

La Renaissance *maniériste*

DANIEL ARASSE

ANDREAS TÖNNESMANN

nrf

GALLIMARD

BHAP
7
.034
.5



CM

TLC
6178 S 31 OCT. 97

42

547 42-55/42

*La Renaissance
maniériste*

DANIEL ARASSE

La Renaissance maniériste : l'alliance de termes est volontairement paradoxale. S'il n'y a plus grand monde pour estimer que le maniérisme constitue une décadence de la Renaissance, on n'en continue pas moins à l'opposer en général à l'idéal classique que celle-ci aurait représenté. En prenant le contre-pied de ce schéma, on voudrait ici souligner une évidence ; le XVI^e siècle, moment où la Renaissance connaît son apogée et sa fin, est aussi l'époque où triomphe à travers l'Europe une pratique artistique singulière, historiquement déterminée : le maniérisme. Qu'implique cette contemporanéité ? Comment penser ensemble la Renaissance et le maniérisme ?

Tous les artistes ne sont pas, tout au long de ce siècle, des maniéristes. En Allemagne, en Espagne, en France, en Angleterre, dans les Pays-Bas et en Italie même, d'autres pratiques artistiques existent, qui n'ont rien de maniériste. Le maniérisme n'en est pas moins la pratique artistique dominante du XVI^e siècle européen, la langue commune de l'Europe des arts, sa *lingua franca* selon la belle expression de Federico Zeri : le maniérisme fonde alors l'unité même de la culture et de la civilisation européennes. Après le gothique auquel il succède parfois sans rupture — qu'on pense seulement aux maniéristes d'Anvers —, et à la différence justement du bref intervalle classique de la Renaissance, le maniérisme est le premier style qui ait une dimension

*La participation de Andreas Tönnesmann
a été traduite de l'allemand par
CLAUDIA SCHINKIEVICZ*

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
© Editions Gallimard, 1997.*

véritablement européenne. Il n'investit pas seulement les « arts du dessin » (architecture, peinture et sculpture), il s'approprie les arts dits mineurs — mobilier, décor intérieur, art des jardins ou du vêtement — et jusqu'aux comportements sociaux : le développement des « belles manières » est intimement lié, on le verra, à l'idéal artistique de la *maniera*. Celle-ci marque aussi la littérature, la musique et les arts du spectacle : parmi les formes typiques du maniérisme, John Shearman compte ainsi le genre dramatique de la pastorale, « invention de la période maniériste », la polyphonie (en particulier le madrigal polyphonique) et les *intermezzi* — qui acquièrent, au XVI^e siècle, le « statut de forme artistique indépendante ». Bref, le maniérisme ne fait pas seulement partie intégrante de la Renaissance : il en est, historiquement, l'expression artistique au XVI^e siècle.

Le terme n'en pose pas moins la délicate question de sa définition.

Il est impossible de le réduire à un simple anticlassicisme, délibérément opposé aux harmonies de la Renaissance classique. L'idée pourrait vaguement convenir pour ce qu'on appelle le « premier maniérisme toscan », chez des artistes comme Pontormo, Rosso ou Beccafumi. Mais elle ne convient en rien pour ce qu'on pourrait appeler (tout aussi bien) le « premier maniérisme romain » qui se fait jour dans l'atelier de Raphaël et chez ses successeurs immédiats entre 1515 et 1527 environ — date à laquelle le sac de Rome redéfinit toutes les données de la question. Et l'idée d'anticlassicisme devient tout à fait erronée pour la « grande manière » qui se développe à partir des années 1530.

Il n'est pas davantage possible de concevoir le maniérisme comme une transition, en quelque sorte nécessaire dans la dialectique à long terme d'une histoire linéaire de l'art, entre l'idéal classique (de Raphaël, par exemple) et le XVII^e siècle (classique ou baroque). Cette transition aurait du vrai pour l'Italie : la pratique *di maniera* s'y situe bien entre la phase classique de la Renaissance et l'émergence du baroque — les formes maniéristes donnant à l'harmonie équilibrée du classicisme une complexité paradoxale qui trouvera sa solution dans la dynamique baroque. Mais ce n'est pas le cas ailleurs en Europe, où la *maniera* importée se greffe sur les diverses modulations du gothique pour se substituer progressivement à elles : la « manière italienne » introduit alors, sous une forme devenue déjà complexe, le vocabulaire du classicisme — et elle y prépare donc dans une certaine mesure l'équilibre classique du XVII^e siècle.

Enfin l'extrême diversité qui caractérise les inventions formelles des artistes de la *maniera* ne laisse pas d'interroger. À la chapelle Sixtine, les *Ignudi* de Michel-Ange sont-ils maniéristes ? Le terme paraît trop fort, même si la gestuelle des figures, extraordinairement artificielle, va servir de modèle et de référence à d'innombrables maniéristes, michélangélesques ou non. *Le Couronnement d'épines* de Titien conservé au Louvre est-il maniériste ? La pose des figures reprend sans doute des figures typiques de la *maniera*, mais le coloris de l'œuvre, son effet, son impact sur le spectateur sont-ils maniéristes ? Les diverses *Dames au bain* de l'école de Fontainebleau peuvent être considérées comme maniéristes ; mais que penser des portraits de Clouet ? Que penser des dernières œuvres de Rosso en France, où se succèdent des styles apparemment contradictoires ? Quel rapport de manière établir entre, par exemple, le vestibule de la Laurentiana et le palais du Té à Mantoue ? On pourrait multiplier les exemples. L'artiste maniériste semble chercher à affirmer systématiquement la singularité de son propre style (au point d'en changer parfois décidément et radicalement) ; quant à la « manière » italienne elle-même, résumée à ses deux modèles principaux, Raphaël et Michel-Ange, elle rencontre à travers l'Europe des traditions locales qui en élaborent des versions très éloignées les unes des autres.

Certains ont donc été tentés de renoncer à l'emploi du terme. Selon John Shearman, il cacherait un piège : seul vocable en « -isme » à surgir entre des dénominations stylistiques « purement descriptives » (gothique, Renaissance et baroque), il inviterait à concevoir l'art *di maniera* comme un mouvement « comparable à ceux du XIX^e et du XX^e siècle », un mouvement consciemment dirigé contre l'« art du passé immédiat ». Or une telle conception fausse indubitablement la perception et la compréhension de ce qu'a été le maniérisme européen du XVI^e siècle. Pourtant, à sacrifier le terme sur l'autel de l'anachronisme, on s'empêcherait de dégager la spécificité et la signification historiques de ce qu'a été le maniérisme de la Renaissance. Car, si le terme a été inventé tardivement, bien après l'extinction du style, s'il exprime une condamnation et un rejet, ce rejet visait une pratique artistique effective du XVI^e siècle — et cette condamnation a dû son efficacité au fait que le terme qui la condensait, le « maniérisme », réarticulait péjorativement une notion dont le statut était aussi prestigieux qu'ambigu dès le XVI^e siècle.

Le mot même de maniérisme ne voit en effet le jour qu'en 1792. Dans sa *Storia pittorica della Italia*, Luigi Lanzi fait alors du *manierismo* un phénomène historique

propre à la « troisième époque » des écoles de Florence et de Rome : c'est un *lavoro di pratica*, « comme un mécanisme, imitation non de la nature (que l'on ne regardait pas) mais des idées capricieuses qui naissent dans la tête des artistes ». Lanzi l'indique lui-même : il s'inspire directement de Giovanni Pietro Bellori qui avait déjà condamné, dans ses *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* publiées à Rome en 1672, les artistes qui, « abandonnant l'étude de la nature, ont vicié l'art par la manière [*maniera*], c'est-à-dire une idée fantastique, appuyée sur le métier [*pratica*] et non sur l'imitation ». Pour le XVI^e siècle, la *maniera*, style personnel où se reconnaît la main de l'artiste, était aussi, devenue *bella maniera*, une conquête historique collective, accomplie au début du siècle quand, avec des artistes comme Léonard, Raphaël et Michel-Ange, l'imitation de la nature dépasse la vérité de la simple copie en introduisant « une licence dans la règle qui, sans être de règle, respecte l'ordre de la règle [...], un jugement qui permette que les figures, sans être mesurées, aient dans leurs proportions une grâce qui dépasse la mesure » (Vasari). Ces formules l'indiquent cependant : l'équilibre de la *bella maniera* est aussi fragile qu'il est subtil. Il suffit pour le rompre que, s'éloignant trop du naturel (car, contrairement à ce que prétend Bellori, l'imitation de la nature demeure un principe de la *maniera*), l'artiste imite à l'excès ou un autre artiste ou sa propre pratique : l'élégance raffinée et « gracieuse » du *manieroso* devient alors l'affectation stéréotypée et mécanique du *manierato*.

Or, dès 1557, *L'Aretino, ovvero Dialogo della pittura* du Vénitien Lodovico Dolce donnait une définition résolument négative de la *maniera*, « mauvaise pratique » où l'artiste (Michel-Ange en l'occurrence) ne s'occupe que des « difficultés de l'art ». Ce qui était pour Vasari un éloge constitue manifestement une critique chez Dolce. Sans doute ce dernier vise-t-il à détruire les fondements mêmes du mythe de Michel-Ange au moment où le michélangélisme se répand à travers l'Italie. Son héros est Titien. On ne saurait néanmoins réduire cette critique à une réaction campaniliste vénitienne. La position de Dolce, son éloge de la *convenienza* de Raphaël et sa critique de l'« inconvenance » de Michel-Ange (en particulier dans le *Jugement dernier*) sont indissociables de l'atmosphère religieuse contemporaine, de ce moment où le pape Paul IV Carafa et le tout récent tribunal du Saint-Office posent les bases de ce qui deviendra, avec la Contre-Réforme militante, une véritable politique des images. C'est au cœur même du XVI^e siècle et sur des enjeux précis que la *maniera* triomphante laisse percevoir la fragilité inhérente à l'autonomie de ses déterminations artistiques. Comme le confir-

ment les choix artistiques de Philippe II d'Espagne et, a contrario, ceux des empereurs Maximilien II et Rodolphe II, le rejet du maniérisme est corollaire de la fin de la Renaissance.

Loin de renoncer donc à employer le terme, il faut en repenser l'articulation avec la Renaissance elle-même, dégager à la fois la complémentarité des différences qui se font jour au sein du maniérisme européen et leur relation avec les réalités contemporaines, politiques, sociales, culturelles.

On le doit d'autant plus qu'après avoir réhabilité un style encore sous le coup de la condamnation classique, de nombreux historiens de l'art ont, depuis le début de ce siècle, travaillé à mieux en définir les traits constitutifs. Mais leur travail a abouti à une situation particulièrement embrouillée : on cerne mieux les phases distinctes de l'histoire du maniérisme et les voies de sa diffusion ; mais l'unité même et le sens du phénomène sont devenus problématiques.

La réhabilitation du maniérisme a été engagée par des historiens de culture germanique — Walter Friedländer (1914), Max Dvorak (1920), Erwin Panofsky (1924), Frederick Antal (1928). À l'encontre des conceptions formalistes de Wölfflin pour lequel, entre les polarités classique et baroque, le maniérisme ne pouvait être qu'une dégénérescence de la Renaissance, ils ont exalté ce qui leur semblait exprimer une opposition de la spiritualité à la nature et de la subjectivité aux normes artistiques établies, en particulier l'idéal de la beauté physique. Les deux héros majeurs de ce maniérisme sont, aux deux extrémités de la période concernée, Pontormo et Greco. En accord avec ce qui constituait alors la modernité en art (expressionnisme, abstraction et même dadaïsme), le maniérisme est perçu avant tout comme anticlassique, et paraît du même coup très « moderne ». Cette ligne trouvera son aboutissement sociologique en 1965 avec les deux volumes d'Arnold Hauser au titre révélateur, *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* — où le concept marxiste d'aliénation permet de rapprocher Mallarmé, Proust, Kafka, le surréalisme et les artistes et écrivains du XVI^e siècle.

Dans les années 1940 et 1950 cependant, réagissant contre ce qui leur semblait une mainmise nationaliste sur l'histoire des styles, les historiens italiens de l'art ont insisté sur la nécessité d'interpréter le maniérisme en fonction des termes de l'époque, sur les différenciations chronologiques qu'il convenait d'introduire dans l'histoire de la *maniera* au long du siècle, et ils ont souligné comment la recherche d'élégance formelle

qui caractérise la *maniera* empêche de réduire ses complexités artificielles à un anti-classicisme.

En 1961, les interventions d'Ernst Gombrich, Frederick Hartt, Craig Hugh Smyth et John Shearman au XX^e Congrès international d'histoire de l'art ont fait faire un pas décisif à la réflexion historique et théorique sur le maniérisme.

S'opposant à l'interprétation d'origine germanique, insistant à nouveau sur la nécessité d'analyser le maniérisme selon ses propres critères, en tenant compte des fonctions reconnues aux différents arts et de la conscience qu'artistes et critiques en prenaient, rejetant en particulier l'idée que la pratique *di maniera* serait liée à des inquiétudes personnelles comme à une crise de la Renaissance en général, y voyant au contraire la recherche et l'expression très volontaire d'un raffinement cultivé, John Shearman définit alors la *maniera* comme un « style stylé » (*stylish style*) — thèse confirmée et amplifiée dans son petit livre incisif, *Mannerism* (1967).

Dans sa cohérence même cependant, la réplique « objective » de Shearman aux élans de la subjectivité germanique reste trop étroite et accorde, dans un esprit somme toute assez peu historique, une confiance excessive à l'image que la culture du XVI^e siècle dressait d'elle-même — tout en négligeant les données nombreuses qui attestent simultanément tout au long du siècle l'existence diffuse d'un sentiment de crise (politique, intellectuelle, religieuse et morale), et dont on ne voit pas pourquoi on isolerait systématiquement la production artistique. D'ailleurs, malgré ses éventuels « contresens historiques » et comme l'a souligné récemment encore Antonio Pinelli (1993), la réception favorable dont a joui le maniérisme au début du XX^e siècle indique que celui-ci était susceptible de susciter une telle réaction et d'y répondre. Autrement dit, et pour reprendre le terme à Hans Jaus, quel « horizon d'attente » le maniérisme était-il capable de satisfaire pour que la culture germanique pût y reconnaître une spiritualité tourmentée ?

Trois quarts de siècle après le début de sa réhabilitation, le maniérisme pose donc encore, et de façon aiguë, la question de sa définition.

Dans un court texte publié en 1964, « L'art et l'attention au technique », Robert Klein a, pour sa part, proposé de concevoir le maniérisme comme un « art de l'art ». Tout art étant une manière (« partiellement ou totalement autonomisée ») de faire quelque chose, « le changement d'attitude définitive et esthétique qui a transformé la manière pratique en art peut se prolonger ainsi [...] pour engendrer un

hyper-art, ou plutôt un « art de l'art », le maniérisme ». Cette définition théorique est en elle-même très éclairante. Non seulement elle rend compte de l'effet de distanciation qu'exercent les œuvres maniéristes, mais elle laisse entendre qu'au cœur de la pratique *di maniera*, c'est la relation de l'art à sa propre technique qui devient l'objet d'une attention artistique particulière. Elle rend aussi compte des paradoxes apparents où l'architecture par exemple met ses propres outils et sa syntaxe en jeu pour faire affleurer l'arbitraire et l'illusoire universalité à laquelle prétend l'architecture (classique) de l'humanisme. La notion d'« art de l'art » permet aussi de donner toute sa valeur à cette pratique de la variation, de la citation et de la déformation qui rend difficilement reconductible à une unité stylistique la disparité apparente des œuvres. C'est la meilleure réponse à l'idée de Georg Weis selon laquelle le maniérisme ne serait pas un style parce qu'il n'aurait pas inventé un répertoire original de formes. Klein fait enfin percevoir comment, en prenant au sérieux une définition « formelle et extérieure » de l'art, le maniérisme pose et suppose cette autonomisation de la sphère artistique qui suscite l'apparition au XVI^e siècle d'une véritable théorie de l'art et contre laquelle précisément s'élèvera la Contre-Réforme militante.

Ce court texte de Robert Klein n'a pourtant pas été utilisé par les historiens de l'art. C'est que, comme le déclare son auteur, le mot de maniérisme n'y est pas pris dans son acception historique ; c'est une catégorie susceptible, en tant que telle, de rendre compte de tout « art de l'art » dans la diversité des pratiques historiques : le flamboyant comme maniérisme du gothique, le rococo comme maniérisme du baroque et — pourquoi pas ? — l'art pompier comme maniérisme de la grande tradition académique. Utile pour fixer le cadre théorique d'une pratique, la définition de Klein ne suffit pas pour rendre compte des aspects spécifiques que prend l'« art de l'art » au XVI^e siècle européen. Si le maniérisme est bien un « art de l'art » de la Renaissance, comment expliquer sa constitution, ses transformations et ses enjeux ? Qu'en est-il autrement dit de la relation qui se joue au long du siècle entre ce maniérisme de la Renaissance (classique) et l'art (classique) de la Renaissance elle-même ?

On trouve quelques éléments de réponse dans les conditions dans lesquelles commence à se manifester la pratique maniériste. Celle-ci apparaît en effet à Florence et à Rome entre 1515 et 1525 environ, de façon pratiquement contemporaine mais sous des formes très différentes.

À Florence, après le départ de Michel-Ange, Léonard et Raphaël, le style classique de Fra Bartolomeo exerce une autorité incontestable sur la seconde décennie du siècle. Très vite toutefois, ce classicisme est fragilisé par les complexités qu'y introduit Andrea del Sarto : sans être jamais pleinement maniériste, ce dernier excède la mesure classique en la sophistiquant à l'extrême. À son retour de France où il a travaillé pour François I^{er} en 1518-1519, Andrea del Sarto évolue de façon très personnelle vers un plus grand classicisme ; Pontormo au contraire continue dans la voie où il s'était engagé dès 1516-1517 et qui le conduit aux fresques de Galluzzo (1523-1525), puis à la *Déposition* de Santa Felicità (1527), d'un maniérisme à la spiritualité spécifiquement intellectuelle. L'anticlassicisme de ce « premier maniérisme toscan » (Pontormo, Rosso et le Siennois Beccafumi) n'aura cependant qu'un destin local : il continue une tradition toscane où, sur la fin du Quattrocento, les artistes les plus brillants (Botticelli ou Filippino Lippi par exemple) avaient déjà élaboré une réponse sophistiquée (« néogothique ») aux harmonies préclassiques d'un Ghirlandaio ou d'un Pérugin.

À Rome en revanche, c'est sur la base du classicisme que l'atelier de Raphaël élabore les principes d'une *maniera* promise à durer et à se diffuser. Le long chantier des *Stanze* (1508-1524) montre bien comment le classicisme de *L'École d'Athènes* se transforme presque naturellement en un maniérisme déjà très conscient de ses fins et de ses moyens. Or cette mutation est indissociable de l'impact de plus en plus net qu'exercent les préoccupations politiques de la papauté sur le programme des œuvres. De la chambre d'Héliodore (1511-1514) à celle de l'Incendie (1514-1517), on voit les figures des papes intervenir de plus en plus directement dans la *storia*. Si, en 1511-1512, Jules II reste le témoin des miracles par lesquels Dieu soutient son Église, Léon X prête ses traits à Léon le Grand arrêtant Attila (1514). De façon plus explicite encore, *Le Couronnement de Charlemagne par Léon III* (1516-1517) représente Léon X couronnant François I^{er} — allusion directe aux projets politiques qui font suite à Marignan et au concordat conclu à Bologne en 1515. La relation entre développement de la *maniera* et enjeux de l'histoire contemporaine se confirme dans la chambre de Constantin (1520-1524). Pour traiter le thème éminemment politique de la donation de Constantin (réfutée depuis trois quarts de siècle par la critique philologique et historique de l'humanisme), la peinture met sa puissance rhétorique au service du pouvoir et, imitant tous les arts (architecture, sculpture, tapisserie), l'atelier romain met au point un vocabulaire et une syntaxe qui serviront longtemps encore de référence.

Cette double émergence de la *maniera* à Florence et à Rome prend donc des formes très différentes et connaîtra des destins également différents. Pourtant, outre leur contemporanéité, les premiers maniérismes toscan et romain ont un autre point commun, à première vue anecdotique : ils correspondent à la prise du pouvoir par les Médicis dans les deux villes. Les Médicis reviennent à Florence en 1512 et y rétablissent leur domination jusqu'à ce qu'ils en soient chassés en 1527 ; à Rome, mis à part l'intermède d'Adrien VI (1521-1523), les années 1513-1530 sont aussi des années Médicis (Léon X, 1513-1521 ; Clément VII, 1523-1534). Cette concomitance ne serait qu'une coïncidence si elle ne correspondait pas aussi, comme l'a montré Frederick Hartt en 1961, à une crise de la confiance dans les sources du pouvoir. À Rome, c'est bien sûr le scandale d'une cour trop païenne et hédoniste, dénoncé par Machiavel ; à Florence, plus subtilement, c'est la réticence de la vieille conscience républicaine florentine contre le retour des princes déguisés. La statue funéraire de Laurent, *Il Penseroso*, dans la chapelle Médicis rend manifeste l'« irréalisme du symbolisme florentin vers 1520 » : alors que Laurent avait été indifférent à l'appel que lui avait lancé Machiavel avec *Le Prince*, Michel-Ange en fait une « incarnation du pouvoir princier triomphant du temps » (Hartt).

Dans les deux villes, le pouvoir Médicis est bafoué en 1527. Mais le début des années 1530, en général reconnu comme un moment charnière dans l'évolution et la diffusion des formes maniéristes, marque aussi le retour des Médicis à un pouvoir effectif à Florence comme à Rome : Charles Quint réinstalle Alexandre à Florence, et le fait en 1532 duc héréditaire de la ville ; à Rome, Clément VII retrouve sa légitimité (sinon son pouvoir réel) après la proclamation de la Sainte Paix, le 1^{er} janvier 1530, et le couronnement de Charles Quint à Bologne.

Il ne s'agit bien sûr pas de rendre la famille Médicis responsable de la naissance du maniérisme. Il s'agit seulement de poser que, s'il est bien un « style stylé », le maniérisme ne saurait être considéré comme un « art pour l'art ». Dès ses origines, cet « art de l'art » apparaît étroitement lié à la réalité agitée du moment. Et il faut aussi souligner ce qui constitue un paradoxe apparent, et néanmoins significatif : l'autonomisation de la sphère artistique, le succès de cet « hyper-art » est inséparable des conditions historiques de sa production. Intimement lié à une crise du pouvoir, le maniérisme est aussi, pour toute une part, un art de la glorification de ce pouvoir. Il est un art où s'illustrent à la fois le pouvoir princier et le sentiment d'une crise qui,



ANN · D · M · D · X · III



au-delà et en deçà de la confiance dans les sources du pouvoir, ébranle le sentiment du réel même.

Art du Prince, l'art dominant du XVI^e siècle est un art de cour. Le fait n'est pas en lui-même original. Ce qui est neuf, ce n'est pas que le maniérisme, art de cour, exprime, formule et reflète à la fois les « manières » élégantes qui doivent tendre au prince et à la cour le miroir de leur supériorité civilisée ; c'est que le prince se trouve dans « la nécessité presque permanente de convoquer tous les arts au service de la grandeur » (André Chastel). C'est bien en ce sens que la galerie de Fontainebleau est entreprise par François I^{er} peu après le retour de captivité qui a suivi la calamiteuse défaite de Pavie (1525) : la dépense fastueuse, l'invention d'un type nouveau d'architecture et de décor doivent affirmer, à l'intérieur du royaume comme à l'extérieur, l'autorité et le prestige intacts du roi de France. C'est bien ainsi qu'il utilise d'ailleurs en 1540 la galerie tout juste achevée, quand il y reçoit son ancien vainqueur, Charles Quint. Et François I^{er} n'est pas le seul. À l'étranger, dès les années trente, tandis que Charles Quint entreprend l'Alhambra à Grenade, Henri VIII réaménage Whitehall, commence le palais de Saint-James et, sur le modèle de Chambord, Non-Such. C'est au sens plein, rhétorique, du terme que le château royal, son faste et son décor illustrent la puissance du prince : ils la mettent devant les yeux, éblouissante, persuasive. Ce qui est neuf aussi, c'est que, stimulée par le prince et son modèle, la pratique fastueuse, dispendieuse et spectaculaire se généralise : l'ostentation est une « propension générale, commune aux cités comme au prince, aux bourgeois comme au seigneur » (André Chastel). En France, le prestige du château royal est tel que « plusieurs grands seigneurs y firent bastir chacun en son particulier, tant que pour le iourd'hui y a beaucoup de beaux logis, et dignes d'estre remarquez » (Androuet Du Cerceau, 1576).

L'impact des manifestations spectaculaires de la puissance politique sur la constitution et la diffusion de la *maniera* se marque très précisément dans le rôle qu'y jouent les installations temporaires organisées pour les entrées royales ou princières. Celles qui sont montées en 1530 à travers l'Italie à l'occasion du couronnement de Charles Quint, puis en 1535-1536 pour son retour triomphal de Tunis, ont été déterminantes pour porter à maturité la *bella maniera* en permettant d'incorporer et d'amalgamer des recherches et des techniques encore séparées sinon hétérogènes : les arcs de triomphe et leurs ornements, les cortèges, les monuments et les décors de théâtre





Perino del Vaga.
4. Arc de triomphe pour l'entrée de Charles Quint à Gênes en 1529, non daté. Encre brune, plume et aquarelle, 42,7 × 30,3 cm. Londres. Courtauld Institute Galleries, Blunt Collection.

Étienne Delaune.
5. Armure de parade de Henri II, vers 1550. Acier repoussé et doré, damasquiné avec or et argent, cuivre, cuir, velours rouge, haut. 189,2 cm. New York. The Metropolitan Museum of Arts.

Bernardo Buontalenti.
6, p. 24-25. Le triomphe de Circé. Projet pour le décor et la machinerie d'un intermède donné à Florence en 1589, à l'occasion du mariage de Christine de Lorraine avec Ferdinand I^{er} de Médicis, non daté. Plume, encre brune, lavis brun, aquarelle sur traits de pierre noire, 458 × 715 cm. Paris. Musée du Louvre, département des arts graphiques.







- Bartolomeo Ridolfi.
7. Cheminée. Stuc, 440 × 240 cm. Vicence. Palais Thiene.
- Anonyme français.
8. Pendentif avec Hercule, vers 1540. Or, émail, perle baroque, 6 × 5,4 cm. Malibu (California). Collection of the J. Paul Getty Museum.
- Wenzel Jamnitzer.
9. Aiguière, vers 1570. Nacre, vermeil, émail, haut. 32,5 cm. Munich. Résidence.
- Clement Kicklinger.
10. Œuf d'autruche monté en cruche, 1570-1575. Œuf d'autruche, corail, argent doré et peint, haut. 56,8 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.
- Wenzel Jamnitzer.
11. *Daphné*, vers 1550. Argent doré, corail et pierres précieuses, haut. 67,5 cm. Écouen. Musée national de la Renaissance.



mettent au point un modèle de rituel célébratif dont le dispositif formel marquera en profondeur les formes permanentes de l'art — des façades peintes aux décors intérieurs et aux objets d'art, parmi lesquels, on ne s'en étonnera pas, l'armure de parade qui fait du prince qui s'en revêt une œuvre d'art vivante.

Artistiquement donc, l'Europe du XVI^e siècle est une Europe princière, fastueuse, une Europe en fête. Mais c'est aussi une Europe en guerre, en crise, et les crises du XVI^e siècle sont trop profondes pour être jugées secondaires dans la vie des formes artistiques : crise religieuse qui, sur fond de schisme, voit l'Église romaine elle-même divisée entre tendance à la réforme (catholique) et volonté d'ordre qui, avant de se formuler comme Contre-Réforme militante, se manifeste comme une « antiréforme » (Antonio Pinelli) ; crise politique qui, sur fond de menace turque à l'est, voit à l'ouest se constituer progressivement, au prix de guerres incessantes, les grands États du XVII^e siècle ; crise économique qui, sur fond d'or américain, aboutit à une réorientation atlantique de la puissance matérielle. Ces crises ne constituent pas seulement l'infrastructure invisible de l'époque. Elles se manifestent très concrètement dans une succession d'événements marquants : le sac de Rome bien sûr en 1527, mais aussi l'interminable concile de Trente ; l'emprisonnement du roi de France après la défaite de Pavie en 1525, mais aussi, une trentaine d'années plus tard, l'abdication de son vainqueur, Charles Quint, premier empereur à abdiquer depuis Dioclétien.

Le maniérisme est indissociable de ce contexte contrasté de crises multiples et d'ostentation fastueuse. Cette dualité est à l'origine de la double interprétation qui divise ses spécialistes : interprétation tragique et spiritualiste sur fond de crise de société ; interprétation formelle, purement artistique, sur fond de civilisation de cour. Pour leurs auteurs, ces deux interprétations s'excluent ; en fait, elles sont justes toutes les deux et en même temps. Car les pratiques artistiques en général ne sont pas le reflet simple ou l'expression directe d'une situation sociale, politique ou spirituelle : elles y répondent. En donnant figure, plus ou moins directement, aux incertitudes et aux troubles contemporains, la pratique maniériste des arts y apporte aussi une réponse, efficace au registre de l'imaginaire.

On le voit bien à la quantité de scènes de chaos, de destructions et de violence qu'offre la peinture du XVI^e siècle. Le succès de thèmes comme la chute des Anges rebelles ou celle des Géants révoltés contre Jupiter est exemplaire — tout comme le traitement violent ou « chaotique » de thèmes qui, traditionnellement, ne l'impliquent

pas : Déposition ou Résurrection du Christ, Annonciation ou Assomption de la Vierge. Et le *Jugement dernier* de Michel-Ange met devant les yeux une déflagration universelle qui constitue, en elle-même, une nouveauté remarquable. De même, si Tintoret donne souvent l'impression d'être le plus maniériste des grands Vénitiens, c'est bien qu'à première vue il est celui qui imprime à ses œuvres le plus de violence en manipulant avec « bravoure » les formes typiques de la *maniera*. Or la virulence de la gestuelle et la dislocation des espaces ne sont pas seulement affaire de virtuosité arbitrairement démontrée, « pour la difficulté de l'art ». Elles ont évidemment partie liée avec l'actualité sociale et spirituelle du moment. Mais elles n'en sont pas le reflet, leurs enjeux sont plus complexes.

Il faut s'y arrêter un instant et un seul exemple suffira.

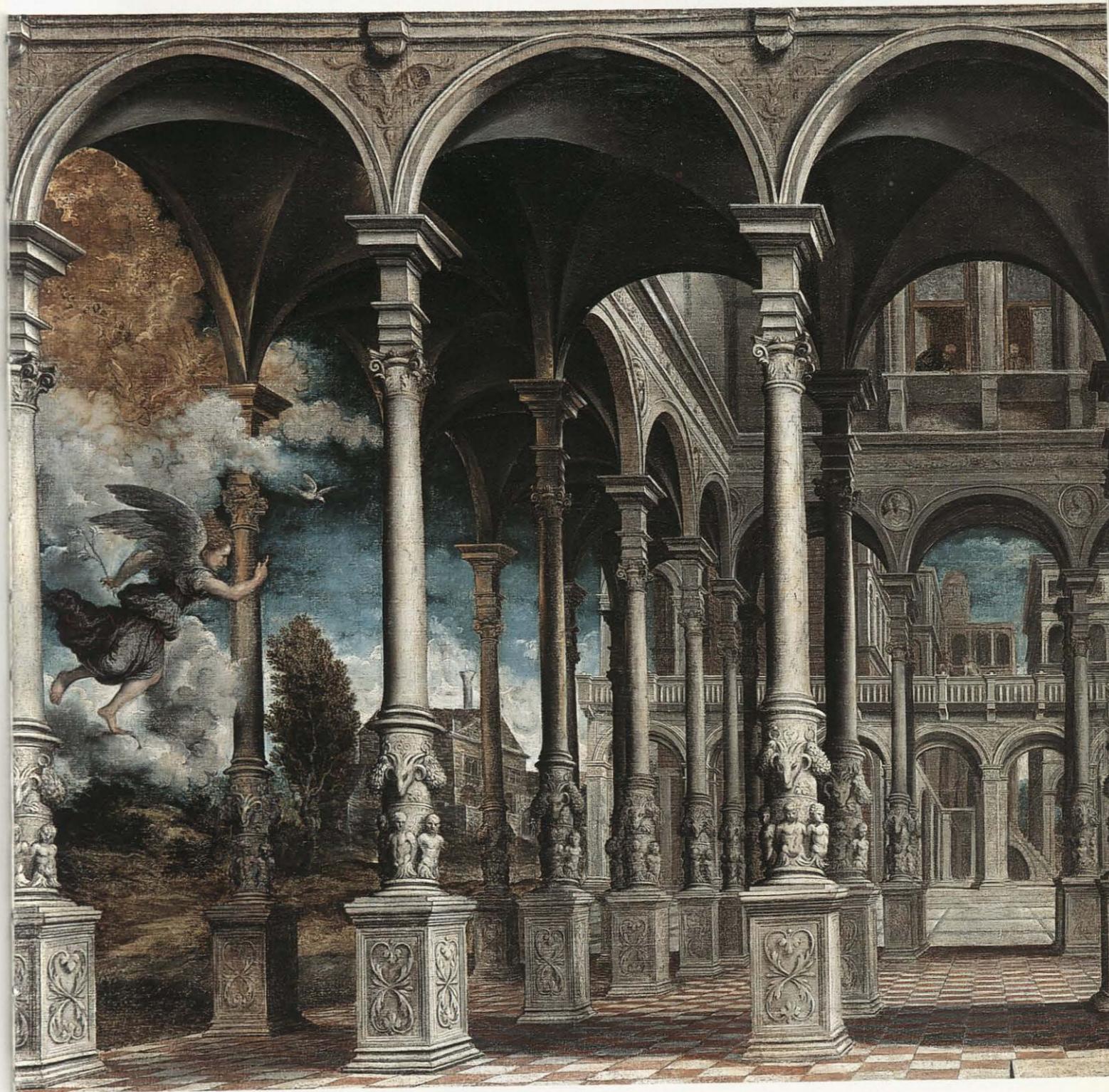
Le thème de la conversion de saint Paul est l'objet d'un nombre considérable de représentations, du petit panneau de destination privée à la fresque monumentale et au tableau d'autel en passant par la gravure. Or, si le thème peut être traité avec une relative sobriété, comme il l'est par Signorelli et encore par Raphaël, il devient à partir des années 1530 l'occasion d'une accumulation de figures entremêlées dans un tourbillon presque cosmique. C'est le triomphe de la virtuosité maniériste — virtuosité à laquelle s'oppose absolument la monumentalité immobile de Caravage. On aurait tort cependant de ne voir dans ce déploiement vertigineux qu'un indice d'arbitraire. Si, au détriment de l'iconographie originelle, la scène de la conversion en arrive à offrir le spectacle d'une immense bataille, d'une convulsion militaire, c'est que la figure de saint Paul est, au XVI^e siècle, porteuse de significations contemporaines entrecroisées.

Des six pontifes qui, dans tout le cours de l'histoire de l'Église catholique romaine, ont choisi le nom de Paul, quatre l'ont fait en moins d'un siècle et demi — de Paul II (1464-1471) à Paul V (1605-1621) — et deux papes du XVI^e siècle décident de s'appeler Paul à vingt ans de distance : Paul III (1534-1549) et Paul IV (1555-1559). Or le choix du nom pontifical répond à des considérations d'ordre à la fois spirituel et politique. Au XVI^e siècle, le nom de Paul suggère incontestablement que priorité sera donnée à la lutte contre les ennemis du Saint-Siège, les infidèles et les hérétiques, les Turcs et les schismatiques d'Occident. Par ailleurs, avant sa conversion, Saül persécutait les chrétiens avec une violence qu'il met ensuite au service de la chrétienté. La figure de saint Paul dans sa conversion peut donc aussi représenter allu-





Rosso. 14. *La Déposition*, 1520-1521. Huile sur bois, 341 × 201 cm. Volterra. Pinacoteca comunale.
Federico Barocci. 15. *La Déposition*, 1567-1569. Huile sur bois, 410 × 230 cm. Perugia. Cathédrale.
Giovan Paolo Rossetti. 16. *La Déposition*, 1550-1555. Détail. Huile sur bois, 403 × 275 cm. Volterra. San Dalmazio.



Hans Vredemann de Vries. 17. *L'Annonciation*, 1598. Huile sur bois, 221 × 140 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
 Girolamo Bedoli Mazzola. 18. *L'Annonciation*, 1533-1535? Huile sur toile, 226 × 152 cm. Capodimonte. Museo nazionale.
 Pâris Bordon. 19. *L'Annonciation*, vers 1550. Détail. Huile sur toile, 102 × 196 cm. Caen. Musée des Beaux-Arts.



