

### Section 3: la Troisième période: le Maniérisme

#### Chapitre 1: Significations et Contexte

#### Chapitre 2: les origines du Maniérisme

##### I. BRAMANTE (1494-1514)

1. Palais Coperni, Rome, 1540.

##### II. RAPHAEL Sanzio (1483-1520)

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

##### III. ROMAIN Jules (1492-1546)

1. Palais du Té, Mantoue (1526-1534).

##### IV. PERRUZZI Baldassarre ( - 1534)

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

##### V. SANSOVINO (1486-1570).

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

##### VI. SARMICHELII

1. Palais Grimani, Venise, 1544.

##### VII.

#### Chapitre 3: les tensions pré-baroques.

##### I. VASARI (1511-1574)

1. Galerie des Offices, Florence, 1560

##### II AMMANATI

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

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

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

#### Chapitre 4: la Classification classique

##### §1. PALLADIO Andrea (1508-1580).

###### I. L'architecte et ses théories.

###### II. Ses œuvres

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

###### III. la villa Palladienne.

- 1.
- 2.
- 3.

###### IV. les influences de Palladio en Occident

##### §2. VIGNOLE.

###### I. L'architecte et ses théories

###### II. Ses œuvres.

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

###### III. les influences

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

## CHAP. 4 : La Clarification classique.

### §1. Andrea PALLADIO (1508-1580)

#### I. L'Architecte et ses Théories.

Des nombreux architectes, plus ou moins souverains dans leur art, qui œuvrèrent à Venise et dans la Vénétie tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, la figure d'Andrea Palladio se détache avec une limpidité sans pareille. Au moment où Paul Véronèse proposait sa peinture exubérante et toute parcourue d'éclats solaires, Palladio élevait les fûts polis des ordres rigoureux de ses palais et de ses *pronaos*, offrait à la lumière les murs intacts de ses villas. En inscrivant sur certains de ses édifices son colorisme généreux et plein de vitalité, il semblait rivaliser avec la glorieuse peinture de Titien, n'hésitant pas à démanteler les canons du classicisme (palais Valmarana, Loggia del Capitaniato) avec ce même dynamisme dont témoignait un Tintoret engagé dans un discours violemment maniériste. La variété de ses formules architectoniques, la maîtrise avec laquelle il joue des différents volumes, les surprenants effets poétiques émanant de telle ou telle construction permettent le plus légitimement de considérer Palladio comme l'un des plus grands architectes de tous les temps.

#### De la sculpture à la découverte de la Rome antique

Andrea di Pietro — auquel l'humaniste vicentin Giangiorgio Trissino donna le surnom de Palladio — naquit à Padoue. Il a seize ans, lorsqu'il gagne Vicence (ville où il mourut), pour travailler dans l'atelier des sculpteurs Giovanni di Porlezza et Girolamo Pittoni, poursuivant, dans le milieu particulier de la sculpture, une formation inaugurée quelques années plus tôt à Padoue sous la direction de Bartolomeo Cavazza. Entre 1538 et 1541, il abandonne l'atelier de sculpture pour s'engager dans une intense activité d'architecte, qui ne prendra fin qu'à sa mort. Il reçut, des points les plus divers de la Vénétie, nombreuses commandes pour des constructions publiques ou des édifices privés, mais le centre de son activité resta Vicence à laquelle il donna une physionomie incontestable. A la mort de Jacopo Sansovino, survenue en 1570, la Sérénissime République de Saint-Marc lui confia la surintendance des travaux publics pour tout le domaine de Venise. Il publie en 1554 *L'Antiquité romaine (L'Antichità di Roma)*, puis en 1570 *Les Quatre Livres de l'architecture (I Quattro Libri dell'architettura)*, ouvrage où il analyse et illustre, d'une façon peut-être sommaire mais remarquablement efficace, les œuvres qu'il a réalisées, et celles qui ne devaient rester qu'à l'état de projet.

Trissino, qui fit connaître à Palladio Vitruve et la littérature latine et, à plusieurs reprises, emmena le jeune homme à Rome pour y étudier les monuments de l'Antiquité. Si on considère la date — 1540 — de la première œuvre de Palladio, la villa Godi de Lonedo, issue manifestement de la conception qui présida à la construction par Sanmicheli de la villa Soranza, il est tout à fait clair qu'elle est antérieure aux premières expériences romaines de l'artiste, qui datent de 1541. Aussi la contemplation directe de l'architecture romaine, venant après la connaissance

des textes et des dessins, lui permit-elle de vérifier la beauté, la monumentalité, la diversité des valeurs esthétiques si souvent prélevées dans le système constitué par Vitruve; et c'est alors, sans doute, 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 réactualisation de ce que l'homme de l'Antiquité avait inventé.

#### Un héraut du classicisme

Si, dans ses recherches, Palladio redonne vie aux thèmes et suggestions du passé, ce n'est pas pour lui objet d'un jeu stérile d'une froide évocation intellectuelle, mais une reprise pleine d'ardeur qui sait tenir compte des exigences de la société contemporaine. Il n'est pas question, pour Palladio, d'ignorer le monde où il vit, et les références à Bramante, à Raphaël, à Jules Romain, à Serlio, qui convergent vers la même latente matrice, l'attestent de façon éclatante. Considérer Palladio comme un classicisme strict, soumis aux règles de Vitruve, c'est méconnaître tout ce qui revient chez lui à la spontanéité et à l'autonomie expressive, et qui le porte à violenter la norme du classicisme; c'est le forcer à entrer dans un cliché qui convient mieux à un néo-classique qu'à un artiste du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais vouloir, inversement, l'inscrire dans le mouvement maniériste, avec tout ce que ce dernier recèle d'inquiétude et de subversion, revient à ignorer la substance même de son message poétique: car si Palladio, dans quelques cas plutôt rares, est sensible aux appels du maniérisme, il n'en reste pas moins fidèle à l'idéal du classicisme, dont il pouvait apparaître, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le héraut incontesté: non qu'il s'inclinât, servilement, devant les formes et les motifs du classicisme antique, mais parce qu'il sut en retrouver l'admirable équilibre, l'harmonie suprême des rapports, à l'occasion son rythme monumental, la clarté et l'essentialité de la composition — quitte à recourir à des formes hétérodoxes, à des modes d'expression « hérétiques ».

On a mis parfois en parallèle l'architecture de Palladio et la peinture de Titien et de Tintoret, pour soutenir que Palladio, homme de la Vénétie, ne pouvait pas ne pas s'exprimer en termes picturaux. Mais à faire passer toute l'architecture palladienne sous la rubrique du « picturalisme », on se ferme à ses autres valeurs, et on laisse échapper ce qui est à l'origine de ce picturalisme, les valeurs plastiques; on risque aussi de négliger les nombreuses constructions caractérisées par leurs murs décantés et limpides, et dépourvus de tout effet de relief. Là où l'opposition des saillies et des creux anime les parois d'un mouvement continu, des effets de clair-obscur sollicitent le regard, et de savoureuses vibrations sont obtenues, poussées parfois jusqu'à la limite de l'intensité, comme on le verra dans la Loggia del Capitaniato (1571) et le palais Porto Breganze (conçu entre 1570 et 1580). Palladio sait, effectivement, développer cette onde de couleur, ce frémissement lumineux qui caractérise la Loggia — entreprise véritablement originale et singulière où l'artiste s'adonne aux renversements maniéristes les plus audacieux. Parfois, l'onde de lumière se brise sur l'ample rangée de colonnes, comme dans le palais Chiericati, où les fûts doriques du portique et les fûts ioniques des loges se profilent, élégants et vigoureux, sur fond de pénombre pour soutenir les entablements. Valeurs picturales, certes, mais associées à des valeurs plastiques, par ailleurs naturelles chez un artiste qui a exercé pendant de longues années la profession de sculpteur. Ces dernières valeurs se trouvent affirmées de façon particulièrement nette dans le traitement des loges de la basilique de Vicence (le projet daté de 1545, l'exécution commence en 1549): les arcs, d'une épaisseur marquée, reposent sur des colonnes accouplées, selon le schéma de Serlio, et les

colonnes adossées aux pilastres soulignent l'efficacité plastique des structures pour s'affirmer de façon autonome dans l'espace, n'en concourent pas moins à imposer la vision d'une majestueuse entité sculpturale.

#### Une œuvre multiforme

La gamme des formes d'expression dont se sert Palladio est variée: formes élégantes et précieuses, comme dans les palais Barbaran Porto (env. 1570) et Porto-Festa; dépouillées et austères, dans les villas Pojana (entre 1550 et 1560) et Zeno (env. 1560); rudes et puissantes, si caractéristiques de la villa Sarego, à Sainte-Sophie di Pedemonte à Valpolicella (projet datant d'env. 1564). La façade du palais Civena (1540), où s'inscrivent de façon manifeste les enseignements du Bramante de la maison de Raphaël à Borgo, montre un Palladio enclin à un prudent conformisme. Mais aussitôt après l'illumination que constitue, en 1541, la première vision des monuments romains, Palladio, de retour à Vicence, dessine (sans doute entre 1542 et 1545) le projet d'une construction grandiose pour les Thiens, appelée à prendre place dans un contexte urbain isolé par quatre rues; un large répertoire de formes empruntées à l'architecture de l'Antiquité se mêle ici à des motifs spécifiques pris dans l'architecture contemporaine romaine, pour donner vie à un ensemble absolument nouveau. Les idées d'un Romano, d'un Sangallo, d'un Bramante et d'un Peruzzi se trouvent absorbées dans un discours architectonique qui n'a pas de précédents chez Palladio et ne sera jamais plus repris par lui (voir les affinités du plan de l'édifice avec celui du projet du palais de Justice pour Jules II conçu par Bramante, ainsi qu'avec le plan du palais Farnèse). Dans le palais Porto-Festa (1552), il reprend certains motifs raphaéliques du palais Vidoni: s'il rehausse et rend plus limpide le rez-de-chaussée, il sacrifie néanmoins l'étage principal, en dotant de proportions inadaptées à la surface totale de la façade les demi-colonnes ioniques qui soutiennent le dernier niveau.

(Encycl. Universalis). Personne ne devrait plus avoir la naïveté de voir en Palladio l'expression heureuse d'une époque pleine de vitalité. S'il est de son temps, c'est justement par la volonté de transformer: il cherche et il trouve des règles strictes, mais pour accroître merveilleusement la complexité et donc l'efficacité de l'architecture. Et non sans peine, car — dit-il en 1570 — il n'y a rien de plus difficile que d'introduire de nouvelles pratiques, *una usanza nuova*, dans ce domaine. Il fera quatre, peut-être cinq voyages à Rome pour s'informer du système des ordres et étudier la distribution des espaces dans de grands partis comme ceux des Thermes. C'est qu'il est de Vénétie, où il n'y a aucun vestige romain. Pourtant, il déclare au début de son traité cette chose étrange que Venise seule donne une idée de la grandeur antique.

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'ordre du métier. Rome devra donc être réinterprétée à la vénitienne. Le discours palladien a beaucoup évolué de la basilique à la loge, il a tenu compte des expériences contemporaines; mais il reste expressément vénitien. La façade de Saint-Georges, découpée entre le ciel et l'eau, ne le dit-elle pas clairement?

... les palais soulignent presque à l'excès l'ostentation du pouvoir, les églises la dignité spirituelle. Mais tous les constructeurs s'y sont essayés et aucune autre architecture ne suscite une image mentale aussi pure. Elle se détache, elle innove. Et, en même temps, elle est portée par une sorte d'illusion si obstinée qu'il est possible de remodeler les programmes modernes sur le type — largement imaginaire — de la maison antique, conçue à la fois comme demeure et comme temple. (A. CHASTEL "Le Monde")

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

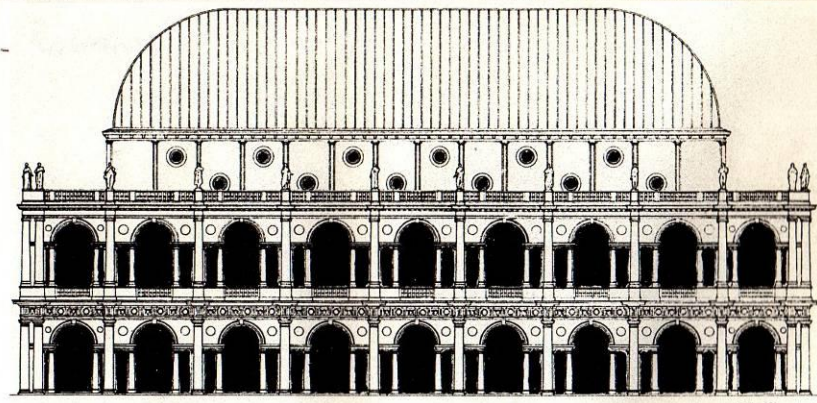


Fig. 6/288 : Basilique de Vicenza - Elevation - (YARWOOD, (57)).



Fig. 6/289 : Basilique de Vicenza - Perspective  
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 périlicitaire, 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 reste l'emploi le plus saisissant d'une intrépide « modernité » qui, en un sens, ne peut vieillir.

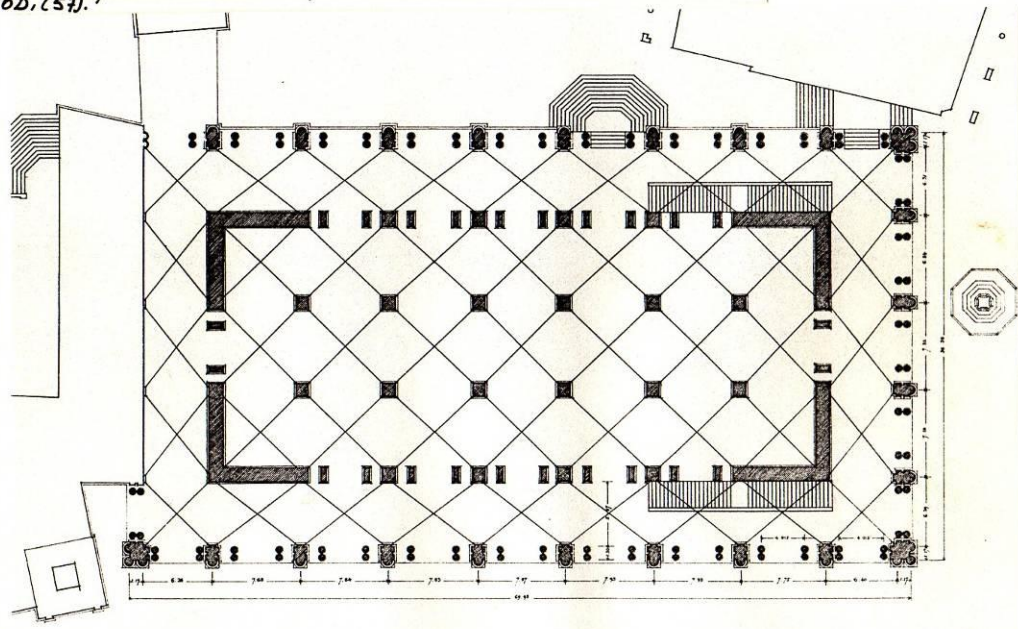


Figure 6/290 : Plan de la basilique de Vicenza - Palladio. (GROMORT, (21)).  
Le Plan est celui que donne Palladio dans son ouvrage : l'état actuel est assez différent, mais les portiques et leurs galeries sont intacts.

