

Section 3: la Troisième période: le Maniérisme

Chapitre 1: Significations et Contexte

Chapitre 2: les origines du Maniérisme

I. BRAMANTE (1484-1514)

1. Palais Coperni, Rome, 1540.

II. RAPHAEL SANSO (1483-1520)

1. Villa Madama, Rome, (1517)
2. Palais Bronconio dell'Aquila, Rome, (1518) (détruit)
3. Palais Caffarelli - Vidoni, Rome (1515).

III. ROMAIN Jules (1492-1546)

1. Palais du Té, Mantoue (1526-1534).

IV. PERRUZZI Baldassarre (- 1534)

1. Villa Farnésine, Rome, (1509-1510).
2. Palais Namino alle Colonne, Rome. (1532-).

V. SANSOVINO (1486-1570).

1. Librairie vieille, Venise (1536)
2. Loggia du Campanile, Venise (1540)
3. Scala d'Or, Palais des Doges, Venise

VI. SARMICHELII

1. Palais Grimani, Venise, 1544.

VII.

Chapitre 3: les tensions pré-baroques.

I. VASARI (1511-1574)

1. Galerie des Offices, Florence, 1560

II AMMANATI

1. Cour intérieure et façade antérieure du Palais Pitti (Florence, 1560).

III. MICHEL-ANGE. (1475-1564).

1. Façade de San Lorenzo, , 1515
2. Bibliothèque de San Lorenzo et exalier. de Florence, 1516
3. Tombeau des Médicis, à Florence,
4. Eglise St Pierre à Rome (1546-1563) (2^e période)
5. Piazza del Campidoglio, Rome (1534-1605).
6. Porta Pia (1564).

Chapitre 4: la Classification classique

§1. PALLADIO Andrea (1508-1580).

I. L'architecte et ses théories.

II. Ses œuvres

1. Palais Chiericati à Vicenza (1550-1557)
2. St Marie Majeure à Venise (1565)
3. Palais Valmarana à Vicenza (1566).
4. Teatro Olimpico à Vicenza
5. Basilique à Vicenza
6. Loggia del Bernardo

III. La villa Palladienne.

- 1.
- 2.
- 3.

IV. Les influences de Palladio en Occident

§2. VIGNOLE.

I. L'architecte et ses théories

II. Ses œuvres.

1. L'église du Gesù à Rome (1568-1575).
2. Portique ou le capitole à Rome

III. Les influences

Section 4: Eléments d'architecture de la Renaissance Italienne Comparaisons et évolution.

SECTION 3 : LA TROISIEME PERIODE ± (1550 - 1600) Le Maniérisme

CHAPITRE 1 : Significations, contexte et évolution.

Après 1520, le grand style romain, élaboré dans le milieu de Bramante et de Raphaël, se répand en Italie, phénomène qu'accélère, en 1527, le sac de Rome en dispersant les élèves et collaborateurs de ces deux artistes. Tous partagent la même admiration pour les réalisations de leurs maîtres, qui s'imposent comme des modèles aussi dignes d'être imités que les ruines antiques dont elles ont su faire revivre la grandeur. Mais, alors que certains, comme Antonio da Sangallo, consolident les acquis de la Renaissance romaine, d'autres, comme Jules Romain, Sanmicheli, Sansovino ou Peruzzi, tirent des conclusions extrêmes de certains partis esquissés dans les années 1510. Le terme de maniérisme a souvent paru adéquat pour désigner ces expériences, où l'architecte s'inspire de la « manière » (*maniera*) des maîtres et non pas directement (*di natura*) des édifices antiques ; mais les registres de ces recherches sont fort différents, du style massif, dont le point de départ est le palais Caprini de Bramante, au style décoratif sophistiqué, dont le modèle est le palais dell'Aquila de Raphaël (détruit).

Dès 1524, Jules Romain (1492-1546), principal collaborateur de Raphaël, avait quitté Rome pour Mantoue, où il resta jusqu'à sa mort au service des Gonzague, pour qui il bâtit le palais du Té. Travaillant surtout dans le registre dorique sévère, il multiplie les expériences sur les bossages. D'après quelques exemples antiques, et notamment la *Porta maggiore* à Rome, il enrichit la gamme des ordres d'un type supplémentaire, l'ordre rustique, où les colonnes et les entablements sont en partie masqués de blocs laissés bruts.

Sanmicheli et Sansovino, qui quittent Rome pour l'Italie du Nord en 1527, savent aussi manier ce style puissant, quand le programme les y invite (portes de ville, arsenaux, monnaie), mais explorent plutôt la voie ouverte par Raphaël au palais Branconio dell'Aquila (rythme complexe de baies et arabesques décoratives jouant en contrepoint). Sanmicheli (1484-1559), fixé à Rome depuis 1500, regagne Vérone, sa ville natale. Il y bâtit, outre les nouvelles portes de la ville, plusieurs palais, élégantes variations sur le modèle des palais Caprini de Bramante et Branconio dell'Aquila de Raphaël (palais Pompei, 1530 ; Canossa, 1537 ; Bevilacqua, 1540 ?). Quant au Florentin Jacopo Sansovino (1486-1570), qui était arrivé à Rome avec Giuliano da Sangallo en 1505, il gagne Venise, où il s'impose comme architecte de la cité. Au palais Corner della Cà Grande (1537), il donne au palais vénitien traditionnel une ordonnance classique, qui reste un modèle vers lequel Longhena se tourne encore au XVII^e siècle. Son chef-d'œuvre est la bibliothèque, qu'il bâtit à partir de 1537 sur un côté de la Piazzetta San Marco ; le thème romain des deux ordres superposés y est enrichi d'une décoration raffinée, avec laquelle Palladio dut rivaliser en concevant le rhabillage de la basilique de Vicence.

Après le sac de 1527, Serlio (1475-1554) gagne lui aussi Venise, s'arrêtant au passage dans sa ville natale de Bologne. À l'aide d'un portefeuille de dessins hérités de Peruzzi, le principal assistant de Bramante, avec qui il était lié, il commence à préparer la publication de son traité d'architecture (1537-1576) ; celui-ci jouera un rôle considérable dans la diffusion du nouveau style, surtout en France, où Serlio s'installe en 1540, et en Europe du Nord.

Peruzzi (1481-1536), qui était retourné à Sienne en 1527, ne se réinstalle à Rome qu'en 1535 ; là, sa dernière œuvre, l'extraordinaire palais Massimo alle Colonne, témoigne une fois de plus de sa liberté face à la tradition classique.

À Rome, cependant, la continuité était assurée surtout par le Florentin Antonio da Sangallo le Jeune (1484-1546), neveu de Giuliano. Compétent mais sans grande imagination, il tire des expériences foisonnantes de la Renaissance des modèles auxquels la clarté de parti assure un grand avenir. Le palais Farnèse, commencé en 1513 (il sera achevé par Michel-Ange), combine la lisibilité d'un plan florentin et la nouvelle monumentalité des ordres romains, et l'église Santo Spirito in Sassia donne une version moderne de la façade à deux ordres superposés de Santa Maria Novella à Florence, d'où dérivent les églises romaines de la Contre-Réforme.

Michel-Ange (1475-1564) prend la direction opposée et cherche à donner aux membres architecturaux une tension et une plasticité inédites, qui doivent beaucoup à ses expériences de sculpteur. Dans la Nouvelle Sacristie de San Lorenzo à Florence (1520-1527), pendant de la Vieille Sacristie de Brunelleschi, dont elle reprend le parti, l'ossature de *pietra serena* est revue dans le sens de la grandeur romaine, mais conserve les profils aigus de Brunelleschi. L'édifice le plus novateur est la bibliothèque Laurentienne, commencée en 1524, où les colonnes nichées dans le mur du vestibule sont traitées comme des sculptures et les profils librement redessinés, signe d'une indépendance nouvelle face à la tradition antique.

Dans la seconde moitié du siècle, on observe un effort de clarification, qui aboutit à la publication des traités – destinés à devenir des classiques – de Vignole (1562) et de Palladio (1570). Suivant la voie ouverte par Serlio, ils donnent des modèles d'ordonnance faciles à reproduire, en faisant un choix parmi les meilleurs morceaux antiques. En même temps, la divergence des expériences semble s'accroître : à Florence, Vasari (1511-1574), immortalise par ses *Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes*, et surtout Buontalenti (1536-1608), sensibles à la leçon de Michel-Ange, témoignent d'une extraordinaire richesse d'invention dans l'ornement architectural abstrait ; à Rome, Pirro Ligorio (vers 1510-1588) procède par juxtaposition de reliefs au casino de Pie IV au Vatican ; actif à Gênes et à Milan, Alessi (1512-1572) donne un aspect sculptural aux membres architecturaux, les multipliant comme à plaisir au palais Marino de Milan et dans nombre des palais élevés sur la *strada nuova*, la grande voie patricienne qu'il dessina à Gênes. Le génie de Palladio (1508-1580) est d'avoir su jouer des différents tons et des différents registres, de la robustesse du palais Thiene à la simplicité élégante de ses villas, de la monumentalité de la basilique de Vicence à la fantaisie décorative de la Loggia del Capitano et de récapituler ainsi en quelque sorte toute l'expérience du siècle.

(Extrait du 9^e Atlas (4) p.278)

L'architecture maniériste apparaît comme l'antithèse de la perfection sereine de celle du *Quattrocento*. L'ordre et l'harmonie disparus, les formes résultant de recherches expérimentales sont chargées de tension et de conflit. Bien qu'elles procèdent pareillement du langage classique, les significations existentielles concrétisées par les œuvres d'art diffèrent totalement. Nous avons déjà relevé ce changement fondamental d'intentions, quand nous avons analysé la transformation que Michel-Ange fit subir au plan de Bramante pour Saint-Pierre. Alors que le plan original exprimait une image harmonieuse et unitaire du monde, Michel-Ange introduisit une atmosphère de doute, de

conflit et de tragédie, telle qu'on en rencontre rarement dans l'histoire de l'art antérieure. Il semble que l'homme ait pris conscience, pour la première fois, de son problème existentiel. En effet, le phénomène de la désintégration de l'ordre du monde marque essentiellement le 16^e siècle.

Pendant le *Cinquecento*, la conception de l'espace subit une transformation profonde. L'idée d'une continuité spatiale générale est maintenue mais, ce qui était addition statique d'unités 'parfaites', relativement indépendantes, se transforme en un jeu dynamique d'éléments opposés (SCHOLZ, (52))

CHAPITRE 2 : Les Origines du Maniérisme dans la première moitié du 16^es.

I. BRAMANTE (1444-1514).

1. Palais Caprini, Rome, 1510.

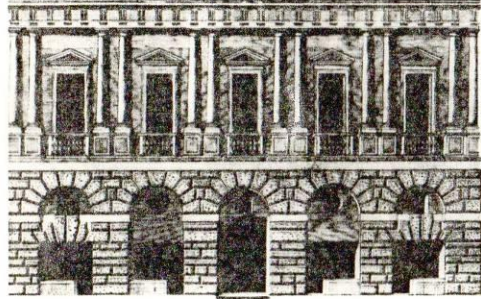


Figure 6/219 :
Palais Caprini, Rome (9^e Atlas (4)).

Dans ce palais, bâti vers 1510, Bramante établit un contraste saisissant entre le rez-de-chaussée, occupé par des boutiques, traité en gros bossages rustiques et l'étage, occupé par les appartements, scandé d'un ordre de colonnes doriques jumelées. Réélaboration de l'insula romaine, ce type de palais à socle connut une extraordinaire fortune : Raphaël, Sansovino et Sanmicheli notamment en multiplièrent les variantes.

II. RAPHAËL Sanzio (1483-1520)

1. Villa Madama, Rome, 1517.

L'œuvre maîtresse de Raphaël est sans aucun doute la "Villa Madama". L'une des plus importantes résidences suburbaines élevées à Rome au XVI^es. Située à Monte Mario, elle a été bâtie pour Jules de Médicis, le futur pape Clément VII.

L'anecdote veut que cette villa ait été construite en vue d'une spéculation : une villa prestigieuse donnant la chance d'en attirer d'autres et de faire ainsi monter les prix des terrains avoisinants qui, il faut le dire, appartenaient aux Médicis !

La mutation s'avère accomplie si l'on examine le plan pour la Villa Madama (1517) projeté par Raphaël (1483-1520), élève de Bramante. Trois innovations importantes en font un projet véritablement révolutionnaire : le développement délibéré d'un nouveau type d'édifice — la villa suburbana — ; un nouveau rapport actif établi entre l'environnement créé et l'environnement naturel ; enfin, une nouvelle organisation dynamique des espaces intérieurs. La villa est située sur les pentes du Monte Mario. La disposition spatiale est basée sur deux axes orthogonaux qui définissent les orientations principales du site. A l'intersection des axes, se trouvent un cortile circulaire qui forme le centre de toute la composition. L'entrée, située sur l'axe transversal, flanquée de tours rondes, donne accès à une avant-cour rectangulaire. En s'avancant le long de l'axe, on rencontre un large escalier qui mène à un vestibule légèrement plus étroit, avec des bas-côtés et, de là, à un corridor. Ainsi l'espace se contracte au fur et à mesure qu'on avance pour ne s'élargir à nouveau que dans la grande rotonde du cortile. A ce point, un choix est proposé : ou retourner dans la nature à travers le théâtre à gauche ; ou jouer du panorama « ou continuer le long de l'axe vers la nature apprivoisée.

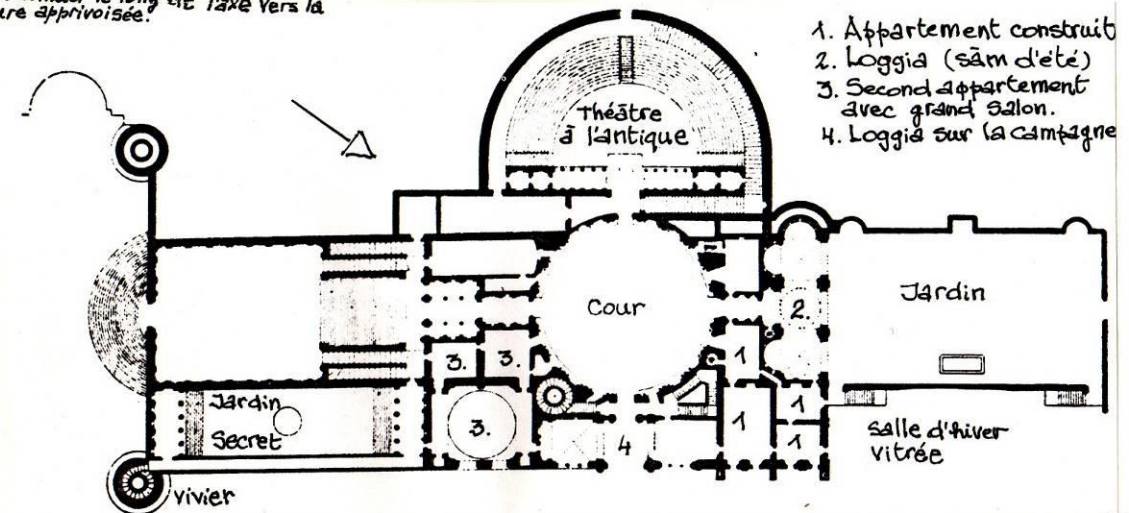
Inspirée librement de certains principes des villas de l'antiquité romaine (bonne exposition au soleil, portique semi-circulaire, pièces principales très aérées, participation de la nature environnante à l'ensemble architectural), elle annonce par bien des aspects les villas renaissantes et maniéristes qui vont foisonner les années suivantes dans toute l'Italie (notamment les villas de Palladio en Vénétie). Définie par des courbes et des dwites qui se mêlent, elle comprend :

- un théâtre en plein air
- un bain aquatique
- une splendide loggia aux proportions monumentales qui rappellent le décor de "l'école d'Athènes".

Figure 6/220 :
Villa Madama, Rome

D'après SCHULZ (52).

La villa Madama, sur le monte Mario, fut commencée en 1518 sur les dessins de Raphaël pour le cardinal Giulio de Médicis, futur pape Clément VII. La minutieuse description qu'en donne Raphaël lui-même dans une longue lettre et les plans établis dans l'atelier des Sangallo nous font connaître cet ambitieux projet, dont il existe plusieurs états, de reconstituer une villa romaine, et particulièrement la villa du Laurentinum de Pline le Jeune. Un tiers à peine fut bâti ; le décor de stuc et de fresque qu'y réalisent les élèves de Raphaël dans la grande loggia s'inspire directement de l'étude des voûtes de la Maison dorée de Néron. (9^e Atlas (4))



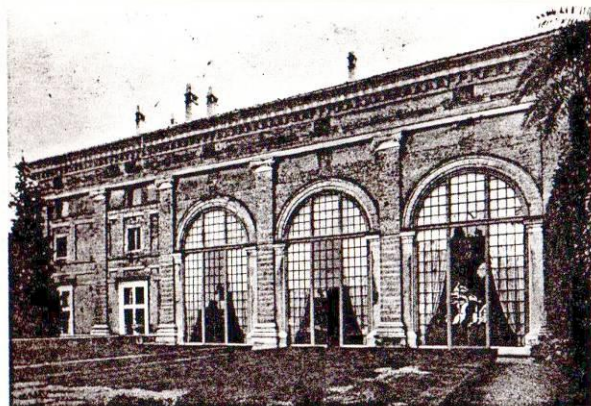


Fig. 6/221 : Raphaël - Villa Madama - Capri, vers le jardin. SCHOLZ, (52)



Fig. 6/222 : Raphaël - Villa Madama - Rome. SCHOLZ (52).

2. Palais Branconio dell'Aquila, Rome.

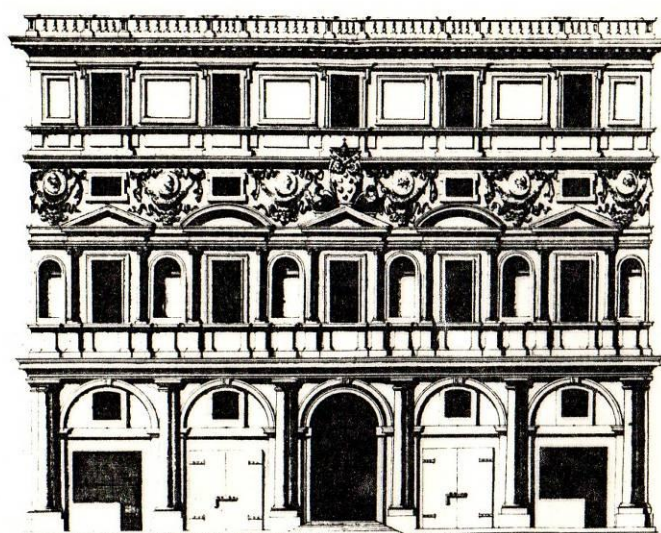


Fig. 6/223.

Palais Branconio dell'Aquila, Rome. Comme le palais Caprini, cette œuvre de Raphaël (vers 1518), détruite, est une variation sur le thème de l'insula antique, mais traitée avec plus d'élégance et de variété. La simplicité du rez-de-chaussée toscan contraste avec la variété de l'étage marqué par un rythme alterné de niches et d'édicules ioniques à frontons cintrés ou triangulaires et celle de l'attique avec son riche décor de stuc. (Scholzs, (41)).

3.

RAPHAËL SANZIO : son propre palais ainsi que le palais CAFARELLI. (Fig.).

- ces édifices revêtent une importance primordiale dans l'évolution de la facade dans l'édifice civil.
- Ordinairement, les palais florentins à trois étages entourent une cour intérieure,
- Raphaël brise avec cette conception, il réduit les trois étages à deux, l'étage inférieur étant loué aux différents corps de métiers, il est subdivisé en deux sous-étages : l'étage proprement dit réservé à l'exploitation et, un entresol propice au logement. Le second étage est réservé au propriétaire.
- au dessus du premier étage généralement décoré en rustique, on trouve des socles surmontés de colonnes d'ordre toscan, surmontées de frises architraves, ornées de métopes. Entre les colonnes s'ouvrent les fenêtres.
- Conception révolutionnaire : l'aspect de ces demeures est cossu ; les pilastres donnent l'impression d'être l'ossature portante de l'édifice, jeu d'ombre et de lumière qui font ressortir. Pourtant, malgré tout l'architecture est statique avec de grandes lignes horizontalisantes.
- RAPHAËL SANZIO meurt en 1520 à l'âge de 34 ans, ANTONIO DE SAINT GALLO brigue à nouveau sa succession, mais il est encore débouté et cette fois au profit de Peruzzi.



Figure 6/224.
Palais Vidoni Cafarelli à Rome
(ca 1515-1520) par RAPHAËL.

- étage à "mezzanine", entre pilastres jumelés entablement sous puissante corniche
- "étage noble", (piano nobile)
Colonnes jumelés et fenêtres sur corniche; allège à balustrade et stylobate ordre dorique toscan
- rez de chaussée; fenêtres grillagées frontons et seuils saillants sur consoles alternant avec porte plein cintre.

III. Jules Romain (1492-1546).

1. Palais du Tè, Mantoue (1526-1534).

Fig. 6/225
Palais du Tè, Mantoue (8^e Atlas, (4)).

Entre 1526 et 1534, Jules Romain bâtit ce palais, aux portes de Mantoue, récréation grandiose d'une villa suburbaine romaine, et expression des ambitions politiques de Federico de Gonzague, qui devient duc en 1530. Sur les parois extérieures et dans la cour, Jules Romain développe toutes les ressources du style rustique, tandis que sur le jardin il ouvre une grandiose loggia.

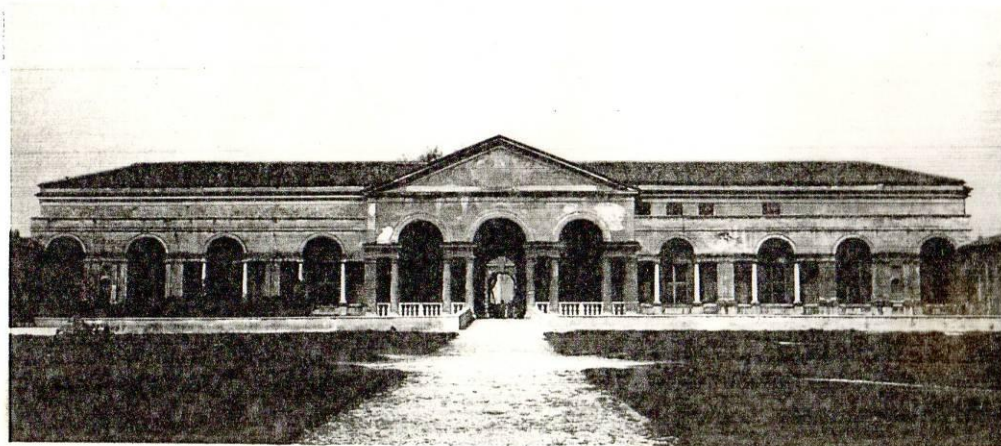
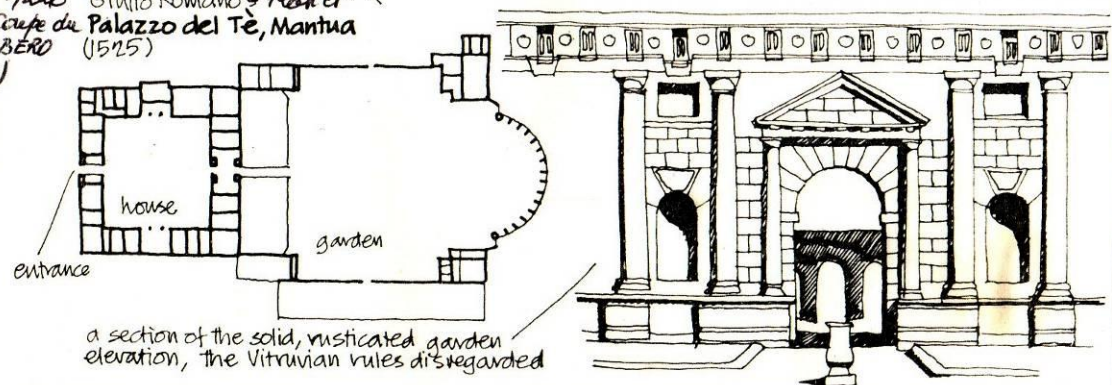


Fig. 6/226 Giulio Romano's Plan et Coupe du Palazzo del Tè, Mantua
RISEBERG (1525)
(48a)



a section of the solid, rusticated garden elevation, the Vitruvian rules disregarded

PALAIS DU TÈ

Le monument qu'on appelle aujourd'hui palais du Tè – du nom d'un ancien lieudit, *Tejeto* – fut d'abord une villa suburbaine que le marquis de Mantoue Frédéric II fit bâtir par Jules Romain sur une île située aux portes de la ville. Son homogénéité apparente dissimule en fait un développement progressif qui n'a été que récemment élucidé. Jules Romain dut d'abord réaliser une maison dont une fresque de la *sala di Ovidio* a conservé l'image : un corps de logis en longueur, dont l'entrée était constituée par une loggia de trois arcades. Ce bâtiment, hâtivement construit en 1525-1526, constituera l'aile Nord de la villa ultérieure.

Le marquis, séduit, dut commander une extension qui ferait de la maison une grande villa. Jules Romain éleva aussitôt trois autres ailes qui formèrent avec la première un grand quadrilatère axé à la perpendiculaire, avec entrée à l'ouest et jardin à l'est, chaque aile dotée d'une loggia au centre. Le plan carré ouvert aux médianes rappelle le palais Farnèse mais a pu être inspiré plutôt par le plan de maison romaine proposé par Fra Giocondo dans son édition de Vitruve en 1511. Ce qui doit provenir de l'exemple du palais Farnèse est le vestibule à trois nefs de l'aile Ouest. L'élévation adoptée, par son développement tout horizontal et l'emploi de l'ordre colossal, s'inspire de celle de la villa Madame, où Jules Romain avait travaillé avant de s'établir à Mantoue. Les dessins de Jacopo Strada effectués en 1567 (Düsseldorf, Kunstmuseum) prouvent qu'elle comportait à l'origine un attique continu, interrompu seulement par trois lucarnes situées au-dessus de l'entrée primitive ; sa suppression à la fin du XVIII^e siècle a aggravé l'horizontalité et appauvri l'élévation. Il semble que Jules Romain en ait conçu le dessin, en redoublant par endroits les pilastres et en insérant à l'occasion des niches entre eux, pour dissimuler l'irrégularité des baies de l'aile primitive et l'intégrer facilement à l'ensemble. On constate en effet dans la moitié gauche (orientale) de la face Nord que les travées entre les pilastres sont de largeur inégale et que les baies n'y sont pas centrées ; au contraire les pilastres sont à égale distance des baies, c'est-à-dire que l'architecte a préféré centrer les membres d'architecture plutôt que les ouvertures. Le système, très souple, a permis d'ajouter à l'aile primitive un prolongement de chaque côté et de reproduire à peu près la même élévation sur la nouvelle façade, à l'ouest, en donnant l'illusion de la régularité. Du côté de la cour, un ordre de demi-colonnes et des frontons au-dessus des ouvertures assurent un effet plus plastique, mais le rythme des éléments garde la même liberté. On y trouve deux types d'élévation, qui se répondent face à face. L'aile Nord trahit son antériorité par la présence d'un attique couvert d'une toiture saillante au-dessus de la loggia.

L'ensemble tire tout son caractère des bossages rustiques qui soulignent l'encadrement des baies, et des refends qui animent les surfaces. L'effet en a toutefois été exagéré par la restauration de la fin du XVIII^e siècle, qui a refait tous les enduits en ciment et en a plus que doublé l'épaisseur (la Lombardie est pays de brique, tout l'appareil n'est ici qu'un trompe-l'œil). Sur ce point aussi, les dessins de Strada donnent une vision plus juste de l'élévation originelle. Jules Romain a poussé ce caractère rustique jusqu'au paradoxe dans le vestibule de l'aile occidentale, où les fûts des colonnes et le claveau central des architraves se présentent dans un état d'inachèvement feint. Au *non finito* il ajouta, dans la face sur la cour des ailes Ouest et Est, un effet plus surprenant encore en présentant dans chaque travée un triglyphe et un claveau de l'architrave comme en train de tomber. Ainsi le bâtiment est censé à la fois être resté inachevé et menacer ruine. Ces allusions à des états contraires à la perfection classique sont évidemment caractéristiques du maniérisme. Elles ne portent toutefois que sur des détails, n'affectent pas tout l'ensemble et doivent être considérées comme des clin d'œil amusés plutôt que comme des manifestes d'une nouvelle doctrine. La villa est d'abord et avant tout « lieu de délices », c'est-à-dire de divertissement.

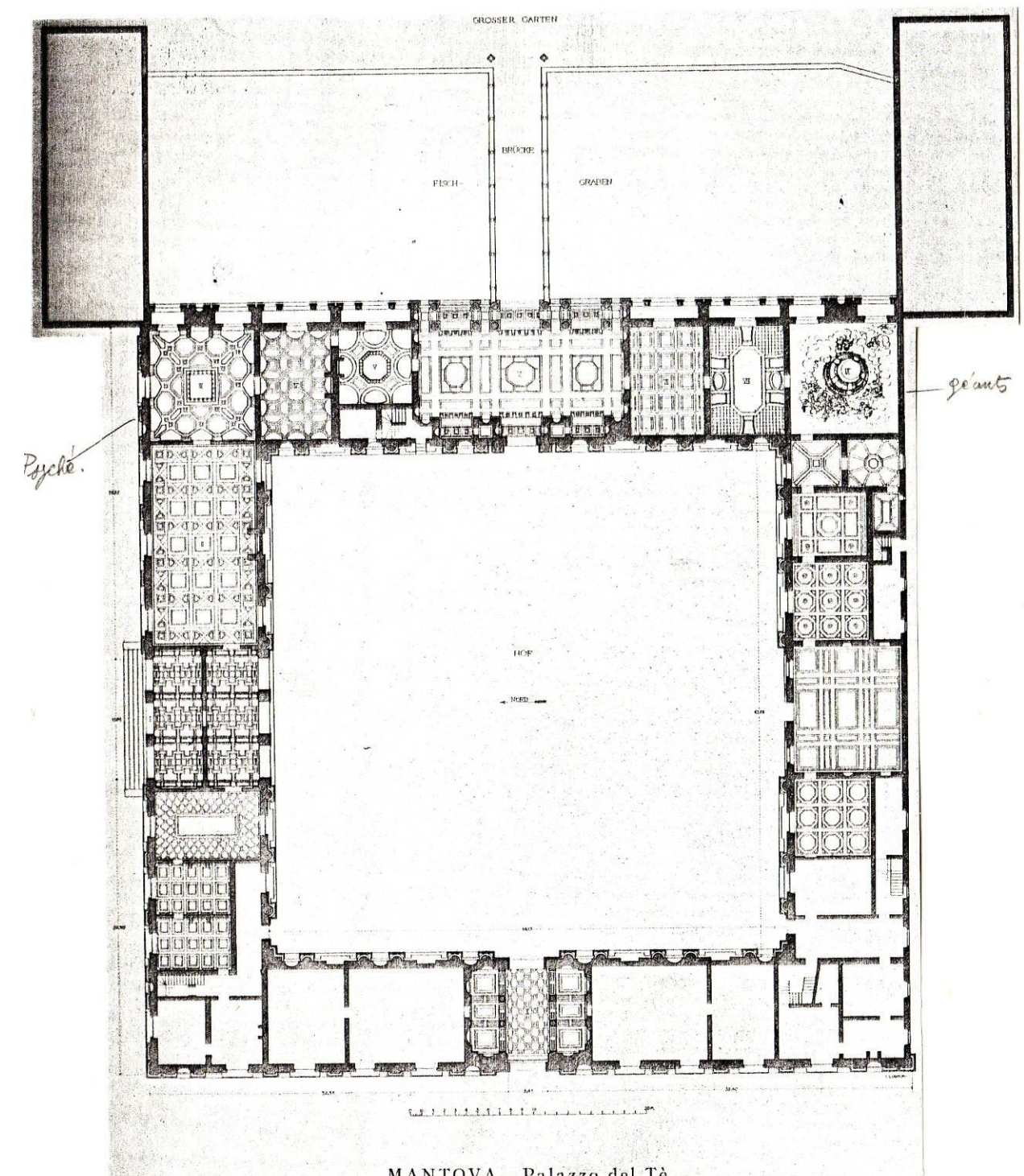
La face sur le jardin de l'aile orientale est manifestement une addition qui est venue s'appliquer contre la façade primitive. Les groupes de quatre colonnes de la loggia centrale, qu'on dit inspirés par ceux de la perspective peinte par Peruzzi à la Farnésine, doivent probablement s'expliquer par le simple redoublement des colonnes de la loggia primitive (qui existait déjà en 1530) à l'alignement de la nouvelle façade. L'élévation en a été bouleversée par la création d'un grand fronton triangulaire au-dessus de la loggia centrale, proposé par l'architecte Pozzo en 1774, puis par la suppression des galeries au-dessus des corps latéraux. Le dessin de Jacopo Strada permet d'en apprécier exactement les dispositions d'origine. Le caractère rustique y était limité au socle qui la supportait au niveau d'une pièce d'eau qui en baignait le pied (*peschiera*). L'ordonnance de grandes séries, les colonnes redoublées de la loggia, l'élévation à deux niveaux lui conféraient un caractère monumental, encore sensible aujourd'hui, qui la distingue du reste de la villa. C'était là une façade de palais. Il est certain qu'elle répondait dans le développement du bâtiment à une ambition nouvelle, qui doit sans doute être mise en rapport avec la promotion de Frédéric à la dignité ducal en 1530 et la visite dont Charles-Quint honora, la même année, sa villa. Le nouveau duc connu dès lors des projets politiques plus ambitieux et en vint à considérer sa villa comme un palais. La nouvelle façade sur jardin fut peinte en 1532.