Pieter Bruegel le Vieux. 20. *La Conversion de saint Paul*, 1567. Détail. Huile sur bois, 108 × 156 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
Parmigianino. 21. *La Conversion de saint Paul*, 1527-1528. Huile sur toile, 117,5 × 128,5 cm.
Vienne. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

sivement l'ennemi de Rome : l'empereur qui, après le sac de Rome, est resté au service de l'Église romaine, mais aussi et surtout l'adversaire religieux dont la conversion (ou la défaite) constitue, surtout après l'échec de la diète de Ratisbonne en 1541, l'objectif dominant de l'action pontificale : Luther. Représentée en peinture comme l'enjeu et l'issue d'une bataille, la conversion de Saül en Paul est l'image de la conversion souhaitée (mais inactuelle) de l'ennemi religieux (actuel), une conversion gagnée au sein du conflit et au terme d'une intervention surnaturelle du divin. Elle l'est d'autant plus que l'image catholique romaine répond, en peinture, à un argument de Luther lui-même, qui affirmait s'être « converti » alors qu'il lisait saint Paul (très précisément l'Épître aux Romains), et qui privilégiait Paul par rapport aux apôtres et, surtout, par rapport à saint Pierre.

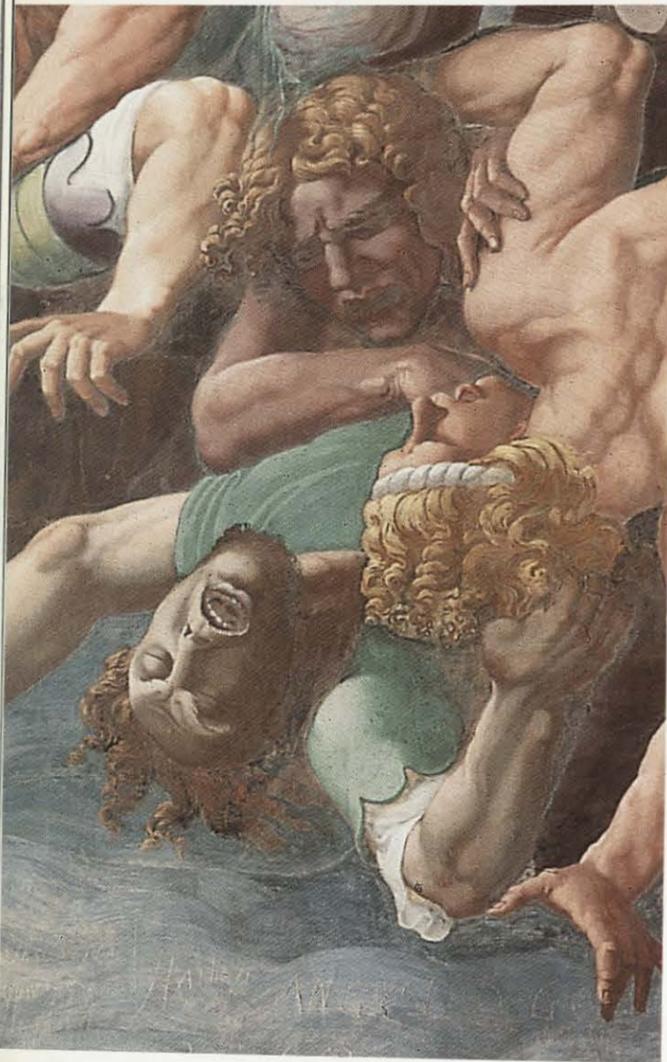
Conciliant les inconciliables, condensant dans une représentation figurée ce que le discours peinerait à démêler, la peinture réalise (de façon déguisée) un désir (réprimé). Dans l'exubérance démonstrative de son accumulation formelle, la peinture maniériste de la conversion de saint Paul témoigne ponctuellement de l'enjeu idéologique très contemporain du style.

D'une manière générale, le châtiment des Anges rebelles ou des Géants à la conquête de l'Olympe a la fonction de montrer la victoire et la toute-puissance transcendante du pouvoir de la Divinité. La différence entre les deux versions de la *Chute des Anges rebelles* exécutées par Beccafumi pour les Carmélites de Sienne est exemplaire : dans la première, inachevée, les rebelles n'avaient pas l'air monstrueux et ils exprimaient une souffrance tragique trop humaine, tandis que Dieu n'était qu'une présence allusive, impressionnante sans doute, mais fantomatique. Dans la seconde version, l'ordre est revenu dans le tableau : Dieu trônant, terrible et vengeur, domine un ensemble clairement hiérarchisé en bas duquel, au centre du tableau, réapparaît la gueule traditionnelle du Diable. Sur le mode héroï-comique, la *Chute des Géants* réalisée par Giulio Romano au palais du Té de Mantoue obéit à la même intention : manifester par l'évidence du visuel la victoire irrésistible du pouvoir établi — et nul doute que c'est bien ainsi que l'entendit Charles Quint (Jupiter moderne, cette fois) quand il visita le palais de son allié, Frédéric Gonzague.

Dans cette pratique de l'art, où la complexité virtuose de la fiction manifeste la certitude d'une réalité incertaine, il entre sans doute quelque chose qui est de l'ordre de l'exorcisme. Comme l'a écrit Manfredo Tafuri à propos du rapport entre l'architec-



Beccafumi. 22. *Saint Michel chassant les Anges rebelles*, 1524-1525. Détail. Huile sur bois, 347 × 224 cm. Sienne. Pinacoteca nazionale.



Giulio Romano.
23 et 24. *La Chute des Géants*, vers 1530-1532.
Détails. Fresque. Mantoue. Palais du Té.





ture maniériste et les formes naturelles, l'artiste maniériste « sent glisser sous ses pieds toute foi et toute certitude, il ne lui reste qu'à sauter l'obstacle et s'appropriier les lois mêmes de cette fermentation infinie de la matière [...]. Quand on craint quelque chose que l'on perçoit comme un danger constant, la réaction la plus immédiate est d'absorber ce qui effraie, en l'exhibant pour le conjurer ».

La mise en scène des jardins maniéristes va dans ce sens. Ces jardins « artialisent la nature », comme dit Montaigne, et transforment en jeux et plaisanteries ce que les forces naturelles peuvent avoir d'inattendu, d'irrégulier, d'inquiétant. Avec ses monstres, le parc de Bomarzo montre, plus qu'aucun autre, comment, en donnant forme *in situ* à la matière brute et informe du rocher, l'art maniériste fait accéder à la figure, comme en jouant, la farouche étrangeté, souterraine et obscure, de la nature brute. Le programme iconographique de ces sculptures peut constituer un parcours initiatique et spirituel, ses lieux successivement rencontrés ont été l'occasion répétée d'affronter l'altérité d'un gigantesque réel. À Pratolino, c'est le savoir-faire technologique des jeux d'eau et des automates qui met en scène le mystère des forces naturelles. À Boboli, l'art des grottes, grande invention du XVI^e siècle maniériste, joue avec l'idée (aussi exaltante qu'inquiétante) de la nature artiste et renvoie à la conception d'une génération naturelle des formes, où l'humain se dégage monstrueusement de la pierre et du limon : non seulement il est difficile de décider si les rochers, stalactites et concrétions diverses sont naturels ou artificiels, mais les ébauches de formes humaines et animales qui surgissent des parois et jusqu'à la présence des *Captifs* de Michel-Ange, métamorphosés en atlantes souterrains, font affleurer la toute-puissance de la Nature créatrice, fascinante à force d'inhumanité.

Car, il faut y venir, l'art maniériste répond d'autant plus efficacement à l'ébranlement des certitudes que celui-ci ne concerne pas les seules réalités de la vie collective du groupe social. D'une façon plus diffuse, c'est la structure même de la réalité qui est devenue labile. À la fin du siècle, le théâtre shakespearien donnera de ce sentiment une vision politique et cosmique. Avant lui et sur le registre intime, Montaigne enregistre le constat minutieux de cet effritement du monde extérieur et intérieur : « Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle [...]. Je ne peins pas l'estre. Je peins le passage [...]. C'est un contrerolle de divers et muables accidens et

d'imaginaires irresoluës et, quand il y a eschet, contraires ; soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considérations. »

À sa façon, Montaigne dresse un bilan. Il était, si l'on peut dire, temps de le faire car le trouble qui s'est, avec le siècle, installé dans la conscience de soi et du monde est aussi le produit de ce qui, à côté de l'Église et du Prince, constitue désormais un troisième pouvoir : la culture, ainsi que l'ont souligné Chastel et Klein. La « crise » du XVI^e siècle s'inscrit dans un mouvement à long terme qui conduit, intellectuellement, du Moyen Âge à l'Âge moderne ou, pour reprendre la formule d'Alexandre Koyré, « du monde clos à l'univers infini ». On perdrait une dimension essentielle de la Renaissance maniériste si l'on négligeait cette donnée fondamentale dans les mutations en cours et l'incertitude qui les accompagne.

C'est en 1543 seulement, treize ans après en avoir achevé la rédaction, que Copernic publie son *De Revolutionibus orbium coelestium*. Ce petit ouvrage consacre la perte par l'homme de sa centralité dans le monde — et l'année 1543 marque, pour Koyré, la fin du Moyen Âge et le début des temps modernes. Pour décisive qu'elle soit, la révolution copernicienne s'inscrit néanmoins dans la durée, comme le suggère Copernic en personne quand, dans sa lettre de dédicace au pape Paul III, il indique avoir été incité à ses recherches en 1514 par Paul de Middelburg qui présidait alors à Rome, sous Léon X, au travail de réforme du calendrier qui ne verra le jour que sous Grégoire XIII, en 1584. Or Paul de Middelburg avait été un personnage important de la cour de Frédéric de Montefeltro à Urbino : médecin et astrologue du prince, il y enseignait en 1479 la géométrie et l'arithmétique et participait déjà aux débats sur la question de l'héliocentrisme. Les prémisses de cette révolution mentale avaient été cependant formulées dès la première moitié du XV^e siècle, au plan philosophique et théologique et sans inquiétude particulière. En même temps que la « coïncidence des opposés », la *Docte Ignorance* de Nicolas de Cues posait en principe que la Terre est en mouvement, aussi infime soit-elle, et que tout homme, où qu'il soit dans le monde, sur Terre ou dans le Soleil, se pense le centre du monde. Plus diffusée alors qu'on n'a parfois tendance à le croire, cette pensée inaugurerait une théorie de la connaissance fondée sur la relativité des points de vue, sur le mouvement universel du monde créé, et donc sur la disparition du cosmos hiérarchisé et fixe d'Aristote.

Ce qui compte ici, c'est d'enregistrer cette continuité à long terme des débats qui arrivent à maturité à l'époque où le maniérisme est le style européen. Pas plus que

la découverte de l'Amérique en 1492, le petit livre de Copernic n'a d'impact immédiat. Seul le protestant Melanchthon en perçoit aussitôt l'importance philosophique — et en condamne l'hypothèse quand bien même celle-ci ne concerne, selon Copernic, que les mathématiciens. Mais le travail de fond accumulé par les savants, les historiens, les humanistes de la Renaissance a contribué à déstabiliser radicalement la structure établie du savoir. Et, tout en portant par exemple à accumuler et à classer dans les *Wunderkammer* ou les *studioli* les *raviova* de la nature dont la préciosité est associée à celle des objets d'art (quand ils ne sont pas combinés pour démontrer l'unité de la nature et de l'art), l'état d'esprit le plus diffusé de la Renaissance dans la période du maniérisme est celui d'une incertitude radicale : « Rien n'est clair, sauf le sentiment d'une irréductible complexité, plus précieuse finalement que l'ordre, l'équilibre et la raison » (André Chastel).

Le développement triomphal des décors à « grottesque » au cours du XVI^e siècle illustre on ne peut mieux ce sentiment (et ce goût) de l'irréductible complexité du réel. Appréciés dès la fin du XV^e siècle mais limités alors aux encadrements — même si ceux-ci prennent parfois une importance considérable, comme chez Signorelli à Orvieto —, les grotesques deviennent une forme d'art autonome après que Raphaël et son atelier en ont fait au Vatican, entre 1516 et 1519, le tissu conjonctif de la décoration pariétale. Mais il s'agit encore alors, si l'on peut dire, de « grotesques classiques » — où l'art moderne redonne existence à la seule forme connue de peinture antique. En 1530-1540, les grotesques deviennent pleinement maniéristes et leur histoire européenne, les inventions de Fontainebleau et des graveurs flamands y apportant une contribution décisive. Triomphe de l'arbitraire tant pour l'hybridation des figures — où l'invention pousse à l'extrême l'idée horatienne de la *potestas audendi* commune aux poètes et aux artistes — que pour la négation de l'espace fictif au profit d'une surface où les figures composites s'équilibrent dans l'apesanteur, l'esthétique des grotesques repose sur un « principe de style inverse de ce qu'exige et fonde au même moment l'ordre classique » (André Chastel).

Pendant, si les grotesques constituent une invention typiquement maniériste, c'est aussi que progressivement, pour les contemporains, cet art du *capriccio* est supposé associer à la fois les chimères intérieures et les songes de l'artiste, des significations morales et symboliques à la façon des hiéroglyphes égyptiens, et l'imitation de l'exubérance créatrice de la *natura naturans*. Car une étude attentive des grotesques montre

qu'ils respectent les trois principes majeurs de l'épistémé de la Renaissance : analogie, reflet (ou *aemulatio*) et *concatenatio* des formes appartenant aux trois règnes minéral, végétal et animal. Autrement dit, « le peintre de grotesques révèle, comme le naturaliste mais à sa manière, l'ordre sous-jacent de la nature. Imitant une nature qui joue, il joue de ses potentialités et en sonde les limites » (Philippe Morel). Les grotesques constituent indubitablement un exemple du *serio ludere* maniériste ; leurs paradoxes ludiques expriment une conception très sérieuse du réel (extérieur et intérieur) — les *Essais* de Montaigne s'en font encore une fois l'écho : « Que sont-ce icy aussi, à la vérité, que crottesques et corps monstrueux, rappiepez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ? » On ne s'étonnera donc pas, bien avant que les *Essais* ne soient eux-mêmes mis à l'Index, de voir les grotesques condamnés dès le lendemain de la clôture du concile de Trente : cette réprobation officielle est une des toutes premières manifestations de la Contre-Réforme prenant en considération les arts.

D'une manière générale, les paradoxes du maniérisme donnent figure à des paradoxes ressentis dans le réel ; ils manifestent l'effritement de la confiance humaniste dans l'équilibre harmonieux et mathématiquement proportionné des formes où s'exprimait l'unité idéale du cosmos. Continuant cependant d'utiliser le corps humain comme support privilégié de sa création, la beauté maniériste travaille aussi à exorciser ce que le sentiment d'instabilité du réel pourrait avoir d'inquiétant. Dans sa complexité, l'art se trouve de ce point de vue investi des fonctions les plus hautes.

Autant que sa fonction politique, cette dimension proprement philosophique contribue à conférer à la création artistique et aux artistes un prestige considérable. Attesté par la gloire individuelle dont jouissent certains artistes, confirmé par l'institution des premières académies, ce prestige fait de l'artiste une figure de plein droit de la vie intellectuelle. Il se manifeste surtout par le développement neuf d'une théorie de la création artistique qui oscille entre l'imitation de la nature et celle d'une idée intérieure. Comme l'a montré jadis Panofsky et à la différence des écrits de l'humanisme, la théorie maniériste de l'art pose, en son centre, la question philosophique de la possibilité même de l'art et de la représentation de la beauté — cette approche neuve impliquant de recourir conjointement au néoplatonisme florentin du XV^e siècle et à l'aristotélisme de la scolastique médiévale.

Ce prestige (social et théorique) de la création artistique suffit à montrer combien il est fallacieux d'opposer Renaissance et maniérisme et de perdre ainsi la



profonde continuité qui fait, par exemple, que Paul III Farnèse, considéré avec raison comme le dernier « pape de la Renaissance », est aussi celui qui commande conjointement à Michel-Ange le *Jugement dernier* et la chapelle Pauline, et à Perino del Vaga la très maniériste salle Pauline du château Saint-Ange. En concevant la Renaissance comme une unité cohérente et définie, dont la perfection aboutie résiderait dans le classicisme de *L'École d'Athènes*, on fausse la compréhension de cette phase qui, dans le long terme, unit le Moyen Âge finissant à l'émergence de l'Âge moderne : dès le début du siècle par exemple, au Tempietto de San Pietro in Montorio ou à Saint-Pierre, Bramante travaillait déjà, subtilement et presque subrepticement, à montrer comment, dès lors que les dimensions du bâtiment deviennent extrêmement réduites ou colossales, les principes harmonieux de l'architecture humaniste perdent leur universalité rêvée (Arnaldo Bruschi).

Car la Renaissance elle-même est un mythe. Il s'agit moins ici de celui qu'ont forgé ensuite ses historiens que de celui qu'elle a constitué pour ses acteurs et auteurs mêmes. Du milieu du xv^e siècle à la première décennie du xvi^e siècle, la Renaissance a constitué comme un projet collectif des élites intellectuelles de l'Europe. Général mais très précisément formulé parfois — comme dans le testament de Nicolas V —, ce projet est bien résumé dans les trois termes de *Renovatio*, *Integratio* et *Restitutio* de l'Antiquité classique dans le monde chrétien (André Chastel). Dès lors pourtant que cet horizon est déclaré atteint et le rêve construit dans la réalité, dès lors que, sous l'autorité de Jules II, l'Église romaine affirme réaliser la *plenitudo temporum*, le messianisme qui caractérisait l'attente collective de la Renaissance rencontre en effet son horizon, son insurpassable limite : le réel de l'histoire contemporaine et la résistance que celui-ci oppose à l'idéal. Le mythe contenait sa crise en puissance ; celle-ci se jouait virtuellement, latente, au sein même d'une Renaissance dont l'unité historique se situe en effet entre mythe et crise.

Peu d'œuvres l'attestent aussi intensément que *La Transfiguration* de Raphaël. Devenue accidentellement le testament artistique du peintre, elle dresse le bilan négatif des transparences glorieuses de *L'École d'Athènes* et ébauche, dès 1520, l'itinéraire artistique et spirituel qui, des agitations tourmentées d'une histoire trop humaine, conduit par l'angoisse et la prière à l'évidence triomphale, prébaroque, d'une divinité transfigurée.



Architecture

ANDREAS TÖNNESMANN

*L'expérience du maniérisme et l'épanouissement de nouveaux centres artistiques :
Mantoue, Florence, Venise, 1525-1540*

Merveilleusement situé dans la plaine du Mincio, aux portes de la résidence, jadis entouré de vastes jardins — pour la plupart disparus — et décoré avec une somptueuse élégance, le palais du Té près de Mantoue passe à juste titre pour le modèle parfait du château de plaisance cher aux princes de la Renaissance. La villa intime des décennies précédentes a fait place à une grandiose demeure reflétant les aspirations du seigneur retiré de la ville et de la cour et libre de s'adonner à la culture et aux loisirs. En pénétrant dans le palais, le visiteur se trouve toutefois déconcerté par des impressions contradictoires provoquées par certains signes inattendus, allusions symboliques, semble-t-il, à un processus de dégradation, voire de violence et de destruction que rien n'annonçait à l'extérieur : ne serait-ce que, dans la cour intérieure, les parties de l'entablement en équilibre précaire ou encore la peinture monumentale de la *Chute des Géants* dont s'orne l'une des salles. Ce sont de telles dissonances que l'on a souvent considérées comme caractéristiques d'une conception esthétique nouvelle, remettant en question le souci d'harmonie

propre à la Renaissance. Sans compromettre la sérénité fondamentale de l'ensemble, elle lui confère une tonalité tout à fait neuve, étrangère aux œuvres antérieures du XVI^e siècle.

D'un effet reposant sur un principe analogue, bien que plus sévère, la Biblioteca Laurenziana de Florence dérouta, elle aussi, l'observateur. Le Ricetto ou vestibule surprend par sa hauteur insolite de même que par son escalier trop grand pour les normes de l'époque et dont la fonction pratique se trouve transposée ici en un geste dramatique. S'étageant sur trois niveaux, l'articulation des murs aux puissantes colonnes étroitement rapprochées ne correspond ni au rang ni à la dimension du lieu ; l'escalier aboutit à une porte qui conviendrait à une façade extérieure. La salle de lecture attenante — qui occupe sans aucun doute le rang le plus élevé dans la hiérarchie de l'édifice — se trouve être une pièce basse et oblongue aux murs d'une ordonnance régulière et dépourvue de relief. Cette retenue dans l'emploi des moyens architecturaux par rapport au vestibule amorce un diminuendo alors que l'on s'attendrait à un crescendo. L'une des innovations majeures de l'architecture de la haute Renaissance à son apogée, le principe de la progression spatiale, se trouve ici inversée.

Deux constructions qui ne sauraient être plus différentes, le palais du Té de Giulio Romano à Mantoue et la Biblioteca Laurenziana de Michel-Ange à Florence, commencées l'une et l'autre vers 1525, marquent donc le début du maniérisme en architecture. Profondément novateurs tant du point de vue de leur conception que de leur apparence, ces deux bâtiments vont alors acquérir valeur de paradigme et le prompt succès qu'ils rencontreront en Italie et dans toute l'Europe en fera les initiateurs et vecteurs d'un nouveau style international, le premier à s'imposer depuis le triomphe du gothique. Toutefois, s'ils s'insurgent chacun à leur manière contre les maximes architecturales de leur époque, ils n'en renoncent pas pour autant au vocabulaire classique de la Renaissance. L'on pourrait presque dire que l'architecture de la Renaissance italienne a conquis l'Europe précisément grâce aux édifices qui furent les premiers à remettre en question ses idéaux.

Le mélange de propriétés qui caractérisent ces édifices et en ont fait aux yeux de leurs contemporains des objets dignes d'imitation ou d'assimilation critique ne s'explique pas seulement à la lumière des catégories définies jusqu'alors et des théories esthétiques. Il s'agit en effet d'un phénomène étroitement lié à la géographie de l'évolution artistique à partir de 1520. Deux villes, Florence et Mantoue, allaient devenir

le centre de l'architecture européenne et retrouver le rang qu'elles avaient déjà occupé au XV^e siècle avant d'être éclipsées momentanément par Rome.

À l'époque de Jules II Della Rovere (1503-1513) et de son successeur Léon X de Médicis (1513-1521), Rome était devenue pendant deux décennies la capitale artistique de l'Italie. Jules II, déjà, avait su s'attacher le meilleur architecte de l'Italie septentrionale, Bramante (1444-1514), et lui avait confié les grands projets de l'époque. En outre, les artistes les plus doués de la jeune génération, Michel-Ange (1475-1564) et Raphaël (1483-1520), allaient quitter Florence pour entrer, eux aussi, au service du souverain pontife.

Jules II avait — notamment au début de son pontificat — attaché une importance particulière aux réalisations artistiques. La nouvelle basilique Saint-Pierre, son propre tombeau, la cour du Belvédère au palais du Vatican étaient destinés à le rendre l'égal des potentats de l'Antiquité pour lesquels il avait une profonde admiration, à assurer sa renommée aux yeux de la postérité et enfin à conférer un prestige nouveau à l'autorité pontificale. Ce pouvoir attribué à l'art faisait partie des considérations qui motivèrent le patronage des princes humanistes de la Renaissance tels que Cosme de Médicis à Florence ou Frédéric de Montefeltro à Urbino. Jules II s'efforcera de perpétuer cette tradition mais modifiera considérablement le rôle du mécène en témoignant à ses artistes favoris une attention sans précédent. Sous son pontificat, le peintre, le sculpteur ou l'architecte allait en effet passer de l'état de simple exécutant au service de l'autorité à celui d'interlocuteur, voire de confident du souverain — évolution des plus significatives qui donnera naissance à un nouveau type d'artiste attaché à la cour. Les efforts de Jules II pour ramener à Rome Michel-Ange suffirent à illustrer le prestige dont jouissait alors celui-ci.

Plus encore que Jules II, Léon X accordera une importance primordiale aux réalisations artistiques servant les intérêts de la papauté. Alors que son prédécesseur était encore guidé par des considérations d'ordre pécuniaire, il fit preuve dans ses commandes d'une grande prodigalité. C'est ainsi qu'en dépit de la précarité des finances il fit agrandir sensiblement les plans de Saint-Pierre sans discerner les dangers qui allaient en résulter pour l'Église même. L'indulgence promulguée par Jules II pour la construction de l'édifice fut renouvelée sans hésitation. Cette décision engendra, notamment en Allemagne, une critique qui devait se révéler par la suite lourde de conséquences ; les détracteurs du projet y virent en effet le symbole d'un luxe déplacé,

déployé par le pape au détriment des fidèles. Lorsque Luther dénoncera la pratique des indulgences, il incriminera indirectement la construction de Saint-Pierre qui, de ce fait, joua un rôle déterminant dans le déclenchement de la Réforme.

À la mort de Bramante, Léon X avait institué Raphaël maître d'œuvre de l'église Saint-Pierre, lui attribuant des compétences d'une étendue encore jamais vue ; celles-ci englobaient non seulement la totalité des projets architecturaux et artistiques pontificaux, mais aussi la direction des recherches archéologiques, concentration qui montre l'étroitesse des rapports gouvernant alors les arts et les sciences humaines. Plus souple que son rival Michel-Ange, homme du monde cultivé et doué de grandes qualités d'organisation, Raphaël répondait parfaitement à l'idéal du courtisan, tant sur le plan professionnel que personnel. Pour mener à bien ses nombreuses tâches — et parallèlement ses commandes privées — il mit sur pied avec ses élèves et ses aides un vaste atelier où les différentes phases de travail, du projet à l'exécution, étaient réparties selon des normes proches de la fabrication en manufacture ; ce procédé permit d'augmenter considérablement le volume de la production sans en compromettre la qualité car le maître en assumait lui-même l'entière responsabilité. Ainsi naquit à Rome un mode d'organisation des arts que les cours européennes allaient bientôt prendre pour modèle.

Le fait que Rome ait perdu son hégémonie artistique sous les successeurs de Léon X est dû à diverses causes : au peu d'intérêt qu'un pape venu du Nord, Adrien VI d'Utrecht (1522-1523), témoignait aux choses de l'art, aux problèmes économiques du Saint-Siège ainsi qu'à la pression politique exercée sur Clément VII (1523-1534), le second pape médicéen, et enfin au sac de Rome par les troupes impériales en 1527 qui allait interrompre la construction de Saint-Pierre pendant de longues années. Tous ces facteurs étaient liés à l'ébranlement de l'autorité pontificale, voire du catholicisme par les conflits religieux du XVI^e siècle qui atteignirent leur paroxysme à la mort de Léon X. Le désir de représentation dont témoignaient les grands projets de Jules II et de Léon X ne correspondait guère à la réalité d'alors et apparaît plutôt comme une tentative pour compenser l'affaiblissement de plus en plus manifeste de la papauté à l'époque de la Renaissance.

Le déclin à la fois politique et culturel de Rome à partir de 1523 allait favoriser la renaissance d'anciens centres artistiques. L'épanouissement entre autres de Mantoue, Florence et Venise est dû à l'alliance des intérêts respectifs des artistes et de leurs

mécènes. C'est ainsi que le jeune Frédéric II Gonzague offrit un asile des plus agréables à son contemporain, le peintre et architecte Giulio Romano (1501-1546) qui s'était attiré les foudres de l'Église pour avoir exécuté les dessins d'une série de gravures pornographiques. Toutefois, la menace d'une poursuite judiciaire ne saurait à elle seule avoir incité le disciple de Raphaël à se rendre à Mantoue. Sa décision semble plutôt due au fait qu'il avait à Rome peu de chances d'obtenir d'importantes commandes, alors que Frédéric nourrissait d'ambitieux projets en vue de l'agrandissement de sa résidence.

Élevé par intermittence à la cour de Jules II, le jeune prince avait une connaissance approfondie de l'art romain du début du XVI^e siècle qui semble avoir servi de modèle qualitatif et stylistique aux œuvres entreprises sous son égide ; en effet, mécontent du travail de Leonbruno, le sculpteur local attaché à sa cour, qui n'avait su satisfaire son goût des « bizarreries », Frédéric II Gonzague était depuis longtemps entré en contact avec Giulio Romano. Dès le XV^e siècle, le mécénat des Gonzague s'était distingué par un élargissement de l'horizon artistique traditionnel. Louis Gonzague, l'arrière-grand-père de Frédéric, était parvenu à s'assurer les services de Leon Battista Alberti et d'Andrea Mantegna, les deux plus grands artistes italiens de l'époque, et de ce fait à affranchir l'art courtois de Mantoue de la tradition locale. Toutefois, ce niveau ne s'était pas maintenu sur le plan architectural et aucun architecte de renom n'avait œuvré à Mantoue depuis 1480. La tâche qui incombait à Giulio Romano en 1524 était donc de créer, non de perpétuer, un nouvel art courtois capable de concurrencer les réalisations les plus grandioses.

Plus qu'aucun autre artiste, Giulio Romano promettait d'introduire à la cour de Mantoue non seulement le style de Raphaël mais encore d'adopter le mode d'organisation de son atelier. Sa relative jeunesse ne l'avait pas empêché de révéler dans ses travaux romains ses qualités d'architecte, de peintre et de décorateur et Frédéric ne pouvait qu'être sensible à l'ampleur de son talent. Dès son arrivée, il se vit confier une multitude de tâches allant de la décoration des fêtes de la cour à la mise au point d'un système de drainage, auxquelles vinrent s'ajouter des commandes municipales et privées. Une équipe d'artistes de qualité engagée par ses soins lui permit d'accomplir simultanément ses différentes fonctions. Le projet le plus important de Frédéric, le palais du Té, exigeait à lui seul de son architecte qu'il fût aussi un organisateur de grand talent, apte à coordonner les différentes opérations et à les exécuter en temps

voulu. L'activité de Giulio Romano à Mantoue allait consacrer de façon durable l'idéal de l'artiste-intendant attaché à la cour d'un prince.

Architecte et mécène semblent s'être effectivement représenté le palais du Té tel que l'architecte et théoricien Serlio le décrira par la suite, y voyant « un modèle du genre quant à l'architecture et à la peinture ». Les sources dont s'est inspiré Giulio Romano lors de l'élaboration de ce projet sont multiples. De par son envergure et la diversité des genres artistiques qui présidèrent à son éclosion, cette œuvre d'« art total » précoce fait délibérément concurrence à la villa Madama de Rome dont le cardinal Jules de Médicis, le futur Clément VII, avait dès 1519 confié la réalisation à Raphaël. Ces deux constructions représentent le type de la *villa suburbana* située aux portes de la ville et destinée à la détente, aux divertissements et aux réceptions mais peu propice à un séjour prolongé. Alors que Raphaël avait élaboré un ensemble complexe épousant la forme du terrain vallonné et à laquelle la composition libre des différentes parties conférait un aspect antique, Giulio Romano lui préféra un plan complet d'inspiration médiévale. Le plan carré à quatre ailes avec vaste cour intérieure rappelle le château des Visconti à Pavie qui remonte certes au XIV^e siècle mais n'en demeure pas moins l'une des demeures seigneuriales les plus évoluées de l'Italie septentrionale. Avec ses jardins magnifiques et sa célèbre bibliothèque, il se rapprochait de façon surprenante de l'idéal incarné par la villa de la Renaissance.

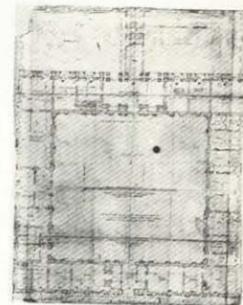
Néanmoins, les attributs défensifs caractéristiques des châteaux de la fin du Moyen Âge et que l'on retrouve notamment dans les résidences des Gonzague datant du XV^e siècle ont fait place, au palais du Té, à une architecture extérieure essentiellement représentative. C'est tout au plus par jeu que, soigneusement différencié, l'appareil à bossages artificiellement composé de briques et d'enduit fait allusion aux demeures féodales fortifiées. Dans cette artificialité du matériau de la façade et plus encore dans l'alliance du bossage et du dorique, Giulio Romano emprunte au répertoire de Bramante dont il transpose cependant le langage plastique en un relief mural subtilement nuancé inspiré de Raphaël. Dès l'abord, le palais du Té apparaît comme une synthèse des tendances architecturales romaines des deux décennies précédentes — résultat qui répondait sans aucun doute à l'attente du seigneur.

Les façades, toutefois, ne s'affranchissent pas vraiment des règles de l'architecture classique. Certains projets plus anciens de Raphaël enfreignaient davantage les conventions et témoignaient d'une *maniera* plus originale. Comparé au palais de

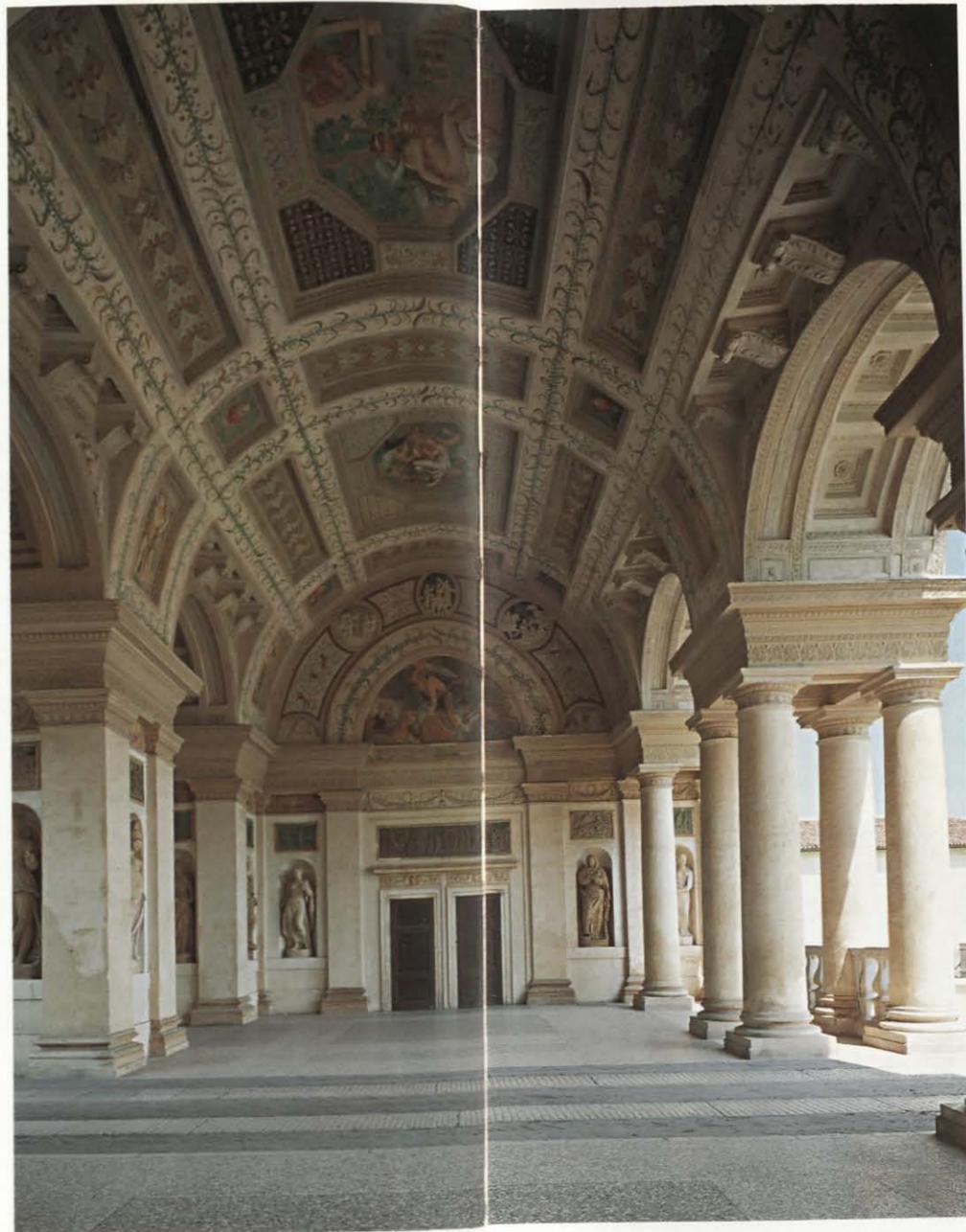
l'Aquila de ce dernier à Rome, dont l'ordre n'apparaît qu'au rez-de-chaussée et doit s'imposer face à la décoration surabondante ornant les zones supérieures des murs, le palais du Té semble vouloir démontrer les lois de la tectonique : les détails doriques sont exécutés avec une minutie exemplaire, la primauté de l'ordre n'est jamais remise en question. Le fait que le rythme des pilastres se modifie de façade en façade résulte non d'un maniérisme arbitraire mais du souci de masquer les irrégularités dues à l'intégration de corps de bâtiments plus anciens ; la formule adoptée vise à assurer la parfaite symétrie de chacune des faces et établit côté cour une correspondance entre les façades opposées. Et si, dans son analyse du palais du Té, Serlio fait remarquer combien il est juste d'associer le bossage non seulement au dorique auquel il s'apparente, mais encore, d'une manière plus libre, à l'ordre ionique et à l'ordre corinthien, la construction ne satisfait en rien à cette exigence : Serlio lui attribue des éléments maniéristes dont il est en réalité dépourvu sous cette forme.

