

Section 2 : La Haute Renaissance (2<sup>e</sup> période) (XVI<sup>e</sup>s ou cinquecento)

Chapitre 1 : L'art urbain à Venise

1. La ville au sortir du M.A
2. Piazza San Marco

Chapitre 2 : Rome sous la Renaissance

Chapitre 3 : L'architecture de la 2<sup>e</sup> période (1500-1550).

§1. Modifications stylistiques

§2. Les architectes et les édifices.

I. Influence de LEONARD DE VINCI

II. BRAMANTE (Urbino, 1444 - 1514)

1. Chapelle dédiée à Sainte Satyre, Milan, 1479.
2. Reconstruction de l'église S. Maria presso S. Satiro (1482).
3. Couvent Sainte Marie de grâce à Milan (1492-1497).
4. Ste Marie de la consolation à Todi (plan de Bramante)
5. Tempietto de San Pietro in Montorio, Rome, (1500-1502)
6. Cloître de Ste Marie de la Paix, Rome, (1504).
7. Dessin pour le plan de St Pierre (1506- )

III RAPHAEL SANZIO (1483-1520)

1. Basilique St Pierre (2<sup>e</sup> épisode).

IV LEOPARDI

1. Ste Justine à Padoue, 1521.

V PERRUZZI Balthazare ( -1534)

1. Basilique St Pierre (3<sup>e</sup> épisode).

VI SAN GALLO

1. Basilique St Pierre (4<sup>e</sup> épisode)
2. Palais Pandolfini à Florence, 1516.
3. Palais Farnèse à Rome, (1534-1547)  
(corniche et cour intérieure de Michel-Ange)

SECTION 2: LA 2<sup>e</sup> Période de la  
RENAISSANCE ITALIENNE ± (1500-1550)  
(La haute renaissance, le XVI<sup>e</sup>s ou cinquecento)

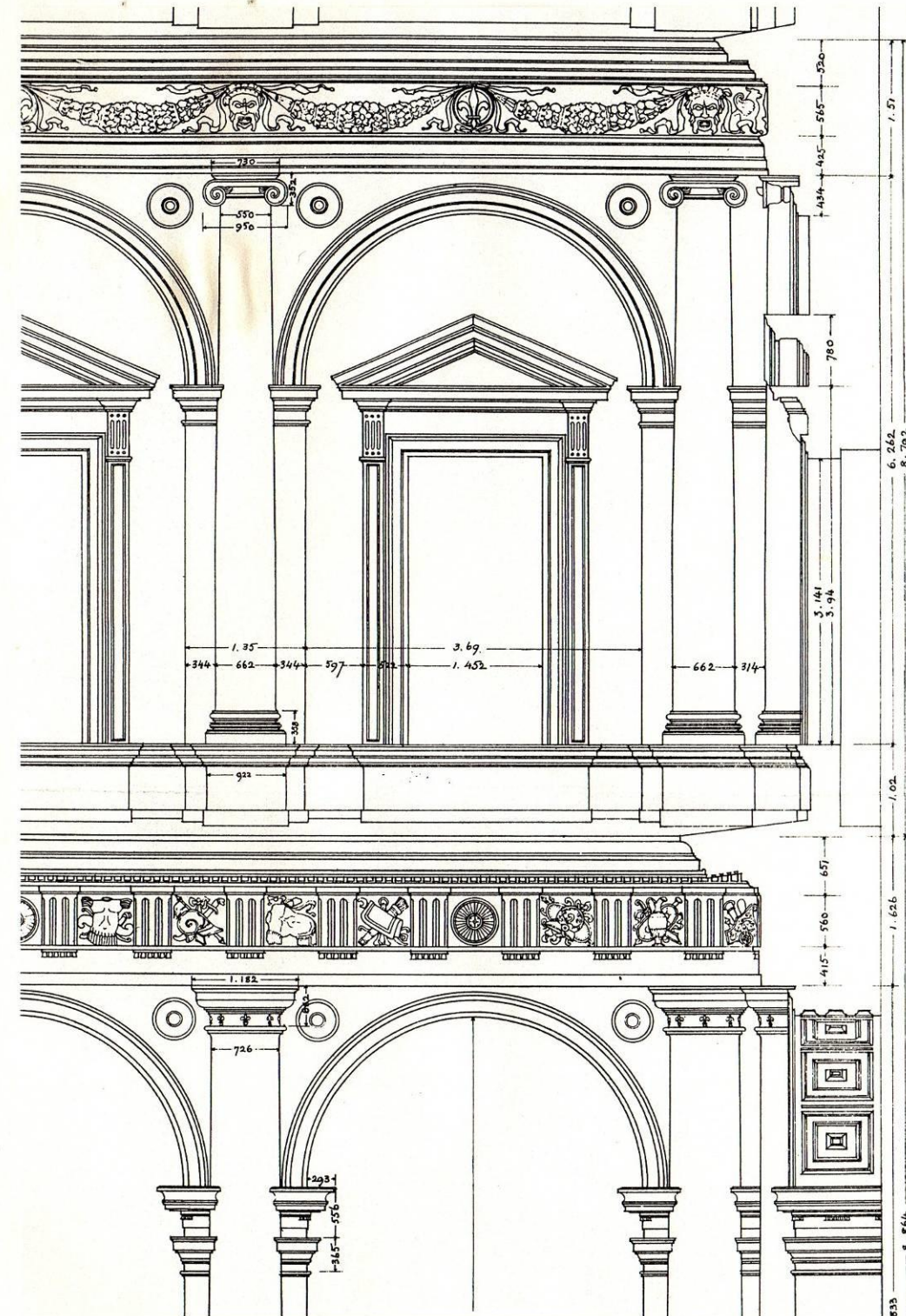
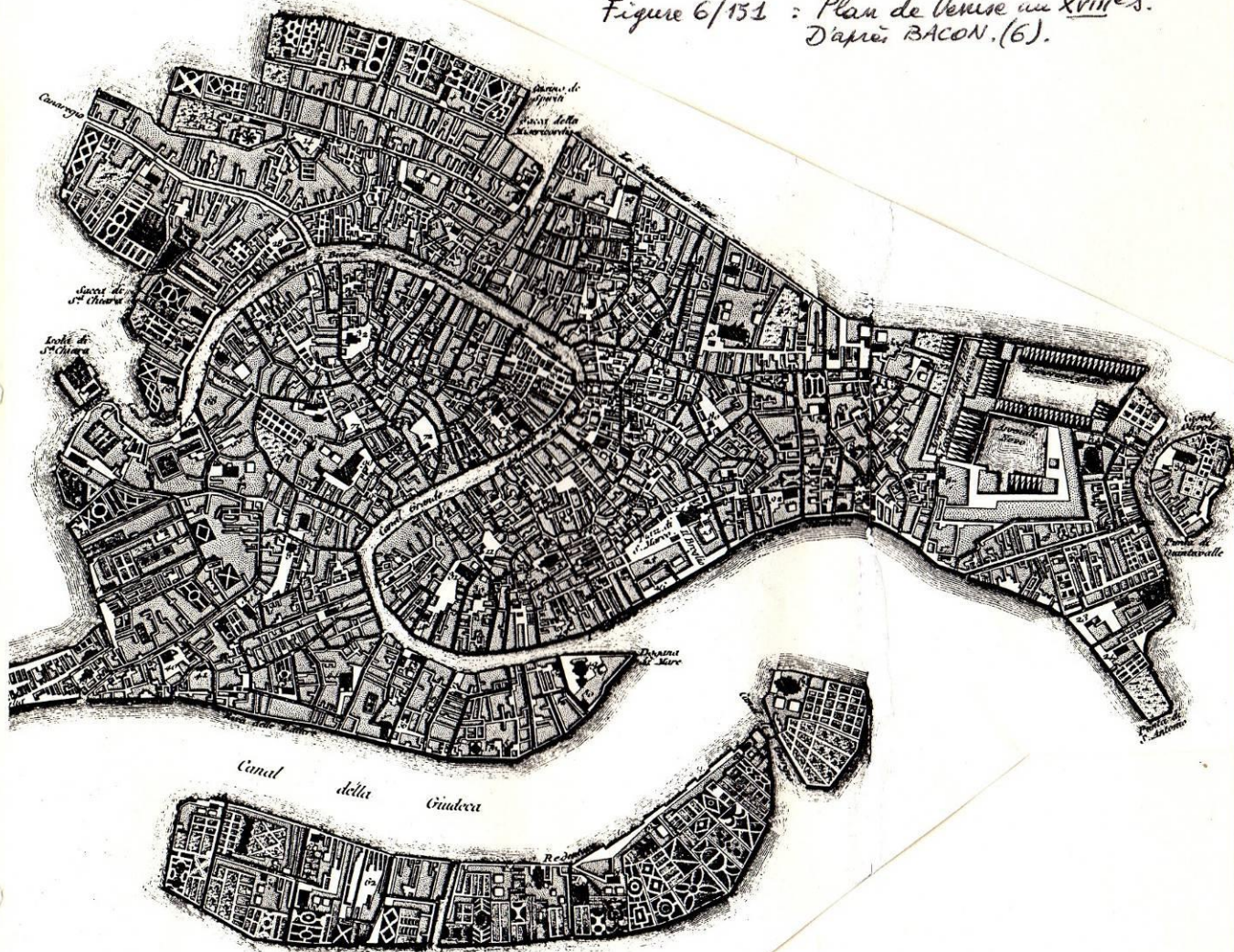


Figure 6/151 : Exemple d'architecture de la Renaissance "2<sup>e</sup> période"  
Le Palais Farnèse à Rome - Elevation du 1<sup>er</sup> étage.

# CHAPITRE 1: L'art urbain à Venise pendant la Renaissance.

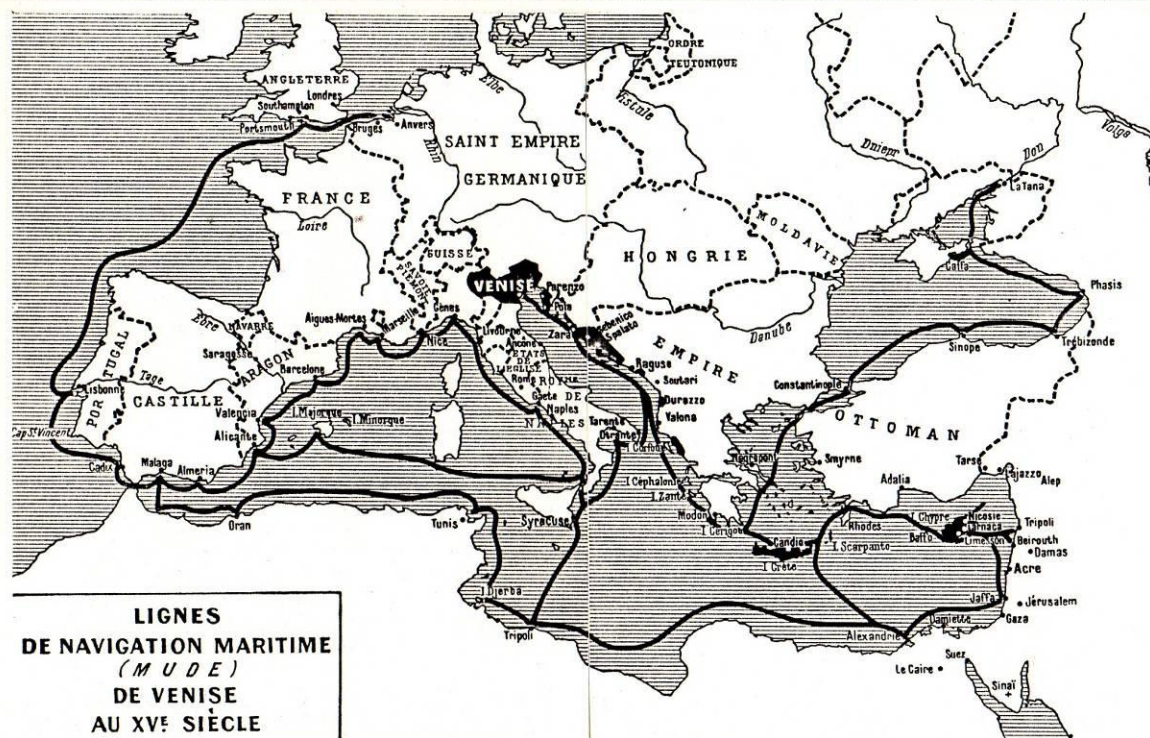
1. la ville au sortir du Moyen-Âge.

Figure 6/151 : Plan de Venise au XVIII<sup>e</sup>s. D'après BACON.(6).



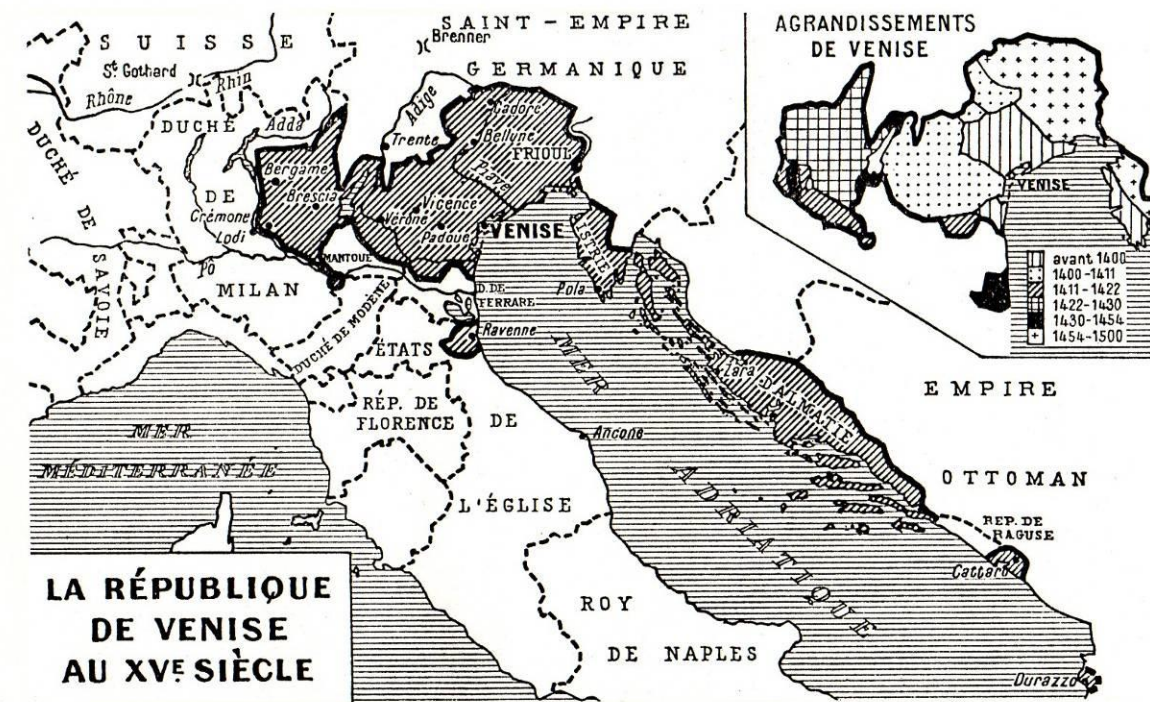
Enrichi depuis le 9<sup>e</sup> siècle, l'empire vénitien atteint son apogée au début du 15<sup>e</sup> siècle. Vainqueur des Turcs en 1416, les Vénitiens tiennent en Orient des royaumes comme celui de Chypre. Entre 1414 et 1428, ils s'emparent de Vérone, Vicenza, Padoue, Udine, Brescia, Bergame. L'adriatique est "mare Venetiana", de Confon jusqu'au Pô. Le déclin de Venise coïncidera avec l'époque de floraison des arts. Les courants commerciaux se déplacent. Suite épuisante contre les Turcs au 16<sup>e</sup>s. La décadence s'affirmera au 17<sup>e</sup>s.

Déjà au Moyen-Âge, Venise avait devancé avec éclat les conceptions les plus hardies des urbanistes modernes; On constate, ainsi :  
 - la hiérarchie des circulations avec le grand canal constituant l'épine dorsale sur laquelle se ramifie un réseau complexe de canaux et de ruelles qui se recoupent en certains points et se superposent en d'autres. (150 canaux et 400 ponts).  
 - la hiérarchie des centres constituée par un centre dominant et des centres secondaires, relatifs aux quartiers urbains autonomes.



LIGNES DE NAVIGATION MARITIME (M U D E) DE VENISE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

Figure 6/152 : la Venise Maritime au XV<sup>e</sup> siècle - D'après ALAZARD (6.2).



LA RÉPUBLIQUE DE VENISE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

Figure 6/153 : Les agrandissements de Venise jusqu'à la Renaissance. Situation au XV<sup>e</sup> siècle. D'après ALAZARD.(6.2)



Figure 6/154 : Panorama de Venise au 16<sup>e</sup> siècle - D'après BACON(6), p.

Cette hiérarchie des centres et des quartiers est traduite dans l'espace par la multiplication des campaniles de tous les quartiers (thèmes secondaires) qui font écho au Campanile principal de la place San Marco (thème dominant) correspondent à l'espace urbain central, sans le concurrencer.

Le système de centres secondaires est réalisé de façon à reproduire, à échelle plus petite, les organes essentiels de la grande cité elle-même.

Le citoyen peut remonter dans l'Eglise, l'épicerie, le café, le monument de son voisinage un reflet de la magnificence exprimé par la place centrale au nom de la ville tout entière.

Chaque centre secondaire est donc le miroir de la ville à laquelle chaque citoyen a la grande fierté d'appartenir et à laquelle il s'identifie totalement.

Cette conception de la cité divisée en quartiers autonomes est une invention toute médiévale qui ne sera en rien modifiée pendant la Renaissance et même au-delà.

Malgré la densité peu élevée par unité de surface, les avantages d'une forme urbaine concentrique comme celle de Venise sont :

- Les distances très courtes à parcourir, soit au sein de chaque quartier,

soit entre ceux-ci et l'espace central; - Le développement privilégié des relations humaines (aussi bien positives que négatives) et de l'esprit communautaire.

## 2. La Place San Marco à Venise.

### a) Evolution. la Forme de la place.

La piazza San Marco, dans sa forme actuelle, est le résultat d'une série de décisions, inspirées par les circonstances ou l'utilité fonctionnelle.

En 976, un hôtel pour les pèlerins qui s'embarquaient pour la Terre Sainte est construit près de l'emplacement du futur Campanile, érigé sous sa première forme au XII<sup>e</sup>s. Dès cette époque, le quadrilatère de la piazza a déjà sa forme. (RUMFORD, (44), p. 409).

1176 : reconstruction de St Marc

1180 : érection du premier Campanile

1300 : on commence le palais ducal

1536 : Les édifices des vieux hôtels et de la Boulangerie sont abattus pour faire place à la Bibliothèque.

La place a donc subi des élargissements successifs à travers un processus continu, les choix difficiles pour aboutir, par une croissance organique, une évolution normale, à une profonde unité dans la

Fig. 6/155.

la Piazza avant le XII<sup>e</sup> siècle. Le palais des doges est encore en même forme. D'après BACON(6)

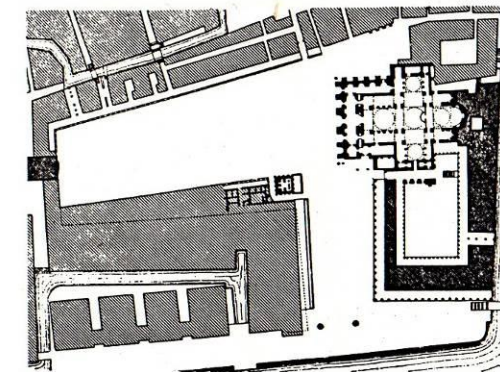
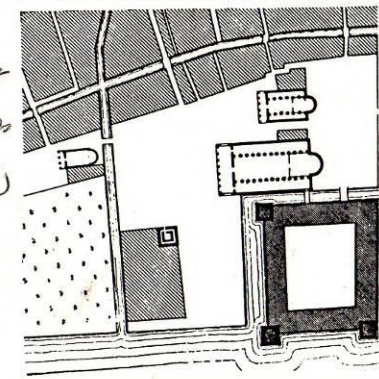


Figure 6/156 : Avant la Renaissance, la place devant l'église St Marc est plus étroite (BACON)(6)

Complexité des formes et des objectifs.

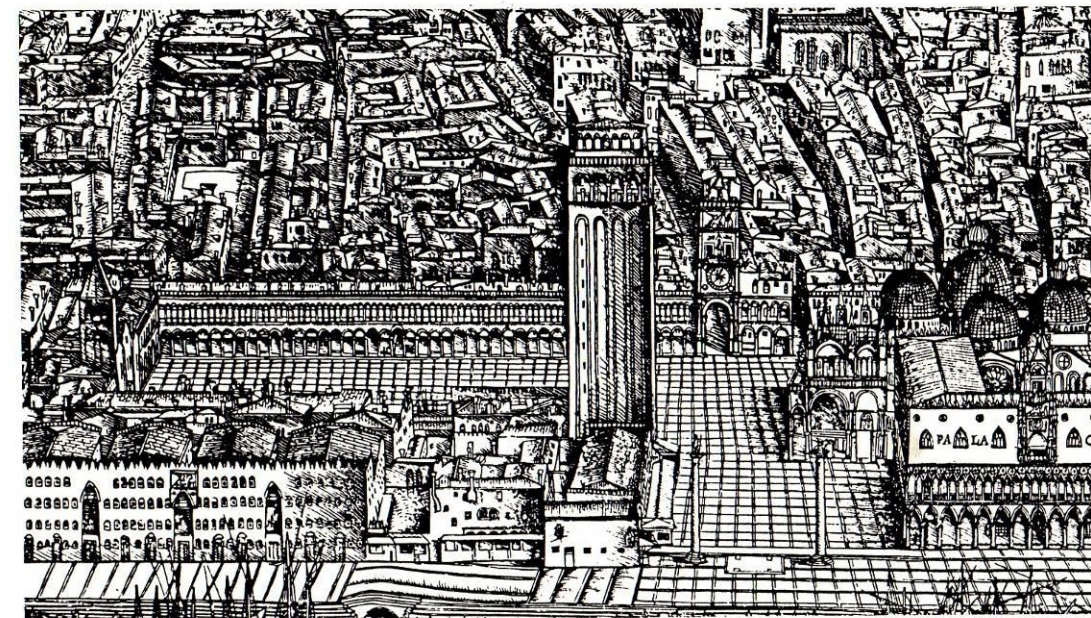


Figure 6/157 : Vue de la piazzetta avant le XII<sup>e</sup> siècle.

