





---

FORMES URBAINES ET

---

ARCHITECTURALES

---

DE LA TRADITION OCCIDENTALE

---

LIVRE 6a  
RENAISSANCE ITALIENNE

Jean Doulliez

TRAITÉ D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE  
INSTITUT SUPÉRIEUR D'ARCHITECTURE INTERCOMMUNAL (ISAI)  
Site de Mons (ISAM), Belgique  
Edition provisoire 1996



---

FORMES URBAINES ET  
ARCHITECTURALES

---

---

# R E M E R C I E M E N T S

---

Que toutes les personnes qui ont contribué, directement ou non, à la réalisation de cet ouvrage soient ici vivement remerciées. D'une part, celles qui ont bien voulu apporter leurs remarques aux notes de cours qui ont précédé la rédaction définitive,

d'autre part, toutes celles qui, par leur recherche, leurs réflexions et leurs encouragements, ont permis d'améliorer le texte et les illustrations de cette édition.

Le traitement informatique du texte a pu être mis en oeuvre grâce au concours généreux de Monsieur E. VANDERELST, Directeur de OLIVETTI Belgium, qui a bien voulu apporter le support technique nécessaire au lancement de ce projet.

---

# I D E N T I T É   D ' A U T E U R

---

Ingénieur civil architecte, Université de Liège, 1970.  
Master of Architecture & Urban Design,  
Washington University, Saint Louis, Missouri, USA, 1972.  
Docteur en Sciences appliquées, Université de Liège, 1983.

Bureau d'architecture indépendant de 1971 à 1983.

Chargé de cours à l'Institut Supérieur d'Architecture  
«La Cambre», (ISAE) en 1978.

De 1978 à 1983, assistant à la Section d'Architecture de la Faculté des Sciences appliquées de l'Université de Liège.

Chargé de cours «Evolution des villes» à l'Institut Supérieur d'Architecture  
«Victor Horta», (ISABr), Bruxelles, 1983.

Atelier de seconde candidature à l'Institut Supérieur d'Architecture Intercommunal, (ISAI), Site de Mons de 1983 à 1989.

Maître de conférence en licence spéciale d'Urbanisme et Aménagement du Territoire, à la Faculté des Sciences appliquées de l'Université de Liège.

Professeur de Théorie et d'Histoire de l'Architecture à l'Institut Supérieur d'Architecture Intercommunal, (ISAI), Site de Mons.

Tout droit de reproduction réservé à l'auteur

Institut Supérieur d'Architecture Intercommunal (ISAI)  
Site de Mons, (ISAM)

88, Rue d'Havré, B-7000, Mons, Belgique  
édition 1996.

---

# SOMMAIRE GÉNÉRAL DES CINQ VOLUMES

---

## VOLUME 1 : PRÉHISTOIRE et ANTIQUITÉ.

Livre 1 : La Préhistoire et l'origine de la cité; l'art pré-urbain.

Le Proche-Orient ancien : la Mésopotamie, l'Asie Mineure, la Syrie, la Palestine, le plateau Iranien, l'Égypte.

Livre 2 : Les civilisations égéennes (la Crète, Troie, Mycènes) et la Grèce antique.

Livre 3 : L'Empire romain.

## VOLUME 2 : LE MONDE CHRÉTIEN.

Livre 4 : Architecture paléo-chrétienne et byzantine. Les villes repliées GALLO-romaines. Le Haut Moyen-Âge jusqu'au x<sup>e</sup> siècle.

Livre 5 : Le Moyen-Âge et l'essor des villes; Architecture romane et gothique.

## VOLUME 3 : RETOURS À L'ANTIQUE.

**Livre 6 : La Renaissance et le Maniérisme. Les villes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles.**

Livre 7 : Le xvii<sup>e</sup> siècle : Age classique, age baroque.

Livre 8 : Le xviii<sup>e</sup> siècle (siècle des Lumières). Le Réalisme et le Classicisme français. La ville classique.

Opposition «Classicisme-Rococo». Le néo-Classicisme.

## VOLUME 4 : L'ÂGE INDUSTRIEL.

Livre 9 : Le xix<sup>e</sup> siècle : le néo-Classicisme et la tempête romantique, le néo-Gothique, l'Eclectisme, la révolution industrielle, la naissance des villes industrielles, l'architecture vernaculaire.

Livre 10 : L'art nouveau, le proto-Modernisme, l'école de Chicago, l'art Déco.

## VOLUME 5 : MODERNISME ET ÂGE POST-INDUSTRIEL.

Livre 11 : La formation du mouvement moderne, le pré-Modernisme, les débuts du Modernisme, parenthèse fasciste.

Les grands maîtres du Modernisme, le Style international.

Livre 12 : Les prolongements du Modernisme : les Néo-rationalistes, les expressionnistes, les brutalistes, les technologistes. Interprétation moderniste de la tradition régionale, éclatement du mouvement moderne.

Livre 13 : Le pluralisme de l'après-Modernisme : l'activisme, l'historicisme, le régionalisme, le nouveau formalisme, le mouvement «high-tech», le déconstructivisme.

---

## AVANT - PROPOS

---

*Cet ouvrage didactique fait suite aux premières notes de cours distribuées depuis 1986 aux étudiants de l'Institut Supérieur d'Architecture Intercommunal (ISAI), site de Mons, dans le cadre du cours d'histoire de l'Architecture.*

*Afin d'obtenir un ensemble relativement complet de références compréhensibles et utilisables pour la pratique du projet, le texte de base a été augmenté d'une documentation sous forme d'illustrations, de descriptions et de lectures, qui complètent les informations pédagogiques essentielles qui sont enseignées.*

*En outre, cette documentation supplémentaire satisfera peut-être la curiosité d'un public plus large qui désirerait s'initier à l'analyse des formes urbaines et architecturales de la tradition occidentale ainsi qu'aux autres arts plastiques qui y sont associés.*

---

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

---

## LES NÉCESSITÉS DE L'HISTOIRE : RÉFLEXIONS et CITATIONS

### Pourquoi un cours d'histoire de l'architecture ?

L'histoire de l'architecture et des formes urbaines constitue une discipline essentielle dans la formation de l'architecte. La théorie qu'il acquiert au fil des ans et qui viendra donner un sens aux projets qu'il conçoit sur sa table à dessin doit s'appuyer sur l'histoire pour remplir une série de rôles.

Si le rôle de l'architecte est d'abord d'être en phase avec les idées de son temps, il est vrai que son premier devoir est de connaître son époque. S'il veut agir néanmoins dans une certaine continuité de l'histoire, il doit obligatoirement analyser les oeuvres du passé pour transmettre à ses contemporains les traces de la mémoire collective.

Le rôle de l'architecte contemporain ne se limite évidemment pas à conserver la mémoire du passé. Il doit construire celle de demain en valorisant cet héritage par des créations originales et adaptées à son époque.

L'analyse et l'interprétation des oeuvres historiques constituent la base d'une méthode d'analyse critique destinée à façonner la pertinence du jugement dans les projets actuels de l'architecture, ainsi que dans ceux du contexte urbain qui lui est indiscutablement lié.

Tirer les leçons du passé pour les projets contemporains, telle est la véritable utilité de l'histoire. Il serait vain, en effet, de croire que l'architecte puisse tout-à-coup, lors de la composition d'un projet, ignorer plus de quatre mille ans d'expériences, d'évolutions, d'essais et d'erreurs. Le projet doit donc s'alimenter constamment de références adéquates.

Le dessin d'architecture ne peut acquérir une véritable signification que s'il s'appuie sur le passé récent et lointain : récent, car les leçons du Modernisme sont riches d'enseignement pour le futur immédiat; lointain, parce que l'Antiquité a été la source inépuisable de notre culture. Une manière de progresser dans l'actualisation de l'architecture est de souligner la rigueur avec laquelle les anciens renouvelaient les formes ou les styles tout en s'appuyant sur le passé.

### Quelques citations

- \* *«Les grandes oeuvres du passé sont des sources d'inspiration pour les oeuvres futures» (L. KAHN).*  
*«Vouloir vivre sans son passé c'est vivre sans lendemain».*
- \* *«Un présent sans passé est un présent sans avenir».*
- \* *«Celui qui ferme les yeux sur le passé devient aveugle face au présent» (R. VON WEIZSÄCKER).*
- \* *«Il serait vain de se détourner du passé pour ne penser qu'à l'avenir. C'est une illusion dangereuse de croire qu'il y ait même là une possibilité. L'opposition entre l'avenir et le passé est absurde. L'avenir ne nous apporte rien, ne nous donne rien; c'est nous qui, pour le construire, devons tout lui donner, lui donner notre vie elle-même. Mais pour donner il faut posséder, et nous ne possédons d'autre vie que les trésors hérités du passé et digérés, assimilés, recréés par nous. De tous les besoins de l'âme humaine, il n'y en a pas de plus vital que le passé» (Simone WEIL, «L'enracinement», 1949).*
- \* Et comme ce qui est applicable à la musique l'est aussi à l'architecture, on citera encore : *«Oui, les vraies ruptures n'existent pas. Aucun compositeur valable ne peut faire table rase du passé : ceux qui disent qu'ils changent tout se trompent tout-à-fait. Même si on s'inscrit en opposition au passé, c'est une façon de s'y référer»*  
*(Philippe BOESMANS, interviewé par F. JONGEN, dans «Tendances», le 5 mai 1988).*

### Les objectifs d'un cours d'histoire

Une histoire de l'architecture, destinée à la formation des architectes, devrait contenir en premier lieu les modèles théoriques utilisables pour la composition contemporaine. Il serait inutile de concurrencer les excellents ouvrages qui existent aujourd'hui. C'est plutôt **l'application des principes théoriques** de l'architecture avec ses caractères réels, perceptuels et signifiants qui est soulignée ici. Si les références des

grandes réalisations architecturales, monumentales ou discrètes, sont d'une absolue nécessité, encore faut-il qu'elles soient incluses dans une **chronologie**. Un des objectifs d'une histoire de l'architecture reste donc son analyse par rapport à une chronologie classique et par rapport aux **forces du contexte** qui lui donnent une signification : c'est par les exigences sociales, politiques, économiques et religieuses que l'architecture exprime et sauvegarde des valeurs et des symboles propres à une époque.

La **connaissance des styles** non plus, ne peut être acquise sans cette dimension «significative». Le style est plus qu'une syntaxe qui assemblerait, selon un certain ordre, des éléments d'architecture. Il exprime des intentions qui dépassent le simple formalisme, le simple contenu pratique ou instrumental.

L'évolution de la **conception de l'espace architectural** à travers l'histoire relève enfin de ce qui est sans doute le plus souvent occulté ou négligé, tout comme d'ailleurs les principes d'**organisation des espaces**, leur agencement et les conséquences perceptuelles, ainsi que l'évolution des **principes constructifs** liés à la fois aux formes, aux espaces et aux styles.

## Conclusion

Cet ouvrage contient donc une histoire du milieu bâti à différents niveaux : d'une part l'histoire des formes urbaines avec ses types d'organisation et ses principes de composition spatiale en fonction des grandes lignes du contexte historique; d'autre part, l'histoire de l'architecture proprement dite, celle de la tradition monumentale ou populaire et celle des ensembles concertés ou spontanés.

Leur caractérisation passe en tout cas à travers la connaissance des arts, des styles, des formes d'espaces, ainsi que de leur contexte, de manière à mettre en évidence les significations et les théories éventuelles qui les accompagnent.

Au-delà de l'intérêt purement historique de l'évolution des formes, des styles et des techniques, le but ultime est de tirer des leçons utiles pour le projet contemporain («apprendre à voir pour pouvoir faire»), que ce soit dans les formes urbaines ou architecturales ainsi que dans toutes les autres formes artistiques qui leur sont liées directement.

Renaissance



---

# Introduction

---

## 1. Généralités sur l'architecture

### *Le renouveau de la culture classique*

L'art de la Renaissance s'inscrit dans un mouvement culturel qui aspire à faire revivre, après des siècles d'oubli et de décadence, toute la culture antique. Ce retour passionné au monde classique gréco-romain, considéré comme la source et le modèle d'une civilisation qui avait dégénéré au lieu de progresser, trouve sa première expression au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre de PETRARQUE. On y trouve en effet l'image éclatante de la Rome antique qui contraste avec l'Italie d'alors, déchirée et soumise aux Barbares. Les héritiers de PETRARQUE voudront, après des siècles obscurs, ressaisir la sagesse antique, par l'étude attentive du latin et du grec, la recherche de manuscrits et de monuments.

Il s'agit de renouer avec l'antique, non pour le copier servilement, mais pour le dépasser. Les architectes du Moyen-Âge avaient utilisé l'antique à leurs fins propres. Ceux de la renaissance veulent retrouver le vrai visage de l'architecture antique, défiguré par les Barbares. Le traité de VITRUVÉ « De architectura », seul traité d'architecture antique à nous être parvenu complet, fut immédiatement considéré comme l'un des instruments essentiels de ce retour antique. Lentement et patiemment, les architectes vont confronter les écrits de VITRUVÉ aux relevés opérés sur les ruines romaines. La variété de formes de la Renaissance va naître des contradictions entre les restitutions et les écrits, des contresens involontaires, des fusions de souvenirs et de lectures. Le plus bel exemple est sans doute le type de vestibule à colonnes du palais Farnèse, naît d'une mauvaise interprétation des « alae » de l'atrium décrit par VITRUVÉ.

Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, cette phase de recherche s'achève. En Italie, le traité de SERLIO (1537-1570), de VIGNOLE (1562) et de PALLADIO (1570) et en France ceux de Jean BULLANT (1564) et de Philibert de L'ORME (1567), coordonnent et systématisent les recherches antérieures. Les architectes humanistes trouvent dans VITRUVÉ l'idée fondamentale que la beauté consiste en une intégration rationnelle des proportions de toutes les parties de l'édifice, de telle sorte que chaque partie a une taille et une forme définies et que rien ne peut être ajouté ou enlevé sans détruire l'harmonie du tout. La régularité rythmique, contrôlée par l'invention de la perspective linéaire, est sans doute l'un des traits essentiels du nouvel idéal architectural.

VITRUVÉ tient sa célébrité de ce qu'il fut l'auteur du seul traité d'architecture qui nous soit venu de l'Antiquité gréco-romaine, les *De architectura libri decem*. L'ancienneté et le grand nombre des manuscrits vitruviens qui précèdent l'édition *princeps* de 1486 attestent que cette œuvre ne fut pas éclipsée au Moyen Age, comme tant d'autres que la Renaissance, à proprement parler, découvrit. Frustré, à son dire, de renommée anthume, VITRUVÉ survécut selon son vœu dans la mémoire des doctes : « J'espère que mes livres me rendront assez recommandable et me feront connaître à la postérité. » Mais celle-ci l'a lu, comme il se doit, bien différemment selon les époques. Ses lecteurs médiévaux en ont retenu ce qui touchait aux proportions du corps, aux intervalles musicaux et à la construction des nombres irrationnels. Les humanistes du XV<sup>e</sup> siècle, dont l'attention avait été alertée par la découverte d'un manuscrit des *Dix livres* à Saint-Gall, y ont cherché des règles pour construire à l'antique ; toutefois, c'est au XVI<sup>e</sup> siècle, seulement, qu'avec le secours de l'imprimerie l'œuvre de VITRUVÉ connaîtra une faveur extraordinaire, qu'elle sera traduite, illustrée, commentée, et qu'elle servira de référence à la *trattistica* italienne, bientôt imitée dans les pays transalpins. Si les *dix livres*...ont récemment cessé d'inspirer les architectes, ils n'en continuent pas moins de fasciner les anticomanes par les problèmes qu'ils recèlent et particulièrement celui des sources (*Encyclopaedia Universalis* « VITRUVÉ », p.907).

Quelques sources d'inspiration antique :

## Histoire de l'Architecture

: Figure 6/2 : le Colisée à Rome. François (16).

: Figure 6/5 : Ensemble d'une travée des portiques superposés du Théâtre de MARCELLUS à Rome, D'après GROMORT (21).

: Figure 6/3 : Arc de Constantin - Inspirera ALBERTI pour des façades d'Eglise. YARWOOD (57).

: Figure 6/4 : le Théâtre de MARCELLUS. Grand Atlas (4) p. 366.

### **B. Passage du gothique au renouveau et contenu des transformations**

Le passage du « roman » au « gothique » s'est opéré graduellement : les formes de transition ne manquent pas. Le passage du « gothique » au « renaissance » représente un bouleversement plus profond, une rupture avec la tradition.

Il y a toutefois des distinctions à faire :

En Italie, ce changement s'annonçait au XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, dans une architecture d'un « gothicisme » beaucoup moins radical que celui des régions septentrionales ; il s'impose au XV<sup>e</sup> siècle ; en France et dans le nord de l'Europe, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les formes gothiques persistent (en évoluant : style « flamboyant ») ; d'autres prennent le caractère d'une transition (gothico-renaissance), et quand les formes proprement « renaissance » s'installent, elles concernent longtemps encore la plastique de détail, alors que les volumes généraux conservent une allure médiévale. Dans un cas comme dans l'autre, il serait donc exagéré de parler de mutation brusque, de révolution radicale.

#### Architecture

La vraie vie de l'architecture gothique s'arrête au XV<sup>e</sup> siècle (malgré les prolongements nordiques au XVI<sup>e</sup> siècle). Ce style était un étonnant effort de logique et de légèreté : tendance constante à réduire les masses, de telle sorte qu'il ne reste plus, finalement, qu'un squelette et des claires-voies. Les limites de la légèreté et de la complexité sont atteintes.

La Renaissance apporte une réaction qui est, au début, un retour à la simplicité, aux volumes, à la composition formelle, aux lois de la formation architectonique inspirées de l'Antiquité. Ce dernier point n'est pas essentiel toutefois (comme ce sera le cas à l'époque « néo-classique » au début du XIX<sup>e</sup> siècle). En effet, la Renaissance n'imité pas les modèles antiques, malgré les apparences ; ils ne pourraient d'ailleurs répondre à tous ses problèmes (églises, palais, maisons, hôtels de ville n'avaient pas de correspondants dans l'architecture antique) (FRANCOIS, 16).

C'est toutefois l'expression d'un changement essentiel, qu'on a tenté de définir et d'expliquer de diverses façons : il correspond d'ailleurs au passage du « Moyen-Âge » aux « temps modernes ».

Conceptions opposées en face de la vie :

- \* Moyen-Âge : idéal de renoncement au monde terrestre ; déroulement horizontal et vertical : voies vers l'autre monde, découverte de Dieu.
- \* Renaissance : tendance au plan centré, sans orientation très marquée, sans « fuite » vers l'extérieur ; la malédiction où pèse plus sur le monde terrestre ; recherche pour l'homme d'un accomplissement dans ce monde restant agréable à Dieu ; découverte de l'homme, appelé par le Créateur à soumettre la terre et à y imposer son pouvoir.

Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, la toute puissance de la religion commence à être remise en question. L'Eglise perd de sa prééminence au profit de la bourgeoisie qui cherche son accomplissement dans des vertus concrètes plutôt que dans idéal spirituel.

- \* Ferme installation sur la terre
- \* Goût des réalités tangibles.

- \* Développement de l'individualisme : l'homme dispose en lui-même, en tant qu'individu isolé (et non seulement collectivement) de la possibilité d'approcher Dieu. (la réforme est un des aboutissements de cette philosophie).
- \* La Nature : Au début du Moyen-Âge, elle est crainte, peuplée de démons ; à l'époque gothique, elle est prisee comme étant la création de Dieu, une manifestation de sa puissance, de sa volonté, mais on ne sent pas une volonté de la dominer ; à l'époque de la Renaissance, on découvre le moyen de la vaincre, de l'utiliser ; alors ses beautés sont goûtées pour elles-mêmes ; tendance à sa connaissance toujours plus profonde ; souci d'étendre le savoir et la puissance. Ainsi, la Renaissance pose les fondements de la science au sens moderne du mot : (inventions, découvertes et explorations, goût des animaux exotiques ; en peinture : reproduction fidèle, perspectives vraies, etc. - pas d'opposition à la tendance plus purement décorative) ;
- \* période des génies universels.

Essor de la Renaissance en Italie car :

- \* plus grand et première éclosion de la puissance communale, commerçante et bourgeoise ;
- \* le côté « sentimental » du christianisme n'y est pas affirmé comme en France et surtout en Allemagne ; esprit plus concret et réaliste ;
- \* redécouverte de l'Antiquité et correspondance de l'esprit de celle-ci avec l'évolution des idées, signalées ci-avant.

On a dit que l'art italien serait devenu ce qu'il a été même sans l'appoint de l'Antiquité (à certaines particularités plastiques près, évidemment, dont l'art antique a fourni les motifs définis).