Les « bizarreries » que Frédéric avait attendues de son ancien architecte Leonbruno sont absentes de la façade extérieure exposée aux regards du public mais s'expriment à l'intérieur, sphère plus intime, réservée au duc et à des visiteurs choisis avec le plus grand soin. Le vestibule, qui rappelle l'« atrium à quatre colonnes » de la Rome antique, surprend déjà par les fûts au bossage apparemment inachevé qui forment un contraste d'autant plus frappant avec les profils finement ouverts des chapiteaux et entablements. Serlio a cru voir en ce contraste souvent imité par la suite une représentation symbolique de la rivalité opposant l'art et la nature, lui attribuant ainsi un caractère programmatique transcendant le contexte local. L'architecture du vestibule semble cependant s'expliquer plus logiquement par sa fonction, matérialisation du passage de l'extérieur à l'intérieur, du domaine public au domaine privé, de la dignité seigneuriale à la sérénité du *diletto*.

L'alternance des formes ouvrees et laissées à l'état brut, des surfaces rugueuses et lisses, se retrouve aux façades donnant sur la cour dont l'articulation rappelle celle de l'extérieur, bien que d'une élaboration plus riche et d'une plus grande plasticité. Dans les bossages des murs articulés par des demi-colonnes, Giulio Romano a introduit de discrets effets de surprise qui n'affectent en rien l'impression d'ensemble car ils demeurent imperceptibles au premier coup d'œil : légèrement surhaussées au-dessus des linteaux, les clés paraissent provoquer un écartement des pignons de l'édicule, tandis que quelques triglyphes se détachent de l'appareil de l'entablement

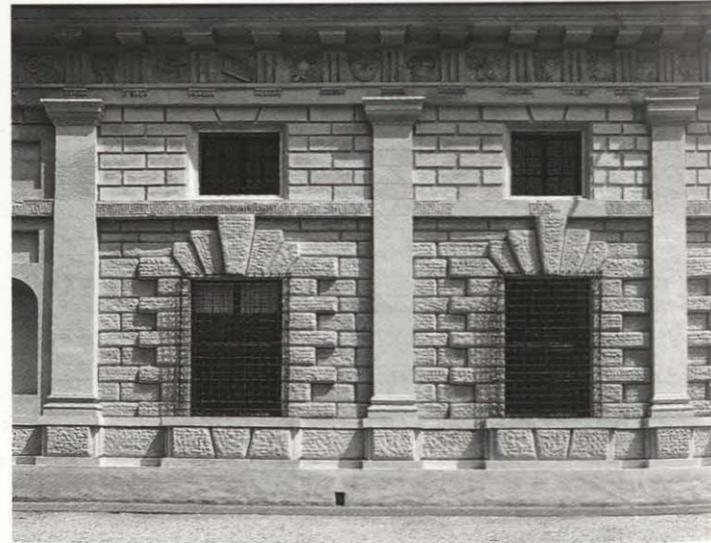
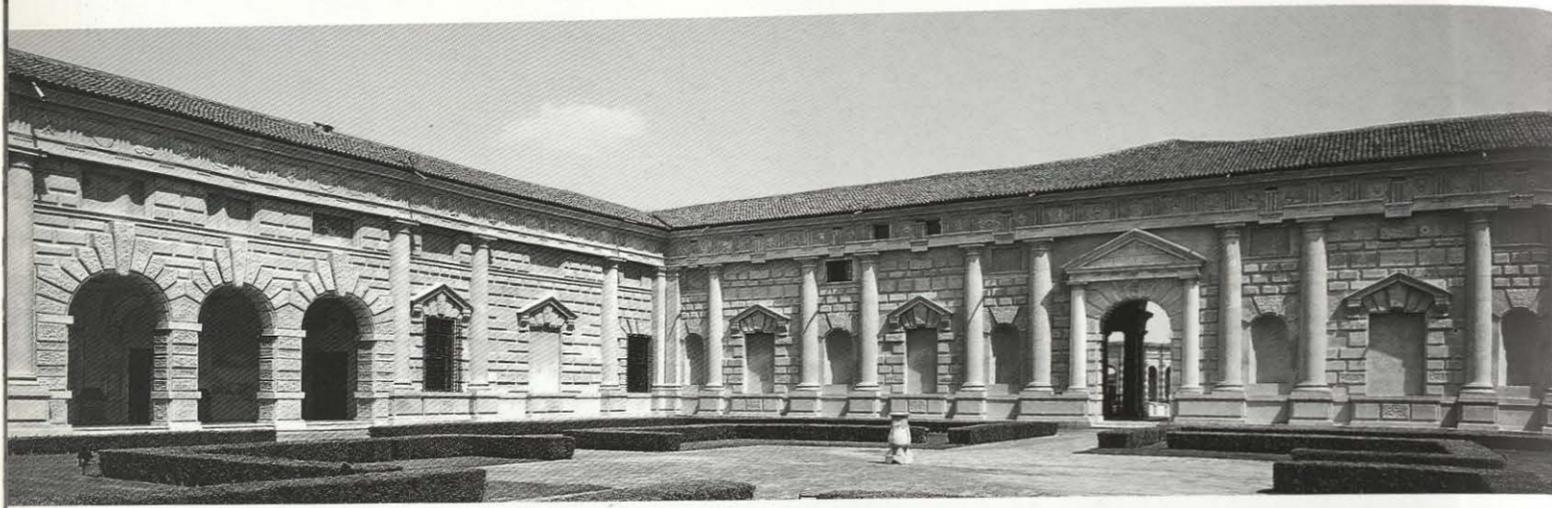






Raphaël. Rome. Villa Madama, env. 1519-1520.
Loggia. 29, p. 58. Détail de la coupole. 31, p. 60. Intérieur.

Giulio Romano. Mantoue. Palais du Tè, commencé en 1525.
Loggia du jardin. 30, p. 59. Détail de la coupole. 32, p. 60-61. Intérieur.
Giulio Romano. Mantoue. Cathédrale, commencée en 1545. 33, p. 61. Bas-côté.



dorique et ne semblent retenus dans leur chute que par des joints de pierre cunéiformes.

On a voulu voir en ces artifices une allusion à un début de délabrement ou à l'état inachevé du bâtiment. Cette interprétation paraît toutefois peu concluante car le décalage des pierres vers le haut indiquerait une compression excessive de l'appareil, tandis que le détachement des triglyphes serait le signe de son desserrement. Giulio Romano, apparemment soucieux de décourager a priori toute interprétation logique de l'impression donnée, a souligné le caractère composé et artificiel de sa mise en scène par la représentation paradoxale de ces deux états. Les effets insolites ne constituent pas une fin en soi mais accusent les différents principes gouvernant l'ordonnance des façades donnant sur la cour. Le détachement des triglyphes, réservés aux frontons, accentue délibérément leur rythme complexe qui exige une observation attentive, tandis que la sobre ordonnance des faces latérales se passe de toute interruption dans l'horizontalité de l'entablement.

Si l'on se réfère aux théories sur l'art de la Renaissance élaborées par Alberti, le traitement différent de l'intérieur et de l'extérieur apparaît des plus logiques. Situé à proximité de la ville, sans cesse exposé aux regards, le palais du Té exigeait que ses façades extérieures revêtissent l'aspect sévère, officiel, convenant à un palais alors que rien ne s'opposait à ce que l'intérieur et les façades donnant sur le parc reflètent la « sérénité » et la « grâce » caractéristiques de la villa. C'est dans ce contexte que s'inscrivent les « bizarreries » du vestibule et de l'architecture de la cour. Elles enfreignent certes par endroits les lois et codes des convenances établies mais n'en sont pas pour autant le reflet d'une crise de conscience remettant en question l'ordre établi. Sans doute n'avaient-elles d'autre dessein que d'être, comme leur nom l'indique, des curiosités nouvelles répondant à l'attente d'un public privilégié amateur de divertissements intelligents, spirituels et surtout originaux.

C'est également à cette devise que correspond, à l'intérieur, l'aménagement des appartements, aménagement qui paraît tout d'abord calculé en fonction de l'impression exercée sur les visiteurs haut placés. La sphère privée autorisant de se placer au-dessus des conventions, le seigneur des lieux entendait recevoir ceux-ci en son château de plaisance, manifestant ainsi son rang par un moyen nouveau et fort subtil qui dédaignait ostensiblement l'apologie de l'autorité, jusqu'alors thème principal de la décoration des demeures princières. L'hôte le plus illustre de Frédéric au palais du Té

fut l'empereur Charles Quint qui y séjourna en 1530 et en 1532 et eut ainsi l'occasion de se rendre compte des progrès de la construction. Nulle part ailleurs en Europe il n'aurait pu parcourir des pièces à l'atmosphère si différente, admirer des effets de matériaux plus délicats, des scènes érotiques plus osées, des proportions d'une aussi surprenante variété, nulle part ailleurs il n'aurait pu passer d'un décor aussi somptueux que celui de la grande loge digne de la villa Madame à la mystérieuse pénombre de la Sala di Psiche. C'est également dans le cadre de ces « bizarreries » que s'inscrivent certaines libertés que l'on relève dans l'iconographie : au lieu des tableaux d'histoire ou des portraits d'hommes célèbres habituels, ce sont des peintures figurant les chevaux du célèbre élevage de Mantoue qui ornent la grande salle des fêtes, poussant la hardiesse jusqu'à rivaliser avec la représentation des Travaux d'Hercule et les statues des dieux.

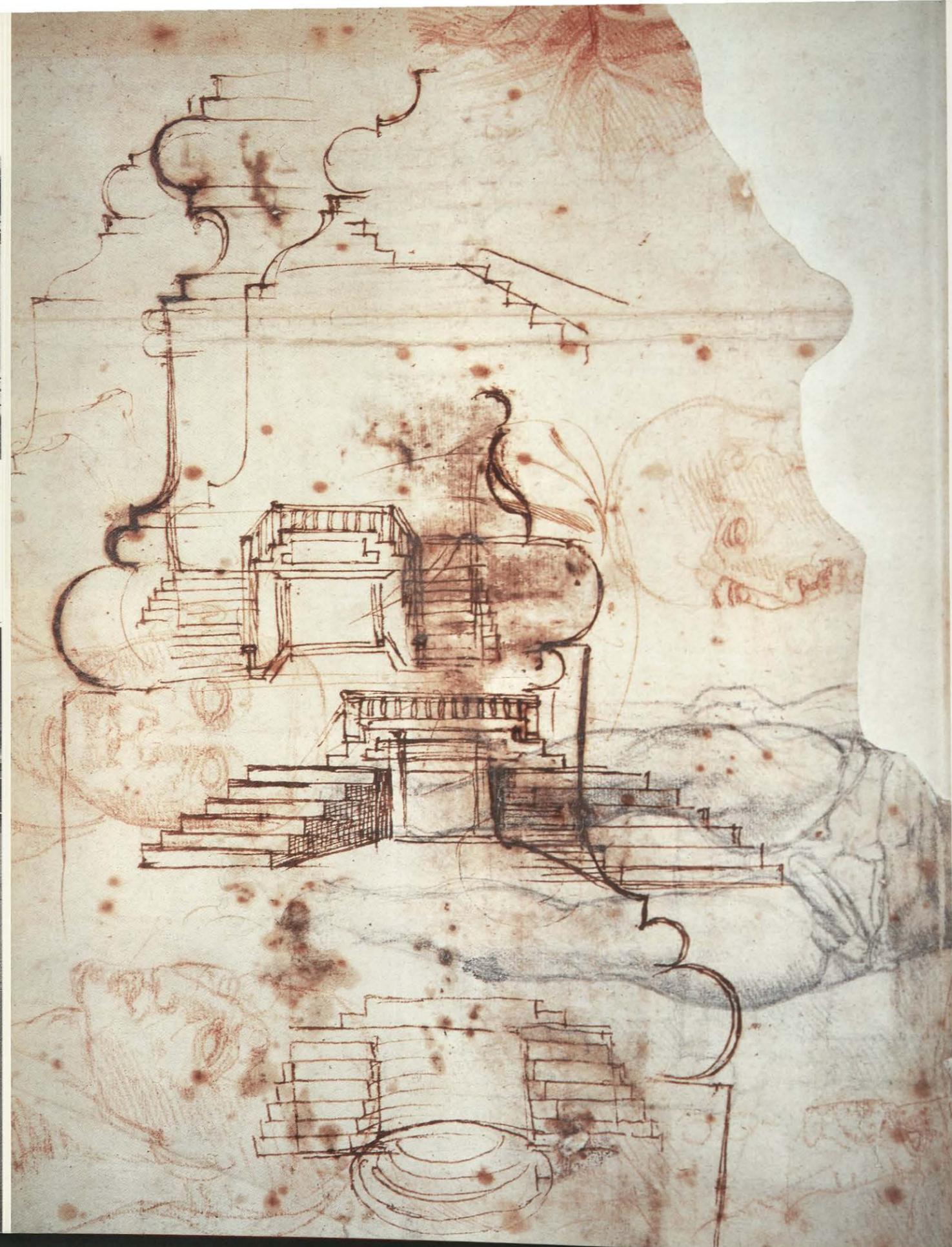
Tout comme les œuvres de Giulio Romano à Mantoue, les constructions de Michel-Ange à Florence servaient de même à ouvrir de nouvelles voies à l'expression architecturale de l'autorité, du moins était-ce la fonction que leur avaient assignée les papes médicéens. Devenu cardinal, puis souverain pontife, Jean de Médicis, le futur Léon X, avait mis tout en œuvre pour permettre aux Médicis de récupérer la République de Florence, entreprise qui n'avait abouti qu'en 1530, sous Clément VII, lorsque le titre ducal fut accordé à sa famille dont le mécénat avait dès le début joué un rôle essentiel dans cette entreprise. Si les Médicis de Rome ne pouvaient — ne serait-ce que pour des raisons politiques — concentrer leur attention sur le palais familial et moins encore envisager la construction d'une nouvelle résidence, San Lorenzo, leur ancienne église, leur offrait en revanche la possibilité de réaliser leurs ambitions architecturales. Michel-Ange fut donc nommé intendant des arts des Médicis à Florence où il était retourné en 1518 à la demande de Léon X pour dessiner le plan de la façade de cette église. Le projet ayant échoué, il se consacra à partir de 1520 à l'aménagement de la chapelle funéraire des Médicis et fut en outre chargé par Clément VII en 1524 de construire la bibliothèque médicéenne dans le couvent.

Michel-Ange ne se considérait pas dès l'abord comme un architecte et, selon ses dires, c'est à contrecœur qu'il aurait accepté les commandes architecturales florentines au lieu des sculptures destinées au tombeau de Jules II. Mais il dut se faire un point d'honneur de se mesurer à Raphaël — bien que peintre à l'origine, celui-ci s'était vu confier à Rome par les Médicis la construction d'innombrables édifices, tâche dont il

s'était acquitté de façon souveraine — et à Giulio Romano, qui, assurant le rôle de l'artiste au talent universel, lui avait succédé. Il est probable que cette rivalité même ait incité Michel-Ange à renoncer dans le dessin de la bibliothèque à tout ornement pictural et sculptural pour créer une œuvre d'architecture pure. Ne serait-ce que par cette restriction qui exige du bâtiment des qualités architecturales d'autant plus grandes, la bibliothèque apparaît aujourd'hui encore comme l'antithèse de la conception raphaélesque. Michel-Ange adoptera envers les idéaux et les innovations de la Renaissance une attitude plus critique que celle de Giulio Romano et l'on peut considérer la bibliothèque florentine comme le premier bâtiment à s'en affranchir, révélant ainsi que le souci de faire revivre les formes classiques, souci majeur des architectes qui s'étaient succédé de Brunelleschi à Raphaël, avait momentanément atteint ses limites. Renonçant à perpétuer une architecture antiquisante et conforme aux canons adoptés jusqu'alors, Michel-Ange la soumettra à une analyse sélective.

Cette nouvelle prise de conscience se fait jour notamment dans la manière réfléchie dont Michel-Ange insère la bibliothèque dans son contexte florentin. C'est ainsi que l'austère alliage de la *pietra serena* de couleur grise et des surfaces enduites de blanc rend franchement hommage à Brunelleschi. En revanche, la distinction hiérarchique entre la neutralité du mur et le caractère tectonique de la charpente — offrant le spectacle d'une joute entre les éléments porteurs et portés alors qu'en réalité c'est le mur situé à l'arrière qui assure la structure — n'a plus cours dans l'architecture de Michel-Ange. Un principe essentiel de l'architecture de la Renaissance, principe remontant à Brunelleschi et adopté par ses successeurs, se trouve pour la première fois rejeté. C'est surtout dans le vestibule que Michel-Ange déploie toutes les ressources de son imagination pour abolir les coordonnées usuelles de la tectonique et créer un rapport nouveau entre la vérité de la construction et celle de l'esthétique.

Colonnes, pilastres et entablements ne forment plus une succession cohérente d'étages définissant l'espace dans son ensemble : au lieu de s'élever comme il est d'usage sur un socle partant du sol, les colonnes semblent en effet reposer sur des supports instables placés devant le mur. Entre celles-ci et l'étage principal apparaît une étroite bande de mur peint en blanc, tandis que les colonnes accouplées s'effacent dans des renforcements en forme de niches ; le lien entre supports et colonnes semble donc interrompu à plusieurs reprises — rupture délibérée indiquant que les colonnes de l'étage principal reposent en réalité sur la corniche du mur de soubassement.



tinées à accentuer la verticalité de la façade. Les supports étirés s'élargissant vers le haut, les pilastres coniques des édicules dépourvus des bases et chapiteaux d'usage constituent autant d'éléments novateurs. La façon dont ces deux motifs se répondent en vertu de leur forme trapézoïdale est des plus caractéristiques. Leur rôle est de visualiser la fonction des membres porteurs dont le puissant volume se déploie vers le haut.

Le dynamisme particulier conféré par Michel-Ange à l'articulation des murs du vestibule est encore surpassé par le déploiement de l'escalier intérieur conçu sous cette forme à Rome, vers 1558, alors que des études préliminaires prévoyaient un escalier en échelle à double volée respectant davantage la subtile ordonnance des murs et la sobriété des lieux. Malgré ces dissonances il semble que l'architecte, rallié aux idéaux de Bramante lorsqu'il séjournait à Rome, ait dans son œuvre de vieillesse florentine souhaité revenir à ses débuts maniéristes, à ce style qui avait pour la première fois rejeté les canons romains et, dans son interprétation de la tradition locale, celle de Brunelleschi et de Donatello, engagé l'architecture de la Renaissance dans une voie nouvelle.

De même que Mantoue du temps des Gonzague et Florence à l'époque des Médicis, la République de Venise saura, vers 1530, réaffirmer elle aussi son rang parmi les métropoles italiennes grâce à des réalisations architecturales aussi grandioses que modernes. Lors du sac de Rome en 1527, elle profitera de l'exode des artistes ayant fui la ville assiégée. Après y avoir remporté de nombreux succès, le sculpteur et architecte d'origine florentine Jacopo Tatti qui avait adopté le surnom de son maître Sansovino (1486-1570) s'était réfugié à Venise. La rapidité avec laquelle l'artiste, formé à Rome et profond connaisseur du style de Bramante et de Raphaël, fit carrière dans la Sérénissime est significative : nommé dès 1529 architecte en chef de Saint-Marc, il se verra bientôt confier, outre de nombreuses commandes de sculptures, la réalisation des travaux urbains les plus prestigieux.

C'est sans aucun doute à son habileté à allier certaines caractéristiques locales aux innovations importées de Rome pour créer une architecture moderne mais indéniablement vénitienne que Sansovino doit son extraordinaire réussite dans cette ville si éprise de tradition. Cette aptitude apparaît déjà dans le premier édifice qu'il construisit à proximité de la place Saint-Marc, le palais de la Monnaie (Zecca). L'aspect compact du bâtiment, le vocabulaire antiquisant, l'appareil rustique des arcades du rez-de-chaussée et du premier étage sont d'inspiration romaine. Sansovino reprend

pour la première fois à Venise le thème de l'entablement dorique et y introduit de ce fait — de même que Giulio Romano quelque temps auparavant — une importante innovation de l'architecture romaine de la haute Renaissance. C'est de l'Antiquité romaine que proviennent les fûts des colonnes aux tambours de diamètre alternant qui confèrent à l'édifice le caractère martial convenant à sa fonction. Les procurateurs ont certainement accepté d'autant plus aisément cette formule que Mauro Codussi, le grand maître de l'architecture vénitienne du xv^e siècle, avait déjà entrepris de décorer la façade de l'église San Michele in Isola de pilastres rustiques. Mais la formule de Sansovino dépasse de loin ces exemples ; par son originalité, l'emploi spectaculaire des moyens, elle rejoint les « inventions » à peine plus anciennes de Giulio Romano à Mantoue.

La bibliothèque de Saint-Marc contiguë à la Monnaie et commencée vers 1535 est le fruit d'une subtile analyse de l'architecture du palais des Doges qui lui fait face. Reprenant la formule de la façade à doubles portiques, Sansovino parvint à établir un dialogue entre les bâtiments principaux bordant la place Saint-Marc sans que l'édifice le plus important de la République cesse pour autant de dominer l'ensemble, bien que ses formes gothiques ne répondent plus à l'idéal du xvi^e siècle. La compréhension avisée avec laquelle Sansovino intégra le palais des Doges — construction certes remarquable mais d'un style dépassé — à l'architecture de la place était rien de moins qu'évidente.

La conception de la bibliothèque n'est en aucun cas une adaptation superficielle. Le prototype médiéval se trouve transposé en une façade à portique moderne à l'horizontalité accusée dont arcades et colonnes sont inspirées du théâtre antique. La personnalité de Sansovino se manifeste non seulement dans la manière dont il intègre la riche décoration sculptée chère aux Vénitiens à l'architecture de la façade mais aussi dans le détail ornemental. Quant à la frise de l'entablement dorique dont Vitruve a décrit avec soin la configuration à l'angle d'un bâtiment, configuration qui posait un sérieux problème aux architectes de la Renaissance, elle surprend par une solution aussi novatrice qu'ingénieuse. Même dans ce projet éminemment vénitien, comme le prouve un tel détail, Sansovino renoue délibérément avec la conception intellectuelle de l'architecture qui avait marqué le style de la haute Renaissance romaine de façon si décisive.



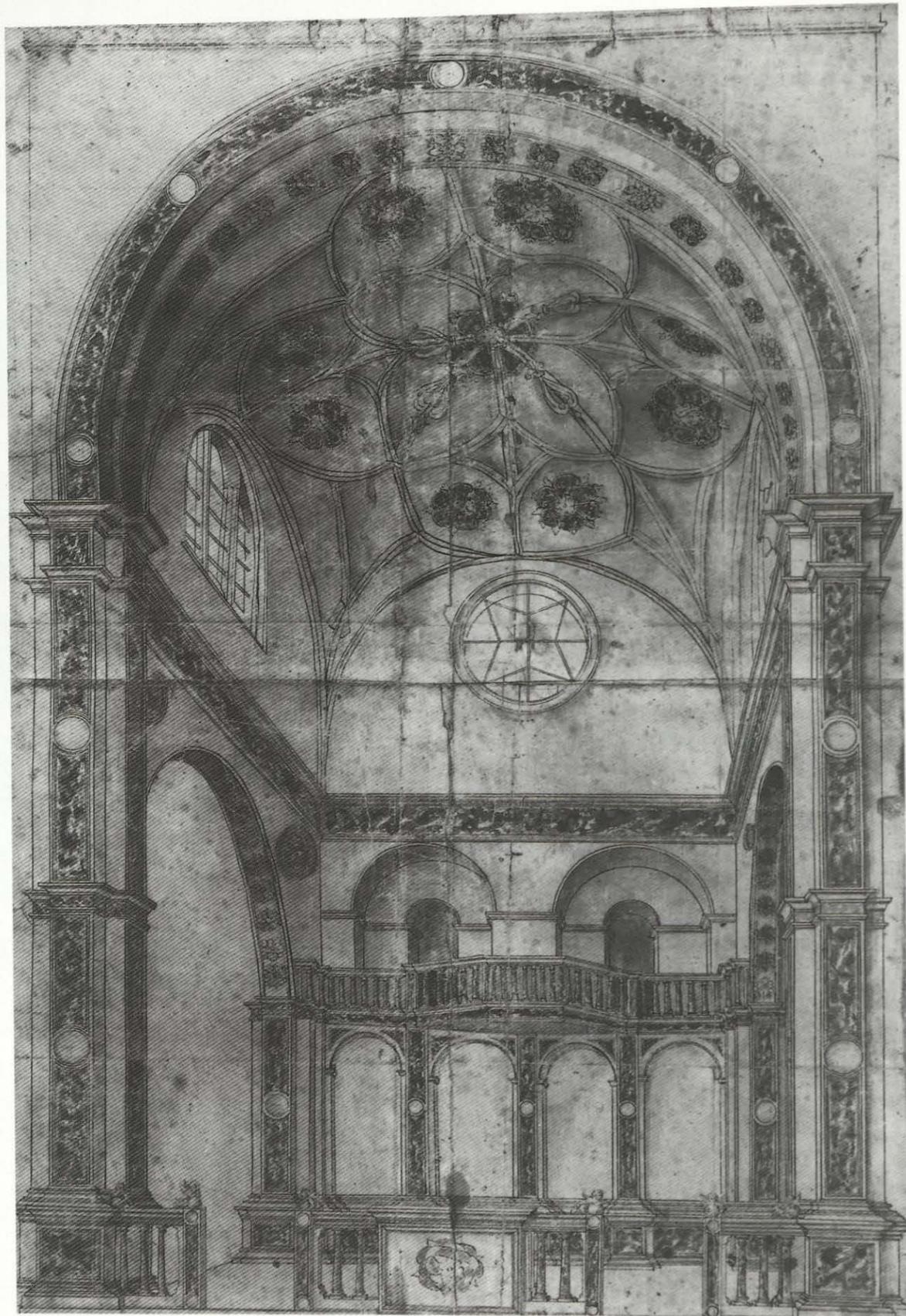
Au palais Corner élevé au bord du Grand Canal, Sansovino a établi une synthèse non moins exemplaire entre la manière romaine et la tradition vénitienne. Les architectes de la Renaissance avaient eu dès le début les plus grandes difficultés à faire accepter leurs nouvelles conceptions aux patriciens de Venise. Avant Sansovino, seul Mauro Codussi y était parvenu à l'aube du XVI^e siècle en dotant la façade du palais Vendramin Calergi d'un rideau de colonnes, formule jusqu'alors étrangère à la tradition vénitienne. Comme Codussi, Sansovino demeurera fidèle à la façade médiévale tripartite, déterminée par la disposition intérieure. Mais cette articulation caractéristique présentant une partie centrale large flanquée de deux baies plus étroites n'est visible qu'au rez-de-chaussée. Aux étages supérieurs, seule la forme différente des balcons permet d'en deviner le rythme; l'ordonnance majestueuse de la façade aux colonnes géminées isolées et aux puissants entablements dissimule souverainement la différence d'écart entre les fenêtres et donne l'impression d'une colonnade ininterrompue répondant à l'idéal de la haute Renaissance romaine.

Le palais Corner mettra longtemps à s'imposer en tant que nouveau prototype du palais vénitien. Ce n'est qu'en 1559 que son architecture trouvera un premier écho dans le palais Grimani de Michele Sanmicheli, bien que cette construction n'ait ni la vigueur ni l'originalité de son modèle. Seule l'architecture baroque vénitienne saura exploiter les virtualités du projet de Sansovino et les développer selon une direction nouvelle.

L'on a à maintes reprises voulu voir dans les ouvrages vénitiens de Sansovino les principaux représentants d'une « haute Renaissance vénitienne ». En effet, ses projets sont caractérisés par un vocabulaire essentiellement classique, enrichi de quelques éléments maniéristes qui se font jour notamment dans l'architecture de la Monnaie et du rez-de-chaussée du palais Corner dont les consoles à volutes placées sous l'entablement rappellent une invention florentine de Michel-Ange. Mais ils ne s'en inscrivent pas moins, de même que ceux de Giulio Romano et de Michel-Ange, parmi les ouvrages constitutifs de l'architecture maniériste. Ce sont moins les formes en soi que certains éléments dans la structure des façades — éléments qui compromettent l'équilibre de la composition et trahissent la prétention de Sansovino à vouloir perpétuer de façon autonome la tradition de la Renaissance — qui viennent à l'appui de cette thèse; le décalage des proportions mettant l'accent sur l'étage supérieur de la Libreria, la densité de l'enchaînement des formes dans l'architecture de la Monnaie ou encore la dis-



Jacopo Sansovino, architecte; Alessandro Vittoria, décors en stuc; Battista Franco, peintures.
Venise. Palais des Doges. 42. Scala d'oro, 1555-1559.
Jacopo Sansovino. Libreria Marciana, 1537. 43. Détail de la façade.
Jacopo Sansovino. Venise. Palais Corner, commencé en 1537. 44. Détail de la façade.



tribution centrifuge des éléments plastiques au rez-de-chaussée du palais Corner en sont autant d'exemples. Ainsi les principes régissant la peinture de l'époque — tels qu'ils apparaissent dans les œuvres de Parmigianino ou dans celles de Titien légèrement antérieures à 1540 — ont été transposés ici en architecture par Sansovino.

Le rayonnement de l'architecture italienne en Europe entre 1510 et 1550

Pour décrire de façon adéquate le succès de l'architecture italienne de la Renaissance, l'on ne saurait employer le terme de « propagation », qui implique une expansion géographique. En effet, l'architecture italienne de cette époque suscite un intérêt simultané dans des pays fort éloignés les uns des autres ; dès le début du XVI^e siècle, apparaissent en France, en Allemagne, en Espagne, en Hongrie et en Pologne les premiers emprunts à un répertoire de formes et de types réservé jusqu'alors à l'Italie. Cependant, ces emprunts demeureront isolés dans leur contexte local non seulement pendant une courte période mais pendant plusieurs décennies. Loin d'être le fruit d'une évolution stylistique propre à l'Europe en général, ils seront le résultat de commandes individuelles émanant pour la plupart de monarques ou de seigneurs en avance sur leur temps qui engageaient fréquemment des spécialistes venus d'Italie. Ce n'est que peu à peu que noblesse, clergé et bourgeoisie découvriront l'attrait du « modèle italien » dont le rayonnement se laisse aisément déceler dans l'architecture européenne.

Dans le cadre de ce processus caractéristique de la réception de l'art de la Renaissance, la chapelle des Fugger dans l'église des Carmélites de Sainte-Anne d'Augsbourg constitue très tôt une exception importante. Commandée vers 1506 par trois des frères Fugger et destinée à abriter le mausolée de leur famille, cette chapelle érigée et aménagée entre 1508 et 1516 essentiellement sur l'ordre de Jacob Fugger est une donation d'origine bourgeoise dont le style préfigure les affinités esthétiques des princes allemands, révélant ainsi les hautes visées de ses donateurs. Intégrée à l'église à peine plus ancienne qui se rattache encore au gothique flamboyant, cette chapelle perpétue par son type et sa fonction la tradition locale, bien que sa situation ait dû paraître fort ambitieuse : elle se trouvait en effet en face du chœur des moines, en vertu d'un ancien privilège consenti aux seigneurs allemands. Le plan carré, l'articulation des murs et la préciosité des matériaux sont d'évidentes importations italiennes. Ces éléments



révèlent de façon impressionnante le vaste horizon culturel et l'extraordinaire richesse des donateurs. Les Fugger, dont la carrière avait été fulgurante, possédaient au début du XVI^e siècle le plus important comptoir d'Allemagne et étaient sur le point de devenir les principaux financiers du pape et de l'empereur. Des donateurs de cette envergure n'ignoraient certainement pas les racines tant patriciennes que bourgeoises de l'art de la Renaissance et ils adoptèrent non seulement les formes mais aussi les idées philosophiques et sociales qui avaient présidé en Italie à l'éclosion de ce nouveau style. Les marchands et banquiers de Florence et de Venise avaient été les premiers à faire de grandes donations artistiques afin d'assurer aux yeux de la postérité leur renommée personnelle et le prestige de leur famille.

Il n'est pas sûr que les Fugger aient confié à un architecte italien le soin d'édifier la chapelle. Le centre artistique auquel elle doit essentiellement sa conception était Venise, ville avec laquelle Augsbourg entretenait d'étroites relations commerciales et qui constituait en outre un point de référence artistique depuis que Dürer était revenu en 1504 à Nuremberg, sa ville natale, après un séjour prolongé dans la cité des Doges. Grâce à la participation de celui-ci à la décoration de la chapelle, Nuremberg, la plus puissante parmi les villes allemandes à rivaliser avec Augsbourg sur le plan économique, culturel et politique, allait aussi apporter sa contribution à l'élaboration artistique du nouveau bâtiment. Outre les emprunts à l'Italie, on y découvre donc des éléments stylistiques typiquement allemands, bien qu'étrangers à la tradition augsbourgeoise. C'est ainsi qu'il convient de voir dans la voûte nervée complexe qui remplace le dôme et confère à l'ensemble un aspect incontestablement nordique la variante d'un motif nurembergeois destiné à concurrencer le répertoire augsbourgeois.

De même, les princes s'inspirent de l'architecture italienne pour afficher leur rang, voire en guise de manifeste politique. C'est ainsi que l'ambitieux roi de Pologne Sigismond I^{er} confia en 1517 au sculpteur et architecte florentin Bartolomeo Berecci le soin d'adosser à la cathédrale de Cracovie la chapelle funéraire de sa lignée. Contrairement à celle des Fugger, la chapelle de Sigismond est une œuvre d'art purement italienne, transplantée sans transition visible des bords de l'Arno à ceux de la Vistule. Le plan central aux bras plats à angle droit et la coupole à pendentifs font songer à la chapelle du cardinal du Portugal en l'église San Miniato de Florence, tandis que l'exubérance de la sculpture murale rappelle le style d'Andrea Sansovino et les premières œuvres de Bramante à Milan.

Le refus de la tradition locale et régionale est un trait commun habituel des commandes monarchiques; il permettait en effet de manifester par une impressionnante mise en scène l'originalité du donateur et, dans le cas de Sigismond I^{er} (1467-1548), roi de Pologne à partir de 1506, d'étayer visuellement l'absolutisme qu'il entendait instituer sur son territoire. Dans le choix du style qu'il prit pour modèle, Sigismond ne s'engageait pas non plus dans une voie particulièrement nouvelle. Sous le règne de Mathias Corvin, la Hongrie, voisine de la Pologne, s'était ouverte très tôt à l'influence italienne et la chapelle funéraire du cardinal Bakocz à Esztergom, érigée en 1507 alors que le frère de Sigismond, Ladislav II, gouvernait le pays, est d'inspiration florentine. Mais l'édifice que Sigismond fit construire surpassait de beaucoup son modèle.

La chapelle funéraire achevée, il fit transformer sa résidence de Cracovie dans le style Renaissance. Ces commandes toutefois ne prennent tout leur sens que dans le contexte d'un programme général destiné à faire figurer la Pologne aux côtés des puissances européennes. Outre les commandes architecturales, le fait que Sigismond et son épouse Bona Sforza, originaire de Milan, se soient efforcés de faire triompher l'humanisme en Pologne montre que ces entreprises de nature essentiellement politique s'accompagnaient d'une vaste campagne de réforme culturelle.

La clairvoyance et la méthode avec lesquelles le couple royal allait coordonner cette réforme témoignent du modernisme de leur conception du pouvoir et inscrivent la Pologne du début du XVI^e siècle au premier rang des monarchies européennes. L'idée qu'un souverain ne pouvait justifier ses prétentions au pouvoir par la seule politique et les hauts faits militaires, mais se devait avant tout d'être cultivé et enclin au mécénat avait été suggérée et formulée en théorie par l'humanisme italien; elle allait trouver une expression adéquate dans les œuvres qui, à leur tour, adoptèrent les formes et types caractéristiques des modèles italiens.

