

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/destination-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 Detld)

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.

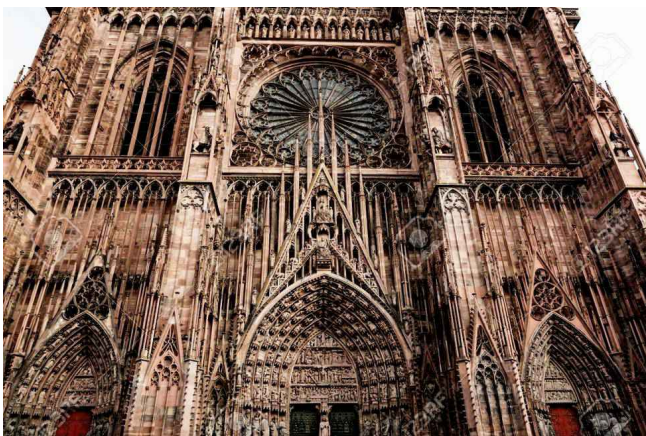
Avant de quitter les façades, il convient de remarquer un effet récurrent dans l'art du XV^e siècle, même s'il se fait valoir au moyen de formes architecturales très différentes. Cet effet revient à relier ensemble des lignes ou des surfaces tout en générant un effet par lequel ces lignes ou surfaces 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.

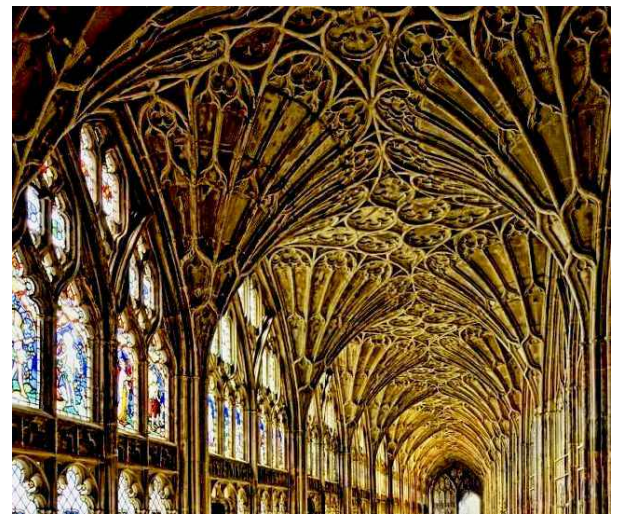
Pour repérer combien cette combinaison d'effets de lien et d'effets de détachement visuel correspond à une recherche spécifique au XV^e siècle européen généralisé à l'ensemble de ses activités artistiques, à simple titre d'exemple on donne une peinture du Pérugin (1448-1523) qui représente « Le Christ 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>

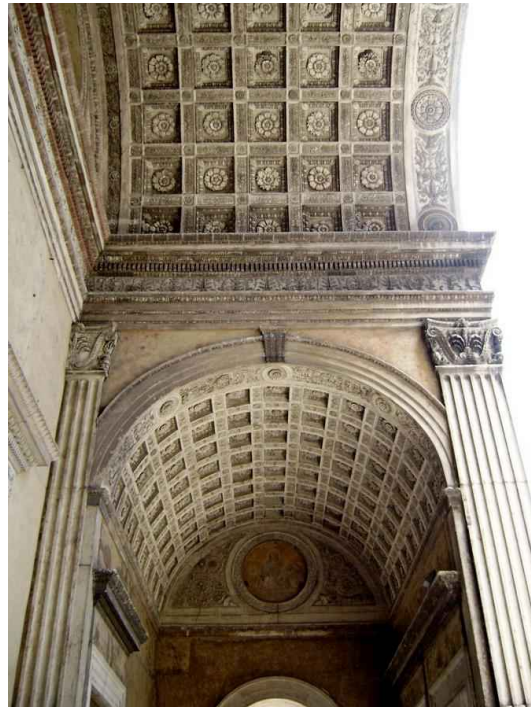
Au siècle précédent, comme on l'a vu avec la façade de la cathédrale de Strasbourg, une même combinaison d'un effet de relié et d'un effet de détachement se lisait dans l'architecture. De façon similaire, cette combinaison d'effets avait aussi déjà impliqué l'invention de nervures s'encastrant directement 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)*

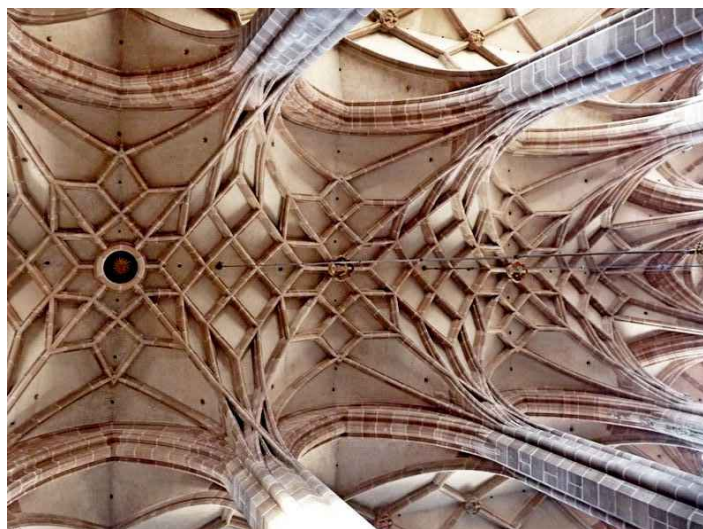
Source de l'image : <https://structurae.net/fr/ouvrages/basilica-di-santandrea-di-mantova>

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.

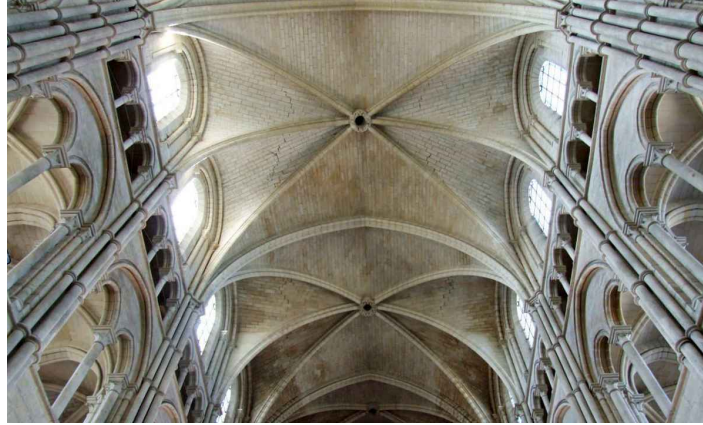
De la même époque, la voûte en style flamboyant de l'église St Lorenz à Nuremberg en Allemagne, édifiée entre 1464 et 1477 et que l'on doit à l'architecte Jakob Grimm (mort en 1490).



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.wikiwand.com/fr/Vo%C3%BBte_d%27ogve#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.

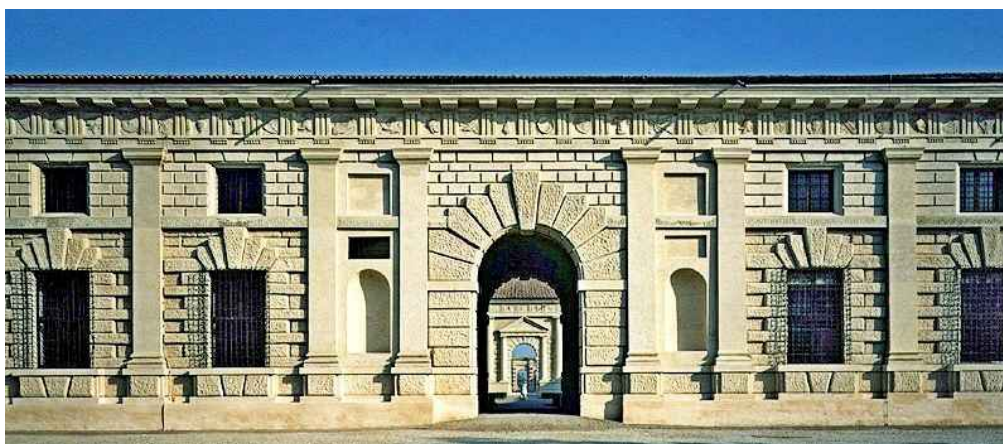
Par différence avec la trame des figures florales des voûtes de Sant'Andrea qui se calquait exactement sur la décomposition en caissons de ces voûtes en ne laissant aucune possibilité de percevoir une quelconque autonomie entre ces deux trames, ici on peut parfaitement considérer isolément la voûte dont 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.

Au XVI^e siècle, Seconde renaissance contre Second gothique flamboyant :

On commence avec la façade arrière du palais du Te à Mantoue, construit entre 1525 et 1536 et que l'on doit à l'architecte Jules Romain (1492/1499-1546). On y retrouve le même principe qu'au palais Rucellai du siècle précédent, c'est-à-dire l'imbrication l'un dans l'autre de deux modes constructifs, l'un qui accole matériellement des pierres les unes aux autres pour générer une surface murale continue, l'autre qui use de pilastres et d'entablements rythmés par des triglyphes et des métopes que l'esprit doté de mémoire associe à l'architecture de l'Antiquité. Ces deux modes constructifs se font toutefois contraste de façon plus énergique qu'à l'étape précédente puisque la matérialité de l'aspect de certaines pierres est renforcée par un martelage de leur surface, et puisque pour sa part l'ordre monumental à l'antique s'enhardit à embrasser d'un seul coup toute la hauteur de l'édifice. Chacun hausse donc le ton, et la force de leur contraste n'étant plus compatible avec une cohabitation dans un même plan ils sont maintenant décalés dans la profondeur pour mieux se séparer. Il est à noter que les grosses pierres des chaînages et des linteaux des baies interviennent en tant qu'effets de matière, exacerbés pour cela par le martelage des surfaces et par leurs dimensions colossales induisant un effet de solidité matérielle, mais aussi en tant qu'effets de l'esprit puisqu'elles sont agencées de façon très visiblement géométrique et symétrique.