L'architecture de la Renaissance a trouvé des solutions originales pour les formes de l'espace intérieur et des volumes extérieurs ; elle ne fait que masquer ses créations propres sous les formes antiques. De plus l'individualisme crée des tendances vers des voies très différentes. (Des artistes comme PALLADIO - 1518-1580, se réclamant pour fortement de l'Antiquité, ont influencé des arts ultérieurs bien différents, comme le baroque).

En Italie, l'art « gothique » ne s'était pas vraiment acclimaté (qualification péjorative donnée à un art d'importation). Aux approches de la Renaissance, application mesurée de procédés gothiques adaptés à l'usage de la brique ; l'arc-boutant, élément essentiel, y est peu connu ; les contreboutées sont obtenues par des procédés antiques ou romans ou par des tirants ; joint d'arc brisés concourants à la mode arabes ; la décoration est indépendante de la structure interne mais la décoration est plus simple (plus géométrique aussi), et elle s'écarte des excès du style flamboyant.

Exemples

- ◇ Campo Santo à Pise
- ◇ Cathédrale de Florence
- ◇ Baptistère de Florence qui, en plein Moyen-Âge, fait pressentir la Renaissance.

Quand, au XIVe siècle, l'Antiquité revient en honneur, rien ne change quant au fond, seul le vêtement (d'ailleurs, le renouvellement de l'architecture suit d'une centaine d'années celui des lettres, et est précédé de celui de la statuaire, puis de la peinture - l'imitation directe et voulue des ordonnances classiques ne commencent qu'au XVe siècle).

En France, le prestige et les habitudes de l'art ogival gênent l'adoption des proportions classiques; la mode nouvelle rencontre un obstacle dans le système de construction d'où l'originalité de la Renaissance française. Les ordres et les motifs classiques, inspirés de l'antiquité (via les artistes italiens) - mais avec une liberté totale décorent une construction dont les masses générales et en partie la structure restent médiévales. Ces formes extérieures y restent même encore une expression de la structure bien plus qu'une parure ajoutée, alors qu'en Italie la distinction entre structure et décoration est souvent totale.

### ***Caractéristiques du nouveau langage architectural***

Le nouveau langage architectural est donc fondé sur plusieurs thèmes :

- l'emploi des ordres antiques. SERLIO dans son traité, en 1537, présente dans la première planche les 5 ordres côte à côte, comme les personnages, dit-il, d'une comédie. Le maniement correct de ces ordres sera en effet le fondement du langage architectural.

## Histoire de l'Architecture

- Réutilisation de tout un répertoire ornemental (festons, rubans), des motifs (pilastres, colonnes, inscriptions, frontons, médaillons,...)
- Emploi des ordonnances ou de la superposition des ordres. Le théâtre de MARCELLUS et le Colisée sont les ruines romaines les plus regardées. Le motif d'arcades régulières ornées de deux ordres superposés deviendra un des poncifs de l'architecture de la Renaissance.
- Nouvelle conception du rapport entre les murs et les baies. En reprenant les techniques antiques, les architectes rompent avec le système gothique de tensions linéaires et recommencent à concevoir le mur comme une masse modelée de niches.
- Les méthodes de voûtement antique inspireront BRUNELLESCHI, ALBERTI, BRAMANTE et bien d'autres.
- Reconstitutions d'édifices complets : les arcs de triomphes, temples, villas, théâtres à l'antique, mausolée. L'imitation n'est pas littérale. On note d'ailleurs l'apparition de nouveaux types d'églises, d'édifices publics et de demeures (palais).
- L'idée d'une organisation systématique de l'espace, des cours et des façades, fondée à la fois sur le rythme régulier des portiques et des baies ainsi que sur des rapports proportionnels stricts.
- Utilisation du module (c'est-à-dire la largeur ou la demi - largeur de la colonne ou du pilastre) qui va déterminer les dimensions de toutes les parties de l'édifice.
- La diversité de « modes » ou de « registres ». Chacun des trois ordres ne diffère pas seulement par ses proportions et son chapiteau mais aussi par son caractère :
  - \* la sévérité du dorique
  - \* la grâce de l'ionique
  - \* la majesté du corinthien

Figure 6/6

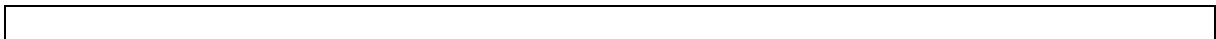
### Rappel des ordres

#### *ordres fondamentaux*

1. Ordre DORIQUE : chapiteau formé par une plaque rectangulaire. Echine ronde, trapu et puissant. H. 70 chez les Grecs / H. 80 chez les Romains
2. Ordre IONIQUE : deux grosses volutes d'angles. H. 90 plus orné et plus élancé.
3. Ordre CORINTHIEN : Tailloir, au centre I rosette. Quatre volutes, feuilles d'acanthé. Plus élancé.

#### *Ordres secondaires*

1. Ordre TOSCAN : Ordre dorique plus astragale de l'ordre corinthien, plus base du même ordre.
  2. Ordre COMPOSITE : Transformation de l'ordre corinthien
- Chaque ordre possède ses entablements propres. Primitivement en bois, ces formes raisonnées furent reprises dans l'architecture de la pierre.



: Figure 6/7 : comparaison des ordres grecs et romains d'après FLETCHER (15).

Figure 6/8 : ordres dorique et corinthien (détail des chapiteaux et entablements)

Figure 6/9 : ordres corinthien et composite (détails).

### Rappel vocabulaire

1. Colonne : support vertical formé d'un fût à base circulaire ou polygonale ; (n>4) sinon c'est un pilier. On distingue :
  - colonne isolée
  - jumelée
  - adossée
  - nichée
  - engagée

2. Pilastre : faible saillie rectangulaire d'un mur, même caractéristique que des supports ; souvent a une base et un chapiteau. (voir vocabulaire des ordres selon VIGNOLE de GROMORT, chez les Grecs et le Romains, chez PALLADIO).
3. Entablement
4. Base

### ***Significations du nouveau langage architectural. La mystique des nombres et la forme idéale centralisée***

On aurait tort de voir dans le nouveau langage architectural de la Renaissance :

→ soit la recherche d'un idéal formel purement esthétique.

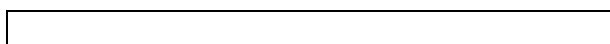
→ soit la nouvelle assurance d'un homme, libéré du poids des signes religieux, qui maîtrise un monde qu'il sait mesurer.

En fait, il y a un point d'accord entre la tradition antique et christianisme. La recherche des proportions harmoniques et le goût pour les figures simples ( cercle, carré, polygones) gardent une valeur symbolique et religieuse. La recherche des mesures proportionnelles (« rationes ») chez BRUNELLESCHI, ALBERTI et PALLADIO s'appuie à la fois sur PYTHAGORE et sur la Bible, sur VITRUVÉ et sur SAINT-AUGUSTIN. A la mystique des nombres de PYTHAGORE, correspond la sagesse de SALOMON qui dit que Dieu a disposé toutes choses selon mesures, nombre et poids. A la « concinnitas » (symétrie, combinaison élégante) de VITRUVÉ correspond l'image de SAINT-AUGUSTIN qui voit dans l'espacement régulier des portes et des fenêtres, une image de l'ordre divin. La mystique du nombre est donc favorisée par la conjugaison entre :

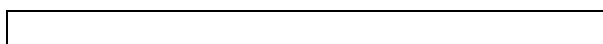
→ humanisme - christianisme

→ cosmologie - astrologie

En fait, l'architecture renaissante ne se laïciserait que très lentement. L'attraction suscitée par les villas de PALLADIO tiendra au fait que ses demeures possèdent l'harmonie des temples.



: Figure 6/15 : relations entre les proportions humaines et l'architecture de Francesco di Giorgio.



: Leonard de VINCI, dessin d'un homme circonscrit dans un cercle et un carré

Francesco di Giorgio : a publié vers 1482 un traité d'architecture dont voici une figure illustrant l'humanisme ci-avant évoqué. Les proportions idéales peuvent être prises à partir du corps humain pour être appliquées à l'architecture. Conception philosophique (et application symbolique) de l'homme comme centre de la création : tout doit être en harmonie avec lui. Dans VITRUVÉ il y a d'ailleurs un passage célèbre établissant une relation entre les proportions du corps humains et celle des temples. Le dessin d'un homme circonscrit dans un cercle et un carré, par LEONARD DE VINCI, est une interprétation de ce passage. Cette idée ne semble d'ailleurs pas étrangère non plus au monde « gothique » : les divisions verticales de la nef de Troyes sont dans les mêmes proportions que celles d'un homme de huit pieds. Et LE CORBUSIER superpose à son « Modulor » la silhouette d'un homme (un peu plus grand que la moyenne).

Dans l'art, premières oeuvres non religieuses :

Dans La Vénus de BOTTICELLI, visage (sérénité) un peu triste, yeux résignés ? ou une joie retenue. Tout en arabesque : tendresse, pudeur, grâce, beauté, cheveux sauvages. Souffle mystique d'une peinture païenne ou la naissance de l'amour ? La transfiguration du regard après l'amour, un couple enlacé vient éveiller à la vie l'amour respirant pour la première fois au sortir de l'onde.

Dans le David par DONATELLO à Florence, la statue se détache de l'architecture



: La Vénus de BOTTICELLI



: David par DONATELLO à Florence

### ***Evolution des formes architecturales de la Renaissance***

L'architecture de la Renaissance est restée cohérente et homogène. Cependant, ces deux siècles présentent une évolution et des contrastes.

## Histoire de l'Architecture

Certes, on peut suivre le progrès de l'humanisme architectural qui reconstruit, avec de plus en plus d'audace, l'architecture antique pour finir par la surpasser. On peut suivre la diffusion du nouvel idéal à Florence puis dans le reste de l'Italie et dans l'Europe entière.

Pourtant, il y a un contraste saisissant entre :

1. le XV<sup>e</sup> siècle, avec son architecture très fragmentée où on sent la rivalité des cocus princières et des villes, des particularités locales, les résistances ponctuelles.
2. le XVI<sup>e</sup> siècle, où le nouveau langage architectural romain affirme sa vocation universelle. Ce langage lui-même est manié diversement :

les uns veulent copier l'antique, les autres, le surpasser ;

les uns cherchent leurs modèles dans l'architecture antique « classique », les autres dans l'architecture impériale tardive (*Grand Atlas*, 4, p. 268).

Fin Baio

Début Bartolas

## 2. Généralités sur l'art urbain

Manque page 22

Le Moyen-Âge était, en urbanisme tout au moins, diversité, opportunité, sens du relatif, considération des cas d'espèce ; l'urbanisme n'était pas alors un « art » ; il n'obéissait qu'à la commodité immédiate.

La Renaissance, au XVI<sup>e</sup> siècle, est la manifestation de principes portant une valeur d'universalité, et le XVI<sup>e</sup> siècle commence à imposer, aussi à l'urbanisme, la servitude esthétique ; le terme d'« art urbain » devient alors de mise.

### *Urbanisme médiéval*

Contrairement à notre conception d'une organisation rationnelle, l'urbanisme médiéval ne se soucie guère de la géométrie. Les constructions se réalisent au fur et à mesure des besoins avec pour souci essentiel de ne pas perturber l'harmonie de l'ensemble. Elles s'y intègrent tout en conservant des caractéristiques propres. La composition d'une ville médiévale consiste donc en une ponctuation qui s'organise dans le temps même de son tracé. « Ainsi, chaque détail faisait partie d'un tout coordonné instinctivement, la ville devenait une œuvre d'art homogène, non pas par l'uniformité et la répétition rigoureuse, mais par l'unité dans la diversité » (WARLAND).

### Les places médiévales

Au Moyen-Âge, la place est un espace clos enfermé dans un tissu urbain. Les rues débouchent aux angles de manière à provoquer la surprise qui n'est autre que la continuité de la composition urbaine médiévale. Par cette disposition, on évite les courants d'air et on rejette la circulation à la périphérie conservant ainsi une vaste zone de calme propice à toutes les activités.

La place regroupait trois fonctions. Elle était le centre de la vie sociale publique civile et/ou religieuse, centre économique et centre culturel. Parfois, ces fonctions pouvaient se répartir sur plusieurs places.

#### *A. La cité médiévale embellie*

En Europe, on assiste surtout à la transformation des anciennes villes, à leur adaptation à un mode de vie nouveau.

Le souci de l'ensemble urbain global (et non fractionné) n'est pas seulement actuel.

En effet, l'œuvre des papes à Rome pendant trois siècles, l'aménagement des villes hollandaises au XVI<sup>e</sup> siècle, mettent déjà en jeu beaucoup de préoccupations intéressantes à la fois la vie matérielle et spirituelle des habitants ; et dans les grands recueils du XVIII<sup>e</sup> siècle français (BLONDEL et PATTE), on trouvera la notion de l'ensemble urbain.

Le sentiment de la complexité n'empêche pas une hiérarchie variant selon les circonstances et les esprits. En schématisant fortement, on a pu dire que :

- \* l'urbanisme des anciens était surtout ou notablement religieux ;
- \* celui des modernes (renaissance) surtout pratique,
- \* celui de l'âge classique (XVII et XVIII) plutôt esthétique.

L'Italie mène et rayonne au XVIe siècle et au début du XVIIe. Au milieu du XVIIe (renvoi du Bernin), la France suit son génie propre et fournit des modèles à l'Europe et hors d'Europe. A ce dialogue se mêlent les Pays-Bas, champions de l'urbanisme pratique ; inclus d'ailleurs à d'autres conceptions, en apparence surtout esthétiques.

*B. La Cité idéale ou la forme idéale de la Cité*

D'après G. BARDET, la Renaissance marque, par rapport au Moyen-Âge, un « début de la dictature des abstraits et la suprématie des chiffres en tant que mesure ; le goût du système commence à raidir puis à supprimer les formes organiques. Intervention de la ligne droite et des schémas géométriques destinés à permettre aux « bâtons de feu » de « battre tout droit ». La systématisation du radio-concentrique ne touche toutefois que quelques villes forteresses et les quartiers neufs ; on ne commet pas encore la faute des modernes qui agrandiront les schémas à l'échelle des métropoles ».

L'univers graphique et symbolique du Moyen-Âge fait place à un univers géométrique. Ce n'est plus la qualité intrinsèque ou l'utilité morale des objets qui sert d'échelle mais leur position réciproque dans l'espace. L'architecture devient une science mathématique pour décrire l'ordre cosmique.

: Figure 6/16 : SERLIO « La scena tragica » (1545).La perspective est un moyen nouveau pour décrire l'espace.	: Figure 6/17 : Modèle de Sebastiano SERLIO pour une comédie dans une rue de la renaissance.

Figure 6/18 : « Ville idéale », Tableau attribué à Francesco di GIORGIO.

Une cité idéale imaginée par le peintre italien Francesco Di Giorgio.

Comme toujours, il y a une différence énorme entre l'harmonie architecturale des projets et le chaos de la réalité. La nouveauté pendant la Renaissance est que le concept spatial repose sur le fait que la perspective n'est plus considérée comme une loi perceptive en rapport avec le mécanisme de notre vision, mais aussi comme une loi d'organisation de l'espace lui-même d'où

- \* nouveau principe de distribution des bâtiments dans la composition urbaine (place régulière et géométrique),
- \* conséquences sur le dessin des rues et des places où la perspective réalise un réseau de lignes parallèles et perpendiculaires.

La ville n'est plus, comme au Moyen-Âge une forme de vie communautaire, mais le centre d'un petit état autocratique.

Donc : au centre de la ville : le palais des Signore, relié à une grande place.

Alors que la ville médiévale était idéale dans la mesure où elle était une concrétisation de la cité de Dieu, la ville de la Renaissance eut pour objectif la forme idéale :

- \* le plan centralisé
- \* le schéma radio-concentrique.

Sa perfection correspondait bien à la structure socio-politique réalisée par le prince. De plus, la ville était toujours fortifiée et imposait ainsi la toute puissance du pouvoir.

La plupart des traités de formes idéales des cités commença en Italie dans la seconde moitié du XVe siècle puis se répandit dans toute l'Europe. La source ultime était toujours le manuscrit de VITRUVÉ.

--	--

: Figure 6/19 : Un secteur de la « cité de Vittore dans l'ouvrage de Cesare Cesariano, 1452. Dans ARGAN, f.4

: Fig.6/20 : Plan de la cité idéale, Sforzinda, par FILARETE, 1464. D'après ARGAN, f.5

Les principaux théoriciens italiens furent :

→ ALBERTI « De re aedificatoria » (1452)

→ FILARETE (1451 - 1466) ; Sa ville idéale, Sforzinda, a une forme octogonale étoilée. Une nette distinction est faite entre les zones administratives (palais, cathédrale,...) et les zones fonctionnelles (marchands).

→ MARTINI (Urbino vers 1482) insiste sur la relation entre structure interne et forme de l'enceinte extérieure.

: Fig.6/23, Ville idéale par Giorgio MARTINI, (XVe siècle).

: Fig.6/21 : MARTINI Plan de Cité idéale fortifiée traversant une rivière. (1451-1464) (ARGAN( )

: Fig. 6/22 MARTINI - Plan de la cité idéale ARGAN ( )

### Villes forteresses idéales

Aux XVIe et XVIIe siècles naissent de nombreux plans de villes fortifiées idéales. L'artillerie ne rend plus le contact nécessaire pour le combat. Tous les traités proposent :

- \* un réduit central, la place d'armes (réserve, manoeuvres, regroupement, réduit de défense),
- \* des rues rayonnantes droites, battues depuis le réduit et constituant les plus courts chemins vers tous points du rempart,
- \* des bastions, remplaçant les tours flanquantes, leur système deviendra, avec leurs redoublement et l'adjonction d'autres défenses accessoires flanquantes, de plus en plus compliqué, et la surface occupée par les défenses, souvent bien plus grande que celle de la ville proprement dite.

Ils préconisent un site plat, voire marécageux, plutôt que montagneux. Le périmètre est un polygone, depuis le simple carré, et le nombre de côtés tend à augmenter.

Chez MAGGI, la place d'armes a ordinairement autant de côtés que la forteresse.

: MAGGI, cité idéale, XVIe

: MAGGI, cité idéale, XVIe

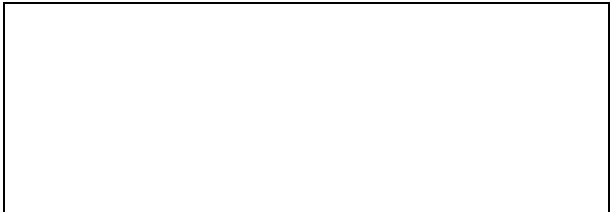
cf. Fritach (fig. 6.26), son plan idéal (1635).

Le système rayonnant est simple (Rocroi) (fig. 6.27) ou radio-concentrique, pour ville plus grandes.

: Figure 6/26 : Cité idéale par Fritach (1635)

: Figure 6/27 : Ville de Rocroi

Jacques PERRET (ingénieur français sous Henri IV), manifeste, en sus, un souci architectural : place d'armes entourée de portiques, une place à chaque intersection du cercle principal intermédiaire avec les rues rayonnantes (marchés, jardins d'agrément).

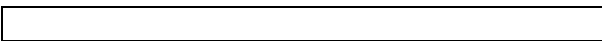


: Figure 6/28 : Schémas de villes fortifiées par J. PERRET

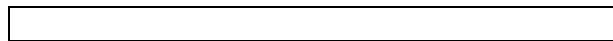
Par contre, Albert Durer (qui vers la fin de sa vie, en 1527, publie - comme MICHEL-ANGE, VINCI et d'autres un traité de fortification) propose une ville idéale carrée. (fig. 6.29 et 6.30) Plan en damier à blocs rectangulaires dont les longs côtés sont parallèles à l'enceinte, groupés dans douze zones carrées limitées par des rues orthogonales principales. Il préconise un zoning de spécialisation (idée médiévale) ; église et quartiers tranquilles angle Est, fonderies et forges angle Sud sous vents dominants, quartier administratif, etc.



: Figure 6/30 : A. DÜRER, Cité idéale, 1527, (ARGAN). Figure 6/26 : A. DÜRER, Cité idéale



: Figure 6/31 : Schiekhurdt, 1632. Cité



: Figure 6/32 : Speckle, 1589. Cité idéale

Si les théoriciens de fortifications considèrent la valeur centrifuge du tracé radio-concentrique (défensive), les architectes et les géomètres en apprécient le pouvoir esthétique : création de perspectives fermées sur un monument ou autre centre d'intérêt, c'est-à-dire la valeur de convergence.

Fra GIACONDO dessine une ville idéale dont le centre d'intérêt n'est plus une place vide mais occupée par un monument. La perspective a été passionnément étudiée pendant la Renaissance, dès la fin du XVe siècle.