Aucun autre monarque européen du XVI^e siècle n'a encouragé l'assimilation de la culture contemporaine italienne avec autant de persistance et d'énergie que François I^{er} (1494-1547) qui régna à partir de 1515. Ses emprunts à la philosophie, à l'art et à l'architecture de ce pays dépassent non seulement en nombre mais aussi en qualité ceux des autres princes. Charles VIII, son prédécesseur, avait déjà ramené de ses campagnes des architectes et des artistes italiens tels que Fra Giocondo et Domenico da Cortona; François I^{er} ne faisait donc que se référer à une tradition préexistante. Ce qui

néanmoins allait caractériser sa politique culturelle, est qu'il appela à sa cour les meilleurs artistes d'Italie, rivalisant ainsi avec les deux glorieux mécènes de ce pays. S'il ne lui fut pas toujours donné de les égarer, il se montra d'une générosité sans pareille lorsqu'il s'agissait de s'assurer les services d'un artiste de renom. Non seulement Léonard de Vinci, qui avait consenti à se rendre en France sur son invitation, reçut mille écus d'or par an et séjourna au château de Cloux, aujourd'hui Clos-Lucé, proche du château d'Amboise, qui lui permettait de se tenir dans l'entourage immédiat du roi, mais François I^{er} se montra aussi disposé à réduire l'activité pratique de son hôte, eu égard à son grand âge.

Aucune réalisation architecturale de Léonard de Vinci datant de son séjour en France n'est connue ; ses travaux d'alors semblent se résumer à quelques esquisses pour le château et la ville de Romorantin, esquisses qui demeurèrent à l'état d'ébauche et dont l'influence sur le développement ultérieur de l'architecture française a certainement été surestimée. Si, par la suite, François I^{er} a, au cours d'un entretien avec Benvenuto Cellini, qualifié Léonard de Vinci de « grand philosophe », il ne pouvait s'agir que d'un euphémisme pour décrire l'absence d'activité artistique de son hôte. Pour déçu qu'il fût du peu de réalisations concrètes de Léonard, son acceptation de la situation pour prix de la simple présence du célèbre artiste à sa cour fait état de sa conception du rôle qui lui incombait en tant que roi protecteur des arts. La munificence des papes de la Renaissance ou de Laurent de Médicis qu'il avait pris pour modèles se trouvait désormais éclipsée par celle du monarque français. Modèle des mécènes du XVI^e siècle, François I^{er} concevait son engagement pour l'art et les sciences comme un témoignage de sa *magnificentia* et renonçait de ce fait à établir le bilan des résultats obtenus.

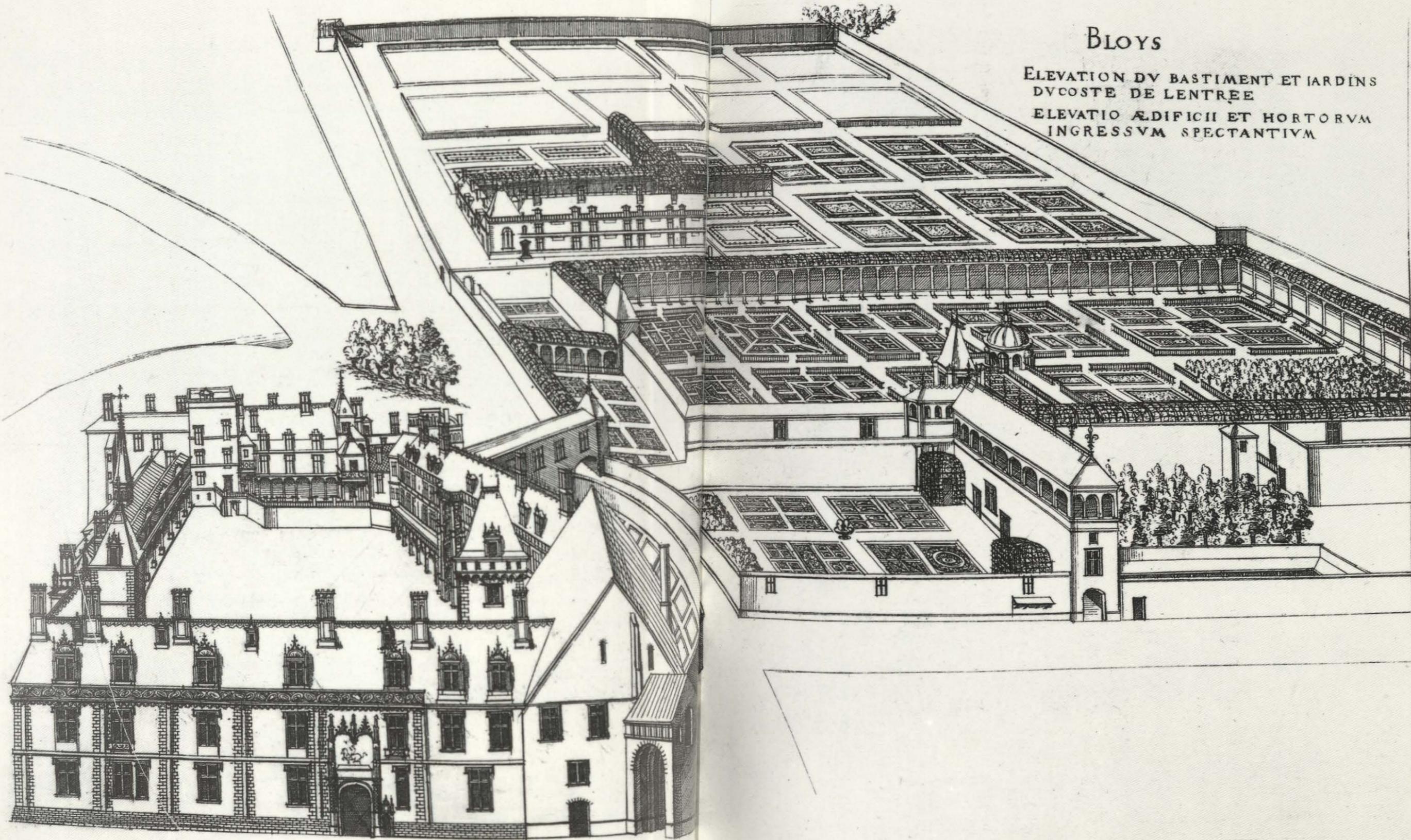
L'intérêt, voire l'engouement du roi de France pour l'Italie s'explique aisément par sa biographie. Élevé en humaniste, François I^{er} parlait couramment l'italien et possédait une culture non moins universelle que l'élite des princes italiens de la Renaissance. En outre, durant les trente années de son règne, il concentra sa politique étrangère presque entièrement sur l'Italie. Il organisa campagne sur campagne dans le but de s'emparer de Milan et de Naples, s'allia avec les papes et tenta de défaire sur les champs de bataille italiens son grand ennemi Charles Quint contre lequel il avait en vain essayé de se faire élire empereur en 1519. De ce fait, il connaissait le pays mieux qu'aucun des princes régnant en Europe. On ignore toutefois si l'intérêt passionné que

François I^{er} vouait à la culture italienne a été éveillé par ses ambitions politiques et ses entreprises guerrières ou si, au contraire, son rêve de se rendre maître de l'Italie n'a pas été suscité en partie par des idéaux littéraires et historiques. Aux yeux de ses contemporains, les campagnes d'Italie semblaient déjà peu compatibles avec une politique raisonnable servant les intérêts de la France et elles conduisirent en effet à un désastreux échec.

Si François I^{er} encourut de nombreuses défaites sur le champ de bataille et dans sa politique extérieure, il fut en revanche un mécène des plus glorieux. Grâce au vaste programme de réformes appliqué non seulement aux arts mais aussi à la cour et aux institutions académiques du pays, la France exerça à nouveau une action déterminante sur l'évolution de la culture européenne. François I^{er}, tel le roi de Pologne Sigismond I^{er}, se voyait tenu de justifier son autorité par la culture ainsi que l'exigeaient les maximes humanistes, et cela d'autant plus qu'il nourrissait pour son pays de plus grandes ambitions que le régent de Pologne. Ses châteaux, ses collections d'œuvres d'art et sa bibliothèque semblaient autant de manifestations culturelles destinées à légitimer les prétentions de la France à dominer l'Europe.

Mais c'est aussi à l'adresse de ses rivaux de l'intérieur que François I^{er} menait une telle politique. Ses efforts pour affaiblir la noblesse et ancrer le pouvoir absolu furent couronnés de succès pendant de longues années. Le choix par le monarque du langage exclusif de la Renaissance semble donc relever du souci d'instaurer un « style royal », comme ce fut le cas pour le gothique aux siècles précédents. Le style François I^{er} sera dès le départ un style éminemment français. L'art courtois français était loin de copier littéralement ses modèles italiens. Bien au contraire, en dépit de l'enthousiasme suscité par le vocabulaire italien, la Renaissance française conserva sous son règne son entière autonomie, notamment dans le domaine de l'architecture.

Cette particularité se révèle déjà dans l'agrandissement du château de Blois que François I^{er} entreprend dès son avènement. Il s'agit non seulement d'une des premières manifestations de l'architecture française de la Renaissance mais encore d'une des plus importantes. Certes, l'aile d'entrée construite vers 1500, sous le règne de Louis XII, présentait déjà quelques éléments Renaissance mais ceux-ci se trouvaient intégrés à un ensemble nettement dominé par l'esthétique du gothique flamboyant. Aménagé à la même époque, le parc, un vaste espace s'étagant sur trois terrasses qui épousait la dénivellation du terrain, s'inspirait des jardins des villas italiennes. Toutefois, ce parc



BLOYS

ELEVATION DV BASTIMENT ET IARDINS
DVCOSTE DE LENTREE
ELEVATIO AEDIFICII ET HORTORVM
INGRESSVM SPECTANTIYM



des plus modernes était séparé du château par un fossé que l'on franchissait par une galerie, révélant ainsi les contradictions de la typologie du château qui conservait un élément féodal tout en donnant droit de cité aux jardins d'agrément italiens.

Avec l'architecte choisi par François I^{er}, peut-être Jacques Sourdeau, « maistremçon des ouvraiges et réparations du chastel de Bloys », l'architecture française allait entrer dans une phase nouvelle. Ses plans sont tout autant le fruit d'une analyse des éléments structuraux du style Renaissance que de l'observation des différents types de constructions contemporains rencontrés en Italie. Cette influence se fait jour notamment dans l'ordonnance de la façade donnant sur le parc, inspirée des façades italiennes dotées de loges — l'on songe notamment aux loges du Vatican —, ses trois étages s'ouvrant sur les jardins et le paysage, introduisant ainsi dans l'architecture seigneuriale française un des thèmes principaux des résidences italiennes de la Renaissance, le plaisir des yeux par la contemplation de la nature.

La fusion d'éléments italiens et français est un trait caractéristique de la façade de l'aile nouvelle, côté cour, qui fut malheureusement raccourcie au XVII^e siècle au détriment de l'harmonie de son ordonnance. Pour la première fois en France une façade se trouvait entièrement définie par un système d'ordres : à tous les étages on retrouve en effet une ossature composée de pilastres sur lesquels reposent les entablements, articulation classique de la façade des palais italiens depuis l'édification du palais Rucellai de Florence (1455) par Leon Battista Alberti. Bien qu'encore tributaire du style exubérant de la première Renaissance, le détail s'ordonne et, savamment nuancé, traduit une parfaite maîtrise du vocabulaire classique. La hiérarchie des étages reprend en le variant un thème de la haute Renaissance romaine : plus élevé que les autres, le premier étage devient l'étage noble. Par contre, la répartition irrégulière des ouvertures ainsi que la verticalité résultant de l'ordonnance des fenêtres surmontées de lucarnes richement ornées correspondent à la tradition française ou plus exactement à l'architecture du Val de Loire. L'adaptation des pilastres au rythme syncopé des ouvertures montre bien que ce sont les fenêtres et non les surfaces murales et leur articulation qui déterminent la structure de l'ensemble. Un architecte italien aurait procédé de façon inverse et cherché à compenser la disposition irrégulière des ouvertures par un espacement régulier des pilastres. C'est précisément la verticalité du fenestrage déjà annoncée par les bâtiments du XV^e siècle mais systématisée à Blois qui confère à l'architecture française de la Renaissance son aspect particulier.



Blois. Château, 1515-1524. 48 et 49. L'escalier.

Torgau. Château Hartenfels, commencé en 1533, Konrad Krebs, architecte. 50. L'escalier.

Le célèbre escalier à vis est certes le point culminant de la composition mais il en perturbe l'ordonnance. Ses piliers forment un octogone qui constituait jadis le centre de la façade et fait aujourd'hui fortement saillie dans la cour. Placé devant le toit, l'attique accuse la verticalité de l'avant-corps auquel il confère presque l'aspect d'une tour, soulignant ainsi l'autonomie architecturale de l'escalier. La volée hélicoïdale aux balustrades richement ornées qui se déploie jusqu'à l'alignement extérieur des piliers ignore délibérément les étages ; socle et entablements n'intègrent que partiellement la tour à la façade. L'escalier représente également le summum du décor, élaboré moins à la gloire du royaume et de la dynastie qu'à celle du roi lui-même. Contrairement à l'architecture italienne, l'escalier de Blois constitue le principal motif représentatif du château, voire l'incarnation d'un programme architectural monarchique. La balustrade centrale s'orne d'un « F » surmonté d'une couronne et flanqué de l'effigie de salamandres, somptueux emblème qui se répétera comme un sceau dans l'architecture du château. François I^{er} a emprunté ce motif de l'ubiquité iconographique au palais de Frédéric de Montefeltro à Urbino (1468), un édifice qui incarnait aux yeux des Français l'architecture monarchique par excellence et servit à maintes reprises de modèle aux châteaux de François I^{er} car sa somptuosité tendait essentiellement à la glorification du maître de l'ouvrage.

Bien qu'il représentât une prouesse architecturale, l'escalier en vis de Blois mit longtemps à s'imposer en tant que thème de l'architecture seigneuriale française. Conformément à l'agencement des demeures italiennes de grande classe, ce sont les salles et les galeries qui, à l'époque de la Renaissance, allaient revêtir un caractère représentatif, alors que les escaliers, de plus en plus intégrés dans le tracé des bâtiments, n'avaient d'autre fonction que de permettre de passer aisément d'un étage à l'autre. Un seul château de François I^{er}, Chambord, remit à l'honneur l'escalier à vis d'origine médiévale. Le plan central, dont on a souvent rapproché le type de celui des donjons des châteaux féodaux, est en réalité d'une conception entièrement nouvelle, peut-être due en partie à Léonard de Vinci.

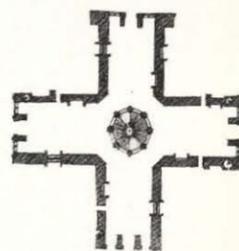
À l'extrémité de l'axe médian qui donne accès au château, le corps de logis présente un plan en forme de croix grecque dont on s'est vainement efforcé de découvrir l'utilité pratique ; il semble plutôt qu'il entravait le bon fonctionnement de la demeure royale. En effet, les salles aménagées symétriquement dans les bras de même dimension défiaient toute hiérarchie et il en allait de même des appartements situés

dans les angles. L'élément dominant, l'escalier à vis à double hélice, implanté au centre géométrique de l'ensemble, était, comme celui de Blois, entièrement ouvert à chaque étage et, bien que placé à l'intérieur, n'en dominait pas moins l'édifice grâce à son somptueux lanteron.

Réalisée tout d'abord à Blois, l'idée de faire de la tour le vecteur de l'iconographie royale est reprise à Chambord et développée plus avant. Le décor sculpté aux multiples initiales, couronnes et allusions emblématiques montre clairement que, plus que toute autre partie du bâtiment, c'est à l'escalier qu'il incombe de représenter le maître de céans. De par sa position centrale, il constitue l'axe de référence de toutes les pièces et confère une signification nouvelle non seulement aux motifs de la décoration mais encore à la structure même du château.

C'est à juste titre que la décoration et l'organisation de l'édifice ont été considérées comme la réalisation d'un programme prestigieux destiné à représenter une autorité non plus royale mais désormais universelle. On a voulu voir dans le système de coordonnées une allusion symbolique à la conquête des quatre continents, dans l'escalier central l'axe du monde au sens platonicien du terme ; la connotation politique de cette idée reposait sur la tentative de François I^{er} de se faire élire empereur. Ce n'est pas par hasard que l'élection — qui aboutit au triomphe de son rival — eut lieu en 1519, année où fut posée la première pierre du château de Chambord. Malgré l'échec de son ambitieux projet, François I^{er} fit pendant longtemps encore sculpter de nombreuses couronnes impériales ; elles ornaient notamment la tour de l'escalier comme autant de témoignages de ses aspirations. De par sa somptuosité et son extrême originalité, l'architecture du château de chasse ne se bornait pas à répondre aux exigences de la simple fonctionnalité, mais se substituait aux chimères, assumant ainsi le rôle de compensation que la Renaissance assignera si souvent aux œuvres d'art.

Idéologiquement marqué et peu fonctionnel, le programme architectural de Chambord ne fut pas imité en Europe. En revanche, l'imposant escalier du château de Blois et sa connotation politique éveillèrent bientôt l'intérêt des pays étrangers. C'est ainsi que Jean-Frédéric (1503-1557), électeur de Saxe de 1532 à 1547, fit construire le grand escalier tournant du château de Hartenfels à Torgau sur le modèle de celui de Blois. Bien que le château moins éloigné d'Albrechtsburg à Meissen ait pu lui servir également de modèle et que l'on ignore si son architecte, Konrad Krebs (1492-1540), avait vu les châteaux du Val de Loire, la ressemblance entre Hartenfels et Blois est frap-



Chambord. Château, commencé en 1519. L'escalier.

51 a. Prise de vue réalisée vers 1960, alors que la suppression (au XIX^e s.) de l'un des planchers du second étage permettrait de découvrir dans tout son élan l'originalité de conception de l'escalier à claire-voie, au centre du donjon ; aujourd'hui, le plancher a été rétabli.

51 b. Plan d'après Jacques Androuet Du Cerceau.

pante : la position de la tour au centre de la façade donnant sur la cour, les arcades sur piliers, les balustrades soulignant l'inflexion de la volée, l'emploi des ornements sont autant d'éléments confirmant le recours au modèle français. Mais la prétention de l'électeur de Saxe à surpasser l'architecture de François I^{er} en élégance et en cohérence est tout aussi nette et l'introduction de l'étage inférieur en forme de quadrilatère, l'accès ménagé par les escaliers extérieurs ou l'implantation particulièrement heureuse de la tour d'escalier formant angle droit avec la façade semblent vouloir corriger le modèle.

Si l'on considère la richesse symbolique déployée dès le début par le motif de l'escalier de Blois, il est permis de supposer que ce n'est pas sans arrière-pensée politique que l'architecte de Torgau a pris pour modèle l'imposant château du Val de Loire. En effet, Jean-Frédéric de Saxe était l'un des initiateurs de la ligue de Smalkalde formée en 1531 par les princes des États réformés de l'Empire pour lutter contre la politique religieuse de Charles Quint. Le contexte historique permet donc de comprendre pourquoi le château de l'électeur de Saxe se signalait par un emprunt à la résidence du plus puissant adversaire de l'empereur germanique. Même au XVI^e siècle, pourtant prompt à recourir à l'art pour exprimer alliances et inimitiés, il est rare que l'architecture ait été mise si ouvertement au service d'une cause politique.

Construits indépendamment l'un de l'autre mais avec une simultanéité des plus significatives, se sont développés à partir de 1527 les deux édifices qui allaient instaurer le maniérisme architectural hors des frontières d'Italie tout en traduisant de façon exemplaire les aspirations artistiques des deux plus puissants monarques d'Europe : le palais impérial de Charles Quint à l'Alhambra de Grenade et le château de Fontainebleau que François I^{er} fit construire à son retour de captivité. Bien que d'un aspect fort différent, ces deux édifices ne s'inspirent pas moins des mêmes sources italiennes, à savoir l'architecture du palais du Té de Giulio Romano à Mantoue et l'art romain de la haute Renaissance.

Pour les maîtres de l'ouvrage, ces constructions revêtaient une signification qui était loin d'être la même. Charles Quint (1500-1558), roi d'Espagne depuis 1516 et empereur du Saint Empire romain germanique depuis 1519, demeura fidèle au principe médiéval de la cour itinérante et renonça à s'installer dans une résidence fixe. Le palais de l'Alhambra, destiné à accueillir l'empereur en été, présentait un intérêt pratique limité, puisque celui-ci n'y séjourna jamais. D'autant plus importante était sa fonction symbolique qui s'exerçait sur plusieurs plans. Trente ans après la prise de

Grenade par les Rois Catholiques, ce palais, situé dans le voisinage immédiat de la résidence des Nasrides, était censé commémorer le triomphe de la *Reconquista*. À cette manifestation idéale correspondait, sur le plan pratique, le tribut que les Maures défaits durent fournir pour en financer la construction. Après leur expulsion en 1568, les travaux se ralentirent et furent finalement interrompus au XVII^e siècle avant l'achèvement du palais.

Outre l'unification de l'Espagne, un autre événement qui influença la conception du palais fut l'assujettissement de Rome par Charles Quint l'année même de l'ouverture du chantier. Dans le contexte du sac de Rome de 1527, les emprunts manifestes à l'architecture romaine qui conféraient à l'édifice son aspect particulier durent faire l'effet de trophées artistiques ; effet voulu car il semblait apporter la preuve que la Ville éternelle avait cessé d'être le centre artistique de l'Europe, les États de l'empereur se substituant désormais aux papes pour attribuer les commandes. Trait significatif, lorsque la Contre-Réforme permit d'améliorer les relations entre Rome et Charles Quint, la réalisation de l'édifice perdit pour ce dernier tout intérêt.

De par sa conception, le palais de Charles Quint à Grenade est l'un des édifices civils les plus originaux du XVI^e siècle. Son architecte, Pedro Machuca († 1550), originaire de Tolède, semble avoir été formé en Italie. S'inspirant du vocabulaire des villas et des palais italiens de l'époque, il parvint à réaliser une synthèse inconnue sous cette forme au-delà des Alpes. L'ordonnance des quatre ailes sur plan carré correspond au palais du Té, le plan de la cour circulaire conçu par Machuca en 1546 s'inspire de la villa Madame de Raphaël mais aussi d'une tradition plus ancienne. Grâce à l'insertion de la cour circulaire dans le plan carré, le palais constituait le premier exemple d'architecture civile à plan central après Chambord et l'on imagine aisément que cette rivalité plastique était, elle aussi, voulue par Charles Quint. À la seconde phase de construction également se rattache l'architecture en pierres de taille tout à fait maniériste des façades, dont le style rappelle la Monnaie de Venise de Sansovino ou encore quelques projets présentés dans le traité de Serlio (les premiers volumes parus à partir de 1537 à Venise et à Paris contribuèrent plus qu'aucun autre ouvrage à la diffusion du vocabulaire maniériste en Europe).

Ce sont tout d'abord des considérations d'ordre relatives au programme qui incitèrent l'architecte du nouveau palais à rompre avec la tradition régionale et nationale : en effet, l'ordonnance et le langage formel importés d'Italie sans transition apparente



accentuaient le contraste que formait l'édifice avec les palais mauresques du voisinage. Toutefois, l'architecture du palais présente un élément caractéristique de la haute Renaissance romaine qui doit son origine à une commande espagnole : à la différence de la villa Madame, la cour circulaire n'est pas entourée d'un mur articulé par des demi-colonnes mais revêt l'apparence d'une colonnade dorique composée de colonnes isolées (l'étage supérieur ionique remonte au XVII^e siècle). Pour cette variante de la cour circulaire Machuca s'est inspiré du cloître de San Pietro in Montorio à Rome dont Bramante a dessiné le plan. Une colonnade dorique sur plan circulaire devait entourer le célèbre Tempietto, également de forme ronde, érigé sur l'emplacement supposé du martyr de saint Pierre. Les grands-parents de Charles Quint, Ferdinand le Catholique et Isabelle de Castille, avaient commandé le temple et la cour vers 1500. Cette grandiose donation des Espagnols à Rome était sans doute dès l'origine destinée à exprimer leur gratitude à saint Pierre pour leur avoir permis de reconquérir Grenade.

Le Tempietto fut réalisé mais la cour demeura inachevée. Cependant, Serlio avait publié dans le troisième livre de son traité (qui parut en 1540) une reconstruction détaillée des plans de Bramante. Pour la première fois, la publication de projets architecturaux allait permettre au visiteur averti de se référer à un modèle demeuré à l'état d'ébauche. L'adoption du plan d'un édifice religieux pour un palais profane ne semble pas avoir éveillé de scrupules ; sans se préoccuper du fait que l'édifice avait été conçu à l'origine dans un tout autre ordre d'idées, l'on saisit l'occasion d'utiliser le réseau de références et d'allusions si typique du palais de Charles Quint pour exprimer une autre notion essentielle : Charles Quint — comme le nouvel édifice était censé le démontrer — n'avait pas seulement accompli l'unification religieuse de l'Espagne, légitimement perpétué la tradition romaine et triomphé de son rival, le roi de France, mais il répondait aussi à l'idéal humaniste de la *pietas* en menant à bien une tâche entreprise par ses ancêtres et demeurée inachevée.

Depuis la pose de la première pierre en 1527, Fontainebleau s'inscrivait incontestablement au premier rang des entreprises architecturales et artistiques de François I^{er}. Situé non loin de Paris, l'édifice était le fruit de la décision du monarque de délaisser le Val de Loire pour l'Île-de-France ; cette région redevenait ainsi la résidence déclarée des rois de France, ce qui permettait aussi de centraliser géographiquement le pouvoir. Cette résolution qui devait avoir pendant de longues années une grande importance pour l'histoire du pays s'accompagna de la construction du château de chasse de Madrid

au bois de Boulogne. À l'origine, Fontainebleau avait également été conçu comme château de chasse mais il servit de résidence royale jusqu'à la pose de la première pierre du nouveau Louvre en 1546, un an avant la mort de François I^{er}, exprimant un nouveau mode de gouvernement — à l'époque le plus moderne d'Europe — qui allait servir de modèle à beaucoup d'autres cours.

À la différence du palais de l'Alhambra aux volumes clairement définis, le château de Fontainebleau se dérobe tout d'abord à l'analyse. Sa structure est si complexe qu'il faut avoir recours à une représentation graphique telle que, par exemple, la gravure figurant dans l'ouvrage de Jacques Androuet Du Cerceau, *Les Plus Excellents Bastiments de France*, en 1576, pour en déchiffrer le principe. Cette complexité, caractéristique de Fontainebleau plus encore que de Chambord semble-t-il, n'est aucunement la conséquence involontaire d'une genèse compliquée mais correspond à une intention. François I^{er} avait assez d'expérience en effet pour ne pas ignorer que la réalisation d'un ensemble de cette envergure nécessiterait de nombreuses années. C'est donc l'une des raisons pour lesquelles il opta pour un bâtiment dont il serait aisé d'édifier peu à peu les différentes parties. D'autre part, les difficultés financières dans lesquelles il se débattait et la précarité de sa situation politique au lendemain de la défaite de Pavie et de sa captivité en Espagne semblent aussi l'avoir incité à remettre à plus tard la question de l'aspect définitif qu'il conviendrait de donner au château. Cela n'excluait pas qu'un nombre considérable de nouveaux bâtiments était prévu dès le début.

Les compromis auxquels François I^{er} dut se résoudre pour composer avec une situation initiale difficile sont loin de signifier qu'il réduisit ses prétentions concernant la qualité artistique des bâtiments royaux. Bien au contraire, une nouvelle génération d'artistes italiens fut invitée à se rendre à Fontainebleau où ils prirent la tête d'une équipe internationale de peintres et de décorateurs et assurèrent la pleine réussite du projet. C'est essentiellement l'exemple de la cour de Mantoue qui avait inspiré cette forme de coopération regroupant les artistes les plus divers. L'école de Fontainebleau qui vit ainsi le jour devait bientôt exercer une profonde influence sur l'évolution stylistique de l'art européen et, plus encore que les commandes antérieures de François I^{er}, témoigner du fait que la politique artistique du roi reflétait moins la tradition nationale que l'exemple fourni par les premiers princes d'Europe.

Le principe qui caractérisait le projet du nouveau château comme sa réalisation avait en Italie d'illustres précurseurs. Il suffit de songer aux résidences édifiées succes-

sivement au Vatican ou à Urbino qui, bien que fort complexes, n'en étaient pas moins fonctionnelles et d'une haute qualité esthétique. De même qu'à Fontainebleau, des corps de bâtiments plus anciens avaient dû être intégrés aux plans de la Renaissance et priorité avait été accordée à l'agencement varié des pièces et à l'effet qu'elles produisaient, au détriment de l'unité de l'extérieur.

Par ailleurs, l'édification de Fontainebleau se ressentit du fait que, durant la première phase des travaux, François I^{er} réussit certes à s'attacher d'excellents peintres et décorateurs italiens mais aucun architecte originaire de ce pays. Le peintre florentin Giovanni Battista Rosso (1494-1540) arriva à Fontainebleau en 1530, suivi deux ans plus tard par Primaticci (1505-1570), qui avait participé à la décoration du palais du Té sous la direction de Giulio Romano et que le duc de Mantoue avait recommandé au roi de France. En revanche, celui-ci avait dû renoncer à Giulio Romano et les premiers plans semblent avoir été exécutés pour la plupart par un artisan local, peut-être le maître maçon Gilles Le Breton dont on retrouve le nom sur les factures.

On lui doit essentiellement les travaux de transformation de la cour Ovale ainsi que ceux de la porte Dorée, porte principale à l'orée de la forêt qui introduisait en France un nouveau type de porte triomphale, emprunté à Urbino et à Naples. Le langage formel du portail, à la fois plus classique et plus strict que celui des châteaux que François I^{er} avait fait construire antérieurement, s'inspire toujours de modèles de la première Renaissance italienne et non du style de Bramante ou de Raphaël. Les rangées de fenêtres verticales et les toits à forte pente perpétuent toutefois la tradition française dont Blois et Chambord avaient conservé les traits caractéristiques.

C'est manifestement sur la porte monumentale que s'ouvrait le cadre architectural présidant aux entrées triomphales. On ignore les détails du cérémonial de l'arrivée de François I^{er} à Fontainebleau, seule l'entrée de Charles Quint, lors de sa visite en France en 1539, étant consignée dans les archives. Mais les détails caractéristiques de l'architecture et de la décoration du château se réfèrent à l'architecture festive traditionnelle qui mettait en scène les « entrées royales » dans les villes du royaume. Il est vraisemblable que l'entrée du roi dans ses châteaux se déroulait de manière similaire.

L'escalier à deux volées, qui s'élevait dans la cour Ovale et faisait partie des éléments de l'entrée, fut bientôt remplacé par une autre version car il prenait trop de place. Après la porte Dorée, le regard du visiteur se portait sur l'escalier d'origine qui

prolongeait pratiquement la *via triumphalis* à l'intérieur. Tout comme la porte Dorée, il ne faisait pas écho aux ailes voisines plus anciennes mais tranchait sur son entourage par son aspect nouveau. Comme le montre la gravure de Du Cerceau, la façade et l'escalier reprenaient le thème de l'arc de triomphe en le variant quelque peu. Tout à fait nouveau, le motif de l'escalier à plusieurs volées révèle l'influence de l'architecture des villas italiennes et semblerait même se référer à la conception initiale du Ricetto de la Biblioteca Laurenziana de Michel-Ange.

Toutefois, l'élément qui valut à Fontainebleau sa célébrité dès le XVI^e siècle est la Grande Galerie. Partant de la cour Ovale, elle occupe un corps de bâtiment autonome qui se développe en direction de l'ouest. Elle avait tout d'abord pour fonction de relier les appartements groupés autour de la cour médiévale au complexe de la « basse cour ». À l'origine, se trouvait encore un couvent médiéval dont la démolition pour faire place à une aile récente de caractère représentatif dut coïncider avec le début de la construction de la galerie.

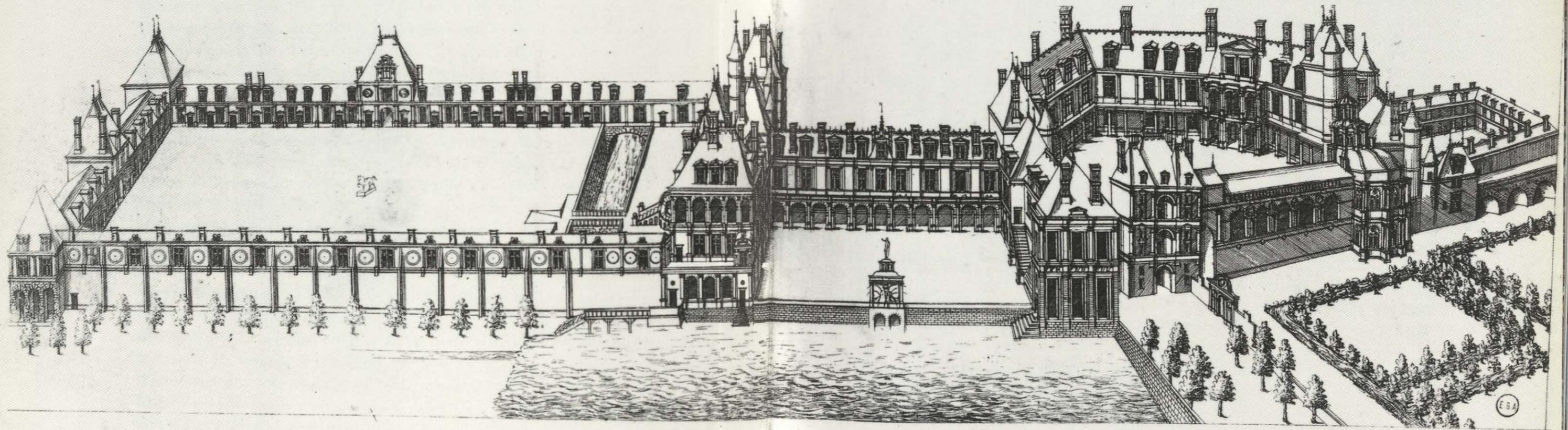
Dans beaucoup d'anciens châteaux français, les galeries avaient déjà pour fonction de relier entre eux les différents corps de bâtiment. Celle de Fontainebleau devient un corps de bâtiment autonome et acquiert ainsi une valeur nouvelle. Aménagée à l'étage noble, elle se métamorphose en salle d'apparat destinée avant tout à accueillir les visiteurs. Comment expliquer autrement la complexité de la décoration dont le déchiffrage demandait beaucoup de temps ? Quant aux banquettes et à la vue splendide sur la nature que les fenêtres offraient alors des deux côtés, elles semblent, elles aussi, déployer un éventail de fonctions plus statiques que dynamiques.

Cette salle n'avait son pareil ni en France ni en Italie. L'apparat n'atteignait pas son apogée dans une pièce située au bout d'une enfilade mais dans une zone intermédiaire, agencement qui devait refléter l'étiquette. Il se peut que la galerie ait déjà été une somptueuse salle dont l'atmosphère préparait subtilement les visiteurs à l'audience royale. Si son emplacement ne suffit pas à étayer une telle hypothèse, la décoration semble cependant la confirmer. Cette galerie avait abrité la collection royale de sculptures antiques, inaugurant ainsi un nouveau style de salle riche d'avenir. Venaient ensuite les fresques — conservées presque intégralement — dans leurs encadrements en stuc. Représentations allégoriques glorifiant les faits et gestes du roi et de son régiment, elles devaient produire un effet que seule l'apparition du souverain en personne était à même de surpasser.

VEVES DV LOGIS DYCOSTE DE LESTANG

FONTAINEBLEAV

CONSPECTVS AEDIFICII A LATERE STAGNI



L'aménagement des étages au-dessus et en dessous de la galerie était également déterminé par les nouveaux usages. Au rez-de-chaussée se trouvaient les bains du Roi, qui abritaient aussi la collection de tableaux de François I^{er}. Sous les combles était installée sa bibliothèque, dont le nombre de volumes avait doublé et s'élevait désormais à près de trois mille. Le corps de bâtiment occupé par la galerie remplissait donc des fonctions pour lesquelles il n'existait guère de salles dans les autres châteaux de l'époque. Seul le plan de quelques résidences modèles d'Italie, tel le palais ducal d'Urbino, permet de reconnaître l'emplacement réservé aux bains et à la bibliothèque ; quant aux objets d'art, ils étaient fréquemment placés dans des cabinets de travail trop exigus pour recevoir des sculptures de grandes dimensions.

La combinaison de fonctions aussi diverses dans un même lieu est un phénomène difficile à comprendre de nos jours. Au XVI^e siècle toutefois, il répondait à la conception humaniste des demeures princières : les bains spacieux agrémentés de tableaux évoquaient les thermes de l'Antiquité, l'ouverture sur le paysage et l'exposition des sculptures faisaient songer aux villas romaines, quant à l'aménagement d'une salle semi-publique devant les appartements royaux, la pratique en était connue par la description des palais antiques.