Jules Romain : façade arrière du palais du Te à Mantoue, Italie (1525-1536)

Source de l'image : http://manierisme.univ-roren.fr/spip/?2-1-1-Melancolie-de-la-beaute&id_document=37

Le décalage dans la profondeur des deux types de construction ne permet plus de lire l'ensemble comme une surface continue ainsi qu'il en allait au palais Rucellai, et donc de voir les pilastres et les pierres se détacher d'une surface reliant presque dans le même plan toute la façade. C'est que le couple d'effets privilégiés auquel on avait eu à faire au XV^e siècle a maintenant perdu beaucoup de sa force et qu'il est maintenant remplacé par un effet qui vise principalement à nous déstabiliser. Ici, cette déstabilisation est notamment liée à notre incapacité à savoir à quelle distance de nous est réellement cette façade : doit-on considérer que ce sont les grands pilastres, leur entablement de triglyphes et métopes portant la corniche ainsi que le gros appareillage de pierres martelées qui nous disent où est la façade, ou doit-on plutôt considérer que c'est l'appareillage de petites pierres horizontales qui indiquent la vraie position de celle-ci ? Et s'agit-il d'une façade à un étage comme l'indiquent les pilastres ou d'une façade à deux niveaux comme l'indiquent son bandeau à mi-hauteur et les deux niveaux de baies ? Comme souvent à cette époque, nous sommes aussi déstabilisés par le surhaussement de la base du mur et des pilastres : alors que pour lire la façade d'un bâtiment il est essentiel de comprendre comment celui-ci s'appuie sur le sol, ici on ne peut pas dire quel est le niveau de cet appui : est-ce le niveau réel du sol extérieur sur lequel s'appuie le socle de l'ensemble de la façade ? Est-ce le dessus de ce même socle sur lequel s'appuie une ligne continue mais crénelée de pierres martelées ? Ou bien encore est-ce le niveau du dessus de ces pierres où commence seulement la base des pilastres ? Et bien entendu, comme au palais Rucellai

pour lequel on ne l'a pas évoqué mais cet effet de déstabilisation y était déjà présent de façon plus mineure, on est décontenancé de ne pas savoir si la façade est réalisée au moyen d'un mur continu ou au moyen d'un portique de pilastres écartés les uns des autres.



Le Tintoret : Le Miracle de l'esclave, également appelé Saint Marc sauvant l'esclave (1547-1548) Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Le_Tintoret

Comme on l'a fait pour l'effet caractéristique du XV^e siècle, qui simultanément relie et détache, pour évoquer dans la peinture du XVI^e siècle l'effet de déstabilisation propre à ce siècle et que l'on verra d'une façon ou d'une autre dans toutes ses architectures significatives, on donne l'exemple d'une toile de 1547-1548 du Tintoret (1518 ou 1519-1594) qui représente « Le Miracle de l'esclave », c'est-à-dire l'intervention depuis le ciel de Saint Marc qui, pour sauver un esclave qui allait être martyrisé pour l'avoir prié, le rendit invulnérable aux supplices. En l'occurrence, les pointes acérées qui auraient dû l'aveugler et les marteaux qui auraient dû lui briser les jambes se brisent, devenant ainsi inutilisables.

Ce qu'il est utile pour nous de remarquer est que tous les personnages représentés sont en situation déséquilibrée, ou tout du moins en équilibre précaire, obligés même parfois de s'accrocher pour ne pas tomber, à moins que leurs gestes ne soient suspendus dans le cadre d'un mouvement qui déstabilise leur position.

Michel-Ange (1475-1564) a conçu l'ensemble de l'aménagement de la place du Capitole à Rome, c'est-à-dire ses trois palais et peut-être même son pavage. Même s'il n'en a vu qu'une partie terminée, pour l'essentiel les travaux ont été réalisés selon ses plans. Le palais des Conservateurs a été construit de 1563 à 1565, enveloppant un bâtiment ancien devant lequel Michel-Ange a conçu un portique à ordre colossal. En symétrique, de l'autre côté de la place, le Palais Neuf date de la première moitié du XVII^e siècle.



Michel-Ange, le palais des Conservateurs (1563/1565) de la place du Capitole à Rome, Italie

Source de l'image : https://www.wikiswand.com/fr/Palais_des_Conservateurs

Même si cette construction semble hybride, avec des pilastres monumentaux portant un entablement colossal et des murs de remplissage enduits recevant les ouvertures de l'étage, en première approche la coexistence de ces deux systèmes ne pose pas ici problème puisqu'on peut les considérer complémentaires, l'un correspondant à la structure porteuse et l'autre au remplissage qu'elle soutient. Or, dans les faits, les murs de l'étage ne semblent pas portés par les pilastres monumentaux mais par un entablement secondaire qui est lui-même porté par des colonnes clairement séparées par un vide des massifs des pilastres, de telle sorte que la façade de l'étage s'apparente à un lourd rideau à moitié remonté et soutenu par ces colonnes très menues par comparaison aux pilastres monumentaux, des pilastres qui ne semblent donc servir qu'à porter l'entablement et la corniche à garde-corps qui couronnent la construction.

Si nous sommes ainsi déstabilisés de ne pas savoir si les pilastres géants portent ou non la façade, de ne pas savoir si l'étage et l'entablement à corniche sont portés ensemble comme on s'y attend puisqu'ils forment une construction continue, nous sommes aussi désarçonnés de constater des incohérences dans la façon dont le bâtiment s'appuie sur le sol : les colonnes qui portent l'étage et la maçonnerie contre laquelle les pilastres géants sont plaqués montent bien depuis le sol, mais ces pilastres géants ne semblent pas eux s'appuyer sur le sol mais flotter à quelque distance de lui, juchés sur de hauts socles qui font presque la moitié de la hauteur de la galerie du rez-de-chaussée.

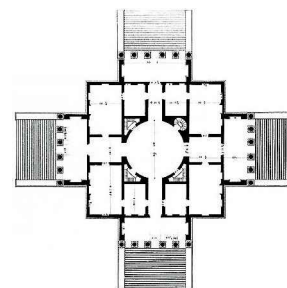
L'ensemble des pilastres monumentaux, de l'entablement haut avec sa corniche, de l'entablement bas semblant filer derrière les pilastres et les colonnes qui le supportent, constitue autant de lignes que l'on suit des yeux grâce à l'attention de notre esprit et rappellent à sa mémoire l'architecture antique, cela tout en constituant une sorte de structure ouverte, d'ailleurs réellement ouverte au niveau bas, et par contraste ce sont les murs enduits de l'étage qui forment l'écran matériel qui ferme le bâtiment. Matérialité murale et structure architectonique déchiffrée par notre esprit sont donc ici bien distinctes, mais elles ne sont pas pour autant autonomes l'une de l'autre puisque le mur de l'étage est découpé en tronçons insérés à l'intérieur de la structure en pierre, et puisque sa continuité ne peut être saisie sans entrer en conflit avec la saisie des pilastres verticaux qui l'entrecoupent.

Andrea Palladio (1508-1580) est l'un des architectes les plus connus du XVI^e siècle italien, et sa villa Rotonda, près de Vicence, est l'une de ses constructions les plus célèbres.

Dans cette villa le caractère massif du corps de bâtiment principal porte la notion de matière tandis que les portiques évoquent à l'esprit l'architecture antique. Par ailleurs, l'attention de notre esprit lit « du bout des yeux » les tracés verticaux des colonnes, le tracé horizontal de l'entablement qu'elles portent, la forme triangulaire du tympan de chaque portique, la façon dont chaque sculpture se dresse verticalement au-dessus de ces frontons, et par ailleurs nous pouvons nous imaginer par l'esprit franchir l'un des escaliers d'accès, passer sous le portique correspondant puis pénétrer dans la villa. Du fait que chacun des quatre portiques est orienté dans une direction particulière, il faudrait se mettre en face de chacun pour percevoir et comprendre pleinement l'architecture de ce bâtiment, ce qui est évidemment impossible et qui nous ramène à l'effet de déstabilisation caractéristique de l'art de ce siècle-là. Puisque les quatre portiques ne fusionnent pas visuellement avec la masse cubique du corps de bâtiment principal, c'est un contraste délibéré qui est établi entre ce corps de bâtiment qui donne la notion de massivité matérielle et les portiques qui s'adressent à la mémoire architecturale de notre esprit et qui lit leurs formes « du bout des yeux ». La coupole qui surmonte la toiture, parce qu'elle affirme l'axe de quadra-symétrie qui vaut aussi bien pour le cube central que pour les portiques latéraux, contribue pleinement à la mise en place de ce conflit entre ce qui fait masse matérielle et ce qui capte l'intérêt de notre esprit.

Andrea Palladio : la villa Rotonda, près de Vicence, Italie (1566-1571) – vue d'ensemble et plan

Source des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Villa_Rotonda



Ce conflit entre la perception de la masse matérielle du corps de bâtiment central et la perception des quatre portiques répartis sur sa périphérie ne provient pas du fait que ceux-ci le masquent partiellement, car on en voit suffisamment pour bien repérer sa présence. Il provient du fait que la construction massive centrale se lit comme un volume cubique recouvert d'une toiture à quatre pentes culminée par une coupole tournant autour d'un axe vertical, voire comme une enveloppe qui se déroule horizontalement en continu, tandis que, pour leur part, les portiques sont lus par notre esprit comme des groupes de trajets verticaux ascendant indépendants les uns des autres, ou comme des axes horizontaux poursuivant des escaliers qui se dirigent vers le bâtiment depuis quatre directions complètement indépendantes les uns des autres. On a donc affaire ici à un conflit entre deux perceptions puisque celle des portiques ne peut se réaliser sans défaire en nous la perception du corps principal du bâtiment, et inversement. Par ailleurs, on n'a pas affaire à deux ensembles autonomes de formes puisque les portiques ne constituent pas à un ensemble autonome dès lors qu'on ne peut pas les voir tous les quatre en même temps, chacun ayant plutôt l'allure d'un appendice isolé accolé à la masse du bâtiment principal, ainsi amalgamé à lui et non pas autonome de lui.



