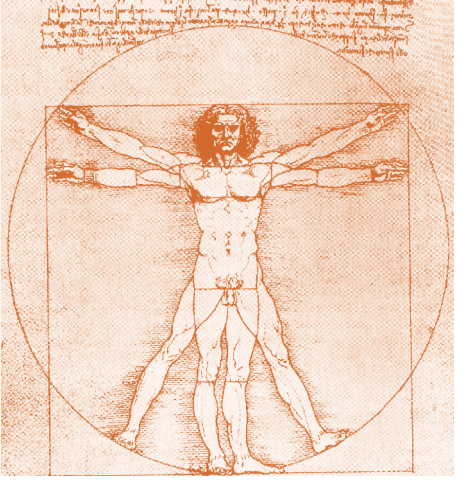
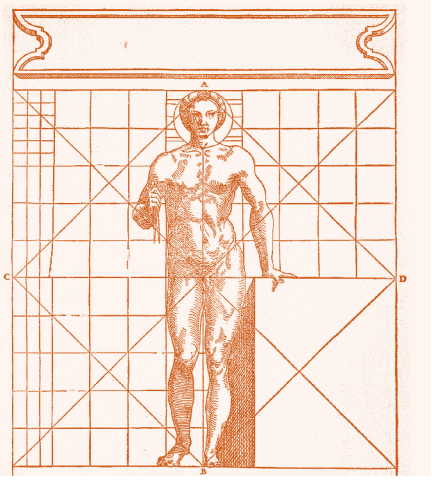
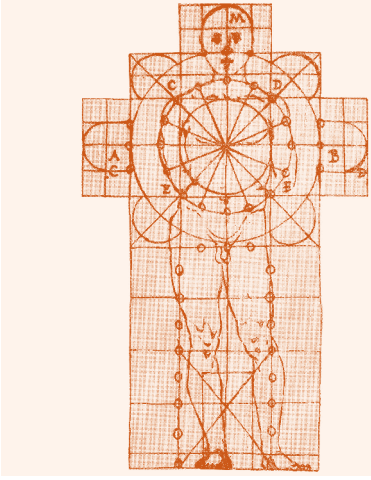
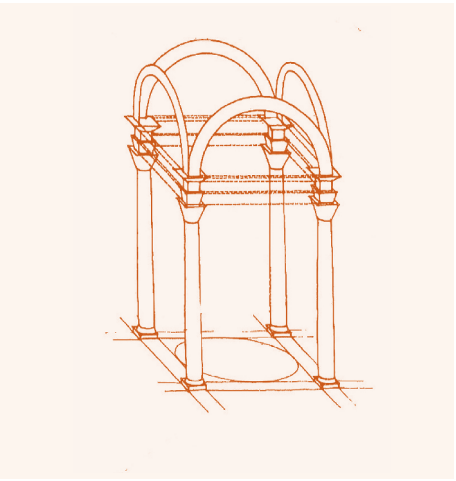
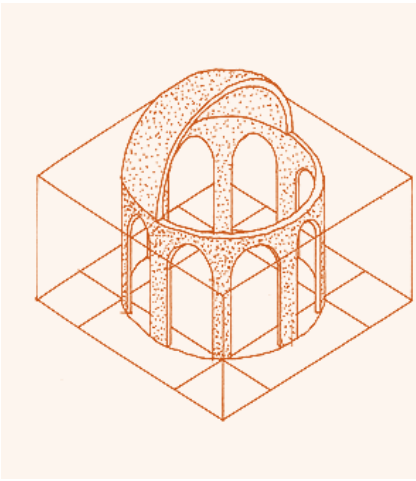
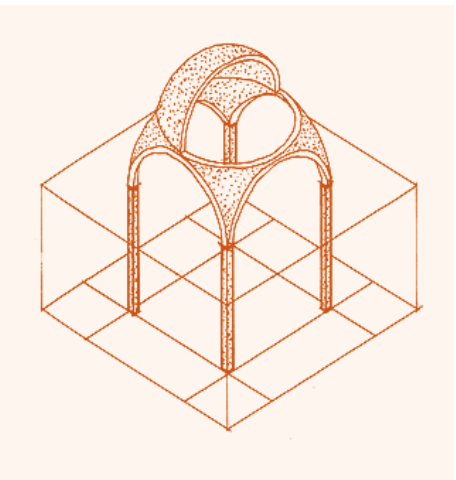
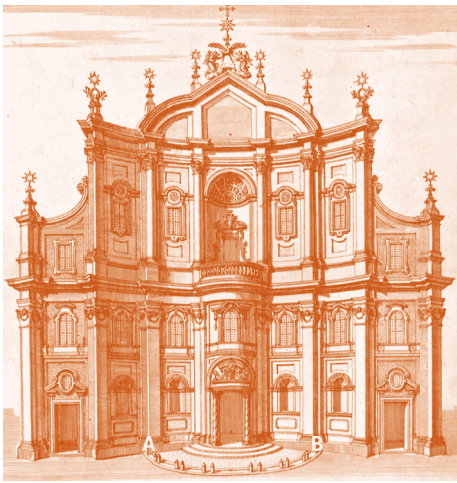







# Histoires d'Architectures 1420-1750

20 bâtiments clés de la Renaissance au Classicisme

Jean Taricat

# Histoires d'Architectures 1420-1750

20 bâtiments clés de la Renaissance au Classicisme

Jean Taricat

# SOMMAIRE

INDEX P.4

INTRODUCTION P.6

1 P.8
L'HARMONIE CLASSIQUE OU L'EXPÉRIENCE COMMUNE DE LA MESURE.
La corporalité vitruvienne revisitée. Proportionnalité des parties par assemblage de corps géométriques simples.

2 P.20
LA BASILIQUE DE SAINTE-MARIE DES FLEURS ET LA CONSTRUCTION DE LA COUPOLE.
Renaissance de l'autorité antique à Florence. Filippo Brunelleschi, outils du projet : archéologie des ruines et perspective géométrique. *Cité idéale* vs. Cité réelle.

3 P.36
LA VIEILLE SACRISTIE. LE PORTIQUE DE L'HÔPITAL DES SAINTS-INNOCENTS.
LA BASILIQUE DE SANTO SPIRITO.
Filippo Brunelleschi à Florence. Projet et damier perspectif. Volume-Surface-Ligne.

4 P.52
L'ÉGLISE DE SAINT-SÉBASTIEN ET CELLE DE SAINT-ANDRÉ À MANTOUE.
Léon-Battista Alberti. Orner et construire : muralité harmonique dans le traité *De Re ædificatoria*. Continuité du mur et de la colonne.

5 P.74
LA COUR DU BELVÉDÈRE. LE TEMPIETTO DE SAN PIETRO IN MONTORIO.
Donato Bramante. L'architecture impériale romaine et l'épaisseur murale. Mural et squelettique.

6 P.88
LA NOUVELLE SACRISTIE.
LA BIBLIOTHÈQUE LAURENTIENNE ET SON VESTIBULE (FLORENCE).
Michel-Ange. Sculpture & architecture. Charge et support : mur « Harmonique » vs. mur « Tectonique ».

7 P.104
PALAIS DU TÉ ET VILLA EMO.
Giulio Romano, Andrea Palladio. Architectures de la *Villegiatura*. Palais suburbain et Villa. Muralités « Rustiques ».

8 P.120
PALAIS MÉDICIS. PALAIS FARNÈSE.
Palais de Florence et de Rome.
Evolution d'un Type architectural. Michelozzo. Antonio Da Sangallo. Michel-Ange.

9 P.134
L'ÉGLISE DU GESÙ.
L'architecture religieuse romaine de la Contre-Réforme [1]. Son unité spatiale. Vignole. Le concile de Trente : rapprocher fidèles et officiants.

10 P.146
L'ÉGLISE DE SAINT-CHARLES AUX QUATRE FONTAINES.
L'architecture religieuse romaine de la Contre-Réforme [2]. Francisco Borromini. Déformations spatiales et murales du Baroque. Luminisme.

11 P.162
LA COLONNADE DU LOUVRE.
LA CHAPELLE ROYALE DE VERSAILLES.
Manifestes inauguraux du gréco-gothique. Claude Perrault et Jules Hardouin-Mansart. Le Classicisme français.

12 P.180
PLACE DES VOSGES. BEDFORD SQUARE.
Places à programme parisiennes et squares Londoniens. L'architecture Classique et la Ville à l'aube du néo-classicisme. Absolutisme vs. Libéralisme. Grands tracés et fragments urbains.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE P.198

CRÉDITS P.199

COLOPHON P.200

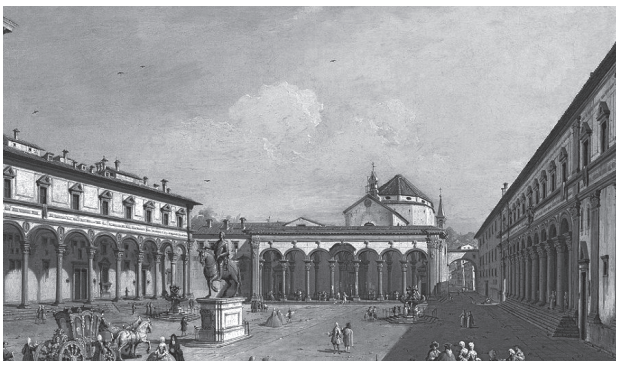
# INDEX



1



2



3



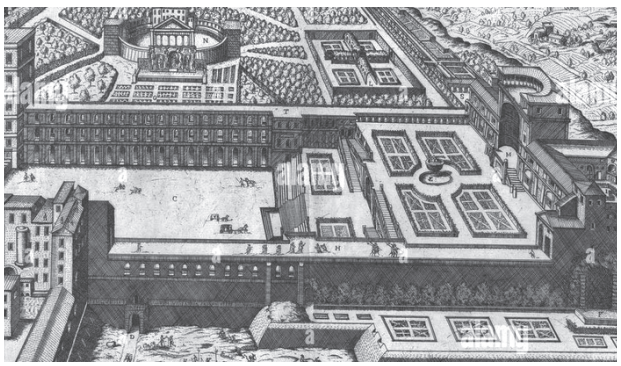
4



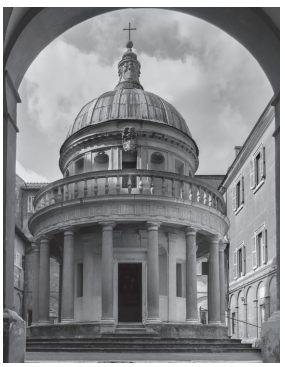
5



6



7



8



9



10


1 Coupole Sainte-Marie des Fleurs (Florence)
2 Vieille Sacristie (Florence)
3 Place Santa Annunziata (Florence)
4 Santo Spirito (Florence)
5 Saint-Sébastien (Mantoue)
6 Saint-André (Mantoue)
7 Cour du Belvédère (Rome)
8 Tempietto (Rome)
9 Bibliothèque Laurentienne (Florence)
10 Nouvelle Sacristie (Florence)



11



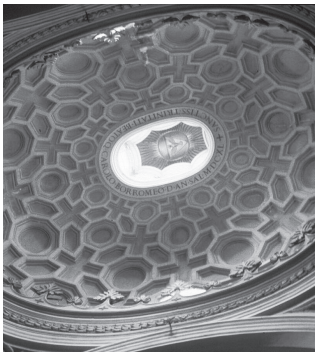
12



13



14



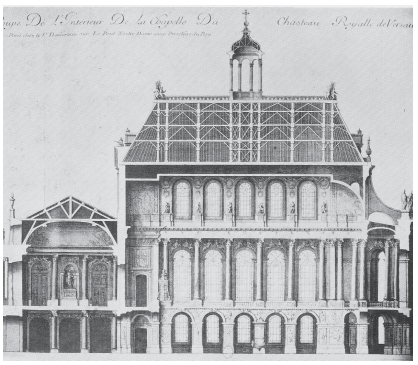
15



16



17



18



19



20

11 Palais Té (Mantoue)
12 Villa Emo (Fanzolo)
13 Palais Médicis (Florence)
14 Palais Farnese (Rome)
15 Saint-Charles aux Quatre Fontaines (Rome)
16 Église du Gesù (Rome)
17 Colonnade du Louvre (Paris)
18 Chapelle Royale (Versailles)
19 Place des Vosges (Paris)
20 Bedford Square (Londres)

# INTRODUCTION

Ce texte est issu d'un cours de première année professé à École d'architecture de la ville & des territoires Paris-Est depuis 2005.

En douze leçons et une vingtaine d'analyses de bâtiments illustres, il parcourt trois siècles de projets d'architecture civile et religieuse au cours desquels, en Europe, se succédèrent l'Humanisme de la Renaissance, le schisme protestant, la Contre-Réforme et la montée de l'Absolutisme. Cette grande histoire est pétrifiée dans la petite de chacun des bâtiments. Elle s'y est infiltrée par le biais des commanditaires et de leurs idéaux, par le biais du programme, de la situation urbaine, des techniques de construction, et de la personnalité des architectes.

Chacune de ces analyses architecturales est un essai de reconstitution du projet à partir du bâtiment actuel qu'on peut, du fait de sa notoriété, aisément « visiter » sur internet. Autant que possible la visite commence par une description sensorielle de l'édifice, qu'enrichit l'histoire de l'architecture, de la ville et de la construction. Elle se poursuit par une tentative de démêler l'écheveau du « contexte », du « beau », du « solide » de « l'utile » en vue de formuler des hypothèses possiblement à l'origine du projet.
Prétendre remonter de l'objet actuel au projet dessiné ne peut aboutir qu'à des conjectures, car des nefs sans fidèles, des palais sans habitants, des places sans processions ou des villas transformées en musées nous renseignent mal sur l'intention du concepteur et sur la réception par le public. Cependant, nous ne sommes pas si loin d'eux pour que, du portique de l'hôpital des Saints-Innocents de Florence (1423) aux squares londoniens (1750), on ne tente de restituer chaque bâtiment tel qu'il fut, peut-être, pensé.

Déroulée chronologiquement, l'étude de cette vingtaine de bâtiments qui, trois siècles durant furent des exemples les uns pour les autres, nous parlera de leurs filiations, d'évolutions et d'invariances. Ressortira de ces histoires, je l'espère, un autoportrait de l'architecture classique où reviennent des questions intemporelles du projet comme celles du volume unitaire ou composé, de la série et du singulier, de la grille et du module, de l'architecture murale ou squelettique.

Entre 1420 et 1750, aube du néoclassicisme, la périodisation couramment admise nomme Renaissance le XV^e^ siècle, Maniérisme le XVI^e^ siècle, Baroque le XVII^e^ et une partie du XVIII^e^ ; Baroque qui, en France, s'appellera Classicisme. La porosité de ces périodes les unes aux autres, leurs bornes approximatives, les ruptures plus que les évolutions continues qu'elles sous-entendent, aboutissent parfois à ce qu'un même bâtiment relève de deux périodes et à ce que des attributions stylistiques soient discutées voire contredites. Il reste que les historiens cités dans ces pages convinrent que pendant trois siècles des générations d'architectes pratiquèrent assidûment l'harmonie architecturale, qui n'était pas une vague ambition de bien faire, mais un socle d'habitudes professionnelles et de règles communes issues d'une tradition de l'Antiquité grecque et romaine et précisément redéfinies au XV^e^ siècle.

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

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

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

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

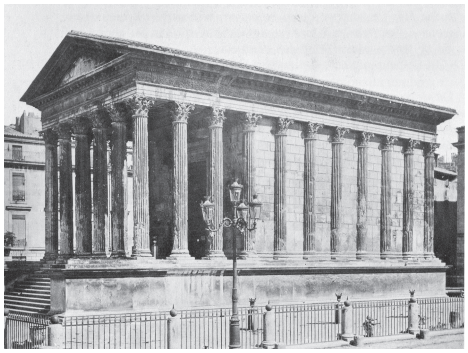


fig. 1.1 La maison Carrée (Nîmes, Ier siècle)



fig. 1.2 Lincoln Center. New-York. 1960

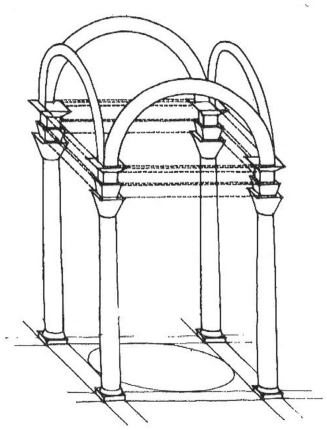


fig. 1.3 Travée d'arcade d'une « grille » modulaire

## Proportionnalité et expérience de la mesure

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

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

1 John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris, Thames & Hudson, 1991, p. 8.
2 Giulio Carlo Argan, « Module-mesure, Module-objet », in *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme,* Paris, Les Éditions de la Passion, 1993, p. 83.

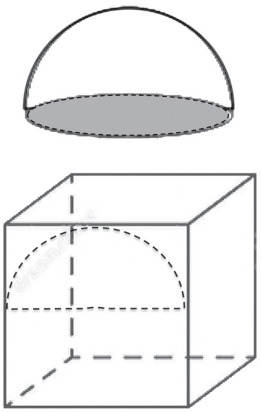


fig. 1.4 Cube et demi-sphère

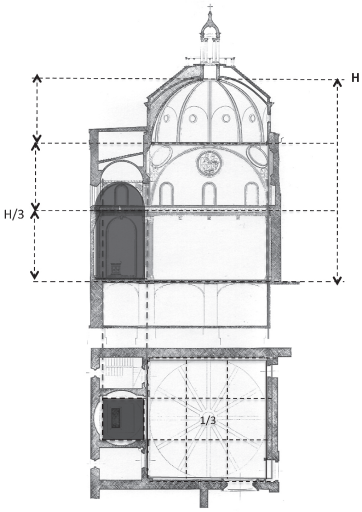



fig. 1.5 Filippo Brunelleschi. La Vieille Sacristie. Modules. Proportionnalité issue d'une division par tiers

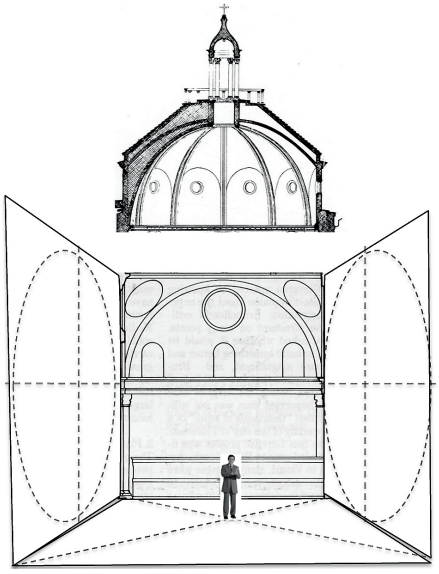


fig. 1.6 L'expérience du « cube »

## Géométrie de volumes simples

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

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

## L'expérience de l'espace centré

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



fig. 1.7 La Vieille Sacristie. Surfaces et lignes

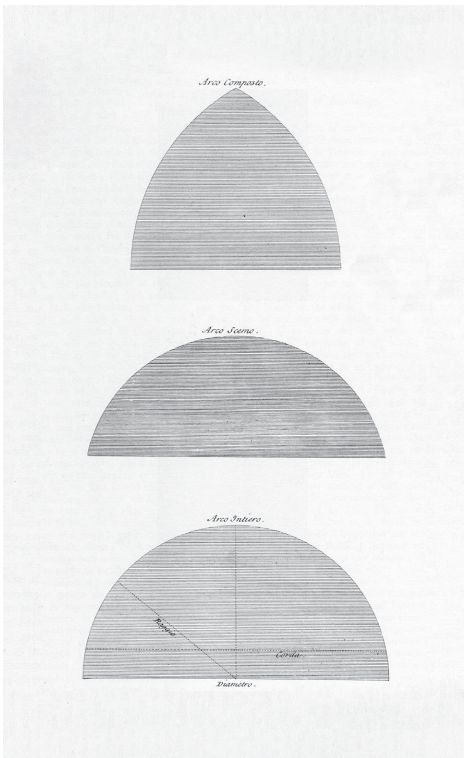



fig. 1.8 Arcs : ogival, surbaissé, plein cintre

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

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

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

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

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

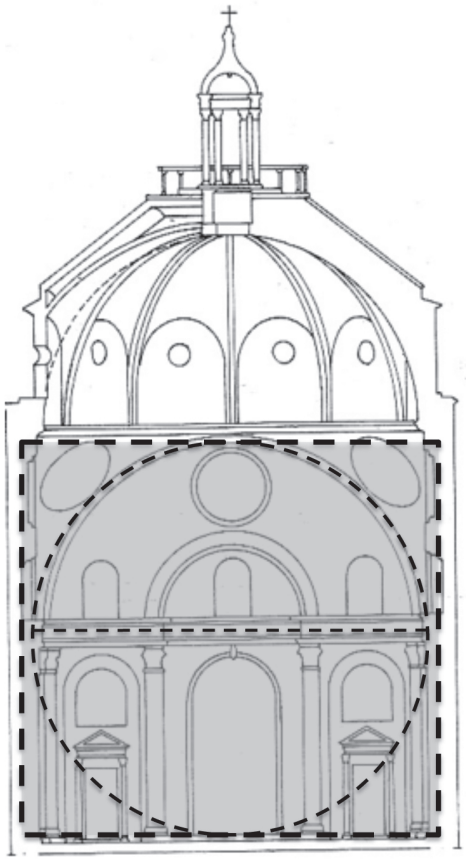


fig. 1.9 Division du carré

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

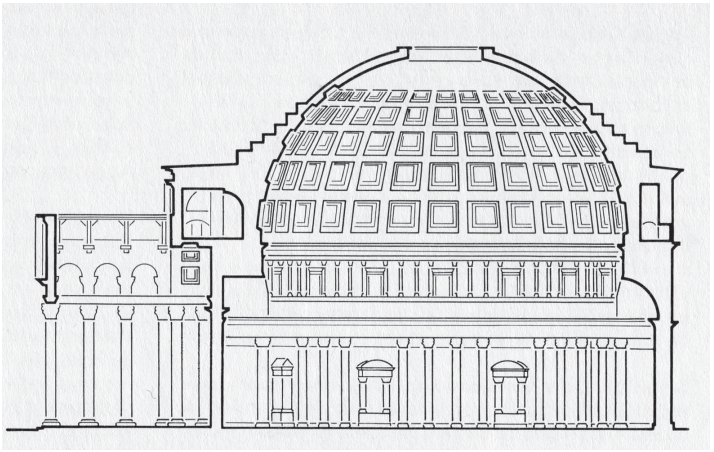


fig. 1.10 Le Panthéon, Rome. Coupe. Cylindre haut d'une demi-sphère

## Décomposition du volume en surfaces et lignes

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

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

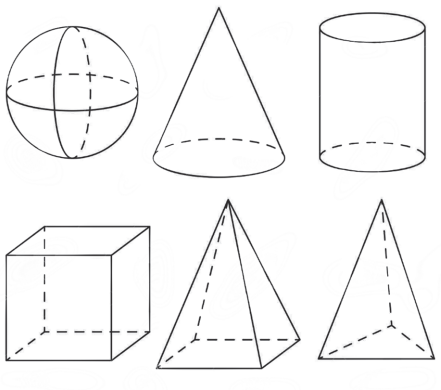


fig. 1.11 Corps géométriques élémentaires

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

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

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

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

4 Robin Evans, *Translation from drawing to building and other essays*, London, Architectural Association, 1997, p. 182-183.
5 Evans, *op. cit.,* p. 169 et 182.
6 Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, p. 40-41.



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

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

## Lignes : « Ordres », colonne, entablement, module

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

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

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

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

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

7 *Vitruve, Les Dix Livres d'Architecture*, [trad. Claude Perrault, 1673 et 1684], Paris, Errance, 1986, L. III, Ch. 1, p. 79.
8 Summerson, *op. cit.,* p. 112.
9 Rudolf Wittkower, « Brunelleschi et la "proportion dans la perspective" », *in* Giulio Carlo Argan, Rudolf Wittkower, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Saint-Maurice, Les Éditions de la passion, 1990, p. 73.
10 Rudolf Wittkower, *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1996, p. 191.
11 *Ibid.*, p. 126.

ils étaient sensibles aux tableaux portant la trace de processus analogues »[12]. S'ils se montraient attentifs aux tableaux, ils reportaient bien évidemment leur analyse aux bâtiments. En tout cas, quand Andrea Palladio affirmait que « toutes les parties des constructions doivent correspondre entre elles, et avoir des proportions telles que toutes doivent permettre de mesurer l'ensemble de l'édifice, de même que toutes les autres parties »[13], il ne doutait pas un instant que le public soit en état de « mesurer » et que cette « mesure d'ensemble » ne nécessite aucun instrument « de sorte que l'édifice apparaisse comme un corps entier et bien fini ».

## Foi humaniste

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

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

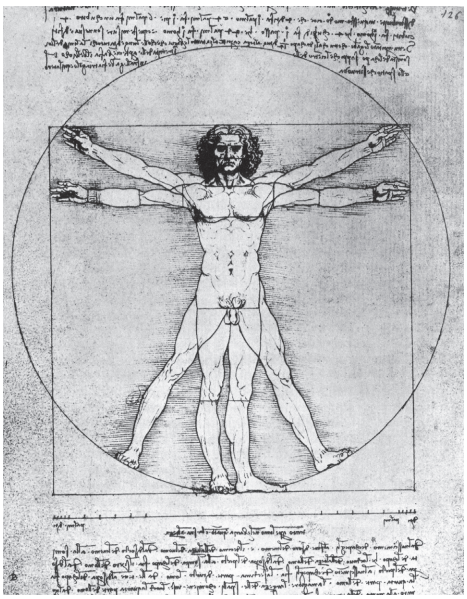


fig. 1.13 Vinci, Homme Vitruvien (1490)

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

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

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

12 Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento, L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, p. 127 et 139.
13 Cité dans Wittkower, *Les principes*, *op. cit.*, p.132.
14 Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier* [*De Re ædificatoria*], L. VII, Ch. 4, p. 327.

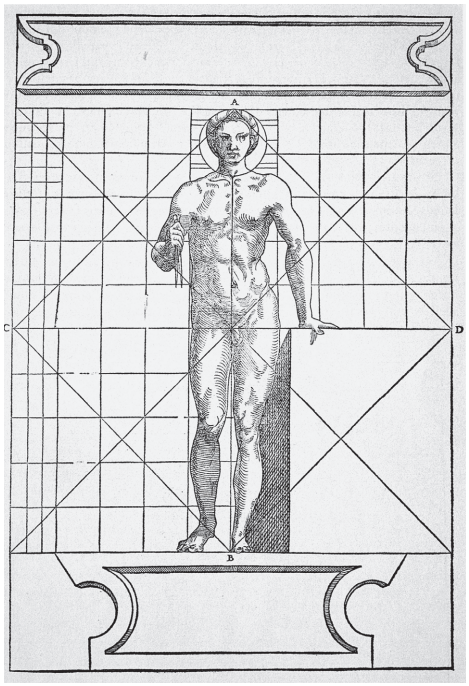


fig. 1.14 Dans la traduction de Jean Martin (1547)

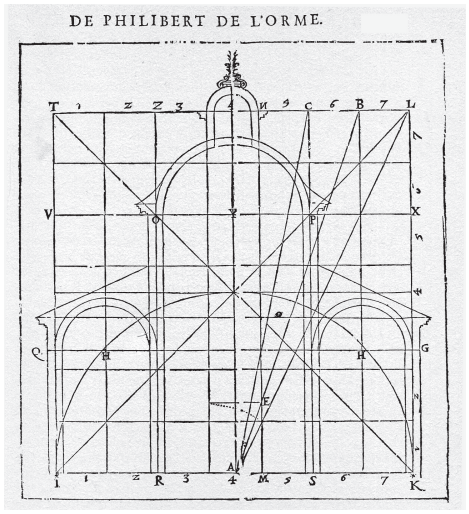



fig. 1.15 Philibert de l'Orme. *L'Architecture* (1567)

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

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

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

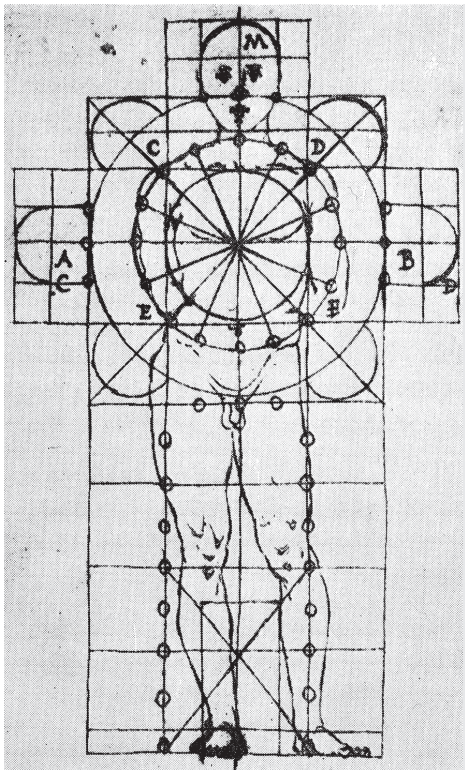



fig. 1.16 Francesco di Giorgio. Traité d'architecture civile (1490)

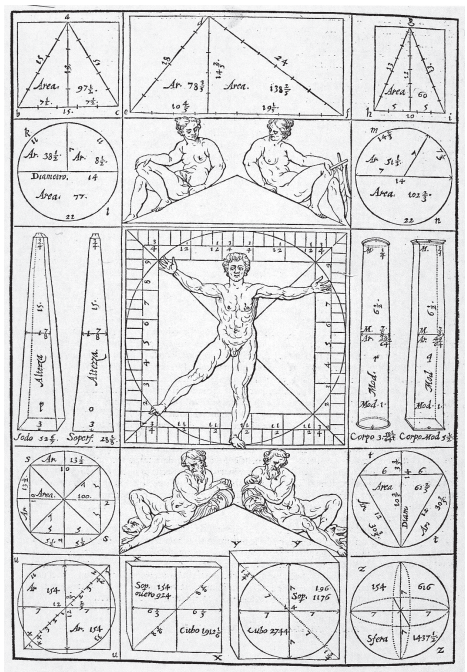


fig. 1.17 Vincenzo Scamozzi. *Idea dell' Architettura Universale* (1615)

## Forme et Fonction

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

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

15 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Paris, Allia, 2007, p. 30.
16 Cité dans Wittkower, *Les principes*, *op. cit.,* p. 127.

# LA BASILIQUE DE SAINTE-MARIE DES FLEURS ET LA CONSTRUCTION DE LA COUPOLE. 2

## Renaissance de l'autorité antique à Florence. Filippo Brunelleschi, outils du projet : archéologie des ruines et perspective géométrique. *Cité idéale* vs. Cité réelle.

Vasari inventa la « Renaissance ». Sinon le mot, du moins l'épisode d'un renouveau des idées et des formes qu'on associe volontiers au Quattrocento, au XV^e^ siècle, mais qu'initialement lui-même pensait moins l'empreinte d'un siècle donné que le cours d'une transformation stylistique en chantier du XIII^e^ au XVI^e^ siècle. Peintre, architecte, historien, Vasari combattait les traditions gothiques qu'il accusait sans nuance d'avoir anéanti son pays : « Au milieu du déluge de calamités qui ruina et noya la malheureuse Italie, non seulement avait disparu tout ce qui pouvait porter le nom d'édifice, mais encore ce qui est plus grave, la race des artistes était complètement éteinte »[1]. En dépit de tant de malheurs, elle se ralluma, et Vasari rédigea le récit d'un sauvetage miraculeux de l'Antiquité que sont les *Vies des plus excellents peintres sculpteurs et architectes* paru en 1550. Y défilent des dizaines de biographies de personnalités, certaines toujours illustres, la plupart aujourd'hui oubliées, mais toutes dévouées à son combat où triomphe finalement la perfection classique de son temps.

Parmi les premiers accrédités, le portrait de Giotto (1266-1337) campe le ton célébratif de sa fresque : « Alors qu'après tant d'années de misères et de guerres, les modes de la bonne peinture et le dessin avaient complètement disparu, lui seul, quoique né parmi des artistes imparfaits, les ressuscita, par la grâce de Dieu, et les remit dans la bonne voie ». À « lui seul » certes, mais tout de même premier d'une longue lignée de florentins qui habitent le livre. Et quelle est cette bonne peinture qu'il *ressuscita* à Florence « par la grâce de Dieu » ? Le dessin. Le plus ressemblant possible précise Vasari, le portrait sur le vif, imprégné de rudiments perspectifs grecs et romains, au point « que le dessin, qui n'était pas connu ou bien peu par ses contemporains, revint en vie grâce à lui [...] Il devint si bon imitateur de la Nature [...] et créa le beau style moderne en y introduisant le portrait d'après des vivants »[2]. Et, 150 ans après les balbutiements de ce réalisme, le miracle « antique » atteignit l'architecture, car, à son tour, Brunelleschi, qui œuvra décisivement pour le perfectionnement du dessin perspectif, connut la gloire architecturale, « doué d'un génie si élevé qu'on peut dire qu'il fut envoyé par le ciel pour donner une nouvelle forme à l'architecture dévoyée depuis des centaines d'années »[3].

Vasari loue volontiers la Providence d'avoir choisi Florence et le « pays florentin » pour sauver la peinture et l'architecture, mais, si sa ville en fut l'élue, c'est en réalité au même titre que Sienne, Venise, Mantoue, Milan, Rome le furent. Florentin d'adoption Vasari broda une résurrection miraculeuse de la Rome impériale et chrétienne en Toscane, mais plus vraisemblablement la Renaissance s'éparpilla dans la mosaïque des petites républiques de la péninsule, des *Cités-États* commerçantes (en fait des oligarchies) très prospères où le mécénat des grandes familles, ajouté à celui des Corporations, l'encouragèrent.

1 Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, [*Le vite de più eccenllenti architetti, pittori et scultori italiani,* 1550], Paris, Grasset, 2007, p. 15.
2 *Ibid.*, p. 24.
3 *Ibid.*, p. 75.

## « Renaissance » et Cités-États en Italie

La « Renaissance » commença au trecento lorsque, afin de garantir leurs approvisionnements, en céréales notamment, de puissantes communes médiévales décidèrent d'annexer et administrer, aux dépens des seigneuries, les territoires ruraux autour d'elles, leurs *contadi.* Agrandie, la « Commune » médiévale changea de gouvernement et devint « République ». À cette occasion la bourgeoisie d'affaires qui s'empara du pouvoir sur la *Cité-État*, se soumit d'un côté la noblesse terrienne des campagnes et composa, de l'autre, avec l'ancien pouvoir urbain détenu par le clergé, les corporations et les guildes. Argan résuma ainsi la situation nouvelle : « la ville n'est plus un espace fermé et protégé, elle est un nœud de relations et un centre de pouvoir, non plus une commune avec l'ordre de son activité productive et mercantile, mais un État avec sa fonction historique »[4]. Ces chamboulements politiques ont mérité en leur temps, peint aux murs de l'Hôtel de ville de Sienne, un vaste polyptique intitulé « Allégorie et effets du bon et du mauvais gouvernement » (Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339) glorifiant la splendeur nouvelle de la ville unie à ses campagnes.

D'un côté de la salle du Conseil, la campagne : tandis que, vu du haut de la colline où s'élève la ville, on découvre un panorama de champs bien cultivés, de semailles, de labours, de vendanges. Sur la route qui sort des fortifications et plonge vers eux, passe un va et vient incessant de mules, d'ânes, de cavaliers et de bétail. Sur le mur de l'autre côté, en ville se négocient simultanément sur la place à arcades toutes ces marchandises indispensables à l'existence de tant de métiers qui travaillent en arrière-plan, menuisiers, fileurs, orfèvres, maçons, tailleurs. Sur un troisième panneau central, entre ville et campagne, au-dessus de la population rassemblée, trônent les allégories de la Justice et du Bien Commun en action : des prisonniers que l'on conduit à leur peine, le juste couronné, à genoux deux seigneurs livrent leurs domaines, une exécution. C'est donc au centre de son polyptique qu'Ambrogio Lorenzetti a placé le *Prince* administrant sa juridiction territoriale, c'est-à-dire les routes, les champs, les rues, les places et les édifices publics mais aussi, et on verra comment, les immeubles et le domaine privé.

Les *Vite* de Vasari célèbrent aussi les princes, les mécènes, les commanditaires amoureux de l'Antiquité, les ecclésiastiques, tel ce pape Jules II « esprit entreprenant et désireux de laisser des souvenirs éclatants de sa grandeur »[5] jusqu'à la mégalomanie. Tous embellirent leurs cités. Car, avant qu'on l'élise, sa renommée

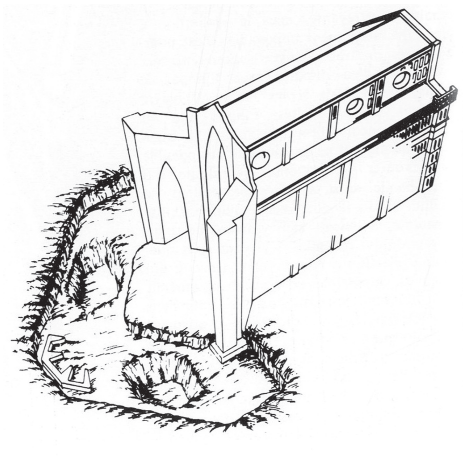


fig. 2.1 L'inachèvement du dôme

souciait le *Prince*. Même s'il n'y paraissait pas dans la fresque Siennoise, l'embellissement urbain devint, en raison des suffrages à conquérir, un devoir des grandes familles patriciennes auquel Vasari ne manqua pas de rendre justice. Dans sa fresque écrite la liste est longue des Médicis, Gonzague, Piccolomini, Sforza, Ruccelai, Farnèse et une succession de papes.

Toutefois, après y avoir probablement mieux mûri qu'ailleurs, la Renaissance survint à Florence et pas à Rome ou à Sienne. C'est en tout cas la fierté de Vasari. Ses *Vite,* relatent longuement deux épisodes mémorables de la Renaissance florentine, en partie rattachés à la biographie de Brunelleschi, que furent la construction du dôme de Sainte-Marie des fleurs (achevée vers 1432) et les démonstrations publiques de dessin perspectif, premiers hauts-faits de l'ère nouvelle.

## Le dôme de Sainte-Marie des Fleurs

À moins d'y être entré, on peine à imaginer l'immensité de la nef de Sainte-Marie des Fleurs. Encore aujourd'hui, sa démesure nous laisse entrevoir le défi qu'au XIII^e^ siècle Arnolfo di Cambio (1245-1310) laissa à sa ville, en ne l'achevant pas. À son extrémité, là où devaient s'élever le chœur et l'autel, sous un dôme, demeurèrent en attente les fondations et quelques pans de mur d'un octogone de 42 mètres de diamètre [fig. 2.1]. Un tel franchissement d'un seul jet, égal à celui de la nef plus ses deux bas-côtés, était, à l'orée du XV^e^ siècle, un exploit très risqué. Qu'on s'imagine que, sous ces mêmes 42 mètres de hauteur, où culminent les voûtes de la nef, logerait presque un immeuble de15 étages ! Alors, à quoi bon une telle pompe, tant d'orgueil et d'emphase s'ils sont inconstructibles ? Ce bâtiment immense destiné à accueillir des milliers de fidèles qu'on voit processionner sur des gravures, avant de s'y engouffrer, s'adressait aussi aux confins de la Toscane d'où l'on pourrait apercevoir la silhouette du *Duomo* [fig. 2.2]. Testament d'Arnolfo, son dôme inachevé prétendait signaler la capitale jusqu'aux lointains *contadi*. Contemporain de l'édification, Alberti affirma même que « la structure est assez ample pour couvrir de son ombre tous les peuples de Toscane », et plus d'un siècle après, Vasari tint lui, que « quand on la voit surgir à cette hauteur, les monts autour de Florence semblent ses égaux ».

4 Giulio Carlo Argan, « Le traité De Re ædificatoria », *in* Giulio Carlo Argan, Rudolf Wittkower, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Saint-Maurice, Les Édition de la passion, 1990, p. 81-82.
5 Vasari, *op. cit*., p. 203.



fig. 2.2 Sainte-Marie des Fleurs et le Baptistère. Florence

## L'architecte archéologue : les leçons du Panthéon de Rome

L'achèvement du dôme occasionna plusieurs concours. Dans sa minutieuse biographie des *Vite.* Vasari raconte que Brunelleschi proposa d'emblée, dès 1407, de rehausser le dôme d'un tambour. Il « conseilla de dégager la coupole du toit et de ne pas suivre le projet d'Arnolfo, mais d'élever un tambour de 15 brasses de haut, percé au milieu de chaque face d'un large oculus »[6] ce qui s'ajoutait aux 42 mètres de hauteur de la nef existante, portant l'assise du dôme à une soixantaine, par-dessus quoi viendrait la coupole proprement dite. Certes, grâce à son tambour la coupole pouvait se détacher structurellement des arcs et des piles existants de la nef d'Arnolfo, mais c'était si haut, si audacieux, que la Guilde et les Consuls temporisèrent. Dix ans plus tard ils convoquèrent Brunelleschi pour réexaminer sa solution pour la coupole : « Si on pouvait la faire sphérique, on suivrait la méthode employée par les romains dans le Panthéon. Mais ici nous avons huit pans auxquels nous devons nous assujettir… »[7]. Ce n'était guère rassurant. Une sphère à huit pans culminerait à 80 mètres environ et de toute façon il faudrait « en armer la construction à l'intérieur et à l'extérieur » de chaînages de cordages et de bois de chêne, en raison des intenses efforts de traction à sa base. On différa encore l'exécution. Trois ans plus tard, lors d'une nouvelle session du concours, en 1420, devant un cénacle d'ingénieurs et d'architectes venus de toute l'Europe, Brunelleschi précisa sa solution technique, longuement mûrie auprès des vestiges

romains : « Il est nécessaire, pour réaliser mon projet, d'employer une voûte en quart-point, et de la faire double, c'est-à-dire une voûte intérieure et une voûte extérieure de manière à pouvoir circuler entre les deux »[8].

En « quart-point » désignait un dôme non plus sphérique, mais en forme d'arc ogival, « gothique » [fig. 2.3 et fig. 2.4] qui, certes, amoindrirait notablement les poussées latérales, mais en contrepartie l'élèverait à 100 mètres. Et en deux voûtes. Alors, était-il possible que l'on échafaude et coffre en bois des voûtes de telles dimensions ? À supposer que les fûts existent dans les forêts toscanes, la dépense de charpente serait inimaginable. « Seul Filippo osa dire qu'on pourrait exécuter la coupole sans employer tous ces bois ».

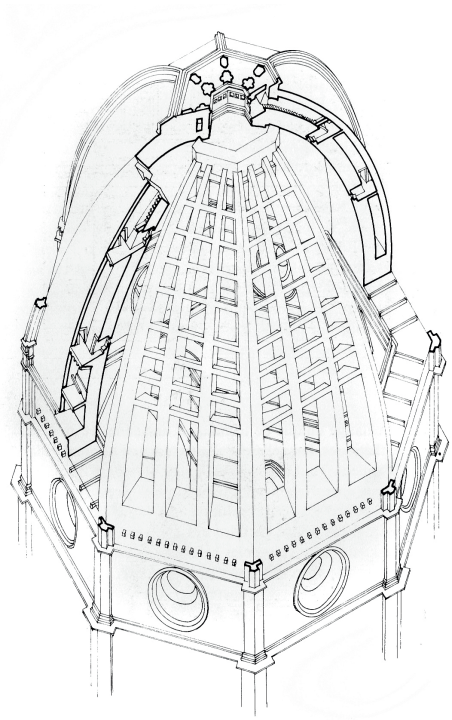


fig. 2.4 Dôme de Sainte-Marie des Fleurs

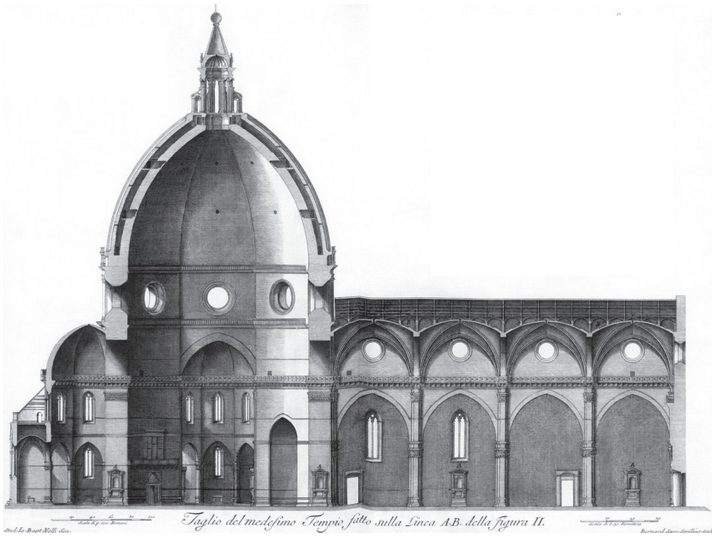


fig. 2.3 Sainte-Marie des Fleurs. Coupe

Ce furent vingt années de péripéties et de controverses pour que finalement se bâtissent les enseignements d'une archéologie que Brunelleschi recueillit, selon Vasari, dès 1401. « En arrivant à Rome il fut frappé de stupeur en voyant la grandeur des édifices antiques et la perfection de leur construction, [...] il n'y a pas d'édifices anciens qu'il n'ait pas dessiné, temples ronds, carrés, octogones, bâtis en briques, [...] dans toutes ces constructions il notait l'assemblage et l'enchaînement des pierres, ainsi que la forme des voûtes »[9]. Parmi elles, seul le Panthéon rassemblait les difficultés techniques de la coupole. Presque intacte après quatorze siècles d'existence, la rotonde de 41 mètres de diamètre prouvait la vraisemblance du projet. Brunelleschi

6 *Ibid.,* p. 82.
7 *Ibid.,* p. 84.
8 *Ibid.*, p. 86.
9 *Ibid.*, p. 81-82.

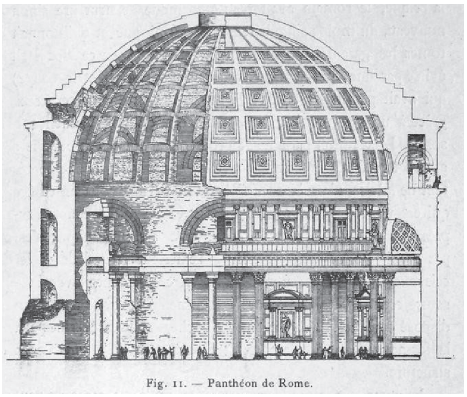



fig. 2.5 Panthéon, Rome. Coupe (d'après Anatole de Baudot)

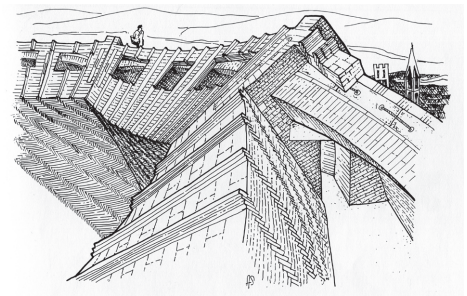


fig. 2.6 La construction des deux coques (d'après Robert Mark)

y réalisa une campagne de relevés d'où ressortit que la structure du dôme et de son cylindre consistait non en un mur plein de 6 mètres d'épaisseur, comme il en a l'air, mais en une double coque, creuse, cylindrique, faite de deux cylindres de briques, concentriques et reliés entre eux par des nervures transversales, de briques elles aussi [fig. 2.5]. Son poids s'en trouvait donc considérablement réduit, de même que la mise en œuvre et les manutentions de matériaux qui durent énormément s'alléger. En outre, sous ses caissons apparemment décoratifs la coupole en demi-sphère du Panthéon se révéla être un entrecroisement d'arcs verticaux (méridiens) et de disques horizontaux (parallèles), comme le sont les osiers tressés d'un panier, préfigurant le réseau de nervures de la coupole florentine. Premières leçons du Panthéon, l'assise du dôme de Florence se dédoublerait : sur l'épais tambour reposerait une coupole à deux voûtes, l'intérieure pour la solidité, l'extérieure pour l'étanchéité, reliées par un quadrillage de nervures horizontales et verticales. En somme une structure creuse au lieu d'une coque pleine [fig. 2.5 et 2.4].

La construire, représentait une autre difficulté majeure. Le diamètre du Panthéon avait certainement exclu qu'en son temps on puisse confectionner un coffrage de bois, hémisphérique, sur quoi, comme à l'habitude, mouler le dôme avant d'enlever les cintres après séchage du mortier. De l'impossibilité des cintres, Brunelleschi déduisit que le Panthéon et son cylindre avaient été bâtis jour après jour par des lits de briques et de mortier successifs, de la base vers le sommet. En l'absence d'un moule hémisphérique, il avait donc fallu inventer un outil de grande taille, capable de balayer point par point toute la sphère et d'aligner chaque brique à son rayon, jusqu'au sommet. Avant qu'il ne serve à Sainte-Marie, Brunelleschi expérimenta une sorte de mât équipé d'un bras télescopique et d'un filin pour bâtir sans cintres la coupole d'une petite église (Saint-Jacques sur l'Arno, vers 1418). L'approvisionnement quotidien en matériaux demanda un échafaudage volant accroché aux parois soutenant une plateforme de travail équipée de treuils et d'engins de levage, tandis qu'entre les deux voûtes en construction des escaliers et des galeries permettaient aux ouvriers d'accéder aux travaux en cours [fig. 2.6]. L'impossibilité de coffrer les briques et de couler du « béton » (un mélange de gravier, de sable et de pouzzolane) impliquait encore une mise en œuvre particulière des briques et du mortier afin de garantir une autre cohésion que celle de la coulée. Pour cela Brunelleschi emprunta une méthode qu'il avait étudiée aux grands ouvrages des romains. Ils bâtissaient leurs

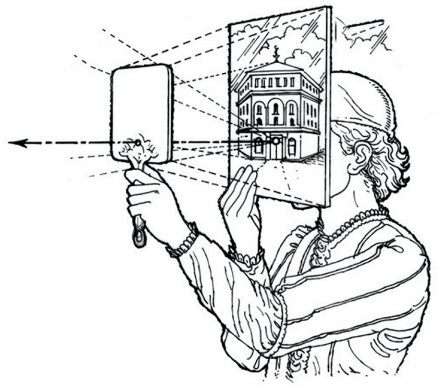


fig. 2.7 L'expérience des « tableautins »

immenses voûtes par lits spiralés de briques passant de l'intrados de la voûte à son extrados, prenant l'apparence d'« arêtes de poisson ». Ces nervures de briques posées de chant solidarisaient toutes les assises [fig. 2.6] et garantissaient qu'une fois le mortier durci, résultait de bas en haut, un corps monolithique de briques et de « béton »

Après vingt ans de travaux, en 1436, alors qu'il ne restait plus qu'à poser la lanterne, on imagine le sentiment des florentins : stupeur, admiration, fierté, gratitude, amitié peut-être, pour ce bâtiment qui semblait réellement pouvoir les contenir tous. Sa réussite, qu'il fallut bien attribuer en partie à une curiosité archéologique opiniâtre, établit d'un coup la célébrité de Brunelleschi, la notoriété de Florence, la supériorité de l'architecture antique sur la « gothique » et l'obligation pour l'architecte, désormais, de se faire archéologue d'antiquités romaines.

## Le réalisme perspectif présenté sur la place publique

De la même façon qu'on présenta aux florentins la maquette du dôme, on exposa en place publique les mystères de la perspective géométrique. D'abord, peint de face, ce fut le baptistère de Saint-Jean, en vis-à-vis du Duomo [fig. 2.2], puis, de biais, le palais de la Signoria et la Loggia dei Lanzi, pour prouver l'exactitude de la méthode en substituant des bâtiments peints aux réels. Dans ces hauts-lieux civiques, de la capitale, Brunelleschi installa son dispositif dit « des tableautins ». Une planchette de bois qu'on porte à l'œil tenue par une poignée à main gauche, une autre pour la main droite qu'il faut aligner en retrait de la première [fig. 2.7]. Sur celle-ci, d'un côté un œilleton est percé et, de l'autre, le baptistère est peint à l'envers sur un fond réfléchissant d'argent bruni. Sur le panneau de la main droite, soigneusement aligné avec l'œilleton, un miroir masquait le vrai baptistère et redressait le peint [fig. 2.7]. À condition, l'œil à l'œilleton, de bien se positionner sur les marches du porche de Sainte-Marie des Fleurs, face au baptistère on en découvrait l'insertion parfaite sur sa place « avec la répartition des marbres noirs et blancs incrustés sur les murailles et dont les bandes allaient en diminuant avec une grâce singulière » précise Vasari[10]. Les florentins durent s'émerveiller du réalisme obtenu, car ils connaissaient les tâtonnements de la nouvelle peinture. Leur jugement s'était depuis longtemps éduqué sur les murs des églises et paroisses de

10 *Ibid.*, p. 78.

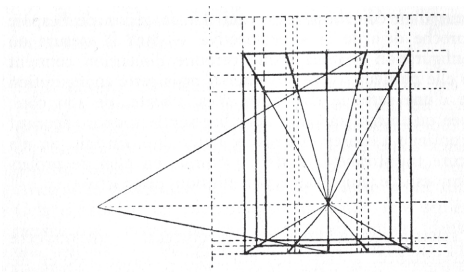


fig. 2.8 La pyramide visuelle (d'après Erwin Panofsky)

la ville. Cimabue, Giotto, Lorenzetti et autres devanciers de la Renaissance qu'on a appelé *primitifs* leur étaient familiers. En un siècle et demi ils avaient vu apparaître le réalisme des scènes bibliques. Quand, auparavant, elles combinaient plusieurs foyers perspectifs pour les intérieurs et les extérieurs, ou même redevenaient planes et pleines de bizarreries dimensionnelles, désormais, non seulement tous les personnages peints y décroissaient selon une règle unique, mais les vides entre eux également. À la différence des « primitifs » ce vide n'était plus une lacune entre deux foyers perspectifs, ou simplement deux personnages. On obtenait une diminution exacte de n'importe quel objet et de n'importe quel intervalle. Même Vasari s'extasia devant ce trompe-l'œil fameux de Masaccio sur un mur de Santa Maria Novella, où « ce qui est extraordinairement beau, c'est une voûte en demi-cintre, tracée en perspective et divisée en caissons ornés de rosaces, qui vont en diminuant, en sorte qu'on dirait que la voûte s'enfonce dans le mur »[11].

## La pyramide visuelle

Quant à l'avancée scientifique de l'expérience, Alberti l'exposa dans son traité *De Pittura* (1436). La démonstration élémentaire consistait à construire perspectivement un pavement de sol. [fig. 2.8]. Pour le dessiner il fallait, au-dessus de son plan, tracer d'abord un cadre frontal, un « tableau » rigoureusement à la même échelle que le plan de ce pavement rabattu en dessous de lui. Ensuite, on tirait, à hauteur d'œil, une ligne d'horizon, sécante du cadre. Quand on reliait les quatre angles du tableau au point de fuite qui en est le sommet, la pyramide visuelle apparaissait. Puis, tirées du point de distance des lignes obliques coupaient les fuyantes de la grille à intervalles décroissants. Sur le sol en résultait un pavement en perspective. Alberti nota que ces fuyantes entrecroisées formaient des triangles semblables. Enfin, à partir du pavement on pouvait élever les lignes verticales du bâtiment. Étonnamment, ce pavement suggérait aussi bien le dallage du sol d'un bâtiment que l'ébauche d'une perspective, la préparation d'un tableau ou même celle d'un projet d'architecture.

« L'invention brunelleschienne de la perspective linéaire suppose que l'œil perçoit l'ordre métrique et l'harmonie d'un bout à l'autre de l'espace » rappela Wittkower[12]. « D'un bout à l'autre de l'espace », c'est-à-dire décroissant uniformément jusqu'au fond de la pyramide visuelle qui devenait ainsi un instrument à même de répandre des proportionnalités sur de grandes étendues. Brunelleschi, Alberti et Bramante après lui, bâtirent des

galeries, des nefs d'églises, des places à arcades ou colonnades dont les travées coïncidaient exactement avec l'armature de la pyramide visuelle. Construit, le dispositif optique, un beau dallage en damier ou un plafond quadrillé par exemple, dirigeait notre attention sur la décroissance des travées. « La seule différence entre l'approche des choses et celle du tableau étant que la perspective offre le moyen de mettre en scène cette capture », résuma Hubert Damisch[13].

Indépendamment de leurs applications architecturales, le théorème de « Thalès » et les proportionnalités des triangles semblables [fig. 2.9] ajoutées à l'astronomie ptoléméenne, à l'harmonie musicale, à l'anatomie consolidèrent l'optique et l'autorité de la science antique qui tenait la géométrie pour une donnée naturelle du monde physique, de la Création.

