
Section 2 La deuxième période de la RENAISSANCE ITALIENNE (environ 1500-1550) la Haute renaissance, le XVIe ou le cinquecento)

fig.; 6/151 / EXEMPLE d'architecture de la Renaissance « 2ème période ». Le Palais Farnèse à Rome -
Elévation du 1er étage.

Chapitre 1 : L'ART URBAIN à VENISE PENDANT LA RENAISSANCE.

La ville au sortir du Moyen-Âge

Fig. 6/151 Plan de Venise au 17ème d'après Bacon. (6)

Enrichi depuis le 9ème siècle, l'Empire Vénitien atteint son apogée au début du 15ème siècle. Vainqueur des Turcs, en 1416, les Vénitiens tiennent en Orient des royaumes comme celui de Chypre. Entre 1414 et 1428, ils s'emparent de Vérone, Vincenza, Padoue, Brescia, Bergame. L'Adriatique est « Mare Veneziana », de Corfou jusqu'au Pô. Le déclin de Venise coïncidera avec l'époque de floraison des arbres. Les courants commerciaux se déplacent. Lutte épuisante contre les Turcs au 16ème siècle. La décadence s'affirmera au 17ème Siècle. Déjà au Moyen Age, Venise avait devancé avec éclat les conceptions les plus hardies des urbanistes les plus modernes; on constate ainsi : - la hiérarchies des circulations avec le grand canal constituant l'épine dorsale sur laquelle se ramifie un réseau complexe de canaux et de ruelles qui se coupent en certains points et se superposent en d'autres.

- La hiérarchie des centres constituées par un centre dominant et des centres secondaires relatifs aux quartiers urbains autonomes.

Fig 6/152 :la Venise maritime au XV° siècle - D'après ALAZARD (6.2).

Fig 6/153 :les agrandissements de Venise jusqu'à la Renaissance.

situation au XV° siècle. D'après ALAZARD.(6.2).

Fig 6/154 :Panorama de Venise au 16° siècle - D'après BACON (6),p.

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

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

Histoire de l'Architecture

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

Chaque centre secondaire est donc le miroir de la ville à laquelle chaque citoyen a la grande fierté d'appartenir et à laquelle il s'identifie totalement. cette conception de la cité divisée en quartiers autonomes est une invention toute médiévale qui ne sera en rien modifiée pendant la Renaissance et même au-delà. Malgré la densité un peu élevée par unité de surface, les avantages d'une forme urbaine concentrée comme celle de Venise sont :

- Les distances très courtes à parcourir , soit au sein de chaque quartier , soit entre ceux-ci et l'espace centrale;
- Le développement privilégié des relations humaines (aussi bien positives que négatives) et de l'esprit communautaire.

Fig 6/155.La piazza avant le XIIIe siècle. Le palais des doges est encore une masse fortifiée.
D'après Bacon (6).

La place San Marco à Venise

Evolution. La forme de la place

La piazza San Marco, dans sa forme actuelle, est le résultat d'une série de décisions , inspirées par les circonstances ou l'utilité fonctionnelle. En 976, un hôtel pour les pèlerins qui s'embarquaient pour la terre sainte est construit près de l'emplacement du futur campanile, érigé sous sa première forme.(MUMFORD, (44),p.409).1176: reconstruction de Saint Marc.1180: érection du premier campanile. 1300 : on commence le palais ducal.1536. les édifices des vieux hôtels et de la boulangerie sont abattus pour faire place à la bibliothèque .La place a donc subi des élargissements successifs à travers un processus conscient ,des choix difficiles pour aboutir, par une croissance organique , une évolution souple, à une profonde unité dans la complexité des formes et des objectifs.

Fig 6/165: Avant la renaissance, la place devant l'église Saint Marc est plus étroite (BACON) (6).

Fig 6/157: Vue de la Piazzetta avant le XVI^e siècle.

Fig 6/158: Plan de la pizza San Marco- D'après GROMORT(23).

Fig. 6/159: Dessin réalisé en 1490 par le frère Jacopo Bergamonte montrant la place avant le XVI^e siècle. Les vieux hôtels et la boulangerie en face du palais des doges n'ont pas encore été remplacés par la bibliothèque de SANSOVINO.

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

Mais cette seconde place est surtout conçue en profondeur au regard de la perspective vers le grand canal en direction de San Giorgio Maggiore. Tout participe à l'effet d'ensemble: rien n'est symétrique ni prédominant. Un ensemble clos merveilleusement organisé et décoré. Un campanile qui articule les deux places principales. Un confinement de l'une et une échappée de l'autre vers la beauté de la lagune. Chaque espace est conçu en étroite relation avec les édifices qui s'y rapportent.

Fin Caigniet Début Chetive

L'architecture urbaine

Figure 6)161 Piazza San Marco (Gravure du 18^e siècle) A gauche à l'avant-plan : église San Marco. A gauche, au fond : Procuratie Nuove , SCAMOZZI 1584 .Au fond, l'église San Gasminiano et à droite, la tour de l'horloge, Marco Codussi 1496-1499.

Livre 13

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

Procuratie ancienne:(1496-1532)*Lombardo*

La tour de l'horloge: (1496-1499)*Codussi*

Libreria Vecchia (1538) *SANSOVINO*

Procuratie neuve(1584)*SCAMOZZI*

Logetta (1540) *SANSOVINO*

Cour intérieure du palais des Doges

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

Figure 6-162 Piazza San Marco. Vue vers l'église saint Marc ,à gauche les Procuratie ancienne (Lombardo :1496-1532), à droite les Procuratie neuves (SCAMOZZI: 1584). D'après Encyclopaedia Universalis

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

Pour le spectateur, le tableau varie à chaque instant de son parcours . Il existerait des dizaines de vues différentes

sur ces deux places . La richesse d'effets diversifie nos impressions, sans compter ce que nous apporte la lumière et ses reflets dans l'eau .

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

Figure 6/164 ; CADALETTC. Piazza San Marco et le Campanile. D'après Dessins vénitiens du XVIIIe S (6.9) p.142.

Figure 6/165 : Antonio CANALETTO. La Piazzetta vers le nord. Plume à l'encre bistre. De gauche à droite : Bibliothèque, Campanile , la Tour de l'horloge et Saint Marc, le palais ducal. De gauche à droite : Bibliothèque, Campanile , la Tour de l'horloge et Saint Marc, le palais ducal.

Chapitre 2. L'art urbain à Rome pendant la Renaissance

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

le pape LEON IV engloba dans une nouvelle enceinte les quartiers de la rive droite du Tibre.

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

Le paysage urbain est dominé par les ruines de la métropole antique et par les grandes églises du début du christianisme; mais les habitants - moins de 40000 - s'entassent dans les deux plaines situées de chaque côté du fleuve, le champs de Mars et le Trastevere, et n'occupe qu'une petite partie du territoire enfermé dans les murs d'Aurélien (plus de 1300 hectares).

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

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

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

L'ATTITUDE ENVERS LES MONUMENTS ANTIQUES (question toujours actuelle)

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

Mais en pratique : destruction et pillage

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

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

Livre 13

BRAMANTE est surnommé « il Ruinant ». Bref, le prestige de l'art antique, une des principales sources de l'art de la Renaissance, n'empêche nullement l'esprit créateur de primer l'esprit historique et archéologique.

Rome Renaissance (15^e-16^e s)

1) fin M.A. (+- 1450). Rome --> petit centre abandonné, : +/- 20.000 à 40.000 hab. {champ de Mars
{trastevere
très pauvre
paysage--> ruines romaines
églises paléo-chrétiennes.

2) Vers 1450: les Papes, revenus d'Avignon, contrôlent la ville.

3) Nicolas V: - refaire la ville impériale

donc-->{ réparer les murs, routes, aqueducs, ponts, daller, élargir, rectifier.

faire une grande cité moderne voies anciennes

{ monuments romains --> nouvelles fonctions.

Panthéon --> église

Mausolée Hadrien --> château

remise en état du Borgo

Vatican --> qui deviendrait le centre adm. et religieux

plan cub. --> grandes rues droites axées sur ponts Saint Ange et Saint Pierre.

4) Notes sur le pillage et la destruction des bâtiments antiques {en théorie: au MA et Ren.

grand respect (canière) {en pratique: les papes pilleurs

(certains)

5) Sixte IV: même programme.

XVI siècle

6) JULES II et BRAMANTE - plan très ambitieux {St Pierre

plan néo-impérial avec perspectives monumentales

ouvertes sur de beaux édifices: arcs de triomphes.}

accès autres que le Pont St ange vers St Pierre

les premiers axes rectilignes: la Via Lungara

la Via Giulia.

vieux chemins mais nouveau courant

7) Papes Médicis (Léon X et Clément VII)--> suite du plan de JULES II. conflit -arrêt

8) Paul III (1534-1549). travaux de défenses (bastions) - travaux St Pierre

- Capitole.

9) Pie IV. Reconquête des Collines 1. Via Pia (Quirinal--> NE)

2. Sainte Marie Majeur--> St Jean Latran.

10) Grégoire XIII: premiers plans régulateurs d'ensemble (valable pour les deux siècles suivants)

11) Sixte V (1585-1590). - planification grandiose --> murs Auréliens

(+- 100.000 hab.) - faciliter la circulation entre les basiliques

trident Popolo?

strada Falice (Popolo --> St Croix de Jérusalem)

décors urbains de Rome: Obélisques

Fontaines

Monuments

ouvre la Voie de la Rome Baroque avec la Baronia

Rome néo-impériale abandonnée

coexistence de deux échelles : antique et ordinaire.

Chapitre 3. L'architecture de la deuxième période (1500-1550)

§1. Modifications et évolution

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

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

A partir du dernier quart du XV siècle cet emploi devient plus courant, surtout à cause des études théoriques d'ALBERTI; les oeuvres ont mûri et le fruit de cette évolution, nous le retrouvons chez Luciano LAURANA: au service du Duc d'Urbino, homme de guerre, mais extrêmement cultivé et raffiné, il fait partie de la cour d'Urbino, qui groupe des savants, des philosophes, des peintres tels que Juste de Gand, Pierrot della FRANCESCA...

Cette cour vit dans le château médiéval d'Urbino baigné par un torrent descendant des Apennins; c'est à l'intérieur de ce palais que LAURANA, assisté de son disciple BRAMANTE, va construire une demeure qui va tourner autour de plusieurs cours, dont la cour intérieure sera florentine.

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

Figure 6/175: dessins de VINCI. D'après H. POWELL et D. LEATHERBARROW « Masterpieces of architectural drawing ».

§2. Les Architectes et les édifices

I. Influence de Léonard de VINCI

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

Jeu spatial

ALBERTI cherchait à réaliser une unification de l'espace en intégrant à l'espace principal les espaces secondaires. Léonard de VINCI opte pour une voie diamétralement opposée; il préconise l'interdépendance des

espaces secondaires par rapport aux espaces principaux; chaque espace secondaire doit pouvoir exister en soi, d'où morcellement, perfection de chaque détail en soi, véritable optique de la Renaissance.

Plan type :

octogone couvert par une coupole.

chaque côté greffé d'une chapelle carrée.

chaque chapelle divisée en neuf travées par quatre supports.

chacune de ces chapelles s'ouvre sur un espace central par une travée étroite.

chaque chapelle tourne autour d'un axe lumineux distribué par une coupole surmontant la travée centrale.

Figure 6/177: Léonard de VINCI - PEVSNER (45)

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

Jeu de volumes

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

Chaînon dans l'évolution: transformation de SAN LORENZO à Milan. Cette construction se présente sous le thème romain tardif, la voûte couvrant l'espace carré doit être contrebutée par quatre tours. L'existence de ces quatre tours pose le problème de l'adaptation du plan renaissance au thème central avec tours: dès le moment où on abandonne pour la partie haute le plan carré pour le plan octogonal on a le problème d'existence suivant: au centre une coupole octogonale encadrée de tours plus petites. (Fig. 6/179).

Fig. 6/178

Fig. 6/180

Fig. 6/179: Léonard de VINCI. Projet de plan central pour une église-influencera BRAMANTE lors de la construction de St Pierre de Rome.

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

Fig. 6/181 et 182: Plan approximatif de la cathédrale de Pavie et façade.

Cette dernière est à comparer avec le Tempietto de BRAMANTE à Rome.

Les recherches de BRUNELLESCHI et d'ALBERTI sont poursuivies à la fin du XVe siècle surtout par Francesco di Giorgio MARTINI- auteur d'un traité (Trattati di Architettura ingegneria e Arte Militare, Edizione il Polifilo, Milan, 1966).

Giuliano de SANGALLO - dont on a notamment des dessins d'après antiques, et se développent surtout dans le nord de l'Italie, où Léonard de VINCI s'intéresse beaucoup à l'architecture spécialement durant sa période milanaise.

Léonard est loué par Luca Pacioli comme « excellent architecte ».

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

en 1487 et 1490, il fournit des modèles pour le « triburio » du dôme de Milan,

en 1490, il donne son avis sur la construction de la cathédrale de Pavie,

en 1506, travaux d'architecture (inconnus) à Milan pour gouvernement français.

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

Ces recherches sont l'aspect architectural lié au renversement spatial qui l'amorce avec le sfumato (= estompé) (« perspective aérienne ») et composition en pyramide: faire rentrer l'espace dans la figure, pour que celle-ci le fasse émaner d'elle (cf. Brandi, struttura e architettura): l'axe vertical se substituant « reggio centrico » au point de fuite des orthogonales - opposé à figures dans espace de perspective centrale.

{ans sa peinture, il intègre le volume dans l'espace à l'aide du sfumato qui dissout la forme plastique dans l'air atmosphérique. Les peintures ne sont plus le tableau de la vue perspective (plan coupant la pyramide visuelle)

mais bien une masse (seule ou en groupe) tout en rondeur dans l'espace composé sur un axe qui traverse le tableau. Rien n'est sec, tout est légèrement enfumé. Les lignes de fuite au sol n'existent plus. }

BRAMANTE

Né d'après d'Urbino en 1444, et on a supposé que sa formation s'est faite dans le milieu humaniste de la cour des Montefeltre. On a cherché à lui attribuer des interventions dans le palais d'Urbino après le départ de Francesco LAURANA. Vers 1480, arrive en Lombardie et connaît vite un grand prestige. A la différence de Léonard, son activité apparaît toujours comme liée directement à un problème concret. La synthèse à laquelle il aspire est de caractère empirique et il cherche à réunir dans la sphère de l'architecture un maximum de références culturelles, expérimentant aussi tout un répertoire de formes.

A l'époque, le dôme de Milan n'est pas encore achevé et donc la problématique gothique reste présente.

BRAMANTE 1444-1514

1) Le peintre

2) Architecte en Lombardie

3) Activités romaines

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

1) Le peintre

Donato di Pascuccio d' Antonio, dit BRAMANTE (variante du surnom hérité de son père : ABRAMANTE. Barbanti), naquit en 1444 à Monte Asdrualdo, localité dépendant aujourd'hui de la commune de Fermignano, et qui faisait alors partie du territoire d'Urbino.

Avant 1476-1477, il séjourna quelques années à Urbino: puis, de 1477-1499, il vécut en Lombardie, d'abord à Bergame, puis à Milan (le voyage Urbino-Bergame lui permit sans doute de passer par Ravenne et Mantoue). Il fit aussi quelques séjours à Pavie et Vigevano, et plusieurs voyages en particulier à Rome, où il s'établit définitivement en 1499. Il mourut à Rome le 11 avril 1514.

Il n'existe aucun document sur la formation de l'activité de BRAMANTE dans sa jeunesse. Il arriva à Urbino certainement assez tôt pour assister à l'élaboration d'un des milieux les plus fervents et les plus caractéristiques de la Renaissance italienne. Les oeuvres à lui attribuées avec certitude témoignent de ce que fut sa première formation: contact avec des maîtres comme Piero Della FRANCESCA, Luciano LAURANA, Melozzo: climat humaniste entretenu par Frédéric de Montefeltro. BRAMANTE avait vingt-huit ans quand LAURANA abandonna définitivement Urbino, laissant inachevées plusieurs parties du palais ducal - prévues dans son projet d'ensemble, mais dont les dessins définitifs n'étaient pas terminés. Il restait en particulier le Studiolo, la chapelle du Perdono, le petit temple des Muses et le mausolée. C'est précisément dans ces différentes études que BRAMANTE révélera pour la première fois sa personnalité. Il eut en outre l'occasion d'affronter les problèmes techniques au côté des maîtres lombards au service des Montefeltro (la présence de maîtres maçons venant de Côme est attestée par les textes) et de Francesco di GIORGIO.

La première mention de son activité (1477, peinture de la façade et de la grande salle du palais du Pouvoir de Bergame) met en évidence son goût prononcé pour la peinture en trompe-l'oeil. Un autre texte indique qu'il n'était pas seulement peintre, mais aussi architecte (1479, projet pour la façade de Sainte-Marie près Sainte-Satire). Nous le retrouvons peintre à Milan, au palais Fontana (mais les rares fresques conservées, dont il fit lui-même le dessin, ne sont pas de sa main), à la maison Panigarola (Hommes d'armes, Héraclite et Démocrite), et peut-être au château Sforza (Argos). Le Christ de Chiaravalle, aujourd'hui à Brera, sur panneau de bois, est un témoignage précieux, sinon unique, sur son activité dans le domaine de la peinture de chevalet.

Ces oeuvres témoignent de l'influence de Piero Della FRANCESCA de Melozzo (spécialement les Hommes d'armes de la maison Panigarola) et de Boccati. A cette influence s'ajoute celle des oeuvres d'Hercule de

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

Architecte

1) Eglise San Satiro à Milan

A partir d'une petite chapelle, Santa Maria presso San Satiro, limitée par la via Falcone, il élève une nouvelle église, plus grande, composée de 3 nefs et d'un transept surmonté à la croisée d'une coupole. L'exiguïté de l'espace empêchait le déploiement d'un chœur; BRAMANTE a recours à un artifice de perspective: il réalise une *fausse abside* en *trompe l'oeil*, au moyen de *reliefs en stucs*.

Architecte en Lombardie

BRAMANTE fit ses premières expériences architecturales en Lombardie, avec le sanctuaire de la Pitié, et l'église contiguë de Sainte - Marie près de San Satiro. Dans le sanctuaire de la Pitié remontant au IXe siècle, l'architecte garda la structure originale, dissimulant simplement la partie basse - en forme de croix grecque - par une base circulaire, et insérant la petite coupole dans un tambour polygonal. Un puissant mouvement de surfaces et de masses contrastantes caractérisait ainsi la partie supérieure du temple à l'extérieure, tandis que le rythme circulaire de la base en rétablissait l'unité. En recouvrant la construction par un assemblage de surfaces et de trompe-l'oeil, BRAMANTE adoptait un parti déjà utilisé à Urbino et à Bergam. Il appliquera de nouveau ce principe à Sainte-Marie près de San Satiro: son projet initial était trop important pour l'espace disponible: cet édifice à 3 nefs à vaste transept aurait dû avoir un chœur d'égale importance qui ne peut être construit faute de place (une rue qu'on ne pouvait dévier). BRAMANTE ne voulut pas renoncer à un chœur aux proportions grandioses et réalisa donc une structure en trompe-l'oeil, peinte et modelée dans le stuc. Grâce à ce procédé, il parvint à donner à cet ensemble de petites dimensions un aspect monumental de type ALBERTIen.

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

1. Eglise de San Satiro (Milan 1477-1480)

Le problème devant lequel se trouve BRAMANTE est un problème très complexe, on lui demande en effet de transformer une église préexistante allongée juste à côté d'une rue à façon à ce que cette ancienne construction devienne le transept de l'église projetée. Cette ancienne église se composait d'une nef unique; cette nef devint le transept, transept avec piliers et bas-côtés qui se prolongent du long ; sur ce transept se greffe une nef également avec bas-côtés prolongeant ceux du transept. A ce stade, un côté de l'édifice est terminé, le gros problème qui se pose à présent est la construction d'un chœur; pour respecter les proportions en vigueur ce chœur doit obligatoirement posséder une longueur égale à celle des bras du transept, soit 15 m; du fait de la proximité de la rue, BRAMANTE ne possède que 1,5 m de disponible, le problème revient donc à loger un espace de 15 m dans 1,5 m. Avant tout, pour contrebalancer les bas-côtés du transept côté nef, il ouvre de petites absidioles côté chœur qu'il sépare par des piliers. Pour le chœur proprement dit, BRAMANTE, va s'inspirer des travaux relatifs aux règles de la perspective, et sur le 1.5 m disponible il va créer l'illusion d'un chœur de 15 m grâce à 3 travées disposées suivant la perspective.

De ce fait, cette construction donnera l'aspect de posséder un équilibre total. La coupole sera englobée par une toiture conique (manque d'expression de la coupole) avec tuiles romaines.

Fin Chetive

Début Chivot (virus RIPPER tué)

BRAMANTE et le plan central

Chapelle St Satyre

BRAMANTE, au début, travaille comme peintre à Milan, ce n'est que vers 1479 qu'on le voit à l'oeuvre en tant qu'architecte, il transforme une petite chapelle du XIIe siècle de plan central, la chapelle dédiée à Sainte Satyre: Le baptistère inséré dans un angle extérieur de l'église, est à plan central. Le décor de ce petit édifice, conçu comme un sanctuaire, s'inspire en partie de motifs provenant du palais d'Urbino, mais aussi de l'oeuvre du sculpteur-architecte de Crema, Agonisto de Fonduti.

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

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

Du sacré au profane

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

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

3) Cathédrale de Pavie

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

1488 Consultation pour cathédrale de Pavie: Cf. Modèle terminé après sa mort.

Problème: plan de type trecento avec croisée octogonale de largeur de toute la nef (cf.; diff. De San Spirito) - la traduction d'un tel espace en termes de Renaissance implique le réexamen de toutes les hauteurs afin de régulariser sur un tel schéma les rapports entre les ordres; cf. BRUSCHI, p. 79.

Alors que 50 ans avant, BRUNELLESCHI opposait la méthodologie nouvelle à celle du Moyen Age, ici, BRAMANTE cherche à intégrer la pratique médiévale avec ses apports irrationnels dans une synthèse universelle du savoir - dont la diffusion du néo-platonisme crée les conditions. (C'est en 1487 que Pico della Mirandola projette de réunir à Rome un « congrès » universel de savants).