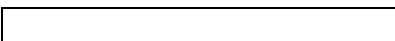


: Figure 6/33 : Fra GIACONDO, XVIe S

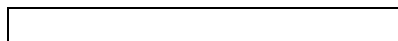
De cette règle esthétique de limitation des perspectives par un édifice, ou un autre centre d'intérêt, les architectes vont déduire des conséquences opposées aux tracés « militaires » avec lesquels ils avaient pu s'accorder d'abord ; notamment :

- les voies coupent la place publique dans l'axe : les places ne sont plus « fermées » comme au Moyen-Âge,
- la convergence est recherchée en plusieurs points intérieurs,
- le tracé orthogonal se réinstalle à l'intérieur du polygone fortifié. Cela conduira aux dessins du futur urbanisme « classique ». Voir les villes idéales de VASARI, SCAMOZZI, Andreae : (fig. 6.34, 6.35, 6.36)
- hantise de la conciliation des avantages des cercles concentriques et des tracés orthogonaux.
- naissance des grands axes de symétrie et d'une hiérarchie entre les voies.

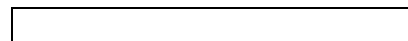
Le décor de théâtre et l'art des jardins ont montré la « voie » !



: Figure 6/35 : Cité idéale, VASARI (1598)



: Fig. 6/34 : Cité idéale, SCAMOZZI (1615)



: Fig. 6/36 : Cité idéale, ANDREAEE, XVIe siècle

Villes forteresses du 16<sup>e</sup> siècle - Renaissance

\* Caract. Echiquier (comme dans l'Antiquité et le M.A.)

\* nouveauté : plan radio-concentrique. (au M.A. c'était spontané) ou convergence pourquoi ?

- les portes sont reliées au centre où les canons peuvent prendre toutes les rues en enfilade
- une rue n'est belle que si il existe un monument en perspective ; donc idéal au centre du radio-concentrisme.
- Ce sera la aussi des villes résidences : le palais ou le château est le point de mire.

## *Histoire de l'Architecture*

Villes forteresses : en 1550 : lutte entre la France et la maison d'Autriche (Allemagne, Pays-Bas, Espagne) ; Rocroi, Mariembourg, Phillipeville sont rayonnantes, seul Vitry-le-François est de plan orthogonal.

Rocroi : contour pentagonal (figure 6/27) ; 8 rues convergentes vers la place ; Vauban, au 17<sup>e</sup> siècle, lui donne un système de fortifications imposant.

Vitry (1545) : échiquier (carré de 612 mètres), deux grandes rues perpendiculaires qui se coupent au milieu de la place (carrée).

: Plan of Palma Nova C. 1593 Source : Harvard Graduate School of Design Library (revient une 2<sup>e</sup> fois dans urbanisme de la ren. Italienne)

### Les jardins

Au Moyen-Âge : damier de carrés réguliers limités par des allées rectilignes, semblable à celui des « bastides » géométriques du XIV<sup>e</sup> siècle.

Au XV<sup>e</sup> siècle, le jardin italien reste géométrique, mais d'une géométrie moins élémentaire : les îlots carrés et rectangulaires forment chacun un ensemble dont le dessin est plus ou moins particularisé.

Le XVI<sup>e</sup> siècle apporte des lignes directrices, un équilibrage des masses, l'introduction de diagonales, etc. : unités autonomes reliées entre elles par des articulations. Le tracé radio-concentrique n'est guère employé, sauf à l'intérieur des îlots particuliers ; par contre, application fréquente de l'étoile partielle (par zones) dans les parcs. Le XVII<sup>e</sup> siècle la reprendra pour le plan de certaines villes.

# La Renaissance en Italie (XVe - XVIIe siècle)

---

## Introduction : l'architecture - les sources

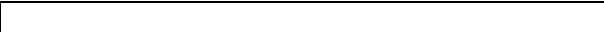
---

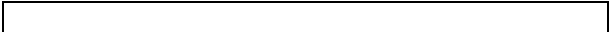
### Passage de l'architecture médiévale italienne à celle de la Renaissance: les sources romanes et gothiques

L'architecture gothique en Italie est un art importé, d'où le nom « d'architecture germanique ». Les procédés constructifs sont acceptés avec une réserve extrême et sont le plus souvent adaptés à l'emploi de la brique. Ainsi, l'arc boutant, cet élément essentiel du gothique au-delà des Alpes, était à peine connu des Italiens. Pour contrebuter les voûtes, ils se sont donc contentés des procédés antiques ou bien ils ont eu recours à des tirants.

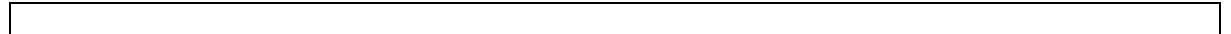
En revanche, la décoration a toujours échappé aux écarts inévitables. La simplicité, qui tient aux souvenirs antiques, s'est toujours maintenue jusqu'à la fin. A l'inverse du Gothique français où la forme n'est qu'une expression de la structure, dans le Gothique italien, la décoration est une parure ajustée après coup au corps de l'édifice. Ici, comme chez les romains de l'antiquité, « *structure et décoration sont choses distinctes* » (CHOISY, II, p.469). Elles le sont tellement, qu'on voit les Italiens achever le gros œuvre et mettre ensuite au concours le projet d'un chapiteau ou d'une corniche ! La plupart des vieux palais de Sienne et de Bologne sont d'ailleurs en briques avec des ornements en terre cuite rapportés après coup. Mieux encore : les façades, élevées brutes, sont parfois doublées sur toute la surface d'un contre mur ornamental où sont incrustées des marqueteries de marbre, à la manière byzantine. Ainsi ont été décorées les façades des cathédrales de Florence, Sienne, Milan. C'est sans doute cette indépendance de l'ornement et du corps de l'édifice qui a rendu le gothique italien essentiellement transformable car sujet aux expressions plus originales ou aux vicissitudes de la mode.

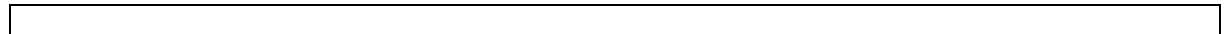
Lorsqu'au XIVe siècle, l'antiquité revient en honneur, l'architecture n'a rien à changer dans son fond : « *elle se fait romaine comme auparavant elle avait été gothique, le vêtement seul est modifié* » (CHOISY, II, p.470). Bien des détails avaient déjà une allure renaissante dans des édifices en plein milieu du Moyen-Âge : ainsi, la loge des Lanzi à Florence au XIVe siècle est un des rares monuments où l'ogive soit entièrement bannie. Bien sûr, le plein cintre repose, comme à la cathédrale de Florence, sur des faisceaux de colonnettes de type gothique, mais déjà il se substitue à l'ogive. Sur la façade du baptistère de Florence, le décor des ouvertures a déjà une allure très renaissante. Il suffit pour cela de la comparer à ce que deviendront les fenêtres de l'hôpital des Innocents.

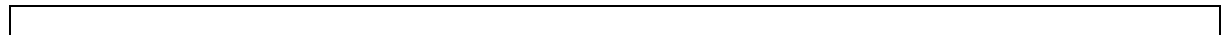
  
: Figure 6/41 : Travée de la loggia dei Lanzi - Piazza dei Signoria à Florence - Age gothique pourtant déjà renaissant.

  
: Figure 6/37 : la baptistère de Florence 13ème siècle art roman YARWOOD (57), F.290

Fin Bartolas  
Début Baude

  
: Fig. 6/ 38 Campo Santo à Pise, Baptistère (1152-1278), cathédrale (1063-1092), campanile (1250-1270) YARWOOD (57) F.286

  
: Figure 6/39 : cathédrale de Florence (1296-1421) vue de l'extérieure YARWOOD (57)

  
: Figure 6/40 : cathédrale de Sienne (1245-1380) - style gothique - YARWOOD (57), F.588.

Florence, cathédrale et baptistère

## Renaissance en Italie

Cette appellation est contemporaine à l'architecture elle-même et veut caractériser une action consciente de retour aux formes de l'antiquité, ce retour ne se limite pas seulement aux formes de l'Architecture mais s'étend également à toutes les autres formes de l'art. Ce phénomène est typiquement italien, dans son origine, il est typiquement Toscan.

### *Cadre*

#### (a) Historique

Italie Centrale durant les deux derniers siècles du Moyen-Âge. Rien ne subsiste depuis longtemps du grand état unitaire romain auquel a succédé un morcellement politique extrême résultant de la faiblesse de l'Empire Germanique, d'une part, et de l'Eglise dont le Chef se trouve à Avignon d'autre part.

De ce fait naissent une série de petites maisons régnautes ayant à leur tête des familles issues du grand négoce, de la banque, ou d'une prise militaire du pouvoir (Duché de Toscane, de Mantoue, Comté de Ferrare, etc.). Au début, tous ces petits états sont en lutte guerrière, mais au fur et à mesure que la prospérité s'accroît du fait du développement du commerce, une émulation artistique et culturelle s'établit, qui est à l'origine de la Renaissance

#### (b) Culturel

Au XIVe siècle le style gothique n'est pas digéré dans cette partie de l'Italie et reste un art étranger. En sculpture et en peinture avec GIOTTO, PISANO, se crée un mouvement de retour aux formes antiques. Au point de vue philosophique les idées évoluent, l'homme commence à devenir le centre de tout intérêt et cela sous l'influence des écrits antiques que l'on commence à réétudier.

A partir du XVe siècle l'architecture elle aussi se tourne vers l'Antiquité et va essayer de combiner l'apport positif du Moyen-Âge avec l'apport positif de l'Antiquité.

### *Éléments survivants de la tradition paléo-chrétienne*

Le mouvement en soi n'est pas totalement nouveau, car si on jette un coup d'oeil sur l'évolution architecturale en Italie centrale, on constate qu'à côté du Roman, du Gothique importé, il existe une architecture qui est une survivance de l'architecture paléo-chrétienne. La Renaissance va donc s'appuyer sur une expérience restée vivante de l'emploi des formes antiques (*LEMAIRE 36*).

#### *I Thème de la Basilique paléo-chrétienne*

A Rome, on trouve :

- \* Santa Maria in Navicella
- \* Santa Maria in Coemedim.

dans le nord de L'Italie, on trouve :

- \* Abbatiale de Torcello au XIIIe siècle, près de Venise
- \* Basilique de Pomposa au XIe siècle.

près de Florence, on trouve :

- \* Cathédrale de Pise au XIe siècle
- \* Eglise Sante Miniato al Monte, XIe siècle.

Fig. 6/42

Fig. 6/43

#### Héritage de la basilique paléo-chrétienne

→ rectangle allongé, divisé par 2 rangées de colonnes.

→ les nefs sont flanquées de bas-côtés

→ colonnes antiques réutilisées selon les modèles anciens. (Fig. 6/43)

→ les colonnes sont coiffées d'un chapiteau.

## Histoire de l'Architecture

- hauts murs percés de fenêtres; les murs sont plaqués de marbres de couleur qui forment de grands dessins.
- absence de transepts et de tours ou si celle-ci est présente, elle n'est pas intégrée, mais indépendante de la construction.
- la façade est le seul mur luxueusement orné.
- plafond plat.

### *Survivance des thèmes spatiaux centraux couverts de coupôles*

Les romains déjà aimaient l'espace central recouvert d'une coupole, le Panthéon à Rome en est un exemple frappant; ce thème se retrouve durant tout le Moyen-Âge dans les baptistères. (ex. Baptistère de Florence au XIIe siècle).

Nous constatons donc qu'en Italie, durant tout le Moyen-Âge, la branche chrétienne de l'Architecture antique survit. Un des liens principaux qui va nous permettre de suivre l'évolution, où plutôt qui va nous permettre de nous rendre compte de l'apport de l'Antiquité et du Moyen-Âge, sera l'évolution de la coupole. Cette évolution se situe à la fois dans le sillage de l'architecture Antique et dans celui de l'architecture du Moyen-Âge; chez les Romains, la coupole ne s'exprime pas au dehors, mais est englobée dans la masse des maçonneries, tandis qu'au Moyen-Âge c'est le contraire qui se produit. En Renaissance la couverture de l'espace va commander davantage le jeu de volume et la coupole s'exprimera au dehors et au dedans et prendra une importance capitale dans l'expression du jeu de volumes.

A Saint Marc à Venise, l'architecte surmonte la coupole intérieure par une coupole extérieure recouverte de feuilles de plomb. Le thème est repris à Saint Antoine de Padoue.

A Pise, la coupole surmontant le transept est arrondie au dedans et au dehors.

A Sienne en 1229, la coupole prend de l'importance, la croisée agrandie est remplacée par une construction de plan central entourée de chapelles et recouverte par une coupole qui devient la partie prédominante du jeu de volume extérieur.

La coupole va au fil des temps, prendre de plus en plus d'ampleur, pour aboutir à la fin du XIIIe siècle à la construction de la cathédrale de Florence et ses formes très vastes vont devenir l'axe vers lequel tout espace évolue. La coupole croît en formant, ce, de chantier en chantier.

Au début de 1430, on avait construit une grande partie de Sainte-Marie-des-fleurs à Florence (commencée en 1299) et on en était arrivé à la construction de la coupole; cette construction posait un problème très épineux du fait de l'audace du plan, l'architecte ayant en effet accolé à la nef une croisée de 48 mètres. Vers les années 1428 - 1429, la ville de Florence organise un concours de façon à résoudre ce problème, concours gagné par BRUNELLESCHI qui deviendra le premier grand architecte de la Renaissance. La solution proposée sera une synthèse de la coupole, du décor antique et de la structure gothique.

[Florence, dôme de la cathédrale.](#)

## Origines à Florence

Florence où la cour des MEDICI mène une vie très prospère. A Florence, les deux grands écrivains PETRARQUE et BOCCACE sont à la base de l'humanisme et influencent l'art présenté entre autre par GIOTTO, PISANO, les sculpteurs GIBERTI, l'avant plan. Au point de vue politique, nous trouvons l'oeuvre de MACHIAVEL qui va jouer un si grand rôle.

En architecture, comme nous l'avons déjà vu plus haut, le mouvement se fera plus lentement.

## 2. Urbanisme de la Renaissance italienne

Au XVe siècle en Italie

- nouvelle énergie
- nouvelles idées dans l'organisation des villes
- nouvelle base rationnelle

On réinterprète les ouvrages de VITRUVÉ

On remet à l'honneur les concepts de SYMETRIE et PROPOTION, non seulement dans la composition d'un seul édifice mais aussi dans les rapports qu'un bâtiment aura dans le contexte urbain. On réfléchit donc sur l'harmonie globale, sur l'effet esthétique total de la ville toute entière. Donc on aboutit à l'idée d'un espace unitaire ayant une structure (un mode d'organisation) géométrique.

Au Moyen-Âge la ville = centre d'artisans et de marchands, la destinée politique de la ville était décidée à des niveaux impériaux, royaux ou ducaux. (l'armée de la ville servait uniquement pour la défendre) Avant la fin du 16ème siècle, la ville acquiert un ordre et une apparence très différente (comme Florence). La ville = entité politique effective, un élément actif dans un système régional de rapport de forces plutôt qu'un organisme purement socio-économique ; l'armée sert des intérêts qui dépassent la simple défense de la ville.

Une distinction apparaît :

- la zone de production des activités (rues secondaires)

- la zone des résidences seigneuriales ou (rues principales) gouvernementales.

au dessus du pouvoir communal administratif apparaît une autorité politique, une nouvelle élite (une seule famille ayant un pouvoir ou une personne) sur la vie culturelle et politique.

des villes voisines étaient sous leur influence d'où : ville dominante et ville sujettes (d'où notion de province avec une capitale = le centre provincial).

Autre distinction : séparation entre

→ les arts intellectuels (philosophie, histoire) : penser, commander = classe des « artistes » en contact avec le prince.

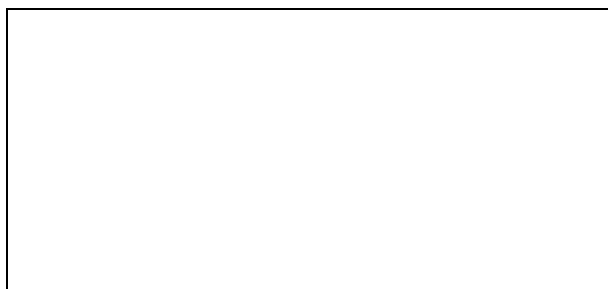
→ les arts manuels (habiletés techniques et pratique, mécaniques): exécuter = classe des « travailleurs ».

Apparition de l'architecte qui pense, fait les plans. Le metteur en scène de la nouvelle classe social.

Cette division du travail est importante pour comprendre la naissance des 2 disciplines voisines : l'architecture et l'urbanisme.

### ***La ville idéale abstraite***

Avec cette division du travail il n'est pas étonnant (et il devient donc possible) de concevoir un projet urbain très unifié sans tenir compte des réalités financières et techniques.



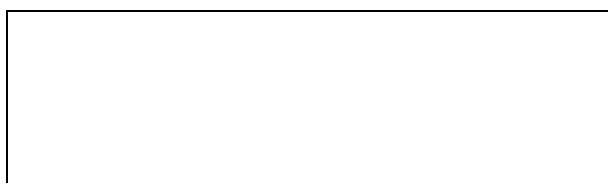
: Figure 6/44, Palmanova, ville militaire de la Renaissance

Une rare cité idéale réalisée en 1543 par SCAMOZZI. type radio-concentrique convergence vers un monument dans GOUVION (20).

1. adaptation au site

2. mais la beauté a des droits au moins égaux  
beauté formelle = abstraction

3. tracés courbes d'où la variété des points de vue  
*lignes droites, d'où prestige et magnificence*



: Fig. 6/45 : cité de Grammichele (Italie)

*Les principes de SCAMOZZI sont encore appliquées à GRAMMICHELE (1643). Remarquable exemple de radio-concentrique mixte avec incorporation de 6 quartiers orthogonaux autour de places secondaires.*

D'après MUMFORD, il n'existe pas ou peu de ville de la Renaissance, au même titre qu'il existe des villes médiévales. Les nouvelles conceptions urbanistiques et artistiques s'imposent donc à la cité préexistante en

« l'embellissant », tout en conservant continuité et respect aux structure préexistantes qui sont non seulement conservées, mais également intégrées à la nouvelle composition pour en devenir un élément à part entière.

FILARETE, dessin pour la cité de Sforzinda, avant 1464.

FILARETE suit un étonnant fatras de calculs astrologiques dont dépendrait l'harmonie de la cité. Cette digression mène à des réflexions de bons sens sur la relation idéale entre l'architecte et son mécène, ou sur l'art des fortifications. De toute évidence, pour FILARETE, la magie des ruines romaines auraient dû leur suffire à triompher de la barbarie gothique.

## La place de la Renaissance en Italie

Participe à la vie de la cité (« commoditas »), mais les monuments qui la bordent se subordonnent à un effet d'ensemble, non pas sculptural, mais de volumes proportionnés. Par une forme choisie, par des proportions heureuses, on assure à chaque élément du groupe la meilleure mise en valeur.

PALLADIO et ALBERTI, notamment, ont traité des places : grandeur absolue (plusieurs grandeurs selon la fonction), proportions par rapport aux monuments (largeur maximale 3 à 6 fois la hauteurs des monuments ou bâtiments), portiques (d'ailleurs également utiles), etc.

La place médiévale était irrégulière ; celle de la Renaissance montre un souci plus géométrique et rectiligne : rectangle, carré, trapèze, plus ou moins réguliers.

Dans les villes anciennes (Florence : Seigneurie ; Vicence : seigneurie; Pise) les places restent assez médiévales, meublées et plus ou moins transformées par la Renaissance.

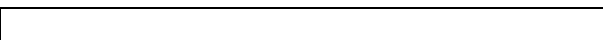
Presque toutes les places italiennes sont des places-parvis, c'est-à-dire servant de vestibule à un monument principal. Elles sont souvent étudiées avec la science du décor théâtral. Dans le cas le plus fréquent des places rectangulaires, le monument civil est sur le long côté, le monument religieux sur le petit côté. La place se réduit parfois à un élargissement de rue ou à une échancrure trapézoïdale ménagée ; elle ressemble alors au parvis médiéval triangulaire.

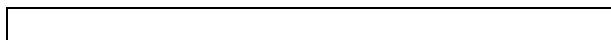
Tendance à aménagement comme une cour de palais à l'échelle d'une ville : régularité suffisante du cadre, homogénéité recherchée des constructions, emploi de l'arcade (répétition), goût de l'espace suffisamment clos, limitation des perspectives. L'homogénéité conduira à la « place à programme » dont Livourne est un précurseur et dont l'architecture classique verra le triomphe. PALLADIO recommande l'emploi de l'arc de triomphe, à l'entrée des rues, mais c'est surtout la France qui suivra ce conseil.

Ce goût persistant pour la place fermée, ou limitée par des motifs (malgré l'autre tendance à accès par les côtés), montre, à cet égard, que la rupture entre la Renaissance et l'âge classique suivant est plus nette qu'entre la Renaissance et le Moyen-Âge. Il y a des places ouvertes d'un côté (capitole à Rome, Piazzetta à Venise), mais c'est plutôt dû à une particularité du site (bord de colline, bord de la lagune). Ce n'est pas une préfiguration du baroque.

