

Visions de l'architecture en Italie et dans l'Europe du Nord au début de la Renaissance¹

par Hubertus GÜNTHER

Comment a-t-on compris les « débuts de la Renaissance » en architecture ? Pour rendre justice aux créations propres à chaque région d'Europe, nous nous attacherons avant tout à ce qui, hors d'Italie, parut novateur dans l'esprit de la Renaissance, et nous tenterons de relativiser les jugements des Italiens et les postulats historiques habituels pour démontrer que les canons esthétiques propres à une région ne peuvent être transposés sans examen dans une autre².

Comme chacun sait, le vocabulaire architectural de la Renaissance fut inventé en Italie, et l'architecture italienne servit de modèle aux XV^e et XVI^e siècles. Hors d'Italie, les architectes n'ont réemployé les formes antiques qu'au début du XVI^e siècle, soit presque cent ans après Brunelleschi, et lorsqu'ils les reprirent, sporadiquement et progressivement, ils les combinèrent le plus souvent avec des formes gothiques. Pourtant, certains aspects essentiels de la Renaissance étaient apparus dans toute l'Europe dès le XV^e siècle : la diffusion de l'écrit, le renouveau des sciences par la méthode inductive, l'imprimerie, les armes à feu, les réformes institutionnelles³. Au début du XVI^e siècle, alors que les premiers éléments antiques commencent seulement à apparaître dans l'architecture, on réalisa hors d'Italie, dans d'autres domaines, d'admirables expériences dans l'esprit de la Renaissance. Il suffit de penser aux grands humanistes du Nord comme Érasme, Guillaume Budé ou Thomas More, à un savant comme Nicolas Copernic ou à Martin Luther, à des peintres comme Albert Dürer. En peinture, le style naturaliste de Jan Van Eyck marque bien plus tôt le début de la Renaissance et le succès rapide de ce style contraste étonnamment avec la diffusion beaucoup plus tardive des formes architecturales antiques. Ce contraste peut parfois s'observer dans une seule et même œuvre : ainsi, au sud de l'Allemagne, dans l'*Autel des Pères de l'Église* de Michael Pacher (vers 1480, Munich, Alte Pinakothek), le style des figures rappelle la Renaissance italienne, plus particulièrement Mantegna, alors que le cadre architectural est toujours gothique.

Il faut toutefois se demander si notre perception d'un tel décalage ne résulte pas d'une

1. Je remercie amicalement Jean Guillaume qui a revu la traduction de Christian Guémy et a m'a aidé dans la mise au point finale de ce texte.
2. Pour une histoire générale des idées, consulter W. K. Ferguson, *The Renaissance in historical Thought*, Cambridge/Mass., 1948 ; P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretation through eight Centuries*, Princeton, 1960, chapitre VI ; A. Schmarsow, « Zur Beurtheilung der sogenannten Spätgotik », dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIII, 1900, 290-298. *Idem*, *Gotik in der Renaissance*, Stuttgart 1921. R. Kaufmann, *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Diss., Basel, 1932 ; C. Neumann, « Ende des Mittelalters ? », dans *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI, 1933 ; H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France*, Paris, 1996.
3. E. Panofsky, « Artista scienziato genio : appunti sulla « Renaissance-Dämmerung » », dans *Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Frient*, III, 1977, p. 287-319. H. Günther, « La rinascita dell'antichità », dans *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'architettura*, catalogue de l'exposition de Venise, 1994, p. 259-305.

confusion entre des critères totalement différents et si l'application d'éléments antiques en architecture constitue un critère aussi fondamental que peut l'être la représentation naturaliste pour la peinture ou la méthode inductive pour les sciences. Dans l'Europe des XV^e et XVI^e siècles, on pensait le retour à l'antique comme une élévation de la civilisation contemporaine au niveau des civilisations antiques, et pas seulement comme une imitation des formes de l'Antiquité. En peinture, d'ailleurs, la rhétorique italienne du « retour à l'antique » n'avait aucun fondement puisqu'il ne subsistait quasiment rien de la production picturale antique.

Même si l'Italie fut le pays phare, la renaissance de l'Antique n'a pas voulu dire simple soumission au modèle italien. Les théoriciens italiens, sans doute, ont pensé que leur architecture devait servir de modèle universel – ce qui arriva en effet, du moins dans une certaine mesure – mais, pour nous, la survivance des manières régionales est aussi intéressante que la diffusion des « modèles » : elle doit être rapprochée de la naissance des littératures en langue vernaculaire et de la formation des consciences nationales qui sont également caractéristiques de la Renaissance.

Antiquité et tradition médiévale dans l'architecture italienne

La théorie architecturale italienne de la Renaissance exigeait un retour à l'Antiquité, mais celui-ci posait maints problèmes. Il impliquait de se détourner radicalement du Moyen Âge, alors qu'une telle rupture avec la tradition contredisait le principe social fondamental du *decorum*, c'est-à-dire de la convenance et de la mesure. Or, dans de nombreux domaines, l'imitation de l'Antiquité n'était pas recommandable. Les bâtiments antiques qui servaient aux réjouissances populaires – thermes, théâtres ou cirques – étaient considérés, depuis Flavio Biondo, comme insensés, superflus, immoraux⁴. L'exigence du retour à l'antique était souvent en contradiction avec les impératifs de la société contemporaine, comme le reconnaissait Guichardin, dans une polémique contre Machiavel : *Quanto si ingannono coloro che a ogni parola allegano e Romani ! Bisognerebbe avere una città condizionata come era loro, e poi governarsi secondo quello esempio : el quale a chi a le qualità disproporzionate e tanto disproporzionato, quanto sarebbe volere che uno asino facessi el corso di uno cavallo*⁵. On devait donc imiter l'Antiquité pour ses qualités et éluder ses faiblesses, comme l'avait déjà dit Poggio Bracciolini.