3) Chapelle Sainte-Marie-des-Grâces à Milan

(Célèbre par la fresque de la dernière scène de son réfectoire).

Ludovico Moro se fit construire une grande chapelle mausolée.

L'aspect extérieur de l'église n'est pas l'oeuvre de BRAMANTE. Ces ornements proviennent de l'influence de l'architecture lombarde (orfèvrerie florentine): abondance de sculptures, candélabres en pilastres.

Achève la nef de Guiniforte de Solari avec une structure centrée sur le modèle de la sacristie de San Lorenzo BRUNELLESCHI.

Succession de deux carrés, un grand et un petit, couverts de coupes (motifs introduits en Lombardie par MICHELOZZO et Amadeo).

Le grand carré a vis-à-vis de la nef la même fonction que l'octogone à Pavie: déterminer les rapports < > vaisseau central et collatéraux en les ramenant à un rapport fixe, par les proportions des motifs reproduits sur

les quatre côtés du carré (*BENEVOLO*, 375). Mais BRAMANTE crée un espace tout différent de BRUNELLESCHI et d'ALBERTI (*BRUSCHI 94 et suiv.*).

Au modèle de BRUNELLESCHI, il ajoute trois absides.

Coupoles sur tambour

Oculi pour éclairer et riche décor de motifs circulaires.

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

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

Cette façon de modeler l'espace à l'intérieur se répercute à l'extérieur comme hiérarchisation dans les volumes: « l'extérieur n'est plus constitué de surfaces à qualifier (comme ALBERTI) par un design, une décoration superposée, il naît simultanément avec l'intérieur; l'architecture se concrétise en un organisme, face, de la « façade », perd toute valeur » . (*BRUSCHI 99*).

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

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

Pendant la construction, on demanda à BRAMANTE des dessins pour l'agrandissement de l'abbaye de Saint-Ambroise; les travaux portèrent d'abord sur le cloître des chanoines, dont une seule aile fut terminée en 1495, puis furent poursuivis au sud, où les cloîtres, commencés en 1497, ne furent achevés qu'au siècle suivant.

6 Cloître de Sainte-Marie-de-la-Paix à Rome (1504)

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

La simplicité générale renforce la distinction de l'ajustement du portique supérieur (*GROMORT, 21, p. 21*).

Quoi qu'il en soit l'activité romaine de BRAMANTE est attestée à partir du 17 août 1500: la commande des pilastres et des colonnes du cloître de Sainte-Marie-de-la-Paix, dont il avait fourni les dessins. Le cloître fut achevé en 1504. Au rez-de-chaussée, les arcatures reposantes sur des pilastres doriques, à l'étage, un entablement porté par des colonnes qui alternent avec des pilastres composites: BRAMANTE ne réussira plus jamais à concilier avec un tel bonheur les acquisitions si diverses de sa formation architecturale.

BRAMANTE à Rome

La chute des Sforza en 1499 entraîne dispersion des artistes employés à leur cour.

BRAMANTE se rend à Rome.

Sa première oeuvre sûre est:

Cloître de SANTA MARIA della PACE - 1500

Premier résultat de sa rencontre avec monuments antiques et situations romaines, où il n'existe pas de grande tradition de main d'oeuvre comme en Lombardie.

Dépouillement vis-à-vis du « décor » lombard, et occasion de « progettazione integrale » (*BENEVOLO*) c'est-à-dire unité rigoureuse d'élaboration tant de structures principales que de détails.

Base = réseau modulaire de carrés (*BRUSCHI, 127*).

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

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

Démarche qui rappelle Santo Spirito de BRUNELLESCHI.

Utilisation des ordres, et par cela ne se limite pas à les utiliser dans des conditions normales, mais cherche volontairement des variantes pour en explorer les limites expérimentales des conditions de validité du répertoire de composition classique:

il se propose d'utiliser les 4 ordres même s'il n'y a seulement que 2 niveaux:

en bas: dans portique avec voûtes, encadre les arcs avec ordre ionique (adapté à Marie)- mais déforme les impostes des arcs pour les faire ressembler à des pilastres doriques, et répète ce motif à l'intérieur du portique.

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

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

Autre problème : les angles du cortile

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

Mais BRAMANTE veut accentuer l'importance des angles, comme au palais ducal d'Urbino, par un pilastre fort, et en même temps maintenir fixes les positions des autres supports et des entraxes conformes aux modules. Maintenant l'entraxe inaltéré, il réduit au minimum les dimensions du pilastre et y introduit le pilastre ionique sur piédestal comme un élément filiforme, une simple arête. Cf. BRUNELLESCHI à la Sacristie.

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

- dans entablement supérieur, interpénétration des consoles qui se contractent
- en bas, imposte de l'arc enveloppe le pilastre « filiforme» et en interrompt la continuité.

Le pilastre à imposte de l'arc l'emporte ainsi visuellement sur le pilastre ionique, et donc le chassis de l'ordre ionique s'affaiblit brusquement à l'angle.

- peut être, et a été, considéré comme problème non résolu (De Anglebis d'Ossat, Bonelli), mais est très caractéristique de la recherche de BRAMANTE. Pour BRUSCHI: cette détente aux angles amortis, indique prédominance donnée à espace (vide) de cortile, qui tend au cercle. En même temps conséquence logique de la méthode adoptée.

4 Sainte-Marie-de-la-Consolation à Todi

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

Architecture inconnue - plans de BRAMANTE.

Construction non basilicale, plan très clair: partie carrée sous coupole extérieure, le portail même restant peu accusé et ne brisant pas la symétrie rayonnante. Exemple d'architecture ordonnée, où chaque élément bien défini se subordonne à l'ensemble, les murs lisses étant soulignés par les éléments architecturaux, le bois clairement découpé et visible dispersant une lumière « classique» .

(A comparer avec les exemples « baroques» et « rococo» du chapitre suivant où l'expression théâtrale et romantique, pour la « fusion» de tous les éléments expressifs, prévaudront.)

San Pietro di Montorio (Tempietto)

La construction du cloître était en cours quand lui fut confié le projet du Tempietto de San Pietro in Montorio. L'édifice avait été commandé pour enchâsser le lieu du supplice de Saint Pierre. Le projet de BRAMANTE comprenait non seulement le temple rond - presque un tabernacle - à plan central qui seul sera réalisé, mais aussi pour cerner l'édifice un cloître circulaire creusé de niches. Ce projet s'inspire de l'étude approfondie faite

par BRAMANTE des monuments de la Rome antique; d'où un sens des proportions plus aigu que celui que l'on éprouvait alors à Milan, des contrastes d'ombre et de lumière plus prononcés, une plus grande unité des formes dépouillées de tout motif décoratif superflu. Aussi, bien qu'étant de dimension modeste, le temple acquiert-il, grâce à l'organisation des volumes, une monumentalité exceptionnelle qu'accentue encore les jeux de clair-obscur.

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

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

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

Heroon païen et martyrium chrétien - type plan centré.

Temple circulaire de Vesta - divinité symbole de terre, érigé par Numa Pompilius, qui serait « préfigure » du pape...

Trois niveaux: sous terre où croix de Pierre = « semence évangélique »

Corps = église militante

Coupole = église triomphante.

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

Projet d'ensemble connu par les plans de SERLIO, que l'on croit refléter exactement l'idée de BRAMANTE (*BRUSCHI 220-221, BENEVOLO 384 et 387*).

Dans dessin de SERLIO ensemble rigoureusement régi par système radio-concentrique conçu comme représentation de structure perspective de l'espace.

Tempietto, petit, est conçu pour être vu du dehors, et colonnes du péristyle donnent l'échelle humaine, de base.

A partir de là, les pilastres qui sont leur projection sur mur de la cella, et colonnes du portique circulaire du cortile ainsi que les pilastres correspondants sont définis par rayons, comme projections perspectives pour le plan trop étroit sur mur de cella.

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

Dans le Tempietto exécuté, BRAMANTE n'a pas poussé à fond cette règle radioconcentrique et a gardé au pilastre sur la cella la même largeur que celui de la colonne, mais cela fausse les proportions avec les inter-colonnements (Cf. Les fenêtres y sont à l'étroit). Il a ainsi, de nouveau, démontré les limites de l'universalité de la règle de proportionnalité.

Le portique circulaire n'a pas été exécuté. Selon BENEVOLO il aurait écrasé le Tempietto et montré autre limite du système.

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

Saint Pierre = limites de l'immensément grand.

- entouré de colonnade d'ordre toscan qui repose sur un socle, porté par trois marches (1ère utilisation moderne de cet ordre sévère et dépouillé)

- pour donner une impression de monumentalité, BRAMANTE conçoit autour de cette colonnade un cloître porté par des colonnes espacées reliées par des arcades. Enrobée d'un plan rectangulaire dont les angles évidés forment chapelles; cet espace n'a rien à voir avec la forme du volume, ancienne conception baroque du XVIIe siècle: dissociation de l'espace et du volume: la forme du volume n'est pas tributaire de celle de l'espace.

- ce serait le premier édifice après 1200 ans qui respecte exactement l'esprit des styles antiques. La Renaissance ne voyait aucun conflit entre le passé païen et le christianisme(...)

Histoire de l'Architecture

- Edifice réduit en dimensions mais monumental par ses proportions parfaites.
- Stylobate qui porte les colonnes dégagées, ce qui détache l'édifice de son environnement.
- Pureté des formes et des proportions: moulures, chapiteaux, ...
- Application parfaite de la règle du module.
- Abandon du décor sculpté: recherche des effets dans les proportions architecturales mêmes. Sobriété.
- Balustrades sur entablement classique.
- Tambour à fenêtres.
- Niches et coupole (qui élève les pensées!)
- Parfait exemple d'Eglise centrée souhaitée par ALBERTI.

Le rapport largeur - hauteur du rez-de-chaussée se retrouve à l'étage supérieur et donne au temple une dignité sans commune mesure avec ses dimensions. Ici, en une fois, la Renaissance classique a parfaitement rempli son ambition: être l'émul de l'Antiquité classique. En effet, par delà les motifs décoratifs et même par delà l'expression formelle, nous sommes en présence d'un monument au volume aussi pur que celui d'un temple grec.

Ce petit temple est le premier monument qui s'oppose à la première Renaissance. C'est aussi un MONUMENT au sens strict c-à-d une réussite plus strictement sculpturale qu'architecturale. Edifié sur le lieu supposé de la crucifixion de Saint Pierre, on peut le considérer comme un reliquaire de grand format. (PEVSNER, (45), p.243).

Cour du Belvédère au Vatican

On ne connaît pas la date à laquelle JULES II chargea BRAMANTE d'aménager une partie des palais du Vatican, la zone s'étendant de l'actuelle cour de San Damaso au Belvédère d'Innocent VIII. Le projet prévoyait l'aménagement du terrain, qui est en forte déclivité, par des terrasses, des escaliers et des exèdres. Des mutilations et des transformations devaient altérer l'unité de cet ensemble qui n'en influencera pas moins les aménagements de jardins, de parcs et d'ensembles monumentaux.

Les travaux étaient à peine commencés quand fut décidé la reconstruction totale de la vieille Basilique de Saint Pierre prévue e longue date.

Construite pour le Pape JULES II, cet ensemble monumental à trois niveaux réfère au style romain un peu triomphal. Une niche en plein air couverte d'une gigantesque demi-coupole n'a pour d'autre but que l'effet architectural. (Ecran au fond de la cour).

Les bâtiments de la cour du Belvédère, représentés ici par un dessin d'Etienne DUPERAC, ont été commencés par BRAMANTE en 1505, à la demande de JULES II. Ils reliaient l'ancien palais papal à la villa d'INNOCENT VIII et formaient une grande perspective, détruite à la fin du XVIe siècle par la construction de la bibliothèque de Sixte-Quint. La déclivité du terrain rendit nécessaire la construction de jardins en terrasses dominés par la grande exèdre de l'aile supérieure, laquelle semblait être la *scaena* d'un vaste théâtre antique (Grand Atlas, 4).

Fin Chivot (virus RIPPER tué) Début Claus
--

Plan de Saint-Pierre par BRAMANTE.

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

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

BRAMANTE ne devait pas s'arrêter en chemin.

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

Donc, jusqu'à cette époque la basilique est paléo-chrétienne, dont certaines parties remontent au IVe siècle, centrée autour du tombeau de Saint-Pierre.

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

Projet de BRAMANTE connu par divers dessins aux offices à Florence et médaille de Caradosso, frappée pour la cérémonie de pose de la 1^{ère} pierre en 1506.

Pas clair si projet prévoit un édifice à plan central isolé ou raccordé à un corps longitudinal.

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

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

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

- Dans les 2 cas, le type traditionnel est repensé à partir de la hiérarchie des niveaux due à l'emploi des ordres.

- En outre, l'amplification de l'échelle empêche de penser les supports comme des points : ceux-ci acquièrent une mesure de volume comparable à celles des vides, et modifient en conséquence le schéma géométrique général (*BENEVOLO, p. 420*).

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

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

1- la notion d'espace cloisonné.

2- intégration des tours à des compositions de plan central.

Saint-Pierre est une croix grecque, à quatre absides, tellement symétriques que rien n'indique, sur le plan, la position future du maître-autel. Le dôme central devait être flanqué par des dômes de moindre importance, situés au-dessus des chapelles d'angles, et par des tours, encore plus excentriques aux quatre coins. Cette disposition se situe nettement dans la tradition milanaise et dans celle de Léonard. Mais BRAMANTE en amplifie le rythme en transformant les chapelles d'angles en croix grecques (ce que Léonard n'avait pas prévu

Histoire de l'Architecture

dans son croquis de Paris) : deux de leurs absides sont visibles, les deux autres supprimées par les croisillons de l'église elle-même. De cette manière, on obtient un déambulatoire carré (tandis que celui de Léonard enserrait les absides dans des courbes *) enserrant une énorme coupole centrale qui devait être hémisphérique, comme celle de San Pietro in Montorio. Et sans doute inspirée de la coupole du Panthéon à Rome (*PEVSNER, 45*).

* BRAMANTE employa aussi ce motif dans ses dernières esquisses pour Saint-Pierre.

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

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

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

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

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

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

- la coupole centrale domine légèrement la croix principale.
 - les systèmes cruciformes plus petits permettent rapport avec coupole géante et relation - servant d'intermédiaire avec contexte urbain.
 - cette hiérarchie est entièrement régie par les 2 coupoles d'ordres qui constituent les supports des 2 systèmes, et qui sont liés entre eux parce que l'ordre haut du petit système coïncide avec l'ordre bas du grand système. (*ill. BENEVOLO p. 24, BRUSCHI p. 267 - poche*).
- Cette solution se base évidemment sur les expériences de BRUNELLESCHI à San Spirito et d'ALBERTI à San Andrea di Mantova.

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

système de l'édifice n'est plus engendré par des parois et des pilastres, c'est-à-dire des structures planes et linéaires, mais d'abord par les vides eux-mêmes.

« *Les espaces sont comme le résultat du creusement d'une matière homogène privée de forme, qui est taillée et modelée par leur expansion* » (253).

c'est l'espace (vide) qui est forme, force dynamique qui fait pression contre les pleins et leur impose des formes jamais imaginées par la géométrie.

« *Pour la première fois depuis les romains, l'architecture se résout en présentation directe de valeurs spatiales* ». Masse murale devient scénographie, image d'espace en expansion, simulant d'énormes poids et épaisseurs alors qu'en réalité souvent mince. Absides ne ferment plus.

L'extérieur

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

Correspondance intérieur - extérieur - organisme, qui nie programmatiquement tout problème de façade comme autonome (paroi perspective comme ALBERTI).

La médaille montre que l'image extérieure devait se réduire dans un spectacle de volumes hiérarchisés, au point que même les demi-coupoles des absides sont traitées de façon illusionniste comme coupoles, avec tambour et lanterne. Ensemble dominé par un grand tambour à colonnes, réponse à 2 autres échelles des 4 petites coupoles et des 4 coupoles feintes, plus petites encore.

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

En 1515 BRAMANTE meurt, le problème de sa succession au chantier se pose de façon difficile, parmi ses assistants se distingue particulièrement Antonio de San GALLO, architecte du palais Farnèse, mais le pape lui préfère le peintre SANZIO.

RAPHAËL SANZIO (1483 - 1520)

A. Généralités

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

Pourquoi a-t-on oublié cette activité pendant de si nombreuses années, ou l'a-t-on considérée comme marginale dans l'oeuvre du peintre ? La réponse paraît claire : RAPHAËL est mort jeune et le rôle qu'il a joué dans le monde de l'architecture est resté très limité. Son oeuvre se concentre à Rome entre 1512 et 1520, date de sa mort. Plusieurs de ses réalisations ont disparu ou ont été attribuées à d'autres quand elles n'ont pas été jugées maladroites et de qualité moyenne par certains de ses contemporains ou par les historiens du XIXe siècle. Rien cependant n'est plus faux : RAPHAËL fut en fait un architecte d'une grande originalité qui, à plusieurs reprises, a défié les règles classiques en vogue à l'époque, tout en réutilisant le vocabulaire de l'antiquité. Il a même servi de modèle par la suite. Il a souvent traité l'espace globalement, en évitant la fragmentation en séquences différentes, articulées par l'architecture. Il a souvent créé des compositions asymétriques. Certains historiens l'ont même qualifié de proto-baroque. Son architecture - nouveauté pour l'époque - ne fut jamais conçue de manière autonome mais intègre le paysage environnant. Erwind PANOFKY, un des historiens d'art les plus avertis du XXe siècle, va jusqu'à parler à son propos de « le révolte des non-architectes ». C'est d'ailleurs l'anticlassicisme, qui valut au créateur de nombreuses critiques. Peu de gens, en effet, ont apprécié les proportions étonnantes qu'il utilisait et le manque de respect pour certaines règles « académiques ». (*Le Vif*, 23 Août 1984).

B. Oeuvres

La Basilique Saint-Pierre sous RAPHAËL (2è épisode)(1515-

A la mort de BRAMANTE en 1514, RAPHAËL intime le Pape et de bien d'autres puissants de l'époque, lui succède.

Histoire de l'Architecture

En 1515, il reprend le chantier. Il se rend compte des défauts du projet de BRAMANTE : on craint que la basilique ne soit trop petite pour les cérémonies qu'elle aura à abriter. Il faudra donc l'agrandir. RAPHAËL s'efforce de marquer d'une empreinte toute personnelle les travaux en cours.

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

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

Le plan longitudinal va, en outre, modifier radicalement l'éclairage, un des éléments essentiels d'un sanctuaire. L'intérieur sera traité comme une totalité, fortement assombri, « dramatisé» tandis que le haut s'illumine, créant ainsi un effet à la fois de recueillement et de surprise quasi-baroque.

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

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

Balthazare PERRUZI

1. Basilique Saint-Pierre (3è épisode).

PERRUZZI était connu à Rome grâce à la construction d'une série de palais dont le plus important était le palais MASSIMO. pg 37 (voir section 3. Le maniérisme).

- Economiquement, il se trouve dans une situation très difficile du fait des guerres italiennes menées par François Ier et CHARLES-QUINT; durant cette période le pouvoir de la papauté s'avère extrêmement difficile.

- PERRUZZI présente un nouveau plan, revient au plan central absolu, mais modifie le plan de BRAMANTE.

- Il trouve les bras de la croix grecque trop longs, et les diminue d'une travée.

- Reprend le thème des déambulatoires et les développe autour des quatre bras.

- Estime que le projet de BRAMANTE manquait d'un élément essentiel : l'accentuation de l'entrée de l'édifice; il fait précéder l'abside occidentale d'un grand narthex porté sur des colonnes surmontées par un grand entablement surmonté par un fronton.

- Perçoit la légèreté de l'édifice par rapport à la coupole, et renforce.

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

G.F. DA SANGALLO

1. Palais Pandolfini Florence, 1516

Figure 6/203 ; Palais Pandolfini par Giov Franc Da SANGALLO

Elévation d'une travée et des chaînes d'angle.

D'après GROMORT (21) pf 34.

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

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

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

Antonio da SAN GALLO : (dit San GALLO le Jeune -1546)

1. Basilique Saint-Pierre (4^e épisode) vers 1530

- S'attaque au format de Saint-Pierre (trop petit pour les grandes cérémonies) et produit une série impressionnante de plans grandioses (ex : 225 mètres de largeur, 600 mètres de longueur).
- Il fut débordé par le problème.
- Il s'arrête cependant à une idée admise par la papauté et dont il fait construire une maquette énorme existant encore de nos jours. Dans ce projet la façade avait 200 mètres et la nef une profondeur de 300 mètres; qui se développe suivant le plan de PERRUZI.

Voir figure

- Éléments nouveaux :

- Les horizontales des différents étages sont reliées entre elles ce qui diminue la complexité.
- Remarque que le tambour est trop grand par rapport au module des murs; il le divise en deux étages.
- Coupole nervurée.

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

Le quart de plan A reproduit la conception première de BRAMANTE qui, au fond, répond à une donnée byzantine :

Un tracé en croix grecque;

A la croisée des deux principales nefs, le dôme;

A chaque extrémité, une abside.

Quatre nefs secondaires forment comme une galerie monumentale autour des piliers du dôme : leurs points de rencontre sont marqués par des coupes; leurs prolongements, par des absidioles. Aux quatre angles, quatre salles octogones. (CHOISY,(13)).

Le quart du plan B montre l'idée modifiée vers 1530 par SAN GALLO:

- les gros piliers sont renforcés.
- un col latéral tournant est ajouté au pourtour de chaque abside, idée qui sera abandonnée plus tard par MICHEL-ANGE qui simplifiera encore en supprimant les absidioles et les salles d'angles.

Le modèle en bois de Saint-Pierre, réalisé d'après les plans d'Antonio de SANGALLO le Jeune dans les années 1530, n'a plus la simplicité classique du projet de BRAMANTE. Il apparaît comme un compromis entre le plan central et le plan en croix latine. Son élément le plus original est le curieux pont qui relie l'avant-corps à la nef.