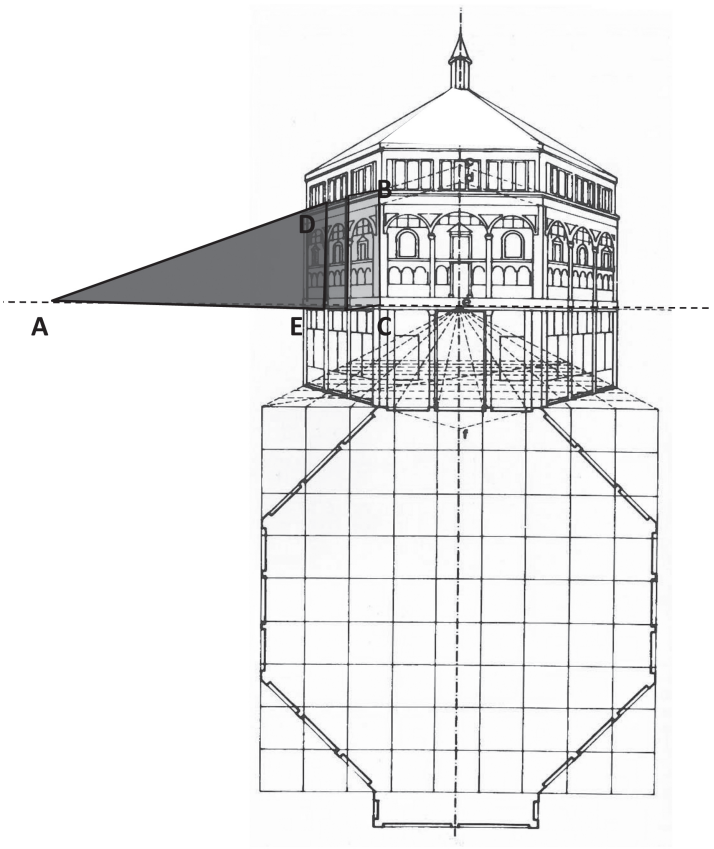


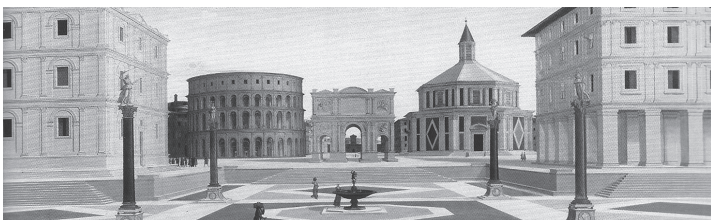

fig. 2.9 La construction perspective du Baptistère. Décroissance en profondeur selon les triangles semblables

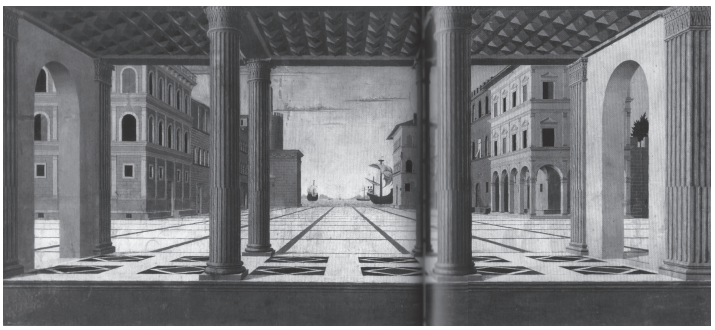
11 *Ibid.*, p. 70.
12 Rudolf Wittkower, « Brunelleschi et la "proportion dans la perspective" », *in* Argan, Wittkower, *Perspective et Histoire, op. cit.,* p. 74.
13 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, p. 68.

## La Cité idéale : immeubles cubiques, plans en damier, pavements

Et puisque l'œil pratiquait spontanément l'homothétie, puisque, dans son champ, les pleins comme les vides décroissaient ensemble c'est tout l'espace construit, les pièces et les volumes d'un bâtiment mais aussi les rues, les places et leurs édifices qui devenaient « harmonisables », à quelque distance qu'ils se situent les uns des autres. Comme d'un bâtiment, des vues réalistes et convaincantes d'une Cité d'invention devenaient possibles. Ce ne fut pas le moindre résultat de l'expérience des « tableautins ».

Bien que les trois tableaux connus [fig. 2.10, fig. 2.11, et fig. 2.12], et d'attributions incertaines, représentant une *Cité idéale* au XV^e^ siècle ne soient pas de la même main, tous s'ornent d'un splendide pavement perspectif, digne non seulement de la règle du *De Pittura*, mais aussi, puisqu'on le voit s'introduire dans les immeubles, à même d'illustrer la maxime fameuse du *De Re ædificatoria* selon laquelle, « la cité est une très grande maison, et [...] inversement la maison elle-même est une toute petite cité ». Alberti concevait qu'un damier et ses subdivisions règlent les dimensions internes des immeubles et celles des espaces publics. On le voit ici à ces blocs





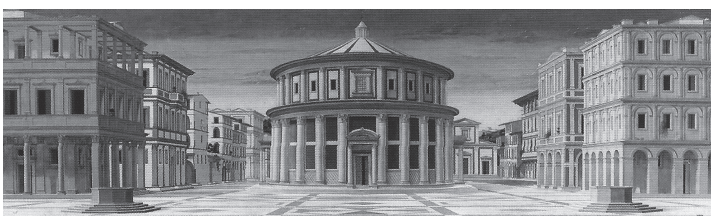


fig. 2.10 – fig. 2.11 – fig. 2.12 *Cité idéale* : les trois peintures conservées à Baltimore, Berlin, Urbino (XV^e^ siècle)

géométriques élémentaires qui occupent, partout, un tissu urbain entièrement quadrillé. Nous sommes par deux fois au centre-ville et la troisième nous emmène pratiquement aux portes maritimes de la ville. Ce sont trois secteurs urbains de cités qu'on suppose en damier ou radio-concentriques comme l'étaient les rares plans de villes idéales du XV^e^ siècle. On y voit encore que le quadrillage des îlots bâtis s'accompagne bien au sol d'un pavement en damier qui règle la perspective de tout l'espace urbain, public et privé. L'une des trois nous le confirme d'un forum d'où s'en va, derrière son arc de triomphe, une belle avenue finissant aux portes de la ville. Une autre nous met au centre, devant un baptistère probablement qui ferme la place où débouchent deux rues. La troisième il faut la regarder, avec l'aphorisme d'Alberti en tête. Son pavement sort d'un portique, probablement de sous un immeuble et se prolonge sur le damier du boulevard conduisant au port. Ici la continuité du sol, de l'immeuble aux quais et jusqu'à l'horizon indique l'extension maritime du territoire de la Cité. Tandis que c'est la régularité du bâti, intramuros, qui s'expose dans les deux autres où tous les îlots sont conformes au pavement des places. Bref, par trois fois la *Cité idéale* se bâtit sur un damier régulateur fait d'îlots cubiques ou parallélépipédiques, de bâtiments isolés cubiques, ou bien octogonaux, ou cylindriques quand il s'agit de monuments [fig. 2.13].



fig. 2.13 Plan de Rome, dit « de Strozzi », 1474

## La Cité réelle

Bâtir cette perfection utopique butait sur des tissus médiévaux irréguliers et accidentés. Exceptionnellement, la coordination dimensionnelle entre constructions et espaces publics qu'elle supposait a pu exister sur des places. Quand Pienza, patrie du pape Pie II, se dota de sa place fameuse, ce fut par la construction administrée de tout un ensemble de bâtiments (1460) [fig. 2.3]. Pareillement, place de la Santa Annunziata à Florence, place du Capitole à Rome ou au palais Farnèse [fig. 5.4]. De fait, la ville réelle, médiévale, ne changeait qu'à l'occasion d'embellissements ponctuels et, souvent de façade. Bien souvent entre deux places, entre deux monuments, on perçait au préalable une rue droite dont on alignait les façades. La rue nouvelle traversait un coin de ville en habillant « Renaissance » les franges d'un massif urbain, lui, resté médiéval. À l'inatteignable *Cité idéale* se substitua un programme d'urbanisme qu'Alberti, parmi les premiers, recommanda au Pape Nicolas V, après restitution d'un relevé orthographique de Rome (*Descriptio urbis Romae,* 1445) qu'on lui avait commandé.

*Descriptio Urbis Romae* fut une cartographie exacte des principaux monuments romains, enceinte comprise, et de leurs liaisons possibles à travers un massif urbain indistinct représenté en blanc [fig. 30]. Des Médicis à Haussmann en passant par Sixte-Quint, cette règle albertienne consistant à opérer des percées visuelles (souvent rectilignes, mais Alberti appréciait également la surprise visuelle des rues courbes) joignant les grands édifices publics que l'histoire a dispersés dans la ville, guida les régularisations « classiques » des tissus anciens. De cette façon, à coup « d'embellissements urbains » la domination du Prince, comme du Monarque, s'écrivit sur la ville et ses campagnes. C'était une responsabilité suffisamment admise pour que Matteo Strozzi, riche florentin dont les aïeux construisirent le palais du même nom, écrive vers 1500 que « celui qui gouvernait désirait que la cité soit exaltée par toutes sortes d'ornements, car il lui semblait que, tout comme le bien et le mal dépendaient de lui, il lui revenait d'attribuer le beau et le laid »[14].

## L'architecte-archéologue : la leçon des ruines et le texte de Vitruve

Devenue indispensable au projet, l'étude des ruines et du texte de Vitruve, s'imposèrent au métier. Vasari ne manqua jamais l'occasion d'une biographie pour le rappeler : ainsi, « Filippo (Brunelleschi) continua à étu-

dier les antiques avec plus de zèle que jamais. Il n'y a pas d'édifice ancien qu'il n'ait pas dessiné, temples ronds, carrés, octogones, bâtis en briques, basiliques, aqueducs, bains, arcs de triomphe et amphithéâtres*;* dans toutes ces constructions, il notait l'assemblage et l'enchainement des pierres, ainsi que la forme des voûtes »[15], comme si les ruines lui étaient devenues un trésor d'inventions inépuisable et le voyage à Rome une routine professionnelle.

C'est Nicolas V (1397-1455), un pape florentin d'adoption proche des Médicis, qui confia l'entretien méthodique des ruines à un corps de Conservateurs qui subsiste toujours. Aujourd'hui dégagés, on imagine mal ce que furent ces champs de ruines à demi enfouis, largement pillés et vandalisés que parcourait Brunelleschi. Le Pogge, autre florentin du Vatican et, sans doute le premier des *Superintendants* les décrivait ainsi en 1431 : « le sort a bouleversé la forme et la beauté de la Ville au point que, privée de tout ornement, elle gît à terre, comme un immense cadavre décomposé et rongé de partout »[16]. Vers 1420, on l'a vu, Le Pogge avait exhumé une copie du *De Architectura* de Vitruve, seul traité d'architecture antique connu, à même de raviver la grandeur de cette Antiquité en débris. Présenté au concile de Constance (1414-1418), il encouragea vivement la papauté, jusque-là négligente, à s'armer d'outils de restauration. Le mémoire du Pogge *Sur les Ruines de Rome* (1432) n'était qu'une lamentation dialoguée d'un secrétaire apostolique et d'un lettré relatant leurs études des ruines, mais il amorçait une « science des vestiges ».

Car la confrontation des vestiges aux affirmations vitruviennes était inévitable. Les longues descriptions de bâtiments romains, de détails ornementaux et de mesures chiffrées accompagnant la présentation des *Ordres,* compilaient des règles harmoniques qui demandaient vérification. Ainsi institutionnalisé à Rome par des papes, l'arbitrage du *beau* et du *laid* se partagea entre la leçon des ruines et celle du texte vitruvien. Après le Pogge, afin d'en parfaire son travail, en 1440 Nicolas V missionna Alberti. Plutôt qu'une déploration sur les ruines, Alberti rédigea un traité d'architecture, d'inspiration vitruvienne, dédié au Pape, le *De Re ædificatoria*

14 Cité dans James Sloss Ackerman, *L'architecte de Michel-Ange*, Paris, Macula, 1991, p. 153.
15 Vasari, *op. cit.,* p. 82.
16 Cité dans Jean-Yves Boriaud, « Ruines, fortune et Renaissance », *La Revue des deux Mondes*, janvier 2008, p. 107.

(1450). En dix chapitres comme son modèle antique, l'architecte-archéologue exposait principes et méthodes de l'embellissement des villes par l'architecture où affleuraient déjà bien des contradictions entre relevés archéologiques et dogmes vitruviens.

Dès le traité d'Alberti, l'autorité des ruines concurrença celle de Vitruve. Leurs discordances, principalement liées à l'usage des *ordres*, nourrirent tous les traités à venir et on y était fidèle ou pas à Vitruve. Par exemple, armé de nombreux démentis archéologiques, Alberti ne pouvait parler de la colonne comme lui. En illustrant sa traduction du *De Architectura* (1520) Cesare Cesariano reproduisait six *ordres* pleins de fantaisies, et non les vitruviens, sans doute recueillis auprès des ruines. Ce genre d'écarts s'accumulant, le pape, Léon X (1475-1521), un florentin, un Médicis, commanda, en 1520, à Raphaël Sanzio (1483-1520) un Mémoire sur la conservation des monuments connu sous le nom de *Lettre à Léon X* où on lisait ceci : « Très Saint-Père [...] ayant étudié avec assez d'attention ces antiquités et déployé beaucoup de soin et de minutie à les rechercher et à les mesurer, après avoir lu les bons auteurs et confronté ces réalisations à leurs écrits, je pense avoir acquis quelques notions de l'architecture antique »[17]. Pour s'en assurer, après avoir consulté les traités et compilé les relevés, Raphaël avait réclamé et obtenu une nouvelle traduction de Vitruve. On ne pouvait qu'entériner les discordances du terrain et de la théorie : un pape officialisait l'expertise de l'architecte-archéologue.

Ainsi, après Alberti, Bramante, Palladio, Serlio, Vignole, Michel-Ange questionnèrent tous les ruines de Rome. Vasari, pour sa part, appréciait peu Vitruve, qui ne mérite qu'une quinzaine d'occurrences dans les 1500 pages de ses *Vite*. Pourtant, en dépit du désaveu des ruines ou du soupçon vasarien, il faut le redire, l'Homme Vitruvien légitima, « d'après la grande loi métaphysique de l'analogie », selon les termes de Vasari, qu'un bâtiment du XV^e^, du XVI^e^ ou du XVII^e^ siècle soit conçu à partir d'un module comme l'était un corps humain et se compose de cubes de sphères, de parallélépipèdes entiers ou fractionnés pour chacune de ses *parties*. Et, malgré les soupçons, mille fois interprétés, les *Ordres* vitruviens y régnèrent.

17 Raphaël, Baldassare Castiglione, *La Lettre à Léon X*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005, p. 31.

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

## 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.

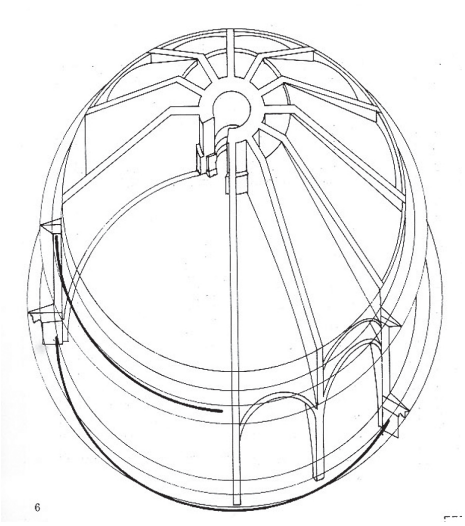


fig. 3.1 Vieille Sacristie : Structure de la coupole à pans

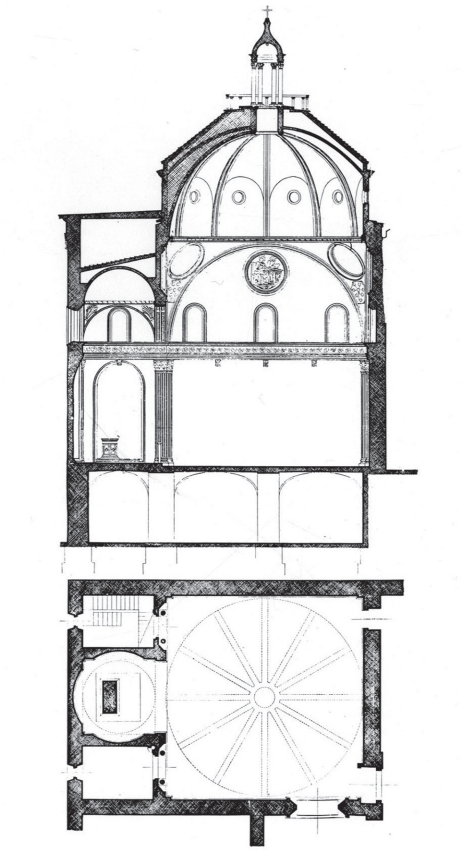


fig. 3.2 Filippo Brunelleschi. Vieille Sacristie. L'espace centré élémentaire

## La Vieille Sacristie de San Lorenzo 1428. Une chapelle funéraire

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 proportionnalités. 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

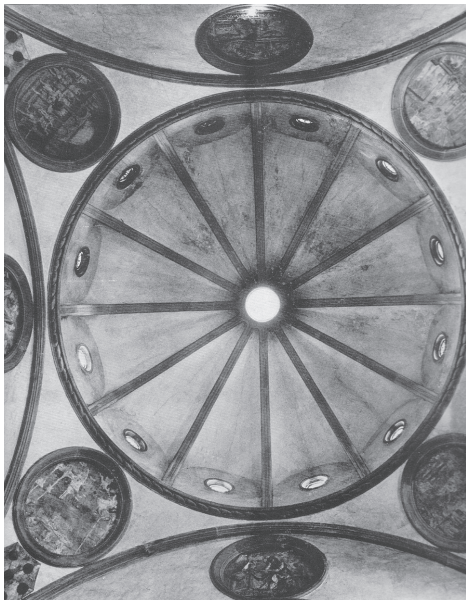


fig. 3.4 Vieille Sacristie. Coupole et pendentifs. Lignes constructives laissées apparentes

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] poursuivit une opération d'embellissement urbain entamée au siècle précédent par le percement rectiligne de

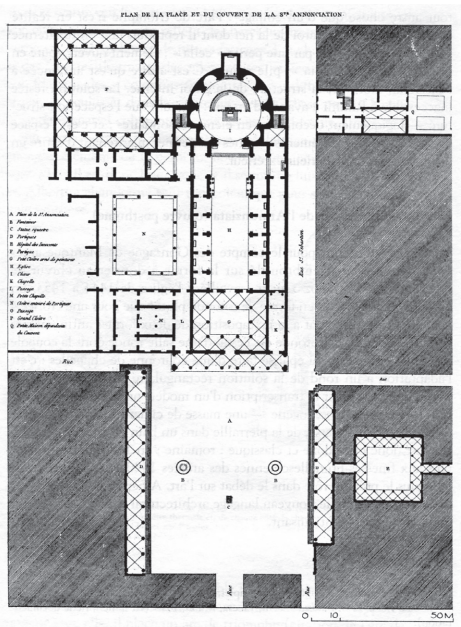



fig. 3.5 Place de la Santa Annunziata. Modularité (d'après Henry de Geymüller)

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 entrecolonnements 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, parait-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 tînt 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 détourent 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, maladresse 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)

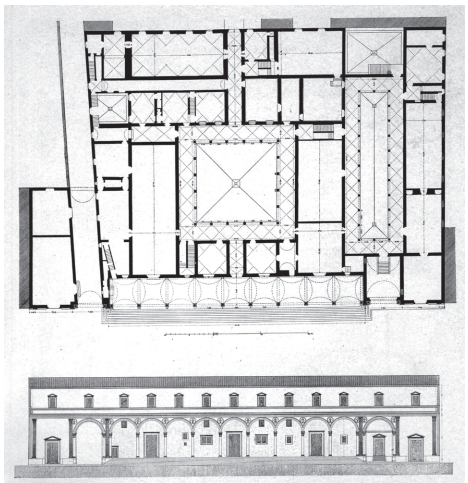


fig. 3.8 Filippo Brunelleschi. L'Hôpital des Saints Innocents (d'après Henry de Geymüller)

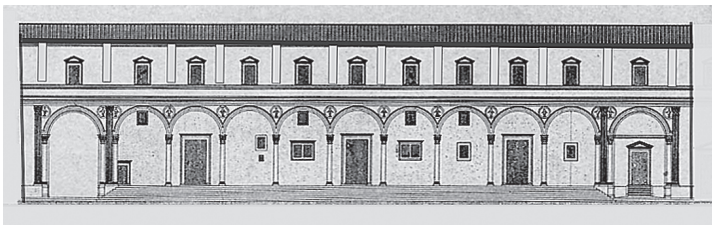


fig. 3.9 Tentative de restitution de l'agrandissement selon Manetti

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. IXe siècle. Nef

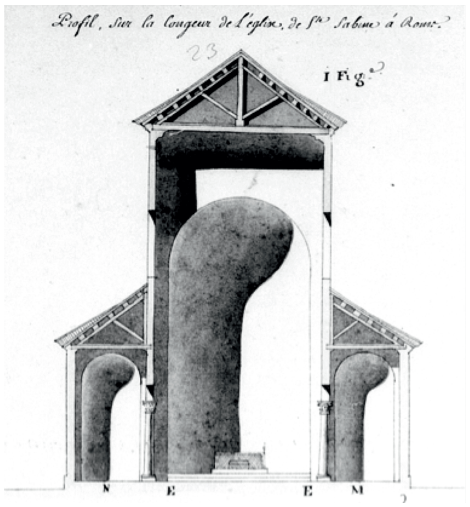



fig. 3.11 Coupe de Sainte-Sabine. Rome (d'après Antoine Desgodets)

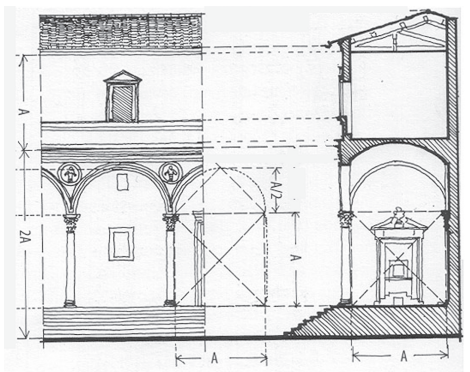



fig. 3.12 L'arcade de l'Hôpital des Saints-Innocents. Proportionnalités

## 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 (IXe 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 Ve et VIe siècles. Peut-être celles de Sainte-Sabine (Ve 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 :

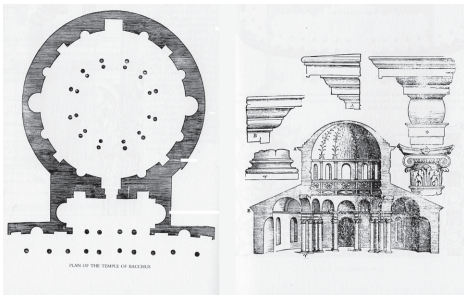


fig. 3.13 Sainte Constance, Rome (d'après Sebastiano Serlio)

« 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 coupolette 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.

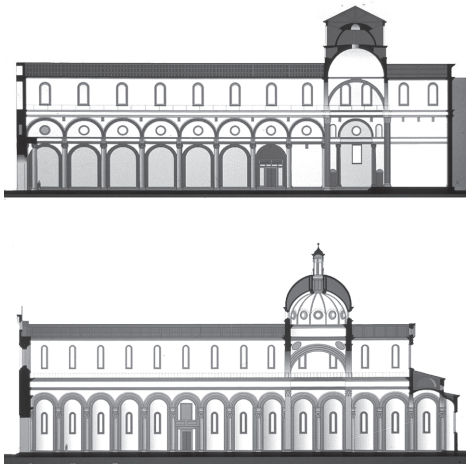


fig. 3.14 San Lorenzo et Santo Spirito. Coupes longitudinales comparées

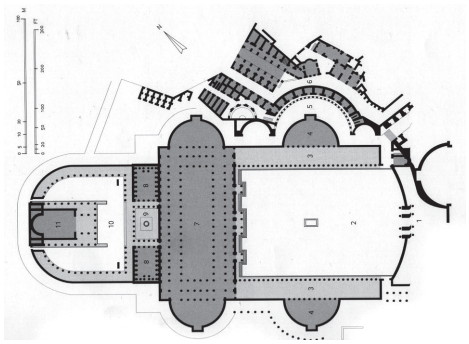


fig. 3.15 Forum et basilique de Trajan

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 XIIIIe 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, journellement 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 Ve et VIe 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

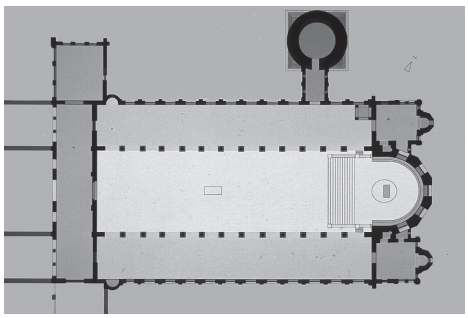


fig. 3.16 Saint-Apollinaire in Classe. Plan

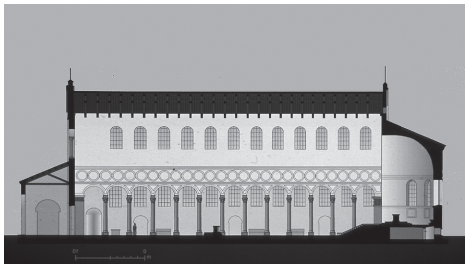


fig. 3.17 Saint-Apollinaire in Classe. Coupe

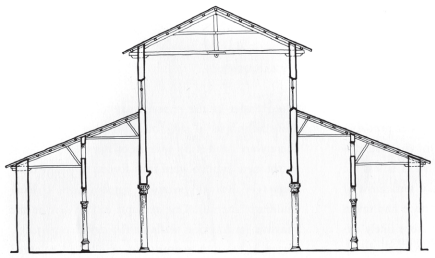


fig. 3.18 Charpente triangulée d'une basilique paléochrétienne (d'après Auguste Choisy)

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-Apollinaire 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, éclairement 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 entrait fonctionnant comme tirant »[6]. L'entrait 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 faîte 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 entraits 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 défaillait sur ce point. Aussi les architectes paléochrétiens s'efforcèrent d'imaginer une autre église idéale com-

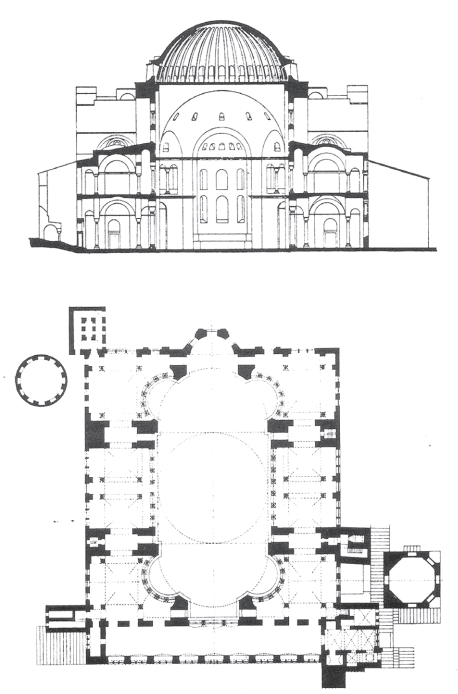


fig. 3.19 Sainte-Sophie. Constantinople

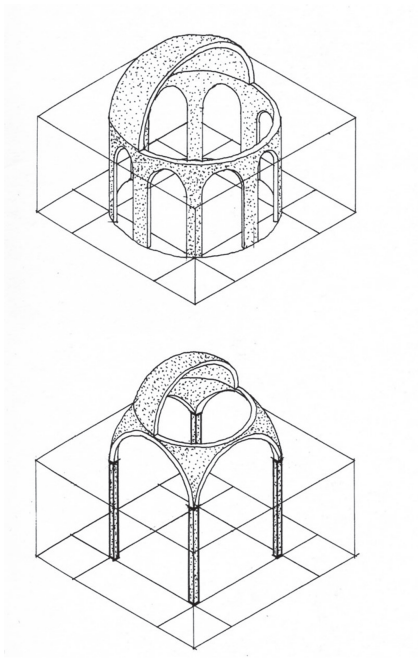


fig. 3.20 Dôme sur cylindre ou pendentifs

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.

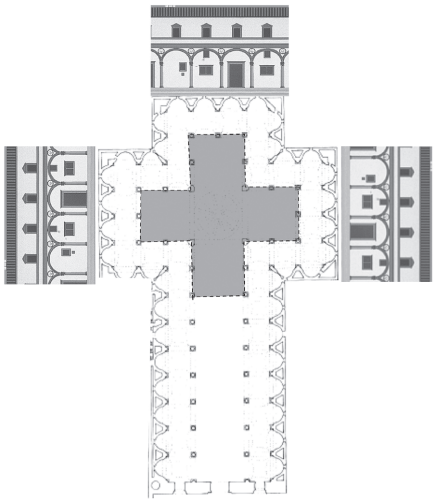


fig. 3.21 Filippo Brunelleschi. Santo Spirito, *Cité idéale*. La croix latine Renaissance : « rue » et « place » en croix grecque, à arcades urbaines

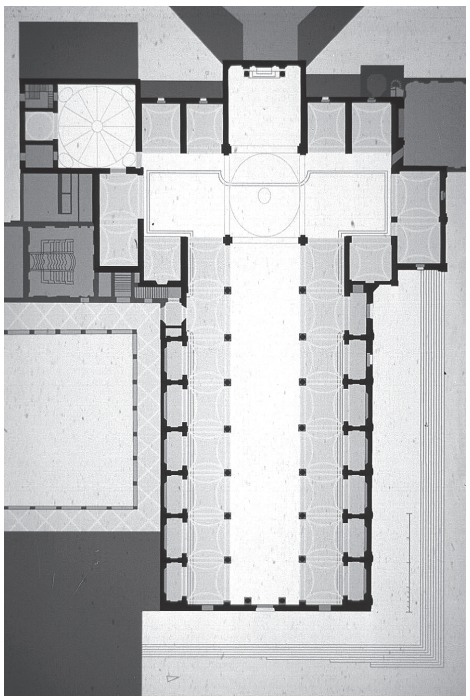


fig. 3.22 Brunelleschi. *San Lorenzo* (Florence)

## 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 surcroit 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). Détourée 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

Cependant, 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'éclairement 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 cardinale 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 ?

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

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

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

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

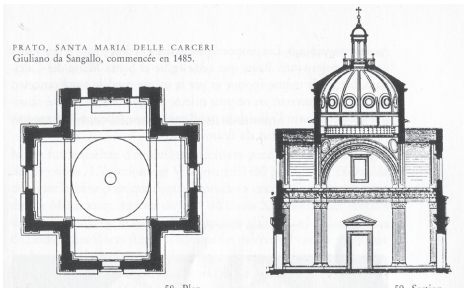



fig. 4.1 Giuliano Da Sangallo. Santa Maria Delle Carceri Prato. 1485

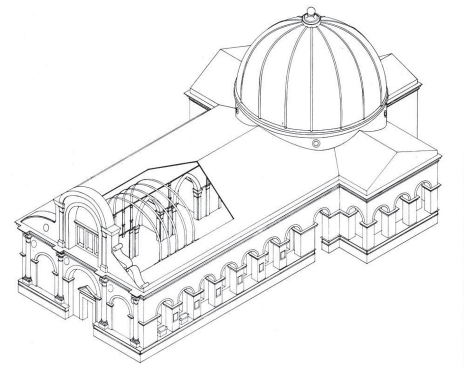


fig. 4.2 Alberti. Reconstitution du Temple Malatestiana. Rimini

## Le Traité

Toutefois la question demeurait : que doit la théorie aux réalisations et que doivent-elles à la théorie ? Prévisiblement, les réalisations postérieures au traité s'y conforment. Mais en amont qu'en a-t-il été ? La restauration de la façade de Santa Maria Novella à Florence, de 1442, entièrement inscrite dans un grand carré et ses subdivisions, associe la divisibilité du carré aux incrustations de marbre « Gothique-Toscan » de l'ancienne façade. Au palais Ruccelai à Florence, de 1446, « les critères du traité d'Alberti lui sont appliqués » a écrit Franco Borsi[1]. Quant au Templo Malatestiano de Rimini (1447) [fig. 4.2], qui est une restauration d'église gothique en « Temple », il est posé sur socle surélevé, flanqué d'arcades à piliers qui deviennent, à l'entrée, un arc de triomphe dans le respect de la dignité des temples et de la théorie murale à venir. On le voit, il n'y a pas, à proprement parler, d'avant et d'après le traité. Élaboration théorique et pratique professionnelle se sont entremêlées. Particulièrement quand, de 1445 à 1453 sous le pontificat de Nicolas V, Alberti exerça à Rome des fonctions qui seraient aujourd'hui celles du surintendant conservateur. L'étude archéologique, l'entretien et la restauration des ruines et des monuments purent même l'inciter à recenser les compétences indispensables aux officiers municipaux sous sa responsabilité. Vasari le laisse entendre : « Léon Battista arriva à Rome à l'époque de Nicolas V qui, avec sa manie de construire, avait mis toute la ville sens dessus dessous [...] le pape consulta toujours Battista à partir de ce moment-là »[2]. En tout cas pour le programme de constructions et d'embellissements de Nicolas V qui englobait la réfection des murs de la ville, des aqueducs et des ponts, la restauration de 40 églises dites *stationales*, un nouveau Vatican fortifié, le palais papal et l'agrandissement de Saint-Pierre il fallait être en mesure de mobiliser un corps de fonctionnaires dont la compétence outrepassait celle des maçons, des charpentiers et des tailleurs de pierre. Les instruire fut peut-être la vocation de la première édition du traité, d'ailleurs dédiée à Nicolas V (1450).

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

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

## L'architecture et la ville dans le traité

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

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

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

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

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

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

## Les compétences de l'architecte : composer et construire

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

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

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

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

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

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

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

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

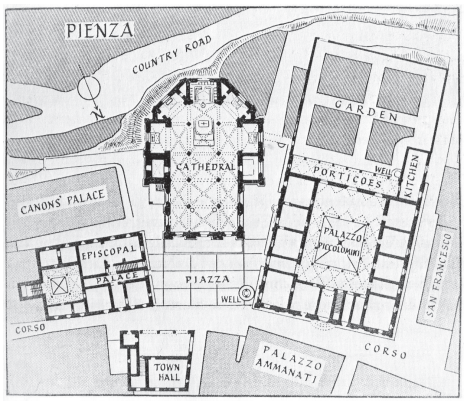



fig. 4.3 Pienza. Piazza del Duomo

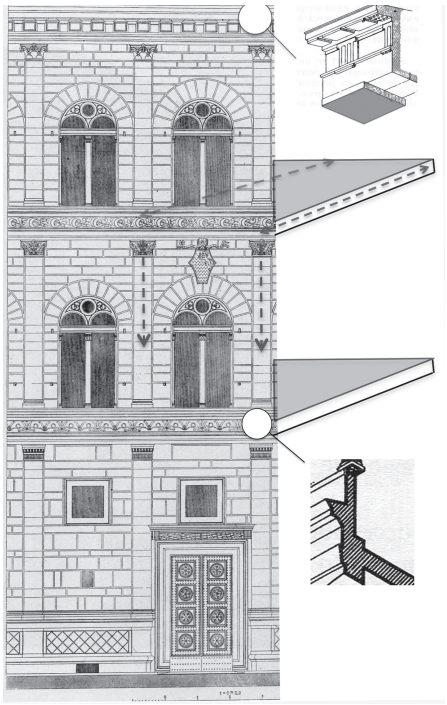


fig. 4.4 Alberti. Palais Ruccelai. Pilastres, renforts de soutien des planchers. Corniches de protection pluviale

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

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

## La construction du mur harmonique

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

## Structure et ornement du mur

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

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



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

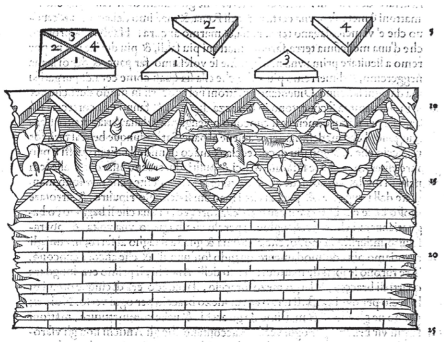


fig. 4.7 Appareil de briques

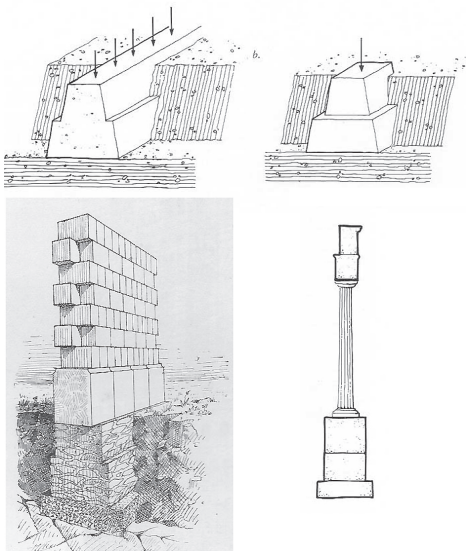


fig. 4.8 Soubassement

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

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

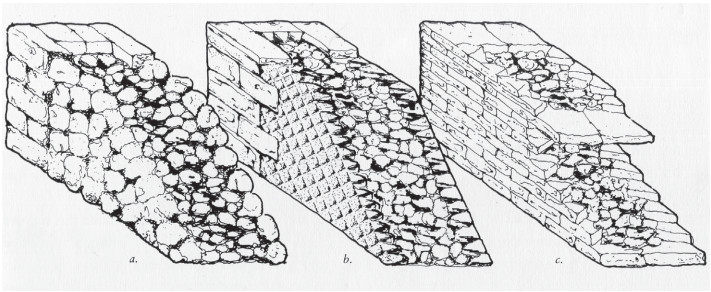
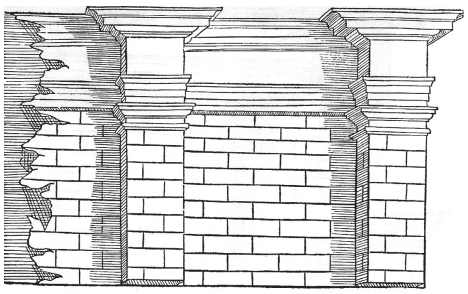


fig. 4.6 Mur : parements et garni

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

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



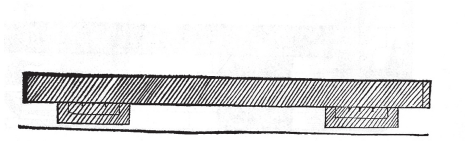


fig. 4.10 Membrures en pilastres dans l'édition *Bartoli* du Traité

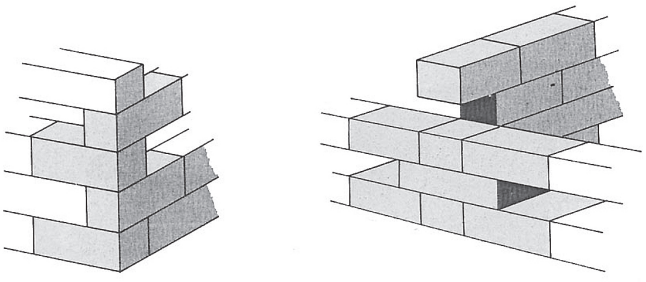


fig. 4.9 Angles « en besace »

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

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

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

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

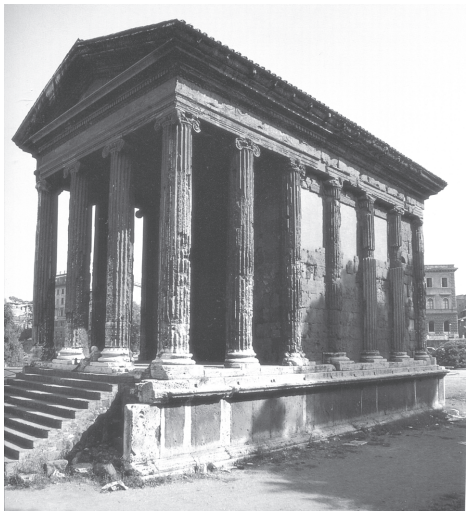


fig. 4.11 Temple de la fortune virile. Rome

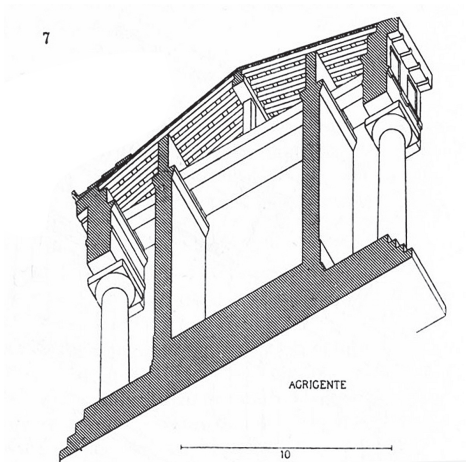



fig. 4.12 Auguste Choisy. Travée d'un temple dorique

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

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

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

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

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



fig. 4.13 San Sebastiano. Circa 1950

Rome en possédait qu'on imagine connus d'Alberti, mais il y en avait aussi, non loin de Mantoue, à Ravenne, si bien que diverses sources archéologiques de l'ère chrétienne de l'Empire instruisirent probablement le projet d'Alberti. C'est, en tout cas, le sens de la proposition de Borsi : « L'église San Sebastiano est l'un des premiers exemples de la typologie renaissante du temple à plan central [6]. Ce qui « renaît » à cette date apparaîtra en comparant Saint-Sébastien à ses prédécesseurs « à plan central » particulièrement ceux en croix grecque, notamment le mausolée de Galla Placidia (V^e siècle) à Ravenne [fig. 4.14] ou cet autre subsistant dans la banlieue romaine, illustrant à la fois « la voûte à branches d'ogives » dans la traduction française de 1553 du *De Re ædificatoria* devenu « temple antique hors les murs » dans le Traité que Serlio publia en 1537 [fig. 4.15].

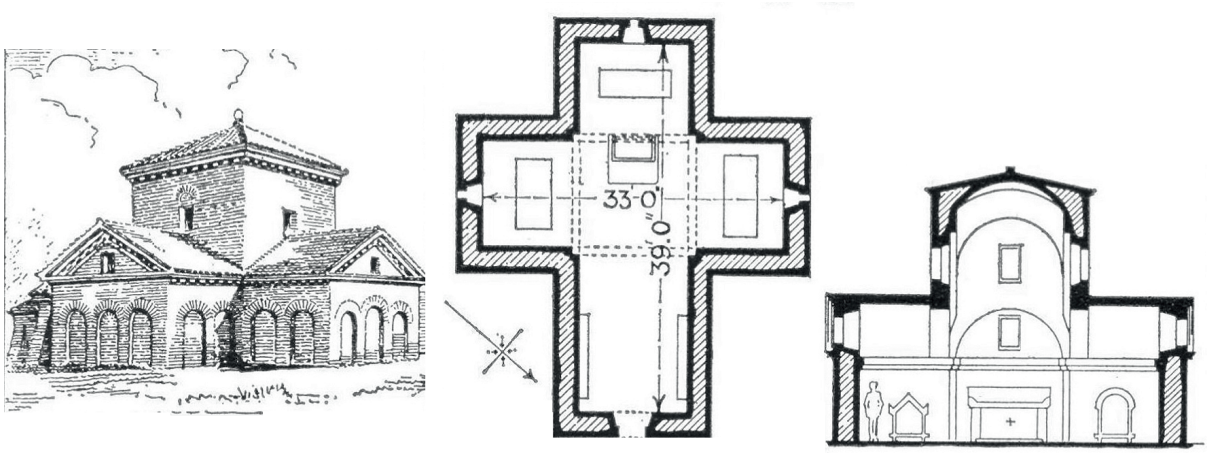



fig. 4.14 Mausolée de Galla Placidia (d'après Banister Fletcher)

5 Peter Collins, *Splendeur du béton : les prédécesseurs et l'œuvre d'Auguste Perret,* Paris, Éditions Hazan, 1995, p. 284.
6 Borsi, *op. cit.*, p. 330.

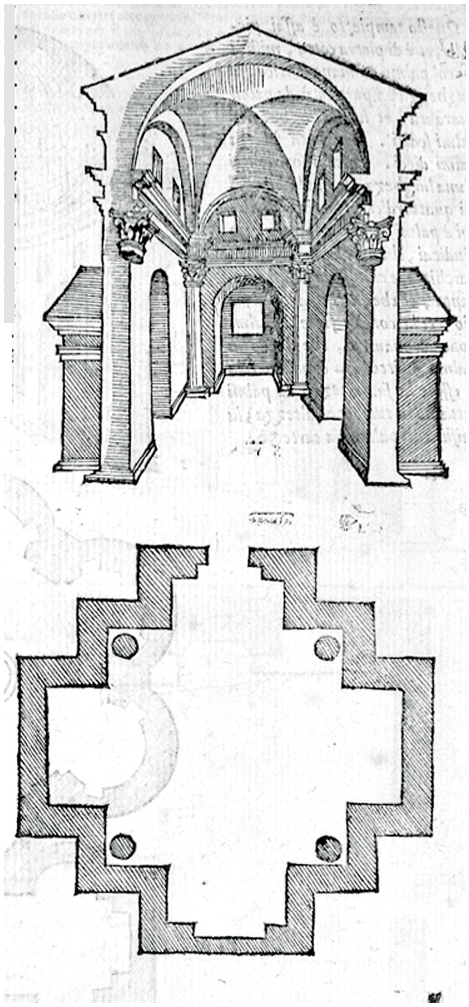


fig. 4.15 « Temple antique hors les murs » (Sebastiano Serlio)

## Archéologie du plan en croix grecque

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

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

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

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

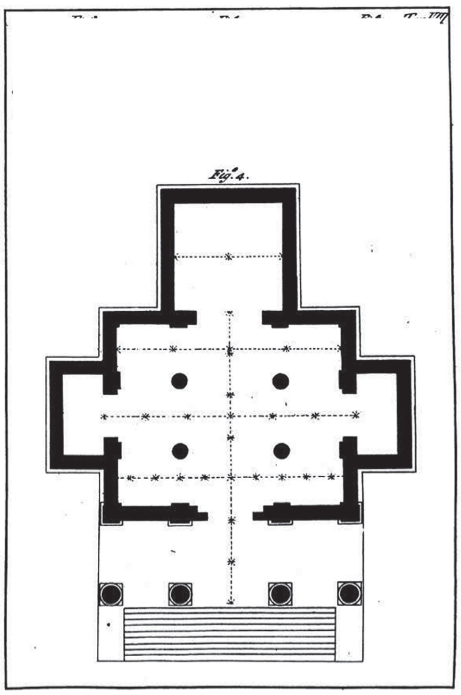


fig. 4.16 « Temple étrusque » dans l'édition Bartoli du traité

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

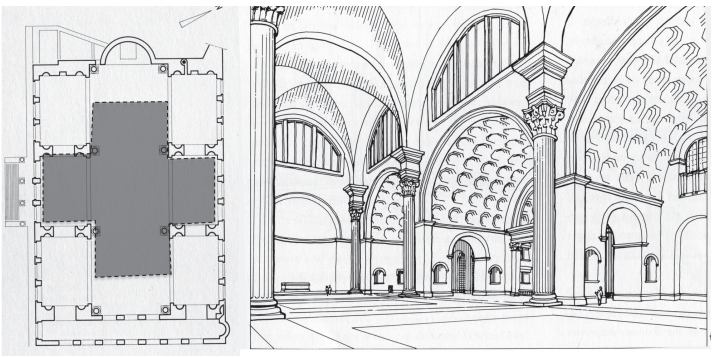


fig. 4.17 Tentative de reconstitution de la basilique de Constantin (d'après Henri Stierlin). En grisé, la croix grecque inspirée à Alberti par ce prétendu « Temple étrusque »

## Du cube au plan cruciforme

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

« Le volume de San Sebastiano est essentiellement un cube » a écrit Borsi[7]. Sur le papier certes, mais l'expérience qu'on en fait dépend beaucoup de la voûte d'arête qui s'élève à mi-hauteur du cube et le dénature. Quant aux grandes chapelles qui ouvrent ses côtés, elles ont une largeur et hauteur suffisantes (respectivement 3/5 et 4/5 d'un côté), pour qu'au lieu d'un cube on perçoive une grande pièce cruciforme et d'un seul tenant. Sa coupe est éloquente : montant des quatre côtés, un crescendo, petites chapelles, chapelles principales, nef, constitue la perception pyramidale de cette pièce à laquelle certes, le cube contribue [fig. 4.18]. Ici nous sommes dans une salle cruciforme haute de 16 mètres, (19 mètres pour la Vieille Sacristie), où, de quelque côté qu'on se tourne on se tient à 12 mètres du fond de chapelle et 16 du plafond. L'axe de la Parole y est quasiment équivalent à celui de la Lumière. C'est un choix architectural, distinct de celui de la Vieille Sacristie, qui confie l'indispensable verticalité du sanctuaire (martyrium), à un effet ascensionnel singulier qu'il faut décrire [fig. 4.19].

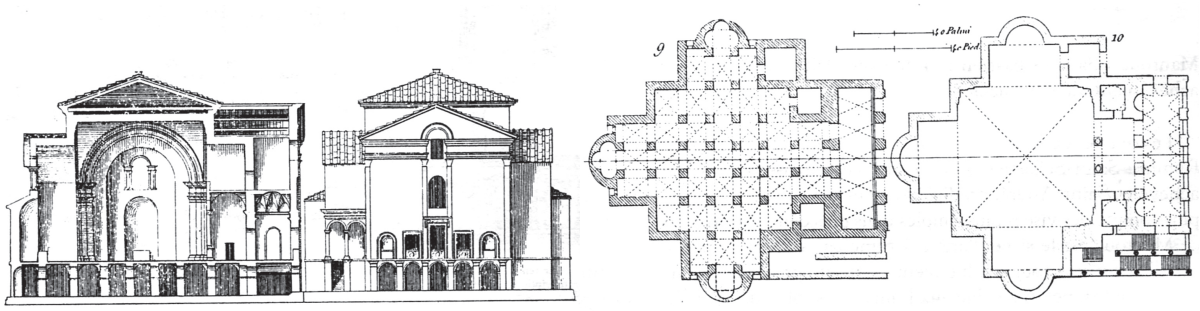


fig. 4.18 Le « cubisme » de San Sebastiano en plan, coupe, élévation

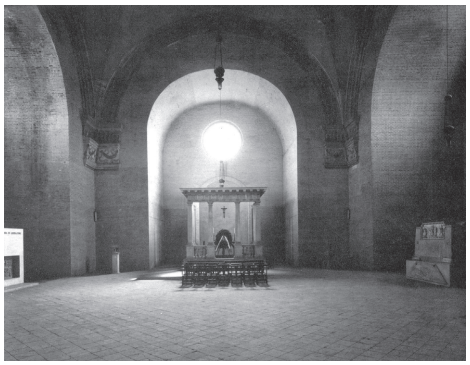


fig. 4.19 Nef et chapelles, une pièce cruciforme

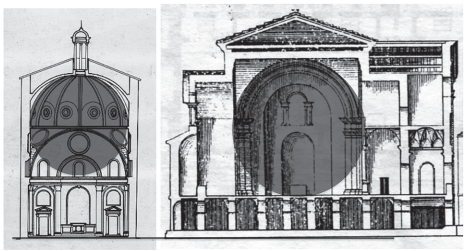


fig. 4.20 « Dans » ou « sous » la sphéricité : la Vieille Sacristie et San Sebastiano

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

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

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

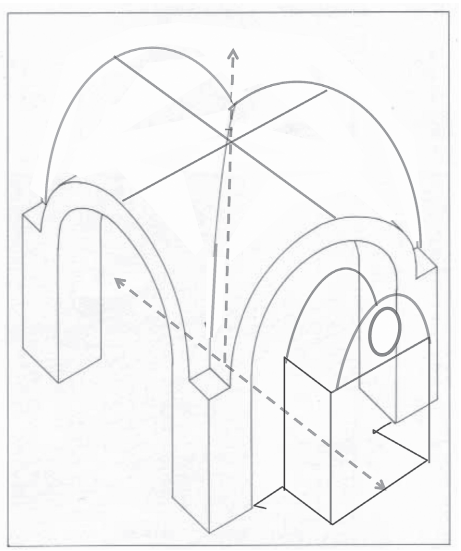


fig. 4.21 4 piliers une voûte d'arête

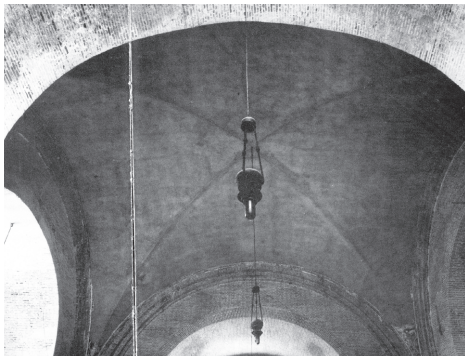


fig. 4.22 San Sebastiano. La voûte d'arête

## Grille (structure) et proportionnalités

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

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

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

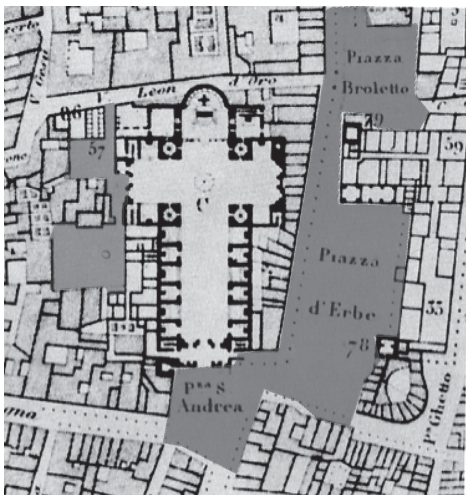



fig. 4.23 Le centre de Mantoue en 1831

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

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

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

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

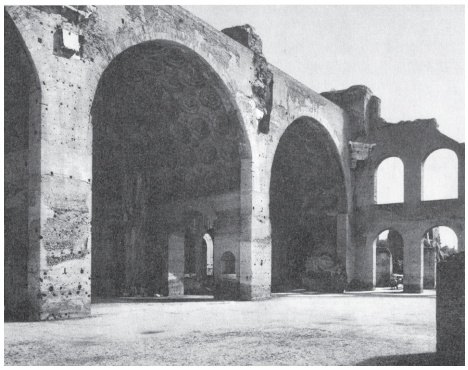


fig. 4.24 Vestiges de la basilique de Constantin. Rome

semble établi dernièrement que les quatre piliers de la croisée aient été érigés à la fin du XV^e siècle[8], accréditant l'hypothèse d'un dôme originel.