*Ci-dessus : Michel-Ange (ou Étienne Dupérac), pavage de la place du Capitole à Rome
À droite : Michel-Ange, détail d'une porte dans la Chapelle Médicis à Florence*

Sources des images : <https://www.walksinrome.com/blog/the-piazza-del-campidoglio-rome>
et <https://toutelaculture.com/actu/la-restauration-de-la-chapelle-des-medicis-par-une-mysterieuse-bacterie/>

Nous revenons à la place du Capitole de Rome pour considérer cette fois son pavage réalisé en 1940 d'après la gravure de 1569 qu'en avait fait Étienne Dupérac (vers 1530-1604). On ne sait si la conception du dessin de ce pavage doit lui être attribuée ou si elle revient à Michel-Ange. On peut sans problème ressentir comment sa partie centrale explose en étoile en fixant notre regard sur la statue de Marc-Aurèle qui en occupe le centre, mais il faut nécessairement quitter cette lecture pour lire la façon dont des paires de lignes s'élancent depuis toute la périphérie de la place pour rejoindre toutes les pointes de l'étoile centrale. Nous ressentons bien que ces deux lectures s'équilibrent parfaitement, depuis le centre et depuis toutes les parties de la périphérie, mais tenter de percevoir comment elles s'équilibrent en les faisant simultanément nous déstabilise car leur lecture simultanée est un exercice impossible. Et là encore ce conflit se fait entre une lecture d'une masse compacte éprouvée depuis son centre et des trajets que notre esprit suit des yeux depuis toute la périphérie. Autre exemple de lecture conflictuelle à l'intérieur d'une figure à la fois centrée et se faisant depuis sa périphérie, en l'occurrence à l'intérieur d'une figure munie d'un axe de symétrie central et d'un axe symétrique sur chacun de ses côtés : les niches surmontant chacune des portes de la Nouvelle Sacristie de la Chapelle Médicis à Florence dont l'architecture et les sculptures ont été commandées en 1520 à Michel-Ange. Ce type de figure, qui a donné lieu à quantité de réalisations similaires, tel qu'il en va pour chacune des baies de l'étage du palais des Conservateurs de la place du Capitole, et spécialement pour sa baie centrale, est une figure symétrique dont l'axe de symétrie n'est pas spécialement matérialisé par une colonne ou par une statue centrale, mais qui comporte sur chaque côté une colonne ou une figure quelconque qui s'affirme cette fois comme un axe symétrique bien matérialisé. On repère inévitablement l'allure symétrique de la niche de la Nouvelle Sacristie dont on donne la photographie, mais comme l'axe de cette symétrie n'est marqué que par un ensemble de creux emboîtés, c'est avec la matérialité de notre corps que nous lisons cette symétrie, c'est-à-dire en ressentant que la niche sculptée est analogue à notre corps sous cet aspect. De chaque côté, un pilastre prolonge une console et est surmonté d'un chapiteau symétrique très saillant à l'horizontalité très marquée. Cette fois, c'est avec l'attention de notre esprit que nous suivons des yeux l'axe vertical que figure chacun de ces pilastres et les différentes accidents qui en marquent le soubassement et la partie haute. Comme pour le pavage du Capitole, ici la perception d'ensemble de la figure et celle de sa symétrie horizontale globale ne peut se faire dans le même temps que la lecture verticale de l'axe de symétrie que réalise pour lui-même chacun des pilastres latéraux, et

l'une de ces lectures doit donc se défaire pour que nous puissions réaliser une des deux autres. Cela correspond donc à un conflit de perceptions engendré par ce type de figure, et nous ramène au caractère conflictuel, dans l'architecture italienne, de la relation entre ce qui se relève de la perception de la matérialité et à ce qui relève d'une lecture par notre esprit.



Andrea Palladio, la villa Barbaro à Maser, Italie (1550 à 1560) Source de l'image : https://www.wikwand.com/fr/Villa_Barbaro

Autre bâtiment célèbre de Palladio, la villa Barbaro à Maser. Elle nous servira à introduire la différence entre la façon italienne et la façon plus nordique d'envisager le même type de concurrence entre le centre de symétrie global d'une figure et des centres de symétrie établis sur chacun de ses côtés. Dans le bâtiment central on retrouve, bien que réalisé de façon différente, le principe des niches de Michel-Ange dans la Nouvelle Sacristie de la Chapelle Médicis. Aucune figure d'affirmation positive au centre, mais le trou des baies et des guirlandes cassant la continuité des linteaux portés par les hautes colonnes, et donc un trou dans cette continuité. Sans former une figure isolable par lui-même, le sommet du fronton accuse la symétrie d'ensemble de la façade, une symétrie que nous percevons parfaitement du fait de l'équilibre produit par la présence de colonnades semblables et de baies semblables sur chacun de ses côtés. Sur chacun de ces côtés, précisément, le groupe formé de deux colonnes portant une architrave et encadrant des fenêtres superposées génère une figure symétrique immédiatement visible. Notre attirance spontanée pour les figures symétriques est ainsi sollicitée simultanément de plusieurs façons qui se font nécessairement concurrence. D'une part, il y a la symétrie d'ensemble de la façade, qui n'est perçue que par la disposition globale des masses construites : une surface plus haute vers le centre et deux masses autonomes réparties symétriquement de chaque côté. D'autre part, il y a la symétrie de chacune des figures latérales que notre esprit déchiffre en y repérant un portique à l'antique entourant des fenêtres superposées enrichies de frontons, et la lecture de la symétrie de ce portique est d'autant plus importante que le mur lui-même, parce qu'il déborde de la colonne vers le centre, implique une lecture dissymétrique de la matérialité de chaque panneau mural entourant l'axe de la façade. Parce qu'elles sont symétriques, chaque figure latérale s'affirme nécessairement avec autant de force que sa voisine et lui fait concurrence en déstabilisant ainsi notre perception qui ne sait pas sur laquelle porter son attention, et qui plus est un effet de symétrie impliquant l'ensemble de la figure se propose encore concurrentement pour organiser notre perception. Déstabilisation de notre perception, donc, parce qu'elle hésite constamment sur la façon d'aborder une telle figure en ne cessant de passer d'une lecture à l'autre du fait de la concurrence entre une symétrie centrale non affirmée par une figure propre et deux symétries latérales, chacune affirmée cette fois par une figure clairement affirmée, clairement lisible.

C'est là la manière privilégiée par l'architecture italienne pour confronter un centre que l'on peut dire vide à des centres latéraux clairement affirmés pour leur part par des figures propres. Il suffit

maintenant de prendre un peu de recul et de considérer l'ensemble de cette villa rurale pour introduire à la façon plus nordique de confronter un centre à des centres situés à sa périphérie. Au centre, bien affirmée tant par sa forme propre que par sa situation en large avancée, la maison seigneuriale dont on a décrit précédemment la façade. En arrière-plan, les deux ailes regroupant les bâtiments destinés à abriter le matériel agricole, les animaux et les récoltes, et à l'extrémité de chacune de ces deux ailes un bâtiment à fronton affirmant de façon déterminée l'axialité de sa figure. Cette fois donc, deux figures latérales dont l'axialité de chacune s'affirme en concurrence déstabilisante pour organiser notre perception avec l'axialité elle aussi très affirmée de la figure centrale qui les rassemble : c'est ce type de disposition que l'on verra préférentiellement en France et dans les autres pays nordiques.

Pour l'envisager nous quittons l'Italie pour l'architecture des pays plus nordiques où le passage approximatif d'un siècle à l'autre peut se repérer comme en Italie par la modification de ses effets récurrents. Au XV^e siècle, on l'a vu, ces effets combinaient des dispositions qui reliaient et des dispositions qui détachaient, au XVI^e siècle il s'agira d'un effet fondamentalement déstabilisant, et nous commençons donc par la déstabilisation de notre perception qui peine à s'organiser du fait de la concurrence entre plusieurs centres de symétrie qui cherchent chacun à être celui qui organisera notre perception à partir de lui.

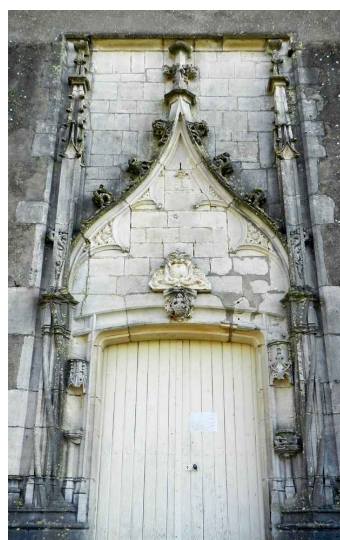
Bléré, église Saint-Christophe, France, baie du XV^e siècle

Source de l'image :
https://fr.geneawiki.com/wiki/Fichier:37027_-_Bléré_Eglise_Baie_Gothique.JPG



Tonnoy église Saint-Laurent, France, porche d'entrée de la fin du XV^e siècle

Source de l'image :
<https://patrimoinebourgescjr.weebly.com/bourges-rennaissance/archives/02-2015>

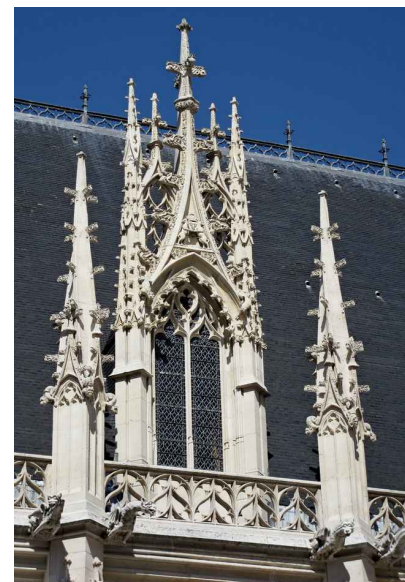
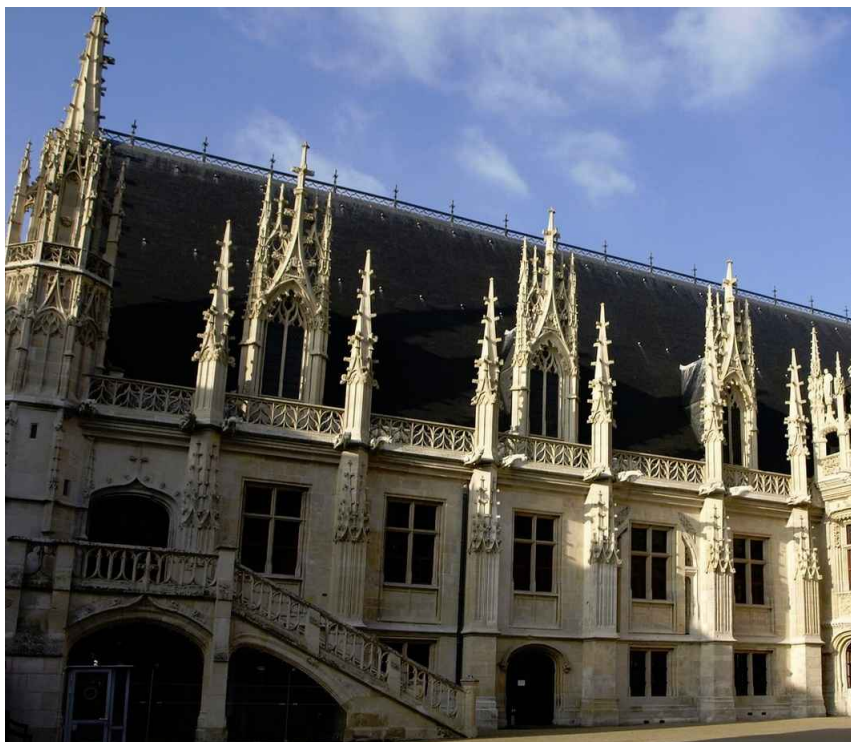