2. Palais Farnèse à Rome (1534-1547) San GALLO et MICHEL-ANGE

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

En 1534 par Antonio da San GALLO le Jeune (1485-1546). C'est le palais le plus monumental de toute la renaissance romaine, rectangle isolé d'une cinquantaine de mètres de façade, au fond d'une place.

Façade

Grandeur simple, austérité, solennelle, digne opulence. Bandes horizontales séparées par corniches et allégées à stylobates, bossages limités aux chaînes d'angles.

Contraste entre plat du mur et fenêtres encadrées d'ordres sous frontons angulaires et courbes (alternés au 1^{er} étage.)

Accent sur le centre (portail à bossages et balcon), mais sans lui donner un rôle très proéminent.

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

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

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

En 1546 Antonio da SAN GALLO meurt et sa succession à Saint-Pierre est offerte à Julio ROMANO (quelques mois) puis à MICHEL-ANGE.

(la cour intérieure (1540) par MICHEL-ANGE (auteur de la corniche monumentale) est la plus belle et pure de la Renaissance en tant qu'imitation de modèles antiques : théâtres romains, Colisée. Au rez, arcades entre colonnes doriques; au 1er étage, arcades aveugle entre col ionique, en cadrant fenêtre à ponton; au 2è étage, pilastre corinthiens encadrant fenêtre à entablements, consoles et frontons courbes, niches rect. sous les fenêtres).

La nature maniériste de MICHEL-ANGE est déjà perceptible dans le 2è étage qu'il compose après 1546 : pilastres détriplés, organisation discordante des fenêtres avec sur les côtés des corbeaux ne portant rien, frontons surbaissés.

Fin Claus Début Virginie

§3. Les jardins de la haute Renaissance

1. Les Jardins du Pincio.(Villa Médicis)

Fig.6/216: la villa Médicis; (grand atlas de l'architecture mondiale).

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

Description

La villa Médicis, créée vers 1540 sur le Pincio, par le cardinal de Montepulciano, non loin, semble-t-il, des anciens jardins de Lucullus est sans doute l'une des plus connues de l'Italie. Elle doit en partie aux mérites de l'architecture du *casin*, véritablement princier, élevé par Annibal Lippi, mais aussi à la grande beauté de sa situation. Bornée, au Nord-Ouest, par le jardin du *Pincio*, à l'extrémité d'une croupe qui s'étend jusqu'à la Place du Peuple et aux remparts d'Aurélien, la villa qui vers le nord-est, atteint, elle aussi, le mur d'enceinte, domine de ce côté le chemin creux qui le contourne, en profitant des échappées fort belles qu'offrent les parties élevées de la villa Borghèse (1). Vers le sud-ouest, à l'opposé, elle commande l'une des plus belle vue de Rome, sus Saint-Pierre et les quartiers Nord de la ville. Il est impossible de concevoir un plan plus simple: tout se borne à des rectangles et à des carrés. Des bosquets, à un parterre entièrement de niveau ; puis, au sud-est et

dominant une belle terrasse, un petit bois, aboutissant à un monticule de verdure. un belvédère le domine, offrant une vue plus dégagée en certains points, notamment sur la grande avenue rectiligne qui se dirige vers le casin de la villa Borghèse.

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

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

2. La villa d'Este, à Tivoli (1540)

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

Fig.6/217: Villa d'Este à Tivoli, d'après GROMORT (23). pl. 18.

3. La villa Aldobrandini, Frascati, (1598)

Fig.6/218: Villa Aldobrandini, à Frascati, d'après GROMORT (23), pl.19.

Autre composition à flanc de coteau. - Liaisons entre les niveaux moins heureuses, Mais ici la villa n'est plus à l'extrémité du terrain. Majesté des trois avenues convergentes, ampleur de la double rampe, intimité des jardins boisés à l'arrière.

Section 3 : Troisième période (1550-1600) ou le Maniérisme

Chapitre 1: Significations, contexte et évolution

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

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

SANMICHELI et SANSOVINO, qui quittent Rome pour l'Italie du Nord en 1527, savent aussi manier ce style puissant, quand le programme les y invite (portes de ville, arsenaux, monnaie), mais explorent plutôt la voie ouverte par RAPHAËL au palais Bronconio dell'Aquila (rythme complexe de baies et arabesques décoratives jouant en contre point). SANMICHELI (1484-1559), fixé à Rome depuis 1500, regagne Vérone, sa ville natale. Il y bâtit, outre les nouvelles portes de la ville, plusieurs palais, élégantes variations sur le modèle de palais Caprini de BRAMANTE et Branconio dell'Aquila de RAPHAËL (palais Pompei, 1530; Canossa, 1537; Bevilacqua, 1540?). Quant au Florentin Jacopo SANSOVINO (1486-1570), qui était arrivé à Rome avec Giuliano da SANGALLO en 1505, il gagne Venise, où il s'impose comme architecte de la cité. Au palais Corner della Cà Grande (1537), il donne au palais vénitien traditionnel une ordonnance classique, qui reste un modèle vers lequel LONGHENA se tourne encore aux 17^{ème} siècle. Son chef d'oeuvre est la bibliothèque, qu'il bâtit à partir de 1537 sur un côté de la Piazzetta San Marco; le thème romain des deux ordres superposés y est enrichi d'une décoration raffinée, avec laquelle PALLADIO dut rivaliser en concevant le rhabillage de la basilique de Vicence.

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

PERUZZI (1481-1537), qui était retourné à Sienne en 1527, ne se réinstalle à Rome qu'en 1535; là, sa dernière oeuvre, l'extraordinaire palais Massimo alle Colonne, témoigne une fois de plus de sa liberté face à la tradition classique.

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

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

Dans la seconde moitié du siècle, on observe un effort de clarification, qui aboutit à la publication des traités - destinés à devenir des classiques- de Vignole (1562) et de PALLADIO (1570). Suivant la voie ouverte par SERLIO, ils donnent des modèles d'ordonnance faciles à reproduire, en faisant un choix parmi les meilleurs morceaux antiques.

En même temps, la divergence des expériences semble s'accroître : à Florence, VASARI (1511-1574), immortalise par ses *Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes*, et surtout Buontalenti (1536-1608), sensibles à la leçon de MICHEL-ANGE, témoignent d'une extraordinaire richesse d'invention dans l'ornement architectural abstrait; à Rome, Pirro Ligorio (vers 1510-1588) procède par juxtaposition de reliefs au casino de Pie 4 au Vatican; actif à Gênes et à Milan, Alessi (1512-1572) donne un aspect sculptural aux membres architecturaux, les multipliant comme à plaisir au palais Marino de Milan et dans nombre de palais élevés sur la *strada nuova*, la grande voie patricienne qu'il dessina à Gênes. Le genre de PALLADIO (1508-1580) est d'avoir su jouer des différents tons et des différents registres, de la robustesse du Palais Thiene à la simplicité élégante de ses villas, de la monumentalité de la basilique de Vicence à la fantaisie décorative de la Loggia del Capitano et de récapituler ainsi en quelque sorte toute l'expérience du siècle.

Rq (d'après le grand atlas de l'architecture mondiale): L'architecture maniériste apparaît comme l'antithèse de la perfection sereine de celle du Quattrocento. L'ordre et l'harmonie disparus, les formes résultant de recherches expérimentales sont chargées de tensions et de conflit. Bien qu'elles procèdent pareillement du langage classique, les significations existentielles concrétisées par les oeuvres d'art diffèrent totalement. Nous avons déjà relevé ce changement fondamental d'intentions quand nous avons analysé la transformation que MICHEL-ANGE fit subir aux plans de BRAMANTE Pour Saint-Pierre. Alors que le plan original exprimait une image harmonieuse et utilitaire du monde, MICHEL-ANGE y introduit une atmosphère de doute, de conflit et de tragédie telle qu'on en rencontre rarement dans l'histoire de l'art antérieure. Il semble que l'homme ait pris conscience, pour la première fois, de son problème existentiel. En effet le phénomène de la désintégration de l'ordre du monde marque essentiellement le XVIe S.

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

Chapitre 2 : Les origines du maniérisme dans la première moitié du XVIe siècle

BRAMANTE (1444-1514)

1. Palais Caprini, Rome, 1510

Fig.6/219: Palais Caprini, Rome; (Grand atlas de l'architecture mondiale (4)).

Dans ce palais bâti vers 1510, BRAMANTE établit un contraste saisissant entre le rez de chaussée, occupé par des boutiques, traité en gros bossages rustique, occupé par les appartements, scandé d'un ordre de colonnes doriques jumelées.

Réélaboration de l'insula romaine, ce type de palais à socle connut une extraordinaire fortune : RAPHAËL SANSOVINO et Sanmichelli notamment en multiplièrent les variantes.

RAPHAËL SANZIO (1483-1520)

1. Villa Madama, Rome, 1517.

L'oeuvre maîtresse de RAPHAËL est sans aucun doute la « Villa Madama », l'une des plus importantes résidences suburbaines élevées à Rome au 16ème siècle Située à Monte Mario, elle a été bâtie pour Jules de Médicis, le futur papa CLEMENT VII.

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

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

un théâtre en plein air

un bassin aquatique

une splendide loggia aux proportions monumentales qui rappellent le décor de « l'école d'Athènes ».

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

Fig. 6/220: Villa Madama, Rome; (Grand atlas de l'architecture mondiale).

La villa Madame, sur le monte Mario, fut commencée en 1518 sur les dessins de RAPHAËL pour le cardinal Giulio de Médicis, futur pape Clément VII. La minutieuse description qu'en donne RAPHAËL lui-même dans une longue lettre et les plans établis dans l'atelier des SANGALLO nous font connaître cet ambitieux projet, dont il existe plusieurs états, de reconstituer une villa romaine, et particulièrement la villa de Laurentinum de Plinius le Jeune. Un tiers à peine fut bâti; le décor de stuc et de fresque qu'y réalisent les élèves de RAPHAËL dans la grande loggia s'inspire directement de l'étude des voûtes de la maison dorée de NERON.

Fig. 6/221: RAPHAËL villa Madama, loggia vers le jardin; (Schulz (52)).

Fig. 6/222: RAPHAËL, villa Madama, Rome; (Schulz (52)).

2. Palais Branconio dell'Aquila, Rome

Fig. 6/223: Palais Branconio dell'Aquila, Rome; (Grand atlas de l'architecture mondiale).

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

3. Son propre palais ainsi que le palais CAFARELLI.

ces édifices revêtent une importance primordiale dans l'évolution de la façade dans l'édifice civil.

Ordinairement, les palais florentins à trois étages entourent une cour intérieure.

RAPHAËL brise avec cette conception, il réduit les trois étages à deux, l'étage inférieur étant loué aux différents corps de métiers, il est subdivisé en deux sous-étages : l'étage proprement dit réservé à l'exploitation et, un entresol propre au logement. Le second étage est réservé au propriétaire.

Au-dessus du premier étage généralement décoré en rustique, on trouve des socles surmontés de colonnes d'ordre toscan, surmontées de frises architraves, ornées de métopes. Entre les colonnes s'ouvrent les fenêtres.

Conception révolutionnaire: l'aspect de ces demeures est cossu; les pilastres donnent l'impression d'être l'ossature portante de l'édifice, jeu d'ombre et de lumière qui font ressortir.

Pourtant, malgré tout l'architecture est statique avec de grandes lignes horizontalisantes.

RAPHAËL SANZIO meurt en 1520 à l'âge de 34 ans, ANTONIO DE SAINT GALLO brigue à nouveau sa succession, mais il est encore débouté et cette fois au profit de PERUZZI.

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

Jules ROMAIN (1492-1596)

1. Palais du Té, Mantoue (1526-1534)

Fig. 6/225: Palais du Té, Mantoue; (Grand atlas de l'architecture mondiale).

Fig. 6/226: Plan et coupe du Palazzo Del Té, Mantoue.

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

Description du palais.

Le monument qu'on appelle aujourd'hui *palais* du Té- du nom d'un ancien lieu-dit, *Tejeto*- fut d'abord une villa suburbaine que le marquis de Mantoue Frédéric II fit bâtir par Jules Romain sur une île située aux portes de la

ville. Son homogénéité apparente dissimule en fait un développement progressif qui n'a été que récemment élucidé. Jules Romain dut d'abord réaliser une maison dont une fresque de la *sala di Ovidio* a conservé l'image: un corps de logis en longueur, dont l'entrée était construite par une loggia de trois arcades. Ce bâtiment, hâtivement construit en 1525-1526, constituera l'aile Nord de la villa ultérieure.

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

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

La face sur le jardin de l'aile orientale est manifestement une addition qui est venue s'appliquer contre la façade primitive. Les groupes de 4 colonnes de la loggia centrale, qu'on dit inspirées par ceux de la perspective peinte par PERUZZI à la Farnésine, doivent probablement s'expliquer par le simple redoublement des colonnes de la loggia primitive (qui existait déjà en 1530) à l'alignement de la nouvelle façade. L'élévation en a été bouleversée par la création d'un grand fronton triangulaire au-dessus de la loggia centrale, proposé par l'architecte POZZO en 1774, puis par la suppression des galeries au-dessus des corps latéraux. Le dessin de Jacopo Strada permet d'en apprécier exactement les dispositions d'origine. Le caractère rustique y était limité au socle qui la supportait au niveau d'une pièce d'eau qui en baignait le pied (*peschiera*). L'ordonnance de grandes serliennes, les colonnes redoublées de la loggia, l'élévation à deux niveaux lui conféraient un caractère monumental, encore sensible aujourd'hui qui la distingue du reste de la villa. C'était là une façade du palais. Il est certains qu'elle répondait dans le développement du bâtiment à une ambition nouvelle, qui doit sans doute être mise en rapport avec la promotion de Frédéric à la dignité ducal en 1530 et la visite dont Charles Quint honora, la même année, sa villa comme un palais. La nouvelle façade sur jardin fût peinte en 1532.

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

Le palais du Té - architecture et décor - fascina les artistes et les amateurs. Jules Romain y avait créé un nouveau style, vigoureux et pittoresque. Il tombait parfois dans le mauvais goût, mais on fut plus sensible dans

la fertilité de ses inventions que sévère sur leur qualité. Après une restauration drastique de la fin du XVIII^e siècle, le monument est tombé dans un état de dégradation alarmant, mais l'oeuvre de Jules Romain, colorée, inventive et poétique, n'a rien perdu de son pouvoir de suggestion.

Palazzo Del Té; Jules Romain (architecture de palais italien, Albrecht Maup; Paris, éd. Albert Levy).

Rq.: Diversification des images spatiales.

Palais Del Té; partie de l'élévation principale.

Palais du Té; élévation originale de la façade nord (dessinée par J. Strada).

Palais du Té; plan.

Palais du Té; la façade sur le jardin (détail): portail de l'aile centrale (Giulio ROMANO).

Palais du Té; coupe sur la partie de la cour.

Fin Delsaut

Début DEROUBAIX Grégoire Livre 6A, pages 186 à 194

PERUZZI Baltassare (-1534)

1. Villa Farnésine

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

La villa en forme de fer à cheval sera développée et variée ultérieurement par Andrea PALLADIO (*SCHULZ*, 52)

Figure 6/227 - La loge de la Farnésine, à Rome, avec les peintures de RAPHAËL évoquant les épisodes de la légende de Psyché. D'après GROMORT.

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

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

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

Le plan, massé, est un quadrilatère complété du côté du jardin par deux prolongements qui encadrent la loggia centrale. La distribution est strictement orthogonale, sans aucune de ces rotondes ou absides chères aux sectateurs de l'antiquité. L'élévation, sobre et discrète, présente deux étages de pilastres superposés, des baies rectangulaires dans chaque travée, sans rythme ni effet plastique. Le seul décor est apporté par la frise, où les jours carrés de la mezzanine sont encadrés de *putti* porteurs de guirlandes empruntés à quelque sarcophage antique. Il suffit de comparer la Farnésine à la villa Madame, quasi contemporaine, pour saisir tout ce qui sépare l'univers *archéologique* de BRAMANTE et RAPHAËL de la tradition toscane représentée par Peruzzi. L'idée de la loggia encadrée par des pavillons saillants devait pourtant connaître un grand succès dans l'architecture des villas du XVI^e siècle, jusque chez Sanmicheli et PALLADIO, parallèlement à la tendance antiquisante des villas à portique.

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

Illustrations d'après « Architecture de la Renaissance , Peter Murray, éd. Berger-Levrault »

2. Palais Massimo alle Colonne, Rome, 1532

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

Le palais Massimi dû à Baldassare PERUZZI de Sienne (1481-1536), architecte qui fréquentait BRAMANTE et RAPHAËL à Rome, fut commencé en 1535 et ignore résolument les canons antiques, sans être pour autant, plus influencé par les réalisations de BRAMANTE ou de RAPHAËL. Les palais Vidoni et Farnèse avaient été ordonnés avec logique : une seule de leurs parties suffisait à expliquer l'ensemble. Au palais Massimi, en revanche, la loggia d'entrée avec ses colonnes géminées d'ordre toscan et sa lourde corniche, n'annonce en aucune façon les étages supérieurs. Les palais Vidoni et Farnèse sont modelés en un relief généreux mais non surchargé. Au palais Massimi, il y a contraste poignant entre la profonde obscurité de la loggia du rez-de-chaussée et la platitude et l'épaisseur de feuille de papier des parties hautes. Les fenêtres du premier étage, à l'encontre des normes de la Renaissance classique, sont en léger relief et celles des étages supérieurs sont petites et entourées de curieux motifs, imitant les cuirs. Elles sont toutes exactement de même taille et de même importance, contrairement à l'usage de la Renaissance. En outre, toute la surface de la façade se trouve légèrement incurvée, ce qui lui donne élégance et animation, tandis que la rectitude des façades de la Renaissance produisait surtout une impression d'inébranlable solidité. Sans doute, le palais Massimi ne possède pas la dignité et la grandeur des palais Vidoni et Farnèse, mais, en revanche, il exprime une élégance raffinée, propre à plaire au connaisseur intellectuel, civilisé et presque blasé (*PEVSNER 45*).

Fig. 6/228 - Illustrations d'après « Architecture de la Renaissance , Peter Murray, éd. Berger-Levrault ». La loggia n'a rien à voir avec les étages supérieurs. Il y a un contraste entre l'obscurité de l'entrée et la platitude des étages.

Plan et coupe du palais Massimo alle Colonne d'après « RENAISSANCE, BAROQUE et CLASSICISME - Histoire de l'architecture 1420-1720 , Jean Castex, éd. Hazan »

SANSOVINO (1486-1570)

1. Libreria Vecchia, Venise, 1540

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

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

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

Figure 6/229 : Librairie Vieille - Elévation d'angle, sur le grand canal, d'après GROMORT (21) pl.49.

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

Figure 6/232 : Bibliothèque, Piazzetta San Marco, Venise. SANSOVINO et SCAMOZZI. FLETCHER (15).

La vieille bibliothèque, qui borde la piazzetta face au palais des Doges, fut commencée par SANSOVINO à partir de 1537 pour recevoir la collection de livres léguée par le cardinal Bessarion à la république de Venise. Elle ne fut achevée qu'en 1588 par SCAMOZZI. Un portique dorique sévère supporte le grand ordre ionique. On notera le traitement plastique des fenêtres, la richesse ornementale de la frise et l'ampleur de la balustrade qui la couronne (*Grand Atlas 4*).

Illustrations tirées de « Architecture de la Renaissance », Peter Murray, éd. Berger-Levrault :

2. Loge du Campanile, Venise, 1540

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

Certains critiques ont reproché à cet édifice un manque de proportions dans la composition dû à la présence d'un attique démesuré. Peut-être était-ce, après tout, une façon de réaliser une transition entre la loge et la masse imposante du Campanile qui la surmonte?

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

La Logetta du Campanile de Venise - Illustrations extraites de « Architecture de la Renaissance », Peter Murray, éd. Berger-Levrault

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

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

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

SAMMICHELI

1. Palais Grimani, Venise, 1549

Fig. 6/235 : Palais Grimani, à Venise D'après Martin (38 IV).

Venise, on le sait, reste à cette époque un centre artistique très actif. L'un des édifices les plus remarquables est le palais Grimani. Avec des éléments empruntés à l'architecture antique, Sammicheli a su composer une façade majestueuse, noble, sévère et d'une harmonie parfaite : Perfection des détails et des proportions.

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

Vue de l'extérieur de la villa et de l'entrée des jardins. L'élévation est sobre, discrète.

Fin Deroubaix Début Estiévenart Emmanuel

Chapitre 3 : Les tensions pré-baroques

VASARI (1511-1574)

1. Galeries des offices, Firenze, 1560-1574

Après les embellissements de la piazza dei Signoria, c'est à la demande de Côme Ier qu'un espace est créé pour réaliser la jonction entre le centre civique de la ville et le fleuve.

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

L'étage de l'aile ouest se prolonge le long de l'Arno jusqu'au Ponte Vecchio sur lequel le corridor de VASARI continue jusqu'au delà du fleuve. De la sorte, le Palazzo vecchio est pratiquement connecté au palais Pitti par l'intermédiaire de la galerie des offices et du Ponte Vecchio.

Si de nombreuses maisons furent détruites afin de réaliser cette percée vers le fleuve, elle n'a pourtant pas entamé le caractère de la piazza dei Signoria. En effet, le nouveau tracé est légèrement en oblique par rapport à la façade du palazzo Vecchio et la loge des Lanzi en marque suffisamment l'entrée.

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

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

Dès la fin des travaux, vers 1586, on regroupa dans la galerie toutes les oeuvres d'art dispersées dans les villas et ayant appartenues aux princes, c'est ainsi que naîtra le " musée des offices".

Pour composer la galerie, VASARI s'inspira des modules que MICHEL-ANGE avait appliqués en 1524 à la bibliothèque Laurentienne (voir figure 6/245).

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

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

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

Une cours de palais, même lorsqu'elle est appliquée à l'espace urbain, doit être reformée. Nous savons que les anciens utilisaient toute une panoplie de moyens pour refermer visuellement les places urbaines. Ici, VASARI adopte le motif de la porte voûtée à grandes ouvertures surmontée d'un étage qui permet d'obtenir une fermeture visuelle tout en se pliant aisément aux exigences de la circulation par le nombre et la dimension de ses ouvertures (*SITTE*, 53).