Comparée à Blois et à Chambord, la manière dont François I^{er} était représenté dans la décoration de Fontainebleau a de quoi surprendre. Armes, insignes et initiales s'effacent devant les allusions symboliques qui n'ont plus pour objet de glorifier les ambitions politiques du roi mais la personne même du souverain, ses expériences et ses passions. Cette mise en scène particulière accrochait le regard dès l'entrée. La statue d'une nymphe sculptée vers 1540 par Benvenuto Cellini pour orner la porte Dorée symbolisait certes le plaisir de la chasse auquel se livrait le roi à Fontainebleau, mais le traitement sensuel de la nudité lui conférait aussi un caractère érotique. C'est également à la mythologie que les artistes avaient fait appel pour représenter le thème de l'amour dans la galerie. Indépendamment de sa fonction pratique de résidence, Fontainebleau constitue en vertu de cette iconographie un exemple précoce de « maison de plaisance » pour laquelle François I^{er} choisit délibérément un décor, exaltant le culte de la beauté féminine, véritable « miroir des dames », d'un caractère plus intime qu'officiel.

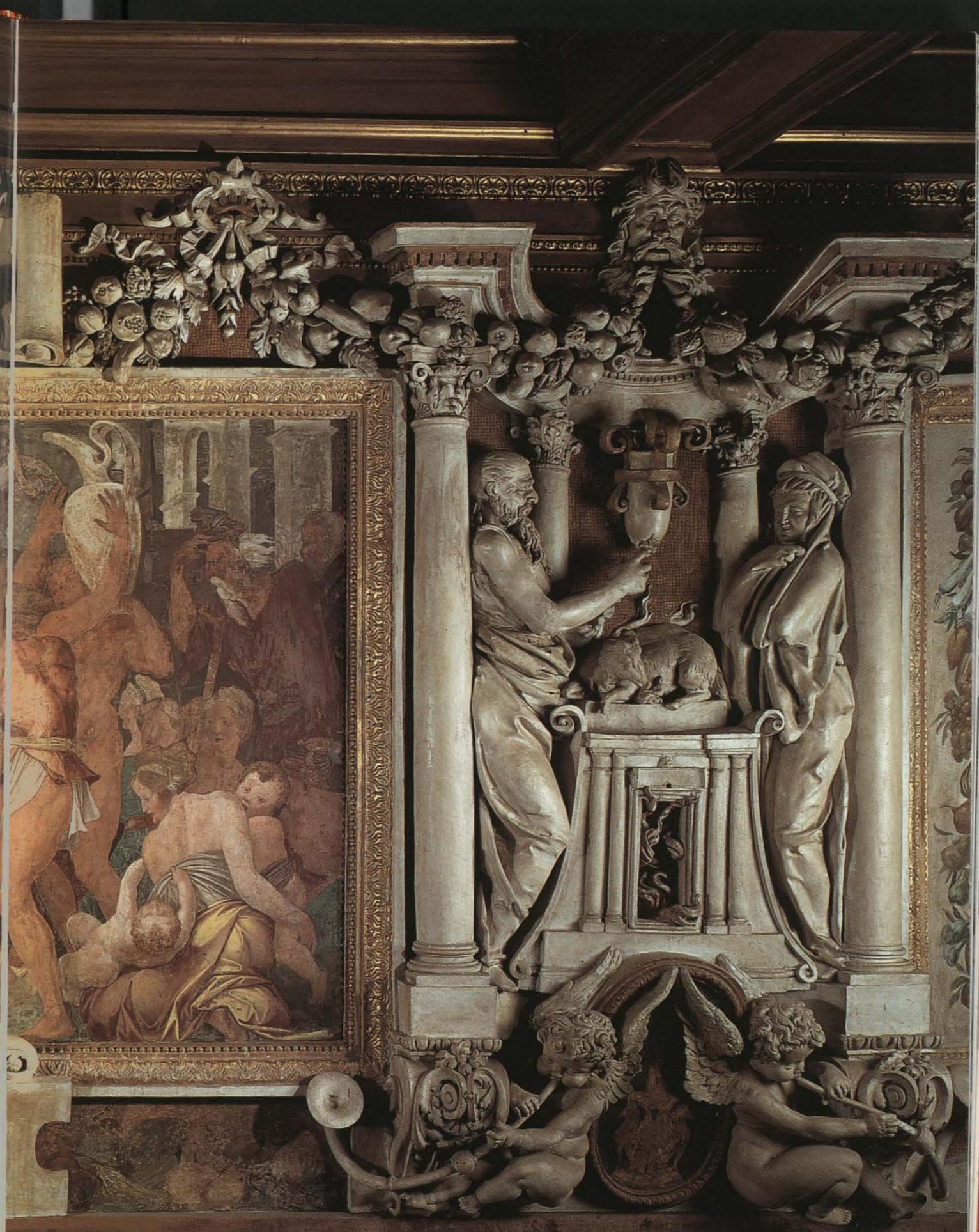
À cet égard, Fontainebleau est moins proche des demeures seigneuriales traditionnelles françaises que des « villas-résidences » italiennes, telles que le palais du Té





Rosso. Fontainebleau. Château. Grande Galerie, env. 1533-1540.
 55 et 56, détail. Troisième travée nord : *L'Incendie*.
 57, p. 98-99. Première travée nord : *Le Sacrifice*.







à Mantoue. Depuis l'arrivée de Primatice à Fontainebleau, Mantoue servait d'ailleurs de modèle principal au programme décoratif du château. Mais la décoration de la galerie et des appartements royaux n'en révèle pas moins dès le début la griffe de l'« école de Fontainebleau », qui allait devenir l'une des sources principales du maniérisme européen. C'est ainsi qu'un très net souci d'ordre se fait jour, s'opposant à la libre juxtaposition de formats, de matériaux et de genres picturaux qui caractérise Mantoue. À Fontainebleau, c'est l'ensemble qui prend le pas sur l'œuvre individuelle. Le charme de la nouveauté, de l'insolite, n'en disparaît pas pour autant mais, élevé au rang de principe, détermine les détails tout autant que leur enchaînement.

Fondée sur un système entièrement nouveau, la décoration intérieure de la galerie représente l'une des réalisations les plus représentatives de l'école de Fontainebleau. À la différence des salles d'apparat italiennes où la pierre alterne avec les surfaces peintes, le bois constitue ici le matériau principal. Le parquet — autrefois plus élaboré —, le plafond à caissons et les boiseries qui recouvrent le registre inférieur des murs créent une gamme de tons chauds heureusement complétée par les accents plus clairs de l'or, du blanc et des peintures au froid coloris. La zone des fenêtres se présente sous la forme d'une composition dense de fresques, de tableaux, de panneaux ornés d'incrustations et d'ornements en stuc quasi en ronde bosse. Apparemment indépendants les uns des autres, surfaces peintes et matériaux se détachent sans hiérarchie déterminée. Il en est de même de l'iconographie qui assigne aux différents genres artistiques une tâche précise et les harmonise parallèlement comme les différentes voix d'une fugue. Le décor pictural vise avant tout à créer un effet de surprise, principe inspiré du palais du Té de Mantoue mais transformé ici en véritable labyrinthe par la densité formelle et intellectuelle de la composition. Seul un patient déchiffrement des détails permet de déceler le lien entre les diverses scènes représentées et d'en découvrir peu à peu l'enchaînement logique.

Dans cette perception, l'encadrement optique au moyen de l'ornement se voit assigner une fonction nouvelle, celle d'ordonner l'ensemble et de guider le regard. Outre les grandes statues en stuc placées aux points d'intersection architecturaux, ce sont les volutes qui servent de liens entre les différents modes de décoration. Les volutes, ornements en forme de rubans enroulés aux extrémités, furent sans aucun doute l'invention la plus populaire de l'école de Fontainebleau. Diffusées dans toute l'Europe par la gravure, elles devinrent un motif décoratif essentiel du maniérisme.

Au moment de la construction du château de Fontainebleau, quelques princes d'Allemagne du Sud commencèrent à s'intéresser à l'architecture des palais italiens contemporains. La résidence de Landshut en Basse-Bavière (1536-1542) constitue le témoignage le plus important de cette nouvelle orientation. Comparé à Fontainebleau, le bâtiment paraît de dimensions modestes mais, vers 1540, la modernité de son architecture et la richesse de sa décoration demeuraient inégalées en Allemagne. Le maître de l'ouvrage, le duc Louis X de Bavière (1516-1545), était un prince de haut rang, privé du pouvoir à la suite de querelles d'héritage; seigneur de Landshut, au titre seulement honorifique, il s'intéressait surtout aux arts et à l'humanisme. En 1536, il décida de remplacer le château qu'il occupait jusqu'alors par une résidence urbaine dépourvue d'éléments défensifs. Intégré au tissu urbain, le nouvel édifice répondait à l'idéal humaniste du « bon prince » qui n'avait à redouter aucun ennemi venu de l'intérieur du pays. Dotée de plusieurs traits empruntés aux palais vénitiens, son architecture semble donc se rattacher davantage aux demeures de l'aristocratie qu'à celles de la monarchie.

Quelques mois plus tard, ce plan tout à fait novateur était déjà dépassé. Lors d'un voyage en Italie qui le conduisit aussi à Mantoue, le duc, fasciné par le palais du Té — événement qu'il mentionne d'ailleurs dans ses lettres —, décida d'adopter pour sa propre demeure les toutes dernières normes de l'architecture italienne. Depuis 1537, il s'était attaché l'architecte italien Sigismondo et c'est sans doute d'après les plans de celui-ci que l'unique corps du bâtiment dont le gros œuvre venait juste d'être terminé fut agrandi en un complexe constitué de quatre ailes symétriques ordonnées autour d'une cour intérieure. Louis X fit alors transformer la nouvelle aile ouest qui faisait face au corps de bâtiment élevé antérieurement en un second corps de logis représentatif doté d'une façade particulière.

Véritable *palazzo*, le « bâtiment italien » de Landshut est le premier projet architectural élaboré au nord des Alpes dont l'aspect général tout autant que les détails répondent entièrement aux normes de l'art italien contemporain. Cette orientation apparaît d'autant plus clairement à l'intérieur où les salles de différentes dimensions, les voûtes variées et les fresques et ornements en stuc antiquisants s'allient pour former un ensemble assurément inspiré de l'œuvre de Giulio Romano à Mantoue.

L'élaboration des façades est par contre plus complexe à déterminer. La façade principale, notamment, présente quelques motifs stylistiques modernes — bossages





artificiels en stuc aux claveaux étagés ou encore pilastres doriques colossaux — tributaires de l'architecture du palais du Té. À l'origine, même l'enduit de couleur rose faisait songer à Mantoue. Mais l'insertion logique de ce vocabulaire emprunté dans la syntaxe nécessairement modifiée d'un palais à plusieurs étages ne réussit que partiellement. Soigneusement dissociés, bossages et ordre furent répartis dans différents registres, ce qui réduisit l'intensité plastique propre à la façade italienne en une succession d'étages des plus traditionnelles; l'esprit de cohérence faisant défaut, les emprunts les plus pertinents perdirent leur sens. Privée des éléments contrastés qui lui servaient de pendants et de l'emplacement judicieux qui, à Mantoue, lui conféraient sa signification, la clé de voûte du portail demeure un élément isolé.

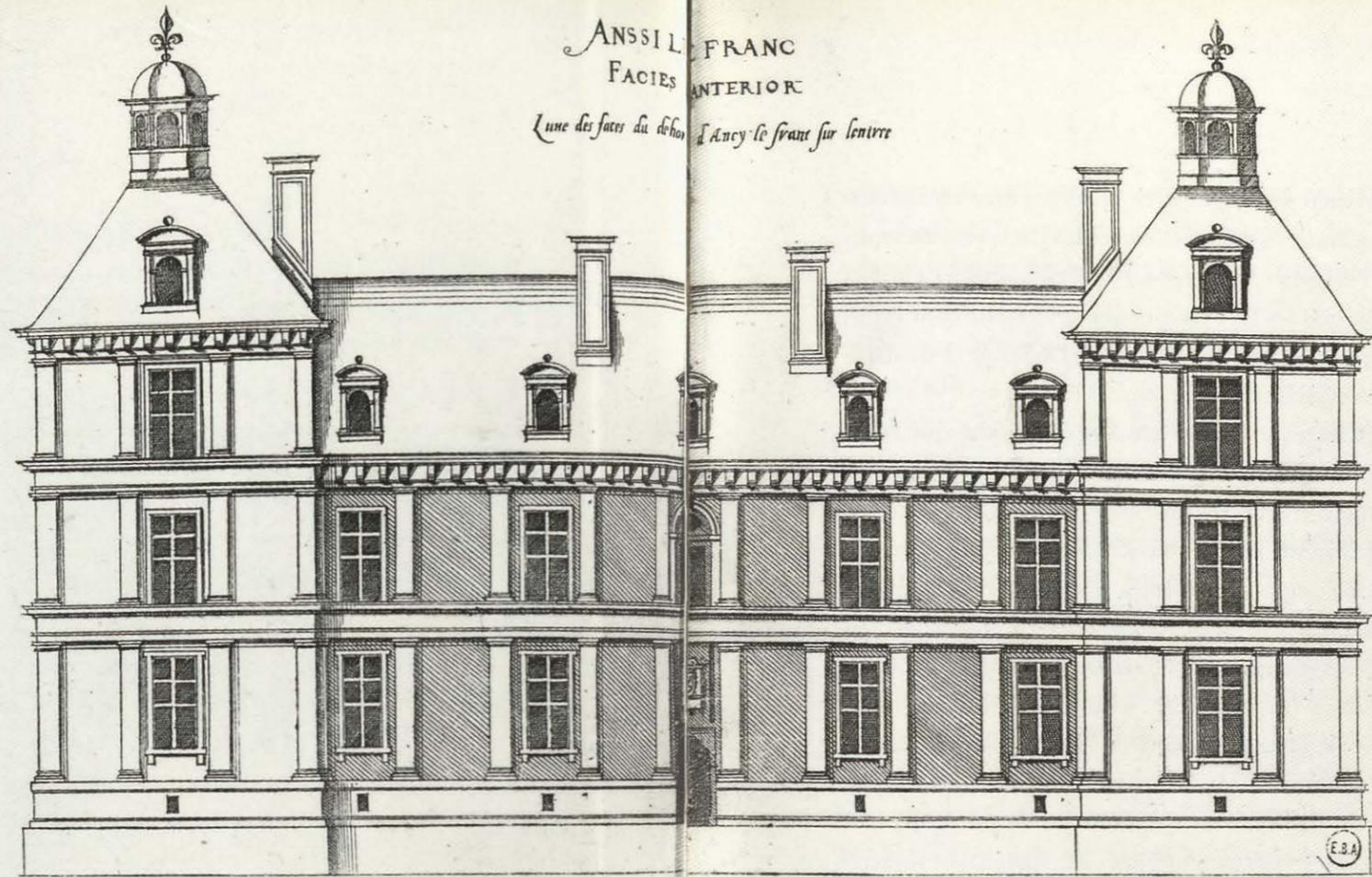
Les proportions de cette façade, en revanche, sont peu convaincantes. Le soubassement est trop bas par rapport à la zone supérieure dotée de pilastres d'une minceur excessive. L'on remarque enfin des faiblesses inhérentes à la conception même — le décalage du point d'imposte entre le portail et les fenêtres du rez-de-chaussée ou encore la combinaison de pilastres doriques et d'un entablement ionique —, faiblesses qui ne sauraient être des libertés maniéristes délibérées.

Il est peu probable que ce projet soit dû à Giulio Romano, comme on l'a prétendu récemment. En dépit de son *italianità* ostensible, la résidence de Landshut n'est pas le fruit d'une véritable assimilation de l'architecture italienne mais demeure une imitation de son modèle dont elle ne fait que répéter littéralement les caractéristiques. Son dessein est de rappeler, non de développer plus avant. Il est donc logique qu'elle constitue en Allemagne un exemple isolé qui n'influera guère sur l'évolution ultérieure de l'architecture.

L'arrivée à Fontainebleau en 1541 de Sebastiano Serlio (1475-1554) — élève de Baldassare Peruzzi à Rome et premier architecte originaire d'Italie à entrer au service de François I^{er} — ne signifiait pas que le roi adopterait entièrement le style italien. En effet, le plan du château était déjà tracé dans ses grandes lignes et, tout comme pour Léonard de Vinci, la surveillance des travaux qui lui furent confiés ne semble pas avoir impliqué d'obligations d'ordre pratique; les rares constructions que la France doit à Serlio ne lui furent pas commandées par le roi.

Serlio n'en exerça pas moins une influence considérable sur l'architecture française. Le château d'Ancy-le-Franc en Bourgogne qu'il construisit en 1546 pour le beau-frère de Diane de Poitiers et l'hôtel du cardinal de Ferrare à Fontainebleau,

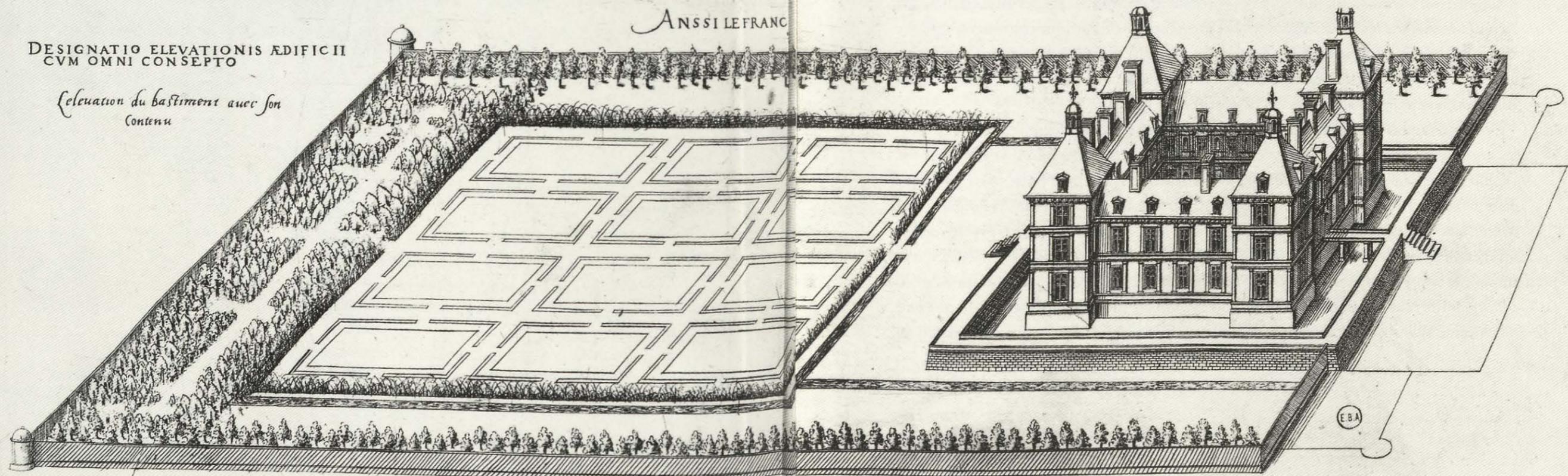
ANSSI LE FRANC
 FACIES ANTERIOR
L'une des faces du chateau d'Anisy le franc sur l'entree



DESIGNATIO ELEVATIONIS ADIFICII
 CVM OMNI CONCEPTO

*Lelevation du bastiment avec son
 Contenu*

ANSSI LE FRANC



aujourd'hui pratiquement disparu, servirent longtemps de modèles aux architectes. Dans ces deux projets, Serlio fournit aux Français non seulement les premiers exemples de façades strictes et équilibrées dont l'élégante sobriété reflète les normes italiennes du XVI^e siècle mais il leur démontra aussi que les lois traditionnelles gouvernant la distribution des lieux n'étaient pas incompatibles avec les principes d'axialité et de symétrie qui répondaient à l'idéal de la Renaissance italienne.

Toutefois, ce n'est pas en tant qu'architecte mais en tant qu'auteur que Serlio eut une profonde autorité, non seulement en France mais aussi dans toute l'Europe. Dès le début de sa publication, son traité d'architecture avait attiré l'attention des Français. Édité en 1537 à Venise, le quatrième livre, consacré aux ordres, fut le premier à paraître et le volume dédié à François I^{er} valut à son auteur la généreuse somme de trois cents écus. Il était donc logique que le tome suivant, qui traite des bâtiments de l'Antiquité et présente des exemples choisis de l'architecture de la Renaissance italienne, portât une dédicace imprimée à l'adresse du roi de France. Après que Serlio eut été appelé à la cour de France, la suite de l'ouvrage parut en édition originale à Paris.

L'extraordinaire succès de ce livre s'explique tout d'abord par le fait qu'il était écrit dans une langue intelligible — dans les volumes publiés ultérieurement une traduction en français accompagnera l'édition originale en italien qui sera bientôt suivie d'une édition allemande et hollandaise — et, autre nouveauté, par les illustrations qui accompagnaient le texte ; ces innovations permettaient de l'utiliser comme un manuel, ce qui répondait à une attente à laquelle ne pouvaient satisfaire ni le traité d'architecture de Vitruve qui remontait à l'Antiquité ni l'ambitieux ouvrage de Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, paru en 1452 et rédigé en latin.

L'ouvrage de Serlio différait également de ceux de ses précurseurs par son plan et les arguments avancés. Son auteur est en effet le premier à avoir écrit un ouvrage sur l'architecture sans échafauder une théorie scientifique sur l'art de bâtir mais en ordonnant le sujet en fonction de considérations pratiques. D'autre part, renonçant à se référer aux traités classiques (ce que les Italiens ne tardèrent pas à interpréter comme un manque de culture), il put ainsi se pencher plus avant sur les problèmes architecturaux de son époque et accompagner délibérément leur étude d'appréciations et de commentaires subjectifs. Serlio est par là le premier à invoquer le besoin de nouveauté du public, besoin tout à fait légitime à ses yeux et auquel il se réfère pour expliquer

l'importance qu'il attache au jugement personnel de l'architecte et à son talent inventif. L'originalité, qui joue un rôle essentiel dans l'architecture du XVI^e siècle, ne saurait certes remplacer les canons vitruviens mais constitue aux yeux de Serlio un critère non moins essentiel.

La stricte opposition entre les notions de vrai et de faux, de bon et de mauvais sur laquelle se fondait la conception architecturale vitruvienne faisait donc place à une tolérance nouvelle à l'égard de l'expérimentation artistique. Le traité de Serlio constitue donc le premier témoignage écrit d'une nouvelle esthétique architecturale que l'on peut à juste titre qualifier de maniériste : la *maniera*, style individuel obéissant à l'impératif de la nouveauté, acquiert désormais une portée égale à celle du principe traditionnel de l'imitation.

L'analyse à laquelle Serlio soumit l'architecture de son époque lui permit aussi d'aborder les différents modes qui la gouvernaient. C'est ainsi que son apologie de l'appareil rustique, appareil qui jouait depuis Bramante et Giulio Romano un grand rôle dans le répertoire formel contemporain mais n'avait été sanctionné par aucun traité, ne demeura pas sans effet. Les gravures de son traité fournissent de nombreux exemples de la façon nouvelle d'utiliser les bossages bruts et s'accompagnent d'une étude systématique de toutes les combinaisons possibles et imaginables de ces bossages avec les différents ordres. Ce n'est toutefois que dans le portail de l'hôtel de Ferrare que Serlio parvint à appliquer sa théorie. Mais une autre construction, la grotte des Pins, qui se trouve dans le parc du château de Fontainebleau et que l'on attribue à Primatice, présente une structure et un langage formel qui ne s'expliquent que par l'interprétation serlienne de l'appareil rustique. L'idée d'une dialectique entre la nature et l'art, entre la forme organique et la création artificielle, idée sur laquelle se fonde la conception architecturale de Serlio, trouvait une expression pertinente dans cette combinaison originale du bossage brut et de la sculpture monumentale.

Serlio ne se contenta pas d'observer les modes et les différents courants stylistiques mais s'intéressa aussi aux traditions régionales. Le quatrième livre de son traité présente des dessins de palais vénitiens révélant un souci d'allier les formes de la Renaissance romaine au vocabulaire local. À Venise, Serlio ne réussit pas en tant qu'architecte, mais ses dessins de façades éminemment vénitiennes en dépit de certains détails antiquisants ne manquèrent pas d'éveiller l'intérêt de François I^{er}. Le pragmatisme dont l'auteur faisait preuve pour satisfaire aux désirs d'un cercle bien défini d'intéressés dut

convaincre le roi que celui-ci serait apte à créer à l'avenir une Renaissance typiquement française, Renaissance à laquelle il aspirait depuis toujours.

Bien qu'il n'ait pas répondu à cette attente, Serlio n'en fit pas moins valoir dans son traité l'expérience qu'il avait acquise en France. C'est ainsi qu'il s'intéresse aux diverses formes des toits français à forte pente, compare les cheminées italiennes et françaises, et déclare préférer les premières à la *costume di Francia*, terme par lequel il désigne le style français. À cette réserve près, les détails qu'il inventa après avoir étudié l'art de bâtir en France ont servi longtemps encore de modèles à ses successeurs tant en France que dans les pays voisins septentrionaux.

Par son analyse des différents courants architecturaux, analyse qui révèle sa largeur d'esprit, et grâce à son habileté à faire accepter l'esthétique de la Renaissance italienne à un public partiellement réticent, Serlio a permis à une nouvelle génération de jeunes architectes français formés à bonne école d'assurer un développement autonome de l'architecture de leur pays. À la tête de ces architectes prompts à s'affranchir des traditions locales se trouvait Pierre Lescot (1515-1578) qui appartenait à la haute bourgeoisie et jouissait d'une profonde culture. François I^{er} lui avait confié le soin d'édifier le nouveau Louvre, tâche qu'il commença en 1546, un an avant la mort du roi, en élevant un corps de logis dans la cour du château qui remontait au XIII^e siècle ; les travaux de construction se poursuivirent sous Henri II après quelques modifications du plan initial. La façade de ce bâtiment eut un impact considérable et servit cent ans plus tard de point de départ au « grand dessin » de Jacques Lemercier pour l'agrandissement de la cour Carrée. L'aile de Lescot fut intégrée au nouveau plan et son schéma répété en double de chaque côté de la cour.

Si l'on compare la façade du Louvre non seulement à l'extérieur du château de Fontainebleau mais encore à un bâtiment tel que la résidence de Landshut, on constate que vers 1550 les pays transalpins avaient dépassé le stade de l'imitation des modèles italiens ou de leur combinaison avec les courants locaux traditionnels. La façade de Lescot ne marque aucune césure apparente. Elle se signale par la conjugaison d'éléments empruntés à la syntaxe de la haute Renaissance italienne et aux premiers châteaux construits pour François I^{er} ; composition axiale et symétrique articulée par des pilastres, des colonnes et des entablements, elle doit son caractère particulier à un strict verticalisme qui n'offre plus rien d'italien. Ce ne sont pas seulement les ouvertures hautes et étroites mais encore des facteurs déterminants, notamment l'alternance

des parties statiques et dynamiques, planes et tridimensionnelles, qui forment un tissu où les lignes verticales l'emportent sur l'ordonnance horizontale des volumes qui caractérisait les façades italiennes de l'époque.

Cette prédilection pour le verticalisme n'est pas propre à la façade du Louvre conçue par Pierre Lescot mais constitue bien un élément structural de l'architecture française de la Renaissance ; comme le révèle l'impressionnante église Saint-Eustache (1532), elle tire son origine de l'esthétique gothique. Cette église bourgeoise, premier édifice parisien à adopter le vocabulaire antiquisant des châteaux royaux, avait, de par son type, ses proportions et sa construction, conservé son aspect gothique. De même, l'influence latente, voire la perpétuation consciente des principes de l'architecture gothique déterminait la façade de Lescot jusque dans les détails. La dissociation du rez-de-chaussée en une rangée d'arcades placées devant un mur en retrait percé de fenêtres qui semble se déployer derrière ce rideau est tout à fait caractéristique. En dépit du vocabulaire essentiellement classique, cette formule prend modèle sur le mur ajouré gothique.

À l'encontre d'un préjugé maintes fois exprimé, Lescot avait non seulement un sens inné de la décoration mais il était aussi un architecte de grande classe, doué d'un remarquable esprit de cohésion. Cependant, c'est aux sculptures de l'attique que la façade — de même que celle de la Libreria Marciana de Sansovino à Venise — doit son accent particulier qui attire l'attention sur l'étage terminal. Comme pour d'autres bâtiments, Lescot a collaboré ici avec Jean Goujon à qui l'on doit aussi la tribune de la salle des Caryatides du rez-de-chaussée.

De même que les sculptures ambitieuses de la façade, cette œuvre élégante, à mi-chemin entre l'architecture et la sculpture, était plus qu'une simple décoration visant à embellir un intérieur. Son dessin avait déjà été employé par Jean Goujon pour une gravure destinée à la première édition française de Vitruve publiée à Paris par Jean Martin en 1547 ; cette gravure illustre la description que Vitruve a donnée de l'Érechthéion d'Athènes, orné de statues de jeunes femmes tenant lieu de colonnes, étayant ainsi la conception anthropomorphique que l'auteur avait de l'architecture à colonnes. La référence au texte de Vitruve témoigne pour la première fois du vif intérêt des artistes français pour l'humanisme, affinité qui avait contribué à l'évolution de la Renaissance italienne et qui allait désormais influencer l'éthique professionnelle des artistes français de la génération de Pierre Lescot et de Jean Goujon.



L'architecture à l'époque de la Contre-Réforme

Dix ans à peine après le sac de Rome en 1527, la cité avait retrouvé son rang de métropole en Italie et en Europe. Alexandre Farnèse (1468-1569) qui accéda au pontificat en 1534 sous le nom de Paul III demeurait certes par son mode de vie et sa culture un pape de la Renaissance mais, à la différence de ses prédécesseurs, il releva le défi lancé par le schisme et contribua au renouvellement de l'Église catholique. Rome devint alors le centre de la Contre-Réforme tandis que des événements déterminants — l'approbation de l'ordre des Jésuites (1540), la convocation du concile de Trente (1545) — valaient à son office un regain de prestige.

Avec l'affermissement de la position du Saint-Siège dont l'autorité n'était plus fondée sur la seule tradition mais sur un programme spirituel et politique, l'art et l'architecture de la Ville éternelle acquéraient une valeur nouvelle. De même que Jules II et les Médicis, Paul III attachait une importance primordiale au développement des arts ; toutefois, ses commandes et ses relations avec les grands artistes de l'époque n'étaient plus dictées par l'esprit libéral qui avait incité ses prédécesseurs au mécénat mais par la volonté de mettre les arts au service de l'Église, de la politique ainsi que de sa famille.

En 1537, Paul III fit transférer la statue équestre antique de Marc Aurèle du Latran au Capitole, décision qui fournit l'occasion de transformer la place sur laquelle elle devait s'élever. Un an auparavant, Charles Quint s'était rendu à Rome ; durant cette visite, un accord en vue de rétablir l'unité de l'Église avait été conclu entre lui et le pape et ratifié publiquement. Quels que puissent être les autres motifs, il semble que le désir de rendre visible cette alliance décisive pour l'Église ait incité Paul III à redonner à l'ancien siège de l'administration municipale l'importance qu'il avait perdue au Moyen Âge. La décision du pape de dresser la statue de l'empereur romain au centre de la place pouvait passer pour une marque de respect témoignée à la dignité impériale sans signifier pour autant que le Saint-Siège cessait de revendiquer la suprématie. Une inscription sur le socle mentionnant expressément qu'il s'agissait d'une donation de Paul III signalait que la présence de l'empereur en ce lieu était due à la volonté du souverain pontife. Quant au Sénat, sa revalorisation lui procurait tout au plus un prestige extérieur ; en dépit du réaménagement artistique et urbanistique des lieux, il n'en demeurait pas moins dans la dépendance du Saint-Siège. Les sculptures



ornant le palais du Sénateur, l'actuel hôtel de ville — parmi d'autres statues antiques se trouvait celle de Paul III assis —, ne permettaient plus de douter que le Capitole fût devenu le théâtre représentatif de l'autorité pontificale.

Dès son intronisation, Paul III avait rappelé Michel-Ange à Rome et lui avait confirmé la commande de Clément VII de la fresque du *Jugement dernier* qui décore aujourd'hui encore le mur du fond de la chapelle Sixtine ; en 1538, il lui confiera le soin de tracer les plans du Capitole et, en 1546, le nommera architecte de Saint-Pierre.

Malgré l'acceptation réticente de Michel-Ange qui se voulait avant tout sculpteur, les plans du Capitole dont l'exécution, commencée du vivant de Paul III, ne fut achevée qu'après la mort de l'artiste constituent néanmoins l'une des plus grandioses prouesses urbanistiques et architecturales de l'époque. L'apparente logique avec laquelle Michel-Ange conféra à la place médiévale au tracé irrégulier la forme d'un trapèze suffit à révéler sa compréhension intuitive des lieux.

La façade du palais des Conservateurs — à laquelle celle du Palazzo Nuovo qui lui fait face devait faire pendant — témoigne d'une conception nouvelle par rapport à l'architecture de Michel-Ange à Florence. Le détail s'inspire de modèles classiques et élude presque complètement l'esthétique maniériste, attitude peut-être dictée par le respect du lieu antique appelé à devenir, sous l'égide du nouveau pontife, le théâtre d'une *renovatio urbis*.

Bien qu'il eût donné au Capitole un aspect différent, Michel-Ange n'en demeura pas moins fidèle aux thèmes de ses constructions florentines. De même que l'articulation des murs de la Biblioteca Laurenziana, la façade du palais des Conservateurs exploite, elle aussi, les virtualités de l'architecture à colonnes. À la subtile critique de l'art de bâtir contemporain exprimée par la bibliothèque florentine succédait une démarche plus conciliante vis-à-vis des problèmes à résoudre : l'alternance des pilastres colossaux supportant l'entablement supérieur et des colonnes isolées plus petites sur lesquelles repose l'entablement du rez-de-chaussée correspond effectivement à la structure de l'édifice. Alors qu'à l'époque de la Renaissance les ordres avaient une fonction essentiellement décorative, Michel-Ange restitua aux vocables hérités de l'Antiquité leur qualité d'éléments porteurs ou portés. Ce même souci d'authenticité, qui caractérise d'ailleurs l'architecture de Michel-Ange en général, explique aussi la parfaite concordance existant entre la façade et la structure interne du palais des Conservateurs.

En dépit des efforts entrepris par Michel-Ange dans l'aménagement des lieux, la place du Capitole se signale notamment par le manque d'autonomie de son architecture. L'aire même et les édifices qui l'entourent sont assujettis, tant sur le plan idéal qu'esthétique, à la statue équestre de Marc Aurèle qui s'élève au centre de l'ensemble et en fonction de laquelle Michel-Ange élaborait ses plans. Au lieu de chercher à compenser la hauteur relativement modeste de la figure par un socle élevé qui aurait dérobé le cavalier aux yeux de l'observateur, Michel-Ange a eu recours à divers artifices architecturaux pour lui permettre de demeurer l'élément dominant de la composition. Situé légèrement en contrebas, l'ovale qui l'entoure prolonge jusqu'au centre la partie trapézoïdale de la place tandis que la complexité du sol aux motifs en étoile invite le regard à se reporter sur la sculpture qu'il surélève imperceptiblement par sa subtile courbure. Grâce à leurs proportions modestes qui confèrent à la place l'échelle voulue, les façades des palais contribuent elles aussi à intensifier l'impact de la statue qui devient le point de mire de l'esplanade. En outre, l'aspect différencié des côtés correspond à l'optique sous laquelle se présente le cavalier : alors que l'escalier extérieur du palais des Conservateurs semble se déployer en un rythme dynamique vers l'avant de la place, les façades latérales paraissent s'estomper à l'arrière-plan, renonçant à se profiler aux angles afin de ne pas compromettre la fluidité de l'ensemble.

La stricte organisation et le souci de clarté qui distinguent le projet du Capitole des édifices florentins où perçait encore tant de scepticisme révèlent combien Michel-Ange était sensible aux nouveaux postulats de son époque. S'il s'incline ici devant le principe de l'autorité romaine, son œuvre architecturale majeure, le plan de Saint-Pierre, montre à quel point il s'identifiait au programme de réformes et à la personne de Paul III. Succédant à Antonio da Sangallo le Jeune dans sa fonction d'architecte de Saint-Pierre, Michel-Ange, alors âgé de soixante-dix ans, reprenait un lourd héritage.

L'énorme maquette en bois élaborée par Sangallo à la fin de sa vie constituait l'aboutissement suprême des aspirations utopiques qui, du moins depuis Léon X, avaient déterminé l'évolution du projet et éludé de plus en plus le problème de sa réalisation.

Dans l'une de ses lettres, Michel-Ange critique vivement l'ordonnance et le mauvais éclairage de l'église conçue par Sangallo dont les recoins obscurs lui semblaient inciter aux mauvaises actions, telles « qu'y cacher les malfaiteurs, fabriquer de

la fausse monnaie, engrosser les nonnes et bien d'autres méfaits ». Mais le sarcasme n'en dissimule pas moins un sérieux reproche. Michel-Ange se ralliait en bien des points aux critiques émises à l'endroit de Saint-Pierre, critiques qui devenaient de plus en plus vives, même en Italie.