Comme illustration de cette évolution, celle du motif de l'arc en accolade très courant au XV^e siècle. On en voit deux sur la façade du palais de Jacques Cœur dont on a donné précédemment une photographie, chacun au-dessus de l'une des deux portes d'entrée. On en donne un autre exemple sur un bâtiment plus modeste, l'église Saint-Christophe de Bléré dont la baie date du XV^e siècle. Sur un autre bâtiment modeste, cette fois de la fin du XV^e siècle et qui s'analyse comme caractéristique des arcs en accolade du XVI^e siècle, celui qui surmonte la porte d'entrée de l'église Saint-Laurent à Tonnoy. On y retrouve l'arc en accolade caractéristique du XV^e siècle, mais cette fois il est accompagné sur chaque côté d'un pinacle qui affirme chacun son axialité. Sur la baie du XV^e siècle le trajet de l'accolade se détachait en relief sur le nu du mur, et ce faisant son parcours reliait un long linéaire encadrant l'arc de la baie. En même temps, tout au long de ce parcours, il reliait entre elles des sculptures de têtes végétales bien détachées les unes des autres. Très normalement cette disposition du XV^e siècle combinait donc des effets de relié et des effets de détaché. Comme en Italie, ce couple d'effets est remplacé au XVI^e siècle par un effet déstabilisant pour l'organisation de

notre perception puisqu'il met en concurrence un axe central et deux axes latéraux, lesquels sont incompatibles entre eux puisque, par définition, un axe de perception ne peut être qu'au centre de cette perception.

Par différence avec les exemples italiens, on notera que l'axe de symétrie central est ici franchement assumé par la pointe de l'accolade dont le parcours se lit, comme les deux axes latéraux, en la suivant des yeux. Le dialogue entre l'effet de matérialité et les dessins que lit notre esprit se fait principalement ici, comme dans les bâtiments français du XV^e siècle, par le contraste entre la nudité de la pierre matérielle qui forme la paroi et les lignes sculptées en relief à sa surface. Toutefois, par leur épaisseur plus grande et par l'assise verticale que leur procure leur long trajet accompagnant le mur, les pinacles latéraux ont aussi partie liée avec la matérialité du mur tandis que l'accolade centrale reste un fragile tracé que l'on ne peut que suivre des yeux.

L'aile ouest de l'actuel palais de justice de Rouen, ancien Échiquier de Normandie, a été construit entre 1499 et 1508 par les architectes Roger Ango et Roulland Le Roux. Étant précisé que son escalier d'accès est une construction néo-gothique récente, ce bâtiment est un parfait exemple de la généralisation à une façade entière de la description que l'on a faite du portail de l'église Saint-Laurent de Tonnoy.



Aile ouest palais de justice de Rouen (1499-1508), et détail d'une lucarne

Sources des images :
https://www.flickr.com/photos/tonio_vega/5164336400 et
https://www.wikivand.com/fr/Palais_de_Justice_de_Rouen

À grande échelle, on y lit en effet un contraste clair entre la nudité de la façade en pierre qui affirme la matérialité de la masse construite et, formant un ensemble de formes bien autonome, la série de pinacles et de lucarnes dont les dessins essentiellement verticaux captivent notre esprit. C'est à l'échelle de chaque travée que les pinacles massifs font plutôt valoir leur matérialité, autant par leur épaisseur que par leur adossement au mur principal, tandis que, formant un groupe autonome de pinacles plus légers, chaque lucarne fait principalement valoir la complexité et la variété de ses dessins qui captivent notre esprit. De façon évidente l'effet dominant est ici le dialogue entre la figure de symétrie axiale que forme chaque lucarne et les axes verticaux que constituent les grands pinacles latéraux qui lui font concurrence pour être eux aussi, chacun, un axe de symétrie se

proposant pour organiser notre perception à partir de lui. Même déstabilisation de notre perception qu'en Italie, puisque l'axe de symétrie organisant notre perception ne peut être sans difficulté à la fois au centre et sur les côtés de la figure, mais on n'a pas ici un conflit entre une centralité vide ressentie dans la matérialité de notre corps grâce à sa propre symétrie et des figures latérales que notre esprit décrypte en les suivant des yeux, on a une opposition moins conflictuelle entre des figures autonomes les unes des autres et que l'on peut toutes lire en les suivant des yeux. À plus petite échelle, celle de chaque lucarne, on retrouve en mineur la même organisation déstabilisante.



Porterie du palais des ducs de Lorraine à Nancy, France (1502-1512)

Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/Palais_des_ducs_de_Lorraine

À la porterie du palais des ducs de Lorraine, à Nancy, même principe mais cette fois avec une décoration souvent qualifiée de renaissance, tel qu'il en va pour la coquille du sommet, les sculptures en bas relief sur les plates-bandes verticales, les contre-courbes plusieurs fois coupées du fronton situé au-dessus du chevalier, ainsi que le centrage sur cul-de-lampe des deux balcons. Les frises à mouchettes ajourées des gardes corps de ces balcons, tout comme l'arc en accolade encadré de pinacles à gauche du portail d'entrée, appartiennent toutefois pleinement au registre visuel flamboyant. Au passage, on notera que bien des éléments usuellement qualifiés de « renaissance » relèvent d'un style renaissance plus fantasmé que réel, car on n'en a observé aucun dans les exemples véritablement renaissance que l'on a envisagés précédemment et il en ira de même dans les exemples que l'on envisagera plus loin.

Quelle que soit l'importance de ces détails décoratifs dits renaissance, il n'empêche que l'ensemble de la disposition est français, et que l'on y retrouve tous les éléments que l'on a vus dans l'architecture du palais de justice de Rouen : grande surface de pierre nue valorisant la matérialité de sa surface et de la paroi qu'elle forme, détails sculptés dont la diversité captive notre esprit en relief sur cette façade nue, figure centrale prédominante accusant son rôle d'axe de symétrie et entourée de figures secondaires s'affirmant également comme des figures symétriques, rôle est joué ici par les deux balcons, fronton symétrique à pinacles entouré de deux plus grands pinacles à la verticalité et à la symétrie très affirmées. Une organisation qui a donc tout à voir avec le palais de justice de Rouen, rien à voir avec la maison de maître au centre de la villa Barbaro de Maser.

Autre bâtiment français dans lequel un élément d'architecture central, clairement avancé en saillie, est concurrencé par deux corps de bâtiments latéraux situés symétriquement et eux-mêmes

symétriques : le Palais du Luxembourg à Paris, conçu par l'architecte Salomon de Brosse (1565 ou 1571-1626) et construit à partir de 1615. On envisage sa façade sur jardin.



Façade sur jardin du Palais du Luxembourg à Paris, conçu par Salomon de Brosse (à partir de 1615)

Source : [https://www.wikivand.com/fr/Palais_du_Luxembourg#Media:Fichier:Palais_du_Luxembourg,_South_View_\(Crop\)_20140116_1.jpg](https://www.wikivand.com/fr/Palais_du_Luxembourg#Media:Fichier:Palais_du_Luxembourg,_South_View_(Crop)_20140116_1.jpg)

À grande échelle il s'agit bien d'une disposition « à la française », mais on remarque toutefois que le pavillon central a un centre inexistant qui se dérobe de façon très semblable à celui du pavillon central de la villa Barbaro de Maser. Autre italianisme de cette façade, l'emploi de bossages très prononcés, principalement sur les pierres des colonnes et des pilastres : il s'agissait de satisfaire la demande explicite de Marie de Médicis d'évoquer ainsi le palais Pitti de Florence. Une colonne ou un pilastre ainsi défiguré par des reliefs horizontaux occasionne un conflit radical, et donc à l'italienne, de la lecture de la verticalité de cette colonne ou de ce pilastre par notre esprit qui se montre alors capable de faire abstraction de la présence de ces reliefs, cela en contraste à l'appréciation de la matérialité de la pierre qu'exacerbe la présence de ces bossages horizontaux.

Au passage, on repère que cette architecture fait beaucoup usage de colonnes jumelées et de pilastres jumelés reliés par un entablement, disposition souvent utilisée dans l'architecture française ou italienne de cette époque, et d'ailleurs aussi aux siècles suivants. Lorsque les deux colonnes sont ainsi très proches l'une de l'autre, comme c'est le cas pour les colonnes doubles du corps de bâtiment central, cette disposition suffit à mettre en scène ce que l'on a dit du principe italien : un centre vide et deux axes de symétrie répartis de façon symétrique autour de ce centre.

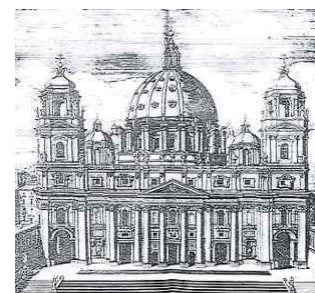


Carlo Maderno : façade de St Pierre de Rome (1612)

Source de l'image : https://www.wikivand.com/en/Carlo_Maderno

Ci-dessous, la façade prévue initialement, avec deux clochers latéraux

Source de l'image : <https://roma-bella.com/st-peters-square/>



Confirmant que la disposition « à la française » n'est pas l'apanage de la France mais seulement une préférence liée à l'habitude, il ne manque pas de bâtiment italien en faisant usage, même des plus célèbres. Ainsi la façade de St Pierre de Rome construite à partir de 1608 et que l'on doit à Carlo Maderno (1556-1629) : une colonnade à fronton au centre, légèrement en avancée, pour souligner l'axialité de la façade, et deux ailes latérales, chacune symétrique mais cette fois en léger retrait pour encadrer l'axe central de deux axes latéraux. Au lieu des frontons assez discrets qui marquent leur symétrie, celle-ci était initialement envisagée plus affirmée puisqu'un clocher de deux étages était prévu à la place de chacun des frontons, mais des déboires techniques dus à des enfoncements du sous-sol ont amené à y renoncer après plusieurs tentatives.