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

La tension, la solennité, l'effet théâtral sont évidemment intensifiés par la composition en profondeur dans laquelle la symétrie et l'axialité accentuent la perspective. La convergence des lignes de fuite (entablements, corniches, socle) met en valeur des pôles dominants : le dôme au fond et la tour du palais.

Le parallélisme parfait des façades accentue le caractère dynamique de l'espace, parfaitement rendu par cette gravure de Giuseppe Zacchi (*BACON*, 6).

La « place parvis » : dans beaucoup de places italiennes, l'espace sert de vestibule à un ou plusieurs bâtiments principaux, surélevés et placés comme sur un socle. La ville devient un palais dont la place en continue la cour principale. La place du Moyen-Âge était irrégulière, celle de la Renaissance est géométrique, parfois rectiligne. Au lieu du pittoresque et des perspectives fermées de tous les côtés, on étudie la meilleure mise en valeur de chaque éléments d'un ensemble; on étudie la distance selon la hauteur, l'angle de vision, voire l'effet spatial au-delà d'un monument ou d'une place.

AMMANATI

1. Palais Pitti, cour intérieure et façade arrière, Florence, 1560

A la conception statique dans la cour intérieure du début de la Renaissance se substitue au 16^{ème} siècle l'idée d'un monde fantastique et mystérieux composé de lieux variés, à l'idée d'une nature régulière succède une nature capricieuse riche d'inventions et d'imprévus.

Conflit entre les forces de la nature et l'oeuvre de l'homme trouve sa manifestation la plus typique dans la "cortile" (cour) du palais Pitti (1560) d'AMMANATI.

Ouvrage rustique représentant la nature sauvage <---> superposition classique des ordres représentant l'oeuvre humaine.

*on est loin déjà de la sérénité des cours intérieures de BRUNELLESCHI.

*à l'hôpital des Innocents = perfection sereine

<- façade (détail)

Le caractère maniériste de l'espace urbain et privé n'est pas tellement dans la forme de l'espace mais dans l'effet produit par les surfaces délimitantes la sérénité du début de la Renaissance fait place à des recherches chargées de tension et de conflit. On n'est plus dans la représentation d'un ordre cosmique ordonné et de perfection divine par la logique d'un ordre géométrique éternel et absolu. Pour Platon : Ordre=beauté.

"Eléonore de Tolède, épouse de Côme Ier de Médicis, acquit le palais inachevé en 1550, mais c'est seulement en 1560 qu'on résolut d'y réaliser la cour qui manquait. AMMANATI entreprit alors la construction de la face postérieure et des deux ailes en retour qui devaient la délimiter, et il conçut, sur le quatrième côté, contre la pente de la colline, un aménagement à deux niveaux : au rez-de-chaussée, un mur de soutènement avec une grotte dans l'axe principal; au-dessus, un "théâtre" de plein air disposé autour d'une fontaine et dirigé vers le palais. La face postérieure du palais présente ainsi deux visages différents suivant qu'on la considère du niveau de la cour ou du jardin. Dans le premier cas, c'est une élévation imposante de trois étages traités en bossages

rustiques. Dans le second, le rez-de-chaussée disparaît de la vue et l'élévation y gagne un caractère horizontal qui est complété par la vue des faces des ailes sur le jardin. De même la vue depuis le palais est très différente si on se place au rez-de-chaussée, où le fond de la cour arrête le regard, ou bien aux étages supérieurs, où le théâtre offre sa perspective : une ambiguïté fondée sur le jeu des niveaux et la différence des points de vue qui est typiquement maniériste.

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

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

3. Les jardins Boboli (1550-1583), achevés par AMMANATI et MICHEL-ANGE

Cet immense jardin, d'au moins 35 hectares, accompagne assez dignement les deux cents mètres d'architecture cyclopéenne du palais Pitti. On sait que cette énorme construction, élevée en 1440 pour Luca Pitti, passa aux Médicis lors de sa disgrâce : il fut transformé, une centaine d'années plus tard, pour servir de résidence aux grands-ducs. C'est lors de ces aménagements que le jardin fut dessiné, à peu près sous la forme actuelle, par Buontalenti et Tribolo. Après le vaste amphithéâtre de pierre et de marbre qui fait face à la cour du palais, le bosquet le plus intéressant du jardin est évidemment celui de l'île fleurie : au milieu d'un bassin d'une centaine de mètres, une île (70*40m) est reliée au bord par deux petites levées - Parterres de buis taillé et d'orangers entourent une vasque avec des sculptures de Jean de Bologne.

Ceinture constituée de vasques d'orangers alternés avec de courtes balustrades.

Réalisation d'un tour de force : concilier un jardin à la fois somptueux et délicat. Conciliation de la rigueur des lignes d'un plan classique avec le pittoresque qu'y apportent les hasards de la nature : l'art Baroque du XVIIe siècle Italien, qui parviendra à concilier ces inconciliables, est déjà bien présent ici. Il faut encore remarquer que dans les jardins italiens l'intérêt est essentiellement intérieur. L'île fleurie est à l'intérieur d'un bosquet.

Le rôle des échappées extérieures n'est rien à côté de la science de la composition :

- Distribution symétrique en espaces ayant chacun son caractère particulier.
- Gradins, grottes, fontaines, hémicycles, vasques, terrasses, tous des éléments placés avec une sensibilité réfléchie.
- Allées rectilignes dirigées vers des centres d'intérêt (intérieur) : statues, fontaines, voûtes d'arbres, etc.

A l'apogée de la Renaissance, les jardins sont, eux aussi, à l'image des jardins romains, leurs modèles (*GROMORT, 21*).

MICHEL-ANGE (1475-1564)

Introduction

On n'associe pas d'habitude le style de MICHEL-ANGE avec la notion d'une contrainte impitoyable. C'est pourquoi, il est bon d'insister sur cette idée, surtout parce que certains manuels représentent encore MICHEL-ANGE comme un maître de la Renaissance. A la vérité, il n'appartient à la Renaissance que pendant les toutes premières années de sa carrière. Sa *pietà* de 1499 peut être une statue de la Renaissance classique et son *David* participe du même esprit. Si on ne peut le dire sans restrictions de son plafond de la Sixtine, son oeuvre postérieure à 1515, elle, est en-dehors de la Renaissance. Par tempérament, MICHEL-ANGE était incapable de respecter pendant longtemps l'idéal de la Renaissance. Sauvage, méfiant, travailleur acharné, insouciant de son

apparence extérieure, profondément croyant, d'un orgueil ombrageux, il était l'opposé même du "courtisan" Castiglione et de Léonard de VINCI, d'où son antipathie pour Léonard, BRAMANTE et RAPHAËL, antipathie qui est un mélange de dédain et de jalousie. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, nous avons sur la vie et sur le caractère d'un artiste des renseignements aussi précis. Il fut l'objet d'un véritable culte et deux biographies furent publiées de son vivant; toutes deux sont une compilation fidèle de ses faits et geste. Elles nous sont précieuses car pour bien comprendre l'art de MICHEL-ANGE il est indispensable de connaître l'homme. (PEVSNER, 45, p. 295).

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

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

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

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

- l'idéal platonique de la beauté.

- la ferveur de sa foi chrétienne.

Avec la contre-réforme (1527) des ordres religieux nouveaux et plus stricts apparaissent : capucins, oratians et les jésuites. (1534). L'inquisition retrouve ses pouvoirs (1542) accompagnée de censure littéraire, de rigueur et d'ascèse.

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

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

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

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

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

Ses oeuvres

1. Façade de San Lorenzo, Florence, 1515

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

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

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

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

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

2ème projet :

La façade est conçue comme un grand écran rectangulaire dans un caractère monumentale :

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

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

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

Histoire de l'Architecture

Première oeuvre architecturale importante :

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

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

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

Iconographie et iconologie.

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

Nous trouvons une description des dix figures qui devaient, au début, orner la façade, dans une lettre de Buoninsegni à MICHEL-ANGE, écrite le 02/11/1517.

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

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

Complexité.

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

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

Nouvelle Sacristie St Laurent.

1. Contexte

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

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

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

2. Nouvelle sacristie, Saint-Laurent, Florence

comparée à celle de BRUNELLESCHI.

Dans la nouvelle sacristie de St-Laurent (1520-1527, 1530-1534), qui est, comme la vieille sacristie, une chapelle mortuaire destinée à honorer plusieurs membres de la familles Médicis, MICHEL-ANGE reprend la structure de la sacristie de BRUNELLESCHI, mais la modernise (des fenêtres à édicule et une coupole à caissons se substituent aux fenêtres cintrées et à la coupole à nervures), l'amplifie en introduisant un second ordre, et surtout crée une tension architecturale puissante entre quadrillage de pietra serena et le revêtement de marbre blanc.(grand Atlas,(4)).

3. Tombeau des Médicis, Florence

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

Solennité + effet théâtral par jeu des contrastes, distributions parcimonieuse de la lumière -> relief. Décor scénique --> majesté et faste dignes d'un lieu intemporel.

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

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

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

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

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

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

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

Fin Estiévenart Emmanuel Début Estiévenart Toni
--

Bibliothèque Laurentienne(III.151,153-158)Florence

1.Faits historiques

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

Histoire de l'Architecture

En 1525 et 1526, commencèrent les travaux sur lesquels on ne possède aucun renseignement jusqu'en 1530. En 1533, le vestibule étant déjà commencé, MICHEL-ANGE prépara pour l'escalier une maquette en terre cuite, mais il ne fut exécuté qu'en 1559-1560 par B. AMMANATI d'après un dessin de MICHEL-ANGE.

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

Le plafond, bien qu'exécuté d'après un dessin de MICHEL-ANGE, fut probablement réalisé vers 1550 par Battista de Tasso et par Carota qui sculptèrent aussi les galères florentines dessinées par Perrin del Vaga. Le dallage, d'après un dessin de Tribolo, fut exécuté par Santi Buglioni au cours des années 1549-1554 et les fenêtres furent placées entre 1558 et 1568.

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

Extrait de Paola d'Ancoma, Amelia Pinna, Ida Cardellini « MICHEL-ANGE : Architecte-Peintre-Sculpteur » Milan, Ed. Hachette, 1966, p.32

2. Situation

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

Fig.6/246 : Florence, église, bibliothèque et cloître de San Lorenzo, Ackerman,(6.1)

Bibliothèque Lauritienne, à Florence édiflée par MICHEL-ANGE entre 1524 et 1560, dans le complexe de l'église et de l'Ancienne Sacristie de BRUNELLESCHI. Plan général 1/400, élévation de la façade de l'escalier et plan de l'escalier 1/200. L'escalier monumental qui relie le vestibule à la salle de lecture furent terminés après 1550 par VASARI et AMMANATI.

La bibliothèque Laurentienne

Premiers dessins 1524-1525

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

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

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

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

Fig.6/245 : Florence, Bibliothèque Laurentienne, coupe et plan, ACKERMAN(6.1).

La structure de la salle semble avoir été commandée par des questions de statique, c-à-d par le souci de l'alléger le plus possible pour ménager les murs de l'étage inférieur, qui n'avaient pas été prévus pour recevoir cette

surcharge. Les pilastres à l'intérieur ne sont que l'expression des dossierets qui raidissent les parois et supportent le poids des poutres du plafond. Entre eux, le mur est amaigri au maximum par l'intermédiaire d'un encadrement aveugle qui justifie une première retraite, puis par l'ouverture d'une fenêtre dans chaque travée. Ainsi le rythme des supports et les traitements des parois répondent-ils d'abord à des nécessités pratiques en assurant à la fois la lumière et la sécurité.

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

En effet, dans la très longue salle se répète une perspective linéaire impeccable, inlassablement rythmée par les puissants piliers, les fenêtres et les panneaux supérieurs, par le plafond en bois à la fois très riche et sévère, par le magnifique pavement marquetté qui reprend les motifs. Et le rythme devient enfin très dense dans les deux rangées de pluteus où étaient exposés les précieux manuscrits. Aux extrémités de la salle, d'imposantes portes. Il faut la comparer avec la bibliothèque Saint-Marc pour se rendre compte de l'évolution : la salle de MICHELOZZO paraît timide, grêle, réduite dans son espace triparti comme une basilique, sans la puissante structure latérales de la bibliothèque de MICHEL-ANGE.

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

Fig.6/246 : Florence, bibliothèque laurentienne, vue intérieure.

4. Le vestibule

Tension dramatique contraste avec rythme calme de la bibliothèque

Vestibule, bibliothèque Laurentienne, Florence

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

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

Escalier est construit par AMMANATI sur base des dessins postérieurs de MICHEL-ANGE entre 1555 et 1558.

Vestibule avec puissance de ses « façades » paraît un extérieur, et MICHEL-ANGE avait songé à un escalier en bois, pour rattacher avec des bancs de lecture se trouvant à l'intérieur de la bibliothèque, ce qui accentue cette idée d'extérieur en contraste avec l'intérieur (qui fait irruption avec l'escalier).

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

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

Les mêmes problèmes ont reçu dans le vestibule des solutions très différentes. Les colonnes n'auraient pu comme à l'accoutumée être montées au-devant des murs, faute de supports appropriés à l'étage inférieur, elles ont donc été encastrées en eux ; mais ces éléments décoratifs jouent ici un rôle essentiel dans la structure, car ce sont elles qui, comme les pilastres de la salle, reçoivent la charge de la couverture par l'intermédiaire des pilastres du registre supérieur. Le mur qui semble les avoir absorbées n'est en réalité qu'une mince paroi sans force. Les consoles qui feignent de les supporter ne sont qu'un décor puisqu'elles sont en saillie sur les

Histoire de l'Architecture

piédestaux. Tous les éléments ont donc été utilisés comme à contresens (ACKERMAN), et cette déformation atteint même le dessin des fausses fenêtres, dont les supports sont traités en gaines plus larges à la tête que leurs chapiteaux. Cette inversion systématique de la fonction et de l'apparence, cet esprit de contradiction, ce goût de l'ambiguïté ou du déguisement sont des traits caractéristiques du maniérisme et, comme tels, des nouveautés capitales à cette date.

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

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

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

Escalier

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

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

Fig. 6/247 : Vestibule de la librairie Laurentienne, MICHEL-ANGE : Perspective plongeante

Fig. 6/248 : Bibliothèque Laurentienne, Florence, MICHEL-ANGE(1524)-RISEBERO(48a)

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

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

L'escalier ne monte pas à la salle, il descend « comme une coulée de lave » (Tolnay) et il envahit de sa masse, le vestibule. L'étalement en largeur et en longueur (les dernières marches centrales semblent se répandre sur le pavement.) répond à une volonté délibérée de dynamisme, sinon de conflit. A cet égard, l'escalier est le parfait complément du vestibule, un lieu où s'agitent où s'affrontent - et tout le contraire de la bibliothèque, régulière et paisible.

On peut se demander si l'architecte n'a pas consciemment voulu créer ce contraste entre le monde serein des livres et de son antichambre (*J. ACKERMAN, the architecture of Michelangelo, Londres, 1961*).

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

6) *Conclusions sur cette œuvre*

Tout cela est en totale rupture avec le classicisme antique et celui de BRAMANTE à Rome, et on le reconnaît immédiatement.

Refuse toute structure spatiale préordonnée comme perspective, et au contraire engendre continuellement l'espace par des tensions intérieur - extérieur.

Cependant MICHEL-ANGE n'est pas anticlassique, mais sa conception du classique n'est pas comme proportion, mais comme organisme vital analogue à anatomie humaine. Tous les éléments sont ainsi retravaillés par tension expressive, dramatique, toute nouvelle dans l'architecture, qui en fait traitée ici comme une sculpture.

L'architecture n'est pas le « décor », les lignes de force indiquant quelque chose, elle est ici la seule chose qui compte par sa présence même.

Partout on retrouve cette tension constante créée par des forces primordiales qui de suite récupérées, contenues et l'escalier, construit après sa mort, a été réalisé dans ce même esprit de gonflement limité, de débordement enserré. (ulb)

Importance des Oeuvres Florentines de MICHEL-ANGE

Par leur dynamisme et le pathos de leur langage formel, les oeuvres florentines de MICHEL-ANGE sont sans commune mesure avec les oeuvres de ses contemporains ; elles naquirent de cet effort pour atteindre le « grand style », dont on peut dire qu'il fut, en fin de compte, le ressort principal de toute entreprise architecturale de l'époque avec toute la diversité et la richesse des solutions proposées de BRAMANTE jusqu'au SANSOVINO.

Après eux, MICHEL-ANGE a donné à son « grand style » une valeur d'expression nouvelle et tout à fait personnelle, qui a été très justement définie par le terme de « cinétique ».

Cinétique, voilà le trait essentiel de son architecture jusqu'à ces oeuvres tardives de Rome - le Capitole, Saint-Pierre, San Maria degli Angeli et la porta Pia. C'est avec lui que l'architecture connut un facteur nouveau dans l'activité créatrice. Ce caractère cinétique devin - avec toutes sortes de variantes - le moyen d'expression des successeurs de MICHEL-ANGE à Florence : AMMANATI, VASARI, Buontalenti ; il se manifeste toutefois également dans son école

A Rome

Et pour autant que la réserve s'impose lorsqu'on appelle MICHEL-ANGE le « Père du baroque », il ne fait aucun doute que la cinétique de son architecture a été ressentie comme une caractéristique familière par les grands maîtres de l'architecture du XVIIe siècle, le Bernin, BORROMINI et Pietro da CORTONA *Ludwig H. HEYDENREICH*.

Eglise Saint Pierre à Rome (1546-1563) MICHEL-ANGE

1. contexte et histoire

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

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

SAINTE-PIERRE

A la mort d'Antonio da SANGALLO le jeune (1546), le Pape PAUL III demande à MICHEL-ANGE de reprendre le chantier.

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

Depuis la mort de BRAMANTE, des projets ont été faits par RAPHAËL, Fra Giocondo, PERUZZI, Antonio da SANGALLO, qui se distinguent parce qu'ils combinent schéma centré et nef longitudinale ou basilicale.

Histoire de l'Architecture

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

Fig. 6/250 Saint Pierre à Rome

1. Plan en croix grecque de MICHEL-ANGE
2. et 3. Nef et façade de Maderno ;
4. coupole de MICHEL-ANGE, achevée par Giacomo della Porta (1588-1590)
3. Baldaquin du Bernin Garnier (17a)

Fig. b6/251 : Schéma perspectif de la basilique et de la place Saint-Pierre(48a)

Cette solution est critiquée par M-A comme « trituri di membri » qui rappellent « l'opéra tedesca » au lieu du « buon modo antico » ou de la « vaga e bella maniera moderna » (VASARI, cit. BENEVOLO)

MICHEL-ANGE prépare un projet en 1546-1547 pour tout l'édifice, revenant au système centré de BRAMANTE, qu'il loue dans une lettre de 1555, disant notamment que « chiunque siè discostato da detto ordine di BRAMANTE, come ha fatto il Sangallo si discostato della verita » (*BENEVOLO*, p.470)

Il présente donc sa solution comme un retour à BRAMANTE, mais en réalité fait tout le contraire. S'il revient à un organisme centré, il retient de SANGALLO l'idée d'une paroi continue, tout en abolissant les « trituri », remplacées par un seul ordre de pilastres gigantesques surmonté d'un attique. A cette exigence, il sacrifie tout le système hiérarchisé des espaces et volumes de BRAMANTE : il supprime les déambulateurs circulaires et les bras des petites croix, pour ne conserver que les coupoles que les couples de bras intérieurs(en L), qui constituent un grand déambulateur carré pour tout l'ensemble de l'édifice. La paroi, resserrée, devient comme une ceinture continue articulée de saillants et rentrants, qui contient l'édifice et se déroule sans interruption autour de lui, parce que les angles rentrants entre déambulateur et absides sont coupés à 30°

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

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

Plan de BRAMANTE (*Grand atlas*,(4).

Plan de MICHEL-ANGE (*Grand Atlas*,(4).

Ceci supprime toute la hiérarchie proportionnelle des volumes de BRAMANTE et cache même les petites coupoles (il en placera d'autres, au-dessus, sans rapport avec l'intérieur). Mais l'ordre est sans rapport avec l'intérieur. Au-dessus de cette ceinture qui contient les forces, domine la coupole : le tambour avec ses contreforts de colonnes jumelles, rayonne comme une roue dentée, puis l'attique se resserre de nouveau, ayant que ne se gonfle la coupole où se résolvent tous les contrastes (dans la lanterne). Périmètre resserré améliore les conditions de visibilité de la coupole et réduit les frais. La paroi extérieure, formée par de gigantesques pilastres plats, écrasés, lisses, non cannelés devient comme un paravent. Au-dessus de la corniche, l'attique avec ses fenêtres « agenouillées » : une ouverture ovale avec de chaque côté des consoles qui au lieu de porter, semblent être suspendues. Le volume extérieur se réduit à un cube dont ne ressort que 4 absides, le tout surmonté par une grande coupole surmontée ou plus exactement flanquée de 4 coupoles secondaires. Tout le long des murs il applique l'ordre colossal de pilastres corinthiens établie dans une composition rythmique relativement libre, surmonté d'un entablement et d'un haut attique. Le porche est un proptyle conçu à la manière classique et relié par un vaste fronton.

Fig.6/253 : MICHEL-ANGE, façade ouest de l'église Saint-Pierre

Une de ses 3 gravures produites par E. Duperac en 1569, cinq ans après la mort de MICHEL-ANGE. D'après H. Powell et D. Leatherbarrow. « Masterpieces of architectural drawing ».

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

Fig. 6/252 : Façade ouest, MICHEL-ANGE, 1547-1564, (YARWOOD, (57), p.660)

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

- BRUNELLESCHI : Pavillon octogonal avec des cotes en pierre sur pans rouges qui assure la synthèse projective de l'édifice vers la lanterne ; géométrie devient motif plastique dans lanterne.
- MICHEL-ANGE : mouvement de dilatation expansif, comme rotation continue : 16 cotés en pierre comme les intervalles, donnant une continuité plastique (dont les origines de la lanterne de BRUNELLESCHI) haut tambour et lanterne

Dans cette architecture, ce n'est plus le jeu proportionnel des volumes, mais les qualités expressives, liée aussi au dessin des détails, sorte d'immense statues. Le dessin des détails, ici comme la Laurentienne, est devenu fondamental, et fascinera littéralement les maniéristes.