## Archéologie basilicale : un forum couvert

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

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

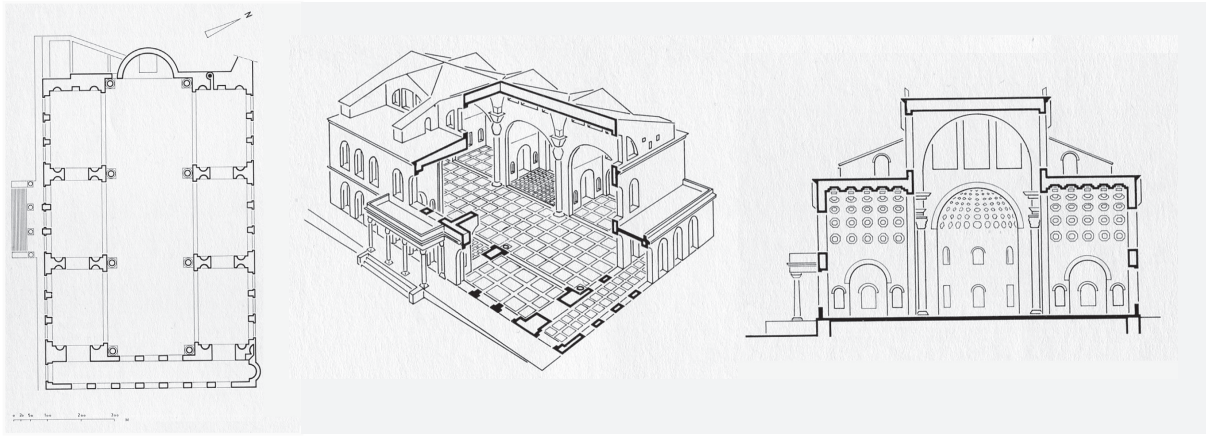


fig. 4.25 Reconstitution de la basilique de Constantin (d'après Henri Stierlin)

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

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

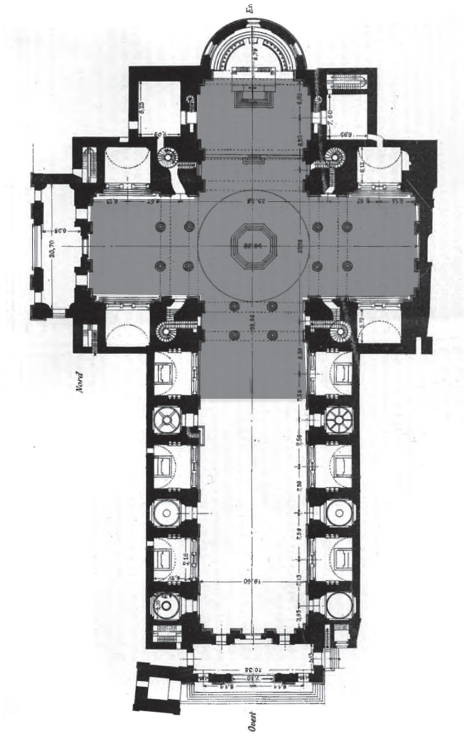


fig. 4.26 Plan de Saint-André de Mantoue

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

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



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

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

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

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

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

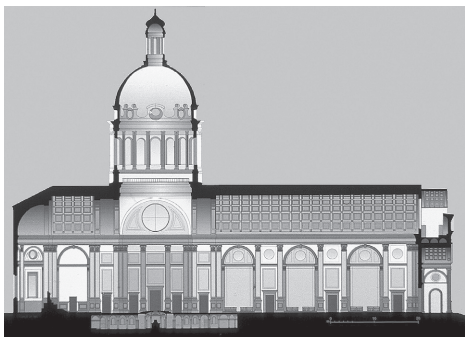


fig. 4.29 Saint-André de Mantoue. Coupe longitudinale

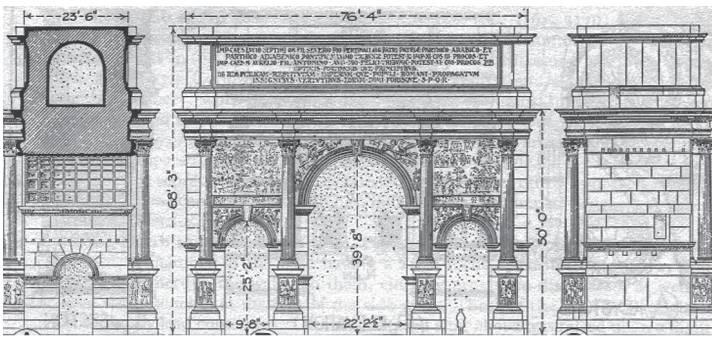



fig. 4.28 Arc de triomphe de Septime Sévère Rome

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

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

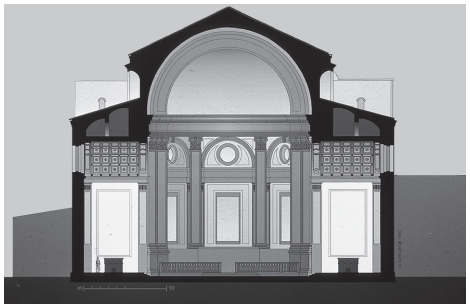


fig. 4.30 Saint-André de Mantoue, coupe transversale. Tentative de restitution : lignes grises, surfaces claires

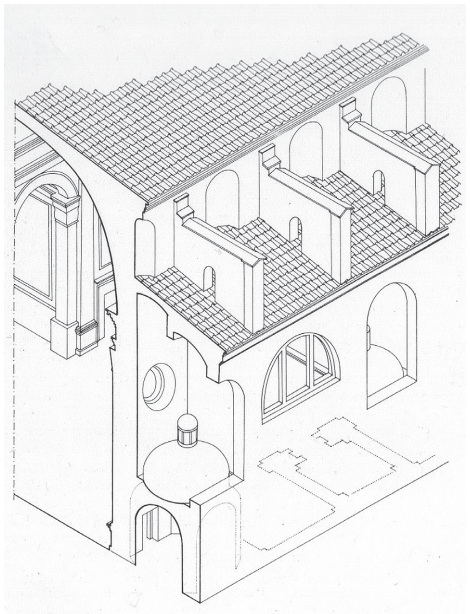


fig. 4.31 Les chapelles creuses des arcs de triomphe (d'après Franco Borsi)

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



fig. 4.32 Surfaces murales et repères de la pyramide visuelle

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

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

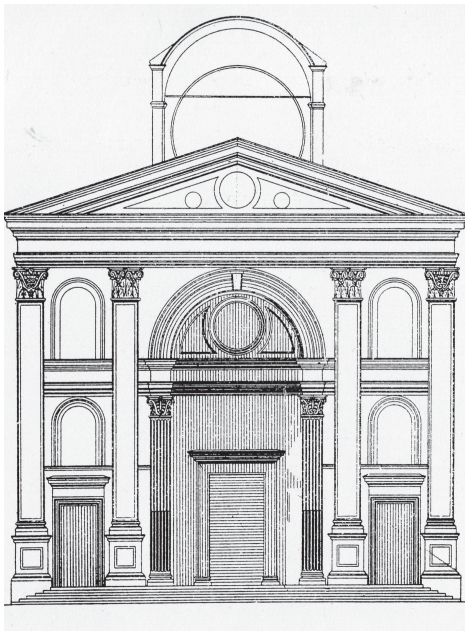


fig. 4.33 Sur la façade s'inscrivent les mesures de la place et celles du bâtiment, légèrement en retrait

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

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

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

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

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

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

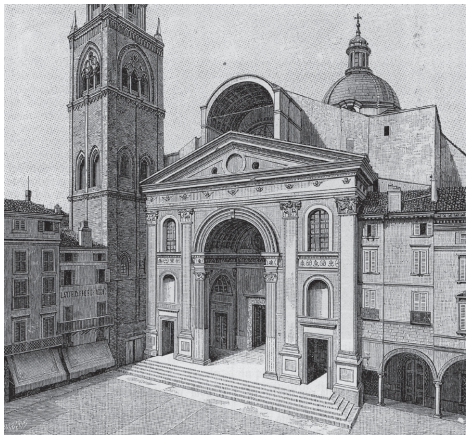


fig. 4.34 Le porche de Saint-André

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

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

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

# LA COUR DU BELVÉDÈRE. LE TEMPIETTO DE SAN PIETRO IN MONTORIO. 5

## Donato Bramante. L'architecture impériale romaine et l'épaisseur murale. Mural et squelettique.

Après *La Grammaire de l'Antiquité,* Summerson ouvre son chapitre suivant, *La linguistique du XVIe siècle*, par l'architecture de Bramante qu'il prétend libérée de la doctrine Vitruvienne. Elle ouvre de ces mots *L'Architecture de Michel-Ange* de James Ackerman : « là où les architectes précédents dessinaient leurs édifices, Bramante les sculptait »[1]. Bramante entreprit d'inciser le mur, d'épaissir les renforts, de poser des arcades sur de puissants piliers, d'amplifier l'entablement d'une colonnade et de sa corniche, d'extraire du mur la colonne engagée. Il le fit à la façon du Colisée romain, un édifice qu'il regarda sans doute, malgré les trois étages d'arcades qui creusent sa façade, comme un véritable solide ovale, mural et squelettique à la fois [fig. 5.1].



fig. 5.1 Rome. Le Colisée



fig. 5.2 Bramante. Arcades sur colonnes. Palais de la Chancellerie. Rome. (1498-1513)

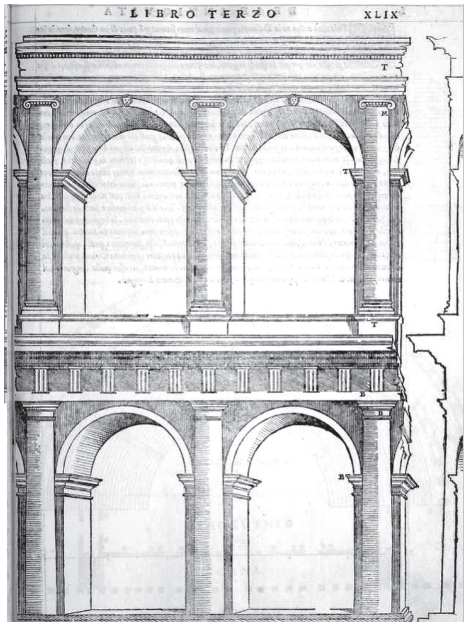



fig. 5.3 Sebastiano Serlio : arcades du théâtre de Marcellus à Rome

## La muralité exemplaire des vestiges impériaux

Chassé de Milan en 1499 après la destitution des Sforza par les français, Bramante gagna Rome. Il n'était alors pas un jeune architecte en apprentissage, mais un homme de 55 ans, éprouvé par l'exil et, selon le témoignage de Vasari, subjugué par ce qu'il découvrait : « il s'en allait solitaire et pensif et, en peu de temps, il eut mesuré tous les édifices de la ville et de la campagne romaine »[2]. Que cherchait-il aussi éperdument ? On ignore s'il se rendit à Rome avant cette date si bien qu'ayant surtout séjourné à Florence, Milan et Urbino, il put se passionner d'une Antiquité jusque-là insoupçonnée de lui : la Rome impériale des théâtres, des thermes et des cirques. Elle lui suggéra peut-être, après les arcades sur colonnes du palais de la Chancellerie (1498-1513) [fig. 5.2], cette muralité en relief autrement perspective que ne le sont un mur lisse ou des rangs de fines colonnes : « une pesanteur majestueuse » selon Murray[3]. En tout cas s'il y excella ce fut pour la gloire du pape Jules II (1503-1513).

Aujourd'hui, avec leurs arcades épaisses, la muralité du Colisée ou du théâtre de Marcellus questionne encore nos yeux comme ceux de Bramante : est-on devant un haut mur creusé, ou bien devant des arcades particulièrement massives [fig. 5.1, fig. 5.3, fig. 5.4] ? Est-ce mural ou squelettique ?

À la suite d'Alberti, la curiosité d'un architecte ne pouvait se désintéresser d'un tel mélange de trabéation et de muralité, d'arcade et de colonnade, de voûtes et de plates-bandes. Mandaté par Jules II, un pape désireux d'agrandir le palais épiscopal, d'aménager la cour du Belvédère (1505) et de préparer le chantier du nouveau Saint-Pierre (1506), Bramante trouva dans ces ruines les embellissements de la Nouvelle Rome dont rêvait son commanditaire. Il fit si bien que ces chantiers assurèrent simultanément sa réputation et celle de l'architecture romaine impériale. Sebastiano Serlio (1475-1554) lui reconnut qu'« avec l'aide et l'autorité que lui octroya le pape, on pourrait dire qu'il a ressuscité la véritable architecture, qui avait été oubliée depuis les Anciens,

1 James Sloss Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, Paris, Macula, 1991, p. 13.
2 Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, Paris, Grasset, 2007, p. 205.
3 Peter Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1990. p. 117.
4 Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, op. cit., p. 12.

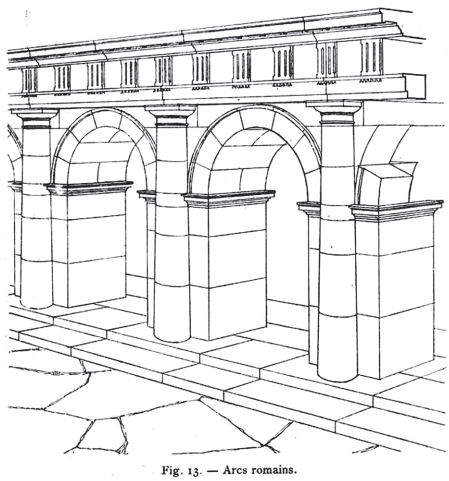



fig. 5.4 Arcades sur piliers. *L'Architecture*. Cours d'Anatole de Baudot (1916)

jusqu'à maintenant »[4]. Autrement dit Bramante en père d'une seconde Renaissance. Plus tard, enthousiaste, Palladio publia le Tempietto de Bramante (1502), parmi les planches d'antiques de ses *Quattro Libri* [...] : « Bramante a, le premier, rénové la belle et bonne architecture qui, depuis les Anciens jusqu'à aujourd'hui, était restée cachée »[5]. Vasari qui persistait à créditer Brunelleschi du renouveau décisif concédait que « Les procédés modernes employés par Filippo Brunelleschi furent vraiment d'une grande utilité à l'architecture [...] Mais Bramante ne fut pas moins utile à notre siècle ; suivant les traces de Filippo il ouvrit une voie sûre aux architectes qui lui succédèrent »[6].

## La cour du Belvédère (1505)

L'aménagement de la Cour du Belvédère consistait à rattacher le palais du Vatican à une villégiature existante distante d'environ 320 mètres (400 « pas » selon Vasari). À l'occasion, le pape souhaitait doter le Vatican d'équipements susceptibles d'accueillir et divertir cardinaux et ambassadeurs lors des grands conclaves. Autour d'une cour d'apparat où produire tournois et spectacles, prolongée de jardins de promenade, devait s'élever un gigantesque ensemble de galeries de trois cents mètres de long desservant écuries, salle des conclaves, bibliothèque, entre le palais apostolique et la Villa d'agrément située, elle, 26 mètres plus haut [fig. 5.5].

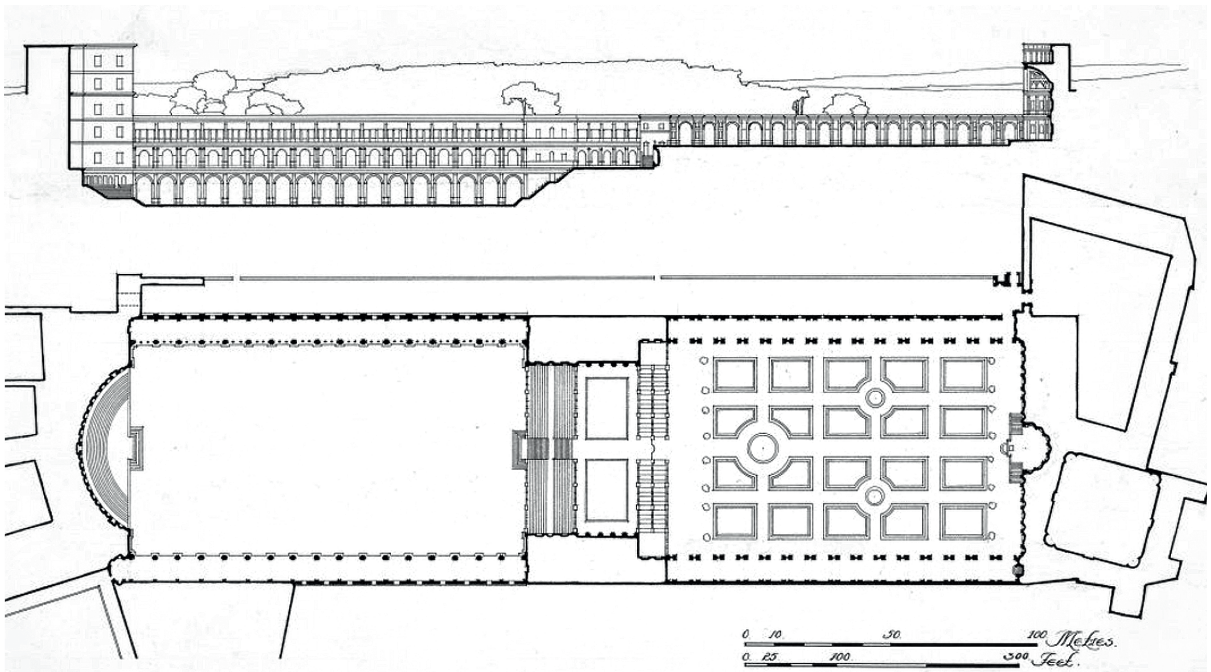



fig. 5.5 Entre le palais du Vatican et la villa du Belvédère les 26 mètres de dénivelé déterminent deux séquences : *la cour du belvédère*, un forum, et celle de la *Pomme de pin*. Chaque étage correspond à une hauteur de plate-forme et à un axe perspectif

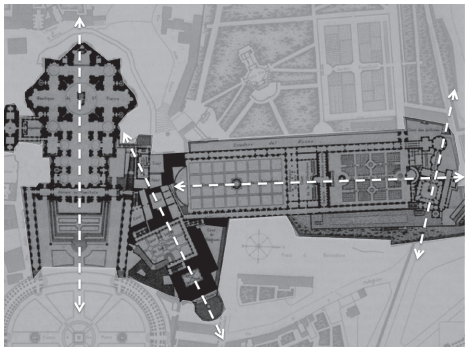


fig. 5.6 Rome, Le Vatican, au XVII^e siècle et ses quatre entités axiales Saint-Pierre, le palais pontifical, la cour du belvédère, la villa

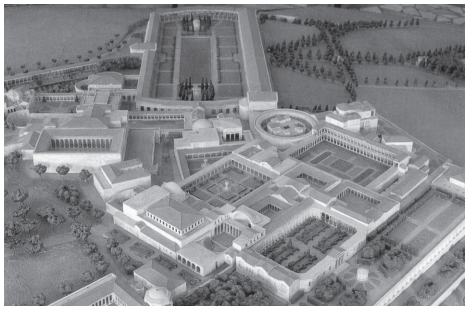


fig. 5.7 Les fragments axiaux de la Villa Hadrianna à Tivoli

Arnaldo Bruschi expliqua la difficulté : « ce que Bramante dut affronter était largement nouveau. Pour la première fois depuis l'Antiquité il fallait concevoir un théâtre d'extérieur permanent, un musée où exposer des statues antiques et un jardin qui, inhabituellement, s'intègrerait à l'ensemble »[7]. Mais éloignement et dénivelé opposaient une autre difficulté de rattachement au palais. Le projet consista donc à entourer une vaste scène de plein-air de longues galeries distributives. Par l'envergure, c'était un forum mais, par le programme un cortile palatial, ceinturé de portiques au rez-de-chaussée, de galeries d'exposition à l'étage coiffées d'un long promenoir unissant d'un trait l'étage papal du palais à la Villa 300 mètres plus loin. Dans la mesure où Jules II confia d'emblée à l'atelier de Bramante, le plan du nouveau Saint-Pierre et de sa cour d'entrée, la nouvelle façade du vieux palais épiscopal donnant sur la nouvelle cour San Damaso et le grand axe du Belvédère, on peut considérer, avec Ackerman, que cet ensemble des trois interventions fut une vaste opération d'urbanisme transformant, par fragments axiaux cohérents la vieille citadelle vaticane en une *Villa Antique*[8], impériale, fidèle à des sources antiques connues [fig. 5.6].

## Archéologie de la villa impériale

En dehors de la Villa d'Hadrien à Tivoli conçue par fragments axiaux, que, selon Vasari, Bramante étudiait scrupuleusement, les vestiges de ces résidences impériales manquaient [fig. 5.7]. Circulaient des sources littéraires décrivant une galerie de la Domus Aurea, le palais impérial de Néron (65 après J.-C.) récemment découverte, dont Tacite et Suétone restituèrent la démesure. Dans la *Vie de Néron* Suétone écrivit que : « la demeure était si vaste qu'elle renfermait des portiques à trois séries de colonnes, longs de mille pas » c'est-à-dire 3 étages de portiques sur environ 300 mètres de long. Ackerman qualifia ce même palais de « ville-villa étendue sur un immense terrain » et relevait quelque similitude du palais néronien avec l'immense villa que Pline fit bâtir, élevée sur des rochers surplombant la mer Tyrhénienne : « On trouve des parallèles frappants dans la plus précise des

5 Andrea Palladio, *Les Quatre Livres de l'Architecture,* Paris, Flammarion, 1997, p. 353.
6 Vasari, *op. cit.*, p. 203.
7 Arnaldo Bruschi, *Bramante*, Roma, G. Laterza, 1985, p. 139.
8 James Sloss Ackerman, « The Belvedere as a classical villa », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 14, 1951, p. 83.

descriptions de villas antiques : la lettre de Pline le Jeune sur sa villa toscane [...] Il y décrit une galerie surélevée avec de grandes fenêtres ouvertes, qui relie la partie principale de la villa à une autre suite de pièces situées à l'extrémité d'un hippodrome ; un concept fonctionnellement et peut-être formellement similaire au lien entre le Vatican et le musée [...] Cependant, malgré tous ses détails, la description de Pline n'est pas assez précise pour permettre une reconstitution exacte »[9]. Certes, mais le texte latin qu'on va lire vante indiscutablement le charme de deux corps de bâtiments distants l'un de l'autre, un pavillon d'étude et de retraite à l'écart de l'habitation principale d'où « à partir de ce corps de logis se développe une galerie voûtée qu'on prendrait pour un monument public [...] Devant cette galerie une terrasse parfumée de violettes [...] Au bout de la terrasse puis de la galerie, du jardin, est un pavillon, délices de mon cœur [...] Quand il m'a plu de me retirer dans ce pavillon il me semble que je suis loin de chez moi »[10].

« Une galerie voûtée qu'on prendrait pour un monument public », ces démesures antiques flattèrent certainement la mégalomanie pontificale. Elles anticipaient le Belvédère, mais, en l'état d'avancement des fouilles Bramante ne disposait que de minces données archéologiques pour bâtir ces fragments impériaux. Seule la monumentalité intacte des galeries du Colisée [fig. 5.1] ou du théâtre de Marcellus [fig. 5.3] l'esquissaient avec toute l'autorité antique nécessaire.

## La cour : un fragment de Villa impériale

La topographie imposa un terrassement en trois plates-formes. Il y eut donc deux cours séparées par des gradins et une rampe pour les desservir. Grosso modo, à mi-chemin des 300 mètres, on quittait la cour basse, dite « du Belvédère », plutôt rattachée aux activités du palais, pour atteindre les jardins hauts, ceux de la Villa dédiés, eux à l'agrément et dits « Cour de la pomme de pin ». Un dénivelé de 26 mètres les séparait. En bas, la cour de 170 mètres de long et 90 de large finissait sur des gradins. Un escalier central débouchait à mi-hauteur, sur une terrasse et un nymphée. De là s'élevaient deux rampes jusqu'aux jardins de la villa [fig. 5.5]. On franchissait par paliers les 26 mètres de dénivelé. On ne peut mieux résumer l'ambition du complexe : « Bramante a donc voulu soumettre la nature informe du mont du Vatican [...] il voulait dans son projet construire une perspective profonde et d'une monumentalité impériale »[11]. Autrement dit, projeter une muralité coliséenne sur 300 mètres de long.

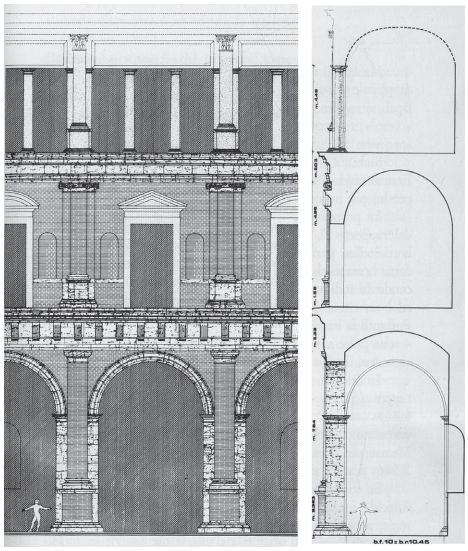


fig. 5.8 Coupe sur la cour du Belvédère (d'après Arnoldo Bruschi)

## « Une perspective profonde d'une monumentalité impériale »

Un plan de la main de Bramante atteste que l'arcade du rez-de-chaussée desservait, par de rares portes les équipements prévus, notamment la salle des conclaves et de vastes écuries. Au-dessus, à l'étage noble, se tenait, comme dans un palais, une galerie d'exposition des riches collections vaticanes, murale elle. De la même façon un promenoir en colonnade, parcourait le dernier étage unissant le bureau papal, qu'on appelle *chambre de la signature*, à la villa d'agrément. Sur 170 mètres de long et 44 de haut (133,4 pieds romains selon Bruschi) ces trois étages furent tramés selon un carré d'environ 10 mètres de côté. « Une perspective profonde » de 17 travées de trois niveaux, aux points porteurs superposés [fig. 5.5, fig. 5.8] balisant la proportionnalité de la cour de 17 travées de long et 9 de large, faisait un *forum* albertien rectangulaire, bien enclos, dont la trabéation exposait franchement aux yeux de tous les rapports dimensionnels. On comprend mieux la difficulté dont triompha cette solution en comparant la finesse des arcades sur colonne dans la cour de la chancellerie (1490 [fig. 5.2] qui en dissout le volume, à la muralité naissante des arcades sur pilier du petit cloître de Santa Maria della Pace (1501) dont la raison évidente fut d'exprimer le parallélépipédisme de la cour proprement dite.

Cette fois, pour s'assurer d'une *perspective centrale aussi profonde* et obtenir sur 170 mètres, un entrecroisement visible de fuyantes horizontales et de cadres verticaux, fallait-il des flancs muraux ou squelettiques ? Bramante répondit en dressant aux flancs de la cour une paroi aux membrures suffisamment épaisses et suffisamment creusée de cavités pour que ces travées accompagnent de bout en bout la décroissance perspective de la cour. Autrement dit, malgré le paradoxe évident, en élevant des parois à la fois murales et squelettiques. Y réussit-il ?

On le verra. En tout cas, nul doute que le vestige romain le plus démonstratif d'un tel projet ait été le Colisée [fig. 1]. On a déjà constaté que son haut mur semble une carcasse, évidée, faite du creux des ouvertures et de l'épaisseur considérable des piliers et de leur

9 *Ibid,* p. 84.
10 « Lettre de Pline à Gallus », in Pierre Pinon, *La Laurentine,* Paris, Édition du Moniteur, 1982.
11 Christoph Luitpold Frommel, « Giulio II, Bramante et il cortile del Belvedere », in Max Seidel (éd.), *L'Europa e l'arte italiana*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 211-220. (Traduction de l'auteur.)

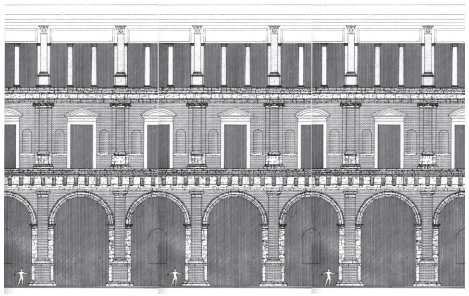


fig. 5.9 Tentative de restitution de la cour du Belvédère de 1506 (d'après Arnoldo Bruschi)

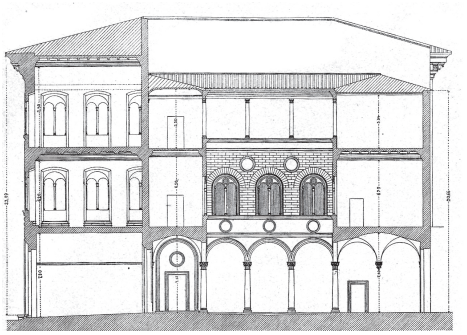


fig. 5.10 Coupe sur la cour du palais Médicis (Florence) (d'après Henry de Geymüller)

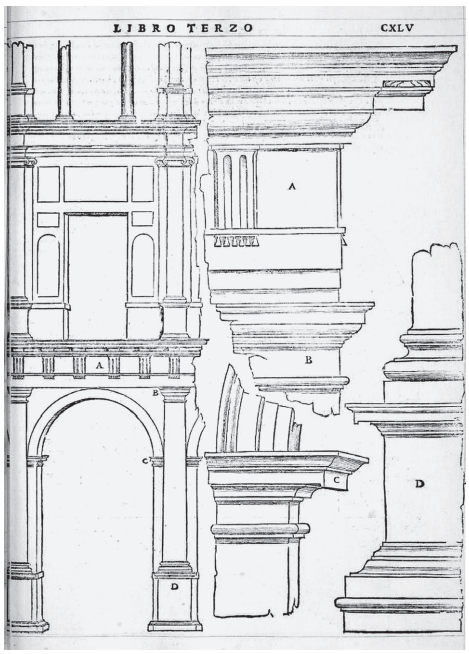



fig. 5.11 Sebastiano Serlio. Élévation d'une travée de la cour du Belvédère

entablement, dus aux poussées et aux poids des voûtes en berceau et non d'arêtes, qui, à tous les étages, couvrent les galeries. Très en relief piliers et entablements y quadrillent le mur. S'empilent ainsi trois niveaux d'arcades voûtées, qui s'amincissent en montant, ornées, selon leur robustesse supposée : dorique, ionique, corinthien. Un quatrième étage est un mur plein, lisse et en colonnade encore plus mince.

## L'arcade sur pilier à l'antique, murale ou squelettique ?

Bramante ne copia pas les arcades du Colisée ou du théâtre de Marcellus, il en emprunta la trabéation murale. Épaisses ces arcades romaines l'étaient pour contrebuter les poussées latérales continues de voûtes en berceaux qu'il fallait dévier verticalement par du poids. Le projet de Bramante s'éloignait du romain puisqu'il superposait, selon l'occupation des étages, voûtes d'arête et en berceau. L'élévation du projet de 1506 le montre : en façade s'étagent des travées palatiales et non des arcades de cirque ou de théâtre [fig. 5.9]. Bramante adapta donc la superposition « coliséenne », au programme d'un cortile de palais. Comparons la cour du palais Médicis (1490) [fig. 5.10] au forum du Belvédère. Chaque travée verticale du Palais florentin superpose une arcade sur colonne, un pan mural à l'étage noble, une colonnade au promenoir [fig. 5.10]. La travée de la cour du Belvédère comprend en bas une arcade sur pilier et une voûte d'arête, un pan mural à l'étage noble et une voûte en berceau surbaissée, une colonnade au promenoir et un berceau surbaissé également [fig. 5.8].

Les travées du Palais Médicis et du Belvédère se ressemblent. À l'étage noble toutes deux ont cette galerie murée [fig. 5.8]. C'est un étage « plein » entre deux étages « creux ». Certes, il est court, mais sa muralité interrompt l'apparence squelettique de la travée comme le montre la coupe que donne Geymüller du palais Médicis [fig. 5.10]. On extrapole aisément sa platitude au long des 17 travées du Belvédère. 135 mètres de surface murale qu'il fallut creuser de reliefs, niches, piliers, corniches et fenêtres en tabernacle, pour obtenir l'entrecroisement squelettique de lignes recherché. Le résultat est visible sur l'élévation d'une travée que donne Serlio [fig. 5.11], et sur la façade du Belvédère qu'a reconstituée Arnoldo Bruschi [fig. 5.8].

À cet étage intermédiaire les reliefs muraux continuent ceux de l'arcade. Certes, avant Bramante, Alberti avait critiqué l'arcade sur colonne et recommandé celle sur piliers au motif qu'un arc, de section rectangulaire, ne peut se continuer par une colonne circulaire [fig. 5.12]. L'arcade externe du temple Malatesta et ses piliers rec-

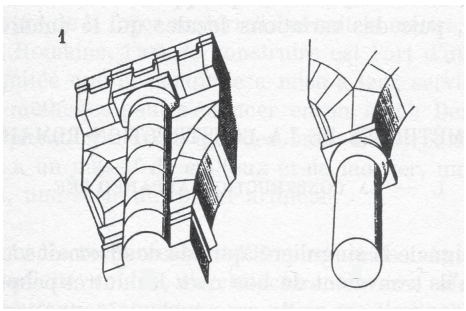


fig. 5.12 Auguste Choisy. Arcade sur pilier ou sur colonne

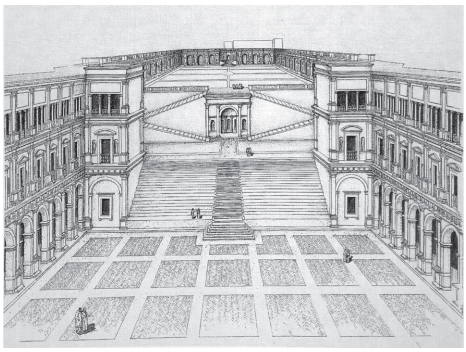


fig. 5.13 Cour du Belvédère, reconstitution perspective du projet de 1506 (d'après Christophe L. Frommel)

tangulaires illustrait l'enchainement souhaitable [fig. 4.2], mais c'étaient des piliers lisses et sans reliefs. Un siècle plus tard, l'exemple canonique d'arcade figurant dans le *Libro Terzo* de Serlio est une « élévation » du théâtre de Marcellus où chaque pilier comporte deux pilastres latéraux rectangulaires en soutien des arcs de la voûte, de part et d'autre d'une forte colonne engagée qui se dresse devant eux jusqu'à un entablement rehaussé d'un garde-corps [fig. 5.3] : le pilier à l'antique, large et épais comme un fragment de mur. On réalise encore sa muralité en comparant l'entablement épais et saillant du Belvédère à celui, discret, de l'arcade du palais Médicis [fig. 5.8, fig. 5.10].

Ce que la colonne seule accomplissait auparavant sans effort, le pilier l'obtient en démultipliant ses renforts dans toutes les directions. Chacun d'eux parait dédié à une charge ou une poussée d'arc particulière en sorte que les piliers, à la différence des colonnes ont un plan cruciforme [fig. 5.12] qui leur donnent, si des charges ou des poussées importantes obligent à en épaissir les branches, l'air de véritables pans de mur, mais « ossaturés » [fig. 5.4]. Si bien qu'il est logique que d'un coup d'œil les parois du Belvédère, comme celles du Colisée, nous semblent des murs épais percés de baies larges et profondes. Et tout aussi logique que, bâtis de travées ajourées et à l'ombre, ils aient aussi l'air squelettiques. Enfin, pour parachever la pyramide visuelle du Belvédère, il fallut quadriller le pavement selon le pas des arcades [fig. 5.13]. Bramante réussit-il sa *perspective profonde* ? La cour actuelle est méconnaissable. Vasari admirait déjà un bâtiment que Bramante laissa inabouti, « on dit qu'il avait fait un modèle de tout l'édifice, qui était une chose merveilleuse, comme on peut en juger par le commencement de cette œuvre restée inachevée »[12]. À partir de quoi on ne peut que s'en remettre à des hypothèses. On pourra par exemple comparer deux restitutions conjecturales, l'élévation de 1506 [fig. 5.9], la perspective conforme au projet de 1506 [fig. 5.13] et forte de sa « muralité squelettique ».

L'« élévation » de Serlio, probablement construite, peut toutefois témoigner [fig. 5.11]. On soupçonne alors qu'un mur puisse consister de l'épaississement de ses seules membrures et que, ses surfaces ayant disparu, il se résorbe en quadrillage dense, épaissi, de lignes horizontales et verticales. Une confirmation est au Colisée. Nul doute, par exemple, que, malgré ses cavités, il soit un corps ovale mural et que le théâtre de Marcellus soit un demi cylindre.

12 Vasari, *op. cit.*, p. 207.




fig. 5.14 Le Tempietto sur une gravure du XVIII^e siècle

## Le Tempietto de San Pietro in Montorio (1502)

Aujourd'hui, qu'on le visite, qu'on consulte une photo ancienne ou, mieux encore de vieilles gravures de voyageurs, toujours le Tempietto surprend le visiteur. Splendide, presque incongru dans sa modeste cour rectangulaire [fig. 5.14, fig. 5.15]. C'est un temple circulaire, une rotonde. Il comprend une *cella* haute, cylindrique sous une coupole hémisphérique, entourée à mi-hauteur d'un péristyle, cylindrique aussi. Les deux cylindres, l'un plein l'autre creux, contrastent fortement. Leur assemblage s'expose. L'un émergeant de l'autre on songe à leur concentricité et à leurs proportions, à un centre et sa périphérie. D'un coup d'œil on estime que son noyau cylindrique doit être deux fois plus haut que son péristyle et, dans la foulée, que sa silhouette, comme l'ont dépeinte de vieilles gravures touristiques [fig. 5.14], soit un cylindre bagué de trois anneaux : l'emmarchement, l'entablement, l'assise du dôme. À dessein probablement la gravure en a accentué les cerclages et leur orfèvrerie de pierre qui peut évoquer celle de châsses ou de reliquaires.



fig. 5.15 Le Tempietto dans le cloître réalisé. À droite le projet de cour circulaire (d'après Paul Letarouilly)

## Archéologie du Temple circulaire

On édifia le Tempietto en souvenir du supplice de Saint-Pierre. Une crypte sous la chapelle en aurait conservé depuis des siècles la relique et, sur ses fondations circulaires, on aurait bâti le cylindre central [fig. 5.16]. Verticalité, envol des âmes défuntes, dès le V^e siècle les chrétiens élevèrent à leurs suppliciés des *martyriums* à plan centré dont quelques-uns subsistent aujourd'hui. Par exemple Saint-Étienne-le-Rond (V^e siècle), ou Sainte-Constance, à Rome (IV^e siècle) qui est une rotonde funéraire [fig. 5.17] comprenant une nef annulaire pour le public entourant un

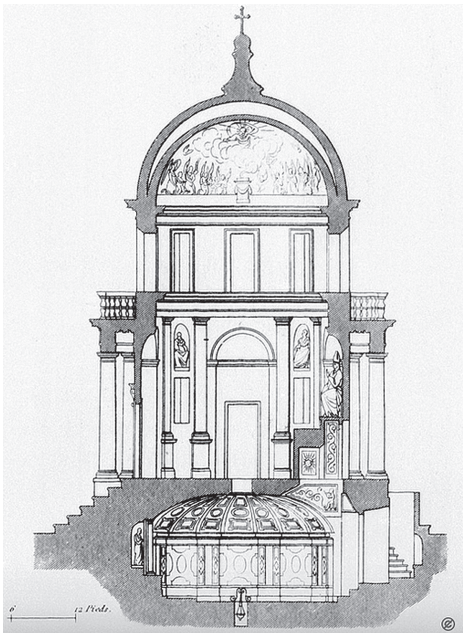


fig. 5.16 Le Tempietto. Coupe

chœur circulaire couvert d'un dôme. Au centre le chœur comprend un tambour et son dôme reposant sur une double arcade. Elle sépare le sacré du profane, le lieu des clercs de l'assemblée des laïcs. Rien de tout cela au Tempietto qui est une chapelle trop petite pour accueillir du public. À qui s'adressait ce péristyle splendide dans la cour étroite d'un petit monastère [fig. 5.14] ?

La colonnade externe rappelle celle des temples païens de Rome ou de Tivoli certainement familiers de Bramante, comme devait l'être ceux du texte Vitruvien. Il mentionne deux « temples ronds » (L. IV., Ch. 7). Vitruve n'explique pas leur rotondité. Tous deux ont une colonnade extérieure circulaire. L'un est comme un kiosque couvert d'un dôme, l'autre possède une *cella* murale, cylindrique mais sans fenêtres. Vitruve prescrivait que la hauteur du dôme soit la moitié de celle de son cylindre qui, lui, est aussi large que haut. Dimensions qui évoquent celles du temple de Vesta, à Tivoli [fig. 5.18] situé sur un coin de forum. Mais au Tempietto, ni place, ni forum pour justifier ce splendide pronaos circulaire.

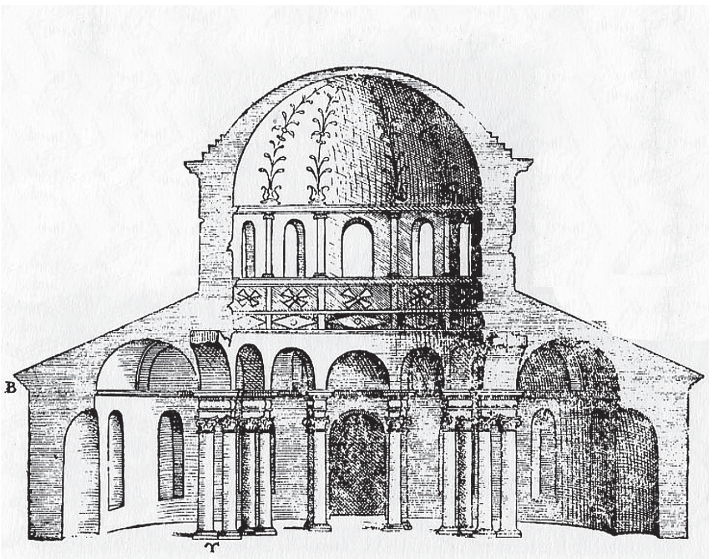


fig. 5.17 Sebastiano Serlio. Rome, la rotonde de Sainte-Constance

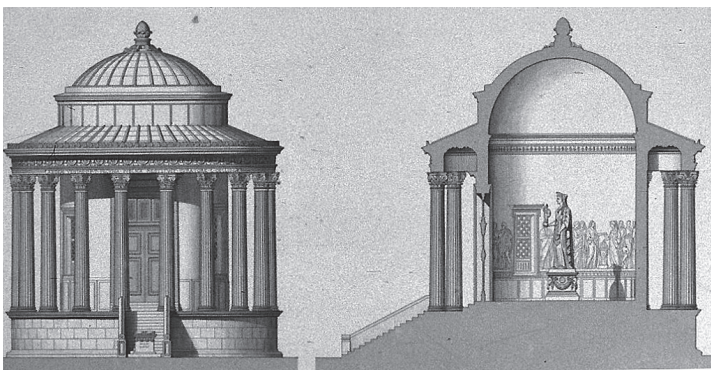


fig. 5.18 Tivoli. Le temple de Vesta (I^er^ siècle avant J.-C.)

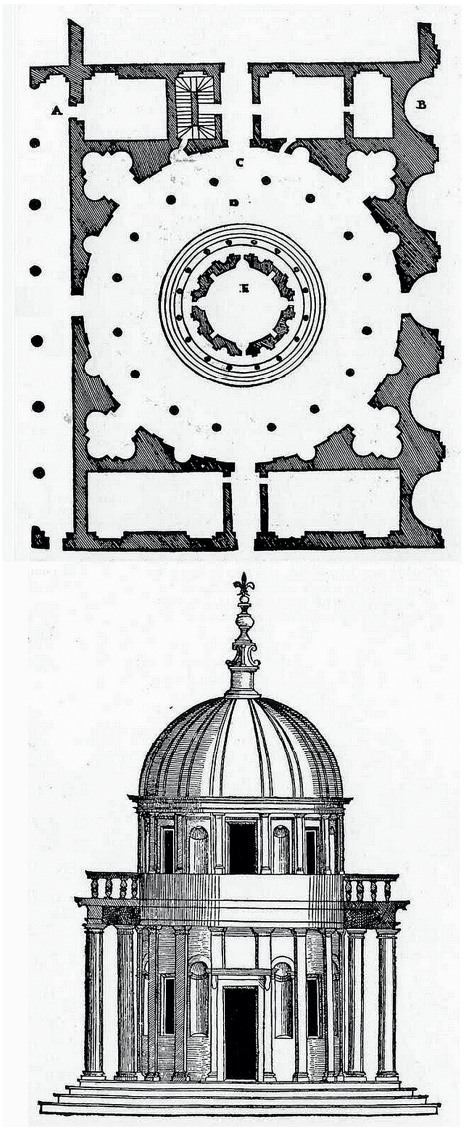


fig. 5.19 Sebastiano Serlio. Projet d'un cloître circulaire pour le *Tempietto*

Il ne s'explique que par une planche de Serlio extraite du *Terzo Libro* (1540). On y lit que « le plan qui est dessiné ici est celui qu'a imaginé Bramante, bien qu'il n'ait jamais été mis en œuvre ». On y voit [fig. 5.19] que le Tempietto aurait dû s'élever au centre d'une grande cour à péristyle, circulaire, elle-même inscrite dans un carré aux angles duquel se trouvaient quatre chapelles [fig. 5.15]. Il est douteux que ce petit monastère, qui en possédait déjà un, ait eu besoin d'un second cloître. D'après Serlio l'ensemble comprend quatre anneaux concentriques : une colonnade périphérique d'environ 31 mètres de diamètre, un mince intervalle la séparant du Tempietto que Serlio appelle néanmoins cortile, d'environ 22 mètres le péristyle du Tempietto, d'environ 11 mètres a *Cella* d'environ 4,5 mètres de diamètre.

Cette disposition évoque celle des *martyriums* chrétiens en anneaux concentriques, mais il est possible que, compte tenu de sa curiosité pour les vestiges de la Villa Hadrienne à Tivoli, une autre source archéologique ait inspiré Bramante : un ensemble cultuel impérial et non un simple temple rond, bien conservé et connu sous le nom de « Théâtre maritime » dont subsistent aujourd'hui les vestiges d'une colonnade circulaire autour d'une île et son bassin.

## Le Tempietto, centre d'un ensemble cultuel commémoratif

Se joignant à d'autres investigations l'historien Jack Freiberg a dernièrement établi que l'ensemble monastique du Tempietto, resté inachevé, fut financé par la couronne d'Espagne en vue de commémorer l'évangélisation de l'Amérique dix ans après la découverte du Quatrième continent.

Un programme qui confirmerait l'hypothèse d'un ensemble cultuel commémoratif. « Le Tempietto, prétend-il, a également célébré ses mécènes, le roi Ferdinand d'Aragon et la reine Isabel de Castille qui, tous deux, encouragèrent la quête de l'hégémonie chrétienne… Vers l'an 1500, dans la Rome papale, on organisa un vaste programme de célébration de l'État espagnol afin d'honorer les succès de Ferdinand et d'Isabel dans la propagation de la foi. Et particulièrement deux réussites qui marquèrent l'année 1492 »[13].

« 1492 » est une double allusion : à l'évangélisation coloniale de l'Amérique après Colomb et à la reconquête du royaume Maure de Grenade. Dans ces conditions et bien que Serlio n'en ait dit mot, on peut se demander si la concentricité des quatre anneaux n'illustrait pas celle des quatre continents christianisés, à l'origine desquels se

trouvaient Rome et la précieuse relique du premier pape. En suivant Jack Freiberg, on peut encore raisonnablement supposer qu'un tel ensemble d'anneaux concentriques et de colonnades radiales, autrement dit un *martyrium* à ciel ouvert, devait transcrire l'expansion coloniale de la chrétienté à partir d'un noyau antique figuré par le Tempietto. À son sujet Peter Murray ne doutait pas qu'il ait été « Un martyrium typique des premiers âges chrétiens », aussi concentrique que le fut Sainte-Constance [14].

Certes, mais le Tempietto était le centre d'un ensemble commémoratif de 4 anneaux, inexistants à Sainte-Constance. Une restitution conjecturale en suggère la possibilité [fig. 5.20]. Mais on s'en convainc en traçant 16 rayons par-dessus le plan de Serlio [fig. 5.19] et voyant s'aligner les 16 pilastres et les 16 colonnes de la galerie périphérique avec les 16 colonnes du Tempietto et ses propres pilastres adossés au cylindre. Ainsi 16 rayons convergent du mur périphérique vers le sommet du dôme. Entrant dans la cour on aurait dû voir ce *rayonnement* de colonnes et des pilastres faire de cette cour un ensemble radio-concentrique de 31 mètres de diamètre, dont le petit temple n'était que le noyau. Le dispositif rayonnant commence aux 16 pilastres extérieurs du cylindre du Tempietto pour atteindre ceux de la galerie circulaire où l'on entre. Fin observateur, Letarouilly consacra même à ce rayonnement une planche de son *Édifices de Rome moderne* (1840) où l'entrecolonnement du cylindre central correspondait homothétiquement à celui du péristyle [fig. 5.21].

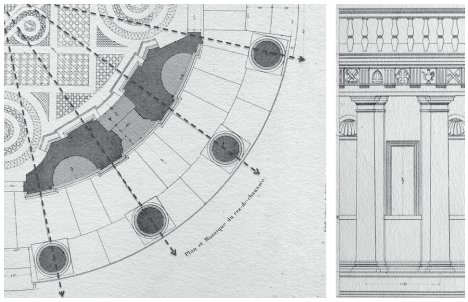


fig. 5.21 Rayonnement des pilastres et des colonnes du Tempietto en plan et élévation (d'après Paul Letarouilly)

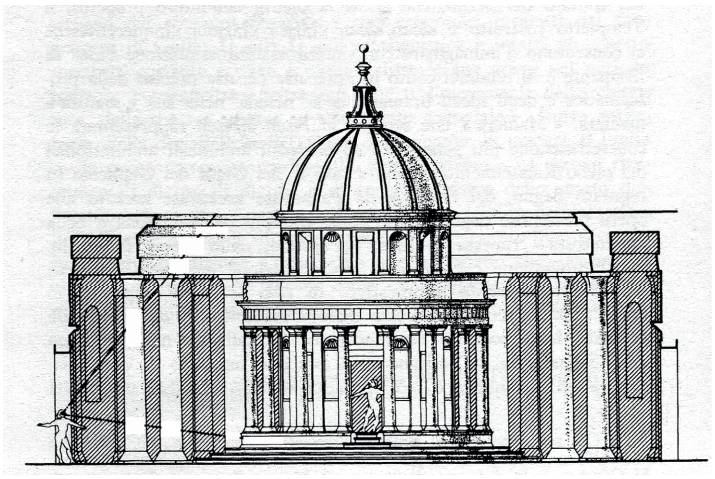


fig. 5.20 Reconstitution du cloître circulaire (d'après Arnoldo Bruschi)

13 Jack Freiberg, « Temple, Tabernacle, and Sepulchre : The Legacy of Bramante's Tempietto », *in The Institute for Sacred architecture*, vol. 39, spring 2021, n. p. (trad. de l'auteur).
14 Peter Murray, *Architecture de la Renaissance*, Paris, Gallimard, Electa, 1992, p. 72.

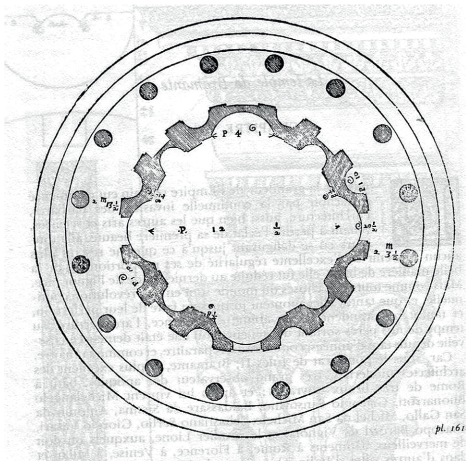


fig. 5.22 Serlio. Tempietto. Le mur « cranté » du cylindre. Huit piles à l'intrados, 16 pilastres à l'extrados



fig. 5.23 Tempietto, « mural » et « squelettique »

À partir de quoi on s'explique mieux le bâtiment d'aujourd'hui. D'abord sa colonnade sculpturale, qui est la réduction homothétique d'une plus somptueuse en périphérie du cloître [fig. 5.20] jamais bâtie. Puis ses deux cylindres concentriques, l'un mural inscrit dans un « squelettique ». En se fiant au plan de Serlio on devait découvrir le Tempietto sans recul en entrant par la haute colonnade de périphérie. Immédiatement, une vue cadrée par des colonnes embrassait le cortile et finissait entre deux pilastres sur une travée du mur cylindrique [fig. 5.20]. À suivre l'hypothèse de Jack Freiberg, le rayonnement célébratif du cloître devait être l'expérience perspective la plus explicite. Rien ne pouvait en distraire. La neutralité chromatique des matériaux employés, marbre blanc, granit clair, travertin y veillait.

## Cylindre mural, cylindre squelettique

Revenons au Tempietto. Selon Serlio, « l'épaisseur du mur est de cinq pieds ». Un mètre cinquante c'est beaucoup, mais cette épaisseur n'est que ponctuelle. Partout le mur est franchement creusé des deux côtés. Son mètre cinquante d'épaisseur ne subsiste qu'à hauteur des pilastres [fig. 5.21]. C'est-à-dire là où passe tout le poids d'une coupole et d'un dôme massifs [fig. 5.16] de briques, de tuf et de mortier. Épais et échancré, comme cranté, le mur du cylindre s'avère la source constructive du projet. Son intrados comprend 8 travées qui le creusent en profondeur, encadrées par 8 pilastres porteurs au-dessus desquels 8 rayons montent au sommet de la coupole. À l'extrados du cylindre 16 pilastres soutiennent le péristyle [fig. 5.22].

Pourquoi 16 et non 8 ? S'il n'y avait eu que 8 rayons issus du dôme l'entrecolonnement du péristyle aurait été de 4,30 mètres. Il aurait fallu ensuite diviser en huit les 54. mètres de circonférence de la galerie périphérique soit un entrecolonnement de 6,70 mètres. Deux intervalles trop larges pour l'architrave d'une colonnade. D'où le rayonnement à 16 qui ramenait la portée du premier à 2,20 mètres et celle du second à 3,40 mètres. En somme les 16 colonnes, si serrées les unes contre les autres, du Tempietto résultaient de l'entrecolonnement périphérique [fig. 5.20].

Avec ses 8 travées la *cella* échappe au rayonnement général du cloître en raison de sa circonférence interne, trop courte, pour se diviser en seizièmes. En tout cas, bâtie au-dessus des reliques elle est étroite comme la crypte, 4,50 mètres de diamètre, et verticale, 9 mètres de haut. Il y a juste assez de place pour quelques dévotions à l'autel de Saint-Pierre, pas assez pour un office. À l'instar des martyriums paléochrétiens, ce sont les fenêtres du tambour et non celles de la cou-

pole qui éclairent la *cella*. En résumé, on ne peut écarter l'hypothèse que la colonnade périphérique, le cortile et le Tempietto fussent un ensemble cultuel d'extérieur où le petit temple, au centre, aurait servi, comme à Sainte-Constance, d'autel à deux nefs circulaires.

Aujourd'hui, voyant le Tempietto on ne peut douter qu'un corps cylindrique puisse exister à partir de membrures murales épaisses et moulurées. Si le péristyle lui-même parait cylindrique et non simplement circulaire c'est par ses cerclages horizontaux particulièrement corpulents [fig. 5.14, fig. 5.23] plus que par les fûts rapprochés des colonnes. Marches et socle (plinthe) à la base de la colonnade font un cerclage bas, puis entablement et balustrade un deuxième, très épais, à mi-hauteur. Un troisième anneau, l'entablement du cylindre mural où repose le dôme chapeaute le Tempietto. Ensuite, comme on le voit sur l'élévation [fig. 5.21], de la marche à l'entablement, à la lisse, chaque composant structurel de la colonnade mouluré, incisé, mis en relief et ombré, constitue « l'orfèvrerie » du cylindre squelettique que sculpte la lumière.

Summerson affirma que pour les architectes de son temps « Bramante représentait l'Antique »[15]. Vasari et Palladio admiraient le Tempietto pour avoir été le premier fruit mûr d'une prolifique archéologie des vestiges impériaux. Certes, ceux-ci étaient « brûlés et détruits, mais pas au point que ne demeurât pour ainsi dire leur structure d'ensemble, privée toutefois de ses ornements et telle l'ossature d'un corps dépouillé de sa chair » selon les observations de Raphaël en 1520 qui s'empressait d'ajouter qu'il ne sert pas davantage de décrire l'ordre de l'architecture romaine, tâche déjà excellemment accomplie par Vitruve. Il suffit donc de savoir « que les édifices romains, jusqu'à l'époque des derniers empereurs furent toujours construits selon la bonne règle d'architecture »[16].

Bien qu'il n'y soit pas cité, *La Lettre à Léon X* consacrait donc les choix archéologiques de Bramante. En y élevant la connaissance approfondie des ruines au-dessus des dogmes vitruviens, Raphaël, son rédacteur, officialisait au nom du Vatican un doute doctrinal déjà répandu. Nombre d'historiens parlèrent d'une « Seconde Renaissance ». Elle s'imposa durablement au point que, dans sa traduction de Vitruve en 1673, Claude Perrault pouvait spontanément élire Bramante « premier architecte des Modernes ».

15 John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris, Thames & Hudson, 1991, p. 40.
16 Raphaël, Baldassare Castiglione, *Lettre à Léon X*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005, p. 33 et 41.

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

## 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. Quant au 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.

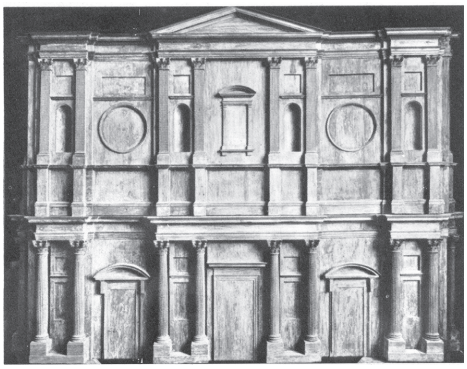


fig. 6.1 Michel-Ange. Projet pour la façade de San Lorenzo




fig. 6.2 Carlo Maderna. 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 disparait presque. En dessous la surcharge a enflé les colonnes qui sont sorties du mur. Elles encombrent 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 Argan[4]. 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].