Pour évoquer un autre aspect de l'effet récurrent de ce siècle, on note que la façon dont la façade se termine dans sa partie haute nous déconcerte quelque peu : où est donc le haut de la façade ? Au niveau de son fronton comme c'est l'usage, d'autant qu'une bande d'entablement bien affirmée précède sa forte corniche sommitale ? Mais que vient donc faire cet espèce d'étage qui n'en n'est pas vraiment un mais poursuit la façade au-delà de sa corniche sommitale ?



Giacomo della Porta : façade de l'église du Gesù à Rome (1571-1575)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_du_Ges%C3%B9_de_Rome



Carlo Maderno : façade de l'église Santa Susanna à Rome (1596)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Suzanne_de_Rome

La façade de l'église du Gesù à Rome, datée de 1571-1575 et que l'on doit à Giacomo della Porta (1533-1602), a beaucoup d'analogie avec la façade plus tardive de l'église Santa Susanna à Rome, construite en 1596 par Carlo Maderno avant de se voir confier celle de Saint-Pierre : plusieurs frontons, de diverses tailles et à diverses hauteurs, accusent « à la française » l'axe central, tandis que des volutes fixent des centres d'attention visuels concurrents sur chaque côté de l'étage. Et même incertitude concernant le niveau d'appui de la façade dont on ne sait si c'est l'appui au sol ou le niveau d'appui de colonnes et des pilastres qu'il faut prendre en considération, une incertitude d'ailleurs renouvelée pour le point de départ de l'étage puisqu'il en dispose de plusieurs qui se font concurrence. Tous ces conflits par concurrence sont dans la veine italienne, tout comme la concurrence que se font les deux frontons qui se superposent au centre de la façade de l'église du Gesù sans que l'on puisse dire lequel est le vrai fronton : le plus vaste ou le plus en avant ?

On revient à la filière architecturale d'inspiration flamboyante avec l'hôtel de Cluny à Paris dont le style l'apparente à l'architecture du XVI^e siècle, bien que reconstruit pour l'essentiel à la fin du XV^e siècle sous l'instigation de Jacques d'Amboise, abbé de Cluny de 1485 à 1510. Comme au palais de Jacques Cœur du XV^e siècle, la notion de matière y est portée par la technique en pierre de taille massive lisse et continue, tandis que notre esprit est captivé par les lignes et les motifs décoratifs à sa surface ou formant des acrotères ajourés en bas de sa toiture.

La comparaison entre cette architecture française et celle italienne du palais du Te nous amène à observer la même différence que celle analysée au siècle précédent : en Italie, on a un conflit ouvert entre deux modes constructifs qui se disputent la même surface de façade, l'un qui valorise la matérialité de la pierre et l'autre qui fait appel à la mémoire historique qui est une propriété de l'esprit, en France on a cette fois la cohabitation paisible de la matière « nue » des murs massifs qui fait seulement valoir son rôle de paroi portante avec les décorations qui animent sa surface ou qui la bordent. L'attention de notre esprit suit « du bout des yeux » ces lignes qui le captivent, tandis que la maçonnerie portante ne se laisse saisir que par surfaces, lesquelles exigent que l'on ressente leur étendue et la massivité de leur matériau dans l'étendue et la matière de notre propre corps. Conflit donc entre les deux notions en Italie, cohabitation en France des deux notions, bien autonomes l'une de l'autre dans leurs fonctions respectives.



Façade sur cour de l'hôtel de Cluny à Paris, France (1485 à 1510) et détail d'une lucarne

Sources des images : <https://panoramadclari.com/analyse/hotel-des-abbes-de-cluny-et> et https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Paris_H%26amp;A-hotel_de_Cluny_Lucarne_960.jpg



Outre cette différence entre l'architecture italienne et l'architecture française, on retrouve autour de la porte d'entrée un dispositif sculpté typiquement français : une accolade avec longue pointe centrale entourée de deux pinacles juste au-dessus et autour de la porte, ainsi qu'une sculpture (disparue) sous un dais sculpté surmonté d'une fenêtre avec accolade sommitale affirmant sa symétrie, fenêtre accompagnée de chaque côté d'une fenêtre semblable à moindre hauteur.

Les frontons de lucarne, typiques de l'art flamboyant du XVI^e siècle, méritent quelques remarques. On y retrouve un gâble central prédominant et affirmant l'axe de symétrie qu'il représente par une pointe triangulaire terminée en fleuron, accompagné d'un pinnacle de forme symétrique sur chacun de ses côtés. Le remarquable est la présence d'une petite galerie ajourée horizontale reliant ces deux pinacles, accompagnée de remplissages ajourés occupant toute la surface libre située en dessous. Il s'agit là encore de l'effet caractéristique de cette période qui tend à nous déstabiliser : la petite galerie fait croire qu'elle termine le haut de la lucarne mais elle ne la termine pas puisque le fleuron

central et les pinacles latéraux vont plus haut, et pour sa part le fronton fait croire qu'il se termine sur ses rampants latéraux mais il ne se termine par là puisqu'une surface ajourée le prolonge jusqu'aux pinacles et jusqu'au niveau de la petite galerie supérieure.

On donne à plus grande échelle une lucarne qui s'écarte un peu du style flamboyant en empruntant un peu au style dit renaissant : une contre-courbe plusieurs fois coupée y remplace les rampants droits des lucarnes visibles sur la photographie de la façade sur cour.

On examine maintenant plusieurs exemples de la façon dont l'architecture « à la française » a repris des aspects de la renaissance italienne sans renoncer à sa particularité foncière.

Très caractéristique en ce sens, l'adaptation du style renaissance à la façade sur cour de l'Aile François I^{er} du Château de Blois, construite de 1515 à 1529 et dont l'architecte n'est pas connu. Comme dans les exemples italiens il y a bien là une concurrence entre deux modes constructifs, l'un utilisant une paroi maçonnée continue, l'autre des pilastres écartés reliés par des entablements horizontaux, mais, à la différence de ces exemples italiens, la structure à pilastres et entablements n'est pas encastrée dans la construction massive porteuse, elle est appliquée « à la française » en relief sur sa surface, comme s'il s'agissait d'une simple décoration rajoutée pour évoquer à l'esprit l'architecture antique. Cette solution « à la française » du Château de Blois propose donc deux modes de construction autonomes, l'un portant réellement et assurant réellement le rôle de paroi, l'autre fictif et seulement destiné à la satisfaction de l'esprit captivé par le style de la Renaissance italienne, mais pas deux modes de construction en conflit car encastrés l'un dans l'autre et se contrariant mutuellement comme il en va dans les solutions « à l'italienne ».



Façade sur cour de l'aile François I^{er} du Château de Blois (1515-1529)

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

Par différence, du fait de sa densité de pilastres sculptés, de baies et de sculptures diverses, il reste peu de place à la surface nue de la pierre dans l'aile du Louvre construite à partir de 1549 par l'architecte Pierre Lescot (1515-1578). Au rez-de-chaussée, on y trouve un conflit entre un système d'arcades renforçant un mur de maçonnerie pleine et un système de pilastres semblant soutenir une architrave continue, à l'étage un conflit entre le mur de maçonnerie pleine et le même système de pilastres semblant soutenir une architrave continue. Objectivement, on a donc ici le même conflit qu'en Italie entre deux modes de construction emboîtés l'un dans l'autre, mais le même matériau étant employé pour l'ensemble de la surface l'impression reste celle d'une façade matériellement construite dans sa totalité en pierre de taille et seulement agrémentée en surface par un système de faux pilastres, de pieds-droits sculptés aux fenêtres, et de frontons et sculptures diverses qui captivent notre esprit.



Le Louvre, Paris, l'aile construite par Pierre Lescot à partir de 1549

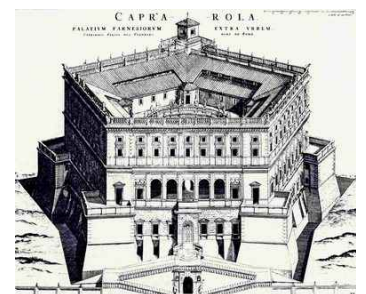
Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/Pierre_Lescot

Au passage, on peut remarquer encore une fois l'utilisation « à la française » de l'effet caractéristique du XVI^e siècle, avec un corps en légère avancée au centre et deux corps symétriques légèrement plus étroits placés symétriquement de chaque côté, une disposition qui était plus évidente dans le projet initial car le troisième étage d'attique ne devait alors concerner que les trois frontons, seule une balustrade entre eux étant prévue. Ces trois avancées sont toutefois chacune organisée « à l'italienne », spécialement au dernier niveau : deux flancs, chacun symétrique, et une disparition de la consistance du centre occupé par un trou et par la disparition de la partie horizontale du tympan, celui-ci soulignant seul la symétrie de l'ensemble à défaut d'élément architectural placé au centre pour valoriser explicitement la présence d'un axe de symétrie.



Détail de la façade et perspective d'ensemble de la villa Farnèse de Caprarola, Italie, avec intervention de Vignole de 1558 à 1568

Source des images : <https://visitcaprarola.it/fr/luoghi-da-visitare/edifici-storici/palazzo-farnese/> et <http://www.travelingintuscany.com/gardens/farnese.htm>



Ce qui différencie la façon française de l'italienne dans ce bâtiment est l'uniformité apparente, en France, du matériau employé. Ainsi, on peut comparer la façade de l'aile Lescot à l'une des façades de la villa Farnèse de Caprarola qui ne manque pas de similitude dans son organisation d'ensemble, aussi bien par la présence d'une combinaison d'arcades et de pilastres au niveau bas et de pilastres et de mur continu au niveau supérieur, tout en précisant que plusieurs architectes se sont succédés sur cette construction, d'abord Antonio da Sangallo le Jeune (1484-1546) et Peruzzi (1481-1537) qui établissent le soubassement formé de cinq bastions de forteresse vers 1515-1530, puis Vignole (1507-1573) qui réalisa de 1558 à 1568 les parties situées au-dessus du sous-sol et transformera en

palais à terrasses la forteresse initialement prévue.