La coupole est à nervures coupoles florentines. Le tambour est circulaire avec 24 contreforts et 24 nervures qui se poursuivent dans les verticales de la lanterne. Triomphe de la verticale sur l'horizontale qui crée une impression de vie et de tension. MICHEL-ANGE ouvre ainsi la voie à l'Architecture baroque.

Fig.6/254 : La coupole de la basilique Saint-Pierre

Fig. 6/255 : La basilique Saint-Pierre, la coupole, ensemble puissant mais heurté, coupole : 123m, dynamisme nervures

Fig. 6/256 : Saint-Pierre à Rome, détail de la coupole, FLETCHER(15)

Fig. 6/257 : Saint-Pierre à Rome, plan de MICHEL-ANGE, FLETCHER(15)

Fig. 6/258 : Détails constructifs de la coupole, FLETCHER(15)

Fig. 6/259 : Isométrie de la basilique Saint-Pierre d'après CHOISY (13)

La coupole de Saint-Pierre s'élève à 123m au dessus du pavement et domine, à l'extérieur, tout l'édifice. Commencée par M-A, qui construisit le tambour, elle fut achevée par G. della Porta, entre 1585 et 1593. L'architecte lui donna une forme étirée différente du projet de BRAMANTE, inspiré du Panthéon. M-A lui-même avait conçu une calotte hémisphérique, mais il est possible qu'il ait choisi plus tard la solution qu'adopta finalement Della Porta. La coupole est contrebutée par les absides et soutenue inférieurement par 4 piliers massifs de 18m de coté. Le rythme de sa colonnades s'harmonise avec celui des pilastres du mur extérieur. Les nervures de pierre qui soutiennent la lanterne du couronnement, accentuent le dynamisme de l'ensemble. L'espace intérieur de Saint-Pierre, très homogène, est rythmé par la succession des pilastres, des arcades et des niches. Le profil saillant de l'entablement et des pilastres d'ordre colossal accuse leur fonction portante et accentue la magnificence et le gigantisme de l'édifice, déjà considérable par ses dimensions. La croisée est abondamment éclairée par les fenêtres du tambour et le lanternon central de la vaste coupole, plus large que la nef. Les voûtes en berceau à caissons, le décor de marbre polychrome s'inspirent des palais, des basiliques et des thermes antiques (*Grand Atlas, 4*).

Fig. 6/261 : Schéma perspectif de la basilique et de la place Saint-Pierre à Rome, RISEBERO(48a)

Fig. 6/260 : Transept et croisée, principalement dû à M-A(1567-1569). Le baldaquin baroque du Bernin n'est pas représenté. YARWOOD, (57)

Fin Estiévenart Toni Début Granjean p.222-240
--

5. Place du Capitole (Campidoglio) - ROME (1538 - 1605)

A. Chronologie des diverses constructions.

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

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

- L'Arx (au Nord) où se dressait la citadelle et le temple de Junon Moneta.
- Le Capitolium (au Sud) avec le temple de Jupiter Optimus maximus capitolinus qui fut érigé par Tarquin le Superbe et achevé sous la République en 509 avant J.C.

Les consuls, nouvellement élus y prêtaient serment et les généraux victorieux venaient y remercier les dieux. C'était un lieu de culte important, et il fut plusieurs fois reconstruit après les incendies qui détruisirent les premiers temples des rois étrusques.

On y accédait par un chemin abrupt à l'Ouest, par un escalier près de la prison antique en venant du forum et par une pente plus douce du côté du Champ de Mars.

L'Area capitolina était aussi le siège des assemblées du peuple et connut de multiples émeutes (*d'après N. ABRASSART*)

Figure 6/262 : le Capitole dans l'Antiquité - reconstitution- à gauche, le temple de Jupiter au temps de Domitien, ; à droite, le temple de Junon Moneta - vu du côté du forum romanum.

C. La colline du Capitole avant l'intervention de MICHEL-ANGE

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

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

Le Moyen-Âge consacra le Capitole et en fit le cœur de Rome en y implantant les trois fonctions vitales : politique, religieuse, commerciale.

Le site comprenait au moment de la restructuration de la place :

- le palazzo Senatorio

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

- le palazzo Dei Conservatori

fut édifié en 1456 sous Nicolas V, après la construction en 1348 de l'escalier accédant à Santa Maria Aracoeli, qui avait amené le marché sur la place en y facilitant la venue.

Les statues de deux dieux romains de la rivière marquaient son entrée.

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

Figure 6/264 : perspective du Capitole - situation avant l'intervention de MICHEL-ANGE. (BACON(6))

En 1534, MICHEL-ANGE est rappelé à Rome par le pape Paul III qui lui demande de reconstruire la place du Capitole afin d'en faire le centre administratif des Etats Pontificaux ; cet arrangement monumental du sommet de cette colline est également prévu à l'occasion de la Joyeuse Entrée de CHARLES-QUINT à Rome en 1537.

Une restructuration de l'espace architectural était indispensable, les relations entre le palazzo Dei Conservatori et le palazzo Senatorio n'étaient dues à aucune planification et encore compliquées par l'irrégularité du relief et la présence anarchique de colonnes et obélisques. (figure 6/263)

La tâche assignée à MICHEL-ANGE concernait le projet d'un nouveau complexe monumental et grandiose.

Il devait faire du Capitole, une place régulière, en communication facile avec la ville, lui donner une valeur architecturale et y placer une statue.

Lorsque MICHEL-ANGE entreprit le projet, le nivellement du sol avait été réalisé, le mur se trouvant du côté des pentes d'Aracoeli construit et la statue de MARC-AURELE devait y être placée.

1. La première intervention de MICHEL-ANGE en 1538.

Pour cette phase du projet, il semblerait qu'on n'ait pas fait appel

à MICHEL-ANGE en tant qu'architecte mais surtout en tant que sculpteur doté de sensibilité. Il se limite alors à placer la statue du groupe équestre sur un piédestal approprié. (N. ABRASSART) Pour rester d'accord avec le caractère intime de la place, MICHEL-ANGE ne donna que deux mètres de hauteur environ au piédestal ; la statue elle-même n'en ayant pas plus de quatre, le rapport entre les deux éléments est de 1 à 2.

La statue et son socle, Première étape. Aspect de la place après la première intervention de MICHEL-ANGE. BACON (6)

Les autres statues italiennes de la Renaissance sont juchées sur des piédestaux beaucoup plus élevés. D'autre part, le monument étant à quinze mètres environ de l'entrée de la place par le grand escalier, ne peut être vu à plus de deux fois et demi sa hauteur. Pareil aux Dioscures, l'Empereur vient à la rencontre des visiteurs ; la main tendue vers eux, il semble presque vouloir leur parler. Plus tard, on s'appliquera à isoler le monument sur un plus vaste espace et à le montrer sous un angle de plus en plus aigu. (LAVEDAN (33)).

2. La deuxième intervention de MICHEL-ANGE en 1544.

Elle concerne la conception du perron du palazzo Senatorio. Celle-ci représente la correction et le remplacement de la première intervention.

Histoire de l'Architecture

MICHEL-ANGE conçoit un axe longitudinal de composition qui naît de la volonté de doter le perron et en conséquence le palazzo Senatorio d'une forme régulière, rigoureuse et symétrique. L'axe trouve son origine dans la nécessité d'ordonner la place en fonction de la ligne joignant l'accès à la colline avec l'édifice principal. (figure 6/268)

Le choix d'une telle composition amène MICHEL-ANGE à revoir l'emplacement de la statue de Marc-Aurèle qui trouvera sa position définitive suivant l'axe adopté.

Figure 6/268 : placement de l'axe.

3. La troisième intervention de MICHEL-ANGE en 1561.

Cette troisième intervention a pour objet la transformation complète de la place suivant l'axe de composition. Il choisit de garder les bâtiments existants. La forme de la place dérive directement de la position du palazzo Senatorio et de l'axe de symétrie. (figure 6/270)

Cette forme idéale et élémentaire pour l'essence de la culture de la Renaissance ne peut être que le rectangle allongé suivant le même axe, avec les deux édifices latéraux s'étirant horizontalement et le palazzo Senatorio se dressant sur le décor de fond.

Mais, accepter la position oblique du palazzo Dei Conservatori équivaut à transformer, par symétrie, le rectangle en un trapèze isocèle dont la grande base est disposée le long du palazzo Senatorio, ce qui implique la position divergente des deux palais latéraux et la superposition du quadrilatère compris entre le palazzo Dei Conservatori et le palazzo Nuovo au rectangle originel. (figure 6/271).

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

La profondeur de ce trapèze se révèle égale à la distance moyenne entre les deux palais, sa valeur géométrique est proche de celle d'un carré. La transformation du rectangle en trapèze ouvert vers le palazzo Senatorio constitue une invitation à concentrer l'attention sur le décor de fond. (figure 6/272).

Figure 6/271 : géométrie de la composition de MICHEL-ANGE.

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

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

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

Figure 6/273 : différenciation des points de fuite.

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

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

Figure 6/274: Projet de MICHEL-ANGE après 1568.

Tout le décor immeuble de la place elle-même, avec ses trois palais, a été créé par MICHEL-ANGE de façon à obtenir un effet architectural d'ensemble. Il ne laissa notamment rien subsister de l'apparence ancienne du palais du Sénateur. Sans étudier le détail des façades, il nous suffit d'indiquer quelques traits généraux:

- Les masses sont peu considérables, comme il convient à une place relativement petite ; les deux palais des Conservateurs et du Musée, avec 20 mètres de hauteur environ, n'ont qu'un étage sur portique ; le palais du Sénateur est plus élevé, 27 mètres ; il comporte deux étages sur un soubassement massif et un campanile.
- Outre une similitude complète entre le Musée et les Conservateurs, il existe entre les trois palais une harmonie créée par le rappel constant de certains motifs : un ordre corinthien colossal avec de gros pilastres sans cannelures, un rythme d'amortissement des fenêtres triangulaires et curvilignes, un toit plat avec une balustrade garnie de statues.
- Il n'y a pourtant pas équivalence entre les trois façades. Le palais du Sénateur, au fond, domine toute la composition. Non seulement il est sensiblement plus haut, mais sa tour augmente encore son impression de hauteur. Ses deux ailes débordant légèrement créent un rythme horizontal supplémentaire ; un escalier à doubles rampes, des fontaines sont autant de marques d'honneur refusées au palais latéraux..

On obtient ainsi un type de place nouveau. Les masses ne sont plus exactement balancées sur les quatre côtés ; elles s'ordonnent par rapport à un axe de symétrie médian: le palais du Sénateur, toile de fond, commande toute la composition.

Figure 6/275: Gravure montrant la place telle qu'elle aurait dû être et telle qu'elle sera plus ou moins.

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

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

On ajouta à la fin du XIVe siècle , aux six statues, deux colonnes militaires.

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

A l'occasion d'une cérémonie après l'élection du pape Paul V en 1605, on éleva un arc de triomphe dans le souci sans doute de combler le vide de ce quatrième côté. Dans la même optique, deux arcs furent construits pour Clément X en 1670 et pour Alexandre VIII en 1689.

Figure 6/281: PIAZZA DEL CAMPIDOGLIO - MICHEL-ANGE

Manquent p.232b,-235

Description des bâtiments délimitants

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

Figure 6/282: continuité horizontale.

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

Le palais des Sénateurs

Constitue la toile de fond et, dominant toute la composition, il est sensiblement plus haut (plus ou moins 27 mètres) et comporte deux étages. Il est posé sur un soubassement massif et ses deux ailes débordants légèrement créent un rythme horizontal supplémentaire. Un escalier à doubles rampes, son imposant perron, ses fontaines sont autant de marques d'honneur refusées aux palais latéraux.

Histoire de l'Architecture

Les caractères indiqués par le projet original de MICHEL-ANGE subirent quelques modifications lorsque Giacomo della Porta puis Giralamo RAINALDI, qui acheva le palais, en 1612, prirent sa suite: le second étage fut réduit à un attique et de lourds médaillons furent ajoutés, tandis que le campanile recevait un étage supplémentaire accentuant sa verticalité en opposition avec le reste de la composition. (Figure 6/283)

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

Figure 6/284:

- posé sur un socle élevé qui permet à l'architecte de développer un large escalier créant à la base de la construction un élément mouvant qui brise avec l'austérité de naguère.

Figure 6/284: Palais des Sénateurs - MICHEL-ANGE.

- entre les bras et l'escalier jaillit un jeu de fontaines.
- sur le socle, il pose des pilastres d'ordre colossal encastrés dans un mur lisse et englobant les deux étages.
- les deux travées extrêmes ressortent et créent un jeu d'ombre et de lumière.

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

Les éléments importants que l'on peut tirer de ces monuments, c'est qu'au contraire des architectes précédents, MICHEL-ANGE n'emploie pas l'ordre toscan, mais lui préfère l'ordre corinthien, plus apte à répondre à son amour de la sculpture, ce, du fait du jeu d'ombre et de lumière qu'il produit; de plus, de tous les ordres classiques, l'ordre toscan possède la plus grande épaisseur du pilastre par rapport à la hauteur, ce qui est une sorte d'obstruction à la tendance verticalisante affectionnée par MICHEL-ANGE. Enfin, comme déjà dit plus haut, la sculpture reprend une place importante dans l'architecture.

Palais latéraux. (Figure 6/285)

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

Figure 6/285: Palais des conservateurs. Elévation et coupe dans la travée d'angle.

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

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

La façade du palazzo dei conservatori fut élevée par Giacomo della Porta puis remaniée par Lunghi il Vecchio dès 1582. Elle est restée extrêmement proche du dessin original de MICHEL-ANGE.

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

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

Ses successeurs ont un peu modifié la continuité et plutôt renforcé l'aspect axial de la composition mais dans l'ensemble, on a respecté l'idée.

Conclusion

- La conscience de l'homme moderne est née au XVIe siècle.
- L'homme doute sur les aspects fondamentaux de son existence.

- La terre n'est plus le centre de l'univers (COPERNIC).
- A l'homme divin succède l'être qui doute et qui craint.
- La certitude d'une dépendance totale et directe avec Dieu s'écroule.
- Le concept de forme parfaite du début de la Renaissance disparaît.
- Pour persuader, il faudra convaincre.
- Pour convaincre, il faut faire appel à l'émotion.
- Les formes qui s'agitent dans le maniérisme vont devenir franchement dynamiques dans le Baroque.

6. *Porta Pia* (1564)

Le Moyen Age a connu les portes de villes, mais elles sont alors défense et non décoration. La Renaissance va en faire un des principaux motifs d'embellissement de la cité.

SERLIO, par exemple, propose de nombreux modèles de portes de maisons et de villes et dans ses dessins, on voit le caractère défensif disparaître peu à peu sous l'ornement. Le terme de cette évolution est celui auquel étaient déjà arrivés les Romains : l'arc de triomphe.

On le verra plus tard, aux XVII^e et XVIII^e siècles, à Paris, Dijon, Nancy, Bordeaux, Berlin, Copenhague, etc., redevenir un des grands décors de l'architecture urbaine. Ce retour à l'antique était particulièrement facile aux Romains; c'est donc à Rome qu'on l'aperçoit d'abord.



MICHEL-ANGE avait donné les dessins d'une série de portes, dont une seule, la *Porta Pia*, fut exécutée. Le côté extérieur conserve encore des créneaux, mais ils sont infléchis, coiffés d'une volute ionique et couronnés d'un boulet, le tout ressemblant vaguement à un trèfle ou à une fleur de lys. Pour l'intérieur, avec ses colonnes corinthiennes, ses grandes baies encadrant le passage central, son haut entablement, c'est l'arc de *TITUS* simplifié (LAVEDAN, 33).

: *Porta Pia*, MICHEL-ANGE.

Fin Grandjean
Début Guerlement

Chapitre 4 : Clarification classique

Andréa PALLADIO (1508-1580)

I. L'Architecte et ses Théories

Andréa di Pietro surnommé PALLADIO naquit à Padoue. Il a seize ans lorsqu'il gagne Vicenza (ville où il mourut) pour travailler dans un atelier de sculpteurs. Il quitte l'atelier entre 1538 et 1541 pour entamer une intense activité d'architecte. Il reçut de nombreuses commandes à travers la Vénétie mais c'est à Vicenza que ce situera les plus grandes oeuvres de sa carrière.

Il publie en 1554 *L'Antiquité romaine* puis en 1570 *Les Quatre Livres de l'architecture*, ouvrage où il analyse et illustre les oeuvres qu'il a réalisées et celles qui ne devaient rester qu'à l'état de projet. C'est en cette même année, que la Sérénissime République de Saint-Marc lui confie la surintendance des travaux publics pour tout le domaine de Venise.

PALLADIO apprit à connaître VITRUVÉ ainsi que la littérature latine et il fit des voyages à Rome à plusieurs reprises pour étudier les monuments de l'Antiquité. C'est probablement grâce à la contemplation directe de l'architecture romaine qu'il comprit que c'était l'architecture et non la sculpture, qui était pour lui la voie privilégiée de la création, d'une création conçue comme actualisation de ce que l'homme de l'Antiquité avait inventé.

PALLADIO redonne vie aux thèmes et suggestions du passé tout en tenant compte des exigences de la société contemporaine. Il n'est ni un classique strict, ni un maniériste pur; il teinte seulement ces oeuvres classiques d'un certain maniérisme en laissant aller sa spontanéité et son autonomie expressive. PALLADIO est un poète. Il joue avec les valeurs plastiques et picturales de ces bâtiments en utilisant tantôt l'opposition des saillies et des creux pour obtenir des effets de clair-obscur ou tantôt des ondes de couleurs pour obtenir certains effets lumineux.

(Encyclopaedia Universalis).

Pour lui, l'adaptation de l'architecture au milieu et la définition du milieu par l'architecture sont les deux faces et la règle d'or du métier.(A.CHASTEL « Le Monde »)

II. Ses oeuvres

1. Basilique de Vicenza. (Projet 1545-Exécution 1549)

Fig.6/288 : Basilique de Vicenza - Elévation (YARWOOD, (57)).

La Basilique, c'est le palais communal : une grande salle voûtée en carène (vingt-cinq mètres de haut) depuis longtemps désaffectée. Il ne faut pas trop vite l'appeler basilique de PALLADIO. Car l'architecte n'intervint

que pour consolider une structure périliciteuse, en proposant, en 1546, une enveloppe de pierre, un écran monumental en arcades, qui fut finalement réalisé. Audacieusement inséré dans le tissu urbain d'un côté, ouvert d'autre part sur la place, ce fut et cela restera l'emploi le plus saisissant d'une intrépide « modernité » qui, en un sens, ne peut vieillir.

Fig. 6/289 : Basilique de Vicenza - Perspective (YARWOOD, (57)).

Fig. 6/290 : Plan de la basilique de Vicenza - PALLADIO.(GROMORT, (21)).

Le plan est celui que donne PALLADIO dans son ouvrage : l'état actuel est assez différent, mais les portiques et leurs galeries sont intacts.

Fig. 6/291 : Basilique de PALLADIO à Vicenza - Détail de la travée d'angle (GROMORT, (21)).

Fig. 6/292 : Expression du motif palladien à la basilique de PALLADIO à Vicenza (MARTIN, (38, IV)).

Dans cette première oeuvre importante de PALLADIO et sans doute la plus universellement connue, l'ordonnance dorique romaine du rez-de-chaussée détermine toute l'architecture.

$h.col. = 7\varnothing$; Entablement = 4 modules. Parfaite conformité d'échelle qui existe entre le grand ordre et celui qui reçoit la retombée des arcs. h petite colonne = $7\varnothing\frac{1}{2}$; simplification de sa base et adaptation aux lignes du grand ordre.(GROMORT, (21), fig.54-55).

Fig. 6/293 : Détail de l'ordonnance et de la travée d'angle du portique inférieur. Extrait de (21), pl. 54-55.

2. Palais Chiericati à Vicenza (PALLADIO vers 1550)

Le palais Chiericati fournit un des meilleurs exemples de cette technique d'écran dans l'architecture civile. Pourtant ce palais par sa sérénité, s'éloigne du maniérisme romain ou florentin et surtout du style de MICHEL-ANGE. Il est peut-être empreint d'une certaine froideur, mais ne rappelle en rien l'aspect glacial de la Laurentienne (PEVSNER).

Fig. 6/294 : Palais Chiericati à Vicenza (1550), (RISEBERO, (48a)). Montrant une combinaison unique entre antiquité et originalité.

Le palais Chiericati se détache avec un relief particulier. La prédominance radicale des vides sur le pleins en fait peut-être la création la plus neuve et la plus hardie de l'artiste. La façade s'ouvrait tout entière sur l'espace de la campagne qui s'étirait presque intacte au-delà du fleuve jusqu'au remparts médiévaux pour se perdre ensuite en direction de Padoue. Au-dessus du long portique, les deux loges font figure de belvédères élevés, qui semblent donner plus d'ampleur et d'immédiateté au dialogue entre l'architecture et l'environnement (réduit, depuis le 18^e siècle, à une grande place). (Encyclopaedia Universalis.)

Sauf région centrale de l'étage (5 fenêtres et 5 mezzanines affleurantes : accent sur un centre), le rez et l'étage en retrait de colonnades dorique et ionique. Statues et vases sur piédestaux sorte de liaison avec l'azur du ciel : c'est un « passage » entre deux valeurs.

Fig. 6/295 : Palais Chiericati - Vicenza. D'après J. FRANCOIS (16).

3. Palais Valmarana à Vicenza (1566)

La très haute façade du palais Valmarana (1566), à Vicenza, propose de larges pilastres composites, de dimensions imposantes, qui coupent l'ordre mineur, rappelant dans une certaine mesure la solution adoptée par MICHEL-ANGE pour les palais capitolins ; au lieu de la conclusion énergique qu'aurait apportée le maintien des fûts gigantesques, on assiste à un étrange entrelacement de petits pilastres et de statues, ce qui donne des extrémités douces et « ouvertes » ; PALLADIO ne s'est encombré ici d'aucune norme, et s'est laissé guidé par son inspiration, allant jusqu'à employer des formes qui l'apparentent aux maniéristes des plus désinvoltes. (Encyclopaedia Universalis.)

Fig. 6/296 : Palais Valmarana à Vicenza - PALLADIO. Détail des travées d'angle.

Fig. 6/297 : Schéma de travée du Palais Valmarana à Vicenza - PALLADIO (± 1560).

4. Loggia del Bernardo à Vicenza (1571) - PALLADIO

Fig. 6/298 : Perspective de l'angle de la loggia del Bernardo. D'après MARTIN (38,IV)

Fig. 6/299 : Elévation d'une travée de la loggia del Bernardo.ou Municipale d'après GROMORT (21)

L'ordre « colossal » de PALLADIO est combiné à des arcades avec décrochements en saillie de l'entablement. Le tout est surmonté d'un étage en mezzanine. Cette disposition aura une grande influence sur l'architecture « classique » ultérieure surtout au 18^e siècle. L'ordre colossal et la recherche de grands effets annoncent le baroque et la fusion de diverses parties avec mise en évidence d'un pôle (FRANCOIS, (16)). La composition comprenait sept travées dont trois seulement ont été exécutées.

5. San Giorgio Maggiore (Venise) (1565-1611)

Dans le domaine de l'architecture religieuse, PALLADIO se trouve confronté à des problèmes de grande ampleur, qui lui donne l'occasion d'introduire des innovations très hardies pour la Venise et son époque. Des circonstances particulières l'amènèrent à construire sur le périmètre du bassin de Saint-Marc et de la Giudecca : se furent les églises de Saint-George Majeur (1566-1611) et du Rédempteur (1577-1592). La première s'offre comme un pôle d'attraction perspective pour quiconque aborde sur la rive des Esclavons ; la seconde est l'élément dominant de la suite urbaniste qui compose la Giudecca, ou, vue des Zattere, la grandiose organisation volumétrique d'un édifice ramassé sur lui-même. De vagues consonances de composition se retrouvent sur les façades des deux édifices, en raison notamment de l'intersection des ordres ; mais les parties internes se distinguent par de profondes et fondamentales différences ; avec son organisation tripartite, l'intérieur de Saint-George se ressent encore de la tradition des basiliques romanes et gothiques, ainsi que des expériences plus récentes effectuées sur la lagune au cours du 15^e siècle, tandis que, dans l'église du Rédempteur, le volume central est soudé à un grandiose complexe d'absides dont la structure médiane s'ouvre sur une scénographie semi-circulaire constituée par quatre colonnes qui se découpent sur l'espace lumineux du cœur. Dans le Rédempteur, temple votif, PALLADIO retrouve dans l'organisation du volume central les conceptions architectoniques et spatiales caractéristiques des thermes romains, et, dans la division en trois conques monumentales, celles des édifices concentrés de la fin du 15^e siècle et du début du 16^e siècle (Encyclopaedia Universalis.).

L'église de Saint-George Majeur à Venise utilise le grand ordre pour accentuer la différence d'échelle entre la nef et les bas-côtés.

Fig. 6/300 : Comparaison des plans et façades des deux églises vénitienes d'après RISEBERO (48 a).

Fig. 6/301 : Isola di San Giorgio Maggiore - Venezia - PALLADIO (16^e siècle) Vue intérieure.

Fig. 6/302 : Cloître de San Giorgio Maggiore - PALLADIO (1579-1614).

San Giorgio Maggiore fut commencée en 1566 par PALLADIO pour les Bénédictins. L'église réalise un compromis entre le plan central et le plan basilical. La nef est doublée par des bas-côtés qui se continuent au-delà du transept. Le chœur liturgique ouvert à l'est vers celui des moines par une colonnade, les bras du transept saillants et voûtes en cul-de-four, et la haute coupole de la croisée donne une grande ampleur à l'espace. PALLADIO a utilisé deux ordres de taille différente. L'un, monumental, pour la nef et le transept, l'autre, plus petit, pour les bas-côtés. Il a également diversifié l'emploi des colonnes, libres ou engagées, et des pilastres, afin d'établir une gradation entre les parties de l'édifice. Comme au Rédempteur, les éléments structurels en pierres grises se détachent sur le badigeon blanc de la maçonnerie. (Grand Atlas, (4)).

6. Eglise du Rédempteur (Venise)

L'église du Rédempteur est la glorieuse expression de la reconnaissance de la ville, sauvée de la peste en 1575-1576. Les travaux, commencés en 1577, furent achevés après la mort de PALLADIO par Antonio da Ponte. L'édifice est de plan cruciforme, mais le centre se trouve accentué par trois absides - chœur et bras du transept - qui se fondent dans l'espace central de la croisée. La succession des différentes parties depuis l'entrée rappelle l'agencement des thermes antiques : frigidarium, tepidarium, caldarium. Ce plan était en fait adapté à la grande cérémonie d'action de grâces, présidée par le doge, qui avait lieu ici chaque année. D'énormes

colonnes engagées et des pilastres soutiennent une corniche qui court tout autour de l'église. Dans le coeur, quatre colonnes libres forment une sorte d'écran semi-circulaire autour de l'autel, permettant la vue sur le choeur des moines. Le badigeon, uni, blanc, accentue l'impression d'espace et de lumière de cet intérieur. La façade est une ingénieuse interpénétration de trois frontons qui soulignent les divisions de la haute nef et des bas-côtés tout en unifiant l'ensemble. (Grand Atlas, (4)).

Fig. 6/303 : Perspective de l'église du Rédempteur - PALLADIO. D'après le Grand Atlas (4).

Fig. 6/304 : Façade et plan de l'église du Rédempteur - PALLADIO. (FLETCHER, (15)).

7. *Theatro Olympico*

A Vicenza, PALLADIO dans son *Theatro Olympico* reconstitue l'image de la rue avec une perspective accentuée par un effet de trompe l'oeil. La rue devient décor de théâtre au propre et au figuré. (Achevé par SCAMOZZI en 1583). Si la science du décor théâtral s'applique à la rue, la rue devient décor de théâtre.

Fig. 6/305 : *Theatro Olympico* à Vicenza. (Encyclopaedia Universalis.).

Fig. 6/306 : *Theatro Olympico* à Vicenza - Plan. (Encyclopaedia Universalis.).

Le seul édifice religieux à plan central qu'il put réaliser fut le petit temple de Maser (1580), pour lequel les préoccupations culturelles - on y sent l'action du « fantômes » du Panthéon - n'empêchent pas PALLADIO de trouver dans le pronaos un moment heureux. Mais l'oeuvre trahit des solutions discutables.

Tout à fait à la fin de sa vie (1580), PALLADIO s'engage dans une entreprise de actualisation architecturale du théâtre antique, selon les exigences précises posées par ses commanditaires, les Académiciens olympiques de Vicence. Ce travail le lave de l'injuste accusation selon laquelle il n'aurait pas favorisé l'évolution du théâtre de la Renaissance, voué à la séparation de l'espace réservé aux spectateurs et de l'espace réservé aux acteurs. L'artiste unifie les deux espaces et couvre la *cavea* et le *proscenium* d'un plafond, insérant le tout dans une enveloppe unique à l'extérieur de laquelle il n'impose pas de forme architectonique. L'oeuvre de PALLADIO s'achevait ainsi par le plus fervent hommage qu'on pût adresser à l'Antiquité classique romaine : le théâtre olympique d'un côté, et de l'autre le petit temple de Maser. Deux édifices non exempts de défauts, pourtant : le culte du classicisme, que toute sa vie il avait professé, mais avec une liberté totale et parfois avec impertinence, semblait là s'être fait plus pesant ou plus rigide, accusant ainsi chez l'artiste un brusque fléchissement de l'énergie créatrice, jadis d'une exceptionnelle intensité. (Encyclopaedia Universalis.).

III. La Villa Palladienne

Généralités

Avec les villas, PALLADIO s'efforce de créer une unité socio-économique autonome fondée sur une distribution adroite des éléments : la partie centrale est occupée par le corps de bâtiment réservé au maître, tandis que sur les côtés s'étirent les portiques comportant les habitations des employés, les étables, les entrepôts, etc. Là encore, PALLADIO offre une gamme variée de solutions : villas à système central (villa Trissino à Meledo, env.1553 ; Rotonda, près de Vicence, 1568-1571) ; villas à développement horizontal avec de longs portiques rectilignes (Barbaro à Maser, 1555-1559 ; Emo à Fanzolo di Vedelago, 1559) et semi-circulaires (Badoer, 1555-1560 ; Mocenigo) ; villas à corps articulés autour de cours ouverts et fermés (Sarego, 1568-1569 ; Thiene à Quinto Vicentino avant 1550) ; villas à corps surmontés de tours (Pisani à Bagnolo, 1554 ; Valmarana, 1565-1566), qui, dans la cour, évoquent l'image des forums antiques (Pisani à Bagnolo) ; villas à façade comportant des loges saillantes (Foscari à Malcontenta, avant 1560) ou en retrait (Emo). Il conçoit des villas à l'échelle humaine (Saraceno, entre 1550 et 1560), dont l'articulation est assurée par le mouvement souple des longs portiques disposés à divers niveaux (Trissino à Meledo). Dégagé des contraintes et servitudes qu'impose inéluctablement le cadre urbain, PALLADIO, dans ses maisons de campagne, laisse son imagination s'exercer de la manière la plus libre et la plus désinvolte, tandis que, dans ses villas sur colline, il accomplit avec bonheur la symbiose de l'architecture et de la nature. (Encyclopaedia Universalis.)

Histoire de l'Architecture

La villa Pisani, à Bagnolo. Malgré son fronton, elle s'apparente encore au premier type de villas palladiennes : la villa-château, caractérisée par un élément central à trois arches flanqué de deux corps qui rappellent les anciennes tours.

La villa Barbaro, à Maser. Construite en 1566, c'est, par la pureté de ses lignes, un des sommets de l'art palladien. Le corps central forme la maison du maître, et les communs sont dans les ailes.

La villa du comte Octave de Thiene, à Quinto. Elle est très caractéristique de la dernière manière du maître, dans laquelle les colonnades et les pilastres supplantent définitivement les arcades.

La villa Foscari dite la Malcontenta, à Mira. Construite en 1551, c'est le modèle le plus classique de la villa-temple dont le pronaos de quatre ou six colonnes peut se répéter sur deux ou quatre côtés du monument.

La villa Cornaro, à Piombino. C'est le dernier type de villa palladienne, celui de la villa-palais, caractérisée par deux ordres superposés de colonnes. Ici les colonnes inférieures sont ioniques, les colonnes supérieures, corinthiennes. Les règles classiques exigent en effet que, dans une superposition, l'ordre supérieur soit plus élancé que l'ordre inférieur.

La villa Porto, à Vancimiglio. Quoique typiquement palladienne, elle n'est pas attribuée avec certitude au maître. Ses disciples, dont le plus connu est SCAMOZZI, suivirent très étroitement ses préceptes.

Fig. 6/307 à 312 : Façades de quelques villas palladiennes.

Les villas rustiques, qui avaient retenu l'attention des architectes de la première Renaissance, ne trouvent d'expression architecturale frappante que dans la seconde moitié du 16^e siècle, en Vénétie, où PALLADIO, qui développe peut-être une idée avancée par SANMICHELI à la villa la Soranza (disparue), impose un nouveau modèle, promis à une fortune considérable : les bâtiments de fermes sont distribués majestueusement et symétriquement autour de la maison de maître à laquelle ils sont reliés par des murs et des portiques (*barchesse*). PALLADIO s'attache à donner à la « casa padronale » une grande variété de formes, mais comme à Poggio à Caiano, les pièces d'habitation sont généralement surélevées sur un rez-de-chaussée consacré aux services et ouvrent par une grande loggia, souvent conçue comme un péristyle de temple, qui domine les terres agricoles. (Grand. Atlas, (4)).

Fig. 6/313 : Comparaison de plans de villas palladiennes.

Le parti se renouvelle chaque fois sur des constantes toujours réaffirmées : symétrie du plan, structure géométrique, équilibre des vides et des pleins, surgissement des ordres antiques aux points forts. WITTKOWER, a montré que, par emboîtement des mesures, les édifices palladiens sont de véritables compositions « en fugue ». En la villa Trissino, qui n'a jamais existé que dans l'imagination de l'architecte et de son mentor : sur un corps central, qui reprend, avec quelques complications supplémentaires, le cube, la coupole et les quatre *pronaos* à fronton de la Rotonda, se greffent deux grandes ailes basses à crochet où s'étirent des hangars à portique (en Vénétie, on les nomme : *barchesse*). Plus de 120 mètres auraient séparé leurs extrémités, où semblent avoir été prévus deux colombiers symétriques. Un ordre dorique aurait rythmé les deux portions incurvées et l'ensemble distribué en gradins, où interviennent de multiples escaliers, n'est pas sans rappeler dans cette « maison des champs » le couronnement de la colline de Palestrina, non loin de Rome, qui a fasciné presque tous les maîtres de la Renaissance : des dessins saisissant de PALLADIO ont justement tenté de reconstituer les aménagements du temple de Préneste et sa colline pyramidante. On est parti d'un jeu pur et serré de volumes, on arrive à la célébration d'un site. (A. CHASTEL - « Le Monde »).

Œuvres

Villa Rotonda à Vicenza - PALLADIO (1567)

A côté de ses théories spécifiquement architecturales et typique du maniérisme (cinquecento) : intérêt pour le caractère des lieux
relation édifice - environnement ; villa <=> paysage, par ex. villa rotonde, 4 panoramas donc 4 loggias.
mais toujours recherche de la forme idéale (Renaissance).

Fig. 6/317 : Villa Capra dite « Rotonde » près de Vicence - PALLADIO (1567). (FRANCOIS, (16)).

L'architecture palladienne reproduit clairement, dans une symbolique de domination, les structures d'autorité et les rapports hiérarchiques qui existent entre les utilisateurs. En fait, PALLADIO vise à reconstruire la maison antique et à reconstituer l'architecture de l'antiquité romaine. Les paysages idéalisés peints sur les murs des villas donnent au maître des lieux (« padrone ») l'illusion de retrouver à la fois le monde de l'antiquité et le royaume du paradis terrestre médiéval. (5). Avec PALLADIO, la villa s'approprie le langage plastique et acquiert un style universel. Si la Renaissance avait dissocié le genre d'Eglise de celui du Palais, chez PALLADIO, les deux genres se confondent dans la villa. Dans la villa Rotonda, par exemple, la coupole d'inspiration religieuse est au centre d'une construction totalement symétrique comme les palais de la Renaissance. Mais PALLADIO, inventeur de nouvelles formes d'organisations d'espaces et de composition de façades, est aussi « historisant » non seulement pour des raisons esthétiques idéalisées mais parce que aux yeux des classes dominantes pour lesquelles il construit, le « vieux temps » est bon à priori. En effet, l'art antique considéré comme celui d'une élite est ressenti comme « beau » et devient par conséquent le fondement normatif d'une nouvelle esthétique. Tous les éléments formels inspirés de l'antiquité : ordres, frontons, attiques, rangées de statues, trophées, masques, ne sont pas seulement beaux en soi, ils expriment en outre concrètement la force d'une classe qui se voulait ou se sentait aussi dominante que la classe dirigeante de l'Antiquité. (6). La Villa Rotonda constitue à cet égard le modèle typique de la solennité dans la puissance, avec ses attributs sacrés et oniriques : la maison de l'âge d'or, le havre de paix réalisant la communion totale avec la nature, le rêve de la maison primitive immédiatement antérieure à la naissance du temple latin.

Fig. 6/318 : Villa Rotonda à Vicenza - PALLADIO - Elévation et plan d'après SCAMOZZI A, Ailes ; C, Coupole. D'après CHASTEL et GROMORT (21).

Composition originale centrée; colonnade ionique et fronton répétés sur les 4 faces au-dessus d'un imposant perron. Coupole dominant un corps carré. Traduction claire du plan à l'extérieur ; liaison du volume à l'extérieur par la transition des portiques (inspirés des temples romains).

Villa Barbaro, Maser, Italie. (1560-1568)

Cette villa fut construite les frères Barbaro, Daniele et Marcantonio. Issus d'une noble famille vénitienne, qui s'était enrichie par le commerce, ils avaient étudié dans les écoles humanistes et à l'université de Padoue. Daniele avait publié une édition de VITRUVÉ ; c'était un philosophe aristotélicien, expert en perspective, mathématicien et homme politique. Les deux frères menaient une vie culturelle et campagnarde, et dans leur villa se retrouvent associés les deux mondes, rural et aristocratique. Une partie du bâtiment principal s'avance dans la cour et se prolonge par deux longs portiques, qui abritent les dépendances. Derrière le bâtiment, au niveau de l'étage, a été dessinée une cour fermée avec un nymphée classique et des statues de divinités de l'Olympe. A l'intérieur toutes les pièces de l'étage comportent des fresques peintes par Paolo VERONESE. (AA.).

La villa fonctionne comme une ferme au milieu des champs de riz et de maïs, mais la maison de maître décorée de fresques par VERONESE domine avec majesté les deux ailes de communs symétriques. (Grand. Atlas, (4)).

Fig. 6/319 : Plan de la villa Barbaro à Maser. D'après Arch. d'Aujourd'hui.

L'esplanade, la centralité du volume domanial accolé de deux ailes protectrices qui bornent l'espace d'accueil extérieur, le mur de parade à colonnes antiques, le fronton classique, le portique à colonnes, les escaliers, les rampes d'honneur, les armoiries et les statues qui rehaussent la villa de ses gloires passées.

Fig. 6/320 : Villa Barbaro, Maser (près d'Asolo), commencée en 1559/1560 - PALLADIO, reconstruction d'après les « Quattro Libri », 1570. Extrait de BENTMANN R., MULLER M.

Villa Pojana à Vicenza

Le « motif Palladien » que l'on remarque dans de nombreuses constructions de PALLADIO, y compris la villa Pojana.

Fig. 6/321 : Elévation de la façade de la villa Pojana à Vicenza - A. PALLADIO (RISEBERO, (48a)).

IV. Les influences de PALLADIO en Occident

Le palladianisme

Du 17^e siècle à la première moitié du 19^e, PALLADIO demeura l'architecte le plus étudié et le plus admiré en Europe et en Amérique : on le tenait pour le plus éminent interprète d'un monde irrémédiablement perdu, parce qu'il avait su réaliser, dans certaines de ses villas, une synthèse infiniment heureuse du classicisme grec et du classicisme romain, le premier évoqué dans les loges, composées tantôt en saillie et tantôt en creux, et couronnées de frontons triangulaires, le second repris dans les longs portiques, rectilignes ou semi-circulaires, formant ailes de part et d'autre du corps du bâtiment réservé au maître, dans les pièces intérieures et les coupes. Ce double classicisme se trouve symbolisé dans les plus géniales inventions de l'artiste : la Rotonda des environs de Vicence et la villa Trissino à Meledo (à peine commencée). Et c'est toujours le PALLADIO des villas - et non celui des palais et des églises - qu'on trouve au coeur de la renaissance néo-palladienne. En Angleterre, le mouvement palladianiste est inauguré, dès le début du 17^e siècle, avec I. Jones ; après une longue interruption, il reflorit au 18^e siècle avec Colin Campbell, auteur du *Vitruvius britannicus*, avec lord Burlington, W. Kent... Parmi les oeuvres les plus proches des modèles palladiens, et tout particulièrement de la Rotonda, il importe de citer Mereworth Castle (Campbell) et la villa de Chiswick (Richard Boyle, comte de Burlington), ainsi que la maison du général Wade à Londres (Burlington). Tandis que le palladianisme est à peu près inexistant en Hollande et dans les pays scandinaves (on trouve de vagues réminiscences palladiennes en Hollande dans la villa Eindhoven de P. J. Duyvené, près de Haarlem), il se manifeste en Pologne avec une remarquable vitalité, comme en témoignent ces deux imitations de la Rotonda que sont les villas de Krolikarnia (D. Merlini) et de Lubostron (S. Zawadski), et la reprise des villas à portiques semi-circulaires, construites sur le modèle de la villa Badoer de Fratta Polesine, avec la villa Ostrorog-Gorzenski à Smielow, près du Poznan (Zawadski), et la villa Malachowski à Bilaczow près de Kielce (Y. Kubicki). Pour la Tchécoslovaquie, il y a lieu de citer la villa de Kacina (C. F. Schuricht) et le palais Czernin à Prague (F. Caratti). Le tenant le plus doué et le plus éminent du palladianisme en Russie est l'Italien Giacomo Quarenghi, qui contribua à donner à Leningrad une physionomie classique ; signalons, parmi ses plus importantes réalisations, l'Académie des sciences, la Banque de l'Etat, le palais Zavadovskij à Ljalic, le palais d'Alexandre à Tsarskoje-Selo. Les suggestions palladiennes inspirèrent encore un autre architecte italien qui oeuvra en Russie, C. Rossi. Parmi les architectes russes qui participèrent au mouvement palladianiste avec des réalisations de qualité, on peut citer A. D. Zakharov, P. Kokorinov, V. P. Stamov, N. A. L'vov. On trouve une référence précise à PALLADIO dans le cloître du couvent du Christ à Tomar au Portugal, oeuvre de Diogo de Torralva. En Allemagne, les exemples d'un retour à PALLADIO sont rares ; une imitation presque fidèle du palais Valmarana fut exécutée à Postdam par W. von Knobelsdorff : le Pflügersche Gasthof. Aux Etats-Unis, on a voulu voir dans les édifices de P. Harrison et de T. Jefferson des manifestations d'un néo-palladianisme, venu d'Angleterre ou directement issu des oeuvres de PALLADIO. (Encyclopaedia Universalis.).

Saint-Philippe-du-Roule, bâtie par Chalgrin en forme de basilique (1774 à 1784), utilise pour sa façade néo-classique les conceptions palladiennes, appliquées cette fois à l'art religieux.

L'hôtel du garde-meubles (ministère de la Marine) fait, avec l'hôtel Crillon, partie de l'ensemble conçu par Gabriel place de la Concorde (1760-1775).