Au début de la Renaissance, les architectes italiens n'ont pu retenir de l'Antiquité que ses ordres de colonnes car il était impossible de procéder à une imitation intégrale. La prégnance des traditions apparaît clairement dans l'histoire des palais des deux grands centres de la première Renaissance, Venise et Florence, où le principe du *decorum* était strict et particulièrement exacerbé par la rivalité des grandes familles. À Venise s'est perpétué un type du palais, caractérisé par des façades dont les partitions reflètent la disposition intérieure caractérisée par une *sala grande* centrale étendue sur toute la profondeur du bâtiment (fig. 1-2). À Florence, le palais Médicis reprend la disposition des grands palais urbains du XIV^e siècle à cour intérieure⁶ et certains éléments de leurs façades. Les villas du XV^e siècle prolongent également la tradition⁷. Des exigences similaires se retrouvent dans les bâtiments

4. H. Günther, « Insana aedificia thermanum nomine extracta. Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance », dans *Hülle und Fülle, Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter, 1993, p. 251-283.

5. F. Guicciardini, *Opere*, éd. V. de Caprariis, Milan/Naples, 1953, p. 120.

6. B. Preyer, « The "casa over palagio" of Alberto di Zanobi : a Florentine Palace of about 1400 and its later Remodeling », dans *The Art Bulletin*, LXV, 1983, p. 387-400 ; H. Klotz, « Der Florentiner Stadtpalast. Zum Verständnis einer Repräsentationsform », dans *Architektur des Mittelalters*, Weimar, 1983, p. 307-343 ; F. W. Kent « Palaces, Politics and Society in Fifteenth Century Florence », dans *I Tatti Studies*, II, 1987, p. 41-70 ; F. W. Kent, « Il palazzo, la famiglia, il contesto politico », dans *Annali di Architettura*, II, 1990, p. 59-72.

7. K. W. Forster, « Back to the Farm », dans *Architectura*, IV, 1974, p. 1-12 ; J. S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Londres, 1990.

publics : à l'hôpital des Innocents, Brunelleschi ne fait que prolonger la tradition florentine des hospices⁸.

Bien que l'architecture sacrée permît davantage de variations, les hommes de la Renaissance ne pouvaient souvent reprendre de l'Antiquité que des éléments décoratifs. Les contemporains reprochaient en effet à la rotonde de l'Annunziata de Florence et à Saint-Sébastien de Mantoue de ne pas être immédiatement identifiables comme églises⁹. Dans l'Italie du début de la Renaissance, le renouveau de l'architecture sacrée se traduisit par un retour à une tradition locale antérieure au gothique, plutôt que par une réelle renaissance de l'Antiquité. Ainsi, à Florence, les basiliques de Brunelleschi et la façade de Sainte-Marie-Nouvelle d'Alberti se rattachent à l'architecture romane (fig. 3-4) – la soi-disant « proto-renaissance » florentine – tandis que la Vieille sacristie renvoie au baptistère roman de la cathédrale de Padoue¹⁰. À Venise, on reprit dans de nombreuses églises le schéma de la *quincunx*, sur le modèle de Saint-Marc et de San Giacomo di Rialto¹¹. À Milan, la cathédrale idéale présentée par Filarète est un bâtiment dont le style est largement influencé par l'architecture lombarde et vénitienne (elle-même influencée par l'architecture byzantine), et qui contient des éléments romans évoquant le *Santo* de Padoue. À la cathédrale de Faenza, Giuliano da Maiano prolonge la tradition des alternances de piliers des cathédrales d'Émilie¹².

Ainsi, lorsque l'on parle de Renaissance architecturale, il faut toujours garder à l'esprit l'importance de la tradition locale aussi forte en Italie qu'ailleurs. Mais les Italiens avaient l'avantage de pouvoir déguiser leur tradition locale en architecture antique, et ils purent affirmer qu'ils restauraient l'Antiquité, alors qu'ils suivaient d'abord leur tradition.

Au début de la Renaissance, en effet, on ne savait pas très bien ce qu'était l'architecture antique. Rome, sans doute, possédait le témoignage d'innombrables ruines, mais, dans les régions où il s'en trouvait peu, on prenait certaines bâtisses médiévales pour des vestiges de l'Antiquité, comme l'atteste le célèbre exemple du baptistère de Florence, mentionné par Vasari, que l'on prenait pour un temple de Mars – tout en sachant que Florence avait été intégralement rasée par les barbares, lors des grandes invasions¹³. À Venise, une église en *quincunx* de style byzantin, San Giacomo di Rialto, fut promue au rang de modèle antique et de monument fondateur de la ville¹⁴. Dans d'autres cités aussi, on prit comme modèles des églises romanes que l'on croyait antiques. Lorsqu'elles présentaient des signes chrétiens, on préféra considérer ceux-ci comme des ajouts, et lorsque les bâtiments antiques avaient subi des transformations, comme à Saint-Laurent de Milan, celles-ci ne furent généralement pas remarquées. En général, on ne savait pas encore bien distinguer le roman du romain.

Les ruines antiques soulevaient aussi le problème de l'identification des types de monu-