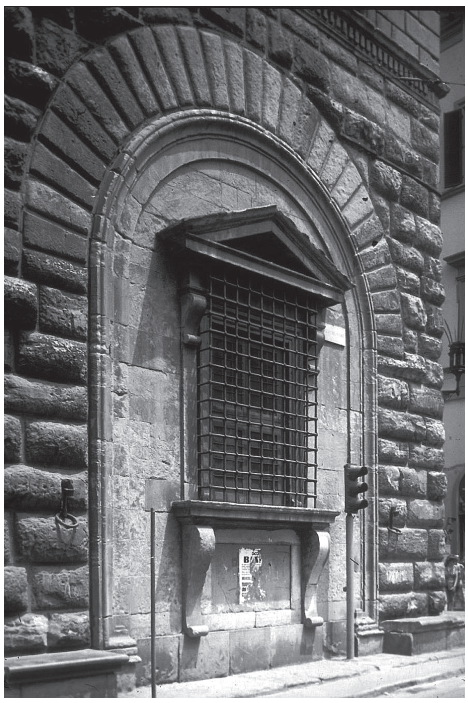


fig. 6.3 Michel-Ange. Fenêtre agenouillée. Palais Médicis. Florence

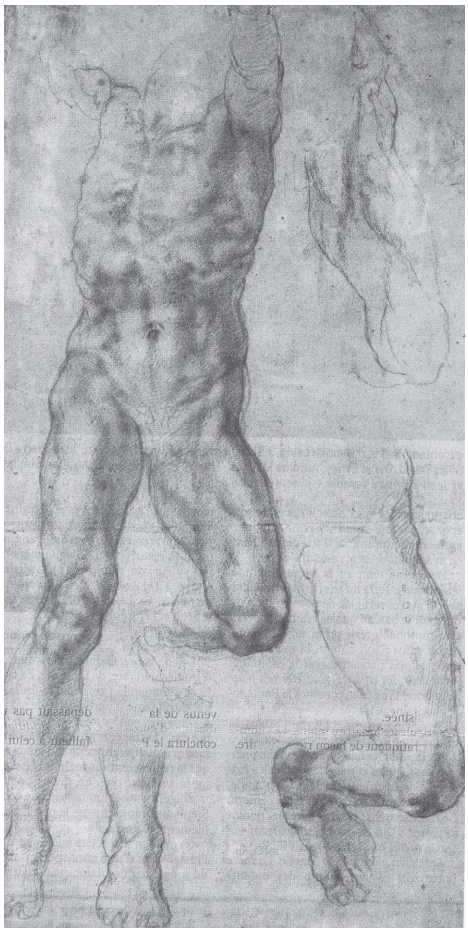


fig. 6.4 Michel-Ange. Étude à la sanguine

## 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 recourrait 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.

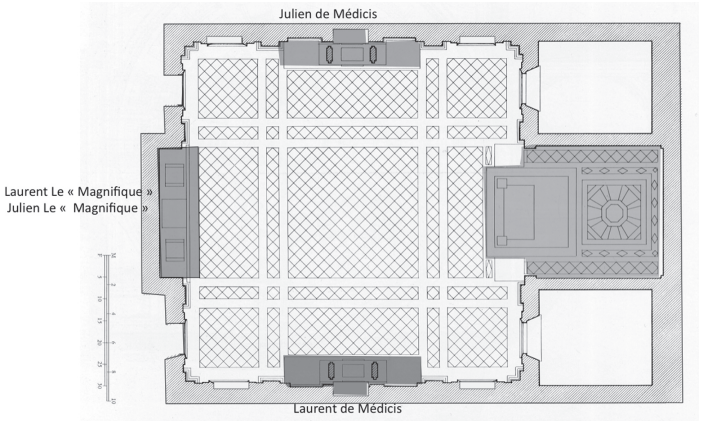



fig. 6.6 Michel-Ange. La Nouvelle Sacristie. Florence. Plan

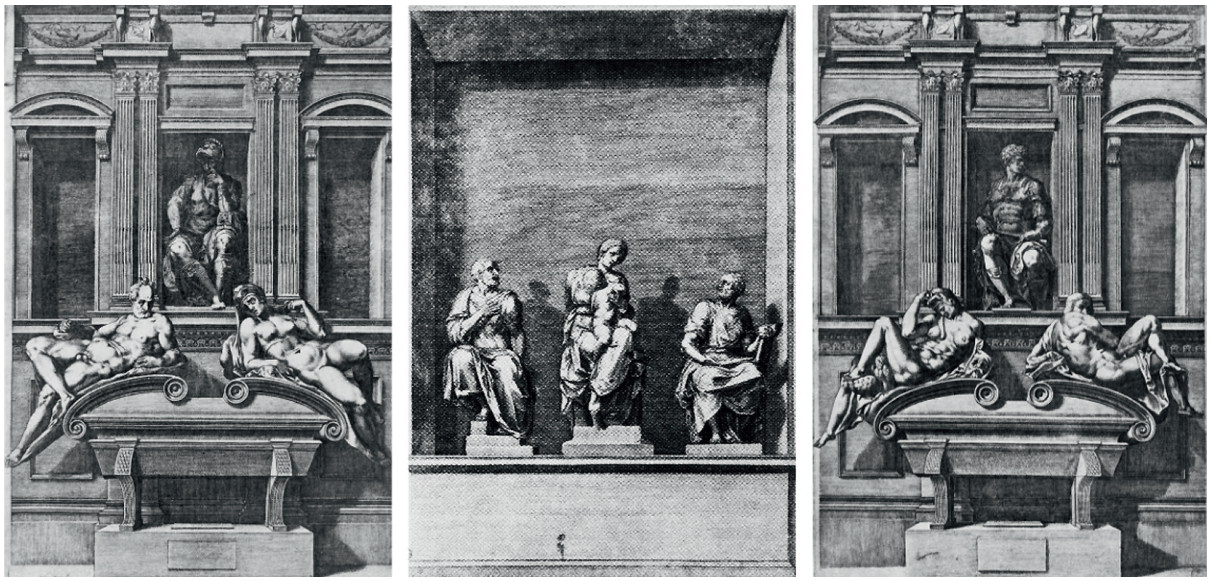


fig. 6.7 Michel-Ange. La Nouvelle Sacristie. Tombeaux de Laurent de Médicis, des Patriarches et de Julien de Médicis

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 »[8]. 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 $m^2$ 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.

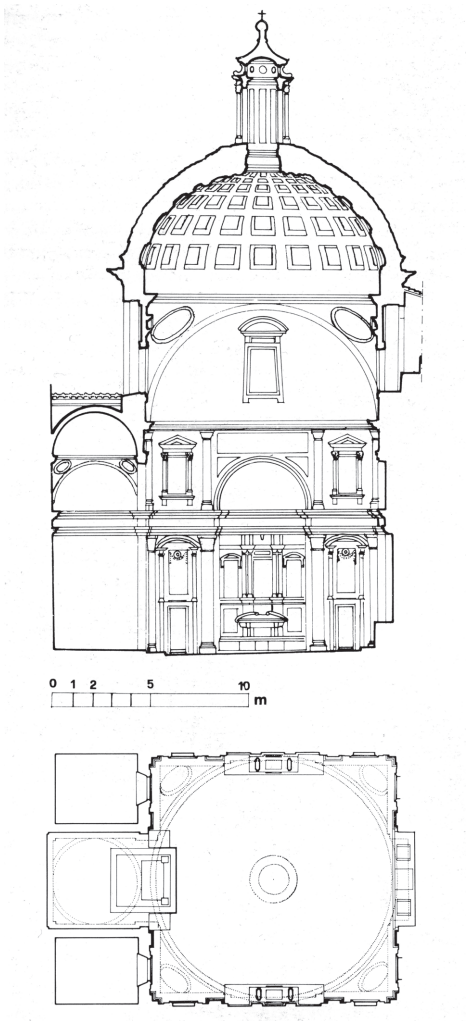



fig. 6.8 Les étages de la Nouvelle Sacristie



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 : exiguïté 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 contemplent, pleins de vie, cette consomption. 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 consument.

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 Ackerman[10]. Ce niveau supplémentaire se place sous l'étage des pendentifs. Hausser jusqu'à 20 mètres le plafond d'une pièce de 150 m$^2$ en « dramatise » 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.

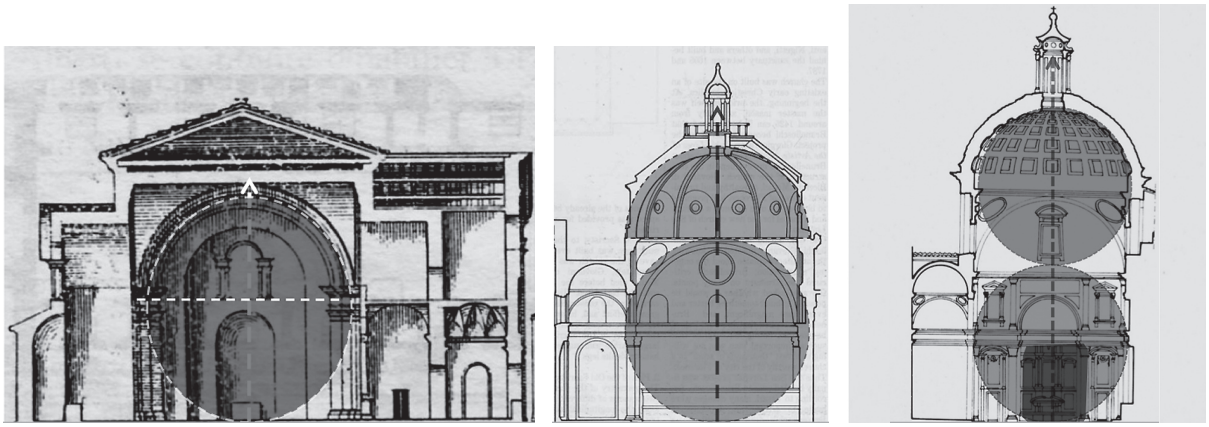


fig. 6.10 À la même échelle verticalités comparées : Saint Sébastien de Mantoue, Vieille et Nouvelle Sacristies

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 renfoncements 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].

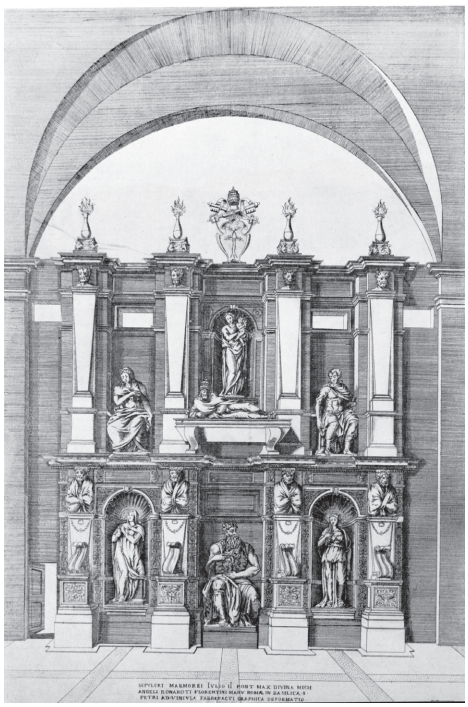


fig. 6.12 Michel-Ange. Tombeau de Jules II. Saint-Pierre aux Liens (Rome)

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'étroit sous un seul arc (1545) [fig. 6.12].

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

Si l'étroitesse 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 parait 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] !

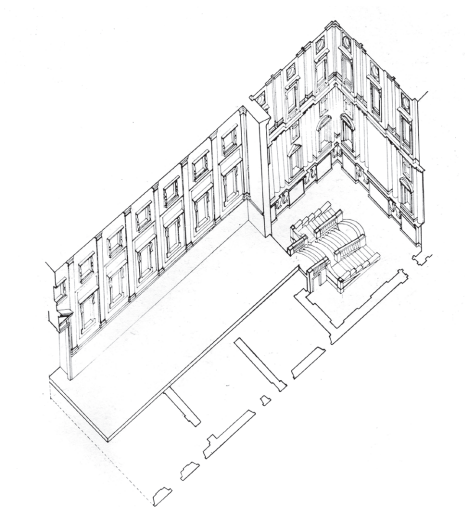


fig. 6.14 Les substructures de la bibliothèque Laurentienne

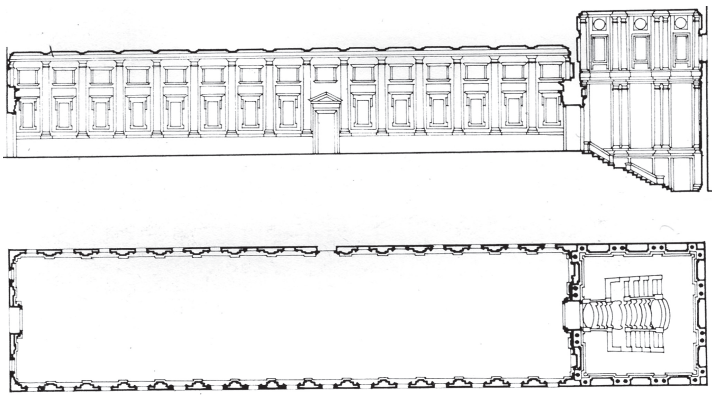


fig. 6.13 Bibliothèque Laurentienne. Plan centré et plan allongé. Mur harmonique, mur tectonique (d'après Ackerman)

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 entrait 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 entrait 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,

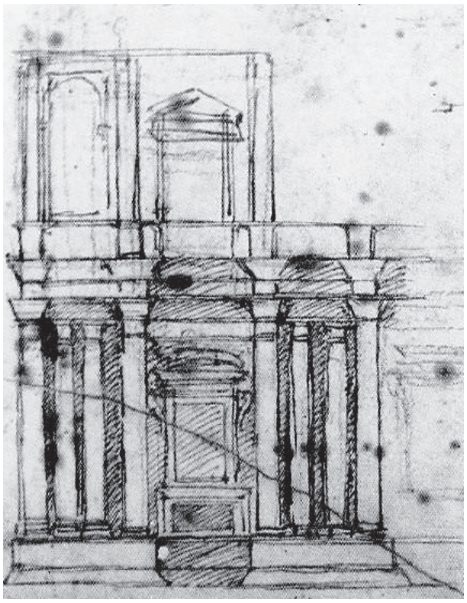


fig. 6.17 Michel-Ange. Esquisse pour la salle de lecture

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.

14 Vasari, *op. cit.*, p. 385.



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 ; banquette 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 dosserets 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

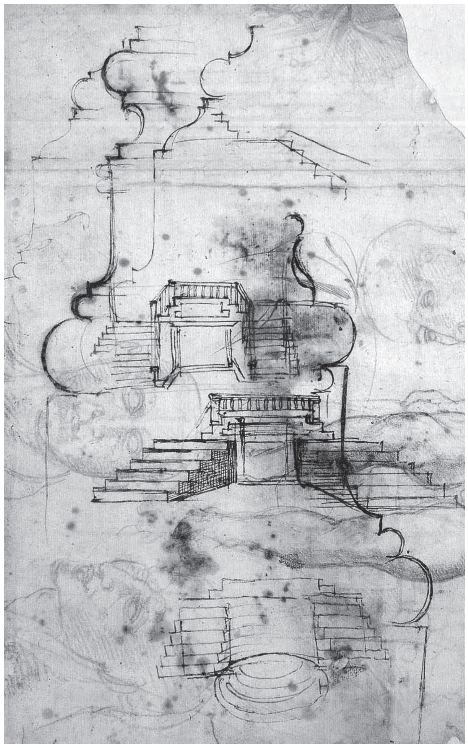


fig. 6.20 Esquisses pour l'escalier du vestibule



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 connait les instructions concernant la sur-hauteur du vestibule, le dessin et la position de l'escalier [15]. À cause d'un éclairement 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 exiguïté 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 m$^2$, font une pesan-

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

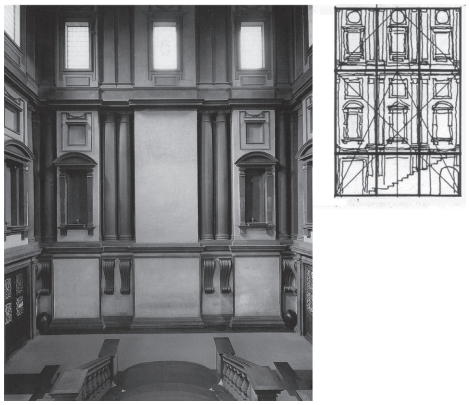


fig. 6.22 Charge et support. Décomposition murale

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'élancement « 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 » écrivit Ackermann[17]. Et il

ajoutait : « [...] dramatise car les membres sculpturaux, considérés comme des os et des muscles créent un conflit imaginaire entre forces opposées. »[18] 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.

# PALAIS DU TÉ ET VILLA EMO. 7

## Giulio Romano, Andrea Palladio. Architectures de la *Villegiatura*. Palais suburbain et Villa. Muralités « Rustiques ».

Non loin de l'église Saint-Sebastien, à cette sortie de Mantoue, où ne subsistent que deux guérites d'une ancienne porte des fortifications, on marche pendant 150 à 200 mètres sur ce qui dut être une allée cavalière, avant d'atteindre le palais du Té, la villégiature des princes de Mantoue. Le jardin public ombragé qu'on traverse ne donne qu'une vague idée des vastes prairies qui ceinturaient autrefois le « palais », tout autant que le voisinage suburbain de petits immeubles et de maisons. On ne s'imagine pas y voir paître des chevaux, pas plus que franchir le fossé d'un canal, aujourd'hui comblé, qui faisait du Té une île. Au XVI^e siècle, « hors les murs », c'est-à-dire aux portes des remparts, commençait la campagne.

## La Villegiatura et la Villa

L'édification, si proche, d'une villégiature se pratiquait couramment. Nul besoin, pour le dépaysement recherché, d'aller très loin. Vasari rapportait ainsi la commande faite à Jules Romain : « Ils allèrent tous deux hors la ville, à un trait d'arbalète de la Porta di San Bastiano, dans un endroit appelé le T, situé au milieu d'une prairie, où Son Excellence avait des écuries pour ses haras. Quand ils y furent arrivés, le marquis lui dit qu'il désirait que, sans détruire les anciens bâtiments, Jules les arrangeât de manière qu'il pût y aller quelquefois et y souper comme passe-temps »[1].

Comme les riches marchands vénitiens les Gonzague, appréciaient que leur séjour campagnard soit un temps d'immersion dans la mythologie antique. Un dépaysement qu'annonçait la curieuse façade de leur palais suburbain, au milieu de prairies et de chevaux [fig. 7.1]. Derrière ces fenêtres aux encadrements cyclopéens, peints, les murs des pièces racontaient chacun un épisode d'une vie rustique légendaire, souvent licencieuse ou orgiaque, empruntée à la littérature latine. Il y avait l'appartement des *Métamorphoses*, la *Chambre d'Ovide*, la *Chambre du Soleil,* la *Loge des Muses*, la *Salle de Psyché*, la *Loge de David,* la *Salle des Géants*.

Tout ceci nous paraît capricieux, inexplicable raisonnablement, au point qu'au palais du Té on croit visiter l'extravagance d'un prince richissime. Mais non, en réalité au XVI^e^ siècle l'engouement pour la vie à la campagne au milieu de légendes antiques peintes séduisait massivement les citadins de condition fortunée. Palladio, dont de nombreuses villas plutôt cubiques et dépouillées s'ornaient aussi, à l'intérieur, de scènes mythologiques, en vantait les bienfaits, « à l'exemple de ces sages de l'antiquité qui, pour goûter la vie tranquille qu'ils appelaient bienheureuse, s'(y) retiraient »[2]. La Villegiatura, croyait-on, guérissait des tracas.

## Villegiatura = Otium + Vita Rustica

Inquiets des incertitudes du siècle les citadins nantis du XVI^e^ et XVII^e^ siècles n'appréciaient guère une vie urbaine qu'ils estimaient corruptrice, comme dans ce témoignage : « Les joies et le plaisant spectacle de la ville sont procurés par les vols, les cambriolages, les assassinats, le

1 Giorgio Vasari, *Vie des artistes*, Paris, Grasset, 2007, p. 328-329.
2 Palladio, *Les Quatre Livres de l'Architecture,* Paris, Flammarion, 1997, p.162.

favoritisme, les conspirations, les outrages, les trahisons, les faux-témoignages, les falsifications des notaires, les mensonges des hommes de loi, la corruption des juges, l'ambition des conseillers, l'emprisonnement d'honnêtes gens, la condamnation de l'innocent et l'oppression du pauvre, des veuves et des enfants »[3]. C'est peut-être caricatural, mais en tout cas nombre de riches bourgeois s'adonnèrent à la *Villegiatura*. Ackerman prétendit même qu'elle fut une « idéologie », c'est-à-dire un ensemble de croyances opposant ville et campagne, fondée sur celle qu'« acquérir une modeste ferme sur un petit domaine rural et de le cultiver personnellement [...] était perçu comme purifiant l'homme de la contamination de la ville »[4].

Toutefois pour « goûter la vie tranquille » et se décontaminer il fallait embrasser les croyances et l'existence qu'adoptèrent les auteurs latins dans leurs résidences suburbaines. Ou, tout au moins, dans les représentations qu'on s'en faisait d'après les textes, car l'archéologie de la villa manquait. Pompéi, principale source archéologique à venir ne fut découverte que plus tard. Alors, en l'absence de vestiges exemplaires, la villa romaine qui inspira Jules Romain et Palladio fut une reconstitution littéraire, empruntée à Vitruve, à la *Lettre à Gallus* de Pline ou aux textes de Virgile. Moyennant quoi l'Antiquité païenne pénétra plus librement que jamais les constructions des chrétiens.

La Villegiatura consistait à s'adonner au séjour méditatif de l'*Otium* conjointement à des pratiques agricoles, la *Vita Rustica*. Toute une littérature romaine contemporaine des guerres civiles recommandait les bienfaits d'une existence sobre à la campagne : le *Res rusticae* de Varron, les *Géorgiques* de Virgile (Ier siècle avant J.-C.), les *Métamorphoses* d'Ovide (Ier siècle) et surtout les textes de Pline, au début de l'Empire. Tous vantaient la retraite aux champs régénératrice des meilleures vertus civiques de la Rome républicaine. Rome, à peine sortie d'une de ses guerres civiles, croyait au remède. Le préjugé était déjà si bien installé chez ses citoyens que Cicéron put plaider l'innocence d'un client, un résident patricien de la campagne accusé à tort de parricide, en raison de sa « ruralité ». Elle contribua à le disculper et le cas *Sextus Roscius* (Ier siècle) pouvait, quinze siècles plus tard, accréditer une croyance que commençait de partager toute une société. Devient-on meilleur à la campagne ?

Dans ses *Quatre Livres d'Architecture* (1570) Palladio n'en doutait pas : « Outre l'exercice et les promenades que l'on y fait ordinairement pour conserver la santé et pour se mettre l'esprit en repos après les tracas et la confusion des villes, et se donner par même moyen le

plaisir ou de l'étude ou de quelque autre vertueuse application, à l'exemple de ces sages de l'antiquité qui, pour goûter la vie tranquille qu'ils appelaient bienheureuse, se retiraient bien souvent en des lieux semblables ornés de jardins, de fontaines, de belles maisons et d'autres choses divertissantes, mais surtout de leur vertu »[5]. La vertu de ces lieux ? Guérir par la pratique de l'*Otium* et de la *Vita Rustica*. Pour ce double programme, palladienne ou autre, la villa, fut à la fois ferme et palais et ce, par des plans inédits mais aussi des muralités nouvelles, rustiques, qui enrichirent le classicisme albertien.

## Le Palais du Té. Giulio Romano, Mantoue (1526-1530). Une villa antique restaurée

Depuis des générations les Gonzague élevaient là des chevaux. Ils leur devaient fortune et pouvoir. Occupant toute l'île du Té leurs prairies, les anciennes écuries et leurs haras approvisionnaient les cavaleries européennes.

Aujourd'hui, passé la porte de Mantoue, on longe le grand quadrilatère, bâti de (fausses, car en briques) pierres cyclopéennes mal dégrossies entre lesquelles s'encastrent d'élégants pilastres et leur entablement. D'énormes moellons bruts, des claveaux colossaux encadrent des fenêtres qu'on sent d'imagination mais réellement ouvertes sur les prés [fig. 7.1]. Ensuite on franchit un vestibule à trois nefs, dont le centre est un élégant berceau caissonné que portent six colonnes ventrues aux fûts mal dégrossis de pierre brute, si bien qu'on entre dans ce « palais » en questionnant ses vestiges et ses anachronismes tout en se disant que le chemin du Té ramenait les Gonzague à la ferme de leurs aïeux.



fig. 7.1 Giulio Romano. Palais du Té. Mantoue. Façade ouest. Entrée

3 Bartolomeo Taegio, *La Villa*, Melano, Francesco Moscheni, 1559. Cité dans James Sloss Ackerman, *La Villa. De la Rome antique à le Corbusier*, Paris, Hazan, 1997, p. 138.
4 *Ibid.*, p. 16.
5 Palladio, *Les Quatre Livres, op. cit.*, p. 162

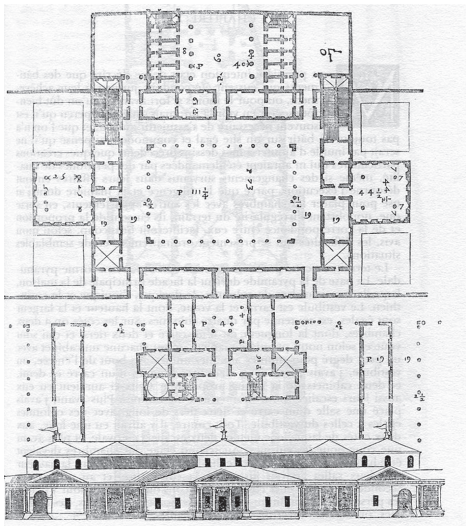


fig. 7.2 La Villa vitruvienne dans *Les Quatre livres* d'Andrea Palladio. Cour à péristyle en haut et cour ouverte en bas et sa façade

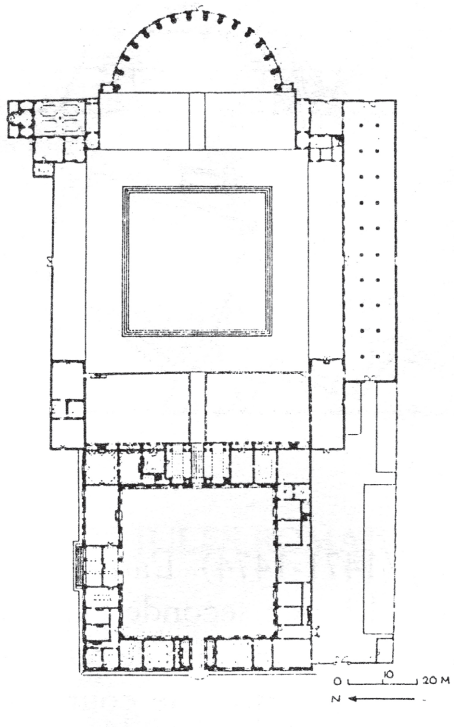



fig. 7.3 Palais du Té. Plan. Les deux cours de la villa romaine et l'entrée par la « ferme »

## Archéologie de la villa

Car le plan du palais est typique de celui d'une ferme lombarde ou de la plaine du Pô : un quadrilatère bâti autour d'une cour de manœuvre. Cependant, avec ses deux cours, ses parterres, ses granges, ses écuries et ses bassins, il respecte également l'organisation résidentielle et fermière de la villa vitruvienne. Ainsi, isolé au milieu des prairies des haras, le palais pouvait immerger ses occupants dans un environnement pastoral d'élevage et de vestiges antiques.

D'après Vasari la commande exigea de bâtir la résidence « sans détruire les anciens bâtiments ». La conservation des écuries familiales fut donc un point de départ très sentimental du projet. Jules Romain transforma probablement ces écuries autour d'une cour carrée à partir de la description vitruvienne de la maison suburbaine à atrium et péristyle. Le texte manque de précision, toutefois un dessin de Palladio [fig. 7.2] nous aide à le suivre suivant le goût de l'époque. Une cour à péristyle est au centre d'un corps de bâtiments quadrangulaire de deux étages, partie résidentielle de la villa. Les bâtiments agricoles, desservis par une colonnade en « U » eux, longent un côté du quadrilatère, formant, dans le bas du plan, une vaste cour ouverte donnant accès à l'ensemble. La colonnade dessert les étables, ateliers et pressoirs qui bordent cette cour principale (côté sud). Les réserves, celliers et greniers sont à l'opposé (côté nord). Un *tablinum* carré filtre le passage des bâtiments agricoles à l'habitation [fig. 7.2]. Cette source vitruvienne du projet se reconnait aux deux cours du Té [fig. 7.3]. Parti de ces données fragiles, Jules Romain conçut pour ses clients une sorte d'immersion dans le monde Antique, en aménageant le quadrilatère des anciennes écuries comme si l'on restaurait les vestiges d'une villa antique. À ce quadrilatère résidentiel s'adosseraient les deux bras des orangeries et des granges toujours en service à l'époque. De cette façon, le passé antique et la vie fermière actuelle cohabiteraient peut-être fidèlement à la description vitruvienne.

## Vita Rustica

La grande cour en « U », est une vaste esplanade, allongée et non carrée. L'allée cavalière qui la traverse axialement divise tout le bâtiment. La cour a deux flancs construits de bâtiments agricoles, tandis qu'elle s'ouvre à son extrémité sur les prairies des haras à travers une exèdre en arcades (construite postérieurement). Probablement destinée au dressage et aux exhibitions équestres cette

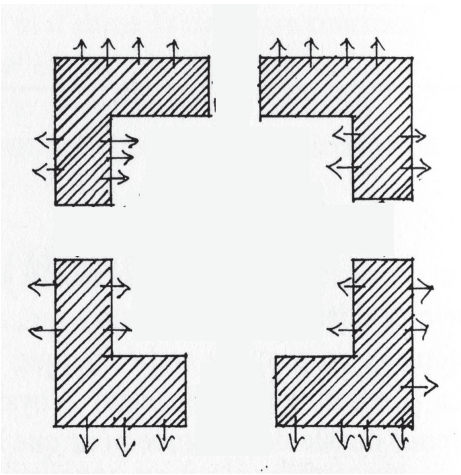


fig. 7.4 Entre cour et prairies, les ouvertures des 4 appartements d'angle



fig. 7.5 Palais du Té. Façade est, des loges théâtrales sur l'esplanade et le péristyle d'entrée de la Villa

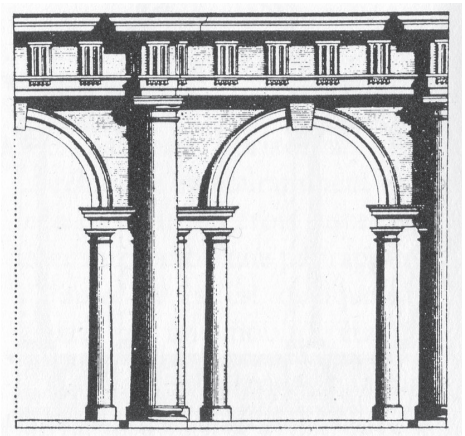


fig. 7.6 Serlienne ou « motif palladien »

cour concentre, à l'inverse de l'autre, tous les attributs de la partie fermière des villas : terre-plein de manœuvre, granges, écuries, orangerie, bassins piscicoles [fig. 7.3].

Deux appartements d'angle, ceux des Gonzague, ouvrent simultanément sur elle et la cour carrée [fig. 7.4], en sorte qu'ils dépendent du *palais* comme de la *ferme*. On y accède par la grande loggia dite « de David » souvenir du *tablinum* des villas romaines, sorte de porche monumental au bout de l'allée cavalière provenant des haras.

Il faut alors envisager que, contrairement à l'usage actuel, cette loggia, qui dessert aussi les appartements, fut l'entrée principale du palais. Celle qu'empruntait le maître des lieux après une visite aux haras ou une promenade équestre. C'aurait été un accès conforme à celui de la villa vitruvienne de Palladio et qu'Alberti décrivit identiquement avant lui : « Devant les portes de la villa, on réservera de très vastes espaces aux courses de chars et aux combats équestres [...] de même des allées de promenades pour les piétons [...] des bassins ainsi que des aires plantées ou non, sans oublier les portiques et les hémicycles » (L. V, Ch. 17).

Seule à ne pas être « restaurée » en gros moellons et pilastres, la façade Est [fig. 7.5], opposée à celle de l'entrée actuelle [fig. 7.1] abrite une galerie étroite, longeant, côté ferme, le devant des appartements. Elle est sans doute l'équivalent de la colonnade à l'entrée de la villa vitruvienne [fig. 7.2]. Ici c'est une enfilade de *serliennes*, qui combinent arcade et colonnettes et ouvrent comme des loges sur ce théâtre équestre [fig. 7.5 et fig. 7.6]. En dépit d'entablements de longueurs variables à chaque serlienne qui nuisent à l'unité d'ensemble, cette façade du dernier cri architectural est autant la façade arrière du *palais*, côté cultures, que la façade principale de la *ferme* avec son porche-tablinum « vitruvien », dont toute la magnificence projetée n'a pas été construite. Voilà pour la ferme.

## Otium

La pratique de l'*Otium* qui est un état méditatif diffus n'a évidemment pas de localisation précise dans le bâtiment. Néanmoins toute une disposition autour de la cour carrée au péristyle écroulé semble y pourvoir. Elle rassemble les vestiges redressés les plus spectaculaires de la ruine, les quatre appartements d'angles aux décors mythologiques et la proximité des prairies [fig. 7.7 et fig. 7.5].

Un contact si étroit du passé et du présent nourrissait l'environnement méditatif de *l'Otium* et on ne peut en comprendre pleinement la séduction qu'à ces appartements larges de 8 mètres et ouverts de deux

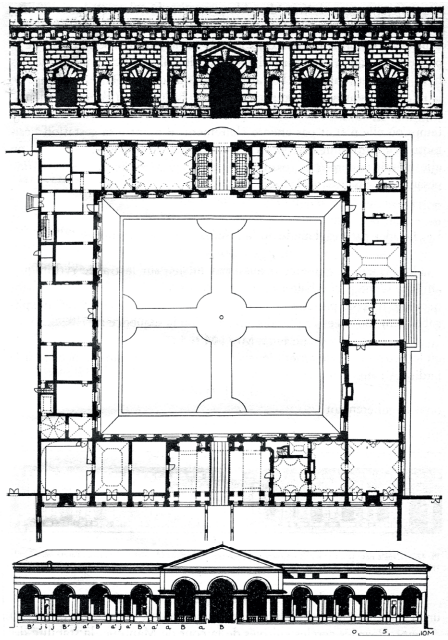


fig. 7.7 Palais du Té. 4 appartements d'angle desservis par quatre loggias. En haut le vestibule à trois nefs. En bas Loge de David



fig. 7.8 Palais du Té. Entre cour et prairie la Salle des Chevaux

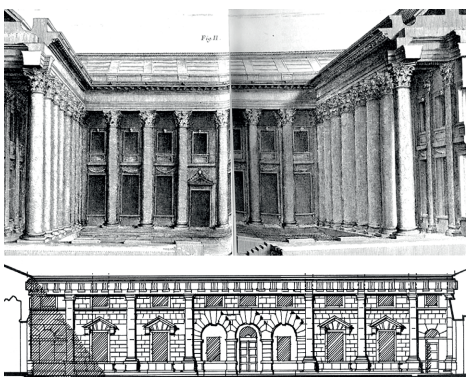


fig. 7.9 Vestiges muraux d'une colonnade écroulée

côtés par de grandes fenêtres. « Traversants », ces salons qui étaient un luxe en soi pour des citadins habitués aux murs de forteresse, connectaient ces deux mondes. Les 8 mètres des anciennes écuries l'imposèrent, si bien qu'au moins dans les ailes sud et nord du palais, percées des deux côtés [fig. 7.4] la vue du réel complétait celle du légendaire peint aux murs comme on le voit dans la Salle des Chevaux [fig. 7.8].

On y trouve du faux marbre, des travées régulières de faux pilastres et les chevaux peints aux murs furent de fameux étalons des haras dont on voyait la descendance paître dehors. Vitruve voulait qu'on peigne les murs des villas comme « les anciens ». Peindre les veinures du marbre, peindre des colonnades, des ports, des rivages, des bocages et des animaux, en somme « de manière que le paysage entre toujours dans leurs desseins » (L. VII, Ch. 5). Ce qu'attendaient les romains de ces paysages d'intérieur, Vitruve ne nous l'explique pas. Par contre, il approuve toujours leur réalisme si bien qu'on les imagine comparables à ceux du dehors, par exemple une vue d'un printemps éternel déjouant le cycle des saisons. Un motif de méditation. Au Té, pour communiquer l'obsédante usure du Temps, il y a des colonnes peintes, des veinures de marbre et des animaux réels et chimériques. Entre cour antique restaurée, fresques murales et prairies, la Villegiatura y fut une immersion incessante dans un passé antique.

Par exemple, la cour restaurée est une *cour à portiques* vitruvienne, dont subsistent les vestiges muraux d'une colonnade – et non d'une arcade – probablement conforme aux descriptions de Vitruve et d'Alberti [fig. 7.9 et fig. 7.10]. Endommagée par les siècles, il a fallu en murer les ouvertures et les entrecolonnements afin de consolider les vestiges, tandis que de son péristyle de colonnes entièrement détruit n'en subsiste qu'un trottoir de briques autour de la cour et, dans le mur, les pilastres vestiges des travées de la colonnade. D'où la question : comment s'écroule une colonnade et qu'en reste-t-il après consolidation ?



fig. 7.10 La cour. Vestiges d'une villa antique restaurée

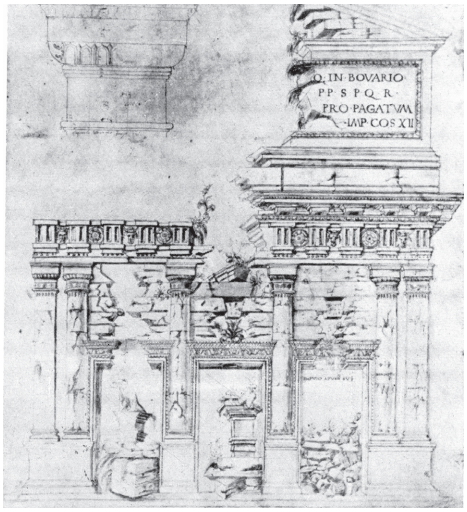



fig. 7.11 Pathologie des ruines. *Codex Barberini* (d'après Peter Murray)

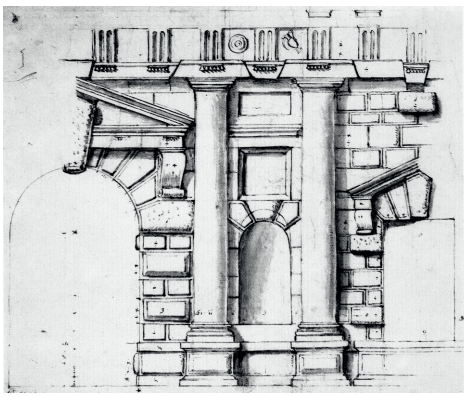


fig. 7.12 Giulio Romano. Esquisse pour le Palais du Té

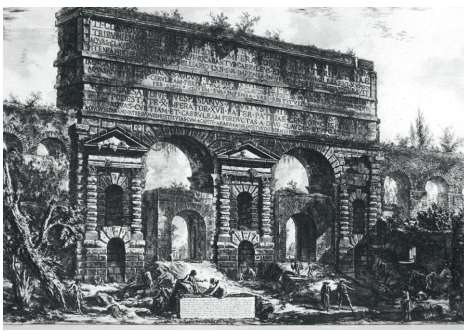


fig. 7.13 Piranèse, vestiges de la Porta Maggiore. Rome

## Pathologie des ruines et mur « rustique »

La vraisemblance des « vestiges » conditionnait l'immersion méditative dans l'antiquité au cœur du projet. Jules Romain alla donc consulter la pathologie des ruines romaines et leurs procédés de consolidation. C'est probablement à partir d'un recueil de relevés, comme ceux dus à Giuliano Da Sangallo (le *Codex Barberini*, selon Peter Murray), qu'a été documentée la muralité « rustique » du Té [fig. 7.11]. Sa rusticité entrelace les ornements abimés d'un portique dorique et de son entablement, à de gros moellons mal équarris, comme extraits, bruts, de la carrière et destinés, comme dans tout désordre mural, à la consolidation. Vestiges classiques et (fausses) pierres à bossages rustiques cohabitent ainsi. Des détails comme ces triglyphes tombants qu'on voit sur les dessins de Sangallo signalent, en haut des murs, la pathologie des entablements instables, cependant que le trait le plus insistant de ces réparations sont les innombrables fenêtres murées sur la cour et ces arcs que d'énormes voussoirs rafistolent tant bien que mal [fig. 7.12].

Pour autant la rusticité des gros moellons muraux n'est pas une invention mantouane. Les romains l'utilisaient pour leurs fortifications [fig. 7.13], et au XVI^e^ siècle, on construisait des palais aux socles rustiques impressionnants surmontés, ou non, d'étages « classiques » (le palais Pitti de Brunelleschi, la « Maison de Raphaël » de Donato Bramante par exemple).

Le rustique mantouan n'est pas celui des palais urbains. Au Té pas de socle fortifié au rez-de-chaussée d'une belle façade, c'est de bas en haut que le mur est rustiqué. Les matériaux bruts interviennent là où il faut stabiliser le mur et ses ornements classiques en péril. Le moellon grossier se mêle aux « ordres » pour sauver la ruine de l'écroulement. Plus encore que les façades du palais du Té, un projet de Jules Romain pour une porte à Mantoue l'illustre. Le brut et l'ouvragé s'y côtoient de bas en haut dans l'épaisseur du mur, chacun y tenant sa place, devant ou en retrait, en une sorte de récit de son sauvetage [fig. 7.14].

## Une muralité narrative

Et si l'on observe encore que cet arc de triomphe est comme souvent composé suivant une grille harmonique de neuf cases – un fronton central flanqué de deux portes latérales sur trois étages – alors c'est l'harmonie visible de cette porte, et pas seulement ses ornements que le temps menace, faisant de sa sauvegarde fictive une allégorie du déclin que transmet une muralité narrative.

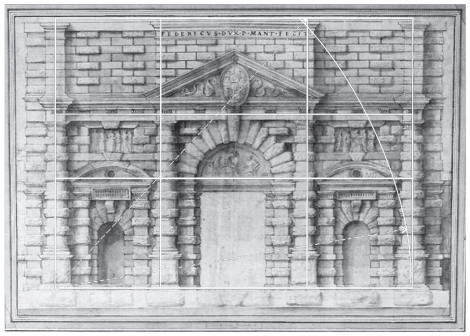


fig. 7.14 Giulio Romano. Projet pour une porte à Mantoue (1530-1536)

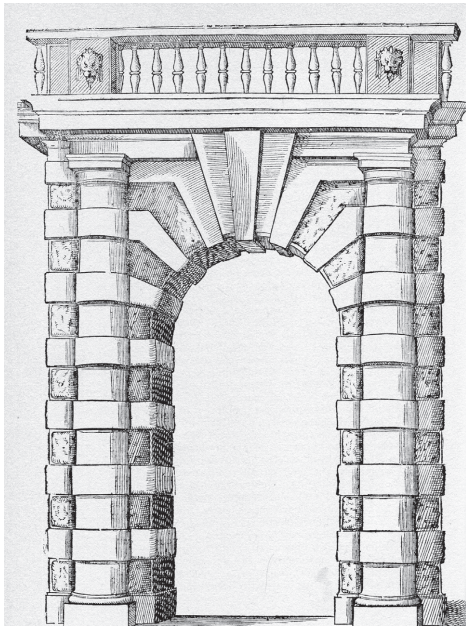


fig. 7.15 Philibert de l'Orme. « Porte à la Giulio Romano » (1561)

La porte raconte son histoire. Serlio, grand admirateur des trouvailles de Jules Romain décrivit aussi une porte dans son *Quarto Libro* de 1537 : « L'ordre dorique se prête à faire plusieurs sortes de portails... Les colonnes, la frise et les autres membrures sont ici revêtues d'un effet rustique qui brise la continuité des lignes. Cependant, les règles de la forme et des proportions sont respectées »[6]. Il est établi maintenant qu'un « *effet rustique* » s'obtiendra d'un « portail » lorsque des matériaux grossiers briseront la continuité des lignes classiques. On trouve encore des « portes à la Giulio Romano » dans les *Nouvelles inventions pour bien bâtir* de Philibert Delorme (1561) [fig. 7.15]. Cependant, plus qu'un catalogue de rusticités, c'est cette allégorie du déclin et la nostalgie qu'elle peut inspirer, qu'a apporté la muralité rustique et narrative mantouane qui connut un retentissement ultérieur durable. Summerson l'a évoquée en ces termes : « on ne peut se promener dans les quartiers de négoces du XIX^e^ ou du XX^e^ siècle sans voir des banques et des bureaux d'assurances surchargés de bossages dont beaucoup ont leur origine à Mantoue. »[7]

## Andrea Palladio. Villa Emo. Fanzolo (1555)

À une vingtaine de kilomètres de Venise, dans ces terres marécageuses qu'on appelait la *Terra Ferma* et que la République venait d'assécher en vue de garantir ses approvisionnements en céréales, la villa Emo fut la villégiature d'un riche vénitien. De la route de Trévise on aperçoit un bloc cubique blanc, lumineux, surélevé, creusé au centre d'une grande loggia derrière une colonnade. Pour l'atteindre, on franchit la barrière d'entrée faite d'une grille centrale et de deux latérales plus étroites. Puis on emprunte une large allée pavée, que deux autres, plus étroites, engravillonnées, longent de part et d'autre, chacune exactement aux dimensions du portail. Plus avant, seule l'allée centrale, qui conduit à la villa devient une rampe, un pas de mule, toujours aussi large que son portail et autant que la grande loggia d'entrée qu'il dessert, incluant sa colonnade [fig. 7.16]. Si bien qu'une fois parvenu sous la loggia et qu'on se retourne sur ses pas, on réalise qu'un portail, trois allées, une rampe, quatre colonnes ont répété les divisions du bloc cubique blanc, évidé au centre, sous lequel on est arrivé. À l'évidence allées, parterres du jardin et rampe nous ont préparé aux mesures de la villa, à leur omniprésence. Et on nous l'a signalé avec une insistance rare.

Le jardin d'entrée longe le bâtiment très allongé. Au centre domine le bloc blanc, lisse, cubique, de part et d'autre duquel s'élancent, un peu en retrait de son

avancée, deux longues ailes à arcades, basses, que terminent deux pigeonniers. À la différence du Té, la villa et ses bâtiments agricoles, que les vénitiens appellent *barchese*, ne s'organise plus autour de deux cours, mais se dispose en ligne. L'ensemble sépare un jardin de devant des premiers rangs de cultures à l'arrière [fig. 7.16]. *Villa* et *Barchese* font littéralement écran entre jardin et cultures. Leur long corps isole les deux « paysages ». Si bien qu'une fois qu'on a quitté le jardin et traversé la villa par la loggia puis le grand salon, on surplombe de l'autre côté d'immenses étendues cultivées. Pour peu que les portes du vestibule soient restées ouvertes, l'impression est saisissante, la vue traverse la maison. Deux horizons s'opposent, celui du jardin, proche, clos, celui des cultures, ouvert, lointain. Et comme on domine l'ensemble de la hauteur d'un étage, la vue porte spectaculairement. Rien à voir avec les fermes sur cour de Vénétie ou de Lombardie, rien à voir avec les villas-châteaux enfermées dans leurs murailles, et aucune réminiscence de la villa vitruvienne et de ses patios à colonnade.



fig. 7.16 Andrea Palladio. Villa Emo : ferme et palais. La maison de maître domine les bâtiments agricoles

## Ferme et palais, la villa palladienne : une « invention »

Cette disposition en ligne des bâtiments instaurait une cohabitation inédite de la ferme et du palais. Ouvriers et maître communiquaient à couvert par des arcades filant le long du rez-de-chaussée et traversant le socle de la villa. Elles desservaient la totalité des services domestiques et fermiers du « cube » comme des *barchese*

6 Cité dans Georg Germann, *Vitruve et le vitruvianisme,* Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes*,* 2016, p. 128.
7 John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris, Thames & Hudson, 1991, p. 46.

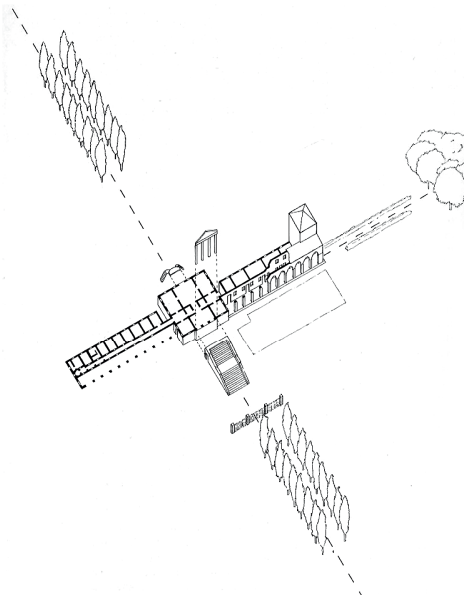


fig. 7.17 Villa Emo. Entre cultures et jardin. Plan centré et plan allongé

[fig. 7.17]. Ces commodités et leurs détails de mise en œuvre ont fait la fierté de Palladio qui là s'enorgueillissait d'une *invention.*

Posée sur son podium en surplomb des cultures et du jardin, la maison du maître est un *belvédère* d'où contempler le spectacle d'un *paysage virgilien*. Sa composition en coupe et plan s'y soumet : il y a, au centre du podium, une suite traversante de pièces hautes de plafond – loggia, vestibule, salon – et sur ses flancs des appartements d'angle sur deux niveaux [fig. 7.17 et fig. 7.18].

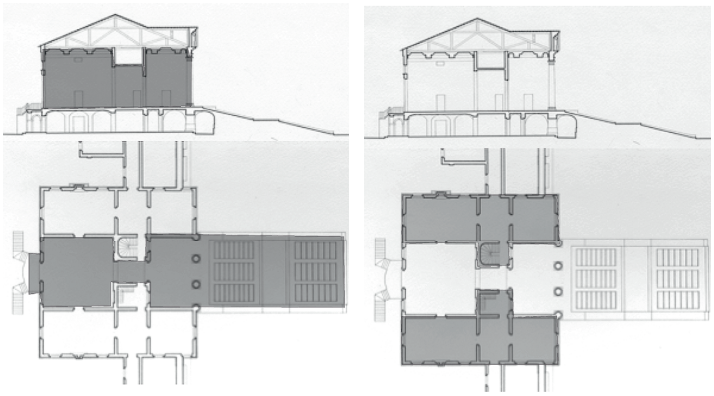


fig. 7.18 L'enfilade des parties « publiques » de la villa et les deux appartements d'angle

Le sol du podium est intégralement revêtu de *terrazzo*, un mortier de chaux, d'éclats de terre cuite et de marbre, poli ensuite comme un miroir. Ce glacis répandu sur les 360 $m^2$ du podium, nous rappelle sans cesse que nous sommes sur une plate-forme entre jardin et cultures [fig. 7.18]. On découvre de pièce en pièce l'uniformité du *terrazzo*. D'abord sous la loggia, premier contact que l'on a avec la maison. Puis lors de la traversée centrale qui en est certainement la séquence la plus démonstrative. Commencé à la loggia d'entrée, le glacis s'étend uniformément jusqu'au perron du grand salon, côté cultures, comme pour unir les deux parties du domaine, *otium* et *Vita rustica*. Dans les appartements le *terrazzo* de tonalité brun foncé accompagne le compartimentage des murs. Les pièces des deux appartements sont les mêmes. Il y en a de carrées et rectangulaires pour différents usages. Sans affectation préalable on les occupe selon les besoins et les saisons. Aucune pièce du podium n'ayant un revêtement de sol particulier, son uniformité souligne leur appartenance à un socle commun.

## Villegiatura

Sur le belvédère on vivait donc entre deux paysages idéalisés. La vie « sobre » du maitre, un entrepreneur agricole et sa famille, s'y déroulait à l'intérieur d'un cube blanc sans ornements, mais aux pièces peintes de scènes mythologiques. C'est certainement dans l'enfilade loggia, vestibule, salon, ces pièces de réception plus hautes de plafond que Palladio appelle *publiques*, que l'immersion dans la Villegiatura, simultanément à l'expérience de la mesure, s'éprouvaient le mieux [fig. 7.18]. Que ce soit l'accueil de Cérès, déesse des moissons, sous la loggia, que ce soient des scènes des Travaux d'Hercule, une allégorie de la sagesse, la protection d'Apollon sur l'ensoleillement des champs, « Prudence » et « Abondance » au-dessus de l'entrée du salon, quelques divinités marines protectrices du commerce de Léonardo Emo, ou ces grappes opulentes suspendues un peu partout au-dessus des fenêtres et des portes, toutes ces peintures promettaient la prospérité des champs situés en contrebas du bâtiment, comme si ces divinités antiques s'en portaient, encore aujourd'hui, garantes. « Il serait impensable, a écrit un historien, de ne voir que le hasard dans le fait que la villa Emo, au programme iconographique si riche, fut édifiée pour le compte de Léonardo Emo introducteur du maïs en Vénétie »[8]. En somme on peignait aux parois de la villa une sorte de biographie du propriétaire. « Prospérité » et « Vertu » en costumes antiques célébraient ses mérites. Mais aux mêmes murs on voyait aussi une colonnade corinthienne cannelée, dont les entrecolonnements de 9 pieds vicentins reproduisaient ceux de la véritable colonnade d'entrée. En prolongeant celle de l'entrée cette colonnade peinte traversait donc tout le centre du bâtiment et, entre deux fresques, exposait à l'intérieur ces proportionnalités déjà si vivement ressenties aux grilles de la villa [fig. 7.19].

## Proportionnalités et rectangle d'or

Ainsi, qu'elle fut peinte ou bâtie, la divisibilité du cube et du carré parvenait à démontrer dehors comme dedans les proportionnalités de la villa. Dans *Les Quatre Livres d'Architecture* (1570), Palladio cotait le plan de ses villas, de chacune de leurs pièces. On apprend par exemple qu'à la villa Emo le carré du grand salon a 27 pieds vicentins

8 Laurent Bolard, « Peinture, économie, société en Italie au XVI^e siècle : l'exemple des fresques vénitiennes », *Revue d'Histoire Moderne et contemporaine*, 1997, p. 5-18.



fig. 7.19 Le grand salon et la colonnade peinte qui traverse le centre du bâtiment : atrium, cella ?

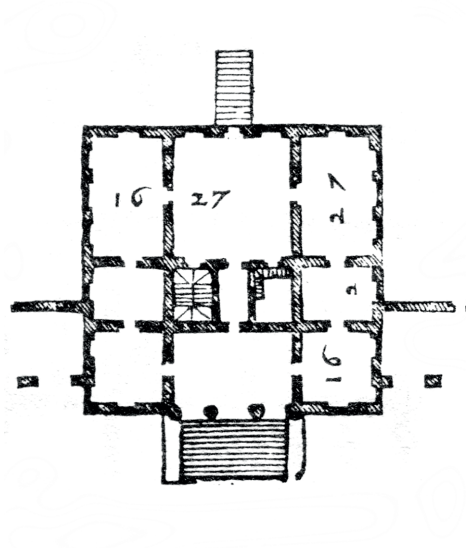



fig. 7.20 Carré et rectangles d'Or dans *Les Quatre Livres d'Architecture*

de côté. Un salon d'appartement qui le jouxte, a 27 pieds de long aussi, tandis qu'il n'en a que 16 de largeur.

Ce sont aussi les mesures du rectangle de la loggia. Or, de la division de 27 par 16 résulte approximativement le nombre d'or. Les pièces de la villa sont donc soit des carrés, soit des « rectangles d'or » et l'ensemble du plan de la maison de maître, lui-même presque carré, s'en divise entièrement [fig. 7.20].

Palladio utilisa les propriétés de ce rectangle dont on sait que s'il fractionne un carré, le ou les rectangles inscrits restants sont aussi des rectangles d'or. Avec cet outil, la proportionnalité des parties, grandes et petites, se composait aisément en plan et s'inscrivait démonstrativement sur le carré d'une façade de cube pour peu qu'il soit sobrement construit. D'ailleurs, si l'on consulte les pages des *Quatre Livres d'Architecture* dédiées aux « maisons de campagne », on verra qu'associés à leur cubisme blanc, le carré et le rectangle d'or fournissaient une constante de fractionnement d'une excellente fiabilité visuelle.