Le Bâtiment des Sels de la « ville idéale », conçue par Ledoux pour la Saline de Chaux, en Lorraine (1775), est un des rares monuments qui nous restent de lui.

Projet (non exécuté) de Ledoux pour le palais épiscopal du Sisteron (1780-1785). Il comportait une lanterne palladienne à coupole mais des colonnes toscanes et non ioniques.

Chiswick House, par Kent, longtemps appelée « Palladian villa », inspirée de la Rotonda, est aussi peu adaptée que possible au climat anglais.

Mereworth Castle, dans le Kent, construite par Colin Campbell, s'inspire aussi de la Rotonda. Les différences notoires sont : la coupole plus élevée et l'absence d'escaliers.

Cette fabrique de la demeure de Ralph Allen (un pont sur un étang) bâtie par John WOOD (1750-1760) près de Bath rappelle les loggia palladiennes par ses colonnes ioniques et ses portiques.

Monticello, demeure construite pour lui-même par l'architecte amateur et président de la République Jefferson, témoigne de l'orientation nouvelle qu'il donna à l'architecture américaine fin 18^e en important de Vicence le style néo-romain.

Fig. 6/322 à 329 : Exemples de palladianismes en Occident dans les siècles ultérieurs.

Ce qui peut étonner dans le succès historique de PALLADIO, c'est moins la longue, très longue durée de sa réputation que l'intensité et l'universalité de son action. Devant la Maison Blanche de Washington, devant le « *palais anglais* » de Peterhof, la référence au vicentin s'impose invinciblement. Deux siècles après sa mort (1580) sa définition rigoureuse de l'architecture, agissant au coeur même du mouvement « néo-classique », intervient dans toute l'Europe mais plus particulièrement dans les terres de l'Amérique et de l'Est, où l'on souhaitait être radicalement moderne.

C'est - on le sait bien - la Grande Bretagne, avec son « *palladian revival* » précoce, paradoxal et obstiné, qui a tout déclenché, au début du 18^e siècle. Mais cette prédilection, qu'appuyèrent, avec la superbe publication du « *VITRUVÉ britannique* », des éditions répétées du traité des *Quattro Libri* (de 1570), était curieusement marqué par le progressisme whig. L'orientation anti-absolutiste et antiromaine des libéraux anglais les amenait à exalter l'art rationnel et strict du maître italien. C'était une manière de se garder de l'éloquence baroque et de s'isoler glorieusement.

S'il y eut une idéologie conjointe à la diffusion du palladianisme, ce fut celle des « lumières ». Et il faut sans doute en restituer l'optique à ces innombrables variations sur le volume régulier de la villa Rotonda ; elles commencent avec l'exquis pavillon géométrique de Chiswick pour lord Burlington, première « villa suburbaine » vraiment typique à l'ouest de Londres, et conduisent au merveilleux logis de l'abbé à Royaumont, et, en moins savant, au petit Monticello du président Jefferson, en Virginie.

Cette forte anglicisation et l'écran déformateur des théories néo-classiques ont eu pour principal effet de « dé méditerranéiser » gravement les trouvailles palladiennes. Son triomphe dans les pays du Nord aboutit à des édifices amincis et polis, comme les marbres de Canova. (A. CHASTEL - « Le Monde » 3 Août 1973, p. 4.)

Fig. 6/330 : Comparaison de Colin Rowe de proportions des villas dessinées respectivement par Le Corbusier et PALLADIO.

Fin Guerlement p.241-258 Début Herveau 259-275

VIGNOLE GIACCOMO BARROZZI DA VIGNOLA (1507-1573)

I. L'architecte et ses théories

Histoire de l'Architecture

disciple de MICHEL-ANGE, jeune architecte formé à Rome (où il est né en 1507) à l'académie VITRUVIANA; passe en France de 1537 à 1550 à la cour de François Lerou; avec SEBASTIEN SERLIO, il introduit la composition classique;

en 1560, à Rome, il publie le livre «REGLE DES CINQ ORDRES D'ARCHITECTURE»;

à partir de 1550, il collabore avec MICHEL-ANGE à la construction de Saint-Pierre, dont il construira une coupole latérale;

le début de sa carrière est fortement marqué par l'influence vitruvienne et lui permettra d'être un précurseur de PALLADIO dans la découverte du mur nu. Recherche de la somptuosité (influence de MICHEL-ANGE).

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, la Contre-Réforme fut à l'origine d'un grand développement de l'architecture religieuse. Le concile de Trente (1545-1563) précisa le dogme et codifia la vie pastorale de l'Église, mais ne statua pas en matière d'architecture et de décor religieux. Cependant, les prélats et les théologiens prirent une part plus active à l'élaboration des plans, à côté des patrons et des architectes.

Au point de départ de cette évolution, on notera l'importance nouvelle accordée au culte. Le plan central répondait le mieux à l'idéal d'harmonie de la Renaissance mais contrariait les exigences de la liturgie; de ce fait, il était plutôt réservé aux églises commémoratives, comme le Tempietto de BRAMANTE à Rome, qui n'étaient pas destinées à accueillir une foule nombreuse pour de grandes cérémonies. Toutefois, la prééminence du plan central n'était pas contestée par les architectes et, en 1573, PALLADIO voyait encore dans le cercle la forme idéale pour une église chrétienne, en tant qu'image de « l'Unité, l'Essence infinie, l'Uniformité et la Justice de Dieu ». VIGNOLE donna des variations sur ce thème dans ses petites églises à coupole ou à plan ovale, qui annonçaient les recherches de BORROMINI et de Bernin. En 1577, cependant, Charles Borromée, archevêque de Milan, prenait parti, dans ses *Instructiones*, pour le plan longitudinal, mieux adapté à la liturgie. PALLADIO justifiait à son tour le plan en croix latine par son analogie de forme avec la croix du Christ. Sorte de compromis, un nouveau type d'église s'était imposé, dérivé de celui qu'avait créé ALBERTI un siècle plus tôt, à Sant'Andrea de Mantoue: une grande nef flanquée de chapelles ou de bas-côtés aboutit à un vaste transept, en général non saillant, dont la croisée est surmontée d'une ample coupole, témoignage de la maîtrise technique à laquelle étaient parvenus les architectes de l'époque.

Le traitement des façades constitue le second pôle de recherches de l'architecture religieuse de la Contre-Réforme. La différence de hauteur entre la nef et les chapelles ou les bas-côtés compliquait singulièrement l'adaptation à l'église chrétienne d'une façade à l'antique. En outre, le portique de temple était, à la différence de la façade d'église, un élément en trois dimensions, indépendant du bâtiment proprement dit. La solution adoptée par ALBERTI à Santa Maria Novella de Florence - liaison de la travée centrale aux travées latérales, moins élevées, par des ailerons - fut reprise par Léonard de VINCI (projet, vers 1515), par Antonio da SANGALLO à Santo Spirito in Sassia de Rome (1537-1545) et par VIGNOLE dans son projet pour la façade de Gesù (env. 1568).

VIGNOLE (1507-1573) est l'un des architectes les plus novateurs de l'époque de la Contre-Réforme. Il codifia l'utilisation des ordres en choisissant les proportions qui lui semblaient « les plus belles et les plus satisfaisantes pour l'oeil ». Ses recherches sur le plan ovale, promues à un bel avenir, témoignent de sa liberté créatrice, ce parti pris n'étant dicté ni par l'emplacement, ni par la fonction des édifices (coupole de Sant'Andrea in Via Flaminia à Rome, env. 1550-1553; plan ovale inscrit dans un rectangle à Santa Anna dei Palafrenieri, 1565).

[Grand Atlas (4)]

II. Ses oeuvres

Sant'Andrea in Via Flaminia

Fig. 6/331:

Sant'Andrea in Via Flaminia, Rome

Sant'Andrea fait figure d'un édifice expérimental parmi les églises du XVI^e siècle. Elle fut construite pour le pape JULES III en 1554 par VIGNOLE. Inspirée du Panthéon, cette église de petites dimensions et de conception logique a une coupole elliptique (1) portée par une corniche corinthienne (2) et des pendentifs (3); son plan général est carré (4). L'ovale de la coupole annonce les petites églises baroques. L'élégante façade d'entrée imite celle d'un temple, avec un fronton et des pilastres corinthiens [Grand Atlas (4)].

Palais Farnèse à Caprarole, VIGNOLE (1547)

Fig. 6/332:

Perspective aérienne du Palais Farnèse à Caprarole [FLETCHER (15)]

Au cours du XVI^e siècle, le dessin des jardins de ces villas suburbains qui se multiplient à Rome et autour de Rome, mais aussi autour de tous les centres urbains, devient de plus en plus sophistiqué: jeux d'eau, fontaines, cascades nymphées, salles fraîches de maçonneries ou de verdure disséminées dans les jardins, petites fabriques symboliques (Bomarzo) et antiques se multiplient. La villa Giulia (1550-1555), où le souvenir de la villa Madame est sensible, s'organise autour d'un nymphée spectaculaire, et la villa Lante à Bagnaia (1566) installe ses deux casinos au-dessus d'un paysage artificiel, comme à la villa Hadriana de Tivoli. Le banal palais d'Este, à Tivoli, ainsi que le château de Caprarola, doivent leur caractère de villa au développement spectaculaire de leurs jardins et aux grandes loggias qui permettent d'admirer le paysage. (Encyclopaedia Universalis.)

Fig. 6/333: Plan du palais Farnèse à Caprarole - VIGNOLE [FLETCHER (15)]

Fig. 6/334:Façade du palais Farnèse, Caprarole, VIGNOLE (1547) [RISEBERO (48a)]

Fig. 6/335:Coupe du palais Farnèse [FLETCHER (15)]

Fig. 6/336

Fig. 6/337

Fig. 6/338 et 339:Porte du palais Farnèse à Caprarole. D'après GROMORT (21)

Tout ici semble être en parfaite conformité avec les prescriptions du «Traité des Ordres»: l'arcade a une hauteur de 2 h, le pilastre = 8 , l'entablement = 1/4 des pilastres [GROMORT (211)].

Les jardins du palais Farnèse

Que ce soit à Caprarole ou à Bagnaia, VIGNOLE ne met dans la composition de ces deux jardins, aucune rigueur, aucune prétention: mais les lignes d'une noblesse incomparable, des détails étudiés avec une sensibilité rare, bref, l'art le plus achevé mis au service d'une simplicité distinguée...

A vrai dire, ces deux belles résidences étaient la réalisation, pour l'architecte, de deux programmes bien différents. La première est un vrai château - bien que ce mot n'ait guère de sens en Italie, où il n'y a pas de construction tenant le milieu entre le palais et la villa, - un château pentagonal de quarante mètres de côté, posé ambitieusement, à la manière d'une forteresse, sur des lourds bastion. La seconde n'était qu'une résidence épiscopale.

Caprarole fut construit, de 1547 à 1559, pour le cardinal Alexandre Farnèse, deuxième du nom, le premier ayant été le pape Paul III: celui dont nous parlons n'était que son neveu, fils du fantasque et souvent terrible Pier-Luigi. Nous n'avons pas à nous étendre sur les mérites du palais même, de sa cour circulaire à portiques superposés, ni de la riche décoration des intérieurs. Deux des côtés du bâtiment pentagonal communiquent, par des ponts franchissant les fossés des bastions, avec des parterres identiques. Au delà s'étend un bois de châtaigniers.

[GROMORT (21a), p. 66-67]

Fig. 6/340: Plan du Casin de Caprarole

Villa du Pape JULES III - 1550

La belle villa du pape JULES III, qui date de 1550 et dont VASARI s'attribue l'entière conception, sauf quelques corrections de MICHEL-ANGE, pour ne reconnaître à l'actif de VIGNOLE que la simple exécution des dessins (1), ne comporte, à proprement parler aucun jardin. Mais au-delà de son portique semi-circulaire et de sa cour carrée qui lui fait suite (2), elle possède une curieuse nymphée, accompagnée de rampes, de perrons et de loges charmantes, qui constitue l'une de ces petites compositions fermées que nous avons signalées comme assez caractéristiques à propos de l'enclos de la fontaine d'Aréthuse, dans la villa d'Este. Ce motif fort plaisant ne fait d'ailleurs pas partie des motifs de VIGNOLE : c'est une oeuvre de Bartolomeo AMMANATI. L'élégante Villa Pia du Vatican (pl. XXXI), n'a pas non plus de jardin qui lui soit propre. [GROMORT (21a), p.69].

(1) Pour celui qui fait plus confiance aux pierres qu'aux textes, il n'y a pas une moulure, dans cette belle construction, où la main de VIGNOLE ne se reconnaisse, pas une qui puisse être attribuée à la main de MICHEL-ANGE ou de VASARI.

(2) Les plantations que l'on y voit datent de nos jours.

Fig. 6/341: Plan de la Villa du Pape JULES III [GROMORT, (21a), p.69)].

Fig. 6/342: Plan et Coupe de la Villa Giulia, Rome

La villa Giulia, bâtie entre 1550 et 1555, pour le pape JULES III par VASARI, VIGNOLE et AMMANATI, rappelle la Villa Madame. Derrière le petit casino à façade sévère se développe un portique semi-circulaire que prolongent des pergolas. Deux loggias se font face de part et d'autre du nymphée, auquel donnent accès deux rampes courbes, creuse au centre du jardin.

Fig. 6/343: Fenêtre de la Villa du Pape JULES III par VIGNOLE.

Fig. 6/344: Plan, coupe, élévation et détails d'une fenêtre a bossages. [GROMORT (21)].

Villa Lante

Dans la Villa Lante, l'axe n'est pas une ligne abstraite de symétrie, il est la véritable épine dorsale de la composition et est concrétisé en un cours d'eau qui court à travers tout le terrain, apparaissant et disparaissant plusieurs fois. L'eau sort d'une grotte à l'intérieur du selvatico au-dessus de la Villa. Après avoir été montrée dans une fontaine, elle continue en un ruisseau formant une sorte de chaîne de pierres. Une nouvelle fontaine, flanquée de statues de dieux fluviaux, marque l'entrée au boschetto principal où une table en pierre, parcourue par un petit canal d'eau en son milieu, servait aux repas en plein air. Une autre fontaine circulaire, composée d'une moitié convexe et d'une moitié concave, qui formait un escalier d'eau, marque la transition avec le domaine civilisé des palazzine et du grand parterre terminal. Une entrée monumentale conduit, à partir du parterre, à l'axe principal du village de Bagnaia, en dessous de la villa.

A la Villa Lante, nature et culture ne sont plus séparées mais s'interpénètrent de diverses façons. La nature domine dans le selvatico, tandis que le parterre géométrique, avec la grande fontaine en forme d'île, symbolise la conquête humaine des forces naturelles. La composition peut aussi être lue inversement: comme un retour à la nature confus et difficile de l'habitat humain: proposition déjà envisagée par ALBERTI. L'interaction symbolique de la nature et du monde créé par l'homme sous-entend un nouveau type de conscience, centré sur l'expérience de caractères variables. L'environnement de l'homme perd donc le caractère idéal qu'il avait au Quattrocento pour devenir plus directement vivant. Le mot «phenomérisation» est indiqué pour décrire ce processus où chaque phénomène, chaque situation, est désormais expérimenté comme agent d'un contenu expressif particulier. En termes d'architecture ceci signifie que le Genius Loci a recouvré une importance primordiale. Mais la Villa Lante ne caractérise pas seulement un lieu particulier; sa composition unifiée raconte une histoire universelle qui nous fait mieux comprendre la position problématique de l'homme entre la culture et la nature. A la Villa Lante, les palazzine ont, en effet, des situations symboliques comparables. [Schulz (52)].

Fig. 6/345:

Giacomo di VIGNOLE Villa Lante, 1566.

Ce jardin, en s'étagant sur quatre plans successifs, n'est que le centre ordonné, régulier, d'un parc entièrement libre et charmant.

C'est d'ailleurs la beauté des fontaines qui, d'abord, frappe le visiteur le moins averti. Indépendamment du brillant motif du parterre d'eau, où quatre belles figures de pierre (1) élèvent sur leur têtes, comme un couronnement, les bornes de pierre, les monts, qui figurent dans les armes des Montalto, on peut vanter la suite homogène et parfaitement composée des autres effets d'eau : le double hémicycle de la première terrasse, la fontaine des géants, les goulottes de la chaîne, la catanea, le bassin de l'octogone,... Dans le parc, la fontaine de Pégase et quelques vasques posées avec une feinte insouciance ne sont certes pas des motifs moins intéressants. [GROMORT (21a)].

Le Gesu à Rome (1568-1575).

Contexte:

Saint Pierre est évidemment un édifice unique tant du point de vue formel et architectural, que du point de vue religieux, et ne pouvait servir de modèle, surtout dans une époque qui, avec la Contre Réforme, voit pour principal objectif de tout artiste religieux, la réaffirmation et la diffusion du dogme, c'est à dire prédication et propagande.

Réponse à cette situation est donnée par VIGNOLE avec l'église des Jésuites de Rome (Gésu), qui deviendra le prototype d'une série d'églises du 16^e et 17^e siècle VIGNOLE publie en 1562 un traité de cinq ordres, qui a un succès énorme et est caractéristique de l'évolution vers le maniérisme.

Si pour BRAMANTE, il y avait accord de l'antiquité comme histoire et la nature; déjà pour MICHEL-ANGE, l'Antiquité est un idéal au-delà de l'histoire et de la nature. Cette séparation s'accroît et le classicisme passe du plan de l'histoire à celui de l'idéologie. On cherche à déduire des mesures des oeuvres antiques et de VITRUVÉ la règle, qui n'a jamais existé, de la forme parfaite, et celle-ci est formulée comme lois proportionnelles abstraites des ordres séparés du problème histoire et nature. On cherche une sorte de « vocabolario della Crusca » (cf. Règles des trois unités dans la tragédie.). Le résultat auquel on tend n'est plus la beauté comme représentation de la nature dans des lois universelles, (on ne cherche plus la beauté en tant que visualisation des lois naturelles dans la forme) mais le « decorum », c'est à dire noblesse et sévérité dans l'ensemble, valeur de « représentation » rhétorique, pour imposer, persuader, etc. dès lors le prestige joue énormément et se propagera durant des siècles.

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la Contre-Réforme fut à l'origine d'un grand développement de l'architecture religieuse. Le concile de Trente (1541-1563) précisa le dogme et codifia la vie pastorale de l'Eglise, mais ne statua pas en matière d'architecture et de décor religieux. Cependant, les prélats et les théologiens prirent une part plus active à l'élaboration des plans, à côté des patrons et des architectes.

Au point de départ de cette évolution, on notera l'importance nouvelle accordée au culte. Le plan central répondait le mieux à l'idéal d'harmonie de la Renaissance mais contrariait les exigences de la liturgie; de ce fait, il était plutôt réservé aux églises commémoratives, comme le Tempietto de BRAMANTE à Rome, qui n'étaient pas destinées à accueillir une foule nombreuse pour de grandes cérémonies. Toutefois, la prééminence du plan central n'était pas contestée par les architectes et, en 1573, PALLADIO voyait encore dans le cercle la forme idéale pour une église chrétienne, en tant qu'image de « l'Unité, l'Essence infinie, l'Uniformité et la Justice de Dieu ». VIGNOLE donna des variations sur ce thème dans ses petites églises à coupole ou à plan ovale, qui annonçaient les recherches de BORROMINI et de Bernini. En 1577 cependant, Charles Borromée, archevêque de Milan, prenait parti, dans ses Instructions, pour le plan longitudinal, mieux adapté à la liturgie. PALLADIO justifiait à son tour le plan en croix latine par son analogie de forme avec la croix du Christ. Sorte de compromis, un nouveau type d'église s'était imposé, dérivé de celui qu'avait créé ALBERTI un siècle plus tôt, à Saint Andrea de Mantoue : une grande nef flanquée de chapelles ou de bas-côtés aboutit à un vaste transept, en général non saillant, dont la croisée est surmontée d'une ample coupole, témoignage de la maîtrise technique à laquelle étaient parvenus les architectes de l'époque.

Le traitement des façades constitue le second pôle de recherches de l'architecture religieuse de la Contre-Réforme. La différence de hauteur entre la nef et les chapelles ou les bas-côtés compliquait singulièrement l'adaptation à l'église chrétienne d'une façade à l'antique. En outre, le portique de temple était, à la différence de la façade de l'église, un élément en trois dimensions, indépendant du bâtiment proprement dit.

La solution adoptée par ALBERTI à Santa Maria Novella de Florence - liaison de la travée centrale aux travées latérales, moins élevées, par des ailerons - fut reprise par Léonard De VINCI (projet vers 1515), par Antonio de SANGALLO à Santo Spirito in Sassia de Rome (1537-1545) et par VIGNOLE dans son projet pour la façade du Gesù (environ 1568).

Plan et Intérieur

Gesù est réalisé entre 1568 et 1575, conçu pour répondre à des exigences de prédication et de propagande. Il faut pouvoir voir l'image du prédicateur (avec ses gestes et ses mimiques), aussi importante que la parole. Pour cela, plan en croix latine : grande nef rectangulaire avec chapelles latérales et transept à peine saillant, avec coupole sur croisée, berceaux à pénétrations sur nef, laquelle est rythmée par les piliers muraux séparant les chapelles et pourvues de pilastres jumelés sous entablement continu.

A partir de 1568, VIGNOLE fut chargé de construire le Gesù, église mère du récent ordre des Jésuites, le principal soutien de la papauté dans sa lutte pour imposer la Contre-Réforme. Le plan du Gesù dicté par la mission de prédication de la Compagnie, fut repris, avec des proportions différentes, par Giacomo della Porta (1533?-1603) à Santa Maria dei Monti et à Sant' Andrea della Valle (1590-environ 1600) à Rome. Della porta instaura une architecture résolument moderne, qui emprunte ses formes classiques non plus aux vestiges antiques mais à MICHEL-ANGE. [Grand Atlas (4)].

Les travaux commencèrent en 1568. Construit dans la maison mère des Jésuites. VIGNOLE monopolise les conceptions de la Contre-Réforme en construction d'églises.