Les places sont meublées de telle façon que leur unité spatiale n'en soit pas compromise : colonne, fontaine, statut, implantées avec un grand raffinement, en raison de leurs effets plastiques propre et relatif à l'architecture environnante.

Les places italiennes offrent souvent une multiplicité d'effets selon l'angle de vue ; le cas le plus frappant : les deux places soudées de Venise.

 : Fig. 6/47 : FLORENCE, ensemble de places entourant le Palais Vieux

 : Fig. 6/48 : VENISE, les places entourant Saint Marc

### ***Rues et places « à programme », prescription d'harmonisation***

On commence à imposer, non seulement le plan de la ville, mais aussi les masses et les décors.

*Livre 13*

Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, à Sienne, les maisons de la Piazza del Campo durent avoir les mêmes fenêtres que celles du Palais public.



: Fig. 6/46 : SIENNE, Le Campo

ALBERTI, dans sa ville idéale, préconise des constructions de même hauteur. La motivation ne semble pas seulement esthétique, car il suffisait de concilier, d'harmoniser la diversité de détail dans une unité globale suffisante (ce que l'Eglise avait fait). Elle est également politique; c'est une manifestation totalitaire, un acte d'autorité du souverain. En 1492, Ludovic le More ordonne aux habitants de VIGEVANO (petite ville lombarde) de démolir les vieilles maisons du Marché (place Ducale) pour les reconstruire selon les incitations de son ingénieur Ambrogio de Curtis, inspiré par BRAMANTE, peut-être par Léonard de VINCI.




:

La « ville idéale » n'est donc pas seulement affaire de dessin théorique ; elle tend à se réaliser quand un homme fort a résolu de morceler la cité à son gré.

---

## Section 1 : La première période (XVe siècle ou Quattrocento) à Florence, Rome et dans le nord de l'Italie

---




: Figure 6/49 : Plan du centre de la ville de Florence, d'après GROMORT (23).


### Chapitre 1 : Art urbain à Florence

#### a. Origines de la ville

En 59 avant J.C, la colonie romaine Florentia est fondée au confluent du fleuve Arno et du torrent Mugnone, sur le schéma orthogonal habituel, orienté suivant le Cardo et la Decumanus.



: Fig. 6/51 : Plan de Florence au début du XIIIe siècle. Les constructions romaines sont indiquées en chiffres arabes. En traits gras, les troisième et quatrième enceintes.



: Fig. 6/52 : Florence au XVe siècle (couvents et ordres mendiants).

Bibliographie : [L'architecture de la Renaissance italienne](#), Peter MURRAY, Ed. L'univers de l'art.

Fin Baude

Début Blairon Benoît p.48-62 Manquent

#### La ville au sortir du Moyen-Âge

## b. Travaux de la Renaissance

### *Liaison organique places-rues*

#### *Piazza santissima Annunziata, Florence (1419-1525)*

Fin Blairon Benoît Début Blairon Laurent
---

#### Le mobilier urbain

La véritable innovation de la Renaissance italienne, dont le succès dure encore, c'est la statue, redécouverte plutôt que découverte, car l'antiquité en avait usé et abusé. Mais le Moyen Age, s'il n'avait point ignoré le portrait, conservait dans l'église ou le cloître le souvenir des formes périssables de l'individu. Le plus souvent celles-ci sont liées au tombeau : gravure, puis relief.

Colonnes, fontaines, statues sont loin d'être équivalentes. Comme masses d'abord elles ne meublent pas pareillement l'espace de la place publique. La colonne se réduit presque à une valeur linéaire, à une affirmation de verticalité. La fontaine, avec le large bassin qu'elle implique, est de sens contraire. La statue, juchée sur un piédestal, participe de l'une et de l'autre. Mêmes inégalités quant à la répartition de l'intérêt plastique. La colonne est faite pour être vue de tous les côtés; il faut qu'on puisse tourner autour d'elle. La statue, du moins à l'origine, ne devait être vue que de face; même quand, matériellement, elle s'est affranchie du soutien monumental, tombeau ou église, elle en a besoin comme du fond sur lequel elle se détache.

La piazza della S.S Annunziata, par son aspect théâtral, était le décor idéal pour présenter la statue équestre du grand-duc Ferdinand I<sup>er</sup>, perchée sur un piédestal, sculptée par Jean de Bologne en 1608. (fig. 6.71).

--	--

: monstre marin par Pietro Tacca (1629). Dessin de G. André.

: croquis de statue équestre du grand-duc Ferdinand I<sup>er</sup>, perchée sur un piédestal, sculptée par Jean de Bologne en 1608 Dessin de G. André.

La situation sur l'axe de symétrie matérialise celui-ci et sa proximité de la voie Servi l'impose au passant.

Les deux fontaines baroques représentant des monstres marins (fig. 6.70) par Pietro Tacca (1629) sont placées en retrait de la première statue, dans le prolongement des extrémités de la façade de l'église et équilibrent l'axe de symétrie.

Ainsi, dans son achèvement total en 1629, alors que la construction a commencé en 1441, la piazza della S.S Annunziata propose un exemple d'équilibre et d'harmonie total qui en fait un modèle du genre.

#### *Piazza della Signoria*

##### *Origines*

La Piazza della Signoria est une place médiévale qui a subi l'intervention de la Renaissance. Pour point de départ, le tableau représentant l'exécution de SAVONAROLE donne une idée des places et des rues de Florence au XV<sup>e</sup> siècle.

: Supplice de SAVONAROLE: moine ascétique, anti-épicurien. Réformateur. Il se dresse contre la corruption de l'Eglise.

La Piazza della Signoria n'est pas construite sur un plan déterminé d'avance. Elle est née du dégagement du Palazzo Vecchio destiné à le mettre en valeur lors des grands travaux entrepris à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle sous la direction d'Arnolfo di Cambio. Elle est le centre politique de Florence dont le palais, et la loggia dei Lanzi constituent deux édifices importants.

: Florence. Plan du centre. GROMORT (23).

: Figure 6/74 : Dessin de Bourez O.

*description de la place : plan et bâtiments*

La Piazza della Signoria est de plan irrégulier dont deux côtés adjacents sont perpendiculaires. C'est un quadrilatère à un angle droit dont l'angle opposé est occupé par le Palazzo Vecchio qui, ainsi mis en évidence, donne naissance à un espace en forme de L dont la profondeur est d'environ 124 m et la largeur d'environ 66 m. L'espace principal est divisé en deux parties (espaces II et III) par une barrière optique constituée par les statues de Neptune (a) et de COSME I<sup>er</sup> (b) qui sont positionnées dans le prolongement de la façade ouest du Palazzo Vecchio, lui-même dans le prolongement des Offices; le tout aboutissant à l'angle que forment les bâtiments d'en face.

Le Palazzo Vecchio de style gothique sévère fut construit de 1298 à 1314, d'après un projet d'Arnolfo DI CAMBIO. D'aspect massif et solide, ce palais est constitué de pierres nues et couronné de créneaux. Il est surmonté de la traditionnelle tour carrée et crénelée qui, hors d'axe, s'élève à environ 94 m. D'après NIETZSCHE, « *il serait la forme visible de la fierté humaine, du triomphe de l'homme sur la gravité, du désir de pouvoir ... une sorte d'oratoire de la puissance par la signification des formes* ». (GUTKIND, 1969, cité par WARLAND, 1985).

: Façades Palazzo Vecchio. (BACON).

: Palazzo Vecchio. Reconstitution d'un tableau perspectif de BRUNELLESCHI.

La Loggia dei Lanzi fut réalisée de 1376 à 1382 sur un projet de Benci di CIONE et Simone TALENTI. Comprenant trois arcades, elle représente la fusion entre le style gothique qui est désormais à sa fin et l'art de la Renaissance. La signification originelle d'un tel édifice était celle d'un trait d'union entre le peuple et ses gouvernements. La Loggia dei Lanzi constitue le lien avec la Galerie des Offices (Galleria dei Uffizi) élevée par VASARI (1574) et qui abrite les bureaux (Offices) administratifs des Médicis. Un des premiers musées du monde. La peinture se fait maintenant dans un cadre, transportable.

En fait il s'agit d'un ordonnancement renaissant à partir d'une place médiévale. La composition réorganisée et totale, est perceptible quelque soit l'endroit par où on entre. Vu en plan le contour de la place est irrégulier. Pourtant le promeneur ressent l'espace comme étant un double rectangle disposé en L, exactement comme si la géométrie était parfaite. Cette disposition est caractéristique des places médiévales italiennes qui invitent le

spectateur à se déplacer. Aucune des rues qui accèdent ne sont disposées en vis-à-vis si bien que de l'intérieur de la place, le regard rencontre partout un point d'arrêt. D'après SITTE, cette disposition est si fréquente qu'elle doit être considérée comme principe de composition, conscient ou inconscient, des villes anciennes. Cette composition donne à la place un caractère de pénétration dans la masse des édifices qui l'entourent; ce qui se justifie d'autant plus par le fait que la place serait née d'un évidement plutôt que d'un entourement. La disposition des rues permet également une approche très variée du palais qui aurait pu sembler trop volumineux pour la place mais qui, en réalité, n'est jamais perçu dans sa totalité. C'est la tour seule qui prend de l'importance par la perspective qui lui est donnée à partir des Offices.

## Intervention de la Renaissance

### Le décor urbain

L'impression puissante est largement due au dialogue entre les statues (des points dans l'espace) avec les surfaces délimitantes. Les profils de ces statues (David de Michel Ange, Neptune de Bartolommeo AMMANATI, un Hercule, etc.) se dessinent sur le fond des surfaces en arrière plan ce qui constitue ce « dialogue ». Ces statues ne sont pas au centre géométrique de la place mais plus proches des édifices ce qui en augmente la force, le contraste.

La Renaissance utilise cette structure médiévale pour mettre en valeur ses statues. « L'embellissement » de la place devait ainsi être réalisé par adjonction du mobilier urbain, éléments nouveaux dont l'intégration était si parfaite que, tout en devenant part intégrante de la structuration de l'espace, loin de nier ce que l'époque précédente lui avait légué, il lui rendait un souffle nouveau dans une conception moderne (WARLAND, « *Continuité de l'intervention de la Renaissance sur les places médiévales italiennes* », Université de Liège, 1985).

La Renaissance utilise les méthodes d'un musée pour mettre ses statues en évidence, on retrouve ainsi trois façons de faire :

1. Dans un cadre architectural; c'est-à-dire sous la loggia :

- L'enlèvement des Sabines de Jean de Bologne.
- Persée de Benvenuto Cellini.
- Le Rapt de Polissena de Pio Fedi.
- Patrocle soutenu par Menelao.
- Hercules de Giambologna.

2. Disposition de personnages sur fond architectural (Palais) :

- Une copie du David de MICHEL-ANGE.
- Le groupe de Judith et Holopherne.
- Le groupe de Hercule et Cacus.

3. En disposition libre :

- La statue équestre de Cosme I<sup>er</sup> de Giambologna.

On peut ainsi considérer cette place comme un véritable musée en plein air.

### *Statue du David de MICHEL-ANGE*

Ainsi le David de MICHEL-ANGE sera adossé au Palazzo Vecchio où il se détache nettement sur le fond sombre de la façade.

L'emplacement des statues était donc d'une grande importance et on n'hésita pas à réunir un comité d'artistes célèbres pour décider où le David de MICHEL-ANGE aurait le plus bel effet. Les deux solutions principales qui en découlèrent furent les suivantes :

Francesco voulait relier la sculpture au Palazzo Vecchio en la mettant à la place de la Judith, tandis que l'architecte Giuliano da San GALLO, craignant que le marbre délicat ne résiste mal aux intempéries, proposait de l'installer sous la loggia, au noir, afin que la statue ressorte mieux par sa blancheur. Cette seconde solution respectait une suggestion d'ALBERTI qui souhaitait que le David soit placé dans une niche. Ce fut MICHEL-ANGE lui-même qui prit la décision de l'adosser au Palazzo Vecchio où il se détacherait nettement sur le fond sombre de la façade. Le contraste entre la texture lisse du marbre et la taille rugueuse de la pierre renforça encore sa mise en valeur et l'effet produit fut optimum : « *contrastant avec l'exiguïté relative de la place et*

*facile à comparer à la grandeur humaine, l'énorme statue semblait croître encore dans ses dimensions. Les bossages sombres et uniformes, mais pourtant puissants, du palais, constituaient un fond tel qu'on n'en pouvait souhaiter de meilleur afin de faire ressortir toutes les lignes du corps* ». (SITTE 1980).

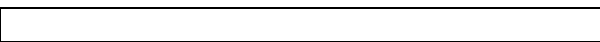
Il y a peu, Florence fit couler une copie en bronze du David et l'installa au centre mathématique de la vaste esplanade dominant la ville, piazza MICHEL-ANGE. A cet endroit, elle ne produit aucun effet et peut même passer inaperçue, perdue dans l'immensité de la place et du panorama qu'elle offre. Lorsque, par hasard, on regarde la statue, il semble que ses dimensions ne dépassent pas celles de la stature humaine. Il semblerait bien que les modernes aient perdu la finesse du jugement artistique des époques antérieures ! (WARLAND).

### Division de la place

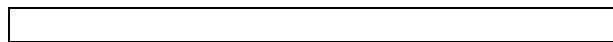
En 1534, le groupe « Hercule et Cacus » vient faire pendant au David. Fin XVI<sup>e</sup> siècle, l'idée surgit de fractionner la place en deux parties grâce à une rangée de statues :

1. Fontaine de Neptune (à l'angle du Palais car avec son bassin circulaire il était hors de question de l'adosser à un bâtiment). La fontaine de Neptune jouit des deux dernières méthodes (sur fond et disposition libre) suivant la position du spectateur.
2. La statue équestre de Cosme I<sup>er</sup> par Jean de Bologne (1594). La présence constante du Grand-Duc de Toscane et maître de Florence, dans une posture intimidante devait forcer le respect.

Ainsi, le L médiéval se transforma progressivement en la juxtaposition de deux places, l'une approximativement carrée et l'autre rectangulaire, de dimension quasiment double et servant de parvis au Palazzo Vecchio. Les proportions et les dimensions des espaces créés par la barrière visuelle des statues correspondaient aux idéaux de la Renaissance et une place typiquement médiévale prit, par la seule force du mobilier urbain, les critères de l'esthétique nouvelle (WARLAND).



: Figure 6/76 : La place divisée par l'axe défini par statues.



: Figure 6/77 : Les diverses visions de la place depuis le débouché des vues du M.A.

## Chapitre 2 : L'architecture à Florence

### §1 La grammaire des styles de la première Renaissance (églises, palais)

La plupart des palais florentins ont l'aspect d'une forteresse : il en faut chercher l'origine dans les troubles continuels et les divisions des puissantes familles. Les fenêtres de cette première période de la Renaissance italienne ont toutes la même composition : deux arcs en plein cintre retombant sur une colonnette.

Nulle part, à cette époque, l'architecture n'accuse des caractères aussi originaux qu'à Florence. Elle n'emprunte à l'art antique que quelques éléments, comme la corniche corinthienne. Pour la première fois, les murs eux-mêmes sont considérés comme un élément décoratif. Ils sont ornés de bossages au rez-de-chaussée et de refends au premier étage; le deuxième étage ne comporte ni bossage ni refends.

: Figure 6/78 : Palais Médicis à Florence.

: Figure 6/79 : Types de baies des palais florentins.

## §2 Les Architectes et les édifices

### I. BRUNELLESCHI Filippo (1377-1446)

BRUNELLESCHI, d'abord orfèvre et sculpteur, n'était guère devenu architecte que vers la quarantaine; mais il eut alors, pendant un quart de siècle, une activité infatigable qui bouleversera l'histoire de l'architecture en Occident.

#### 1. Dôme à Sainte Marie des Fleurs (1420-1436) et le chœur tréflé

##### *Contexte*

Cathédrale commencée en 1296 (gothique), terminée en 1461. Nef gothique. Le plan du chœur tréflé conçu par BRUNELLESCHI est encore gothique avec le rectangle comme unité de composition. (mais idéal spatial non basilical).

A Florence, le problème tournait autour d'un édifice entamé cent ans auparavant par Arnolfo di CAMBIO, la cathédrale, ou plutôt autour de la coupole de la cathédrale, construite en tirant les leçons de la cathédrale de Sienne.

→ nef longitudinale de 20 m de largeur, divisée en quatre travées par des piliers.

→ combinaison entre le plan central et longitudinal; ce thème est à la base de l'architecture de la Renaissance et de l'époque Baroque (par exemple : Saint-Pierre à Rome).

→ vers la fin du XIVe siècle, cette oeuvre était achevée jusqu'à la naissance de la coupole; le problème revenait à construire une coupole de 48 m de diamètre à 80 m de hauteur

→ en 1418 la « corporation de l'art de la soie » ouvre un concours que l'orfèvre BRUNELLESCHI remporte.

: Figure 6/80 : Plan de la cathédrale Sainte Marie de la Fleur. CHASTEL.

: Figure 6/81 : Coupe de Sainte Marie de la Fleur. CHASTEL.

##### *Plusieurs projets*

Plusieurs projets avaient été élaborés :

1. dans la première solution, la maquette conservée montre que les angles du tambour (octogone) étaient renforcés d'énormes contreforts (dans l'esprit du Moyen-Âge les angles devaient recevoir les poussées). Cette considération permet d'affirmer que l'architecte prévoyait une coupole portée par des nervures et non plus comme au Panthéon, enserrée dans un carcan qui assimile les poussées.

2. un second projet montre également une coupole qui est nervurée, avec au sommet un cercle permettant le passage de la lumière, et surmonté d'une lanterne. Cette coupole nervurée est donc l'application des principes du Gothique (division des fonctions portantes et clôturantes) appliqués à la forme d'une coupole. Ce projet occupe une place prépondérante dans l'évolution de la coupole.

##### *Le dôme*

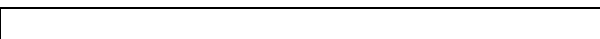
Le dôme est de la période Renaissance mais reste teint d'une certaine influence gothique. La voûte (arc brisé) est conçue à la manière médiévale italienne avec double coquille intérieure et extérieure, construite sans cintre ni soutien. (comme la coupole des baptistères de Florence et de Crémone, antérieurs à la Renaissance; les coupoles postérieures au dôme de Florence sont à coquille unique et demi sphérique comme les coupoles romaines.) Le dôme est en briques; les deux coquilles réunies par éperons (une à chaque angle et deux intermédiaires par côté) entretoises; repose directement; sans pendentif, sur tambour octogone. La maçonnerie est coupée de spirale en briques sur champ (CHOISY y voit un moyen de traçage).

## Histoire de l'Architecture

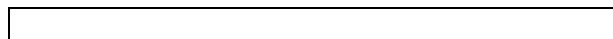
Diamètre : 43 m (comparable à ceux du Panthéon et de Sainte Sophie, dépasse celui qui sera réalisé à Saint Pierre à Rome.). Hauteur totale au dessus du sol : 107 m.

le projet de BRUNELLESCHI est basé sur une conception existant déjà dans des projets antérieurs, il a cependant le mérite d'avoir été le premier à avoir construit une telle coupole.

Un problème supplémentaire vient compliquer cette construction : le bois nécessaire aux cintrages et échafaudages est rare du fait que la Toscane n'est pas un pays boisé. A partir des angles du tambour, en partant des 8 faces existantes, il construit 8 grosses nervures dont le tracé résulte d'un segment de cercle très élané; il désire verticaliser les poussées de la voûte d'ogive en forme de coupole; ces nervures ont une section de 3.5 m; ces sections sont très importantes et donc on pouvait maçonner sans cintrages portants (certainement inférieur à la moitié des nervures) et sans échafaudages. Arrivé à une certaine hauteur, les cintrages devenaient nécessaires, mais reposaient directement sur les nervures existantes.



: Figure 6/82 : Schéma de la structure de la coupole. FANELLI.



: Figure 6/83 : Echafaudages pour voûter la coupole sans armatures. FANELLI.

Pour fermer les sections de la coupole (c'est à dire, réaliser les voûtains de la voûte gothique) dont la portée était considérable; BRUNELLESCHI construit deux nervures intermédiaires partant du tambour qui rejoignent l'anneau central. Il restait à fermer 24 voûtains. Il construit entre les nervures une série d'arcs qui divisent la coquille en petits panneaux, qui transmettent les charges du voile. Un deuxième voile extérieur permettra de créer une gaine de ventilation. Cette coquille extérieure permet de cacher les nervures intermédiaires et donne à cette coupole « une allure gonflée » comme dit BRUNELLESCHI. Donc une coquille intérieure, une coquille extérieure, le tout porté sur des nervures.