Le décor intérieur conçu par Jules Romain a subi la même évolution que l'architecture : relativement sobre dans l'aile Nord, il devient plus riche dans l'appartement ducal, en retour à l'est, et atteint un point culminant dans la salle des Géants, à l'angle Sud-Est. Les autres ailes en sont dépourvues.

Le palais du Tè — architecture et décor — fascina les artistes et les amateurs. Jules Romain y avait créé un nouveau style, vigoureux et pittoresque. Il tombait parfois dans le mauvais goût, mais l'on fut plus sensible à la fertilité de ses inventions que sévère sur leur qualité. Après une restauration drastique à la fin du XVIII^e siècle, le monument est tombé dans un état de dégradation alarmant, mais l'œuvre de Jules Romain, colorée, inventive et poétique, n'a rien perdu de son pouvoir de suggestion. (E. Verheyen, *The Palazzo del Tè. Images of Love and Politics*, Baltimore, 1977).

PALAZZO DEL TÈ
JULES ROMAIN

ARCHITECTURE DES PALAIS
ITALIENS
ALBRECHT HAUPT
PARIS ED. ALBERT LEUJ.

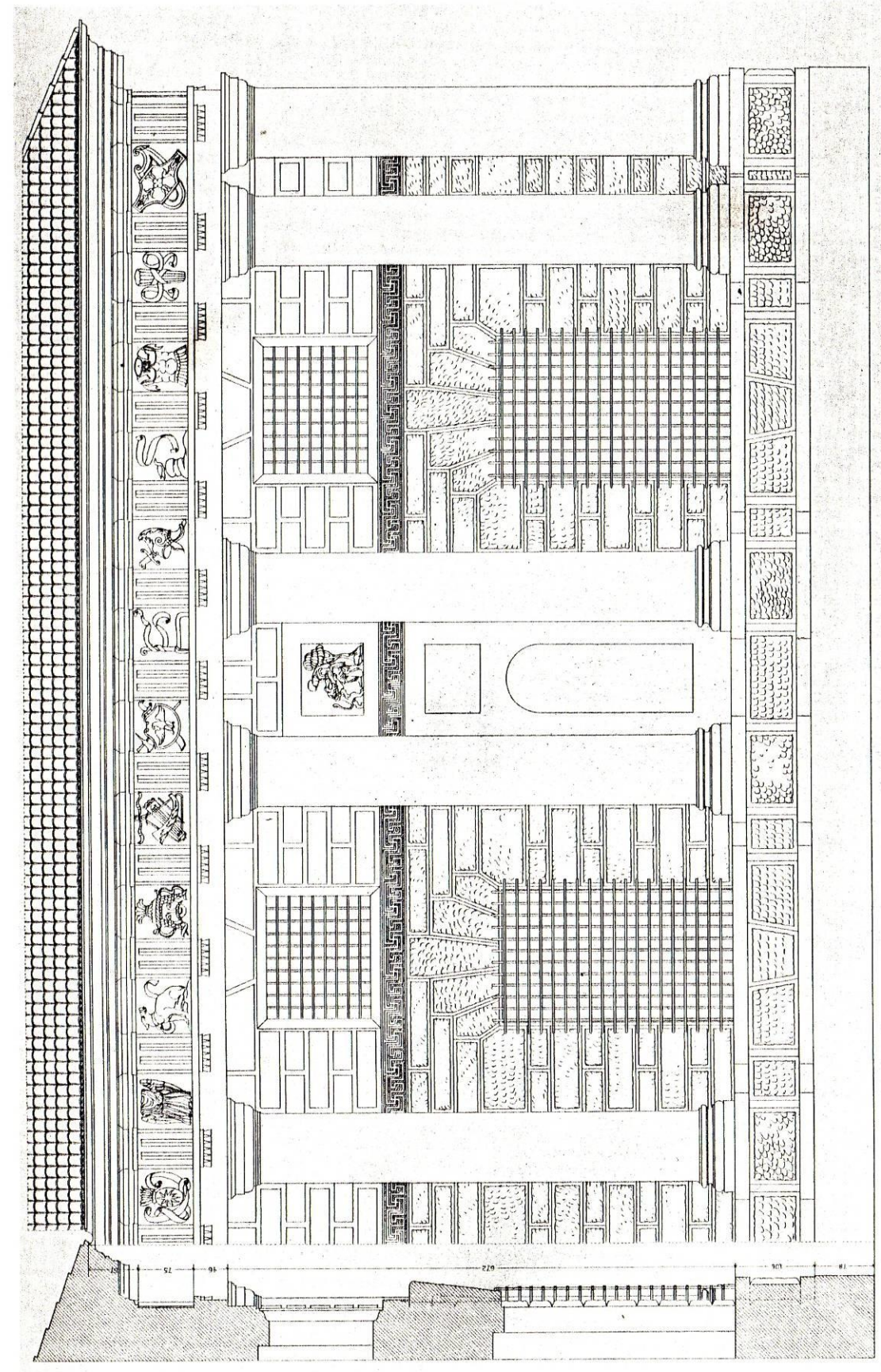


MANTOVA - Palazzo del Tè

182. Diversification des images spatiales
les locaux varient de la proportion et de la décoration
Contraste entre le rustre-poli, le colonnal (gros) et l'insulaire (pyché), le palaco et le raccé (débouché)

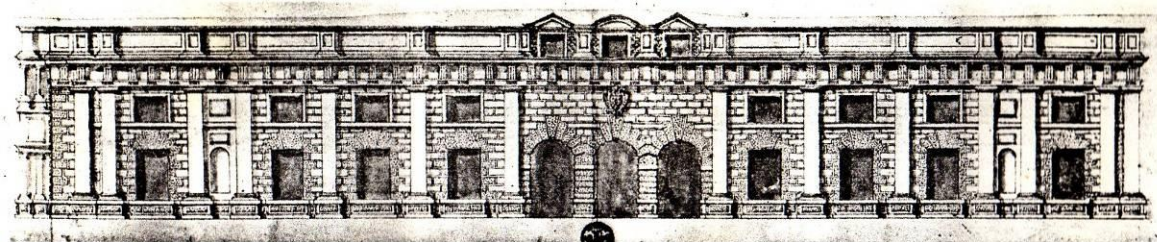
PALAZZO DEL TÈ

183.

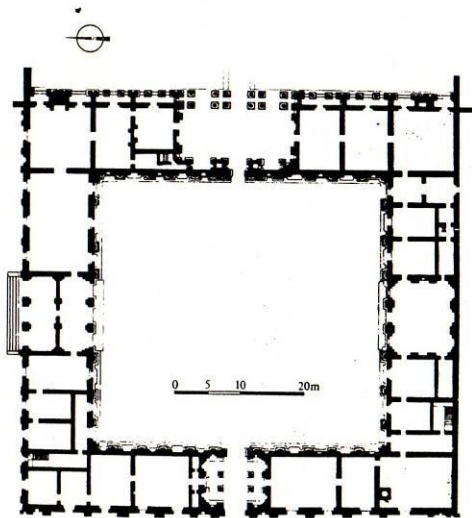


Portée de l'élévation principale, bannière, etc.

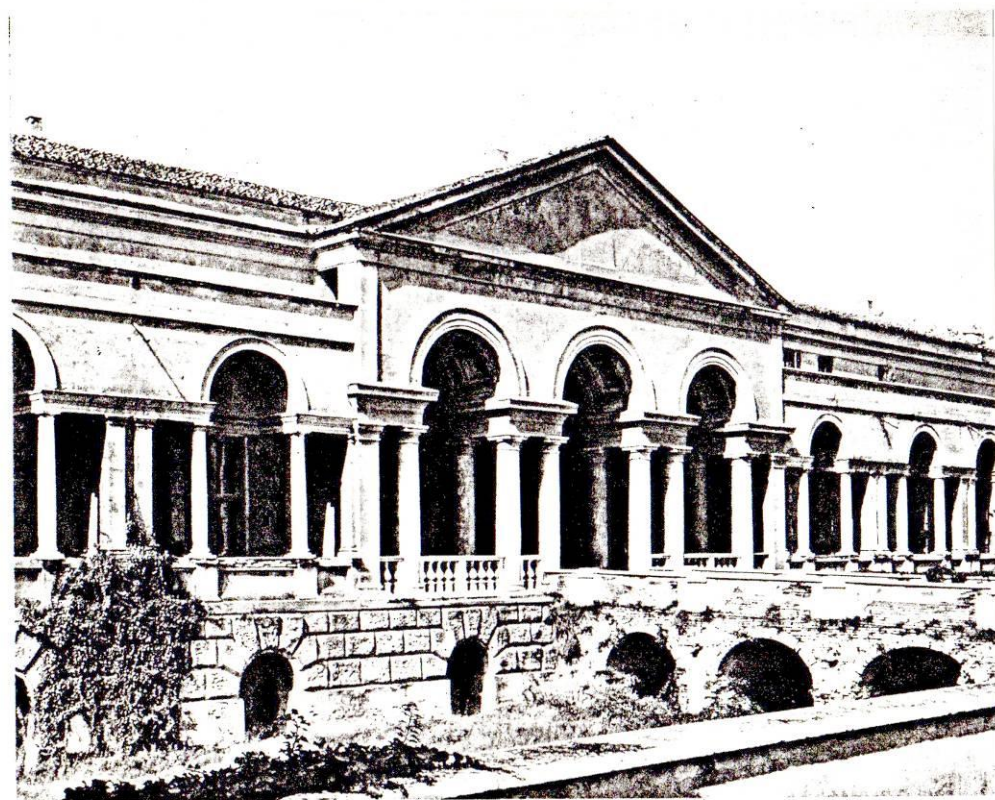
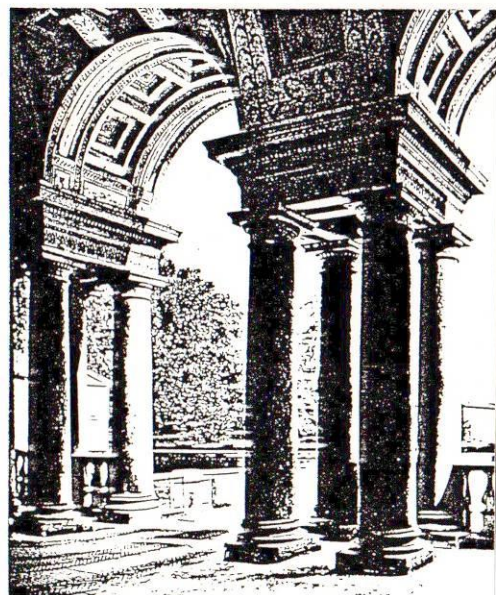
184-



MANTOUE. PALAIS DU TÈ.
ÉLEVATION ORIGINALE DE LA FAÇADE NORD
DESSINÉE PAR J. STRADA. DÜSSELDORF, KUNSTMUSEUM.

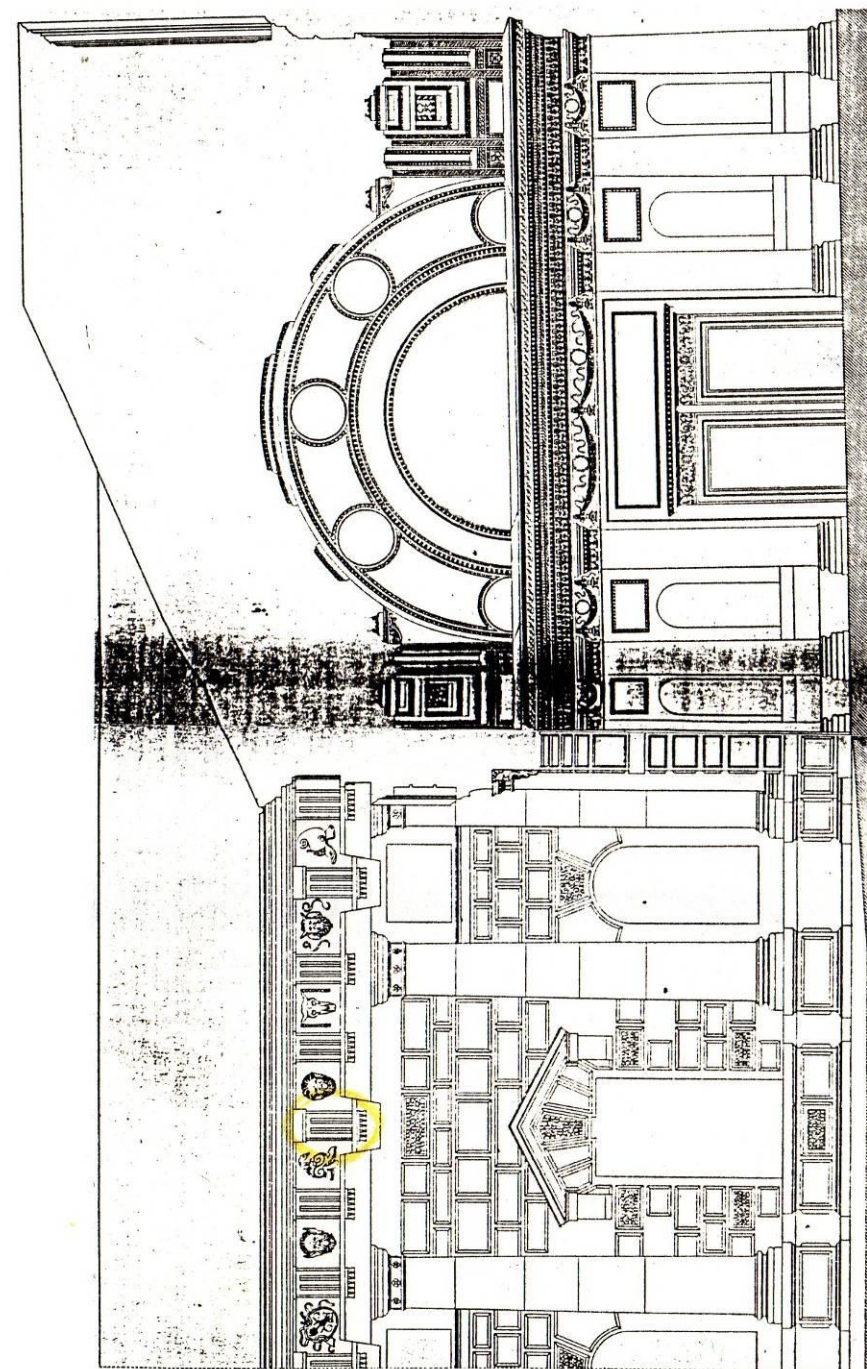


MANTOUE. PALAIS DU TÈ. PLAN.
(D'après d'Arco)



GIULIO ROMANO. MANTOUE. PALAIS DU TÈ. LA FAÇADE SUR LE JARDIN (DÉTAIL) : PORTAIL DE L'AILE CENTRALE.

PALAZZO DEL TÈ.



COUPE SUR PARTIE DE LA COUR.

*sur le gyppe
et sur de la
de l'architrave
en train de
tomber!*

*l'empis
mètre, de la
fronon
(mélaup)
colonnas
non fonda
testa
bonaparte*

185.

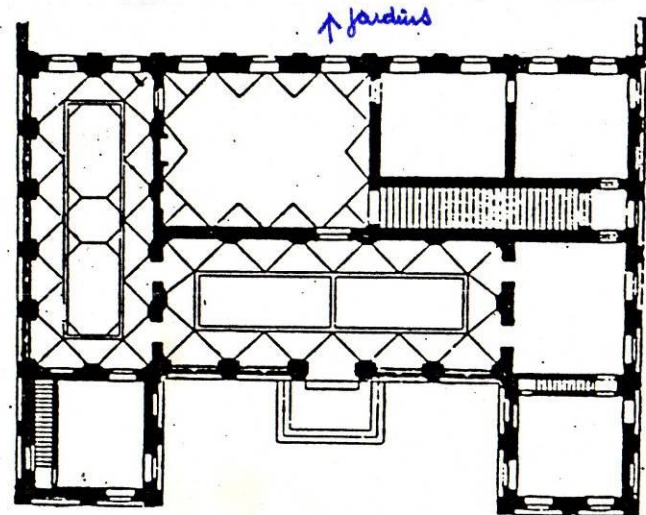
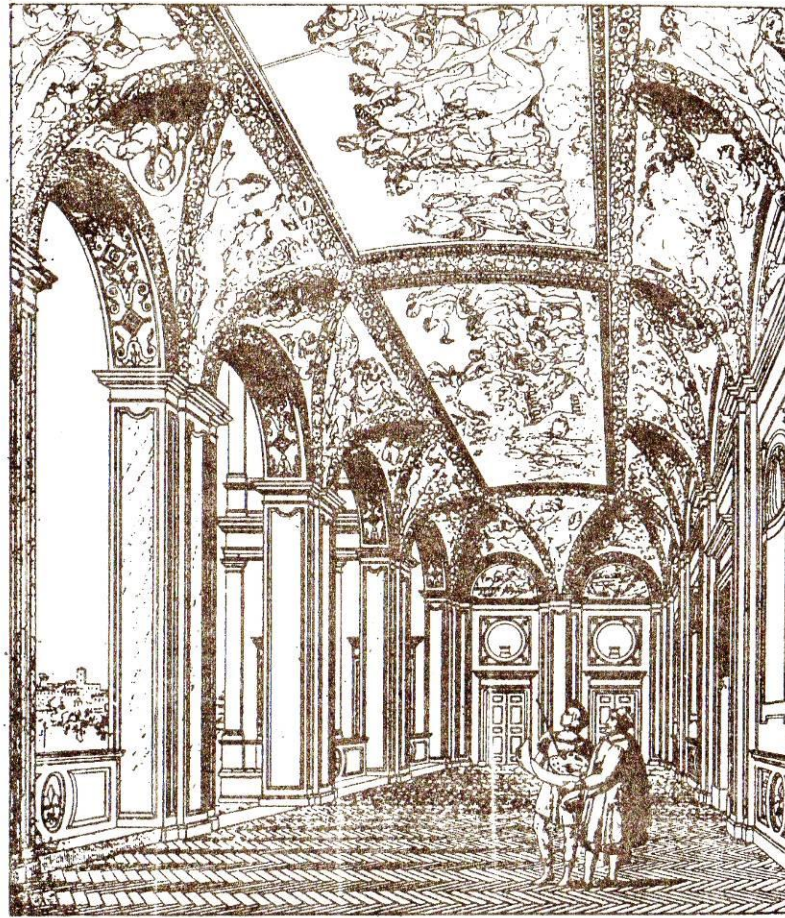
II PERUZZI Baldassare (- 1534)
1. Villa Farnésine, Rome, (1508-1510).

ici la peinture cherche à introduire une unité harmonieuse avec les éléments architecturaux.

Figure 6/227 - la loggia de la Farnésine, à Rome avec les peintures de Raphaël s'appuyant les éprouvés de la loggia de Psyche. SPANORT

L'intérêt pour le caractère des lieux et pour la relation entre le bâtiment et l'environnement fit de la villa un type de construction de première importance. Alors que les premières villas au Quattrocento étaient des constructions relativement fermées, un type de villa, absolument neuf, fut créé par Peruzzi peu après 1500. La Farnésine (1508-1510) près du Tibre, à Rome, présente une façade principale avec une cour d'honneur et une loggia ouverte entre les ailes tandis que la façade du jardin est un simple mur droit avec une sortie au centre. Le plan est donc un plan en forme de fer à cheval qui devait devenir le schéma de base des villas et des grandes résidences de la période baroque. Si, à cet égard, la Farnésine représente une innovation typologique majeure, son articulation extérieure reste encore un pur exemple de visualisation renaissance de la stéréométrie proportionnelle.

La villa en forme de fer à cheval se développe et varie ultérieurement par Andrea Palladio. (SCHULZ, 52).



ROME - LA FARNESINA (1509-1511), par Peruzzi

- façade avec cour d'honneur loggia ouverte entre les ailes
- façade jardin } simple mur droit sortie au centre

plan fer à cheval - finis les rotondes ou absides antiques

186-

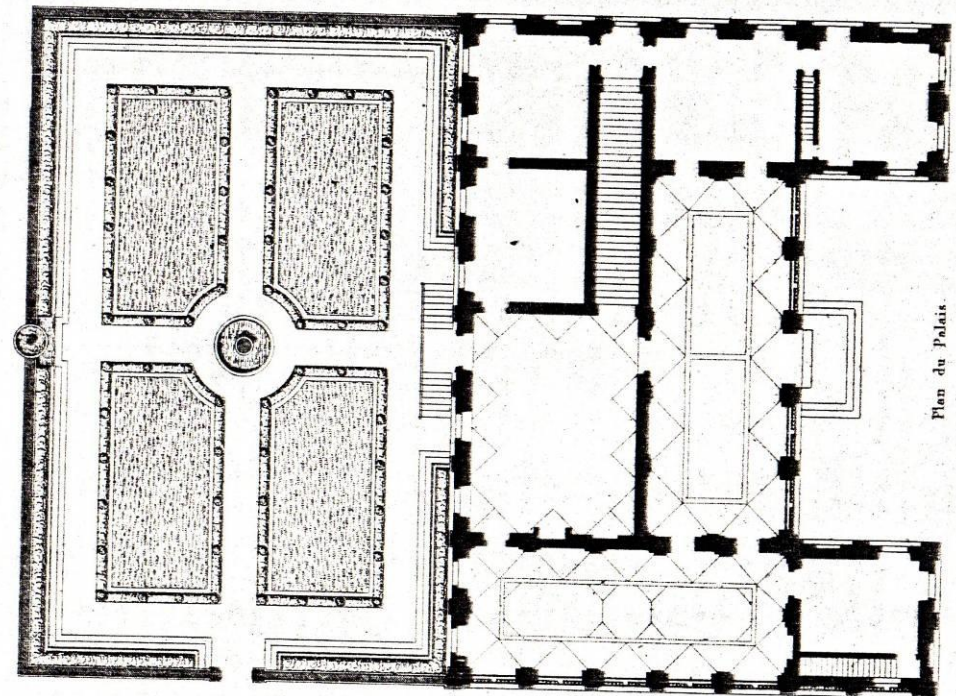
VILLA FARNÉSINE

La villa fut construite de 1509 à 1511 pour le riche banquier siennois Agostino Chigi, mais elle a gardé le nom des Farnèse, auxquels elle appartient par la suite. Vasari en attribue la conception à Baldassare Peruzzi, lui aussi siennois, ce qui semble tout à fait vraisemblable. Elle s'élève au pied du Janicule dans le faubourg de la Lungara, qui se construisait à cette époque, et se trouve être ainsi la première villa suburbaine de la Renaissance.

Le plan, massé, est un quadrilatère complété du côté du jardin par deux prolongements qui encadrent la loggia centrale. La distribution est strictement orthogonale, sans aucune de ces rotations ou absides chères aux sectateurs de l'Antiquité. L'élévation, sobre et discrète, présente deux étages de pilastres superposés, des baies rectangulaires dans chaque travée, sans rythme ni effet plastique. Le seul décor est apporté par la frise, où les jours carrés de la mezzanine sont encadrés

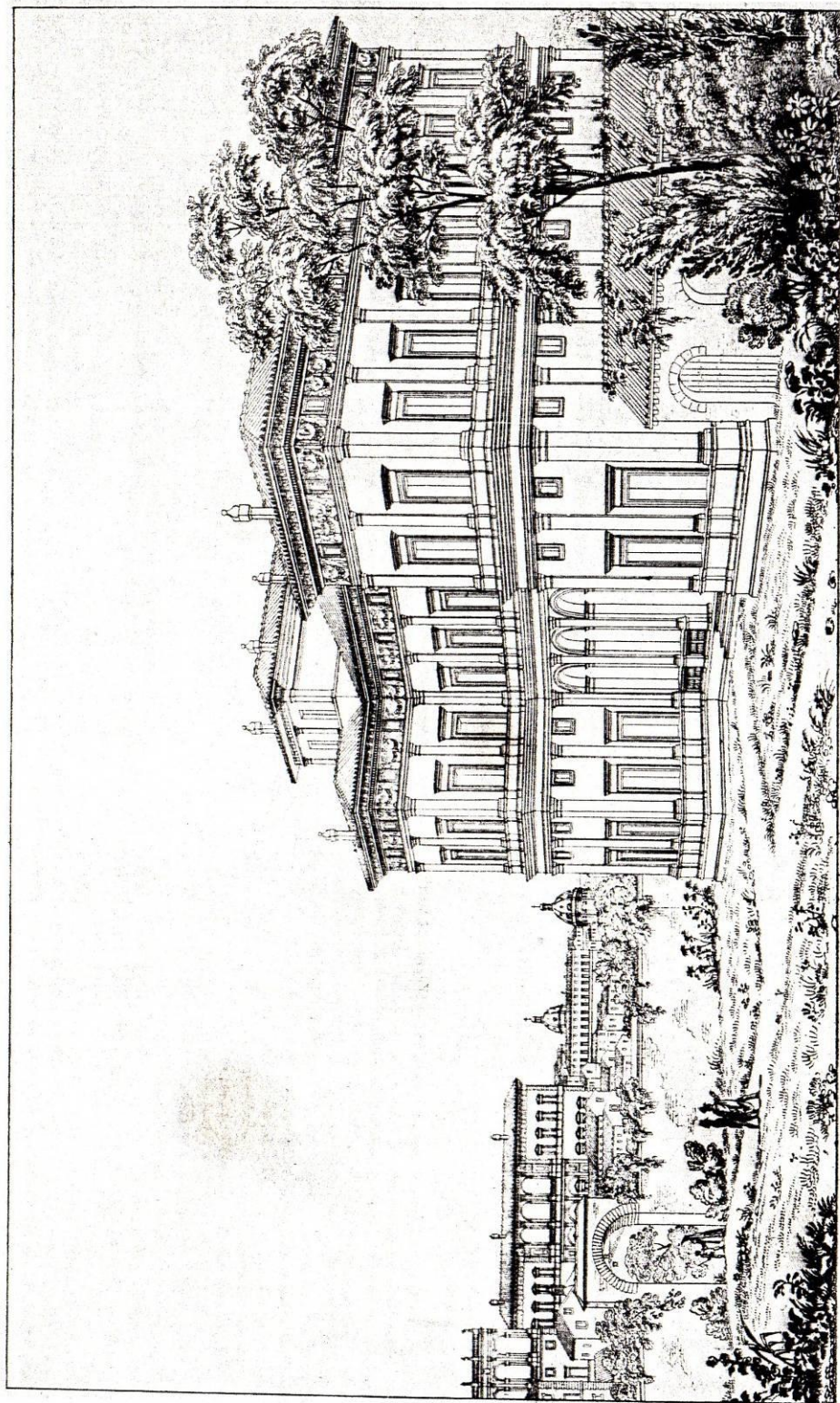
de putti porteurs de guirlandes empruntés à quelque sarcophage antique. Il suffit de comparer la Farnésine à la villa Madame, quasi contemporaine, pour saisir tout ce qui sépare l'univers archéologique de Bramante et Raphaël de la tradition toscane représentée par Peruzzi. L'idée de la loggia encadrée par des pavillons saillants devait pourtant connaître un grand succès dans l'architecture des villas du XVI^e siècle, jusque chez Sanmicheli et Palladio, parallèlement à la tendance antiquisante des villas à portique.

La Farnésine doit l'essentiel de sa réputation à son décor de fresques. Raphaël et son atelier peignirent les deux loggias du rez-de-chaussée, l'une, ouvrant sur le jardin, d'un cycle de Psyché, l'autre, en retour vers le Tibre, d'un Triomphe de Galatée. La voûte de la première, avec ses grosses guirlandes qui dessinent les lignes de l'architecture, ses figures en vol dans les lunettes et ses grandes scènes présentées au milieu à la manière de tapisseries feintes, constitue un des sommets de la peinture décorative. La grande salle peinte à l'étage par Peruzzi lui-même serait banale dans son décor de dessus-de-porte, cheminée et frise peinte, si elle ne comportait sur le petit côté la peinture en trompe-l'œil d'une loggia de colonnes ouvrant sur un paysage. C'est le premier exemple d'une perspective qui suggère un espace illusoire à travers une architecture feinte complémentaire de la réalité - un type de décoration qui allait traverser tout le XVI^e siècle pour devenir ensuite un élément essentiel de l'illusionnisme baroque. Il fallait pour le concevoir un peintre qui fût aussi un architecte. Vignole, qui avait aussi cette double vocation, en donnera un autre exemple à Caprarola cinquante ans plus tard. (Chr. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961)



Plan du Palais

187.



Vue de l'Extérieur du Palais. et de l'Entrée des Jardins.

élévation sobre, discrète

Les étages pilastres, superposés, fen. rect. de chq. travée sans système ni effet plastique → seul décor : frise

188.

Palais Massimo alle Colonne Rome 1535
PERUZZI Baldassare

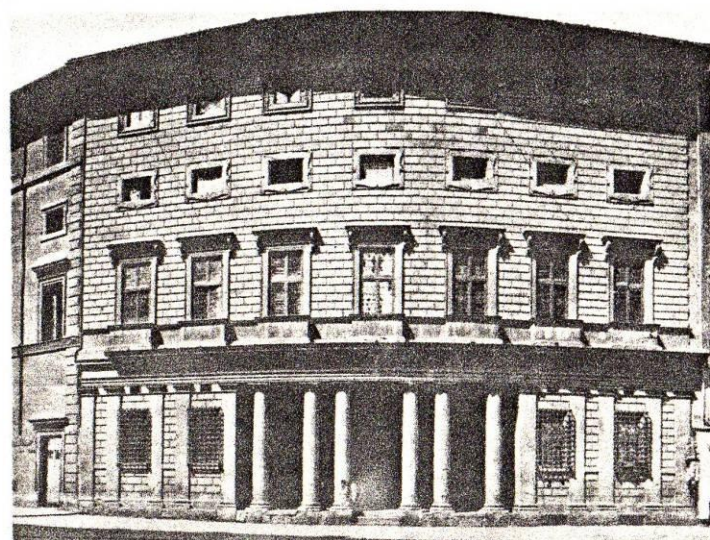
L. Palais Massimo alle Colonne, Rome, 1532.

- le terrain était difficile du fait d'une courbure de la route ; il lui est donc imposé de construire un palais dont la facade ne sera pas rectiligne mais courbe, ce qui est un risque d'introduction d'éléments dynamiques. Il envisage cependant la réalisation d'une facade la plus calme possible : deux étages dont le supérieur ne possède aucune arête verticale. Il démontre sa classe par une harmonie des proportions exceptionnelle.