Aux étages supérieurs, l'enduit coloré du mur courant fait ressortir le système de pilastres et d'entablement qui apparaît véritablement comme une disposition constructive concurrente à celle que constitue le mur plein courant, et à l'étage du dessous les impostes de teinte rougeâtre font également ressortir les pilastres et l'entablement qu'ils portent comme une disposition constructive qui semble parfaitement indépendante de celle des impostes soutenues par les arcades.

On trouvait le même procédé d'enduit coloré pour distinguer fictivement deux dispositifs constructifs encastés dans plusieurs des exemples italiens déjà donnés : le palais des Conservateurs du Capitole de Rome et le pavillon central de la villa Barbaro à Maser. Pour un autre exemple, on donne celui de la façade de l'église Santa Maria di Loreto de Rome dont la construction a commencé en 1507 d'après un projet de l'architecte Antonio da Sangallo le Jeune. Ici, la maçonnerie continue en briques rouges est parfaitement apparente tandis que la couleur blanche des pilastres et entablements suggère clairement qu'ils constituent une structure concurrente à celle de mur en briques.

Dans le palais du Te de Mantoue aucune différence de couleur ne venait différencier les deux structures apparemment emboîtées, mais leurs différences de texture et leurs écarts dans la profondeur suffisaient.



La façade de l'église Santa Maria di Loreto de Rome, par l'architecte Antonio da Sangallo le Jeune (après 1507)

Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/%C3%89glise_Santa_Maria_di_Loreto

Il est spécialement instructif de comparer l'emploi de la brique à Santa Maria di Loreto pour faire ressortir la fausse structure de pilastres et entablement avec l'emploi combiné des surfaces en brique et de chaînages en pierre de taille fréquemment utilisé en France, tel que par exemple à la [Place des Vosges](#) à Paris, construite au tout début du XVII^e siècle.

Il ne reste guère qu'un pavillon d'angle du Château de Vallery réalisé de 1555 à 1559 et que l'on doit à Pierre Lescot. Pas de faux ordre à l'antique ici, mais une combinaison parfaitement logique d'un point de vue constructif entre des surfaces en brique assurant la partie courante des murs et des pierres taillées utilisées pour réaliser des chaînages verticaux plus solides que s'ils avaient été en brique, des bandeaux horizontaux en pierre lisse pour réaliser les chaînages horizontaux correspondant à chaque ligne de plancher, et aussi pour réaliser le niveau trapu du soubassement. Les encadrements en pierre des ouvertures et leurs frontons n'ont pas de justification constructive et ils ne s'adressent donc qu'à l'attention de notre esprit qui décrypte le registre formel auquel ils correspondent, mais le reste du bâtiment utilise la matière d'une façon qui se justifie. Les chaînages verticaux en pierre y interviennent de deux façons. Dans les angles du bâtiment et aux baies des

étages supérieurs, il s'agit de chaînages dont la matérialité de la pierre est accentuée par le relief de leur bossage et par l'aspect martelé de leur surface, tandis que la stricte géométrie de leurs dessins et leur alternance de pierres longues et courtes soulignent l'intervention d'un esprit soucieux du détail de leur assemblage. En encadrement des baies des niveaux bas, la matérialité des pierres de chaînage est accentuée de la même façon par le relief de leur bossage et par l'aspect martelé de leur surface, mais cette fois leur présence vient empiéter sur l'encadrement des baies et nuit de cette façon à leur lecture. Dialogue positif donc entre l'esprit du constructeur et la matière qu'il organise dans le premier cas, dialogue que l'on peut dire destructif entre les mêmes pour ce qui concerne les encadrements de baies du premier niveau, mais ces endroits où l'esprit et la matière sont en conflit « à l'italienne » sont limités et discrets. Pour l'essentiel, c'est la manière française qui domine, c'est-à-dire le dialogue de la matière avec l'esprit qui l'organise dans le détail.



À gauche, pavillon d'angle subsistant du château de Vallery réalisé de 1555 à 1559
 Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Ch%C3%A2teau_de_Vallery

Ci-dessous, L'aile Louis XII du Château de Blois (1498-1503)
 Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Style_Louis_XII



Toujours concernant l'emploi de la brique en France, quelques mots sur le style dit « Louis XII » du début du XVI^e siècle, souvent considéré comme une phase de transition entre l'architecture gothique et l'adoption du style renaissance en France.

Très normalement, c'est l'aile Louis XII du Château de Blois qui nous fournira un exemple caractéristique de ce style. Cette fois, les chaînages se présentent sous forme de pierres de taille lisse, sans bossage ni martelage de leur surface, tandis que l'alternance des pierres longues et courtes est complètement irrégulière. Toujours pas de conflit ici entre les deux techniques de construction qui se contentent de se combiner : à la pierre de taille les chaînages des angles de la maçonnerie et des pieds droits des fenêtres, à la brique le remplissage matériel des murs courants. Ce n'est toutefois pas dans cette combinaison des deux matériaux que réside le contraste principal entre ce qui fait la matérialité du bâtiment et ce qui capte l'intérêt de notre esprit, mais dans le contraste entre les parties principales du mur, faites donc de pierres de taille et de briques, et les arcades du soubassement, les allèges du premier niveau de la galerie et les lucarnes reliées entre elles par des frises sculptées. Toutes ces surfaces, auxquelles on peut ajouter le rez-de-chaussée de la porte de la tour et tous les linteaux en arc des fenêtres de cette tour, sont systématiquement réalisées en pierre de taille. À toutes ces parties richement sculptées sans que naisse à leur occasion la moindre anomalie déstabilisante, on peut cependant opposer le décalage de l'appui au sol des arcades de la galerie qui déstabilise notre attente d'un appui normal sur le sol, et opposer aussi le

traitement en fausse colonne et en pilastres des angles de la tour, des éléments architecturaux qui nous laissent croire qu'ils portent par eux-mêmes alors que l'on voit bien que les chaînages d'angle de ce bâtiment sont réalisés en rangs successifs de pierres de taille et que ces formes de colonne et de pilastres ont donc ici une fonction seulement décorative.

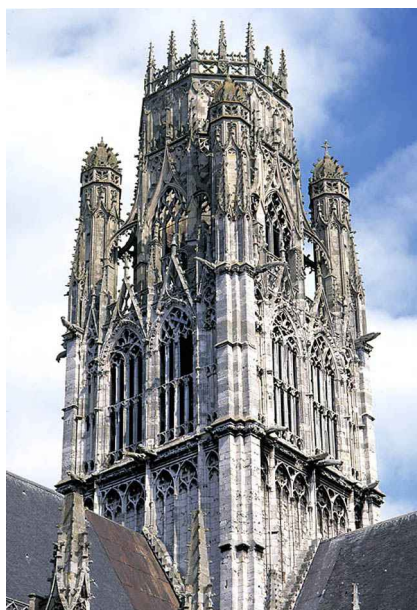
Un axe principal auquel font concurrence deux axes latéraux, tel qu'on a envisagé jusqu'ici la disposition « nordique » qui permet de déstabiliser notre perception qui hésite constamment quant au choix de la partie qui doit l'organiser, cela correspond à la disposition d'une figure plane. Lorsqu'on passe aux volumes, l'équivalent est un massif central prédominant auquel font concurrence des massifs latéraux similaires répartis sur toute sa périphérie. Ce sont principalement les clochers qui donnent l'occasion de telles dispositions, et on en donne maintenant trois exemples qui en montrent la variété.

D'abord, les clochers édifiés en 1511 sur la façade de l'Église Notre-Dame du Týn à Prague, par l'architecte tchèque Matěj Rejsek (vers 1445-1506), ou du moins selon ses plans puisqu'il était alors décédé. S'il est bien le concepteur de la couverture des tours, cela implique qu'elle relève du style du XV^e siècle malgré sa réalisation au XVI^e. Il n'y a pas d'anomalie en cela car la déstabilisation de l'organisation de notre perception liée à cette disposition était déjà en jeu au XV^e siècle, certes de façon moindre, mais concernant spécialement l'organisation des masses matérielles, ce qui est bien le cas ici. Quand à l'effet dominant au XV^e siècle, il y est très lisible puisque chacune des tourelles accrochées à la pyramide principale de la couverture de chaque tour est à la fois visiblement bien détachée de celle-ci et complètement reliée à elle.



Clochers de l'Église Notre-Dame du Týn à Prague, Tchéquie (1511)

Source de l'image : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Prag_Teynkirche.jpg



Ci-dessus, tour du transept de l'Abbaye de Saint-Ouen à Rouen, France (vers 1490-1510)

Source de l'image : <https://journals.openedition.org/insitu/1148>



À droite, clocher nord de la façade de la cathédrale de Tours, France (1507)

Source de l'image : <https://journals.openedition.org/insitu/docannexe/image/1148/imgs-25.jpg>

Le deuxième exemple est quant à lui « pleinement XVI^e siècle ». Il s'agit du couronnement de la tour du transept de l'Abbaye de Saint-Ouen à Rouen, probablement construit entre 1490 et 1510 sur

une tour-lanterne datant pour sa part de 1440 à 1480. Bien que très ajourée, la tour centrale fait valoir sa matérialité par le volume massif qu'elle occupe, et cela en contraste au surgissement vertical des quatre tourelles d'angle que nous suivons des yeux grâce à l'attention de notre esprit. Comme pour la façade de la cathédrale de Tours, le très fin et très riche réseau sculpté dont la complexité captive notre esprit contraste avec la nudité des surfaces matérielles en pierre sur lesquelles il est appliqué. Par différence avec les toitures des clochers de l'Église Notre-Dame du Týn, bien détachées les unes des autres comme on l'a dit en concordance avec leur « style XV^e siècle », ici la lecture des tourelles d'angle est quelque peu embrouillée avec celle de la tour centrale, notamment du fait de la présence des fines arcades à double courbure qui les relient à elle sans que l'on puisse supposer, du fait de leur minceur, qu'elles puissent avoir un rôle de contrefort. Non seulement le détachement visuel des formes était devenu un effet mineur au XVI^e siècle, mais la recherche d'un effet plutôt déstabilisant encourageait ce brouillage des formes afin de nous laisser quelque peu décontenancés quant à la question de savoir si les différentes formes n'en forment qu'une seule plus grande ou si elles sont séparées les unes des autres. Décontenancés nous le sommes aussi quant à la question de savoir où la tour se termine, et cette fois ce sont les pinacles du couronnement final qui interviennent puisqu'ils continuent la tour alors que, par ailleurs, celle-ci semble s'arrêter à la corniche qui la cerne juste en dessous de la couronne des pinacles. À moins, mais comment savoir, que la balustrade qui attache les pinacles entre eux fasse encore partie du volume de la tour et qu'elle ne soit donc pas un réseau sculpté établi à son dessus.