Il existait un danger : les murs extérieurs pouvaient être repoussés; les arcs boutants pouvaient être poussés par le vent. A cet effet, BRUNELLESCHI charge la coupole d'une lanterne de marbre, qui permettait en même temps un éclairage. A la base de la construction, il arme les murs de l'octogone avec d'énormes chaînes et des assemblages en bois.

### Conclusion :

Cette coupole est le prototype des coupoles réalisées par après et la preuve que leur réalisation est possible. Bien que cette coupole se rattache au Moyen-Âge italien, elle permettra la réalisation des oeuvres de la Renaissance. La coupole nervurée est peut-être le principal apport de l'architecture gothique chrétienne à l'évolution générale de l'architecture du Moyen-Âge.

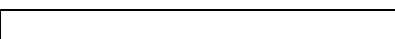


: Figure 6/84 : Détails techniques de la construction de la coupole. D'après J. FRANCOIS.

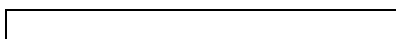
A noter que les méthodes traditionnelles de construction ont changé. Que ce soit pour le dôme ou pour l'hôpital des Innocents les catégories socio-professionnelles en sont modifiées. La vieille technique « mécanique » est remplacée par une technique « libérale » basée sur la recherche historique et l'invention. La loge maçonnerie est dissoute (où la hiérarchie allait du chef de travail spécialisé, aux groupes d'artisans). Actuellement, il y a un concepteur et les autres sont les travailleurs manuels.

### Conséquence

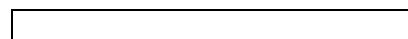
- \* abandon de décorations gothiques.
- \* répétition d'éléments en série, égaux.
- \* sorte d'éléments préfabriqués donc détails réduits car économies.
- \* une ville ou un édifice peut dès lors être l'oeuvre d'un seul homme et non plus de plusieurs générations.



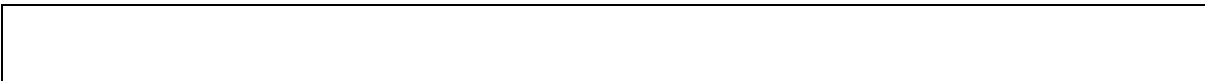
: Figure 6/85 : Axonométrie de Santa Maria del Fiore. CHOISY.



: Figure 6/86 : La coupole de Santa Maria del Fiore. MARTIN.



: Figure 6/87 : Coupole. Vue extérieure et demi coupole. FANELLI.



: BRUNELLESCHI, Lanternon, Florence, 1461. Schéma de la lanterne au sommet de la coupole du dôme de Sainte Marie des Fleurs.

Fin Blairon Laurent  
Début Bosco

## 2. Hôpital des Innocents, 1419-1421, Piazza Annunziata Florence, BRUNELLESCHI

### Contexte

L'humaniste Léonard Bruni, dans l'esprit de la Renaissance, charitable et attentionné, a l'idée de commander à BRUNELLESCHI, architecte prestigieux de Florence depuis le Duomo, un nouvel orphelinat qui devait accueillir 1.000 enfants.

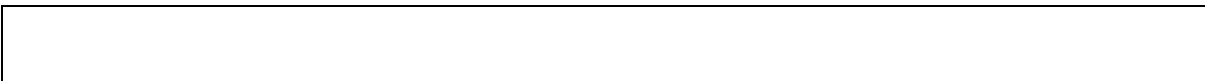
Projet vers 1419 par BRUNELLESCHI pour l'art de la soie (arte della seta) commencé en 1421, suivi par ses continuateurs. Conçu pour relier l'édifice à une place devant l'église de l'Annunziata, complété au début du XVIe siècle par Antonio de SANGALLO le jeune avec édifice symétrique.

Les Florentins sont très sensibles aux audaces inattendues, telles que celles de la construction de Sainte Marie des Fleurs, c'est ainsi que le conseil d'administration de l'hôpital des saints innocents demande à BRUNELLESCHI de reconstruire l'aile de l'hôpital qui se trouve près d'une place obligatoirement bordée de galeries.


### Plan général

La galerie se trouve sur un trottoir surélevé de plusieurs marches. Ce monument a donc été créé et imaginé par BRUNELLESCHI en fonction d'un programme imposé ; ce n'est donc pas une copie, il a seulement repris certains éléments à l'architecture romaine « le rôle de l'antiquité fut celui d'une éducatrice et non pas celui d'une mère ».


BRUNELLESCHI réalisa le double aspect fonctionnel intérieur et extérieur par l'utilisation des galeries offrant ainsi aux enfants des salles lumineuses et aérées à l'intérieur par la présence de deux grands « patio-services », rompant avec les orphelinats traditionnels noirs et inhospitaliers (l'esprit humaniste de la Renaissance est évidemment respecté), (G.ANDRE).



: Fig. . 6/89 plan de l'hôpital des innocents.



: Fig.6/90 vue de la cour carrée



: Fig. 6/91 vue du patio rectangulaire

### Façade sur la place

Portique de neuf travées carrées avec voûtes en calottes sphériques (= coupole à pendentif) (que BRUNELLESCHI substitue désormais aux voûtes d'ogive). Arcs en plein cintre, dont, rapport portée-flèche fixé par travée toute les hauteurs dépendent donc seulement d'une mesure : la hauteur du support de l'arc.

Pour le plan, toutes les mesures dépendent du côté de la travée = entre axe des colonnes. Donc opposé au système gothique de l'arc brisé libérant la flèche de la portée. Mais le plein cintre limite ab initio le nombre de combinaisons possibles.

Question : y-a-t-il rapport géométrique entre les deux mesures de départ en plan et en élévation ?

entre axe colonnes : 10 bras (braccia)

hauteur colonnes : sans ou avec abaque = neuf bras selon BENEVOLO, p.86

## Histoire de l'Architecture

Selon ARGAN : la corde de l'arc = hauteur des supports : donc chaque travée = un cube séparé par colonne.

Ici, pas encore d'entablement sur colonnes, et seulement des culs de lampe sur le mur face à l'imposte.

Ordre haut avec pilastres et entablement encadre le tout frontalement. Donc pas encore de correspondance entre l'ensemble et les travées basses.

« *L'espace ne peut donc être vu ou représenté, parce qu'il ne préexiste pas l'acte qui le figure ; il peut seulement être construit, par ce processus de dessin qui, éliminant les accidents de la matière, retrouve l'universalité de la valeur* » (ARGAN, p.114).

valeur perspective mise en évidence par ARGAN.

Chaque travée = cube, c'est-à-dire image perspective idéale de tout l'espace, dans toute la profondeur géométrique représentable.

« la succession des cubes spatiaux est opposé, par la méditation de l'arc à la surface du mur, qui a valeur de premier plan perspectif ; et cette valeur est rendue par l'arc, compris comme première intersection possible de la « pyramide visuelle ». Si alors nous imaginons le cube perspectif comme schéma de vue naturelle (=comme le pensent les peintres) nous notons que la face supérieure est indéfinie, parce qu'elle est ciel, et tel est en fait la fonction de la voûte qui couvre la travée. Voici alors que la courbe de l'arc prend valeur d'horizon parce qu'elle est ligne infinie et, écrira plus tard N.de Cuse, « la ligne infinie est en acte tout ce qui en puissance est infinie » (ARGAN, BRUNELLESCHI, p.76).

L'architecture de BRUNELLESCHI est projection de la profondeur sur la surface. Mais, la surface = matière ; comme lieu de projection, devient le plan, pure entité géométrique, lieu où les distances infinies se réduisent aux trois de l'espace perspectif.

Dans l'intersection de la pyramide visuelle, les distances ne valent plus comme effet physique, mais comme mesure, plan = condition de « cognitione comparatione » c'est-à-dire de proportionnalité. Se transcrivant sur le plan, entité géométrique, ces distances ne peuvent se configurer que géométriquement : d'où, la nouveauté radicale de BRUNELLESCHI = géométrisation des formes et donc transformation de toute la décoration de l'architecture traditionnelle.

L'architecture devint ainsi : « projetable » au contraire de la tradition des chantiers.



: Fig. 6/94 schéma de la façade et Fig.6/93 détail du chapiteau.



: Hospice des enfants trouvés à Florence 1419-1421-Brunelleschi. Fig. 6/92 arcades de l'hôpital des enfants trouvés.

Type de galerie à arcade du début de la Renaissance florentine, de proportion classique. Premier à édifier dans l'esprit du vrai style Renaissance. Colonnes et arcades sont légères, élégantes, dépouillées. Médaillons dans les tympans.

L'étage supérieur est nettement séparé par la ligne d'entablement. Il y a un 2<sup>ème</sup> étage en retrait (mezzanine). Toitures à égout simple sur corniche saillante. Fenêtres et portes « à chambranles lapidaires » sur perron, arcades centrales entre piliers latéraux cantonnées de colonnes engagées.

2 arcades de rives entre piliers et murs terminaux.

Dans d'autre cas, les arcades sont encore plus pures, dépouillées, sans archivoltés ; la plastique de détail se concentre sur le chapiteau, qui acquiert alors une valeur relative extraordinaire, l'entablement est remplacé par un mince cordon ou supprimé. Exemple : Loggia. Bavia de Florence.1460 BRUNELLESCHI, Cloître S' Marc à Florence,1460 MICHELOZZO.

Les éléments portants sont réduits au maximum, chargés par des arcs en plein cintre. Ceux-ci deviennent des raccords entre deux entités géométriques opposées : la surface et la profondeur. La dominante horizontale de la façade est due à l'emploi d'un emmarchement et d'un dessin précis du double entablement ainsi que par les toitures très peu inclinées. La façade atteint un total de 20 m dont 8 pour les arcades. L'emploi aux extrémités, de colonnes d'ordre corinthien, est plus une création libre de l'artiste qu'une imitation de l'antiquité.

Le portique de cet asile pour orphelins fut modulé et proportionné suivant des lois mathématiques. Sa construction est dérivée des portiques classiques qui apparaissaient dans les villas romaines. On retrouve ici, comme à la Chapelle de Pazzi, la même délicatesse dans l'utilisation des matériaux, la sereine alternance de la pierre bleue et de l'enduit blanc, mise en valeur par les bleus et blancs plus brillants des terres cuites vernissées. Terres cuites admirables d'André Della ROBBIA, représentant des enfants emmaillotés, alignés comme dans une nursery.

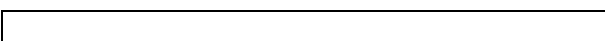
L'hôpital des innocents en 1419 est pourvue, à l'intérieur, d'une distribution claire, en deux cloîtres, et reçoit en façade un long portique à neuf arcades ; portées sur des minces colonnes, d'une régularité parfaite (le plein cintre de chaque arcade surmonte un carré dont les colonnes représentent les côtés), ces arcades sont encadrées entre deux pilastres disposés aux extrémités et un long bandeau horizontal tangent aux arcs ; des médaillons ronds garnissent les écoinçons. Ainsi rien n'échappe à l'ordonnance ; on voit naître un organisme clair, où tout se résout en rapports mesurables. Les volumes sont traités comme une articulation de surfaces, les surfaces comme une fonction des lignes maîtresse, dont la tension crée une beauté nouvelle.

### ***La Sacristie ancienne de San Lorenzo(1428) Florence, BRUNELLESCHI***

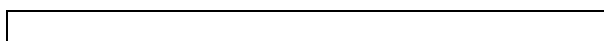
Commencée en 1419 pour Giovanni dei Medici, terminée en 1428. Chapelle située à l'angle nord-est du transept nord de l'église San Lorenzo.

Salle construite sur plan carré sur laquelle s'ouvre un petit chœur entouré de salles fermées par des portes. Au-dessus du chœur, coupole en forme de calotte et au-dessus de la chapelle on trouve une coupole également.

Le plan est intéressant, mais l'élévation est encore maladroite, au-dessus du petit chœur il ose construire une voûte hémisphérique, mais n'ose pas la lancer au-dessus de la chapelle même pour laquelle il adoptera une voûte gothique lombarde. Composée d'une base circulaire, l'architecte prend une série de points, d'où convergent des nervures vers une clef circulaire. Au lieu de faire venir la courbe des nervures en voûtains, l'architecte prévoit une série d'arcs formerets et c'est entre eux que viennent s'appuyer les voûtains : voûte à godrons. Éléments nouveaux : introduction d'une lanterne au-dessus de la clef, surmontée d'une petite coupole. A l'extérieur, la voûte ne nous apparaît pas godronnée, mais est cachée par une toiture circulaire conique.



: Fig. 6/96 isométrie et schémas de composition de la sacristie Vecchia. D'après RISEBERO.



: Fig. 6/95 plan et coupe de la sacristie Vecchia. D'après FANELLI.

Fig. 9/98 Axonométrie des éléments normalisés, pilastres, corniches et arcs, qui forment l'architecture intérieure de la Sacristie Vecchia.

Fig. 6/99 vue intérieure de la coupole de la Sacristie Vecchia.

Fig. 6/97 axonométrie de l'église San Lorenzo et de la Sacristie Vecchia.

Celle-ci se définit pleinement dans les deux chefs-d'œuvre élevés à saint Laurent, la vieille sacristie commencée en 1420, et l'église même en 1421, et achevées vers 1429, la sacristie est conçue comme une coupole demi-sphérique, posée sur un cube par l'intermédiaire de quatre pendentifs, ce qui est la rationalisation décidée d'un schéma gothique de salle carrée à croisée d'ogives, comme celle de la chapelle des Espagnols à sainte Marie Nouvelle (1350), les membres architectoniques sont précisés (arcs d'un tracé pur, pilastres d'angle supportant des linteaux qui soulignent clairement l'horizontale), et ce qui est aussi remarquable, aussi riche de conséquence, les éléments mineurs(encadrement de portes, fenêtres) s'insèrent avec rigueur dans la composition en introduisant l'échelle humaine, en répétant des motifs analogues aux membres principaux, et en créant, dans chaque panneau où ils interviennent, des subdivisions harmoniques accordées à l'effet total.

Espace carré sur lequel s'ouvre une chapelle carrée également.

Grande coupole à nervures et voûtains, (fenêtres dans lunettes), petite en calotte (sombre).

Structure spatiale par pilastres et entablement à même hauteur pour les deux espaces.

Arcs en plein cintre fixent les hauteurs de naissance des coupoles.

## *Histoire de l'Architecture*

Toute la composition dépend de trois mesures :

- côté du grand carré.
- côté du petit carré.
- hauteur de l'ordre, identique pour les deux (sauf 2 marches pour la chapelle) tous autres éléments sont tangents, pour se situer clairement dans la géométrie spatiale.

Les angles ont des pilastres pliés dans le grand carré : ce qui souligne l'intersection des plans perspectifs.

Sur trois parois, profondeur théorique est dessinée graphiquement. Sur l'entablement (soutenu par trois corbeaux) qui marque le premier niveau, trois fenêtres en plein cintre à ébrasement perspectif sont seul accent de profondeur et contiguïté à entablement (comme pour tous les autres éléments, comme oculi) fait que tout le plan est comme suspendu entre ces deux termes opposés et contigus, saillant et rentrant = plan - et l'arc acquiert valeur d'horizon, infini inscrit sur plan d'intersection.

4<sup>ème</sup> paroi avec chapelle : affirme le plan au moyen d'effets plastiques.

Pilastres font retour (= épaisseur du mur) et entablement unique pour les deux espaces, indique, équivalence, le petit étant pensé « à distance » et jonction dans forte articulation plastique (pilastre, arc).

A cet profondeur réelle répond la profondeur écrasée sous les arcs latéraux (ébrasements perspectifs) et saillies vives dans édicules des portes (ARGAN).

Selon BENEVOLO : ceci = mauvaise compréhension par DONATELLO de l'architecture de BRUNELLESCHI.

Ici valeur générée est le plan encore, mais comme « moyenne proportionnelle de pleins et de vides. »

chapelle pensée comme espace plus « lointain », à élément atmosphérique obtenu par niche sous arcs, qui suggèrent la croix (en plan).

Dans les angles, les pilastres sont réduites à une saillie très mince, et sur la corniche, les arcs s'interpénètrent à la naissance, alors que dans le grand carré, ils sont tangents et prolongent les pilastres « pliés » ou se coupant à 90° (intersection de deux plans orthogonaux).

### **4. Eglise San Lorenzo, (1421-1446), BRUNELLESCHI**

#### *Contexte*

La famille des Medici demande à BRUNELLESCHI de reprendre en main le chantier d'une église dont les fondations avaient déjà été jetées, l'église San Lorenzo (Saint Laurent est le patron des Medici).



: Plan de l'église de San Lorenzo, BRUNELLESCHI et du couvent. 1. l'église de BRUNELLESCHI ; 2. Ancienne sacristie (BRUNELLESCHI 1419-1428) ; 3. Cloître attribué à MICHELOZZO (après 1457) ; 4. Nouvelle sacristie, (MICHEL-ANGE 1520-1534) ; 5. Bibliothèque Lorenziana (Michel-Ange 1523-1529) ; 6. Chapelle des Princes (Don Jean de Medici, Buontalenti, Nigetti et autres, 1605-1737) ; 7. Campanile (F. ruggeri, 1740-1741) ; 8. Bibliothèque Dolciana (P. Poccianti, Achevée en 1841).

#### *Conception générale*

Dès son arrivée, BRUNELLESCHI modifie, non le plan, mais bien l'élévation, qui, avec ses colonnes, ses fenêtres hautes, ses plafonds plats, montre bien que l'architecte veut renouer avec les églises paléo-chrétiennes. La forme basilicale n'est pas abandonnée : basilique à trois nefs à colonnes et arcades, (formes inspirées de l'art chrétien latin), greffée de chapelles multiples.

Travées de colonnes corinthiennes couronnées de très beaux chapiteaux, au dessus desquels il introduit un élément nouveau déjà vu dans certains monuments romains, le dé qui est un élément d'entablement réduit à la surface du chapiteau ; l'entablement se compose, lui, de l'architrave, de la frise et de la corniche. Celle-ci est tellement large qu'on fait une coursivère qui permettra d'entretenir les fenêtres.

Les bas-côtés sont couverts par des voûtes en voiles (donnent l'impression de voiles gonflées par le vent), les murs latéraux des bas-côtés ne sont pas symétriques : du côté de la nef, on aura des colonnes, de l'autre, des piliers.

Nef sous plafond à caissons qui née par fenêtres hautes.

Arcades sur colonnes corinthiennes avec abaqes en forme d'entablement.

Collatéraux sous voûtes différent dominicales sur arcs transversaux.

Chapelles latérales soudées avec entrées sous arcades entre pilastres corinthiens, elles occupent une partie ou collatéral, (à l'église de Gésu, elle remplaceront les collatéraux).

Transept avec voûte sur la croisée (calotte sur pendentif) non éclairée.

Les colonnes, pilastres, arcades, corniches sont en pierre sombre, les autres surfaces blanchies : méthode florentine courante pour souligner simplement les éléments architecturaux structurels.



: Fig. 6/100 plan de l'église San Lorenzo et détail d'une arcade, colonne et chapiteau.

San Lorenzo.

Travaux commencés en 1421, mais longtemps suspendus en 1425 (crise économique).

Ils reprennent en 1442 grâce à Cosimo dei Medici, sous la direction de BRUNELLESCHI, puis complété par antonio Manetti et ses successeurs. L'église ancienne n'est démolie qu'en 1465.

Projet d'abord sans chapelles, celles-ci ajoutées ou commencées en 1442.

Plan déterminé par usage public + conventuel, comme cf. Santa Maria Novella et Santa Croce.

Pensé par BRUNELLESCHI à partir de deux axes perspectifs :

- longitudinal : donc nef comme réalisation visible de la pyramide visuelle.

- transversaux : correspondants à vues sur travées collatéraux + chapelles, comme si deux loggia des innocents symétriques.

Transept et chapelles dans le prolongement des collatéraux sur côté du sanctuaire. nef et transept avec plafond, croisée avec coupole.

Vaisseaux latéraux : calottes sphériques.

Chapelles latérales : berceaux.

Donc trois niveaux différents en élévation d'espaces.

- croix centrale.

- vaisseaux latéraux.

- chapelles latérales.

Problèmes = articuler ces trois niveaux à partir des ordres normalisés.

Cf. déjà intéressé par ces rapports au XIII<sup>e</sup> siècle, San Maria del Fiore coursière marquant dans vaisseau central hauteur du collatéral.

Entablement de l'ordre le plus bas fixe :

1) hauteur de clé des arcades des chapelles.

2) la naissance des arcs formerets et les doubleaux des travées collatérales et la grande arcade.

L'entablement de l'ordre le plus haut est tangent à l'arc élevé sur l'entablement de l'ordre bas, et fixe la corniche des grands arcs dans la croisée sur lesquels s'appuie la coupole.

La conformation de l'église dépend donc de quatre mesures :

- l'entre axe de l'ordre bas donne la distance de toutes les travées carrées voûtées en calotte.