8. H. Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*. Berlin 1970. M. Trachtenberg, « Brunelleschi, "Giotto" and Rome », dans *Renaissance Studies in honour of Craig Hugh Smyth*, Florence, 1985, II, p. 675-697.
9. L. H. Heydenreich, *Studien zur Architektur der Renaissance. Ausgewählte Aufsätze*, München, 1981, p. 7 (« Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz »). A. Calzona, *Mantova città dell'Alberti. Il S. Sebastiano : tomba, tempio, cosmo*, Parma, 1979, p. 243, doc. 106.
10. H. Burns, « Quattrocento architecture and the antique : some problems », dans *Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500*, Cambridge 1971, p. 269-287.
11. H. Günther, « Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche », dans J. Guillaume (éd.) *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, 1995, p. 41-78. *Idem*, « Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur », dans P. von Naredi-Rainer (éd.), *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse* (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck N.S. 2), Berlin, 2001, p. 104-143.
12. B. Hellerforth, *Der Dom von Faenza. Ein Beitrag zur Problematik der Basilika-Architektur in der 2. Hälfte des Quattrocento*, Diss. Bonn, 1975.
13. W. Horn, « Das Florentinische Baptisterium », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, V, 1938, p. 10-15 ; C. Pietramellara, *Il Battistero di S. Giovanni di Firenze*, Florence, 1973 ; F. Toker, « A Baptistery below the Baptistery of Florence », dans *The Art Bulletin*, LVIII, 1976, p. 157-167 ; N. Rubinstein, « Vasari's Painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio », dans *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, p. 64-73 ; Z. Wazbinski, « Le polemiche interno al Battistero fiorentino nel Cinquecento », dans *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Florence, 1980, II, p. 933-950.
14. H. Günther, « Geschichte einer Grundungsgeschichte, San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance », dans *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, St Ottilien, 1997, p. 231-256.

ments. Ce problème se résolvait facilement lorsque les bâtiments ne devaient pas être directement imités, comme pour les thermes, les théâtres ou les cirques. Mais les types que l'on souhaitait imiter, c'est-à-dire les temples, les maisons et les sièges de l'administration publique, étaient plus difficiles à identifier. Alberti prenait pour un palais les thermes de Constantin sur le Quirinal (fig. 5)¹⁵ ; les vestiges qui semblaient appartenir à des temples présentaient des dispositions différentes : le Panthéon, le *Templum Pacis* de Vespasien (en réalité basilique de Constantin), les mausolées et les bâtisses médiévales ainsi identifiées n'avaient presque rien en commun. Au XV^e siècle, on ne pouvait qu'à grand peine déterminer des types de bâtiments à partir de ruines antiques.

Bien qu'on s'y soit beaucoup intéressé au début de la Renaissance, le traité de Vitruve restait largement incompris¹⁶. Comme le remarquait Francesco di Giorgio, ni les architectes ni les lettrés n'avaient pu l'interpréter correctement car il manquait aux premiers les connaissances littéraires et aux seconds un savoir architectural suffisant. Même lorsque les deux conditions étaient exceptionnellement réunies chez un seul homme, tel Alberti, des obstacles surgissaient dès qu'il était question d'imiter l'Antique. Lorsqu'il décrit les maisons romaines, Vitruve est en effet si imprécis qu'il lui arrive de dire tout et son contraire. Ses descriptions de temples ne s'accordent pas avec le témoignage des ruines que l'on croyait être des vestiges de temples, et les types que l'on pensait connaître n'apparaissent guère dans son ouvrage qui traite surtout des péristyles. Vitruve ne décrit même pas un temple du type du Panthéon, attribué pourtant à l'époque d'Auguste. Les hommes de la première Renaissance ne pouvaient comprendre que l'extérieur des temples antiques soit décoré avec autant de colonnes que le dit Vitruve car ils croyaient que le culte se tenait à l'intérieur, comme dans les églises (Vitruve ne dit rien sur ce point). De telles lacunes historiques et d'autres malentendus permirent alors, plus ou moins consciemment, de travestir des traditions locales en héritage antique (fig. 6). Les experts cherchaient d'ailleurs à surmonter le hiatus entre l'Antiquité et ces traditions. Flavio Biondo, par exemple, tente de donner une origine antique aux demeures modernes, bien qu'il décrive dans son guide de Rome plus d'une dizaine de ruines de « palais » qui ne ressemblent en rien aux maisons du début de la Renaissance. Il s'appuie sur le témoignage des pères de l'Église, qui ont raconté l'érection des premiers sanctuaires chrétiens dans les demeures des notables romains et la transformation des cours de ces maisons en cloîtres. Comme ceux-ci ressemblent aux cours des palais modernes, Biondo peut conclure que les palais correspondent à un type antique¹⁷...

En prônant une sélection du meilleur de l'Antiquité, et non son imitation aveugle, on peut manipuler l'Antiquité selon sa propre imagination, c'est-à-dire en fonction de la tradition locale. Dans de nombreux domaines, comme la religion ou la morale, le principe de sélection allait de soi. En l'appliquant à l'architecture, on pouvait occulter ce qui était gênant, tel Paestum dont les trois temples périptères sont restés ignorés jusqu'au XVIII^e siècle. D'une façon générale, le rapport à l'Antiquité grecque montre à quel point le retour à l'Antique était conditionné, en Italie, par les traditions nationales¹⁸. Sans doute, au début du XV^e siècle, alors qu'Athènes était étroitement liée à Florence, Cyriaque d'Ancône entreprit-il l'étude de l'architecture grecque, mais, par la suite, celle-ci laissa plutôt indifférent. Lorsque le professeur de Giovanni Medici, Urbano Bolzanio, visita lui aussi Athènes, il vit dans le Parthénon, que Cyriaque avait pourtant identifié comme une œuvre de Phidias, un « *tempio antiquo de Romani* »¹⁹. Plus tard, dans son

15. H. Günther, « Albertis Vorstellungen von antiken Häusern », dans *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Theoretiker der bildenden Kunst* (Kongreßakten ETH Zürich 1995), Berlin, 1999, p. 157-202.

16. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1988, p. 156-163. *Idem*, « Die Anfänge der modernen Dorica », dans J. Guillaume (éd.) *L'emploi des ordres à la Renaissance*, Paris, 1992, p. 97-117. *Idem*, « Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio », dans *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*, Florence, 1999, p. 33-44.

17. H. Günther, « Idea di Roma antica nella « Roma instaurata di Flavio Biondo » », dans *Le due Rome del Quattrocento*, Rome, 1997, p. 380-393. *Idem*, « Albertis Vorstellungen von antiken Häusern », cit. *supra* n. 15.

18. H. Günther, « Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus », dans *Das neue Hellas*, catalogue de l'exposition de Munich, 1999, p. 149-170.