Le fait qu'il n'existe aucun dessin de la main de Michel-Ange — et encore moins une maquette — de l'ensemble du plan qu'il élaborait en 1546-1547 en dit long sur les résistances que l'architecte dut vaincre pour imposer sa nouvelle façon de procéder. Ce n'était plus le plan considéré comme une fin en soi et protégé contre d'éventuelles modifications futures par des projections d'ensemble prétendument impératives qui importait pour la construction du nouvel édifice, mais bien l'exécution pratique se déroulant par étapes, en des phases nettement prévisibles et calculées rationnellement. En effet, la basilique fut en grande partie réalisée du vivant de Michel-Ange et sous sa direction (1546-1564). Par la suite, le plan fut certes modifié à plusieurs reprises, notamment par Carlo Maderno qui ajouta la nef au début du XVII^e siècle, mais c'est la conception de Michel-Ange qui permit à l'édifice de passer du stade de l'utopie à celui de la réalisation et lui imprima sa griffe de façon durable.

Comme les gravures exécutées en 1569 par Étienne Dupérac (vers 1525-vers 1604) permettent de le constater, le plan de Michel-Ange réduisait considérablement le projet d'origine. La diminution du volume, l'équilibrage statique, l'amélioration de l'éclairage, l'unité et la clarté de l'ensemble constituaient les principaux critères auxquels il obéissait. Michel-Ange fit démolir d'importantes parties du croisillon sud construit par Sangallo afin de réaliser son propre plan.

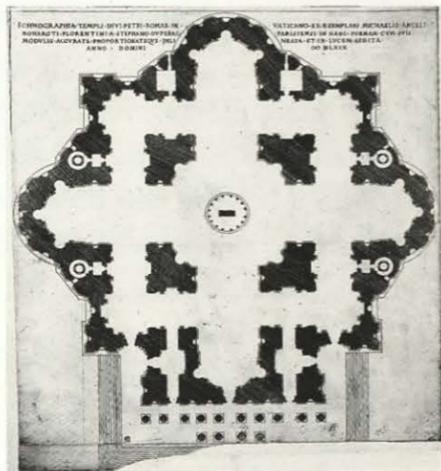
Michel-Ange a lui-même déclaré s'être souvenu des principes de Bramante lorsqu'il commença la construction de Saint-Pierre ; cette remarque semble d'autant plus justifiée qu'à l'instar de celui-ci, il projeta un édifice en forme de croix grecque surmonté d'une coupole, reprenant ainsi l'idée du plan central cher à la Renaissance. Tant du point de vue fonctionnel que par son ordonnance, le projet de Michel-Ange répondait cependant à une nouvelle conception de l'architecture religieuse qui rompait avec la tradition de la Renaissance et allait assurer le triomphe de l'esthétique de la Contre-Réforme. Michel-Ange déplorait que la maquette de Sangallo présentât une structure interne par trop imbriquée, mais cette critique s'appliquait aussi à Bramante : en effet, c'est à ce dernier et non à ses successeurs qu'il convient d'imputer l'agencement de plusieurs centres rivaux, formule dont Sangallo ne fera que pousser à

l'extrême la complexité. Michel-Ange fut le premier à rattacher au vaisseau les espaces aménagés dans les angles des croisillons ; renonçant à ces espaces secondaires, il conféra une importance nouvelle au carré, sanctuaire de l'église puisqu'il abritait le tombeau de saint Pierre et l'autel pontifical.

La simplification et la stricte hiérarchie des structures exigées par les nouvelles normes architectoniques caractérisaient également l'extérieur de l'église dont la partie occidentale correspond aujourd'hui encore à la conception de Michel-Ange. Des pilastres colossaux d'ordre corinthien se prolongeant jusqu'à l'entablement scandent de leur rythme dynamique la succession complexe des étages ; des bandeaux de pierre neutres servent de supports séparant logiquement les motifs décoratifs de l'ordre du corps de l'ouvrage. Au-dessus de l'attique qui n'acquerra sa forme définitive que postérieurement, le tambour de la coupole et ses colonnes couplées reprennent l'articulation rythmée des zones inférieures et accentuent la cohésion verticale de l'ensemble, cohésion à laquelle Michel-Ange, contrairement à ses prédécesseurs, accordait une importance primordiale.

Pendant les dix-huit années où il œuvra à la construction de Saint-Pierre, il envisagea plusieurs solutions pour la structure et le dessin de la calotte de la coupole. Giacomo Della Porta, qui en commença l'exécution en 1588, ne suivit aucun de ces plans à la lettre mais il en conserva les éléments essentiels, notamment la séparation entre la calotte interne et externe et les nervures visibles à l'extérieur. Sur ces deux points, Michel-Ange s'était inspiré de la coupole de la cathédrale de Florence dont l'effet demeurait inégalé : à cet égard, certes, les plans de Bramante et de Sangallo s'étaient révélés inférieurs à celui de Brunelleschi. Michel-Ange avait tout d'abord songé à doter l'église d'une coupole surhaussée plus proche encore du modèle florentin mais il abandonna ce projet pour une calotte hémisphérique dans la tradition de Bramante. Della Porta reprendra l'idée initiale de Michel-Ange et la courbure dynamique de la calotte extérieure transmet sans interruption la poussée verticale des parties inférieures au couronnement de l'édifice.

Ne serait-ce que parce que leur réalisation demanda de nombreuses années, les grands travaux de Michel-Ange à Rome — la place du Capitole et la basilique Saint-Pierre — sollicitèrent l'attention de tous les papes du XVI^e siècle et ne manquèrent pas de grever lourdement leur budget. Mais ils eurent aussi une importance décisive :



Michel Ange. Cité du Vatican. Saint-Pierre, après 1546. 65. Coupole. 66. Plan d'après Étienne Dupérac, 1569.
Milan. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco. 67. Abside.

exemples grandioses d'urbanisme et d'architecture religieuse, ils fournirent les motifs qui déterminèrent les constructions romaines de l'époque.

Pie IV (1499-1565), qui appartenait à la branche milanaise des Médicis et accéda au pontificat en 1559, ne se contenta pas d'activer la construction de la basilique Saint-Pierre et de la place du Capitole; à sa demande, Michel-Ange se trouva engagé durant les dernières années de sa vie dans une nouvelle campagne urbanistique de grande envergure. Le projet initial, qui consistait à prolonger en ligne droite la via Nomentana des portes de la ville au Palazzo Venezia situé à proximité du Capitole, ne fut pas entièrement réalisé; toutefois, une voie de 1 500 mètres de long fut tracée qui partait du Quirinal pour aboutir à la partie nord-est du mur aurélien où devait s'élever la Porta Pia, une nouvelle porte conçue par Michel-Ange. Construite en 1561, ses murs étaient trop minces pour défendre l'entrée de la ville et sa principale fonction était d'ordre esthétique: comme dans les décors de théâtre du XVI^e siècle, elle constituait le point de fuite vers lequel convergeaient les lignes de la route. Le fait que la Porta Pia soit orientée vers la ville trahit clairement la volonté de transformer un ouvrage défensif en une construction purement représentative.

Grâce au traité d'architecture de Serlio mais aussi aux dessins de Giulio Romano et de Michele Sanmicheli, les portes étaient devenues des constructions qui se prêtaient particulièrement au développement d'une esthétique maniériste. Alors qu'une série d'études préliminaires consacrées presque exclusivement au portail et à ses détails montre que Michel-Ange avait, à l'instar des portes de Serlio, eu recours aux bossages, l'appareil rustique suggérant la fonction défensive du mur d'enceinte a fait place dans la version définitive à des formes plus délicates. Dans les détails, l'architecte a fait fi des conventions et donné libre cours à son imagination comme si la porte était partiellement dispensée de ses devoirs de représentation en vertu de sa situation périphérique. Malgré leur aspect déconcertant, la plupart des détails obéissent aux canons qui gouvernent les ordres architecturaux. Cet artifice et l'emploi de matériaux différents — le travertin, matériau usuel des façades romaines, pour les ornements alors que le parement est en briques comme le mur d'enceinte — permettent de rattacher la Porta Pia aux fortifications tout en lui conférant l'aspect d'un bâtiment représentatif.

C'est précisément l'habileté de Michel-Ange à manier adroitement les genres non seulement dans le choix des motifs mais encore au niveau de la perception esthétique

qui confère à son projet ses remarquables qualités urbanistiques. D'un dessin net, les compositions ornementales des parties latérales se détachent en blanc sur le parement de couleur rouge, augmentant de même que la ligne brisée des créneaux l'impact de l'ouvrage aux vigoureux contours, qui se signale de loin. Les nombreux détails du portail ont, par contre, été conçus pour être vus de près, comme il en est de la décoration des façades de palais; reprenant certains motifs de ses premiers travaux florentins, Michel-Ange les a insérés avec de nouvelles trouvailles dans un contexte esthétique d'une remarquable densité.

Le problème du maniérisme dans l'architecture de Michel-Ange apparaît avec netteté à la vue de la Porta Pia. La thèse simpliste selon laquelle il aurait à la fin de sa vie retrouvé sa conception architecturale contestataire d'antan à la suite d'une évolution stylistique personnelle ne résiste pas à l'examen. Parallèlement à la Porta Pia qui défie les normes usuelles, s'élevait un édifice aussi classique que Santa Maria degli Angeli et la construction de Saint-Pierre se poursuivait sans que l'ensemble ou les détails ne suggèrent une rupture stylistique. Dans son œuvre de vieillesse, Michel-Ange se croyait apparemment tenu de respecter certaines propriétés lui paraissant correspondre à un type de construction déterminé: alors que les palais de la place du Capitole et l'église Saint-Pierre, bâtiments tout à fait nobles, exigeaient l'observation des canons classiques, la Porta Pia, construction périphérique d'un genre mal défini et appelée à produire une vive impression, n'interdisait pas l'improvisation.

Par l'aménagement de la via Pia, Pie IV avait révélé son intention de faire des transformations urbaines de Rome le thème central de la campagne architecturale pontificale et montré le chemin à ses successeurs. Dès l'année sainte de 1575, la via Merulana reliait directement l'église Santa Maria Maggiore au palais du Latran. Felice Peretti (1521-1590), élu pape en 1585 sous le nom de Sixte V, fit systématiquement converger les rues de la cité sur les principales églises de Rome: ne serait-ce que pour canaliser l'afflux croissant des pèlerins, il était aussi important de créer de grandes artères reliant entre elles les églises patriarcales que d'aménager de vastes places à proximité des sanctuaires. Le pape, qui devait entre autres sa célébrité à une réforme radicale de la Curie et à l'assainissement des finances du Saint-Siège, était sensible à ces considérations d'ordre pratique.

En outre, grâce à la résurgence de la pratique médiévale des messes pontificales à laquelle Sixte V attachait une importance toute particulière, le Saint-Père était



Michel-Ange. Rome. Porta Pia.
68. Étude vers 1561.
Encre et aquarelle sur papier,
43,4 × 21,8 cm.
Florence. Casa Buonarroti.
70 et 69, détail. Façade vers
la cité, 1561-1565.



devenu la figure centrale des pèlerinages en la Ville éternelle ; depuis 1586 les papes, de même que les représentants du clergé local et les évêques des diocèses voisins, étaient tenus de paraître à certaines périodes dans les églises principales de Rome. Appelées à être empruntées par le souverain pontife lors des processions, ces rues acquéraient de ce fait une portée nouvelle qui justifiait leur embellissement. Les vastes perspectives conduisant à un édifice imposant, configuration dont la Porta Pia fournissait le premier exemple, allait devenir la règle sous Sixte V et constituer jusqu'à l'avènement du baroque l'un des principes fondamentaux de l'urbanisme européen.

Sixte V s'intéressa surtout aux obélisques égyptiens qui se trouvaient à Rome et les fit transporter aux points névralgiques du réseau des voies nouvelles. Intégrés dans le contexte chrétien de la *Roma restaurata*, les monuments païens dont le pape encourageait fortement l'étude firent l'objet d'une réinterprétation religieuse révélatrice de l'attitude de l'époque à l'égard des traditions antiques. *SIXTVS V PM VIAM APERVIT RELIGIONI ORNAMENTO COMMODITATI* : cette inscription dont s'ornait la nouvelle via Felice illustre le mélange d'idées religieuses, d'aspirations culturelles et de sens pratique qui caractérisait Sixte V, le faisant apparaître comme un représentant typique de la Contre-Réforme.

En 1540, Paul III avait approuvé la Compagnie de Jésus qui servait effectivement ses desseins ; sous ses successeurs, l'ordre connaîtra des temps difficiles. Ce n'est donc qu'en 1568 que fut construit le Gesù, l'église principale des jésuites à Rome, monument majeur de l'architecture de la Contre-Réforme après Saint-Pierre, et dont l'initiateur était Alexandre Farnèse, cardinal, neveu de Paul III. Ayant soutenu les jésuites dès le début, il finança également la plus grande partie du projet, dont les premiers plans remontaient à 1550. Alexandre Farnèse en choisit également l'architecte : Jacopo Barozzi, dit Vignola ou Vignole (1507-1573), était au service des Farnèse depuis 1546 et avait été maître d'œuvre de Saint-Pierre à la mort de Michel-Ange en 1564.

À la différence du plan de Saint-Pierre élaboré par Michel-Ange qui avait simplifié et interprété dans l'esprit de la Contre-Réforme un édifice purement Renaissance, le Gesù de Vignole inaugurait un type nouveau d'architecture religieuse dont seuls quelques détails avaient été annoncés par l'église romaine de l'hôpital Santo Spirito à Sassia, construite par Antonio da Sangallo le Jeune en 1537. C'est à Vignole que l'on doit la combinaison qui s'imposait de la nef unique voûtée et flanquée de cha-

nelles latérales avec une coupole surmontant le carré, des croisillons plats et une abside — le simple plan allongé intensifiant l'effet de progression de l'entrée au sanctuaire, formule qui allait servir de modèle à l'architecture des églises catholiques d'Europe pendant près de deux cents ans.

Sous bien des aspects, la réalisation de Vignole semble être le fruit d'une étude approfondie de l'architecture religieuse de la Renaissance et plus spécialement de celle de Saint-Pierre. L'ordonnance même de l'intérieur est l'antithèse du plan central vivement critiqué par les théologiens, qui lui reprochaient depuis toujours d'être peu propice au bon fonctionnement de la liturgie. Vignole conserva la coupole sanctionnée par la Renaissance, bien qu'elle serve surtout à donner un caractère majestueux à l'extérieur. Son rayon n'empiète pas sur les croisillons comme dans l'église de Bramante, de sorte que l'impression de profondeur fournie par l'intérieur ne se trouve guère interrompue. Les dimensions imposantes de la nef et l'absence de bas-côtés, réduits au Gesù à des chapelles indépendantes et séparées du vaisseau, offraient une série d'avantages pratiques. Renonçant à une juxtaposition d'espaces inévitablement appelés à se concurrencer, Vignole parvint à créer un intérieur dont la cohésion et la continuité permettaient aux fidèles d'apercevoir sans difficulté le maître-autel, ce qui les obligeait à concentrer leur attention sur l'office.

De par l'organisation spatiale tendant à visualiser le Saint Sacrifice et l'importance particulière attachée par Vignole à l'éclairage, le plan du Gesù répond parfaitement à l'esprit du concile de Trente selon les préceptes duquel l'architecture religieuse devait être déterminée non par des considérations d'ordre esthétique mais avant tout par les exigences de la liturgie. Le grand mérite de Vignole est d'avoir concilié ces deux critères. Mais il est évident que la conception jésuitique de la liturgie lui servit de ligne directrice : l'organisation scénique de l'intérieur, son axialité concentrant subtilement l'attention sur le maître-autel constituaient l'équivalent architectural des messes théâtrales par lesquelles la Compagnie de Jésus entendait exercer son action sur le public. Les principales innovations architecturales de Vignole que Sixte V allait bientôt transposer au niveau de l'urbanisme furent donc à l'origine déterminées par de nouvelles exigences d'ordre purement fonctionnel.

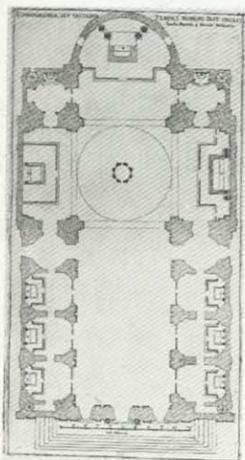
De même, l'intellectualité ambitieuse de la doctrine jésuite qui, parallèlement à l'exaltation des facultés sensitives, avait défini dès le début le profil de l'ordre trouvait en l'église du Gesù une expression adéquate. Au lieu de l'actuel et précieux revête-



ment mural aux couleurs vives, la décoration d'origine se distinguait par l'emploi d'un enduit clair et de matériaux sobres, ascétisme auquel répondait le langage architectural différencié de Vignole. Seuls les tableaux apportaient quelques touches de couleur. Le décor pictural original est peut-être dû au jésuite espagnol Francisco Borja. Quoi qu'il en soit, l'iconographie ornant non seulement les grands autels de l'abside et des croisillons mais encore les plus petits, situés dans les chapelles latérales, obéissait à une sélection qui, contrairement à la coutume, échappait à l'influence des donateurs. Ainsi, judicieusement choisi, le programme pictural répondait dans sa structure à la hiérarchie de l'intérieur qui se développait de la nef au transept et des croisillons à l'abside; débutant par la représentation des manifestations terrestres et célestes de la doctrine chrétienne, il se poursuivait par l'illustration des thèmes centraux de la Crucifixion et de la Résurrection. Le tableau d'autel figurant la Circoncision du Christ, patron de l'église, en constituait l'apothéose.

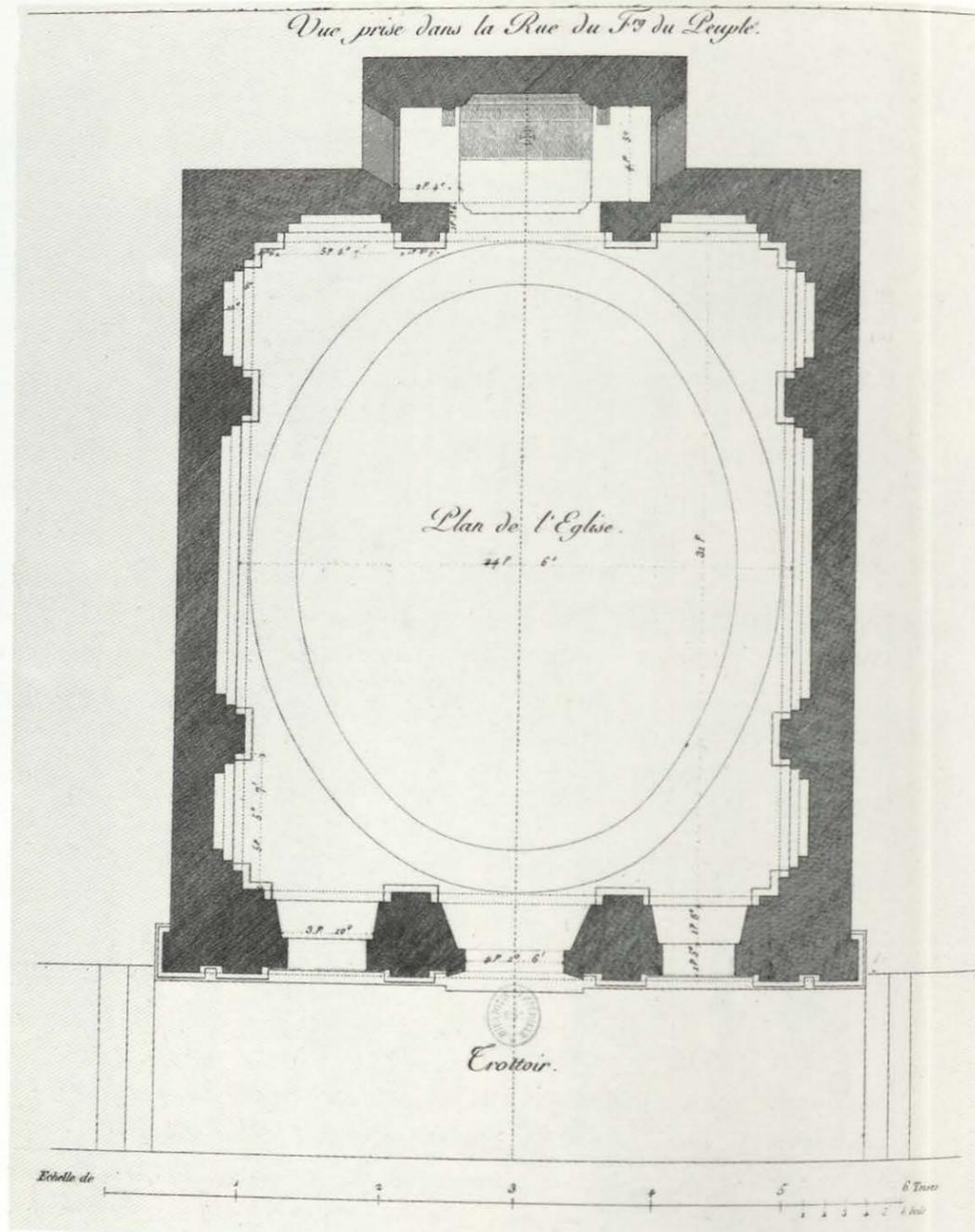
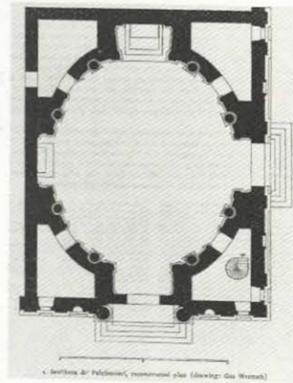
Les représentations mariales, qui jouaient un rôle essentiel dans les autres ordres, surtout chez les oratoriens, étaient évitées à dessein; conscients de la fonction médiatique de l'image — trait révélateur de leur modernité —, les jésuites n'entendaient pas confirmer par le truchement de l'art les idées religieuses généralement répandues mais bien procéder à un endoctrinement spirituel du public. Le Gesù allait donc devenir le forum de l'édification par l'image, complétant ainsi l'enseignement du Collegio Romano fondé à la même époque. C'est dans ce contexte qu'il convient de considérer l'église de Vignole. Parfaitement intégrées l'une à l'autre, architecture et décoration picturale illustraient les aspirations didactiques qui guidaient les jésuites dans leur catéchisation et s'exprimaient notamment dans la prédication. C'est à cette priorité accordée à l'idéologie que l'on doit avec le Gesù de Rome la première œuvre d'« art total » conçue en Europe, un modèle qui allait bientôt fournir à l'art baroque européen la mesure de sa propagande religieuse.

Cependant, avec son projet pour la façade du Gesù, Vignole ne parvint pas à triompher de son jeune concurrent Giacomo Della Porta, le plus célèbre des disciples de Michel-Ange. Le rythme subtil du dessin de Vignole, qui demeurait en bien des points inféodé au langage de la haute Renaissance et misait sur la patiente étude de l'observateur, ne correspondait plus à l'attente de l'ère nouvelle. Si Della Porta emprunta de nombreux éléments à Vignole, son projet, bien que moins différencié, témoigne d'une plus grande vigueur : la cohésion de l'ensemble, l'accouplement éner-



Vignole. Rome. Le Gesù. 72. Plan. Anonyme, non daté.
Paris. Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes.

Giacomo della Porta. Rome. Le Gesù, 1571-1577. 73. Façade.



Vignole.

Rome. Sant'Andrea in Via Flaminia, commencée en 1550. 74. Vue intérieure.

75. Plan, par Le Bas et Debret, 1815. Paris. Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes.

Cité du Vatican. Sant'Anna dei Palafrenieri, commencée vers 1565.

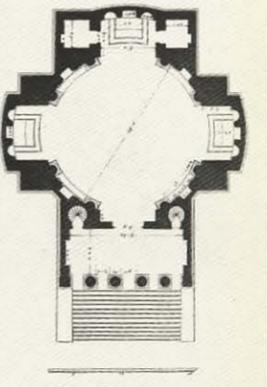
76. Plan par Gus Wormuth, 1965. Paris. Bibliothèque nationale de France, département des périodiques.

gique des pilastres et des demi-colonnes, l'accentuation de la partie centrale sont autant de traits qui confèrent au projet une rhétorique convaincante et une valeur de paradigme.

Le Gesù était certes la plus importante mais non la seule église expérimentale construite sous l'influence du concile de Trente et de la Contre-Réforme. En Italie tout d'abord puis dans les autres pays d'Europe, l'architecture religieuse allait connaître vers 1550 un profond renouvellement. Le répertoire de la Renaissance fut partout soumis à une révision critique, sans être pour autant totalement abandonné : à Gênes et à Milan ou encore en Espagne à l'Escorial, d'autres édifices à plan central s'élevèrent qui, inspirés des plans de Saint-Pierre dessinés par Michel-Ange, perpétuèrent à l'ère de la Contre-Réforme un thème cher à la Renaissance.

C'est à un type nouveau alliant l'idéal esthétique de l'édifice à plan central aux avantages fonctionnels du bâtiment à plan allongé que correspondent Sant'Andrea in Via Flaminia (à partir de 1550) et Sant'Anna dei Palafrenieri (à partir de 1565), les églises ovales que Vignole construisit à Rome ; tout aussi novatrices que le Gesù, elles serviront de modèle à l'architecture religieuse des XVII^e et XVIII^e siècles. Toutes deux peuvent être considérées comme des variantes expérimentales du plan central classique ; alors que la première, un rectangle que l'articulation murale fait apparaître comme un carré « étiré », est surmontée d'une coupole ovale sur pendentifs, la seconde s'élève sur un plan ovale selon un principe analogue à celui du Panthéon de Rome. Dans l'une comme dans l'autre église, l'assemblée se tient dans l'ovale tandis que l'entrée et la chapelle axiale réservée au maître-autel sont aménagées aux extrémités. Présupposant un axe longitudinal, cette solution demeurerait insatisfaisante dans les églises à plan central classique, car ses avantages ne se révélaient que dans l'ovale : celui-ci devenait en réalité le vecteur d'une progression spatiale dynamique qui, de même qu'au Gesù, canalisait l'attention des fidèles vers le maître-autel.

Dans le domaine architectural, l'un des phénomènes significatifs de la Contre-Réforme est la perte d'importance de la basilique ; remontant à Constantin et en faveur pendant tout le Moyen Âge, ce tout premier type d'église chrétienne comprenait une, trois ou cinq nefs ainsi qu'un transept et un chœur se terminant par une abside. Bien que l'étude archéologique de l'ancienne basilique Saint-Pierre et les critiques qui accompagnèrent sa démolition aient éveillé l'intérêt des historiens pour l'architecture paléochrétienne, celui-ci n'eut que de rares répercussions sur la pratique architecturale



Andrea Palladio. Maser. Tempietto, 1580-1585. 77. Plan. Anonyme, 1872-1873. Paris. Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes.

de l'époque. Parmi celles-ci, il convient de citer la transformation de la cathédrale de Mantoue en 1545 par Giulio Romano qui, s'inspirant des basiliques romaines, sépara les nefs par des rangées de colonnes serrées surmontées d'un entablement. Au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, la basilique cessa d'être le type d'église dominant, déclin paradoxalement dû à un argument historique : dès le XV^e siècle, Leon Battista Alberti, le premier théoricien de l'architecture de la Renaissance, s'était élevé contre le fait que la basilique, qui servait à l'origine de prétoire, fût désormais affectée au culte ; de même, d'autres théoriciens, dont Andrea Palladio, ne verraient en elle que le type de bâtiment profane qu'elle représentait dans l'Antiquité.

Seul ce contexte permet de comprendre les raisons pour lesquelles la Contre-Réforme, soucieuse de revenir dans la théologie comme dans la prédication aux traditions des premiers chrétiens, a évité d'engager l'architecture religieuse dans une voie analogue. Que des considérations d'ordre historique et critique, indifférentes aux intérêts religieux, aient entravé la reprise d'une pratique architecturale traditionnelle et conduit à la recherche de nouveaux types d'édifices religieux est tout à fait caractéristique de l'esprit profondément rationaliste de ce mouvement.

Parallèlement à l'évolution de l'architecture religieuse romaine, l'on assistait à Milan au développement de tendances non moins novatrices, Milan étant en effet avec Rome le centre principal de la Contre-Réforme italienne. Entre 1560 et 1584 le cardinal et futur saint Charles Borromée, neveu de Pie IV et zélé partisan du mouvement, avait transformé la province ecclésiastique en un diocèse modèle, structuré dans l'esprit du concile de Trente. L'intérêt particulier que portait Borromée à une réforme de l'éducation religieuse s'exprima notamment dans l'architecture des nouvelles églises dont il surveilla lui-même les plans. Santi Barnaba e Paolo, église des plus novatrices due à Galeazzo Alessi (1512-1572), fut commencée dès 1565 ; Alessi dessina également la façade tout aussi somptueuse qu'originale de Santa Maria presso San Celso, univers figuratif dont les sculptures reflètent clairement les aspirations didactiques des réformateurs.

Lorsque Charles Borromée s'installa à Milan en 1566, ce n'est plus Alessi mais Pellegrino Tibaldi (1527-1596), architecte certes moins doué mais prêt à suivre à la lettre les instructions du cardinal, qui fut chargé de construire les principaux édifices religieux. Son œuvre majeure est San Fedele, l'église monumentale des jésuites qui fut commencée en 1569 et permet, comme le Gesù, d'apercevoir de partout le maître-autel.

En revanche, l'organisation de l'intérieur forme un contraste frappant avec celle de l'église de Vignole. Au lieu de subordonner dynamiquement la nef au sanctuaire par une ordonnance murale progressive et une voûte unique, Tibaldi en a souligné le caractère propre par deux grandes coupes reposant sur des colonnes isolées, conception qui emprunte certains éléments à l'architecture des thermes antiques ; leur transposition dans un édifice religieux pourrait se justifier en invoquant l'exemple de Michel-Ange auquel Pie IV ordonna de transformer les thermes de Dioclétien en l'église Santa Maria degli Angeli. Toutefois, si San Fedele semble introduire une conception nouvelle, sans tenir toujours compte de la fonction de l'édifice, l'ordonnance murale hésitante et étriquée demeure nettement en deçà de la solution proposée par Vignole.

Comme le révèlent les archives, les débats soulevés à la fin du XVI^e siècle par le choix du type d'édifice qui paraissait approprié montrent à quel point les idées de la Contre-Réforme influencèrent la pratique quotidienne de l'architecture. Le Redentore, l'église de pèlerinage érigée à partir de 1577 dans la Giudecca d'après les plans d'Andrea Palladio (1508-1580) par la République de Venise, en offre un excellent exemple. En accord avec l'architecte, des délégués humanistes avaient proposé au Sénat de Venise la construction d'un édifice à plan central mais ils durent s'incliner devant la majorité qui avait opté pour une église dotée d'un vaisseau unique, considérée sans doute comme plus moderne.

Si l'église de Palladio n'a pas exercé sur les architectes de la génération suivante une influence aussi forte que celle du Gesù, l'originalité de son dessin lui permet de soutenir aisément la comparaison. La disposition de la nef flanquée de chapelles l'apparente étroitement à cette église ; comme à Rome, les murs latéraux où les ouvertures des chapelles alternant avec les demi-colonnes jumelées forment des « travées rythmiques ». Mais à la différence de Vignole, Palladio a conservé à la nef son autonomie et l'a séparée de l'autel et du chœur. À l'intérieur, cette séparation se trouve accentuée par l'arc triomphal inséré entre le vaisseau et le sanctuaire ; un résultat analogue sera obtenu dans l'église jésuite de Milan par des remaniements ultérieurs, également inspirés de Palladio. Celui-ci avait aussi eu recours à d'autres moyens architectoniques pour souligner l'autonomie du vaisseau : la voûte colossale à pans bombés retombant très bas y contribue tout autant que la symétrie des murs longitudinaux et transversaux qui se correspondent ; en outre, le sol du vaisseau est en contrebas de quelques marches par rapport au sanctuaire et aux chapelles latérales.

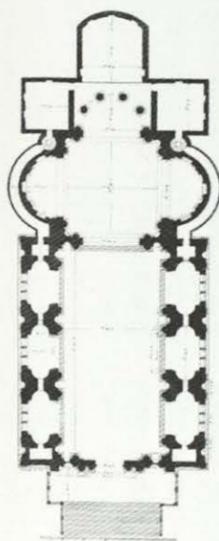


Au vaisseau de forme rectangulaire fait suite une partie partiellement à plan central : surmonté d'une voûte en cul-de-four, le chœur sur plan carré est élargi sur trois côtés par des conques ; une quatrième eût permis d'obtenir un véritable plan central. Mais la résolution de cette conque sud située dans l'axe principal en une colonnade établit de façon ingénieuse une relation visuelle entre l'arrière-chœur des moines et le maître-autel, sans que ce domaine particulier soit intégré spatialement à l'église.

Le plan d'ensemble du Rédempteur montre donc que Palladio a repris le type d'église composite introduit par Alberti au début de la Renaissance ; à Florence, l'église des servites, Santissima Annunziata, se distinguait dès 1440 par la combinaison d'un vaisseau unique et d'un sanctuaire en forme de rotonde. Par rapport à de tels modèles, le projet de Palladio reposait toutefois sur des arguments fonctionnels et esthétiques d'un nouvel ordre. L'espace réservé aux fidèles, le sanctuaire et les chapelles se voyaient assigner un emplacement propre répondant à leurs fonctions respectives, tandis que le maître-autel occupait le centre du carré sans cesser pour autant de représenter un point culminant à l'extrémité de l'axe longitudinal reliant la nef au sanctuaire. La réforme catholique exigeant que le chœur des moines fût placé derrière le maître-autel, la barrière optique séparant les fidèles du chœur se trouvait abolie. En outre, Palladio exploita les ressources de la coupole et du lanteron qui, invisible de la nef, éclairait l'autel ainsi que la colonnade semi-circulaire qui entourait celui-ci comme autant de moyens scéniques conférant à l'église un aspect entièrement nouveau, quasi immatériel.

Si l'organisation des espaces autonomes due à Palladio diffère profondément de l'espace unique vibrant de dynamisme conçu par Vignole, ces deux projets n'en servaient pas moins la même cause. Bien qu'il s'agisse de deux réalisations opposées quant au choix des moyens, elles aspirent à de semblables fins, la création d'un type d'église spécifique de la Contre-Réforme. La relation nouvelle entre la nef et le sanctuaire dans l'une comme dans l'autre permet de reconnaître ce dessein.

Parmi les architectes italiens, Vignole et Palladio ont été incontestablement les figures dominantes de leur génération. Tant par les édifices qu'ils élevèrent que par leurs traités largement répandus et traduits dans presque toutes les langues, ils contribuèrent dans une large mesure au succès que connut l'architecture italienne en Europe au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle. Malgré les différences qui caractérisent leur personnalité et leur style et leur valurent souvent d'être considérés comme les pro-



tagonistes de deux tendances opposées, leurs biographies présentent des parallèles significatifs. Tous deux avaient été introduits très tôt dans les cercles humanistes. Originaire de Padoue, Palladio s'établit en 1524 à Vicence en Vénétie où il fait la connaissance de l'humaniste Giangiorgio Trissino, un mécène d'une profonde érudition. En 1541, il découvre Rome en sa compagnie et s'intéresse à l'architecture antique qu'il étudiera systématiquement au cours de nouveaux voyages et dont il approfondira l'analyse au contact du Vénitien Daniele Barbaro, le célèbre commentateur de Vitruve. Bien que Palladio ait tenté de se fixer à Venise, Vicence demeura le centre de son activité. C'est en cette ville qu'il deviendra — fait surprenant pour un architecte — membre de l'Accademia Olimpica, institution fondée par l'aristocratie locale dans le but d'encourager les sciences humaines et l'art dramatique. En 1570, Palladio publie à Venise les *Quattro Libri di architettura*. Inspiré de Serlio, ce traité fragmentaire regroupe ses études de l'architecture antique ainsi que l'édition presque complète de ses propres œuvres, procédé qui trahit clairement son intention de faire passer au second plan les références à l'Antiquité.

Vignole avait tout d'abord étudié la peinture à Bologne avant de se rendre à Rome où il se livra de 1537 à 1540 à des recherches archéologiques, puis à Fontainebleau où il séjourna deux ans. À la cour de François I^{er}, il est témoin de la combinaison toute récente des arts et des sciences, pratique inconnue dans sa ville natale toujours attachée à la scolastique du Moyen Âge. La première œuvre qu'il réalise à Bologne, la façade du palais Bocchi, lui est commandée en 1545 par un érudit humaniste. À l'origine, le palais était destiné à abriter une académie des sciences ; les inscriptions en hébreu et en latin au rez-de-chaussée indiquent nettement qu'il s'agissait d'un bâtiment affecté à la culture moderne. Vers 1550, la carrière de Vignole entre dans une phase décisive lorsque le cardinal Alexandre Farnèse, le tout-puissant neveu de Paul III, le mande à Rome et lui confie le soin d'élever dans toute l'Italie les principaux édifices projetés par les Farnèse. En 1562, paraît son célèbre traité, *Regola delli cinque ordini d'architettura*.