- la distance entre les pilastres de l'ordre haut fixe la largeur du vaisseau central et du transept (légèrement différents).

- la hauteur de l'ordre bas, fixant celle des couvrements.

- la hauteur de l'ordre haut, presque certainement déduite de la précédente, par addition de l'arc dans l'entablement.

Tout se passe donc comme si l'ordre haut était simplement superposé au premier pour fournir l'élévation du vaisseau central et du transept, sans considérer toutes les conséquences, par exemple :

## Histoire de l'Architecture

- les trois gradins sous les pilastres de l'ordre bas, critiqués par VASARI, parce qu'ils rompent l'unité avec les colonnes des arcades.

- surtout les pilastres de la croisée ont la même largeur que ceux du collatéral, alors qu'ils sont beaucoup plus hauts (solution encore « gothique », cf. San Maria Novella) et semblent donc trop maigres, et sont là pour justifier l'entablement (en fait on ne les a pas repris sur la façade intérieure).seulement nécessaire à la croisée.

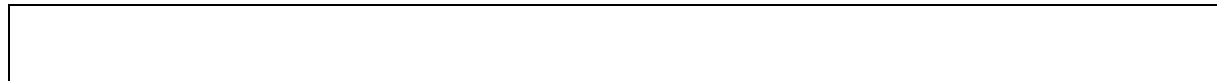
Espace perspectif : (ARGAN)

nef = pyramide visuelle concrétisée (cf. Brandi dans Eliante).

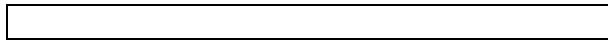
Vue sur chapelles : 3 plans parallèles comme intersections :

fond chapelle, avec arc à puissante mouluration plastique, où espace comprimé dans ombre.

Pilastres et arcs et lunette avec oculus éclairant voûte en calotte, arcades de vaisseau central :fragment d'architrave sur colonne et mur sans poids dans grande lumière.



: Fig. 6/101 coupe de la nef latérale de S. Lorenzo, et détail de l'un des chapiteaux. Les ordres architecturaux déterminent la disposition de tous les autres éléments.



: Fig. 6/103 perspective de l'intérieur de San Lorenzo.



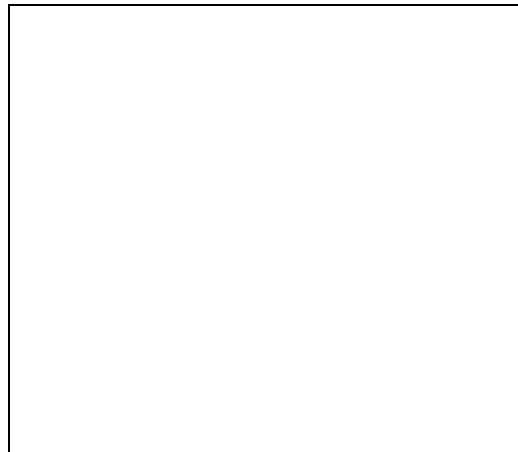
: Fig. 6/104 perspective de l'intérieur de San Lorenzo.

### 5. Chapelle des Pazzi Florence, 1430-1443, BRUNELLESCHI

La chapelle des Pazzi à été construite de 1430 à 1443, à Florence, en bordure du cloître de l'église Santa Croce. Commencée vers 1430 après la fin des travaux de la sacristie de San Lorenzo. L'intérieur est achevé en 1444, le portique plus tard (probablement MICHELOZZO).

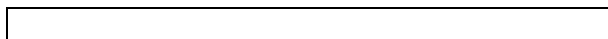
La façade du porche est constituée de 6 majestueuses colonnes corinthiennes qui soutiennent un entablement surmonté d'un mur aveugle décoré de panneaux en forme de baies à meneaux, séparés par des pilastres corinthiennes géminés cannelés. Dans ce mur, se découpe un motif central en arc de triomphe dont le mur aveugle rappelle l'attique. Un second entablement à large frise couronne le tout.

On assiste ici à une rupture définitive avec les formes du Moyen-Âge. En effet, les ordres sont reproduits dans leurs traits essentiels et surtout avec un sentiment profond de leur vrai proportion. La proportion modulaire se fait jour en même temps que les ordres antiques réapparaissent. Cette double innovation caractérise bien le « style » de la beauté abstraite (proportions) et formelle (ordres antiques).

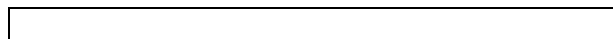


: Façade de la chapelle des Pazzi à côté de l'église Santa Croce (à gauche).

En examinant la perspective intérieure et le croquis de la structure spatiale (c'est-à-dire. L'ensemble relatif des espaces) on constate que l'édifice présente un plan en T avec une coupole sur l'espace centrale(plus le portique). Pour donner l'unité architecturale que l'ancienne chapelle n'avait pas et comme pour répondre à la voûte en caissons du grand espace (2) le chœur (1) et le portique (7)ont été coiffés d'une voûte en calotte sur pendentifs.



: Fig. 6/106 vue isométrique de la chapelle.



: Fig. 6/107 structure spatiale de la chapelle des Pazzi. Florence

La coupole centrale (2) est, elle aussi, sur pendentifs et côtelée, ce qui permet de prendre la lumière par des oculi répartis sur le tambour (4). Les autres voûtes sont en berceau.

A l'intérieur encore, un entablement complet (5) est posé à la naissance des berceaux tandis qu'une simple corniche (6) accuse la naissance de la coupole centrale. Les éléments architectoniques de l'intérieur (pilastres, entablement, arcs, corniches, caissons...) sont en pierre sombre tandis que les murs sont chaulés. L'effet qui en résulte est évidemment linéaire, contrasté et simple, à la manière florentine.



1. autel ; 2. pilastres et arcs en pietra serena ; 3. relief en terre cuite de l'Évangéliste ; 4. Coupole ; 5. loggia

: Fig. 6/108 chapelle des Pazzi.

FANELLI, chapelle des Pazzi. Vue plongeante.

Résolution parfaite de l'espace idéal.

→ proportion

→ géométrie pure et rigoureuse au point de vue volumes

→ lois des correspondances : chaque mur est comme un plan de projection de l'espace (canelage - pilastres - arcades)

→ structure spatiale claire (berceaux dômes sur pendentif)

→ contraste lignes et surfaces

→ lumière : grâce au porche d'entrée, la lumière est filtrée et ne concurrence pas la lumière venant des autres parois (notamment des coupoles), pas d'ombres violentes, pas de rayons directs, luminosité uniforme comme si la lumière rayonnait de l'intérieur de la chapelle elle-même.

Chapelle des Pazzi. (ARGAN)

Schéma du plan proche de celui de la sacristie : carré couvert par une coupole à nervures avec voûtains et oculi dans les lunettes.

Sur un côté ouvert par un arc sur chapelle avec autel, qui reprend la structure du grand carré à plan réduit (« éloigné »), avec une coupole en demi-sphère.

Mais l'espace principal s'étend de part et d'autre en deux ailes avec berceaux qui dilatent latéralement l'espace comme deux bras en croix. (le grand carré du plan de base est agrandi latéralement et devient un rectangle en largeur).

L'espace débordant au delà du carré des arcs portant la coupole appartient dès lors à deux domaines différents : la paroi frontale et la profondeur latérale :

pour compenser la profondeur de la chapelle, BRUNELLESCHI a développé ici deux espaces latéraux réels, à la place de ceux qui, à la sacristie, était seulement inscrit dans la plan (= porte l'intersection à l'intérieur de la construction sur le plan des grands arcs).

Principe d'intersection repris dans les angles où le pilastre de la petite paroi est réduit à un étroit filet ( dans la sacristie deux demi pilastres, égaux parce que carré). De même dans la chapelle de l'autel au fond, comme dans la sacristie, un simple filet.

En outre, tout le châssis est sur un socle (banc, cf. salle du chapitre)= comme projeté sur un plan derrière celui-ci, dans une luminosité immatérielle, infinie.

Lumière = espace.

Fin Bosco

Début Boursiez

## **7. Palais Pitti, Florence, 1435, BRUNELLESCHI?**

## **8. Eglise San Spirito, Florence, 1444, BRUNELLESCHI**

Bien que le projet était prêt dès 1436, l'église San Spirito est construite vers 1444 pour la famille des Pitti.

## *Histoire de l'Architecture*

Comme l'église San Lorenzo, elle se présente sous l'aspect d'une basilique à plan en croix, avec un plafond sur la nef et le transept, un dôme à la croisée et, au pourtour, une multitude de petites chapelles dont l'autel est dans l'axe de chaque travée.

L'élévation est la même que celle de San Lorenzo, avec cependant des proportions plus harmonieuses et un solennité plus grande en raison du plan modulaire (carré).

Le projet original prévoyait sans doute une nef voûtée. Elle fut finalement édifiée avec un plafond horizontal.

Un dôme côtelé et percé de baies circulaires, comme à la chapelle des Pazzi, a néanmoins été maintenu à la croisée de la nef et du transept.

### *Plan*



:

La nef se décompose en quatre carrés et demi.

Dans son ensemble, c'est un édifice de style roman (sauf détails d'élévation).

Pourtant, BRUNELLESCHI s'est délibérément écarté de l'ordonnance habituelle des églises romanes ou gothiques:

croisillons semblables au chœur.

enveloppement de ceux-ci par des bas côtés de même module. Idem pour la nef.

coupole sur croisée du transept.

Donc, si on porte le regard vers le chœur, on a l'impression d'un bâtiment construit sur plan central, disposition courante dans l'architecture romaine et rare dans les églises chrétiennes du Moyen-Âge.

Il y a, par conséquent, une volonté délibérée à tendre vers une logique purement esthétique et un principe abstrait: la centralisation de l'espace.

Au Moyen-Âge, la raison d'être des églises était d'entraîner le fidèle jusqu'à l'autel.

Avec un plan central, un tel mouvement devient impossible.

Pour appréhender totalement un espace central, le spectateur doit s'arrêter en un point précis pour l'examiner.

En ce point, le spectateur devient lui-même « la mesure de toute chose ».

La signification religieuse de l'église est remplacée par une signification humaine.

Le spectateur ne se porte plus en avant pour atteindre un but transcendant.

Il jouit de la beauté qui l'entoure, de la sensation exaltante d'être le centre même de cette beauté.

Le plan central n'est plus une conception mystique mais terrestre ». ( PEVSNER).

### *Elévation de San Spirito*

Outre la volonté de centraliser l'espace, il faut souligner :

les distances par rapport à l'inspiration romaine.

la nouveauté de l'expression rattachée à un monde idéal.

En effet:

1. Si globalement les arcades en plein cintre et le plafond réfèrent au style roman, pourtant sont d'inspiration romaine:

→ la base des colonnes

→ les chapiteaux corinthiens

→ les curieuses niches en cul de four.

2. Les motifs romans et antiques produisent pourtant une expression spatiale toute neuve.

D'abord, les proportions rationnelles qui montrent les efforts d'un architecte qui veut maîtriser l'espace en référence à un monde idéal ( un peu comme le modernisme tentera de maîtriser l'espace, mais alors en référence à la matière seule ).

la hauteur de la nef vaut deux fois sa largeur

arcades et fenêtres hautes de même hauteur

bas côtés: travées carrées dont  $h=2l$

nef décomposée en carrés.

Conséquence: ordre et sérénité.

### Livre 13

Il est difficile d'imaginer l'enthousiasme qui saisit les artistes de cette première renaissance à la vue de rapports spatiaux aussi simples mathématiquement (vers 1425, les peintres étaient en train de découvrir les lois de la perspective (PEVSNER) et conduisant à une totale unification.

Les effets de couleur se réduisent à une opposition légère de tons qui détache les lignes de l'architecture en teinte grisâtre sur le blanc des panneaux.

Partout, une simplicité classique; partout des lignes horizontales.

L'art gothique caractérisé par ses lignes ascendantes disparaît tout-à-fait.

On ne pouvait rompre d'une façon plus décidée avec le Moyen-Âge (CHOISY, II, p.504).

Malgré la composition additive (succession de carrés égaux), San Spirito apparaît comme une totalité unifiée. La coupole est le centre d'un tout harmonieux et d'une perfection qui ouvre la voie à des compositions architecturales nouvelles. (SCHULTZ, p.241).

Un haut entablement constitue le tambour.

Les pendentifs sont occupés par ce motif en médaillon qu'affectait BRUNELLESCHI.

Le déroulement longitudinal reste prépondérant, mais la croisée est ici franchement accusée ( plan central allongé ! ).

Les chapelles latérales sont en cul-de-four et ne sont plus limitées par un mur à arcades.

Elles sont délimitées par des piliers recevant des colonnes engagées dans l'axe des colonnes corinthiennes de la nef ( avec abaque en forme d'entablement ) qui supportent les arcades.

La polychromie des faïences et des verrières qui décoraient la chapelle des Pazzi est ici abandonnée.

#### *Premier projet: 1428*

Système géométrique beaucoup plus serré et uniforme qu'à San Lorenzo, puisque basé sur une petite travée carrée qui se répète sur tout le périmètre de l'église en croix latine, y compris les façades, et qui détermine aussi la largeur double des vaisseaux central et du transept.

Périmètre enserré par série de niches dont la profondeur dérive de la rencontre des fenêtres des 2 niches aux angles rentrants de la nef du transept.

Une grande différence avec San Lorenzo: les travées de bas-côtés n'ont pas de lunettes au-dessus de l'entablement, mais les niches montent jusqu'au formeret et sont encadrées de colonnes semblables à celles des arcades (au lieu des pilastres et ordres bas de San Lorenzo).

Si on exclut les plinthes, qui assurent le plan de pose horizontal, toutes les grandeurs dérivent de  $\frac{1}{2}$  entraxe de travée (  $5 \frac{1}{2}$  bras ) et les hauteurs sont cette fois en rapport avec le plan.

On déduit donc de cette mesure de 5 bras  $\frac{1}{2}$  toutes les cotes principales de l'édifice, en les multipliant par la série arithmétique

1 = profondeur des niches

2 = entraxe de l'ordre bas et largeur des collatéraux

3 = hauteur de l'ordre bas et naissance des voûtes, collatéraux

4 = hauteur à la clé des arcs collatéraux et entraxe de l'ordre haut ( rapport colonne-entablement vaut 6:1).

Cette cohérence s'étend aux détails parce que le rapport entre le module majeur ( 5 bras  $\frac{1}{2}$  ) et mineur (  $\frac{1}{12}$  de bras ) permet le passage et assure une continuité de tout le système de « cotations ».

Ceci a fort impressionné et VASARI considère Santo Spirito « le temple le plus parfait de la chrétienté ».

#### *Quelques problèmes*

Pilastres de la croisée. Elles prennent la place d'une colonne et les arcs retombent sur la colonne engagée: la portée est donc moindre qu'ailleurs ainsi que la flèche, donc problème de clé plus basse, résolu en surélevant la naissance.

Ordre haut plus haut qu'il ne devrait être: 22 bras (2x entraxe) est de 23 bras pour le pilastre.

Cf. contour lisse élargissant archivolt et hauteur anormale de frise.

Modification inexplicée en cours d'exécution.

*Espace (Cf. ARGAN p. 112)*

## *Histoire de l'Architecture*

BRUNELLESCHI est passé ici de la construction graphique par intersections de plans à la centralité plastique de l'espace, ou - si l'on se réfère à sa compréhension de Rome - d'un classicisme purement idéologique à un classicisme « historique ».

Les travées de bas côtés sont incorporées au vaisseau central comme trois dimensions (au lieu des plans parallèles de San Lorenzo : mur extérieur - arcade).

La colonne a valeur d'organisme plastique autonome, comme le sont les figures humaines dans les peintures de Masaccio (Piero della Francesca).

Ceci serait dû à l'expérience de Masaccio (Carminé), chez qui la figure humaine acquiert cette dignité morale, consciente de son agir historique: abstraite valeur spatiale devient concrète valeur humaine.

Cela résout le dualisme opposant la théorie de BRUNELLESCHI et le réalisme de DONATELLO.

En ce sens, il s'agit d'une expérience originale florentine et non romaine (c'est à dire antique).

### ***9. Basilique de Santa Croce, Florence, BRUNELLESCHI***

La paternité de cet ensemble n'est plus attribuée à BRUNELLESCHI, mais plutôt à Rosselino, d'après des dessins de BRUNELLESCHI.

## **II MICHELOZZO, ( 1391-1472)**

### ***1) Palais Médicis Riccardi ( 1435-1440)***

Premier palais florentin de la Renaissance au XVe siècle.

Filiation du palais du début de la Renaissance avec ceux de l'époque précédente ( P. des Doges, Florence, Sienne ), où les formes gothiques sont remplacées par les antiques.

Plein cintre; suppression des ornements; clarté et logique, austérité.

Zones horizontales séparées par des corniches sous fenêtres.

Corniche supérieure massive.

Maçonnerie à bossages au rez-de-chaussée, et à refends aux étages; l'aspect rustique diminue en montant, comme la hauteur moyenne de l'appareil.

Grande hauteur entre haut de baie et cordons supérieurs correspondant aux voûtes inférieures ( en arc de cloître avec pénétration ).

Fenêtres en plein cintre; arc d'épaisseur croissante vers la clé et tympan marqués d'un macaron; baies séparées par une colonnette.

Au rez-de-chaussée, la pseudo-baie encadre une fenêtre à chambranles, fronton et seuil saillant sur consoles.

Soubassement bas en forme de banc saillant.

N.B. La masse des maçonneries est en brique, avec briques saillantes en attente formant liaison avec la maçonnerie de façade en pierres; ici, le décors, la « peau » succèdent à la construction, comme dans la l'architecture romaine.

p.99 Manque

## **ALBERTI, (1404-1472)**

### **A. L'architecte et ses écrits**

Durant cette première période de la Renaissance, les architectes ont imité l'Antiquité en se basant sur les conclusions découlant de l'étude personnelle des monuments antiques.

Cette façon de travailler va être modifiée par une découverte très importante qui contribuera à faire mieux connaître l'esprit de l'architecture antique.

A Saint-Gall, en Suisse, est découvert le manuscrit du « De re architettura » de Marco Polio VITRUVÉ, architecte de l'époque impériale des premiers siècles de notre ère.

VITRUVÉ avait été oublié avec l'architecture gothique, à tel point que c'est la découverte occasionnelle de ce manuscrit qui révèle la doctrine vitruvienne; cette doctrine sera connue grâce au second grand architecte de la Renaissance: Léon Baptista ALBERTI.

L.B. ALBERTI, né à Venise, mort à Rome en 1472, est un homme de très large culture, un peu à la manière de Léonard de VINCI.

C'est en tant que rédacteur à la chancellerie pontificale qu'il a l'occasion de se perfectionner.

Vers 1440, il est connu comme poète, musicien, on le dit peintre, il s'intéresse à la sculpture, est juriste, mathématicien, physicien, architecte, acrobate !

ALBERTI est le premier qui, en tant qu'humaniste, entrevoit l'importance de ce manuscrit qui donne des renseignements inestimables quant à la proportion des constructions en explicitant la notion de module ( diamètre d'une colonne au tiers de sa hauteur, en fait, le plus grand diamètre d'une colonne. Les colonnes ne sont pas cylindriques mais sont légèrement coniques afin d'éviter la sensation désagréable qui fait qu'elles paraissent être mangées par la lumière. A cet effet, on leur donne un certain renflement ).

ALBERTI ne se contente pas d'étudier le manuscrit de VITRUVÉ, mais il compare cette théorie avec son application dans les monuments romains anciens, et de cette comparaison il élabore une étude qu'il publie dans son « De re edicatoria ».

Cette publication va donner aux architectes les connaissances nécessaires pour pouvoir composer plus à l'aise en évitant les grandes erreurs; il apprendra, en outre, que la composition telle qu'on la conçoit dans l'Antiquité est indéfectiblement liée au module par le fait que les proportions de tous les éléments sont multiples du module divisé en parts égales.

Dans les années suivantes, nous le retrouvons simultanément à Rimini et à Florence, puis pendant dix ans s'absente pour réapparaître à Florence, disparaît de nouveau dix années pour ensuite réapparaître à Mantoue.

Lorsque l'on dit « disparaître », on indique ainsi que les écrits ne signalent nulle part que la construction de tel ou tel monument lui soit attribuée avec certitude.

Un fait important également est qu'on ne le voit jamais construire à Rome, sa ville d'adoption.

On en conclut qu'il faut compléter ses oeuvres reconnues avec certitude, par d'autres, construites pour la cour pontificale ou ses familiers, ce, par le même architecte. (LEMAIRE (36)).

ALBERTI ( milieu du XVe siècle ) Architecte novateur mais non révolutionnaire, en théoricien occasionnel de l'urbanisme, participe à ces deux tendances en posant la double exigence de la ville.

1. « Commoditas » ( fonction ), idée médiévale: il n'y a que des cas particuliers, on s'inspire des lieux; adaptation.

2. « Voluptas » ( esthétique ), la beauté a des droits au moins égaux; de « très plaisantes et honnêtes places »; tendance à conformer la ville à la loi des nombres; abstraction, car il s'agit ici de beauté formelle.

Il préconise le zoning de métiers, de commerces, de classes - c'est la pratique du XIIe siècle - mais voudrait éviter la monotonie et faire des combinaisons « pour donner plus de grâce à la ville ».

La notion de plaisir se substitue partiellement à celle de fonction.

Il défend les tracés courbes comme générateurs de variété, mais propose d'y combiner des voies droites de prestige, de magnificence; c'est le plan radio-concentrique conscient ( FRANCOIS, (16)).

Humaniste, il fera la théorie de la nouvelle expression artistique, et arrivé à l'architecture à partir de l'expérience littéraire et des arts figurés dont il transpose la théorie dans l'architecture-peinture.

BENEVOLO p.120: sur base de la rhétorique antique qui distingue inventio-argumentum, dispositio et elocutio.

Colonnes considérées comme principal ornement des édifices.

Ainsi échappe à ALBERTI le rapport structural entre la composition perspective et les formes récurrentes des ordres, qui est la condition technique de la nouvelle architecture depuis BRUNELLESCHI.

L'harmonie des proportions apparaît comme un attribut de la caisse murale dans sa nudité, que l'ornement est chargé de commenter et d'accentuer.

Trattato della pittura -latin, achevé en 1436- contient la théorie de la perspective.

ALBERTI reprend la perspective, mais distingue beauté et ornement.

Beauté: harmonie et accord de toutes les parties de telle manière que rien ne peut être ajouté ou enlevé ou changé sans abîmer le tout, tandis que l'ornement est quelque chose d'ajouté.

Son idée clé est le maintien d'un système uniforme de proportions dans toutes les parties de l'édifice, et la clé de la proportion correcte est le système d'harmonie musicale de PYTHAGORE.

## *Histoire de l'Architecture*

Colonne: principal ornement de l'architecture.

L'essentiel est pour lui le mur, et celui-ci, comme paroi est intersection de la pyramide visuelle.

Arcade: mur percé de baies, et pour cela doit poser sur des pilastres.

C'est pourquoi il n'acceptera pas l'arc sur colonnes introduit par BRUNELLESCHI et toujours repris après lui.

La colonne est pour ALBERTI une partie du mur, mais alors il y a problème parce qu'elle est essentiellement plastique ( grecque ).

C'est pourquoi elle devra faire place au pilastre.

### B. Ses réalisations à Florence.

#### *1. Le Palais Rucellai, ( 1446-1451 )*

Première application à l'époque de la Renaissance des ordres superposés, ici sous forme de pilastre rythmant le mur: dorique, ionique-composite, corinthien.

Verticales combinées avec horizontales des entablements dans les allèges.

Baies sous arcs, tympans comprenant deux cintres et un oculus; colonette-menau central.

Appareil à refends; corniches à modillons.

ALBERTI le conçoit à la manière classique, avec trois étages auxquels il applique la superposition des ordres.

Les trois étages sont d'à peu près même hauteur, où on trouve de grands pilastres toscans, corinthiens et composite.

Cette application des trois ordres lui donne un aspect moins fermé, moins militaire; ce thème qui, dans les prochaines décennies sera largement utilisé, trouve ici sa première application.

ALBERTI, avec son Palais Rucellai, épanouit la tradition classique en bossages aplatis où le joint est le seul élément de relief.

Travée-rythmique: groupement formé d'une baie principale, généralement couverte d'un arc en plein-cintre, encadrée de chaque côté par deux baies secondaires superposées, réelles ou feintes ( niches, tables, etc. ), l'une sous le niveau de l'imposte de la baie principale, l'autre au-dessus; les baies secondaires superposées sont elles-mêmes souvent encadrées par deux pilastres ou deux colonnes qui montent jusqu'à l'entablement couronnant l'ensemble.

Ce groupement de baies à rythme ternaire n'est donc pas une travée au sens propre.

Dans les ordonnances de travées-rythmiques, le rythme est habituellement binaire ( a,b,a,b ) : c'est une alternance de baies principales (b) et de baies secondaires superposées (a).

Cependant, certaines ordonnances de travées rythmiques ont un rythme ternaire ( a,b,a,a,b,a ).

Travée: au sens propre, ouverture délimitée par deux supports verticaux.

Ce mot n'est encore en usage avec ce sens que dans les ordonnances d'ouvertures couvertes par une architrave ou un longeron.

Dans les cas de couvrement par arc, on préfère le mot arcade.

Au sens large, superpositions d'ouvertures réelles ou feintes, placées sur le même axe vertical, ou partie verticale d'élévation délimitée par les supports verticaux des ouvertures du premier niveau et par leurs prolongements sur les parties hautes de cette élévation.

Avant-corps de trois travées.

Une alternance de temps forts et de temps faibles dans les supports ou dans leurs prolongement peut créer des rythmes particuliers dans une suite de travées identiques.

Travées jumelées.

Il ne faut pas confondre alternance des supports et alternance de travées, c'est-à-dire une alternance de travées principales et de travées secondaires.

Les limites d'une travée sont théoriquement marquées par le milieu des trumeaux ou des membres verticaux qui la séparent des travées voisines ou par les ressauts qui mettent en avant-corps ou en arrière-corps cette travée.

Fin Boursiez Début Broniez
-------------------------------

## 2. Façade de Sainte-Marie Nouvelle

Allonti, disparaît de la circulation pendant 10 ans (1746-1756)

En 1456, on le retrouve à Florence où il est chargé de l'achèvement de la façade de l'église Santa Maria Novella du couvent des dominicains.

Cette façade avait été entreprise suivant le thème des façades moyenâgeuses, habillée d'un plaquage de marbre orné d'un décor roman. ALBERTI intercale dans le rythme rapide d'arcatures un jeu de colonnes reliées par un entablement; il détruit les arcatures de la partie centrale où il introduit une porte avec fronton. A la partie supérieure, il adopte le système de la travée rythmique. Pour la première fois, nous remarquons l'introduction de la volute.

Fig. 6/121 : Façade de l'église Santa Maria Novella d'après YARWOOD (57)

Figure 6/122 : comparaison des formes San Miniato al Monta (art roman) et Santa Maria Novella. D'après RISEBERO (48.a)

A Florence, il modernise la façade de Santa Maria Novella, en encadrant les éléments du XIII<sup>e</sup> siècle d'harmonieuses incrustations de marbre vert et blanc; un grand arc reposant sur des pilastres souligne le portail. ALBERTI exploitera toutes les possibilités de ce motif, sans s'éloigner jamais des proportions un peu lourdes des arcs romains. En 1470, il ajoute des volutes à la façade, donnant ainsi une solution à deux problèmes : celui que posait aux architectes le souci de l'équilibre des horizontales et des verticales et celui de la liaison des divers étages d'une façade. Ainsi rénovée, cette façade deviendra le modèle d'innombrables églises.

### SANTA MARIA NOVELLA (1456 ==>)

Façade gothique laissée inachevée vers 1350, est incorporée avec beaucoup de sensibilité, en réinterprétant en termes de proto-renaissance florentine du XIII<sup>e</sup> siècle.

Claire division par colonnes, les colonnes extérieures encadrées de pilastres. Haut attique sépare les 2 niveaux et atténue le fait que les pilastres extérieurs du 2<sup>e</sup> niveau ne soient pas dans le prolongement des colonnes du 1<sup>er</sup> niveau.

Façade couronnée par fronton est une solution classique.

Volutes - idée nouvelle - lient les 2 étages ( San Miniato)

L'ensemble est équilibré par système de composition en carrés auquel ne correspondent pas les axes des ordres. Il s'agit donc ici de géométrie différente de celle, rigoureusement structurale, de BRUNELLESCHI. Cf. BENEVOLO : liens intellectuels supplémentaires, à caractère néoplatonicien, qui veut transcender la matière.

En 1470, ALBERTI travaille en même temps à Florence et à Mantoue. LUDOVICO GONZAGUA décide en effet de faire construire à Florence un énorme mausolée romain pour les membres de sa famille SANTA ANNUNCIMTA. Pour ce faire, il s'adresse à ALBERTI et celui-ci s'inspirera d'un grand mausolée romain la « MINERVA MEDICA » qui s'élève dans le voisinage de la « Via Appia ». Ce mausolée se présente sous la forme d'un grand espace circulaire couvert par une coupole sur laquelle viennent se greffer 10 niches. ALBERTI en fait une copie textuelle; entre le mausolée et l'église existante; il remplace aussi la niche centrale par une chapelle de plan carré. (Fig. 6/123).

Une question d'héritage espéré et non-reçu fait que la construction de ce vaste édifice restera inachevée.

Le fait important qui se dégage de cette construction est qu'ALBERTI a réalisé une copie TEXTUELLE d'un monument romain; un fait important à signaler également est que depuis l'époque paléo-chrétienne on construit des monuments funéraires avec un espace dédié au culte.

## DA MAIANO

### *Le palais Strozzi (1489)*

Fig. 6/124 : Plans, coupe et façades - D'après FLETCHER (15)

Le plus beau des palais privés de Florence. Chaque élément constitue l'exemple type de la construction et de la décoration de la première Renaissance. Parements et fenêtres comme ci-contre. Au rez-de-chaussée, fenêtres carrées à chambranle et porte sous voussure et arc. Frise et grande corniche couronnante.

Fig. 6/125 : Façade principale du palais Strozzi.

Fig. 6/126 : Détail important de fenêtre de la cour intérieure.

## SAN GALLO

*Palais Gondi (cour intérieure) (1490-1498)*

## Chapitre 3 : Urbanisme et architecture en dehors de Florence

### Les architectes et les réalisations

#### ALBERTI (1404-1472)

##### *1. Eglise San Francesco à Rimini*

Rimini dépend de SIGISMONDO MALATESTA, véritable condottière vivant pour la gloire, gloire qu'il trouve les armes à la main, qu'il trouve surtout dans les monuments qu'il fait construire. A cet effet, il demande à ALBERTI de construire un édifice qui deviendra la matérialisation de sa dynastie dans les temps futurs, une église dédiée à Saint-François.

Cette église existait déjà mais SIGISMONDO entreprend de la transformer en un énorme mausolée en conservant toutefois l'église ancienne ce qui sera une difficulté supplémentaire pour l'architecte. Cette ancienne église est de forme catalane sans bas-côtés, mais greffée de chapelles rectangulaires de dimensions variées.

ALBERTI trouve la solution en construisant devant l'église une large façade à la manière d'un grand pan de mur antique orné de portiques portés par des colonnes. Pour permettre à la lumière d'entrer dans les chapelles, il construit de part et d'autres des murs latéraux une série de piliers qui se développent suivant un rythme tout à fait régulier et qui donne à l'architecte la possibilité de recevoir un tombeau dans chaque travée.

SIGISMONDO, charge ALBERTI de construire à l'arrière de la nef une vaste construction centralisante couverte d'une grande coupole.

Ce plan est resté inexécuté, mais on peut supposer qu'il existait des absides sur les faces Est, Nord et Sud.

##### *FACADE*

reste aussi inachevée, du fait de la mort de Sigismondo, mais peut être reconstituée en partant des parties existantes et surtout grâce à une médaille exécutée par l'architecte MATLO DA PASTI, à l'occasion de la pose de la première pierre. (fig. )

ALBERTI accepte l'évolution de la coupole imposée par les architectes du Moyen-Âge, mais opte pour la coupole sans lanterne du Panthéon. Il adopte une grande liberté vis-à-vis de la composition modulaire. Vers le même moment, c'est-à-dire, vers 1446/47 il fait les plans d'un palais pour GIOVANNI RUCCELAI.

Fig. 6/127 : Plan du San Francesco à Rimini

Fig. 6/128 : Façade de San Francesco à Rimini inspirée par un arc de triomphe romain. D'après RISEBERO (48.a).

## Histoire de l'Architecture

*SAN FRANCISCO à Rimini*

Eglise gothique dont transformations commencées en 1447 par Matteo dei Pasti pour Sigismond Malatesta.

En 1450, ALBERTI reçoit mission de projeter l'extérieur - veut se libérer de l'organisme intérieur dont « largeur et hauteur des chapelles la dérangent ».

Il imagine une synthèse de nombreux modèles antiques  
idée de temple élevé sur soubassement qui l'isole  
structures romaines à arcades continues, simples ou encadrées d'un ordre avec entablement  
rotonde à coupole.

Sur cette base, il travaille presque à l'inverse de BRUNELLESCHI : il cherche à reproduire les structures typologiques d'ensemble, mais se réserve de manipuler librement les détails.

**Exemple** : chapiteaux de façade combinent l'ionique, le dorique et le corinthien. Naturellement, la référence à la typologie antique ne peut être rigoureuse, vu les exigences de distribution moderne : d'où la recherche d'accords de l'implantation perspective et de l'appareil plastique, avec fluctuations.

*Façade*

motif de l'arc triomphal - mais problème de l'étage et de liaison verticale. Cf. médaille de Matteo dei Pasti : superposer une grande niche à pilastres, entre segments, ce qui est refuge dans mélange classique et gothique.

*Problème*

si l'entablement est continu, il sépare les 2 niveaux, si saillies sur colonnes, ce mouvement vertical doit être continué, et ne l'est alors que pour les 2 colonnes centrales, surmontées de pilastres.

En outre, les colonnes centrales n'ont pas de socle commun, comme elles l'ont avec les latérales. - Ce qui deviendra la solution classique aux XVIe et XVIIe siècles.

ALBERTI est donc cohérent : arc sur piliers; colonnes et entablement, mais le lien colonne-mur reste problématique.

### 2. St Sébastien à Mantoue (1460)

par ALBERTI - Première eq renaissance. sur plan carré grec. proposition 1/2 fréquente dans architecture renaissance : largeur des chapelles = 1/2 côté du carré.

ALBERTI a tâché d'harmoniser à certains plans traditionnels (voire d'églises gothiques existantes) ou à des nefs spacieuses, à une forme extérieure classique inspirée de l'Antiquité mais de la façon la plus libre (c'est-à-dire avec beaucoup moins de rigidité et de fidélité qu'aux époques néo-classiques ultérieures).

Fig. 6/129 : Plan de l'église St Sébastien à Mantoue.

pour illustrer le principe de l'ordonnance rigoureuse qu'ALBERTI veut voir respecter également dans les intérieurs d'église, analysons le plan de Saint-André à Mantoue, sa dernière création. De même qu'à Santo Spirito, les parties orientales sont une composition sur plan central. en fait, ALBERTI, lui aussi, s'était déjà intéressé au brûlant problème des architectes de ce temps-là : la construction sur plan complètement central. Toujours à Mantoue, nous lui devons une église. Saint-Sébastien qui a la forme d'une croix grecque. Il en avait établi les plans en 1460, c'est-à-dire juste un peu avant ou juste un peu après le temple des Sforza de la médaille de Sperandio. Quelle qu'en soit la date, la solution d'ALBERTI est originale, austère et hautaine à la fois avec sa façade curieusement païenne. Il n'est pas étonnant qu'un cardinal ait écrit à son sujet en 1473 : « Je ne me rends pas très bien compte si, finalement, cet édifice sera une église, une mosquée ou une synagogue ». Du point de vue pratique des fonctions du culte, ces bâtiments sur plan central sont manifestement peu commodes. C'est pourquoi, dès le début de la Renaissance, on essaya de combiner le plan basilical traditionnel avec une disposition centralisée, esthétiquement souhaitable. Santo Spirito est l'exemple d'une initiative de ce genre mais dans ce domaine, Saint-André à Mantoue reste déterminant. L'architecte y remplaça la disposition traditionnelle de la nef et des bas-côtés par une succession de chapelles latérales, occupant l'espace réservé autrefois aux collatéraux et reliés au vaisseau par des ouvertures qui sont alternativement hautes et larges, puis basses et étroites. Les bas-côtés cessent donc de participer au mouvement

général vers l'est et deviennent une suite de centres d'intérêt secondaire qui accompagnent simplement la grande nef voûtée en berceau. On peut voir sur les murs intérieurs de cette nef une même intention se manifester car à la simple succession de colonnes propre aux basiliques, on a substitué une alternance, rythmée sur le principe a b a de baies ouvertes et fermées. L'usage des colonnes est abandonné et celles-ci remplacées par des pilastres géants. Jusqu'à quel point doit-on à ce souci de respecter partout les mêmes proportions, la calme sensation d'harmonie qui se dégage de l'intérieur de Saint-André ? La réponse est évidente si nous nous rendons compte que ce rythme a b a est appliqué dans les plus petits détails et que ces pilastres géants (les premiers avec ceux de Saint-Sébastien dans l'histoire de l'architecture occidentale) forment le principal motif de la façade. Il faut également noter que les arcs de la croisée du transept ont les mêmes proportions que ceux des chapelles latérales. (PEVSNER, (45. II).

S. SEBASTIANO

Coupe de la Reconstruction

La majeure partie de la décoration intérieure, comprenant les pilastres et corniches, fut supprimée lors de la restauration de Schiavi et la brique fut laissée à nu. Les restes de la restauration de Schiavi et la brique fut laissée à nu. Les restes de la corniche supportent encore les arcs extérieurs situés au-dessus des chapelles latérales. Le dessous de cette corniche est à 16 modules inférieurs de hauteur à partir du sol et sa profondeur est de 2 modules supérieurs. La reconstruction montre de grands pilastres internes dont la proportion est de 2:16 modules inférieurs (rapport largeur/hauteur), supportant une corniche continue. Une corniche plus basse, d'une profondeur de 1 module inférieur (exprimée sur quelques unes de nos alternatives de façade) est supportée par des pilastres dont la proportion est de 1:8 modules inférieurs. Les petits arcs sur les absides à trois côtés d'où elles jaillissent. Les pilastres à l'intérieur de l'église sont issus de la proportion 1:8 et leur taille est déterminée par le module inférieur - les pilastres sur la façade sont basés sur la proportion 2:15 ½ modules supérieurs. Bien que la proportion soit semblable, le module est plus grand (c'est peut-être délibérément que la proportion des pilastres sur la façade est légèrement réduite par rapport aux pilastres intérieurs - vus du bas des escaliers, ils devraient apparaître inévitablement plus élevés, ce qui peut donc être une compensation délibérée). En utilisant le système de module double, on crée une progression harmonieuse de l'extérieur vers l'intérieur, tout en gardant les pilastres d'une taille proportionnellement constante.

### **3. St André à Mantoue (après 1470) (>1472) par ALBERTI**

*Façade*

Rappel visible du temple et de l'arc de triomphe romains (TITUS) 4 pilastres corinthiens (cf. palais Rucellai) qui embrasent plusieurs niveaux : prémices de l'ordre « Colossal » en usage beaucoup plus tard. Entrée sous grande voussure à caissons.

Fig. 6/130 : Façade YARWOOD (57)

Fig. 6/131 :

Fig. 6/132 : place de St André à Mantoue (PEVSNER)

Fig. 6/133 : Façade d'après RISEBERO (48 a)

Fig. 6/134 :

*Intérieur*

plan en croix latine; murs latéraux alvéolés par des chapelles; pas de collatéral rompant le volume de salle romaine, avec voûte en berceau à caissons et coupole éclairée sur la croisée.

Ludivico Conzoque demande à ALBERTI de construire à Mantoue une église en l'honneur du patron de la famille : SAINT6ANDRE (Fig.

Saint-André est la première église construite par ALBERTI où un programme ancien ne vient pas limiter son inspiration; il opte pour une formule catalane, sans bas-côtés flanqués de chapelles latérales, en s'inspirant du système structurel de la Basilique de Constantin. On retrouve une alternance de travées grandes et courtes qui introduit une conception spatiale nouvelle par le fait de l'unification spatiale; ce n'est plus une juxtaposition ou d'espaces conçus pour eux-mêmes, mais une juxtaposition d'espaces fondus en eux-mêmes, thème cher plus tard à l'architecture baroque.

## *Histoire de l'Architecture*

Pour illustrer le principe de l'ordonnance rigoureuse qu'ALBERTI veut voir respecter également dans les intérieurs d'église, analysons le plan de Saint-André à Mantoue, sa dernière création. De même qu'à Santo Spirito, les parties orientales sont une composition sur plan central.

André à Mantoue reste déterminant, l'architecte y remplaça la disposition traditionnelle de la nef et des bas-côtés par une succession de chapelles latérales, occupant l'espace réservé autrefois aux collatéraux et reliés au vaisseau par des ouvertures qui sont alternativement hautes et larges puis basses et étroites. Les bas-côtés cessent donc de participer au mouvement général vers l'est et deviennent une suite de centres d'intérêt secondaire qui accompagnent simplement la grande nef voûtée en berceau. on peut voir sur les murs intérieurs de cette nef une même intention se manifester, car à la simple succession de colonnes propre aux basiliques, on a substitué une alternance, rythmée sur le principe a b a de baies ouvertes et fermées. L'usage des colonnes est abandonné et celles-ci remplacées par des pilastres géants. Jusqu'à quel point doit-on à ce souci de respecter partout les mêmes proportions, la calme sensation d'harmonie qui se dégage de l'intérieur de Saint-André ? La réponse est évidente si nous nous rendons compte que ce rythme a b a est appliqué dans les plus petits détails et que ces pilastres géants (les premiers avec ceux de Saint-Sébastien dans l'histoire de l'architecture occidentale) forment le principal motif de la façade. Il faut également noter que les arcs de la croisée du transept ont les mêmes proportions que ceux des chapelles latérales. (PEVSNER, 45.II).

voir schéma ARNHEIM p 160 fig. 87.

### *SANT' ANDREA*

Projeté en 1470, commencé en 1472 (après la mort d'ALBERTI).

Croix latine, Nef rectangulaire a, de chaque côté, 3 Chapelles séparées par des travées plus étroites système qui est étendu à la croisée avec coupole. Nef voûtée en berceau à caissons.

L'invention importante est justement ici cette « Travée rythmique », ou le système brunelleschien des 2 ordres liés est appliqué à un organisme entièrement mural.

La façade offre la même solution, et est, à l'opposé de San Sebastiano, aussi ouvert que possible.

### ***4 Palais de la Chancellerie -Rome- (1486-1495)***

Figure 6/135: façade du palais de la chancellerie

Figure 6/136: grand sobriété d'ornementation, délicatesse des profils et des proportions

Figure 6/137: Fenêtre du palais Farnèse. Travée rythmique du palais de la Chancellerie, à Rome

Par BRAMANTE plans d'ALBERTI

Rez-de-chaussée: simple soubassement d'une modénature « exquise »

Ordre des pilastres corinthiens en rythme linéaire, le 1er et le 2e étage(ce dernier a deux rangs de fenêtres) travées de fenêtres (plus large) alternent avec travées pleines. Avant corps aux extrémités. Introduction de stylobates aux allèges 1er et 2e étages.

Appareil à lignes refends, s'attendant vers le haut, en travertins jaunâtres sur lequel tranchent les chambranles en marbre blanc.

Fenêtre étage même rapport que travée

O = diagonale par rapport axe

=centre de l'arc

Application sur la façade de « la Chancellerie » ou palais Riario.

En comparant et en étudiant les diverses dimensions ces principaux éléments composants de cette façade, nous constatons qu'ils sont régis les uns et les autres par un unique rapport, celui de la section. cependant celui-ci ne limite pas son action à cette seule détermination; il conduit, en procurant le rythme principal des pilastres, à une alternance, régulièrement répétée, de longueurs correspondant au deux termes du rapport choisi.

des travées de longueurs inégales en résultent; de plus, le système s'étend au mode de groupement des divers éléments, incorporés dans le rythme principal. Ainsi sont trouvés les proportions et les positions de ces éléments, qui sont reliés, dans l'ensemble, par un système unique.

Aux étages, le rythme général est apporté par la largeur RS qui donne l'écartement des pilastres de la travée principale et la largeur ST de la travée secondaire. La fenêtre qui, au second étage, vient s'incorporer dans la plus large travée, est rattachée aux pilastres par le même rapport, qui donne également la largeur de la baie. Pour les hauteurs de cet étage, les longueurs YX, XV et VU forment une suite de rapport qui rentrent dans la série offerte par le régime de proportion choisi.

Au premier étage se trouvent évidemment les mêmes relations entre la hauteur PQ et les largeurs KL, ZW et MN. Quant au rez-de-chaussée la porte édifiée (plus tard que la construction de l'ensemble de l'édifice) y garde et y respecte le même principe de proportion. Toutefois l'emploi de la section d'or étant rendu difficile par le peu de largeur du motif, la masse de celui-ci est régie par le carré dont la diagonale donne, par son recoupement avec l'axe de la porte d'entrée, le centre de l'arcade centrale. Le carré étant très proche du rectangle de section d'or ; les rapports GE et EF sont donc établis sur cette dernière proportion et s'accordent parfaitement avec les rapports issus du carré.

Figure 6/138 : cour intérieur du palais de la Chancellerie

Figure 6/139 : portail du palais de la Chancellerie

Figure 6/140 : plan de la cour intérieur

Fin Brogniez Début Caigniet
--------------------------------

## ROSSETTI Biagio (1447-1516)

### Urbanisme à Ferrare

Fig.; 6/140 Plan de la ville de Ferrare à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. En noir, les rues de l'extension du Duc Borso(en bas à droite), et de l'extension du duc Ercole I (en haut) ; en pointillé, les jardins dits « des délices » des Este : Belfiore (à l'intérieur des murs, en haut) et Belvédère (dans l'île, en bas à gauche).(BENEVOLO,(91)).

En 1493, tandis que Christophe COLOMB découvre l'Amérique, Ferrare fait découvrir à l'Europe l'urbanisme. Le duc d'Este, Ercole I, a chargé un architecte de génie, Biagio Rossetti, de doubler la superficie de la cité. Une opération...herculéenne, qui fait surgir de terre en dix ans, 20 palais, 12 églises. Mais qui, surtout, témoigne de conceptions d'une audace et d'un modernisme inouïs. Où a-t-on vu, jusque-là, une ville s'organiser autour d'artères rectilignes, larges de 16 mètres et longues de 1000? Autour d'une place de 2 hectares plantée d'arbres? Plus extraordinaire peut-être encore, dans la vision de Rossetti, la ville médiévale et la ville de la renaissance ne se juxtaposent pas ; au contraire, elles s'imbriquent, communiquent, se font une. Pénétrant comme une lame, et à perte de vue, entre des demeures patriciennes et de hauts murs roses au parfum de glycine, le Corso Ercole I, haut lieu du silence et comme immobile, semble mener vers un mystérieux infini.

Durant cette période, il devient nécessaire d'ajouter à la ville médiévale deux nouveaux quartiers, planifiés selon les règles de la nouvelle architecture :

\_l'*addizione* de Borso, réalisée par le duc Borso en 1451 ;

\_l'*addizione Ercolea*, projetée par le duc Ercole I en 1492 et progressivement construite par ses successeurs au cours du XVI<sup>e</sup> siècle (Fig. 830).

La première addition couvre une île assainie, longue et étroite, située le long d'un bras du Pô ; elle comprend une rue rectiligne et de nombreuses rues transversales, qui se conjuguent avec les rues existantes des quartiers voisins.

La seconde addition est un véritable plan d'agrandissement de la ville, qui en double la superficie (de 200 à 430 Hectares).

L'agglomération médiévale était limitée du côté nord par un mur et par un canal rectiligne, interrompu au centre par le château des Este. Au-delà de cette limite, on trace une nouvelle enceinte « moderne », conçue pour résister à l'artillerie ; la vaste zone intermédiaire est fragmentée par une série de rues rectilignes, qui ne

forment pas une trame régulière, mais sont tracées de manière à se raccorder aux rues de la ville médiévale. les deux rues principales \_ la grande avenue existante qui conduit du château des Este au château de Belfiore (Corso Ercole I) et la nouvelle rue qui relie la Porta Pô et la Porta Mare(Corso porta Pô et Corso porta Mare)\_ se croisent à peu près à angle droit, comme le *Cardo* et le *decumenus* des villes antiques décrites par VITRUVÉ . Le long de cette seconde rue s'ouvre une nouvelle place très spacieuses ( Piazza Ariostea : un rectangle de 120 par 120 mètres ), qui devait être le centre de la nouvelle ville (BENEVOLO ) (9).

Fig 6/141 Palazzo dei Diamanti avec ses 12500 diamants Arch. Biagio ROSSETTI.

Fig. 6/142 Deux détails de *l'addizione Ercolea* :une rue \_ Via Mortara \_ et la Piazza Ariostea, qui devait être le centre de la nouvelle ville. BENEVOLO (9).

Fig. 6/143 Vue perspective de Ferrare fin du 16<sup>o</sup>s. D'après BENEVOLO, (9),p287,p835.

## LOMBARDI

### *1. Palais Vendramin à Venise (1481)*

A Venise on passe du Gothique attardé à un style Renaissance plus pittoresque et plus orné. Les pilastres des palais florentins deviennent des colonnes ,et des groupes de colonnes engagées, les cordons des entablements complets. Médaillons dans les trumeaux.

### *2. Palais Ducal à Venise.*

LOMBARDI invente la fenêtre à tabernacle qui sera abondamment utilisée au XVI<sup>e</sup> siècle

## Urbanisme et architecture à URBINO

S'intégrant magnifiquement dans le cercle harmonieux des collines des Marches qui descendent de la région de Montefeltro à la mer Adriatique, la petite ville d'Urbino tire sa renommée de l'art né entre ses murs pendant la Renaissance. C'est alors qu'elle se peupla d'architectes, de peintres, de sculpteurs, d'hommes de lettres et de poètes, venus des contrées les plus diverses, non seulement d'Italie, mais aussi de l'étranger. L'atmosphère qui régnait à Urbino permit à ces hommes de créer une ambiance culturelle homogène. Celle-ci fit naître au cours des dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, une forme de civilisation qui, tout en adhérant parfaitement aux idéaux de la Renaissance italienne, eut des expressions tout à fait particulières. Aussi est-ce Urbino, et pas ailleurs, que se trouvèrent réunies les conditions qui favorisèrent la naissance et la formation d'artistes comme BRAMANTE et RAPHAËL. Mais la plus grande gloire d'Urbino réside dans les sculptures du palais construit pour être le siège de la cour ducal; dans le domaine de l'architecture, c'est l'un des témoignages majeurs du pouvoir créateur des hommes. La ville s'identifie avec ce chef-d'oeuvre incomparable et de former avec lui un tout d'une parfaite unité.(Encyclopaedia. Universalis.)

Fig. 6/149.Plan indiquant en noir ,les espaces extérieurs aménagés par Frédéric de Montefeltro, en hachuré, les édifices qui forment le complexe du palais ducal.(BENEVOLO,(9)).

### **Un peu d'histoire**

**Une cour humaniste.** - Soumise à la famille de Montefeltro dès le 12<sup>o</sup>s., Urbino atteignit son apogée avec le règne(1444-1482) du duc Frédéric da Montefeltro, sage condottiere ami des lettres et des arts. Ayant eu le nez cassé et l'oeil droit crevé dans un tournoi, il ne se fit plus peindre que de profil, comme dans son portrait par Pierre delà Francisa exécuté en 1466 (Musée des offices, Florence).Elève de Vittorio da Feltre(p.135) à Mantoue, devenu directeur du collège militaire d'Urbino, Federico fut surnommé »Lumière de l'Italie ». Vêtu d'une simple robe rouge , il se mêle à son peuple qui s'agenouille à son passage, disant « Dieu te maintienne Seigneur ».

Il protège de nombreux artistes, les architectes Luciano LAURANA, BRAMANTE, Francesco di GIORGIO, les peintres Piero della Francesca, Melozzo da Forli, Paolo UCCELLO, l'Espagnol Berruguete, le flamand Juste de Gand, enfin Giovanni Santi, père de RAPHAËL d'Urbino.

Le fils de Frederico, Guidobaldo, continue le mécénat paternel sous l'influence de son épouse Elisabeth Gonzague, intelligente et douce. La vie raffinée de la cour d'Urbino au début du 16<sup>o</sup>s. est évoquée par Castiglione, dont le portrait est au Louvre, dans un livre intitulé « Il Cortigiano », qui devint le bréviaire de l'honnête homme. En 1508, la principauté passa à un della Rovere, pour revenir à l'Eglise en 1626.

### ***Urbino, ville de la Renaissance. Le palais ducal***

Les anciens biographes rapportent QUE Frédéric de Montefeltro aurait été un homme expert non seulement en armes et en politique, mais aussi en architecture, au point de pouvoir diriger lui-même l'exécution du plan et la construction de sa résidence. Il est sûr que sa culture, dans le domaine artistique, devait être très grande; de son côté, son épouse, Battista Sforza, avait de telles connaissances humanistes qu'elle eut une influence considérable sur le mécénat que son mari exerçait avec largesse en faveur des artistes. Il furent bientôt très nombreux à Urbino, et l'on compta parmi eux les plus grands maîtres du temps, tels que Léon Battista ALBERTI, Luciano LAURANA, Francesco di GIORGIO, Piero della FRANCESCA, Paolo Uccello, Ercole De'Roberti, Sandro BOTTICELLI, Pérugin, Luca Signorelli, Melozzo da Forli, Ambrogio Barocci, Juste de Gand. Peu après 1455, Frédéric fit entreprendre la construction de sa demeure sur le haut de la colline. C'est déjà là que s'élevait la cathédrale romane et, non loin de celle-ci, la maison du comte Antonio, datant du XIV<sup>e</sup> siècle. Pendant de nombreuses années, ce chantier fut un extraordinaire creuset que fréquentaient architectes, ingénieurs, sculpteurs, peintres, graveurs, charpentiers, marqueteurs, copistes, enlumineurs, doreurs. Au milieu de cette société d'artistes et d'artisans, on relevait la présence d'hommes de lettres, dont certains résidaient de façon stable à Urbino, comme Vespasiano da Bisticci, tandis que d'autres, tels Marsile Ficini et, un peu plus tard, Bembo et Castiglione, n'y venaient qu'en qualité d'hôtes de passage. En établissant les plans de son palais, Frédéric fut constamment guidé par l'idée de créer un ensemble grandiose qui, inséré entre la demeure du comte Antonio et la cathédrale, unifierait ces édifices en un tout architectonique. Il se proposait d'exprimer ainsi symboliquement, dans la résidence de la cour, l'unification des deux pouvoirs que sa politique poursuivait. Son idée ambitieuse ne fut pas totalement réalisée : à sa mort, en 1482, les travaux furent interrompus avant que le nouvel édifice eût rejoint le palais du comte Antonio. Mais, simultanément, la cathédrale avait été elle aussi complètement reconstruite, de façon à former un seul corps avec la demeure ducale.

C'est Francesco di GIORGIO qui contribua principalement à donner une unité stylistique à un ensemble architectural si varié et si vaste. Il succéda, dans la construction du palais à Luciano LAURANA, qui avait lui-même continué un autre maître resté anonyme. On a cru pouvoir identifier ce dernier avec Maso di Bartoloméo qui, près de l'emplacement destiné au palais ducal, avait élevé le portail Renaissance de l'église San Domenico. Dans la lunette de ce portail trouva place une splendide majolique de Luca della ROBBIA. Avec la construction du palais ducal, la Physionomie d'Urbino changea radicalement. La Cour devint le lieu de réunion des hommes politiques les plus représentatifs du temps. Les personnes appartenant à leur suite, souvent fort nombreuses, donnèrent de l'animation à la ville, dont la célébrité s'étendit rapidement au monde entier. (Encyclopaedia. Universalis.)

Fig.6/150: Palais d'Urbino - D'après Grand. Atlas (°).

## Table des Matières

<b>R E M E R C I E M E N T S</b>	<b>6</b>
I D E N T I T É   D' A U T E U R	6
<b>SOMMAIRE GÉNÉRAL DES CINQ VOLUMES</b>	<b>7</b>
<b>AVANT - PROPOS</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>	<b>9</b>
LES NÉCESSITÉS DE L'HISTOIRE : RÉFLEXIONS et CITATIONS	9
Pourquoi un cours d'histoire de l'architecture ?	9
Quelques citations	9
Les objectifs d'un cours d'histoire	9
Conclusion	10
<b><i>Renaissance</i></b>	<b>11</b>
<b>Introduction</b>	<b>13</b>
1. Généralités sur l'architecture	13
Le renouveau de la culture classique	13
B. Passage du gothique au renouveau et contenu des transformations	14
Architecture	14
Caractéristiques du nouveau langage architectural	15
Rappel des ordres	16
ordres fondamentaux	16
Ordres secondaires	16
Rappel vocabulaire	16
Significations du nouveau langage architectural. La mystique des nombres et la forme idéale centralisée	17
Evolution des formes architecturales de la Renaissance	17
2. Généralités sur l'art urbain	18
Urbanisme médiéval	18
Les places médiévales	18
A. La cité médiévale embellie	18
B. La Cité idéale ou la forme idéale de la Cité	19
Villes forteresses idéales	20
Les jardins	22
<b><i>La Renaissance en Italie (XVe - XVIIe siècle)</i></b>	<b>23</b>
<b>Introduction : l'architecture - les sources</b>	<b>24</b>
Passage de l'architecture médiévale italienne à celle de la Renaissance: les sources romanes et gothiques	24
Renaissance en Italie	25
Cadre	25
(a) Historique	25
(b) Culturel	25
Eléments survivants de la tradition paléo-chrétienne	25
I Thème de la Basilique paléo-chrétienne	25
Survivance des thèmes spatiaux centraux couverts de coupes	26
Origines à Florence	26
2. Urbanisme de la Renaissance italienne	26
La ville idéale abstraite	27

La place de la Renaissance en Italie _____	28
Rues et places « à programme », prescription d'harmonisation _____	28
<b>Section 1 : La première période (XVe siècle ou Quattrocento) à Florence, Rome et dans le nord de l'Italie _____</b>	<b>30</b>
Chapitre 1 : Art urbain à Florence _____	30
a. Origines de la ville _____	30
La ville au sortir du Moyen-Âge _____	30
b. Travaux de la Renaissance _____	31
Liaison organique places-rues _____	31
Piazza santissima Annunziata, Florence (1419-1525) _____	31
Le mobilier urbain _____	31
Piazza della Signoria _____	31
Origines _____	31
description de la place : plan et bâtiments _____	32
Intervention de la Renaissance _____	33
Le décor urbain _____	33
Statue du David de MICHEL-ANGE _____	33
Division de la place _____	34
Chapitre 2 : L'architecture à Florence _____	34
§1 La grammaire des styles de la première Renaissance (églises, palais) _____	34
§2 Les Architectes et les édifices _____	35
I. BRUNELLESCHI Filippo (1377-1446) _____	35
1. Dôme à Sainte Marie des Fleurs (1420-1436) et le choeur triflé _____	35
Contexte _____	35
Plusieurs projets _____	35
Le dôme _____	35
2. Hôpital des Innocents, 1419-1421, Piazza Annunziata Florence, BRUNELLESCHI _____	37
Contexte _____	37
Plan général _____	37
Façade sur la place _____	37
La Sacristie ancienne de San Lorenzo(1428) Florence, BRUNELLESCHI _____	39
4. Eglise San Lorenzo, (1421-1446), BRUNELLESCHI _____	40
Contexte _____	40
Conception générale _____	40
5. Chapelle des Pazzi Florence, 1430-1443, BRUNELLESCHI _____	42
7. Palais Pitti, Florence, 1435, BRUNELLESCHI? _____	43
8. Eglise San Spirito, Florence, 1444, BRUNELLESCHI _____	43
Plan _____	44
Elévation de San Spirito _____	44
Premier projet: 1428 _____	45
Quelques problèmes _____	45
Espace (Cf. ARGAN p. 112) _____	45
9. Basilique de Santa Croce, Florence, BRUNELLESCHI _____	46
II MICHELOZZO, ( 1391-1472) _____	46
1) Palais Médicis Riccardi ( 1435-1440) _____	46
ALBERTI, (1404-1472) _____	46
A. L'architecte et ses écrits _____	46
B. Ses réalisations à Florence. _____	48
1. Le Palais Rucellai, ( 1446-1451 ) _____	48
2. Façade de Sainte-Marie Nouvelle _____	49
SANTA MARIA NOVELLA (1456 ==>) _____	49
DA MAIANO _____	49
Le palais Strozzi (1489) _____	49
SAN GALLO _____	50

*Histoire de l'Architecture*

Palais Gondi (cour intérieure) (1490-1498) _____	50
Chapitre 3 : Urbanisme et architecture en dehors de Florence _____	51
Les architectes et les réalisations _____	51
ALBERTI (1404-1472) _____	51
1. Eglise San Francesco à Rimini _____	51
FACADE _____	51
SAN FRANCISCO à Rimini _____	52
Façade _____	52
Problème _____	52
2. St Sébastien à Mantoue (1460) _____	52
3. St André à Mantoue (après 1470) (>1472) par ALBERTI _____	53
Façade _____	53
Intérieur _____	53
SANT'ANDREA _____	54
4 Palais de la Chancellerie -Rome- (1486-1495) _____	54
ROSSETI Biagio (1447-1516) _____	55
Urbanisme à Ferrare _____	55
LOMBARDI _____	56
1. Palais Vendramin à Venise (1481) _____	56
2. Palais Ducal à Venise. _____	56
Urbanisme et architecture à URBINO _____	56
Urbino, ville de la Renaissance. Le palais ducal _____	57
<b>Table des Matières _____</b>	<b>58</b>