## Le mur « rustique » palladien

Quatre façades et quatre refends portent charpente et planchers. Selon qu'il y a des étages à soutenir (appartements « privés ») ou simplement la charpente (pièces « publiques ») [fig. 7.18] le sens de portée change selon que la pièce est carrée ou rectangulaire, mais toujours les murs porteurs demeurent une surface lisse afin qu'ils puissent être peints à l'intérieur ou stuqué uniformément à l'extérieur.

Dans son ouvrage consacré à la *Villa*, Ackerman a suggéré que la villa palladienne cubique eut pour source une villégiature des Médicis à Fiesole, près de Florence (Michelozzo, 1455) qu'il décrit ainsi : « un bloc cubique recouvert d'un enduit de stuc blanc cassé avec une loggia de quatre arches sur les deux côtés »[9]. En volume comme en plan, la ressemblance est réelle. Mais le bloc lisse et cubique de Fiesole, fidèle à celui des palais urbains était un séjour de loisir, un belvédère et son jardin au flanc d'une pente, non le centre d'une exploitation agricole. Tandis que si l'on écoute André Chastel la sobriété « rustique », lisse, blanche, sans décor des villas palladiennes, proviendrait des fermes, piémontaises ou vénitiennes en l'occurrence. Des villas, Chastel prétendait que « dans ces compositions destinées à la campagne Palladio s'est conformé à la loi du genre qui est de simplifier les volumes, de développer les communs et les parties de service agricole et de s'en tenir à un décor sobre et calme »[10]. En somme, la ferme aurait imposé sa sobre muralité au palais qu'on bâtit à la campagne.

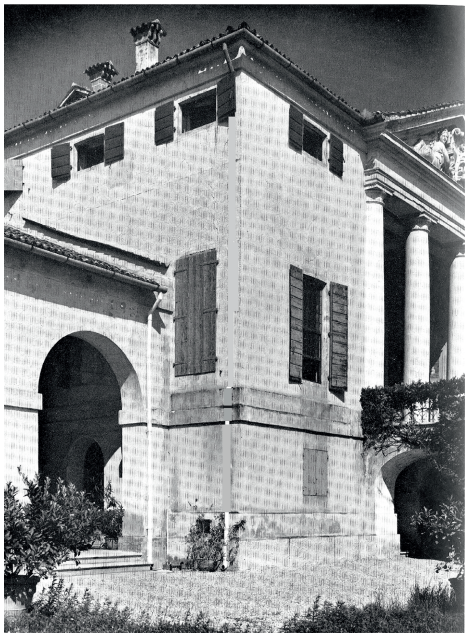


fig. 7.21 Le bloc cubique : arêtes vives et « nu » du mur



fig. 7.22 Un bloc mural évidé. Composition soustractive

Enduit clair, mur nu, solide élémentaire creusé ont été les marques du *rustique* palladien. Là où d'autres ornaient l'angle du volume de chaînages de pierre, Palladio préférait la ligne blanche ou ombrée d'une arête [fig. 7.21]. Là où une fenêtre s'entourait d'un tabernacle, Palladio ne laissait qu'un trou dans un mur parfaitement lisse. Parlant des villas palladiennes André Chastel nota le systématisme des ouvertures « à cru » solidaire du « nu » du mur. Si bien qu'en l'absence de tout ornement à ses angles, vue de front comme de biais, la maison de maître est un bloc blanc homogène, un solide auquel on a soustrait de la matière afin que les proportionnalités intérieures, *pièces publiques/appartements*, apparaissent dehors en « plein » et « vide », lumière et ombre.

Il faut alors se représenter la façade en plein soleil. C'est un rectangle d'or, haut de 42 pieds, large de 67. La loggia fait une trouée sombre dans ce bloc monolithique [fig. 7.22]. Vues de l'extérieur ses mesures incluent l'épaisseur des murs, soit 32 pieds sur 20 de hauteur, autre rectangle d'or. De part et d'autre les ouvertures « à cru » des appartements percent un pan mural vertical de 16 pieds sur 20 de hauteur. Évidemment, pour qu'on perçoive ces équivalences dimensionnelles il faut des murs plans, uniformes, lisses. Construits en briques ils sont stuqués. Le *marmorino* palladien, qui est un mélange de chaux et de poussière de marbre accentue la minéralité du bloc central. Et comme la même blancheur recouvre les *barchese* et leurs corps longilignes on les compare spontanément au cube. André Chastel l'a dit : « Toutes ces solutions : mur nu, arêtes vives, fenêtres taillées à vif, sont un trait de modestie et de pauvreté »[11]. Cependant la composition de l'espace centré et de l'espace allongé qui semble avoir hanté l'architecture de la Renaissance, passe ici par la domination d'un corps cubique sur deux parallélépipèdes [fig. 7.23].

## Colonnade et arcade

La domination du cube est aussi une domination sociale. Palais blanc, ferme blanche certes, mais on y entre à l'abri d'une colonnade ou d'une arcade selon que l'on est maître ou fermier. Traditionnellement réservée aux temples la colonnade est inédite dans l'architecture domestique. Pour l'y introduire et flatter ses éminents clients Palladio prétendit restaurer une tradition antique oubliée et, selon laquelle le pronaos des temples proviendrait des

9 Ackerman, *La Villa*, *op. cit.,* p. 93.
10 André Chastel, *Palladiana*, Paris, Gallimard, 1995, p. 84.

porches des maisons primitives où l'on servait le culte. Cautionnée par Vitruve, cette légende archaïque que Palladio résuma dans l'Avant-Propos des *Quatre Livres d'Architecture* validait archéologiquement ses projets. Son pronaos de villa, Palladio l'appelait *Loge*. Sa filiation commençait donc avec l'ère des *maisons* cultuelles que suivait celle des *villages* finissant sur celle des *bâtiments publics* de la ville et des temples qui imitèrent les maisons. Au chapitre « Maisons de campagne » des *Quatre Livres d'Architecture*, Palladio ornait logiquement la villa suburbana vitruvienne d'une façade à pronaos et colonnade formant une sorte d'avant-corps noble entre les grands bras de la ferme (L. II, Ch. 16) [fig. 7.2]. Au maître la colonnade, à la ferme l'arcade !

Quant aux aménagements de la ferme, ils provenaient des *Barchese* régionales, de leurs longs parallélépipèdes à arcades où s'alignaient traditionnellement sous un unique toit de largeur et hauteur constante écuries, étables, fenil, remise, logis des ouvriers, pigeonniers. Avec sa maison-temple au centre, la Villa palladienne avait anobli l'architecture fermière pour l'agrément des grands bourgeois vénitiens. Son succès, l'invention le dut autant à l'organisation dont s'enorgueillissait Palladio qu'au mariage de l'eurythmie cubique et du vernaculaire paysan, lisse et enduit [fig. 7.23 et fig. 7.21].

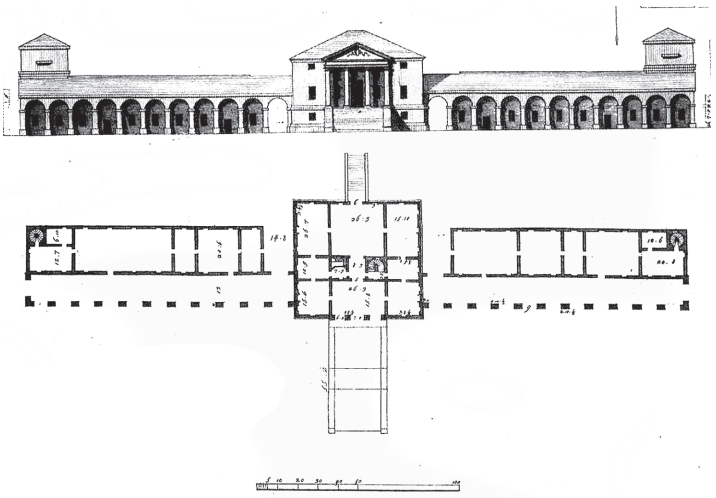


fig. 7.23 La villa Emo (d'après Vincenzo Scamozzi). Un bloc « cubique » isolé, flanqué de deux parallélépipèdes : une composition

## Le cycle des villas

C'est à l'occasion de la colonisation agraire de la *Terra Ferma* – l'arrière-pays de la capitale vénitienne – destinée à en sécuriser l'approvisionnement, qu'on créa d'innombrables grands domaines agricoles dirigés par de riches marchands ou patriciens. C'est pour eux, pour

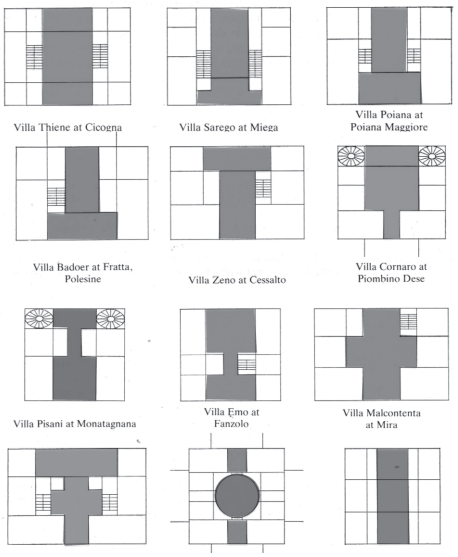



fig. 7.24 Diagramme des villas palladiennes (d'après Rudolf Wittkower)

une clientèle-type, que Palladio *inventa* ses villas si bien qu'elles obéirent à ces règles invariantes, fonctionnelles et esthétiques qui lui assurèrent son immense succès. Entre réalisations et projets il y eut une quarantaine de bâtiments. Aussi, ce qui vient d'être dit de la villa Emo peut l'être des villas palladiennes en général. Elles furent des variations sur un type, que Wittkower a, dans ses *Principes de l'architecture à la Renaissance,* appelé le *cycle des villas*. « Cycle » car, d'une villa à l'autre, revenait systématiquement un schéma de plan en neuf cases « harmoniques », dont une traversée centrale de trois [fig. 7.24]. Wittkower affirmait que ce canevas permettait d'étendre commodément « à l'ensemble de la structure les relations proportionnelles que d'autres architectes avaient limitées aux deux dimensions d'une façade ou aux trois dimensions d'une pièce donnée »[12] et, ajoutons, au mur rustique de transmettre l'expérience de ces mesures.

11 *Ibid.,* p. 90.
12 Wittkower, *Les principes de l'Architecture, op. cit.*, p. 150.

# 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 Ackerman[1] 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 Ackerman[2]. 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.

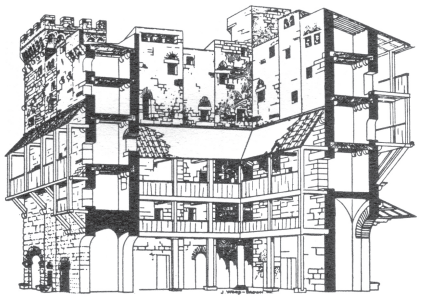


fig. 8.1 Un palais-tour médiéval florentin (d'après Leonardo Benevolo)

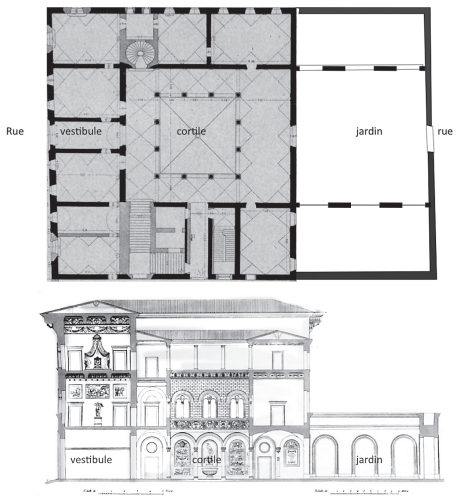



fig. 8.3 Michelozzo. Premier Palais Médicis (Florence)



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

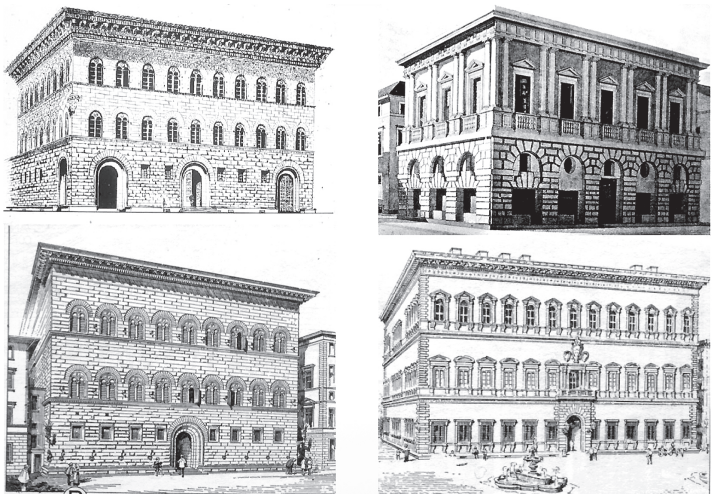


fig. 8.2 « Cubisme » des palais patriciens. Palais Médicis et Strozzi, (Florence) Caprini et Farnèse (Rome)

## 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 dénombrait 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

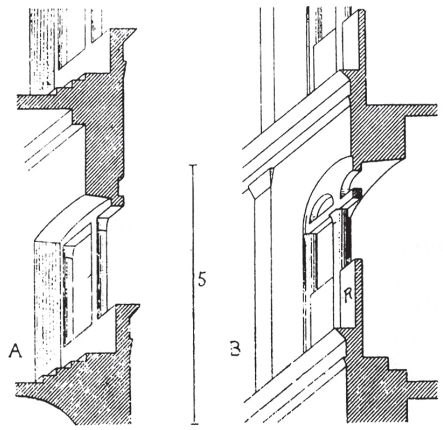



fig. 8.5 La fenêtre défensive (d'après Auguste Choisy)

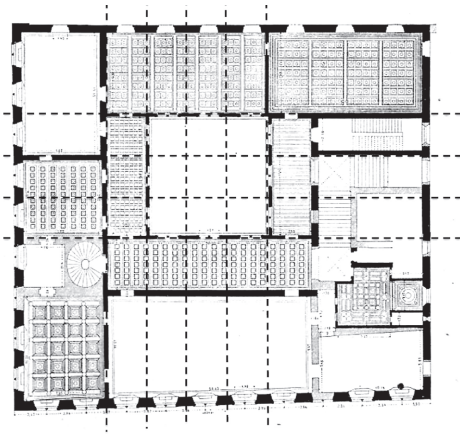


fig. 8.6 Palais Médicis, les travées du *cortile* font un module générateur de toutes les pièces et ouvertures

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 illustrait 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 Ruccelai 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'entreposage 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

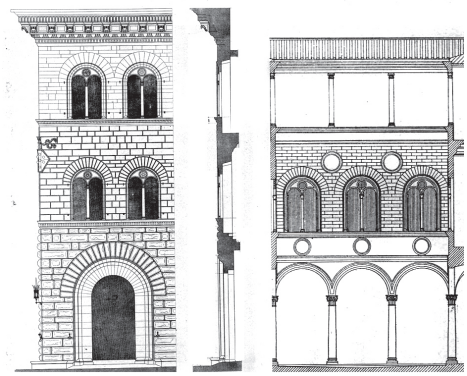


fig. 8.7 Palais Médicis : enceinte murale, cour « squelettique »

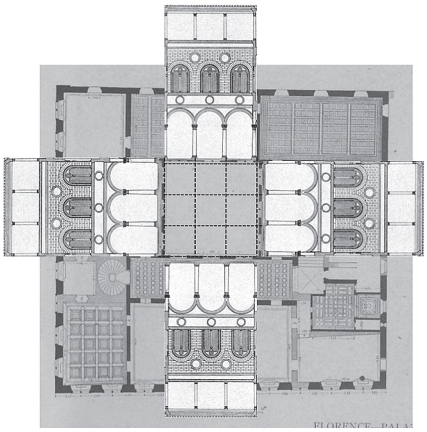


fig. 8.8 Le cœur, modularité : « un portique, un promenoir, une cour » (Alberti). La cour, 9 travées



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 Maïano, 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

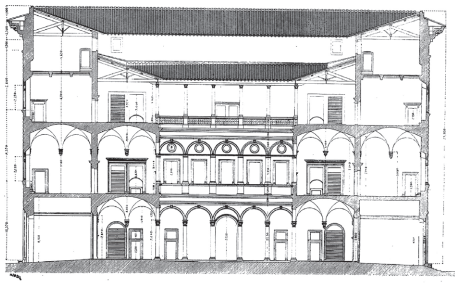


fig. 8.10 Benedetto Da Maïanao. Palais Strozzi (Florence) Largeur du palais : 13 travées du portique

(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 cadrait 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].

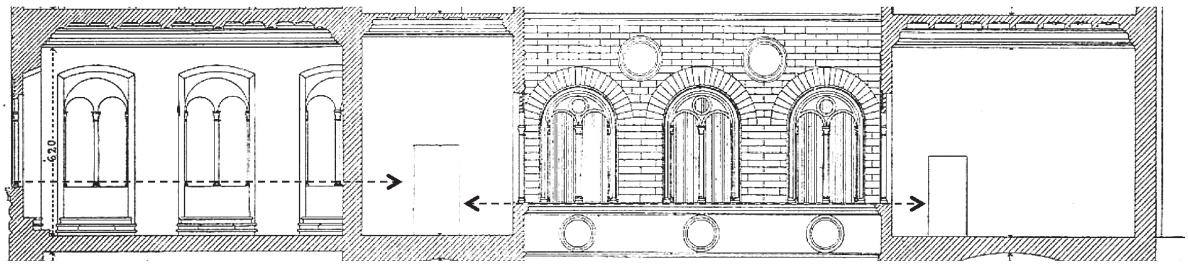


fig. 8.11 Coupe sur l'étage noble du palais Médicis (d'après Henry de Geymüller)

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 Ruccelai (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 structurelles 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 apprécièrent-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 richissime 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 ainé 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 abima 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.

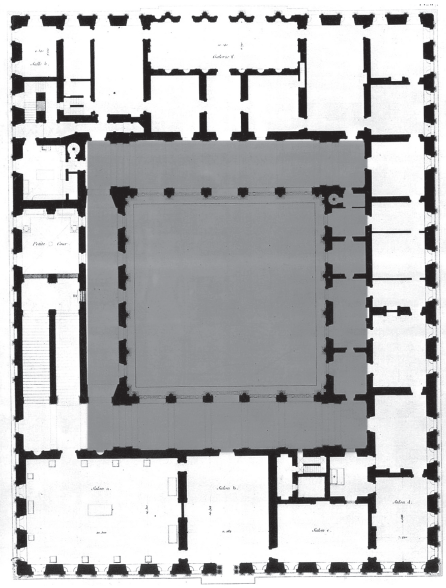


fig. 8.14 Palais Farnèse. Plan de l'étage. Le cœur protocolaire s'étend

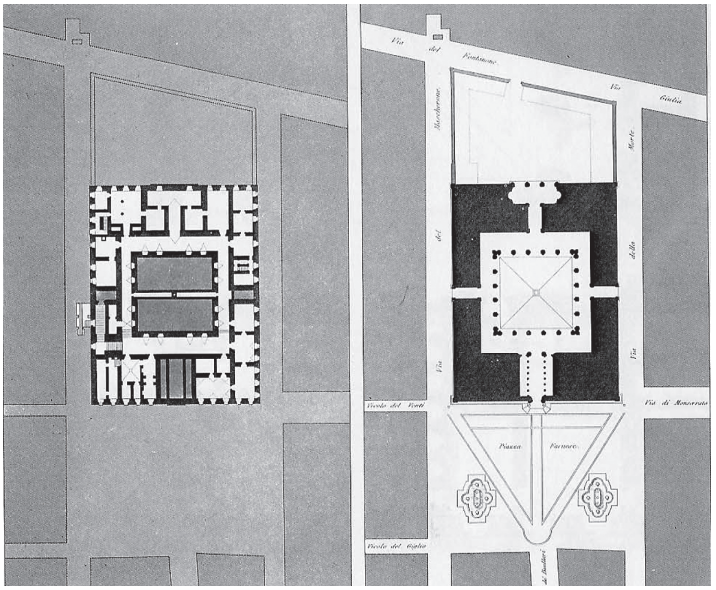


fig. 8.13 Palais Farnèse. L'axialité de l'ensemble urbain, rue, place, cour, jardin

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 Ruccelai, 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.

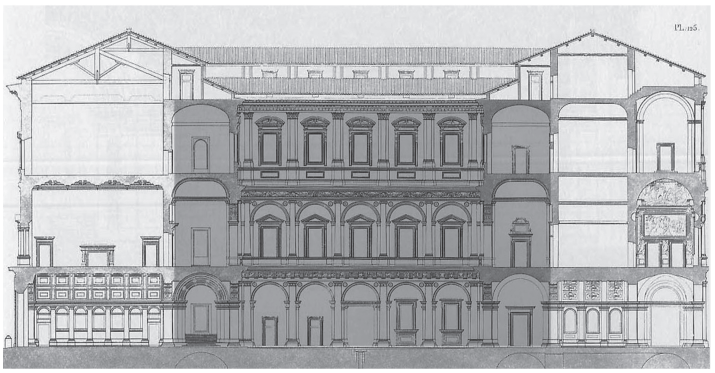


fig. 8.15 Palais Farnèse. Coupe du projet de Michel-Ange. Importance du cœur.

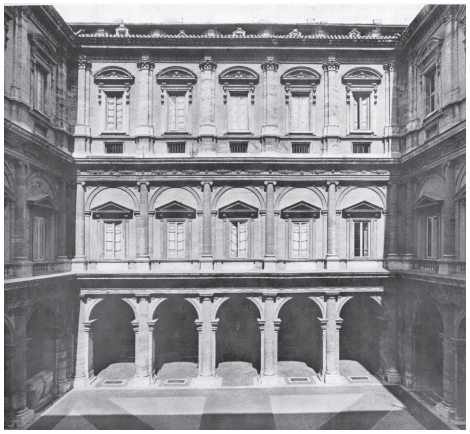


fig. 8.17 Palais Farnèse. Cour, murale et squelettique

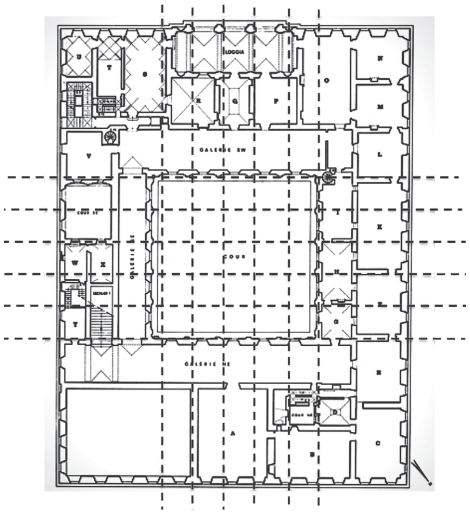


fig. 8.18 Les travées du *cortile* quadrillent le plan

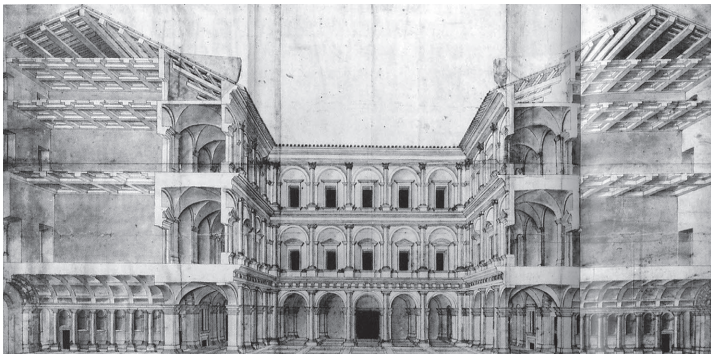


fig. 8.16 Antonio da Sangallo. Coupe perspective du palais Farnèse

## 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. Vus 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

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 Griffoni[10]. 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].

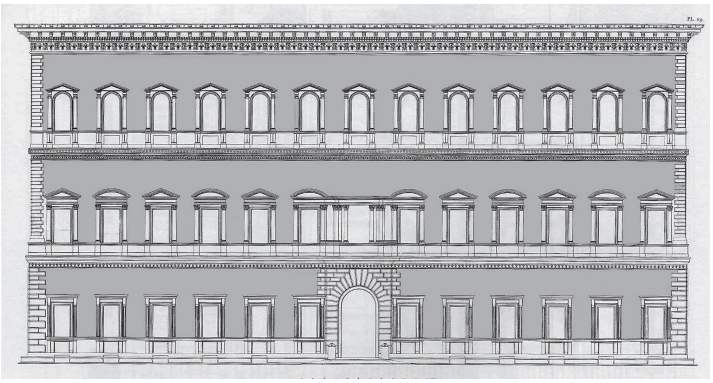


fig. 8.19 Élévation. Le rythme des ouvertures correspond au quadrillage du plan

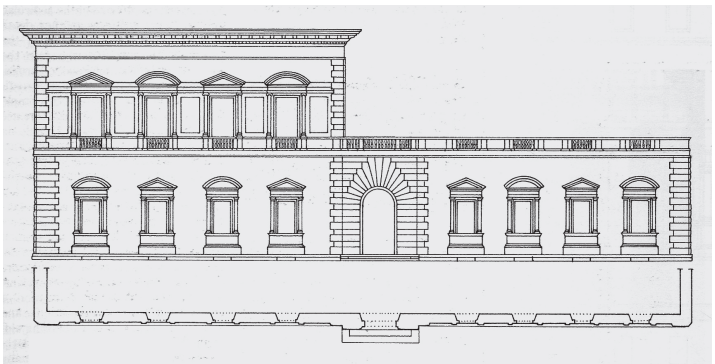


fig. 8.20 Raphaël. Palais Pandolfini. Florence

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.

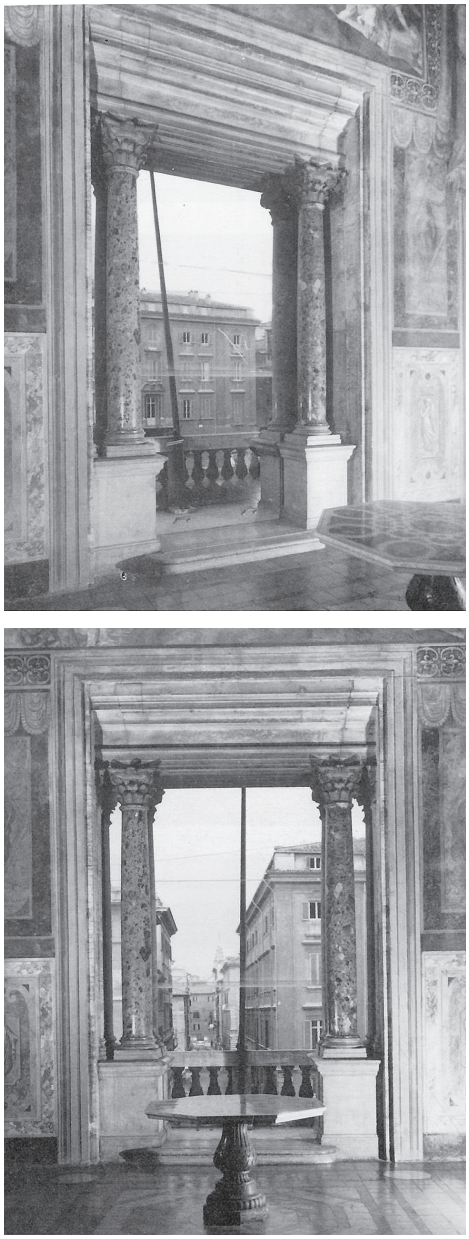


fig. 8.21 Fenêtre centrale du palais Farnèse

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 Villegiatura, 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 Caïano (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

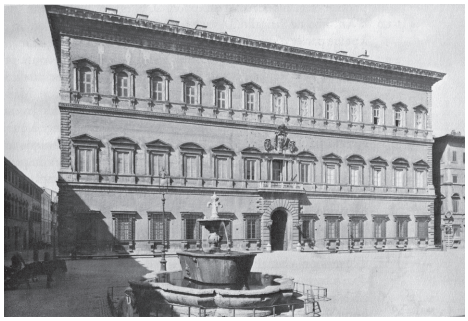


fig. 8.22 Palais Farnèse. Façade murale

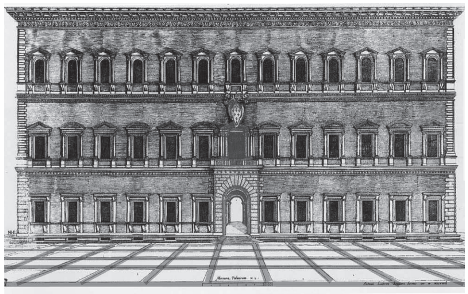


fig. 8.23 Projet de Michel-Ange (1549) incluant le pavement de la place, la corniche, la fenêtre centrale et son blason

de renforcer l'unité du palais et de ses abords par un quadrillage du pavement 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. » écrivit Ackerman[13].

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 Ackerman[14].

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.

# L'ÉGLISE DU GESÙ. 9

## L'architecture religieuse romaine de la Contre-Réforme [1].

## Son unité spatiale. Vignole. Le concile de Trente : rapprocher fidèles et officiants.

Les liens des Farnèse avec la Compagnie de Jésus furent si étroits qu'on ne peut isoler la conception du Gesù (1550-1584), l'Église Mère des Jésuites, de la contribution des Farnèse à la Contre-Réforme inaugurée par le Concile de Trente (1542-1572). Un concile à l'initiative du pape Alexandre Farnèse sous le nom de Paul III. Déjà, deux ans avant la tenue du concile, en 1540, celui-ci avait parrainé la fondation de la Compagnie de Jésus. En 1551, Ignace de Loyola Supérieur de la Compagnie envisagea de construire une église, mais le projet fut abandonné faute de moyens et c'est après le décès de Paul III que son neveu homonyme, le cardinal Alexandre Farnèse, finança et supervisa l'édification du Gesù. Il en confia personnellement l'exécution à Vignole (Jacoppo Barozzi da Vignola, 1507-1573). Plus tard encore c'est Édouard Farnèse petit-fils de Paul III qui paya entièrement de ses deniers la construction par Girolamo Rainaldi (1570-1655) du monastère de Saint-Ignace de Loyola, la maison-mère des Jésuites à Rome dont dépend le Gesù [fig. 9.1]. On voit que la construction de l'église, pour laquelle le cardinal Farnèse notifia dans une lettre à Vignole qu'elle « comportera non pas une nef et deux bas-côtés mais une grande nef flanquée d'une série de chapelles » fut un épisode de l'engagement familial au côté des Jésuites dans la Contre-Réforme. Au même titre, hélas, que le rétablissement de l'Inquisition Romaine en 1542.

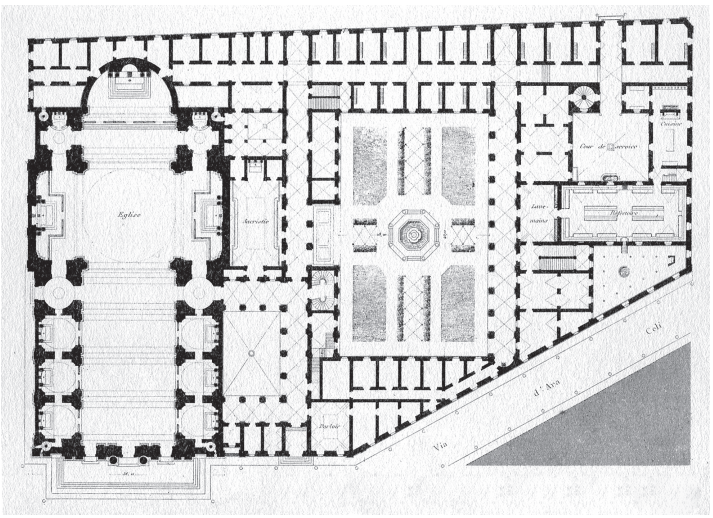


fig. 9.1 L'église du Gesù dans le monastère de la Compagnie de Jésus

## Les instructions architecturales du Concile de Trente (1577)

On peut raisonnablement supposer que l'élaboration des instructions architecturales du Concile publiées en 1577 (*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*), a résulté d'un va et vient entre les délibérations doctrinales et le chantier des Jésuites qui commença en 1568, c'est-à-dire peu après que Charles Borromée, leur rédacteur, ait choisit, en 1562, de séjourner à Rome.

Mesure préalable à toute autre, le Concile décida du renouvellement de la messe qui ne serait plus dite en latin, dos aux fidèles, mais explicable « en langue vulgaire ». Pour cela il fallait améliorer la visibilité du rite et l'audition du prêche afin qu'on puisse, selon le Concile, « faire entendre quelque Mystère de ce Très-Saint Sacrifice ». C'est-à-dire enseigner à une foule, par la Parole et l'Image, le miracle eucharistique des chrétiens. De là s'ensuivirent les directives architecturales de 1577, cent pages de règles concernant les édifices, le recours aux images peintes, à la sculpture et l'usage du mobilier.

Rompant avec les intérieurs « urbains » du siècle précédent, conçues pour enseigner un miracle, les églises post-tridentines s'efforcèrent d'en rassembler tous les protagonistes dans une pièce d'un seul tenant : les fidèles (la nef), la Parole des officiants (le chœur, l'autel, les fresques), et la présence d'une Lumière miraculeuse tombant du tambour sous le dôme. Le résultat est encore visible dans bien des églises romaines, au Gesù comme à Saint-Ignace (1624) ou Saint-André Lavallée (1591). Bien que nous en voyions les intérieurs modifiés par des plafonds peints ouverts sur des cieux infinis impensables à l'origine, nef, croisée, chœur, autel, tambour semblent n'être qu'une

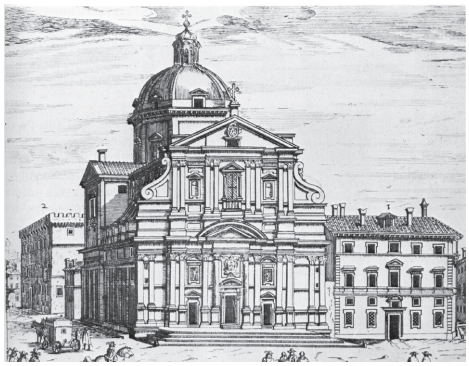


fig. 9.2 Le Gesù. Une croix latine comprimée dans un volume parallélépipédique

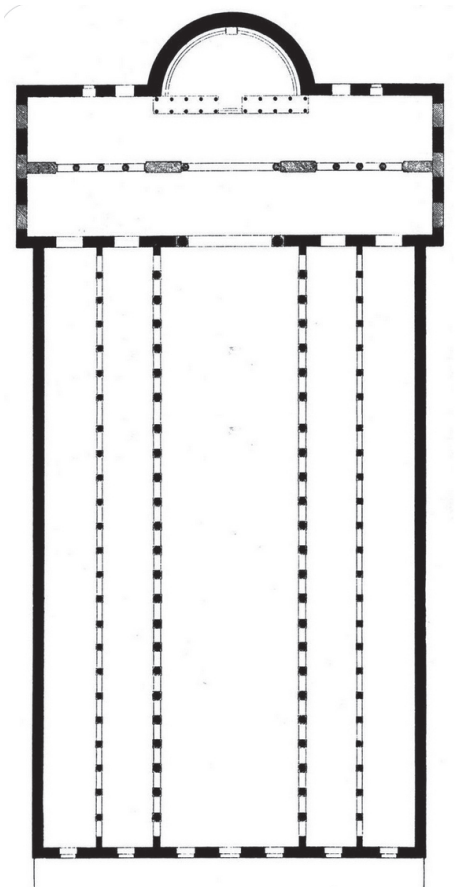


fig. 9.3 Saint-Paul hors les murs. Rome, v^e siècle

vaste salle. Wölfflin avait remarqué que « L'agencement de l'espace intérieur manifeste aussi une évolution vers l'unité : les espaces secondaires autonomes doivent disparaître devant l'espace principal, unique et puissant »[1].

Pour comprendre ce nouvel espace liturgique, revenons aux prescriptions conciliaires : « En quelle Langue la Messe doit estre célébrée. Quoique la Messe contienne de grandes instructions pour les Fidelles, il n'a pourtant pas esté jugé à propos par les anciens Pères, qu'elle fust célébrée partout en Langue vulgaire [...] Le Saint Concile ordonne aux Pasteurs, & à tous ceux qui ont charge d'âmes, que souvent au milieu de la célébration de la Messe, ils expliquent eux-mesmes, ou fassent expliquer par d'autres, quelque chose de ce qui se lit à la Messe, & particulierement qu'ils s'attachent à faire entendre quelque Mystère de ce Très-Saint Sacrifice, sur tout (*sic*) les jours de Dimanches & de Festes » (Canons et décrets du Concile de Trente, XXII^e session, Ch. VIII)

Puis la mission des images, au service d'une Parole audible et compréhensible : « Les évêques prendront bien soin d'enseigner ceci : que c'est par le moyen de l'histoire des mystères de la Rédemption, tels qu'ils sont dépeints par des tableaux et autres images, que le peuple est instruit et que se confirme chez lui l'habitude de penser continuellement aux articles de la foi et d'en nourrir son esprit » (Canons et décrets du Concile de Trente, XXV^e session, titre 2).

Ensuite quelques extraits des *Instructiones Fabricae et supellectilis ecclesiasticae* de Charles Borromée, résumeront l'essentiel de cent pages détaillées. Premièrement, sur son site l'église ne doit pas être mitoyenne : « On choisira avec beaucoup de soin le site d'une église car, de la rue, elle doit paraître comme un bâtiment isolé, détaché, séparé des murs des bâtiments voisins par un espace de plusieurs pas, ce que pratiquaient les Anciens comme on l'expliquera plus loin ». [fig. 9.2]

Vient la façade qu'il convient d'orner en laissant nus les murs latéraux : « Un certain nombre de principes concernant les murs extérieurs devront être observés, ainsi le fait qu'ils ne peuvent s'orner de la moindre image. Cependant, plus la façade, elle, sera décorée d'images sacrées ou de tableaux dépeignant l'Histoire Sainte, plus celle-ci sera avenante et solennelle ».

Suit le plan de l'église :« On préférera le plan en croix, tel qu'on le bâtissait aux temps apostoliques et qu'on le voit dans les principales basiliques de Rome [...] Ainsi chaque église, particulièrement les plus importantes, sera de préférence en forme de croix. Il en existe de nombreux types, mais les plus répandus sont de plans allongés (oblongs). »

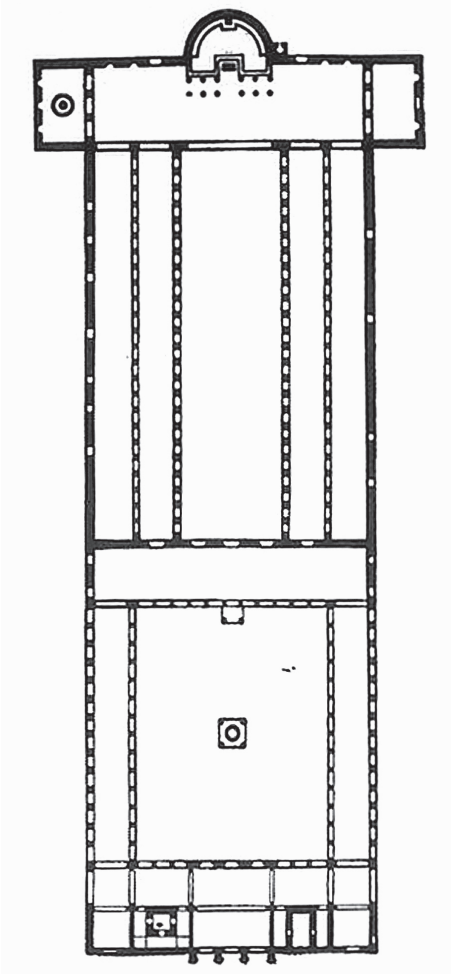


fig. 9.4 Ancienne basilique Saint-Pierre. Rome, IVe-Ve siècle

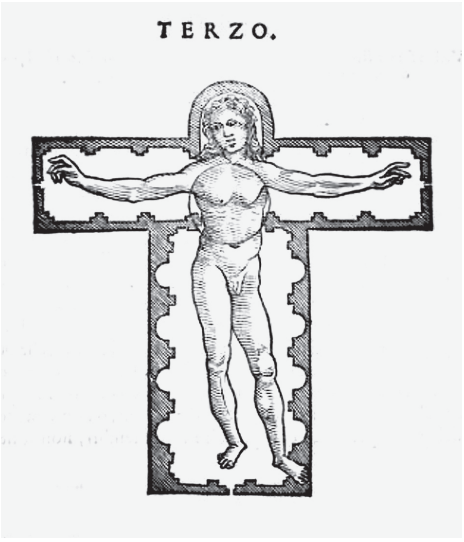



fig. 9.5 Pietro Cataneo, 1554

Le plan en croix, oblong, des « temps apostoliques » n'est pas celui qui nous est familier. Il appartient aux premiers siècles romains de la prédication chrétienne (Ve et VIe siècles), ceux des grandes basiliques paléochrétiennes comme Saint-Paul hors les murs et Saint-Pierre [fig. 9.3 et fig. 9.4] ou encore les basiliques florentines du XIIIe siècle telle Santa Croce. Ce « plan en croix » est une forme en « T » du plan en croix latine monastique, évocateur de la croix de la crucifixion. En l'absence de croisée la nef butait directement sur les bras du « T », siège du chœur, rapprochant considérablement fidèles et officiants.

Le chœur : « Le chœur, conformément aux anciens bâtiments et aux règles de la discipline liturgique, doit être séparé de cette partie de l'église où se tiennent les fidèles, et fermé par des grilles... il sera long et large, spacieux, ayant la forme d'un hémicycle ou toute autre forme adaptée à la dignité de l'église. »

La grande chapelle : « L'emplacement de cette chapelle sera à la tête du bâtiment, surélevé et dans l'axe de la porte principale [...] Elle sera voûtée et convenablement ornée de mosaïques ou de tout autre décoration peinte ou architecturale appropriée à la dignité de la future église. »

Chœur et grande chapelle, rassemblés sur un podium où se chantait et disait l'office renvoyaient bien aux « temps apostoliques » de Saint-Pierre ou Saint-Paul hors les murs. Hormis quelques marches rien ne les séparait de la nef [fig. 9.3 et fig. 9.4].

Alors, qu'à l'inverse, on pratiquait couramment, depuis le XIIIe siècle, le plan « en croix latine » où, invariablement, la *croisée* éloignait le chœur de la nef. On s'étonne qu'au terme de cent pages de prescriptions tatillonnes jusqu'aux détails du mobilier ou des accessoires de la sacristie et du confessionnal, on n'en trouve aucune pour la croisée et la coupole, certes inexistants à l'ère « apostolique ». On n'en trouve pas plus pour la nef ou le bas-côté. Sans doute, croisée et dôme allaient de soi. Bas-côté ou absence de bas-côté indifféraient. La prédication nouvelle exigeait simplement la proximité officiants-fidèles prescrite ainsi : « On préfèrera le plan en croix, tel qu'on le bâtissait aux temps apostoliques », fut-il ce plan en « T », très *apostolique*, de Pietro Cataneo en 1554 [fig. 9.5] si différent de celui du Gesù.

1 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de poche, 1989, p. 90.

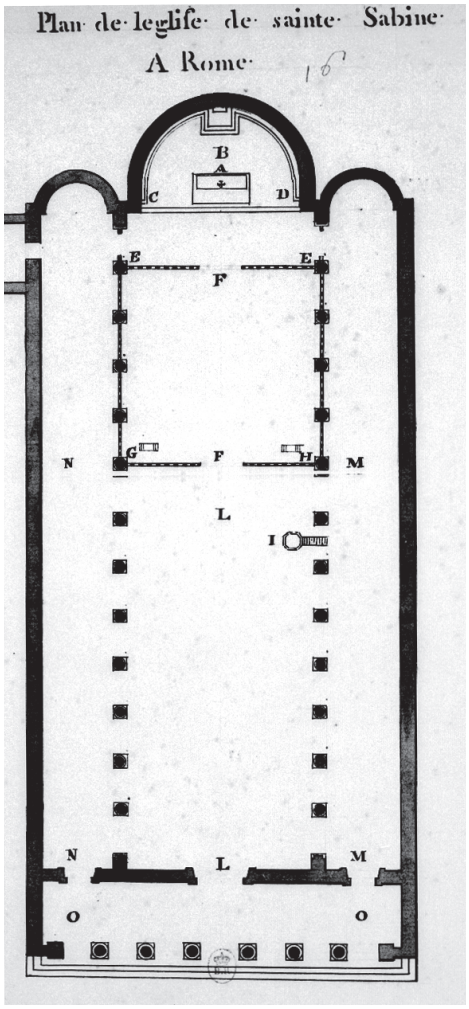



fig. 9.7 Basilique Sainte-Sabine Rome. Ve siècle



fig. 9.8 Basilique Sainte-Sabine. Contiguïté du chœur et de la nef

## Le Gesù : compacter le plan en croix latine

Dans sa lettre à Vignole, Alexandre Farnèse s'inquiétait de la capacité et de l'acoustique de la nef. Il la souhaitait voûtée et murale : « Le Père Polanco nous a été dépêché par le Général des Jésuites. Il s'est entretenu avec nous de certaines idées concernant la construction de l'église [...]. Elle comportera non pas une nef et deux bas-côtés mais une grande nef flanquée d'une série de chapelles [...]. La nef n'aura d'autre plafond que la voûte, quelles que soient les objections et sans craindre que la voix du prédicateur ne se perde en raison de l'écho [...] Bien des églises voûtées de capacité égale voire supérieure sont parfaitement adaptées à la voix »[2].

Est-ce que, lisant cette lettre, Vignole se souvint de la grande nef de Mantoue, de ses murs et de sa voûte si semblables à la description qu'il a reçue d'Alexandre Farnèse ? C'est très probable. André Chastel comme d'autres auteurs ont tenu que Saint-André d'Alberti l'inspira [fig. 9.6]. Il est certain que sa croix latine à trois branches semblables, sa nef murale, large, d'un tenant, voûtée en berceau à l'antique et contrebutée par des chapelles latérales creusées dans un mur, correspondaient aux requêtes du Supérieur Jésuite. Était-il possible alors de compacter le plan en croix latine de Saint-André pour mieux unir la nef au chœur à l'exemple de la Sainte-Sabine des temps « apostoliques » (Ve siècle) [fig. 9.7 et fig. 9.8] ?

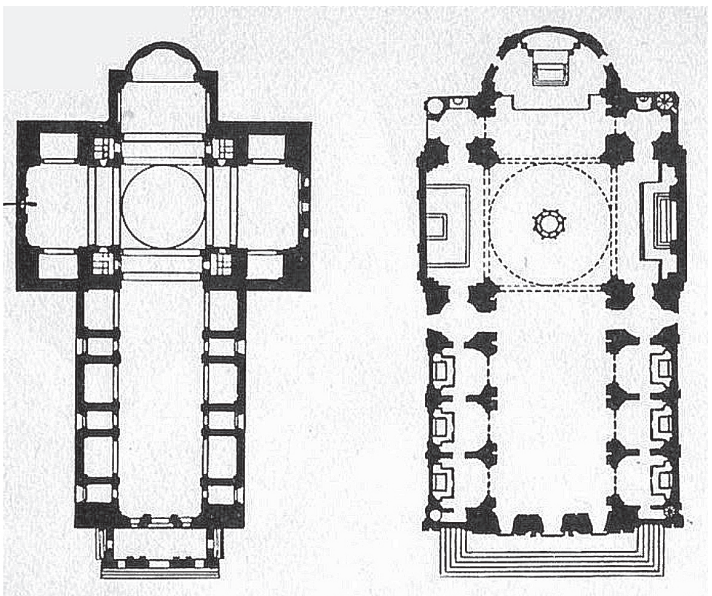


fig. 9.6 Plans comparés de Saint-André de Mantoue (Alberti) et du Gesù (Vignole)

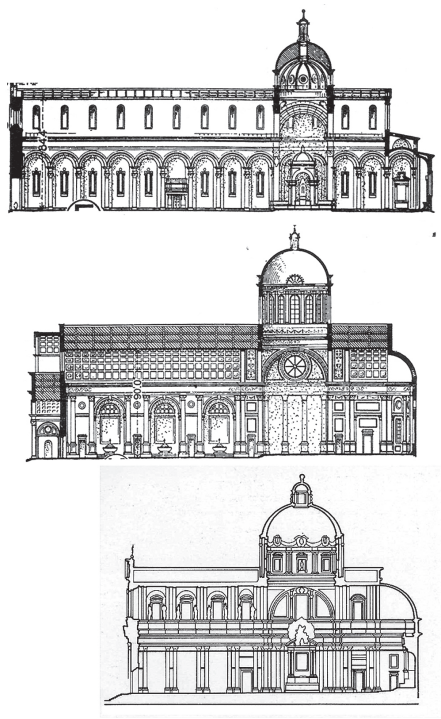


fig. 9.9 Coupes comparées. Santo Spirito, Saint-André, le Gesù. Contraction de la nef, présence visuelle du tambour

## Nef, croisée, chœur, une grande pièce

Le compactage impliqua le plan, puis la coupe, enfin la muralité de tout le vaisseau. Comparons les plans : au Gesù les 80 mètres de l'enfilade nef, croisée, chœur, s'inscrivent dans deux carrés [fig. 9.6], il en faut trois pour les 95 mètres de Saint-André, ainsi les extrémités du Gesù se sont rapprochées. Bien que raccourcie la nef conservait sa capacité en s'élargissant et en déportant les circulations vers un passage percé entre les chapelles.

Comme à Mantoue la croix grecque suivit les mesures de la nef. Mieux, à la différence de Mantoue où elles s'en distinguaient, l'abside et sa voûte hémisphérique s'y conformèrent, si bien qu'au Gesù clercs et laïcs paraissaient partager d'un bout à l'autre une unique grande salle [fig. 9.6]. Le lieu de la communauté paroissiale telle qu'on pouvait (peut-être) l'imaginer « aux temps apostoliques » [fig. 9.8 et fig. 9.10].

Et si l'on considère maintenant les effets de l'élargissement de la nef, passant des 16 mètres de Mantoue aux 19 mètres du Gesù, alors on observe le carré de la croisée s'allonger de trois mètres repoussant d'autant le chœur [fig. 9.6]. Un défaut, on le verra, que Vignole corrigea en amplifiant visuellement la muralité et son entablement tout autour du vaisseau [fig. 9.10].



fig. 9.10 Le Gesù, Rome. Continuité de la nef et du chœur. Autel et tambour présents simultanément dans le champ visuel matérialisent l'axe de la Parole et de la Lumière

2 Lettre du cardinal Farnèse à Vignole, août 1568, citée dans Murray, *L'architecture de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 200.



fig. 9.11 Gesù, nef : Ouverture du champ visuel vers le tambour

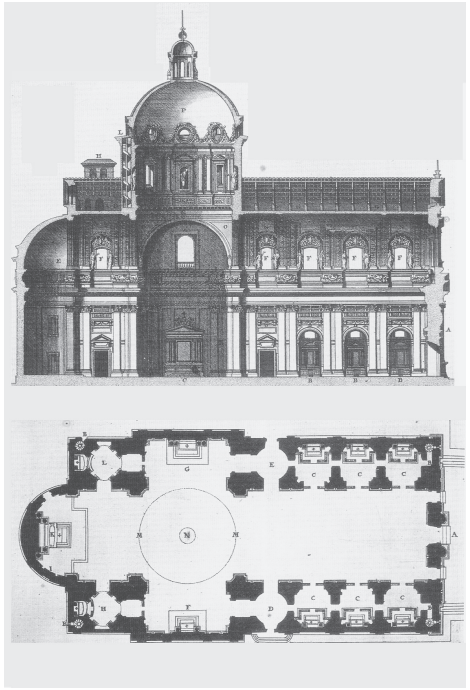


fig. 9.12 Gesù : plan et coupe. Muralité de la nef

Quant aux transepts, toujours par observance des Instructions, Vignole en limita la profondeur à celle des chapelles de nef, si bien que la croix latine du plan formait à l'extérieur un parallélépipède basilical [fig. 9.6] dont seul l'hémicycle de l'abside sortait [fig. 9.2].

Les transformations en coupe aboutirent, elles, à exposer aux yeux de tous la Lumière tombant du tambour. Élargie de trois mètres, la nef de section carrée s'en haussa aussi mécaniquement amplifiant le champ visuel du fidèle. Pour encore améliorer la visibilité du tambour Vignole épaissit l'entablement qu'il surmonta d'une banquette d'assise si bien que la voûte comme les pendentifs reposèrent quatre mètres au-dessus de l'entablement [fig. 9.11], haussant la nef et exposant, dès l'entrée, la présence du tambour [fig. 9.10]. Les coupes longitudinales de Santo Spirito, de Saint-André, et du Gesù confrontent ces résultats [fig. 9.9]. Seule la grande pièce du Gesù offrait à chaque fidèle la vision simultanée des foyers de la Parole et de la Lumière [fig. 9.10 et fig. 9.12].

## De l'entrée à l'abside un haut mur unifie l'espace liturgique

Une fois que la grande pièce fut unifiée par ces opérations [fig. 9.6] l'interruption de la croisée, élargie, compromettait la proximité « des temps apostoliques ». Pour y remédier, Vignole renforça la muralité du vaisseau.

D'abord, afin d'accroitre la surface murale il diminua l'ouverture des chapelles. Puis il l'accrut également en refermant un entresol de tribunes au-dessus des chapelles par d'épais balustres. Le mur grandissait ainsi d'un étage, pratiquement aveugle [fig. 9.13]. Enfin, en vue d'accentuer les fuyantes perspectives de ses grandes surfaces, ce mur fut surmonté d'un volumineux entablement que surplombe une corniche particulièrement débordante, à son tour exceptionnellement coiffée d'une banquette d'assise filante qui sert d'appui à la voûte en berceau. La coupe longitudinale résume les opérations : d'un bout à l'autre un mur, étanche, referme la salle jusqu'aux deux tiers de sa hauteur [fig. 9.12].

Quant à la voûte, comme à Saint-André de Mantoue, son berceau visait à unir par le plafond, nef, chœur et abside. Sa portée en était supérieure : 19 mètres et comme Vignole désirait également y percer des ouvertures, il en fit une coque mince de maçonnerie, un simple plafond, protégé par une toiture charpentée et non une construction massive *à l'antique*. Allégée, on put percer des « lunettes » dans cette voûte [fig. 9.13]. Entre deux fenêtres, un arc du berceau s'appuie sur un mur de chapelle trans-



fig. 9.14 L'assise du berceau, en retrait et sur une banquette. Au plafond, l'envol des « bienheureux »



fig. 9.15 Andrea Sacchi. Centenaire des Jésuites

versal qui a des airs de piliers dans la nef [fig. 9.12] et finit à l'extérieur par un large contrefort en volute butant les poussées de l'arc. Logiquement, à l'aplomb des arcs, la paroi longitudinale porte les fermes des combles [fig. 9.13]. Enfin, tandis qu'à Saint-André le berceau massif s'appuyait exactement au nu du mur de soutien, Vignole posa le sien visiblement, sinon réellement, en retrait, loin derrière l'impressionnante corniche [fig. 9.14] et il faut expliquer pourquoi.