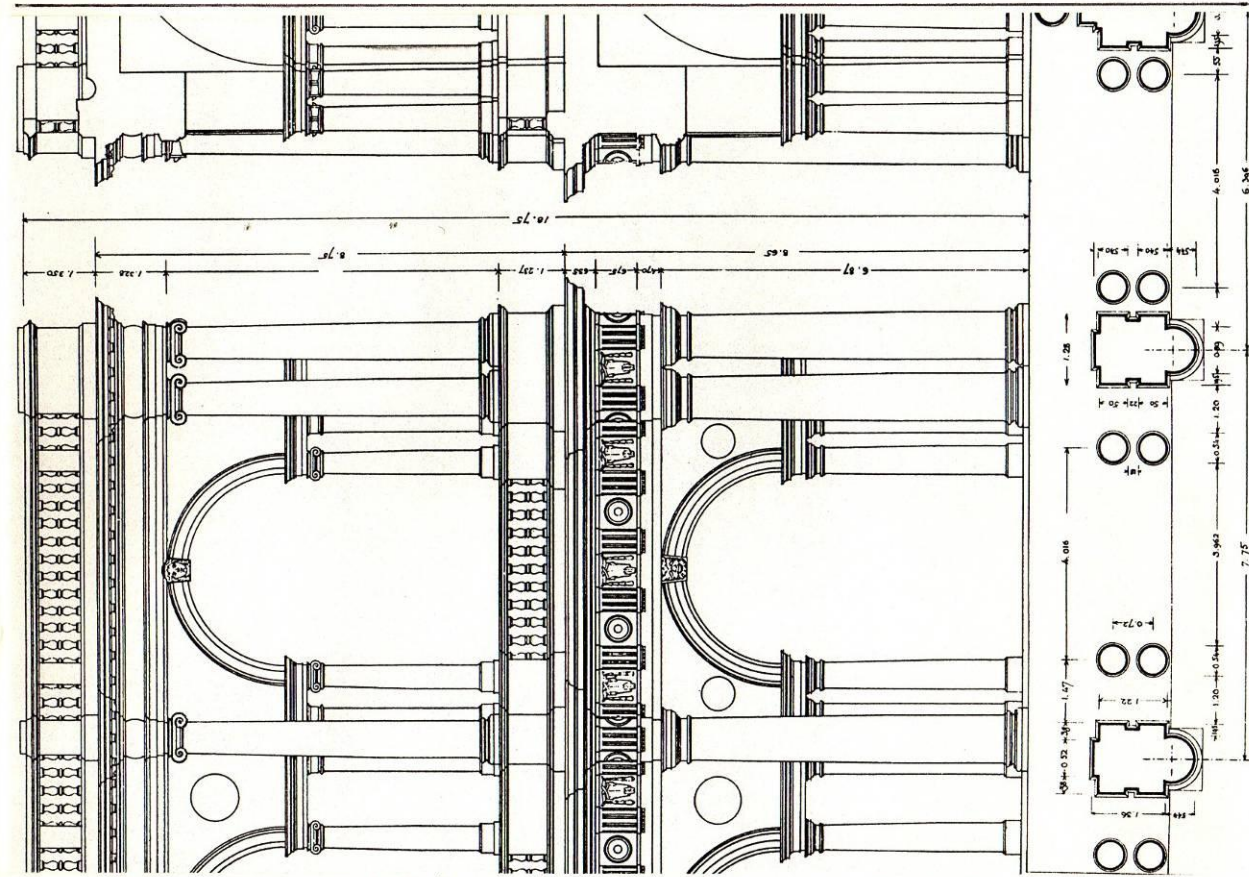


Figure 6/291 : Basilique de Palladio à Vicenza - Détail de la travée d'angle - D'après GROMORT (21),

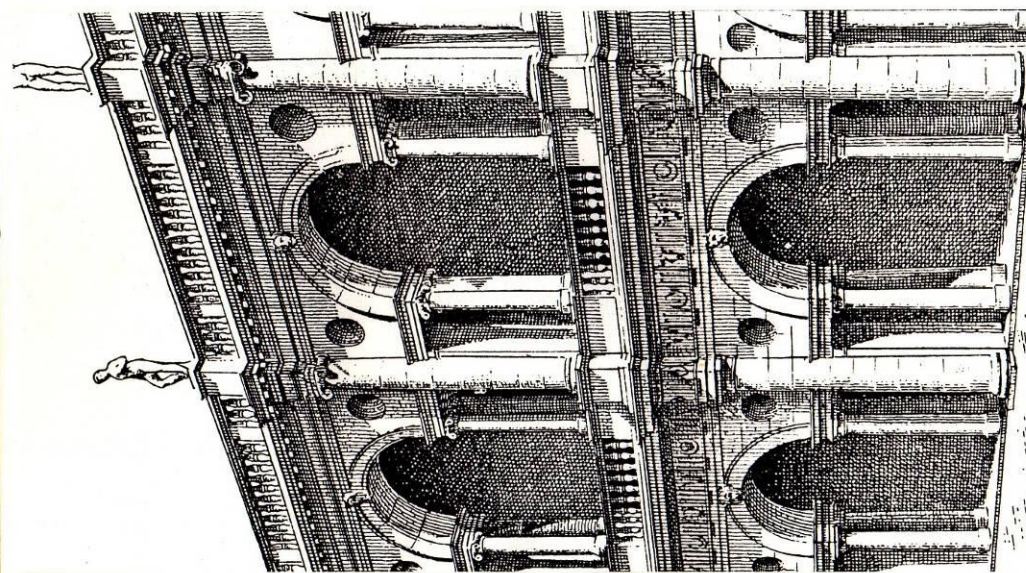


Figure 6/292 : Expression du motif palladien à la basilique de Palladio à Vicenza. D'après MARTIN. (38, II).

Dans cette 1<sup>re</sup> oeuvre importante de Palladio, et sans doute la plus universellement connue, l'ordonnance dorique romaine du 1<sup>er</sup> de ch. détermine toute l'architecture.  
R.col. =  $7\phi/2$   
Entablement = 4 modules

Parfaite conformité d'échelle qui existe entre le grand ordre et celui qui reçoit la retombée des arcs. R petite colonne =  $7\phi/2$  ; simplification de sa base et adaptation aux lignes du grand ordre. (GROMORT, (21), fig. 54-55).

244.

Basilique de Vicenza PALLADIO

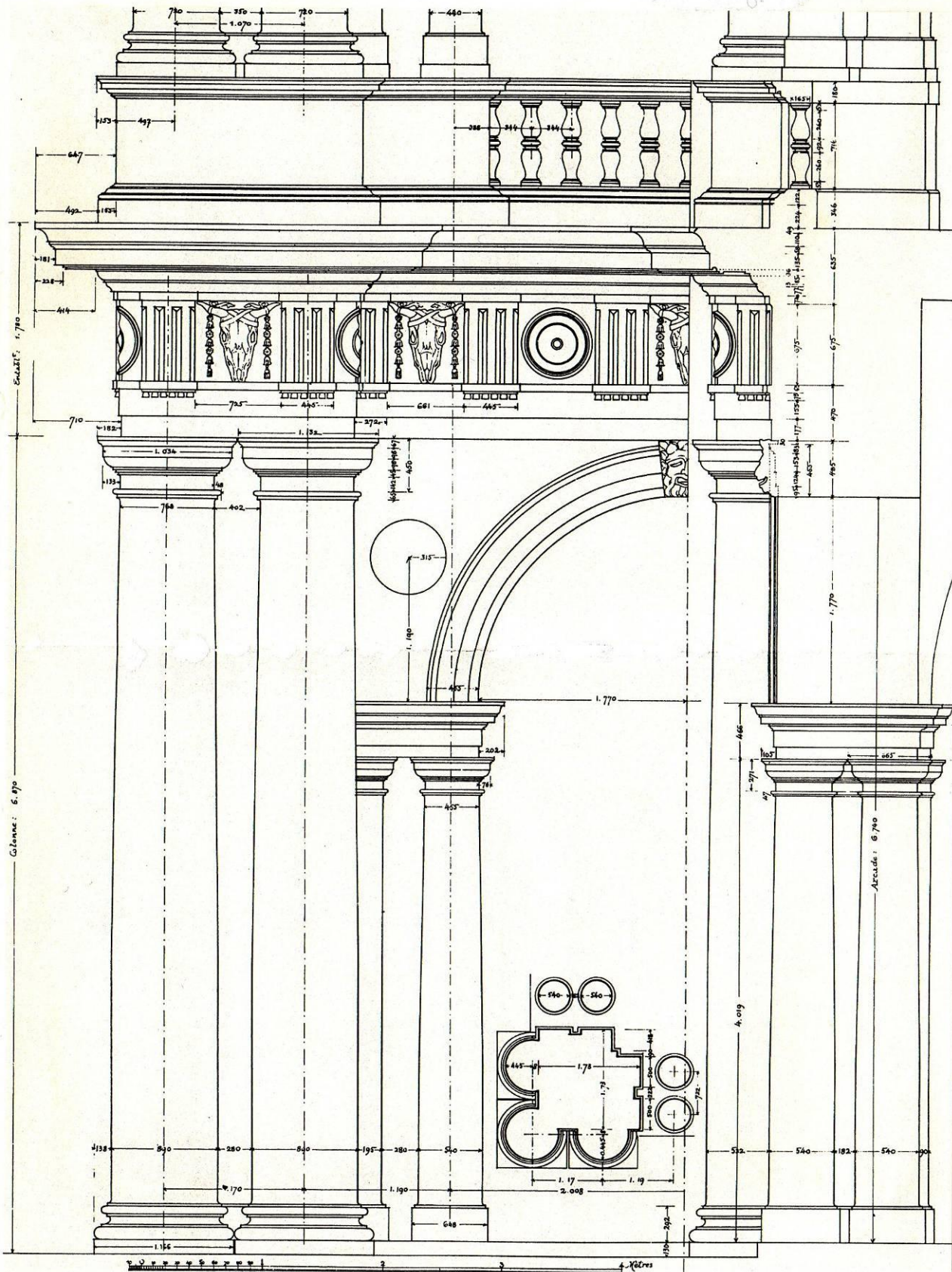


Figure 6/293: Détail de l'ordonnance et de la travée d'angle du portique inférieur. Extrait de (21), pl. 54-55.

2. Palais Chiericati à Vicenza (Palladio vers 1550).

Palladio



Andrea Palladio 1508-80

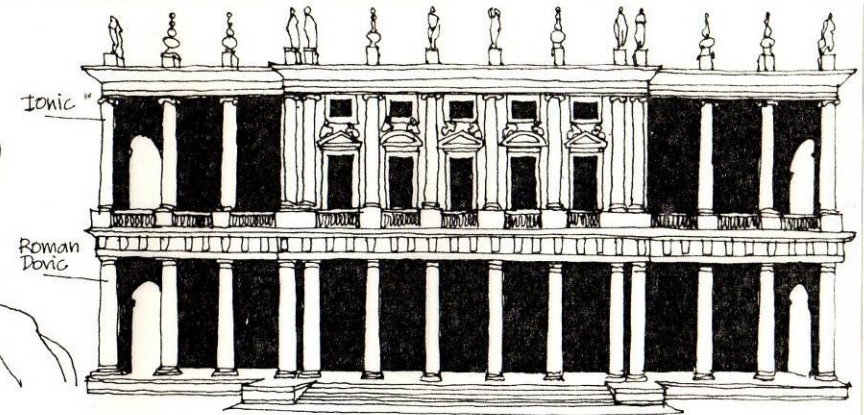


Fig. 6/294: Palazzo Chiericati, Vicenza (1550) (Risebero, (48a)). displays Palladio's unique combination of antiquarianism and originality

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. (PEVNER).

Sauf région centrale de l'étage (5 fenêtres et 5 mezza-niveaux affleurants : accent sur un centre) le rez et l'étage, en retrait de colonnade dorique et ionique - Statues et Vase sur piedestaux - rôle de liaison avec l'azur du ciel : c'est un "passage" entre 2 valeurs.

Le palais Chiericati (1550) se détache avec un relief particulier. La prédominance radicale des vides sur les 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'aux 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 XVIII<sup>e</sup> siècle, à une grande place). (Encycl. Univ.)

Palais Chiericati à Vicenza (c. 1550) Palladio.



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

245.

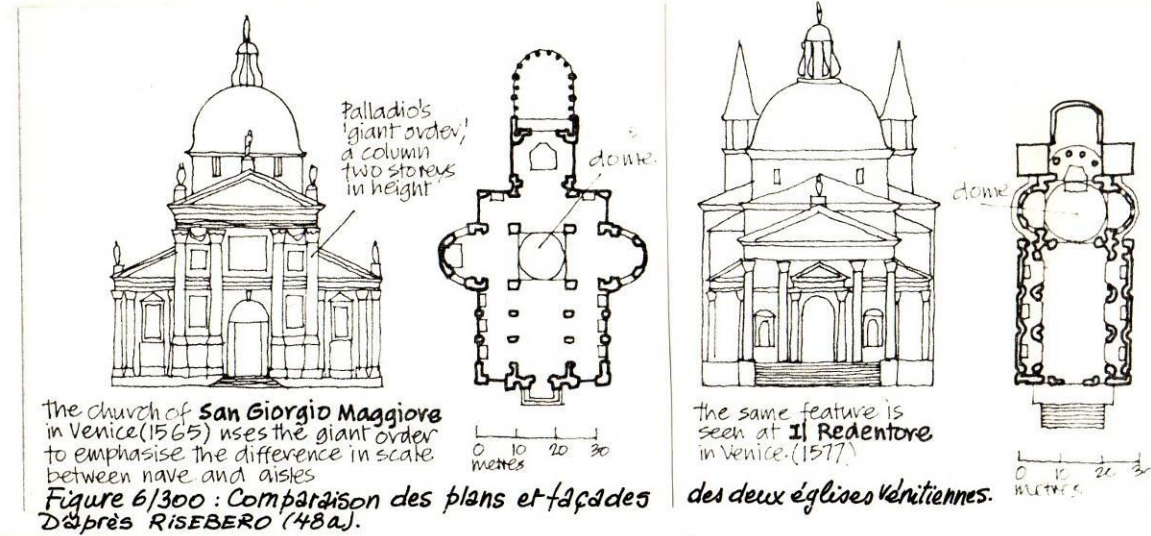


## 5. San Giorgio Maggiore (Venise) (1565 - 1611)

Dans le domaine de l'architecture religieuse, Palladio se trouve confronté à des problèmes d'une grande ampleur, qui lui donnent l'occasion d'introduire des innovations très hardies pour la Venise de son époque. Des circonstances particulières l'amènent à construire sur le périmètre du bassin de Saint-Marc et de la Giudecca ; ce furent les églises de Saint-Georges Majeur (1566-1611) et du Rédempteur (1577-1592). La première s'offre comme 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

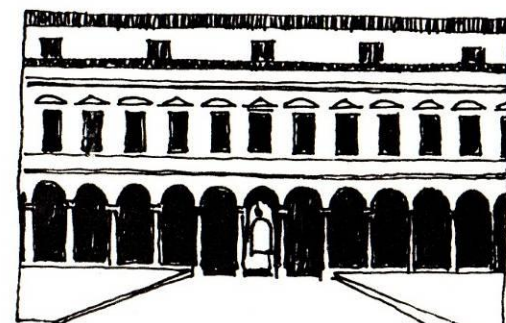
Zattere, la grandiose organisation volumétrique d'un édifice ramassé sur lui-même. De vagues consonances de composition se retrouvent sur les façades des deux édifices, en raison notamment de l'intersection des ordres ; mais les parties internes se distinguent par de profondes et fondamentales différences ; avec son organisation tripartite, l'intérieur de Saint-Georges se ressent encore de la tradition des basiliques romanes et gothiques, ainsi que des expériences plus récentes effectuées sur la lagune au cours du xv<sup>e</sup> 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 chœur. 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 xv<sup>e</sup> siècle et du début du xvi<sup>e</sup> siècle (*Encycl. Univ.*).



### San Giorgio Maggiore, Venise

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 voûtés en cul-de-four, et la haute coupole de la croisée donnent 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 pierre grise se détachent sur le badigeon blanc de la maçonnerie. (*9<sup>e</sup> atlas*, (4)).



## 6. Eglise du Rédempteur (Venise) - Palladio.

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 chœur, quatre colonnes libres forment une sorte d'écran semi-circulaire autour de l'autel, permettant la vue sur le chœur 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. (*9<sup>e</sup> Atlas*, (4)).

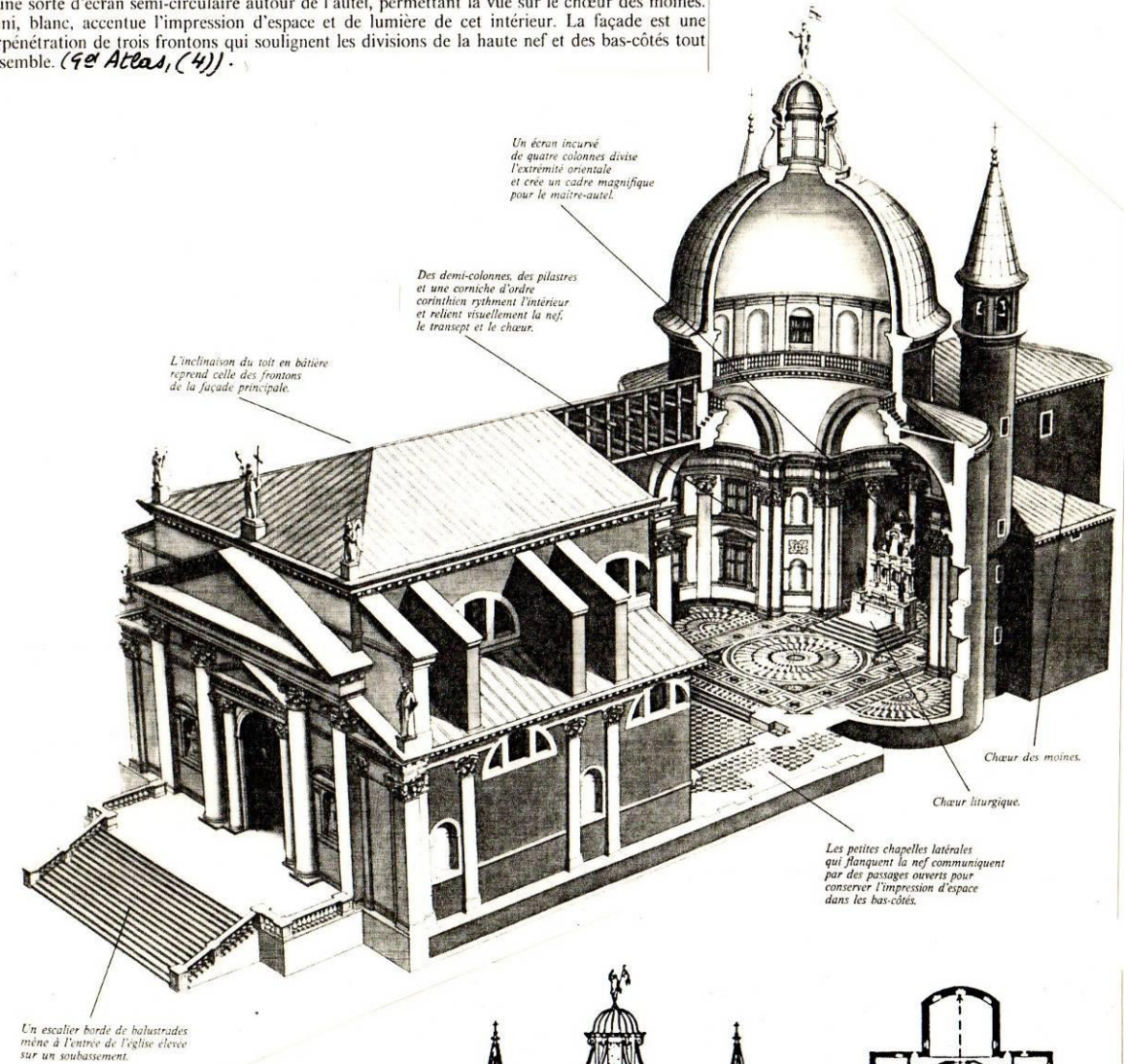
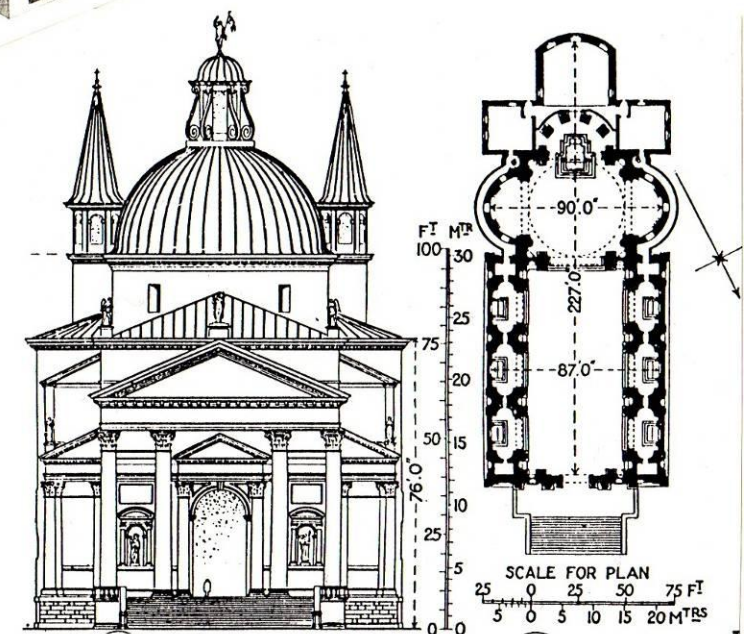


Figure 6/303 : Perspective de l'Eglise du Rédempteur - Palladio. D'après le 9<sup>e</sup> Atlas (4).

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



7. à Vicenza, Palladio dans son *theatro olympico* reconstitue l'image de la rue avec une perspective accentuée par un effet de loupé l'œil.

la rue devient décor de théâtre au propre et au figuré.

(achevé par Scamozzi en 1583) la science du décor théâtral s'applique à la rue.

la rue devient décor de théâtre.

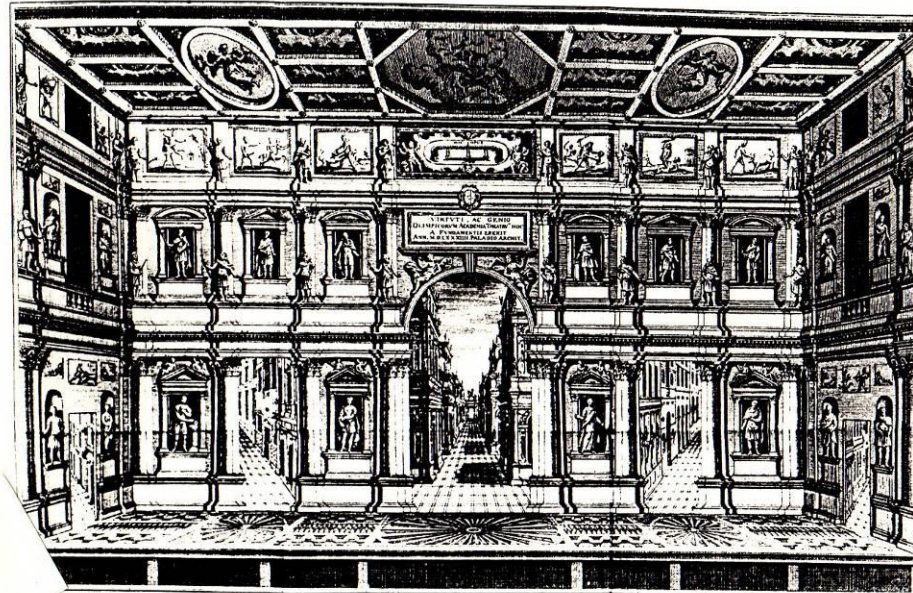


Figure 6/305: *Theatro Olympico* à Vicenza. (Encycl. Univ.).

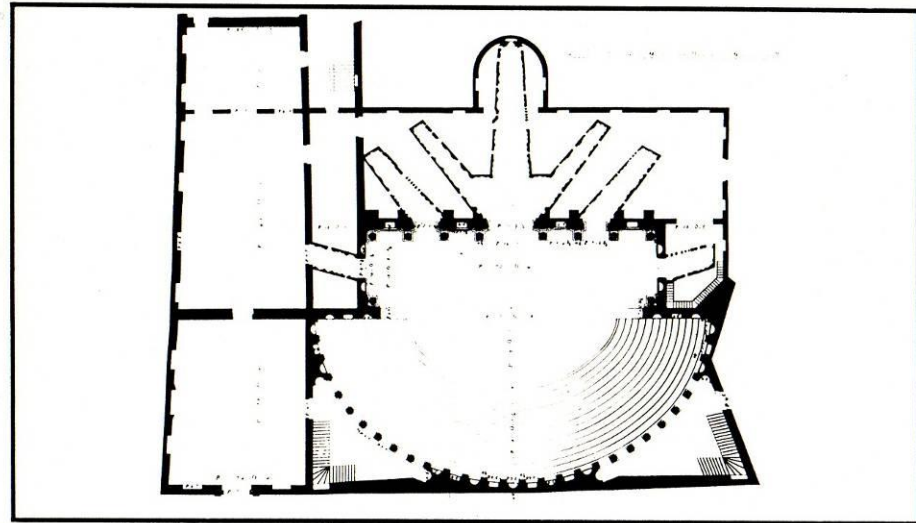


Figure 6/306: *Theatro Olympico* à Vicenza. plan. (Encycl. Univ.).

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 « fantasme » du Panthéon — n'empêchent pas Palladio de trouver dans le pronaos un moment heureux. Mais l'œuvre trahit des solutions discutables.

Tout à fait à la fin de sa vie (1580), Palladio s'engage dans une entreprise de réactualisation 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'es-

pace 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'œuvre 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. (Encycl. Univ.).

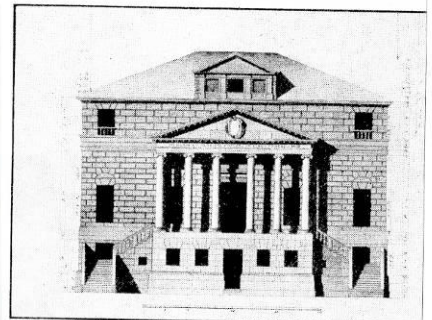
250.

### III. La Villa Palladienne.

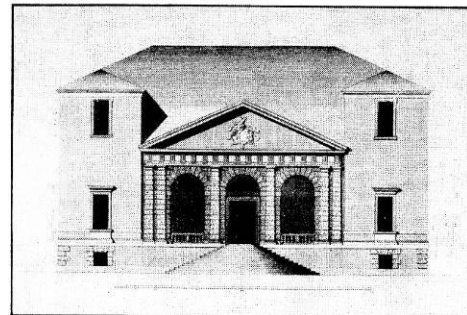
#### 1. Généralités

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 Veduggio, 1559) et semi-circulaires (Badoer, 1555-1560; Mocenigo); villas à corps articulés autour de cours ouvertes et fermées (Sarego, 1568-1569; Thiene à Quinto Vicentino

avant 1550); villas à corps surmontés de tours (Pisani à Bagnolo, 1544; 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. (Encycl. Univ.)

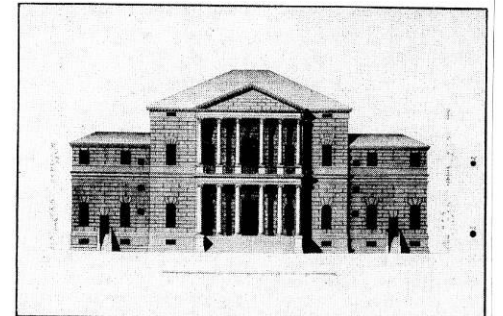


La villa Foscari, dite la Malcontenta, à Mira. Construite en 1551, c'est le modèle le plus classique de la villa-temple dont le pronaos de quatre ou six colonnes peut se répéter sur deux ou quatre côtés du monument.



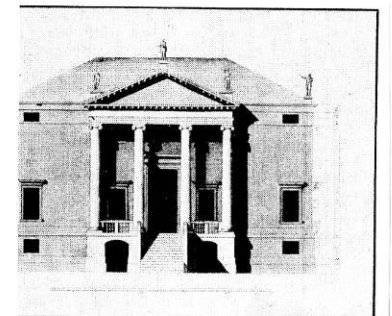
La villa Pisani, à Bagnolo. Malgré son fronton, elle s'apparente encore au premier type de villas palladiennes: la villa-château, caractérisée par un élément central à trois arches flanqué de deux corps qui rappellent les anciennes tours.

La villa 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 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 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.

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 XVI<sup>e</sup> 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 a 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. (9<sup>e</sup> Atlas (4)).

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

251.

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

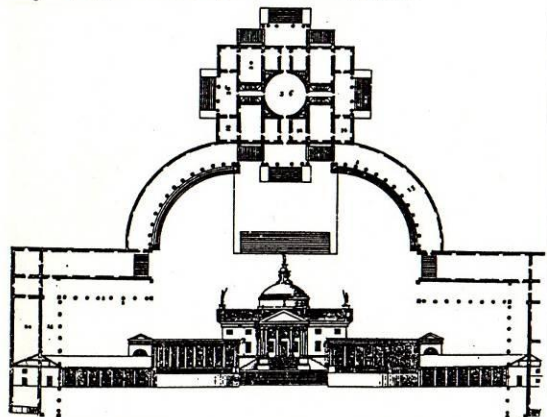
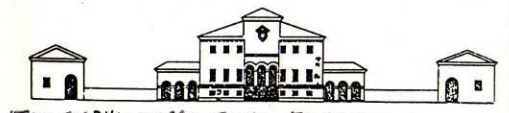
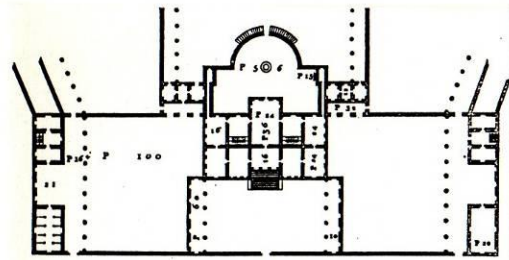
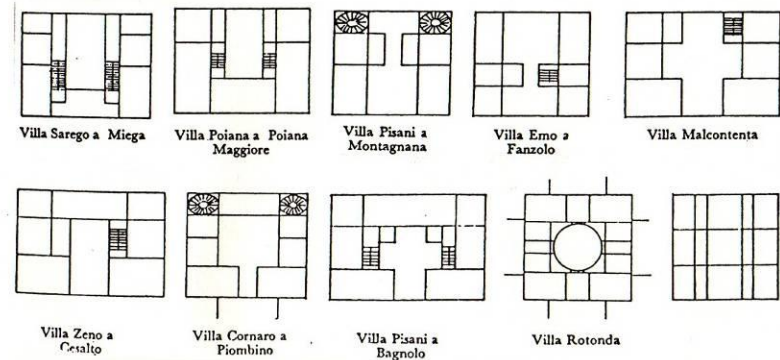


Fig. 6/315 : Villa Trissino à Meledo (non réalisé)

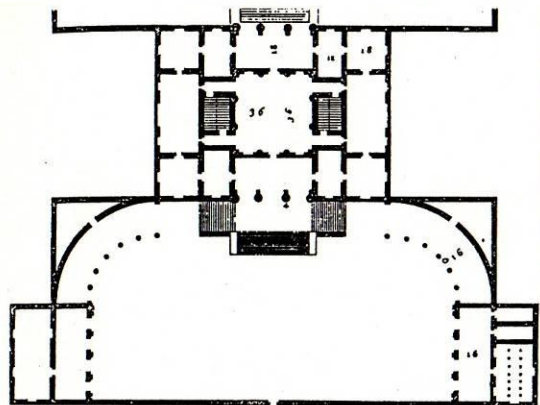


Fig. 6/316 : Villa Thiene à Cigogna.

252.

Le Palladio 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 l'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 semblaient 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 saisissants 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 Renouveau")

2. Villa Rotonda - Vicenza. Palladio (1567)

A côté de théories spécifiquement architecturales et typique du Maniérisme (cinqcentos) :

- intérêt pour le caractère des lieux
- relation édifice - environnement

ville ↔ paysage

par ex. Villa Rotonde 4 panoramas donc 4 loggias.

- mais tj recherche de la forme idéale (Renaissance).

Fig. 6/317-

Villa Capra dite "Rotonde", (c.1567) par Vicence Palladio (FRANÇOIS, (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 reconstituer 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 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 a 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.

253.

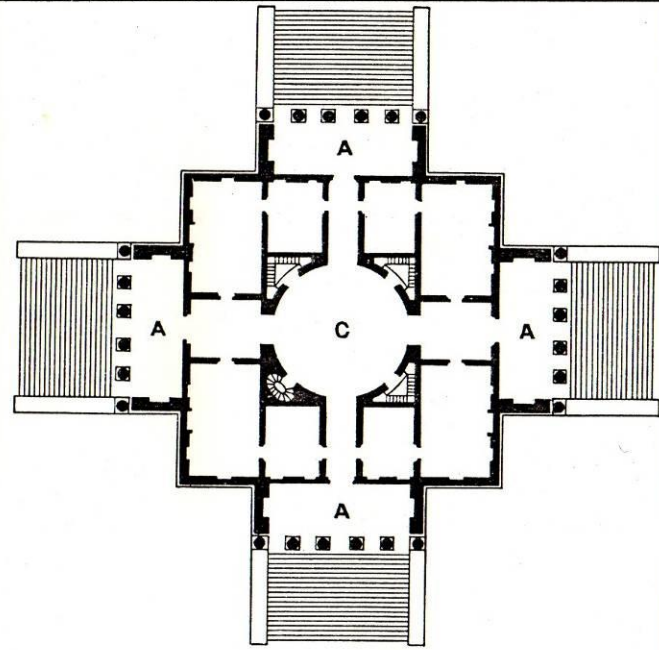
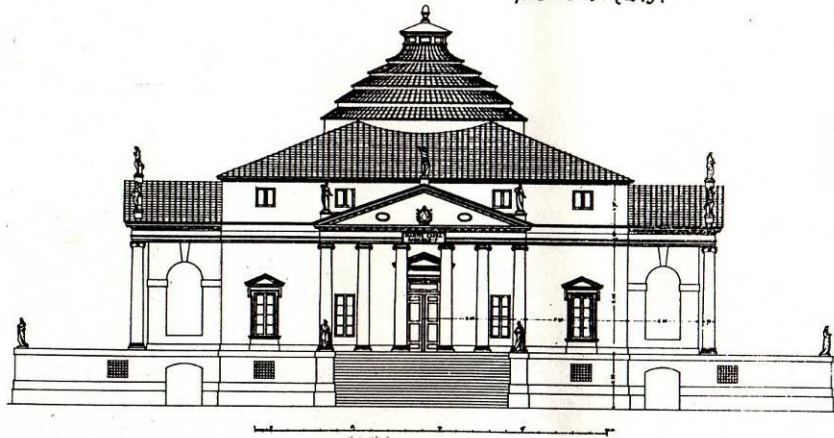


Fig. 6/318 - Palladio, Villa Rotonda (Vicence). Élévation et plan (d'après Scamozzi)  
A, Ailes ; C, Coupole. *D'après CHASTEL et GROMORT (21).*

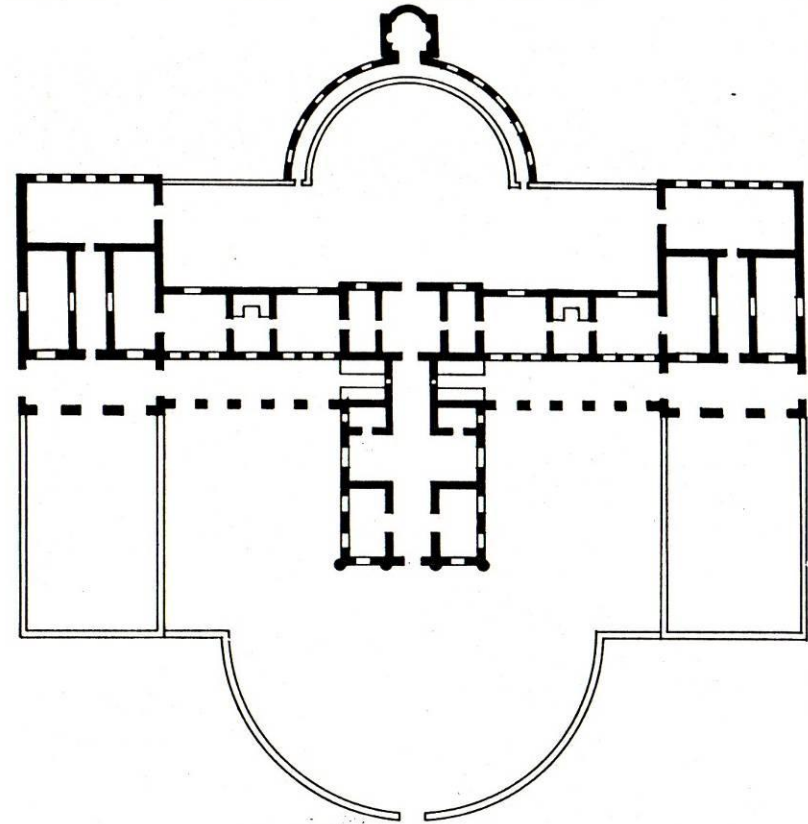


*Composition originale centrée ; colonnade ionique et fronton repris sur les 4 faces au dessus d'un imposant perron. Coupole surmontant un corps carré. Traduction claire du plan à l'extérieur ; liaison du volume à l'extérieur par la transition des portiques (inspirés de temples romains) »*

3) VILLA BARBARO, MASER, ITALIE. (1555-1557).  
Andrea Palladio.

*Cette villa fut construite pour 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 Vitruve; 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. (A.A.).*

La villa Barbaro est construite entre 1560 et 1568 pour Daniele Barbaro, aristocrate humaniste, éditeur de Vitruve, et son frère Marcantonio, qui réinvestissent comme beaucoup d'aristocrates vénitiens leur fortune dans de grandes propriétés agricoles. La villa fonctionne comme une ferme au milieu de champs de riz et de maïs, mais la maison de maître décorée de fresques par Veronèse domine avec majesté les deux ailes de communs symétriques. (4<sup>e</sup> 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 armoires et les statues qui rehaussent la villa de ses gloires passées.

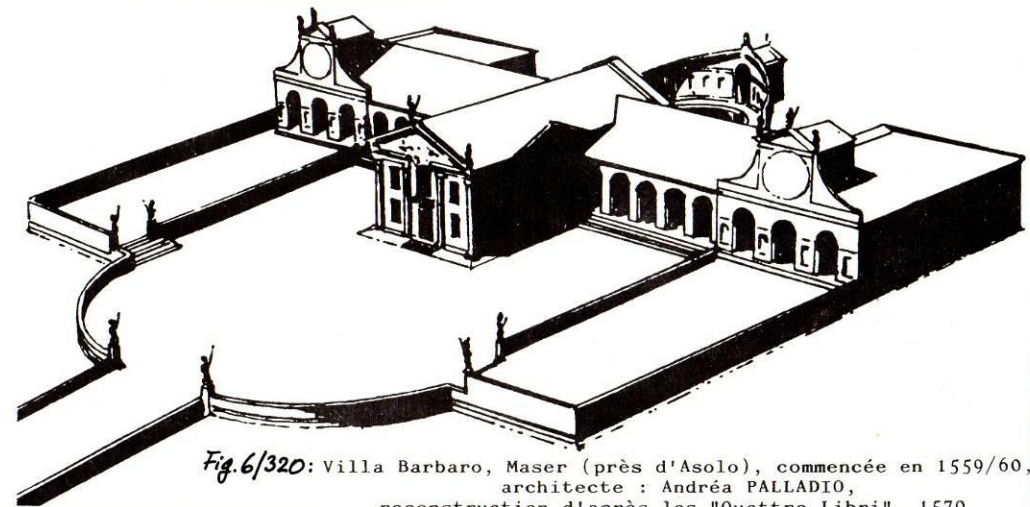


Fig. 6/320: Villa Barbaro, Maser (près d'Asolo), commencée en 1559/60, architecte : Andrea PALLADIO, reconstruction d'après les "Quattro Libri", 1570. extrait de BENTMANN R., MÜLLER M.,

4) Villa Pojana à Vicenza



Figure 6/321: Elevation de la façade de la villa Pojana à Vicenza - A. Palladio (Risebero, 1484).

The 'Palladian motif' is seen on many of Palladio's buildings, including the Villa Pojana at Vicenza

IV. Les influences de Palladio en Occident

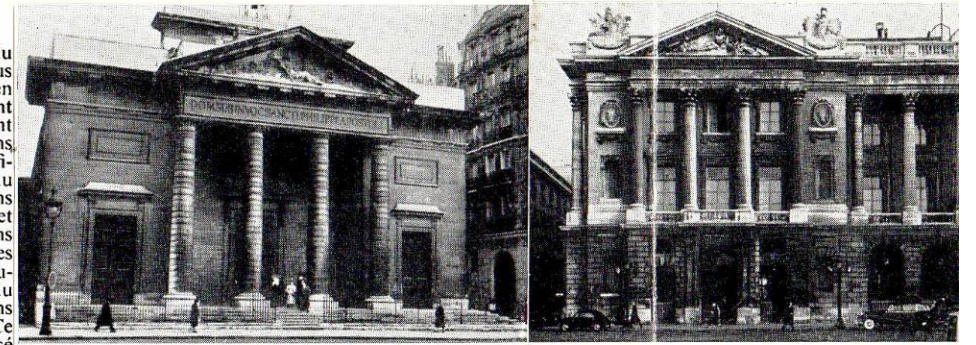
Le palladianisme

Du XVII<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XIX<sup>e</sup>, 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 de bâtiment réservé au maître, dans les pièces intérieures et dans les coupoles. 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 cœur de la renaissance néo-palladienne.

En Angleterre, le mouvement palladianiste est inauguré, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec I. Jones ; après une longue interruption, il refléurit au XVIII<sup>e</sup> siècle avec Colin Campbell, auteur du *Vitruvius britannicus*, avec lord Burlington, W. Kent... Parmi les œuvres 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 Krolkarnia (D. Merlini) et de Lubostron (S. Zawadzki), 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 (Zawadzki), 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 ; si-

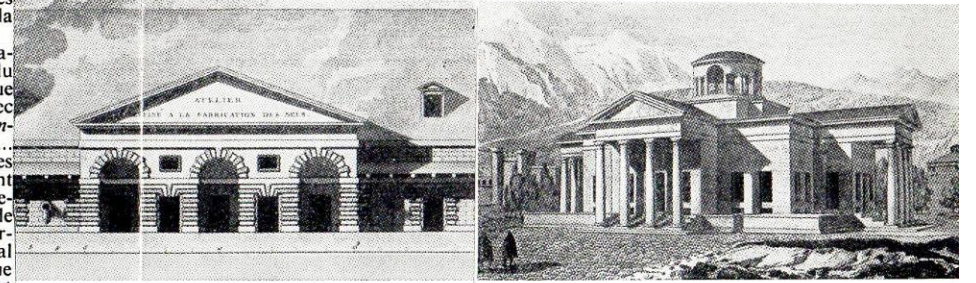
gnalons, parmi ses plus importantes réalisations, l'Académie des sciences, la Banque de l'Etat, le palais Zavadovskij à Ljail, le palais Anglais à Peterhof, le palais d'Alexandre à Tsarskoje-Selo. Les suggestions palladiennes inspirèrent encore un autre architecte italien qui œuvra en Russie, C. Rossi. 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, œuvre 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 Potsdam 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 œuvres de Palladio. (Encycl. Univ.).

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



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.

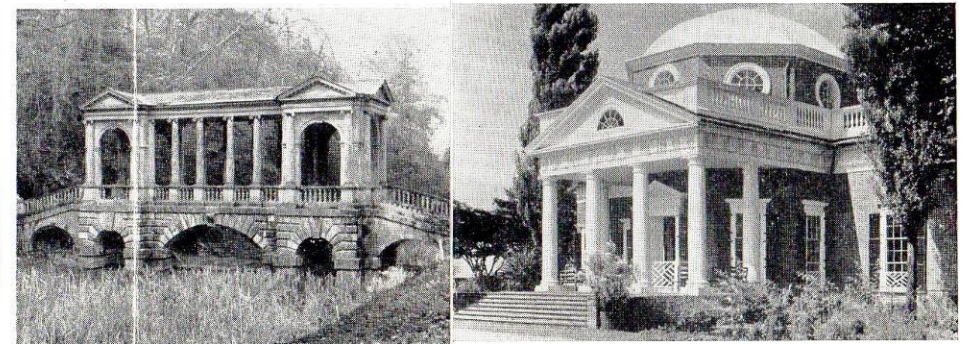
L'hôtel du garde-meubles (ministère de la Marine) fait, avec l'hôtel Crillon, partie de l'ensemble conçu par Gabriel place de la Concorde (1760-1775).



Le Bâtiment des Sels de la « ville idéale », conçue par Projet (non exécuté) de Ledoux pour le palais épiscopal de Ledoux pour la Saline de Chaux, en Lorraine (1775). Sisteron (1780-1785). Il comportait une lanterne palladienne est un des rares monuments qui nous restent de lui, à coupole mais des colonnes toscanes et non ioniques.



Chiswick House, par Kent, longtemps appelée Mereworth Castle, dans le Kent, construite par Colin Campbell, s'inspire de la Rotonda, est aussi peu adaptée que possible au climat anglais. Les différences notaires sont : la coupole plus élevée et l'absence d'escaliers.



Cette fabrique de la demeure de Ralph Allen (un Monticello, demeure construite pour lui-même par l'architecte John Wood (1750-1760) amateur et président de la République Jefferson, témoigne de l'orientation nouvelle qu'il donna à l'architecture américaine par ses colonnes ioniques et ses portiques, fin XVIII<sup>e</sup> en important de Vicence le style néo-romain.

C'EST 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 inévitablement. Deux siècles après sa mort (1580) sa définition rigoureuse de l'architecture, agissant au cœur 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 » précocement, paradoxal et obstiné, qui a tout déclenché, au début du dix-huitième siècle. Mais cette prédilection, qu'appuyèrent, avec la superbe publication du « Vitruve britannique », des éditions répétées du traité des *Quattro Libri* (de 1570), était curieusement marquée par le progressisme whig. L'orientation anti-absolutiste et antiromaine des libéraux anglais 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 Royauumont, 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 « 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 Ronde » 3 Août 1943, p. 4.).

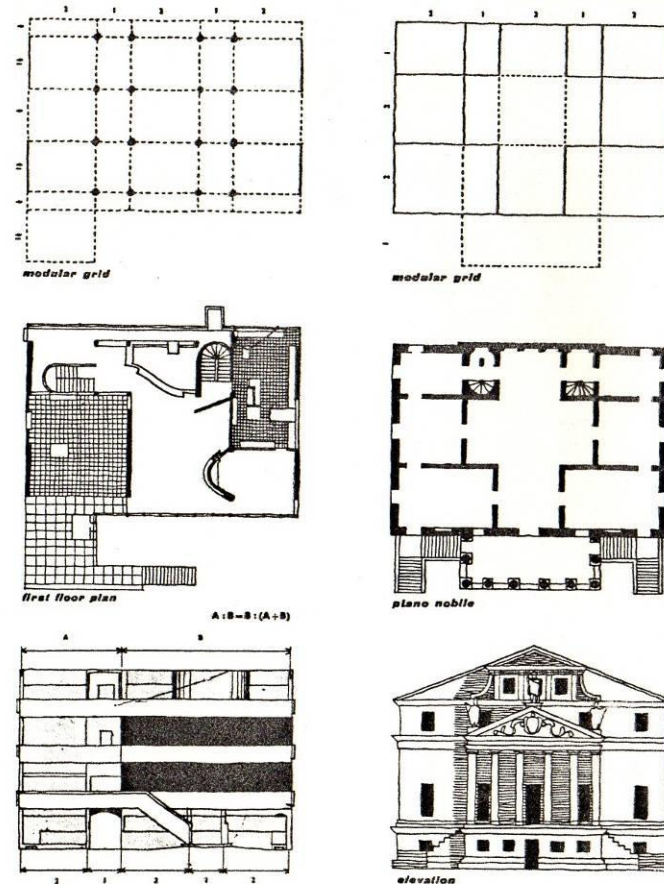


Fig. 6/330 Colin Rowe's comparison of proportions in villas designed respectively by Le Corbusier and Palladio

§2 GIACOMO BARROZZI DA VIGNOLA (1507-1573).

I. L'Architecte et ses théories.

- 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 collabora avec Michel Ange à la construction de Saint Pierre dont il construira une coupole latérale.
- le début de sa carrière est fortement marquée par l'influence vitruvienne et lui permettra d'être un précurseur de PALLADIO dans la découverte du mur nu. Recherche de la somptuosité (Infl. de M.A.)

Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> 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'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 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 du Gesù (env. 1568). Celle-ci

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'œil ». Ses recherches sur le plan ovale, promises 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). (cf. Atlan, (4)).

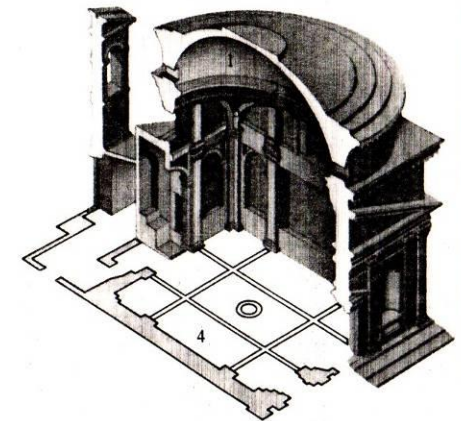


Fig. 6/331: Sant'Andrea in Via Flaminia, Rome

Sant'Andrea fait figure d'un édifice expérimental parmi les églises du XVI<sup>e</sup> 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. (cf. Atlan, (4)).

II. Ses Oeuvres.

1. Palais Farnèse à Caprarole,  
VIGNOLE (1547).

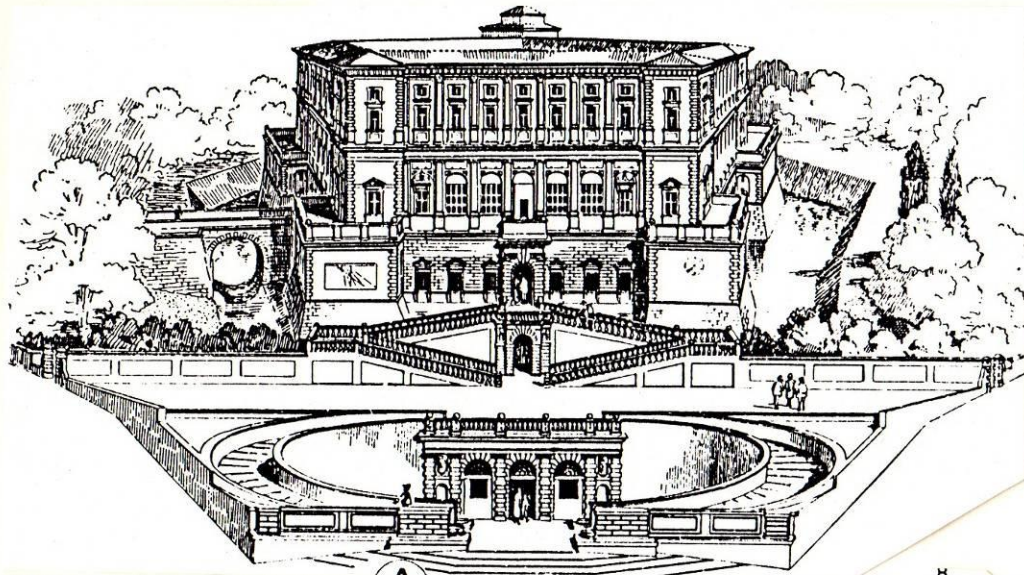


Figure 6/332: Perspective aérienne du palais Farnèse à Caprarole  
(FLETCHER, (15))

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, le dessin des jardins de ces villas suburbaines 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 maçonnerie 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. (Encycl. Univ.).

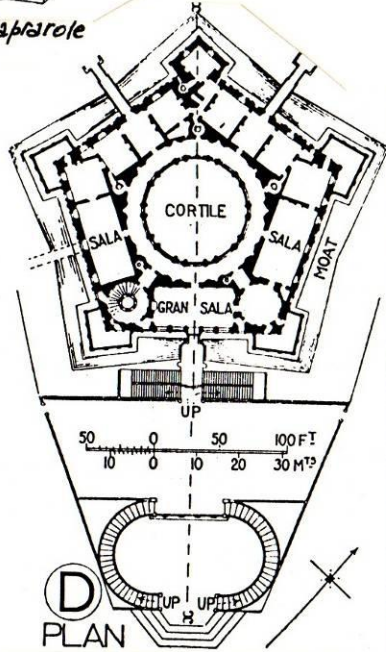
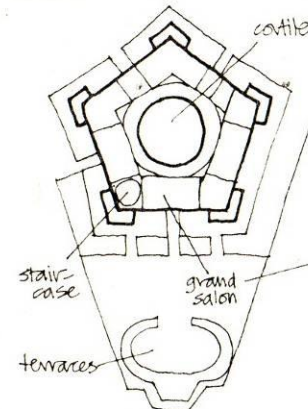


Figure 6/333: Plan du palais Farnèse à Caprarole - Vignole  
(FLETCHER, (15)).

Figure 6/334: Façade du Palais Farnèse, Caprarole, Vignole (1547).  
(RISEBERG, (4Ba)).



Palazzo Farnese, Caprarola  
by Vignola (1547)

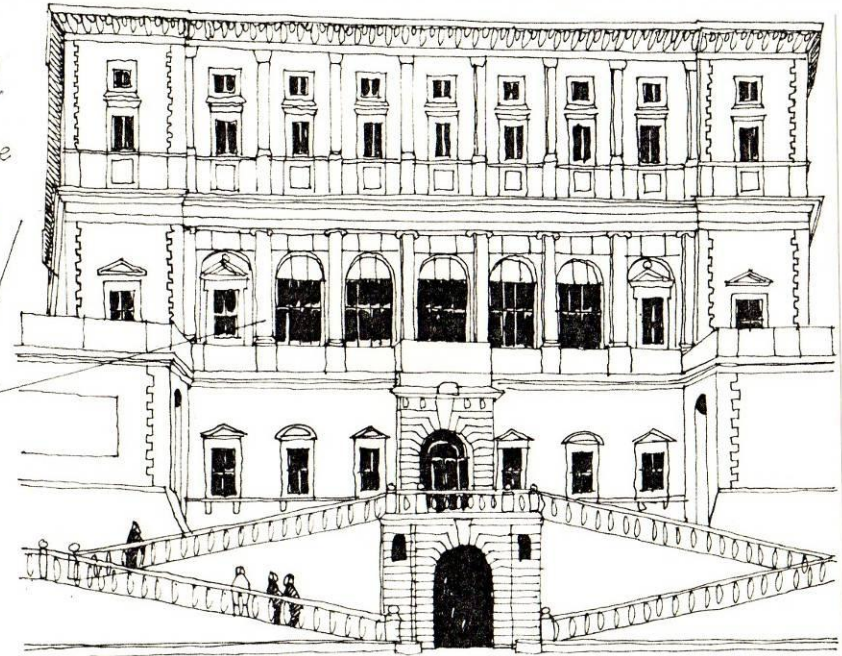
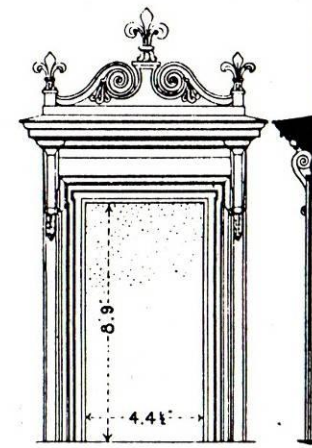
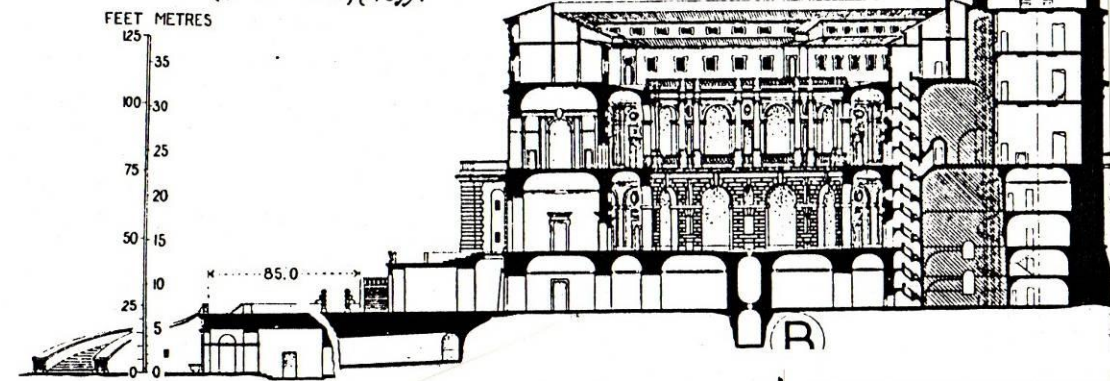
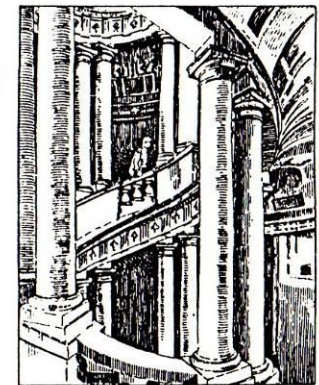


Figure 6/335: Coupe du Palais Farnèse  
(FLETCHER, (15)).



(E) FIRST FLOOR WINDOW  
Fig. 6/336.



(C) INTERIOR OF CIRCULAR STAIRS  
Fig. 6/337.

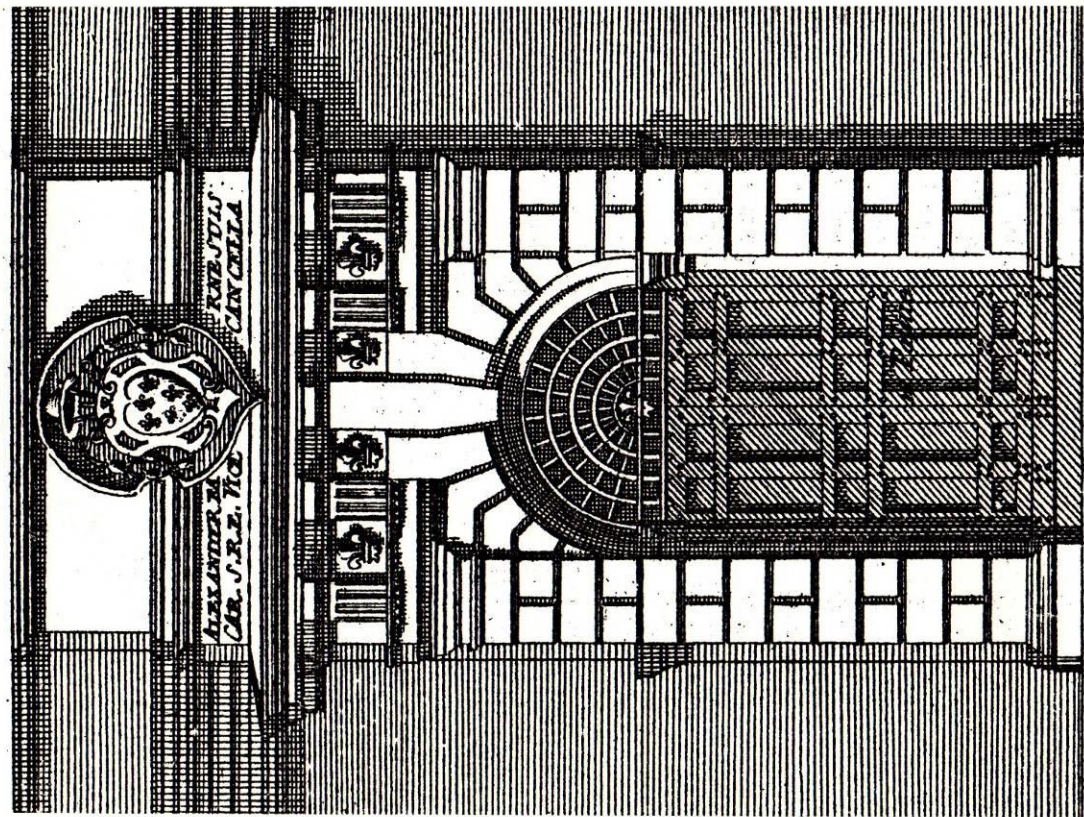
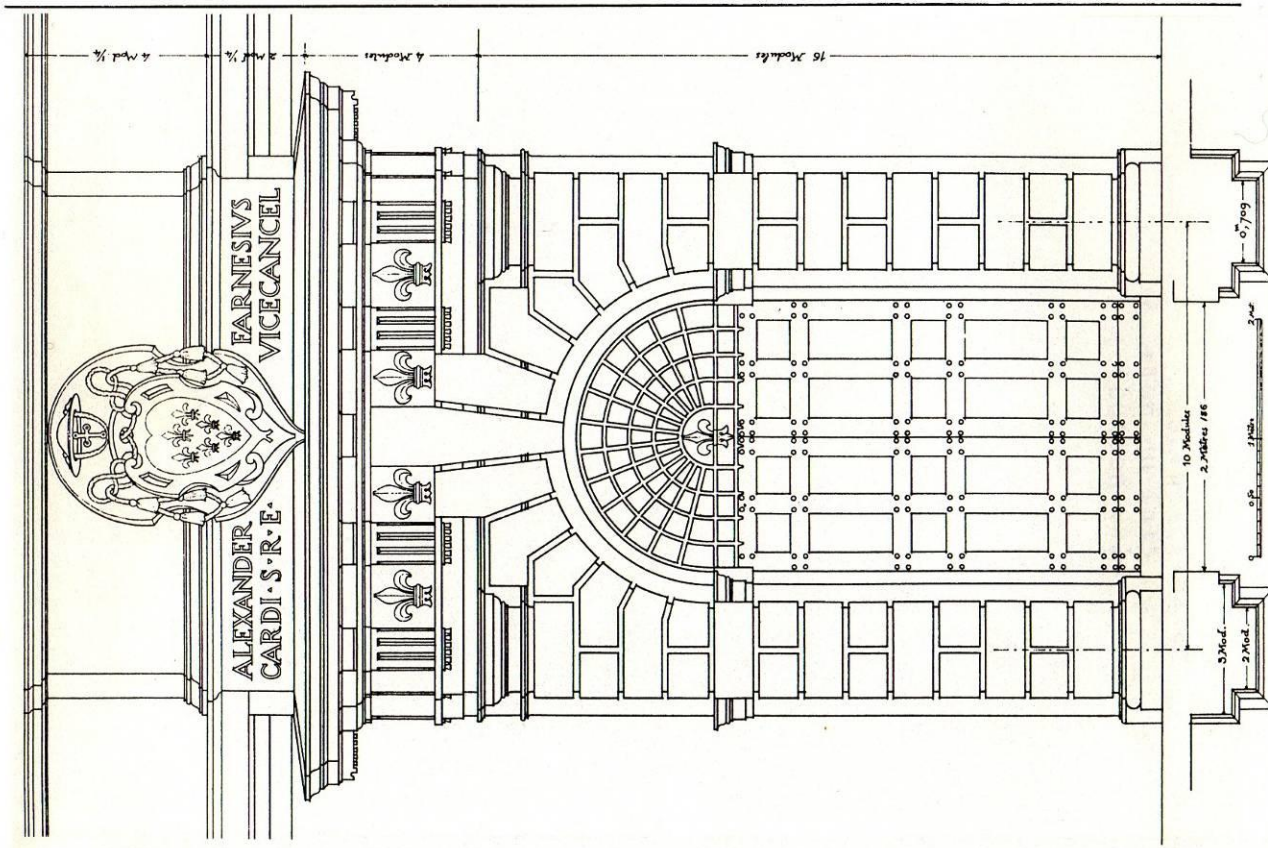


Figure 6/338 et 339. Porte du palais Farnèse à Caprarole. D'après GROMORT (21).

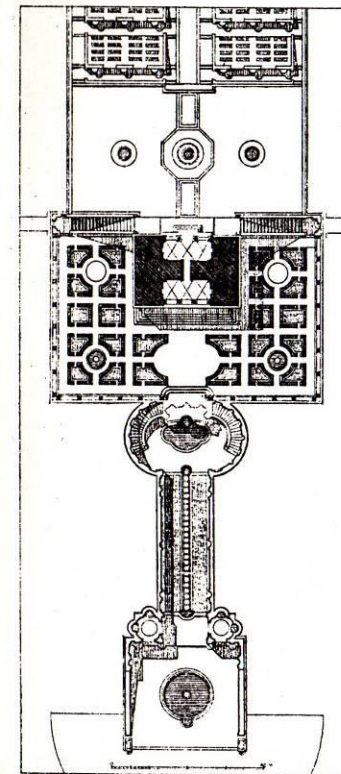
Tout ici semble être en parfaite conformité avec les prescriptions du "Traité des Ordres" : l'arcade a une  $h = 2l$ , le pilastre =  $8\phi$ , l'entablement =  $1/4$  des pilastres (GROMORT (21)).

### Les Jardins du palais Farnèse

que ce soit à Caprarole ou à Bagnoia, l'ignoble ne met dans la composition de ces deux jardins aucune rigueur, aucune prétention : mais des 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 de lourds bastions. 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 Chataigniers.



PLAN DU CASIN DE CAPRAROLE  
Fig. 6/340.

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

2. 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 la 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 travaux de Vignole: c'est une œuvre de Bartolomeo Ammanati. L'élégante Villa Pia du Vatican (pl. XXXI), n'a pas non plus de jardin qui lui soit propre: (GROUROT, (21a), p.69).

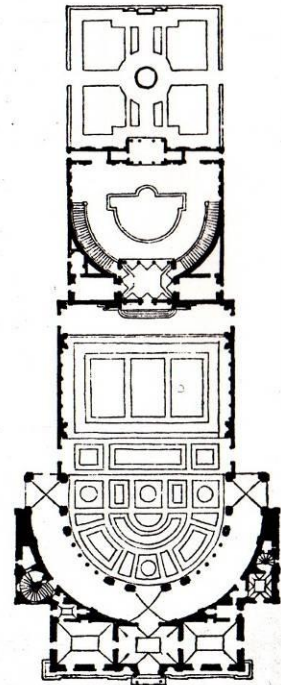


Fig. 6/341: PLAN DE LA VILLA DU PAPE JULES III (GROUROT, (21a), p.69).

- (1) Pour celui qui fait plus confiance aux pierres qu'aux textes, il n'y a pas une moulture, 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.

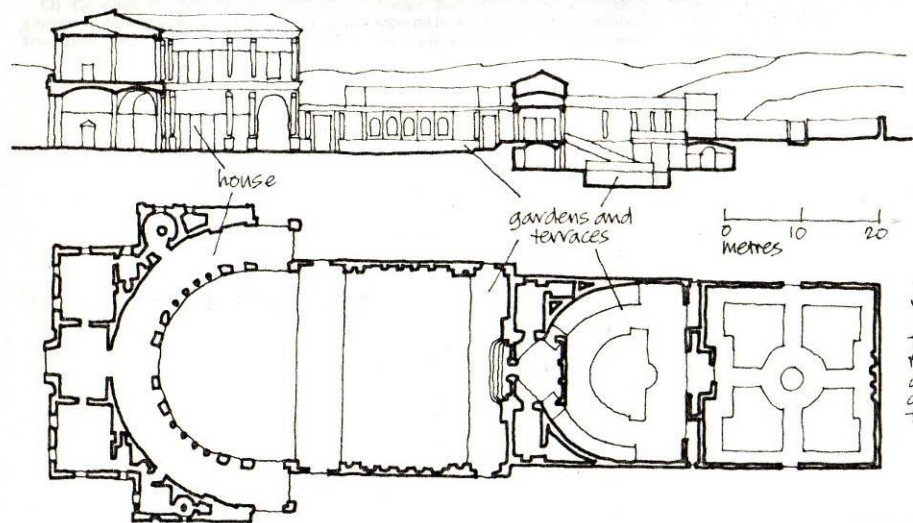
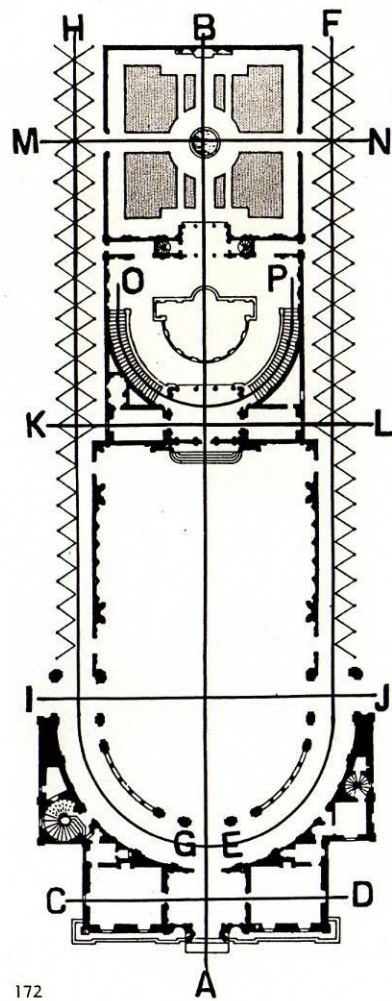


Fig. 6/342: plan et coupe de la villa Giulia - Risebero (48a).



172

Villa Giulia, Rome

La villa Giulia, bâtie entre 1550 et 1555, pour le pape Jules III par Vasari, Vignole et Ammanati, rappelle la villa Madama. 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, creusé au centre du jardin.

Figure 6/343: Fenêtre de la villa du Pape Jules III, par Vignole.

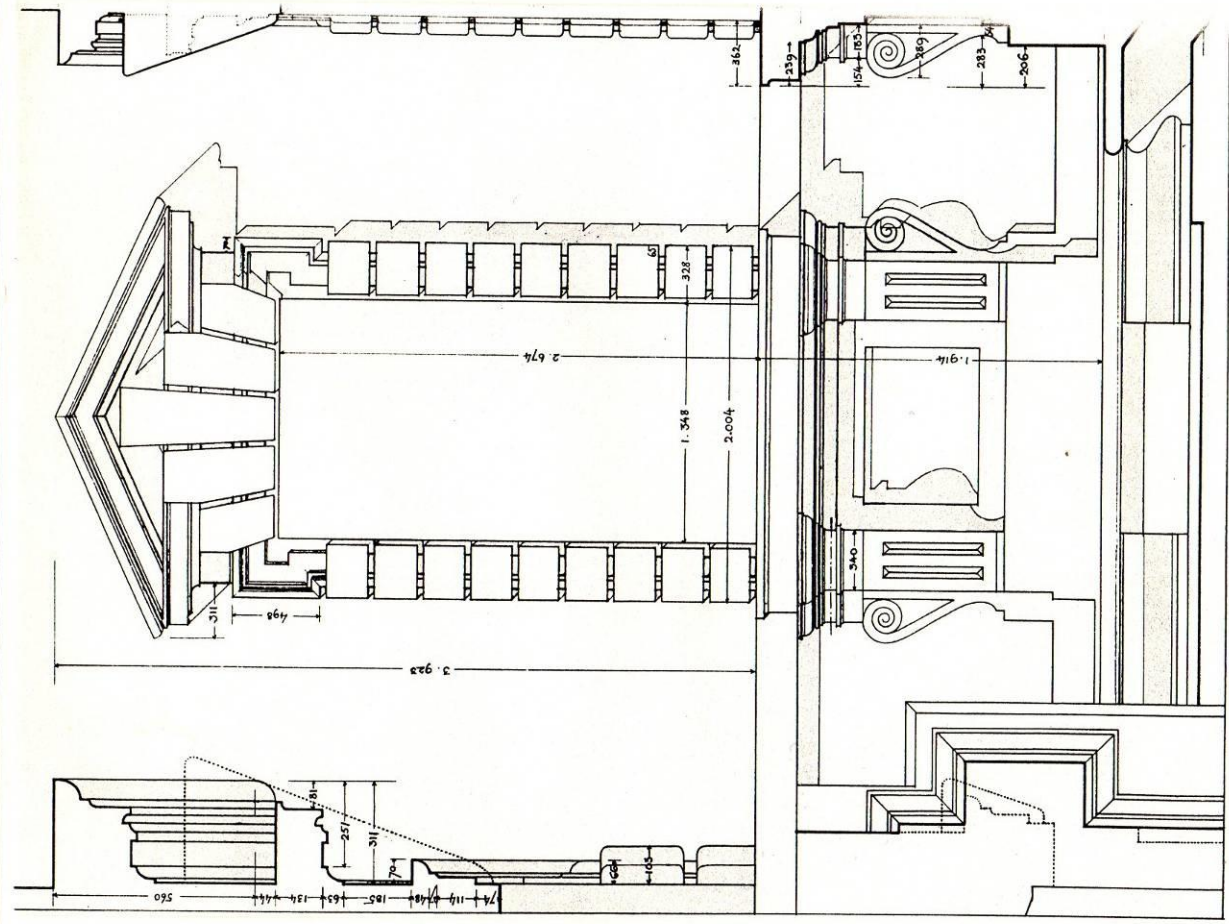
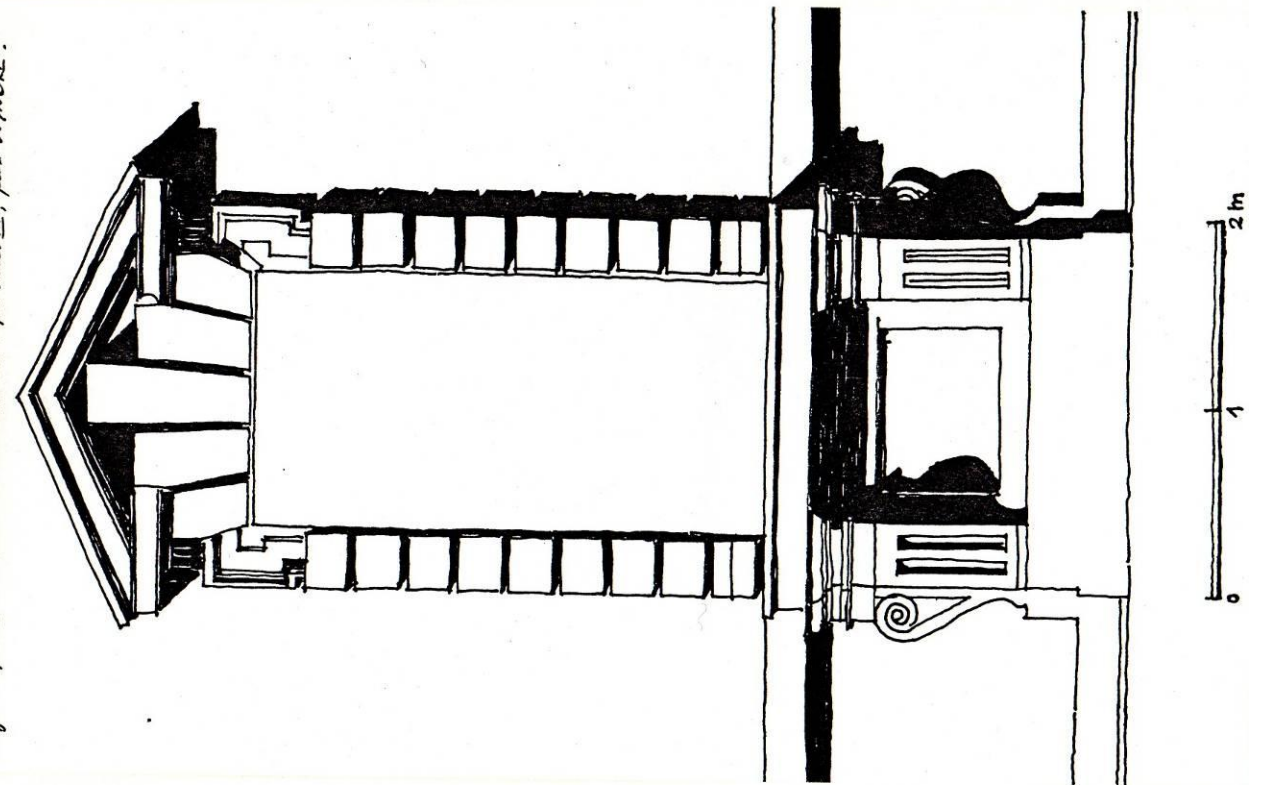


Figure 6/344: PLAN, COUPE, ÉLEVATION ET DÉTAILS D'UNE FENÊTRE A BOSSAGES - GROUROT (21)

3. Villa Lante. (1566).

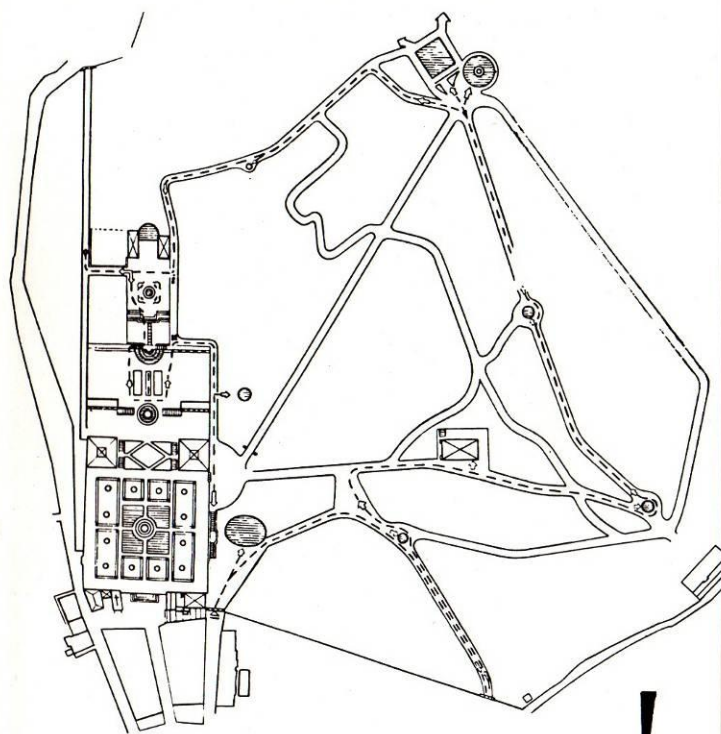


Fig. 6/345 Giacomo di Vignola  
Villa Lante, Bagnara. 1566.

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

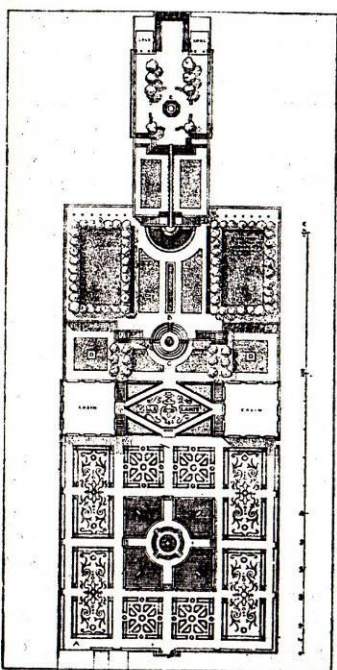


Fig. 6/346  
PLAN DE LA PARTIE PRINCIPALE DE LA VILLA LANTE

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 leurs 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 gouttes de la chaîne, — la catena, — 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 (4ROMORT, (21a)).

Dans la Villa Lante, l'axe n'est pas qu'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 sourd d'une grotte à l'intérieur du selvatico au-dessus de la villa. Après avoir été 'montrée' dans une fontaine, elle continue en 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 Bagnara, en dessous de la villa.<sup>14</sup>

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 du monde 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 'phénoménisation' 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)).

4. le Gesù. à Rome (1568-1575)

I. 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 Vignola avec l'église des Jésuites de Rome (Gesù), qui deviendra le prototype d'une série d'églises du 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> s. Vignola publie en 1562 un traité des 5 ordres, qui a un succès énorme et est caractéristique de l'évolution vers le maniérisme.

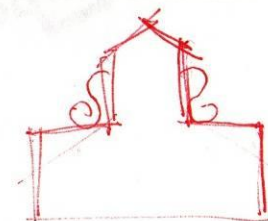
Si pour Bramante, il y avait accord de l'antiquité comme histoire et la nature re; déjà pour Michel Ange l'Antiquité est un idéal au delà de l'histoire et de la nature. Cette séparation s'accroît, et le classicisme passe du plan de l'histoire à celui de l'idéologie. On cherche à déduire des mesures des oeuvres antiques et de Vitruve la règle, qui n'a jamais existé, de la forme classique parfaite, et celle-ci est formulée comme lois proportionnelles abstraites des ordres, séparés du problème histoire et nature (espace --) On cherche une sorte de "vocabolario della Crusca" - Cf Règles des 3 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" (ARGAN), c'est à dire noblesse et sévérité dans 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<sup>e</sup> 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'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 Bernin. 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 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 du Gesù (env. 1568).



## II. Plan et intérieur

Gesù est réalisé entre 1568 et 1575, conçu pour répondre à ces 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<sup>(1)</sup>

À 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-env. 1600) à Rome. Della Porta instaura une architecture résolument moderne, qui emprunte ses formes classiques non plus aux vestiges antiques mais à Michel-Ange. (cf. Atlas, (4))

Les travaux commencèrent en 1568.

Construite dans la maison mère des Jésuites.

Vignole monopolisa les conceptions de la contre

Réforme en construction d'églises.

plan tributaire de Saint André de Mantoue : (fig 6/347).

- nef unique flanquée de chapelles latérales peu profondes → nouvelle liturgie de la parole (concile de Trente) rôle important de l'autel
- quatre travées séparées entre elles par des pilastres jumelés combinés avec des arcs doubles placés deux à deux.
- transept à travée carrée surmontée d'une coupole.
- murs épais.
- voûte en berceau transversal sur les chapelles.
- voûte en berceau ordinaire sur la nef.

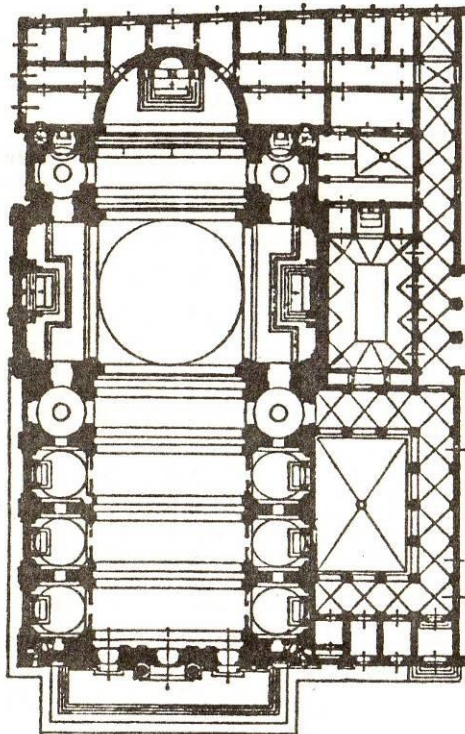


Figure 6/347: Plan de l'Église du Gesù à Rome. VIGNOLE (D'après PEVSNER, (45)).

268.

### Église du Gesù, Rome

Le plan de l'église du Gesù, établi par Vignole en 1568, rappelle celui de Sant'Andrea de Mantoue, dû à Alberti. Adapté 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. À 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 XVII<sup>e</sup> siècle par un somptueux décor peint. À 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 XIX<sup>e</sup> 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. (cf. Atlas, (4)).

## Intérieur

La simplicité structurale est apparente (ARGAN), plutôt simplification, avec problèmes techniques et formels:

- techniques: distribution du poids de la coupole, parce que piliers doivent être dans alignement de la paroi
- formel: problème perspective - Perspective de la nef débouchant sur abside est conçue comme effet: Cf. coupe en gravure. Nef plus sombre avec alternances pleins-vides par 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."

À 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.

<sup>(1)</sup> et pourvues de pilastres jumelés sous entablement continu.

<sup>(2)</sup> piliers à

Intérieur - (com. 1568, env. 1584) - Vignole et Giacomo della Porta.

Contre l'idée de la Haute Renaissance (construit entier avec coupole), on revient ici à la Const. basilicale à axe horizontal. (Conte-Riforma) <sup>(1)</sup> mais d'un autre esprit que celui de basilique paléo-chrétienne.

Réunion d'un intérieur en forme de Salle à axe longitudinal (berceau) avec chapelles latérales en niches remplaçant la collatérale, avec une coupole de type Haute Renaissance.

Celle-ci ne devient plus le centre, mais le terme de l'espace; (sauf le transept réduit, lumière parcimonieuse dans la nef et le chœur, mais abondante dans la coupole).

La lumière (douce) apparaît pour la 1<sup>ère</sup> fois comme l'élément capital de composition - ce qui va être développé

dans la archit. Baroque et rococo.

- éclairage direct de la nef centrale par des lunettes épargnées dans le parti inférieur du berceau; cet éclairage intensif devient nécessaire du fait de la naissance de l'imprimerie et de la diffusion des livres de prières.

- Décoration :

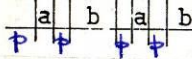
- très sobre.
- les effets sont recherchés par les éléments propres à l'architecture.
- aucun appel n'est fait à la peinture et à la sculpture.
- l'architecte emploie néanmoins plusieurs marbres de couleurs différentes.
- Vers 1630 la décoration sera reprise avec abondance des sculptures, de peintures (cartouches, anges, saints....)

269-

## Façade Gesu (projetée)

Façade (HEYDENREICH - LOTZ p. 285-6)  
Projet de Vignole.

2 niveaux - ordre supérieur sur stylobate cf. Miche Ange, S. Lorenzo et Alberti à S. M. Novella (idem à l'intérieur entre entablement et naissance voûtes).  
Reflète la structure interne en la reliant à l'espace extérieur.  
Ailes, correspondent avec chapelles, en retrait, partie centrale correspondant au vaisseau central, fait saillie.



Reflète 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.

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 cointré 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.

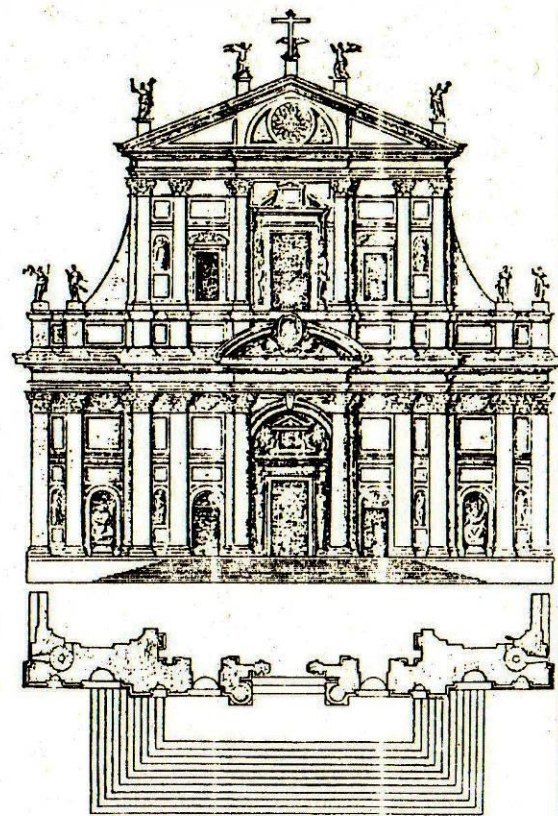


Figure 6/34B: Façade projetée par Vignole (D'après PEVSNER, (45)).

270-

## Façade réalisée

Façade à 2 étages fortement rythmée par pilastres gemines, entre lesquels il y a des niches (combinaison de saillant et de creux). Façade d'un édifice baroccal résolue ici par des volutes raccordant les 2 étages.

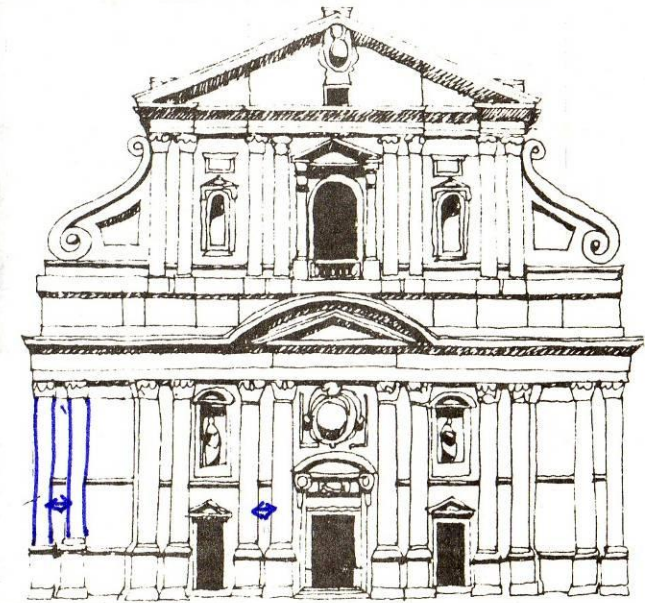
Partie centrale et axe mis en valeur par saillie et l'entablement et par double fronton du portail (triangul. et courbe).

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 (+ rapprochés) 3/5 à l'intér.
- volutes (volutés).
- double fronton.
- le rythme qui était condensé au centre n'étale de façon ni sur toute la surface
- cette fois c'est l'image de la ville (de ses façades urbaines) qui est projetée sur la façade

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  
Incrustation des frontons les uns des autres (éléments dynamiques).  
Le jeu n'était pas un "modèle obligé" mais reprenant les thèmes du concile, il aura été 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 axe à 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 2 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 minimes, 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.

Dans le même esprit, dans oeuvres 1580 et suiv.

S. Maria dei Monti et S. Luigi dei Francesi.

271-

imitations :

- Eglise des Jésuites de DOUAI.
- SAN ANDREA DELLA FRATE.
- SAN ANDREA DELLE VALLI. (Clivieri).
- SAINT IGNACE (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'indépendance 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 dome de Saint-Pierre et le plan longitudinal de l'église du 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 exprime, à un niveau supérieur, cette poussée

ininterrompue vers l'autel. Toutefois, il y a dans l'œuvre de Vignole un élément qui, sous cette forme, n'existe dans aucune église médiévale, et cet élément est la lumière. (PEVSNER, 45.)

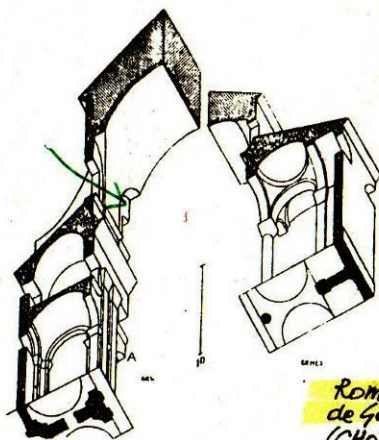


Figure 6/350: Comparaison des Eglises du Gesù à Rome (gauche) avec celle de Gand (droite) (CHOISY, II, (43)).

§3. Les Jardins Italiens de la fin du XVII<sup>e</sup>s.

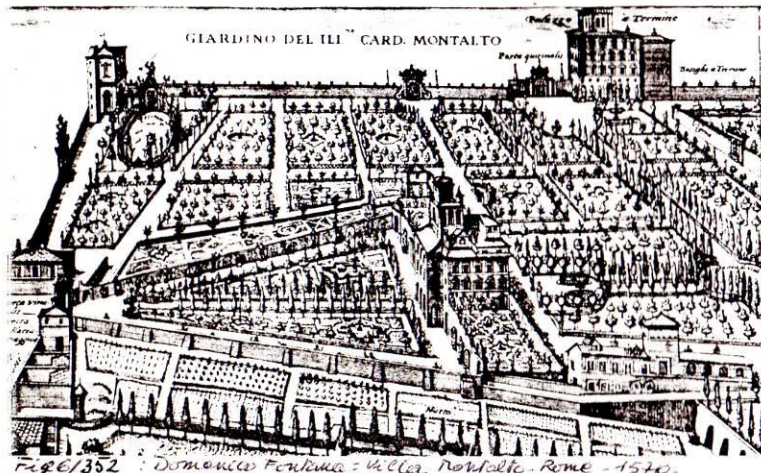
1. Les Jardins du Pincio et de la villa Borghèse, à Rome (1608).



Fig. 6/351 - LES JARDINS DU PINCIO ET DE LA VILLA BORGHÈSE, A ROME (XVII<sup>e</sup>s) - (FROMMORT, (23)).

2. Domenico FONTANA

1. Villa Montalto, Rome, 1585.



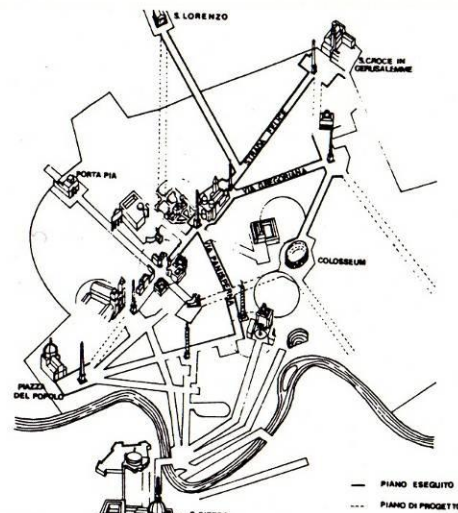
A l'idée d'une nature "népalaise" de la 1<sup>re</sup> Renaissance succède celle d'une nature "capricieuse", riche d'inventions et d'imprévu... L'idée d'un jardin comme lieu fantastique, merveilleux, peut-être même magique et enchanté, conduit à éliminer les murs et les clôtures et à transformer le jardin en un ensemble de lieux diversement caractérisés en relation à des sentiments humains. Dans différentes villas du 16<sup>e</sup> siècle, nous voyons certains caractères essentiels se fixer (ils se révéleront d'une importance fondamentale dans le développement ultérieur): le jardin décoratif composé 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 accrue 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 nœuds 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. (SCHULZ, (52))

§4. 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'axes pour le changement de direction des rues. Sixte V incorpora dans son plan les colonnes romaines de Trajan et de Marc-Aurèle, 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 nœuds 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 città santa. Tandis que les villes du Moyen Age 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 fut 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 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))



F. 6/353: Plan de Sixte V pour Rome - 1585 - SCHULZ (52).

§5. Palais de la Grand garde vieille à Vérone CURTONI Domenico

1609

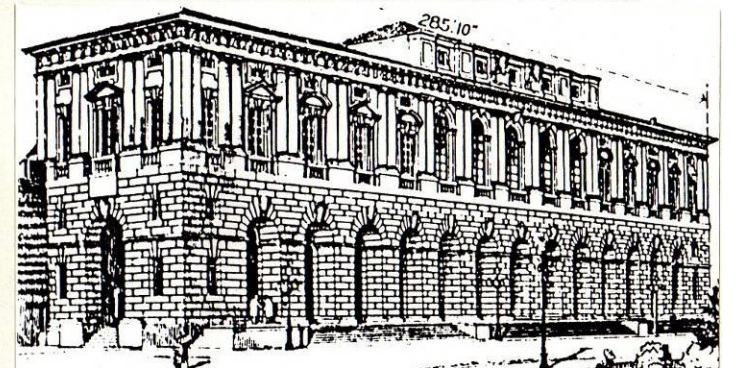
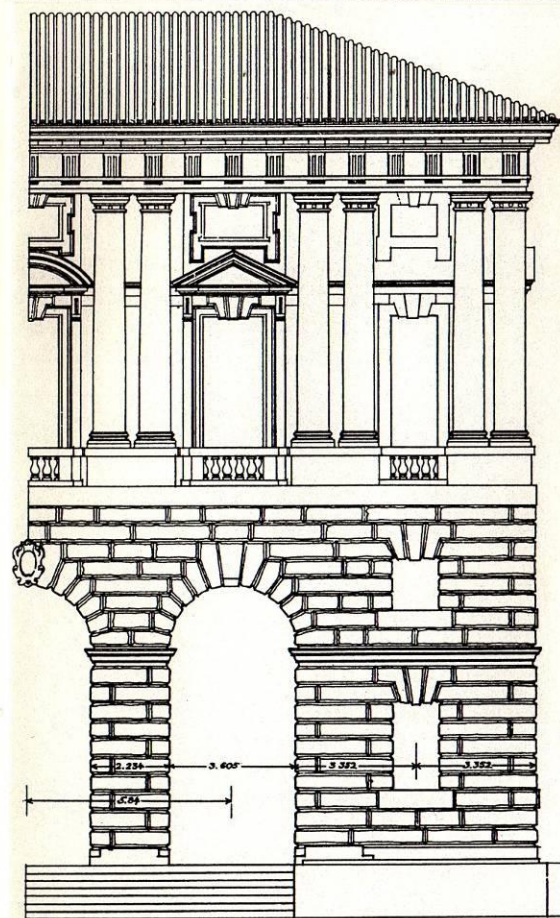


Figure 6/355: Perspective d'après FLETCHER (15)

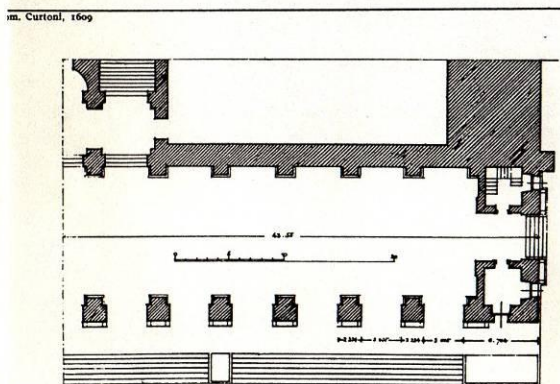


Figure 6/354: Palais de la Grand'Garde Vieille à Vérone de CURTONI. Extrait de Gronow (29), p. 57.

Cette ordonnance, avec son sous-bassement rugueux et imposant, est due à CURTONI, élève de Sammicheli.

L'allure imposante de cet édifice municipal cache en fait bien avec la franchise du parti.

# BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. ACHE, J.-B., *Eléments d'une histoire de l'art de bâtir*, Ed. Moniteur des Travaux publics, Paris, 1970, 577 pages.
2. *Atlas d'architecture mondiale*, Des origines à Byzance, Editions Stock, Paris, 1978, 284 pages.
3. (*Le grand*) *Atlas de l'architecture mondiale*, Encyclopaedia universalis France, 1982, 414 pages.
4. *Atlas historique*, Editions Stock, Paris, 1968, 601 pages.
5. BACON, E.-N., *Design of cities*, Thames & Hudson, London, 1982.
6. BASTIE, J. et DEZERT, B., *L'espace urbain*, Editions Masson, Paris, 1980.
7. BENEVOLO, L., *Histoire de la ville*, Editions Parenthèses, Paris, 1983, 509 pages.
8. BERTRAND, M.-J., *Architecture de l'habitat urbain*, Editions Dunod, Paris, 1980, 231 pages.
9. BERTRAND, M.-J. et LITOWSKI, M., *Les places dans la ville*, Editions Dunod, Paris, 1984.
10. CHOISY, A., *Histoire de l'architecture*, Ed. Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1954. Vol. 1 : 512 pages. Vol. 2 : 629 pages.
11. CICHY, B., *Art et secret des bâtisseurs*, Editions du Pont Royal, Hachette, 1961.
12. *Encyclopédie illustrée de l'architecture*, Flammarion, 1964.
13. FIERENS, P., *L'art en Belgique, du moyen-âge à nos jours*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1947, 549 pages.
14. FLETCHER, B., *A History of architecture*, 14<sup>e</sup> édition, London, 1948.
15. GARDINER, S., *Introduction à l'architecture*, Editions Aimery Somogy, 1984.
16. GENICOT, L., *Histoire de la Wallonie*, Editions Universitaires, Privat éditeur, Toulouse, 1973, 502 pages.
17. GIBBERD, F., *Composition urbaine*, Collection Aspects de l'urbanisme, Editions Dunod, Paris, 1972.
18. GIEDION., *Espace, Temps, Architecture*, Ed. La connaissance, Bruxelles, 1968.
19. GOUVION, C. et VANDEMERT, F., *Le symbolisme des rues et des cités*, Berg international éditions, 1973.
20. GROMORT, G., *Eléments d'architecture classique*, Editions Vincent, Fréal et Cie., Paris, 1960, 80 planches.
21. GROMORT, G., *L'art des jardins*, Editions Vincent, Fréal et Cie., Paris, 1953. Vol. 1 : 120 pages. Vol. 2 : 165 pages.
22. GROMORT, G., *L'essentiel sur les ordres*, Editions Vincent, Fréal et Cie., Paris, 1956, 32 planches.
23. GROMORT, G., *Choix de plans de grandes compositions exécutées*, Editions Vincent, Fréal et Cie., 1944, 32 planches.
24. GUTKIND, E.-A., *International history of city development*, The Free Press, New York. Tome 1 : Central Europe.
25. GUTKIND, E.-A., *International history of city development*, The Free Press, New York. Tome 2 : The alpine and scandinavian countries.
26. GUTKIND, E.-A., *International history of city development*, The Free Press, New York. Tome 3 : Southern Europe, Spain and Portugal.
27. GUTKIND, E.-A., *International history of city development*, The Free Press, New York. Tome 4 : Southern Europe, Italy and Greece,
28. HABENSTREIT, B., *Villes et civilisations*, Editions Flammarion, Paris.
29. HILBERSHEIMER, L., *The nature of cities*, Paul Theobald & Co., Chicago, 1955.
30. HUYGHE, R., *L'art et l'homme*, Librairie Larousse, Paris, 1961. Volume 1 : 1957, 370 pages. Volume 2 : 1958, 464 pages. Volume 3 : 1961, 511 pages.
31. LAVEDAN, P., *Les villes françaises*, Editions Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1960.
32. MANSELL, G., *Anatomie de l'architecture*, Berger-Levrault, Paris, 1979.
33. MOREUX, J.-CH., *Histoire de l'architecture*, Presses univ. de France, 1956.
34. MORINI, M., *Atlante di Storia dell'Urbanistica*, Milano, Ulrico Hoepli Ed., 1963.
35. MUMFORD, R., *La cité à travers l'histoire*, Editions du Seuil, Paris, 1964, 784 pages.
36. NORWICH, J.-J., *Le grand livre de l'architecture mondiale*, Elsevier Séquoia, Paris-Bruxelles, 1976, 272 pages.
37. PEETERS, G., *La Belgique, une terre, des Hommes, une Histoire*, R.'s D., Elsevier Séquoia, Bruxelles, 1980, 303 pages.
38. PEVSNER, N., *Génie de l'architecture européenne*, Livre de poche, 1972. Vol. 1 : 319 pages. Vol. 2 : 320 pages.
39. *Places d'Europe*, Touring club italien, Centre G. Pompidou, C.E.E., 1984, 215 pages.
40. RAEDBURN, M., *Architecture du monde occidental*, Editions Atlas, 1982.
41. RISEBERO, B., *The story of western architecture*, Charles Scribner's Sons, New-York, 1979.
42. RUDEL, J., *Des mégalithes à l'op-art*, Beaux-arts encyclopédie, Bordas, 1971.
43. SCHAYES, A.G.B., *Histoire de l'architecture en Belgique*, tomes 1 à 3, Editions A. Jamar, Bruxelles, 1860.
44. SCHULZ, Ch.-N., *La signification dans l'architecture occidentale*, Editions, P. Mardaga, Liège, 1977, 447 pages.
45. SITTE, C., *L'art de bâtir les villes*, Editions L'équerre, 1980, 209 pages.
46. SPREIREGEN, P.D., *Urban Design : The architecture of towns and cities*, Mc Graw Hill, New-York, 1965.
47. TAFURI, M., *Théories et histoire de l'architecture*, S.A.D.G., Paris, 1976.
48. VENTURI, R., *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1971, 141 pages.
49. VITRUVÉ, P.-M., *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, traduction intégrale de Cl. PERRAULT, 1673, revue et corrigée sur les textes latins et présentée par A. DALMAS, Editions Balland, Paris, 1979.
50. *Vocabulaire de l'architecture*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Ministère des affaires culturelles, Paris, Imprimerie nationale, 1972.
51. YARWOOD, D., *The architecture of Europe*, Arts Book Society, Readers Union Group, William Clowes and Sons Ltd., Beccles, Suffolk, 1974.

Actualisation 1993 :

52. CHATELET, A., GROSLIER, B.-Ph., *Histoire de l'art*, quatre volumes, Editions Larousse, Paris, 1988.
53. *Histoire universelle de l'art*, Editions Solar, 1990.