Ce n'est qu'après une solide formation professionnelle, alors qu'ils étaient l'un et l'autre âgés de plus de trente ans, que Vignole et Palladio trouvèrent leur propre voie. Leurs premières œuvres réalisées à partir de 1540 révèlent une affinité commune pour le courant maniériste en honneur à l'époque : si le palais Bocchi de Vignole est proche par son appareil rustique expressif des projets figurant dans le traité de Serlio, c'est

surtout des édifices élevés par Giulio Romano à Mantoue que s'inspire le palais Thiene de Palladio à Vicence (1542). Puis l'œuvre de Palladio, tout comme celle de Vignole, subit une nette évolution qu'il convient d'attribuer, comme nous l'avons vu, à une étude approfondie de l'Antiquité et qui se traduit par le refus du maniérisme et l'assimilation de la tradition classique.

Les villas construites par Palladio à partir de 1550 montrent à l'évidence que cette prédilection pour le classicisme allait à l'encontre du goût de l'époque et ce n'est que bien des siècles plus tard que l'on rendit honneur à leurs évidentes qualités. Une demeure telle que la villa Bader de Fratta Polesine (commencée en 1556), qui comprenait un corps de logis principal et des communs et se distinguait par des proportions harmonieuses et l'emploi mesuré de motifs architecturaux empruntés à l'Antiquité, ne correspondait pas au style traditionnel de la villa mais était le fruit d'une étude poussée de l'Antiquité ainsi que d'une analyse critique des normes architecturales en vigueur à l'époque.

Ce n'est qu'au cours du XVI^e siècle que la *villeggiatura* perdit pour les Vénitiens sa fonction pratique pour se transformer en retraite et accueillir les citadins cultivés qui trouvaient dans les loisirs d'une existence bucolique une compensation à la vanité de leur activité politique. Non seulement l'architecture des villas mais encore l'agriculture, toujours fondamentale à la vie à la campagne, firent l'objet de recherches historiques. Pour ses clients, qui appartenaient à l'aristocratie de Vicence et de Venise, Palladio élaborait un concept architectural subtilement adapté à leurs besoins culturels et économiques et mit la villa antiquisante, privilège réservé jusqu'alors aux papes, aux princes et aux riches patriciens, à la portée d'un plus grand nombre d'intéressés. L'ennoblissement de la villa par la mise en valeur du corps de logis, l'ordonnance symétrique des différents corps de bâtiments, l'introduction de plans antiquisants et d'un vocabulaire classique ne dépendaient ni des dimensions de l'ensemble ni du rang social du propriétaire ou de l'influence politique que celui-ci exerçait ; c'était au contraire l'architecture de Palladio qui conférait aux occupants le prestige moderne d'une culture classique.

L'architecture de Palladio, dont le vocabulaire se réfère à celui de l'Antiquité, représente le classicisme et le respect des règles par excellence et c'est précisément l'emploi fréquent de citations empruntées au vocabulaire antique qui dut paraître nouveau aux contemporains cultivés. En effet, aucune théorie ne justifiait le recours au

portique surmonté d'un fronton, leitmotiv qui orne tout aussi bien les façades de ses églises vénitiennes que ses villas ou encore son projet grandiose pour le pont du Rialto. Alberti n'avait-il pas dans son traité d'architecture de 1452 réservé le portique surmonté d'un entablement aux habitations des « bourgeois éminents », stipulant que si le motif du fronton était utilisé dans l'architecture profane, le bâtiment en question ne devait en aucun cas rivaliser avec le temple. Bien que l'emploi de certains motifs architecturaux ait été libéralisé, les règles établies par Alberti respectaient encore la loi du decorum héritée de Vitruve et de la rhétorique antique.

Palladio n'était nullement indifférent aux règles définissant le choix des moyens à appliquer en fonction des divers types de bâtiments ; auteur lui-même d'un traité, il se devait de justifier sa pratique architecturale, ce à quoi il s'appliqua en arguant que les Anciens avaient déjà adapté le vocabulaire des édifices publics à l'architecture privée. Ce passage souvent cité semble avoir été rédigé à l'adresse de Serlio qui expliquait les libertés prises par le maniérisme avec la tradition par le goût du public pour la nouveauté. Palladio procède de façon inverse : l'idée d'un canon esthétique universellement valable, idée qu'il avait lui-même développée pour pallier les incertitudes de l'époque, se trouve rétrospectivement projetée dans l'Antiquité.

La plus célèbre de ses villas, la Rotonda aux portes de Vicence (commencée en 1566), constitue un cas singulier : dans les *Quattro Libri*, elle figure parmi les palais urbains. Contrairement à la véritable villa, cette demeure construite pour un ecclésiastique aisé n'était pas un domaine rural et pouvait ainsi servir à une fin, certes secondaire selon la tradition, mais que l'humanisme avait revalorisée : la jouissance esthétique du paysage. Comme l'écrit Palladio, les quatre portiques permettaient au propriétaire de contempler la nature sous différents points de vue, comme autant de tableaux, optique dont il était fait mention dans des sources antiques, notamment dans des lettres de Pline le Jeune familières à l'architecte et son client.

Il est donc permis de considérer la Rotonda comme une reconstruction idéale de la perception de la nature par les Anciens — entreprise qui va bien au-delà de la simple déclinaison des formes empruntées à l'Antiquité.

Du point de vue formel, la Rotonda ne ressemble guère aux villas de l'Antiquité. Sa situation isolée, son plan central, son hall circulaire surmonté d'une coupole et ses façades ornées de portiques durent à l'époque évoquer et rappeler l'architecture religieuse. Son ordonnance est indéniablement calquée sur celle du Panthéon romain.



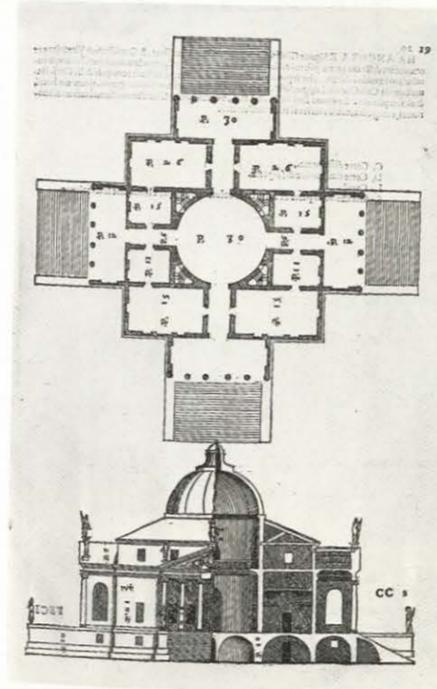
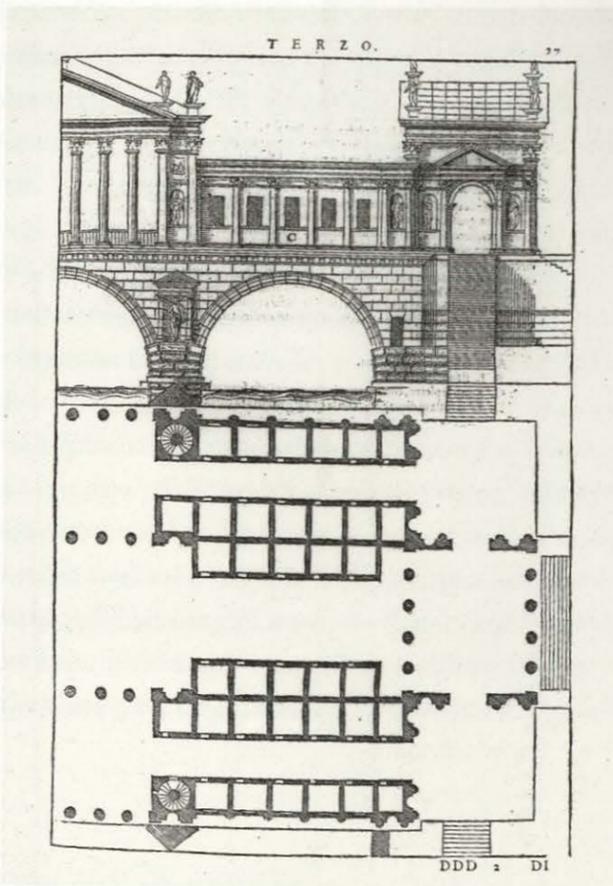
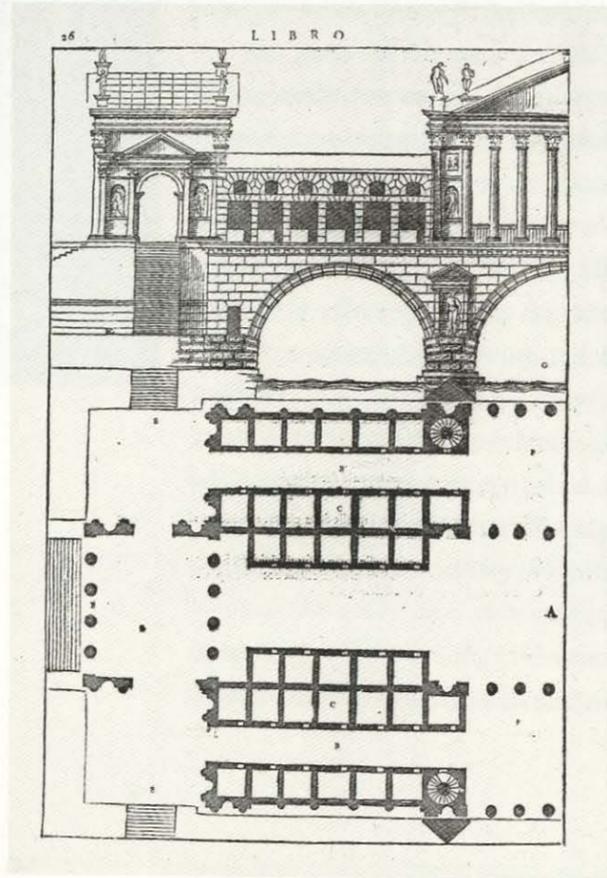
Andrea Palladio. Vicence. Palais Valmarana, commencé en 1565. 81. Détail de la façade.

D'ailleurs, dans sa dernière œuvre, l'église paroissiale de Maser, Palladio s'est inspiré du temple circulaire antique. De même que l'emploi arbitraire du fronton, la référence au plan du Panthéon, pour la villa comme pour l'église, montre à quel point la pratique de l'architecte s'était éloignée de l'enseignement préconisant la différenciation des genres : dans l'œuvre de Palladio, les formes antiquisantes n'ont d'autre justification que l'esthétique.

Si les villas que Palladio réalisa au milieu de sa carrière témoignent d'un style indifférent aux conflits modernes et directement axé sur l'Antiquité, les églises et palais qu'il conçut par la suite sont à nouveau le résultat d'un fructueux dialogue avec l'architecture de son époque. Le Redentore et le Tempietto de Maser où les demi-colonnes en joute avec les murs semblent relever le défi de Sant'Anna dei Palafrenieri de Vignole, ainsi que la façade du palais Valmarana de Vicence (commencée en 1565), où Palladio s'intéresse pour la première fois au thème moderne de l'ordre colossal, sont autant d'exemples éloquents de ce revirement. Ici encore, c'est un édifice romain, la façade du palais des Conservateurs due à Michel-Ange, dont Giacomo Della Porta commençait alors l'exécution, qui servit de point de référence principal. Comme Michel-Ange, Palladio s'est efforcé de combiner un ordre massif dominant à un ordre plus modeste s'exprimant au niveau des étages. L'édifice étant situé dans une rue étroite, il a conféré à la façade un relief modéré aux valeurs plastiques subtilement différenciées ; l'interruption syncopée des pilastres colossaux aux angles du bâtiment déconcerte, atténue le caractère monumental du motif et contrarie l'impression de superbe assurance qui s'en dégage.

La renommée de Vignole, contrairement à celle de Palladio, a été fréquemment tempérée par des appréciations peu flatteuses. Son nom fut ainsi longtemps synonyme de sécheresse d'esprit et de manque d'envergure, verdict qui ne rend justice ni à l'originalité de son architecture ni à l'idée maîtresse de son traité des ordres. De l'homme, nous savons peu de chose mais l'impression qui se dégage de ses dessins et écrits invite à penser qu'à l'inverse de Palladio il s'agissait d'un architecte préoccupé sans relâche par les querelles artistiques qui agitaient son époque. Plus pratique qu'intellectuel, l'ambition scientifique de Palladio lui était aussi étrangère que la conception idéalisée dont celui-ci faisait preuve à l'égard de l'Antiquité.

À son retour de France, Vignole fut nommé architecte officiel de San Petronio à Bologne et élaborer de 1543 à 1546 les plans de la façade de l'église gothique demeu-



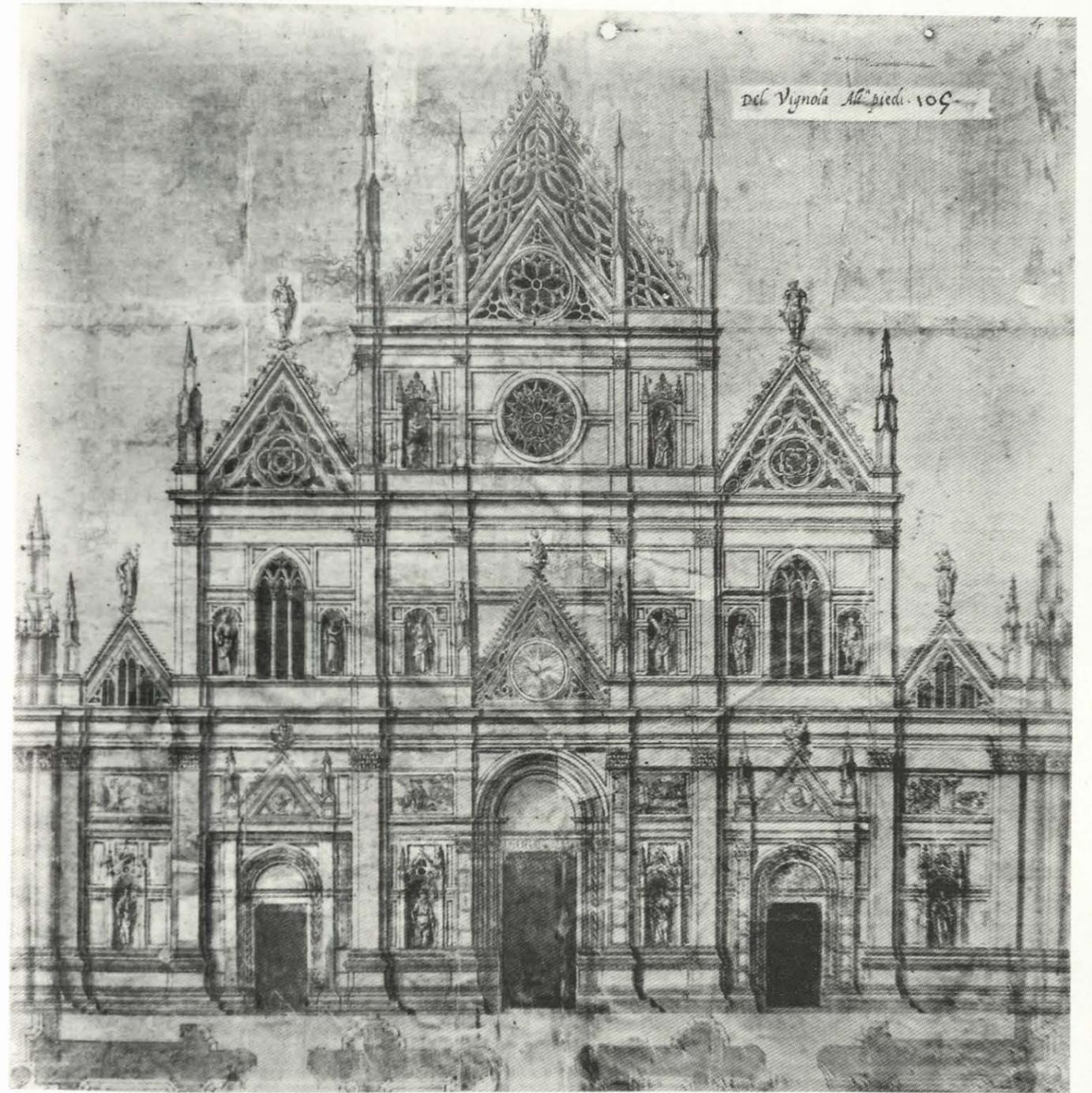
Andrea Palladio.
Vicence. Palais Thiene, commencé en 1542. 82. Vestibule.
Fratta Polesine (Rovigo). Villa Bader, 1556. 83. Vue aérienne.

D'après Palladio.
84. Projet pour un pont (Rialto à Venise?). Gravure sur bois, 1581.
Paris. Bibliothèque nationale de France, département des imprimés.

Andrea Palladio.
Vicence. Villa Rotonda, 1566-1569. 85. Extérieur.
86. Plan et élévation. Gravure, 1581. Paris. Bibliothèque nationale
de France, département des imprimés.

rée inachevée. Confronté à une puissante fraction locale qui s'opposait à toute modification du projet de 1390 et avait déjà fait échouer les plans d'autres architectes de la Renaissance, il ne put imposer sa conception.

La discussion suscitée par cette église reprenait certains arguments avancés à la fin du XV^e siècle lors de la querelle qui avait éclaté à propos de la tour-lanterne de la cathédrale de Milan; toutefois, il ne s'agissait plus de la supériorité de la statique gothique mais de la question du style qu'il convenait d'adopter. Dans son commentaire, Vignole préconisait une architecture *all'antica* qui corrigerait les « erreurs » des architectes précédents. Il est vrai que ses plans ne révèlent aucune propension à célébrer le triomphe du nouveau sur l'ancien. Un système d'étages articulé par des pilastres détermine certes l'agencement de l'ensemble. Mais dans la décoration murale, y compris dans les parties supérieures non encore construites, les ornements gothiques coexistent avec les motifs Renaissance. Ce sont surtout les rampants moulurés des gâbles dessinés par Vignole qui attirent l'attention; s'ils demeurent fidèles à la facture de la décoration architecturale du gothique tardif, ils revêtent contrairement aux meneaux traditionnels la forme de bandes horizontales. Non seulement par les motifs d'ornementation ajourés mais encore par une structure nouvelle qui adapte l'ornement gothique aux exigences de l'époque, le projet de Vignole trahit sa connaissance de l'architecture française alors moderne. Le parallélisme avec le jubé de Saint-Étienne-du-Mont (commencé en 1530, les escaliers à vis en 1545) que l'architecte pouvait avoir vu à Paris est frappant. Les plans de San Petronio élaborés par Vignole montrent que l'architecte était disposé à relativiser les idéaux classiques: l'objectivité dont se prévalaient les doctrines de la Renaissance se trouvait — du moins partiellement — remise en question. Palladio, lui, allait adopter une tout autre attitude lorsqu'il fut prié trente ans plus tard de donner son avis sur les problèmes que continuait de poser la façade. Ses premières suggestions où il envisageait un compromis ayant fait l'objet d'une vive critique, il préconisa en 1579 la démolition de la face existante et recommanda de la remplacer par celle d'un temple antiquisant, non sans s'élever contre le manque d'ordre et l'irrégularité de *l'opera alla tedesca*, formule qui condamnait le style étranger tout en lui concédant une existence esthétique autonome. La critique de Palladio ne manqua pas de déclencher entre les partisans du style gothique et ceux de la Renaissance une violente polémique où intervinrent aussi des arguments propres à la Contre-Réforme: de nombreuses voix invoquèrent la tradition catholique





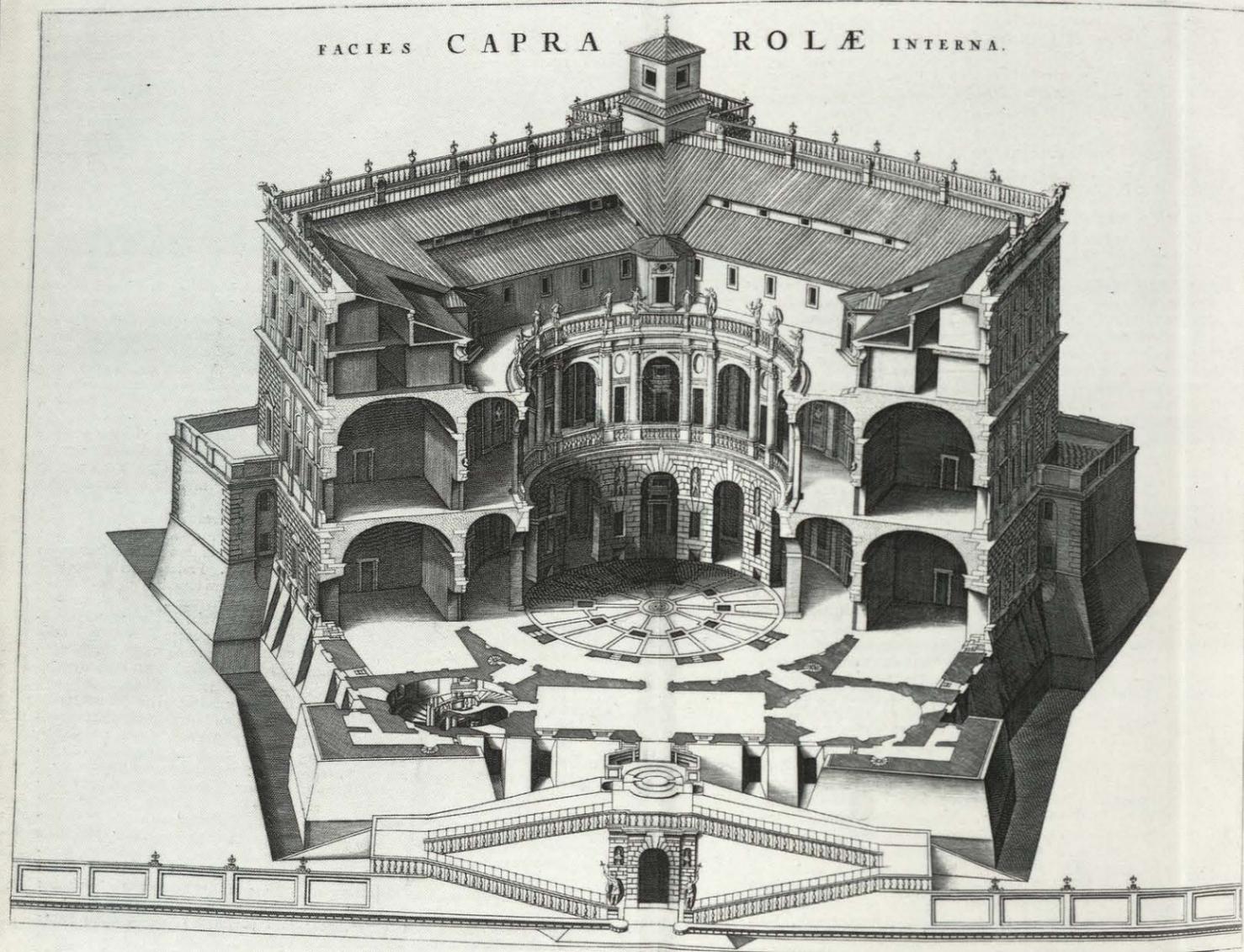
de l'architecture médiévale et, appuyées par le pape, rejetèrent au nom de la religion la formule « païenne » du portique.

L'intensité avec laquelle Vignole, alors architecte de San Petronio, avait étudié l'architecture locale bolonaise caractérise aussi à partir de 1550 son attitude vis-à-vis de celle de Rome. Dans la Ville éternelle, il rompt délibérément avec le style expérimental de ses projets antérieurs et s'efforce de perpétuer la tradition de la haute Renaissance ; des édifices aussi novateurs que les églises romaines à plan ovale ou le Gesù présentent un répertoire de formes et de motifs qui se réclament essentiellement de Bramante et de Sangallo et tranchent par leur conservatisme sur le contexte architectural de l'époque.

De même que les églises, l'architecture civile de Vignole réalisait une synthèse entre l'invention de nouveaux types et le conservatisme stylistique. En 1556, Vignole se vit confier le soin de transformer en château la forteresse de Caprarola qui appartenait aux Farnèse et transposa avec virtuosité le pentagone formé par les bastions en un palais représentatif. Dominant le paysage, le château rompait délibérément avec la tradition des villas intimes et jetait les bases d'une nouvelle architecture seigneuriale. En revanche, l'articulation des façades, la cour circulaire, la perspective conduisant au palais dont l'accès se trouvait soigneusement mis en scène constituaient autant d'emprunts à l'architecture romaine de la haute Renaissance.

Seules quelques modifications ou corrections minimales apportées par Vignole au répertoire traditionnel révèlent le souci de l'architecte d'insérer les formes consacrées dans un contexte nouveau. Bien qu'inspiré de la cour du Belvédère de Bramante au Vatican, l'escalier extérieur à double volée se déploie en une composition dynamique qui permet d'appréhender du regard l'espace circonscrit. Vignole a obtenu un effet semblable dans la cour intérieure dont l'architecture varie le thème de la travée rythmique cher à Bramante : au rez-de-chaussée, de larges arcades alternent avec d'étroits pans de mur et c'est sur l'axe médian des ouvertures dont les clés percent la corniche que se reporte le regard. Par contre, l'entablement du deuxième étage fait saillie au-dessus des demi-colonnes qui flanquent les arcades et cette variation subtile semble entraîner l'architecture dans un mouvement giratoire.

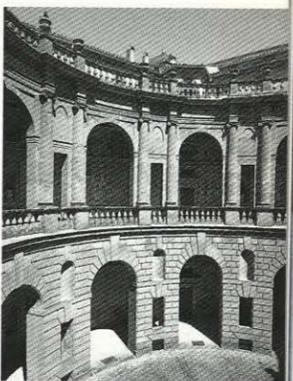
La sobriété de l'architecture romaine de Vignole lui conférait une place singulière dans l'éventail stylistique de l'époque. Comparée à un édifice contemporain tel que le palais Marini construit à Milan par Galeazzo Alessi, la cour intérieure de Capra-



rola paraît des plus austères. Par cet ascétisme voulu, Vignole a cherché, semble-t-il, à éviter les effets faciles que ses contemporains se montrèrent habiles à exploiter : le jeu subtil des surfaces vibrant sous la lumière ou la présentation spectaculaire de nouveaux motifs. La comparaison avec les villas romaines construites entre 1550 et 1570 permet de constater un contraste similaire. Des édifices marquants tels que le casino de Pie IV élevé par Pirro Ligorio dans les jardins du Vatican ou encore la villa Médicis construite sur le Pincio d'après les plans de Giovanni et Annibale Lippi témoignent avant tout du vif intérêt des maîtres de ces ouvrages pour l'Antiquité ; car les inscriptions, les sculptures et les bustes qui ornent les façades l'emportent sur l'architecture. Ce n'est que lorsque l'on compare ces édifices aux dessins de Vignole que l'on réalise la critique latente que renferment ces derniers. Inspirée par des modèles plus anciens, leur sobriété n'est aucunement synonyme d'un traditionalisme fâcheux mais révèle le souci de défendre la primauté de l'architectonique contre certaines pulsions qui tendaient à les ignorer.

Les écrits de Vignole étaient eux aussi le fruit d'aspirations réformatrices. Considéré à tort comme un ensemble de règlements insipides, son ouvrage *Regola delli cinque ordini* était le premier livre d'architecture à tenir compte des exigences pratiques et à s'engager dans une voie nouvelle. S'éloignant volontairement du traité traditionnel, il s'adressait non seulement aux architectes mais aussi aux dilettantes qui s'intéressaient spécialement à la conception architecturale sans posséder la culture étendue dont jouissaient les humanistes. Au lieu de longues explications, de minutieuses gravures accompagnées de courtes légendes exposent l'objet du livre : l'élaboration de lois faciles à appliquer déterminant les proportions des cinq ordres d'architecture. C'est au livre de Vignole que l'on doit l'introduction du terme technique d'« ordre » qui n'est en fait rien d'autre qu'une classification de phénomènes.

Si les théoriciens s'étaient jusqu'alors efforcés de trouver une explication aux nombreuses contradictions existant entre les règles établies par Vitruve et les multiples variantes de la pratique architecturale des Anciens, Vignole se réfère à des édifices définis qui lui paraissent caractériser les différents ordres de façon exemplaire, tel le théâtre de Marcellus à Rome pour le dorique. Bien que les critiques lui aient reproché de négliger l'étude approfondie de l'Antiquité et de manquer d'ouverture dans sa conception de l'architecture contemporaine, c'est au contraire à Vignole que revient le mérite d'avoir réalisé une synthèse grâce à laquelle l'architecture classique allait trou-





ver une large audience en Europe. En effet, seules des lois strictes pouvaient assurer le triomphe de normes fermes régissant l'application des ordres ; à l'argumentation qui constituait le fondement du traité classique d'architecture, Vignole oppose le principe de la directive.

C'est à juste titre que l'on a vu dans le désir de correction exprimé par la *Regola* de Vignole une préoccupation sociale propre à cette époque. La constitution dans toute l'Europe de cours affranchies des traditions régionales et obéissant à une stricte hiérarchie exigeait une codification du comportement dans les domaines les plus divers ; la contribution apportée par Vignole dans celui de l'architecture est tout à fait comparable tant dans l'intention que dans la réception aux lois de l'étiquette qui régissaient alors la vie en société.

C'est précisément là où les princes eurent à surmonter une forte résistance pour triompher de la tradition républicaine que se forma la cour qui allait donner le ton dans l'Italie du XVI^e siècle : à Florence sous les Médicis. Cosme I^{er} (1519-1574), proclamé duc de Florence en 1537 et grand-duc de Toscane en 1569, mit en pratique les leçons que *Le Prince* de Machiavel donnait aux princes ambitieux de l'époque. Implacable quand il s'agissait d'éliminer ses opposants, habile stratège et prudent dans le choix de ses alliances, Cosme parvint à faire de la cité que de longues années marquées par une politique de bascule avaient affaibli le centre d'un État moderne. Dans sa conception du pouvoir, les arts avaient leur place assignée. Bien que moins expert en la matière que ses ancêtres, il n'en fut pas moins l'un des grands mécènes de son temps et sut mieux que tout autre mettre la culture au service du pouvoir et y recourir pour asseoir sa renommée.

Parallèlement à la modernisation et à la centralisation de l'administration publique dont l'efficacité devint exemplaire, Cosme entreprit de restructurer les ateliers œuvrant à sa cour. Au principe de la libre compétition qui avait valu à Florence au début de la Renaissance des réalisations d'une variété d'expression inégalée succéda une stricte coordination des travaux. La politique artistique du duc fut dominée par la personnalité de Giorgio Vasari (1511-1574), homme d'une créativité modérée mais d'une grande compétence et doté d'un jugement sûr. C'est essentiellement à Vasari, plus célèbre pour ses biographies d'artistes (1550) que pour ses fresques et ses édifices, que revient le mérite d'avoir transformé avec doigté une ville essentiellement bourgeoise en une résidence ducale moderne, exploit révélateur d'une sensibilité esthétique

Galeazzo Alessi. Milan. Palais Marini, 1558. 91. Façade sur cour.

Annibale et Giovanni Lippi. Rome. Villa Médicis, 1544. 92, p. 152-153. Façade sur jardin.



qui, aspirant notamment à une interprétation nouvelle des traditions locales, témoignait déjà d'une prise de conscience de l'historicité de l'art.

La décision de Cosme de quitter l'ancienne résidence familiale des Médicis près de San Lorenzo pour s'installer au palais de la Seigneurie, l'hôtel de ville de l'ancienne République florentine situé au cœur de la cité, ne demeura pas sans répercussion sur l'architecture. Cette décision, mesure de sécurité avant tout, avait aussi pour but de légitimer l'autorité du duc : élisant résidence dans ce palais, symbole traditionnel du pouvoir, il démontrait que l'histoire de la ville atteignait son apogée sous sa domination. Ce sont donc des considérations d'ordre politique qui l'incitèrent après les premiers grands projets de transformation à ne pas rompre ostensiblement avec un passé républicain mais à se faire l'apôtre d'une continuité historique. Vasari satisfait à cette demande en aménageant à l'intérieur du Palazzo Vecchio de superbes appartements et des escaliers grandioses tout en conservant à l'extérieur son aspect d'origine ; une aile nouvelle fut tout au plus ajoutée à l'arrière. Pour des raisons analogues, Cosme renonça à faire construire un nouveau palais agrémenté de jardins pour la duchesse Éléonore et fit simplement transformer à son intention le palais Pitti situé de l'autre côté de l'Arno.

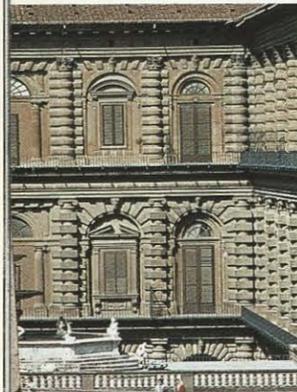
L'obligation de modifier avec brio les édifices déjà existants ainsi que la centralisation de l'art courtois médicéen furent à l'origine de l'épanouissement du maniérisme qui se développera à Florence jusqu'aux environs de 1650 avec une extraordinaire virtuosité et qui constituera le principal contre-courant aux tendances classiques qui avaient fait leur apparition à Rome et à Venise vers 1550. À Florence, le premier des arts était désormais la sculpture. Le XVI^e siècle florentin ne produisit aucun architecte de l'envergure de Palladio ou de Vignole et c'est surtout aux sculpteurs et aux peintres que les transformations apportées aux résidences duciales offrirent l'occasion de faire preuve de leur talent d'architecte.

Sculpteur à l'origine, Bartolomeo Ammannati (1511-1592) transforma à partir de 1558 la façade postérieure du palais Pitti en une cour à trois ailes donnant sur les jardins. Afin d'établir une correspondance avec la façade principale datant du XV^e siècle, il en paraphrasa les volumineux bossages. Par l'alliance du bossage et d'un motif typique du théâtre romain — l'arcade sur piliers agrémentée de colonnes —, il créa un ensemble imposant, destiné surtout à être vu de loin, à partir des jardins.

Bartolomeo Ammannati. Florence. Palais Pitti. 1558-1570. 93. Partie de la façade sur jardin.

Giorgio Vasari. 94. *Cosme I^{er} entouré de ses artistes*, vers 1563-1565. Huile sur toile. Florence. Palazzo Vecchio.

Attribué à Bernardo Buontalenti. Florence. Pratolino. Jardins Boboli. 95, p. 156-157. Grotte, 1583-1588.





Les premiers plans des vastes jardins qui devaient s'étendre à l'est du palais remontaient à 1550 et avaient été tracés par le sculpteur Tribolo; le projet fut ensuite mené à bien par Vasari et Ammannati ainsi que par l'architecte Bernardo Buontalenti (1536-1608) et le sculpteur Giambologna, dit Jean Bologne (1529-1608). Avec le parc aménagé à Pratolino en 1568, les jardins Boboli témoignent de la valeur que les Médicis accordaient à cet art qu'ils plaçaient nettement au-dessus de l'architecture. La conception maniériste de ces jardins se révèle surtout dans la perspective axiale qui exploite avec virtuosité la dénivellation du terrain et dont on apprécie particulièrement la scénographie lorsque l'on contemple le jardin des étages supérieurs du palais. Un hippodrome, un théâtre, des fontaines et des jeux d'eaux ainsi qu'un ensemble de grottes et de remarquables sculptures offraient au promeneur une succession d'attraits aux effets de surprise savamment calculés. Dans les sculptures rupestres de Jean Bologne à Pratolino, la rencontre impressionnante de la nature et de l'art, un motif propre aux jardins maniéristes qui avait déjà fait son apparition dans les grottes de Mantoue et de Fontainebleau, revêt une dimension monumentale.