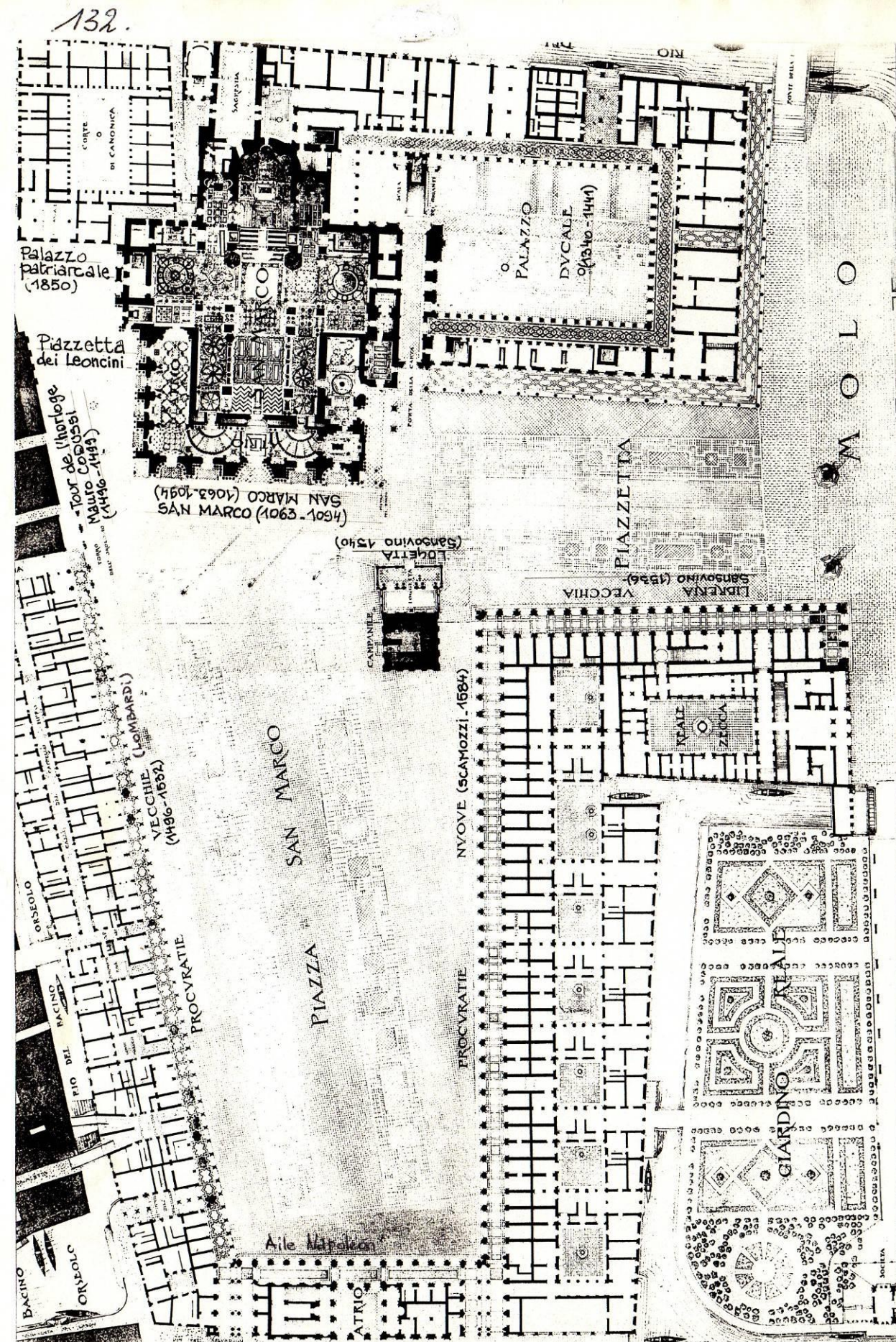


Figure 6/158 : Plan de la piazza San Marco - D'après GROMORT (23)



Figure 6/159 : Dessin réalisé en 1490 par le frère Jacopo BERGARONTE montrant la place avant le XVII<sup>e</sup> siècle. Les vieux hôtels et la boulangerie en face du palais, les doges n'ont pas encore été remplacés par la Bibliothèque de SAN SOVINO.

La forme définitive que nous lui connaissons aujourd'hui est due à des transformations de la Renaissance mais également à des modifications ultérieures aussi récentes que l'aile Napoléon au 19<sup>e</sup> s. Le résultat est l'une des plus belles combinaisons de deux places : celle de San Marco en profondeur par rapport à la Basilique et une place en largeur - la Piazzetta - par rapport au palais des doges et à la bibliothèque.

Mais cette seconde place est surtout conçue en profondeur au regard de la perspective vers le Grand Canal en direction de Santo Giorgio Maggiore. Tout participe à l'effet d'ensemble : rien n'est symétrique ni prédominant. Un ensemble clos merveilleusement

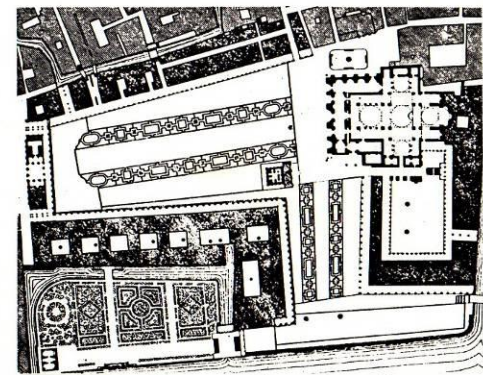


Figure 6/160 : le plan des places dans leur état définitif. D'après BACON (6)

organisé et décoré. Un Campanile qui articule les 2 places principales. Un confinement de l'une et une échappée de l'autre vers la beauté de la lagune. Chaque espace est foncé en étroite relation avec les édifices qui s'y rapportent.

b) L'architecture urbaine.



Figure 6/161. : Piazza San Marco - Gravure du 18<sup>e</sup> s. A gauche à l'avant-plan : église San Marco - A gauche, au fond : Procuratie Nuove, SCAMOZZI, 1584. Au fond, l'Eglise San Germiniano. A droite, la tour de l'horloge, Marco CODUSSI, 1496-1499.

Le centre de Venise n'échappe pas à la règle urbaine de la renaissance : embellissement dans la continuité :

- "Procuratie ancienne" (1496-1532) LOMBARDO
- la tour de l'horloge : (1496-1499) - CODUSSI
- libreria Vecchia (1536) SANSOVINO
- Procuratie nuove (1584) SCAMOZZI
- loggia (1540) SANSOVINO.
- Cour intérieure du palais des Doges.

Comme dans le reste de la ville, cet espace urbain dégage une impression de parfaite cohésion et d'harmonisation de styles aussi divers que ceux d'époque byzantine avec ceux de la renaissance (et plus tard du baroque). Chaque époque apporte sa contribution à l'ensemble sans en détruire l'harmonie. Jamais d'éclairement d'une masse sur l'autre ; d'un style sur le précédent.

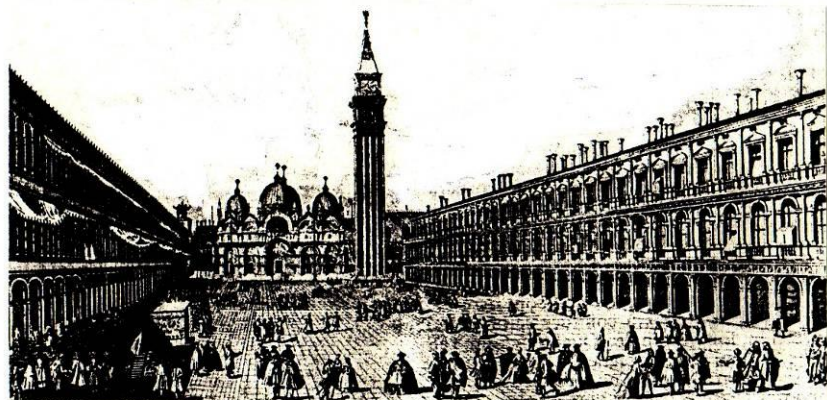


Figure 6/162 : Piazza San Marco - Vue vers l'Eglise St Marc. A gauche les "Procuratie anciennes" (LOMBARDO, 1496-1532) - à droite les Procuratie nouvelles (SCAMOZZI, 1584). D'après Encyclop. Universalis.

Aucun théâtre n'a jamais vu de décor plus captivant ; Un salon de maître à ciel ouvert contenant une diversité incroyable de stimuli grâce à la juxtaposition de styles différents ; un ensemble ayant un ordre spatial avec un foisonnement de contradictions et de contrastes de styles, de rythmes, de matériaux et de détails de surfaces, compensés par l'harmonisation des échelles et des dimensions.

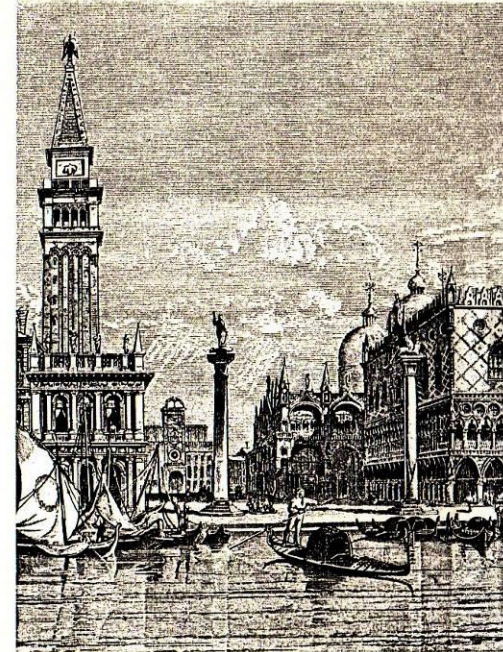


Figure 6/163 : la Piazzetta vue du canal. D'après C. Silla, (53), p. 67.

Pour le spectateur, le tableau varie à chaque instant de son parcours. Il existerait des dizaines de vues différentes rien que sur ces deux places. La richesse d'effets diversifie nos impressions, nous comptez ce que nous apporte la lumière et ses reflets dans l'eau.



Figure 6/164 : CANALETTO. Piazza San Marco et le Campanile. D'après "Dessins vénitien du 18<sup>e</sup> s.", (6.9), p. 142.



Figure 6/165 : ALBERTO CANALETTO - la Piazzetta vers le Nord - Plume à l'encre bistre - 1732. De gauche à droite : Bibliothèque, Campanile, la Tour de l'horloge et St Marc, le palais ducal. D'après "Dessins vénitien du 18<sup>e</sup> siècle" (6.9), p. 140.

## CHAP. 2. L'art urbain à Rome pendant la Renaissance.

Rome était devenue la capitale des Etats de l'Eglise vers le milieu du VIII s., grâce à Saint Grégoire le Grand qui, sous son règne, releva la ville de ses ruines.

En 846, le pape Léon IV engloba dans une nouvelle enceinte les quartiers de la rive droite du Tibre.

Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, alors que Florence, Venise et Naples sont de grandes villes complètement formées, Rome n'est encore qu'un petit centre, laissé à l'abandon et appauvri par la longue absence du pouvoir pontifical.

Le paysage urbain est dominé par les ruines de la métropole antique et par les grandes églises du début du christianisme ; mais les habitants — moins de 40 000 — s'entassent dans les deux plaines situées de chaque côté du fleuve, le champ de Mars et le Trastevere, et n'occupent qu'une petite partie du territoire enfermé dans les murs d'Aurélien (plus de 1 300 hectares).

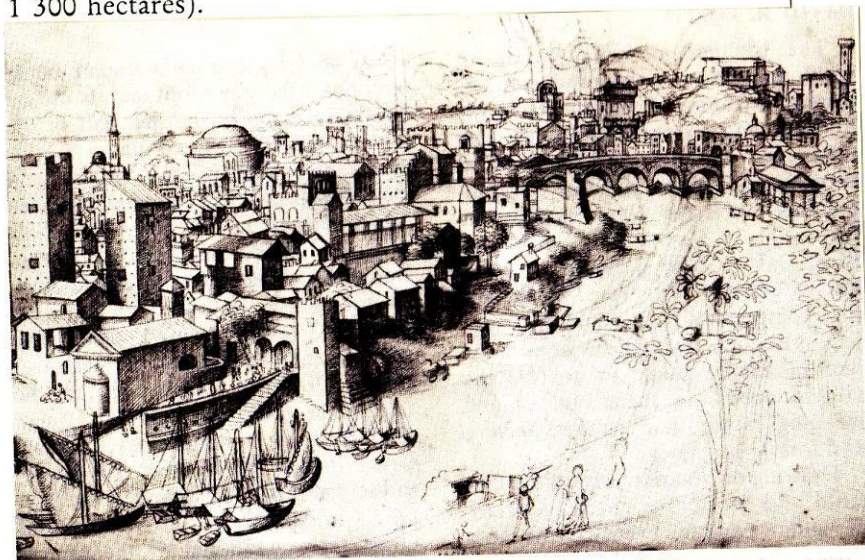


Figure 6/166 - View from Aventine toward Trastevere and, in background, left bank abitato, as of ca. 1495. Drawing by Escorialensis. Warburg Institute. From *Rome: Profile of a City*.

Les papes retournent à Rome en 1420, et ne prennent le contrôle total de la ville qu'en 1453 (lorsqu'échoue le complot de Stefano Porcari). Nicolas V (1447-1455) définit ainsi le programme du gouvernement pontifical : reconstruire la ville impériale et la transformer en une grande cité moderne sous l'autorité pontificale ; par conséquent, réparer les équipements encore utilisables de l'époque antique (les murs, les routes, les ponts, les aqueducs), récupérer les monuments antiques en leur attribuant de nouvelles fonctions (le mausolée d'Hadrien devient un château, le Panthéon une église, etc...) (BENEVOLO).

L'oeuvre des papes du XV et XVI s. consiste donc à améliorer les voies anciennes. Rome appartient au type de villes où la circulation présente des pointes redoutables, dues aux pèlerinages et aux fêtes annuelles. Le programme de voirie tient en trois mots : daller, élargir, rectifier.

### 1' ATTITUDE ENVERS LES MONUMENTS ANTIQUES (question toujours actuelle)

Généralement les hommes du Moyen-Age et de la Renaissance ont protesté de leur respect et de leur admiration pour le legs de l'ancienne Rome. Au Moyen-Age, Cola di Rienzo a composé une description exacte des monuments antiques. En 1363, amendes à qui porte atteinte à ces vestiges. En 1530, le Conseil communal décide la protection par un système d'amendes. En 1406, les tailleurs de pierre s'interdisent d'employer le marbre des statues antiques pour faire de la chaux (!). Suivent maintes protestations du Conseil contre les déprédations des papes. En théorie ceux-ci se montrent soucieux de la préservation. En 1515, Raphaël obtient qu'on interdise la destruction des pierres écrites.

Mais en pratique : destruction et pillage.

La Rome antique — que les Goths n'avaient pas tellement détruite — est considérée comme une carrière de pierre de construction et de pierre à chaux (les marbres antiques). La responsabilité en incombe surtout aux papes, mais tout le monde s'y met.

Aux papes, on peut reprocher des destructions délibérées :

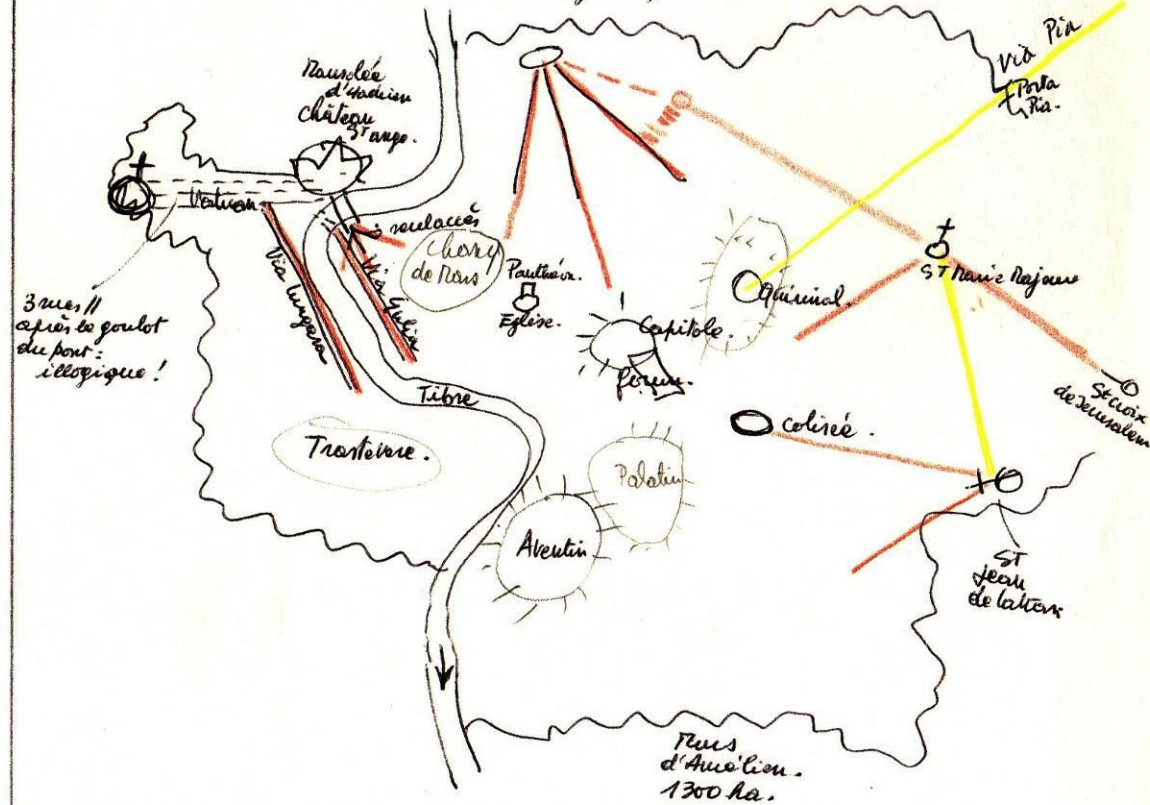
Pie II viole ses propres bulles : travertin retiré du Capitole et du Colisée, citadelle construite avec débris d'un théâtre antique ; Sixte IV autorise des fouilles pour prendre partout des pierres, le Colisée est utilisé pour le pont Sixte ; le Pont Horatius Cocles pour faire des boulets de canon ; Jules II est un effroyable démolisseur ; des temples sont rasés au niveau du sol ; autorisation d'utiliser les matériaux des monuments encore debout ; Sixte V démolit le Septizonium de Sévère ; Bramante est surnommé "il Ruinante".

Bref, les prestige de l'art antique, une des principales sources de l'art de la Renaissance, n'empêche nullement l'esprit créateur de primer l'esprit historique et archéologique.

Résumé pages 118 à 126.

Rome Renaissance (15<sup>e</sup>-16<sup>e</sup>s.).

① **Jui N.A.** (±1450). Rome → petit centre abandonné : ± 40.000 hab. <sup>20.000 à 30.000 à</sup> <sub>trastevere</sub> <sub>champ de Mars.</sub>  
 paysage → ruines romaines, églises paléo-chrétiennes.



- ② Vers 1450 : les Papes, revenus d'Avignon, contrôlent la ville
- ③ **Nicolas V** - repaire la ville impériale - faire q<sup>d</sup> cité moderne
- donc → { réparer murs, routes, aqueducs, ports, dallon, élargir, rectifier. <sub>trés antiques</sub>  
 monuments romains → nouvelles fonctions.  
 Panthéon → église  
 Rassemblement Hadrien → château.
- remise en état du **Forum Vatičan** → qui deviendrait le centre adm. et religieux
- plan urb. → q<sup>d</sup> axes droites axés sur pont **St Ange** et **St Pierre**.
- ④ Note sur le pillage et destruction de: tôt. antiques } en théorie : au N.A et Rom. <sub>q<sup>d</sup> respect</sub>  
 & canonie } en pratique : les papes pillent. (certains).

cf. p. 119 du cours.

⑤ **Sixte IV** : m<sup>e</sup> programme.

XVI<sup>e</sup> siècle

- ⑥ **Jules II** et Bramante - plan très ambitieux { **plan néo-impérial** avec persp. monumentales <sub>ouvertures sur de beaux édifices</sub>  
 - accès autor. que le pont **St Ange** sur **St Pierre** <sub>axis de triomphe</sub>  
 les 1<sup>ers</sup> axes rectilignes : **Via Lancia** <sub>et</sub> **Via Giulia**  
 vieux chemins mais nouveau tourant
- ⑦ Papes Médicis (Léon X et Clément VII) → suite du plan de Jules II. conflits - arrêt
- ⑧ **Paul III** (1534-1549). travaux de défense (bastions) - travaux **St Pierre** <sub>Capitole</sub>
- ⑨ **Pie II**. reconquête des collines 1. **Via Pia** (Quirinal → NB).  
 2. **St Marie Major** → **St Jean de Latran**

138.

⑩ **Gregoire XII** : 1<sup>er</sup> plans régulateurs d'ensemble (valables pour les 2 siècles suivants)

- ⑪ **Sixte V** (1585-1590). ± 100.000 hab.
- planification grandiose → murs Auréliens
  - faciliter circul. entre les banlieues
  - trident Popolo ?
  - Strada Felice (Popolo → St Croix de Jérusalem).
  - délor urbain de Rome <sub>de légères fontaines monuments</sub>
  - ouvre la voie de la Rome baroque, avec le Bernini
  - Rome néo-impérial abandonné
  - Coexistence d'édifices : } antique } ordinaire

Rome début 16<sup>e</sup>s. Arpan. fig. 68.  
 Rome Cours p. 121.

Rome en 1549 Cours p. 122

Rome en 1537. Arpan fig. 70.

Rome en 1599 Arpan fig. 31. Cours p. 122.

Rome en 1602. après les travaux de Sixte V. Cours p. 124.

Rome de Sixte V. Cours p. 124 - axes principaux.

Dica. → Rome Sixte V. (trace des rues rectilignes).

Dia. → p<sup>t</sup> de départ de la Rome baroque.

139.

## CHAPITRE 3. L'architecture de la 2<sup>e</sup> période (1500-1550)

### §1. Modifications et Evolution

Avec BRUNELLESKO et ALBERTI l'emploi de formes architecturales empruntées à l'architecture classique est devenu généralisé.

Dans les oeuvres de ces deux maîtres on retrouve des tendances diverses et parfois, le caractère un peu forcé de certains éléments transparait.

A partir du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle cet emploi devient plus courant, surtout à cause des études théoriques d'ALBERTI; les oeuvres ont mûri et le fruit de cette évolution, nous le retrouvons chez LUCIANO LAURANA : au service du duc d'Urbin, homme de guerre, mais extrêmement cultivé et raffiné, il fait partie de la cour d'Urbin, qui groupe des savants, des philodophes, des peintres tels que Juste de Gand, Piero della Francesca... Cette cour vit dans le chateau médiéval d'Urbin baigné par un torrent descendant des Appenins; c'est à l'intérieur de ce palais que LAURANA, assisté de son disciple BRAMANTE, va construire une demeure qui va tourner autour de plusieurs cours, dont la cour intérieure sera florentine.

Sur le chantier d'Urbin, BRAMANTE, né en 1444 reçoit sa première formation architecturale; en 1475 il travaille en tant que peintre à la cour extrêmement brillante de LUDOVICO SFORZA.

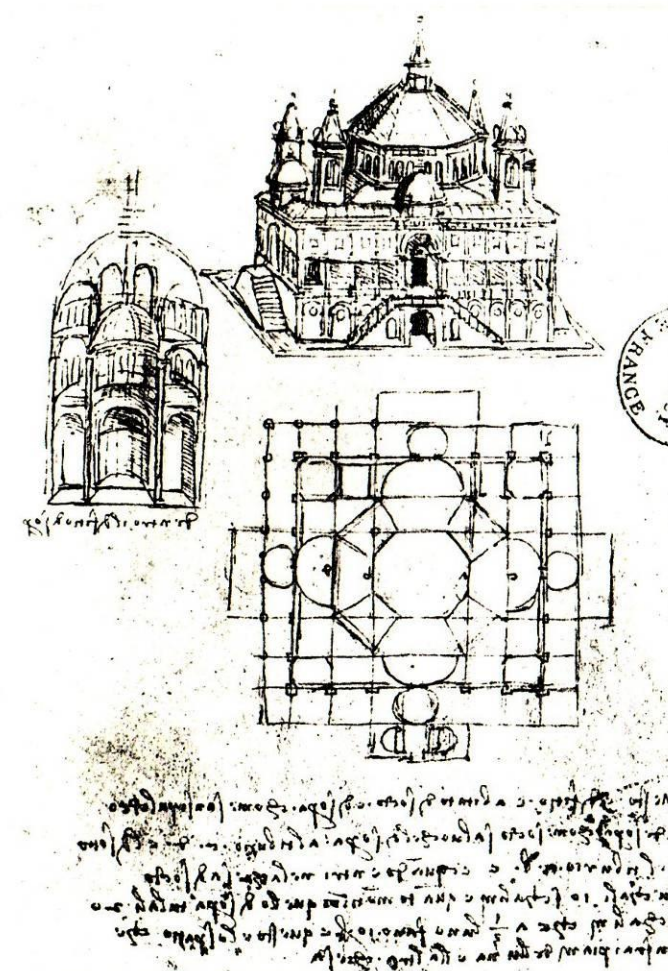


Figure 6/175 : Dessins de L. da Vinci  
D'après H. Powell et D. Leatherbarrow  
"Masterpieces of architectural drawing"

## §2. Les Architectes et les édifices.

### I. Influence de LEONARD DE VINCI.

Léonard de VINCI, lui aussi attaché à la cour <sup>de Ludovico Sforza,</sup> aura une participation importante à quelques conceptions fondamentales de l'évolution de la Renaissance; à cette époque il travaille à sa "Dernière scène" au couvent des dominicains. Dans son carnet d'esquisses on va retrouver une série de dessins consacrés à l'architecture religieuse dont la conception du jeu d'espace et de volume est tout à fait différente de ce qui est admis jusqu'alors, mais dont l'évolution architecturale va suivre les données.

Jeu spatial : ALBERTI cherchait à réaliser une unification de l'espace en intégrant à l'espace principal les espaces secondaires.

Léonard de VINCI opte pour une voie diamétralement opposée; il préconise l'interdépendance des espaces secondaires par rapport aux espaces principaux; chaque espace secondaire doit pouvoir exister en soi, d'où morcellement, perfection de chaque détail en soi, véritable optique de la Renaissance.

- Plan type :
- octogone couvert par une coupole.
  - chaque côté greffé d'une chapelle carrée.
  - chaque chapelle est divisée en 9 travées par 4 supports.
  - chacune de ces chapelles s'ouvre sur un espace central par une travée étroite.
  - chaque chapelle tourne autour d'un axe lumineux distribué par une coupole surmontant la travée centrale.

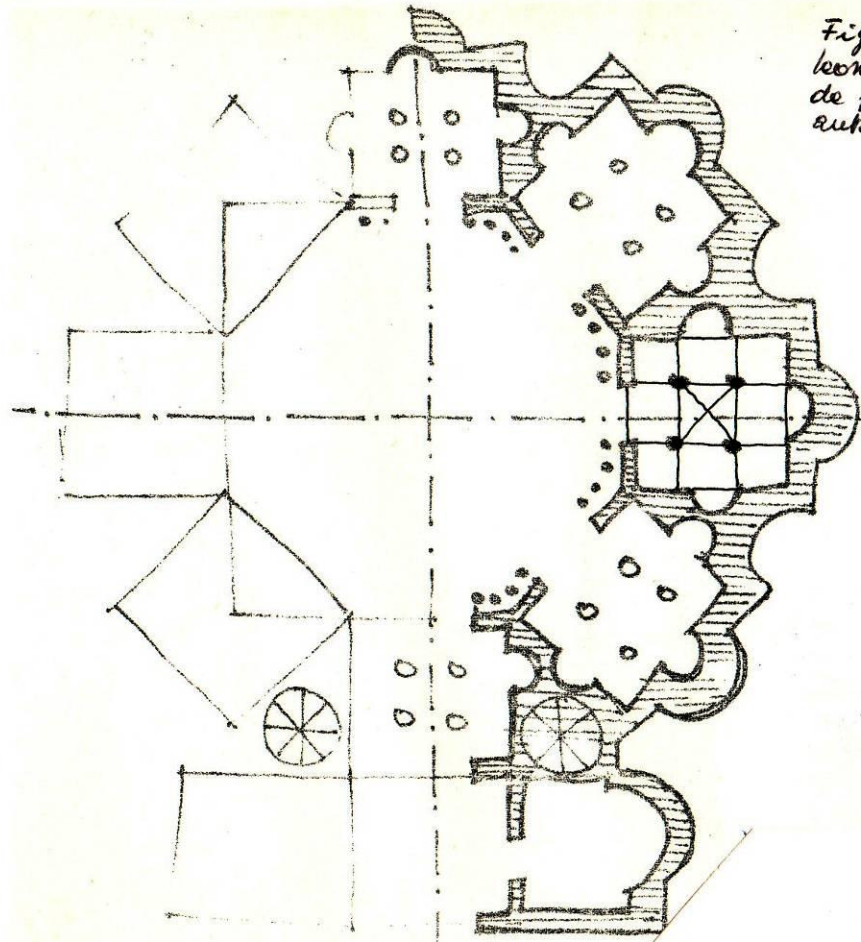


Figure 6/176. :  
Leonard de Vinci. Esquisse  
de plan central à 8 chapelles  
autour d'un octogone.

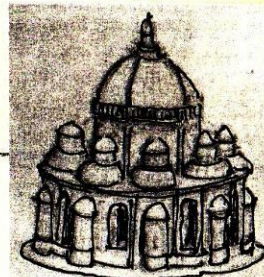


Figure 6/177.  
Leonard de Vinci.  
Pensées (45)

### Jeu de volumes :

Intégration des tours dans la composition centrale.  
En Italie centrale la tour se construit indépendamment de l'édifice.  
En Lombardie, il en va autrement, les architectes combinent sous des formules diverses les tours avec la basilique longitudinale ou centrale.

Chânon dans l'évolution : transformation de SAN LORENZO à Milan. Cette construction se présente sous le thème romain tardif, la voûte couvrant l'espace carré doit être contreboutée par quatre tours.

L'existence de ces quatre tours pose le problème de l'adaptation du plan renaissance au thème central avec tours; dès le moment où on abandonne pour la partie haute, le plan carré pour le plan octogonal on a le problème d'existence suivant : au centre une coupole octogonale encadrée de tours plus petites. (Fig. 6/179)

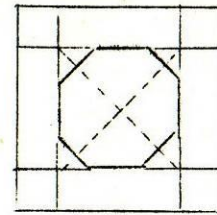
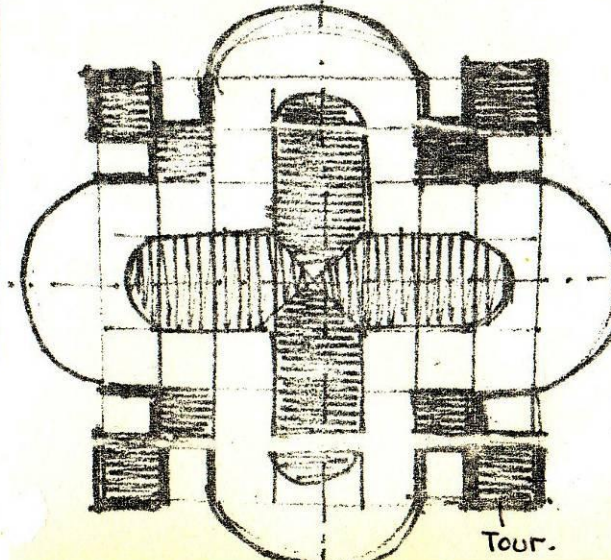


Fig. 6/178



Tour.

Fig. 6/179 : Leonard de Vinci. Projet de plan central pour une église. Influence Bramante lors de la construction de St Pierre de Rome.

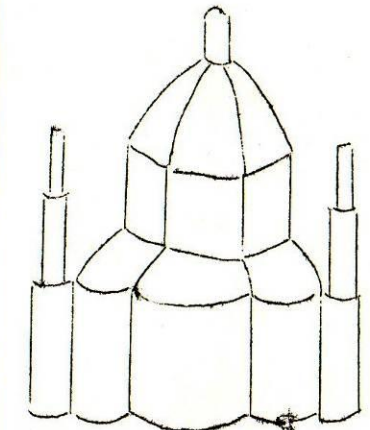
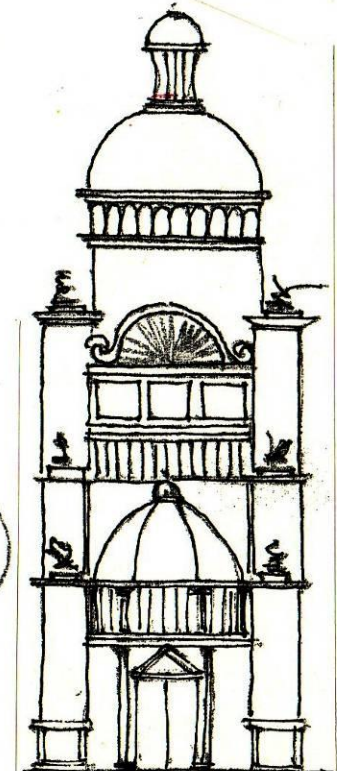
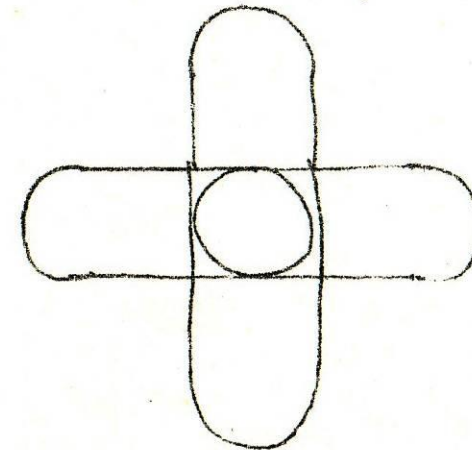


Figure 6/180 :

Projet de façade d'église: Dans le carnet d'esquisses de L. da Vinci, on retrouve un projet de façade, qui est un aboutissement dans l'évolution du genre. C'est le cas pour la façade de la cathédrale de Pavie (1490)

Fig 6/181 et 182 : Plan approximatif de la cathédrale de Pavie et façade. Cette dernière est à comparer avec le tempèto de Bramante à Rome.



143.

Les recherches de Brunelleschi et d'Alberti sont poursuivies à la fin du XV<sup>e</sup> siècle surtout par Francesco di Giorgio Martini - auteur d'un traité (Trattati di Architettura Ingegneria e Arte Militare, Edizione il Polifilo, Milano, 1966), Giuliano de Sangallo - dont on a notamment des dessins d'après antiques, et se développent surtout dans le nord de l'Italie, où Léonard de Vinci s'intéresse beaucoup à l'architecture spécialement pendant sa période milanaise.

Léonard est loué par Luca Pacioli comme "excellent architecte".

On ne connaît pas d'oeuvre construite par lui, mais des documents prouvent qu'il s'y est au moins intéressé à 3 occasions:

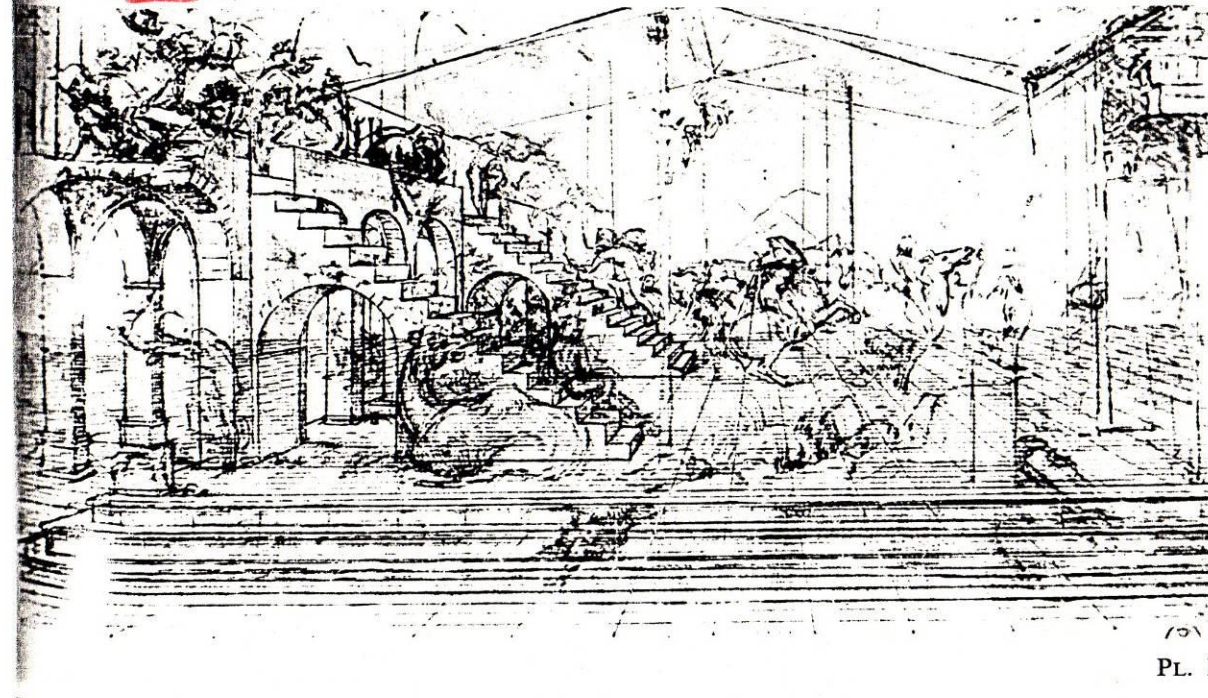
en 1487 et 1490, il fournit des modèles pour le "tiburio" du dome de Milan, en 1490, il donne son avis sur la construction de la cathédrale de Pavie, en 1506, travaux d'architecture (inconnus) à Milan pour gouvernement français.

On connaît mal la nature de rapport avec les autres architectes, mais il est certain que Léonard a contribué à déplacer la recherche vers un terrain plus spéculatif. Une des préoccupations principales est la synthèse des préoccupations de Brunelleschi et d'Alberti, et le problème, qui s'y rattache directement, du plan centré, pour lequel il a laissé beaucoup de dessins, explorant les multi-  
ples possibilités de coordination des éléments.

Ces recherches sont l'aspect architectural lié au renversement spatial qu'il amorce avec le sfumato (= estompé) ("perspective aérienne") et composition en pyramide: faire rentrer l'espace dans la figure, pour que celle-ci le fasse émaner d'elle (Cf. Brandi, *Struttura<sup>e</sup> architettura*): l'axe vertical se substituant "raggio centrico" au point de fuite des orthogonales - opposé à figures dans espace de perspective centrale.

(dans sa peinture, il intègre le volume dans l'espace à l'aide du sfumato qui dissout la forme plastique dans l'air atmosphérique. Les peintures ne sont plus le tableau de la vue perspective (plan coupant la pyramide visuelle) mais bien une masse (seule ou en groupe) tout en rondeur dans l'espace composée sur un axe qui traverse le tableau. Rien n'est sec, tout est légèrement enfumé. Les lignes de fuite au sol n'existent plus.)

Léonard de Vinci (1452-1519):  
"Adoration des mages", plume et encre brune,  
Musée de l'Académie, Florence (Scala).



PL. I

144.

## II. BRAMANTE

Né près d'Urbino en 1444, et on a supposé que sa formation s'est faite dans le milieu humaniste de la cour des Montefeltre. On a cherché à lui attribuer des inventions dans le palais d'Urbino après le départ de Francesco Laurana.

Vers 1480, arrive en Lombardie et connaît vite un grand prestige.

A la différence de Léonard, son activité apparaît toujours comme liée directement à un problème concret. La synthèse à laquelle il aspire est de caractère empirique, et il cherche à réunir dans la sphère de l'architecture un maximum de références culturelles, expérimentant aussi tout un répertoire de formes. A l'époque, le dome de Milan n'est pas encore achevé et donc la problématique gothique reste présente.

BRAMANTE  
1444-1514

- 1 Le peintre
- 2 Architecte en Lombardie
- 3 Activités romaines

Le nom de Bramante est lié à quelques-unes des œuvres les plus importantes du XVI<sup>e</sup> siècle; celles qui ont donné naissance à un langage architectural qui, de Rome, s'étendit au cours des siècles dans l'Europe entière.  
Bramante avait hérité du Quattrocento — plus particulièrement d'Alberti — sa curiosité pour l'Antiquité. Il voulait arracher aux monuments du passé les secrets de leur technique, et les adapter aux exigences de son temps. Mais son intérêt pour l'architecture romaine ne le détourna pas de l'art gothique. Bramante fut considéré à juste titre comme « le plus grand inventeur de formes architecturales depuis l'Antiquité ».

### I Le peintre

Donato di Pascuccio d'Antonio, dit Bramante (variante du surnom hérité de son père : Abramante, Barbara), naquit en 1444 à Monte Asdrualdo, localité dépendant aujourd'hui de la commune de Fermignano, et qui faisait alors partie du territoire d'Urbino.  
Avant 1476-1477, il séjourna quelques années à Urbino; puis, de 1477 à 1499, il vécut en Lombardie, d'abord à Bergame, puis à Milan (le voyage Urbino-Bergame lui permit sans doute de passer par Ravenne et Mantoue). Il fit aussi quelques

séjours à Pavie et Vigevano, et plusieurs voyages, en particulier à Rome, où il s'établit définitivement en 1499. Il mourut, à Rome, le 11 avril 1514.

Il n'existe aucun document sur la formation de l'activité de Bramante dans sa jeunesse. Il arriva à Urbino certainement assez tôt pour assister à l'élaboration d'un des milieux les plus fervents et les plus caractéristiques de la Renaissance italienne. Les œuvres à lui attribuées avec certitude témoignent de ce que fut sa première formation : contact avec des maîtres comme Piero Della Francesca, Luciano Laurana, Melozzo; climat humaniste entretenu par Frédéric de Montefeltre. Bramante avait vingt-huit ans quand Laurana abandonna définitivement Urbino, laissant inachevées

plusieurs parties du palais ducal — prévues dans son projet d'ensemble, mais dont les dessins définitifs n'étaient pas terminés. Il restait en particulier le Studiolo, la chapelle du Perdono, le petit temple des Muses et le mausolée. C'est précisément dans ces différentes études que Bramante révélera pour la première fois sa personnalité. Il eut en outre l'occasion d'affronter les problèmes techniques au côté des maîtres lombards au service des Montefeltre (la présence de maîtres maçons venant de Côme est attestée par les textes) et de Francesco di Giorgio.

La première mention de son activité (1477, peinture de la façade et de la grande salle du palais du Pouvoir de Bergame) met en évidence son goût prononcé pour la

peinture en trompe-l'œil. Un autre texte indique qu'il n'était pas seulement peintre, mais aussi architecte (1479, projet pour la façade de Sainte-Marie près San Satiro). Nous le retrouvons peintre à Milan, au palais Fontana (mais les rares fresques conservées, dont il fit lui-même le dessin, ne sont pas de sa main), à la maison Panigarola (*Hommes d'armes*, *Héraclite et Démocrite*), et peut-être au château Sforza (Argos). *Le Christ de Chiaravalle*, aujourd'hui à Brera, sur panneau de bois, est un témoignage précieux, sinon unique, sur son activité dans le domaine de la peinture de chevalet.

Ces œuvres témoignent de l'influence de Piero Della Francesca, de Melozzo (spécialement les *Hommes d'armes* de la maison

Panigarola) et de Boccati. A cette influence s'ajoute celle des œuvres d'Hercule de Ferrare, plus évidente encore sur la gravure faite en 1481 par Prevedani, d'après le dessin de Bramante. Bien qu'il n'existe aucune autre peinture (ni aucune mention de peinture) exécutée après cette date (sinon, peut-être, dans le portique de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, une fresque peinte pour le jubilé de 1500), Bramante continuait à s'y intéresser, puisque Ludovic le More écrit en 1493 que Bramante « se délectait autant de la peinture que de l'architecture ». Mais c'est surtout en tant qu'architecte qu'après 1479 il s'affirmera, d'abord en Lombardie, puis à Rome.

### Bibliographie

G.C. ARGAN, « Il Problema del Bramante », in *Rassegna Marchigiana*, t. XI, 1934 / C. BARONI, *Bramante*, Bergame, 1944 / G. CHERICI, *Bramante*, Milan, 1954 / G. DE ANGELIS D'OSSAT, « Proludio romano del Bramante », in *Palladio*, 1966 / O.H. FORSTER, *Bramante*, Vienne, 1956 / G. GIOVANNONI, « Bramante e l'architettura italiana », in *Nuova Antologia*, t. LXX, 1934 / F. MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Ludovico il Moro : Bramante e Leonardo*, Milan, 1911 / M. REYMOND, *Bramante et l'architecture italienne au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1911 / P. ROTONDI, « Contributi urbinati al Bramante pittore », in *Arte Lombarda*, t. IV, 1959 / J. VOGEL, *Bramante und Raphael*, Leipzig, 1910.

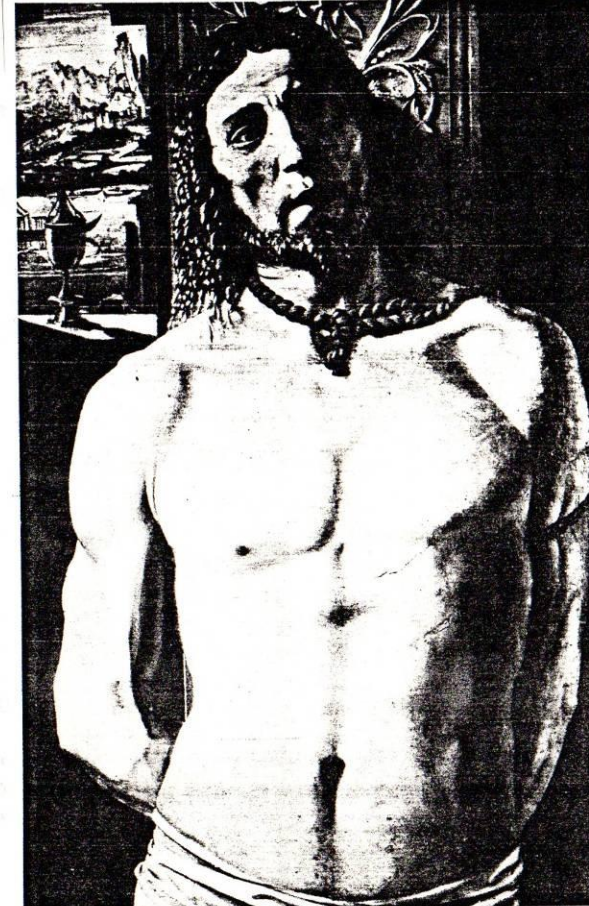
### Corrélats

ARCHITECTURE (composition architecturale), LOMBARDIE, MICHEL-ANGE, RENAISSANCE, ROME, URBINO.



« Homme d'armes » de Donato Bramante.

Le Christ à la colonne, Gal. Brera, Milan (Alinari).



145.

# 1) Eglise

## SAN SATIRO à Milan

Santa Maria presso San Satiro, limitée par la via Falcone, il élève une nouvelle église, plus grande, composée de 3 nefs et d'un transept surmonté à la croisée d'une coupole. L'exiguïté de l'espace empêchait le déploiement d'un chœur; Bramante a recours à un artifice de perspective: il réalise une "fausse" abside en trompe l'oeil, au moyen de reliefs en stucs. (BENEVOLO, pp. 370-371).

### 2) Architecte en Lombardie

Bramante fit ses premières expériences architecturales en Lombardie, avec le sanctuaire de la Pitié, et l'église contiguë de Sainte-Marie près San Satiro. Dans le sanctuaire de la Pitié, remontant au IX<sup>e</sup> siècle, l'architecte garda la structure originale, dissimulant simplement la partie basse — en forme de croix grecque — par une base circulaire, et insérant la petite coupole dans un tambour polygonal. Un puissant mouvement de surfaces et de masses contrastantes caractérisait ainsi la partie supérieure du temple à l'extérieur, tandis que le rythme circulaire de la base en rétablissait l'unité. En recouvrant la construction par un assemblage de surfaces et de trompe-l'œil, Bramante adoptait un parti déjà utilisé à Urbino et à Bergame.

Bramante ne voulut pas renoncer à un chœur aux proportions grandioses et réalisa donc une structure en trompe-l'œil, peinte et modelée dans le stuc. Grâce à ce procédé, il parvint à donner à cet ensemble de petites dimensions, un aspect monumental de type albertien.

Il appliquera de nouveau ce principe à Sainte-Marie près San Satiro: son projet initial était trop important pour l'espace disponible; cet édifice à trois nefs et à vaste transept aurait dû avoir un chœur d'égale importance qui ne put être construit faute de place (une rue qu'on ne pouvait dévier).

A partir d'une petite chapelle,

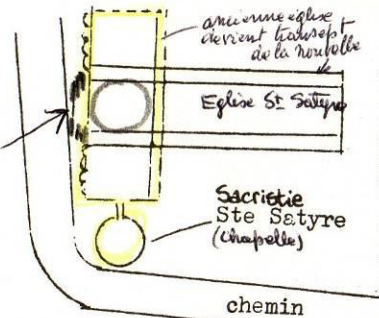


Fig. 6/185: Plan de l'Eglise et de la Sacristie San Satiro

## EGLISE de San Satiro (Milan). (1477-1480)

Le problème devant lequel se trouve Bramante est un problème très complexe, on lui demande en effet de transformer une église préexistante allongée juste à côté d'une rue de façon à ce que cette ancienne construction devienne le transept de l'église projetée. Cette ancienne église se composait d'une nef unique; cette nef devient le transept, transept avec piliers et bas-côtés qui se prolongent du long; sur ce transept se greffe une nef également avec bas-côtés prolongeant ceux du transept. A ce stade un côté de l'édifice est terminé, le gros problème qui se pose à présent est la construction d'un chœur; pour respecter les proportions en vigueur ce chœur doit obligatoirement posséder une longueur égale à celle des bras du transept, soit 15 mètres; du fait de la proximité de la rue, Bramante ne possède que 1,5 mètre de disponible, le problème revient donc à loger un espace de 15 mètres dans 1,5 mètre. Avant tout, pour contrebalancer les bas-côtés du transept côté nef, il ouvre de petites absidioles côté chœur qu'il sépare par des piliers.

Pour le chœur proprement dit, BRAMANTE, va s'inspirer des travaux relatifs aux règles de la perspective, et sur le 1,5 mètre disponible il va créer l'illusion d'un chœur de 15 mètres grâce à trois travées disposées suivant la perspective.

De ce fait cette construction donnera l'aspect de posséder un équilibre total.

La coupole sera englobée à l'extérieur par une toiture conique (manque d'expression de la coupole) avec tuiles romaines

146.

147.

## Bramante et le plan central - Chapelle St Satyre.

Le daisure, inséré dans un angle extérieur de l'église, est à plan central. Le décor de ce petit édifice, conçu comme un sanctuaire, s'inspire en partie de motifs provenant du palais d'Urbino, mais aussi de l'œuvre du sculpteur-architecte de Crema, Agostino de Fonduli.

II BRAMANTE, au début, travaille comme peintre à Milan, ce n'est que vers 1479 qu'on le voit à l'œuvre en tant qu'architecte, il transforme une petite chapelle du 7<sup>e</sup> siècle de plan central, la CHAPELLE dédiée à SAINTE SATYRE: (Fig. 184) (Milan).

cette chapelle est une petite construction de tradition romaine dont la partie centrale repose sur quatre colonnes, dont quatre bras s'achèvent sur une abside et les espaces latéraux sur quatre absidioles.

Bramante enrobe l'entièreté de l'édifice dans une gaine cylindrique dont il orne le pourtour par une travée large et une travée étroite. De construction romaine, la toiture est conique; il en émerge les éléments plus élevés de la croix centrale et de cette croix elle-même ressort une lanterne octogonale. Le tout fait ressortir une étude bien comprise des formes anciennes.

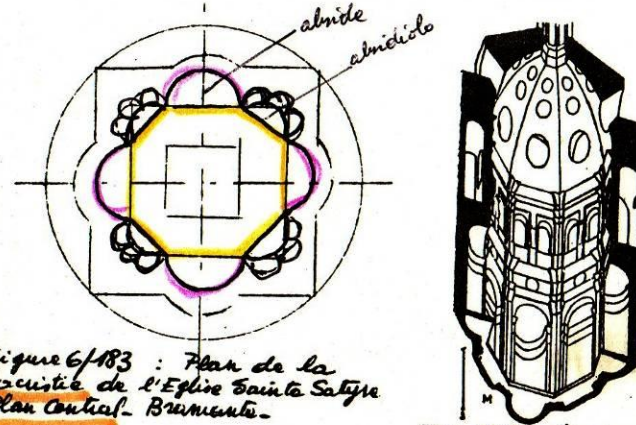
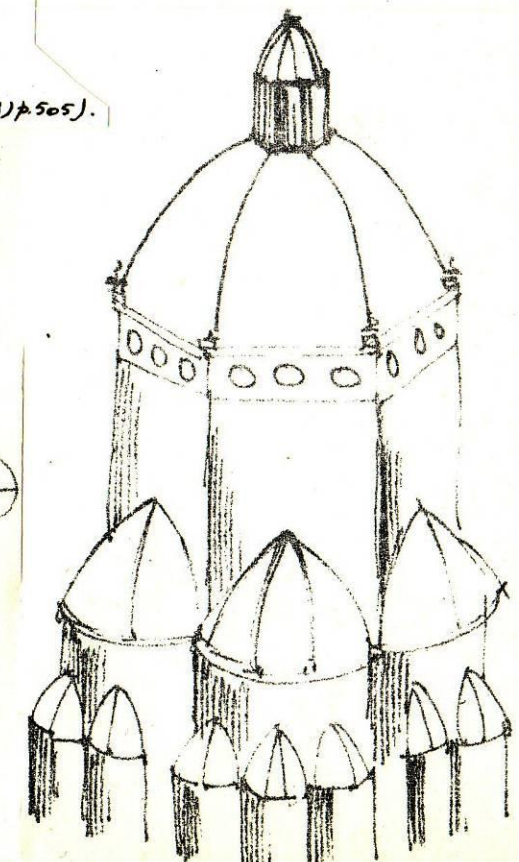
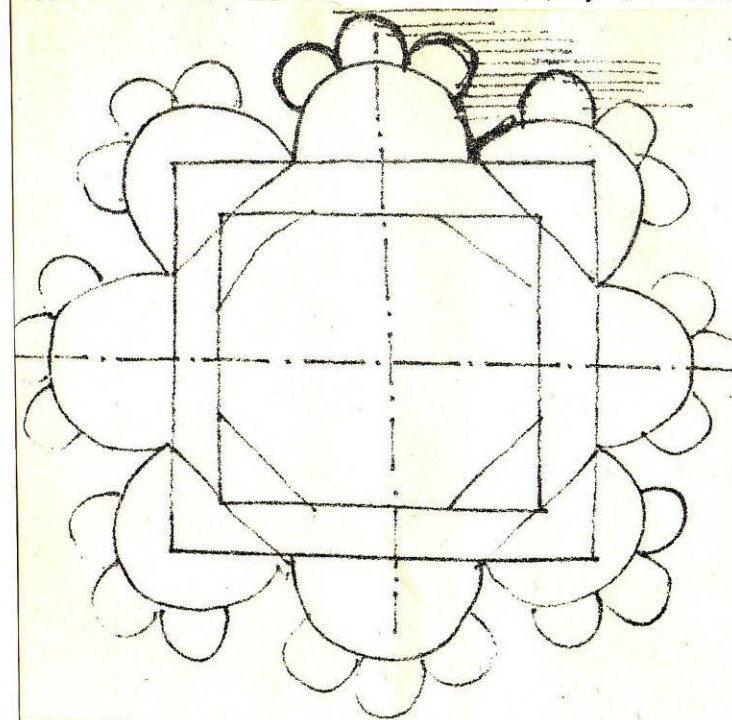


Figure 6/183: Plan de la Sacristie de l'Eglise Santa Satira Plan Central. Bramante.

Fig. 6/184: Axono. de la Chapelle San Satiro (CHOISY, 19) p. 505.



Du sacré au profane

L'activité de Bramante s'exerça également dans le domaine de l'architecture civile. Nous ne savons pas avec précision à quel moment Ludovic le More lui confia la résidence de Vigevano, sans doute assez tôt, peut-être même vers 1480. Malheureusement, il ne reste que peu de chose des travaux que fit exécuter Bramante (et qui durèrent jusqu'en 1495); mais l'aménagement de la grande place qui sert d'atrium au palais ducal et à la cathédrale marque les débuts de Bramante urbaniste.

Il fit les dessins de l'hôpital Majeur de Milan (1485), puis revit les projets présentés pour le couronnement de la croisée du transept de la cathédrale (1488-1490).

3) Cathédrale de Pavie.

Il collabora aussi au projet, altéré par plusieurs modifications, de la cathédrale de Pavie (1488). L'espace intérieur des nefs se prolonge dans l'immense articulation du transept et du chœur; ce dernier est traité comme un édifice à plan central amplifié par une énorme coupole, qui ne sera élevée en fait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Le parti qui rappelle la vieille église Saint-Laurent à Milan fait de la cathédrale de Pavie une des créations les plus spectaculaires de Bramante. En 1492, alors que la construction était à peine amorcée, l'architecte abandonna le chantier, peut-être en raison de la nouvelle charge qui lui avait été confiée à Milan par Ludovic le More: la construction du chœur de Sainte-Marie-des-Grâces.

1488 Consultation pour cathédrale de Pavie: Cf. modèle terminé après sa mort. Problème: plan de type trecento avec croisée octogonale de largeur de toute la nef (Cf; diff. de S.Spirito)- la traduction d'un tel espace en termes de Renaissance implique le réexamen de toutes les hauteurs afin de régulariser sur un tel schéma les rapports entre les ordres; Cf. Bruschi, p.79. Alors que 50 ans avant, Brunelleschi opposait la méthodologique nouvelle à celle du Moyen Age, ici, Bramante cherche à intégrer la pratique médiévale avec ses rapports irrationnels dans une synthèse universelle du savoir - dont la diffusion du néo-platonisme crée les conditions. (C'est en 1487 que Pico della Mirandola projette de réunir à Rome un "congrès" universel de savants).

148.

3. Aménagement de SAINTE MARIE DES GRACES à MILAN. Fir. 186 et 187.

(Célèbre par l'absence de la dernière scène de son réfectoire).

LUDOVICO MORE se fit construire une grande église mausolée. - L'aspect extérieur que l'église a de nos jours n'est pas l'œuvre de Bramante. Ses ornements proviennent de l'influence de l'architecture lombarde. (Orfèvrerie florentine): abondance de sculptures, encadrements en pilastres...

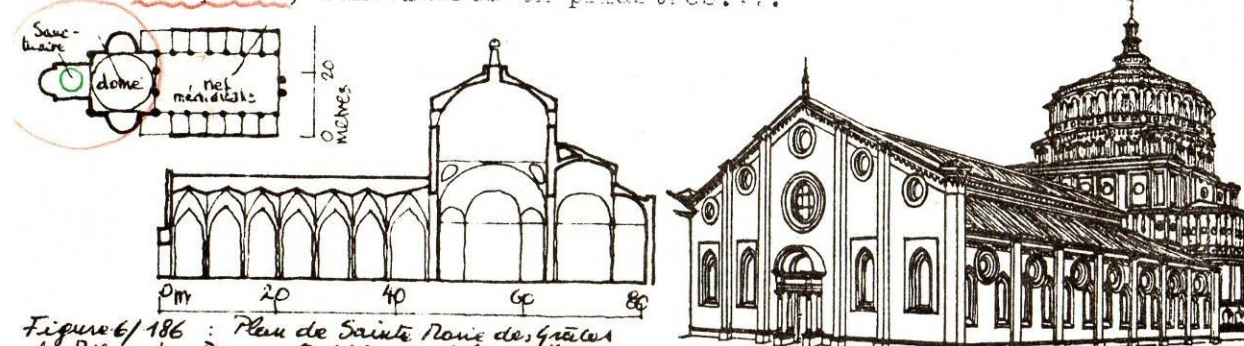


Figure 6/186 : Plan de Sainte Marie des Grâces de Milan par Bramante (1492-1493). Nef gothique de 1470. - Coupe longitudinale. RISEBERG (48a).

Figure 6/187 : Elevation perspective de ST Marie des Grâces à Milan. (YARWOOD, fig 656(57)).

SAINTE MARIE DES GRACES à Milan

Achève la nef de Guiniforte Solari avec une structure centrée sur le modèle de la sacristie de San Lorenzo de Brunelleschi. Succession de 2 carrés, 1 grand et 1 petit, couvert de coupoles (motif introduit en Lombardie par Michelozzo et Amadeo). Le grand carré a vis-à-vis de la nef la même fonction que l'octogone à Pavie: déterminer les rapports <> vaisseau central et collatéraux en les ramenant à un rapport fixe, par les proportions des motifs reproduits sur les 4 côtés du carré (BENEVOLO, 375). Mais Bramante crée un espace tout différent de Brunelleschi et d'Alberti (BRUSCHI, 94 et suiv.)

Au modèle de Brunelleschi, il ajoute 3 absides

Coupoles sur tambour

Oculi pour éclairer et riche décor de motifs circulaires.

Au lieu de clarté géométrique de Brunelleschi, un espace lumineux quasi byzantin, atmosphère qui se dilate et engendre les absides, mouvement perspectif qui éloigne encore le chœur et paroi murales, par leur décor, vibrent, comme si la structure se muait en représentation par le décor. On a un éclairage total du plan centré, un espace baigné de lumière. Cet espace, comme une ample respiration, semble se dilater au delà des limites murales, qu'il dématérialise.

Architecture se résout en image, en spectacle illusionniste perspectif, est pensé comme réalité représentée plus que comme réalité physique. Mais le donné illusionniste se confond complètement avec l'architecture consistante (≠ S. Sati-ro, où l'abside est en trompe l'oeil): réalité et illusion se confondent dans images de l'espace.

Cette façon de modeler l'espace a l'intérieur se répercute à l'extérieur comme hiérarchisation dans les volumes: "l'extérieur n'est plus constitué de surfaces à qualifier (comme Alberti) par un disegno, une décoration superposée, il naît simultanément avec l'intérieur"; l'architecture se concrétise en un organisme, un système spatio-structural tridimensionnel dans lequel le problème de la surface, de la "façade", perd toute valeur". (BRUSCHI 99)

L'architecture tend donc à se résoudre à ses éléments premiers: espace intérieur et volume extérieur qui se correspondent, et dévalorisent le détail.

dont le prince désirait faire le mausolée des Sforza. Le volume principal est cubique, flanqué de deux absides latérales, et relié à un chœur profond, à absides. L'ensemble est complété par une énorme coupole hémisphérique dont la surface interne est rythmée d'imperceptibles jeux d'ombre et de lumière. L'œuvre dénote une parfaite connaissance des idées de Léonard, mais aussi l'influence d'Alberti et de Laurana. La réalisation de cet édifice ne fut malheureusement pas du tout conforme au projet d'origine.

Pendant la construction, on demanda à Bramante des dessins pour l'agrandissement de l'abbaye de Saint-Ambroise: les travaux portèrent d'abord sur le cloître des chanoines, dont une seule aile fut terminée en 1493, puis furent poursuivis au sud, où les cloîtres, commencés en 1497, ne furent achevés qu'au siècle suivant.

149.

6. Cloître de Ste. Marie-de-la-paix Rome 1504  
BRAMANTE

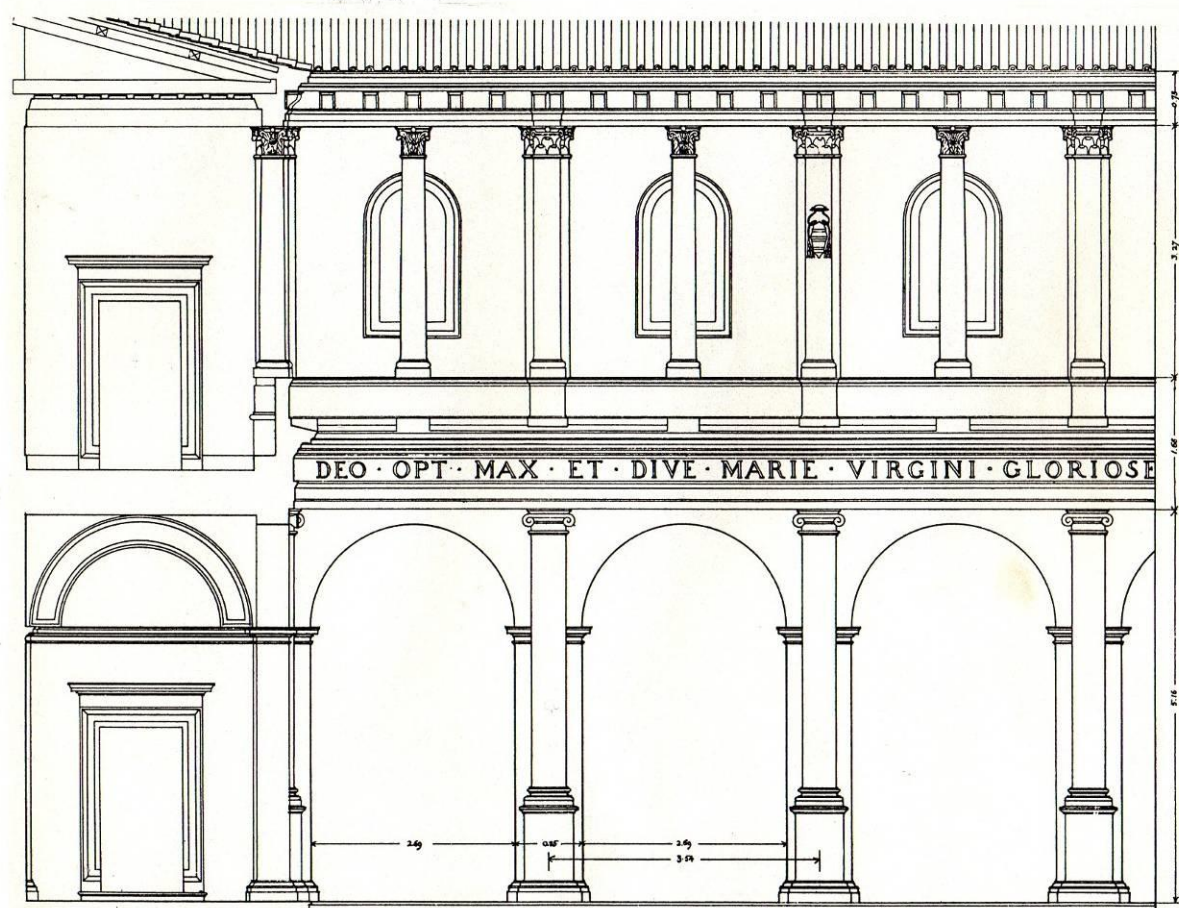


Figure 6/142. Cloître de Sainte-Marie-de-la-Paix à Rome. Bramante, 1504. D'après GRONORT (21), p. 38.

Plus encore que dans l'exemple du tempietto San Pietro-in-Montorio, on est frappé ici de la sobriété des motifs: les arcs du rez-de-chaussée n'ont même

pas de moulure d'archivolte. La simplicité générale renforce la distinction de l'ajustement du portique supérieur (GRONORT, (21), p. 21).

Cloître St Marie de la Paix à Rome.

Quoi qu'il en soit, l'activité romaine de Bramante est attestée à partir du 17 août 1500 : la commande des pilastres et des colonnes du cloître de Sainte-Marie-de-la-Paix, dont il avait fourni les dessins. Le cloître fut achevé en 1504. Au rez-de-chaussée, des arcatures reposant sur des

pilastres doriques, à l'étage, un entablement porté par des colonnes qui alternent avec des pilastres composites : Bramante ne réussira plus jamais à concilier avec un tel bonheur les acquisitions si diverses de sa formation architecturale.

Bramante à Rome

La chute des Sforza "en 1499 entraîne dispersion des artistes employés à leur cour. Bramante se rend à Rome.

Sa première oeuvre sûre est:

CLOITRE DE SANTA MARIA della PACE - 1500

Premier résultat de sa rencontre avec monuments antiques et situation romaine, où il n'existe pas de grande tradition de main d'oeuvre comme en Lombardie. Dépouillement vis-à-vis du "décor" lombard, et occasion de "progettazione integrale" (BENEVOLO) c'est à dire unité rigoureuse d'élaboration tant de structures principales que de détails.

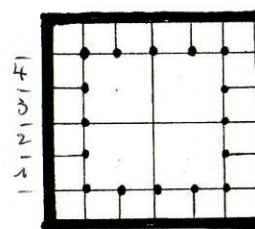
Base = réseau modulaire de carrés (BRUSCHI, 127)

Le cortile et les travées du portique, carrées elles aussi, naissent comme multiples ou sous-multiples du module, le passage des éléments majeurs aux éléments mineurs se faisant par bi-partitions successives, de sorte que les sous-multiples sont toujours en nombre pairs.

- portique à 4 travées par côté
- cortile divisé en 4 par pavement
- travées divisées en 2 au niveau supérieur.

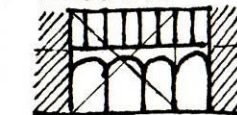
Démarche qui rappelle Santo Spirito de Brunelleschi.

Utilisation des ordres, apparemment simple, est très complexe et arbitraire. Bramante veut démontrer la valeur universelle des ordres, et par cela ne se limite pas à les utiliser dans des conditions normales, mais cherche volontairement des variantes pour explorer les limites expérimentales.



Plan

Elevation



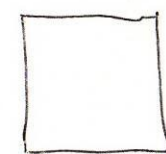
BRUSCHI: Bramante  
fig. 6-11, p. 127

des conditions de validité du répertoire de composition classique:

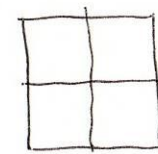
il se propose d'utiliser les 4 ordres même s'il n'y a seulement que 2 niveaux: en bas: dans portique avec voûtes, encadre les arcs avec ordre ionique (adapté à Marie) - mais déforme les impostes des arcs pour les faire ressembler à des pilastres doriques, et répète ce motif à l'intérieur du portique.

En haut: où couvrent en plafond: architraves et pilastres composites alternent avec colonnes corinthiennes pour soutenir même architrave.

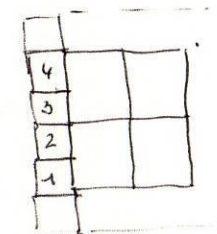
Cohérence n'est donc obtenue que moyennant licences: même mouluration comme chapeau et comme imposte - ordres différents sous même architrave. Ici, pas comme jeu décoratif du 400, mais limites de l'universalisation.



cortile = carré



divisé en 4.



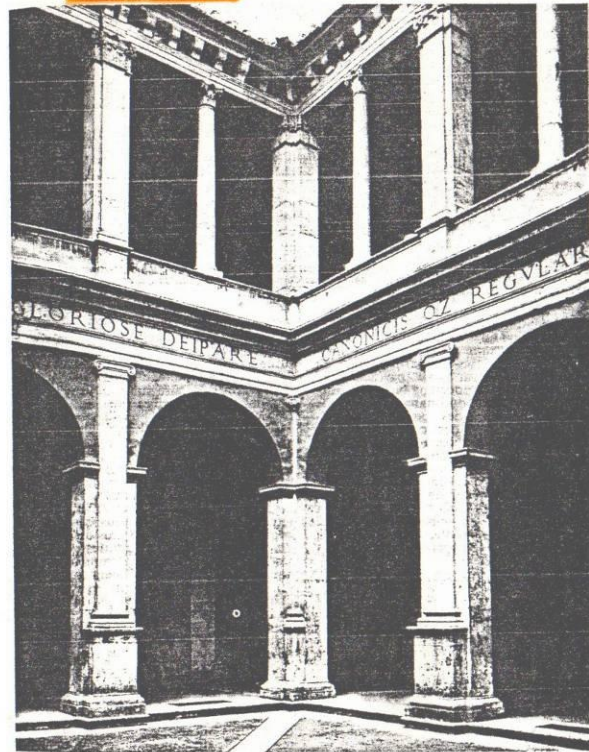
redoublé en 4 travées par côté.

Autre problème: les angles du cortile:

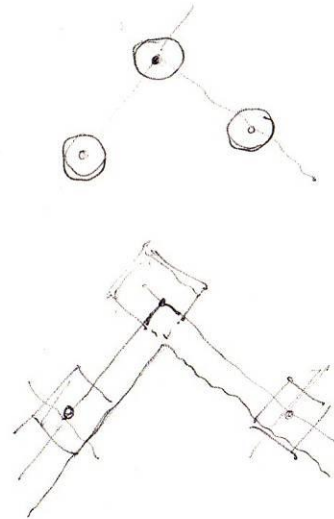
Comment concilier dans les angles le réseau géométrique des modules avec la nécessité pour les supports, d'occuper un espace propre ? Brunelleschi avait résolu le problème en traitant chaque support comme un point, et plaçant dans les angles aussi une colonne.

Mais Bramante veut accentuer l'importance des angles, comme au palais ducal d'Urbino, par un pilastre fort, et en même temps maintenir fixe les positions des autres supports et des entraxes, conformes aux modules.

Maintenant l'entraxe inaltéré, il réduit au minimum les dimensions du pilastre et y introduit le pilastre ionique sur piedestal comme un élément filiforme, une simple arête. Cf. déjà Brunelleschi à Sacristie.



Chaire de Sainte-Marie-de-la-Paix, 1500-1504, Rome, détail (Alinari).



Série de conséquences inquiétantes (BRUSCHI p. 140-141)

- dans entablement supérieur, interpénétration des consoles qui se contractent
- en bas, imposte de l'arc enveloppe le pilastre "filiforme" et en interrompt la continuité. Le pilastre à imposte de l'arc l'emporte ainsi visuellement sur le pilastre ionique, et donc le chassis de l'ordre ionique s'affaiblit brusquement à l'angle. - Peut (et a) été considéré comme problème non résolu (De Anglebis d'Ossat, Bonelli), mais est très caractéristique de la recherche de Bramante. Pour Bruschi: cette détente aux angles amortis, indique prédominance donnée à l'espace (vide) de cortile, qui tend au cercle. En même temps conséquence logique de la méthode adoptée.

152.

Simultanément avec ces grands travaux, du Vatican, Bramante avait eu d'autres engagements pendant le pontificat de Jules II: à Todi, dessins pour Sainte-Marie-de-la-Consolation; à Lorette, consolidation de la coupole et travaux pour le sanctuaire de la Santa Casa (1509); à Rome, chœur de Sainte-Marie-du-Peuple (1509), tracé de la via Giulia, projet du palais des Tribunaux avec l'église annexe de San Biagio della Pagnotta et construction de la demeure détruite aujourd'hui - qu'habitera Raphaël.

P. R.

4. Sainte-Marie de la Consolation à Todi (1508)  
Architecte inconnu - Plans de Bramante.

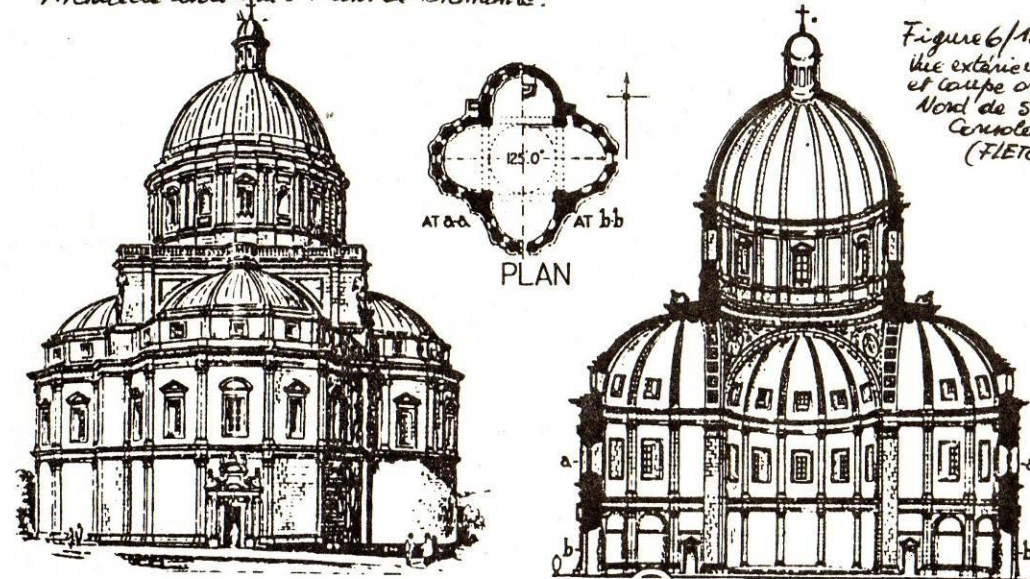


Figure 6/188. Vue extérieure est, plan et coupe orientée vers le Nord de Sainte-Marie de la Consolation à Todi (FLETCHER, (15))

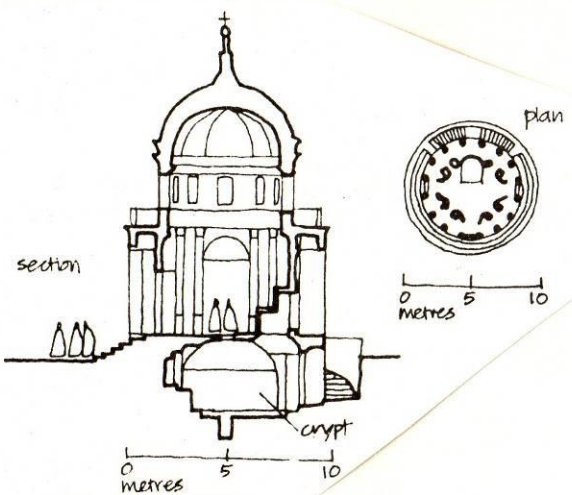
Sous influence directe des réalisations de Bramante. Construct. non basilicale, plan très élévi: parties carrées sur coupole à tambour et 4 axes identiques. Plan exprime par le volume extérieur; le portail même restant peu accusé et ne brisant pas la symétrie rayonnante. Exemple d'archit. ordonnée, où chaque élément bien défini se subordonne à l'ensemble, la mur lisse et est souligné par les élém. architecturaux, la base clairement d'ordonner et visible définissant une lumière "classique". (A comparer avec les exemples "baroque" et "rococo", du chap. suivant où l'expression théâtrale et dramatique, puis la "fusion" de tous les éléments expressifs, prévaudront.)

- 131 -

153.

# - Tempietto in Montorio -

La construction du cloître était en cours quand lui fut confié le projet du Tempietto de San Pietro in Montorio. L'édifice avait été commandé pour enchaîner le lieu du supplice de saint Pierre. Le projet de Bramante comprenait non seulement le temple rond - presque un tabernacle - à plan central qui seul sera réalisé, mais aussi pour cerner l'édifice un cloître circulaire creusé de niches. Ce projet s'inspire directement de l'étude approfondie faite par Bramante des monuments de la Rome antique; d'où un sens des proportions plus aigu que celui que l'on éprouvait alors à Milan, des contrastes d'ombre et de lumière plus prononcés, une plus grande unité des formes dépourvues de tout motif décoratif superflu. Aussi, bien qu'étant de dimensions modestes, le temple acquiert-il, grâce à l'organisation des volumes, une monumentalité exceptionnelle, qui accentue encore les jeux de clair-obscur.



A partir de 1459 l'AA. MTE est attiré à Rome par la nouvelle de la construction de la Basilique St. Pierre. Entre 1500 et 1506, il réalise un série de monuments parmi lesquels une place spéciale sera réservée à...

5. TEMPIETTO DE SAN PIETRO IN MONTORIO. (Pl. 6/184)  
Rome (1500-1502)
- construit dans le voisinage d'une vieille basilique du VIème siècle.
  - Bramante reprend le thème des édifices circulaires, qui donne la symétrie parfaite quelque soit l'angle de vision, qui bannit tout mouvement au profit d'une impression statique: thème de petit temple entouré de colonnes.
  - dimension intérieure: six mètres de diamètre.
  - murs creusés de niches semi-circulaires et rectangulaires.

SAN PIETRO in MONTORIO (tempietto)

Presque manifeste du nouveau classicisme - très complexe dans apparente simplicité.

Monument commémoratif, sur lieu présumé de la crucifixion de Saint Pierre.

Riches valeurs iconologiques, dans esprit d'intégration antique et chrétien = principales références:

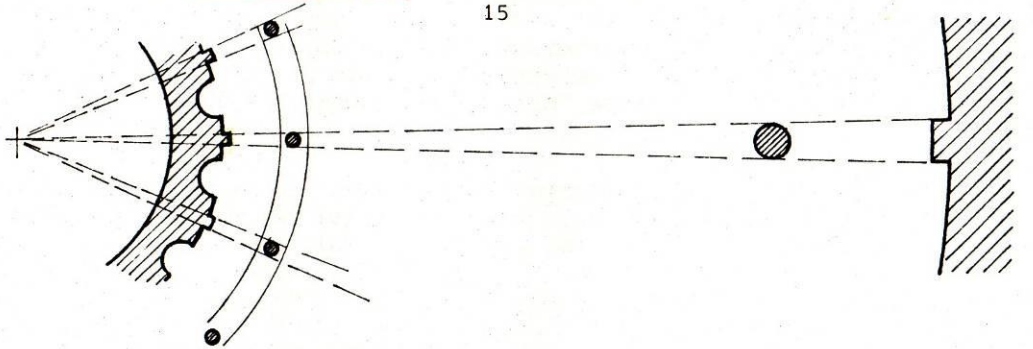
- Heroon païen et martyrium chrétien - type plan centré
- Temple circulaire de Vesta - divinité symbole de terre, érigé par Numa Pompilius, qui serait "préfigure" du pape, etc...

3 niveaux: sous terre où croix de Pierre = "semence évangélique"  
 corps = église militante  
 coupole = église triomphante.

154.

Rayonnement de l'église dans le monde suggéré par rayonnement de la cella péristasis (péristyle) et portique circulaire dans carré, avec 4 pièces dans angles = 4 parties du monde.

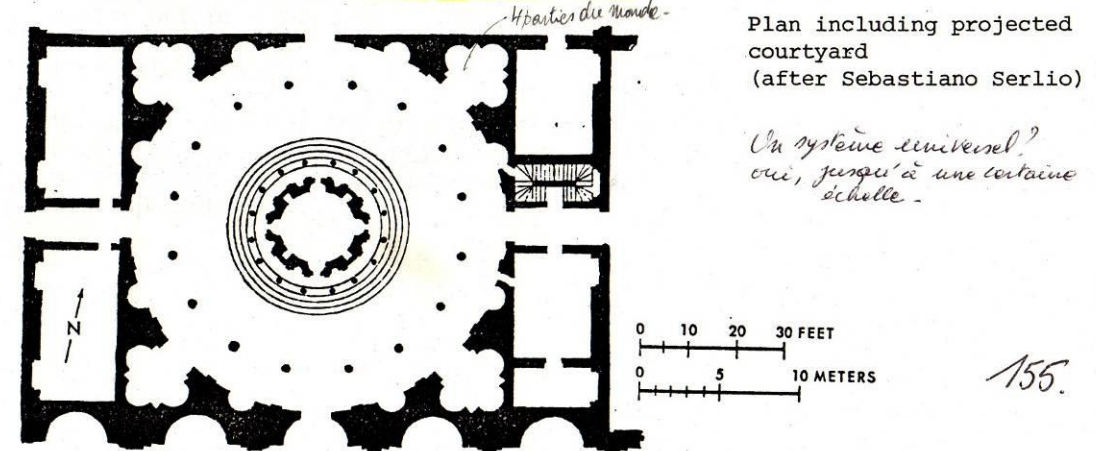
Projet d'ensemble connu par les plans de Serlio, que l'on croit refléter exactement l'idée de Bramante (BRUSCHI 220-221, BENEVOLO 384 et 387). Dans dessin de Serlio, ensemble rigoureusement régi par système radioconcentrique conçu comme représentation de structure perspective de l'espace. Tempietto, petit, est conçu pour être vu du dehors, et colonnes du péristyle donnent l'échelle humaine, de base. A partir de là, les pilastres qui sont leur projection sur mur de la cella, et colonnes du portique circulaire du cortile ainsi que les pilastres correspondants sont définis par rayons, comme projections perspectives pour le plan → trop étroit sur mur de cella.



Or ceci est en totale contradiction avec tous les exemples antiques et avec le principe théorique qui veut que le pilastre, considéré comme projection en géométral (: depuis l'infini) de la colonne sur le mur, ait la même largeur qu'elle. L'antiquité a, pour éviter tout problème, supprimé les pilastres dans tous les petits temples circulaires, mais les a utilisés dans les grands édifices circulaires, comme au Colisée, au théâtre de Marcellus, parce que vu la grandeur, le problème n'est plus sensible. (le diamètre intérieur étant tellement grand, la portion de circonférence vue à l'extérieur semble fort aplatie et la largeur du pilastre n'a pas à être + petite que le ø de la colonne.

Dans le Tempietto exécuté, Bramante n'a pas poussé à fond cette règle radioconcentrique, et a gardé au pilastre sur la cella la même largeur que le diamètre de la colonne, mais cela fausse les proportions avec les intercolonnements. (Cf. les fenêtres y sont à l'étroit). Il a ainsi, de nouveau, démontré les limites de l'universalité de la règle de proportionnalité. Le portique circulaire n'a pas été exécuté. Selon Benevolo, il aurait écrasé le Tempietto, et montré autre limite du système.

Ces constatations posent le problème des rapports de l'universalité du système avec l'échelle réelle. Toute architecture est un modèle qui vaut en soi indépendamment de l'échelle en principe. Mais Bramante explore les problèmes naissant, pour cette universalité de l'échelle. Tempietto = limite du petit. Saint Pierre = limites de l'immensément grand.



Plan including projected courtyard (after Sebastiano Serlio)

Un système universel? oui, jusqu'à une certaine échelle.

155.

- entouré de colonnade d'ordre toscan qui repose sur un socle, porté par trois marches (utilisation moderne de cet ordre mixte et débaillé)
- pour donner une impression de monumentalité, Bramante conçoit autour de cette colonnade un cloître ~~de colonnes~~ porté par des colonnes espacées reliées par des arcades. Enrobée d'un plan rectangulaire dont les angles évidés forment chapelles; cet espace n'a rien à voir avec la forme du volume, ancienne conception, BAROQUE du XVII<sup>ème</sup> siècle : dissociation de l'espace et du volume : la forme du volume n'est pas tributaire de celle de l'espace.
- Ce n'est le 1<sup>er</sup> édifice après 1500 qui respecte exactement l'esprit des styles antiques et le christianisme.

- Edifice réduit en dimensions mais monumental par ses proportions parfaites.
- Stylobate qui porte les colonnes dégagées, ce qui détache l'édifice de son environnement
- pureté des formes et des proportions : moulures, chapiteaux....
- application parfaite de la règle du module.
- abandon du décor sculpté : recherche les effets dans les proportions architecturales mêmes. Sobriété
- balustrades sur entablement d'ionique
- tambour à fenêtres,
- niches et coupole (qui élève les pensées!)
- parfait exemple d'Eglise conçue touchée par ALBERTI.

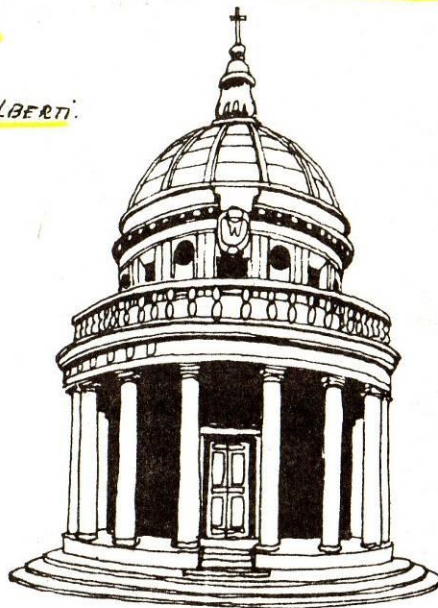


Fig. 6/140. Plan, coupe et élévation. Tempietto San Pietro RISEBERG (46a)

Le rapport largeur-hauteur du rez-de-chaussée se retrouve à l'étage supérieur et donne au temple une dignité sans commune mesure avec ses dimensions. Ici, en une fois, la Renaissance classique a parfaitement rempli son ambition : être l'émule

de l'Antiquité classique. En effet, par-delà les motifs décoratifs et même par-delà l'expression formelle, nous sommes en présence d'un monument au volume aussi pur que celui d'un temple grec.

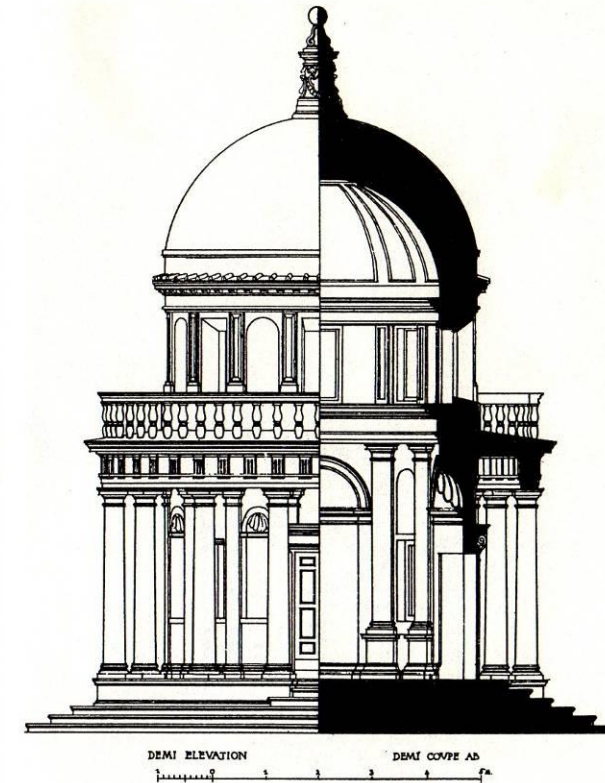


Figure 6/140 : San Pietro in Montorio - Bramante (1502) - le petit temple replacé dans son contexte : le cloître de l'Eglise - FLETCHER (15)

Ce petit temple est le premier monument qui s'oppose à la première Renaissance.

C'est aussi un MONUMENT au sens strict c'est-à-dire une œuvre plus strictement sculpturale qu'architecturale.

Edifié sur le lieu supposé de la crucifixion de St Pierre, on peut le considérer comme un reliquaire de grand format. (PEISSNER, (45), p. 263).



DEMI ELEVATION DEMI COUPE AD

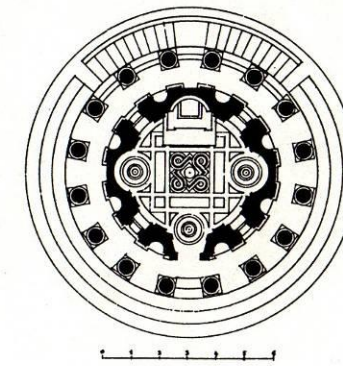


Figure 6/141 : Relevé précis du plan, coupe et élévation - D'après GRONORT (21).

On ne connaît pas la date à laquelle Jules II chargea Bramante d'aménager une partie des palais du Vatican, la zone s'étendant de l'actuelle cour de San Damaso au Belvédère d'Innocent VIII. Le projet prévoyait l'aménagement du terrain, qui est en forte déclivité, par des terrasses, des

escaliers et des exèdres. Des mutilations et des transformations devaient altérer l'unité de cet ensemble qui n'en influencera pas moins les aménagements de jardins, de parcs et d'ensembles monumentaux. Les travaux étaient à peine commencés quand fut décidée la reconstruction totale de la vieille basilique de Saint-Pierre, prévue de longue date.

B. Cour du Belvédère au Vatican (1503).

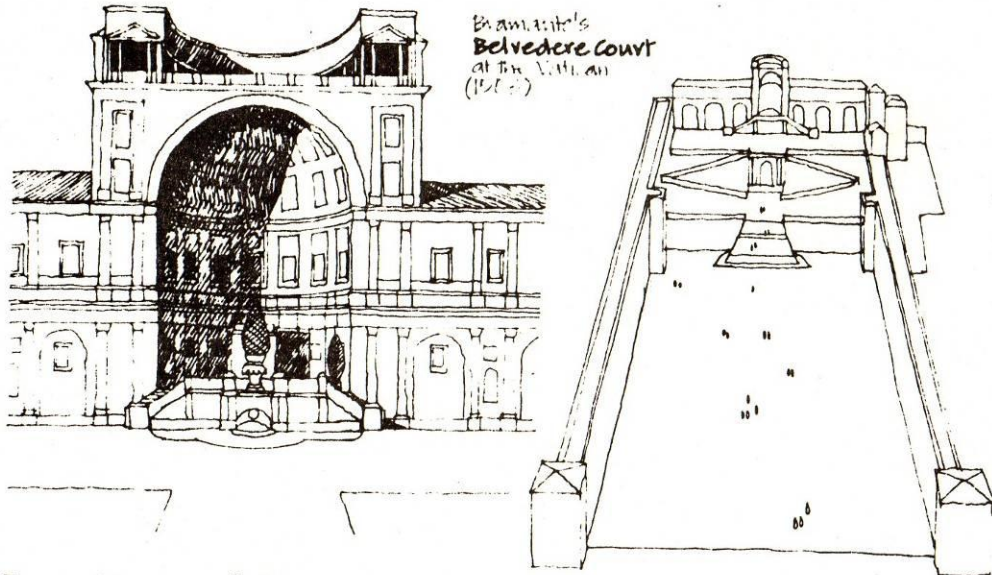


Figure 6/201 : la Cour du Belvédère au Vatican perspective d'ensemble. RISEBERO (48)  
 Construite pour le pape Jules II, cet ensemble monumental à 3 niveaux se fait au style romain un peu triomphal. Une niche en plein-air couverte d'une gigantesque demi-coupoles n'a pour d'autre but que l'effet architectural. (écran au fond de la cour.)  
 Les bâtiments de la cour du Belvédère, représentés ici par un dessin d'Étienne Dupérac, ont été commencés par Bramante en 1503, à la demande de Jules II. Ils reliaient l'ancien palais papal à la villa d'Innocent VIII et formaient une grande perspective, détruite à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle par la construction de la bibliothèque de Sixte-Quint. La déclivité du terrain rendit nécessaire la construction de jardins en terrasses dominés par la grande exèdre de l'aile supérieure, laquelle semblait être la scena d'un vaste théâtre antique. (93 ATLAS, (4))

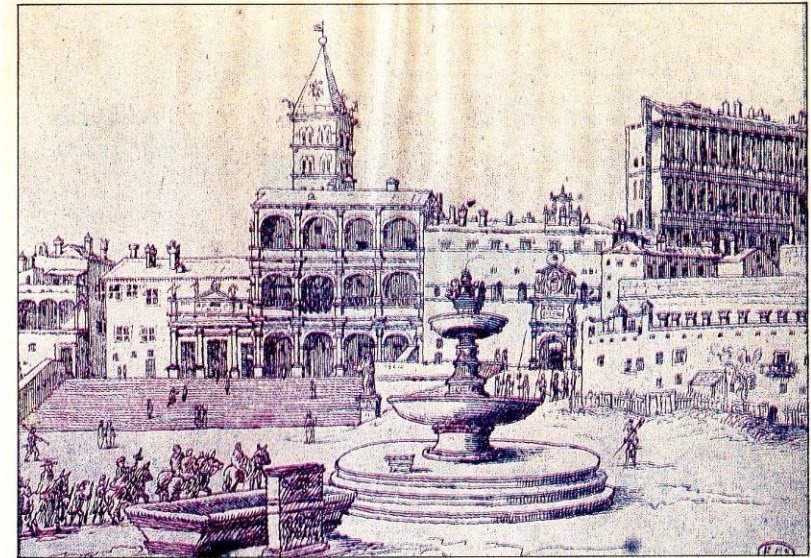
158.

Plan de St Pierre par Bramante.

généralités.

L'édition autographe du projet initial de Bramante ne nous est pas parvenue et il faut tenter de le reconstituer à partir de dessins anciens et d'une vue de l'église reproduite sur la célèbre médaille de Caradosso. Bramante était une fois de plus affronté au même problème : créer un édifice surmonté d'une coupole vers laquelle convergent les espaces du pourtour. A Saint-Pierre, ce thème est déployé avec grandeur : croix grecque surmontée d'une immense coupole hémisphérique, chapelles cruciformes flanquées de tours d'angle, coupole reposant à l'intérieur sur un haut tambour percé de fenêtres et ceint d'une colonnade. Quatre énormes pilastres destinés à soutenir le tambour devaient constituer les points d'articulation entre la partie centrale, couverte par la coupole, et le déambulatoire cruciforme du pourtour, couvert par quatre petites coupoles d'angles et entouré d'un jeu compliqué d'absides et de niches. Les références à l'architecture romaine (le Panthéon) ou paléochrétienne étaient évidentes.

La construction commence le 18 avril 1506; en 1510, les quatre piliers du centre sont achevés; une première interruption a lieu à la mort de Jules II (1513), et les travaux peu avancés s'arrêtent à la mort de l'architecte.



La basilique Saint-Pierre de Rome, dessin anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle. Le M<sup>e</sup> 12/11/187

Bramante ne devait pas s'arrêter en chemin. Quatre années seulement après avoir exprimé l'idéal de la Renaissance en ce qui concerne le volume architectural, il entreprit de concilier cette expression avec la version renaissante de l'espace idéal, dégagé par les architectes du XV<sup>e</sup> siècle de Brunelleschi à Léonard. En 1506, Jules II le chargea de reconstruire Saint-Pierre, la plus sacrée de toutes les églises d'Occident. A cette époque, Saint-Pierre survivait essentiellement dans sa forme première, celle de Constantin. Nicolas V, le premier d'entre les papes qui fut attiré par l'humanisme de la Renaissance, avait entrepris la réfection extérieure de la vieille abside dans un style tellement proche de celui de Saint-André à Mantoue qu'on doit peut-être en attribuer la première idée à Alberti lui-même. Mais, à la mort de Nicolas V, en 1455, seules les fondations étaient prêtes et l'entreprise n'alla pas plus loin!

Donc, jusqu'à cette époque la basilique est paléo-chrétienne, dont certaines parties remontent au IV<sup>e</sup> siècle, centrés autour du tombeau de St Pierre.

A partir de 1506, la décision de reconstruire St Pierre est prise. le programme extrêmement vaste doit faire de cette église le plus vaste édifice de la chrétienté. Elle sera essentiellement un mausolée qui dans l'antiquité est de plan central.

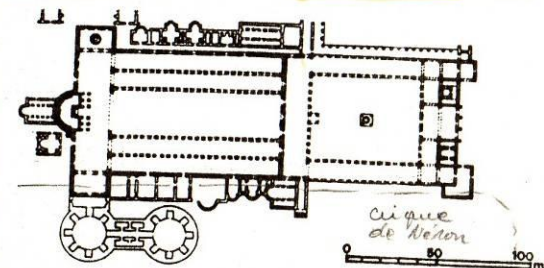


Fig. 6/113 : Plan de St Pierre au IV<sup>e</sup> s. SCHULZ (52)

Projet de Bramante connu par divers dessins aux offices à Florence et médaille de Caradosso, frappée pour la cérémonie de pose de la 1<sup>ère</sup> pierre en 1506. Pas clair si projet prévoit un édifice à plan central isolé ou raccordé à un corps longitudinal.

En tous cas, essentiel est organisme à coupole centré sur tombe de Saint Pierre et tombeau de Jules II, caractéristique de syncrétisme du religieux et du politique dans la conception du pape.

Base de l'idée est le type byzantin à croix grecque inscrite, que Bramante a connu dans l'Italie du Nord, et notamment en restaurant la chapelle de S. Satiro. Il est typique de sa démarche de transposer le modèle d'échelle toute petite à très grande.

Ce modèle byzantin est à l'organisme de Saint Pierre ce que le type de l'église gothique longitudinale est à S. Lorenzo et S. Spirito de Brunelleschi.

- Dans les 2 cas, le type traditionnel est repensé à partir de la hiérarchie des niveaux due à l'emploi des ordres
- En outre, l'amplification de l'échelle empêche de penser les supports comme des points: ceux-ci acquièrent une mesure de volume comparable à celle des vides, et modifient en conséquence le schéma géométrique général (BENEVOLO, p. 420).

159.

Saint-Pierre de Jules II fut conçu sur un plan rigoureusement central, décision surprenante d'une part à cause de la forte tradition qui existait alors en faveur des églises longitudinales; d'autre part en raison de l'immense importance religieuse qu'avait la basilique Saint-Pierre. Du jour où le pape lui-même choisit pour sa propre église ce symbole tout «terrestre», l'esprit de l'humanisme avait pénétré dans la forteresse la plus fermée de la résistance chrétienne. (RISBERG, 45).

BRAMANTE opta donc pour un plan central. Il fait une série de croquis en s'inspirant de 2 facteurs que Léonard de Vinci a introduit:

- 1) la notion d'espace clos
- 2) l'intégration des tours à des compositions de plan central.

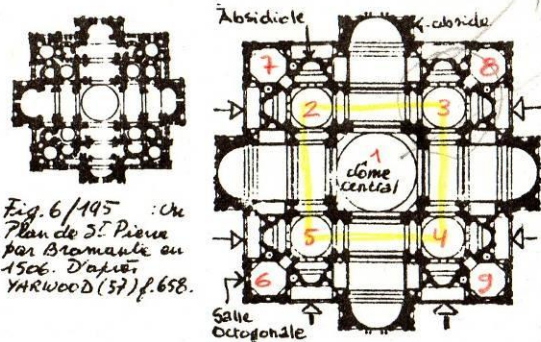


Fig. 6/195 : Plan de St Pierre par Bramante en 1506. D'après YARWOOD (37) p. 658.

Figure 6/196 : Plan définitif de St Pierre selon Bramante. D'après PEVSNER (45), p. 161. Le plan central est une croix de L. Du Vinci. Ce plan est responsable dans ses grandes lignes à ce qui existe actuellement autour du dôme, en rapportant une croix à branches égales.

Saint-Pierre est une croix grecque, à quatre absides, tellement symétriques que rien n'indique, sur le plan, la position future du maître-autel. Le dôme central devait être flanqué par des dômes de moindre importance, situés au-dessus des chapelles d'angles, et par des tours, encore plus excentriques aux quatre coins. Cette disposition se situe nettement dans la tradition milanaise et dans celle de Léonard. Mais Bramante en amplifie le rythme en transformant les chapelles d'angles en croix grecques (ce que Léonard n'avait pas prévu dans son croquis de Paris): deux de leurs absides sont visibles, les deux autres supprimées par les croisillons de l'église elle-même. De cette manière, on obtient un déambulatoire carré (tandis que celui de Léonard enserrait les absides dans des courbes\*) enserrant une énorme coupole centrale qui devait être hémisphérique, comme celle de San Pietro in Montorio, et sans doute inspirée de la coupole du Panthéon à Rome. (PEVSNER, 45).

\* Mais Bramante employa aussi ce motif dans ses dernières esquisses pour Saint-Pierre.

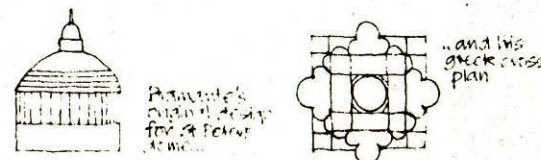


Figure 6/197 : Schémas du plan en croix grecque et du dôme inspiré du Panthéon romain. RISBERG (48a).

160.

Quatre tourelles d'angles (semblables à celles de Léonard) donnent au plan une forme extérieure carrée et nulles les 4 absides principales font millés. Jusque là donc, rien de bien nouveau: c'est le développement des idées du XV<sup>e</sup> s. Le seul élément nouveau propre au XVI<sup>e</sup> s. est la façon dont sont traités les murs et surtout les piliers supportant la coupole centrale. Murs et piliers sont de gigantesques masses de maçonnerie hardiment creusées comme par la main du sculpteur.

Alors que dans la première Renaissance les modèles modérés allaient de pair avec le souci de rester à l'échelle humaine, ici on découvre la conception des possibilités plastiques de la paroi, ce qui va influencer le développement futur de l'architecture italienne. Bramante, précurseur du baroque? Pas encore. Ici, il est le maître de l'harmonie et de la grandeur classiques.

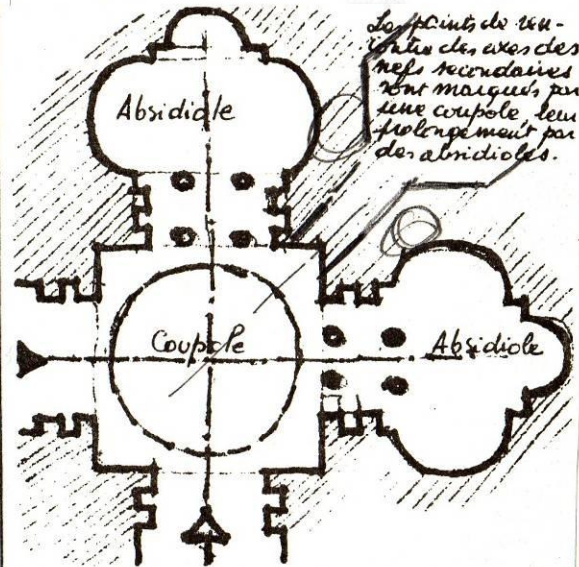


Figure 6/199 : Le modèle des murs ou les chapelles de Bramante pour les chapelles de l'église St Pierre.

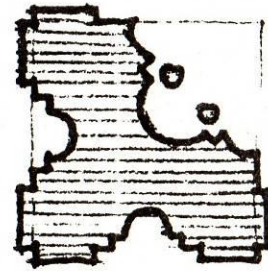
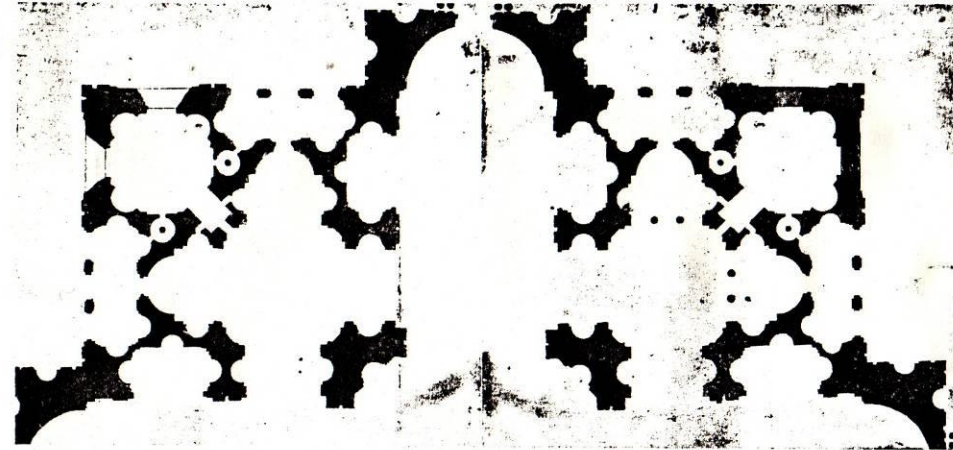


Fig. 6/198 : Note lape des piliers par Bramante. La seule idée qui sera exécutée plus tard et qui sera encore en partie visible.

DONATO BRAMANTE. Basilica of St. Peter, Vatican City (Rome). Original Plan, showing Alternative Designs. Pen and wash drawing, 1506. (No. 1, Gabinetto dei Disegni, Uffizi, Florence)



L'invention fondamentale de Bramante - au point qu'elle sera par la suite adoptée pour presque toutes les coupôles - est la conception du plan des piliers centraux: en coupant par un biseau l'angle intérieur du plan carré, il devient possible de régler à volonté la distance entre les pilastres recevant les arcs de soutien de la coupole.

Ceci a les conséquences suivantes pour l'ensemble de l'organisme :

- augmenter le diamètre de la coupole centrale par rapport à la portée des berceaux sur les bras de la croix
- écarte les couples latérales par rapport aux bras principaux et permet de développer autour de celles-ci 4 systèmes cruciformes plus petits qui présentent une réduction du système principal.

De cette manière s'établit dans l'organisme une hiérarchie significative :

- la coupole centrale domine légèrement la croix principale
- les systèmes cruciformes plus petits permettent rapport avec coupole géante et relation -servant d'intermédiaire avec contexte urbain.
- cette hiérarchie est entièrement régie par les 2 couples d'ordres qui constituent les supports des 2 systèmes, et qui sont liés entre eux parce que l'ordre haut du petit système coïncide avec l'ordre bas du grand système. (ill. BENEVOLO p. 424, BRUSCHI p. 267 - poche ).

Cette solution se base évidemment sur les expériences de Brunelleschi à S. Spirito et d'Alberti à S. Andrea di Mantova.

La coupole - telle que reproduite par Serlio - est analogue à S. Pietro in Montorio - pensée comme structure agrandie, pour obtenir un effet d'expansion par comparaison avec les autres éléments. BRUSCHI: (p. 262) le pilastre chanfreiné ( la pile d'angle coupée à 45°) bouleverse le système traditionnel, un peu mécanique, de géométrie abstraite de la Renaissance comme parfaite proportion: la diagonale du pilier est un élément subjectif, variable au gré de l'architecte, qui rapproche la coupole plus du carré ou de l'octogone, selon une recherche expressive indépendante des proportions.

Système de l'édifice n'est plus engendré par des parois et des pilastres, c'est à dire des structures planes et linéaires, mais d'abord par les vides eux-mêmes. " Les espaces sont comme le résultat du creusement d'une matière homogène privée de forme, qui est taillée et modelée par leur expansion". (253)

C'est l'espace (vide) qui est forme, force dynamique qui fait pression contre les pleins et leur impose des formes jamais imaginées par la géométrie. " Pour la première fois depuis les romains, l'architecture se résout en présentation directe de valeurs spatiales". Masse murale devient scénographie, image d'espace en expansion, simulant d'énormes poids et épaisseurs alors qu'en réalité souvent mince. Absides ne ferment plus.

l'édifice engendré par les vides eux-mêmes le vide est une force dynamique qui sculpte les formes

161.

L'extérieur se résout alors comme articulation spectaculaire de volumes (revers des espaces intérieurs) tridimensionnels distincts de formes et dimensions diverses, hiérarchisés à leur tour, comme déjà annoncé à St. Marie des Graces et dans les dessins de Léonard.

Correspondance intérieur - extérieur -- organisme, qui nie programmatiquement tout problème de façade comme autonome (paroi perspective comme Alberti). La médaille montre que l'image extérieure devait se réduire dans un spectacle de volumes hiérarchisés, au point que même les demi-coupoles des absides sont traitées de façon illusionniste comme coupes, avec tambour et lanterne. Ensemble domine par un grand tambour à colonnes, réponse à 2 autres échelles des 4 petites coupes et des 4 coupes feintes, plus petites encore.



CENTER LEFT  
DONATO BRAMANTE. Basilica of St. Peter. Design for Exterior, 1506, on Bronze Medal by Caradosso (British Museum, London)

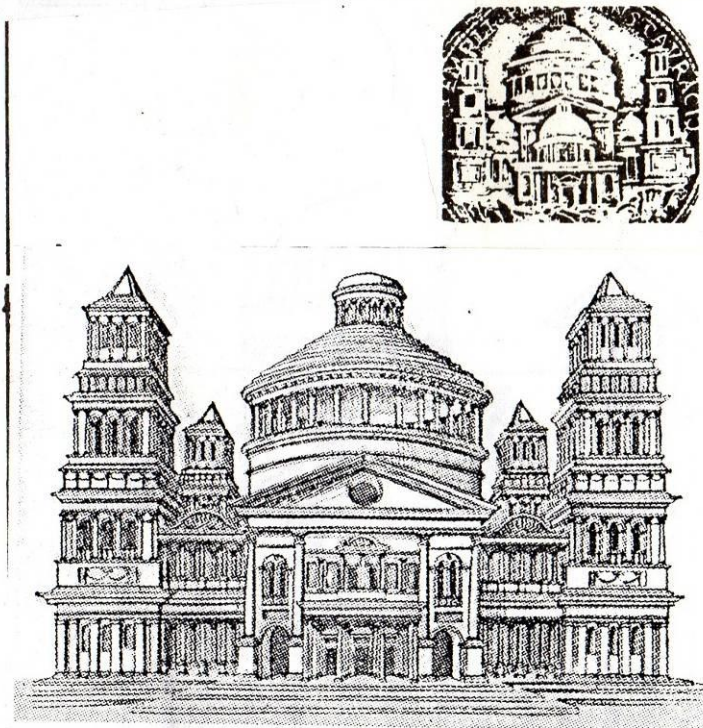


Figure 6/200 : Reconstitution de la façade du projet de Bramante. Pour réaliser avec le Panthéon les volumes n'étaient pas dessinés jusqu'à la coupole centrale. Pour les coupes plus petites des absides de la croix grecque et des demi-coupes aux extrémités de celle-ci. D'après la médaille de CARADOSO (1506).

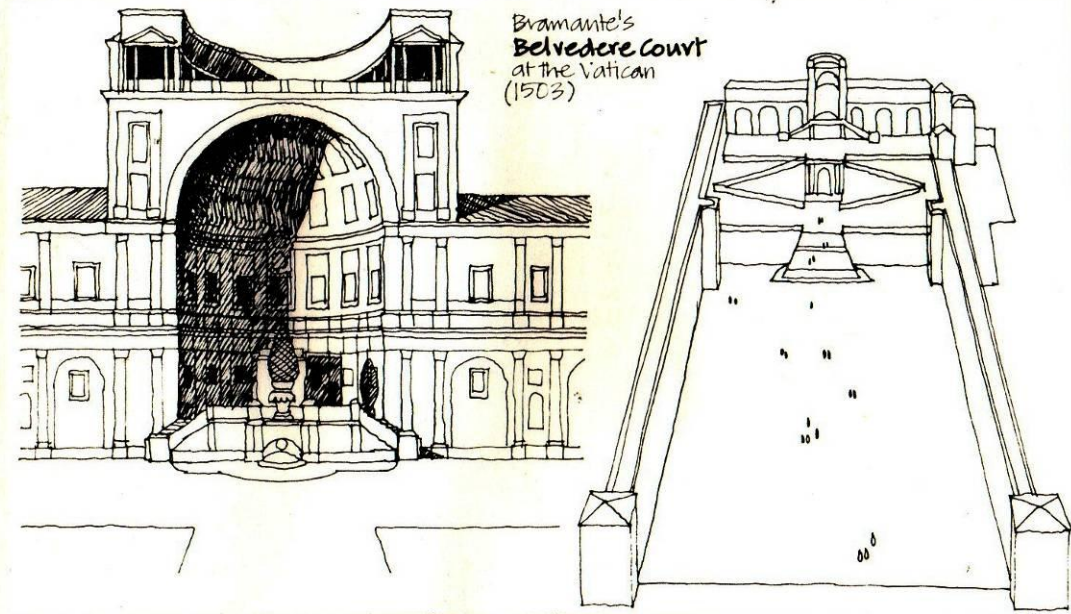
Bramante avait plus de soixante ans quand fut posée première pierre de la nouvelle église.

Ce projet n'a pas été réalisé comme tel, le jeu de volume extérieur était un fiasco, Bramante a été dépassé par l'importance du volume, le tout n'obéissait qu'à la beauté du détail.

En 1515 Bramante meurt, le problème de sa succession au chantier se pose de façon difficile, parmi ses assistants se distingue particulièrement ANTONIO DE SAINT GALLO, architecte du palais François, mais le pape lui préfère le peintre Sandro.

162.

### B. Cour du Belvédère au Vatican (1503).



Bramante's Belvedere Court at the Vatican (1503)

Figure 6/201 : la Cour du Belvédère au Vatican perspective d'ensemble. RISEBERO (48)

Construite pour le pape Jules II, cet ensemble monumental à 3 niveaux se fère au style romain un peu triomphal. Une niche en plein-air couverte d'une gigantesque demi-coupole n'a pour d'autre but que l'effet architectural. (évanouissement au

fonci de la Cour.)

Les bâtiments de la cour du Belvédère, représentés ici par un dessin d'Étienne Dupérac, ont été commencés par Bramante en 1505, à la demande de Jules II. Ils reliaient l'ancien palais papal à la villa d'Innocent VIII et formaient une grande perspective, détruite à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle par la construction de la bibliothèque de Sixte-Quint. La déclivité du terrain rendit nécessaire la construction de jardins en terrasses dominés par la grande exèdre de l'aile supérieure, laquelle semblait être la scaena d'un vaste théâtre antique. (93 ATLAS, (4))

### III. Raphaël SANZIO (1483-1520).

#### A. Généralités.

Nombre d'amateurs de Raphaël l'oublient : le génial auteur des «madonne», des «stanzes», et des «logge» fut aussi un important architecte de la Rome du XVI<sup>e</sup>, celle des papes Jules II et Léon X, qui la transformèrent en capitale artistique et politique de l'époque. Ceux qui connaissent quelque peu l'œuvre du maître d'Urbino savent que l'architecture est souvent présente de manière originale dans plusieurs de ses tableaux et de ses fresques, ne fût-ce que dans le célèbre «Mariage de la Vierge», (derrière les jeunes mariés trône un superbe temple à plan central) ou dans «l'Ecole d'Athènes», (mise en scène des philosophes de l'Antiquité dans un décor monumental, une succession de berceaux à caissons). Mais que Raphaël ait aussi bâti et surtout qu'il ait été l'un des personnages les plus en vue du monde architectural romain du XVI<sup>e</sup> relèvent encore d'un domaine peu connu. En réalité l'intérêt porté à cette facette de l'artiste est tout récent, mis à part une monographie fouillée de l'historien italien Stefano Raj en 1974.

pourquoi a-t-on oublié cette activité pendant de si nombreuses années, ou l'a-t-on considérée comme marginale dans l'œuvre du peintre ? La réponse paraît claire : Raphaël est mort jeune et le rôle qu'il a joué dans le monde de l'architecture est resté très limité. Son œuvre se concentre à Rome entre 1512 et 1520, date de sa mort. Plusieurs de ses réalisations ont disparu ou ont été attribuées à d'autres quand elles n'ont pas été jugées maladroites et de qualité moyenne par certains de ses contemporains ou par les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle. Rien cependant n'est plus faux : Raphaël fut en fait un architecte d'une grande originalité qui, à plusieurs reprises, a défié les règles classiques en vogue à l'époque, tout en réutilisant le vocabulaire de l'antiquité. Il a même servi de modèle par la suite. Il a souvent traité l'espace globalement, en évitant la fragmentation en séquences différentes, articulées par l'architecture. Il a souvent créé des compositions asymétriques. Certains historiens l'ont même qualifié de proto-baroque. Son architecture — nouveauté pour l'époque — ne fut jamais conçue de

manière autonome mais intègre le paysage environnant. Erwin Panofsky, un des historiens d'art les plus avertis du XX<sup>e</sup> siècle, va jusqu'à parler à son propos de «la révolte des non-architectes». C'est d'ailleurs l'anticlassicisme, qui valut au créateur de nombreuses critiques. Peu de gens, en effet, ont apprécié les proportions étonnantes qu'il utilisait et le manque de respect pour certaines règles «académiques». (Le Vif, 23 Août 1984).

163.

B. La Basilique St Pierre sous Raphaël  
(2<sup>e</sup> épisode) (1515 -

A la mort de Bramante en 1514, Raphaël intime du Pape et de bien d'autres puissants de l'époque, lui succède. En 1515, il reprend le chantier. Il se rend compte des défauts du projet de Bramante : on craint que la basilique ne soit trop petite pour les cérémonies qu'elle aura à abriter. Il faut donc l'agrandir.

Raphaël s'efforce de marquer d'une empreinte toute personnelle les travaux en cours.

Le plan central conçu par Bramante est abandonné. Il allonge le bras occidental de plusieurs travées. Le plan central se transforme en plan longitudinal (basilical).

Un autre inconvénient résidait dans la complexité du jeu de volumes extérieurs. Raphaël va les simplifier jusqu'à tomber dans l'excès contraire : une simplification extrême. Seule la coupole resterait inchangée.

le plan longitudinal va, en outre, modifier radicalement l'éclairage, un des éléments essentiels d'un sanctuaire.

L'intérieur sera traité comme une totalité, fortement assombri, "dramatisé" tandis que la haut s'illumine, créant ainsi un effet à la fois de recueillement et de surprise quasi-baroque.

Il ne restera rien de toutes les intentions. La mort prématurée de Raphaël empêchera la réalisation de ses idées et ses successeurs, qui n'ont pas compris ou apprécié ce que le maître avait conçu, suivront successivement une inspiration différente.

On a pu cependant reconstituer son projet et notamment la façade qui serait du langage classique de manière toute personnelle.

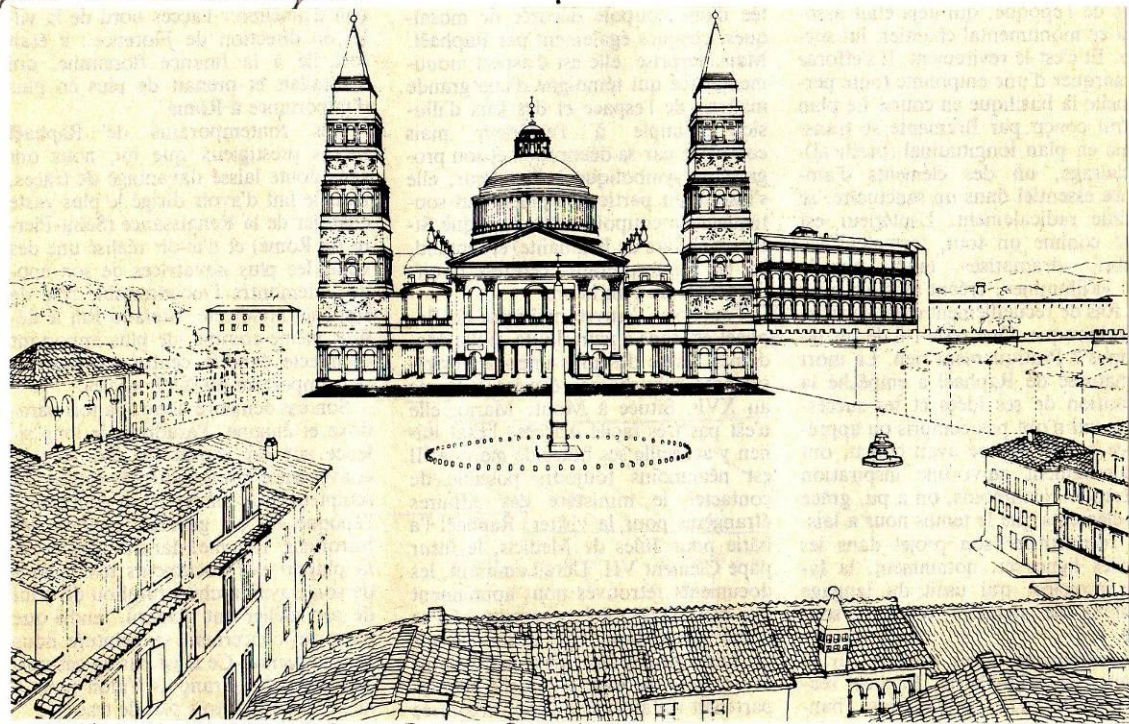


Figure 6/202 : la basilique Saint Pierre. Reconstitution du projet de Raphaël - Façade principale. RAJ St. 1910 (6-14).

164.

V BALTHAZARE PERRUZI :

1. Basilique St Pierre (3<sup>e</sup> épisode).

Perruzzi était connu à Rome grâce à la construction d'une série de palais dont le plus important était le palais MASSIMO. L.R. fig 87. (Voir Section 3. le Barocisme).

- Economiquement, il se trouve dans une situation très difficile du fait des guerres italiennes menées par François Ier et Charles Quint ; durant cette période le pouvoir de la papauté s'avère extrêmement difficile.
- PERRUZI présente un nouveau plan, revient au plan central absolu, mais modifie le plan de BRAMANTE :
- il trouve les bras de la croix grecque trop longs, et les diminue d'une travée.
- reprend le thème des déambulatoires et les développe autour des quatre bras.
- estime que le projet de BRAMANTE manquait d'un élément essentiel : l'accentuation de l'entrée de l'édifice ; il fait précéder l'abside occidentale d'un grand narthex porté sur des colonnes surmontées par un grand entablement surmonté par un fronton.
- perçoit la légèreté de l'édifice par rapport à la coupole, et renforce.

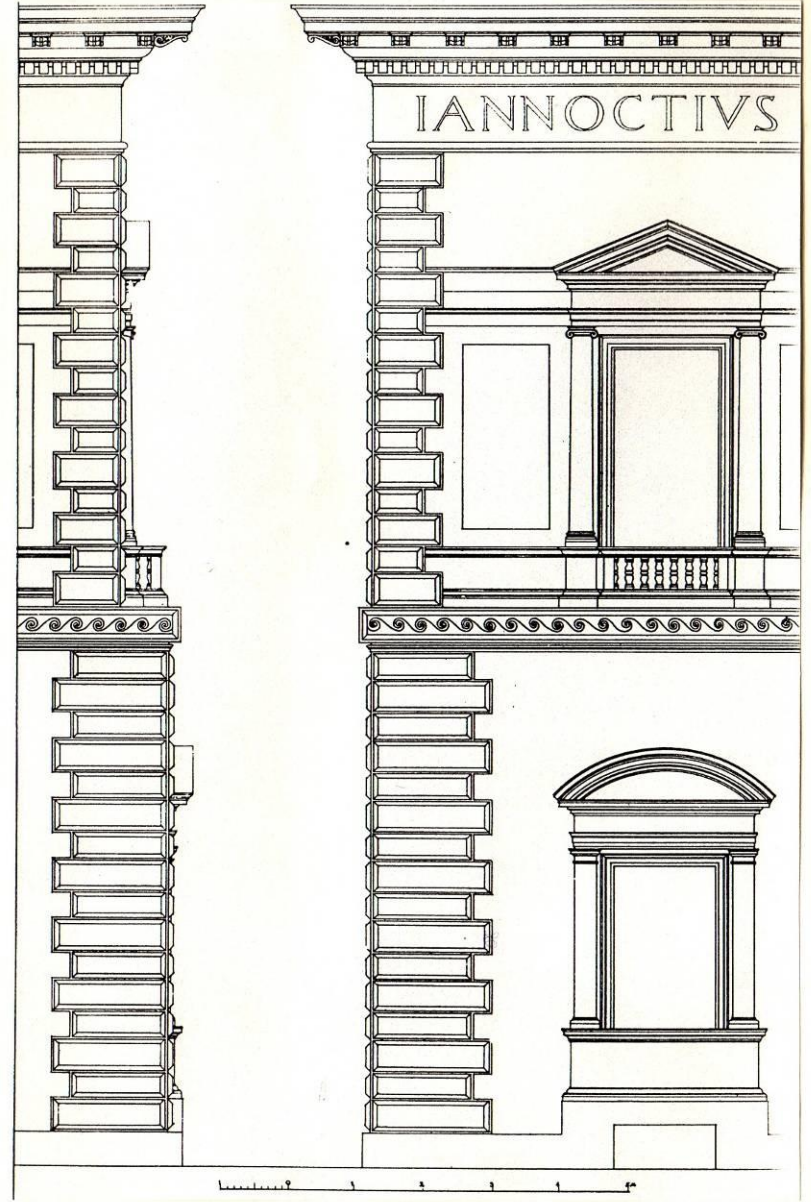
Au point de vue réalisation, il élève les piliers supportant la coupole et jette les fondations du déambulatoire entourant l'abside nord.

165.

VI G. F. DA SAN GALLO  
1. Palais Pandolfini  
Florence, 1516.

Figure 6/203 : Palais  
Pandolfini par Giov. Franc.  
Da Sangallo -  
Elevation d'une travée et des  
chaînes d'angle -  
D'après Goussier (21) pl. 34.

Construit pour l'évêque  
Giannozo Pandolfini sur  
des données et peut être  
même sur des plans de  
Raphaël.



2. Eglise Sainte-Blaise de Montepulciano.  
San Gallo (1518) l'ancien

Une coupole flanquée de 4 grandes  
abside mais ici, une courte nef avec  
voûtes en berceau est interposée entre  
chaque abside et la coupole centrale.  
(CHOISY, II, (13), p. 510).



Figure 6/204 : St Blaise de Montepulciano  
San Gallo l'ancien. CHOISY (13) II p. 510.

VII ANTONIO DA SAN GALLO : (Dit San Gallo le Jeune - 1546)

1. Basilique Saint Pierre (4<sup>e</sup> épisode) vers 1530

- s'attaque au format de Saint Pierre (trop petit pour les grandes cérémonies) et produit une série impressionnante de plans grandioses (ex: 225 mètres de largeur, 600 mètres de longueur).
- il fut débordé par le problème.
- s'arrête cependant à une idée admise par la papauté et dont il fait construire une maquette énorme existant encore de nos jours. Dans ce projet la façade avait 200 mètres et la nef une profondeur de 300 mètres; qui se développe suivant le plan de PERRUZI. Voir figure
- Eléments nouveaux :
  - les horizontales des différents étages sont reliées entre elles ce qui diminue la complexité.
  - remarque que le tambour est trop grand par rapport au module des murs : il le divise en deux étages.
  - coupole nervurée.

Nous donnons (ci-dessous, fig. d'après M. de Geymüller, l'idée de Bramante et les principales transformations qu'elle a subies.

Le quart de plan A reproduit la conception première de Bramante qui, au fond, répond à une donnée byzantine :  
Un tracé en croix grecque;  
A la croisée des deux principales nefs, le dôme;  
A chaque extrémité, une abside.  
Quatre nefs secondaires forment comme une galerie monumentale autour des piliers du dôme : leurs points de rencontre sont marqués par des coupoles; leurs prolongements, par des absidioles. Aux quatre angles, quatre salles octogones. (CHOISY, (13)).

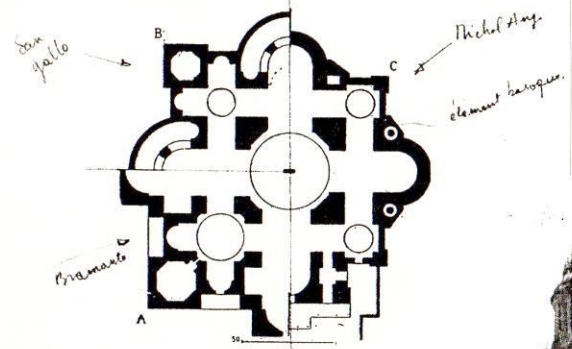


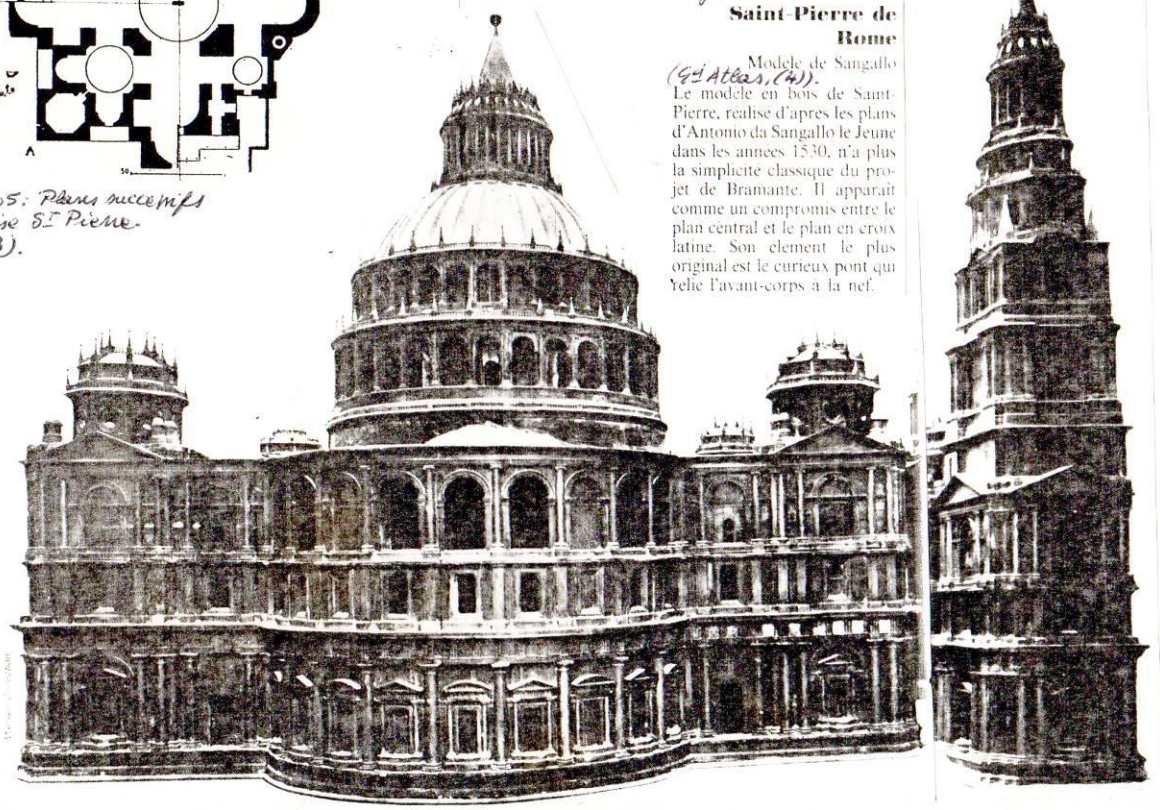
Figure 6/205 : Plans successifs  
pour l'Eglise St Pierre.  
CHOISY (13).

Le quart de plan B montre l'idée modifiée  
vers 1530 par Sangallo :

- les gros piliers sont renforcés
- un collatéral tournant est ajouté au pourtour de chaque abside & idée qui sera abandonnée plus tard par Michel Ange qui simplifiera encore en supprimant les absidioles et les salles d'angle.

Figure 6/206  
Saint Pierre de Rome

Modèle de Sangallo  
(9<sup>e</sup> Atlas, (4)).  
Le modèle en bois de Saint-Pierre, réalisé d'après les plans d'Antonio da Sangallo le Jeune dans les années 1530, n'a plus la simplicité classique du projet de Bramante. Il apparaît comme un compromis entre le plan central et le plan en croix latine. Son élément le plus original est le curieux pont qui relie l'avant-corps à la nef.



## 2. Palais Farnèse à Rome (1534-1547) San Gallo et Michel-Ange.

- Palais archiépiscopal et <sup>le</sup> plus grand des palais romains.
- Est construit suivant la disposition générale florentine, quatre ailes à trois étages disposées autour d'une grande cour intérieure.

en 1574 par Antonio da San Gallo le Jeune (1485-1546). C'est le palais le plus monumental de toute la Renaissance romaine, rectangle isolé d'une cinquantaine de mètres de façade, au fond d'une place

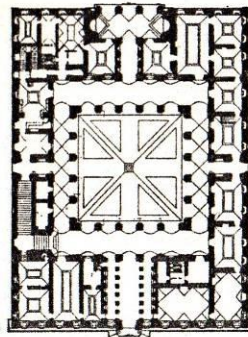


Fig. 6/207 - Plan général du Palais (PEUSNER) (45)

**Façade**  
Grandeur simple, austérité solennelle, digne opulence. Bandes horizontales séparées par corniches et allèges à stylobates. Bossages limités aux chaînes d'angles. Contraste entre plat du mur et fenêtres encadrées d'ordre sur frontons angulaires et courbes (alternés au 1<sup>er</sup> et.) Accent sur le centre (portail à bossage et balcon), mais sans lui donner un rôle très prééminent.

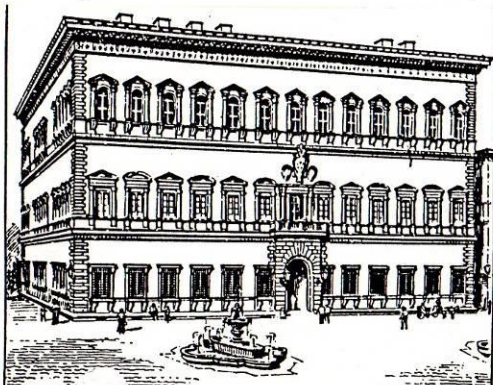


Figure 6/209 - Perspective du palais sur la place. (D'après FLETCHER, (15))

La symétrie et les vastes dimensions de l'intérieur méritent d'attirer l'attention, particulièrement l'entrée principale et le passage voûté en berceau menant à la cour intérieure. Comme dans tous les palais de la Renaissance la cour est bordée, au rez-de-chaussée, de galeries

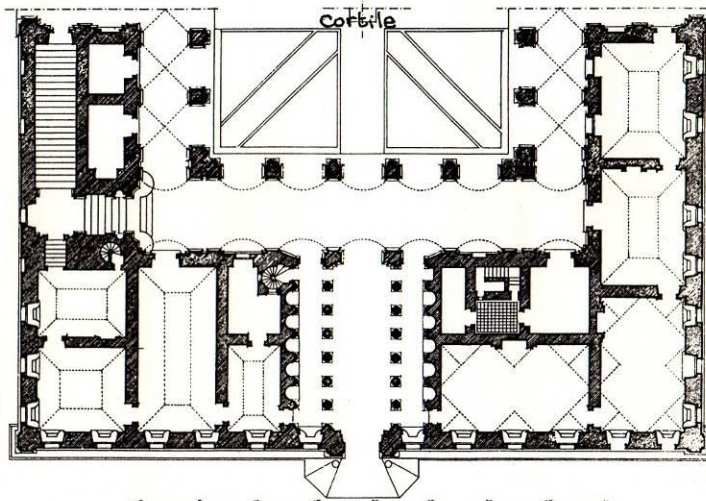


Figure 6/208. ANTONIO DA SAN GALLO: PLAN DE LA MOITIÉ ANTERIEURE DU PALAIS (GROMORT) (21).

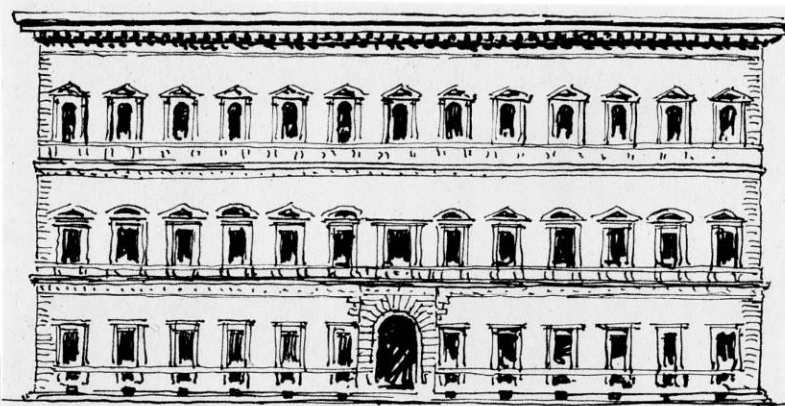


Figure 6/210 - Palais Farnèse - Elevation. (FRANCIS, (2)).

Le bossage rustique n'est employé que pour souligner les angles. Les fenêtres du rez-de-chaussée sont surmontées de larmiers rectilignes, celles du premier étage de frontons alternativement triangulaires et curvilignes, supportés par des colonnes (formant des fenêtres à édicules), motif romain repris par la Renaissance classique. L'étage supérieur et la corniche trop puissante qui le couronne furent ajoutés plus tard et dans un esprit différent (PEUSNER, (45)).

- les fenêtres des étages sont entourées de tabernacles.
- à l'intérieur se trouve deux galeries superposées : portique à la romaine.
- le troisième étage sera achevé par MICHEL ANGE.
- la construction de ce palais a permis à SAN GALLO de faire la preuve de son génie architectural.

En 1546 ANTONIO DE SAN GALLO meurt et sa succession à Saint Pierre est offerte à Julio Romano (app. mort) puis à Michel Ange.

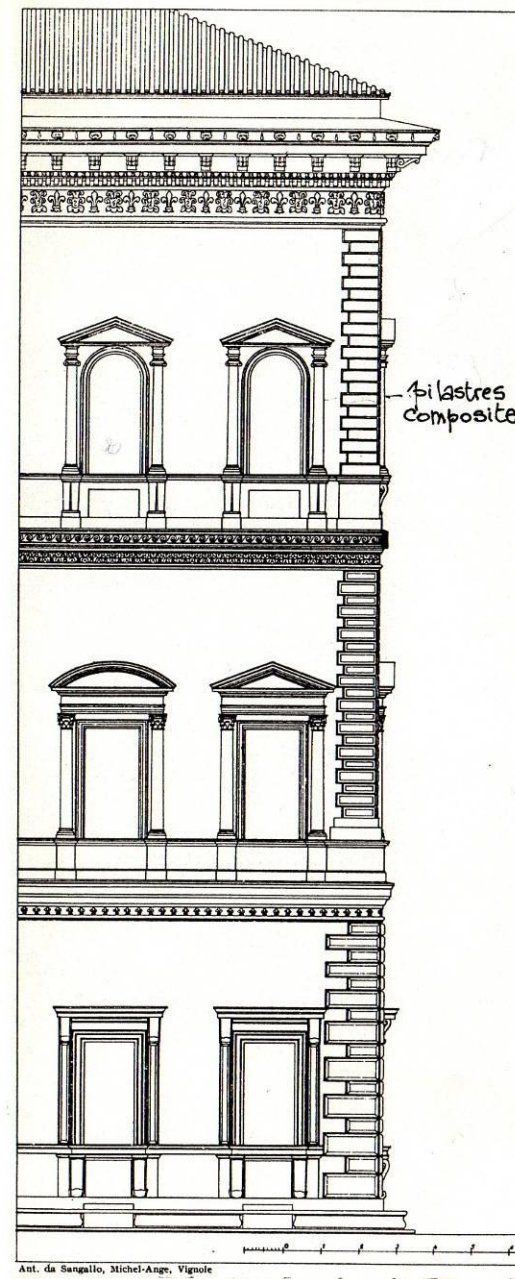


Fig. 6/210 - Palais Farnèse - ANTONIO DA SAN GALLO - Elevation de la travée d'angle - GROMORT (21). A noter la robustesse relative des fenêtres du Rez par rapport à la finesse de l'encadrement des fenêtres de l'étage principal. Depuis moins correct au 2<sup>ème</sup> étage : l'arc bute contre le fronton. A l'inverse des palais florentins, les bossages n'existent ici qu'aux chaînes d'angles.

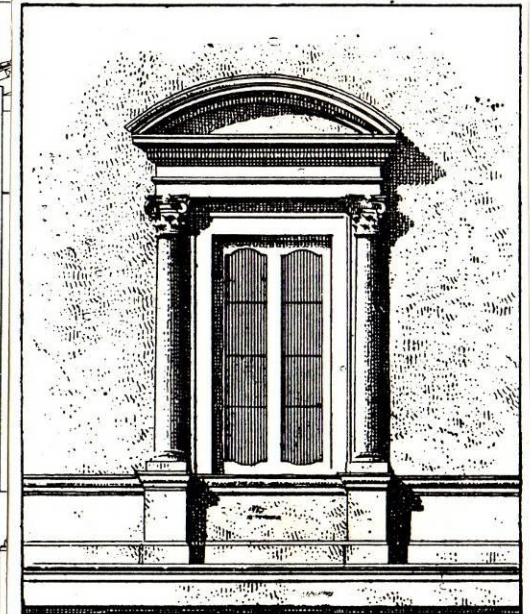


Figure 6/211 - ROME PALAIS FARNÈSE - FENÊTRE à tabernacle MARTIN (38). Considéré comme un modèle d'architecture pour la correction du dessin et la justesse des proportions.

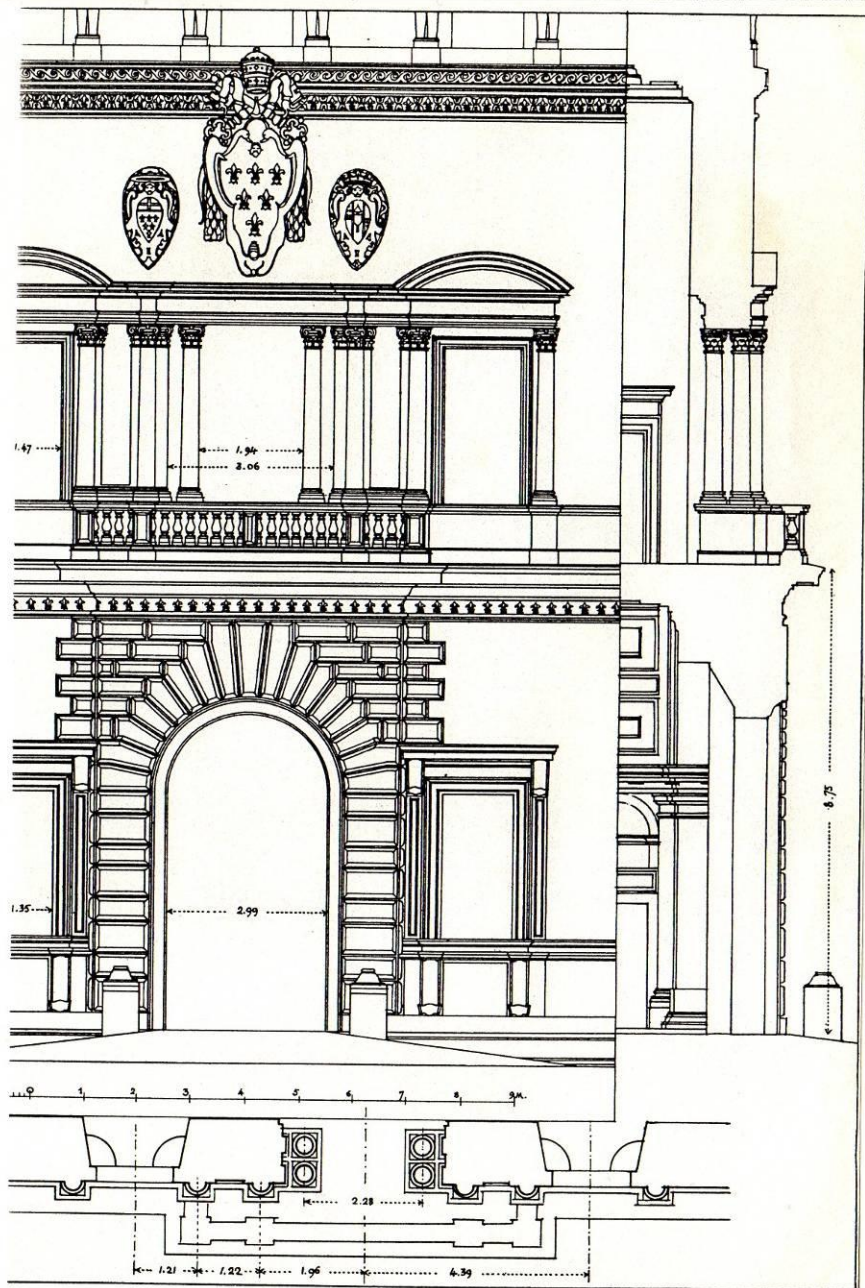


Figure 6/212: PLAN, COUPE ET ÉLEVATION DE L'ENTRÉE PRINCIPALE du Palais Farnèse.  
 D'après GRONERT (21), pl. 44.  
 A noter : l'articulation entre les colonnes de l'avant-corps du 1er étage avec l'encadrement des fenêtres.

(La cour intérieure (1546) par Michel-Ange (auteur de la corniche monu mentale), est le plus beau et pur de la Renaissance en tant qu'imitation de modèles antiques : théâtre romain, Colisée. Au 1er, arcade entre colonne dorique; au 2<sup>e</sup> étage, arcade aveugle entre col. ionique, encadrant fenêtre à fronton; au 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> étages, pilastre corinthien encadrant fenêtre à entablement, console et fronton courbe. niche rect. sous les fenêtres.)

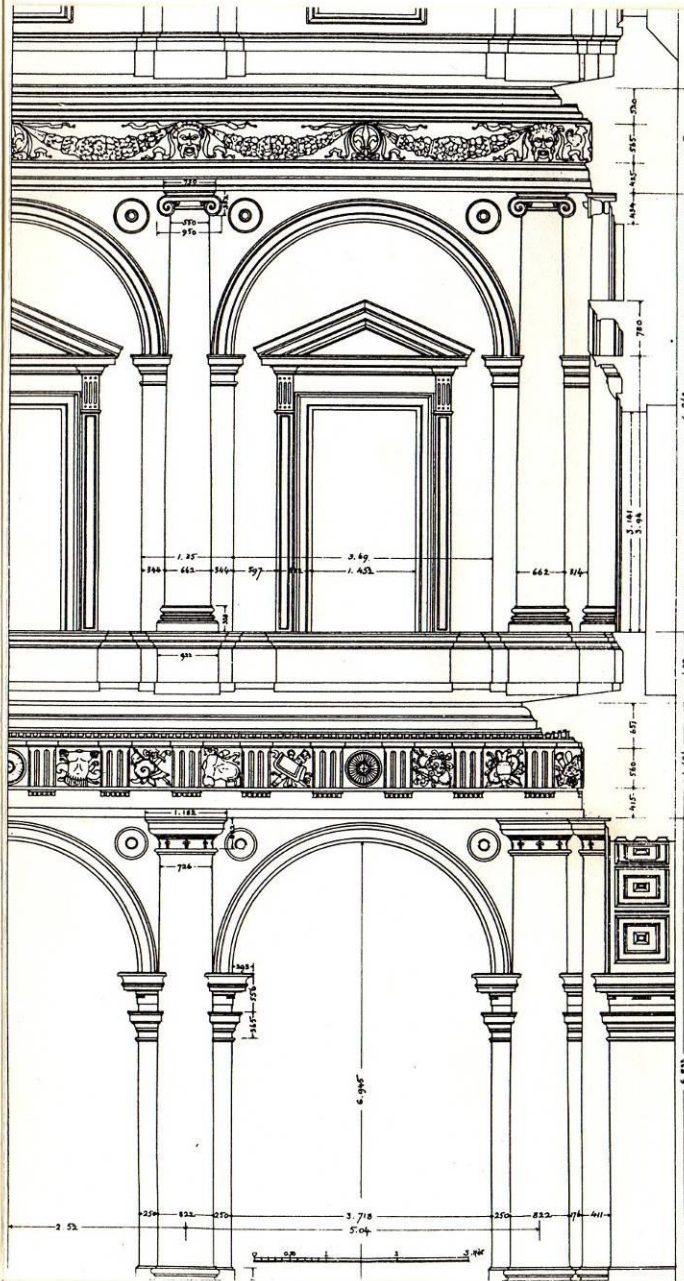


Figure 6/213: Élévation d'une travée d'angle de la cour. - Extrait de (21), pl. 46-47.

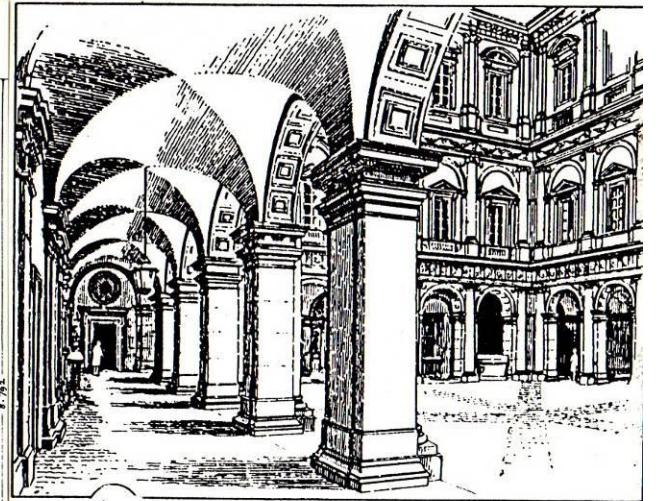


Fig. 6/214 THE CORTILE FROM ARCADE  
 D'après FLETCHER (15).

La Nature maniériste de Michel-Ange est déjà perceptible dans le 2<sup>e</sup> étage qu'il compose après 1546 : pilastres détriplés, organisation discordante des fenêtres avec sur les côtés des corniches ne portant rien, frontons surbaissés.

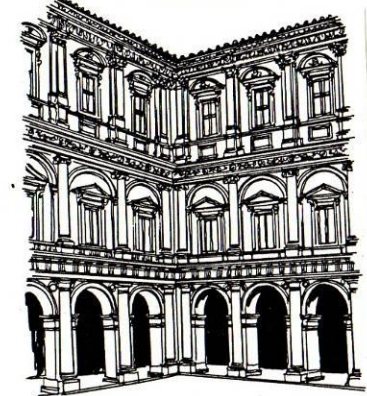
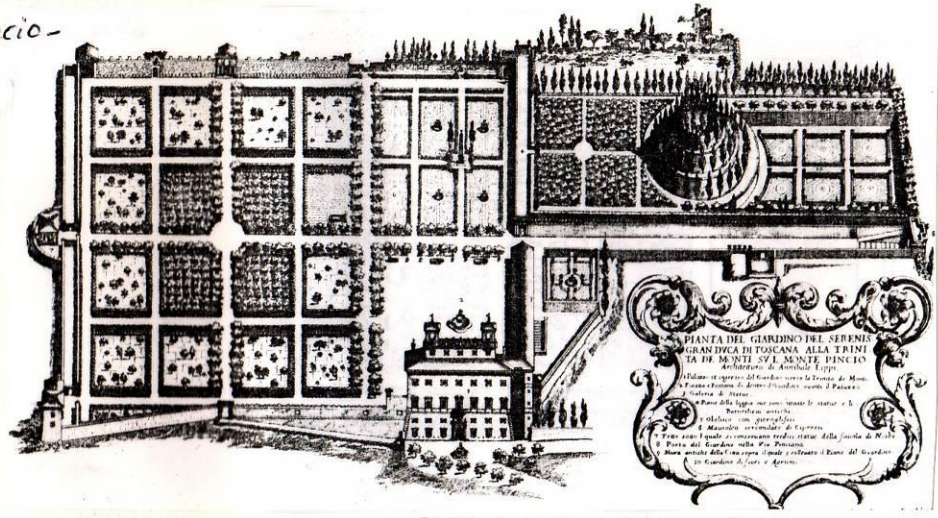


Fig. 6/215 Cour du palais Farnèse, Rome. Commencée en 1534 par Antonio da Sangallo le Jeune, la cour s'inspire, comme celle du palais de Venise, qui la précède d'un demi-siècle, des ordres superposés du théâtre de Marcellus et du Colisée, expression de la grandeur romaine. Michel-Ange, qui achève le palais après 1546, dessine le troisième ordre avec plus de liberté face aux modèles antiques (93 Atlas), (4).  
 D'après de FARWOOD (57).

§3. Les Jardins de la H<sup>e</sup> Renaissance  
 1. Les Jardins du Pincio -  
 (Villa Médicis)

La Villa Médicis, créée vers 1540 sur le Pincio, par le



JARDIN DE LA VILLA MÉDICIS, A ROME

Figure 6/216 -  
 D'après, 5<sup>e</sup> Atlas (4).

**La villa Médicis**  
 (seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle)

La villa Médicis présente sur la ville une façade sévère, mais sur le jardin une façade incrustée de fragments antiques et creusée d'une grande loggia dessinée par Ammanati. De ses deux tours belvédères, elle domine tout le paysage de Rome. Une gravure de Falda (ci-dessous, à droite) nous fait connaître le dessin ancien des jardins.

cardinal de Montepulciano, non loin, semble-t-il, des anciens jardins de Lucullus, est sans doute l'une des plus connues de l'Italie. Elle le doit en partie aux mérites de l'architecture du *casin*, véritablement princier, élevé par Annibal Lippi, mais aussi à la grande beauté de sa situation. Bornée, au Nord-Ouest, par le jardin du *Pincio*, à l'extrémité d'une croupe qui s'étend jusqu'à la Place du Peuple et aux remparts d'Aurélien, la villa qui, vers le Nord-Est, atteint, elle aussi, le mur d'enceinte, domine de ce côté le chemin creux qui le contourne, en profitant des échappées fort belles qu'offrent les parties élevées de la villa Borghèse (1). Vers le Sud-Ouest, à l'opposé, elle commande l'une des plus belles vues de Rome, sur Saint-Pierre et les quartiers nord de la ville. Il est impossible de concevoir un plan plus simple : tout se borne à des rectangles et à des carrés. Des bosquets, et un parterre entièrement de niveau; puis, au Sud-Est et dominant une belle terrasse, un petit bois, aboutissant à un monticule de verdure. Un belvédère le domine, offrant une vue plus dégagée en certains points, notamment sur la grande avenue rectiligne qui se dirige vers le casin de la villa Borghèse...

L'échelle de ces quelques simples éléments est étonnante. La villa, elle-même, a beau se présenter comme un bâtiment important (2), du fait qu'au delà des parterres qui lui font face, le regard s'étend, au-dessus du parapet du chemin creux, jusqu'aux arbres de la villa Borghèse, à trois cents mètres plus loin, le jardin semble s'annexer les environs. La partie traitée comme un jardin — compris le petit bois et son belvédère — n'atteint même pas une surface de cinq hectares : c'est dire que ce grand et bel ensemble, palais compris, tiendrait dans les deux tiers de la place de la Concorde; on a certes quelque peine à se le figurer.

Les motifs intéressants de la villa sont éclipsés par l'intérêt tout architectural de son casin. Sa vaste loge, les deux petites volées de son perron, surmonté de la fontaine du Mercure (3), le beau fond de décor que constitue, en arrière des arches aux colonnes accouplées, la grande allée du fond, ses pins distingués et les frondaisons plus estompées des lointains, ont créé là un point de vue remarquable, compris entre des bosquets bien ombragés et la longue terrasse qui domine le parterre sur la droite. (GROHRT, (21a))

2. La Villa d'Este, à Tivoli (1540 -

Beauté des arbres; abondance des eaux se précipitant en masses torrentielles dans de simples égouts; décor prestigieux de cette composition réalisée à flanc de falaise (8 niveaux différents) Grande variété de mouvements et d'effets obtenue par les dispositions les plus simples. Pas de vues trop étendues.

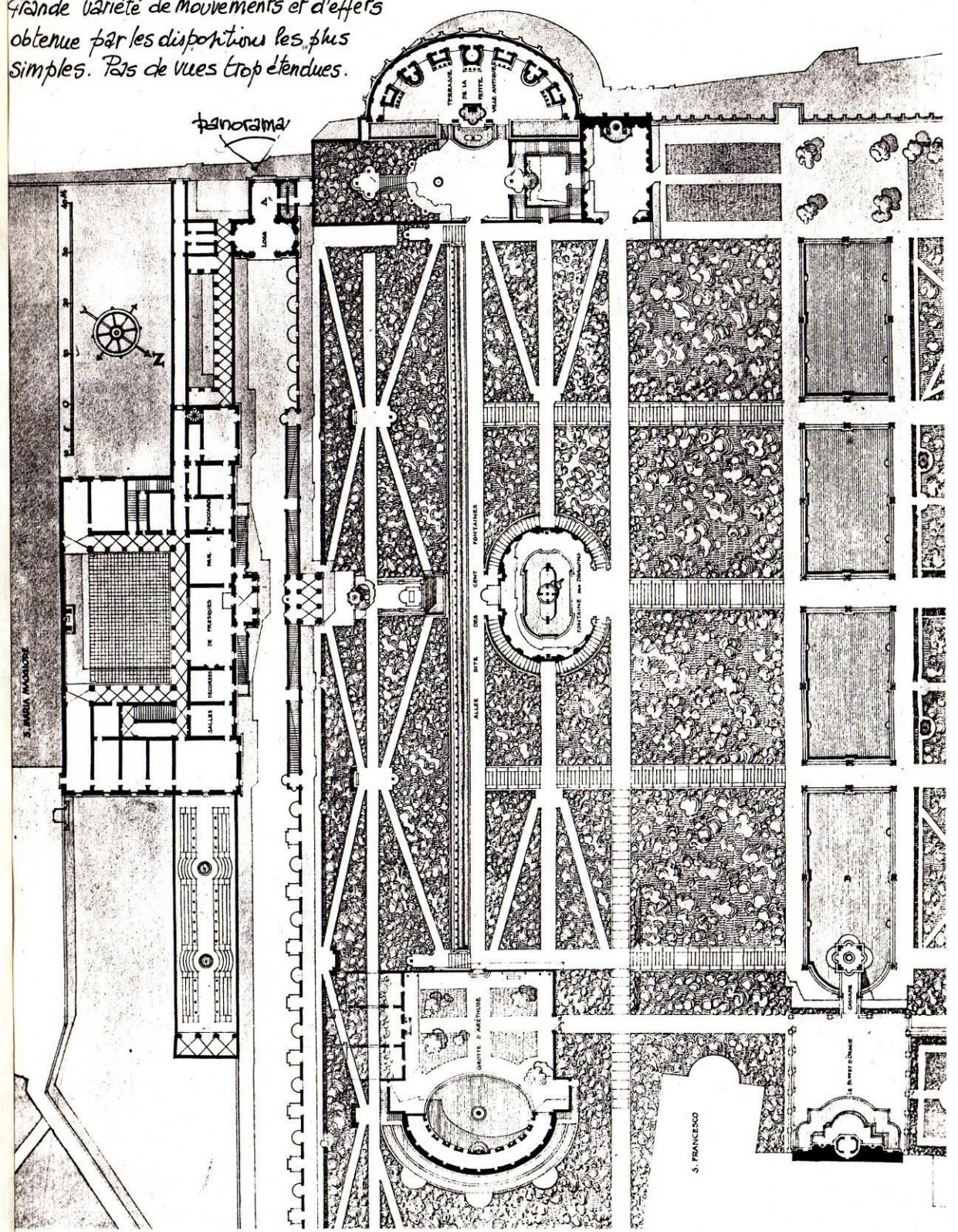


Figure 6/217 - VILLA D'ESTE, A TIVOLI, D'après GROHRT (23), pl. 18.

3. Villa Aldobrandini  
 Frascati, (1598)

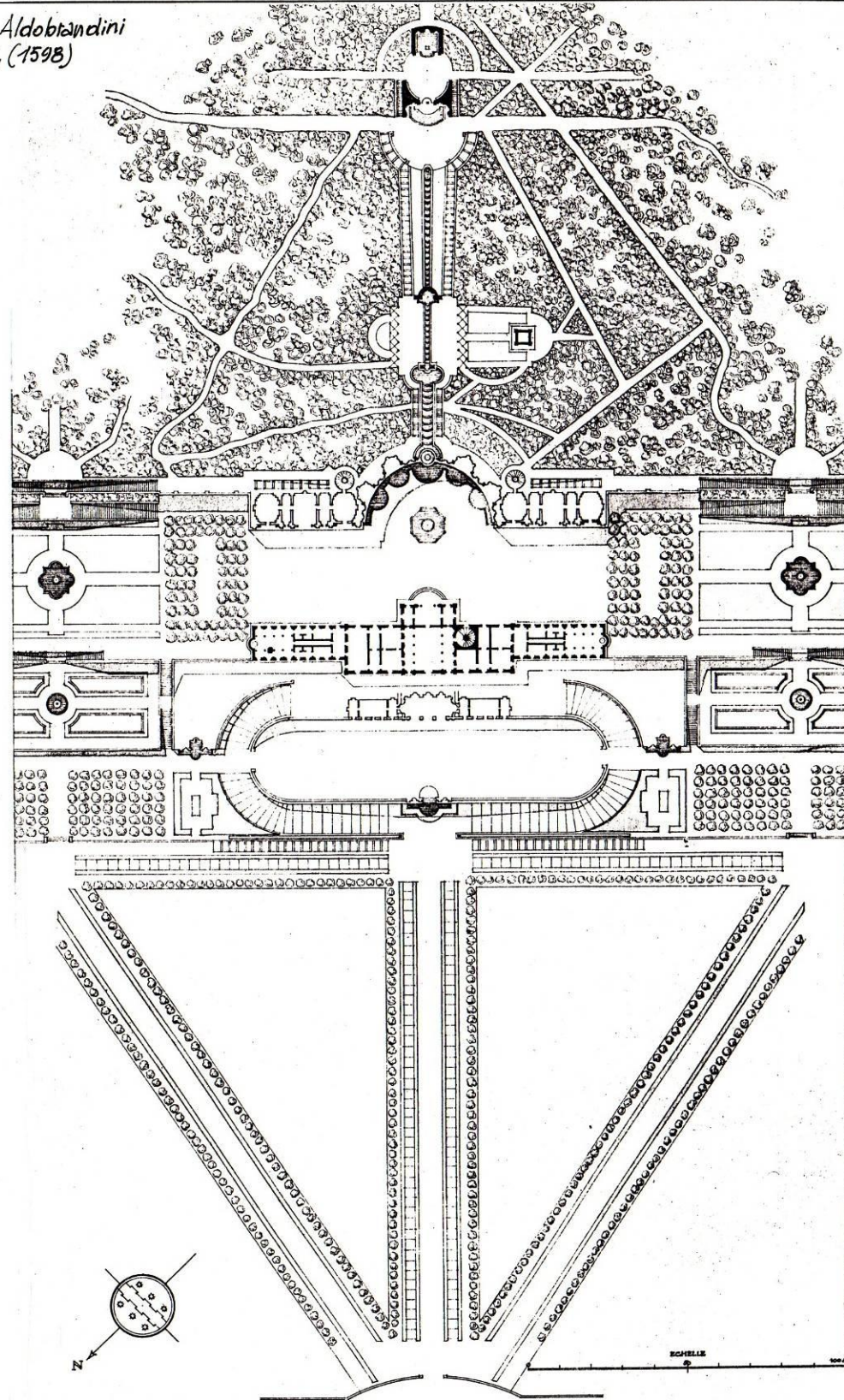


Figure 6/218 - VILLA ALDOBRANDINI, A FRASCATI. D'après G. RICHOT (13), pl. 14.  
 Autre composition à flanc de coteau. Liaisons entre les niveaux moins heureuses, mais ici la villa n'est plus à l'extrémité du terrain. Majesté des 3 avenues convergentes; ampleur de la double rampe; intimité des jardins boisés à l'arrière.

174.