Le palais Massimi dû à Baldassare Peruzzi de Sienne (1481-1536), architecte qui fréquentait Bramante et Raphaël à Rome, fut commencé en 1535 et ignore résolument les canons antiques, sans être pour autant, plus influencé par les réalisations de Bramante ou de Raphaël. Les palais Vidoni et Farnèse avaient été ordonnés avec logique: une seule de leurs parties suffisait à expliquer l'ensemble. Au palais Massimi, en revanche, la loggia d'entrée avec ses colonnes géminées d'ordre toscan et sa lourde corniche, n'annonce en aucune façon les étages supérieurs. Les palais Vidoni et Farnèse sont modelés en un relief généreux mais non surchargé. Au palais Massimi il y a un contraste poignant entre la profondeur obscure de la loggia du rez-de-chaussée et la platitude et l'épaisseur de feuille de papier des parties hautes. Les

fenêtres du premier étage, à l'encontre des normes de la Renaissance classique, sont en léger relief et celles des étages supérieurs sont petites et entourées de curieux motifs, imitant les cuir. Elles sont toutes exactement de même taille et de même importance, contrairement à l'usage de la Renaissance. En outre, toute la surface de la facade se trouve légèrement incurvée, ce qui lui donne élégance et animation, tandis que la rectitude des facades de la Renaissance produisait surtout une impression d'inébranlable solidité. Sans doute, le palais Massimi ne possède pas la dignité et la grandeur des palais Vidoni et Farnèse, mais, en revanche, il exprime une élégance raffinée, propre à plaire au connaisseur intellectuel, civilisé et presque blasé. PEUSNER (45)

-155-



165

→ étage sup! aucune arête verticale

165. Rome. Palais Massimo alle Colonne, commencé en 1535 par Baldassare Peruzzi, Ph. Anderson.
Mannerisme (type)

Courbure facade (rue courbe) → dynamisme
loggia du rez. (rien à voir avec les étages)
Contraste - obscurité entree - platitude étages.

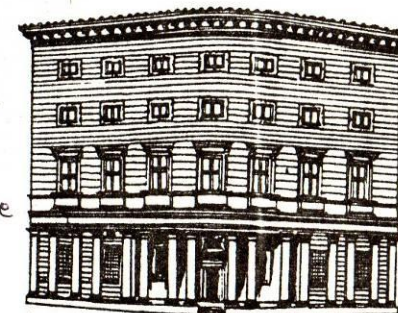


Fig. 6/228: Massimo alle Colonne - HARWOOD (57).

189.

V. SANSOVINO (1486-1570).

1. Libreria Vecchia, Venise, 1540

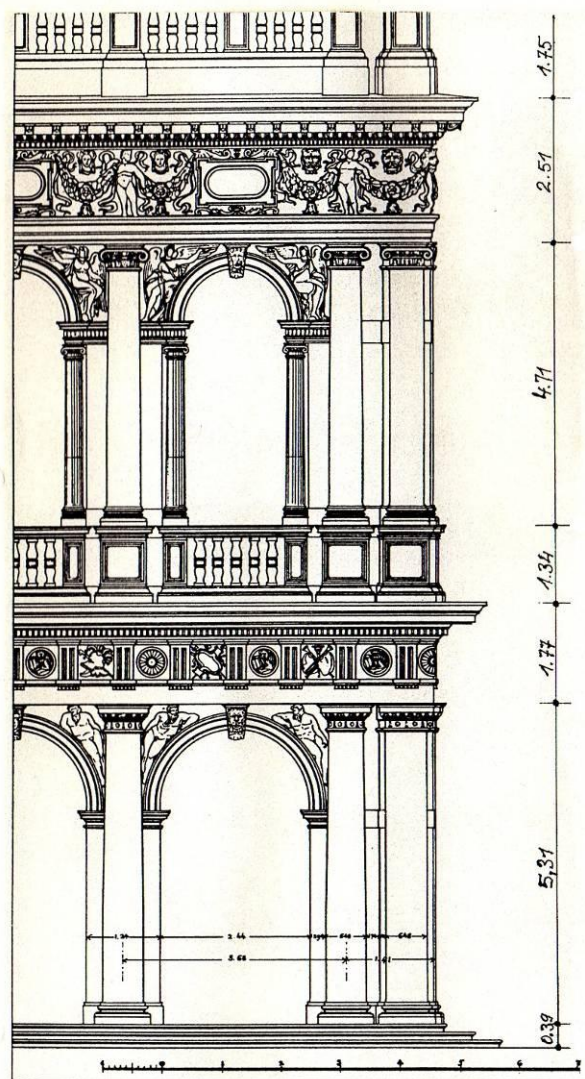


Figure 6/229: Libreria vieille. Elevation d'angle, sur le grand canal. D'après Gromort (21) pl. 49.

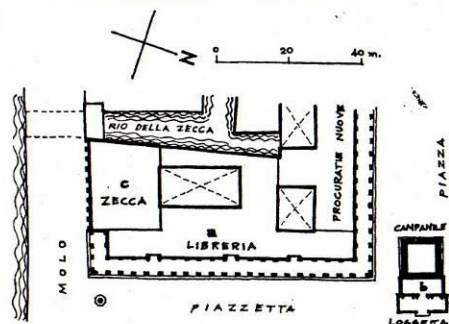


Figure 6/230: Plan de situation de la libreria vieille. D'après (50), p. 73.

La bibliothèque de Saint-Marc, commencée en 1536 et désignée, le plus souvent, sous le nom de Libreria vieille, est l'œuvre du vénitien Jac. Tatti dit SANSOVINO. Cet édifice, sans doute le plus original à Venise de cette seconde période de la Renaissance italienne, occupe un rectangle très allongé ne comportant que 3 travées aux faces extrêmes, alors qu'on en compte 21 tournant à l'est sur la piazzetta.

L'auteur, qui était architecte et sculpteur, emploie pour la première fois le haut-relief et décore la frise d'ornements en ronde-bosse d'une facture très large. Il inaugure un motif auquel plus tard PALLADIO donnera son nom : la baie cintrée dont l'arc vient retomber sur 2 colonnettes alors que, 2 colonnes engagées, d'une plus grande hauteur, lui font un encadrement. Le motif n'a pas encore la légèreté de celui qu'on trouvera à la basilique de Vicenza, mais le principe est quasi identique.

En 1584, Vinc. SCAMOZZI sera chargé de prolonger du côté de la place St. Marc l'architecture de la libreria en remplaçant le grand entablement par une ordonnance corinthienne, afin de gagner de la hauteur vis-à-vis de bâtiments existants.

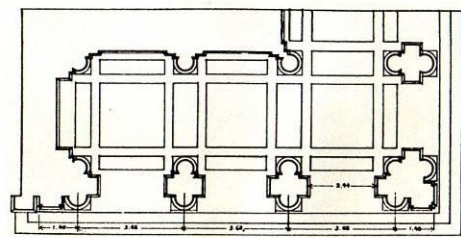


Figure 6/231: Plan des travées d'angle, dont 3 du côté du grand canal. D'après GROMORT (21), pl. 49.

LIBRARY OF S. MARK: VENICE

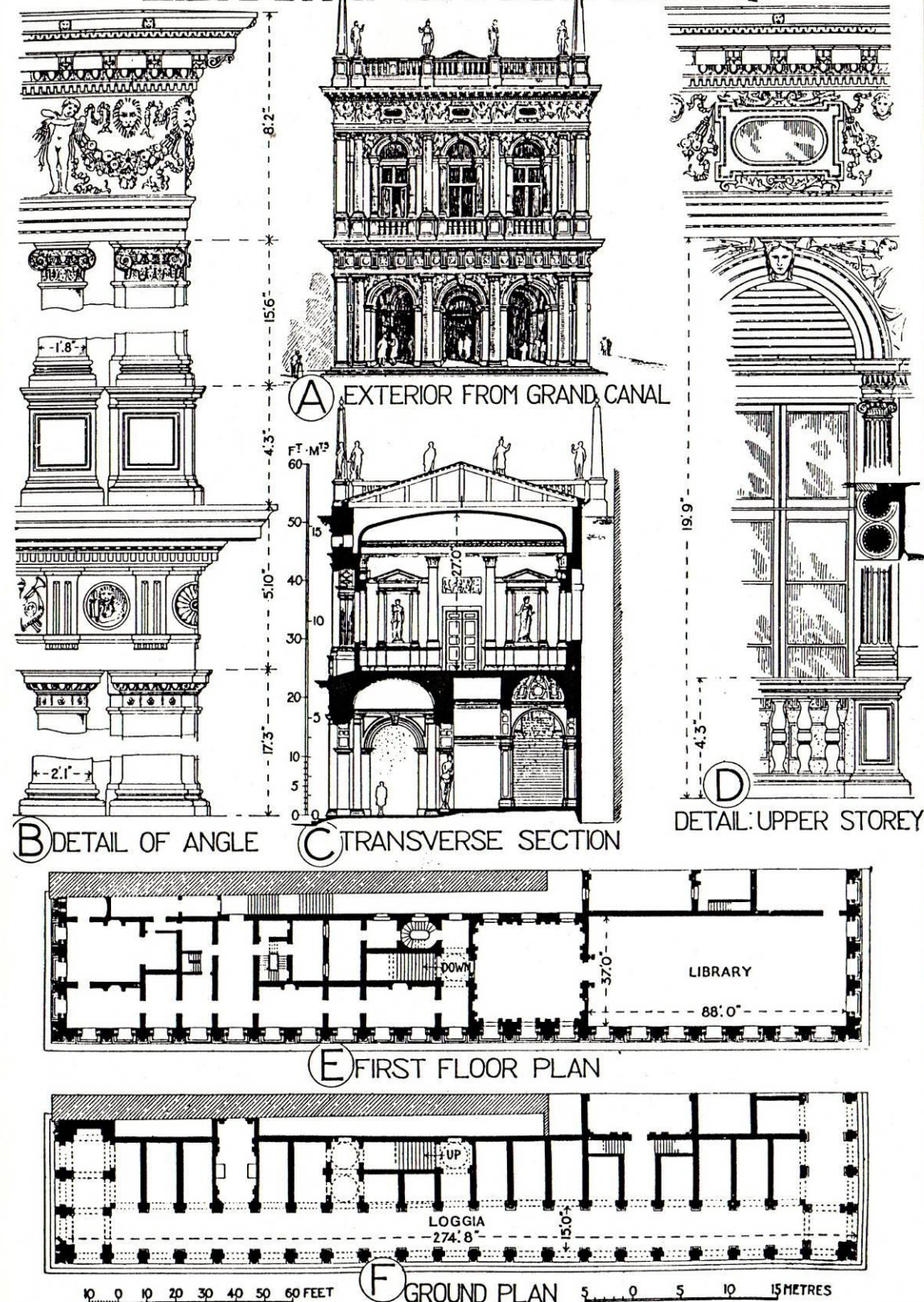


Figure 6/232: Bibliothèque, piazzetta San Marco, Venise. Sansovino et Scamozzi. FLETCHER, (15).

La vieille bibliothèque, qui borde la piazzetta face au palais des Doges, fut commencée par Sansovino à partir de 1537 pour recevoir la collection de livres léguée par le cardinal Bessarion à la république de Venise. Elle ne fut achevée qu'en 1588 par Scamozzi. Un portique dorique sévère supporte le grand ordre ionique. On notera le traitement plastique des fenêtres, la richesse ornementale de la frise et l'ampleur de la balustrade qui la couronne.

2. Loge du Campanile Venise 1540
SANSOVINO

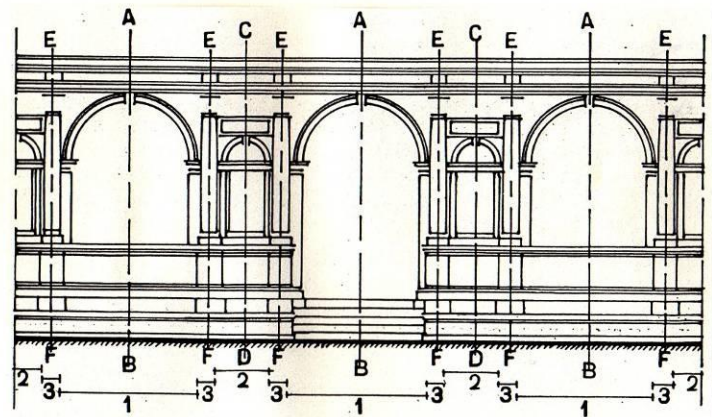


Figure 6/233 : Loge du Campanile de Venise - Schéma des rythmes de la façade d'après LURCAT.

Sansovino, dans cette construction de dimensions restreintes, se montre avant tout sculpteur et ciseleur, doté d'une très grande virtuosité.

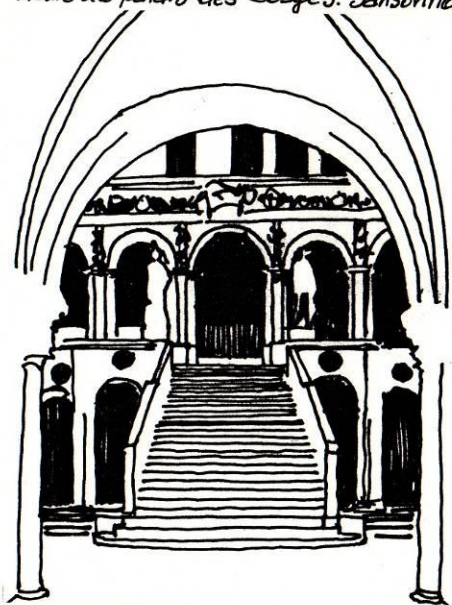
Certains critiques ont reproché à cet édifice un manque de proportions

dans la composition dû à la présence d'un attique démesuré.

Peut-être était-ce, après tout, une façon de réaliser une transition entre la loge et la masse imposante du Campanile qui le surmonte ?

3. Scala d'Oro - Palais des Doges - Venise
SANSOVINO

Figure 6/234 : Scala d'Oro - Cour intérieure du palais des Doges. Sansovino.



C'est à SANSOVINO que l'on doit également la Scala d'Oro, escalier d'honneur au palais des Doges dont l'ensemble appartient à l'art gothique mais dont la cour intérieure fut remaniée pendant la Renaissance.

192.

VI. SAMMICHELI
1. Palais Grimani

Venise (1549)

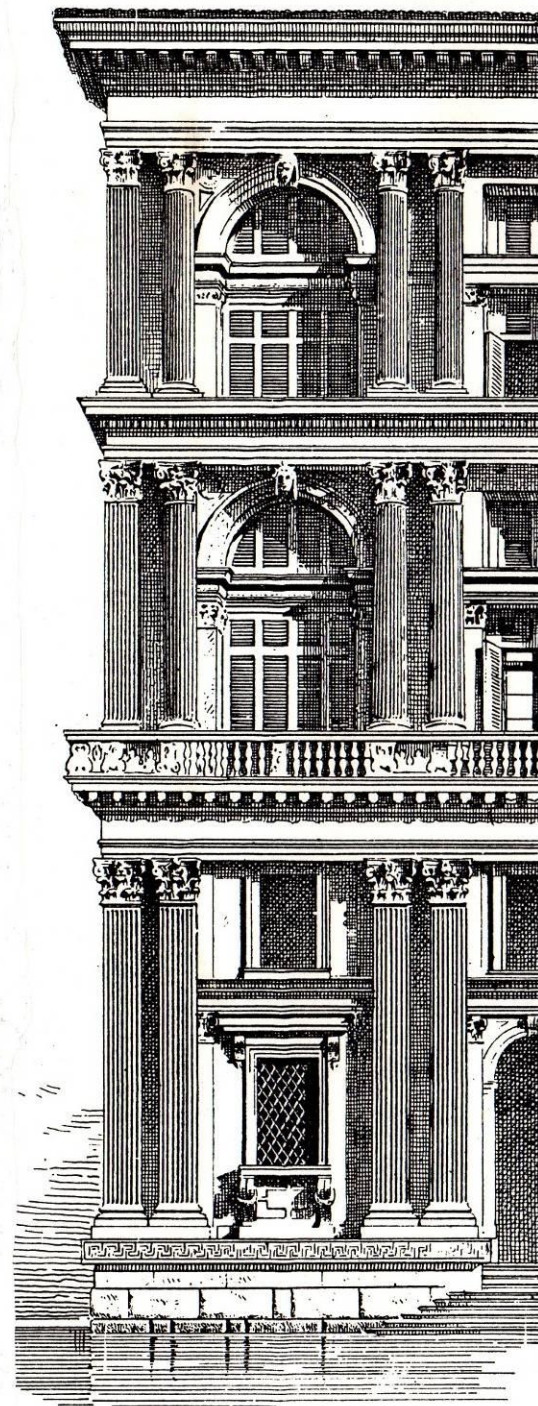


Fig. 6/235 Palais Grimani, à Venise (1549) D'après MARTIN, (38 II).

Venise, on le sait, reste à cette époque un centre artistique très actif. d'un des édifices les plus remarquables est le palais "Grimani".

Avec des éléments empruntés à l'architecture antique, Sannicelli a su composer une façade majestueuse, noble, sévère et d'une harmonie parfaite = perfection des détails et des proportions.

En comparant cet édifice au palais Vendramin (1481) de Lombardi (fig. 6/145) on remarquera tout de suite le chemin parcouru depuis le XV^e siècle dans l'étude de l'art antique et dans la façon de l'interpréter. (MARTIN, (38 II), p. 18)

193.

CHAP.3. Les tensions pré-baroques

I. VASARI (1511-1574).

1. Galerie des Offices, Firenze, 1560.-1574

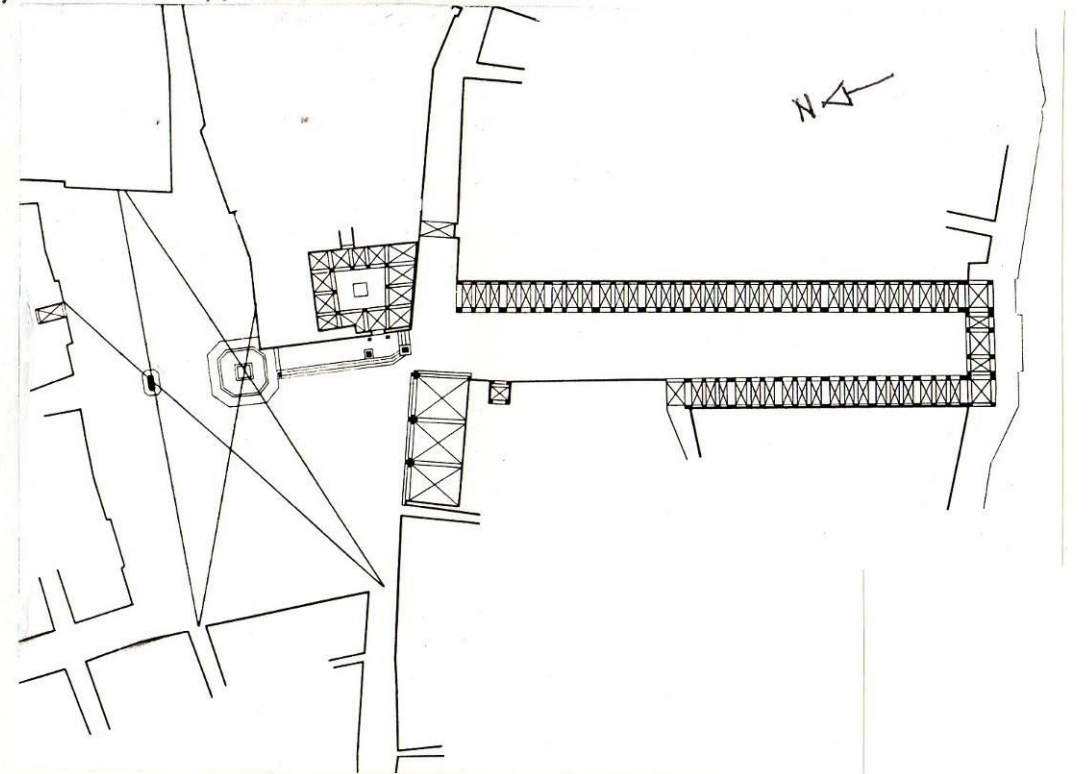


Figure 6/236 : la galerie des Offices reliant la piazza dei Signoria à l'Arno.
d'après BACON (6).

Après les embellissements de la piazza dei Signoria, c'est à la demande de Cosme I^{er} qu'un espace est créé pour réaliser la jonction entre le centre civique de la ville et le fleuve.

Vasari édifie entre 1560 et 1574 deux longs bâtiments placés en parallèle de façon à définir un espace urbain étudié avec la science du décor théâtral.

L'étage de l'aile ouest se prolonge, le long de l'Arno jusqu'au Ponte-Vecchio sur lequel le corridor de Vasari continue jusqu'au delà du fleuve. De la sorte, le palazzo Vecchio est pratiquement connecté au palais Pitti par l'intermédiaire de la galerie des Offices et du Ponte Vecchio. (cf. figure 6/49).

Si de nombreuses maisons furent détruites afin de réaliser cette percée vers le fleuve, elle n'a pourtant pas entamé le

caractère de la piazza dei Signoria.

En effet, le nouveau tracé est légèrement en oblique par rapport à la façade du palazzo Vecchio et les logs de lauzi en marque suffisamment l'entrée.

Extension discrète mais bien réelle (échappée visuelle vers le fleuve comme une fenêtre faisant pénétrer un paysage à l'intérieur d'une maison).

Plutôt que de démolir une église romane ancienne (XI^es.), on préféra l'intégrer à la nouvelle construction, ce qui témoigne là encore du respect des architectes de l'époque envers les bâtiments préexistants.

Dès la fin des travaux, vers 1586, on regroupa dans la galerie toutes les œuvres d'art dispersées dans la ville et ayant appartenu aux princes. C'est ainsi que naquit le "Musée des Offices".

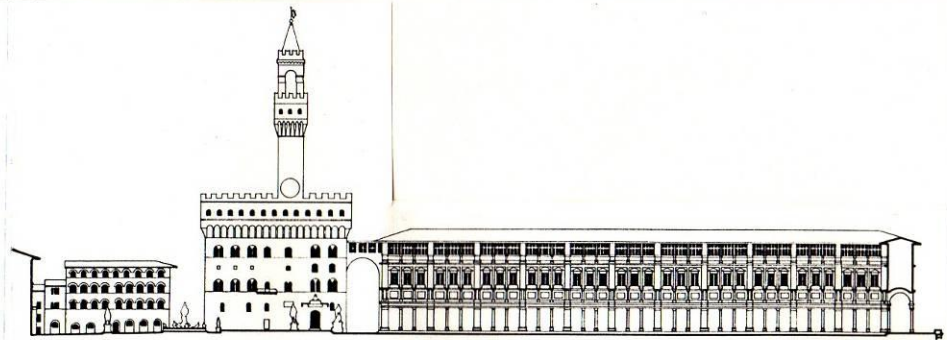


Figure 6/237: Coupe dans le couloir de Vasari (Galleria degli Uffizi) BACON (6).

Pour composer la galerie, VASARI s'inspire des modules que Michel-Ange avait appliqués en 1524 à la bibliothèque Laurentine. (Voir figure 6/245).

L'espace est intournifié par l'aspect dramatique. Les façades contrastées par une succession de pleins et de vides, par la succession du crépi blanc et du gris de la "pietra serena", sont composées symétriquement de façon à obtenir un effet théâtral. L'architecture intournifie le drame de la vie par une série de tensions produites par des contrastes chromatiques et un décor de théâtre: Fenêtres à tabernacle avec alternance de frontons triangulaires et courbes; rez de chaussée avec portique à colonnes et jalonnement de manifs contenant des statues d'hommes célèbres; entablements, pilastres, panneaux, corniches, bref, les surfaces délimitantes sont subordonnées à un effet voulu: celui de la solennité, du décor digne d'une cour de palais, cette fois à l'échelle urbaine.

L'espace urbain n'entoure pas l'architecture mais est créé par elle.

Les monuments qui bordent une place contribuent à son effet d'ensemble, des volumes proportionnés, voulus et calculés.

Une cour de palais, même lorsqu'elle est appliquée à l'espace urbain, doit être

reformée. Nous savons que les Anciens utilisaient toute une panoplie de moyens pour refermer visuellement les places urbaines. Ici, Vasari adopte le motif de la porte voûtée à grandes ouvertures surmontée d'un étage qui permet d'obtenir une fermeture visuelle tout en se pliant sagement aux exigences de la circulation par le nombre et la dimension de ses ouvertures (SITTE) (53).

Le maniérisme ajoute à l'esthétique formelle, à la forme idéale de la Renaissance, les tensions qui n'apparaissent dans le Baroque où toute l'architecture résonnera à l'unisson de l'effet voulu.

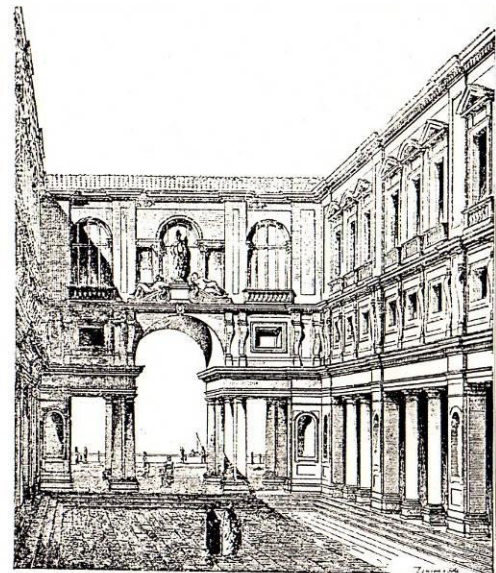


Figure 6/238: Vue perspective vers le portique de fermeture de la Galerie des Offices. D'après SITTE (53).



Figure 6/239: Perspective de la Galerie des Offices d'après une gravure de Giuseppe Zocchi. Extrait de BACON (6).

La tension, la solennité, l'effet théâtral sont évidemment intournifiés par la composition en profondeur dans laquelle la symétrie et l'axialité accentuent la perspective. La convergence des lignes de fuite (entablements, corniches, voûte) met en valeur des pôles dominants: le dôme au fond et la tour du palais. Le parallélisme parfait des façades accentue le caractère dynamique de l'espace, parfaitement rendu par cette gravure de Giuseppe Zocchi. (BACON, (6)).

La "place parvis": Dans beaucoup de places italiennes, l'espace est de vestibule à son ou plusieurs bâtiments principaux, murillés, et placés comme sur un socle. La ville devient un palais dont la place ou courtine la cour principale. La place du 11^e était irrégulière, celle de la Renaissance est géométrique, parfois rectiligne. Au lieu du pittoresque et de perspectives fermées, de tous côtés, on étudie la meilleure mise en valeur de chaque élément d'un ensemble; on étudie la distance selon la hauteur, l'angle de vision, voire l'effet spatial au-delà d'un monument ou d'une place.

II. AMMANATI

1. Palais Pitti, Cour intérieure et Façade arrière, Florence, 1560.

dans la cour intérieure
à la conception statique ^{du début de la Renaissance} ~~de la Renaissance~~ l'idée
d'un monde fantastique et mystérieux composé de lieux variés.
à l'idée d'une nature régulière succède une nature capricieuse
riche d'inventions et d'imprévus.
Conflit entre les forces de la nature et l'œuvre de l'homme
trouve sa manifestation la + typique de la "cortile" du
Palais Pitti (1560) d'Ammannati.

ouvrage rustique \leftrightarrow superposition classique
représentant la nature de l'ordre
sauvage représentant l'œuvre humaine

* on est loin déjà de sérénité des cours intérieures de Brunelleschi
* à l'hôpital de Innocent = perfection serene



Fig 6/240: Façade arrière du palais Pitti.



Fig. 6/241: Détail de fenêtre
Façade arrière du palais Pitti.
A noter l'interruption de la
pointe du fronton.

↳ façade (détail)

Le caractère maniériste de l'espace urbain et privé
n'est pas tellement dans la forme de l'espace
mais dans l'effet produit par les surfaces délimitantes,
la sérénité du début de la Renaissance fait
place à des recherches charpées de tension et de
conflit.

on n'est plus de la représentation d'un ordre cosmique
ordonné et de perfection divine
par la logique d'un ordre
géométrique éternel et absolu.
selon Platon : ordre = beauté

Eléonore de Tolède, épouse de Côme I^{er} de Médicis, acquit le palais inachevé en 1550, mais c'est seulement en 1560 qu'on résolut d'y réaliser la cour qui manquait. Ammannati entreprit alors la construction de la face postérieure et des deux ailes en retour qui devaient la délimiter, et il conçut, sur le quatrième côté, contre la pente de la colline, un aménagement à deux niveaux : au rez-de-chaussée, un mur de soutènement avec une grotte dans l'axe principal ; au-dessus, un « théâtre » de plein air disposé autour d'une fontaine et dirigé vers le palais. La face postérieure du palais présente ainsi deux visages différents suivant qu'on la considère du niveau de la cour ou du jardin. Dans le premier cas, c'est une élévation imposante de trois étages traités en bossages rustiques. Dans le second, le rez-de-chaussée disparaît de la vue et l'élévation y gagne un caractère horizontal qui est complété par la vue des faces des ailes sur le jardin. De même la vue depuis le palais est très différente si on se place au rez-de-chaussée, où le fond de la cour arrête le regard, ou bien aux étages supérieurs, où le théâtre offre sa perspective : une ambiguïté fondée sur le jeu des niveaux et la différence des points de vue qui est typiquement maniériste.

L'art d'Ammannati est aussi d'avoir imaginé un style qui s'accorde au caractère de la façade du Quattrocento tout en présentant une composition plus ordonnée. Il l'a trouvé en traitant les ordres classiques dans le style rustique, ce qui paraît assez naturel pour le toscan du rez-de-chaussée mais devient un parti décoratif très frappant avec les bagues rectangulaires de l'ionique et les bandeaux arrondis du corinthien. Ce type d'appareillage excentrique plaisait au goût maniériste : on en a d'autres exemples, à la Monnaie de Venise ou au palais Marino de Milan. Il permettait en outre un autre effet d'ambiguïté, car en épargnant les grandes serliennes de la travée centrale et les baies des étages, il suggérait l'existence d'une autre paroi disposée derrière l'enveloppe rustique.