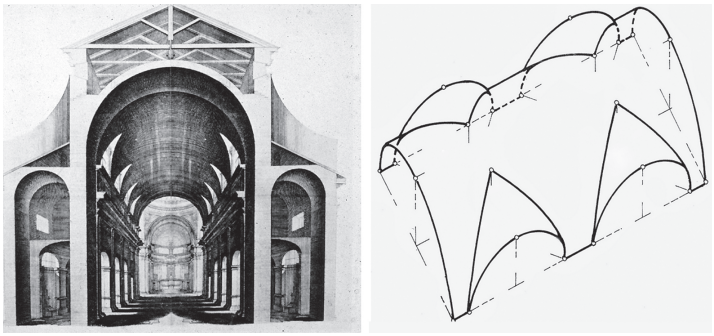


fig. 9.13 Gesù. Coupe perspective. Assise en retrait du berceau. Polarité lumineuse de l'autel et du tambour

## La voûte en berceau visiblement en retrait du mur

Le rôle du mur est primordial. Partout le même, c'est lui qui, plus que la voûte, réunit visuellement nef, chœur et abside. On en constate l'effet sur une peinture d'Andrea Sacchi commémorative des festivités du centenaire de l'Ordre des Jésuites en 1639. Mur et voûte se détachent l'un de l'autre. La voûte est une coque, lisse, claire, peut-être blanche, dépourvue d'ornements jusqu'au fond de l'abside et contraste avec un mur aux pilastres cannelés et entablements débordants. C'est l'aspect initial probable de l'intérieur [fig. 9.15]. Il évoque les églises palladiennes de Venise et leur berceau lisse, enduit de blanc, percé aussi de « lunettes ». L'actuelle voûte surchargée du Gesù nous cache ce qui, intact à Venise, dut être un simple dispositif d'éclairement de l'arcade en dessous, une rampe lumineuse voûtée. En ce cas, pour en apprécier l'effet, on comprend qu'il ait fallu, comme à Venise, bien distinguer la source émettrice de la surface réceptrice, la voûte, du mur. Wölfflin avait remarqué que « l'utilisation de la voûte en berceau avait toujours été étroitement liée au problème de l'éclairage. Elle ne put se répandre qu'à partir du moment où l'on osa percer des ouvertures dans la voûte [...] Elles seules permirent d'obtenir cette lumière venant du haut qui

3 Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, *op. cit.*, p. 242.



fig. 9.16 Axe de la Parole et de la Lumière

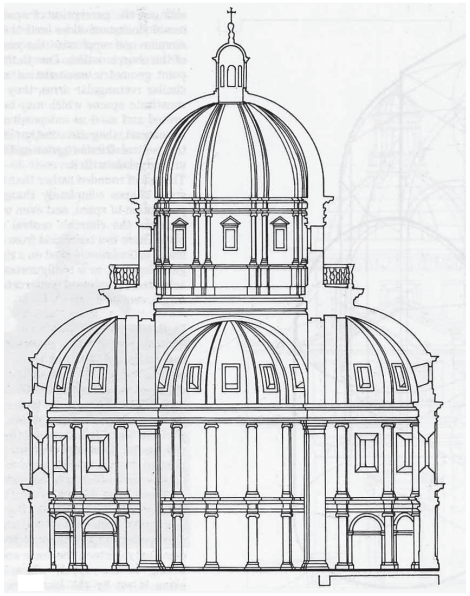


fig. 9.17 Atelier de Bramante. Consolazione de Todi (1520)

est indispensable au caractère sacré de l'édifice »[3]. Il est donc probable qu'au Gesù, les Jésuites aient laissé cette voûte lisse, blanche, un bon siècle avant que les nuées orageuses des ornements de 1680, envols de bienheureux, cieux infinis, dorures, arcs doubleaux et chérubins en relief suspendus au plafond ne transforment l'église en une immense allégorie assomptionnelle en trois dimensions [fig. 9.14]. Mur et plafond y symbolisent encore aujourd'hui Terre et Ciel.

## Le tambour et l'axe de la Lumière

Quoiqu'il en ait été, la dramaturgie lumineuse baroque visible aujourd'hui et qu'on a, au siècle suivant, appelé *luminisme*, n'appartenait pas aux directives du Concile. Les *Instructions* recommandaient simplement des fenêtres en hauteur le long de la nef, afin d'éclairer sans qu'on aperçoive l'extérieur, un oculus au-dessus de la porte principale, un oculus pour l'éclairement du maître-autel et de l'abside complété par la lumière tombant de la coupole. Le Gesù respecte cette fonctionnalité. La lumière est au strict service de l'office, uniforme et atténuée dans la nef, plus intense à l'autel et sous la coupole, localisant le mystérieux moment eucharistique de la messe. Wölfflin voyait cette intensité lumineuse tomber des lointaines hauteurs du dôme, ce qui n'est pas le cas. Plus que le dôme c'est le *tambour* et ses ouvertures qui sont un foyer lumineux éclatant, suspendu en l'air.

Au Gesù son rôle apparaît très nettement sur deux gravures, l'une de 1568, l'autre de 1570, mais aussi sur une photographie du début du XX^e^ siècle [fig. 9.13 et fig. 9.16]. On a élevé des tambours, circulaires ou polygonaux, pour de nombreuses raisons, mais de la Renaissance au Baroque le *tambour* cylindrique n'a cessé de grandir, de s'élever de plus en plus haut et, grâce à ses fenêtres, d'apporter plus de lumière que la lanterne sommitale ou l'anneau d'oculi qu'on perçait auparavant à l'assise du dôme. Brunelleschi s'était passé de tambour à la Vieille Sacristie et à Santo Spirito. Giuliano da Sangallo également à Santa Maria Delle Carceri (1485) [fig. 4.1]. La nouvelle religiosité réclamait une source lumineuse intense sous le dôme.

Cylindre ou polygone percé de fenêtres au-dessus de l'autel, le *tambour*, était connu depuis l'Antiquité. On l'a vu, s'il est probable que les architectes de la fin du XV^e^ siècle aient, comme Bramante au Tempietto (1502), étudié les rotondes antiques avant de bâtir leurs premiers tambours, ceux du XVI^e^ et XVII^e^ siècles consultèrent volontiers les églises de leurs prédécesseurs : par exemple, à




fig. 9.18 La façade basilicale du Gesù

Montepulciano, le tambour au-dessus de la croix grecque de San Biaggio d'Antonio da Sangallo (1518), ou bien, à Todi, celui de la Consolazione (1520) une église de pèlerinage qu'on attribue à l'atelier de Bramante et à la construction de laquelle participa Vignole [fig. 9.17].

Au Gesù, l'ornement et les huit ouvertures du tambour ressemblent suffisamment à ceux de Todi pour conjecturer qu'Alexandre Farnèse et son architecte s'efforçaient d'obtenir d'une croix latine les propriétés d'un plan en croix grecque. L'assise haute de la voûte y contribuait grandement. On l'a vu, elle reposait environ 4,5 mètres au-dessus de l'entablement [fig. 9.11] et ce rehaussement suffisait, dès l'entrée, à inclure l'autel et le tambour dans le champ visuel du fidèle, rapprochant du coup les propriétés du Gesù de celles de la *Consolazione*.

## Deux projets de façade

Après le décès de Vignole, Giacomo Della Porta acheva, sans doute fidèlement, le dôme, mais modifia la façade prévue (1575). On en connait donc deux projets distincts. Tous deux respectueux des *Instructions* qui sont claires : « la façade, elle, sera décorée d'images sacrées ou de tableaux dépeignant l'Histoire Sainte ». Sculptures, bas-reliefs personnifiant saints ou martyrs s'exposaient dans des niches, des tabernacles, des cadres en attente. À ce sujet on note que ceux de Della Porta, comprimés dans l'étau des membrures sont plus étroits, moins profonds que ceux de Vignole.

Les deux façades sont des murs, non des volumes, qui épousent la coupe basilicale [fig. 9.18]. Les comparant Wölfflin écrivait : « La première différence radicale, c'est le rapport des étages entre eux : chez Vignola ils ont la même valeur, chez Giacomo della Porta c'est l'étage du bas qui a le plus de poids, l'autre ne semble être qu'un chapeau. Cette simplification rehausse considérablement la puissance de la façade [...] Les éléments de charge dominent : socle corniche, attique, fronton et volute. Le dessin général est considérablement plus puissant, l'architecture aboutit ici à l'expression d'une gravité presque accablante »[4]. La superposition des deux étages caractérise la façade réalisée par Della Porta [fig. 9.19]. L'élévation de Vignole dresse un corps central en saillie par devant la nef. De peu, 50 à 60 centimètres, mais suffisamment pour que la nef domine les deux ailes latérales des chapelles, qui sont en retrait. Une division

4 *Ibid.,* p. 229.

qu'on pourrait dire « Renaissance ». À l'inverse, pour obtenir une masse d'un seul tenant Della Porta a abandonné la composition centrée. L'étage haut s'élargit de deux lourdes volutes. Il pèse sur l'autre où les membrures de soutènement enflent, se dédoublent, comprimant des niches et un porche, plus étroits, plus allongés.

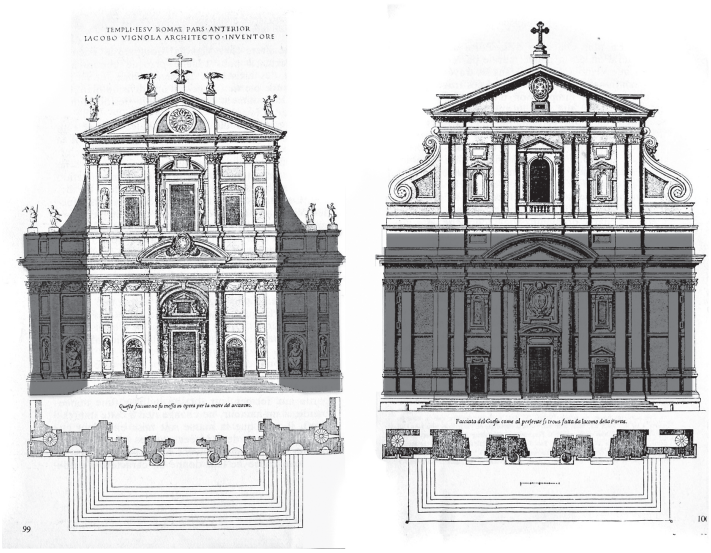



fig. 9.19 Gesù. Les deux projets pour la façade : Vignole et Giacomo della Porta

À nos yeux d'aujourd'hui, par ses deux projets de façades et ses voûtes modifiées, le Gesù marque une évolution de la « seconde Renaissance » vers l'ère baroque. Wölfflin prétendit que « Le Gesù, cette œuvre de Vignola est l'édifice baroque typique »[5], mais il ignorait cette période de transition que d'autres historiens ont, après lui, rebaptisée *maniérisme*. Toutefois, ceux-ci ont si unanimement associé l'âge baroque aux peurs du schisme protestant et au sursaut dogmatique de la Contre-Réforme que l'on peut estimer que la lente édification du Gesù *(*1568-1584) pendant l'interminable Concile de Trente (1542-1572) fut le premier laboratoire architectural, « officiel », des nouvelles grandes églises chrétiennes [fig. 9.20] comme du baroque dont les différentes branches ne s'épanouiront qu'au siècle suivant [6].

5 *Ibid.,* p. 226.
6 Le chantier de l'église de Saint-Jean aux Florentins à Rome semble y avoir aussi contribué.

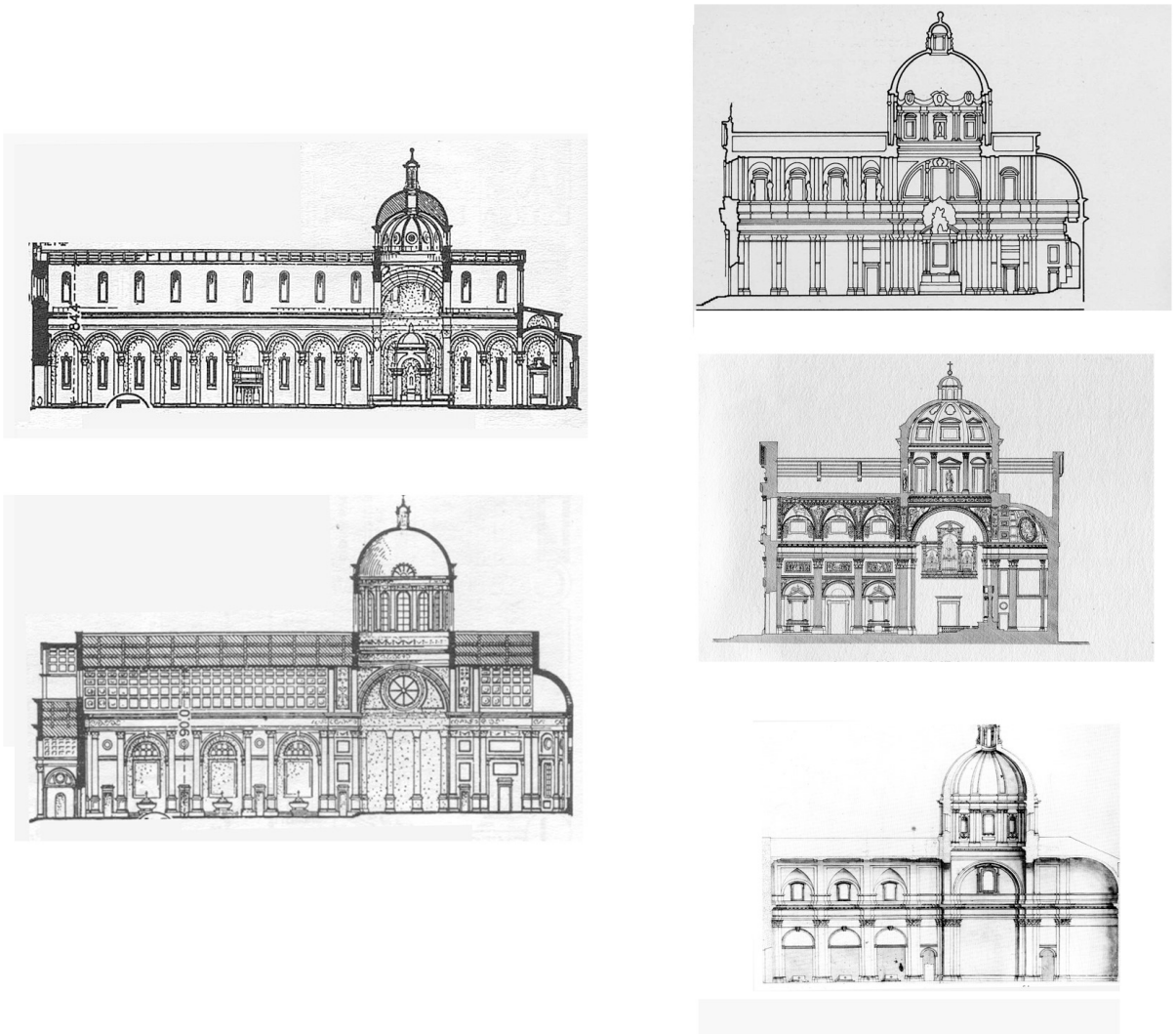


fig. 9.20 Rapprocher fidèles et officiants. Compacité des grandes églises tridentines à Rome : de haut en bas, le Gesù, Sainte-Marie du Mont, Saint-André Lavallée

# L’ÉGLISE DE SAINT-CHARLES AUX QUATRE FONTAINES. 10

## L’architecture religieuse romaine de la Contre-Réforme [2].

## Francisco Borromini. Déformations spatiales et murales du Baroque. Luminisme.

De la seconde moitié du XVIIe siècle à la fin du siècle suivant il y eut en Europe, de nombreux baroques régionaux. À Rome deux rivalisèrent : celui du Bernin, celui de Borromini. Si l'on en croit un historien, Howard Hibbard, Le Bernin reprochait à son rival l'anticlassicisme de son architecture « laquelle, dit-il, ne repose pas sur les proportions du corps humain, mais sur des chimères »[1]. Le Bernin fut le favori des papes – il en servit huit – et conquit la confiance vaticane jusqu'à obtenir la commande de la colonnade devant Saint-Pierre (1656-1667). Quant à Borromini, à l'exception de la rénovation de la basilique Saint-Jean de Latran, il construisit surtout pour des ordres religieux plutôt modestes. Le Bernin aurait dit de son architecture qu'elle « donne dans l'extravagant ». Plus gravement, le biographe de Borromini raconta qu'un jour Le Bernin s'entretint de son rival avec un dignitaire du Vatican, Le Bernin insinuant que « mieux vaut être un mauvais catholique qu'un bon hérétique »[2] À cette époque « hérétique » signifiait « Protestant », ce que n'était pas Borromini. Accusation particulièrement malveillante à l'époque des excommunications et de l'Inquisition. Pouvait-on mieux discréditer une architecture qu'en la qualifiant d'« hérétique » ?

Toutes les implications de leur discorde architecturale sont parfaitement perceptibles aujourd'hui, rue du Quirinal où, à 200 mètres de distance, il y a la petite église Saint-André (1658) que Le Bernin construisit luxueusement de marbres et d'ors pour les novices jésuites, et Saint-Charles (1634-1667) que Borromini construisit de briques et de stuc pour les Trinitaires Déchaussés. Si luxe et dénuement se disputèrent la piété et la liturgie post tridentine ils trouvèrent certainement là un équivalent architectural.

1 Howard Hibbard, *Le Bernin*, Paris, Macula, 1984, p. 169.
2 Argan, *Borromini*, Paris, Les Édition de la passion, 1996, p. 22.

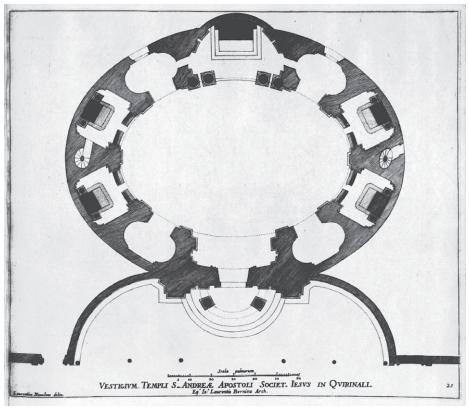



fig. 10.1 Le Bernin. Saint-André au Quirinal. Une rotonde

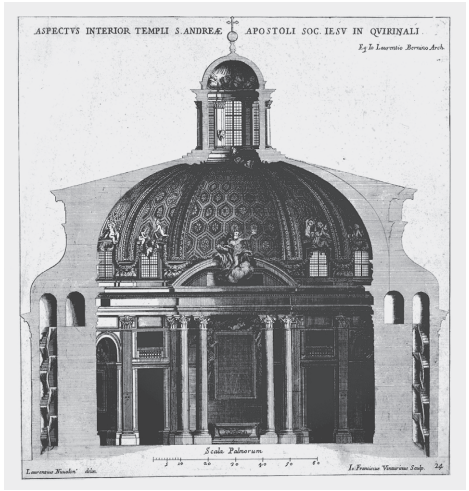



fig. 10.2 Saint-André au Quirinal. Coupe

## Baroques romains : Le Bernin vs. Borromini

À Saint-André du Quirinal, pour créer un environnement de piété, Le Bernin a mobilisé toutes les ressources disponibles de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. L'église est une *Assomption* construite. Un épisode « visuel » de l'Histoire Sainte face auquel « les pélerins sont les témoins d'un événement divin et sont encouragés à l'éprouver avec tous leurs sens ». C'est-à-dire captivés par le réalisme des images peintes et de la sculpture. Si l'on veut pleinement comprendre cette remarque de Hibbard [3] il faut alors suspendre notre incrédulité, croire à la transfiguration solaire de l'or, s'émerveiller de Saint-André martyr flottant sur un nuage à la base de la coupole, admettre qu'après avoir brisé le fronton de l'autel au fond duquel on exécute son supplice son âme s'envole dans les limbes de la nef revêtue de marbres polychromes et d'ors où l'attendent des cortèges de chérubins. Pour l'opposer à ce catéchisme architectural, allégorique, Argan dira de l'architecture de Borromini, à quelques pas de là, qu'elle « ne se veut pas la représentation exemplaire et rassérénante d'un drame, mais bien un drame en acte »[4].

« Drame en acte », ou spectacle dramatique ? Entre les deux églises existent quelques ressemblances et beaucoup de différences. Le plafond des deux églises est une coupole ovale. À Saint-André elle naît à mi-hauteur, tandis qu'elle monte aux deux tiers à Saint-Charles. Saint-André est une rotonde ovale [fig. 10.1], une paroi épaisse soutient sa coupole. On entre dans l'ovale par le grand côté. La nef est donc large (24 mètres) et peu profonde (16 mètres) [fig. 10.1 et fig. 10.2]. Une disposition qui élargit la scène du drame et rapproche le fidèle de la chapelle principale. Celle-ci est un petit temple, ovale lui aussi, creusé dans une profonde cavité de la rotonde, là où est peinte la scène du martyr dont l'âme joyeuse prend son envol assise sur des chérubins [5]. Derrière le porche intérieur où se tient le petit temple-autel [fig. 10.2] tombe une lumière rasante, chiche, sur le martyr. Tandis que, dans la nef qui est enceinte d'arcades sur piliers comme le serait une place devant une église, nous sommes sous une coupole, ovale et assez basse pour nous envelopper, comme au Panthéon, dans son orbe. Ses rayons solaires, dorés, qui s'élèvent nous conduisent vers la lanterne. En somme, sous ce prêche de marbre et d'ors nous assistons à la béatification d'un martyr. La montée au Ciel, sculpture et peinture la racontent, « l'effet Panthéon » nous y immerge. À Saint-André un drame, un récit, se dénoue sous nos yeux, respectueux de la

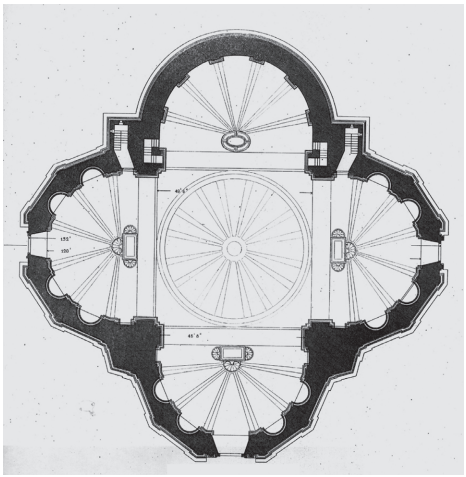


fig. 10.3 Atelier de Bramante. Consolazione de Todi. Un plan en croix grecque

légende selon laquelle lors de la crucifixion du martyr, un éclat solaire intense aurait traversé le ciel.

Aucun « spectacle » équivalent à Saint-Charles qui cependant, par sa paroi ininterrompue, a l'air d'une sorte de rotonde ovale. Il n'y a qu'une seule pièce, trois fois plus petite. On y entre par le petit côté. Croisée, chapelles, nef, autel se tiennent dans les 200 $m^2$. La pièce est allongée, étroite. À l'intérieur, on n'est jamais qu'à 5 mètres du mur, de ses colonnes engagées et de son entablement hauts de 10 mètres, qui enferment littéralement [fig. 10.3]. 15 mètres plus haut la coupole ovale, semble avoir subi la même élongation que la nef. Aucune fenêtre visible cependant. Toute la lumière parait descendre de la coupole, blanche. Pour la soutenir il y a des arcs torsadés et des voûtes aplaties. L'entablement, les arcs sont exceptionnellement moulurés et comme froissés de plis. En somme, dans cette nef très confinée, quand nous levons les yeux la lumière, croissante, nous rassure. Elle s'intensifie jusqu'à l'éblouissement miraculeux de la lanterne. Qu'il ait fallu pour cela, comprimer, aplatir, torsader, étirer les structures de l'église, n'est-ce pas un drame chrétien en acte ?

## Contre-Réforme : sentiment de l'infini, petitesse, dolorisme

Du Bernin, ou de Borromini l'église baroque romaine fut d'abord l'environnement bâti d'une piété nouvelle. Quand, au début du XVII^e^ siècle, les guerres de religion embrasèrent l'Europe, l'harmonie de la chrétienté sur quoi reposait l'Humanisme de la Renaissance sembla à ce moment totalement anéantie. En réponse, la papauté enseigna aux croyants une foi dogmatique et une piété intransigeante où « à la joie de la rédemption sembla se substituer l'angoisse du Salut »[6]. L'architecture des églises s'engagea à répandre parmi les fidèles cette anxiété.

Déjà inquiète des attaques du schisme réformiste la piété post-tridentine dut ensuite endosser l'effondrement du système astronomique ptoléméen sur quoi le christianisme reposait depuis l'antiquité grecque. En 1543, Copernic démontrait géométriquement que la terre n'était pas le centre de l'univers des neuf planètes, mais un satellite du soleil. Giordano Bruno, un moine dominicain tenta d'intégrer cette nouvelle cosmologie

3 Hibbard, *Le Bernin, op. cit.*, p. 141.
4 Argan, *Borromini, op. cit.*, p. 41.
5 Illustration du psaume : « *Il monta sur les chérubins et prit son vol* » (Ps. XVII, 11).
6 Émile Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, Paris, Flammarion, 1965, p. 64.

au christianisme. Il écrivit qu'« il est donc d'innombrables soleils et un nombre infini de terres tournant autour de ces soleils » (*De l'infini, de l'Univers et des Mondes*, 1584) et fut brûlé vif par l'Inquisition pour ne pas l'avoir abjuré. Galilée en vérifia expérimentalement l'exactitude et la publia, au prix de sa liberté, en 1610 (*Sidereus Nuncius*). De ce jour, l'anéantissement scientifique du système ptoléméen confrontait la chrétienté à un monde infini, à des épisodes de Création incertains et l'Homme, déchu du centre de l'Univers, à sa petitesse galactique si bien décrite dans un sermon de Bossuet : « C'est une entreprise hardie d'aller dire aux hommes qu'ils sont peu de choses [...] O Dieu ! encore une fois qu'est-ce que de nous ? si je jette la vue devant moi, quel espace infini où je ne suis pas ! Si je la retourne en arrière, quelle suite effroyable où je ne suis plus ! Et que j'occupe peu de place dans cet abyme immense du temps. Je ne suis rien : un si petit intervalle n'est pas capable de me distinguer du néant » (*Sermon sur la mort*, 1662).

Cette expérience de la petitesse, l'église romaine tenta de l'obtenir en conjuguant les effets lumineux du clair-obscur, le réalisme perspectif des fresques murales et l'ampleur des nefs. Wölfflin écrivit que « l'architecture baroque, et avant tout les espaces immenses de ses églises, emplit l'esprit d'une sorte d'ivresse [...] On voudrait s'abandonner à l'infini. La religiosité, ranimée par les jésuites, utilise avec prédilection la représentation des espaces célestes infinis »[7]. Et pour suggérer l'immensité d'un espace, au réalisme de ces cieux peints, Wölfflin ajoutait « la magie de la lumière » : « les intérieurs d'église font apparaître et introduisent dans l'art un sentiment tout nouveau de l'espace, tendu vers l'infini : la forme se dissout pour laisser la place au pittoresque dans son acception la plus haute, c'est-à-dire la magie de la lumière »[8]. Cette magie que les historiens appelèrent Luminisme enrôlait l'ombre non comme un résultat physique de la lumière mais, au contraire, comme une condition de son éclat. Bossuet l'expliquait : « Grandeur humaine, je le dis encore une fois, de quelque côté que je t'envisage, je ne vois rien en toi que je considère, parce que, de quelque endroit que je te tourne, je trouve toujours la mort en face, qui répand tant d'ombres de toutes parts sur ce que l'éclat du monde voulait colorer... De sorte que je ne crains point d'assurer que c'est du sein de la mort et de ses ombres épaisses que sort une lumière immortelle pour éclairer nos esprits ». Que les églises fussent immenses ou modestes et leur immensité réelle ou en trompe-l'œil, la petitesse de l'individu devait, entourée d'ombre, s'y éprouver.

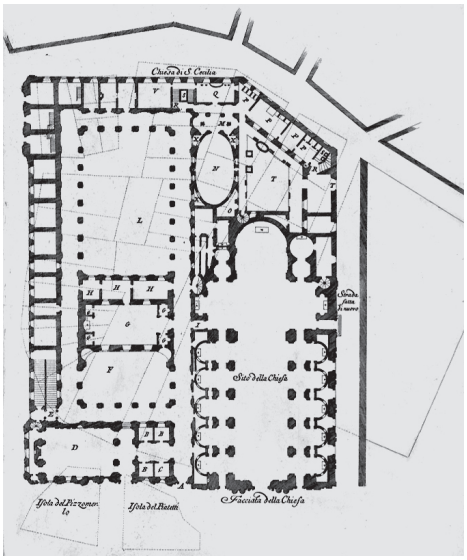


fig. 10.4 L'Oratoire et la Chiesa nuova

## Dolorisme : courbures et déformations géométriques

La conquête du Salut mit aussi à l'épreuve la pratique quotidienne du croyant et particulièrement celle du clergé. Quand les Jésuites publièrent les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, en 1548, ils diffusèrent un manuel de prières, de pénitences et de mortifications destinées au gain du Salut. Il enseignait une discipline de l'esprit et du corps, les modalités d'une mise à l'épreuve assidue qui promettait qu'à la répéter, la douleur qu'on s'infligeait par contrition deviendrait joie et ravissement. Gagner ainsi la *grâce* en se maltraitant concernait au premier chef le corps des serviteurs de l'Église. Alors, pourquoi pas l'église elle-même.

C'est d'abord à Saint-Charles que Borromini expérimenta ces déformations planimétriques et murales dont on a déjà parlé. Voûtes aplaties, arcs torsadés, ovales ou ellipses restituèrent architecturalement le *dolorisme,* cette nouvelle veine de piété pénitentielle qu'honorait l'église des Trinitaires Déchaussés. Argan qualifia la religiosité inquiète de Borromini d'« anxiété d'une spiritualité qui cherche à se libérer et à se délivrer de la matière »[9]. Ce qui, pour un chrétien, signifiait quitter son corps, pour un chrétien de la Contre-Réforme le mortifier et pour l'architecture soumettre visiblement le squelette mural à des épreuves de charge verticale et de compressions latérales, autrement dit de déformations.

## Façades courbes

Considérons ce « drame » de mitoyenneté qu'est la rivalité opposant la façade de la Chiesa Nuova, (construite antérieurement) à celle de l'Oratoire de San Filippo Neri qu'édifia Borromini (1637, 1643). Elles ont sensiblement la même largeur [fig. 10.4], mais la perspective [fig. 10.5] montre que celle de l'Oratoire s'impose en dépit de sa moindre hauteur et de son retrait par la courbure de toute sa façade et la contre-courbure de son porche. C'est en parlant de l'extension d'un *corps* humain que Borromini décrivit lui-même celui de la façade de l'Oratoire : « Je l'ai imaginée comme un corps humain les bras ouverts, comme s'il embrassait tous ceux qui entrent ; lequel corps, bras ouverts, est divisé en cinq parties, il y a la poitrine au milieu, et les bras, chacun en deux travées,

7 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de poche, 1989, p. 191.
8 *Ibid.,* p. 151.
9 Argan, *Borromini, op. cit.*, p. 19.

dans laquelle ils s'enfoncent. La partie médiane de la façade est en forme de torse, et les parties latérales en forme de bras [...]. Mais parce que l'Oratoire est le fils de l'Église [...], il est fondé que la façade de l'Oratoire, fille de la façade de l'Église, soit plus petite, moins décorée, et de matériaux moins nobles ; là où elle était de travertin on a résolu de le faire en terre cuite, et là où cela était d'ordre corinthien, de le faire avec les membrures du bon ordre, bien en saillie avec les parties du bâtiment, plutôt que de les décorer, ou de les amplifier »[10].

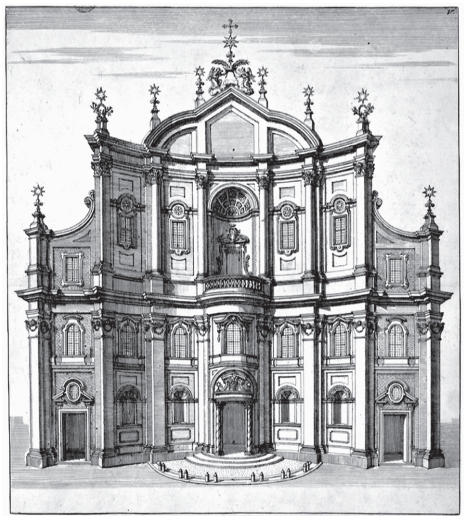


fig. 10.6 Francesco Borromini. Façade incurvée de l'Oratoire de San Filippo




fig. 10.5 Francesco Borromini. L'Oratoire de San Filippo et la Chiesa nuova

Il y a derrière la façade courbe du monastère mitoyen de l'église-mère des Oratoriens, et parallèlement à elle, une salle de concert, une bibliothèque, des vestibules [fig. 10.4]. Vue de la rue, la haute façade symétrique semble le pignon d'un bâtiment allongé et lui aussi symétrique. Or il n'en est rien. La salle de concert et la bibliothèque de l'Oratoire sont bien derrière la façade sans y apparaître aucunement. La façade est comme un rideau posé devant. La Congrégation qui n'était pas un ordre, mais une « société de prêtres séculiers » se consacrait à l'enseignement de la foi et non à une vie recluse. Elle recevait là du public, lecteurs ou auditeurs de musique sacrée. D'où cette haute stature de la façade, torse droit, bras grands ouverts, qui est une adresse aux passants, à la ville [fig. 10.6].

## Déformations : charge et supports saillants, compressions latérales et courbures

Or, depuis le Concile de Trente, une règle imposait que les églises dominent. L'Oratoire ne pouvait qu'endosser un rôle subalterne. Il lui fallait se soumettre à l'alignement tandis que l'église sortait du massif urbain pour s'en distinguer.

Ainsi n'ayant d'autre moyen de se grandir, la façade de l'Oratoire s'est incurvée. Pressée d'un côté par une aile du monastère et de l'autre par l'église, elle se courba (concave) et avança ses pilastres d'extrémité par devant l'alignement. Sa façade augmenta d'autant sa surface apparente sur la place. Pour atteindre une hauteur concurrente, on la chapeauta d'un fronton imposant, sans rien derrière qui l'alourdissait et pesait sur ses étages. Ce poids fit que des membrures saillantes et larges encombrèrent le bas et gênèrent les ouvertures. Quant au porche proprement dit, il lui fallut s'imposer par une contre-courbure (convexe), bombant le torse si l'on peut dire, dans le mince intervalle entre deux pilastres [fig. 10.6]. C'est donc en contrant les effets combinés d'une surcharge et des compressions latérales mitoyennes que la façade de l'Oratoire s'affirma. Sur sa gravure, Borromini n'a pas manqué de souligner que la lumière du jour ombrait différemment de sa voisine rectiligne une façade courbe [fig. 10.6]. La façade de l'Oratoire nous enseigne que poids apparent et compressions mitoyennes causent des déformations de la géométrie, puis de la matière qui, finalement, captent distinctement les modulations de la lumière.

Un autre exemple de façade le confirmera. Celle du « Collège pour la Propagation de la Foi » (1646-1664) qui s'est édifiée entre deux corps de bâtiments existants de ce « palais », déjà construits par Le Bernin. Ici il suffisait d'affirmer la centralité du porche principal du « Collège » et de son corps de bâtiment, difficilement dominant comme on le voit [fig. 10.7]. Le « Collège » était une administration du Vatican qui contrôlait l'évangélisation en Orient. À l'inverse de l'Oratoire, il n'accueillait pas de public. Rompant l'horizontalité des façades existantes, avec son attique et ses pilastres « colossaux » évoquant ceux de Saint-Pierre, le bâtiment s'annonçait pour ce qu'il était : une succursale administrative pontificale.

Bien que différente en tous points de celle du Bernin, la façade en respecte cependant le rythme des travées, l'entrecolonnement préexistant. Là commence la pression mitoyenne : il y a sept travées, trop étroites pour la solennité de l'ordre « colossal » qu'exige le rang du palais. Son attique « vatican » y contribue, mais charge les pilastres qui s'épaississent et ne laissent que des intervalles réduits dont pâtissent les ouvertures et leurs embrasures. Un enchaînement responsable de toutes les déformations de la façade.

10 Francesco Borromini, *Opus architectonicum*, Romae, Sebastianus Gianninus, 1725, p. 11. (traduction de l'auteur.)

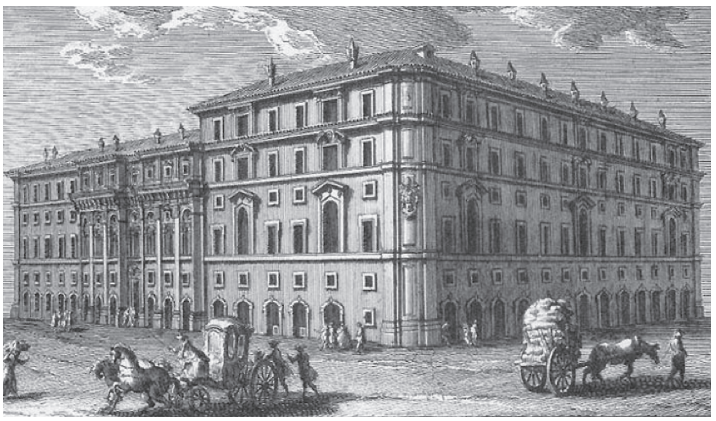


fig. 10.7 Francesco Borromini. À gauche, corps central (entrée) du Palais pour la propagation de la foi

## Courbes et contre-courbes

Observons : le corps du bâtiment est dans l'alignement des deux ailes du Bernin. Seules les grandes membrures font fortement saillie par-devant celles-ci et débordent de l'alignement. Il n'y a pas de bras ouverts ici, mais de hauts pilastres franchissant deux étages qui campent une sorte de garde-à-vous solennel, pour reprendre le vocabulaire des attitudes corporelles déjà suggéré. Les 7 travées se sont ajustées au rythme des ouvertures du Bernin, mais 8 larges pilastres réduisent les intervalles disponibles et gênent le cadre des nouvelles ouvertures dans leur embrasure [fig. 10.8]. Ce manque de place pénalise particulièrement la travée centrale, celle du porche, contrainte comme à l'Oratoire de se dilater en courbe. La façade se creuse pour accueillir le porche, lui-même rattaché à la fenêtre principale (courbée elle aussi, mais en sens inverse, convexe) qui le surmonte [fig. 10.9]. Concave et convexe, courbe et contre-courbe se combinent pour grandir cette portion de façade où loger une entrée monumentale malgré l'étroitesse de l'intervalle [fig. 10.8].

À l'étage, l'embrasure des fenêtres en tabernacle accuse les petites déformations géométriques issues de l'ensemble. C'est un rectangle allongé distinct des autres ouvertures. Là où il ne devrait y avoir qu'une embrasure franche, il y a trois cadres successifs. En premier plan l'arc frontal et ses colonnettes d'appui, ovale et non en plein-cintre comme à l'ordinaire, signale la compression latérale des pilastres. Lui succède dans l'embrasure un arc de taille intermédiaire, ovalisé aussi, appuyé sur deux colonnettes gênées par les précédentes. Elles sont posées de biais. Enfin, la menuiserie proprement dite au cadre plus étroit encore avec ses colonnettes et leur linteau que protège le traditionnel arc de décharge au-dessus se positionne au fond [fig. 10.10].

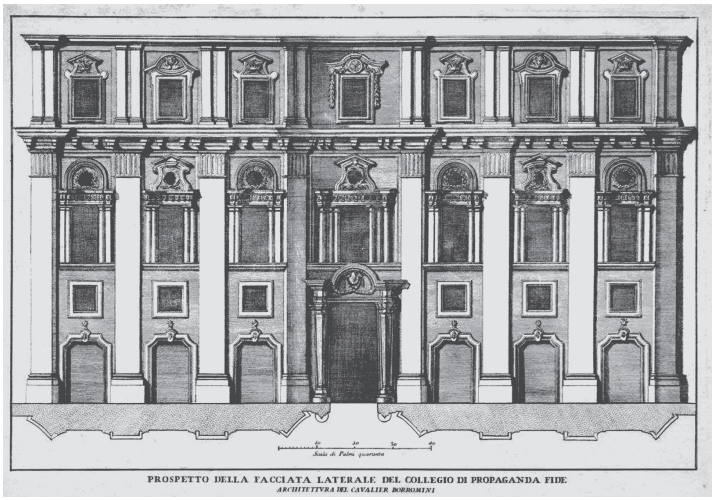



fig. 10.8 Francesco Borromini. Palais pour la propagation de la foi. Façade du corps central. Élévation et plan



fig. 10.9 Palais pour la propagation de la foi. Porche

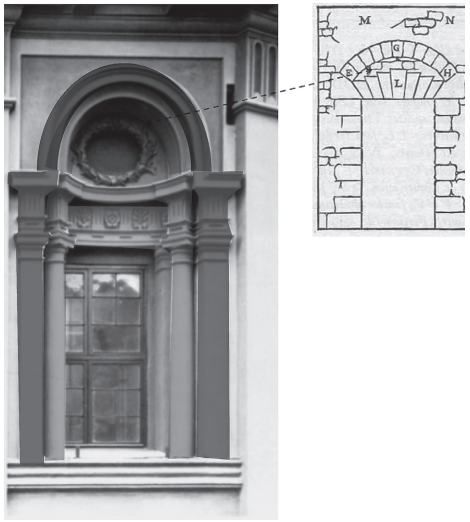



fig. 10.10 Palais pour la propagation de la foi. Décomposition de l'embrasure

S'il ne s'agissait de déformations méthodiques d'un bâtiment, tout cela paraîtrait capricieux.
Bien que ces exemples n'en apportent pas encore la vérification évidente, il faut envisager que les déformations murales de Borromini résultent de déformations géométriques de l'espace qu'elles contiennent : entre deux points, un mur concave paraîtra grandir sa pièce, comparé à son analogue rectiligne [fig. 10.11]. Premièrement, « les courbes de Borromini sont le produit d'une flexibilité de la matière contenue entre les saillies rigides des membrures [...] ». Ensuite, « la courbure des plans est révélatrice de la conception borrominienne de l'espace architectural. » a écrit Argan[11].

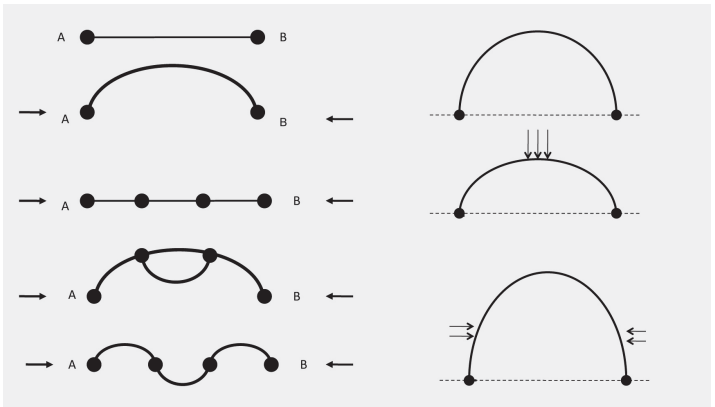



fig. 10.11 Entre deux points A et B, courbe et contre-courbe agrandissent le mur. Sous les pressions latérales l'arc circulaire s'ovalise

11 Argan, *Borromini, op. cit.*, p. 65.

## Saint-Charles aux Quatre Fontaines (1634-1667) : « un drame en acte » (Giulio-Carlo Argan)

De taille modeste, l'église est en fait la chapelle d'un petit monastère que Borromini construisit pour l'ordre des Trinitaires Déchaussés entre 1634 et 1667, date à laquelle il acheva la façade. La mission charitable des Trinitaires les consacrait à l'amélioration du sort des prisonniers, à éclairer l'existence des enchainés qui croupissaient aux cachots, comme d'autres ordres se vouaient aux malades ou à l'éducation. « Déchaussés » ils l'étaient car l'Ordre des Trinitaires avait adopté la Règle des *Carmélites Déchaux,* fondée, un siècle avant, par Thérèse d'Avila. En matière immobilière leur Règle, exposée dans le *Livre des Fondations* (1582), les obligeait aux vœux de pauvreté, excluant tout soutien de riches donateurs afin « qu'une fondation soit due au travail et à la pauvreté »[12].

Appelé à construire un monastère Déchaux, on imagine difficilement Borromini ignorant du *Livre des Fondations* qui en raconte une dizaine. Les Déchaussés s'interdisaient la richesse, il fallait exclure le marbre, le travertin et les ors, c'est-à-dire transcrire par d'autres moyens l'environnement d'humilité et de piété pénitentielle d'un monastère Déchaux.

L'exiguïté de leur parcelle à l'angle de deux rues, leurs moyens réduits, les contraintes ordinaires du programme d'un monastère (jardin, habitations, réfectoires, bibliothèque, église, cloître, etc. [fig. 10.12] défiaient l'ambition de bâtir à Rome un siège digne d'une Congrégation espagnole. Plus que dans d'autres projets le « drame en acte », que décrit Argan en ces termes, « les plans de Borromini sont presque toujours l'élaboration tourmentée d'un thème spatial qui [...] se complique et se transforme »[13], est ici centralement celui de la petitesse, du dénuement et de l'exiguïté. Alors, s'il fallait identifier le « thème spatial » à l'œuvre à Saint-Charles, il serait celui-là : quelles déformations subissent le squelette et la chair d'une église qui ambitionne la grandeur dans une surface si réduite ? Autrement dit, comment dresser un dôme et ses superstructures au-dessus de 200 $m^2$ bâtis de briques revêtues de stuc et sans le moindre marbre, la moindre dorure ?

## Un plan centré, mais étroit et allongé

Avant de manquer pour l'église, la place manquait au monastère. Pour en contenir le programme malgré tout, il a fallu déformer géométriquement les angles du cloître, le plan de l'église, la forme de la sacristie, gagner deux mètres de plancher utile sur les épaisseurs murales. Une fois les éléments principaux du monastère installés en plan, cloître, cellules, réfectoire, bibliothèque, jardin, réserves, l'emprise résiduelle de l'église laissait un rectangle étroit et allongé, coincé entre la rue et le cloître d'un côté, la sacristie et des chambres à l'étage, de l'autre. Une implantation somme toute ordinaire dans un monastère [fig. 10.12].

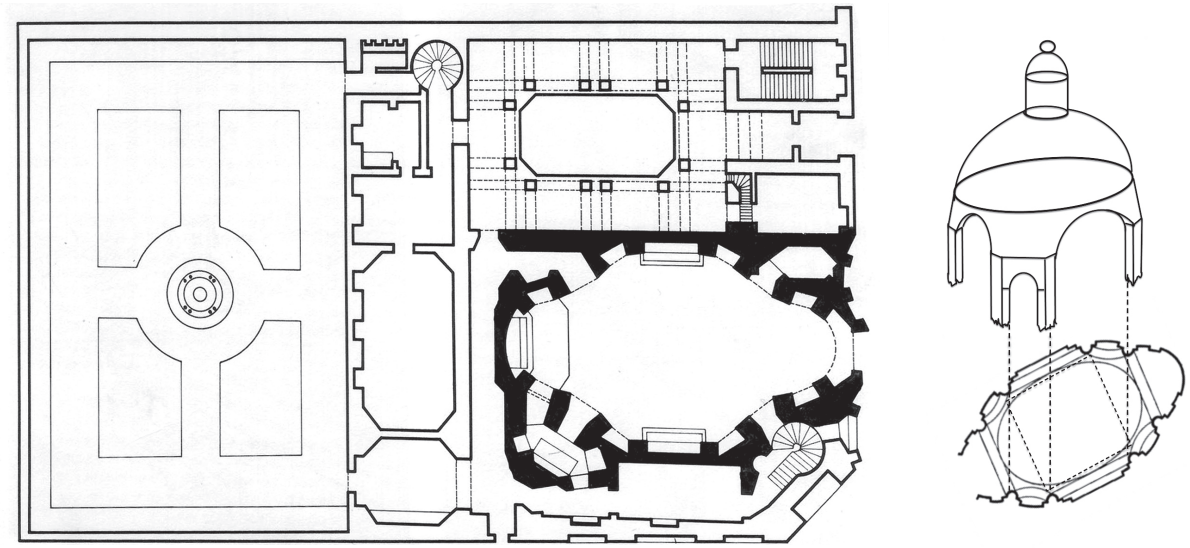


fig. 10.12 Le monastère des Trinitaires et Saint-Charles aux Quatre Fontaines. Le dôme ovale sur pendentifs

Il faut donc partir de l'étroitesse de ce rectangle allongé d'à peu près 17 × 11 mètres pour suivre la genèse des déformations spatiales qui affectent le plan de l'église, son intérieur, puis ses murs amincis, et finalement sa matière.

Ici, pendant l'office, le fidèle est invité à vivre une expérience sensorielle que sollicite la prière favorite des Trinitaires intitulée *Couronne des Antiennes :* « O Oriens, splendeur de la lumière éternelle et soleil de Justice : Viens, Seigneur, illuminer ceux qui habitent les ténèbres et l'ombre de la mort ». Les « habitants des ténèbres » furent les emprisonnés qui, au fond des cachots, espéraient la Lumière. Et ici, ce fond de cachot où la lueur ruisselait

12 Sainte Thérèse d'Avila, *Le livre des Fondations*, Paris, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1962, p. 95.
13 Argan, *Borromini*, *op. cit.*, p. 41.

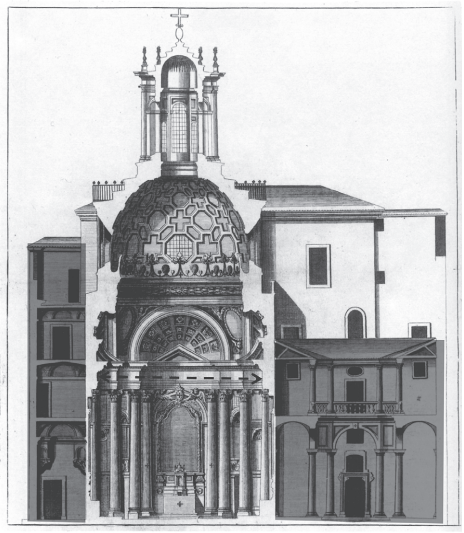


fig. 10.13 Saint-Charles. Coupe transversale. Étroitesse et verticalité

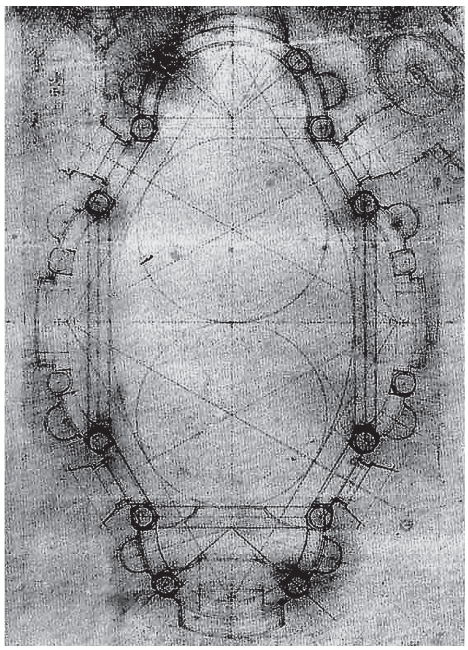


fig. 10.14 Borromini. Saint-Charles. Construction géométrique de la nef

jusqu'à eux, était une nef haute, étroite, murale, aveugle. Quant au « soleil de Justice » que peut représenter un rayonnement intérieur, il lui fallait idéalement une coupole hémisphérique, un plan centré, mais ici susceptible d'être inclus dans l'épure d'un rectangle. [fig. 10.13].

Et après : quel plan centré choisir ? Cylindrique comme le Tempietto de Bramante, carré comme la chapelle Médicis de Michel-Ange, en croix grecque comme la *Consolazione* de Todi [fig. 10.3] ? Les Instructions Tridentines l'exigeaient allongé *et* en croix. La moindre des exigences pour cette église dédiée au cardinal Charles Borromée responsable des directives architecturales du Concile. Seule la croix grecque répondait à la double requête. Au bout du compte, le « thème spatial » de Saint-Charles se reformulait ainsi : que deviennent une croix grecque et son dôme une fois comprimés dans un rectangle ?

## Déformations géométriques du plan en croix grecque

Sur la foi d'un dessin de Borromini, on peut même supposer qu'avec ses branches terminées en absides semi-circulaires la croix grecque modèle fût la *Consolazione* de Todi. En plan tout au moins [fig. 10.3]. Quant aux opérations successives de déformations géométriques, elles nous sont connues par ce même schéma, très explicatif, dessiné sur le plan et qui est celui de la construction d'un ovale illustrant tous les manuels de géométrie [fig. 10.14 et fig. 10.15].

Suivons-le : à la place du carré où s'inscrit initialement le cercle du dôme [fig. 10.3], il y a un rectangle fait de deux triangles équilatéraux tête-bêche. Deux cercles y sont à leur tour inscrits, tangents l'un à l'autre [fig. 10.14]. Leurs circonférences aux extrémités du grand axe sont celles de l'ovale du nouveau dôme. Deux arcs de cercle, dont le centre est un des sommets communs aux triangles, bouclent la figure. Les extrémités du grand axe de l'ovale n'ont plus de points porteurs, mais quatre piliers et deux arcs supplémentaires y pourvoient. Maintenant quatre arcs servent d'appuis à l'ovale du dôme, deux sont longs et s'appuient sur les quatre piliers du carré initial qui subsiste, deux autres, courts s'appuient sur quatre colonnes devant les absides semi circulaires.

Du dôme d'origine subsistent quatre piliers sur quoi repose partiellement la coupole ovale. Des quatre absides de la croix initiale, deux sont déformées, comprimées, deux toujours semi-circulaires mais rétrécies. [fig. 10.14]. À travers le pan mural qui les rejoint, quatre passages desservent sacristie et monastère. Ainsi jumelés les piliers font d'épaisses piles creuses qui soutiennent

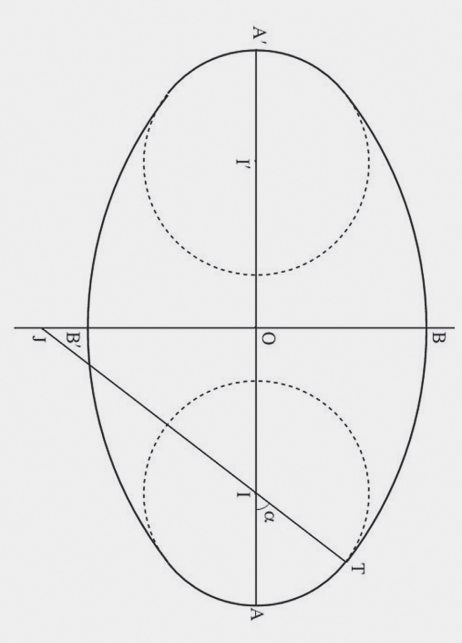



fig. 10.15 La construction géométrique de l'ovale

tous les arcs et absorbent leurs poussées. Ainsi, parfaitement continu autour de la nef, on imagine que le mur qui l'entoure est porteur et ce d'autant que l'entablement proéminent qui couronne ce mur y insiste. Or il n'en est rien. Le plan en poché de la figure 11 révèle la minceur des parois au niveau des chapelles latérales. Elle est telle, que le mur ne peut être porteur. Sa minceur a permis de gagner deux mètres pour l'habitabilité du monastère. Le dôme repose donc bien sur quatre arcs et quatre piles. C'est un véritable dôme sur pendentifs visuellement en appui sur quatre paires de colonnes ornant quatre piles épaisses et creuses.

Au bout du compte, on se tient dans une nef qui, bien qu'allongée et couverte d'une coupole ovale, contient toujours son carré et ses quatre piliers d'origine. Ces déformations de la croix grecque nous parlent parce qu'il en subsiste, comme on l'a vu, un souvenir dans la forme finale. L'entablement épais et débordant en décrit le résultat cruciforme. On lève un peu les yeux et la croix déformée apparaît, sans nom géométrique. Ce pourrait être losange « ovalisé » ou ovale « losangisé » [fig. 10.16]. Dans cet espace allongé et étroit les 22 mètres de hauteur de paroi d'une « nef » de 11 mètres de large communiquaient aux fidèles à la fois la mesure de leur petitesse et une sensation de claustration, de captivité [fig. 10.13] tant cette étroitesse enfermait. Alors, dès que le prêche y invitait, le regard se tournait vers la coupole et l'étage des pendentifs où les plis des murs, les voûtes aplaties, les arcs torsadés, l'éblouissement de la lanterne, semblaient résonner avec les exhortations pénitentielles de l'Oraison.

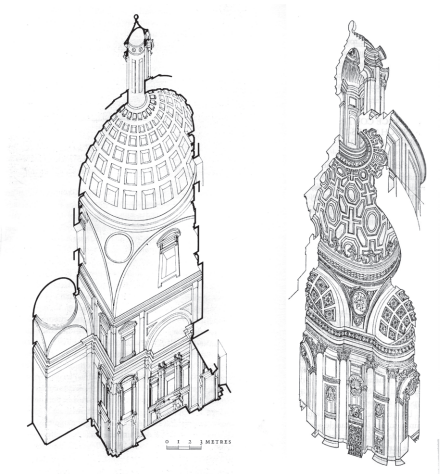


fig. 10.17 Volume, surfaces, lignes. Comparaison entre Saint-Charles et la Nouvelle Sacristie de Michel-Ange (d'après Paolo Portoghesi)



fig. 10.16 Les trois étages de la nef et les déformations des branches de la croix grecque. La coupole repose sur quatre arcs. Deux torsadés et surbaissés. Deux en plein cintre

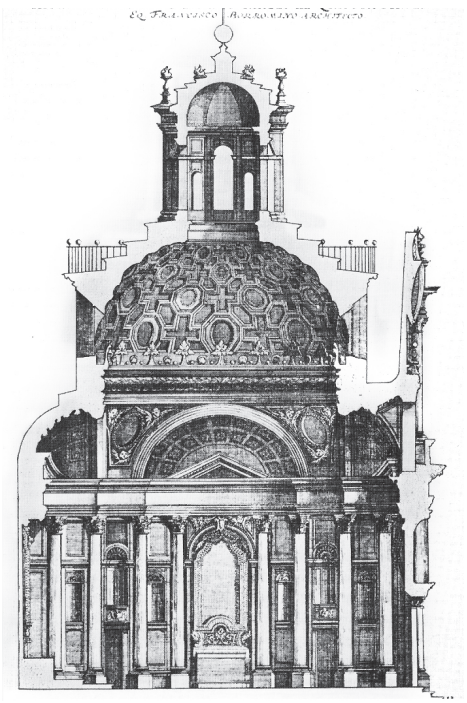


fig. 10.18 Coupe longitudinale révélant les élongations. Coupole étirée, voûte aplatie, arcs torsadés



fig. 10.19 Les profils abolissent la surface

## Déformations murales consécutives

Les déformations géométriques affectent d'abord les parties vitales de l'église : arcs, entablements, piliers. Viennent ensuite les surfaces entre ces membrures. On voit qu'elles ont ici quasiment disparu, remplacées par des profils, des lignes, des reliefs, une texture. C'est tout à fait inédit. On s'en rend compte en comparant ces murs à ceux de la Nouvelle Sacristie de Michel-Ange dont les parois alternent surfaces et membrures. Ici, de bas en haut, la moindre surface semble devenue un entrelacs de profils [fig. 10.16 et fig. 10.17]. La coque du dôme s'incruste de motifs polygonaux (hexagone, octogone et croix) que déforme son élongation ovale. Quand elles sont aplaties, les voûtes se plissent de caissons trapézoïdaux réguliers et à rosaces, distordus. Les pendentifs s'incrustent eux de médaillons ovalisés. La moindre membrure est incisée de moulures, redondantes, qui ombrent sa surface et soulignent ses déformations de sorte qu'au final, les profils, devenus communs aux membrures et aux surfaces de remplissage, ont aboli leur contraste [fig. 10.16]. Toutes ces déformations du squelette et de la *chair* se constatent dans la coupe longitudinale [fig. 10.18].

## La surface murale disparait sous les profils de stuc : luminisme

Il n'y a, dans cette nef entièrement construite de briques de bas en haut, qu'un seul matériau apparent, le stuc clair. Pour les Trinitaires, il devait incarner la « chair » d'un corps pénitentiel qui en venait, tout en haut, à se dématérialiser par une sorte de « miracle » lumineux, l'intensité éblouissante de la lanterne. Aujourd'hui, ce dispositif d'éclairement nous stupéfie encore et on imagine le saisissement du fidèle voyant littéralement planer la colombe du Saint-Esprit dans la lanterne. L'illusion provenant autant des vitrages abondants de la lanterne qu'à l'omniprésence grandissante de l'ombre dans les plis du stuc en dessous d'elle. Le stuc est partout, avec ses creux naturellement ombrés [fig. 10.19]. À l'exception d'un appoint de lumière sur l'autel venu d'une fenêtre, discrète, au-dessus de l'entrée, la lumière pénètre par la lanterne et, surtout, par quatre fenêtres invisibles à l'assise du dôme. Il n'y a donc qu'une source apparente : l'éclairement homogène de la coupole. Il répartit équitablement sur les murs une lumière frisante sans ombres cardinales, mais qui, rasant la saillie des profils, en ombre tous les creux. Le dispositif est simple : la lanterne éblouit, la coque interne du dôme rayonne

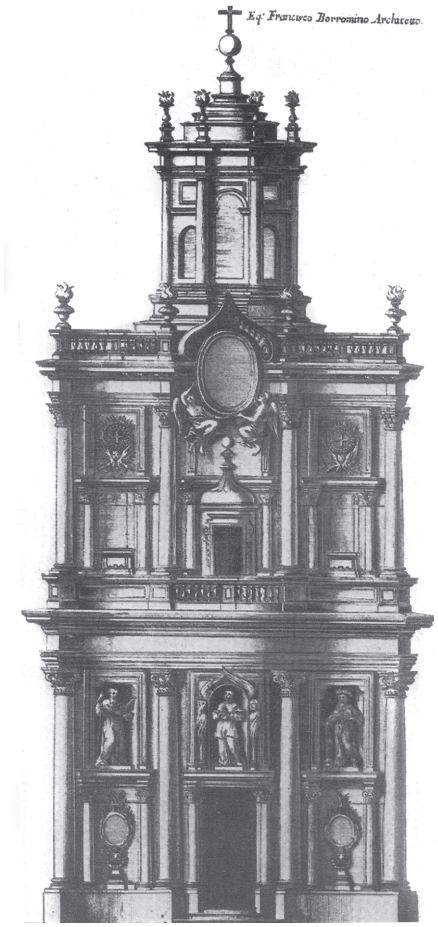



fig. 10.20 Façade. Élévation




fig. 10.21 Entre les membrures courbe et contre-courbe

sur les murs qui s'assombrissent vers le bas au-devant des profils et s'obscurcissent dans la profondeur de leurs reliefs. Comme en écho au sermon de Bossuet, dans la nef l'ombre règne partout où parvient la lumière. Mais le fidèle ne voyant aucune source lumineuse, constatait l'inverse. La lumière lui semblait parvenir d'un tissu d'ombres ponctuelles et de petites clartés sorties d'une ciselure de stuc. Cette « luminescence » apparente de la paroi grandissait en montant, jusqu'à éblouir dans la lanterne. De ce dispositif illusionniste, caractéristique du *luminisme* baroque, Argan disait que « l'inversion des plans concaves et convexes chère à Borromini pour obtenir une rapide alternance des zones d'ombre et de lumière se révèle enfin pour ce qu'elle est : une manière de concentrer la lumière sur la forme afin que cette dernière rayonne d'elle-même, devienne elle-même une source lumineuse »[14].

Quant à la façade de San Carlino, sa taille veut en imposer à la rue. Trop en retrait le dôme ne pouvait se signaler à la vue du passant. Pour dominer le massif urbain la façade s'est donc dressée comme un rideau devant le bâtiment [fig. 10.18]. Ce sont deux étages dont le supérieur se rehausse d'une forte corniche et d'un imposant médaillon [fig. 10.20]. Dans ces conditions tout ce qui grandit visuellement la façade pèse sur elle et épaissit l'étage bas. Faire masse, en imposer, n'est pourtant pas sa seule raison d'être. En multipliant les cadres destinés aux statues ou aux bas-reliefs votifs (il y en a 10 sur la façade) elle obéit aussi aux Instructions du Concile pour les façades d'églises. Partout des niches, des cadres réclament leur place. Il faut les regarder entre ces quatre grandes colonnes engagées et bien alignées qui les gênent tant. Courbe et contre-courbe grandissent leurs intervalles trop étroits [fig. 10.11 et fig. 10.21]. Certains se creusent d'autres se bombent, les niches s'incrustent. En somme, pour en imposer aux constructions voisines cette façade use de moyens déjà décrits [fig. 10.6] et on ne peut que répéter à son sujet ce qui a été dit de celle de l'Oratoire.

14 Argan, *Borromini*, *op. cit.*, p.85.

# LA COLONNADE DU LOUVRE. LA CHAPELLE ROYALE DE VERSAILLES. 11

## Manifestes inauguraux du gréco-gothique. Claude Perrault et Jules Hardouin-Mansart. Le Classicisme français.

« Le goût de notre siècle, ou du moins de notre nation est différent de celui des anciens, et peut-être qu'en cela il tient un peu du Gothique ». C'est dans cette courte annotation de sa traduction de Vitruve (1673) que Claude Perrault qualifiait ainsi la colonnade qu'il venait d'achever avec Louis Le Vau (1612-1670) en façade du nouveau Louvre. « Gothique », voilà qu'une référence tellement méprisée, presque injurieuse, réapparaissait. Les mots pesaient, car ils figuraient dans une traduction dédicacée au « plus grand Prince de la terre » qui, d'ailleurs, l'avait commandée à Colbert, comme la colonnade. Dans ces conditions parlant du « goût de la Nation » Perrault parlait évidemment de celui du Roi. Un Monarque que l'on devine désireux d'une architecture emblématique de son royaume.

# Réhabilitation de l'architecture gothique

Ainsi, Louis XIV, ce chef militaire qui soumit le clergé et la noblesse, s'occupa d'architecture. Il installa une Académie, patronna également une traduction de Vitruve, commanda la colonnade du Louvre, la Chapelle de Versailles et son château, une mission sur les antiquités de Rome et se mêlait donc d'un renouveau qui « tient un peu du Gothique ». Peut-on mieux résumer les prétentions de l'Absolutisme ?

D'ailleurs, cette nouvelle architecture « officielle » un peu gothique, un peu classique, de colonnade et de lumière fut vite étiquetée dans les traités. « Antique » et « Gothique » tout d'abord, dans celui de Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'Architecture* (1706), puis « Grecque » et « Gothique », dans celui de l'abbé Laugier, l'*Essai sur l'architecture* paru en 1753. En 1845, Eugène Viollet-le-Duc poursuivait « nos édifices des XII^e^ et XIII^e^ siècles (sont) frères des monuments antiques des plus belles époques, par le bon sens, la raison, la connaissance des matériaux, leur juste emploi »[1]. Plus tard, quand vint l'ère des halles de verre, de fer et de fonte la même filiation « gréco-gothique » imprégna *L'histoire de l'Architecture* d'Auguste Choisy, un cours professé à l'École des Ponts et Chaussées à la fin du XIX^e^ siècle. Théoricien de la « tradition » rationaliste française Choisy consacrait 250 pages à l'architecture grecque, 300 à l'architecture gothique et à peine 120 à celle des Renaissances italienne et française, largement sous-estimées : la colonnade du Louvre n'obtenait que quelques mots. Si l'on songe qu'Auguste Perret, Tony Garnier ou Le Corbusier vénéraient l'ouvrage de Choisy on embrasse alors les deux siècles et demi de cette « tradition » gréco-gothique, commencée en pierre, poursuivie en fer, perpétuée en béton armé.

Unanimes, Peter Collins, Kenneth Frampton, Joseph Rykwert, Henry Russell-Hitchcock, y ont reconnu une des sources de la modernité architecturale qui, sur le plan de la théorie, débuterait donc avec les annotations de la traduction illustrée de Vitruve par Claude Perrault en 1673. Dans ses *Studies of Tectonic culture*[2] Kenneth Frampton assurait qu'« aussi loin qu'on remonte, les racines de l'idéal gréco-gothique sont au XVII^e^ siècle, à la retraduction de Vitruve publiée en français par

1 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, « L'architecture religieuse aux XII^e^ et XIII^e^ siècles », *in idem, L'éclectisme raisonné. Choix de textes,* Paris, Denoël, 1984, p. 95.

2 Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth century Architecture*, Cambridge, London, MIT Press, 1996, p. 29.

Claude Perrault en 1673, et dans son *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* une décennie plus tard. »

Il existe au moins deux raisons pour lesquelles le baroque venu d'Italie ne parvint pas à s'implanter en France. La première fut l'échec du projet du Bernin (1666) à la consultation pour le nouveau Louvre de Louis XIV. Échec imputé au caractère « trop italien » du projet : trop résidentiel aussi et pas assez imprégné de l'esprit bâtisseur et technicien pétrifié dans les cathédrales.

La seconde remonte à la création par Colbert en 1671 de l'Académie d'architecture présidée par François Blondel et destinée à encadrer le futur architectural du royaume en formatant ses bâtiments. Son enseignement, un *Cours d'architecture* publié en 1685, s'achevait avec la seconde Renaissance italienne, celle de Palladio et Scamozzi, c'est-à-dire près d'un siècle avant les projets du Bernin.

## La colonnade du nouveau Louvre (1664)

La consultation pour l'agrandissement du Louvre intervint bien avant que Louis XIV n'élise finalement Versailles pour résidence en 1682. Depuis sa jeunesse le roi se méfiait de Paris. Les épisodes dramatiques de la Fronde des Princes (1650-1654) l'avaient tenu éloigné de la capitale et, en attendant son Louvre, le roi préférait vivre à Saint-Germain-en-Laye, parfois à Versailles avant l'agrandissement. Louis XIV voulait un palais parisien où loger sa famille mais aussi, inhabituellement, la Cour, c'est-à-dire les plus hauts dignitaires de l'aristocratie française. Le plan général du projet lauréat de Claude Perrault et Louis Le Vau avec ses jardins grandioses, ses innombrables cours, grandes et petites, où héberger des centaines de familles nobles réunies là, promettait un interminable chantier [fig. 11.1]. Mais peu importait, le roi pensait le Grand Louvre capable d'empêcher une nouvelle Fronde. En y domiciliant toutes les Cours de province à l'intérieur de son domaine, le roi les contraindrait à une cohabitation strictement réglementée. L'*Étiquette* qui gouverna la *Cour* fut une « ruse » institutionnelle destinée à circonvenir les prétentions de la noblesse française, et des Frondeurs particulièrement. Dans *La Société de Cour* (Flammarion, 2008) Norbert Elias en a décrit la mécanique de sujétion qu'imposait une fréquentation quotidienne du roi et de ses favoris, redoutablement sélective. Elle entretenait un désir insatiable d'accès au souverain et d'énormes dépenses somptuaires pour y parvenir. De là naquirent rivalités d'influence et jalousies protocolaires qui, au bout du compte, neutralisèrent le retour des coalitions frondistes.

Une fois la noblesse mise en tutelle au palais, c'est au Clergé que le Roi s'en prit, le dépossédant de la nomination des évêques, pour enfin soumettre les Parlements régionaux à ses arbitrages presque en même temps qu'il les imposa au « goût » en créant l'Académie. Monarque omnipotent, Louis XIV centralisa, comme jamais autour de son palais, les Institutions du Royaume.

On dit que cette Cour de l'Absolutisme comprenait cinq mille personnes. Un chiffre à la démesure des palais présentés à la consultation que Colbert lança en 1664. À cette date, après la modernisation de la cour carrée confiée à Jacques Lemercier (1585-1654) dès 1623, le Louvre médiéval, fortifié, avait complètement disparu. Cependant, en 1660 l'aile orientale, celle de la colonnade, manquait toujours, retardée par les troubles de La Fronde. Louis le Vau n'achevait qu'en en 1667 l'aile Sud, côté Seine, commencée en 1663. Le destin de l'aile Est de la Cour carrée dépendait désormais de l'organisation du nouveau palais, un ensemble ininterrompu de bâtiments qui, partant d'elle, atteindrait le palais des Tuileries, 600 mètres plus loin à l'ouest [fig. 11.2]. Ce Louvre immense inclurait donc la villégiature que Catherine de Médicis avait fait construire hors les murs, en 1587, sous la direction de Philibert de l'Orme et Jean Bullant. Villégiature qu'ensuite Henri IV rattacha au palais par la Grande Galerie qu'on édifia de 1585 à 1609 le long de la Seine et qui peut évoquer celle du Belvédère [fig. 11.2].

En résumé lors du « concours » de 1664, Cour carrée inachevée à l'est, Grande Galerie le long de la Seine et Tuileries à l'ouest [en bas de la fig. 11.2], furent les bâtiments existants à intégrer. L'ensemble s'implanta suivant un axe de symétrie supplantant l'axe historique, Nord-Sud, de la cour Carrée. Tant le projet lauréat de Claude Perrault et Louis le Vau [fig. 11.1] que celui, rejeté, du Bernin le proposèrent [fig. 11.3 et fig. 11.1].

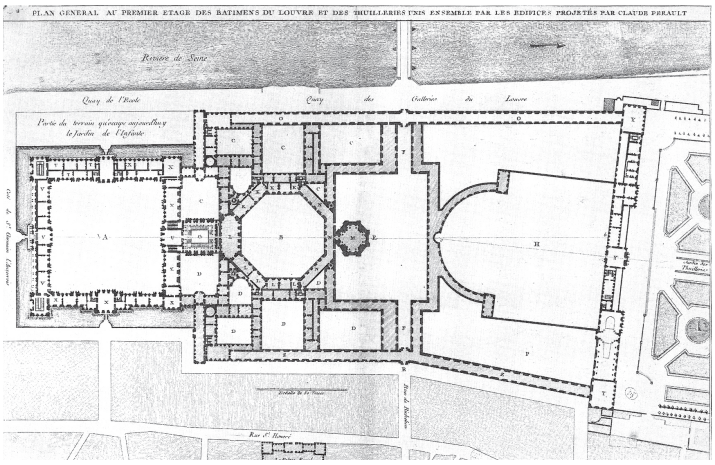



fig. 11.1 Le nouveau Louvre : projet de Claude Perrault

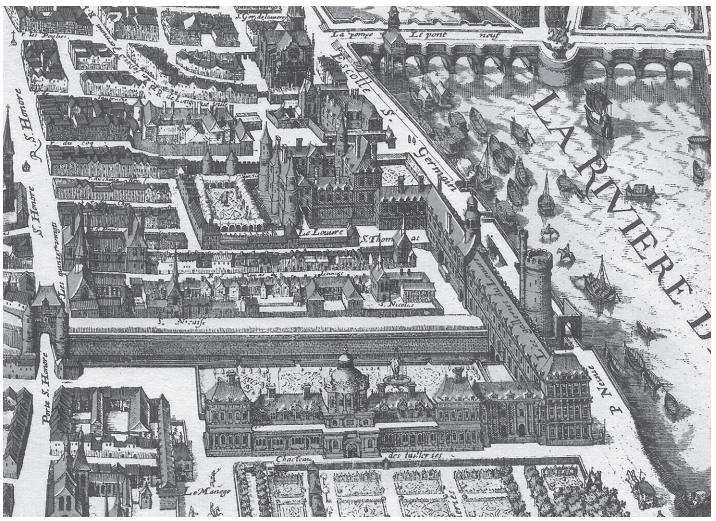



fig. 11.2 L'ancien Palais sur le Plan de Mérian, 1615. Réunir le Louvre et le Palais des Tuileries

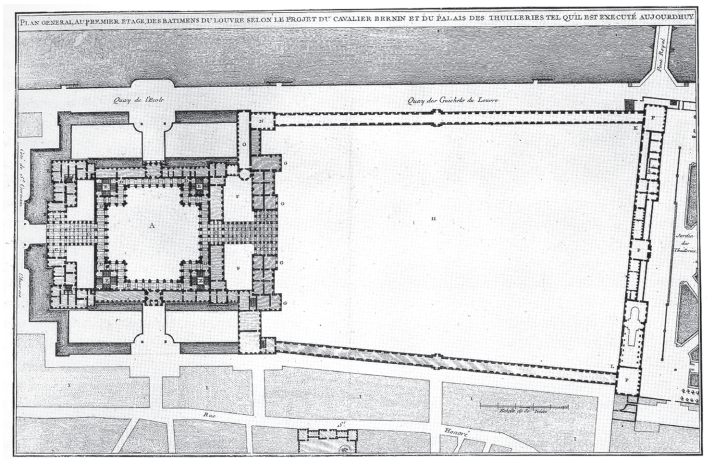



fig. 11.3 Le nouveau Louvre : projet du Bernin

Même si le dégagement du parvis de Saint-Germain l'Auxerrois prévu par Colbert tarda, le nouveau porche, la colonnade et l'aile Est entièrement reconstruite furent une nouveauté exposée aux yeux des parisiens. Au fond du parvis se dressait un parallélépipède d'un bloc au toit plat, sans fenêtres, creusé d'une galerie au péristyle imposant qui s'élevait de deux étages non du sol, mais sur un socle de services [fig. 11.4]. Au fond de la galerie derrière l'ordre colossal, aucune fenêtre n'évoquait une demeure, aussi royale soit-elle. Alors, que pouvait suggérer aux parisiens ce palais muré, aveugle, aux airs de temple, sinon le siège d'une Autorité. Et que leur suggéraient ces statues antiques adossées au mur du fond de la galerie, sinon qu'elles n'ornaient pas une résidence royale, mais un parvis public d'où admirer les collections du royaume. En somme, derrière ce frontispice de pierre, aveugle et solennel siégeait l'Administration Éclairée du pays.



fig. 11.4 Façade orientale et le parvis. L'ordre de la colonnade : de mural à squelettique

## La colonnade, façade d'un nouveau siège du Pouvoir

Entre le palais résidentiel du Bernin [fig. 11.5] et le temple du pouvoir de Perrault, il semblerait que le roi ait personnellement choisi. Tout d'abord en faveur du projet « à colonnade », puis d'une évolution de ce projet, les deux nous étant connus par deux médailles commémoratives (1668 et 1673). On voit sur l'une, derrière la colonnade, un pavillon central à dôme. Il a disparu de la seconde, remplacé par une toiture en terrasse, à l'italienne [fig. 11.6]. Qu'en conclure ? Que ce pavillon central à dôme et les deux d'angle qui coupaient les ailes Sud et Nord de la cour présents sur la façade de 1668, [fig. 11.6 et fig. 11.7] n'y avaient plus leur place en 1673. Que le roi souhaitait probablement effacer là toute allusion résidentielle et opter pour un bloc parallélépipédique au toit aplati alors que les pavillons à dôme bourgeonnaient partout dans le palais. D'ailleurs ce rejet répétait celui du dernier des projets de Jacques Lemercier (1648) : « pavillonnaire », trop domestique. On voit le contraste de son projet[fig. 11.8] avec celui de Claude Perrault, projet qui s'inspirait du maniérisme des Tuileries ou, plus probablement, de l'aile Sud récemment achevée par Le Vau dans le même esprit résidentiel : un chapelet de pavillons. Il est donc probable que la façade du Bernin, visiblement extrapolée elle aussi d'une demeure aristocratique, romaine, ait pêché pour les mêmes raisons, bien qu'on rapporte que Colbert l'aurait jugée « Trop italienne ! » [fig. 11.5].

C'est d'un temple antique que Perrault, dans sa traduction de Vitruve, prétendait s'être inspiré. Certes, aveugle la façade affirmait, comme son modèle antique, un pouvoir, une souveraineté sans visage, celle du Monarque sur le royaume, mais également, après disparition des pavillons, l'unité de ce royaume le long d'un parallélépipède indivis derrière l'Ordre « français » de sa colonnade [fig. 11.7 et fig. 11.8].

Ainsi 14 travées de galerie – les 14 Parlements Régionaux récemment soumis ? – continuaient l'ordonnance d'un encadrement mural parti des angles qui, passant du mural au squelettique, incarnait parfaitement le classicisme d'Alberti selon lequel « une rangée de colonnes n'est rien d'autre qu'un mur percé et ouvert en de nombreux endroits » (*De Re ædificatoria,* L. I, Ch. 10).



fig. 11.6 Médailles commémoratives de 1668 et 1673

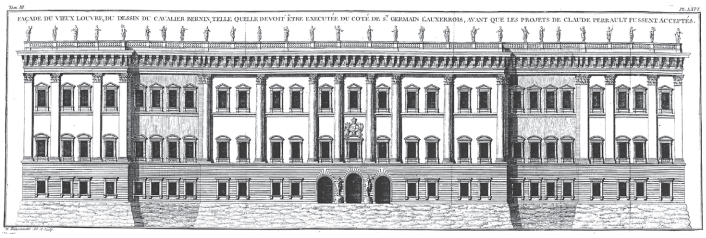


fig. 11.5 Le Bernin. Projet pour la façade orientale du Louvre.

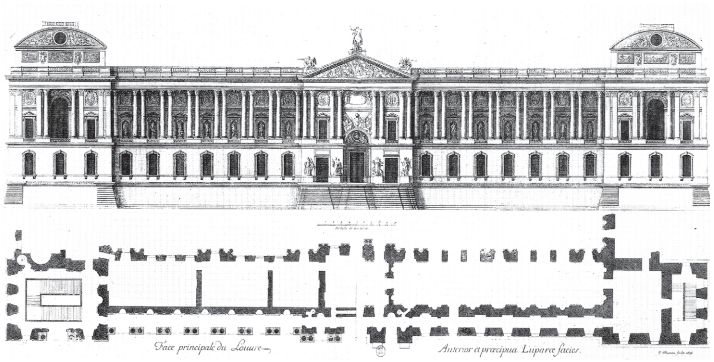


fig. 11.7 La galerie d'antiques aveugle et la colonnade avant la disparition du toit des pavillons d'angle

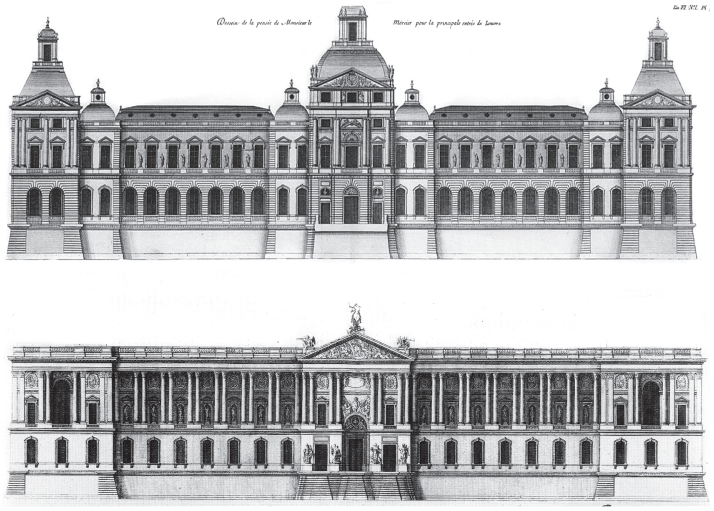


fig. 11.8 Projet de Jacques Lemercier (1648). Projet final de Claude Perrault

## La colonnade : un Ordre français

Il faut en venir aux significations de cette colonnade classique en plein âge baroque. Ce sont des colonnes corinthiennes dédoublées au-dessus d'un socle rustique, comme au palais Caprini de Bramante [fig. 8.1]. Cependant, un entrecolonnement anormalement large les sépare car l'ordre corinthien qu'emploie Claude Perrault exigeait des fûts élancés (ce qui est le cas), mais aussi d'étroits entrecolonnements (ce qui ne l'est pas). Au contraire, ces hauts fûts et ce large entrecolonnement bafouaient l'orthodoxie Vitruvienne [fig. 11.9] dont pourtant Perrault se prévalait en prétendant que « cela a été fait à l'imitation d'Hermogène »[3].

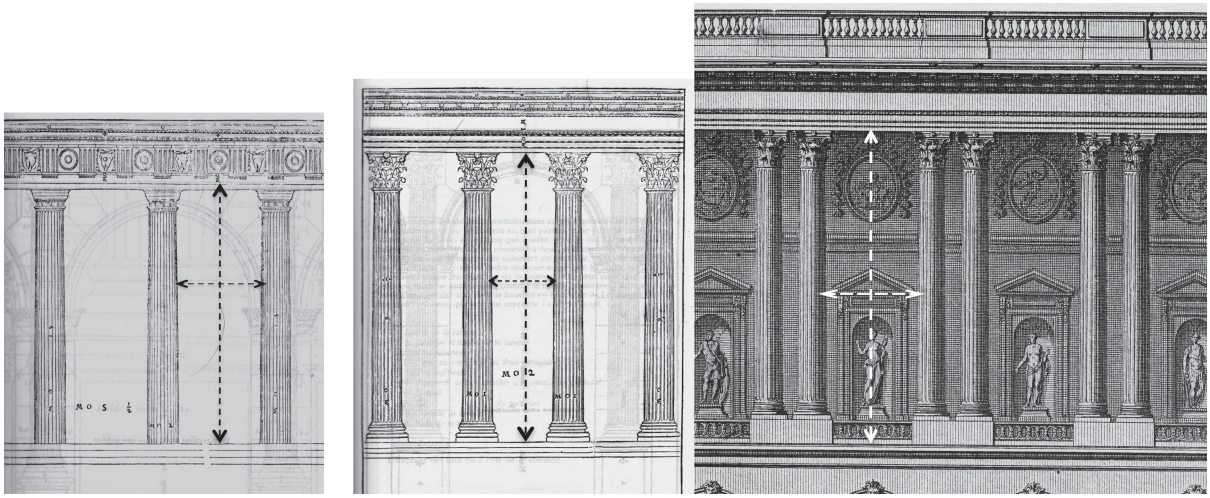


fig. 11.9 Comparaison des ordres « dorique », « corinthien » et « français »

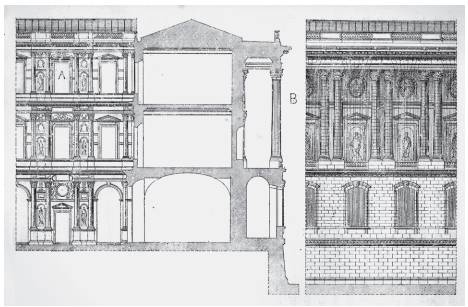


fig. 11.10 Coupe sur l'aile orientale du Louvre et élévation de la galerie d'Antiques (d'après Julien Guadet)

Alors, pourquoi cet « Ordre français » colossal, large, élancé, polémique ?
On l'a vu, ce large entrecolonnement permit d'exposer aux parisiens une collection de statues antiques dans des niches en tabernacles [fig. 11.10]. L'héritage classique du royaume s'y présentait ainsi non en décor d'un palais, d'une demeure, mais en référence d'une administration éclairée. Dans sa traduction de Vitruve, Perrault justifia doctrinalement son sixième ordre, « Français » : « le goût de notre siècle, ou du moins de notre nation est différent de celui des anciens, et peut-être qu'en cela il tient un peu du gothique : car nous aimons l'air, le jour et les dégagements.

3 *Vitruve, Les Dix Livres d'Architecture*, [trad. Claude Perrault], Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995, p. 76.
4 Vitruve, *op. cit.*, L. III, Ch. 2, (note 3), p. 76.

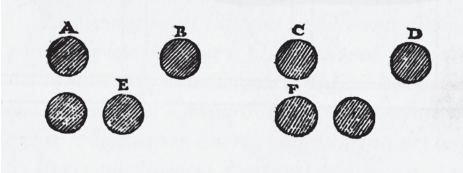



fig. 11.11 Claude Perrault. L'entrecolonnement de « l'ordre français »

Cela nous a fait inventer une sixième manière de disposer ces colonnes qui est de les joindre deux à deux »[4]. Un sixième ordre, pas moins. Par ce « Nous » habile, Perrault se fondait dans le goût supposé des français et surtout de leur souverain. Un croquis en illustrait le dédoublement des colonnes [fig. 11.11]. Pour la première fois un traité suggérait qu'il soit possible de réconcilier une colonnade classique avec l'architecture gothique. En tout cas les parisiens apprécièrent. En avril 1755, quand on conçut d'enlever les statues et fenêtrer le mur du fond, Diderot s'insurgea en leur nom : « Est-il croyable que dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, on puisse former le projet de défigurer le plus beau monument d'architecture qu'il y ait en France, et cela pour avoir des fenêtres et des lucarnes ? »[5].

## Construction de la colonnade : architraves et plates-bandes armées

Perrault en venait finalement à la construction car « ces grandes distances dans les portiques n'auraient pas été supportables si les colonnes n'avaient été doublées »[6]. On savait depuis les cathédrales gothiques que le flambement menaçait de hauts piliers supportant un poids excessif. Voilà pourquoi Perrault proposait d'en diminuer la charge individuelle afin d'accroître malgré tout hauteur et intervalle. Pour cela, il suffisait que chaque pilier ne porte que sa propre voûte. En éliminant l'appui commun à deux voûtes contiguës, la charge par pile s'allégeait. Deux colonnes jumelées pouvaient ainsi s'élancer et s'amincir sans craindre le flambement, quant à l'entrecolonnement Perrault put l'élargir augmentant la portée des voûtes. Pour cela il recourut à la technique des plates-bandes armées. Il s'agissait soit d'énormes linteaux de pierre faits de pierres clavées comme le serait un arc, soit de voûtes à l'intrados horizontal et aux quatre côtés également horizontaux et non arqués. Dans les deux cas, on neutralisait les poussées latérales des plates-bandes à l'aide de tirants métalliques latéraux et diagonaux [fig. 11.12]. Dans ces conditions, un linteau de pierre d'apparence parfaite franchissait les quatre mètres d'entrecolonnement. On en perçait les claveaux pour y introduire le tirant qui devenait invisible. Certes, l'accroche d'agrafes métalliques entre claveaux ou de tirants apparents était usuel, mais cette présence statique d'armatures de fer à l'intérieur même de la pierre, à l'abri des intempéries, n'avait pas eu de précédents aussi audacieux [fig. 11.12].

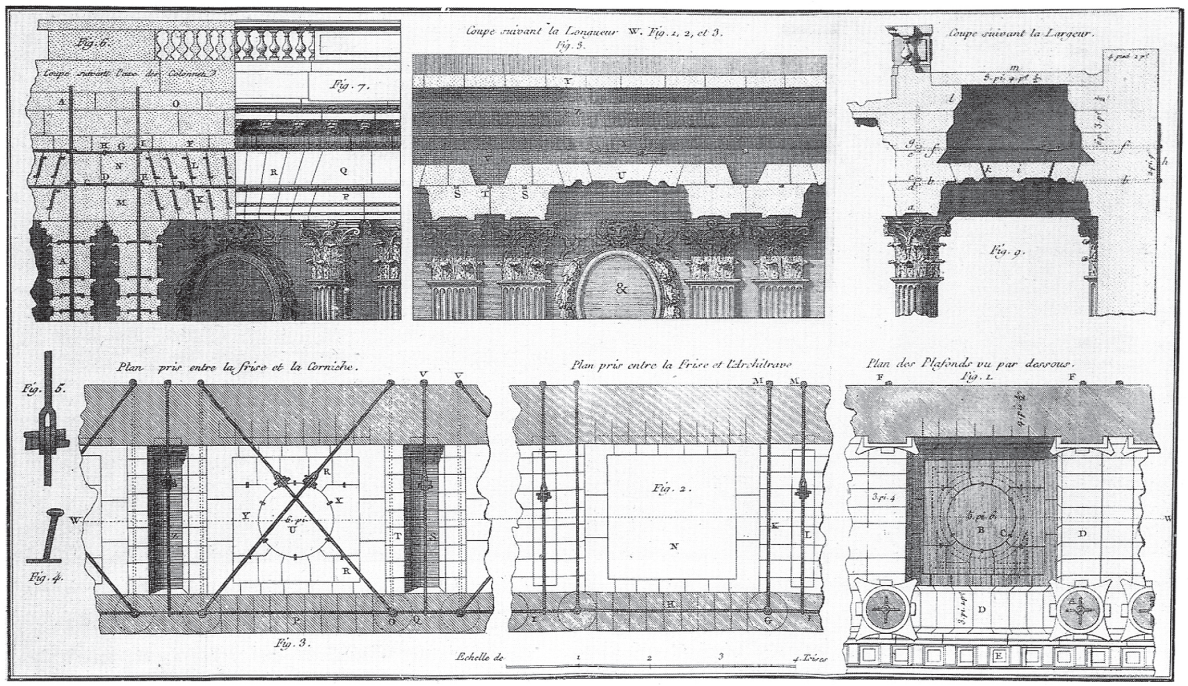


fig. 11.12 Colonnade du Louvre. Linteaux et voûtes en plates-bandes armées (d'après Pierre Patte « Monuments érigés en France… », 1765)

## L'Ordre français déclenche une « querelle » avec l'Académie

L'Académie s'interrogea : est-on fondé à créer un sixième ordre aussi « français » qu'il soit ? Non ! Elle condamna la colonnade. François Blondel, son directeur, dénonça « le mépris que M. Perrault témoigne pour les proportions des parties de l'architecture » et, quelques lignes plus loin, défendit la tradition vitruvienne et ses prétendues sources « naturelles » : « Il est assez juste que je rapporte quelque raison pour la défense de Vitruve, d'Albert, de Philander, de Barbaro, de Palladio, de Scamozzi du Chevalier Woton pour ne pas dire de tous ceux qui ont parlé de l'architecture et qui ont cru que la raison pour laquelle un édifice construit dans les règles plaît infiniment à nos yeux, n'est autre chose que parce que la beauté se rend maîtresse de notre esprit et de nos sens plutôt par quelque cause née avec nous et insinué dans notre âme par la nature que par l'opinion »[7]. En réponse, dans l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes* (1683)*,* Perrault compara textes et construc-tions de ces auteurs présentés en grands tableaux réca-

5 Friedrich Melchior Grimm, Denis Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1753 jusqu'en 1769*, Paris, Longchamp, F. Buisson, t. I,1813, p. 337.

6 Vitruve, *op. cit.*, L. III, Ch. 2, (note 3), p. 76.

pitulatifs des cinq Ordres et de leurs mesures détaillées. Les données des meilleurs traités depuis Vitruve y figuraient, mais également les relevés des principaux édifices romains recueillis dernièrement par la mission d'étude qu'entreprit Antoine Desgodets à la demande de Colbert (1682). Ces tableaux comparatifs, pensait-il, prouvaient l'absence de concordances entre les énoncés vitruviens originaux, leurs rectifications au fil des traités et les relevés archéologiques romains les plus récents. Les lecteurs, pour la première fois confrontés à tant de résultats, ne pouvaient que s'incliner : des prétendues règles vitruviennes rien ne subsistait, ni la hauteur des piédestaux, ni les fûts des colonnes, ni les chapiteaux, l'épaisseur des entablements ou les intervalles des entrecolonnements. Une démonstration irréfutable pour qui s'y était déjà essayé dans son propre traité en marge de la traduction de Vitruve.

Dans ces conditions, le sixième ordre « français » [fig. 11.9] ne dérogeait pas plus aux règles de proportionnalité que ses devanciers, puisqu'il qu'il n'y en avait pas d'établies. Bien décidé à délégitimer l'invariance supposée des Ordres par l'historicité du « goût », Perrault se résumait ainsi : « L'imitation de la nature, ni la raison, ni le bon sens, écrivait-il, ne sont donc point le fondement de ces beautés, qu'on croit voir dans la proportion, dans la disposition, et dans l'arrangement des parties d'une colonne ; et il n'est pas possible de trouver d'autre cause de l'agrément qu'on y trouve, que l'accoutumance » (*Ordonnance des cinq espèces de colonnes,* 1683). Beauté « naturelle », beauté « culturelle », beauté « positive », beauté « arbitraire », il fallut probablement ce détour théorique pour que l'« Ordre français » et ses solutions techniques existassent sur une façade.

L'hellénisme-gothique de Perrault connaîtra de nombreux développements, et, grâce à l'immense influence du traité de l'Abbé Laugier, paru en 1753, appartiendra aux sources techniques du néoclassicisme européen et de son goût pour d'amples colonnades. Écoutons Laugier : « J'ai cherché si en bâtissant nos églises dans le bon goût de l'architecture antique, il n'y aurait pas moyen de leur donner une élévation et une légèreté, qui égalât celle de nos belles églises gothiques. Et après y avoir bien pensé il m'a paru que non seulement la chose est possible, mais qu'il nous est beaucoup plus facile d'y réussir avec l'Architecture des Grecs [...] Il n'est plus question d'incidenter sur l'impossibilité prétendue de faire des architraves en plate-bande : j'ai déjà répondu qu'on n'avait qu'à étudier le trait des travées de la Chapelle de Versailles, ou de l'entablement du portique du Louvre, ces deux exemples font évanouir entièrement la difficulté »[8].

## La Chapelle royale de Versailles : un manifeste gréco-gothique

À lire ce texte, on le devine, la Chapelle royale de Versailles construite par Jules Hardouin-Mansart de 1689 à 1710, poursuivit la leçon de Perrault. Les Traités la citèrent pour sa colonnade et ses parois abondamment vitrées à tous les étages, un spécimen du crédo gréco-gothique. La Chapelle est, par son plan, sa coupe, sa structure, sa nef étroite, élancée, une église gothique habillée des ordres classiques : un manifeste construit de cette tradition naissante qu'annonce Laugier après Cordemoy.

Au début de l'emménagement à Versailles, en 1682, Hardouin-Mansart construisit, entre cour et jardin du château, une chapelle provisoire, de plan carré, couverte d'une voûte en arc de cloître et dotée d'une tribune sur trois côtés. Des cariatides soutenaient les tribunes, tandis que de grandes baies aux deux étages dispensaient abondamment lumière et vues, y compris sur les jardins. Hormis la présence de l'autel face à la tribune royale rien ne spécifiait la vocation cultuelle du lieu. La chapelle abritait surtout *La Musique du Roi*, sorte d'académie de deux cents musiciens et chantres chargés d'écrire et interpréter la musique de 280 messes par an. La sacralité s'y imposait si peu que, par erreur, une fois la chapelle désaffectée, un archiviste du royaume crut même identifier « une salle de comédie ». La chapelle définitive redressa d'une sacralité « gothique » venue du XIII^e^ siècle la désinvolture profane de la chapelle provisoire.

## Une chapelle palatine

L'église est d'abord une chapelle palatine, c'est-à-dire dépendante d'un palais. Son plan, sa coupe, diffèrent à ce titre, de ceux d'une chapelle ordinaire. Par exemple, un vaste vestibule la raccorde directement aux appartements du Roi situés au premier étage du palais, comme aux dépendances de la Cour à rez-de-chaussée. Encastrée dans le palais elle n'a donc pas de façade. S'il y a deux étages dans la nef, c'est en respect d'une hiérarchie Cour-Souverain, propre aux offices palatins bien qu'il n'existe pas de plan-type pour une chapelle de palais.

7 François Blondel, *Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Paris, P. Auboin, F. Clouzier,1675-1683, L. V, ch. 14, p. 763-764. Cité dans Françoise Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles, Mardaga, 1979, p. 151-152.
8 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. 206.

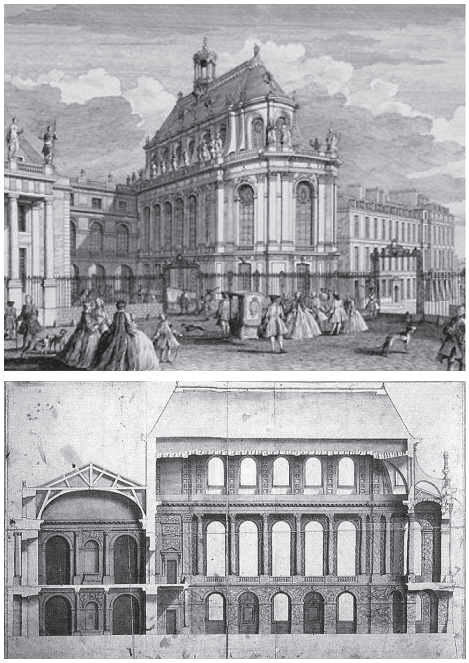


fig. 11.13 Hardouin-Mansart. Chapelle royale de Versailles. Perspective sur le chevet et coupe. Une galerie du château dessert directement les deux étages : le rez-de-chaussée de la Cour, l'étage de la tribune royale.

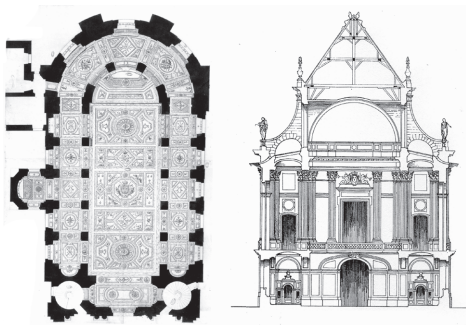


fig. 11.14 Plan du rez-de-chaussée et coupe de la Chapelle royale. Un déambulatoire circulaire prolonge le bas-côté. Au-dessus d'eux des arcs-boutants dévient les poussées latérales de la voûte en berceau sur les piliers externes.

Alors, lui fallait-il une croix latine ? La Chapelle royale n'était pas une église de monastère. Lui fallait-il un plan carré comme la précédente, ou en croix grecque ? Ils auraient plutôt desservi les messes palatiales, car le Roi aimait la musique chorale des offices et y invitait tous les jours la Cour. On a des descriptions de cette foule courtisane qui s'y pressait quotidiennement, par ferveur ou simplement pour s'y montrer. Chaque matin, le Roi arrivait en procession suivi des cent courtisans invités à son réveil. La foule acclamait le cortège. Les branches d'une croix grecque se prêtaient mal à tant d'allées et venues qu'il fallait canaliser. En somme, une nef basilicale à bas-côtés, de bien meilleure capacité, convenait mieux aux mouvements prévisibles du public et à l'acoustique orchestrale recherchée.

Au rez-de-chaussée il y a tout d'abord une nef et des bas-côtés accolés directement à une abside-autel en hémicycle, bien dans l'esprit post-tridentin. Un vestibule dans une aile du château y donnait accès. À l'étage un vaste foyer desservait la tribune royale [fig. 11.13 et fig. 11.14] laquelle comprenait, juste après le la loge du Roi, de sa famille, la galerie réservée aux « Dames de la Cour » comme à des dizaines de chantres et de musiciens [fig. 11.15]. Enfin, à l'écart de la tradition basilicale, cette tribune se courbait et s'enroulait derrière l'autel pour accueillir l'organiste du Roi [fig. 11.14]. Cette prolongation du bas-côté et de la tribune autour du chevet de l'église, appelée déambulatoire, était plutôt une disposition habituelle des abbatiales gothiques desservant de nombreuses chapelles d'abside, rayonnantes et inexistantes ici.

## Les sources gothiques de la chapelle

En somme, ceinturant le vaisseau, l'anneau du bas-côté et de la tribune [fig. 11.16, fig. 11.15] appartient plus à la construction « gothique » de l'édifice qu'aux particularités des offices palatins. Sa raison d'être était structurelle, porter une voûte et buter ses poussées. Comme on le voit sur le plan du rez-de-chaussée de la Chapelle royale [fig. 11.14], 16 points d'appui intérieurs et 16 contreforts extérieurs portent la charpente, la voûte et la tribune. Entre eux, 16 arcs-boutants transmettent aux contreforts les poussées de la voûte en berceau enjambant les bas-côtés, y compris au chevet de l'église où ils rayonnent au-dessus du déambulatoire [fig. 11.13 et fig. 11.14]. Ces principes de construction qui permettaient de revêtir de vitraux les cathédrales permirent ici de fenêtrer sans réserve bas-côtés et tribunes, formant ainsi une source continue de lumière autour de la nef qui, d'ailleurs, la recevait aussi centralement des lunettes percées dans

le berceau. « Gothiques », ces trois étages d'ouvertures se mettaient ici au service d'une traversée de la lumière dans la nef grâce à la paroi vitrée transparente qui ne racontait pas l'Histoire Sainte. « Gothique », la nef l'était encore par son étroite verticalité : deux fois et demi plus haute que large [fig. 11.17, fig. 11.18]. Elle aboutissait ici non à la voûte étoilée des gothiques, mais à ces cieux familiers, peints en trompe l'œil et peuplés de bienheureux.



fig. 11.16 Arcade de pierre blanche autour du rez-de-chaussée



fig. 11.15 Colonnade de pierre blanche. Anneau de lumière

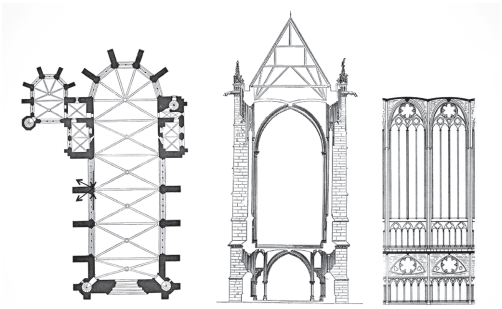


fig. 11.17 La Sainte-Chapelle (Paris). Plan, coupe, élévation

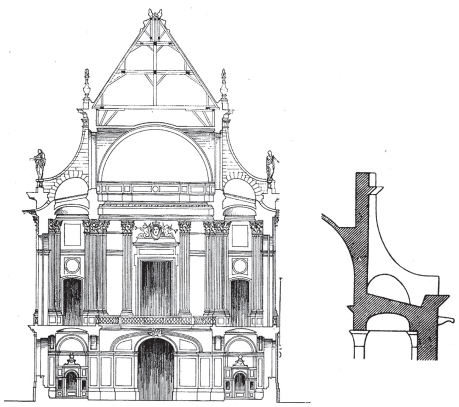


fig. 11.18 Chapelle royale. Coupe transversale et détail des appuis de la voûte et de la charpente

On a souvent répété que la silhouette étroite et élancée de la Chapelle royale (également dédiée à Saint-Louis) [fig. 11.13], évoquait celle de la Sainte Chapelle parisienne (1248), autre chapelle palatine[9]. À juste titre, au vu de son extérieur fin et élancé, de son toit très pentu, de ses gargouilles qui le rappellent. Mais à Versailles la coupe diffère, puisqu'il y a une tribune d'étage absente à la Sainte Chapelle. Pareillement le plan diffère. Manquent à la Sainte Chapelle des bas-côtés de nef et un déambulatoire autour de l'abside. Manquent aussi les arcs-boutants qui lui sont donc inutiles. Quant à l'élévation elle présente trois étages de baies à Versailles tandis qu'il n'y en a que deux dans la nef de la Sainte Chapelle [fig. 11.17].

Si l'on en compare plans, coupes et élévations on se convainc que la Chapelle royale s'inscrit plutôt dans une tradition française d'abbatiales à tribunes du XII^e^ et XIII^e^ siècles, peu larges, hautes et enveloppées de vitraux. Mais il y a peut-être plus qu'un air de famille. Terme à terme

9 Alexandre Maral, « La chapelle royale de Versailles, architecture et décor », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France,* 2015, p. 252-258, en part. p. 255.

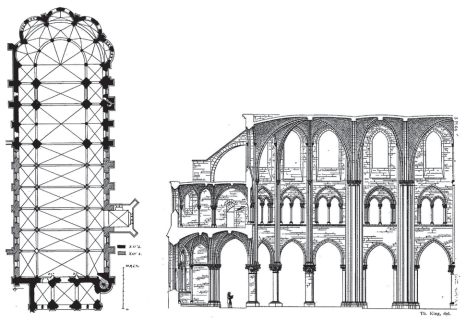


fig. 11.19 Saint-Leu d'Esserent. Plan et coupe longitudinale

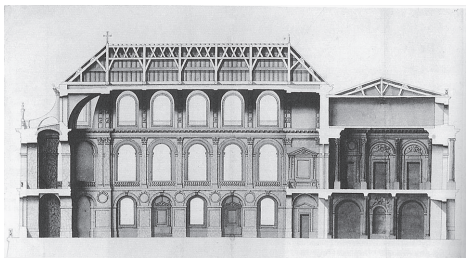


fig. 11.20 Chapelle royale. Projet de marbres polychromes

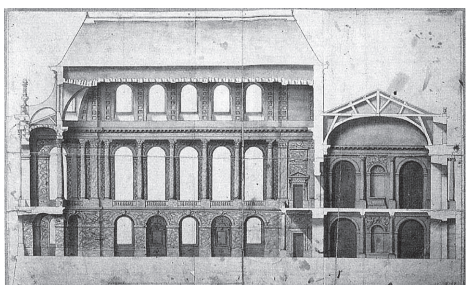


fig. 11.21 Chapelle royale. Projet de pierre blanche

apparait une ressemblance troublante avec l'abbatiale de Saint-Leu-d'Esserent (XIII^e siècle) [fig. 11.19] : une nef étroite et allongée sur trois étages, de 12 mètres de large également et 28 mètres de hauteur ; un bas-côté surmonté d'une tribune/triforium qui se prolonge en un déambulatoire à tribune, incurvé derrière l'autel comme à Versailles. Comme à Versailles encore il y a trois niveaux d'ouvertures incluant celles des voûtes [...] Alors, pourquoi conjecturer l'exemplarité de cette abbatiale parmi tant d'autres similaires ? Ce peut n'être qu'une coïncidence, mais la parenté se précise nettement lorsqu'on apprend qu'Hardouin-Mansart alla chercher la pierre blanche réclamée par le Roi à la carrière de Saint-Leu-d'Esserent et que la pierre de Saint-Leu était, à Paris, celle de l'église Saint-Eustache, de la tour Saint Jacques, de Saint-Germain l'Auxerrois et à Versailles [...] celle du château.

## Marbres polychromes ou pierre blanche : deux projets concurrents

Pendant les années de conception le plan « abbatial » d'Hardouin-Mansart connut deux versions pour une nef de 12 mètres de large. Deux projets de plan « classique » puis « gothique » se concurrencèrent, bien différents en coupe et élévation. Les comparer éclaire le désir d'une architecture propre au Royaume déjà recherchée par le Roi et son architecte au Louvre. Le premier projet est une nef aux arcades murales [fig. 11.20], allongée, voûtée en berceau, revêtue de marbres polychromes de bas en haut.

Il y a deux étages d'arcades quasi berniniennes d'inspiration. Le second projet est une nef toujours large de 12 mètres, mais bien plus haute et, surtout, qui n'est plus murale. Elle grandit par surhaussement de la tribune royale devenue une colonnade qui contraste désormais avec l'arcade sur piliers du rez-de-chaussée. En résulte une nef plus haute, plus élancée, deux fois et demi plus haute que large, plus squelettique aussi et construite de pierre blanche afin de recueillir toute la lumière du mur de verre. Une sorte de manifeste gréco-gothique [fig. 11.21]. Louis XIV serait lui-même intervenu afin d'écarter le premier projet (1688), solution trop coûteuse, trop ostentatoire parait-il. Il aurait alors, rapporte Louis Hautecœur, préconisé qu'on utilise « la pierre de taille la plus blanche et la plus pleine, afin d'en bien traiter toute l'architecture et les ornements de la sculpture »[10]. À la suite de quoi Hardouin-Mansart devinant l'intention du souverain paracheva l'option gréco-gothique en débarrassant l'étage de son arcade afin que l'éclat solaire venu du pourtour de la

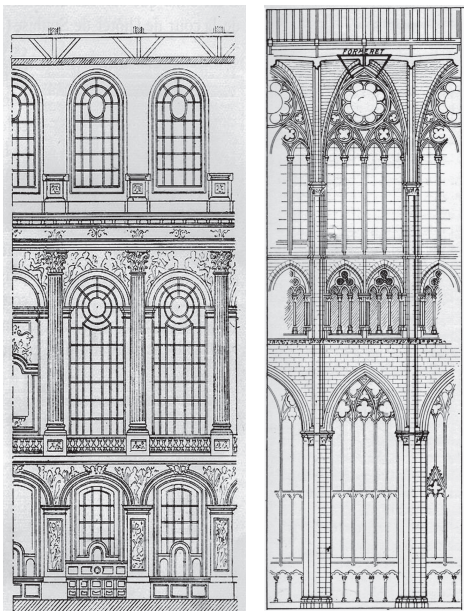


fig. 11.22 Murs de verre. Élévations comparées. Chapelle de Versailles, Cathédrale d'Amiens

chapelle la traverse de part en part et que les fûts blancs cannelés de sa colonnade puissent resplendir de tous côtés. L'élévation réalisée [fig. 11.22] montre la présence entêtante du mur de verre, semblable à celle des vitraux à l'intérieur d'une cathédrale. Certes, pour les deux projets, Hardouin-Mansart avait dimensionné la largeur du vaisseau afin qu'on ne soit jamais loin des fenêtres puisque le milieu de nef n'était qu'à 12 mètres de la paroi vitrée. Cependant, une fois supprimée l'arcade sur piliers et la muralité de la nef, la lumière du jour parvint plus intense au centre et put se disperser de tous côtés et pour ainsi dire rayonner [fig. 11.20, fig. 11.21]. Maintenant l'étage du Roi en colonnade se détachait visiblement de la condition courtisane et imposait, à mi-hauteur, sa domination astrale.

Toutefois, quand on sait l'intérêt du Roi pour la musique, quand on apprend que de sa tribune, le roi sélectionnait lui-même les chantres de la Musique de la Chapelle qu'il auditionnait un à un, alors, au regard de cette passion si minutieusement décrite au jour le jour[11], on ne peut écarter l'hypothèse que le choix « gothique » du Roi ait été également inspiré par les propriétés acoustiques particulières des abbatiales médiévales pour le plain-chant, notamment l'écho du chœur montant aux voûtes, celui de la polyphonie clunisienne des moines de Saint-Leu. Selon les acousticiens, l'écho demande un délai de réverbération minimum qui est très dépendant de la distance séparant les choristes du plafond. À Versailles on dût, sans doute pour ce motif, hausser le plafond de la Chapelle puisqu'on y chantait à l'étage. En ce cas des performances acoustiques auraient contribué au choix « gothique »[12].

## Éclat solaire, squelette gothique, baie structurelle

Résumons : la lumière provenant des deux cours du château que la chapelle sépare traverse dans les deux sens et sans obstacle une nef très haute et étroite grâce à des vitrages qui occupent pratiquement l'intégralité

10 Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. III, *« Le règne de Louis XIV », Paris, É*ditions Picard, 1965, p. 636-638.
11 Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV, cérémonial, liturgie et musique*, Sprimont, Mardaga, 2002.
12 Ces propriétés, dues à la forme, à la hauteur et à la matérialité des plafonds d'églises sont bien résumées dans l'article de Victor Desarnaulds et Antonio Carvalho, « Plafonds d'église, survol historique et remarques acoustiques », *Tracés*, n° 23, novembre 2001, p. 12-17.



fig. 11.23 Le berceau à « lunettes » et les voûtes plates de la tribune. Chapelle de Versailles

de la baie structurelle, c'est-à-dire l'intervalle entre deux points porteurs. Dans la nef, c'est à l'étage du roi que la luminosité est la plus intense. Également éclairées par les nombreuses baies qui se font face de part et d'autre (incluant les lunettes du berceau), les deux tribunes sont inhabituellement lumineuses, à peine ombrées au plafond qui est plat [fig. 11.23]. Les colonnes qui ont été cannelées afin d'accrocher la lumière, apparaissent presque uniformément blanches sur toutes leurs faces. Une telle diminution de l'ombre autour des fûts trouble évidemment nos habitudes perceptives, si bien que la nef parait en mesure d'éclairer toutes les faces de la colonnade, les fûts, l'entablement, les travées jusqu'à la face intérieure des (étroits) trumeaux des façades. Un détail que l'étroitesse favorise, car le jour venant des lunettes du berceau et des fenêtres du côté opposé les éclaire assez pour estomper le contre-jour naturel.

Baie structurelle, mur de verre, anneau de lumière solaire, sonorité d'abbatiale, ont été la raison d'être de cette construction squelettique haute et étroite. Les travées des galeries, leurs voûtes en plates-bandes, carrées, qui ouvrent pleinement la colonnade sur le mur de verre, le berceau à lunettes et ses soutiens ont déterminé entièrement la structure « gothique » du bâtiment. Triangulée, pentue comme un toit gothique, la charpente pèse sur les renforts entre deux lunettes, puis sur les colonnes de la tribune enfin sur les piliers du rez-de-chaussée. À son tour, à chaque travée entre ses lunettes, la voûte en berceau pèse sur la colonnade intérieure tandis que ses poussées latérales, sont recueillies à ses reins par un arc-boutant qui enjambe à l'extérieur la tribune et les dévie vers un pilier du mur vitré [fig. 11.18]. L'arc-boûtant est surmonté d'un pinacle c'est-à-dire d'une lourde statue. De cette charge supplémentaire ne résultent dans le contrefort que des poids. S'y additionnent enfin ceux des voûtes plates, armées, de la tribune et de la voûte surbaissée qui, au-dessus, les protège des intempéries.

Au bout du compte, mur de verre et tribune squelettique font de l'étage royal un anneau de lumière uniforme [fig. 11.18]. Tous leurs appuis sont, à l'instar de ceux d'une cathédrale, ponctuels. Mais ici, comme dans un temple grec, la travée structurelle de la colonnade est aussi un repère dimensionnel générateur de tout le bâtiment et de ses subdivisions, un module d'une grille. La travée carrée de la tribune est deux fois plus haute que large (6 mètres et 12 mètres), l'intervalle entre deux colonnes corinthiennes, élancé, est quatre fois le diamètre de la colonne. La largeur de la nef (12 mètres) est deux fois celle du bas-côté et toutes ces coordonnées sont affichées sous nos pas car le pavement souligne encore, de l'entrée à l'autel, les six travées

de la nef et sa modularité. La nef est aussi trois fois plus longue que large (36 mètres). Elle est également étroite et haute, exactement deux fois et demi plus haute que large (28 mètres), s'approchant, par un tel rapport, des verticalités gothiques les plus hardies du XIIIe siècle, exactement celle de Saint-Leu d'Esserent [fig. 11.13].

La colonnade du Louvre et la chapelle auront légué le fondement d'un Classicisme gréco-gothique systématisant l'usage de la baie structurelle gothique et celui d'une colonnade issue, selon la formule d'Alberti, de l'évidement squelettique d'un mur de temple dont ne subsistent que les renforts.

# PLACE DES VOSGES. BEDFORD SQUARE. 12

Places à programme parisiennes et squares Londoniens. L'architecture Classique et la Ville à l'aube du néo-classicisme. Absolutisme vs. Libéralisme. Grands tracés et fragments urbains.

Ni Paris, ni Florence de 1750 ne sont celles de 1450. Partout la population des grandes villes s'est accrue, elle a doublé, parfois triplé, mais leur sol n'a pas grandi en proportion. Certes on démolît des enceintes, mais pour en construire d'autres. À l'intérieur, on y a, de préférence, rehaussé les bâtiments existants si bien que la ville s'est densifiée derrière ses enceintes successives. Sans élargissement les rues se sont assombries, on y circule beaucoup plus, et plus malaisément. Pour construire l'arrière des immeubles bâtis en front de rue, les cultures et maraîchages de cœur d'îlot ont disparu. À leur place s'élèvent des bâtisses à l'assainissement défaillant, des cours étroites. Partout la surpopulation, l'insalubrité ont endommagé les embellissements des siècles précédents. L'avenir des villes ne se conçoit plus, ni ne se représente, comme une collection de monuments à l'intérieur d'une enceinte. Cette fois on cartographie, depuis le centre médiéval, des rues, des carrefours, des îlots compacts d'habitations qui se distendent en vastes îlots d'habitations et de maraichages à l'approche des remparts ou même à l'extérieur des murs.

« Où s'élèvent ces nouvelles bâtisses ? » se sont interrogés les auteurs de *l'Histoire de la France urbaine* avant de répondre qu'au XVI^e^ siècle « certes, on construit dans les arrière-cours [...] Cependant l'immobilier ne se borne pas à coloniser le côté cour ; il s'attaque aux espaces verts qui pouvaient subsister et les grignote progressivement »[1].

1 Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine,* Paris, Seuil, 1981, vol. III, p. 34.

## Surdensité du bâti et débuts de l'hygiénisme

Et quels étaient donc ces espaces verts progressivement grignotés derrière les cours ? Tout ce qui poussait depuis des siècles au cœur des grands îlots faubouriens [fig. 12.1] avant que la spéculation immobilière ne les divise trop étroitement par deux rues qu'on ouvrait pour la cause. Peu importe qu'il y ait eu préalablement une vaste cour, un jardin, un reste de pré ou de maraîchages, des parcelles ont été construites, adossées les unes aux autres éliminant la végétation de cœur d'îlot qui auparavant, compensait l'étroitesse nauséabonde des rues. On a densifié à l'extrême la ville médiévale, en fragmentant les grands îlots faubouriens aux limites de la constructibilité des parcelles qu'ensuite le renchérissement incessant du foncier a rempli d'habitations, d'étages supplémentaires d'ateliers, de toilettes et d'appentis. En deux siècles, la spéculation foncière s'est emparée du territoire urbain aux dépens des idéaux édilitaires.




fig. 12.1 Les grands ilots de maraîchages du quartier Popincourt dans le plan de Turgot

Dans son célèbre *Tableau de Paris* (1781), Sébastien Mercier s'horrifiait de l'air vicié, des infections et épidémies « méphitiques », particulièrement de typhoïde, qui endeuillaient sans cesse la capitale. Voici son diagnostic : « Des rues étroites et mal percées, des maisons trop hautes et qui interrompent la libre circulation de l'air, des boucheries, des poissonneries, des égouts, des cimetières, font que l'atmosphère se corrompt, se charge de particules impures et que cet air renfermé devient pesant et d'une influence maligne. Les maisons d'une hauteur démesurée sont cause que les habitants du rez-de-chaussée et du premier étage sont encore dans une espèce d'obscurité lorsque le soleil est au plus haut point de son élévation [...] Indépendamment

des cimetières faut-il s'étonner que l'air soit vicié [...] les maisons sont puantes [...] Il s'exhale une vapeur infecte de cette multitude de fosses d'aisance [...] »[2]

Une malédiction qui, selon Jean-Jacques Rousseau, condamnait l'existence même des grandes villes : « De la capitale s'exhale une peste naturelle qui mine et détruit la nation [...] les villes sont le gouffre de l'espèce humaine » s'emportait-il dans *L'Émile* (1762). Ces condamnations dépassaient les récriminations qui, depuis l'Antiquité conduisaient les riches citadins à la Villegiatura. Rousseau n'accusait pas le Paris du XVIIIe siècle pour la corruption des esprits et des mœurs, mais pour celle de la santé de ses habitants. Depuis Vitruve, on savait que la topographie, l'hydrographie, les vents, l'assainissement influençaient la salubrité publique, mais cette fois on redoutait ces épidémies massives de typhus et de choléra endémiques et meurtrières qui, à force de promiscuité et de taudification des immeubles, frappaient indistinctement tous les parisiens. Pour y remédier on pensait que les boulevards, les rues, les cours, les carrefours devaient faciliter la circulation de l'air, autrement dit que dédensifier la ville ou urbaniser similairement la banlieue restaureraient la salubrité. Ce furent les deux sources urbaines de l'architecture néoclassique.

## L'Absolutisme : grands tracés et places royales

L'abbé Laugier, le même qui, dans son *Essai sur l'architecture* de 1753, admirait « l'air, le jour et les dégagements » de Claude Perrault ou les travées vitrées de la Chapelle royale de Versailles, s'inquiétait avec ses contemporains de l'insalubrité des villes. Dans ses *Observations sur l'architecture* (1765), il plaidait leur dédensification par l'élargissement et le redressement des tracés de voirie en accordant aux places un rôle d'aérateur pulmonaire. « Les places sont nécessaires dans les villes, ne fut-ce que pour les aérer, pour leur donner du jour, pour dissiper plus aisément l'humidité des rues et leurs mauvaises odeurs. Plus la ville est grande, plus il faut multiplier les places, comme on multiplie la découverte dans un parc à proportion de son étendue »[3]. Aérer et assécher, voilà une mission inédite d'hygiène publique confiée aux places qui, bien entendu, continuaient d'embellir la voirie.

2 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, Hambourg,* Neuchâtel, Virchaux & Compagnie, Samuel Fauche, t. I, 1781, p. 45-47.
3 Marc Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture. Observations sur l'architecture*, Bruxelles, Liège, Mardaga, 1979, p. 168.

D'ailleurs, l'injonction fameuse de Laugier qui s'y rapporte, invitant à « regarder une ville comme une forêt », survient après un long réquisitoire contre l'insalubrité des rues parisiennes. On pense alors qu'il recommandera arbres et plantations forestières afin d'y remédier. Mais non, poursuivant son parallèle urbain, la « forêt » y devient « parc » et, après avoir expliqué que « les rues de celle-là (la ville) sont les routes de celle-ci et doivent être percées de même », Laugier précise dans la phrase qui suit que « ce qui fait l'essentielle beauté d'un parc c'est la multitude des routes, leur largeur, leur alignement [...] »[4]. En somme, loin d'envahir la ville de végétation comme on l'attendait de son modèle, la « forêt » valait surtout par des tracés routiers rectilignes et des ronds-points qui sont ceux des forêts de chasse au fond des parcs aristocratiques. Exerçant son sacerdoce au château de Versailles l'abbé Laugier connaissait bien ses allées cavalières semblables à celles de Saint-Germain-en-Laye, de Sceaux, de Saint-Cloud. Partout elles s'entrecroisaient en étoile ou en patte-d'oie et découpaient géométriquement des quartiers forestiers sillonnés de sentiers de vénerie [fig. 12.2]. Les battues s'y coordonnaient grâce aux carrefours aménagés à l'intersection des grandes allées. C'était une maîtrise territoriale que ne pouvaient qu'envier les trajets des citadins.



fig. 12.2 Tracés des grands domaines de chasse autour de Paris au XVIIIe siècle (d'après Leonardo Benevolo)

Laugier voyait l'exemple des chasses royales solutionner la question du trafic et de la salubrité à l'échelle de la capitale. Leurs tracés rationnels et leurs ronds-points suffiraient à aérer la capitale, à la fluidifier et l'embellir, à la condition ajoutait-il en connaisseur, « qu'un Le Nôtre en dessine le plan, qu'il y mette du goût et de la pensée, qu'on y trouve tout à la fois de l'ordre et de la bizarrerie, de la symétrie et de la variété »[5].

*À* priori « ordre », « bizarrerie » et « variété » se contredisent mais leur complémentarité apparait sur le devant du château de Versailles [fig. 12.3], précisément conçu par Le Nôtre. Avant que les allées cavalières qui en sortent ne s'évasent vers le fond du parc en ronds-points et pattes d'oie, elles quadrillent les parterres proches du château appelés « Les Bosquets ».

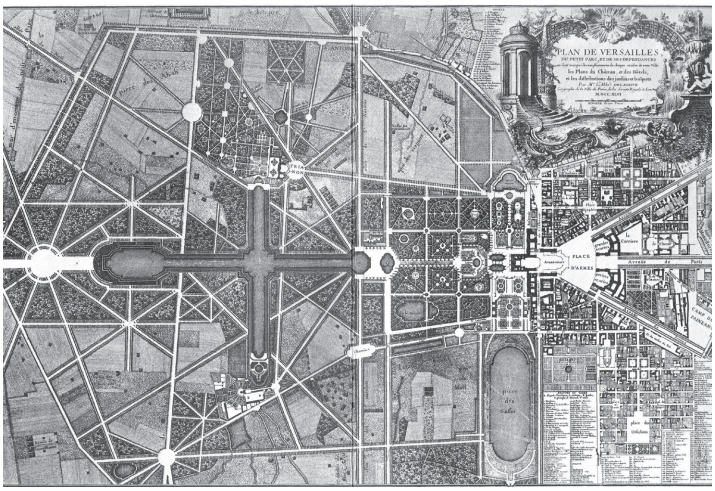



fig. 12.3 Le domaine de Versailles. Au centre le quadrillage des « Bosquets » et leurs « sentiers »

À l'intérieur de ce damier de 13 grands îlots, on traverse de petits paysages systématiquement clos sur eux-mêmes faits de végétation, de fabriques et de bassins, tous différents et surprenants. Au cœur des îlots, des chemins sinueux ou géométriques permettent aux piétons d'aller et venir. L'incrustation de ces paysages *pittoresques* dans un quadrillage strict illustre les remarques de Laugier. Plus loin, les allées de circulation rapide qui s'entrecroisent soudain en biais et non plus à angle droit, conduisent aux autres secteurs du parc qu'elles découpent différemment : aux sous-bois, aux grands bassins, à Trianon, enfin aux chasses tandis que les promeneurs disposent dans chaque secteur de chemins imprévisibles. Une séparation de la voirie selon deux vitesses, si l'on peut dire, celles du cavalier et du piéton et qui fut aussi celle des jardins du Palais des Tuileries (1664). Puis, Laugier déclare son ambition, « et que d'une multitude de parties régulières, il en résulte en total une certaine idée d'irrégularité et de chaos qui sied si bien aux grandes villes »[6]. L'embellissement qu'il envisage découpe sur la ville existante une mosaïque de secteurs différemment ordonnés, entourés de voies cavalières et

4 Laugier, *Essai, op. cit.*, p. 259
5 *Ibid.*
6 Laugier, *Essai, op. cit.*, p. 263.

de ronds-points d'où l'on s'oriente à la découverte de l'« irrégularité » et du « chaos ». Enfin il conclut : « faisons l'application de cette idée et que le dessin de nos parcs serve de plan à nos villes ». Tout en précisant qu'« il n'est question que d'en toiser le terrain et d'y figurer dans le même goût des routes qui deviendront des rues, et des carrefours qui feront nos places »[7]. Nul doute que, sectorisée ainsi et pleine de surprises, Laugier idéalisait la capitale en « parc » monarchique, bien loin du damier régulier de la Renaissance. Lorsqu'il rédigea ces lignes, Rome connaissait déjà les grands tracés que Sixte Quint conçut pour relier les stations de pèlerinage d'une capitale (1585), Londres, après le grand incendie s'était doté d'un plan de reconstruction aux tracés inspirés des chasses royales (Plan de Christopher Wren, 1668) et Paris, comme d'autres villes, s'aérait de grandes places en un maillage (inachevé) de « places royales » entamé sous Henri IV et qui manquait de connexions [fig. 12.4].

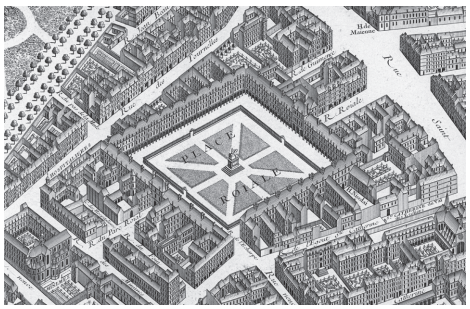


fig. 12.5 La place des Vosges (Place Royale) sur le plan de Turgot

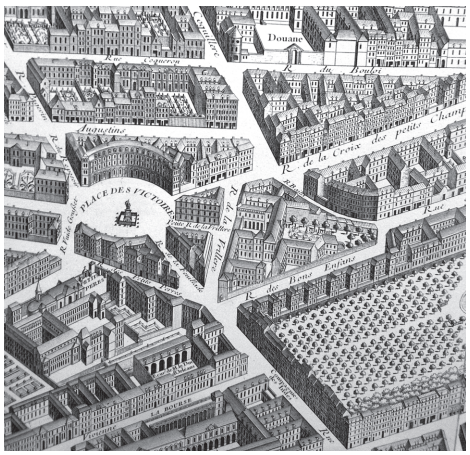


fig. 12.6 La Place des Victoires sur le plan de Turgot

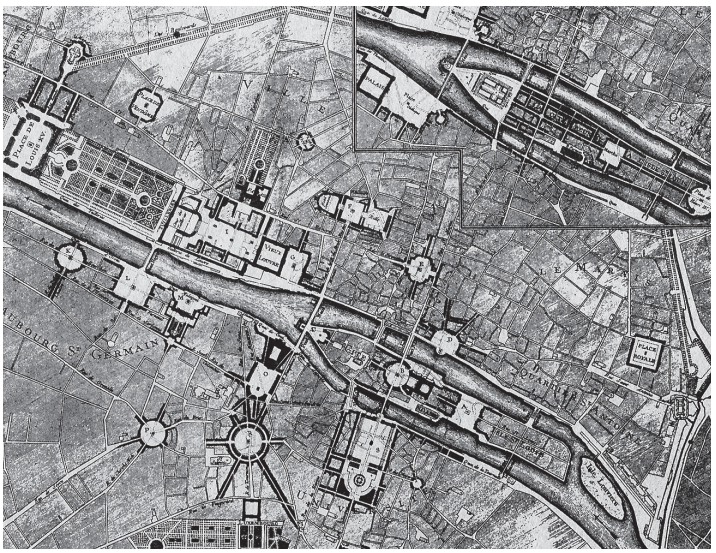


fig. 12.4 Pierre Patte. « Partie du plan général de Paris, où l'on a tracé les différents emplacements pour placer la statue équestre du Roi » (1765)

En leur absence, Laugier n'appréciait guère ces places isolées, refermées sur elles-mêmes, n'offrant à ses yeux aucune respiration, aucune amélioration du trafic. Il se lamentait : la place Royale, notre place des Vosges (1615) « la plus spacieuse de toutes, pourrait être belle si on faisait sauter cette grille en fer qui en est dans le milieu [...] si l'on abattait les grands pavillons qui masquent les deux principales entrées »[8] [fig. 12.5], quant à la place Louis le Grand, notre place Vendôme, elle, « n'est que comme une cour isolée où aucune rue n'aboutit directement et qui est si bien enfermée de toutes parts, que, quand on est dans le milieu on serait tenté de croire qu'il n'y a plus moyen d'en sortir »[9]. Laugier concédait que la place des

Victoires était « la plus belle à cause de cette multitude de grandes rues qui y aboutissent »[10] [fig. 12.6]. Un vrai carrefour, un rond-point, requérait de l'espace, du trafic, beaucoup de rues. Pour en faire une place, il suffisait de reculer les bâtiments très en amont de l'intersection en pointe des chaussées « en coupant les angles des maisons qui aboutissent à ces carrefours »[11].

## Un nouvel embellissement urbain : la place à programme résidentiel

Laugier désapprouvait donc ces places enclavées parce que leurs promoteurs ne construisaient qu'une enceinte d'habitations autour d'un vaste espace dégagé et salubre, autrement dit un ensemble que nous appellerions aujourd'hui « opération immobilière ». À Paris, dès 1540 et avant les places, de beaux immeubles, eux aussi « œuvres du Roi, des couvents, des manieurs d'argent » selon les auteurs de l'*Histoire de la France urbaine*[12] commençaient de lotir élégamment quelques rues faubouriennes. Leur succès encouragea ces « promoteurs » à séduire une clientèle encore plus fortunée : une récente noblesse de robe, de grands bourgeois rapidement enrichis, désireux d'ampleur devant chez eux et probablement d'une adresse prestigieuse sur une « place Royale ». En somme, malgré leur parrainage et la statue équestre du souverain, ces places furent avant tout des spéculations immobilières autour d'un cœur d'îlot spacieux, souvent planté, quoiqu' « enfermé de toutes parts » comme le regrettait Laugier. Elles furent des enclaves résidentielles chics, parfois incluant des bâtiments publics, dans un tissu urbain congestionné, mais toujours en retrait des circulations principales. Sur le plan de Turgot, la place des Vosges [fig. 12.5], la place Vendôme [fig. 12.7], la place Dauphine semblent toutes comparables. Seule la place des Victoires [fig. 12.6] est un véritable carrefour à la Laugier. Les autres sont de grands îlots privés dont le cœur, planté ou non, demeure souvent d'accès « public ». Avec elles, Paris donna en Europe l'exemple d'un nouvel embellissement : la place résidentielle, sorte de fragment urbain salubre, plus aéré qu'alentour.

7 *Ibid.*, p. 261.
8 *Ibid.*, p. 188.
9 *Ibid.*, p. 189.
10 *Ibid.*, p. 188.
11 *Ibid.*, p. 171.
12 Duby (dir), *Histoire, op. cit.,* p. 129.

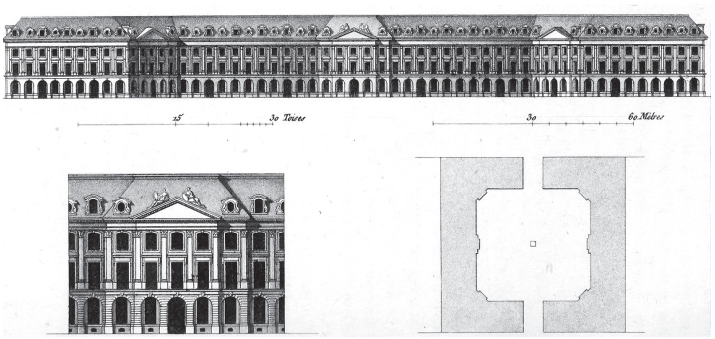


fig. 12.7 Rangées d'Hôtels particuliers sur la Place Vendôme

Pour en caractériser l'étendue, la clôture et la conception coordonnée des espaces publics et du bâti, l'historien Pierre Lavedan la qualifia d'un vocable qui nous est plutôt parvenu d'un autre contexte : « grand ensemble ». « L'expression la plus parfaite de l'urbanisme classique nous est offerte par la série des places royales. On nomme ainsi une place destinée à servir de cadre à la statue d'un souverain. C'est la France qui en a donné les premiers modèles [...] Mettons la statue dans une place à programme et nous aurons une place Royale. Celles-ci présentent, en outre, quelques caractères notables : forme géométrique, espace fermé et constitué à l'écart des courants de circulation [...] La place Royale, devenue la place des Vosges est aujourd'hui le mieux conservé de ces grands ensembles parisiens »[13]. Le plan des projets pour la « place Louis XV » qu'a reproduit Pierre Patte sous le titre « Partie du plan général de Paris, où l'on a tracé les différents emplacements pour placer la statue équestre du Roi » (1765) [fig. 12.4], signifiait cette volonté édilitaire d'embellir tout Paris à coup de fragments urbains, en attente de grands tracés.

## Des rangs d'hôtels particuliers entre cour et jardin

La « place » proprement dite n'était pas le seul charme de ces *grands ensembles*, car, à l'égal du Roi, on y résidait dans une sorte de palais. Comme place Vendôme des rangs uniformes de maisons de ville mitoyennes ou d'hôtels particuliers en prenaient l'apparence [fig. 12.7]. Même si, au-dessus de leurs arcades, les pavillons de la place des Vosges évoquaient encore des gentilhommières, place Vendôme et des Victoires, le socle rustique et l'ordre colossal des façades eux, faisaient vraiment palais. Toutefois, une adresse prestigieuse et de hauts pilastres en façade ne suffisaient pas car, qu'on l'ait été ou non, vivre en aristocrate exigeait avant tout d'habiter, entre cour et jardin, un « hôtel particulier ». Il fallait ce

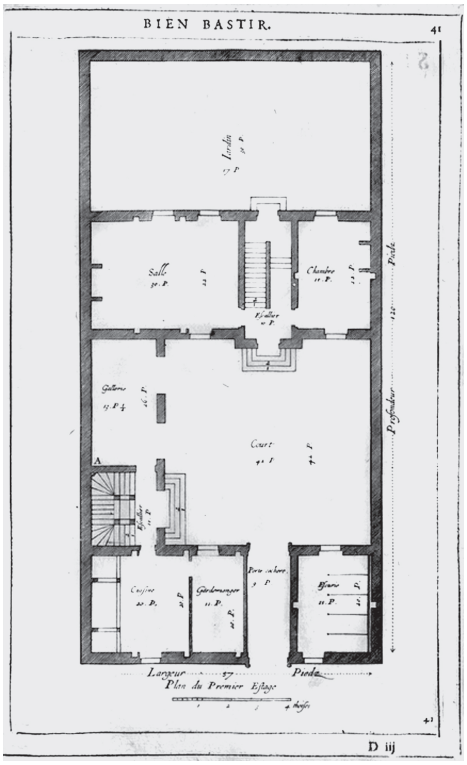



fig. 12.8 Pierre Le Muet. *Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*. 1648. Hôtel particulier entre cour et jardin

luxe, un porche, une belle cour d'entrée, une demeure en retrait de la rue, un jardin derrière. Ces bâtiments confortables d'une aristocratie urbaine ne devaient rien aux palais italiens sur cortile. Cependant, étendre leur attrait vers un plus large public requérait qu'autour de belles places résidentielles on puisse accueillir dix, vingt « hôtels particuliers » mitoyens.

Ce fut une difficulté architecturale à laquelle s'attela Pierre Le Muet (1591-1669) dans son « Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes » (1623), un recueil de plans-types d'habitations selon les fortunes. En distinguant trois, il rangeait l'« Hôtel Particulier » aristocratique entre « palais » et « maisons ». *Palais* pour le Roi, *maison* bourgeoise modeste à l'autre extrémité. Progressant par tailles croissantes de parcelles, sa compilation de plans et de coupes atteignait à un moment cette question : quelles dimensions de parcelles mitoyennes permettent à un « hôtel » de s'établir entre cour et jardin ? Pour la « maison » modeste, entre rue et « courette », il fallait au moins 3,70 mètres de large et 11 mètres de profondeur, mais pour des « hôtels » mitoyens « entre cour et jardin » il fallait à chacune 12 mètres d'ouverture et 30 mètres de profondeur c'est-à-dire dix fois plus [fig. 12.8]. 11 de ces parcelles auraient occupé un côté de la place des Vosges, là où il n'y en a, en réalité, que 8. Le Muet n'envisageait pas le cas où le « jardin » serait, comme place des Vosges, une jouissance commune devant chez soi. Néanmoins, son « Traité » qui démocratisait, si l'on peut dire, les commodités de l'hôtel particulier, accompagnait ce besoin de construire de grandes quantités d'habitations pour une nouvelle clientèle.

En y incluant ses immeubles, ses cours ou jardins arrières, l'emprise foncière d'une place résidentielle dépassait vite un hectare. Celle de la place des Vosges occupe plus de trois hectares. Or, peu de propriétaires détenaient de telles superficies : à Paris le Roi, le clergé et quelques domaines seigneuriaux dans une moindre mesure. Cela restreignit la multiplication de tous ces « grands ensembles » et de leurs liaisons que l'on voit tracés sur le plan de Pierre Patte [fig. 12.4].

13 Pierre Lavedan, *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et Temps modernes,* Paris, Henri Laurens, 1959 (éd. or., 1941), p. 277 et 283.

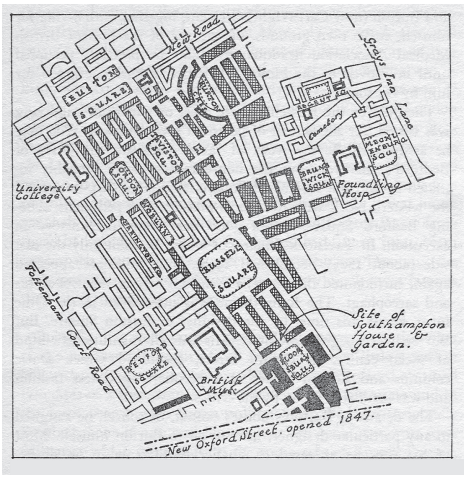



fig. 12.9 Londres, Squares dans Bloomsbury

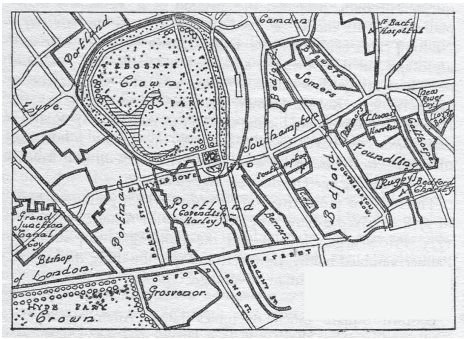



fig. 12.10 Emprises foncières des Estates autour de Regent's Park

## Le libéralisme et la ville par fragments : squares, estates, terraces

Contrairement aux percées et aménagements publics de voirie qui, en France, précédaient le lotissement résidentiel, à Londres c'est l'initiative privée qui aménagea ensemble voirie et habitations dans le respect de règles de hauteurs de construction, d'alignement et de largeurs viaires strictement établies par la municipalité. Il faut en rappeler les circonstances historiques : 50 ans après le grand incendie (1666), Londres avait renoncé à se reconstruire sur ses décombres et prévu de s'étendre suivant le plan que le Roi Charles II avait commandé en 1667 à Christopher Wren (1632-1723), selon un plan structuré de grands tracés rectilignes et de carrefours en étoiles et pattes d'oie. Imprégné des vues de l'absolutisme français, que théorisa après lui Laugier, ce plan directeur découpait les grandes entités foncières des *estates.* Après une brève République suivie de la restauration d'une monarchie parlementaire, Londres décida de continuer dans ses rues la scène de leur conflit. Pris entre Monarchisme et Libéralisme, entre planification et fragmentation, le plan de Wren fut disloqué par l'opposition des propriétaires fonciers qui n'étaient autres que les plus puissants titulaires de l'aristocratie britannique. Londres s'étendit donc, par fragments, au gré des opérations immobilières des *estates*.

Des pans entiers de la ville se construisirent par cette combinaison de lotissements sur rue et de places résidentielles carrées ou non qu'on appela *squares*. L'essentiel de l'ouest londonien fut bâti sur l'emprise des domaines aristocratiques dont chacun a transmis un nom : Bedford estate, Cavendish estate, Grosvenor estate, Russell, Burlington, Portland, etc. Le plan du quartier [fig. 12.9] montre la densité des « squares » dans Bloomsbury, Russell, Euston, Bedford, Tavistock et leurs tissus résidentiels. Le plan [fig. 12.10] délimite les entités foncières des *estates* de l'ouest londonien. Steen Eilen Rasmussen a prétendu que tout commença par le *square* de Covent Garden (1654], inspiré de la place des Vosges : « Parmi les superbes demeures édifiées par la noblesse, il y a la Bedford House. Vers 1630, à peine un siècle après sa construction, les quartiers environnants s'étaient tellement développés que Francis Russell, le quatrième comte de Bedford, décida de lotir ses 3,5 ha de terrain. Inigo Jones (1573-1651) fut chargé d'établir les plans de ce projet. Il proposa de disposer les maisons autour d'une vaste place rectangulaire, avec un côté occupé par une église monumentale. Henri IV, le roi de France, venait de réaliser à Paris quelque vingt ans auparavant la place

Royale, l'actuelle place des Vosges [...] Cette place acquit une certaine notoriété et fit rapidement l'admiration de tout le monde. Le duc de Bedford songeait sans doute à la place Royale quand il décida de réaliser son *square* aristocratique. »[14] [fig. 12.11].

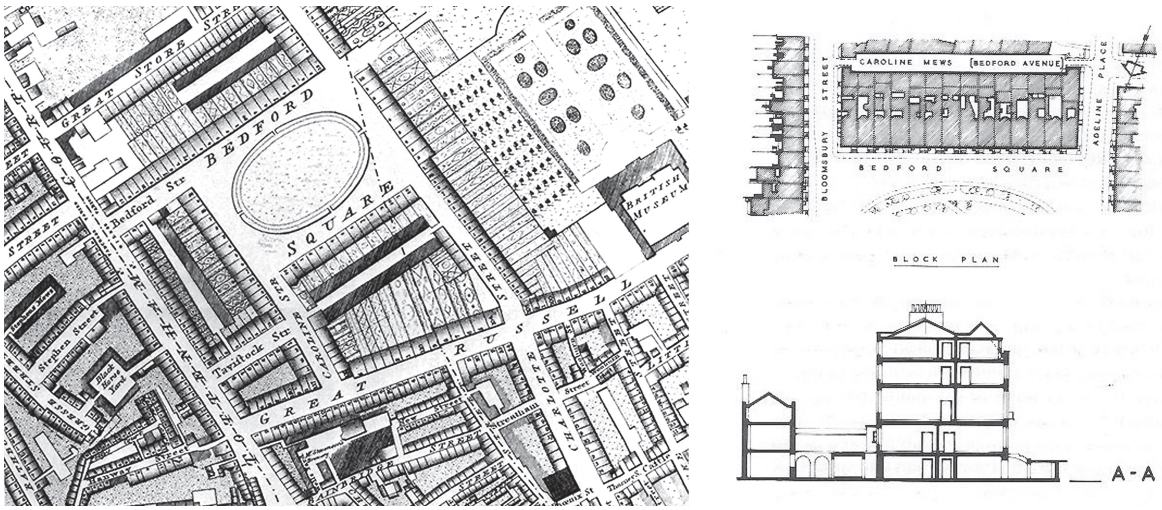



fig. 12.11 Londres, Bedford Square. Rangées de *Terraces houses*

Cependant avec sa colonne centrale et son esplanade pour les jours de marché Covent Garden *square* restait une place italienne bordée de beaux immeubles à arcades rustiquées et ordre colossal. Tandis que lorsqu'un siècle plus tard, à Bedford Square, on entreprit de supprimer les arcades, d'habiter le rez-de-chaussée entre cour arrière et un jardin commun comme on le voit sur la coupe, d'y remplacer la terre compactée et le pavement par un vaste pré, quelques arbres et un ou deux moutons, le *square* devint campagnard non sous l'apparence d'une forêt ou d'un bosquet, mais d'un pâturage, le *common green* des villages anglais. Cet art de vivre en ville autour d'un *common green* occasionna même la naissance d'un mouvement qui se baptisa significativement *Rus in Urbe* afin que l'initiative immobilière des grands propriétaires fonciers suive ses idées.

Moins d'un siècle après celui de Bloomsbury (1664), le *square*, devenu un mode d'urbanisation, couvrit des quartiers londoniens entiers de sa formule à succès. Sur quatre côtés d'un généreux jardin central accessible aux riverains, se refermaient quatre rangs d'hôtels particuliers. Chaque parcelle était une lanière étroite et profonde – de 8 mètres sur 35 pour celles de Bedford Square (1775) [fig. 12.11] – qui finissait sur une cour arrière

14 Steen Eiler Rasmussen, Paris, Picard, 1990, p. 173.

privée. Si bien que, tous de plain-pied avec leur jardin, ces rangs serrés d'« hôtels », que les anglais appelaient *terraces,* offraient, malgré leur étroitesse, l'irremplaçable résidence entre « cour et jardin ». De surcroît, leur façade réunissant sur 130 mètres de long 14 hôtels particuliers que rien ne distinguait du voisin prenait, par le simple ajout d'un fronton au centre du bâtiment, des airs de palais aux 100 fenêtres [fig. 12.12]. À l'arrière, au fond de chaque cour, se dressaient logements des cochers et leurs écuries au long d'une ruelle de service que les anglais appellent *mew* [fig. 11.9]. Disposés concentriquement un jardin central, quatre *terraces*, quatre *mews*, constituèrent le *square*, lui-même centre champêtre de tout un quartier, plus dense, de *terraces* plus modestes, disposés en bordure de rues, se densifiant à mesure qu'on s'éloigne du *square* [fig. 11.4]. La plupart du temps, à l'emblème de la société immobilière promotrice l'*estate*, offrait à ses résidents une église paroissiale et son propre réseau de desserte des habitations. Certes, Paris donna l'exemple, mais ce sont les initiatives conjuguées de ces sociétés foncières aristocratiques armées d'un programme éprouvé et du bail emphythéotique qui firent de Londres un laboratoire du fragment urbain. Résultat inattendu, d'un *estate* à l'autre on ne s'éloignait jamais d'un jardin « public » comme dans ce secteur de Bloomsbury [fig. 12.9].

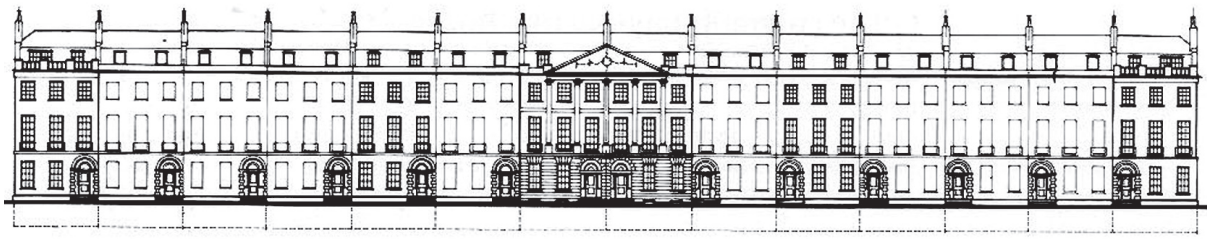


fig. 12.12 Londres. Bedford Square. Élévation d'une façade de 14 hôtels particuliers, « terraces » (d'après Stefan Muthesius)

## Le Champ de Mars piranésien et la ville par fragments

Comme il y eut, au Quattrocento, des peintres pour représenter la *Cité idéale*, la ville libérale naissante eut son graveur « prophète », Jean-Baptiste Piranèse (1720-1778). Il était Italien, membre assidu de la société des antiquaires londoniens grâce à quoi il noua des rapports académiques et amicaux très étroits avec deux architectes britanniques, Robert et James Adam. Quand parut en 1762 sa description du Champ-de-Mars romain, l'*Ichnographia Campi Martii,* dédicacée à Robert Adam, Piranèse s'acquittait dit-on d'une promesse contractée lorsque tous deux arpentaient les ruines romaines en archéologues. La lettre dédicatoire évoquait nostal-

giquement leurs longues expéditions au Champ-de-Mars et l'espoir qu'avait formulé son compagnon de voir gravées un jour ses antiquités et, tout particulièrement, une perspective aérienne de leur ensemble. « Tu m'avais souvent demandé de graver les vestiges des bâtiments de cette célèbre partie de la ville et de produire une vue aérienne de son ensemble. » lui rappelait Piranèse, « voici donc, mon cher Adam, le Champ-de-Mars, pas aussi parfait que tu le souhaitais, mais aussi complet que possible, compte tenu de la complexité du sujet et du temps imparti »[15].

À Londres, qu'attendait donc Robert Adam de cette cartographie de ruines reconstituées [fig. 12.13] dont Manfredo Tafuri prétend qu'un premier coup d'œil « en fait immédiatement percevoir la composition : un amas informe de fragments se heurtant les uns aux autres »[16] ? Probablement l'exemple d'une Rome antique bâtie par à-coups, grandie il y a 14 siècles sans plan directeur préalable et semblable au Londres de 1760 ignorante des grands tracés de Wren. Avec le titre d'*Architect to the King* au service de Georges III (1738-1820) Robert Adam pouvait escompter beaucoup d'un tel document archéologique à même de créditer l'euphorie immobilière londonienne d'un prestige utopique. Une Londres moderne en Rome impériale et le Champ-de-Mars en manifeste antique du fragment urbain avaient de quoi séduire le Roi.

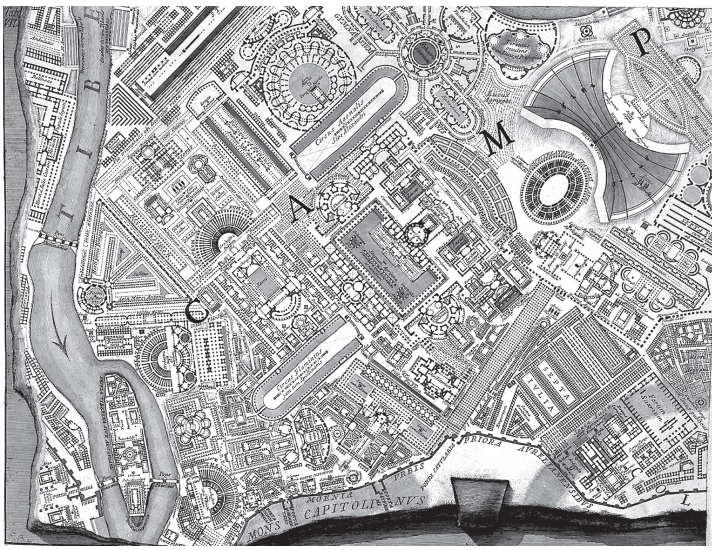



fig. 12.13 Giovanni Battista Piranèse. Ichnographia Campi Martii. Fragment

15 Jonathan Scott, *Piranesi*, London, Academy Editions, St. Martin's Press, 1975, p.165 et suiv.
16 Manfredo Tafuri, « Giovan Battista Piranesi. L'utopie négative dans l'architecture », *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 184, mars 1976, p. 93-108.

Toutefois, on pouvait légitimement suspecter le sérieux archéologique de ce manifeste libéral. En tout cas, Piranèse se défendait d'avoir gravé un *Caprice*, une de ces vues urbaines imaginaires très en vogue, affirmant que ses démesures architecturales existaient, relevées sur des fondations enfouies qu'il avait visitées une à une, et dont on vérifiait l'existence dans un plan de Rome antique visible au Capitole, *Forma Urbis Romae* (III^e siècle).

Lui-même n'était que partiellement reconstitué, comme un puzzle, à partir d'un assemblage de fragments récupérés d'un gigantesque plan de marbre démembré. Son morcellement, ses lacunes suggérèrent à Piranèse une Rome antique par fragments [fig. 12.14]. Aujourd'hui, on considère qu'à part le mausolée d'Hadrien, le panthéon et le théâtre de Marcellus, déjà méconnaissables tant ils avaient proliféré sur eux-mêmes en bâtiments annexes, rues intérieures et péristyles d'enceinte, tous ces édifices inouïs étaient d'imagination, obtenus par combinaisons inédites de formes antiques connues. En résultait une ville imaginaire faite de grands organismes, eux bâtis symétriquement tandis que leur assemblage se voulait irrégulier, hasardeux. Il est vrai qu'à bien l'examiner on se demande comment circuler et se repérer dans un tel labyrinthe, mais après tout, l'*Ichnographia Campi Martii* n'était qu'une protestation dessinée contre les grands tracés absolutistes et non un autre plan directeur. Une « prophétie, si l'on veut de ce qui se produira dans le cadre de la gestion capitaliste et bourgeoise de la ville, mais plus encore utopie désenchantée née de l'exaltation d'un *principium individuationis* » lui accorda Manfredo Tafuri [17]. Au fond, le Londres où vivaient les frères Adam n'en était pas si éloigné puisque chaque *estate* possédait sa propre régularité, distinctive. Dans la Rome antique piranésienne, James et Robert Adam pouvaient reconnaître un ancêtre de leurs propres contributions à de nombreux *squares.* Et particulièrement à leur réussite majeure que fut Adelphi Terraces (1768) [fig. 12.15], une enclave résidentielle singulièrement située en bord de Tamise, posée sur des entrepôts portuaires desservis par des rues souterraines. Curieusement, cet ensemble qu'on a souvent cité comme l'ancêtre des *Mégastructures* et du *fragment urbain*[18]*,* dut beaucoup à l'Antiquité. Précisément à l'archéologie du palais de Dioclétien à Split, une citadelle habitée, absolument refermée sur elle-même. L'enclave de l'Empereur inspira ce bloc de cinq bâtiments et de rues construit, à Londres, sur des docks. D'une expédition en 1757, Adam rapporta un livre, *Ruins of the palace of the emperor Diocletian at Spalato* (1764), où il décrivait une villégiature impériale sur un port,

une villa d'Hadrien par le programme, mais régulière, géométrisée et possédant néanmoins « l'ensemble des avantages de situation que les anciens considéraient indispensables à l'agrément d'une villa »[19]. Plus que la ville qu'elle était devenue des siècles après, les planches dessinées montraient une architecture impériale démesurée et close par quatre remparts. Grand comme un quartier, divisé en deux par un axe central, le quadrilatère d'environ quatre hectares contenait bibliothèque, basiliques, palestre, thermes, temples, des chaufferies, plusieurs atriums à portiques, des immeubles d'appartements, le tout formant un ensemble résidentiel bien plus auto-suffisant que les *estates* londoniens. Villa impériale certes, mais que nous regardons comme une sorte de petite cité au bord de l'eau, inouïe, entièrement ceinturée d'un péristyle. Nous comprenons mal aujourd'hui comment le projet d'Adelphi Terraces a pu naître d'un relevé d'antiquités et que leur reviviscence ait charmé des londoniens du XVIII[e] siècle, mais Summerson en disait « qu'il fut inutile de lui donner une apparence romaine, tant par son site et sa disposition elle l'était autant que Split »[20].




fig. 12.14 Giovanni Battista. Antiquités Romaines (1756). Fragment de la *Forma urbis Romae*

17 Tafuri, « Giovan Battista Piranesi », art. cit., p. 100.
18 Aldo Rossi, *L'architecture de la Ville*, Paris, Éditions de l'Équerre, 1981 (éd. or., 1966), p. 206. Rossi considère le quartier Adelphi comme une « *partie de ville* ».
19 Robert Adam, *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, London, Printed for the author, 1764, p. 5.
20 John Summerson, *Georgian London*, London, Penguin Books, 1991, p. 139.



fig. 12.15 Robert Adam. Londres. Adelphi terraces. Un fragment urbain

Offrant à chaque fois des situations privilégiées *squares*, *terraces, estates* expliquent l'attractivité du fragment urbain auprès d'une bourgeoisie nantie. Dans une ville historique aussi compacte, ceux qui le pouvaient recherchaient un environnement résidentiel aéré, salubre, champêtre et un espace public protégé, si bien qu'il faut comprendre l'*Ichnographia Campi Martii* comme un manifeste libéral du fragment urbain, livré absurdement à sa seule prolifération et que, de ce fait bien que dédicacé à un londonien, ce plan n'illustrait aucunement l'avenir de la capitale.

Déjà, parlant du XVII^e^ siècle, Siegfried Giedion concluait : « Si une ville s'est développée d'une manière irrationnelle, c'est bien Londres. Londres manque presque totalement de grands axes de développement à cause de l'influence des grands propriétaires terriens, de la Couronne, de l'aristocratie et du clergé qui possédaient des domaines étendus au cœur de la ville. L'absence de ces axes de développement, qui font que l'on se repère si facilement à Paris, rend l'orientation à Londres impossible. Les petites enclaves que forment les propriétés sont, d'autre part, des refuges contre l'immensité d'une ville qui a dépassé l'échelle humaine. L'unité totalisante, objectif du baroque, était inacceptable pour l'Angleterre du XVII^e^ siècle. »[21]. Et du XVIII^e^ faut-il ajouter.

21 Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Paris, Éditions Denoël, 1990 (éd. or. 1941), p. 408.

# BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

James Sloss Ackerman, *La Villa. De la Rome antique à le Corbusier*, Paris, Hazan, 1997.

Giulio Carlo Argan, *L'histoire de l'art et la ville*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1995.

Giulio Carlo Argan, Rudolf Wittkower, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Saint-Maurice, Les Éditions de la Passion, 1990.

Leonardo Benevolo, *Histoire de la Ville,* Marseille, Parenthèses, 2000.

Jean Castex, *Renaissance, baroque et classicisme. Histoire de l'architecture 1420-1720*, Paris, Éditions de la Villette, 2004.

André Chastel, *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 1982.

André Chastel, *Palladiana*, Paris, Gallimard, 1995.

Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Inter-livres, 1991.

Roberto Gargiani (dir.), *La Colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

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

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

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

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

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

# CRÉDITS

Liste des ouvrages dont sont issues les illustrations :


John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris, Thames & Hudson, 1991.
Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Paris, Macula,1981.
Henri Stierlin, *Hadrien et l'architecture romaine*, Paris, Payot, 1984.
Alberti, *The ten books of architecture*, edition Leoni en fac simile, Dover publications, 1986.
Philibert De l'Orme, Architecture, Mont Saint Guibert, Mardaga, 1981.
Brunelleschi, sa vie, son œuvre par A. Manetti et G. Vasari, Paris, éditions ENSBA, 1985.
Erwin Panofsky, La perspective comme forme symbolique, Paris, éditions de Minuit, 1975.
Eugenio Battisti, Brunelleschi, Milan, Electa, 1976.
Robert Mark, *Architectural technology up to the scientific revolution*, Cambridge, MIT Press, 1993.
Eaton Ruth, *Cités Idéales : L'utopisme et l'environnement (non) bâti*, Bibliothèque des amis du fonds Mercator, 2001.
Jean Taricat, Jacques Jonas Ziegler, *Histoires d'architecture*, Marseille, Parenthèses, 2004.
Carl von Stegman, Hienrich Von Geymüller The architecture of the Renaissance Tuscany illustrating the most important churches, palaces, villas and monuments, New York, P. Wenzel, [1910].
Paul Letarouilly, *Les édifices de la Rome moderne*, Paris. A. Morel, 1868.
Henri Stierlin, *L'empire Romain : des Étrusques au déclin de l'Empire*, Paris Taschen, 1994.
Franco Borsi, Leon Battista Alberti, Roma, Rai radiotelevisione ERI, 1974.
Peter Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1990.
Andrea Deplazes (dir.), *Construire l'architecture : du matériau brut à l'édifice,* Bâle, Birkhauser Verlag, 2008.
Banister Fletcher, *A History of architecture*, 18th edition, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.
Michele Furnari, *Formal design in Renaissance Architecture, from Brunelleschi to Palladio*, New York City, Rizzoli, 1995.
Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Inter-livres, 1991.
Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Editori Laterza, 1969.
Jean Castex, *Renaissance baroque et classicisme*, Paris, Hazan, 1990.
Giulio Carlo Argan, *Michel-Ange architecte*, Paris, Gallimard-Electa 1991.
Giulio Carlo Argan, *Michelangelo Architetto,* Torino, Einaudi, 1964.
Howard Hibbard, Carlo Maderno, London, Zwemmer. 1971.
James Sloss Ackerman, *L'architecture de Michel-Ange*, Paris, Macula, 1991.
Gianna Suitner, Chiara Telli Perina, *Le palais Té, Mantoue*, Paris, Electa, 1991.
John Wilton Ely, *The mind and art of Piranesi*, London, Thames & Hudson, 1978.
*Architecture de Philibert de l'Orme*, Mont Saint Guibert, Mardaga, 1981.
Gianpolo Bordignon Favero, *The villa Emo at Fanzolo*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1972.
Andrea Palladio, *Les Quatre Livres de l'Architecture*, Paris, Flammarion, 1997.
*Palais Farnèse,* École française de Rome, Rome, 1980.
Anthony Vidler, *L'espace des Lumières, Architecture et philosophie de Ledoux à Fourrier*, Paris, Picard, 1995.
André Chastel, *L'art Italien*, Paris, Flammarion, 1982.
Richard Tuttle (dir.), *Jacopo Barozzi da Vignole*, Milano, Electa, 2002.
*Opera del cavalier Francesco Borromino*,publié par Paolo Porthogesi. Rome, Edizione dell'Elefante, 1964.
Paolo Portoghesi, *The Rome of Borromini*, New York, Braziller, 1968.
Pierre Charpentrat, *Baroque, Italie et Europe centrale*, Paris, D. Vincent L'Équerre, 1964.
Paolo Portoghesi, *Roma Barocca*, Roma, Carlo Bestetti, 1967.
Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le livre de poche, sd.
Anthony Blunt, *Borromini*, Cambridge, Harvard University Press,1979.
Giulio Carlo Argan, *Borromini,* Éditions de la Passion, Paris, 1996.
Christian Norberg-Schulz, *Architettura Barocca*, Milano, Electa, sd.
Tony Sauvel, Les auteurs de la colonnade, in *Bulletin Monumental*, t. 122, 1964.
Yvan Christ, *Le Louvre et les Tuileries, histoire architecturale d'un double palais*, Paris, Tel, 1949.
Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, Librairie de la construction moderne, vol. 1, 1894.
Claude Perrault, Traduction des *Dix livres d'architecture* de Vitruve, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995.
Jean-Baptiste Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Paris, Firmin-Didot, 1817.
Alexandre Gady (dir.), *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010.
Antoine Picon, *Claude Perrault et la curiosité d'un classique*, Paris, Picard, 1988.
Louis Bretez, *Plan de Paris, dit plan de Turgot 1734-1739,* Paris, Feuilles, 2013.
Leonardo Benevolo, *Histoire de la ville*, Marseille, Parenthèses, 1983.
Pierre Bourget et Georges Cattaui, *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, Vincent Fréal, 1956.
Stefan Muthesius, *The English terraced house,* New-Haven, Yale University Press, 1982.
John Summerson, *Georgian London,* London, Penguin book, 1991.
Luisa Musso et al., *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, Roma, Fratelli Palombi,1979.
Jonathan Scott, *Piranesi,* London, Academy editions, 1975.
Joseph Rykwert, *Adam, Nascita di uno stile*. Milano, Electa, 1984.


L'éditeur a effectué les démarches pour identifier les sources des illustrations reproduites. En cas d'omission ou d'erreur, les personnes concernées sont invitées à contacter l'école.

# COLOPHON

Directeur de Publication
Mathieu Delorme

Coordination Éditoriale
Isabelle Calvi de Montaugé

Expertise Scientifique
Laurent Koetz

Conception Graphique
Ayessi Hessel

Impression
Imprimé en avril 2026 à l'atelier
de reprographie de l'Ensa Paris-Est

Remerciements
L'auteur tient à remercier l'Ensa Paris-Est pour son soutien sans lequel cet ouvrage n'aurait pas vu le jour. Livre qui, à son tour, doit beaucoup aux remarques et aux lectures et relectures patientes d'Isabelle Calvi de Montaugé et Laurent Kœtz.

Mentions Légales
Tous droits réservés. Le présent support ne peut être reproduit ou diffusé, en totalité ou en partie, sans autorisation préalable et écrite de l'Ensa Paris-Est.

École d'architecture de la ville & des territoires
Paris-Est
12 avenue Blaise Pascal
77420 Champs-sur-Marne
paris-est.archi.fr

Ces douze leçons introduisent à l'Histoire de trois siècles d'architecture en Europe par l'analyse architecturale. Elles racontent la genèse de vingt constructions illustres, pour la plupart situées en Italie, mais aussi en France et en Angleterre. En leur temps, grâce à leur notoriété, ces édifices se sont explicitement influencés les uns les autres, tissant ensemble leur propre historicité. Chaque leçon contient une ou deux courtes monographies de bâtiments ou d'espaces publics qui sont observés à partir de leur état actuel puis étudiés, autant que possible, dans le but d'en raviver le *projet* originel et les choix de conception (programmatiques, constructifs, sensibles).

## BIOGRAPHIE

Jean Taricat est sociologue de formation. Il a enseigné l'Histoire de l'architecture et de la ville à l'École d'architecture de la ville & des territoires Paris-Est, dont il fut directeur pendant cinq ans. Il est l'auteur de plusieurs livres consacrés à la ville et à l'architecture comme *Le logement à bon marché*, *chronique*, *Paris-1850-1930* (Apogée, 1981), *Histoires d'Architecture* (Parenthèse, 2003) un recueil d'analyses architecturales et *Suburbia*, *une Utopie libérale* (éditions de la Villette, 2013). Il a également publié de nombreux articles, notamment sur les origines des « grands ensembles », la naissance et les origines du « Brutalisme », la critique tafurienne, Olmsted et le « pacte paysager » aux USA, l'« étalement urbain » et la démocratie des propriétaires.

**École d'architecture**
**de la ville & des territoires**
**Paris-Est**

ISBN
979-10-985690-0-5