Hormis les jardins, la décoration de nombreux intérieurs fournit aux ateliers de la cour florentine un terrain tout à fait propice à leur coopération. Le petit studiolo aménagé dès 1570 par Vasari au Palazzo Vecchio à l'intention du grand-duc de Toscane François I^{er} de Médicis en offre un exemple typique. De par sa fonction, ce salon d'apparat faisait songer à un cabinet de curiosités plutôt qu'à un cabinet de travail; les armoires renfermaient une précieuse collection d'objets d'histoire naturelle ou d'art dont le caractère encyclopédique reflétait la vaste culture du prince et sa conception moderne du pouvoir. L'*invenzione* appropriée à cette pièce, un programme cosmologique qui déterminait la décoration picturale et sculpturale, avait été demandée à l'humaniste Vincenzo Borghini. La division du travail soigneusement réglementée qui définissait non seulement les rapports entre la conception intellectuelle et l'exécution artisanale mais permettait aussi la parfaite orchestration des différents genres artistiques se reflétait dans la froide rationalité des lieux: le visiteur percevait d'emblée que la performance résidait dans la conception et non dans l'exécution. La contrainte liée à l'élaboration des projets laissait en effet aux artistes peu de latitude pour d'éventuelles improvisations.

Vers 1555, au lendemain de la victoire remportée par Cosme sur Sienne et de la création de l'État toscan, le réaménagement du territoire situé entre la place de la





Francesco Morandini dii Poppi. 97. *Prométhée et la Nature*, 1570-1571.
Fresque à la voûte centrale. Florence. Palazzo Vecchio, studiolo.

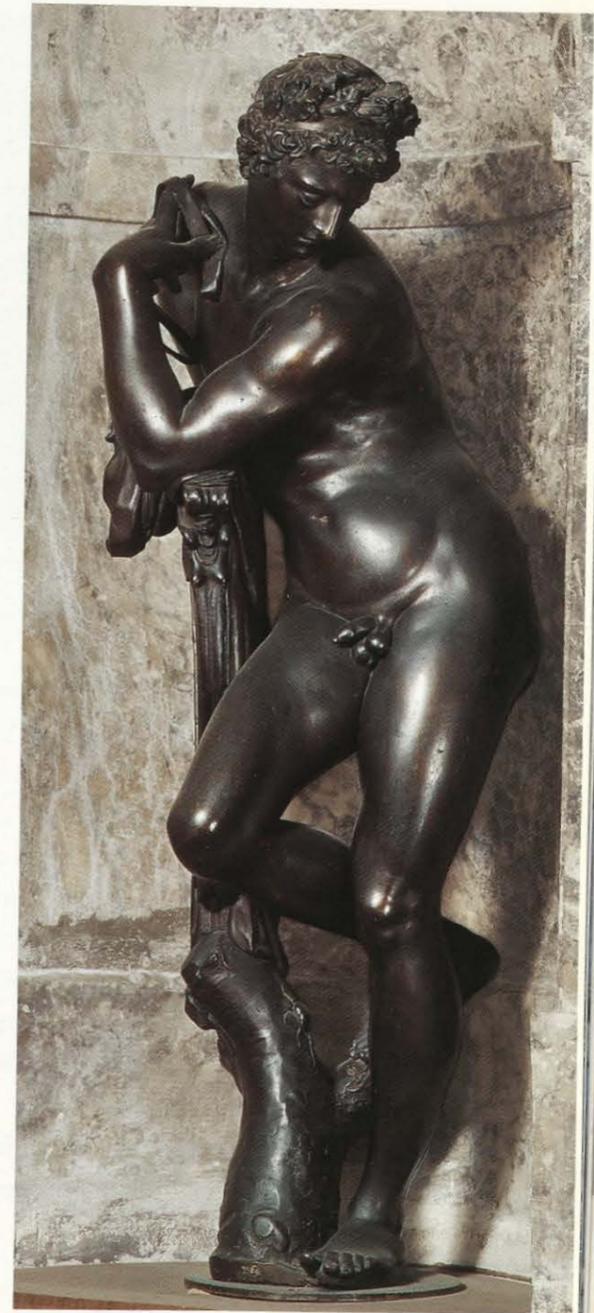


Santi di Tito. 98. *Les Sœurs de Phaéton changées en peupliers*, vers 1570.
Huile sur bois, 117 × 83 cm. Florence. Palazzo Vecchio, studiolo.



Alessandro Allori. 99. *La Pêche des perles*, 1571-1572.
Huile sur bois, 117 × 104 cm. Florence. Palazzo Vecchio, studiolo.

Jean Bologne. 100. *Apollon*, vers 1570. Florence. Palazzo Vecchio, studiolo.



Seigneurie et l'Arno fut entrepris. Sur l'emplacement d'un vieux quartier s'élevèrent à partir de 1560 les Offices, seul édifice à avoir été entièrement conçu par Vasari et sans aucun doute l'une des réalisations les plus marquantes de l'architecture florentine du Cinquecento. Destinés au départ à abriter les services publics et les archives, ce n'est qu'à la fin du XVI^e siècle qu'ils tinrent lieu de musée. Ils constituent donc l'un des premiers bâtiments administratifs européens, genre d'édifice qui s'était développé peu à peu à Venise dès le XV^e siècle — comme en témoignent les constructions qui bordent la place Saint-Marc — mais ne fit son apparition dans les États monarchiques qu'à la suite des réformes politiques qui conduisirent au XVI^e siècle à la séparation de l'administration publique et de la maison princière.

Vasari avait prévu à l'origine un vaste édifice à quatre ailes ordonnées autour d'une cour intérieure, mais le projet réalisé se révéla beaucoup plus original, moins coûteux et exigeant moins d'espace : les nouveaux bâtiments entouraient sur trois côtés une large voie triomphale aboutissant sur la place, tandis que le quatrième, fermé par une arcade, permettait d'apercevoir le fleuve. L'architecture des façades, elle non plus, ne s'inspire d'aucun modèle direct. L'agencement de la partie centrale qui fait face à l'Arno détermine également celle des murs latéraux : aux colonnades du rez-de-chaussée interrompues par des piliers succède une zone intermédiaire plus basse qui correspond à la hauteur de l'arcade s'ouvrant sur l'Arno. Des ouvertures rectangulaires éclairent à l'intérieur la voûte en berceau tandis que d'élégantes consoles à volutes terminées par des ornements rappelant les triglyphes, emprunt au vocabulaire maniériste de Michel-Ange, prolongent vers le haut les lignes verticales des piliers du rez-de-chaussée. À l'étage principal, dont les groupes de fenêtres ornées d'un fronton reprennent le rythme des zones inférieures et divisent la façade en pans de murs réguliers, l'architecte a renoncé ostensiblement aux pilastres ou demi-colonnes et à l'entablement de rigueur ; de sobres rangées de pierres de taille et un simple bandeau remplacent les éléments de l'ordre d'architecture qui n'auraient pu manquer dans l'ordonnance d'une façade conventionnelle. Les combles aériens aux colonnes gracieuses et au larmier en forte saillie indiquent la source de cet agencement peu commun : ils rappellent l'alternance de zones ouvertes et closes qui caractérisaient depuis toujours les cours intérieures des palais florentins.

Ce n'est pas seulement par l'emprunt de certains motifs ou par leur référence à la tradition florentine que les Offices semblent se modeler sur un chef-d'œuvre quelque

peu antérieur de l'architecture locale, le Ricetto aménagé par Michel-Ange dans la bibliothèque des Médicis à San Lorenzo ; en effet, c'est aussi par son caractère hybride que ce bâtiment, où intérieur et extérieur s'interpénètrent et où le langage de l'architecture privée alterne avec celui de l'édifice public, se réclame du même modèle. Mais l'adaptation de la façade à la nouvelle affectation de l'édifice était une innovation essentielle. Sans donner pour autant une impression de monotonie, la succession d'éléments identiques constituait ici le principe fondamental de la façade, engendrant un type de bâtiment administratif dont l'esthétique répondait à l'anonymat de la fonction publique.

C'est par les Offices que passe la galerie couverte qui relie au niveau de l'étage noble le palais Pitti à celui de la Seigneurie. La parfaite adaptation et le tracé subtil du sobre bâtiment témoignent non seulement de l'habileté technique de Vasari et de ses qualités d'urbaniste, mais renseignent aussi sur la conception du pouvoir répandue au début de l'absolutisme et sur le souci formel de son apparence extérieure. Longeant discrètement les échoppes du Ponte Vecchio et ouvert sur l'extérieur par de petites fenêtres semblables à des judas, le *corridoio* de Vasari constituait une rue privée qui permettait au duc de traverser la ville sans être vu. L'existence même de ce corridor qui disparaissait soudain derrière les murailles pour réapparaître inopinément à un nouvel endroit signalait aux habitants de Florence l'omniprésence du monarque. Solitaire ou en compagnie de personnages haut placés, le duc contemplait à loisir la ville et ses sujets qui lui apparaissaient comme une suite de tableaux animés lui renvoyant l'image d'une cité parfaitement administrée.

Le maniérisme en Europe

Au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, les rapports entre l'architecture européenne et ses modèles italiens se modifient sensiblement. Grâce aux nouveaux médias que constituent les publications spécialisées, les formes modernes d'origine italienne trouvent une audience de plus en plus large. La culture humaniste et son enseignement qui, à l'instar de l'Italie, se répandront dans les cours et les villes exigeront des commanditaires une expérience accrue, tandis qu'artistes et architectes seront censés connaître les tendances stylistiques les plus récentes et savoir les employer.

L'alignement de plus en plus fréquent de l'architecture européenne sur les modèles italiens n'était qu'une des manifestations de l'évolution générale des arts et des sciences et la force de ce mouvement culturel résidait précisément dans sa polyvalence. À mesure que s'étendait l'influence de l'Italie, considérée désormais comme le suprême critère du développement culturel européen, la simple imitation des modèles qu'elle fournissait devenait de plus en plus rare ; les pays du nord et de l'ouest de l'Europe s'efforçaient de trouver leur voie et d'adapter les idéaux importés à leurs propres besoins et traditions. De même que la peinture et la sculpture, la littérature et les sciences, l'architecture européenne de la seconde moitié du XVI^e siècle était loin d'être d'une lassante uniformité. Bien qu'inspirée de l'Italie, elle apparaissait comme un art fortement diversifié selon les régions.

Cette aspiration à l'autonomie si caractéristique de l'époque se fait jour notamment dans l'architecture française. Sous François I^{er}, la Renaissance française avait déjà revêtu un aspect original qui n'échappa pas aux contemporains. Le traité d'architecture de Serlio trahit clairement la réserve de l'Italien, irrité par l'hésitation des Français à renoncer à leur optique traditionnelle et à s'ouvrir aux tendances nouvelles. Après le style décoratif extravagant élaboré par l'école de Fontainebleau, Pierre Lescot avait réalisé au nouveau Louvre une synthèse où fusionnaient les types de bâtiments traditionnels et les formes italiennes. Influencé par Lescot, mais combien plus fécond et imaginatif, Philibert Delorme allait créer dès 1550 une architecture qui marquera le début du classicisme français et dont forme et fonction conserveront leur attrait pendant plus d'un siècle.

Philibert de l'Orme ou Delorme (vers 1510-1570) était le fils d'un tailleur de pierres lyonnais. Contrairement à Lescot qui incarnait plutôt le type du dilettante cultivé, il avait une solide formation professionnelle d'artisan et connaissait à fond les principes de l'art de bâtir. De l'Orme fut le premier architecte français à se rendre en Italie qu'il parcourut de 1533 à 1536, expérience aussi décisive que les séjours de Dürer à Venise mais déterminée déjà par la curiosité de ses contemporains italiens pour l'Antiquité. De l'Orme séjourna essentiellement à Rome où il se livra à des fouilles. Ambitieux, il entra en contact avec les diplomates français de la ville, se créant ainsi d'utiles relations qui lui servirent par la suite. Le cardinal Jean du Bellay, chargé de missions diplomatiques auprès du pape, le mit en rapport avec François Rabelais auquel il servit vraisemblablement de conseiller pour l'architecture de la

fameuse abbaye de Thélème dont il est question au tome second de *Gargantua et Pantagruel*.

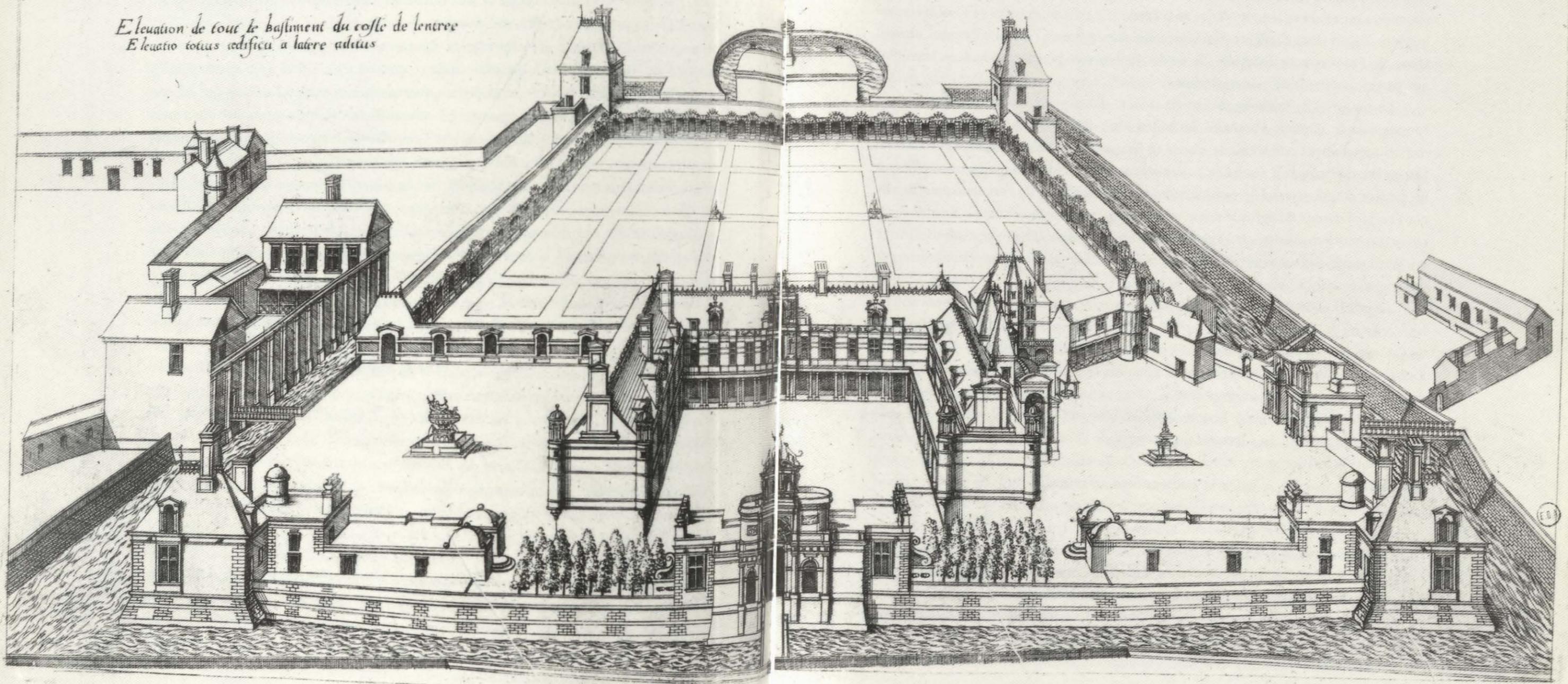
Architecte d'une vaste culture littéraire, connaissant les usages de la vie mondaine, Philibert de l'Orme occupa à son retour en France une situation privilégiée. Sa première œuvre importante, le château de Saint-Maur-les-Fossés près de Paris (commencé en 1541), était une commande du cardinal du Bellay. Conçu sur le modèle du palais du Té, cet édifice à un seul étage et quatre ailes alliait avec virtuosité les détails classiques aux éléments maniéristes, tour de force architectonique qui répondait exactement au goût de l'époque et valut bientôt la célébrité à son auteur. Après l'avènement d'Henri II (1519-1559) en 1547, de l'Orme fut nommé surintendant des bâtiments royaux, poste récemment créé par le nouveau monarque, soucieux de centraliser l'administration ; sous François I^{er}, des nominations analogues étaient demeurées sans conséquences pratiques. De l'Orme sut mettre à profit la proximité du roi pour satisfaire son ambition personnelle, attitude tout à fait typique de l'artiste des temps modernes attaché à la cour ; souverainement doué mais d'une froide arrogance dans ses rapports avec autrui, il se fit parmi ses rivaux des ennemis acharnés. Relevé de ses fonctions à la mort d'Henri II, il demeura plusieurs années sans recevoir de nouvelles commandes, fait révélateur de l'ambiguïté de la réputation dont il jouissait de son vivant.

Il ne subsiste presque rien de la plupart de ses œuvres et ce sont les vestiges du château d'Anet, dont une partie fut transférée à Paris, qui restituent son style avec le plus d'authenticité. De l'Orme en dessina les plans pour Diane de Poitiers (1499-1566). Veuve de Louis de Brézé, favorite du dauphin depuis 1536 et maîtresse attitrée dès l'avènement de celui-ci, Diane de Poitiers, qui était une femme éminemment intelligente et ambitieuse, influença profondément les décisions politiques et culturelles du jeune monarque. L'union entre Diane et Henri était signalée aux visiteurs du château d'Anet par la répétition constante des initiales H et D entrelacées. Le domaine d'Anet et ses bâtiments que Philibert de l'Orme transforma à partir de 1547 en un imposant château appartenaient personnellement à Diane, ce qui invite à penser que c'est elle et non Henri qui décida de l'iconographie de sa nouvelle résidence.

Le fait que Philibert de l'Orme soit parvenu à faire du château d'Anet le reflet de la personnalité de Diane de Poitiers témoigne de l'affinité qui existait entre elle et son architecte. Plus que dans aucun autre ouvrage de l'époque, l'architecture et

Elevation de tout le bastiment du costé de l'entree
Elevatio totius edificii a latere aditus

AN ET



l'iconographie suggèrent qu'une femme en fut l'initiatrice. Une multitude de symboles qui subsistent aujourd'hui encore glorifiaient la maîtresse des lieux qui apparaissait comme la réincarnation de la Diane mythique : l'allégorie ornant la célèbre fontaine la représentait sous les traits de la déesse des passions masculines — déesse de la chasse, inspiratrice d'ardents désirs auxquels elle opposait l'idéal de l'amour chaste. Diane de Poitiers avait entrepris de rendre visible son propre personnage avec une maîtrise et une hardiesse peu communes.

Le recours à la mythologie s'accompagnait d'une succession non moins évocatrice de motifs glorifiant l'autorité. Le portail orné d'une horloge dont le mécanisme met en mouvement une scène de chasse en bronze apparaît comme une variante de l'arc de triomphe romain : une composition plastique de volumes qui, sans se référer à un modèle défini, reprend le rythme ternaire caractéristique de l'arc antique. Tandis que l'emploi correct du dorique respecte l'esthétique classique, les autres formes souscrivent au culte maniériste de l'invention. Si les emprunts à Serlio et à Michel-Ange révèlent l'expérience italienne de De l'Orme, l'ensemble et le détail se distinguent par une profonde originalité.

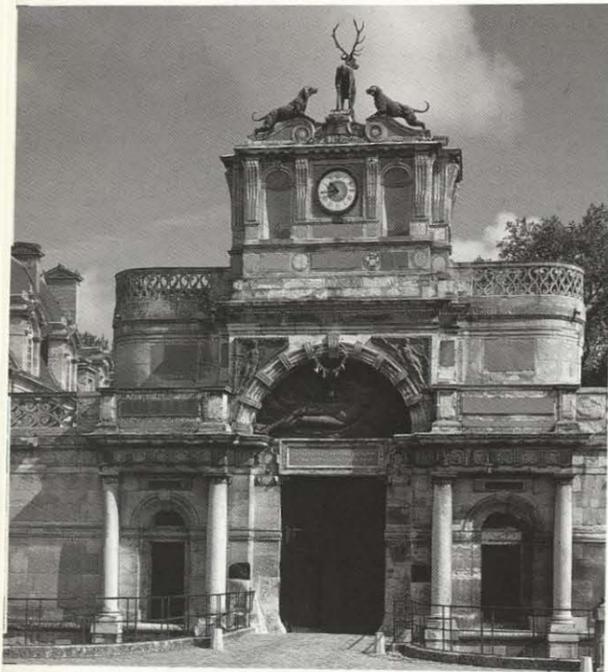
Le pavillon central du corps de logis était autrefois situé dans l'axe du portail. Le rapport entre le jeu des formes associatif de l'extérieur et la configuration classique de l'arc de triomphe choisi par de l'Orme pour ce pavillon donnait à l'observateur l'impression d'une progression continue. Il semble que ce soit à la demande de Diane de Poitiers que de l'Orme ait emprunté la conception de son grand arc de triomphe au projet de Pierre Lescot pour le Louvre. Mais, en bien des points, l'architecte a dépassé ici son illustre modèle. La superposition correcte de l'ordre dorique, ionique et corinthien, motif spécifiquement romain inspiré du Colisée ou encore des constructions d'Antonio da Sangallo le Jeune et pratiquement inconnu en deçà des Alpes, constituait une innovation ; en effet, seul un architecte itinérant comme Alessandro Pasqualini (1493-1559), qui construisit vers 1532 le beffroi d'Ijsselstein en Hollande, l'avait déjà employé. Mais le grand contraste entre Lescot et de l'Orme réside surtout dans l'aspect monumental et la vigueur d'expression que ce dernier sut conférer à une ordonnance traditionnelle. En donnant au corps de bâtiment la forme d'une tour et en escamotant les césures entre les divers étages, il accusait surtout le verticalisme qui opposait depuis toujours l'architecture française de la Renaissance aux canons italiens. Ainsi que le démontre l'adoption de nombreux motifs dans l'architecture du

xvi^e siècle, les contemporains de Philibert de l'Orme considéraient déjà Anet comme un florilège d'innovations fascinantes. Le grand arc de triomphe influencera directement la façade sud du petit château de Chantilly due à Jean Bullant (vers 1560), peu après, l'hôtel de ville d'Anvers de Cornelis Floris et, à partir de 1577, la tour de l'horloge de Burghley House, l'un des rares bâtiments à introduire en Angleterre certains éléments de la Renaissance continentale avant 1600. Avec la chapelle du château d'Anet, premier exemple français d'architecture religieuse de style Renaissance, de l'Orme attirera même l'attention de l'un de ses contemporains italiens. Ayant axé de façon systématique les différentes parties du bâtiment sur la rotonde, il sera aussi le premier à doter les chapelles rayonnantes de murs arrondis. En 1570, Palladio se souviendra de cette innovation lorsqu'il construira le Tempietto de Maser, preuve singulière du renversement des influences qui déterminèrent généralement l'évolution de l'architecture du xvi^e siècle.

Le traité que Philibert de l'Orme publia en 1567 montre qu'il considérait sa propre architecture comme la manifestation d'un style éminemment national. Il fut en outre le premier auteur à recourir à la théorie pour expliquer méthodiquement ses œuvres. Interprétant avec subtilité les commentaires de Vitruve sur l'origine des ordres, il revendiqua pour son époque le droit de créer de nouvelles formes architecturales en prenant exemple sur la nature. Centrant son argumentation sur la pierre calcaire couramment utilisée en France, de l'Orme ajoutera aux canons traditionnels régissant les ordres une version spécifiquement française : une colonne dont le fût s'orne de bagues dissimulant le raccord des tambours. Cette invention revient avec l'insistance d'un leitmotiv dans son œuvre majeure de vieillesse, le palais des Tuileries, qu'il construisit à Paris pour Catherine de Médicis.

L'éclosion d'un style national restera au xvi^e siècle une particularité de la France et aucun autre pays d'Europe ne connaîtra une semblable évolution. En effet, les facteurs politiques déterminant l'activité artistique étaient par trop complexes : alors qu'en France la centralisation du pouvoir permettait à la cour de jouer un rôle culturel prédominant, l'Empire allemand se composait essentiellement de petites principautés d'un rang égal dont les diverses traditions engendraient des courants stylistiquement et qualitativement divergents.

Dans l'Empire allemand, le type d'édifice qui fut le premier à s'ouvrir à l'influence de la Renaissance fut la résidence princière. Les résidences italiennes et fran-

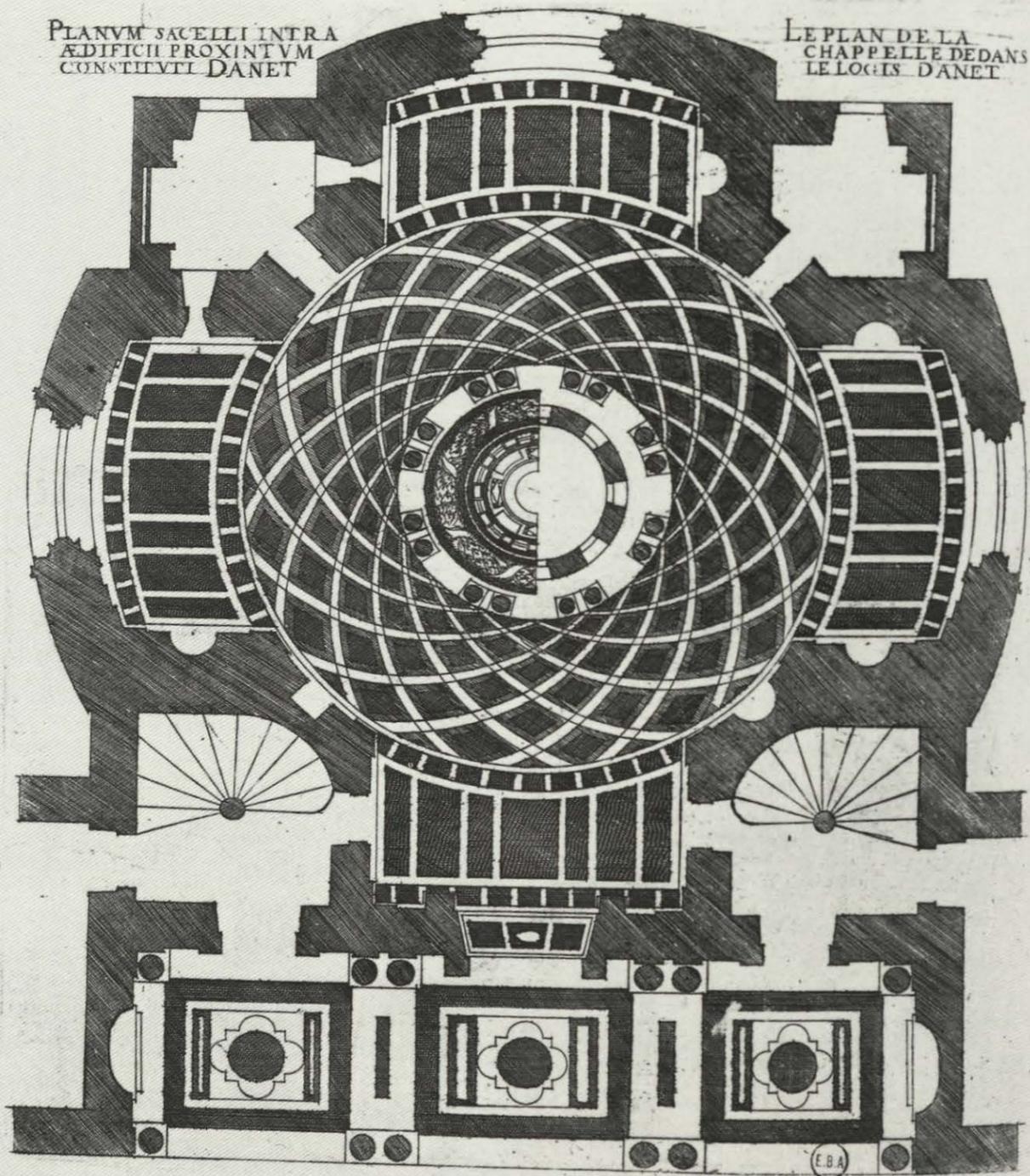


Philibert de l'Orme. Anet. Château.
 102. Portail, vue extérieure, env. 1552. 104. Chapelle, vue extérieure.
 103, 105 détail, p. 171. Façade principale, avant-corps, avant 1550.
 C'est aujourd'hui la façade de la chapelle
 de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris.



PLANVM SACELLI INTRA
ÆDIFICII PROXINTVM
CONSTITVTI DANET

LE PLAN DE LA
CHAPPELLE DEDANS
LE LOGIS DANET



çaises ne se distinguaient pas uniquement des demeures des princes allemands par leurs formes modernes. L'amélioration du confort et le modèle séduisant d'une autorité incarnée non seulement par la force militaire mais aussi par la culture furent autant de facteurs qui, en Allemagne, assurèrent à la longue le triomphe de l'architecture seigneuriale de la Renaissance. La construction de bâtiments entièrement neufs demeura l'exception. En revanche, à partir de 1550, de plus en plus de transformations furent entreprises : les châteaux du Moyen Âge aux formes irrégulières furent rénovés ou dotés de bâtiments nouveaux qui leur conférèrent une plus grande unité sans leur faire perdre totalement leur aspect initial. Dans bien des cas, cette façon de procéder entrava la mise en œuvre d'une véritable réforme allant au-delà de l'adaptation superficielle du répertoire de la Renaissance et témoignant d'un renouvellement systématique de la syntaxe architecturale.

Le château de Dresde que l'électeur Maurice de Saxe fit transformer entre 1548 et 1555 en un bâtiment à quatre ailes quasi rectangulaire en fournit un exemple. Si les peintures dont s'orne la façade, les portails sculptés ou encore les intérieurs attestent la qualité recherchée pour la décoration, ils révèlent aussi les contradictions résultant de l'alliance d'aspirations modernes et de modèles traditionnels : avec ses caissons, le décor en stuc du Preziosensaal (salle des objets précieux) de la Voûte Verte (Grünes Gewölbe) qui date de 1550 était en réalité calculé pour un toit plat ou une voûte en berceau. Quelles difficultés ne fallut-il pas surmonter pour l'adapter à la forme compliquée de la voûte exigée par ce type de salle médiévale à arcade.

Parmi les motifs de prédilection introduits dans les demeures seigneuriales érigées entre 1550 et 1560 il convient de citer les formes et fonctions empruntées aux ouvrages de défense. La Renaissance avait vu notamment l'avènement du bastion, élément fondamental d'une nouvelle architecture militaire adaptée à l'usage des armes à feu ; ouvrage de fortification polygonale placé devant le mur d'enceinte et dessinant un angle saillant, le bastion modifia sensiblement la silhouette des forteresses européennes du XVI^e siècle. Ne serait-ce que pour des raisons d'ordre pratique, sa forme était largement déterminée par les lois de la géométrie : des ouvrages qui devaient résister aux canons de l'ennemi et utiliser eux-mêmes l'artillerie pour se défendre devaient tenir compte de la balistique. Les nombreux dessins de citadelles ou de places fortes tracés par les architectes de la Renaissance se fondaient évidemment sur les spécifications des ouvrages fortifiés du début de l'Âge moderne.



Jean Bullant. Chantilly. Le Petit Château, env. 1560. 107. Façade sud. Détail.

Alessandro Pasqualini le Vieux. Ijsselstein. 108. Église paroissiale, clocher, 1532-1535.

Burghley House, Northamptonshire. 109. Tour de l'horloge, 1577-1585.

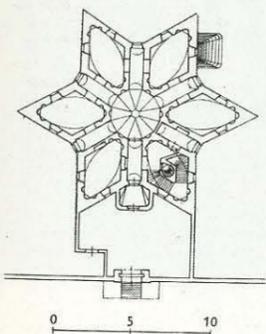
Cornelis Floris. Anvers. Hôtel de ville, 1561-1565. 110. Façade.

L'Europe centrale vit, très tôt déjà, les demeures représentatives revêtir l'aspect d'ouvrages fortifiés. Avant même que Vignole n'eût construit le palais Farnèse à Caprarola, qui introduisit ce thème dans l'architecture italienne, s'élevait à Prague, dès 1555-1556, le château de l'Étoile, un bâtiment à l'extérieur rébarbatif, érigé sur une substructure de fortifications à toute épreuve. Il se distinguait par un plan en forme d'étoile à six branches, peut-être issu de l'imagination de l'archiduc Ferdinand de Habsbourg pour lequel ce château fut construit. L'architecte à proprement parler en serait éventuellement Bonifaz Wolmut († 1579) qui contribua dans une large mesure à la fusion d'éléments gothiques et Renaissance que l'on découvre en Bohême. Bien que déterminé par son infrastructure fortifiée, le château semble aussi avoir été influencé dans son ordonnance par la voûte en étoiles caractéristique du gothique tardif.

Si Vignole s'était efforcé de masquer à l'intérieur du palais Farnèse le plan polygonal prescrit, à Prague, les salles en forme de losange en accentuent au contraire la configuration extravagante. Ce château qui sacrifie le confort et la fonctionnalité à la géométrie s'apparente davantage à Chambord qu'aux palais de la Renaissance italienne. Mais Vignole et l'architecte de Prague eurent tous deux l'idée d'ordonner leur ouvrage autour d'un centre circulaire : à Prague, la cour, pour laquelle la place manquait, fut remplacée par une salle ronde voûtée dont le délicat décor en stuc témoigne du désir d'actualiser la décoration de l'édifice.

Dans la ville rhénane de Jülich, qui offre une version plus moderne de la demeure combinée à l'ouvrage fortifié, le château et une partie de la cité durent être entièrement reconstruits après un incendie. Prince ambitieux et assoiffé de grandeur, Guillaume V, duc de Jülich, de Kleve et de Berg, confia les travaux de transformations qui s'imposaient à Alessandro Pasqualini, architecte et ingénieur civil célèbre pour les forteresses qu'il avait érigées en Hollande. Pasqualini envisagea le château et la ville comme deux domaines formant un ensemble obéissant à une hiérarchie définie, conception qui correspondait aux principes les plus modernes de l'art militaire : les enceintes polygonales entourées de fossés profonds et renforcées aux angles par des bastions constituaient autant de figures géométriques dans lesquelles s'inscrivaient les fonctions civiles de la ville et de la résidence.

La conception de la résidence de Pasqualini reposait sur une formule entièrement nouvelle, inconnue tant en Italie qu'en Europe centrale ou occidentale : l'inté-



Bonifaz Wolmut ? Prague. Château Stern, 1555-1556. 111. Plan du rez-de-chaussée. Dessin de Joroslava Lencová, 1974.

gration fonctionnelle du château et de la citadelle. À l'intérieur de l'enceinte en forme de carré dont les murs atteignaient quinze mètres de haut, Pasqualini éleva une demeure qui, à l'instar des palais italiens, était dépourvue d'éléments défensifs, créant ainsi le premier palais civil allemand depuis l'érection de la résidence de Landshut ; à Jülich, toutefois, différence essentielle, le palais ducal était isolé de la ville par de hautes murailles. Alors qu'à Landshut la réalisation des idéaux humanistes avait conduit à une interprétation ostensible de la ville et de la cour, c'est une conception rationnelle et plus moderne de l'autorité assurée militairement qui s'exprime ici.

L'isolement du château ajoute à sa beauté et lui confère un caractère quasi surnaturel. Dans son architecture, Pasqualini a fait appel à divers styles : si l'extérieur se distingue par de brillants détails maniéristes, le plan fait songer au palais des Tribunaux de Bramante à Rome. Tout comme celui-ci, Pasqualini a mis l'accent sur la chapelle ; conçue à l'origine dans l'axe de symétrie, son abside fait saillie sur l'alignement du bâtiment ; l'intérieur révèle l'influence de la haute Renaissance romaine, que rien dans les façades ne laissait deviner. Par son abside semi-circulaire, l'éclairage indirect et les murs articulés par des colonnes, la chapelle s'apparente au projet que Sangallo élaborait pour Saint-Pierre. Le strict classicisme du style dut paraître à Guillaume, prince converti au protestantisme, approprié à un édifice religieux ; la chapelle de Jülich est l'une des premières chapelles protestantes construites dans un château allemand. Le charme récréatif des *invenzioni* maniéristes, permis, voire souhaité, à l'extérieur, aurait sans doute été considéré comme déplacé durant les offices. La distinction entre les styles profane et religieux — effectuée certes dans le contexte d'un répertoire italien et non encore totalement opposée aux modèles catholiques — qui caractérise cette chapelle constitue un témoignage éloquent d'une architecture en quête d'une nouvelle orientation confessionnelle.

Devenu prince-électeur en 1556, Ottheinrich von der Pfalz (1502-1559), humaniste et luthérien convaincu, ajouta un corps de logis au château de Heidelberg. L'intérieur en fut cependant détruit dès le XVI^e siècle ; seuls subsistèrent les trois étages de façades, autrefois couronnées de frontons jumeaux. Il est certain que l'architecte était censé adapter non pas quelques éléments Renaissance mais bien un programme intégral. Initialement, l'idée de la façade aux différents étages articulés par des ordres composés de pilastres et de demi-colonnes était une invention italienne. Mais l'architecte anonyme vraisemblablement d'origine allemande ou hollandaise ne s'en tint pas

Heidelberg. Château et jardins. 112, p. 178-179. Vue perspective d'après Matthäus Merian, vers 1620. Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes.