

Architecture Renaissance

C/

Gothique Flamboyant

[Lien de retour à la liste des thèmes](#)

Autres textes traitant la même période :

- [6^e période de l'histoire de l'art](#) (présentation plus succincte)
- [chapitre 7 et chapitre 18.3 d'Essai sur l'art](#) (présentation plus complète et plus abstraite)

Les XV^e et XVI^e siècles européens ont vu la pratique italienne tendant à réinvestir les formes architecturales de l'Antiquité se confronter à l'usage des formes gothiques, renouvelées dans un style usuellement dit « flamboyant » et hégémoniques cette fois dans les pays plus au nord, spécialement en France, en Allemagne, en Grande-Bretagne et dans les pays de l'Europe de l'est. On essaiera de montrer que, en fait, le style dit renaissance et le style dit flamboyant correspondent à une même préoccupation liée à l'époque mais qu'ils s'y prennent seulement de façon différente.

La préoccupation de l'époque, on verra qu'elle concerne le souci de contraster au maximum ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit. Pour ce qui concerne la façon différente de s'y prendre, on verra que l'architecture renaissance privilégie l'expression d'un conflit brutal entre les notions de matière et d'esprit, tandis que pour sa part l'architecture flamboyante privilégie l'expression de l'autonomie de chacune des deux notions. Ces attitudes correspondent à des préférences liées aux habitudes régionales, mais elles ne sont pas pour autant exclusives, ce qui explique que des échanges ont pu avoir lieu, comme on le verra, entre les deux styles d'architecture. Ces deux attitudes *[prolongent d'ailleurs une différence déjà présente aux siècles précédents.](#)*

On a parlé d'architecture renaissance et d'architecture flamboyante, mais chacun de ces deux styles se divise en deux époques successives, la première qui correspond approximativement au XV^e siècle et la seconde au XVI^e siècle, sans bien entendu que la coupure ne soit nette et précise au tournant de ces deux siècles. Nous allons considérer l'une après l'autre ces deux époques, étant précisé que si leurs différences ne sont pas habituellement soulignées pour ce qui concerne l'architecture flamboyante, elles sont par contre très bien séparées pour l'Italie puisqu'on y parle de Première Renaissance ou de Quattrocento pour le XV^e siècle, et de Haute Renaissance ou de Cinquecento pour le siècle suivant, lequel est aussi parfois qualifié de maniériste. On se permettra de proposer ici un découpage similaire pour le gothique des XV^e et XVI^e siècles, en distinguant un Premier Flamboyant et un Second Flamboyant.

Au XV^e siècle, Première renaissance contre Premier gothique flamboyant :

L'architecture renaissance ne se réduit évidemment pas à un ou deux bâtiments, mais on admettra que ceux que l'on va évoquer sont généralement reconnus comme caractéristiques, voire modèles, de la renaissance italienne au XV^e siècle.

La façade sur rue du palais Rucellai de Florence a été conçue entre 1446 et 1451 par l'architecte Leon Battista Alberti (1404-1472). Dans un même plan vertical s'y imbriquent et s'y confrontent deux techniques différentes de mise en œuvre de la matière : l'une qui est celle d'un mur continu en pierres assemblées par assises horizontales successives, l'autre qui est celle de portiques à l'antique embrassant d'un coup toute la hauteur d'un étage, étant toutefois précisé que, à la différence de l'architecture antique, il ne s'agit pas de colonnes portant de vrais entablements mais seulement de pilastres en trompe-l'œil puisqu'ils sont eux-mêmes réalisés en pierre de taille et que c'est seulement grâce au dessin des joints qu'est suggérée leur continuité verticale.



Alberti : façade sur rue du palais Rucellai de Florence, Italie (1446-1451)

Source de l'image - <http://nyitarch161.blogspot.com/2016/12/palazzo-rucellai-florence-italy-1446.html>

Dans cette architecture, une mise en œuvre qui peut sembler « purement matérielle » puisqu'elle consiste à simplement empiler des pierres, s'imbrique donc avec une mise en œuvre par pilastres et entablements qui évoque l'Antiquité et fait appel à la mémoire historique qui est l'un des attributs de l'esprit. Comme annoncé, les deux notions s'affrontent ici directement l'une à l'autre de façon très conflictuelle puisqu'elles se superposent sur la même surface et qu'elles s'y annihilent donc mutuellement : les pilastres font croire qu'ils portent les entablements, mais la présence des pierres empilées en lits superposés montre qu'il n'en est rien, et inversement les lits de pierre montent jusqu'aux architraves et font ainsi supposer qu'ils les soutiennent, mais la présence des pilastres tend à suggérer qu'il n'en est rien.

Si l'on met de côté cette confrontation de techniques et que l'on s'attache aux effets plastiques qui en résultent, on constate que cette séparation des deux techniques se double d'une séparation des effets visuels. Pour ce qui la concerne, la surface en pierres de taille de grandes dimensions met en valeur ce matériau et suggère que l'intérieur du bâtiment est protégé par une solide masse matérielle continue et compacte. Pour sa part, la technique des pilastres portant des entablements utilise un système croisé de formes linéaires verticales et horizontales qu'il est facile de lire « du bout des yeux », et donc seulement avec l'attention de son esprit, sans pour cela avoir besoin d'intégrer dans notre corps la simulation de la pesanteur matérielle que requiert la lecture de la massivité de la surface en pierres appareillées. Dans cette lecture purement linéaire et seulement du bout des yeux on peut inclure la lecture des colonnes verticales qui séparent les baies jumelées, ainsi que la lecture des traits horizontaux que dessinent les linteaux soutenant les oculi en demi-cercle.

Après cet exemple de la première renaissance italienne, pour le premier gothique flamboyant on donne un exemple de palais construit en France à la même époque, celui de Jacques Cœur à Bourges, construit de 1443 à 1451 et conçu par les architectes Pierre Jobert et Jacquelin Collet. Cette construction est qualifiée de « gothique » sur la base du style de ses décorations qui utilisent des ogives d'où sortent des crochets figurant des plantes ainsi que des quadrilobes ou des formes en flammes, un style tout à fait similaire aux motifs utilisés dans les églises gothiques de la même époque. La notion de matière y est portée par la technique en pierre de taille massive et continue, tandis que pour sa part notre esprit est captivé par les lignes et les motifs décoratifs en surface de cette maçonnerie ou formant des acrotères ajourés en bas de la toiture.



La façade sur rue du palais de Jacques Cœur à Bourges, France (1443-1451)

Source de l'image : <https://www.bourgesberrytourisme.com/desit nation-bourges/best-of/le-palais-jacques-coeur/>

Dans l'exemple italien précédent la notion de matière et la notion d'esprit étaient en conflit direct puisqu'elles se concurrençaient pour occuper la même surface : le mode constructif par pilastres et entablements, s'appuyant sur la mémoire de l'architecture antique emmagasinée par l'esprit, y contrariait la continuité de la construction en grandes pierres massives valorisant les capacités de la matière, tandis qu'en retour celle-ci niait la prétention de l'autre d'enjamber de grandes distances libres entre piliers. Comme pour le bâtiment italien, l'architecture met ici en scène une confrontation entre l'effet de matière et des formes dont le dessin intéresse spécialement notre esprit, mais par différence la matière des murs massifs et les décorations qui animent sa surface ou qui la bordent ne sont nullement en conflit : les notions portées par ces aspects s'accompagnent paisiblement, chacune jouant son rôle propre, soit de paroi matérielle portante, soit d'animation décorative de cette paroi captivant notre esprit. À la place du conflit entre les deux notions du palais Rucellai, cette fois on trouve donc seulement l'exposition de deux fonctions autonomes confrontées l'une à l'autre puisque portées par des formes accolées l'une à l'autre.

Pour introduire une autre comparaison, retour à la première renaissance italienne avec un autre bâtiment célèbre, le palais Strozzi à Florence, commencé en 1489 par l'architecte Benedetto da Maiano (1442-1498) et achevé en 1504 par l'architecte Simone del Pollaiuolo (1457-1508).

Comme au palais Rucellai les façades sur rues sont marquées par des joints creux profonds qui soulignent la matérialité de leurs pierres, ici accentuée par leur forme en bossage, un style qui est appelé « bugnato ». Cet appareillage de grosses pierres en bossages envahit uniformément les façades, et il s'ensuit donc un effet matériel de massivité qui caractérise le volume global de ce cube bâti. Principalement, cet effet est concurrencé par la présence des bandeaux horizontaux saillants qui séparent les étages et par celle de la corniche horizontale qui déborde nettement du haut de la

façade. À la différence du palais Rucellai, ici ce ne sont pas deux techniques de construction qui sont en conflit sur une même surface, mais une lecture globale de la massivité matérielle du volume bâti et une lecture par notre esprit des violentes horizontales qui tranchent ce volume, lecture à laquelle s'ajoute, fenêtre par fenêtre, celle des tracés plus fins qui s'incrument à sa surface, ceux des jambages des fenêtres, de leurs arcs hiérarchisés et de leurs linteaux horizontaux. Et si l'attention de notre esprit permet de commodément suivre ces lignes des yeux, il n'est pas envisageable qu'il puisse déchiffrer de la même façon les innombrables grosses pierres qui s'accumulent les unes aux autres pour construire la solidité du bâtiment : nous percevons cette massivité et cette solidité matérielle globale du bâtiment en ressentant l'effet de la pesanteur dans notre propre corps matériel, pas avec l'attention visuelle de notre esprit.

Quant à eux, les linteaux en pierres rayonnantes forment un registre à part puisqu'ils relèvent des deux effets : comme les pierres horizontales ils évoquent la solidité matérielle massive du bâtiment et son mode de construction, mais par leur violent effet géométrique rayonnant à partir de chacune des baies ils captent l'intérêt de notre esprit tout en contrariant la régularité horizontale des assises de pierres.



Façades sur rue du palais Strozzi à Florence, Italie (1489-1504)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_Strozzi

Puisqu'elles s'intercalent sur la surface occupée par les pierres massives et interrompent la lecture suggérée de sa continuité horizontale et verticale, les lignes lues par l'esprit du bout des yeux sont nécessairement en conflit avec elle puisqu'elles la contrarient, et bien qu'elles correspondent à une lecture bien distincte de celle de cette continuité matérielle, elles ne correspondent pas pour autant à une lecture autonome puisqu'elles ne génèrent pas un réseau continu que l'on pourrait considérer séparément de leur imbrication à l'intérieur de la masse des grosses pierres.

Pour comparer avec un bâtiment plus nordique, la façade de la cathédrale Saint Gatiens à Tours, dont on écartera les tours et ses clochers qui datent du XVI^e siècle. Cette façade a été réalisée par un placage sculpté entre 1427 et 1488 par-dessus une maçonnerie de quelques siècles plus ancienne. Entre 1431 et 1453, l'intervention de l'architecte Jean de Dampmartin y a été décisive, et après sa mort en 1454 c'est Jean Papin qu'il avait formé qui lui a succédé. On peut trouver des analogues à ce type de façade, par exemple dans celle de la cathédrale Saint-Étienne de Toul (1460 à 1496 - https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Toul_Cathedral_03.JPG) dessinée par Tristan de Hattonchâtel, dans le bas de

celle de la cathédrale de Nantes (1434 à 1498 - https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Nantes_cathedrale.JPG) sur laquelle est principalement intervenu l'architecte Mathurin Rodier (vers 1410-vers 1484), ou au tout début du XVI^e siècle dans la partie basse de la façade de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Troyes (1506 à 1519 - https://www.wikiwand.com/fr/Fichier:Cath%C3%A9drale_Saint-Pierre-et-Saint-Paul_Troyes_West_view_20140509_1.jpg) conçue par l'architecte Martin Chambiges (vers 1460-1532).



Façade ouest de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, France (entre 1430 et 1470, rose de la fin du XV^e siècle, les tours et ses clochers sont du début du XVI^e siècle)

Source de l'image : <https://www.flickr.com/photos/32215553@N02/36512338631/> (auteur : Larsen Detd)

Bien entendu, c'est la massivité continue du massif porteur et de ses contreforts qui donne à cette façade sa présence matérielle, massif et contreforts que l'on sent partout présents et dont la surface lisse affleure en maints endroits au-dessus des portails, soit complètement dégagée, soit seulement rayée par de minces filets verticaux. Quant à notre esprit, c'est la dentelle abondamment sculptée à l'avant de cette construction massive qui le captive.

Dans la façade du palais de Jacques Cœur, les fins graphismes en relief lus par notre esprit ne gênaient absolument pas la lecture des surfaces en pierre nue. Ici la maçonnerie est parfois largement cachée par la dentelle sculptée à sa surface, mais cela ne génère pas pour autant un conflit entre la lecture de la masse de la maçonnerie et celle des graphismes sculptés, car les plans de ces graphismes accompagnent systématiquement les plans de la maçonnerie, de telle sorte qu'il suffit de considérer la dentelle sculptée pour savoir où se trouve la maçonnerie et donc quelle est sa forme, si bien que nous ne cherchons même pas à en savoir davantage sur elle et même que nous ne cherchons nullement à la lire pour elle-même dès lors que les surfaces que l'on en voit suffisent pour nous renseigner sur sa présence et sur sa forme globale.

Notre esprit se perd donc dans la lecture complexe de toutes les formes sculptées tandis que nous voyons bien que toutes ces formes sont portées par une maçonnerie massive continue qui joue parfaitement son rôle matériel de support du décor sculpté. Dans ces conditions, la prise en compte de la massivité matérielle de la maçonnerie et la prise en compte des détails de son décor sculpté sont ici deux lectures autonomes qui ne se contrarient nullement. Certes, la lecture du feston sculpté en surface gêne visuellement la lecture de la surface de la maçonnerie, mais il se trouve que, tout simplement, nous n'avons pas besoin de percevoir complètement sa surface pour savoir quelle est là, et quelle forme elle a. Il n'en va pas de même au palais Strozzi de Florence dont la forme cubique globale s'affirme suffisamment pour que nous ayons envie de la lire parfaitement alors que cette lecture est contrariée par la présence des lignes horizontales qui la traversent, de même que la régularité du découpage des pierres massives en lits horizontaux y est suffisamment affirmée pour

que nous ayons envie de considérer son systématisme, lequel est cette fois contrarié par la présence des baies qui l'interrompent.