- plan tributaire de Saint André de Mantoue (mais chez ALBERTI, le rythme est plus lent et la nef moins verticalisante.).
- nef unique flanquée de chapelles latérales peu profondes (thème longitudinal, nouvelle liturgie de la parole - concile de Trente - rôle important de l'autel).
- transept à travée carrée surmontée d'une coupole.
- murs épais.
- voûte en berceau transversal sur les chapelles.
- voûte en berceau ordinaire sur la nef.

Fig. 6/347: Plan de l'Eglise du Gesù à Rome [PEVSNER (45)].

Le plan de l'église du Gesù, établi par VIGNOLE en 1568, rappelle celui de Sant' Andrea de Mantoue, dû à ALBERTI à la mission de prédication de la Compagnie de Jésus, il comprend une vaste nef, large de 18 mètres, flanquée de chapelles latérales, et un transept non saillant, de même largeur que la nef. Le caractère grandiose de l'édifice se manifeste surtout à la croisée du transept, surmontée d'une ample coupole où pénètre une lumière abondante. La nef est éclairée par des fenêtres pratiquées dans les lunettes des retombées de la voûte en berceau. A la différence de Sant' Andrea de Mantoue, les chapelles latérales, assez basses, ne participent pas au grand effet spatial produit par la nef et la croisée. L'ordonnance austère a été altérée au XVIIe siècle par un somptueux décor peint. A l'origine, la maçonnerie était couverte d'un badigeon blanc, duquel se détachaient les arcades, l'entablement et les doubles pilastres en travertin gris (revêtus de marbre au XIXe siècle), qui rythment l'espace et concourent à son unité. Inachevé à la mort de VIGNOLE, le Gesù fut complété entre 1573 et 1584 par une majestueuse façade de Giacomo della Porta, dérivée du projet de VIGNOLE et rappelant celle d'ALBERTI à Santa Maria Novella de Florence. [Grand Atlas (4)].

La simplicité structurale est apparent, plutôt simplification, avec problèmes techniques et formels:

- techniques: distribution du poids de la coupole, parce que les piliers doivent être dans l'alignement de la paroi.
- formels: problème perspectif - Perspective de la nef débouchant sur abside est conçue comme effet: Cf. coupe en gravure. Nef plus sombre avec alternances pleins-vides par piliers à pilastres jumelés, ombre-lumière des chapelles et fenêtres, ouvre sur espace dilaté, ouvert et lumineux, effet au service de la mise en scène générale - recherche de scénographie.

La formule est inspirée de Sant' Andrea d'ALBERTI (elle même inspirée de la basilique de Maxence) mais [ARGAN] « l'articulation constructive ne coïncide pas avec la structure perspective, et celle-ci sert surtout à déterminer des effets d'illusion spatiale, de sorte que le complexe transept-abside défonce (sfonda) la vue en profondeur» - comme peinture de Baciccio sur voûte nef - de sorte que la perspective elle même devient « un processus d'allégorisation, une véritable allégorie spatiale.»-

A cette simplicité de structure correspond celle du déploiement décoratif des ordres et marbres. L'art qui était l'expression d'une élite de lettrés et d'artistes devient ici un patrimoine commun, culture, et doit se divulguer dans une « oratoria visiva » qui rend sensible les vérités qu'il contient.

Intérieur (1568-1584).

VIGNOLE et Giacomo della Porta. Contre l'idée de la haute renaissance (construction centrée avec coupole), on revient ici à la construction basilicale à axe horizontal (Contre-Réforme) mais d'un autre esprit que celui des basiliques paléo-chrétiennes. Réunion d'un intérieur en forme de salle à axe longitudinal (berceau) avec chapelles latérales en niches remplaçant les collatéraux, avec une coupole de Haute Renaissance.

Celle-ci ne devient plus le centre mais le terme de l'espace (saillie transept réduite, lumière parcimonieuse dans la nef et le chœur, mais abondante dans la coupole). La lumière (dosée) apparaît pour la première fois comme élément capital de la composition - ce qui va être développé dans les architectures baroques et rococo.

Eclairage direct de la nef centrale par des lunettes épargnées dans la partie inférieure du berceau ; cet éclairage intensif devient nécessaire du fait de la renaissance de l'imprimerie et de la diffusion des livres de prières.

Décoration:

- très sobre.
- les effets sont recherchés par les éléments propres à l'architecture.
- l'architecture emploie néanmoins plusieurs marbres de couleurs différentes.
- Vers 1630, la décoration s'est enrichie avec abondance de sculptures, de peintures (cartouches, anges, saints,...).

Façade Gesù

Façade [Heydenreich - Lotz p. 285-6]

Projet de VIGNOLE

Deux niveaux - ordre supérieur sur stylobate cf. MICHEL-ANGE, San Lorenzo et à SantaM. Novella (idem à l'intérieur entre entablement et naissance voûtes). Reflète la structure interne en la reliant à l'espace extérieur. Ailes, correspondant avec chapelles, en retrait, partie centrale correspondant au vaisseau central, fait saillie.

Le rythme est donné par les pilastres avec alternance A-B-A-B- de part et d'autre de la travée plus large du portail - pilastres corniers avec angles.

Les colonnes accentuent la saillie au centre et y répercutent la coupole.

Ordre supérieur sur stylobate cf.; intérieur avec surélévation voûtes.

Liaison avec fronton cintré et cartouche - contreforts concaves.

Densité plastique du mur marquée par niches et panneaux en retrait, et cependant durcissement de plan et lignes, que l'on retrouve dans le tambour de la coupole: il y a une cristallisation qui s'annonce.

Fig. 6/348:

Façade projetée par VIGNOLE [PEVSNER (45)].

Refléter en façade la structure interne, c'est une façon de relier l'intérieur à l'espace extérieur comme si l'intérieur se projetait dans l'espace urbain.

Façade réalisée

Façade à deux étages fortement rythmée par pilastres géminés, entre lesquels il y a des niches (combinaison de saillants et de creux). Façade d'un édifice basilical résolue ici par des ailerons raccordant les deux étages. Partie centrale et axe mis en valeur saillie de l'entablement et par double fronton du portail (triangul. et courbe). A servi de modèle aux constructions religieuses de l'époque baroque (style Jésuite, plus calme que le Baroque avec lequel on le confond souvent).

- pilastres doubles (plus rapprochés) comme à l'intérieur.
- ailerons (volutes).

Histoire de l'Architecture

- double fronton.
- le rythme qui était condensé au centre s'étale de façon régulière sur toute la surface.
- cette fois, c'est l'image de la ville (de ses façades urbaines) qui est projetée sur la façade.

Elle fut réalisée un peu plus tard par Della Porta suivant le même principe. L'ordre composite présent aux deux étages, l'utilisation de doubles pilastres, comme à l'intérieur de l'édifice, la présence de colonnes engagées, de frontons et de puissantes volutes, lui confèrent une grande majesté. Un riche décor souligne l'élan vertical de la travée centrale.

Combinaison de pilastres et colonnes. Incrustations des frontons les uns dans les autres (éléments dynamiques). Le Gesù n'était pas un modèle obligé mais reprenant les thèmes du concile, il sera quand même source d'inspiration.

La façade actuelle est construite par Giacomo della Porta, qui modifie en sens maniériste le projet de VIGNOLE. (1571-77).

- réduit ampleur et retrait des ailes
- remplace rythme A-B par pilastres jumelés, et donne un même entre-axe aux colonnes saillantes en bas qu'aux pilastres, ce qui détend, étale en surface le rythme que VIGNOLE avait condensé au centre en incorporant pilastre et colonne.
- supprime colonnes en haut et fait ainsi reculer perspectivement tout l'ordre supérieur, qu'il relie alors à l'ordre inférieur par de fortes volutes et surtout par le double tympan. Ainsi les deux ordres, perspectivement différenciés, sont reportés et articulés sur la surface, il se constitue ainsi un plan unitaire mais plein de possibilités ou de suggestion d'espace du fait de l'alternance des pilastres et des panneaux en retrait.
- Le clair-obscur est fait de contrastes minimaux, qui animent la surface sans en rompre la continuité (niches, appliques, cordons).

Le problème est donc résolu en tenant plus compte de l'espace extérieur de la place que de l'espace intérieur de l'église. La façade devenant un élément de la «figure» de la ville plus que de la «figure» de l'édifice.

Della Porta se rattache par là à la nouvelle tendance, urbanistique et décorative, célébrative de l'époque.

Imitations

- Eglise des Jésuites de Douai.
- San Andre ????????
- San Andre Delle Valae (Olivieri).
- Saint Ionace (Eglise du couvent des Jésuites).

Pour l'intérieur, VIGNOLE s'en tint à l'idée d'ALBERTI qui voulait que les bas-côtés soient une succession de chapelles débouchant sur la nef. Toutefois dans son souci d'unité d'ensemble, il ne leur donna pas autant d'importance que le fit l'architecte de la Renaissance. Les grandes dimensions de la nef couverte par une voûte monumentale en berceau donnent aux chapelles l'allure de simples niches bordant une salle immense. Certains pensent que cette disposition est due à François Borgia., général espagnol de l'ordre des Jésuites, et qu'elle rappelle la tradition gothique espagnole déjà représentée à Rome par l'église catalane de Santa Maria de Montserrat (1495). Si on admet cette hypothèse, nous trouvons là un nouvel exemple du retour aux idées médiévales, et cela après le renouveau de la foi catholique qui se manifesta par l'apparition de nouveaux saints, la fondation d'ordres religieux et, en architecture, par les courbes gothiques du dôme de Saint-Pierre et le plan longitudinal de l'église de Gesù. Dans cette église, cet accent mis sur le mouvement qui entraîne vers l'est correspond certainement à une intention délibérée. La voûte en berceau et surtout la corniche qui se déploie sans interruption tout au long de la nef, à un niveau supérieur, cette poussée ininterrompue vers l'autel. Toutefois, il y a dans l'oeuvre de VIGNOLE un élément qui, sous cette forme, n'existe dans aucune église médiévale, et cet élément est la lumière. [PEVSNER (45)].

Fig. 6/350: Comparaison des églises du Gesù à Rome (gauche) avec celle de Gênes (droite). [CHOISY II (13)].

LES JARDINS ITALIENS DU XVI^e siècle

Les jardins du Pincio et de la villa Borghèse à Rome (1608).

Fig. 6/351:

Les jardins du Pincio et de la villa Borghèse à Rome (XVII^e siècle) [GROMORT (23)].

Domenico FONTANA.

Villa Montalto, Rome, 1585

A l'idée d'une nature régulière de la première Renaissance succède celle d'une nature capricieuse, riche d'inventions et d'imprévu... L'idée d'un jardin comme lieu fantastique, merveilleux, peut-être magique et enchanté, conduit à éliminer les murs et les clôtures et à transformer le jardin en un ensemble de lieux diversement caractérisés en relation à des sentiments humains. Dans différentes villas du 16^e siècle, nous voyons certains caractères essentiels se fixer (ils se révéleront d'une importance fondamentale dans le développement ultérieur) : le jardin décoratif compose de parterres de fleurs: l'extension de la fonction de l'habitat sur le bosquet composé de haies et d'autres éléments «apprivoisés» de la nature; et l'introduction d'une nature libre avec le selvatico (nature sauvage). Tous ces éléments, ainsi qu'une volonté accusée d'intégration spatiale dynamique sont présents dans la Villa Montalto à Rome, construite en 1570 par Domenico FONTANA pour Sixte V avant son élection pontificale. A partir de l'entrée latérale, proche de Sainte-Marie-Majeure, un trident diverge, qui définit le palazzetto et des parterres latéraux. L'axe principal se poursuit à travers l'édifice, croisant un axe transversal pour se terminer en un point de vue éloigné. Cependant, la relation entre les domaines signifiants et le système de noeuds et de parcours est encore relativement indécis. En principe, la villa suburbana est située au point de rencontre du monde public de la ville et du monde naturel du jardin et du paysage. Le palais privé, fermé, établit donc un lien, spatialement actif, entre les domaines principaux.

Fig. 6/352: Domenico FONTANA: Villa Montalto, Rome (1570).

PLAN DE ROME PAR SIXTE V.

En 1585, le Pape Sixte V mit sur pied un vaste plan pour la transformation urbanistique de Rome. L'idée fondamentale du plan était de relier les principaux centres religieux de la ville par des rues larges et droites. Les intersections principales sont signalées par des obélisques, qui, non seulement introduisent un accent vertical, mais servent d'axe pour le changement de direction des rues. Sixte V incorpora dans son plan les colonnes romaines de TRAJAN et de MARC-AURELE, les surmontant des statues de Saint Pierre et de Saint Paul. Dans les plans, des parties antérieures de planification régulière furent aussi intégrées; par exemple, le trident de la Piazza del Popolo d'où divergent trois rues reliant la porte principale de la ville aux différents districts urbains. Les nouvelles rues tracées par Sixte V servirent également à structurer les grandes zones abandonnées entre la ville médiévale et le mur aurélien. Dans l'ensemble, le plan donna à la ville une cohérence nouvelle. Les noeuds isolés du passé se trouvent unifiés à l'intérieur d'un réseau par lequel le rôle de l'élément individuel se fond dans le système religieux général. Le plan de Sixte V fit de Rome le prototype de l'unité de base de l'architecture baroque du siècle suivant : la capitale. La surface entière de la ville de Rome fut imprégnée de valeurs idéologiques; elle devint une véritable citta santa. Tandis que les villes du Moyen-Âge et de la Renaissance constituaient des mondes clos et statiques, la nouvelle capitale devint le centre de forces qui irradiaient loin au-delà de ses frontières.

L'espace extérieur expressif et dynamique absorba progressivement des éléments actifs individuels pour les intégrer en un système cohérent. En conséquence, l'espace entre les constructions devint le véritable élément constituant de la totalité urbaine. Cette conception était déjà potentiellement présente dans l'espace homogène de l'architecture de la Renaissance. Elle fût réalisée dans le plan de Rossetti pour Ferrare et interprétée dynamiquement dans le plan de Sixte V pour Rome. Le mouvement, cependant, est encore assez

Histoire de l'Architecture

schématique et lui fait défaut cette qualité organique, pulsatoire que l'on trouve dans les plans de l'époque baroque. L'espace maniériste est caractérisé par un simple mouvement en profondeur comme le montre le Palais des Offices de VASARI (1560). [Schulz (52)].

Fig. 6/353:

Plan de Sixte V pour Rome (1585). [Schulz (52)].

PALAIS DE LA GRAND GARDE VIEILLE A VERONE DE CURTONI DOMENICO

Fig. 6/355: Perspective [FLETCHER (15)]

Fig. 6/354: Palais de la grand' garde vieille à Vérone de Curtoni. [GROMORT (21),p.57]

Cette ordonnance, avec son sous-bassement rugueux et imposant, est due à Curtoni, élève de Sammicheli. L'allure imposante de cet édifice municipal cadre assez bien avec la franchise du parti.

Notes

Table des illustrations

Table des Matières

Section 2 La deuxième période de la RENAISSANCE ITALIENNE (environ 1500-1550) la Haute renaissance, le XVIe ou le cinquecento)	13
Chapitre 1 : L'ART URBAIN à VENISE PENDANT LA RENAISSANCE.	13
La ville au sortir du Moyen-Âge	13
La place San Marco à Venise	14
Evolution. La forme de la place	14
L'architecture urbaine	14
Chapitre 2. L'art urbain à Rome pendant la Renaissance	16
Rome Renaissance (15è-16è s)	17
Chapitre 3. L'architecture de la deuxième période (1500-1550)	18
§1. Modifications et évolution	18
§2. Les Architectes et les édifices	18
I. Influence de Léonard de VINCI	18
Jeu spatial	18
Jeu de volumes	19
BRAMANTE	20
1) Le peintre	20
Architecte	21
1) Eglise San Satiro à Milan	21
Architecte en Lombardie	21
1. Eglise de San Satiro (Milan 1477-1480)	21
BRAMANTE et le plan central	21
Chapelle St Satyre	22
Du sacré au profane	22
3) Cathédrale de Pavie	22
3 Chapelle Sainte-Marie-des-Grâces à Milan	22
6 Cloître de Sainte-Marie-de-la-Paix à Rome (1504)	23
BRAMANTE à Rome	23
Autre problème : les angles du cortile	24
4 Sainte-Marie-de-la-Consolation à Todi	24
San Pietro di Montorio (Tempietto)	24
Elévation	25
Cour du Belvédère au Vatican	26
Plan de Saint-Pierre par BRAMANTE.	26
L'extérieur	28
RAPHAËL SANZIO (1483 - 1520)	29
A. Généralités	29
B. Oeuvres	29
La Basilique Saint-Pierre sous RAPHAËL (2è épisode)(1515-	29
Balthazare PERRUZI	30
1. Basilique Saint-Pierre (3è épisode).	30
G.F. DA SANGALLO	30
1. Palais Pandolfini Florence, 1516	30
2. Eglise Sainte-Blaise de Montepulciano. San GALLO l'ancien (1518)	30
Antonio da SAN GALLO : (dit San GALLO le Jeune -1546)	31
1. Basilique Saint-Pierre (4è épisode) vers 1530	31
2. Palais Farnèse à Rome (1534-1547) San GALLO et MICHEL-ANGE	31
§3. Les jardins de la haute Renaissance	32
1. Les Jardins du Pincio.(Villa Médicis)	32
Description	32

Histoire de l'Architecture

2. La villa d'Este, à Tivoli (1540)	33
3. La villa Aldobrandini, Frascati, (1598)	33
Section 3 : Troisième période (1550-1600) ou le Maniérisme	34
Chapitre 1: Significations, contexte et évolution	34
Chapitre 2 : Les origines du maniérisme dans la première moitié du XVIe siècle	36
BRAMANTE (1444-1514)	36
1. Palais Caprini, Rome, 1510	36
RAPHAËL SANZIO (1483-1520)	36
1. Villa Madama, Rome, 1517.	36
2. Palais Branconio dell'Aquila, Rome	37
3. Son propre palais ainsi que le palais CAFARELLI.	37
Jules ROMAIN (1492-1596)	37
1. Palais du Té, Mantoue (1526-1534)	37
Description du palais.	37
PERUZZI Baltassare (-1534)	39
1. Villa Farnésine	39
2. Palais Massimo alle Colonne, Rome, 1532	40
SANSOVINO (1486-1570)	40
1. Libreria Vecchia, Venise, 1540	40
2. Loge du Campanile, Venise, 1540	41
3. Scala d'Oro - Palais des Doges, Venise	41
SAMMICHELI	41
1. Palais Grimani, Venise, 1549	41
Chapitre 3 : Les tensions pré-baroques	42
VASARI (1511-1574)	42
1. Galeries des offices, Firenze, 1560-1574	42
AMMANATI	43
1. Palais Pitti, cour intérieure et façade arrière, Florence, 1560	43
3. Les jardins Boboli (1550-1583), achevés par AMMANATI et MICHEL-ANGE	44
MICHEL-ANGE (1475-1564)	44
Introduction	44
Ses oeuvres	45
1. Façade de San Lorenzo, Florence, 1515	45
2ème projet :	45
Nouvelle Sacristie St Laurent.	46
1. Contexte	46
2. Nouvelle sacristie, Saint-Laurent, Florence	46
3. Tombeau des Médicis, Florence	47
Bibliothèque Laurentienne(111.151,153-158)Florence	47
1.Faits historiques	47
2.Situation	48
La bibliothèque Laurentienne	48
4.Le vestibule	49
Escalier	50
6) Conclusions sur cette œuvre	51
Importance des Oeuvres Florentines de MICHEL-ANGE	51
A Rome	51
Eglise Saint Pierre à Rome (1546-1563) MICHEL-ANGE	51
1.contexte et histoire	51
SAINT-PIERRE	51
5. Place du Capitole (Campidoglio) - ROME (1538 - 1605)	54
A. Chronologie des diverses constructions.	54
C. La colline du Capitole avant l'intervention de MICHEL-ANGE	55
1. La première intervention de MICHEL-ANGE en 1538.	55

Livre 13

2. La deuxième intervention de MICHEL-ANGE en 1544.	55
3. La troisième intervention de MICHEL-ANGE en 1561.	56
Description des bâtiments délimitants	57
Le palais des Sénateurs	57
Palais latéraux. (Figure 6/285)	58
Conclusion	58
6. Porta Pia (1564)	59
Chapitre 4 : Clarification classique	60
Andréa PALLADIO (1508-1580)	60
I. L'Architecte et ses Théories	60
II. Ses oeuvres	60
1. Basilique de Vicenza. (Projet 1545-Exécution 1549)	60
2. Palais Chiericati à Vicenza (PALLADIO vers 1550)	61
3. Palais Valmarana à Vicenza (1566)	61
4. Loggia del Bernardo à Vicenza (1571) - PALLADIO	62
5. San Giorgio Maggiore (Venise) (1565-1611)	62
6. Eglise du Rédempteur (Venise)	62
7. Teatro Olimpico	63
III. La Villa Palladienne	63
Généralités	63
Oeuvres	64
Villa Rotonda à Vicenza - PALLADIO (1567)	64
Villa Barbaro, Maser, Italie. (1560-1568)	65
Villa Pojana à Vicenza	66
IV. Les influences de PALLADIO en Occident	66
Le palladianisme	66
VIGNOLE GIACCOMO BARROZZI DA VIGNOLA (1507-1573)	67
I. L'architecte et ses théories	67
II. Ses oeuvres	68
Sant'Andrea in Via Flaminia	68
Palais Farnèse à Caprarole, VIGNOLE (1547)	69
Les jardins du palais Farnèse	69
Villa du Pape JULES III - 1550	70
Villa Lante	70
Le Gesu à Rome (1568-1575).	71
Contexte:	71
Plan et Intérieur	72
Intérieur (1568-1584).	73
Façade Gesù	73
Projet de VIGNOLE	73
Façade réalisée	73
Imitations	74
LES JARDINS ITALIENS DU XVIe siècle	75
Les jardins du Pincio et de la villa Borghèse à Rome (1608).	75
Domenico FONTANA.	75
Villa Montalto, Rome, 1585	75
PLAN DE ROME PAR SIXTE V.	75
PALAIS DE LA GRAND GARDE VIEILLE A VERONE DE CURTONI DOMENICO	76
Notes	76
Table des illustrations	76
Table des Matières	77