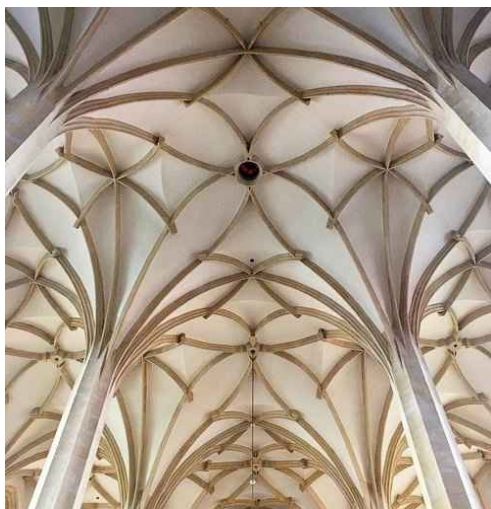
Dernier exemple, le clocher nord de la façade de la cathédrale de Tours, établi à partir de 1507. Étant précisé que celui du sud, construit de 1534 à 1547, le sera selon la même conception. Sa moitié basse formant tour est recouverte de pinacles et de reliefs plus fins au graphisme typiquement gothique qui servent à faire la transition avec la partie principale de la façade, mais sa partie haute utilise un vocabulaire nettement « renaissance ». Mais si le détail de ses formes vient d'Italie, la disposition globale de ce clocher est complètement « septentrionale » : un premier étage massif en retrait entouré de quatre pinacles occupant chacun des angles du massif inférieur, une forme en coupole allongée entourée par une couronne de multiples petits pinacles, et une guérite sommitale dont la coupole sphérique est entourée d'une multitude de toutes petites formes ayant vaguement l'allure de boules. À chacun de ces étages, donc, un contraste très clair entre une forme centrale qui s'affirme comme un volume matériel et de multiples formes sur toute sa périphérie qui sont autant de formes que notre esprit suit des yeux ou repère visuellement, et qui chaque fois font concurrence à la forme centrale qu'elles entourent.

On doit aussi évoquer le système de voûtement de l'Europe du nord, car au XVI^e siècle l'autonomie entre la surface matérielle des voûtes et le dessin des nervures s'exacerbe significativement par rapport à ce que l'on a envisagé à l'église St Lorenz de Nuremberg du siècle précédent.

L'église Saint-Nicolas à Louny, en Tchéquie, a probablement été conçue par l'architecte Benedikt Rejt (ou Benedikt Ried, 1451-1534), spécialement connu pour avoir réalisé la voûte de [*la salle Vladislav du château de Prague*](#). Sous la voûte de Louny, réalisée vers 1520-1538, une partie des nervures ne se donne même plus la peine de se réunir en réseau continu, certaines s'interrompant soudainement et comme sans raison après un croisement, générant ainsi un dessin de nervures discontinu très autonome par rapport à la surface matérielle de la voûte qui, elle, est continue. Du fait de leur discontinuité, ces nervures ne peuvent d'ailleurs prétendre jouer un rôle significatif dans le soutien de cette voûte.

Plus spectaculairement encore, les petits reliefs réalisés en staff vers 1515-1527 sous la voûte de l'église paroissiale de Kättschach, en Autriche, due à l'architecte Bartlmä Filtaler. Ils forment un complexe réseau décoratif, d'inspiration florale, qui peut encore moins prétendre à jouer un rôle

quelconque dans le soutien de la voûte. On ne peut pas exprimer plus fortement que la matérialité de la voûte et les nervures qui la recouvrent en captant l'intérêt de notre esprit par leur aspect décoratif forment deux registres bien contrastés et complètement autonomes l'un de l'autre.



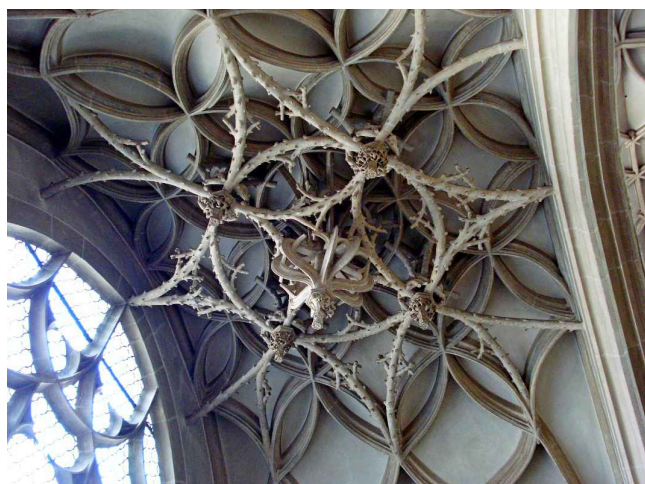
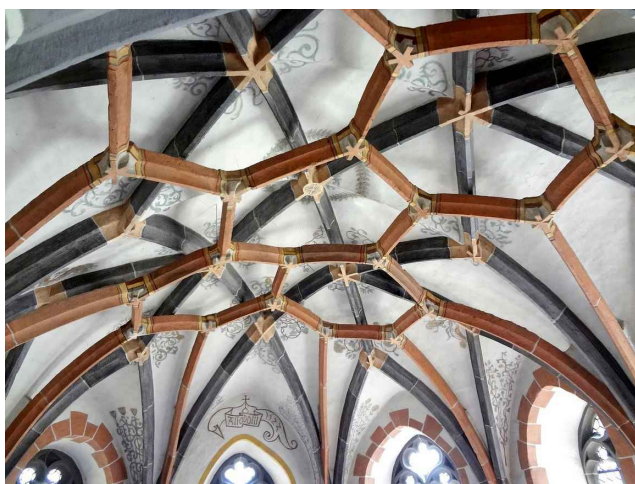
Probablement de l'architecte Benedikt Rejt : la voûte de l'église Saint-Nicolas à Louny, Tchéquie (1520-1538)

Source de l'image : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LounyKostelKlenba.jpg>

Bartlmä Filtaler : voûte de l'église paroissiale de Katschach, Autriche (1515-1527)

Source de l'image : https://www.meinbezirk.at/gaital/c-freizeit/pfarrkirche-koetschach-gaitaler-dom_a2620220#gallery--default&pid=12700170

Quoique des dispositions encore plus explicites ont été inventées en Allemagne au début du XVI^e siècle, puisque cette fois séparant complètement la voûte de ses nervures.



Église St Jakob à Langenstein en Allemagne : la voûte du chœur (1522)

Source de l'image : https://www.wikivand.com/de/Gew%C3%B6lbe#Media/Datei:Pfarrkirche_Langenstein_Chorgew%C3%B6lbe_4.jpg

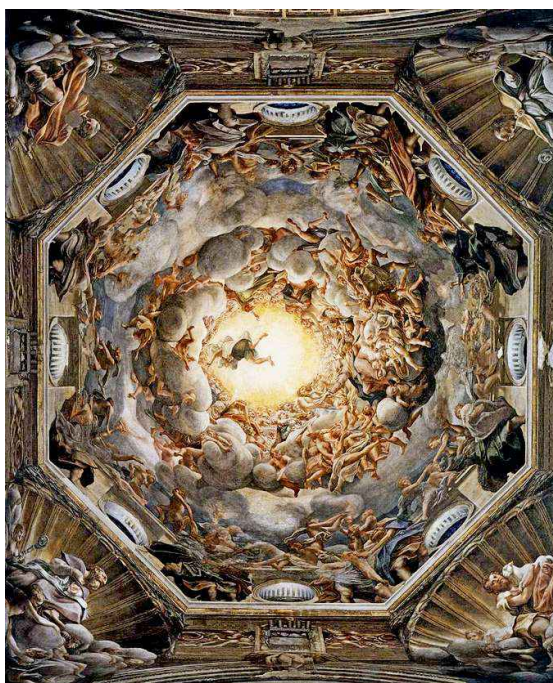
Erhard Heydenreich : voûte d'une chapelle de l'église Notre-Dame à Ingolstadt, Allemagne (vers 1512)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingolstadt_Liebfrauenm%C3%BCnster_Jakobskapelle_Luftrippen.JPG

La voûte du chœur de la petite église St Jakob à Langenstein en Allemagne a reçu en 1522 deux étages de nervures complètement détachés l'un de l'autre et seulement reliés à l'endroit des chapiteaux sur lesquels ils s'appuient. Collé contre la voûte, un réseau de nervures peint de couleur grise peut avoir un rôle de raidisseur de la voûte, mais décalé en dessous, et articulé de telle sorte que ses hexagones ou ses pentagones soient centrés sur les croisements du réseau gris, un second réseau de nervures, cette fois peint de couleur rougeâtre, ne peut certainement pas avoir le moindre

rôle raidisseur ou porteur pour la voûte puisqu'il en est complètement détaché. Tandis que la surface de la voûte assure la matérialité de la couverture du chœur, ce réseau de nervures décollé de sa surface n'a pour fonction que de captiver notre esprit par sa disposition géométrique et par la bizarre concordance entre le centre de ses figures et la position des croisements du réseau des nervures grises.