Dans ces quelques exemples de façades du XV^e siècle, nous avons toujours vu l'organisation d'un contraste entre des dispositions qui soulignent la matérialité massive du bâtiment et des dispositions qui attirent l'intérêt de notre esprit ou qui le captivent : c'est ce qu'il y a de commun entre l'architecture de la première renaissance italienne et l'architecture du premier gothique flamboyant en France, et qui vaudra d'ailleurs de la même façon au siècle suivant. Comme annoncé, dans les exemples italiens nous avons vu que ces dispositions contrastées sont en conflit violent alors que dans les exemples français elles correspondent à des dispositions bien autonomes l'une de l'autre, sans que la lecture de l'une ne soulève en France une contradiction constructive ou ne génère un conflit visuel essentiel avec la lecture de l'autre.

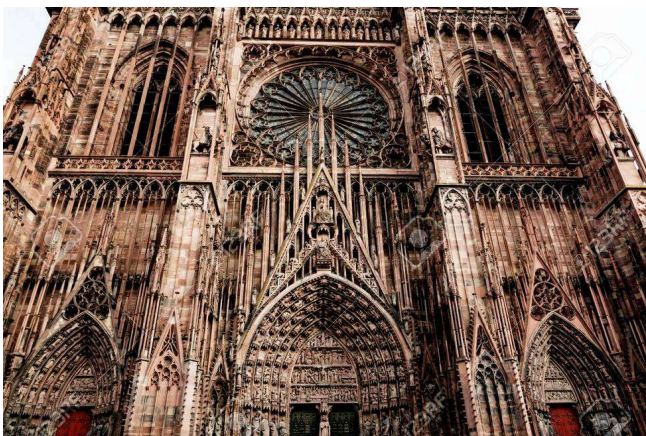
Avant de quitter les façades, il convient de remarquer un effet récurrent dans l'art du XV^e siècle, même s'il se fait valoir au moyen de formes architecturales très différentes. Cet effet revient à relier ensemble des lignes ou des surfaces tout en générant un effet par lequel ces lignes ou surfaces se détachent les unes des autres. Ainsi, dans le palais Rucellai de Florence, les joints en creux ménagés en surface de la maçonnerie génèrent un réseau qui relie en continu l'ensemble de la surface, et simultanément le dessin de ce réseau détache visuellement des pilastres verticaux, des bandeaux d'étages horizontaux, des arcades rayonnantes ou les carrés des ouvertures du niveau bas. De la même façon dans le palais Strozzi, des joints creux, cette fois très profonds, relient l'ensemble de la surface, mais ici ce sont les rectangles individuels de chacune des pierres qui se détachent visuellement, tandis que les très saillants bandeaux horizontaux relient l'ensemble de la façade tout en détachant très nettement les étages les uns des autres.

Le même type d'effets s'observe dans les exemples français. Ainsi, sur la façade du palais de Jacques Cœur à Bourges, les moulures se croisent et se relient les unes aux autres dans un réseau orthogonal tout en se détachant visuellement en relief à la surface de la maçonnerie plane. À la cathédrale de Tours, les gâbles au-dessus des portails sont formés par un réseau de lignes horizontales, obliques et en ogive, lignes qui se relient sur une même surface où elles se croisent ou se tangentent tout en générant ensemble la forme très particulière de ces gâbles qui se détachent globalement dans notre perception, et dans le même temps chacune de ces lignes horizontales, obliques et en ogive se détache individuellement dans notre perception.

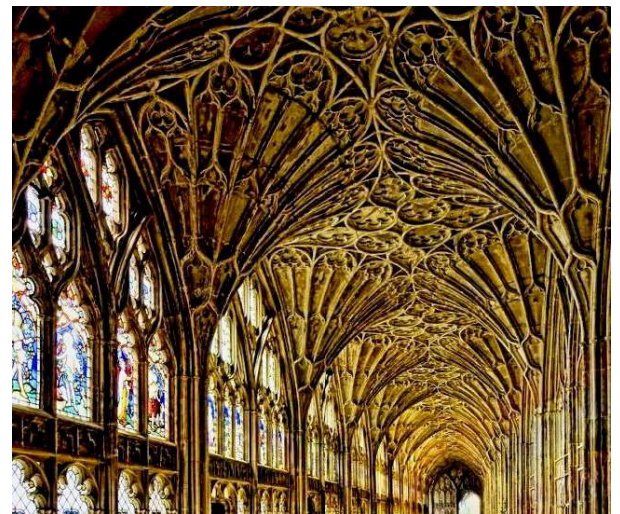
Pour repérer combien cette combinaison d'effets de lien et d'effets de détachement visuel correspond à une recherche spécifique au XV^e siècle européen généralisé à l'ensemble de ses activités artistiques, à simple titre d'exemple on donne une peinture du Pérugin (1448-1523) qui représente « Le Christ remettant les clés à saint Pierre », datée de 1481-1482. La perspective y est fortement soulignée par le dessin du pavage, ce qui permet de bien faire valoir comment tous les personnages et tous les éléments du décor sont reliés ensemble par ce dessin en perspective qui converge vers un point de fuite central, jouant ainsi le rôle d'une sorte de toile d'araignée. Indépendamment de ce dessin de pavage, il faut se souvenir que la perspective avec point de fuite est une invention du XV^e siècle qui a pour fonction de relier toute la scène considérée dans un même espace 3D, cela par différence aux peintures des siècles précédents qui usaient davantage de représentations sur des fonds 2D ou en perspective seulement approximative. Sur cette trame donc qui les relie, chaque groupe de personnages, mais aussi chaque personnage, chaque bâtiment et même chaque arbre se détache franchement de ce qui l'entoure, à la fois grâce au fond clair sur lequel leurs silhouettes se découpe, et grâce aux couleurs très vives qui les distinguent les uns des autres dans une atmosphère très cristalline qui ne génère entre eux aucune fusion.



Le Pérugin : Le Christ remettant les clés à saint Pierre (1481-1482) Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Perspective_lin%C3%A9aire



Ci-dessus, façade de la cathédrale de Strasbourg, France (mur rideau en 1^{er} plan de la toute fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e) - À droite, voûte en éventail du cloître de la cathédrale de Gloucester, Angleterre (1351/1377)



Sources des images : https://fr.123rf.com/photo_76049112_fa%C3%A7ade-du-barrage-notre-dame-de-strasbourg-%C3%A0-strasbourg-france.html et <https://www.pinterest.fr/pin/311452130466334681/?p=true>

Pour en revenir à l'architecture, on peut remarquer que le recouvrement par un réseau décoratif de l'ensemble de la surface d'une maçonnerie dont on perçoit la présence sous-jacente sans pouvoir vraiment l'observer « à nu » n'est pas une nouveauté pour les pays situés au nord de l'Italie, puisque c'est ce type de disposition que l'on observe à la façade de la cathédrale de Strasbourg, à la toute fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e, mais aussi entre 1351 et 1377 à la cathédrale de Gloucester, en Angleterre, pour donner le type de voûte dit « en éventail » de son cloître. Il s'agit là de deux dispositions très différentes quant à l'apparence, mais sur le fond il s'agit du même principe, celui d'un fin réseau sculpté qui accompagne en continuité la matérialité de la surface de la façade ou des

voûtes. Il se trouve qu'au XIV^e siècle déjà on trouvait dans l'architecture des effets de relié et des effets par lesquels les formes se détachent. À la cathédrale de Strasbourg, c'est un réseau essentiellement vertical qui se détache à quelque distance en avant de la maçonnerie, tandis qu'à Gloucester ce sont des dessins de lancettes et d'oculus qui se détachent les unes et les uns des autres tout en se reliant mutuellement et en se reliant à la voûte sur laquelle ils se plaquent, et ce sont les larges éventails des voûtes qui se détachent les uns des autres en s'arrimant chacun à un pilier particulier tout en se reliant dans une trame sculptée parfaitement continue.

En Italie, du fait du choix de faire subitement « renaître » l'architecture de l'Antiquité, la rupture avec les édifices du XIV^e siècle ne permet pas de repérer aussi aisément la continuité avec l'architecture précédant la renaissance du XV^e siècle.

Après les façades, nous allons considérer d'autres aspects de l'architecture. D'abord la façon dont se transmet le poids de la pesanteur sur les piliers.



Filippo Brunelleschi : la nef de l'église Santo Spirito de Florence, Italie (vers 1444)

Ci-dessus, depuis l'intérieur de la nef, ci-contre, depuis un bas-côté



Sources des images : <https://www.masterfile.com/image/fr/700-06334723>
et : L'Histoire de l'Art, Alpha Éditions (1977)

Évidemment, il n'existe pas qu'un seul type de chapiteau utilisé au XV^e siècle en Italie, mais celui que Filippo Brunelleschi (1377-1446) a utilisé vers 1444 pour la nef de l'église Santo Spirito de Florence, aussi pour celle de San Lorenzo, toujours à Florence, est certainement le plus original, quelque peu déconcertant aussi puisqu'il est décomposé en plusieurs parties dont l'une est franchement détachée très au-dessus de sa partie principale. Il a d'ailleurs été utilisé aussi par Bramante (1444-1514), notamment pour les arcades de la cour de la Basilique Sant'Ambrogio à Milan qui date de la toute fin du XV^e siècle.

La présence de ce tailloir très proéminent et très détaché du chapiteau est ce que l'on va considérer. Le poids du mur supérieur est visiblement transmis par les arcades qui semblent rebondir de chapiteau en chapiteau, or le trajet de la gravité provenant du mur pour s'écouler vers les piliers est comme cisailé par la présence de ces tailloirs, tranché par eux avant de pouvoir rejoindre la partie principale de chacun des chapiteaux. Cela n'empêche pas que, dans notre corps, nous ressentions matériellement que le poids du mur se transmet aux colonnes qui s'appuient sur le sol, mais ces surprenantes coupures visuelles qui captent l'attention de notre esprit créent évidemment une situation de conflit entre cet effet matériel de pesanteur que nous ressentons et la surprise de notre

esprit à ces puissantes coupures visuelles. Au passage, on retrouve là l'effet récurrent observé dans l'architecture des façades du XV^e siècle, puisque ces tailloirs qui se détachent de leur chapiteau et qui se détachent visuellement de façon très brutale génèrent tous ensemble un alignement très visible qui les relie tous ensemble.

À la même époque, en France et en Allemagne, l'usage du chapiteau gothique est très souvent abandonné pour être remplacé, comme dans la nef de l'église Notre-Dame de Carentan, par un encastrement direct des nervures de l'arcade dans la maçonnerie du pilier qui soutient le mur. Ici aussi c'est avec notre corps que nous ressentons la matérialité du transport de la pesanteur vers les piliers, tandis que c'est « du bout des yeux », avec l'attention de notre esprit, que nous suivons le parcours des arcs qui s'encastrent dans ces piliers. Cette fois il n'y a aucun conflit entre le trajet des moulures en arcade et la solidité massive des colonnes cylindriques verticales, seulement une répartition bien claire de deux interventions autonomes l'une de l'autre : les arcades vont rejoindre les piliers pour transmettre le poids de la partie supérieure de l'édifice, et pour leur part les piliers encaissent solidement ces charges. Et bien sûr on y retrouve les mêmes effets : les multiples nervures bien détachées les unes des autres se relient les unes aux autres sur un même parcours en arcade, et toutes ces nervures se relient physiquement aux piliers dans lesquelles elles s'encastrent en y pénétrant de biais, cela tout en se détachant d'eux visuellement par l'effet du contraste entre les arêtes bien nettes qu'elles dessinent et la rondeur lisse des piliers. À moins qu'on ne les lise « à l'envers », c'est-à-dire qu'on les lise émergeant des piliers et se détachant d'eux.



Église Notre-Dame de Carentan, France, piliers de la nef (1440-1470)

Source de l'image : <http://orguesfrance.com/CarentanNotreDame.html>

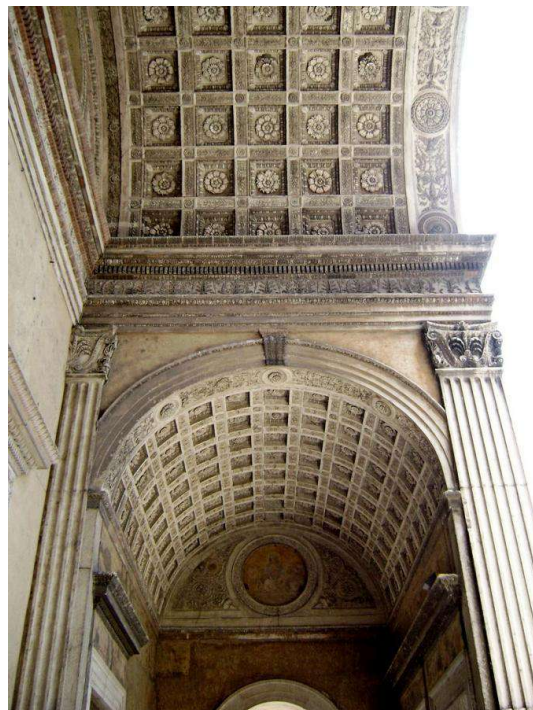
Au siècle précédent, comme on l'a vu avec la façade de la cathédrale de Strasbourg, une même combinaison d'un effet de relié et d'un effet de détachement se lisait dans l'architecture. De façon similaire, cette combinaison d'effets avait aussi déjà impliqué l'invention de nervures s'encastrant directement dans la maçonnerie des piliers, sans l'interposition d'aucun chapiteau. C'est ainsi qu'il en a été, par exemple, dans l'église abbatiale de la Chaise-Dieu construite entre 1344 et 1352.



*Église abbatiale de la Chaise-Dieu (France),
voûte et pilier de la nef (1344-1352)*

Source de l'image : <https://www.paysdauvergne.fr/haute-loire/la-chaise-dieu-43.html>

Après les façades et la transmission de la pesanteur aux piliers, nous envisageons maintenant la façon privilégiée de couvrir les espaces.



*Alberti : le porche d'entrée de la Basilique
Sant'Andrea à Mantoue, Italie (commencée en
1472)*

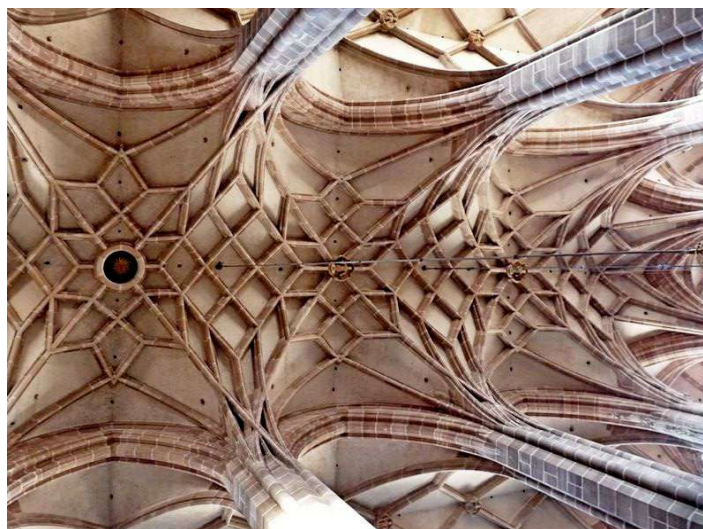
Source de l'image : <https://structurae.net/fr/ouvrages/basilica-di-santandrea-di-mantova>

Pour la renaissance italienne, la formule la plus caractéristique est celle du plafond à caissons. On en trouve réalisé en surface horizontale, comme à [la Basilique San-Lorenzo à Florence](#) que l'on doit à Brunelleschi, en coupole, comme dans [le porche de la chapelle des Pazzi à Florence](#) que l'on doit également à Brunelleschi, et en voûte semi-cylindrique comme dans le porche d'entrée de la Basilique Sant'Andrea à Mantoue, commencée en 1472 et que l'on doit à Alberti. C'est cette solution en voûte semi-cylindrique que nous allons analyser, utilisée dans le porche de Sant'Andrea selon deux sens croisés. La surface de la voûte y fait nécessairement un effet matériel, ne serait-ce que parce qu'elle clôture l'espace et fait ainsi un effet de paroi matérielle protectrice que nous percevons en ressentant l'enveloppement qu'elle suggère autour de notre corps matériel. Pour sa part, notre esprit remarque le caractère géométrique du quadrillage de la voûte, et il est aussi captivé par la répétition des motifs floraux qui occupent le centre de chaque caisson, et qui occupent également, quoique plus discrètement, les rencontres des lignes qui forment le quadrillage de la surface inférieure de la voûte.

Comme sur les façades de la première renaissance italienne il y a là un conflit par concurrence entre les aspects qui font la matérialité de la voûte et les aspects qui captent l'attention de notre esprit puisqu'ils se superposent exactement : les motifs floraux à l'aspect purement décoratif gênent la perception de l'effet de paroi opaque du fond des caissons et des croisements de nervures qu'ils occupent, et ils contrarient aussi une limpide perception du décalage en profondeur des deux surfaces qui constituent ensemble la continuité matérielle de la voûte. En examinant ces voûtes nous sommes tenus de choisir entre plusieurs lectures : soit nous percevons un quadrillage de creux enfoncés depuis la surface inférieure de la voûte et la complétant pour réaliser une clôture continue de l'espace, soit nous percevons un tapis de grosses fleurs engoncées dans ces niches, soit encore nous percevons un quadrillage structurel assurant la continuité matérielle de la voûte, ou soit encore nous lisons la myriade des petites décorations systématiquement situées aux croisements de ce réseau et gênant la lecture de sa continuité.

Et nous retrouvons encore le même couple d'effets contradictoires : le quadrillage des nervures en relief relie toute la surface de la voûte tandis que, isolés les uns des autres, les creux des caissons se détachent visuellement. Quant aux motifs floraux sculptés au creux de ces carrés découpés dans la voûte, on peut en dire qu'ils sont bien détachés les uns des autres puisque chacun est engoncé au fond d'un creux qui lui est particulier, mais on peut aussi en dire qu'ils se relient les uns les autres en enfilade selon deux sens croisés, longitudinalement et suivant l'arrondi de la voûte.

De la même époque, la voûte en style flamboyant de l'église St Lorenz à Nuremberg en Allemagne, édifiée entre 1464 et 1477 et que l'on doit à l'architecte Jakob Grimm (mort en 1490).



Jakob Grimm : voûte de l'église St Lorenz à Nuremberg, Allemagne (1464-1477)

Source de l'image : <https://www.nuernberg-museum/projects/show/83-st-lorenz-hallenchor-bauphase-jakob-grimm>

Avant de l'aborder, rappelons d'abord le système des nervures de l'époque classique du gothique, tel celui de la voûte de la cathédrale Notre-Dame de Laon qui date de la fin du XII^e siècle. Ces nervures signalaient que l'esprit des constructeurs y avait canalisé les forces de gravité venues de la voûte pour les conduire jusqu'au sol de façon bien visible et logiquement compréhensible, cela au moyen d'un réseau hiérarchique de colonnes et de colonnettes dont la disposition était étroitement corrélée au découpage de la voûte en différents voutains, voutains qui étaient portés par des nervures qui les renforçaient de façon également très visible. Nervures et paroi de la voûte y correspondent à deux organes bien distincts, mais pas du tout autonomes l'un de l'autre puisque les nervures y servent visiblement à renforcer la voûte par leur armature et à conduire son poids jusqu'aux colonnes qui les transmettront à leur tour jusqu'au sol, et puisque ces nervures servent aussi à décomposer la voûte et son poids en tronçons clairement délimités les uns des autres.



Voûte de la cathédrale Notre-Dame de Laon, France (fin du XIIe siècle)

Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/16%C3%BBte_d%27ogive/Media/Fichier:Laon_cathedral_notre_dame_interior_006.JPG

Par comparaison, dans l'église St Lorenz le réseau des nervures joue peut-être un rôle de raidisseur, mais on peut douter qu'il porte réellement la voûte au-dessus, notamment à cause de sa surface assez plate dans sa partie la plus haute. En tout cas, on ne se pose pas cette question en regardant cette architecture : on ressent la voûte comme une surface matérielle se poursuivant en toute autonomie au-dessus des nervures, et c'est également en toute autonomie par rapport à l'uniformité continue de la surface de la voûte que ces nervures s'organisent en figures qui captivent notre esprit, et cela selon des densités variables dévoilant des surfaces de voûte plus ou moins grandes d'un seul tenant, un découpage qui n'a apparemment aucune raison constructive mais qui semble tout devoir à la seule intention « gratuite » de générer des figures remarquables.

Par différence avec la trame des figures florales des voûtes de Sant'Andrea qui se calquait exactement sur la décomposition en caissons de ces voûtes en ne laissant aucune possibilité de percevoir une quelconque autonomie entre ces deux trames, ici on peut parfaitement considérer isolément la voûte dont la surface se continue en une uniformité homogène, seulement déformée pour s'organiser en champignons s'épanouissant au-dessus de chaque pilier, et considérer séparément, c'est-à-dire en toute autonomie, les dessins de carrés et d'étoiles formés par les nervures situées dans l'axe de la nef et par les nervures émergeant en haut des piliers. Comme pour les murs, on retrouve donc pour les couvertures des espaces la même différence entre la préférence italienne et la préférence de l'Europe plus septentrionale : en Italie, un conflit qui résulte de la concurrence visuelle entre la matérialité de la décomposition de la voûte porteuse et les formes qui captivent notre esprit puisqu'elles se décomposent de la même façon ; plus au nord, une autonomie de la surface matérielle de la voûte et du dessin de ses nervures qui captivent notre esprit.

Au passage, on peut observer à St Lorenz que les nervures des arcades des bas-côtés se raccordent au pilier en y pénétrant directement, c'est-à-dire sans l'intermédiaire de chapiteaux comme on l'avait vu pour la nef de Notre-Dame de Carentan, et que les nervures de la voûte se raccordent elles aussi sans chapiteau aux colonnes qui flanquent les piliers principaux. Preuve supplémentaire d'insouciance quant à la logique du transfert des charges : les nervures situées d'un côté d'un pilier se jettent dans la colonne située de l'autre côté de ce pilier, occasionnant ainsi le jeu visuel « gratuit » supplémentaire du croisement des arêtes avant leur raccordement au pilier.

Enfin, on retrouve ici les effets caractéristiques de l'architecture du XV^e siècle : le réseau des nervures est constamment relié par adhérence à la surface de la voûte tout en se détachant en relief sur celle-ci, et ces mêmes nervures forment une trame qui les relie en continuité dans toute la longueur et dans toute la largeur de la voûte, cela tout en faisant se détacher visuellement des motifs en étoile ou en quadrillage, et tout en faisant se détacher visuellement des portions de la voûte en forme de carrés et de divers polygones.

Christian RICORDEAU

Dernière version de ce texte : 24 septembre 2023 (modifications de détail : 8 mars 2024)

Lien vers la suite de ce texte : <https://www.quatuor.org/themes/theme002-2.pdf>