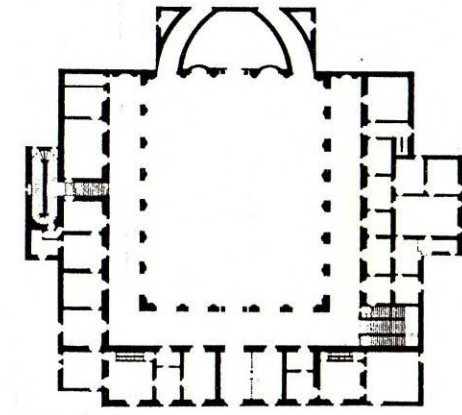
Grâce à l'intervention d'Ammannati, le palais Pitti est devenu finalement une véritable résidence princière, dont le caractère imposant permet pourtant une interprétation à deux niveaux et une relation privilégiée avec les jardins : un tour de force si l'on considère le palais primitif de Luca Pitti, que seul pouvait réussir le goût maniériste. (F. Bottai, B. Ammannati : una Reggia per il granducato di Toscana, dans *Antichità viva*, 1979. p. 32-47).



ssandro Allori, et
la galerie Georges

Portrait de Cosme I^{er}
de Médicis,
par Pontorno.

bibliothèque améri
en vente par la fan
Rhode Island. Le



729 FLORENCE. PALAIS PITTI. PLAN AU DÉBUT DU XVII^e S.
(Dessin Giroux d'après *Pallas History*)

2. Les Jardins Boboli (1550-1583). achevés par ANHANATI et BUONTALENTI.

Cet immense jardin, D'un moins trente-cinq hectares, accompagne assez dignement les deux cents mètres d'architecture cyclopéenne du Palais Pitti. On sait que cette énorme construction, élevée en 1440

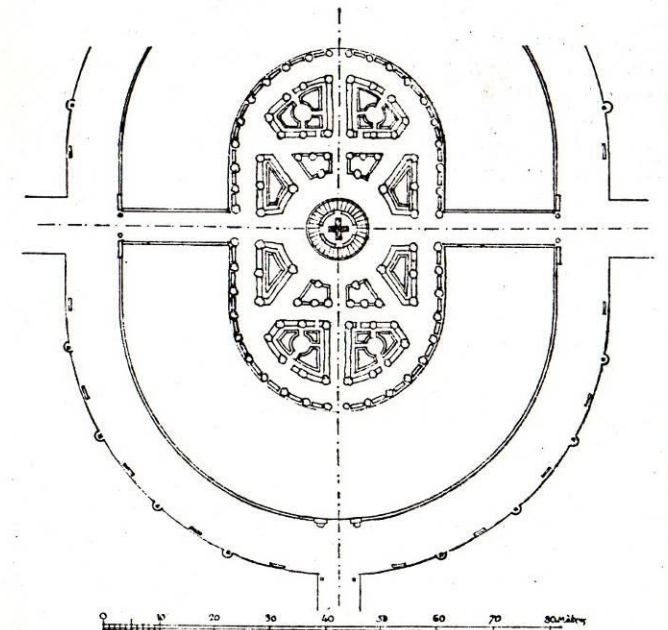


Fig. 6/242. PLAN DE L'ILE FLEURIE DU JARDIN BOBOLI - GROMORT (212).

pour Luca Pitti, passa aux Médicis lors de sa disgrâce: il fut transformé, une centaine d'années plus tard, pour servir de résidence aux grands-ducs. C'est lors de ces aménagements que le jardin fut dessiné, à peu près sous la forme actuelle, par Buontalenti et Tribolo. Après le vaste amphithéâtre de pierre et de marbre qui fait face à la tour du

palais, le bosquet le plus intéressant du jardin est évidemment celui de l'île fleurie: au milieu d'un bassin d'une centaine de mètres, une île (70x40m) est reliée au bord par deux petites levées - Parteneur, de buis taillé et d'orange entourent une vasque avec des sculptures de Jean de Bologne.

Ceinture constituée de vasques d'orange alternés avec de courts balustrades. Réalisation d'un tour de force: concilier au jardin à la fois romptueux et délicat. Conciliation de la rigueur des lignes d'un plan classique avec le pittoresque qu'y apportent les hasards de la nature: l'art baroque du XVII^es italien, qui parviendra à concilier ces inconciliables, est

déjà présent ici. Il faut aussi remarquer que dans les jardins italiens, l'intérêt est essentiellement intérieur. L'île fleurie est à l'intérieur d'un bosquet. le rôle des échappées extérieures n'est rien à côté de la science de la composition: - distribution symétrique ou espales ayant chacun ses caractères particuliers. - gradins, grottes, fontaines, hémicycles, vasques, terrasses, tous des éléments placés avec une minutie réfléchie - allées rectilignes dirigées vers des centres d'intérêt (intérieurs): statues, fontaines, voutes d'arbres etc... A l'apogée de la Renaissance, les jardins sont, eux aussi, à l'image des jardins romains, leurs modèles. (Gromort, 219).

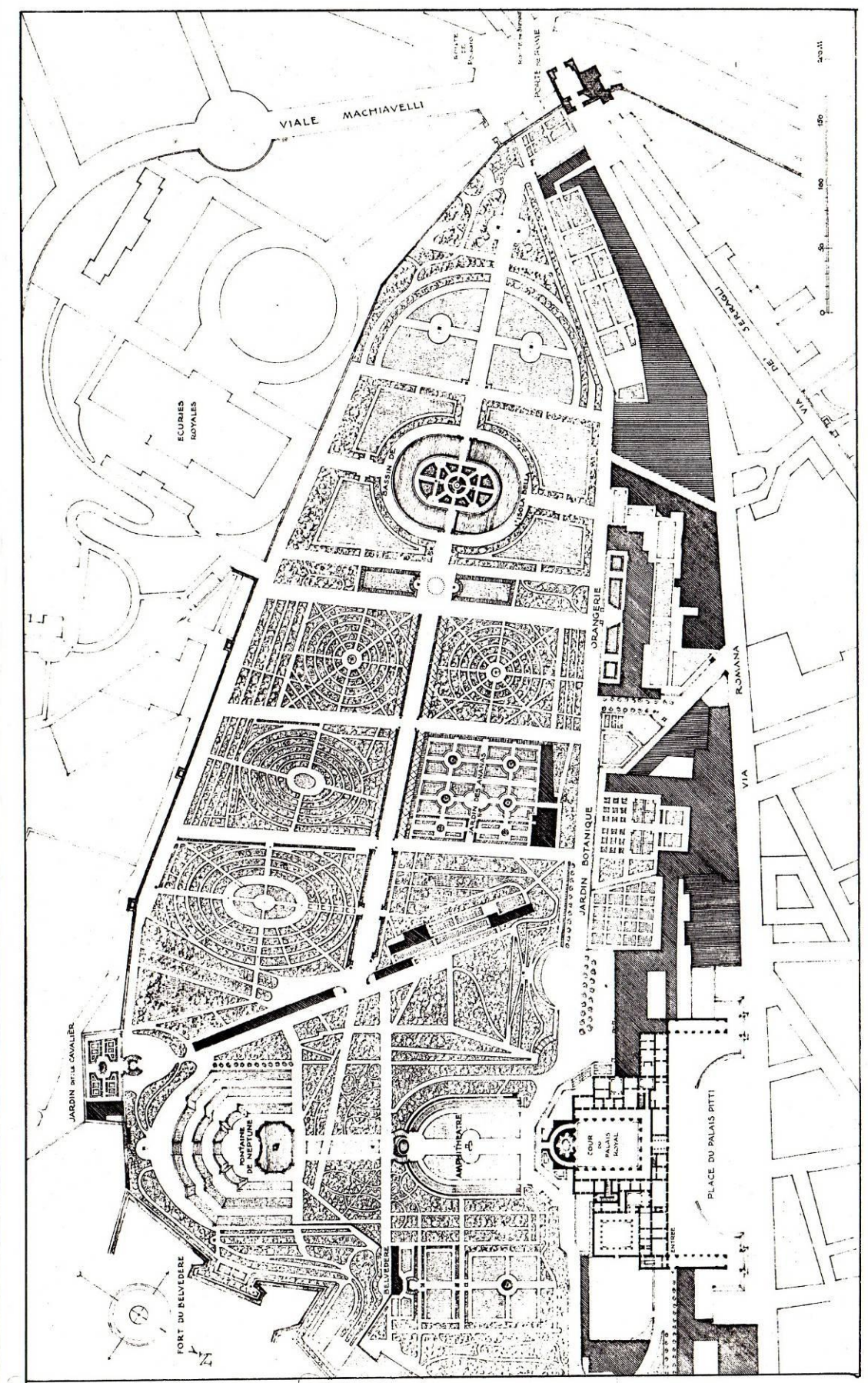


Figure 6/243 - LE PALAIS PITTI ET LE JARDIN BOBOLI, A FLORENCE - Dessiné, GROMORT (213).

III. MICHELANGELO (1475-1564).

A. Introduction -

On n'associe pas d'habitude le style de Michel-Ange avec la notion d'une contrainte impitoyable. C'est pourquoi, il est bon d'insister sur cette idée, surtout parce que certains manuels représentent encore Michel-Ange comme un maître de la Renaissance. A la vérité, il n'appartient à la Renaissance que pendant les toutes premières années de sa carrière. Sa *Pietà* de 1499 peut être une statue de la Renaissance classique et son *David* participe du même esprit. Si on ne peut le dire sans restrictions de son plafond de la Sixtine, son œuvre postérieure à 1515, elle, est en dehors de la Renaissance. Par tempérament, Michel-Ange était incapable de respecter pendant longtemps l'idéal de la Renaissance. Sauvage, méfiant, travailleur acharné, insouciant de son apparence extérieure, profondément croyant, d'un orgueil ombrageux, il était l'opposé même du « courtisan » Castiglione et de Léonard de Vinci, d'où son antipathie pour Léonard, Bramante et Raphaël, antipathie qui est un mélange de dédain et de jalousie. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, nous avons sur la vie et sur le caractère d'un artiste des renseignements aussi précis. Il fut l'objet d'un véritable culte et deux biographies furent publiées de son vivant; toutes deux sont une compilation fidèle de ses faits et gestes. Elles nous sont précieuses car, pour bien comprendre l'art de Michel-Ange il est indispensable de connaître l'homme. (PEVNIER (45), p. 295)

"Au Moyen-âge, le caractère d'un architecte n'aurait jamais influencé son style, du moins à ce point.

Brunelleschi, dont le caractère nous est plus connu que celui des maîtres d'œuvre gothiques, fait encore preuve, dans ses formes, d'une étonnante objectivité.

Michel-Ange, le premier, fit de l'architecture un moyen d'expression personnel". On retrouve dans toute son œuvre la même puissance dramatique qui se dégageait de sa personne et effrayait ses contemporains. (PEVNIER (45), p. 216)

Ses poèmes reflètent le combat d'une âme déchirée entre :

- l'idéal platonique de la beauté
- la ferveur de sa foi chrétienne.

Avec la Contre-Réforme (1527) des ordres religieux nouveaux et plus stricts apparaissent : capucins, oratoriens et les jésuites. (1534) - L'Inquisition retrouve ses pouvoirs (1542) accompagnée de censure littéraire, de rigueur et d'austérité.

202.

A Madrid comme à Rome, la gaieté de la Renaissance paraît oubliée.

A Venise, les carnavales deviennent même "froids et guindés", écrivent les ambassadeurs.

Michel-Ange, travailleur acharné, presque ascétique, d'un sens profond du religieux et du sacré, comprenait à quoi l'engageait son génie.

Devenu vieux, il abandonne la peinture et la sculpture, lui, le plus grand sculpteur d'occident, l'artiste le plus admiré de son époque.

A l'architecture seule, il restera fidèle. Pour lui, l'architecture était surtout l'expression directe d'une émotion se traduisant plastiquement dans le modelage et l'arrangement de la pierre.

B. Ses Œuvres.

1. Façade de San Lorenzo, Florence, 1515.

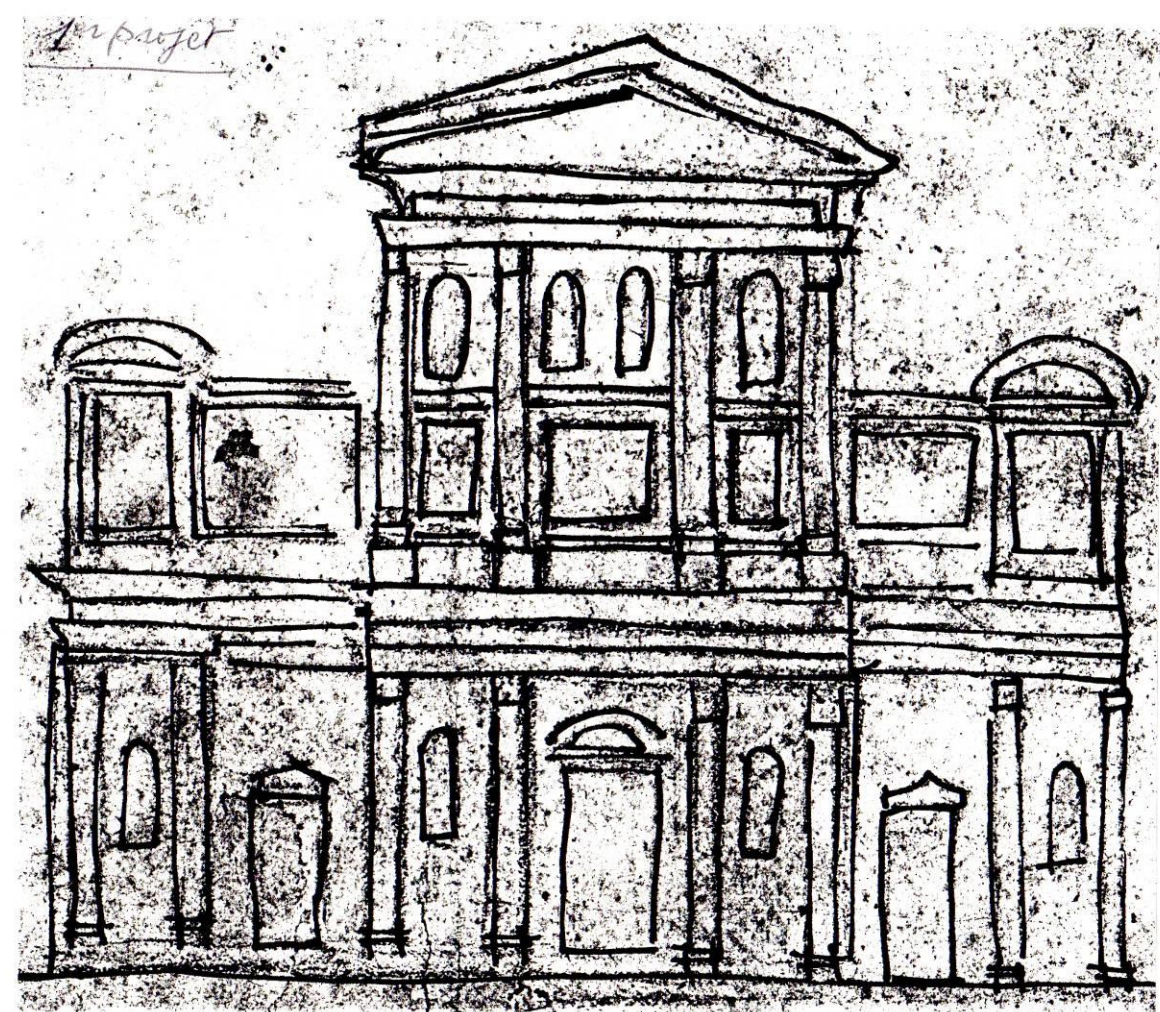
En 1515 il élabore les projets de l'achèvement de l'église ST LAURENT, ces plans au nombre de deux sont très intéressants par le fait qu'ils montrent la liberté qu'éprouve l'architecte en face des lois de l'architecture classique.

Dans ces projets, Michel-Ange s'affirme plus sculpteur qu'architecte, ces plans sont en fait des prétextes à sculpture : la façade va se dérouler en un jeu rapide de parties claires et de parties foncées (d'ombre) véritable épiderme vibrant sous la lumière qui introduit une tension jusqu'alors absente de l'architecture.

Il combine dans une seule composition le développement de deux modules différents : accroc grave à la règle de la composition modulée généralement admise ; un module pour la partie centrale et un module plus petit pour les parties latérales.

Des éléments architecturaux sont remplacés par des éléments sculptés : les volutes se transforment en un jeu de statues "animées".

Pour accentuer le jeu d'ombre et de lumière la façade ne se développe pas sur un seul plan mais laisse apparaître des parties avancées et rentrantes qui accentuent le verticalisme.



Projet pour la façade
Dessin
Casa Buonarrati

épiderme vibrant sous la lumière
(ombres et clairs) → tension 203.

2ème projet :

La façade est conçue comme un grand écran rectangulaire dans un caractère monumental ;

- Il superpose deux étages et garde le décrochement entre chacun d'eux.

- Un seul module, mais abondance d'éléments sculptés, tendance verticalisante accentuée par des statues émergeant des entablements en prolongement des lignes verticales.

Ce projet avait été accepté et devait être réalisé, mais hélas, comme auparavant il n'atteignit jamais ce stade.

Première oeuvre d'architecture importante est:

Façade de San Lorenzo à Florence, qui lui est commandée par Léon X (Médici).

Conformément à sa conception, reprend idées de Sixtine et Tombeau pour créer un intérieur à ce qui est donné comme extérieur, et finit par détacher complètement façade de l'église, comme énorme retable peuplé de statues pour lesquelles les ordres sont un cadre.

Mais contrat annulé en 1520. Reste seulement le modèle, sans statues.



San Lorenzo - Façade d'après la maquette de Michel-Ange.

204

Iconographie et iconologie.

205

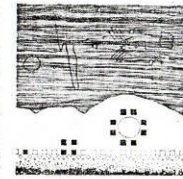
Le programme d'une façade où, aux motifs géométriques traditionnels en Toscane, s'ajoute un ensemble complexe de sculptures et de bas-reliefs est sans précédent. Le goût de la Renaissance pour les effets scénographiques y est maintenu.

Nous trouvons une description des dix figures qui devaient, au début, orner la façade, dans une lettre de Buoninsegni à Michel-Ange, écrite de 2-11-1517.

Nous sommes en présence de statues de saints et d'apôtres et en particulier des patrons de Florence et des Médicis. Il en résultait une Sacra conversazione destinée à glorifier Florence et les Médicis (Tolnay)

Quant à l'architecture elle-même (autant que l'on puisse en juger par les dessins ainsi que par la maquette en bois qui subsiste) elle est issue de motifs tirés des arcs de triomphe antiques (arc de Constantin, Ackerman, 1961) - comme le fronton central, les panneaux, les niches et les bas-reliefs en bronze - et aboutit à une structure typique de la Renaissance florentine.

Complexité

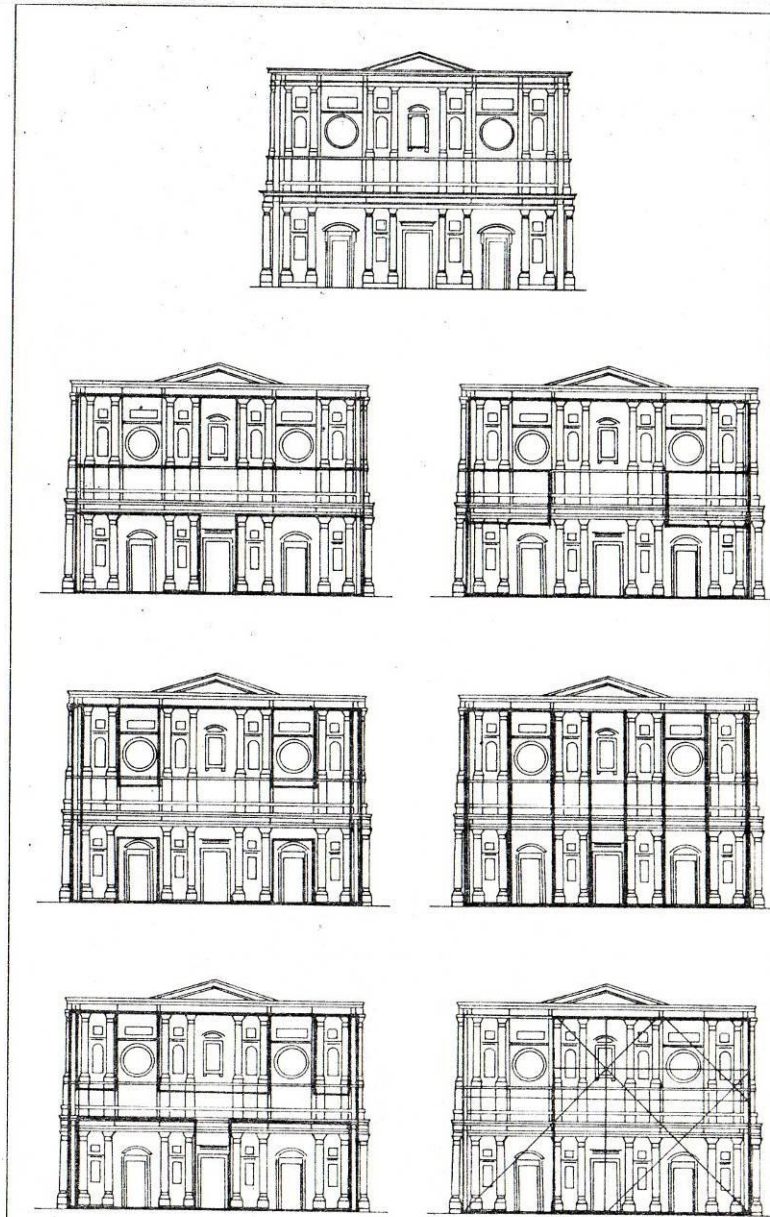


61 Complexité croissante de bas en haut

Le concept de complexité en architecture peut se définir par opposition à la simplicité, voire à ce qui est net et élémentaire (fig. 61). En regardant le Parthénon sous un angle oblique, nous sommes en mesure d'en saisir même les faces cachées. Tous ses éléments, base, colonnes, chapiteaux, architraves, etc., contribuent à créer une unité, évitant toute ambiguïté de lecture. Tout en étant infiniment raffiné, ce temple reste de la plus grande simplicité. L'œil est invité à l'accepter plus qu'à l'explorer.

Il en est tout autrement avec la façade de San Lorenzo de Michel-Ange. Malgré la symétrie, qui est un puissant principe unificateur, nous nous trouvons en présence de plusieurs structures formelles coordonnées et superposées. Les éléments sont groupés de façon à offrir à l'observateur plus d'une interprétation - c'est ce que nous appelons com-

62 Michel-Ange, façade pour la chapelle funéraire de San Lorenzo à Florence, 1516-1534: une des premières esquisses montre encore une symétrie sans beaucoup de complexité. C'est le cas pour la majorité des édifices symétriques. Michel-Ange ne s'en contente pas; le projet final déjoue la prépondérance de l'axe. Les lectures possibles sont multiples et à peu près équivalentes comme le montre ce choix d'une série d'analyses effectuées par C. Rowe et R. Slutzky publiées dans Perspecta No 13/14, Yale, 1971.



Nouvelle Sacristie St Laurent

1) Contexte -

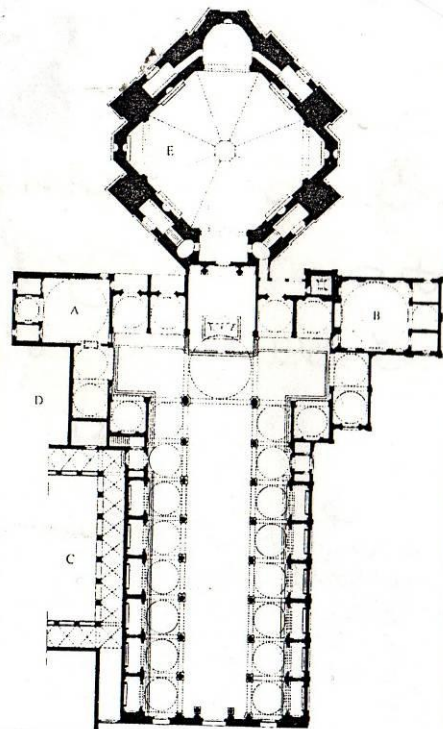
En 1520, alors que la construction de la façade de S. Lorenzo était en cours, le pape Léon X et le cardinal Jules de Médicis conçurent l'idée d'ériger dans l'église qu'ils faisaient rénover un second mausolée pour leur famille. L'emplacement qu'ils choisirent à cet effet fut la chapelle située en face de la Vieille Sacristie, au bout de la nef transversale, où se trouve le tombeau de Jean Avérard, de Pierre et Jean de Médicis, et dont les dimensions étaient identiques; les parois, à l'état de gros œuvre, en étaient partiellement déjà prêtes.

La tâche était double : ériger la chapelle et les tombeaux en tenant compte des dimensions monumentales de ceux-ci. Pour l'articulation de la chapelle, Michel-Ange, suivant le désir exprimé par les commanditaires, adapta le schéma de la Vieille Sacristie de Brunelleschi; peut-être certains éléments de la structure datant de la période postérieure à Brunelleschi étaient-ils utilisables, sinon imposés à l'artiste.

A la fois monument religieux et funéraire, sur thème de mort, passage d'une vie à l'autre, caractère transitoire des valeurs terrestres. Néoplatonisme. Reprend au départ motif de la sacrestia vecchia de Brunelleschi, mais profondément transformé. Pietra serena et marbre blanc.

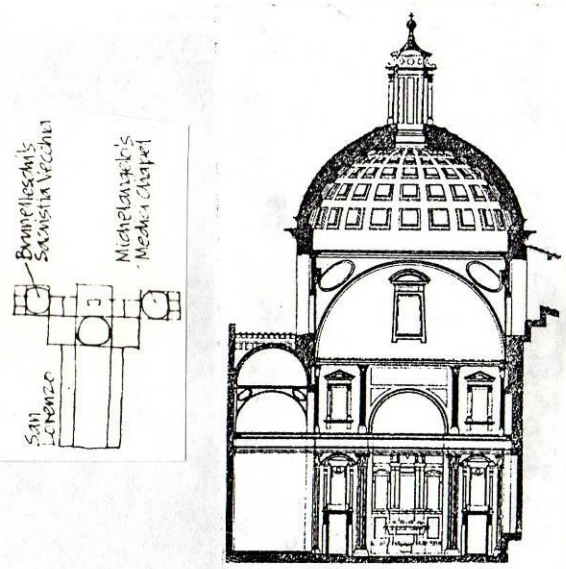
2) Nouvelle sacristie, Saint-Laurent, Florence comparée à celle de Brunelleschi -

Dans la nouvelle sacristie de Saint-Laurent (1520-1527, 1530-1534), qui est, comme la vieille sacristie, une chapelle mortuaire destinée à honorer plusieurs membres de la famille Médicis, Michel-Ange reprend la structure de la sacristie de Brunelleschi, mais la modernise (des fenêtres à edicules et une coupole à caissons se substituent aux fenêtres cintrées et à la coupole à nervures), l'amplifie en introduisant un second ordre, et surtout crée une tension architecturale puissante entre le quadrillage de pietra serena et le revêtement de marbre blanc (93 At (36, 4)).



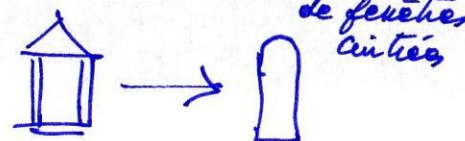
- Plan (Giroux)
- A. Sacristie vieille
 - B. Sacristie neuve
 - C. Cloître
 - D. Vestibule de la bibli.
 - E. Chapelle funéraire

206.

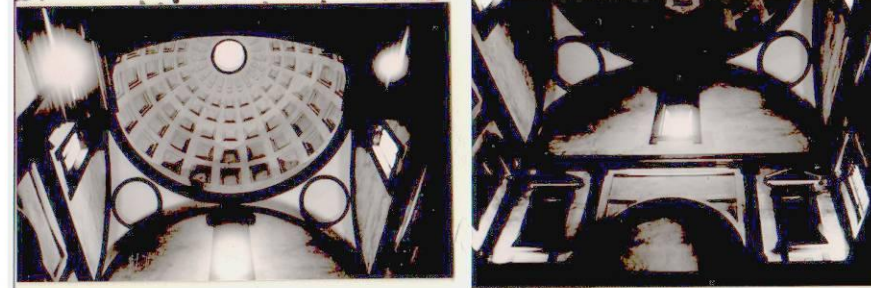


Coupe de la Sacristie neuve (Stegmann et Geymüller)

- 1. Coupole à caissons au lieu d'une coupole à nervure
- 2. fenêtres à edicules au lieu de fenêtres cintrées



3. Tombeau des Médicis Florence



Toutefois, les pilastres de la Nouvelle Sacristie sont plus puissants (7 cannelures au lieu de 6), ce qui constitue justement un motif typique de l'époque d'après Brunelleschi, et, surtout, ils sont appuyés à des piliers, de sorte que les arcatures avec leurs encorbellements présentent un relief incomparablement plus détaché que ceux de la Vieille Sacristie. Déviation importante par rapport au schéma de la Vieille Sacristie, nous voyons Michel-Ange introduire un niveau intermédiaire avec de grandes fenêtres à tabernacle au lieu de placer la poutre avec ses pendentifs directement sur le niveau inférieur; ensuite seulement, on voit le niveau des fenêtres qui se rétrécissent de façon tout à fait particulière en hauteur, permettant ainsi d'accroître l'effet de perspective sur la coupole. Cette dernière, avec ses caissons, est elle-même d'origine romaine, ainsi que la lanterne qui, avec ses colonnes placées en avant des piliers, son poutrage en avancée, ses lourdes volutes et sa couverture conique, est un chef-d'œuvre d'architecture décorative.



«sacristie» + effet théâtral par jeu de contrastes, distribution particulière de la lumière → relief. «deux niveaux» → majesté et force digne d'un lieu intemporel.

207.

Pense d'abord à un monument funéraire au centre (comme tombeau de Jules II), puis renverse le rapport en présentant tombes comme périmètre, avec mouvement plastique propre de saillies et rentrées contenu entre les pilastres brunelleschiens. Fenêtres comme niches, niches comme fenêtres.

Pour assurer ces effets, l'organisme est privé de son articulation spatiale originelle et traité comme paroi (cf. contr. Brunelleschi), c'est-à-dire comme façades qui se coupent avec angles, et non pas comme 4 plans perspectifs.

Chapelle perd valeur dans mesure où l'arc se répète sur les 3 autres parois. Les pilastres n'articulent pas les angles mais sont posés sur sorte de dossier qui fait retour. Deuxième ordre de pilastres est superposé grâce à cela, et distancie la coupole, ce qui réduit la similitude des 2 espaces à coupole (et effet de proportionnalité).

La hauteur fait paraître l'espace étroit.

De même, espaces entre pilastres sont "à l'étroit" ce qui donne la tension.

Alors que les portes de la sacristie de Brunelleschi ont édicules au niveau du spectateur; ici, les portes ont des chambranles étroits, des linteaux minces et sont surmontés de tabernacles très allongés, à l'étroit, sur fortes consoles.

L'ensemble est rempli de légers hors d'échelle, de volutes qui semblent suspendues, de fenêtres qui voudraient sortir de leur encadrement; les pilastres sont tantôt augmentés et tantôt mangés dans les coins.

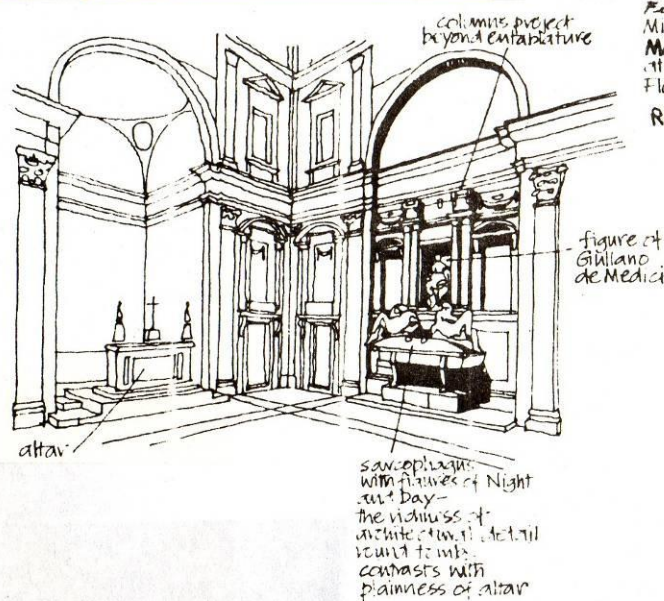


Figure 6/244.
Michelangelo's
Medici Chapel
at San Lorenzo,
Florence (1521)
RISEBERG (48^a)

une
jeu métrique atectonique
humanisée
dans la forme.

A l'intérieur, Michel-Ange remplit les parois entre les pilastres d'une sombre sévérité, en *pietra serena*, de niches de marbre blanc, en rapport avec l'architecture encadrant les tombeaux avec laquelle elles forment une unité parfaite. Nous voyons apparaître ici, dans toute son exubérance, la fantaisie créatrice de Michel-Ange : une multiplicité de formes purement atectoniques — pignons à encorbellement ou sans pilastres en dehors de toute règle canonique, bandeaux d'encadrement sans utilité directe, un socle d'un bloc en avancée — sont imbriquées à tous les niveaux les unes dans les autres et finissent par s'harmoniser en un agencement ornemental qui traduit une ordonnance pleine de force.

208.

BIBLIOTHEQUE LAURENTIENNE

(III. 151, 153-158)

Florence

1523-1559

lettre à Michel-Ange, 1523

«... J'ai aussi montré à Messer Jacopo (Salviati, procureur du pape Clément VII) le dessin de la bibliothèque de San Lorenzo. Il m'a dit qu'il en parlerait à Notre Seigneur (le pape)...»

FAITS HISTORIQUES

Michel-Ange avait reçu la commande d'un projet pour une bibliothèque près de San Lorenzo en 1523. Il s'en occupa à partir de l'année suivante, et jusqu'en 1533 (l'année précédant son départ définitif de Florence). Ce projet subit de nombreuses modifications (connues à travers les esquisses originales qui subsistent — une trentaine): a) la salle de lecture avait été au début conçue selon un plan (qui rappelle les dessins des tombes romaines de la Via Appia par Giuliano da Sangallo; Tolnay) réalisé ensuite dans le vestibule; b) en mars 1524, on lui demanda des dessins pour des « cabinets »... « destinés à renfermer les livres les plus rares », puis pour une « bibliothèque secrète », mentionnée par Michel-Ange dans quelques esquisses (voir DESSINS), mais jamais exécutée.

Entre 1525 et 1526, commencèrent les travaux sur lesquels on ne possède aucun renseignement jusqu'en 1530. En 1533, le vestibule étant déjà commencé (l'ordre supérieur fut exécuté plus tard et complété seulement au cours de siècle dernier), Michel-Ange prépara pour l'escalier une maquette en terre cuite (cet escalier eut des versions diverses), mais il ne fut exécuté qu'en 1559-1560 par B. Ammanati d'après un dessin de Michel-Ange. (En 1556, Vasari avait également proposé un dessin pour l'escalier.)

En 1534, au moment où Michel-Ange quitta définitivement Florence, la salle de lecture était encore dépourvue de revêtement, de plafond et de dallage. Les pupitres faisaient aussi défaut; ils furent exécutés en 1534, d'après le dessin de Michel-Ange par Batista Del Cinque et par Ciapino. Ce mobilier fut de tout temps loué pour la finesse de son dessin et Wittkower (1934) affirme que les pupitres sont parmi « les idées les plus heureuses de l'ensemble tout entier ».

Le plafond, bien qu'exécuté d'après un dessin de Michel-Ange, fut probablement réalisé vers 1550 par Battista del Tasso et par Carota (Antonio di Marco di Giano) qui sculptèrent aussi les galères florentines dessinées par Perin del Vaga (Barocchi, 1962). Le dallage, d'après un dessin de Tribolo, fut exécuté par Santi Buglioni au cours des années 1549-1554 et les fenêtres furent placées entre 1558 et 1568.

La bibliothèque — qui constitue le premier exemple de bibliothèque profane, et également le premier ensemble architectural où la fonction de chaque pièce est soulignée par ses structures mêmes et qui devait, probablement, recevoir dans des « niches » des statues d'hommes illustres (Tolnay) — fut ouverte au public en 1571.

DESSINS (quelques-uns)

de la salle de lecture

- 1) Florence, Casa Buonarroti, 42 (fig. 24)
- 2) Florence, Casa Buonarroti, 96r

du plafond

- 3) Florence, Casa Buonarroti, 126 (fig. 25)
- 4) Oxford, Ashmolean Museum, 308v (Dussler, 345)

de la « bibliothèque secrète »

- 5) Florence, Casa Buonarroti, 79
- 6) Florence, Casa Buonarroti, 80

des pupitres

- 7) Florence, Casa Buonarroti, 94 (fig. 26)

du vestibule et de l'escalier

- 8) Archives Buonarroti, vol. I p. 101 (Dussler, 15)
- 9) Florence, Casa Buonarroti, 48r.

extraît de Paolo d'Ancona
Amelia Pinna
Ida Cardellini
Michel-Ange; architecte-
peintre - Sculpteur.
Milan, ed. Bachellet, 1966
page 32
209. (1)

② Mission -

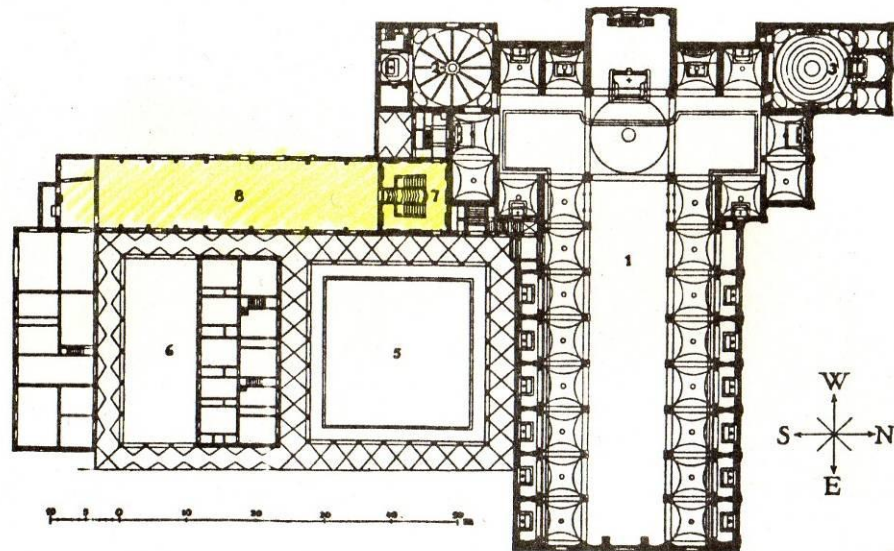


Figure 6/246. Florence, Church, Library and Cloister of San Lorenzo (after W. and E. Paatz). ACKERMANN (61)

- 168 -

Alors même que s'achevait la construction de la sacristie neuve, Michel-Ange recevait de Clément VII la mission d'établir dans l'abbaye une bibliothèque propre à abriter la collection de manuscrits des Médicis (1524). Les travaux furent commencés dès le mois de mai et consistèrent à surélever d'un étage l'aile orientale du cloître : les grandes dimensions étaient donc imposées par celles du bâtiment précédent. En 1525, on s'interrogeait sur la conception du vestibule — qui en fait était d'abord une cage d'escalier, puisqu'il partait d'un niveau inférieur. Michel-Ange fit accepter son projet de l'élever plus haut que la salle afin de mieux l'éclairer, et la construction commença en 1526. Le chantier se ralentit par la suite. Le plafond de la salle n'aurait été posé qu'en 1549-1550. En 1558, Michel-Ange dut envoyer à Ammannati, alors chargé des travaux, un nouveau modèle d'escalier. Le reste devait traîner encore, car les vitraux de la salle sont datés de 1568, la porte d'entrée de 1571, qui est la date d'ouverture au public. L'ensemble est donc complexe, car la salle et le vestibule ont été conçus en 1524-1525 et construits sous les yeux de Michel-Ange, tandis que l'escalier est une idée tardive, réalisée hors de sa vue.

Bibliothèque Laurentienne, à Florence, édifiée par Michel-Ange entre 1524 et 1560, dans le complexe de l'église et de l'Ancienne Sacristie de Brunelleschi. Plan général 1:400, élévation de la façade de l'escalier et plan de l'escalier 1:200. L'escalier monumental qui relie le vestibule à la salle de lecture fut terminé après 1550 par Vasari et Ammannati.

210.

③ la Bibliothèque

Bibliothèque Laurentienne

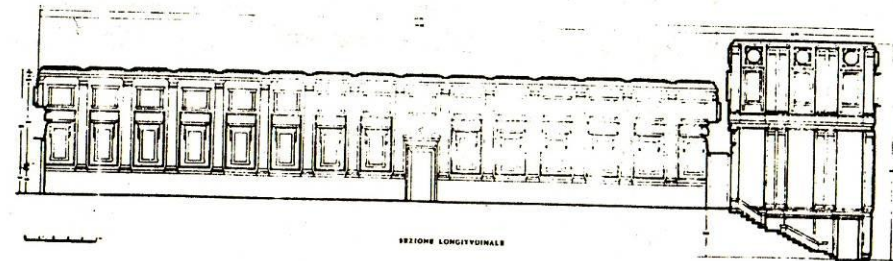
Premiers dessins 1524-5

Salle est un espace long et étroit, avec des parois blanches et chassis de pilastres en pietra serena, qui encadre les fenêtres "plus que limite, sorte de barrière entre intérieur et extérieur" (ARGAN, Storia dell'Arte Italiana III, 66).

La salle qui va servir de bibliothèque est un grand espace rectangulaire percé par deux étages de fenêtres couvert par un plafond plat.

En application de l'ordre colossal il emploie un seul étage de pilastres englobant les deux étages ; c'est la plus ancienne application connue de l'ordre colossal, thème repris à foison durant les XVII^{èmes} et XVIII^{èmes} siècles.

Michel-Ange conçoit les éléments du décor mural, non pas à partir du niveau du sol, mais à partir des grands pupitres qui doivent meubler la salle. (Harmonie des proportions).



- tonion et plastique nouvelles
- colonnes nichées

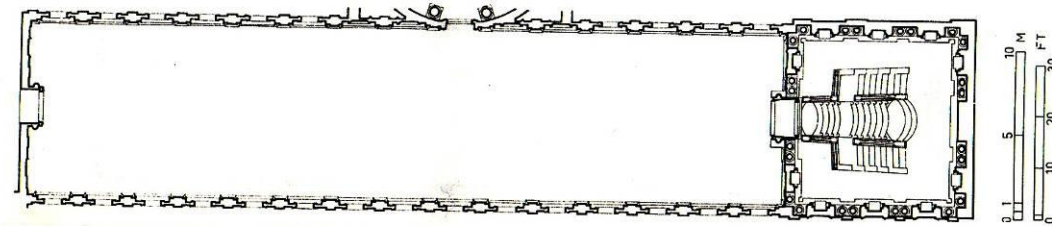


Figure 6/245. Florence, Laurentian Library. Longitudinal section and plan (after Apolloni). ACKERMANN (61)

La structure de la salle semble avoir été commandée par des questions de statique, c'est-à-dire par le souci de l'alléger le plus possible pour ménager les murs de l'étage inférieur, qui n'avaient pas été prévus pour recevoir cette surcharge. Les pilastres à l'intérieur ne sont que l'expression des dosserets qui raidissent les parois et supportent le poids des poutres du plafond. Entre eux, le mur est amaigri au maximum par l'intermédiaire d'un encadrement aveugle qui justifie une première retraite, puis par l'ouverture d'une fenêtre dans chaque travée. Ainsi le rythme des supports et le traitement des parois répondent-ils d'abord à des nécessités pratiques en assurant à la fois la lumière et la sécurité.



747 - FLORENCE. BIBLIOTHÈQUE LAURENTIENNE. VUE INTÉRIEURE.

On perçoit presque un dualisme significatif entre l'architecture du vestibule et celle de la grande salle suivante: «Le contraste entre ces deux pièces traduit le contraste entre les luttes et les aspirations du monde extérieur et le déroulement ordonné des études au niveau supérieur des spéculations et des divertissements littéraires» (De Angelis d'Ossat).

En effet, dans la très longue salle se répète une perspective linéaire impeccable, inlassablement rythmée par les puissants piliers, les fenêtres et les panneaux supérieurs, par le plafond en bois à la fois très riche et sévère, par le magnifique pavement marqueté qui en reprend les motifs. Et le rythme devient enfin très dense dans les deux rangées de pluteus où étaient exposés les précieux manuscrits. Aux extrémités de la salle, d'imposantes portes.

Il faut la comparer avec la bibliothèque Saint-Marc (ill. 24) pour se rendre compte de l'évolution: la salle de Michelozzo paraît timide, grêle, réduite dans son espace triparti comme une basilique, sans la puissante structure latérale de la bibliothèque de Michel-Ange.

C'est ainsi que Michel-Ange propose aux architectes florentins de son siècle le maniérisme: un formalisme majestueusement dense et mûr mais attiré par la problématique suggestive — déjà conquise par ces exemples — et par l'insolite presque torturé qui s'ensuit: «Une licence, qui, n'étant pas de règle, fut ordonnée dans la règle» (Vasari), «une certaine beauté poursuivie dans les moindres détails». C'est ainsi que les ambitions s'accroissent mais rendent la situation plus difficile.

211.

4) Vestibule :

*tension dramatique
contraste avec rythme
calme de la biblioth.*

Vestibule, bibliothèque Laurentienne, Florence

Les premiers projets de Michel-Ange pour la bibliothèque Laurentienne remontent à 1524, mais le modèle de cercle de l'escalier du vestibule n'est donné qu'en 1558-1559 à Ammannati, qui en dirige l'exécution. Tirant parti des contraintes techniques (faible épaisseur des murs, d'où les colonnes nichées ; nécessité d'aller chercher les jours en hauteur, d'où le rapport inhabituel entre largeur et hauteur), Michel-Ange donna au vestibule une tension dramatique exceptionnelle, qui contraste avec le rythme plus calme de la bibliothèque. La liberté avec laquelle il redessine les membres architecturaux a inspiré tous les courants anticlassiques ultérieurs.

A cette longue et sévère perspective s'oppose le vestibule ou Ricetto, étonnamment haut et étroit, avec 3 niveaux - résultat de modification du projet initial; quand l'idée de ciel ouvert est refusée.

Escalier est construit par Ammannati sur base des dessins postérieurs de Michel Ange entre 1555 et 1558.

Vestibule avec puissance de ses "façades" paraît un extérieur, et Michel Ange avait songé à un escalier en bois, pour le rattacher avec les bancs de lecture se trouvant à l'intérieur de la bibliothèque, ce qui accentue cette idée d'extérieur en contraste avec l'intérieur (qui fait irruption avec l'escalier).

Les parois sont tout à fait nouvelles, et seront le point de départ du Maniérisme . Le mur n'apparaît plus comme un plan, mais les colonnes jumelées s'enfoncent dans des niches où elles sont à l'étroit, et les panneaux du mur font saillie comme des volumes clairs. Les éléments horizontaux sont minces, et le jeu de forces n'est plus de haut vers le bas, mais entre intérieur et extérieur dont les pressions sont en opposition, les volumes (colonnes, édicules dans niches-fenêtres) étant à l'étroit dans l'espace. Les frontons sur les portes "mordent" même sur les colonnes comme pour s'assurer le passage en fonçant ("en écartant les coudes").

Doubles colonnes sur consolles allongées, mais séparées d'elles par bande de mur blanc entre moulures (donc ne les supportant pas).

Les mêmes problèmes ont reçu dans le vestibule des solutions très différentes. Les colonnes n'auraient pu comme à l'accoutumée être montées au-devant des murs, faute de supports appropriés à l'étage inférieur, elles ont donc été encastrées en eux ; mais ces éléments décoratifs jouent ici un rôle essentiel dans la structure, car ce sont elles qui, comme les pilastres de la salle, reçoivent la charge de la couverture par l'intermédiaire des pilastres du registre supérieur. Le mur qui semble les avoir absorbées n'est en réalité qu'une mince paroi sans force. Les consoles qui feignent de les supporter ne sont qu'un décor puisqu'elles sont en saillie sur les piédestaux. Tous les éléments ont donc été utilisés comme à contre-sens (Ackerman), et cette déformation atteint même le dessin des fausses fenêtres, dont les supports sont traités en gaines plus larges à la tête que leurs chapiteaux. Cette inversion systématique de la fonction et de l'apparence, cet esprit de contradiction, ce goût de l'ambiguïté ou du déguisement sont des traits caractéristiques du maniérisme et, comme tels, des nouveautés capitales à cette date.

A cette image spatiale, faite d'ampleur et de sérénité, s'ajoute la richesse plastique, pleine de tensions, du vestibule — le célèbre ricetto — formant avec elle un contraste volontairement extrême.

En utilisant exclusivement la pietra serena, Michel-Ange reprit un procédé développé à Florence, de Brunelleschi au Cronaca, en variations nombreuses, conçu comme devant rendre sensible la structure d'un corps de bâtiment par la jonction de la pierre foncée et des surfaces claires des murs. Mais, tandis que Michel-Ange conservait dans l'articulation de la salle de lecture les principes de base de cette structure, il enfreint sciemment, dans le ricetto, toutes les lois qui régissent un ordre architectural. Le rapport soutien-paroi est inversé : de puissantes doubles colonnes sont introduites dans l'épaisseur des murs sans avoir l'air de soutenir une charge. Entre elles s'avancent des parties de murs qui ont l'apparence de blocs isolés et portent, de leur côté, des niches en avancée. Les volutes fixées dans le retrait des socles semblent — paradoxe tectonique — soutenir les colonnes.

Dépassant toutes les règles canoniques, Michel-Ange vise et obtient un effet de concentration de toutes les forces fonctionnelles qui, semble-t-il, se manifestent, accordées ou contrastées, dans les structures du ricetto.

212-

5) Escalier.

L'escalier qui aboutit à cette salle devient un élément principal dans la composition ; l'architecte y exacerbe le mouvement, créant de cet escalier une grande sculpture non figurative, dans laquelle les jeux de marches vont monter dans des rythmes différents à l'assaut de la porte : les marches ne sont pas tracées en fonction de leur simple utilité mais sont créées en lignes mouvantes qui leur donnent l'impression d'être des vagues venant mourir sur une grève.

Cet escalier sera une véritable perle enchassée dans son écrin, salle carrée armée de colonnes jumelées enfoncées dans le mur de façon à donner l'impression de colonnes portantes et non simplement clouturantes. (Fig. 6/248). Michel-Ange cherche ici une voie nouvelle, on voit ici une des premières œuvres du BAROQUE, mais exprimée dans une pureté de forme étonnante et une rare mesure.

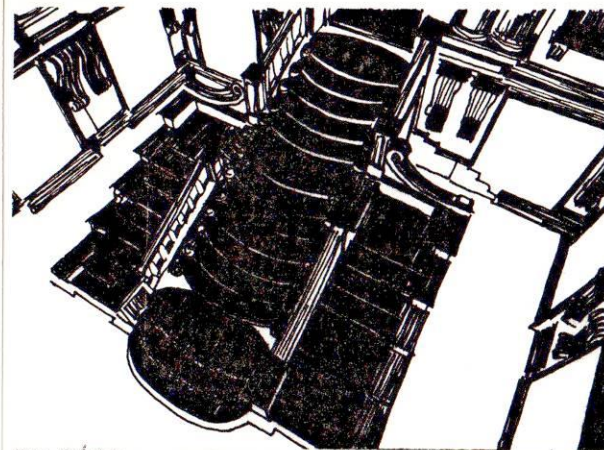
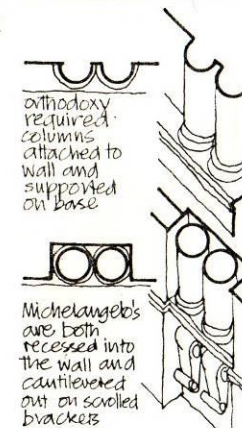


Fig. 6/247 :
Vestibule de la bibliothèque
Laurentienne -
Michel-Ange
Perspective plongeante



orthodoxy
required
columns
attached to
wall and
supported
on base

Michelangelo's
are both
recessed into
the wall and
cantilevered
out on scrolled
brackets

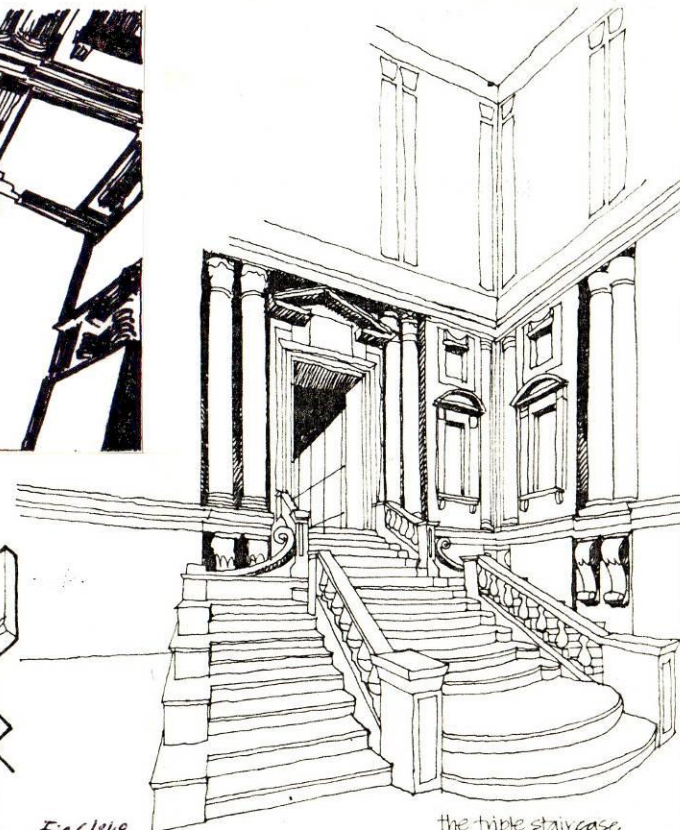


Fig. 6/248
Laurentian Library, Florence
Michelangelo (1524). RISEBERG (489)

the triple staircase
of the
entrance hall

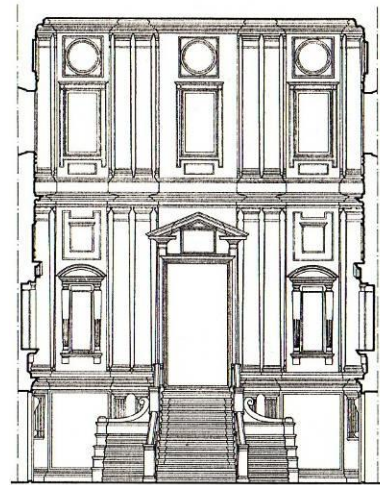
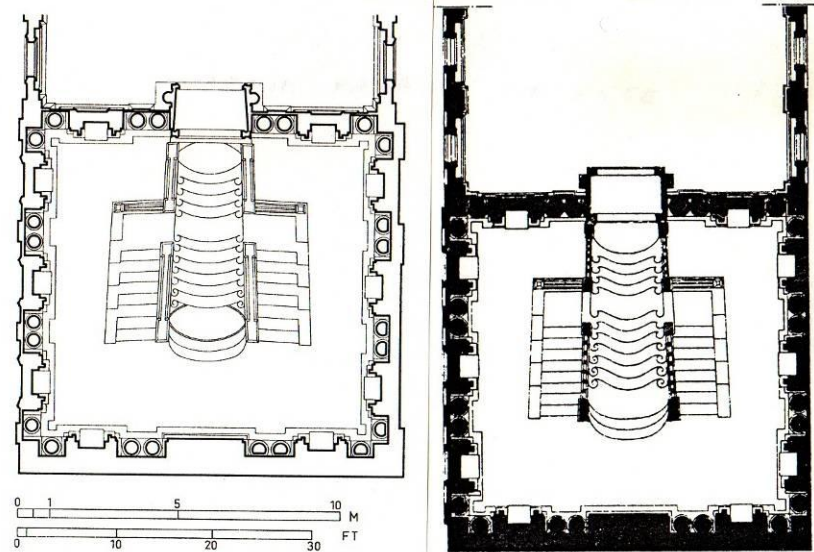
L'escalier de la bibliothèque Laurentienne (Fig. 6/247) figé dans la pierre comme une coulée de lave soudain refroidie constitue un exemple d'expression théâtrale.

Comme un joyau posé dans son écrin, cet étrange magma, sombre et poli comme un basalte fondu, entre en résonance avec le décor sculpté qui orne l'enveloppe spatiale. La moindre volute de l'un trouve un écho dans le galbe de l'autre. Tout est calculé, prémédité, jusqu'à l'infime détail, jusqu'à la moindre texture. Aucune place pour le hasard ou l'imprévu. Le décor est celui de la certitude et de l'assurance glorieuse des Princes Florentins, dont les palais n'avaient rien à envier à cette scène, une des plus fastueuses que le monde architectural ait connu.

213.

214.

L'escalier ne monte pas à la salle, il en descend « comme une coulée de lave » (Tolnay) et il envahit de sa masse le vestibule. L'étalement en largeur et en longueur (les dernières marches centrales semblent se répandre sur le pavement) répond à une volonté délibérée de dynamisme, sinon de conflit. A cet égard, l'escalier est le parfait complément du vestibule, un lieu où les formes s'agitent et s'affrontent — et tout le contraire de la bibliothèque, régulière et paisible. On peut se demander si l'architecte n'a pas consciemment voulu créer ce contraste entre le monde serein des livres et son antichambre. (J. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, Londres, 1961).



153 Le vestibule de la bibliothèque Laurentienne.

Au milieu de cet espace étroit se présente l'escalier, dans la forme la plus exceptionnelle qui fut jamais utilisée pour ce thème. Tel un monument sculptural, il s'inscrit dans l'espace et lui confère sa marque, non seulement à cause de son volume, mais aussi par la dynamique de sa fonction. Avec la lourdeur de ses éléments qui s'écrasent pour ainsi dire les uns les autres, il montre la même tension que la structure plastique des murs : c'est celle-ci que le visiteur ressent à son entrée, et c'est sur elle que se fonde l'effet incomparable produit par cet espace.

215.
extrait de (1)

6) Conclusions sur cette oeuvre -

Tout cela est en totale rupture avec le classicisme antique et celui de Bramante à Rome, et on le reconnaît immédiatement. Refuse toute structure spatiale préordonnée comme perspective, et au contraire engendre continuellement l'espace par des tensions intérieur-extérieur. Cependant Michel Ange n'est pas anticlassique, mais sa conception du classique n'est pas comme proportion, mais comme organisme vital analogue à anatomie humaine. Tous les éléments sont ainsi retravaillés par tension expressive, dramatique, toute nouvelle dans l'architecture, qui est en fait traitée ici comme une sculpture.

L'architecture n'est pas le "décor", les lignes de force indiquant quelque chose, elle est ici la seule chose qui compte par sa présence même. Partout on retrouve cette tension constante créée par des forces primordiales qui sont de suite récupérées, contenues; et l'escalier, construit après sa mort, a été réalisé dans ce même esprit de gonflement limité, de débordement enserré.

(ULB).

7) Importance des œuvres florentines de M.A.

Par leur dynamisme et le pathos de leur langage formel, les œuvres florentines de Michel-Ange sont sans commune mesure avec les œuvres de ses contemporains; elles naquirent de cet effort pour atteindre le « grand style », dont on peut dire qu'il fut, en fin de compte, le ressort principal de toute entreprise architecturale de l'époque, avec toute la diversité et la richesse des solutions proposées de Bramante jusqu'au Sansovino. Après eux, Michel-Ange a donné à son « grand style » une valeur d'expression nouvelle et tout à fait personnelle, qui a été très justement définie par le terme de « cinétique ».

Cinétique, voilà le trait essentiel de son architecture jusqu'à ses œuvres tardives de Rome — le Capitole, Saint-Pierre, S. Maria degli Angeli et la porta Pia. C'est avec lui que l'architecture connut un facteur nouveau dans l'activité créatrice. Ce caractère cinétique devint — avec toutes sortes de variantes — le moyen d'expression des successeurs de Michel-Ange à Florence : Ammannati, Vasari, Buontalenti; il se manifeste toutefois également dans son école de Rome. Et pour autant que la réserve s'impose lorsqu'on appelle Michel-Ange le « Père du baroque », il ne fait aucun doute que la cinétique de son architecture a été ressentie comme une caractéristique familière par les grands maîtres de l'architecture du XVII^e siècle, le Bernin, Borromini et Pietro da Cortona.

Ludwig H. HEYDENREICH

216.

4. Eglise St Pierre Rome (1546-1563) MICHEL-ANGE

1) Contexte & Histoire

En 1546, à 72 ans, Michel-Ange se rend à Rome pour prendre la succession de JULIO ROMANO ou plutôt celle de SAINT GALLO, ROMANO n'ayant pratiquement rien entrepris.

Ces conditions à son acceptation de reprendre le chantier il exige les pleins pouvoirs et une politique de construction accélérée. Ces conditions obtenues, il prend le chantier en mains de telle façon qu'à sa mort en 1563 seule la coupole restera inachevée.

SAINT PIERRE

A la mort d'Antonio da Sangallo le jeune (1546), le pape Paul III demande à Michel Ange de reprendre la direction du chantier.

Du projet de Bramante ont été exécutés essentiellement les piliers et arcs devant recevoir la coupole. (Cf. dessins de Van Heemskerck)

Depuis la mort de Bramante, des projets ont été faits par Raphaël, Fra Giocondo, Peruzzi, Antonio da Sangallo, qui se distinguent parce qu'ils combinent schéma centré et nef longitudinale ou basilicale.

Michel-Ange, qui dirigea la construction à partir de 1547, revint au plan central, comme Bramante, il était capable de concevoir un projet à une échelle digne de l'importance de l'édifice. Il accéléra l'allure du chantier, encore très peu avancé à son arrivée, si bien qu'à sa mort, en 1564, une grande partie de l'édifice se présentait déjà sous son aspect actuel. Le dôme ne dépassait cependant pas la hauteur du tambour; il fut complété et légèrement transformé de 1585 à 1593 par Giacomo della Porta et Domenico Fontana. Nous connaissons les idées de Michel-Ange par quelques dessins et par un autre grand modèle en bois qui a, sans doute, été modifié. Maderno, en 1607, allongea la nef pour augmenter l'espace, et altera, par conséquent, toutes les proportions entre la façade et la coupole. (9^e Atlas, (4)).

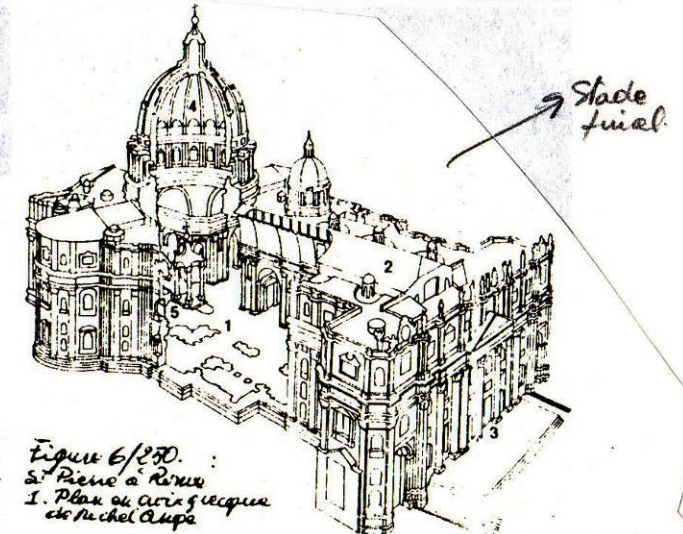


Figure 6/260.
St. Pierre à Rome
1. Plan au coin supérieur de Michel-Ange
2. 3. Nef et façade de Maderno. 4. Coupole de M.A. achevée par Giacomo della Porta (1588-1590) 5. Baldaquin de Bernini. GARDINER/1973

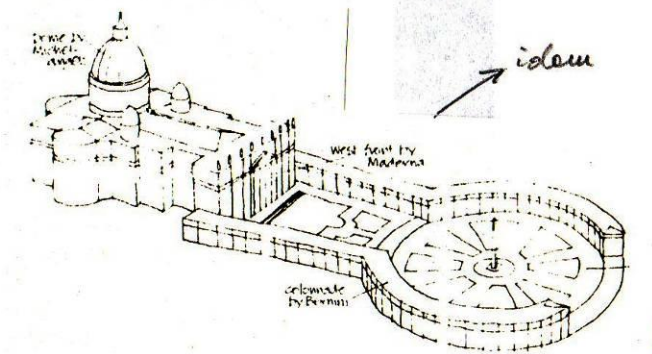
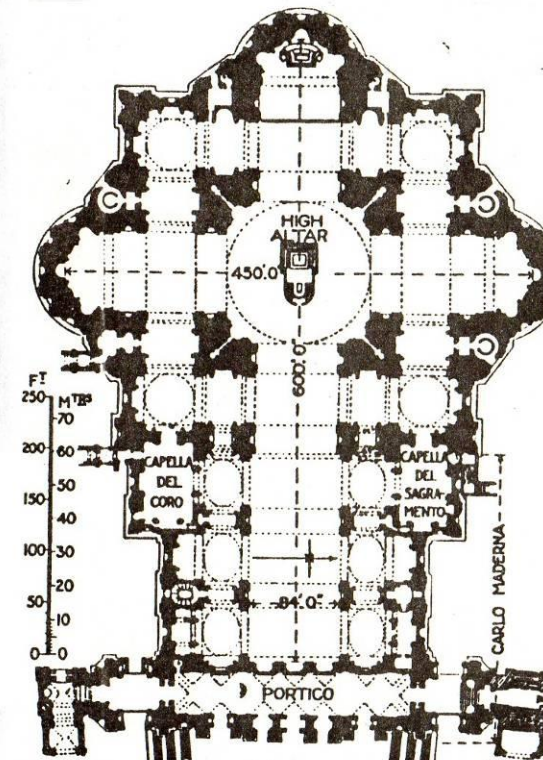


Figure 6/261: Schéma perspectif de la basilique et de la place St Pierre à Rome.
RISBERG (1982)

→ Stade final.

217.

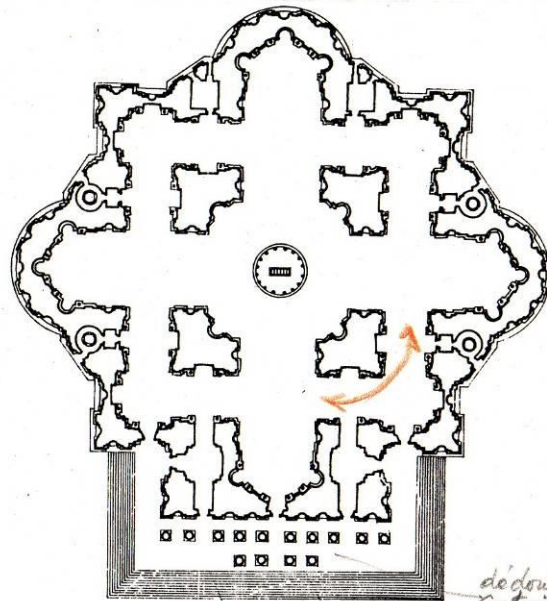
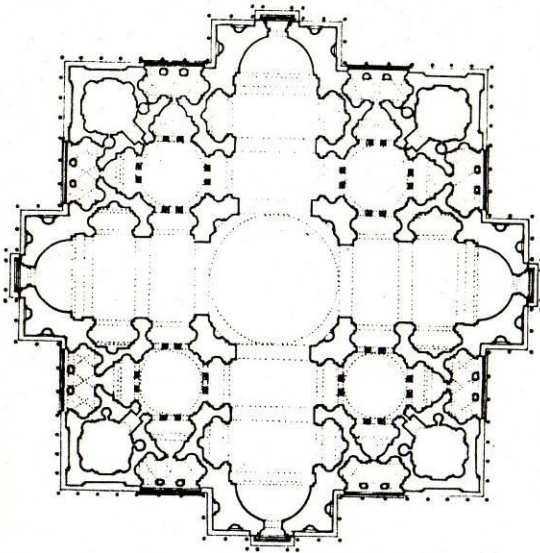
de Sangallo

Cette solution (Cf. modèle) est critiquée par Michel Ange comme "trituri di membri" qui rappellent "l'opera tedesca" (gothique) au lieu du "buon modo antico" ou de la "vaga e bella maniera moderna" (Vasari - cit. par BENEVOLO).

Michel Ange prépare un projet en 1546-7 pour tout l'édifice, revenant au système centré de Bramante, qu'il loue dans une lettre de 1555, disant notamment que "chiunque si è discostato da detto ordine di Bramante, come ha fatto il Sangallo si discostato della verita" (BENEVOLO, p. 470°). Il présente donc sa solution comme un retour à Bramante, mais en réalité fait tout le contraire.

S'il revient à un organisme centré, il retient de Sangallo l'idée d'une paroi continue, tout en abolissant les "trituri", remplacés par un seul ordre de pilastres gigantesques surmonté d'un attique.

A cette exigence, il sacrifie tout le système hiérarchisé des espaces et volumes de Bramante: il supprime les déambulatoires circulaires et les bras des petites croix, pour ne conserver que les couples de bras intérieurs (en L), qui constituent un grand déambulatoire carré pour tout l'ensemble de l'édifice. La paroi, resserrée, devient comme une ceinture continue articulée de saillants et rentrants, qui contient l'édifice et se déroule sans interruption autour de lui, parce que les angles rentrants entre déambulatoire et absides sont coupés à 30 degrés.



dédoublement
continue
l'antiquité

Il reprend le problème de Saint Pierre en fonction de ce qui est déjà construit et adapte le plan de BRAMANTE en croix grecque, tout en abandonnant le morcellement spatial et la complexité du volume. (Fig. 6/251)

Il tend vers la simplification, les espaces secondaires ne sont plus construits pour eux-mêmes, mais sont intégrés à l'espace principal; les espaces situés dans les angles deviennent une sorte d'anneau tournant autour de l'espace principal et qui n'a son rôle qu'en fonction de cet espace; enfin, il abandonne les déambulatoires pour une plus grande densité du jeu spatial.

Plan de Bramante (4^e Atlas, (4)).

Le plan de Bramante pour Saint-Pierre était central et probablement en forme de croix grecque (le dessin original conserve aux Offices ne représente que la moitié de l'édifice). Quatre petites croix grecques remplissent l'espace laissé libre entre les bras de la croix, créant un effet de répétition harmonique et une gradation subtile entre les différentes parties de l'édifice. Le projet reçut l'approbation de Jules II en 1506 mais ne fut jamais exécuté.

218.

Plan de Michel-Ange (4^e Atlas, (4))

Le plan de Michel-Ange pour Saint-Pierre date de 1546. Il reprend l'espace central original de Bramante, mais surpasse le projet de ce dernier en clarté et en simplicité. En ouvrant des galeries de circulation autour des angles, il crée une croix inscrite dans un carré et obtient un espace intérieur plus homogène. Une double colonnade et une plate-forme à degrés confèrent une noblesse nouvelle à la façade.

Ceci supprime toute la hiérarchie proportionnelle des volumes de Bramante et cache même les petites coupes (il en placera d'autres, au dessus, sans rapport avec l'intérieur). Même l'ordre est sans rapport avec l'intérieur.

Au dessus de cette ceinture qui contient les forces, domine la coupole: le tambour avec ses contreforts de colonnes jumelles, rayonne comme une roue dentée, puis l'attique se resserre de nouveau, avant que ne se gonfle la coupole où se résolvent tous les contrastes (dans la lanterne).

Périmètre resserré améliore les conditions de visibilité de la coupole et réduit les frais.

La paroi extérieure, formée par de gigantesques pilastres plats, écrasés, lisses, non cannelés devient comme un paravent. Au dessus de la corniche, l'attique avec ses fenêtres "agenouillées": une ouverture ovale avec de chaque côté des consoles qui au lieu de porter, semblent être suspendues.

Le volume extérieur se réduit à un cube dont ne ressort que quatre absides, le tout surmonté par une grande coupole surmontée ou plus exactement flanquée de quatre coupes secondaires.

Tout le long des murs il applique l'ordre colossal de pilastres corinthiens établis dans une composition rythmique relativement libre, surmonté d'un entablement et d'une haute attique. Le porche est un propylée conçu à la manière classique et relié par un vaste fronton.

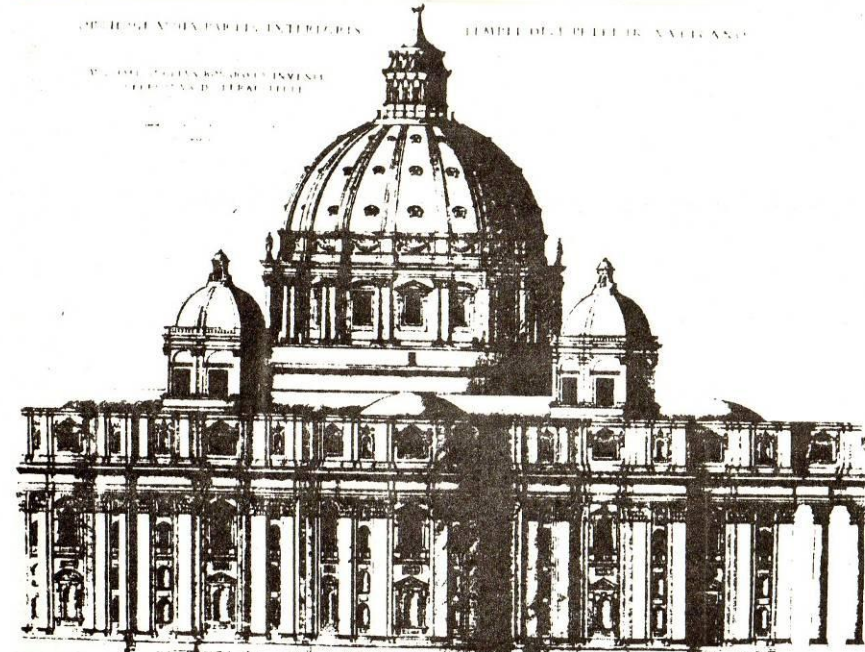


Figure 6/253: MICHELANGELO - Façade ouest de l'Église Saint Pierre. Une des 3 gravures produites par Étienne Dupréoc en 1569, cinq ans après la mort de Michel-Ange. D'après H. POWELL et D. LEATHERBARROW. "Pastel pieces of architectural drawing".

A L'extérieur, rien non plus ne subsiste du plan de BRAMANTE. La diversité heureusement équilibrée de motifs nobles et tranquilles, fait place à un ordre immense de pilastres corinthiens supportant un attique massif, à des fenêtres assez inattendues, à des niches de toute taille encadrées d'édicules. Bref, un ensemble puissant mais un peu heurté: le dédoublement des colonnes du centre de l'entrée (voir plan) aurait constitué une disposition absolument contraire à celle de l'antiquité. (PEVNER, (45), p. 300).



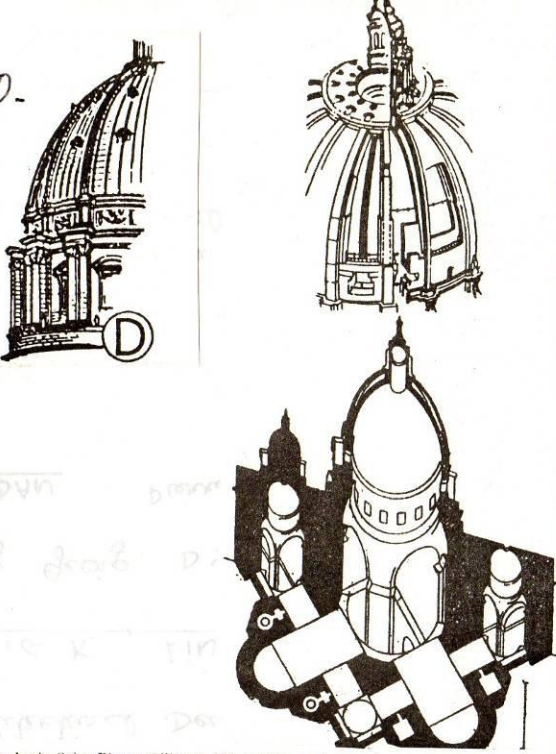
Figure 6/252: Façade ouest, Michelangelo, 1547-1564. VAR WOOD, (57), f. 660.

Bramante
l'inspirait de la
coupole du
Panthéon

P.A. donne une
force expressive
(névros)

219-

220-



Le modèle est ici la coupole de Brunelleschi, mais avec des différences intéressantes:

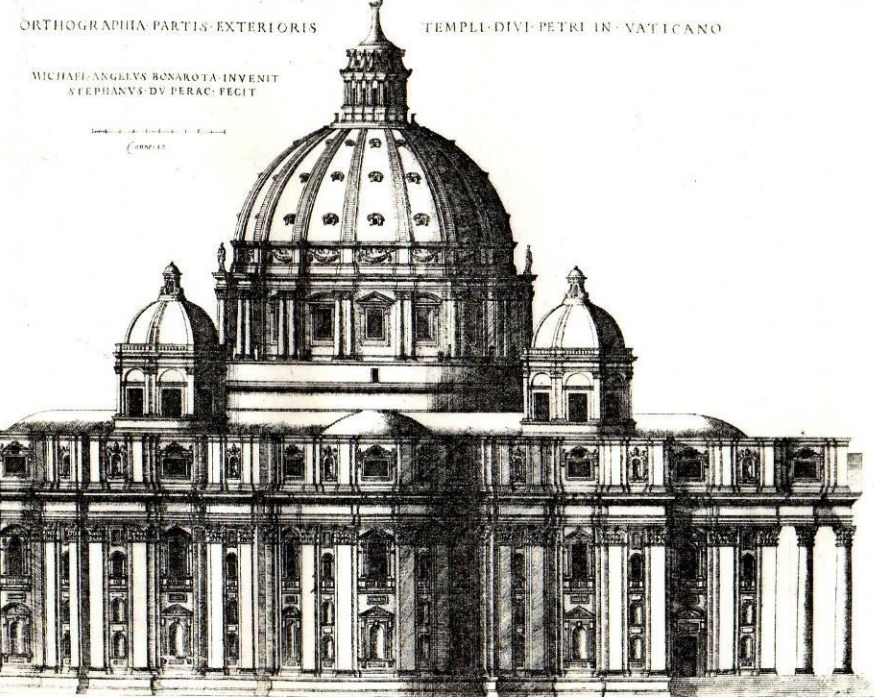
- Brunelleschi: pavillon octogonal avec côtes en pierre sur pans rouges qui assure la synthèse projective de l'édifice vers la lanterne; géométrie devient motif plastique dans lanterne.
- Michel Ange: mouvement de dilatation expansif, comme rotation continue: 16 côtes en pierre comme les intervalles, donnant une continuité plastique (dont origine dans lanterne de Brunelleschi) haut tambour et lanterne.

Dans cette architecture, ce n'est plus le jeu proportionnel des volumes, mais la qualité expressive, liée aussi au dessin des détails, sorte d'immense statue. Le dessin des détails, ici comme dans la Laurencienne, est devenu fondamental, et fascinera littéralement les maniéristes.

La coupole de Saint-Pierre s'élève à 123 mètres au-dessus du pavement et domine, à l'extérieur, tout l'édifice. Commencée par Michel-Ange, qui construisit le tambour, elle fut achevée par Giacomo della Porta, entre 1585 et 1593. L'architecte lui donna une forme tirée d'un projet de Bramante, inspiré du Panthéon. Michel-Ange lui-même avait conçu une calotte hémisphérique, mais il est possible qu'il ait choisi plus tard la solution qu'adopta finalement Della Porta. La coupole est contrebutée par les absides et soutenue intérieurement par quatre piliers massifs de plus de 18 mètres de côté. Le rythme de sa colonnade s'harmonise avec celui des pilastres du mur extérieur. Les nervures de pierre, qui soutiennent la lanterne du couronnement, accentuent le dynamisme de l'ensemble.

Di

- le tambour est circulaire avec 24 contreforts et 24 nervures qui se poursuivent dans les verticales de la lanterne.
- Triomphe de la verticale sur l'horizontale qui crée une impression de vie et de tension. Michel - Ange ouvre ainsi la voie à l'Architecture baroque qui utilisera les éléments de la Renaissance.



la Basilique St Pierre. la Coupole. ensemble puissant mais heurté → diversité de motifs niches de 4 taille encadrées, d'édicules, ordre pilastres corinthiens (criche monumental), dynamisme: nervures.

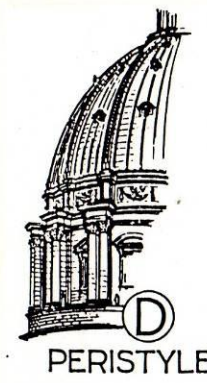
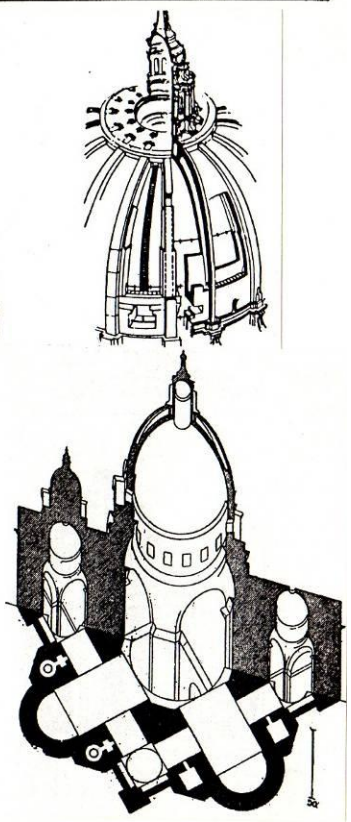
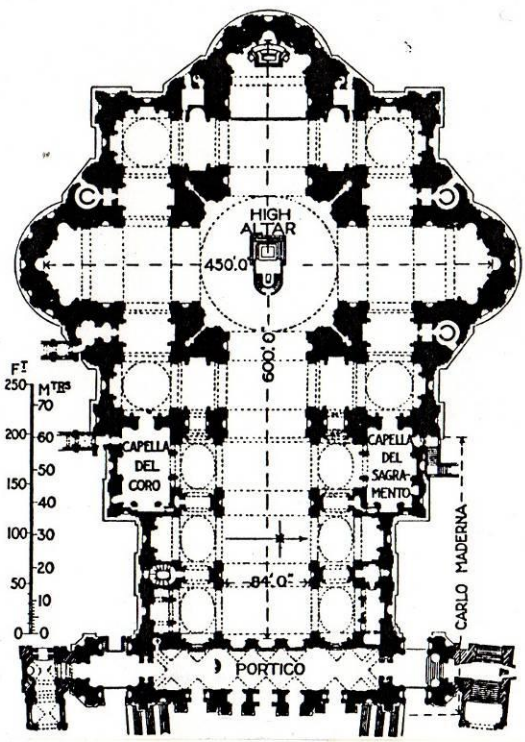


Figure 6/256: St Pierre à Rome. Détail de la coupole FLETCHER (15)
 Figure 6/257: St Pierre à Rome. Plan de Michel Ange. FLETCHER (15)
 Figure 6/258: Détails constructifs de la coupole FLETCHER, (15)
 Figure 6/259: Isométrie de la basilique St Pierre. D'après CHOISY (13).



La coupole de Saint-Pierre s'élève à 123 mètres au-dessus du pavement et domine, à l'extérieur, tout l'édifice. Commencée par Michel-Ange, qui construisit le tambour, elle fut achevée par Giacomo della Porta, entre 1585 et 1593. L'architecte lui donna une forme tirée d'un projet de Bramante, inspiré du Panthéon. Michel-Ange lui-même avait conçu une calotte hémisphérique, mais il est possible qu'il ait choisi plus tard la solution qu'adopta finalement Della Porta. La coupole est contrebutée par les absides et soutenue intérieurement par quatre piliers massifs de plus de 18 mètres de côté. Le rythme de sa colonnade s'harmonise avec celui des pilastres du mur extérieur. Les nervures de pierre, qui soutiennent la lanterne du couronnement, accentuent le dynamisme de l'ensemble.

L'espace intérieur de Saint-Pierre, très homogène, est rythmé par la succession régulière des pilastres, des arcades et des niches. Le profil saillant de l'entablement et des pilastres d'ordre colossal accuse leur fonction portante et accentue la magnificence et le gigantisme de l'édifice, déjà considérable par ses dimensions. La croisée est abondamment éclairée par les fenêtres du tambour et le lanternon central de la vaste coupole, plus large que la nef. Les voûtes en berceau à caissons, le décor de marbre polychrome s'inspirent des palais, des basiliques et des thermes antiques. (9e Atlas, (41)).

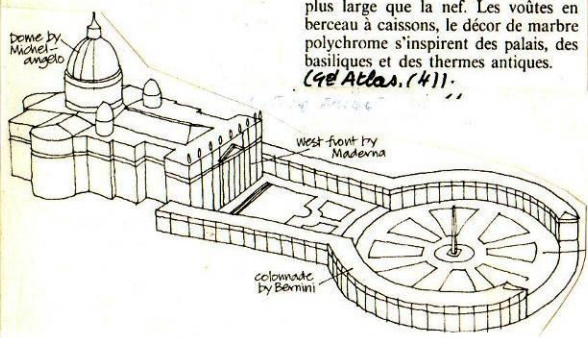


Figure 6/261: Schéma perspectif de la basilique et de la place St Pierre à Rome. RISEBERG (48a)

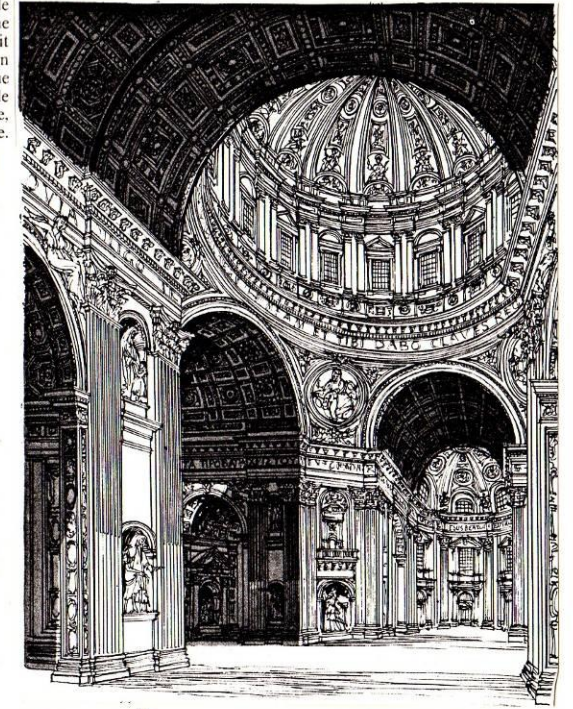


Figure 6/260: Transept et croisée, probablement dû à Michelangelo (1567-1568) Le baldaquin baroque de Bernini n'est pas représenté. YARWOOD (57).

221.

5. La place du Capitole (Campidoglio). Rome (1538-1605)

1)

Chronologie des diverses constructions

- 1537: Paul III décide de restaurer la piazza del Campidoglio.
Nivellement de la place.
Implantation de la statue de Marc-Aurèle
Construction du mur des pentes d'Aracoeli.
- 1538: Dessin et conception du socle de la statue de Marc-Aurèle
par Michel-Ange
- 1544: Construction de la rampe d'accès du palazzo Senatorio et
reconstruction de sa façade.
Construction de l'escalier menant à Santa Maria d'Aracoeli par
Vignole.
Déplacement de la statue suivant l'axe de composition.
- 1553: Construction de l'escalier menant au Monte Caprino par Vignole.
- 1555: Mandat pontifical de Paul IV
Interruption des Travaux.
- 1560: Reprise des travaux sous Pie IV.
- 1561: Projet complet d'aménagement de la piazza del Campidoglio
par Michel-Ange
Dessin du pavement central.
Aménagement de la balustrade d'enceinte
Construction des murs de soutènement de la "Cordonata"
- 1562- 1564: Construction du campanile du palazzo Senatorio.
- 1563: Démolition et reconstruction de la façade du palazzo dei
Conservatori par Michel-Ange et ensuite par Guidetti et della
Porta.
- 1564: Mort de Michel-Ange
Le palazzo Senatorio est pratiquement terminé alors que le
palazzo dei Conservatori est en pleine construction, et le
palazzo Nuovo inexistant.
(Selon RONELLI "Michelangelo Architetto" -
- 1576: Concours escalier "Cordonata" gagné par Giacomo della Porta.
- 1578: La tour médiévale du palais des sénateurs est remplacée par une autre
- 1592-1605: Sous Clément VIII, modifications principales du palais des
Sénateurs. Le 2nd étage n'est plus qu'un attique.
Des médaillons sont ajoutés.
Le Campanile aura 3 étages au lieu de 2 prévus par M.A.

2) La colline du capitole sous la Rome antique.

Le mont capitolin est le plus célèbre des sept collines de Rome. Son nom vient du latin "caput" suggérant qu'il s'agissait du lieu dominant de la ville, elle servait à la fois de forteresse et de sanctuaire dans l'antiquité. La piazza del Campidoglio se trouve dans la dépression qui sépare les 2 sommets distincts.

- 1) l'Arx (au Nord) où se dressait la citadelle et le temple de Junon Moneta
- 2) le capitolum (au Sud) avec le temple de Jupiter Optimus maximus capitolinus qui fut érigé par Tarquin le Superbe et achevé sous la république en 509 avant J.C. Les Consuls, nouvellement élus y prêtaient serment et les généraux victorieux venaient y remercier les dieux. C'était un lieu de culte important, et il fut plusieurs fois reconstruit après les incendies qui détruisirent les premiers temples des rois étrusques. On y accédait par un chemin abrupt à l'Ouest, en venant du forum, par un escalier près de la prison antique et par une pente plus douce, du côté du Champ de Mars. L'Area capitolina était aussi le siège des assemblées du peuple et connut de multiples émeutes. (d'après N. Abbassart).



Figure 6/262: Le Capitole dans l'antiquité - Reconstitution - A gauche, le temple de Jupiter au temps de Domitien; à droite, le temple de Junon Moneta. - Vue du côté du Forum Romanum.

3) la Colline du Capitole avant l'intervention de Michel-Ange.

A l'époque du haut Moyen-Age, la colline entière appartenait au Monastère de Santa Maria Aracoeli.

En 1143, l'administration municipale vint s'y installer, conférant au capitole sa vocation de centre de la vie civile romaine. La symbolique des lieux étant donc multiple.

Le Moyen-Age consacra le capitole et en fit le cœur de Rome en y implantant les trois fonctions vitales: politique
religieuse
commerciale

Le site comprenait, au moment de la reconstruction de la place:

Le palazzo Senatorio construit sur les ruines de l'ancien Tabularium qui enfermait les archives de l'Etat; il fut remodelé une première fois après 1144, puis en 1299 et enfin en 1389, sous Boniface IX, qui lui donna l'aspect traditionnel des palais communaux italiens bordé de créneaux et surmonté de la Tour, et comportait une triple rampe d'accès.

Le palazzo dei Conservatori fut édifié en 1456 sous Nicolas V, après la construction en 1348 de l'escalier accédant à Sainte Maria Aracoeli, qui avait amené le marché sur la place en y facilitant la venue. Les statues de deux dieux romains de la rivière marquaient son entrée.

Il n'y avait aucun rapport de forme et un manque total d'unité entre ces deux bâtiments existants. (fig 6/264)

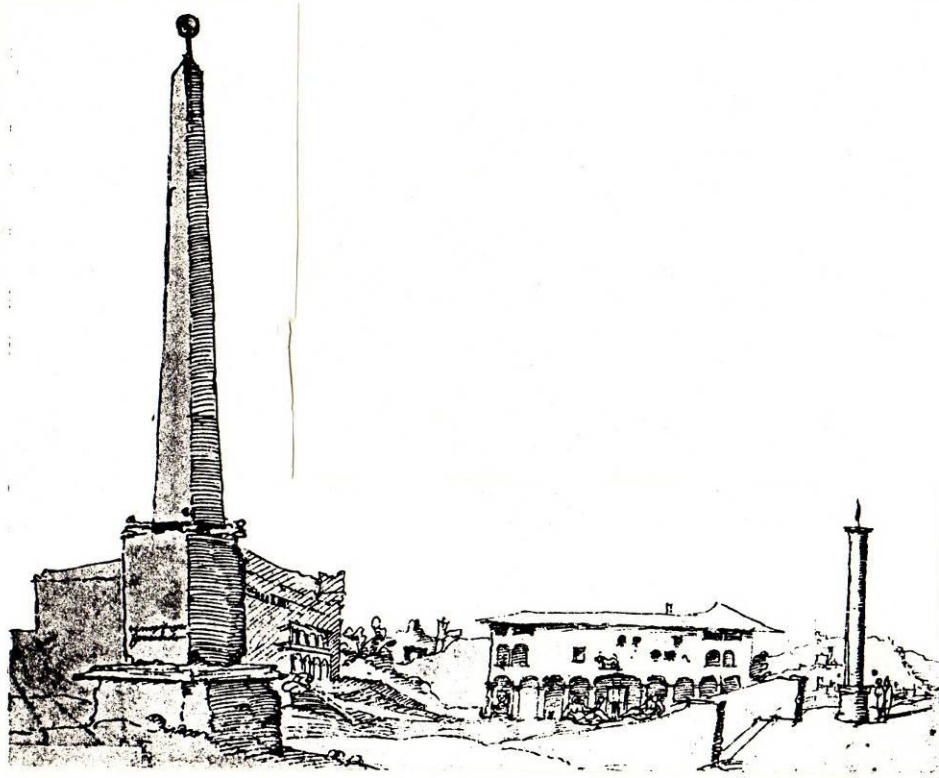


Figure 6/263 : Le Capitole à la fin du Moyen Age. D'après BACON (6).

224.

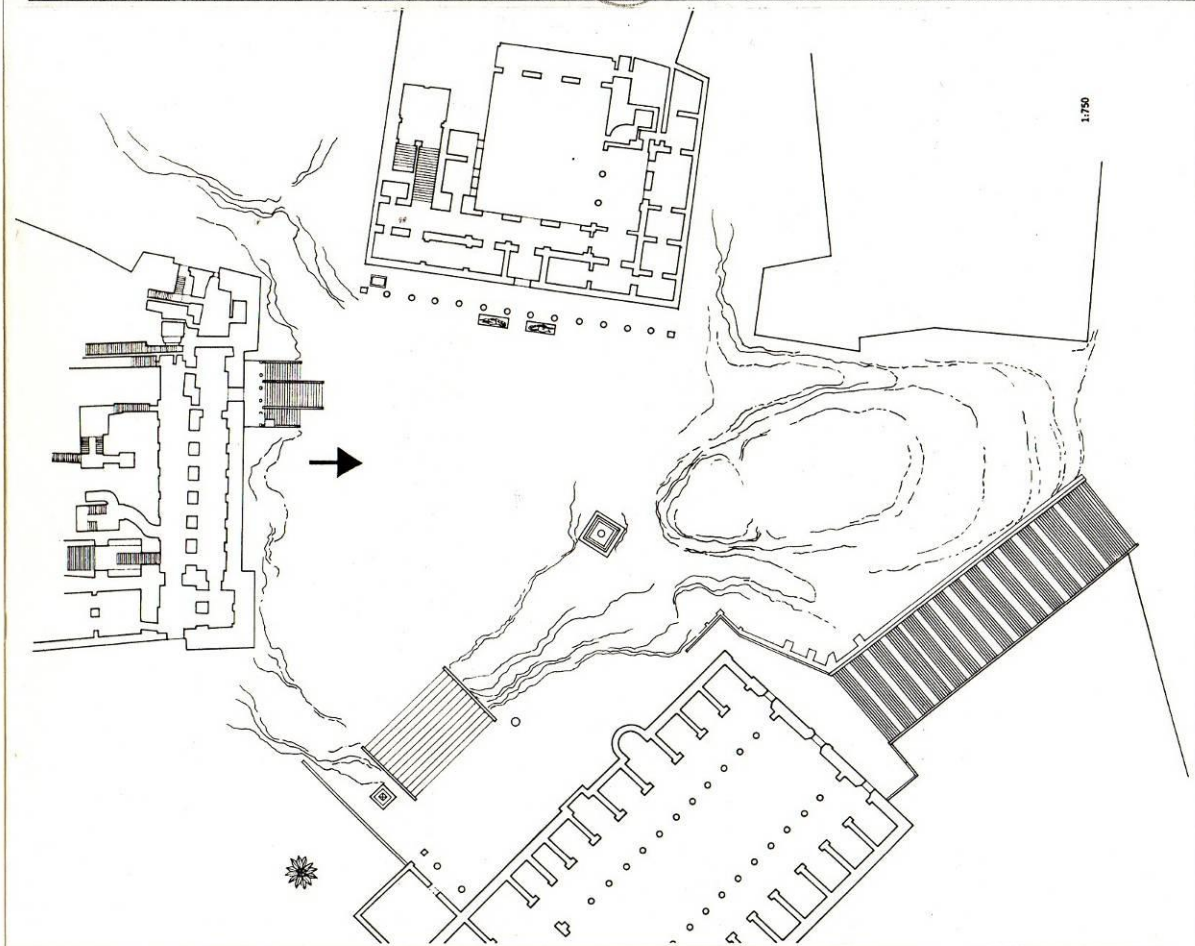


Figure 6/265 : Plan du Capitole avant la reconstruction - L'axe de l'escalier sera entre du milieu du Palais des Sénateurs. BACON (6)

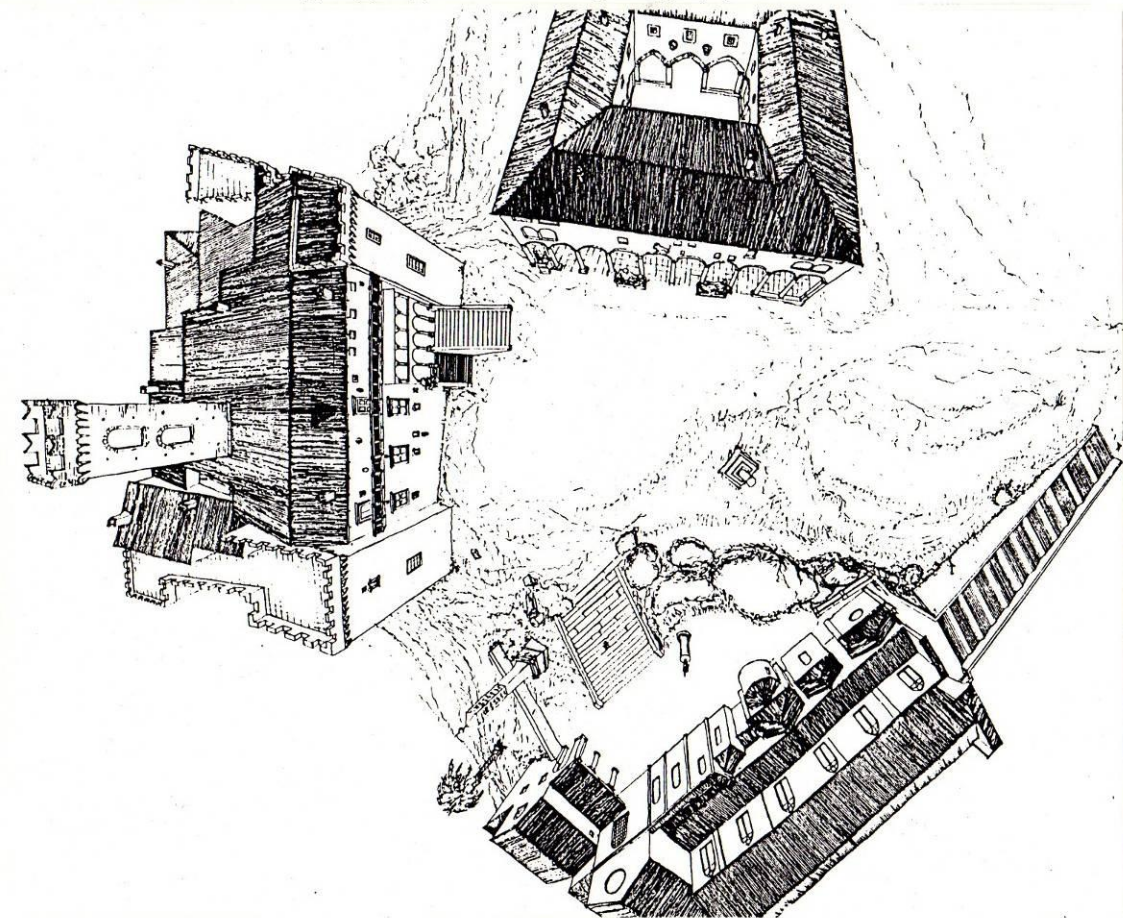


Figure 6/264 : Reconstitution du Capitole. Situation avant l'intervention de Michel-Ange. BACON (6)

225.

En 1534, Michel - Ange est rappelé à Rome par le pape Paul III qui lui demande de reconstruire la place du Capitole afin d'en faire le centre administratif des Etats Pontificaux ; cet arrangement monumental du sommet de cette colline est également prévu à l'occasion de la Joyeuse Entrée de Charles-Quint à Rome en 1537. Une restructuration de l'espace architectural était indispensable, les relations entre le palazzo dei Conservatori et le palazzo Senatorio n'étaient dues à aucune planification et encore compliquées par l'irrégularité du relief et la présence anarchique de colonnes et obélisques. (fig)

La tâche assignée à Michel-Ange concernait le projet d'un nouveau complexe monumental et grandiose. Il devait faire du capitole, une place régulière, en communication facile avec la ville, lui donner une valeur architecturale et y placer une statue.

Lorsque Michel-Ange entreprit le projet, le nivellement du sol avait été réalisé, le mur se trouvant du côté des pentes d'Aracoeli construit et la statue de Marc-Aurèle devait y être placée.

A. La première intervention de Michel-Ange en 1538

Pour cette phase du projet, il semblerait qu'on n'ait pas fait appel à Michel-Ange en tant qu'architecte mais surtout en tant que sculpteur doté de sensibilité. Il se limite alors à placer la statue du groupe équestre sur un piédestal approprié. (N. Abrassart)

La statue de Marc-Aurèle, qui n'est pas ici un accessoire, mais la raison même de l'entreprise. On n'osa point glorifier un vivant.

On alla quérir un cavalier antique, tenu longtemps pour un Constantin et qui se dressait en cette qualité sur la place du Latran. Il fut installé en 1538, sinon entre les trois palais, puis qu'il n'y en avait encore que deux, au moins dans l'axe du palais du Sénateur, au niveau de l'entrée de celui des Conservateurs.

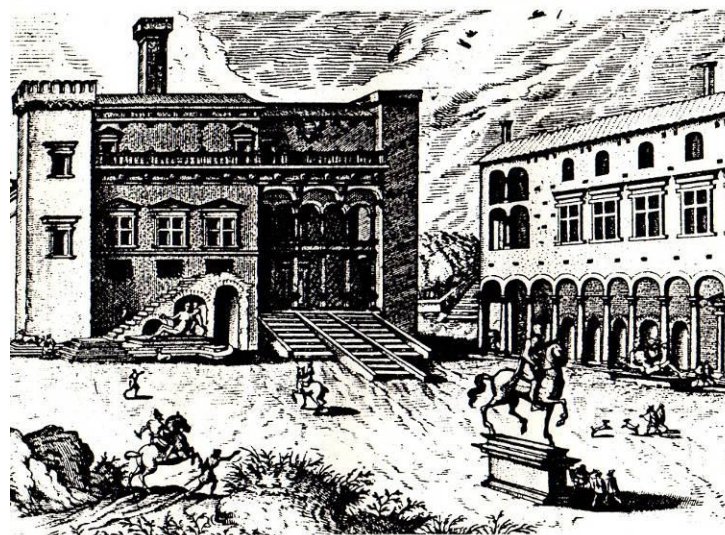
Pour rester d'accord avec le caractère intime de la place, Michel-Ange ne donna que deux mètres de hauteur environ au piédestal ; la statue elle-même n'en ayant pas plus de quatre, le rapport entre les deux éléments est de 1 à 2. Les autres statues italiennes de la Renaissance sont juchées sur des piédestaux beaucoup plus élevés. D'autre part le monument, étant à 15 mètres environ de l'entrée de la place par le grand escalier, ne peut être vu à plus de deux fois et demi sa hauteur. Pareil aux Dioscures, l'Empereur vient à la rencontre des visiteurs ; la main tendue vers eux il semble presque vouloir leur parler. Plus tard on s'appliquera à isoler le monument sur un plus vaste espace et à le montrer sous un angle de plus en plus aigu. (LAVEDAN, (33)).



Figure 6/266 : La statue et son socle, que dit elle :

Toute l'idée de la composition va prouder corps autour de la font.

Figure 6/267 : Aspect de la place après la 1ère intervention de Michel-Ange. D'après BACON (6).



B. La deuxième intervention de Michel-Ange en 1544 concerne la conception du perron du palazzo Senatorio. Elle représente la correction et le remplacement de la première intervention.

Michel-Ange conçoit un axe longitudinal de composition, qui naît de la volonté de doter le perron et en conséquence le palazzo Senatorio d'une forme régulière, rigoureuse et symétrique. L'axe trouve son origine dans la nécessité d'ordonner la place en fonction de la ligne joignant l'accès à la colline avec l'édifice principal. (fig 6/268)
Le choix d'une telle composition amène Michel-Ange à revoir l'emplacement de la statue de Marc-Aurèle qui trouvera sa position définitive suivant l'axe adopté.

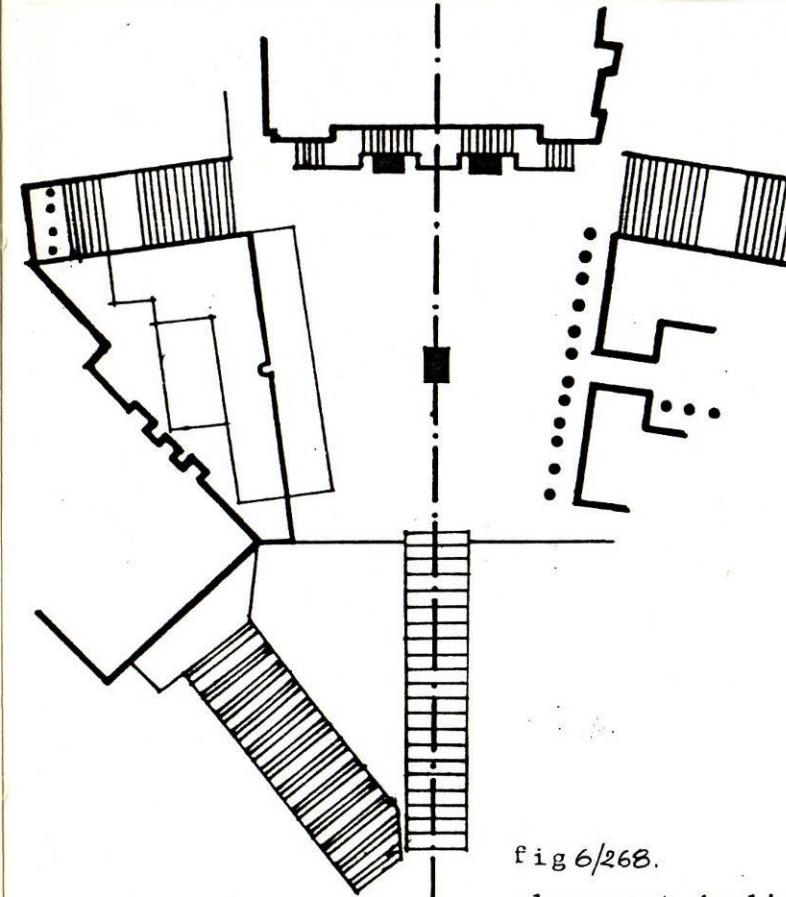


fig 6/268. placement de l'axe

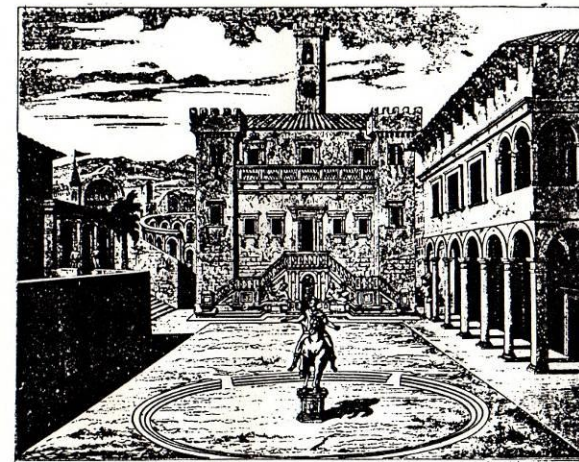


Figure 6/269 : PLACE DU CAPITOLE APRÈS 1540. (LAVEDAN, (33))

un acte de volonté pure
un choix net et clair

- 1) tout va s'organiser autour d'un axe de force issu du palais de Sénateurs
- 2) prendre un X entre 2 nouveaux édifices (qui va vers la perspective) qui est = à l'X entre cet axe et le palais des conservateurs.

C. La troisième intervention de Michel-Ange en 1561 est la transformation complète de la place suivant l'axe de composition. Il choisit de garder les bâtiments existants. La forme de la place dérive directement de la position du palazzo Senatorio et de l'axe de symétrie. (fig 6/270)

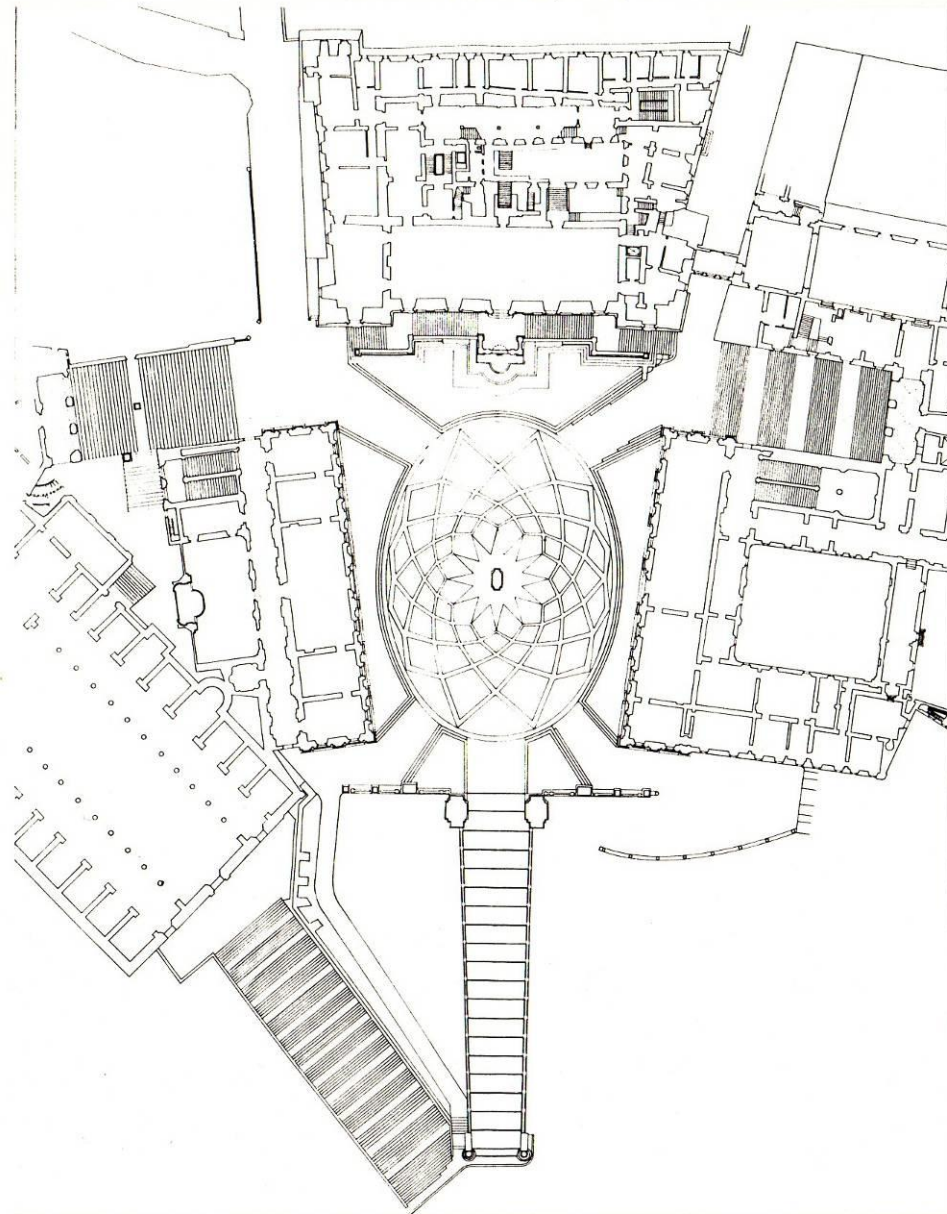


Figure 6/270 : Plan du projet d'aménagement du Capitole par Michel-Ange. D'après BACON (6).

What Michelangelo did was to repeat the angle already set by the Palazzo dei Conservatori, symmetrically on the other side of the axis of the Palazzo del Senatore. Accepting this angle as a point of departure, he set about to treat the space it created. The decision he made is remarkable because it contained elements of two violently contradictory points of view.

On one hand, Michelangelo saved the basic structure of the two old palaces which he found on the site by confining his efforts to the building of new façades. On the other hand, what he did was

to create a totally new effect. One might have thought a man of such drive toward order and beauty would have swept away the old buildings in order to give free rein to his own creative efforts, or, conversely, that such modesty would have led to a hodgepodge compromise. Michelangelo has proved that humility and power can co-exist in the same man; that it is possible to create a great work without destroying what is already there. (BACON (6))

Cette forme idéale et élémentaire pour l'essence de la culture de la Renaissance ne peut être que le rectangle allongé suivant le même axe, avec les deux édifices latéraux s'étirant horizontalement et le palazzo Senatorio se dressant sur le décor de fond. Mais, accepter la position oblique du palazzo dei Conservatori équivaut à transformer, par symétrie, le rectangle en un trapèze isocèle dont la grande base est disposée le long du palazzo Senatorio, ce qui implique la position divergente des deux palais latéraux et la superposition du quadrilatère compris entre le palazzo dei Conservatori et le palazzo Nuovo au rectangle originel. (fig 6/271)

Le premier, d'une forme élémentaire et régulière constitue l'espace architectural initial et fondamental, tandis que le second se greffe sur le premier sans le remplacer ni modifier son essence figurative et sa signification culturelle.

La profondeur de ce trapèze se révèle égale à la distance moyenne entre les deux palais, sa valeur géométrique est proche de celle d'un carré.

La transformation du rectangle en trapèze ouvert vers le palazzo Senatorio constitue une invitation à concentrer l'attention sur le décor de fond. (fig 6/272).

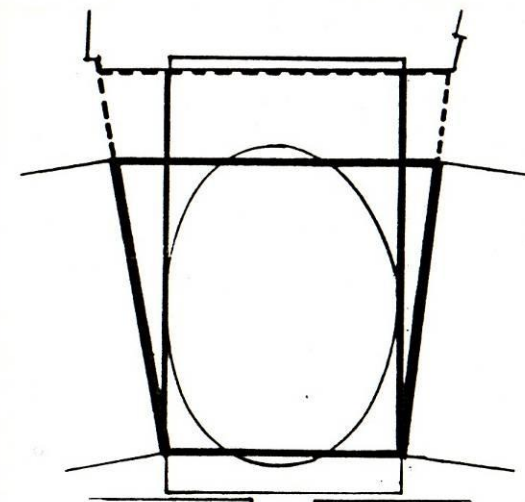


Figure 6/271 : Géométrie de la composition de Michel-Ange.

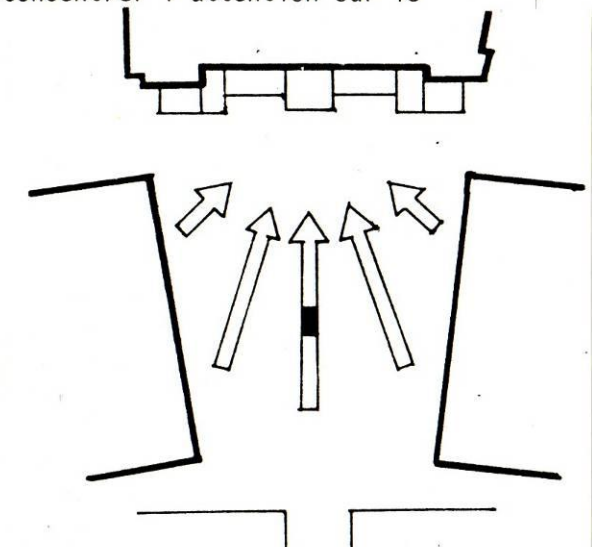


Figure 6/272 : La vision de la place par rapport au décor de fond.

L'opposition entre le mouvement perçu par l'observateur dû au prolongement des coulisses sur les côtés et l'arrêt dû à la masse du palazzo Senatorio barrant le passage laisse transparaitre un début de contraste donnant lieu à une tension dynamique de l'espace qui caractérisera le Baroque. (RONELLI, op.cit.)

Un élargissement de l'espace architectural résulte de la position des deux palais latéraux qui dirigent leur propres lignes horizontales vers deux points de fuite bien distincts. (fig 6/273)

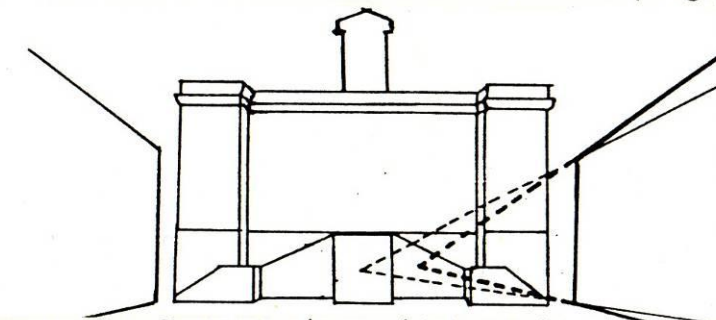


Figure 6/273 : Différenciation des points de fuite.

A l'intérieur de l'espace trapézoïdal défini, Michel-Ange plaça un ovale qui s'enfonce dans le sol d'alentour en même temps qu'il s'élève vers la statue équestre du centre. Malheureusement, le périmètre de l'ovale, vers la fin du 19e siècle, fut coupé, quatre endroits pour permettre aux calèches d'entrer dans la partie centrale de la place. Le dessin en forme d'étoile rayonnante qui articule la partie ovale du pavement fut dessiné par Michel-Ange mais ne fut exécuté qu'en 1940.

Le plan est basé en général sur la tension entre le tracé du trapèze et l'ovale en extension. Il semble ainsi que l'ovale dynamique crève la surface de la place. (fig 6/274). Cette courbure a été identifiée à celle du globe terrestre, ce qui prouverait bien qu'on se trouve en présence non seulement du capitolin en tant que "tête" de Rome mais surtout du véritable "caput mundi" avec l'empereur placé au centre de ce symbole cosmique en expansion apparenté à l'Omphalos de Delphes, et cependant limité par les frontières de l'espace. (N. Abrassart).

3) la statue une fois localisée, l'idée est complète. ds la cour trapézoïdale définie par les bâtiments, modulation d'un ovale, une étoile rayonnante en extension, dynamique du terrain crée une tension ds cet espace, avec l'empereur au centre de ce symbole cosmique. (expansion et contraction)
 CONCEPT DU LIEU : le capitolin, centre du monde. centre de Rome.
 introduction d'une relation entre → individualité personnelle / annonce le BAROQUE
 → le monde auquel il est

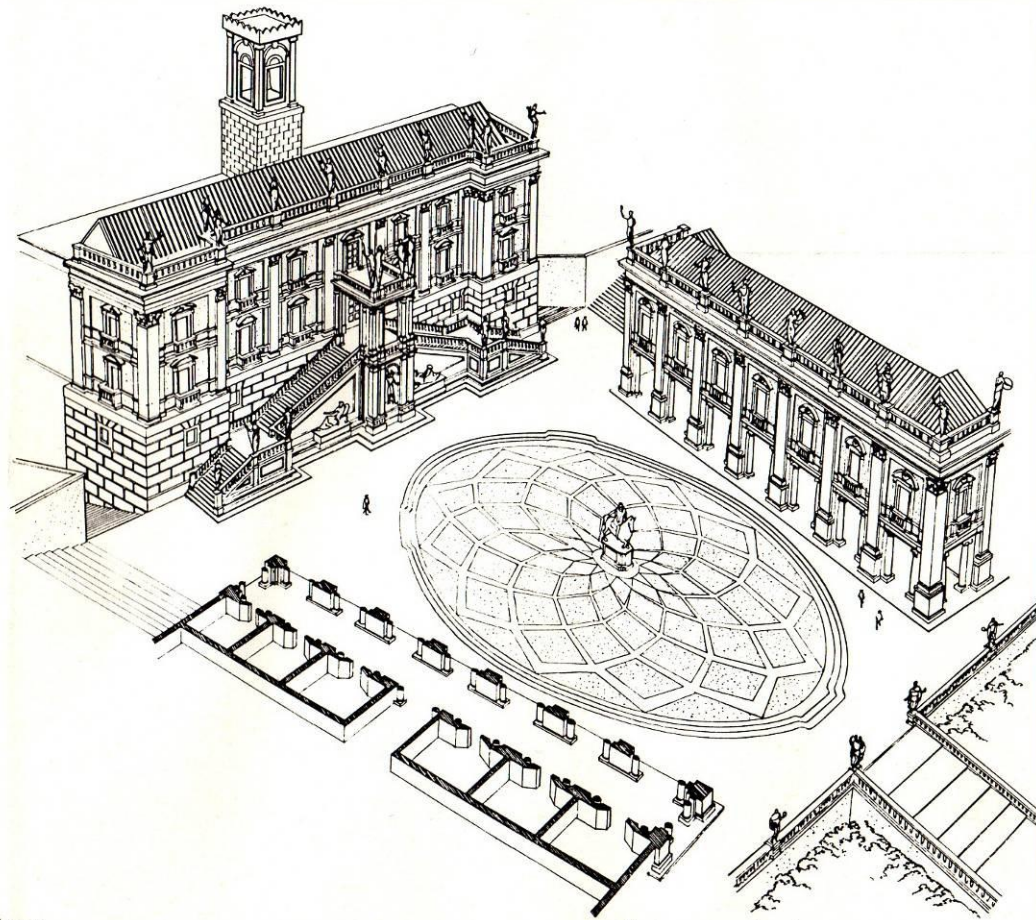


Fig. 6/274: Michelangelo's project for the Capitoline Hill (after the Dupréc engraving of 1568). Ackermann (6.1).

230.

telles qu'elle aurait dû être et telle qu'elle
 * gravure montrant la place vers ± (palais Neuf, à gauche)
 Composition spatiale UNITAIRE (le palais tout ce des rideaux peu profonds position symbolique de l'empereur au centre 2 édifices, semblables (Nombri du monde))

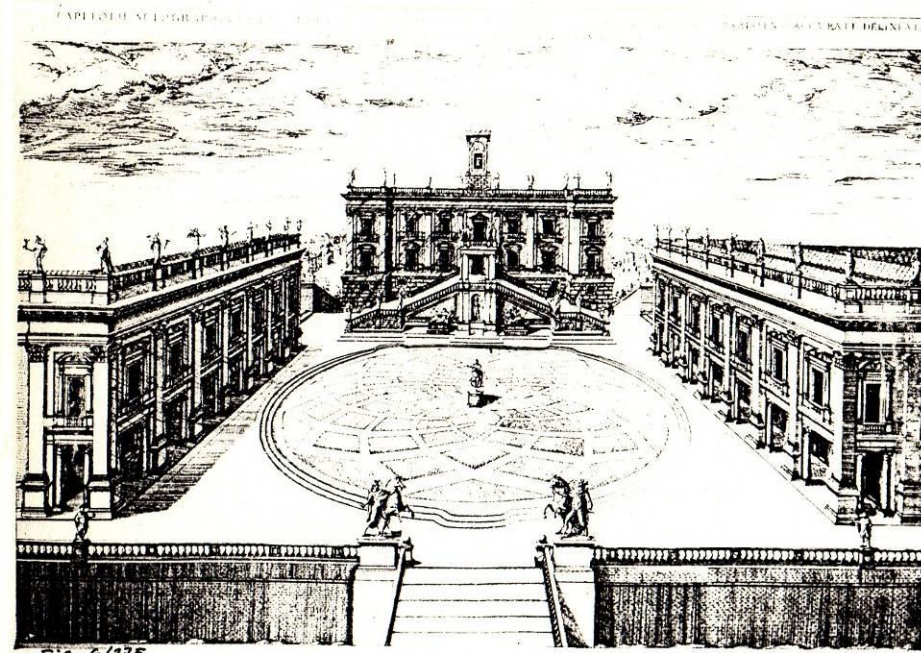


Fig. 6/275. Capitoline Hill, Perspective, after Michelangelo, 1569. Ackermann, (6.1).

b) Tout le décor immeuble de la place elle-même, avec ses trois palais, a été créé par Michel-Ange de façon à obtenir un effet architectural d'ensemble. Il ne laissa notamment rien subsister de l'apparence ancienne du palais du Sénateur. Sans étudier le détail des façades, qu'il nous suffise d'indiquer quelques traits généraux : 1. Les masses sont peu considérables, comme il convient à une place relativement petite ; les deux palais des Conservateurs et du Musée, avec 20 mètres de hauteur environ, n'ont qu'un étage sur portique ; le palais du Sénateur est plus élevé, 27 mètres ; il comporte deux étages sur un soubassement massif et un campanile. — 2. Outre une similitude complète entre le Musée et les Conservateurs, il existe entre les trois palais une harmonie créée par le rappel constant de certains motifs : un ordre corinthien colossal avec de gros pilastres sans cannelures, un rythme d'amortissement des fenêtres triangulaires et curvilignes, un toit plat avec une balustrade garnie de statues. — 3. Il n'y a pourtant pas équivalence entre les trois façades. Le palais du Sénateur, au fond, domine toute la composition. Non seulement il est sensiblement plus haut, mais sa tour augmente encore l'impression de hauteur. Ses deux ailes débordant légèrement créent un rythme horizontal supplémentaire ; un escalier à doubles rampes, des fontaines sont autant de marques d'honneur refusées aux palais latéraux. On obtient ainsi un type de place nouveau. Les masses ne sont plus exactement balancées sur les quatre côtés ; elles s'ordonnent par rapport à un axe de symétrie médian : le palais du Sénateur, toile de fond, commande toute la composition.

Le quatrième côté dominant la ville reste ouvert et garni d'une balustrade. La rupture est donc complète avec le système de la place médiévale fermée de toute part, telle que Montpazier ou Montauban nous en offrent encore les exemples les plus parfaits. Faut-il voir là, comme on l'a dit parfois, l'expression d'un nouveau sentiment

de l'espace et l'une des premières manifestations de l'art baroque ? Nous ne le pensons pas. Rien ne prouve, d'abord, que la préoccupation de l'infini spatial caractérise le génie baroque : nous verrons, au contraire, Bernin et ses contemporains rester fidèles aux perspectives limitées. De plus la libération du quatrième côté n'est pas elle-même chose absolument nouvelle. On la trouvait à Paris à la place de Grève, à Venise à la Piazzetta, sans qu'il soit besoin pour l'expliquer de nulle recherche esthétique : c'est une donnée normale dans un port, quand il s'agit d'établir une large et constante communication avec le fleuve. Il semble qu'ici Michel-Ange ait obéi de même non pas à une théorie mais à une nécessité : le terrain, en pente très raide vers la ville, ne permettait pas l'érection d'un quatrième palais de ce côté, à moins de réduire à rien la superficie déjà médiocre de l'esplanade (Lavedan, (33)).

231.

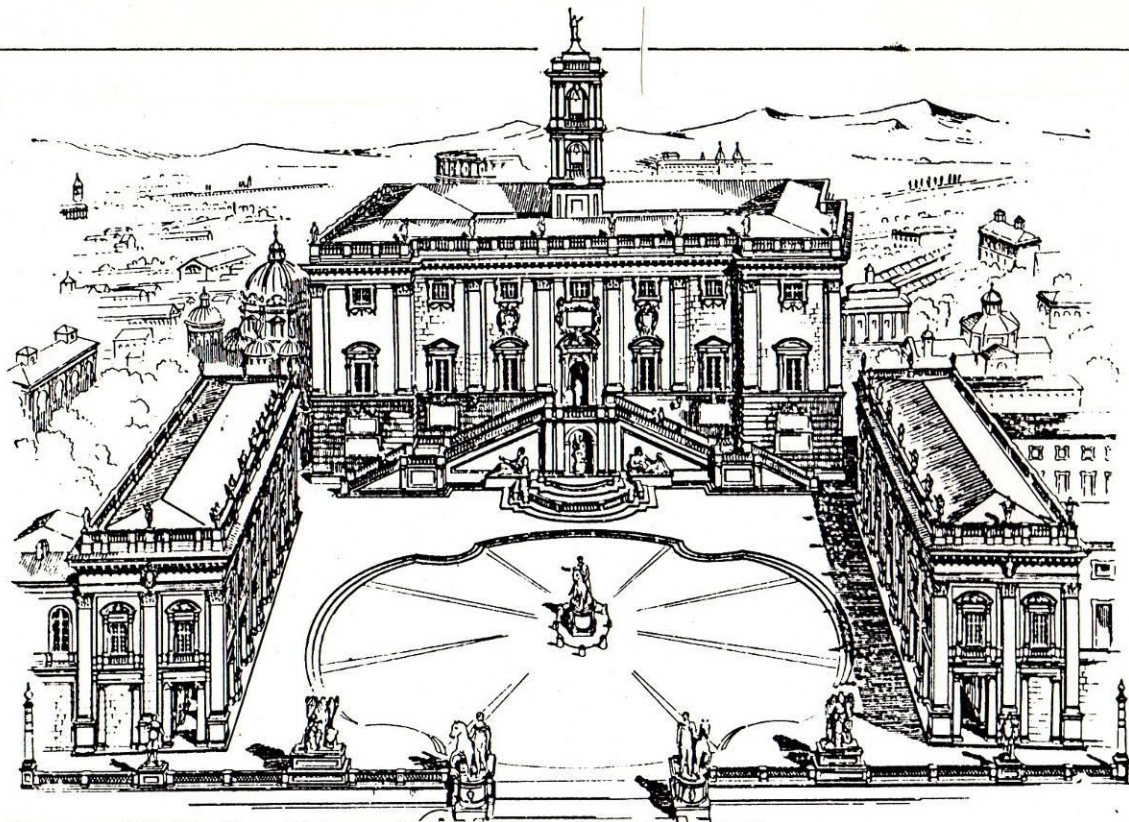


Figure 6/276 : Vue aérienne du Capitole - FLETCHER, (15).

ORDER ARRIVES ON THE CAPITOL

One of the greatest attributes of the Campidoglio composition is the modulation of the land. Without the shape of the oval, and its two-dimensional star-shaped paving pattern, as well as its three-dimensional projection in the subtly designed steps that surround it, the unity and coherence of the design would not have been achieved. The paved area stands as an element in its own right, in effect creating a vertical oval shaft of space which greatly reinforces the value of the larger space defined by the three buildings. (BALON, (6)).

Resultat

l'espace est une sorte d'intérieur urbain avec un compromis entre 2 D très contradictoires :

- 1) sauver les 2 édifices existants (travailler les façades) médiévaux
- 2) créer un effet totalement nouveau - respecter ce qui existe

et recréer une nouvelle totalité : voilà le génie qui a fait défaut de l'urbanisme moderne.
 on a préféré raser cō les barbares et construire des INSANITÉS.

humilité et nouveauté
 respect et imagination



Figure 6/277 :

* gravure de la place après la Mort de Michel Ange.
 stade encore incomplet -
 à gauche, le portique n'est pas réalisé.
 la tour non symétrique du R.A. a été remplacée par une tour centrale (elle sera de 3 étages au lieu de 2).
 l'escalier du palais des Sénateurs est refait -

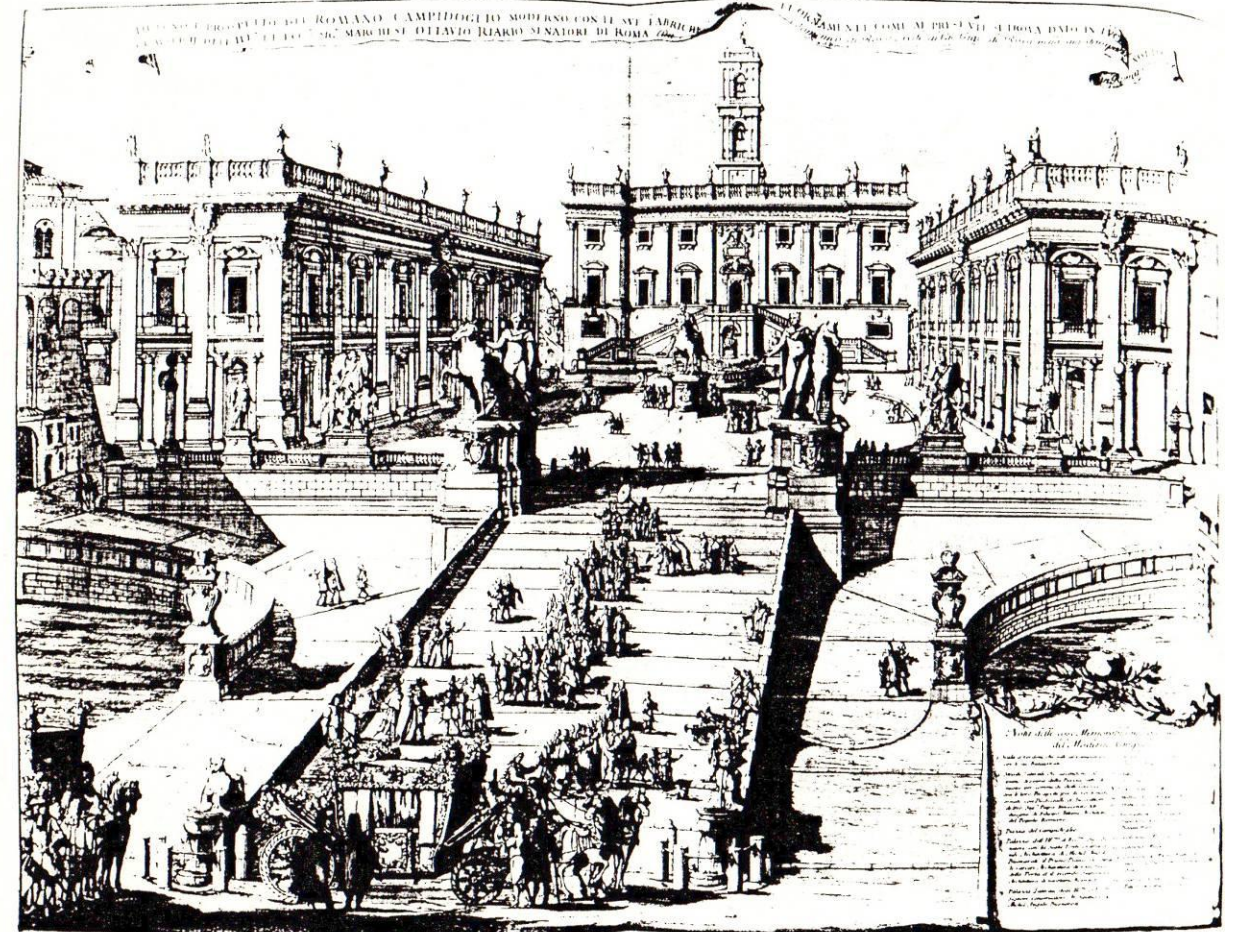


Figure 6/278 :
 Rome, place du Capitole, 1564-1594. Bibl. nat.

Michel-Ange a du moins profité de ce parti pour transformer complètement le système des relations de la place avec la ville. Au Moyen Age, c'est du Sud-Ouest et du Forum qu'on accédait normalement au Capitole par la via del Campidoglio et la via dell'Arco di Settimo. Ces deux rampes subsistent. Mais du côté opposé il n'y avait que l'escalier roide et magnifique qui, depuis 1348, montait à l'église Sainte-Marie d'Ara Coeli. Or la place en est désormais séparée. Michel-Ange pour la relier à la Cité prévoit une rampe monumentale; c'est l'escalier à gradins appelé la *Cordonata*. L'exécution suivit d'assez loin la décision. En 1576 — douze ans après la mort de l'artiste — elle fit l'objet d'un concours où le projet primé fut celui de Giacomo della Porta. Le tracé du nouvel escalier est légèrement oblique à l'axe de la place; le rapporteur nous dit que c'était pour masquer certains lieux peu dignes du Mont Capitolin. En outre il lui permettait d'être vu de la place qui est à l'extrémité de la rue d'Ara Coeli, place degli Altieri, qui est aujourd'hui la place du Gesù. Michel-Ange avait conçu cet escalier comme isolé entre deux espaces libres et verdoyants, ce qui faisait bien ressortir son caractère monumental. On l'a depuis encadré entre deux autres chemins d'accès, dont celui de droite, carrossable, monte doucement en lacets et celui de gauche, plus direct, s'abrite sous une treille de vieux lierre. Bien qu'affaibli par ces additions, l'effet reste magnifique. Le Capitole a acquis et garde toute sa valeur de belvédère. La *Cordonata* débouchant entre les deux Dioscures est un socle digne des palais qui la couronnent. On sait quel parti l'antiquité romaine avait tiré du motif de l'escalier. Celui du Capitole est le frère aîné des rampes de la Ripetta ou de la Trinité des Monts, mais il est fidèle à la ligne droite, et par là aussi peu baroque que possible. Il fait d'ailleurs partie d'un système plus vaste puisqu'au fond de la place, outre les gradins qui forment le piédestal du Palais du Sénateur, deux autres escaliers symétriques, à droite et à gauche du Palais et perpendiculaires à l'axe de la place, conduisent l'un au chevet de l'église d'Ara Coeli, l'autre au Monte Caprino; tous deux ayant aussi une perspective terminale, un portique dessiné par Vignole. (LAVEDAN, (33)).

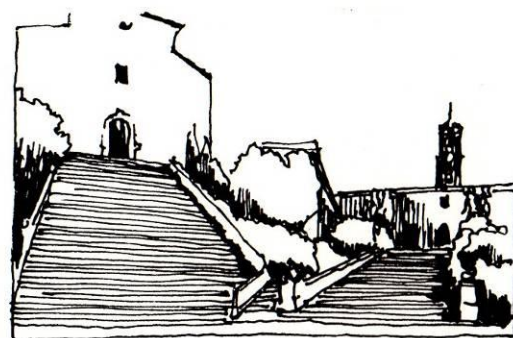


Figure 6/279 : Accès vers l'Ara Coeli et vers le Capitole.

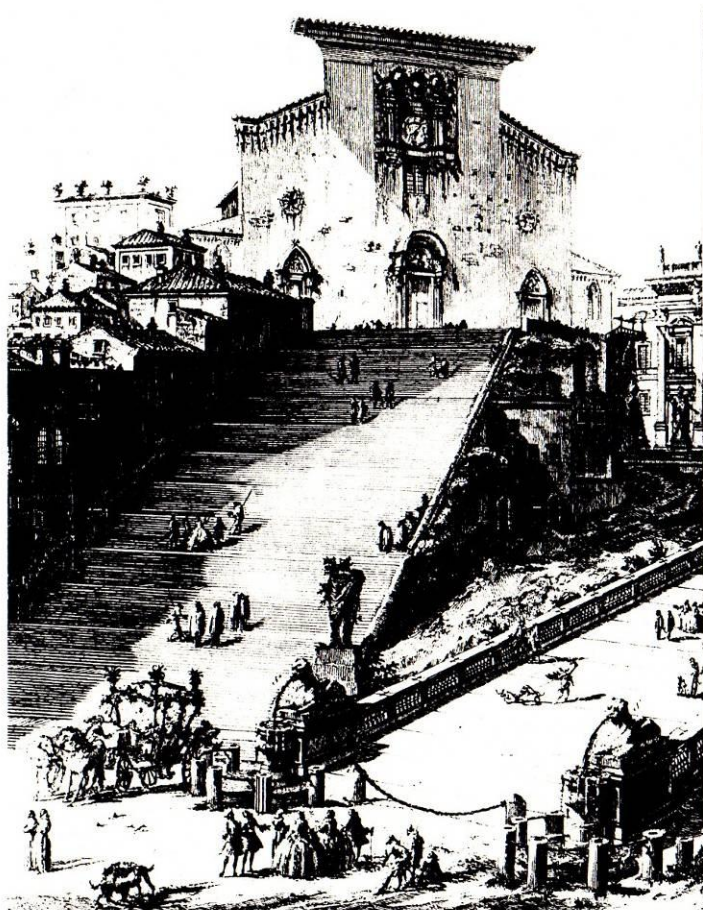


Figure 6/280 : Accès vers l'Eglise Ara Coeli - Gravure du XVIII^e siècle.

234.

Enfin l'ouverture même de ce quatrième côté n'est pas complète. L'artiste et ses successeurs se sont acharnés à y accumuler les obstacles, à charger la balustrade de tous les motifs susceptibles sinon d'arrêter complètement la vue, au moins de canaliser le regard et de ne le laisser fuir qu'entre des premiers plans solidement établis. Ce sont, de part et d'autre de l'axe médian et se répendant symétriquement, les deux grands groupes des Dioscures, les trophées de Marius, deux statues d'hommes en pied — tous éléments figurant sur la gravure de du Pérac, auxquels on a ajouté encore deux colonnes milliaires retrouvées sur la Voie Appienne dans les dernières années du XVI^e siècle. Certes la ville lointaine s'aperçoit, mais comme par une série de fenêtres.

D'autre part, dans le développement de l'urbanisme romain — nous ne disons pas dans l'art — la place du Capitole, il faut l'avouer, ne représente qu'un détail. Nous avons vu l'importance de ce grand tracé divisant le Champ de Mars, de cet axe médian qui joignait précisément la colline du Capitole à la place du Peuple. La composition de Michel-Ange ne s'ajuste en aucune manière à celle-ci; elle l'ignore totalement. Il y a discordance. Sixte-Quint eût exigé une *Cordonata* pour perspective du Corso; l'erreur de ses prédécesseurs nous a valu plus tard le monument de Victor-Emmanuel. Quant à la vraie *Cordonata*, elle ne termine aucune voie importante et ne se relie même directement à aucune. Dira-t-on qu'au XVII^e siècle les Places Royales françaises ont été, elles aussi, tenues systématiquement hors des courants de circulation? Mais le cas était tout différent; ce n'étaient pas, comme la place du Capitole, des centres de la vie municipale; elles n'avaient aucune fonction urbaine essentielle et l'on n'avait pas eu soin de les munir d'une porte magnifique ouvrant sur le vide. La place de Michel-Ange reste étrangère au plan et à la vie normale de Rome; c'est une œuvre d'art admirable, mais abstraite, le traitement somptueux d'une illustre acropole, en marge de la ville environnante. (LAVEDAN)

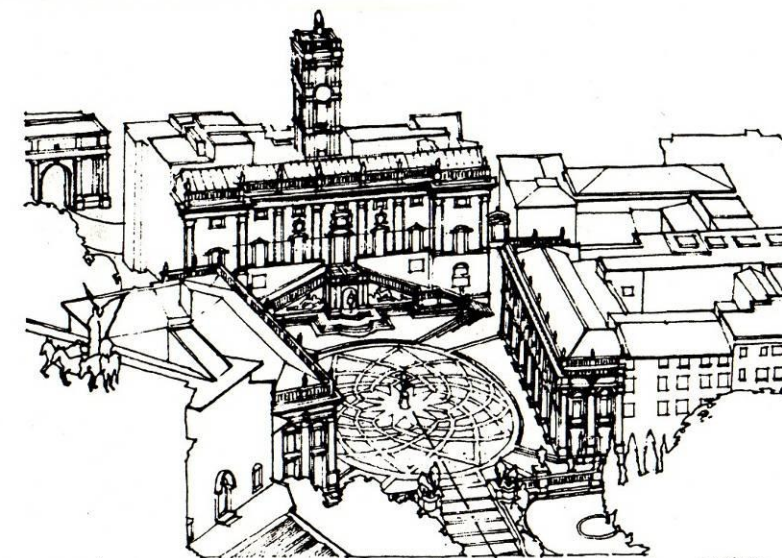


Fig. 6/281 : PIAZZA DEL CAMPIDOGGIO; Rome. C.1544, Michelangelo - CHING

Le quatrième côté du trapèze restera ouvert, offrant une vue panoramique sur la ville.

Une balustrade ornée de statues suggère cette frontière entre la ville et la place, canalisant la vue entre les deux grands groupes des Dioscures, trophées de Marius qui avaient été rétablis par César sur ce même capitole. (fig 6/281)

On ajouta à la fin du XVII^e Siècle, aux six statues, deux colonnes militaires.

La ville est ainsi perçue comme à travers une série de fenêtres.

A l'occasion d'une cérémonie après l'élection du pape Paul V

en 1605, on éleva un arc de triomphe dans le souci sans doute de combler le vide de ce quatrième côté.

Dans la même optique, deux arcs furent construits pour Clément X en 1670 et pour Alexandre VIII en 1689.

235.

III. Description des bâtiments délimitants

La traduction linguistique de la composition des espaces et des volumes caractérise les trois édifices selon certains motifs détaillés et marqués par le même rythme d'amortissement des fenêtres triangulaires et curvilignes, un toit plat avec une balustrade garnie de statues, un ordre corinthien colossal avec de gros pilastres sans cannelures qui se développe sur les façades et fait office de structure récurrente conférant à l'ensemble une unité étroite et une continuité formelle (fig

Michel-Ange a probablement accentué ces effets en faisant défiler la corniche de l'ordre inférieur du palazzo dei Conservatori au même niveau que celle devant être placée à la hauteur du premier étage du palazzo Senatorio. De cette manière, il crée une continuité horizontale entre les trois édifices. (fig 6/282) (D'après RONELLI, op.cit.).

Figure 6/282: Continuité horizontale.

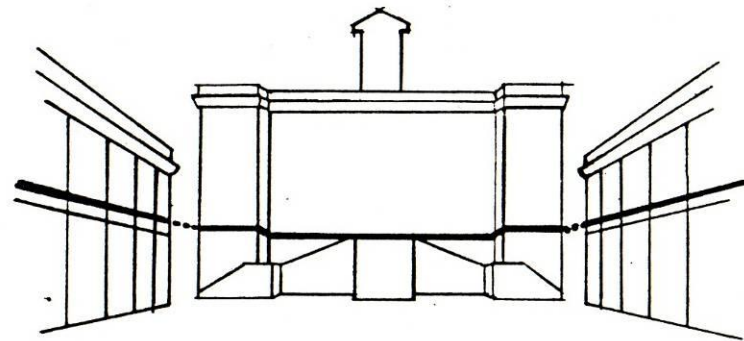


Figure 6/283: Perspective de la place dans son état actuel. YARWOOD (57)



- a) Le palazzo Senatorio constitue la toile de fond et dominant toute la composition, est sensiblement plus haut, plus ou moins 27M et comporte deux étages. Est posé sur un soubassement massif. Ses deux ailes débordant légèrement créent un rythme horizontal supplémentaire, un escalier à doubles rampes, son imposant perron, ses fontaines sont autant de marques d'honneur refusées aux palais latéraux. Les caractères indiqués par le projet original de Michel-Ange subirent quelques modifications lorsque Giacomo della Porta puis Giralamo Rainaldi, qui acheva le palais, en 1612, prirent sa suite: le second étage fut réduit à un attique et de lourds médaillons furent ajoutés, tandis que le campanile recevait un étage supplémentaire accentuant sa verticalité en opposition avec le reste de la composition. (fig 6/283)

Palais des Sénateurs.

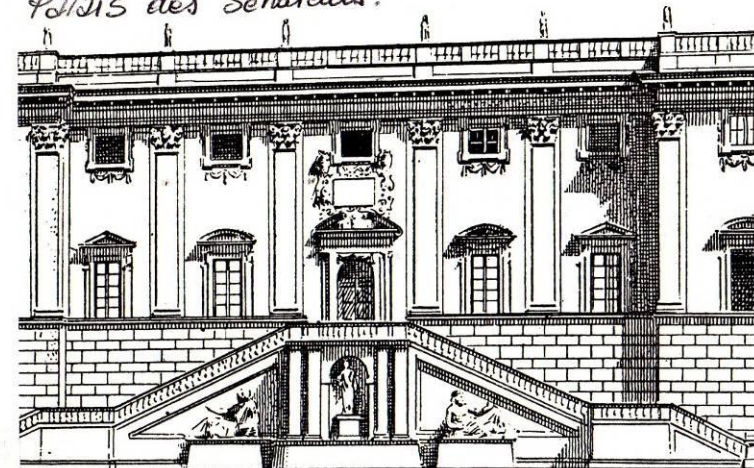


Fig.6/284: ROME. PALAIS DU SENATEUR (MICHELANGE)

- posé sur un socle élevé qui permet à l'architecte de développer un large escalier créant à la base de la construction un élément mouvant qui brise avec l'austérité de naguère.
- Entre les bras et devant l'escalier jaillit un jeu de fontaines
- sur le socle il pose des pilastres d'ordre colossal encastres dans un mur lisse et englobant les deux étages.
- les deux travées extrêmes ressortent et créent un jeu d'ombre et de lumière.

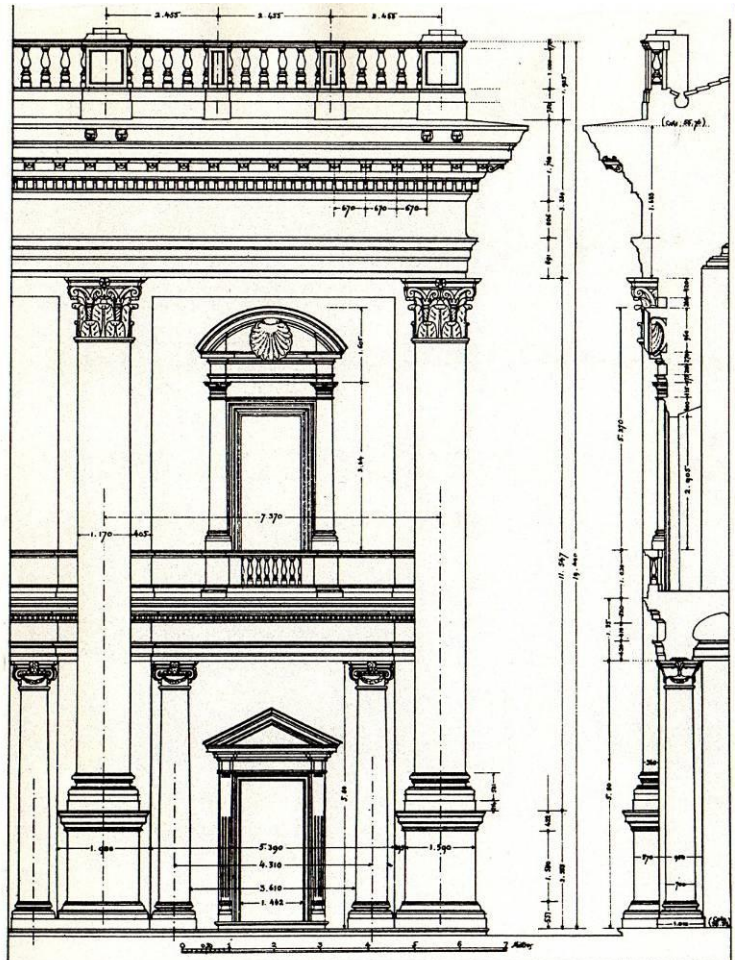
La construction de ces édifices s'est échelonnée au cours des dizaines d'années qui suivirent et subirent l'influence du baroque.

Les éléments importants que l'on peut tirer de ces monuments, c'est qu'au contraire des architectes précédents, Michel-Ange n'emploie pas l'ordre toscan, mais lui préfère l'ordre corinthien, plus apte à répondre à son amour de la sculpture, ce, du fait du jeu d'ombre et de lumière qu'il produit; de plus, de tous les ordres classiques, l'ordre toscan possède la plus grande épaisseur du pilastre par rapport à la hauteur, ce qui est une sorte d'

obstruction à la tendance verticalisante affectée par Michel-Ange. Enfin, comme déjà dit plus haut, la sculpture reprend une place importante dans l'architecture.

b) Palais latéraux : (fig. 6/285).

- au rez de chaussée, ils présentent une galerie et à l'étage une grande salle.
- ces constructions présentent un aspect monumental bien en rapport avec le rôle important joué par leur habitants.
- application de l'ordre colossal, grandes colonnes, chapiteaux classiques.
- entablement et attique en balustrades; l'attique est surmonté par de grandes statues prolongeant les éléments verticaux.
- un seul module pour l'ensemble de la construction.
- fenêtres formant tabernacles.



Michel Ange, 1544

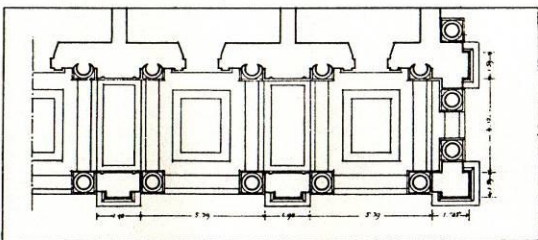


Figure 6/285: Palais des Conservateurs
Elevation et coupe dans la travée d'angle.
D'après GROMORT, (21), pl. 56.

Figure 6/286: Palais des Conservateurs
Plan d'une travée d'angle.
GROMORT, (21), pl. 56.

Les palais latéraux

Ils sont moins hauts, plus ou moins 20M, et ne comportent qu'un étage posé sur une série de portiques qui rythment le mouvement en perspectif ainsi que les fenêtres et les statues garnissant les balustrades.

Michel-Ange différencie les parties de ces édifices, en mélangeant des colonnes à l'échelle du bâtiment et de l'espace urbain, des colonnes à l'échelle du niveau inférieur et des colonnes à l'échelle d'une baie.

La façade du palazzo dei Conservatori fut élevée par Giacomo della Porta puis remanié par Lunghi il Vecchio dès 1582. Elle est restée extrêmement proche du dessin original de Michel-Ange.

Le palazzo Museo Capitolino ou palazzo Nuovo, réalisé sous Innocent X, vers 1650, fut la copie fidèle de son symétrique. Le mur de soutènement précédemment construit du côté de Santa Maria d'Aracoeli est devenu la façade arrière de ce palais.

On retrouve le respect témoigné aux oeuvres antérieures et le souci de marquer la continuité sans chercher à imposer une marque personnelle.

238.

« ses nuances ont un peu modifié la continuité et plutôt renforcé l'aspect axial de la composition mais de l'ensemble on a respecté l'idée.
(l'aveugement exécuté seulement en 1460)

Ces caractères indiqués par le projet original de Michel-Ange, ont persisté dans l'exécution. Les principales modifications apparaissent au Palais du Sénateur achevé seulement sous le pontificat de Clément VII (1592-1605); le second étage n'est plus qu'un attique et le nu qui sépare ses petites fenêtres carrées de celles du premier étage est garni de lourds médaillons. Le campanile a trois étages au lieu des deux qu'avait prévus Michel-Ange. Le palais des Conservateurs, refait dès 1564-1568, est plus proche de la pensée de l'artiste. Le Musée est sensiblement plus jeune, puisqu'il est dû à Innocent X (1644-1655).

Telle est cette place, la principale contribution de Michel-Ange à l'urbanisme. On pourrait être tenté, au souvenir de ce grand nom, d'en exagérer l'importance historique. Mais, comme on le verra plus loin, ni la statue ni l'unité architecturale n'étaient plus des nouveautés en Italie au moment où Michel-Ange les introduit à Rome. Il ne s'agit ici que d'une statue antique, alors que Padoue et Venise avaient glorifié l'individu vivant; le cadre de l'Annunziata à Florence avait déjà montré comment on pouvait réaliser une harmonie du même ordre. La tectonique même de la place, sa forme trapézoïdale, ses lointaines échappées existaient à Pienza. (LAVEDAN, (33)).

Conclusion -

La conscience de l'homme moderne est née au 16^e s.
L'homme doute sur les aspects fondamentaux de son existence → la nature à Dieu à lui-même
la terre n'est plus le centre de l'univers (Copernic)
A l'homme "divin" succède l'être qui doute et qui craint
la certitude d'une dépendance totale et directe avec Dieu, s'évapore.

Le concept de forme parfaite du début de la Renaissance disparaît
Pour persuader il faudra convaincre.
Pour convaincre il faut faire appel à l'émotion.
Les formes qui s'agitent de la maniérisme sont devenues franchement dynamiques dans le Baroque.

239.

6. Porte Pia, Michelangelo.
(1564).

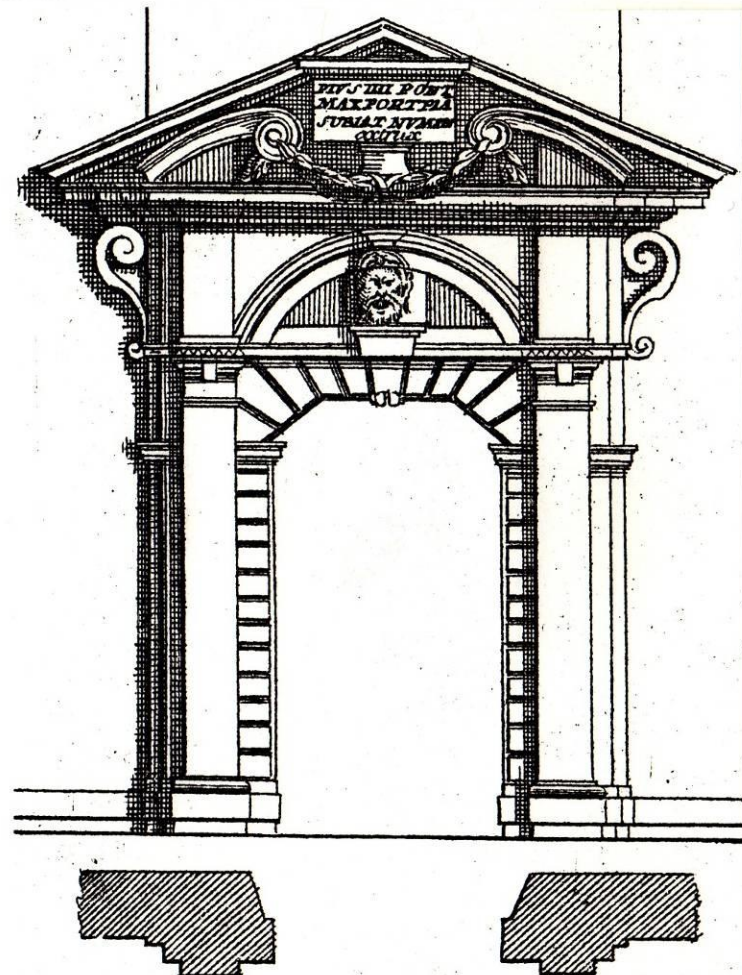


Figure 6/287: Porta Pia - Michelangelo

La porte de ville. Le Moyen Age a — naturellement et plus que toute autre époque — connu les portes de villes, mais elles sont alors défense et non décoration. La Renaissance va en faire un des principaux motifs d'embellissement de la cité. La transformation se suit aisément dans les recueils théoriques, avant d'apparaître en fait. Serlio, par exemple, propose de nombreux modèles de portes de maisons et de villes et dans ses dessins on voit le caractère défensif disparaître peu à peu sous l'ornement. Le terme de cette évolution est celui auquel étaient déjà arrivés les Romains, l'arc de triomphe ; on le verra plus tard, aux XVII^e et XVIII^e siècles, à Paris, Dijon, Nancy, Bordeaux, Berlin, Copenhague, etc., redevenir un des grands décors de l'architecture urbaine. Ce retour à l'antique était particulièrement facile aux Romains ; c'est donc à Rome qu'on l'aperçoit d'abord. Michel-Ange avait donné les dessins d'une série de portes, dont une seule, la Porta Pia, fut exécutée (1564) ; le côté extérieur conserve encore des créneaux, mais ils sont infléchis, coiffés d'une volute ionique et couronnés d'un boulet, le tout ressemblant vaguement à un trèfle ou à une fleur de lys. Pour l'intérieur, avec ses colonnes corinthiennes, ses grandes baies encadrant le passage central, son haut entablement, c'est l'arc de Titus simplifié. (Laveau (33)).