Réalisées vers 1512 dans les chapelles latérales de l'église Notre-Dame à Ingolstadt, en Allemagne, certaines des nervures sont également éloignées de la surface matérielle de la voûte et créent un réseau de faux branchages dont la présence inattendue captive l'esprit. En fait, sous la surface lisse et bombée de la voûte, plusieurs réseaux se succèdent : d'abord des nervures courbes fortement saillantes qui se croisent de façon très dense, puis des espèces de branchages suspendus en l'air d'où émergent des boutons floraux à leurs intersections, puis au centre une espèce d'étoile végétale d'où sort un autre bouton floral. Ce complexe réseau inattendu forme évidemment pour l'esprit un enjeu d'intérêt complètement autonome de la présence matérielle de la voûte qui ferme l'espace au-dessus, autonome car éloigné de toute notion de paroi et incapable d'aider à porter la voûte puisque, à l'inverse, il y est suspendu, au moins en partie.



Coupoles de la Cathédrale de Parme en Italie, peinture de l'Assomption de la Vierge (1526-1530) par le Corrège

Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/Cath%C3%A9drale_de_Parme



Voûte du salon de l'Olympe de la villa Barbaro à Maser en Italie (à partir de 1560), peinture de Véronèse

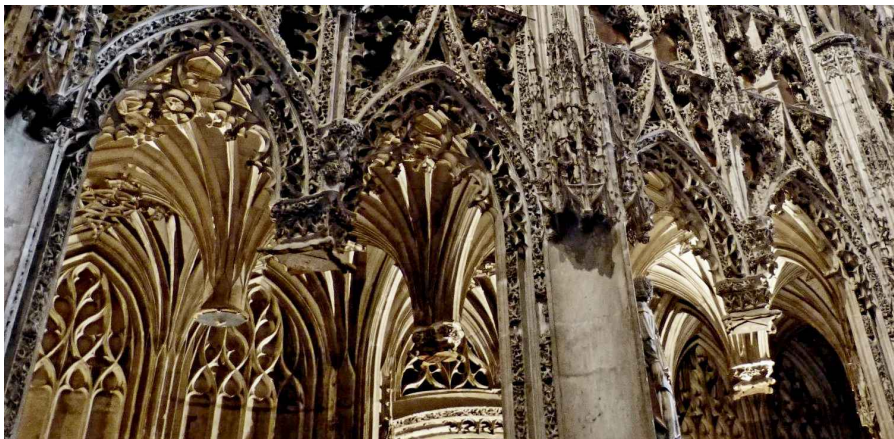
Source de l'image : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Salla_dell%60olimp%2C_Paolo_Veronese%2C_Villa_Barbaro.jpg

Pour sa part, l'Italie ne s'est pas intéressée à créer un contraste visuel entre la matérialité de leurs voûtes et de leurs coupes avec un dessin de nervures ou de fausses nervures organisées en réseaux autonomes, mais c'est vers cette époque qu'elle a commencé à utiliser de façon abondante les peintures recouvrant ces surfaces pour nier leur caractère d'enveloppement matériel et les transformer en ouvertures spectaculaires sur le ciel, voire sur des ciels supposés divins, captivant ainsi complètement notre esprit qui se plaît alors à découvrir tous les détails de la scène imaginaire figurée.

Ainsi, on donne l'exemple de la coupole du dôme de la cathédrale de Parme sur laquelle le peintre le Corrège (1489-1534) a réalisé entre 1526 et 1530 une Assomption de la vierge particulièrement spectaculaire, avec sa spirale de nuages et d'anges portant la vierge et, sur fond de lumière éblouissante, l'apparition de Jésus qui a ouvert les ciels pour accueillir sa mère. Autre exemple,

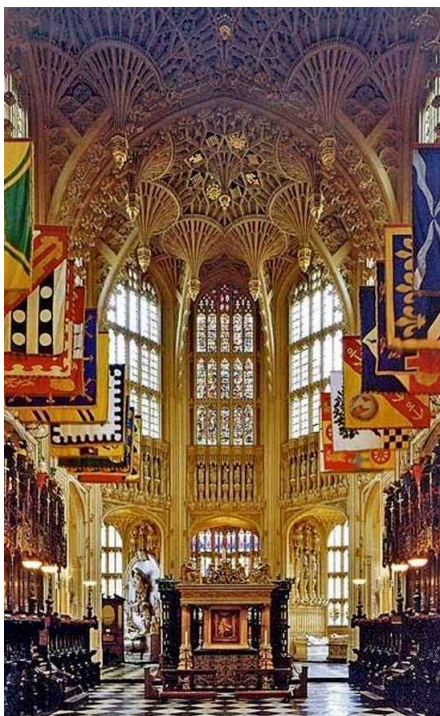
plus modeste en dimension, la voûte du salon de l'Olympe dans le pavillon de maître de la villa Barbaro à Maser dont on a précédemment envisagé l'architecture palladienne extérieure. La peinture y a été réalisée à partir de 1560 par le peintre Véronèse (1528-1588). Une partie de sa surface évoque des ciels et des cieux qui, comme à Parme, tendent à nier la réalité matérielle de la voûte. Il est toutefois suggéré son découpage en différents caissons, ce qui occasionne une disposition avec une figure centrale et une multitude de figures l'entourant de tous côtés et, comme on l'a vu de multiples fois en Italie, la figure centrale ne se présente pas ici en affirmant la matérialité de son centre, mais au contraire par l'effondrement le plus complet possible cette matérialité puisqu'elle ouvre imaginairement vers l'infini des cieux divins.

À la confrontation de la matérialité des voûtes avec le dessin de nervures formant des réseaux autonomes que l'on a vue en France, en Allemagne et en Autriche, on a donc en Italie une disposition où les peintures qui décorent les voûtes entrent dans une relation la plus conflictuelle qu'il soit possible avec la matérialité de leur construction puisqu'elles tendent à complètement la nier.



Voûte du jubé de la Cathédrale Sainte-Cécile à Albi, France (vers 1500)

Source de l'image : <http://www.bigmammy.fr/archives/2012/06/26/24581138.html>



À gauche, la voûte du choeur de la chapelle d'Henry VII à l'abbaye de Westminster à Londres, Angleterre (1503-1519)

Source de l'image : <https://pm.ii3NTHL7>

Ci-dessus, la voûte en forme de clef pendante de 3 à 4 m de saillie couvrant toute la croisée du transept de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris (à partir de 1584)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise_Saint-%C3%89tienne-du-Mont_de_Paris

Au XVI^e siècle, l'indépendance des formes captivant l'esprit par rapport à la nécessaire solidité de la construction va se concrétiser dans l'Europe du nord par la création de formes s'appuyant sur le vide, du moins semblant s'appuyer sur le vide. Dès lors que l'effet de déstabilisation caractéristique de ce siècle n'était pas complètement absent du siècle précédent, des clés de voûte suspendues ont été réalisées au XV^e siècle, mais c'est vraiment au XVI^e siècle que de telles dispositions deviennent abondantes.

Ainsi en va-t-il dans le jubé de la cathédrale Sainte-Cécile à Albi, datant approximativement de 1500. Ainsi en va-t-il aussi des voûtes en éventail de la chapelle d'Henry VII à l'abbaye de Westminster à Londres dont les pointes s'appuient sur le vide et que l'on peut dater de 1503 à 1519. Autre exemple encore, l'énorme clé pendante qui forme voûte au-dessus de la croisée du transept de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris, datant de la fin du XVI^e siècle et dont les sculptures relèvent du style renaissance. À Albi comme à Saint-Étienne-du-Mont ce sont les piliers les plus proches et la continuité de la matière de la voûte qui nous rassurent sur la solidité matérielle de l'édifice, à l'abbaye de Westminster ce sont les arcs de soutien qui s'accostent aux piliers latéraux et qui viennent rencontrer la voûte.

Comme on l'a indiqué à multiples reprises, l'effet prédominant au XVI^e siècle a pour fonction de nous déstabiliser, et quoi donc de plus déstabilisant que de faire croire à notre esprit que les voûtes s'appuient sur le vide et qu'elles devraient par conséquent s'effondrer, une impression qui vient en parfaite autonomie par rapport à la disposition matérielle qui, visiblement ne s'effondre pas, et qui fait ainsi preuve de la solidité que l'on attend normalement d'un bâtiment.



Andrea Palladio : la façade de l'église San Francesco della Vigna à Venise, Italie (vers 1570)

Source de l'image :

<http://carnetvoyagesbf.canalblog.com/archives/2019/03/27/37212830.html>



Andrea Palladio : la façade de la basilique de San Giorgio Majeure à Venise, Italie (à partir de 1566)

Source de l'image : https://www.wikwand.com/fr/Basilique_San_Giorgio_Maggiore_de_Venise

Retour en Italie. Dans la façade de l'église San Francesco della Vigna à Venise, conçue vers 1570 par Andrea Palladio, ce n'est pas ce qui se passe en hauteur qui nous désarçonne mais ce que se passe au niveau de l'appui sur le sol car le bâtiment y dispose de deux appuis qui se font concurrence. Le dessin de la façade que lit notre esprit n'agit pas ici de façon autonome vis-à-vis de la matérialité du bâtiment, il lui fait une véritable concurrence qui nous laisse indécis : faut-il faire

confiance à notre esprit qui lit que la façade dessinée commence à bonne distance du sol tout comme le font ses colonnes, ou faut-il faire confiance à notre sens de la pesanteur qui nous dit que la matérialité du bâtiment commence évidemment au moment où il s'appuie sur le sol ? Même chose pour la façade de la basilique de San Giorgio Maggiore conçue par Palladio en 1566, également à Venise : cette fois la façade dispose franchement de deux frontons décalés l'un par rapport à l'autre de telle sorte que l'on est tout autant indécis quant à la question de savoir quel est le bon fronton, et où est le haut de cette façade, dont par ailleurs on ne sait pas où est le bas puisque les colonnes du fronton le plus haut s'appuient sur des socles décalés par rapport au socle des pilastres qui soutiennent l'autre fronton. Avec le palais du Te on avait affaire à deux modes de construction emboîtés concurrents, avec ce dernier exemple on a maintenant affaire à deux façades emboîtées et en concurrence pour être chacune la véritable façade.

Avec le ressenti de la pesanteur, on a donc retrouvé encore une fois la même différence entre l'architecture italienne et celle du nord de l'Europe : en Italie les notions de matière et d'esprit s'affirment par des dispositions qui se font concurrence et sont donc en situation conflictuelle, plus au nord, chacune affirme vigoureusement son autonomie par rapport à ce que fait l'autre.

Christian RICORDEAU

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