19. E. Zibarth, « Ein griechischer Reisebericht », dans *Athenische Mittheilungen*, XXIV, 1899, p. 72-88. L. Beschi, « L'Anonimo

Livre III paru en 1540, Sebastiano Serlio ne retint qu'un seul exemple de bâtiment grec²⁰ : il l'avait connu par ouï-dire et son illustration est toute fantaisiste (fig. 7). Ce sont surtout les voyageurs français qui, plus tard, décriront la Grèce.

Les Italiens n'ont donc voulu voir que le romain ou ce qu'ils prenaient pour tel, rejetant sur les étrangers, Goths ou Byzantins, inventeurs de la *maniera tedesca* en architecture et de la *maniera greca* en peinture, la responsabilité du déclin de la civilisation.

Antiquité et tradition médiévale en Allemagne et en France

À mesure que l'on s'éloignait de Rome, l'attachement à l'Antiquité diminuait car elle n'était plus perçue comme un héritage local. Même là où elle semble proche aujourd'hui, comme en France, elle fut souvent perçue comme un apport étranger et les Romains comme des colonisateurs. Partout on prétendait avoir une histoire plus ancienne que celle de Rome. En dépit de l'émergence d'un nouveau rationalisme à la Renaissance, les légendes fondatrices médiévales dont les héros venaient de Troie, de Babylone ou de la famille de Noé, ont survécu jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Que les empereurs romains aient résidé à Trêves ne suscitait presque aucun intérêt. On croyait que les Babyloniens avaient fondé la ville, et la plupart de ses bâtiments antiques leur étaient attribués. Les Français, comme les Allemands, tentèrent également de faire dériver leur langue du grec et en 1514, dans son œuvre fondamentale, *De asse et partibus eius*, dédiée au *genio Franciae patriæque*, Guillaume Budé appelait à un renouveau des études littéraires en France en renvoyant à l'héritage grec de cette nation²¹.

Si, au XV^e siècle déjà, les humanistes de toute l'Europe s'accordaient avec les Italiens sur la nécessité d'un renouveau, l'idée selon laquelle le Moyen Âge était une époque barbare imprégnée d'ignorance et de superstition fut exprimée hors d'Italie de façon plus nuancée et dans une tout autre perspective historique.

En Allemagne, on regardait le Moyen Âge avec fierté puisque le pays avait alors une position politique centrale, du fait de la *translatio imperii*, c'est-à-dire du transfert du pouvoir impérial. Comme il ne restait plus grand chose de cette puissance depuis l'éclatement de l'Empire, on se tourna vers Tacite et son traité sur les Germains²². Redécouverte en 1455, imprimée en 1473, la *Germania* devint rapidement une référence majeure dans les pays allemands. En 1457, un humaniste italien de la cour de Frédéric III, Enea Silvio Piccolomini, le futur pape Pie II, rédigea un traité sur les Allemands qui entendait continuer la *Germania*. Ce traité connut un si grand succès dans les pays germanophones qu'il y détermina la façon de voir le Moyen Âge et suscita bien des imitations.

En s'appuyant sur le témoignage de Tacite qui présentait les Germains comme des archétypes de la simplicité originelle, c'est-à-dire des chasseurs, des paysans et des guerriers menant une vie primitive, sans ville et sans architecture de pierre, Piccolomini montra aux Allemands qu'au cours du Moyen Âge, leur pays s'était élevé à un degré de civilisation

Ambrosiano : Un itinerario in Grecia di Urbano Bolzanio », dans *Atti dell'Accademia Naz. dei Lincei, Rendiconti, Cl. scienze mor., stor., fil. Ser. 8, XXXIX, 1984, p. 3-22.*

20. S. Serlio, *Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia*, Venice, 1540, p. 100-101.

21. L. Delaruelle, *Guillaume Budé. Les origines, les débats, les idées maîtresses*, Paris, 1907, p. 162 (et 161-66 sur son attitude patriotique en général).

22. P. Joachimsen, *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus*, Leipzig/Berlin, 1910. *Idem*, « Tacitus im deutschen Humanismus », dans *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XIV, 1911, p. 697-717. H. Tiedemann, *Tacitus und das Nationalbewußtsein der deutschen Humanisten Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1913. H. Hipp, *Studien zur « Nachgotik » des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Diss. Tübingen, 1979. J. Ridé, *L'image du Germain dans la pensée et les lettres allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVI^e siècle*, Lille, 1977.

inégalé. S'il critique occasionnellement l'Allemagne moderne pour le niveau insuffisant de ses sciences, il fait l'éloge de ses artisans, si habiles qu'on les réclame dans le monde entier, reprenant une opinion admise au nord des Alpes où l'on n'a cessé de louer l'esprit créatif des Allemands dont les inventions – la bombarde (1380), l'imprimerie (1440) – surpassaient de loin l'Antiquité. Il veut même montrer que les bâtisseurs allemands, qui ont créé une admirable architecture de pierre dans un pays qui ignorait à l'origine ce mode de construction, surpassent en de nombreux domaines les Italiens. Dans ses lettres, Piccolomini décrit l'architecture moderne du pays avec allégresse, faisant l'éloge des châteaux, des maisons de ville et des églises. Il s'enthousiasme pour les splendides vestibules voûtés des maisons de ville et pour les églises-halles, qui lui servirent de modèle lorsque, devenu pape, il fit construire la cathédrale de Pienza (fig. 8, 15)²³. En 1444, Piccolomini s'engage si loin dans son éloge qu'il tient l'architecture allemande pour supérieure à celle de tous les autres peuples : *Sunt meo iudicio Teutonici mirabiles mathematici omnesque gentes in architectura superant*²⁴.

Dans les territoires germaniques, on pensait bien sûr que les architectes allemands étaient les meilleurs d'Europe. La plupart des humanistes ont vanté les mérites de l'architecture allemande et son ascension au cours du Moyen Âge en s'appuyant sur le récit fondateur de la *Germania*. La cathédrale de Strasbourg et sa façade ouest reçurent ainsi d'innombrables louanges et devinrent des paradigmes de la bonne architecture moderne. Et l'humaniste alsacien Jakob Wimpfeling put affirmer que les Allemands étaient les meilleurs architectes du monde en s'appuyant sur les déclarations de Piccolomini.

Plus tard, le cosmopolite Strasbourgeois Johann Fichart prit la défense de l'art médiéval germanique en réfutant les théories de Vasari, publiées dans la deuxième édition de ses *Vies*²⁵, qu'il trouvait trop exclusivement centrées sur l'histoire artistique florentine. À Vasari, affirmant qu'il ne se trouvait plus de bons artistes au Moyen Âge, Fichart objecta qu'au temps de Cimabue, on pouvait encore trouver de bons artistes, mais hors d'Italie, et plus particulièrement dans l'Allemagne dès Frédéric Barberousse (1152-1190). Pour le démontrer, il s'appuya sur quelques faits historiques relatés par Vasari lui-même, selon lesquelles des artistes allemands étaient actifs en Italie à l'époque de Frédéric II et de Giotto. Il en déduisit que les empereurs germaniques avaient été contraints d'emmener leurs propres artistes en Italie parce qu'il n'y en avait pas de suffisamment habiles.

On trouve une argumentation similaire encore dans la dédicace de la traduction allemande des cinq premiers livres de Serlio parue à Bâle en 1608, qui assure que les nombreux bâtiments construits dans toute l'Allemagne et dans « les autres pays étrangers selon l'architecture véritable et l'admirable art de construire des artistes et maîtres d'œuvre allemands » démontrent à eux seuls que la nation germanique a toujours produit des artistes célèbres et de grands maîtres dans « la véritable architecture ».

Comme Piccolomini, les Allemands voyaient dans le style gothique tardif le point culminant de l'histoire architecturale européenne, sans se sentir pour autant en contradiction avec le retour à l'antique. Dans son panégyrique de la cathédrale de Strasbourg rédigé en 1505, Wimpfeling compare la tour de style gothique tardif aux merveilles du monde antique et recommande en même temps la lecture de Vitruve pour se former en architecture²⁶. Ce point de vue est aussi celui de Cesariano qui, dans son édition commentée de Vitruve (1521) prit la cathédrale de Milan pour modèle de perfection architecturale : sa gravure condensait l'enseignement de Vitruve et l'héritage de la tradition gothique (fig. 9)²⁷.

Les humanistes français ne partageaient pas non plus le verdict italien sur le Moyen Âge. Avec ses monuments grandioses et la célèbre université parisienne, leur patrie leur

23. L. H. Heydenreich, « Pius II. als Bauherr von Pienza », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, p. 105-146.

24. Brief an Gio. Campisio 22. VII. 1444. E. S. Piccolomini, *Briefwechsel*, éd. R. Wolk, Wien 1909-18, I, p. 431.

25. O. Panvinio, *Accurate effigies pontificum maximorum*, traduit. J. Fischart, Strasbourg, 1572, préface. F. Thöne, « Johann Fischart als Verteidiger deutscher Kunst », dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, I, 1934, p. 125-133.

26. P. Frankl, *Gothic*, op. cit. supra n. 2, p. 857.

27. Vitruvius, *De architectura*, éd. C. Cesariano, Como, 1521, fol. 63v-64r.

semblait le foyer culturel majeur de cette époque²⁸. Ils admettaient que la culture ait réellement décliné en Italie, mais pensaient qu'une nouvelle avait fleuri en France. Ils nommaient *translatio studii* ce développement où le génie artistique se serait transféré de Grèce en Italie, pour se fixer finalement en France. Cette théorie avait pour effet de transformer l'architecture romaine en une simple étape et de faire passer les Français pour les véritables héritiers de l'Antiquité. Les humanistes critiquaient volontiers la Rome moderne qui n'avait plus rien de commun avec la Rome antique. Dans une lettre à Érasme, où il se réfère aux plaintes de nombreux humanistes italiens déplorant le vandalisme et l'ignorance des habitants de la Rome moderne, Guillaume Budé se demande si les habitants de cette Rome étaient bien des descendants de la grande Rome antique : ils étaient plutôt les héritiers des Goths et des Vandales, tant les migrations de peuples avaient brouillé les origines des habitants de l'Italie²⁹.

Un cas intéressant est celui du Florentin Francesco Florio, né dans la décennie 1420, venu en France vers 1461 dans la suite du comte Jean V d'Armagnac. Il vécut d'abord près de Paris, puis s'installa à Tours en 1467, où il fit carrière comme secrétaire de l'archevêque. Cet humaniste, qui étudiait de près la littérature antique, était aussi en contact avec des architectes, puisqu'il vivait à Tours chez l'architecte Guillaume L'Archevesque. À la manière de Piccolomini, qui avait fait l'éloge de l'ascension culturelle des pays allemands, Francesco Florio publia un panégyrique de la culture française dans sa description de Tours, le *De probatione Turonica compendium*³⁰. Conservée sous forme manuscrite, cet éloge à peine diffusé est certes moins substantiel que la *Germania* de Piccolomini, mais il révèle le regard que les Français portaient sur le Moyen Âge, partagés entre fierté nationale et admiration de l'humanisme italien.

Comme Piccolomini, Francesco Florio fait l'éloge d'une civilisation médiévale qui s'est extraite de la barbarie : « On ne m'objectera pas la sauvagerie des Gaulois, que les auteurs romains, aux temps anciens, ont qualifié de barbares et de sauvages. Mais les temps ont changé, les états et les rapports de domination se sont transformés : où l'anarchie régnait, la grâce a crû ». Vus sous cet angle, Tours, dont il vante les bâtiments, la Touraine et la France lui paraissent magnifiques, d'autant que les recherches scientifiques menées en France égalaient celles de l'Antiquité et que Paris posséderait la meilleure université du monde. Florio évoque la théologie, la philosophie et les études littéraires (il élude le droit et la médecine parce que ces facultés rayonnaient en Italie) et se félicite du renouveau des arts en France. Il déclare Fouquet « meilleur peintre de tous les temps, dépassant Apelle, égalant Prométhée » et note que la commande que lui fit Eugène IV de son portrait prouve sa supériorité sur les peintres italiens.

Dans la dédicace de sa description, il déplore l'effroyable déclin de Rome : « Si Rome a été la maîtresse du monde, la princesse et la maîtresse de toutes les provinces, le trésor de toute vertu et de toute science, elle n'est plus qu'un foyer pour les moustiques [...], abandonnée de Mars, Apollon et Minerve ». Rome lui semble d'autant plus condamnée que ses innombrables sanctuaires laissés à l'abandon se sont dégradés, alors qu'elle était le centre de la chrétienté du temps de Pierre et de Paul. Les bâtiments de Tours, au contraire, témoignent de cette ascension, commencée dès le haut Moyen Âge, au temps de Grégoire de Tours. Florio admire particulièrement les deux plus grands édifices de la ville, la basilique romane Saint-Martin et la cathédrale Saint-Gatien, encore en construction³¹, mais il les traite dif-

28. F. Simone, *La coscienza della rinascita negli umanisti francesi*, Rome, 1949. F. Simone, *Il rinascimento francese. Studi e ricerche*, Torino, 1961. G. Huppert, *The idea of perfect history. Historical erudition and historical philosophy in Renaissance France*, Urbana/Chicago/Londres, 1970. E. Picot, « Pour et contre l'influence italienne en France au XVI^e siècle », dans *Études Italiennes*, II, 1920, p. 17-32. P. M. Smith, *The anti-courtier trend in sixteenth century french literature*, Genève, 1966. L. Sozzi, « La polémique anti-italienne en France au XVI^e siècle », dans *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, Cl. Scienze morali, stor., fil., CVI, 1972, p. 99-190.

29. L. Sozzi, « La polémique... », cité *supra*, p. 181.

30. F. Florio, « La ville de Tours sous le règne de Louis XI », éd. A. Salmon, dans *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine*, VII, 1855, p. 82-108. P. Viti, « Francesco Florio », s.v. dans *Dizionario Biografico degli Italiani*.

31. On commence par construire le chœur au XIII^e siècle, puis le côté ouest. On achève la nef au XV^e siècle et la façade se construit de 1426 à 1547.

féremment. Dans les pages consacrées à Saint-Martin, il s'attache surtout à l'abrégé historique mentionné plus haut et vante les grandes savants qui illustrèrent le monastère durant le Moyen Âge. En revanche, il fait un éloge détaillé de la cathédrale (fig. 11) afin de démontrer l'excellence de l'architecture française : « L'église dont je parle est belle, réjouissante et tout à fait accomplie dans son ensemble. Elle s'accorde si bien dans toutes ses parties, que d'un simple regard, à l'extérieur comme à l'intérieur, elle transforme le souci et la mélancolie en joie et en gaieté. Le tout et ses parties vont si bien ensemble, et avec une telle proportion, ou une telle harmonie, que la quantité se réfléchit merveilleusement dans la qualité et la qualité dans la quantité. Le bâtiment se dresse ainsi dans sa solidité, resplendit en toute clarté, brille par ses ornements et réunit toutes les grâces ». Il reprend ainsi les trois critères de beauté de Thomas d'Aquin : *at pulchritudinem tria requiruntur... Primo quidem, integritas sive perfectio : quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas...* L'éloge des proportions, de la solidité, de la luminosité, des ornements, est un thème classique de la littérature au Moyen Âge comme à la Renaissance, dans les descriptions de bâtiments ou dans d'autres textes. On chante la solidité de l'église dans les rites de consécration dès le haut Moyen Âge ; Pie II se félicite de la clarté de la cathédrale de Pienza ; le diagramme de Gabriele Stornalocco pour la coupe de la cathédrale de Milan a été révéral pendant des siècles comme un paradigme de proportion harmonique (fig. 9) ; au début du XVI^e siècle, Lorenz Lechler expose dans son traité d'architecture des règles de construction des églises gothiques inspirées par le même souci de concordance entre les parties (fig. 10). Réutilisant le terme de Cicéron, *concinuitas*, Alberti fit de cette concordance le fondement de toute beauté architecturale. La description de la cathédrale de Tours par Florio repose sur des fondements théoriques semblables : les nombres déterminent la qualité de l'édifice, l'accord de toutes les parties crée la joie – ce que Suger disait déjà à propos de son abbaye.

Dans l'ensemble, en dehors de l'Italie, on regardait l'Antiquité avec une certaine réserve, et l'on jugeait le Moyen Âge de façon plus positive. Parfois on se tournait même consciemment vers le Moyen Âge. En Allemagne, on redécouvrit les écrits de cette époque, véritables (*Le chant des Niebelungen*) ou falsifiés (*Humibald*, 1514). Des artistes du Nord étudièrent à nouveau l'art du Moyen Âge et l'intégrèrent dans leurs œuvres. Un phénomène similaire se retrouve dans l'architecture : dans l'église Saint-Eustache de Paris, commencée vers 1532, la disposition du bâtiment ne prolongeait pas simplement une tradition, mais reprenait le modèle de Notre-Dame de Paris. Ce retour au gothique classique, qui s'était amorcé dans la France du XIV^e siècle, connut son point culminant au milieu du XV^e siècle, avec la basilique Notre-Dame de l'Épine, dans la Marne, où l'extérieur est flamboyant, alors que le système architectural et le décor de l'intérieur reproduisent le modèle de la proche cathédrale de Reims. À Rome, dans l'église Saint-Augustin, reconstruite de 1479 à 1483 à l'initiative du cardinal français Guillaume d'Estouteville, le décor et les autres éléments sont de style Renaissance, mais la disposition et la verticalité abrupte de la nef (des vaisseaux latéraux en particulier), rappellent la tradition médiévale française (fig. 12). On trouve encore un parallèle dans le traité de perspective de Jean Pélerin (1505/1509), qui prend Notre-Dame de Paris et la Sainte-Chapelle comme exemples de perspective (fig. 13).

Hors d'Italie, au début de la Renaissance, l'architecture antique ne tenait pas un rôle historique central, car elle n'appartenait pas à la tradition locale. L'idée qu'on s'en faisait était naturellement encore plus vague qu'en Italie centrale. Dans une version allemande des *Mirabilia* rédigée avant 1466, le Panthéon et le Colisée, qui passait alors souvent pour un temple du Soleil, étaient représentés à la manière des basiliques romanes (fig. 14)³². Dans le sud de l'Allemagne et en France, on prenait en effet des églises romanes pour des temples antiques, non pas en répétant des fables médiévales, mais en s'appuyant sur les recherches les plus récentes. Même au milieu du XVI^e siècle, au dire de l'humaniste Étienne Pasquier, « le commun

32. München, Bayer. Staatsbibliothek, Cod. Cgm 414, 2v, 3v. N. R. Miedema, *Die « Mirabilia Romae »*, Tübingen, 1996, p. 120.

peuple » de Paris jugeait la Sainte-Chapelle, le Palais de la Cité et Notre-Dame « faicts à l'antique ».

Rationalisme et architecture au début du XVI^e siècle hors d'Italie

Dans plusieurs domaines – les sciences, les techniques, l'économie, l'administration – l'avènement d'un nouveau rationalisme caractérise la Renaissance, plus que le retour à l'Antique. Au nord des Alpes, cette nouvelle *ratio* se traduit par l'apparition d'une riche littérature sur les *artes mechanicae*, qui incluent l'architecture³³, comme le montrent le plus vieux règlement de chantier conservé (Strasbourg, 1459), les règlements d'urbanisme ou les « livres » des constructeurs municipaux nurembergeois Hans Graser, Lutz Steinlinger et Endres Tucher, dont les descriptions de bâtiments visaient à compléter le savoir artisanal par une théorie écrite. Un an après le traité d'architecture d'Alberti, imprimé en 1485, paraissent les deux traités sur les pinacles de Hans Schmuttermayer et de Matthäus Roriczer. Vers 1500, Lorenz Lechler rédige un traité sur la disposition générale des églises en se fondant uniquement sur des règles gothiques (fig. 10). Plus tard, les écrits architecturaux d'Albert Dürer sont davantage tournés vers l'Antique et les modèles italiens, mais ils intègrent toujours les savoirs traditionnels.

Qu'ils soient orientés vers des formes gothiques ou des formes antiques, tous ces traités mettent en valeur la *ratio* de l'architecture. Les traités sur les pinacles montrent que la forme d'un des éléments principaux du décor gothique est déterminée par un système de coordination des mesures. Matthäus Roriczer, qui rédige son livre à la demande de l'évêque Willhelm von Reichenau, présente la raison et la géométrie comme fondements de l'architecture. Il ne cherche pas à enseigner une technique à des artisans, mais démontre que l'architecture suit un *ratio* mathématique. Dans son *Entretien sur la manière de mesurer*, Lorenz Lechler projette les dispositions générales d'une église selon une méthode systématique de détermination des mesures, ce qui rappelle le principe albertien de *concininitas*, où l'accord de toutes les parties est l'idéal esthétique suprême. L'importance ainsi donnée à la géométrie n'a rien d'étonnant car celle-ci était considérée comme le fondement de l'architecture au Moyen Âge comme dans l'Antiquité.

En général, la théorie architecturale italienne est plus érudite et les traités allemands du gothique tardif plus pratiques – distinction que l'on retrouve dans toutes les sciences et plus particulièrement dans les mathématiques³⁴. Enea Silvio Piccolomini vantait déjà les qualités pratiques de la civilisation allemande et les Allemands partageaient aussi cette opinion que l'on trouve formulée dans différents prologues de traités de la fin du XV^e siècle. Ceux-ci auraient été rédigés, comme l'écrit Roriczer dans la dédicace de son traité, non pour la gloire de leur auteur, mais pour l'utilité générale. Dürer lui aussi affirme dans le prologue de son traité sur les proportions qu'il ne l'a pas écrit pour rechercher la célébrité. Pourtant, les traités d'architecture du gothique tardif ressemblent aux ouvrages sur les ordres de la Renaissance dans la mesure où ils traitent également de ce qu'il y a d'essentiel dans leur architecture.

Inversement, l'impressionnante érudition rhétorique des traités d'architecture rédigés par des humanistes les rendaient presque inutilisables par les bâtisseurs. De plus, leur théorie était souvent incohérente du fait de l'écart entre les règles de Vitruve et le témoignage des ruines ou entre les usages modernes et antiques. Aussi, dans les écrits de Francesco di Giorgio, l'appel à

33. H. Günther (éd.), *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt, 1988. U. Coenen, *Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland als Beitrag zur mittelalterlichen Architekturtheorie*, Aachen, 1989.

34. W. Andreas, *Deutschland vor der Reformation. Eine Zeitenwende*, Stuttgart/Berlin, 1932, p. 552.

l'Antique, parfois, ne fait que déguiser une démonstration d'érudition sans contenu réel³⁵. L'excès d'érudition peut devenir particulièrement stérile dans les descriptions et les éloges de bâtiments dus à des humanistes. En effet, au lieu de transcrire la réalité, ces textes empruntent à la littérature antique des procédés rhétoriques pour les transposer de façon stéréotypée sur des monuments : les mêmes *topoi* s'appliquent à la cathédrale de Florence, à la reconstruction de Saint-Pierre à Rome, ou à la cathédrale de Strasbourg³⁶. L'éloge de cette cathédrale rédigé par Jakob Wimpfeling en 1505, semble plus érudit que la description de la cathédrale d'Ulm par Felix Faber (1489), mais elle est bien plus superficielle.

Comme l'architecture de la Renaissance italienne, l'architecture du gothique tardif procède d'une nouvelle *ratio*. Dans diverses régions, comme les pays allemands du Sud, le royaume de Bohême et l'Espagne, l'église-halle semble caractériser l'architecture sacrée du début du XVI^e siècle, si bien qu'à Rome, la nation allemande et la nation castillane ont choisi de construire des églises de ce type (fig. 15). Ces églises se caractérisent par leur clarté : les formes y sont réduites au minimum, le plan comme l'élévation s'y réduisent à de simples rectangles, et le chœur, polygonal n'abrite pas normalement de chapelles latérales – parfois des chapelles plates qui s'intègrent discrètement dans l'ensemble. De simples supports ronds dépourvus de chapiteaux séparent les vaisseaux, les arcs brisés se transforment parfois en arcs en plein-cintre et les écarts entre les piliers sont toujours très larges. Le décor est très réduit, si bien que l'on trouve toujours de grandes surfaces de murs nus, à l'intérieur comme à l'extérieur. La luminosité renforce la clarté de ces bâtiments. La lumière, qui pénètre par de grandes fenêtres, se répand sans entraves sur l'ensemble de l'espace et les couleurs de vitraux choisies sont des plus lumineuses – effet nouveau si l'on pense aux vieilles églises médiévales. Enea Silvio Piccolomini loue la cathédrale de Pienza qu'il fit construire sur le modèle des églises-halles allemandes, et résume ainsi l'effet produit par ce type de bâtiment : « En entrant par le portail principal, on a ainsi une vue sur l'ensemble de l'espace de l'église avec ses chapelles et ses autels qui se distinguent par sa grande luminosité et la pureté de l'architecture »³⁷. En 1489, Felix Faber fit un éloge similaire de la cathédrale d'Ulm : « J'ai pourtant vu de nombreuses églises dont l'art et la matière étaient très brillants ; mais aucune qui soit traversée d'une telle lumière, aucune qui soit si claire dans chacun de ses coins : elle n'a pas le moindre coin sombre, le moindre endroit ombragé, comme les grandes églises ont coutume d'avoir. Elle n'a pas de chapelle cachée. Au contraire, elles sont toutes claires et accessibles »³⁸. La grande clarté des églises-halles et l'unité systématique de leurs dispositions architecturales semblent une démonstration de la *ratio* exposée dans le traité de Lechler. Contrairement à ce qu'a pu dire Pétrarque sur le « sombre Moyen Âge », les préférences de Faber ne semblent pas très différentes de celles d'Alberti qui s'enthousiasme pour les dispositions claires et rationnelles et reste réticent devant la profusion ornementale.

Vitruve ne traite que de colonnes isolées portant des entablements, ou de simples murs portant des plafonds plats. Il ne dit rien des voûtes et des problèmes de stabilité, si importants au nord des Alpes. En Allemagne et en Bohême au contraire, les architectes du début du XVI^e siècle se sont concentrés sur l'art de la voûte, inventant des systèmes toujours plus complexes, selon une *ratio* architecturale stricte (fig. 16)³⁹. On pourrait presque dire que les voûtes leur donnent l'occasion de montrer leurs capacités, comme les ordres le font pour le Italiens. Ils

35. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur...*, p. 156-163, et « Die Anfänge der modernen Dorica », *op. cit. supra* n. 16.

36. C. Smith, *Architecture in the culture of early humanism*, New York/Oxford, 1992, p. 42-45. H. Günther, « "Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt". Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe », dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XLVIII, 1997, p. 67-112. H. Günther, « Das architektonische Urteil in der Renaissance », dans *Der Architekt*, 1998, p. 394-402.

37. Pius II., *Commentarii*, éd. A. van Heck, Vatican, 1984, p. 551 : *precipua luminis claritate et operis nitore*.

38. F. Faber, *Historiae Suevorum libri. Rerum Suevicarum scriptores aliquot veteres*, Ulm, 1727, p. 88. K. D. Haßler, « Bruder Felix Fabris Abhandlung von der Stadt Ulm », dans *Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben*, XIII/XV, 1909, p. 27.

39. J. Julier, *Studien zur spätgotischen Baukunst am Oberrhein*, Heidelberg, 1978, p. 158, 187, 190s., 238s. H. Körner, « Die « gestörte Form » in der Architektur des späten Mittelalters », dans *Festschrift für Hartmut Biermann*, Weinheim, 1990, p. 65-80. W. Müller et N. Quien, *Von deutscher Sondergotik*, Baden-Baden, 1997. N. Nußbaum et S. Lepsky, *Gotische Gewölbe*, München, 1999.

ne cherchaient pas à résoudre ces difficultés par nécessité pratique, mais par goût de la prouesse technique. Les architectes gothiques ont ainsi imaginé une sorte de paraphrase fantaisiste du système de construction, confinant parfois au paradoxe et à l'équivoque. Un observateur dépourvu de formation technique peut difficilement analyser ces voûtes, mais leur complexité le subjugué aussitôt.

Bien que leur architecture soit dans une certaine mesure logique, les systèmes de voûtes complexes génèrent souvent un sentiment de confusion chez le spectateur. En effet, de nombreuses voûtes à dessin complexe, comme les voûtes réticulées, sont recouvertes de motifs géométriques simples et de nervures sectionnées qui, transposés dans la réalité spatiale, produisent un effet aussi confus et fluctuant que l'image d'un kaléidoscope. En développant à l'extrême la logique de leur système, les architectes du gothique tardif ont parfois tenté de faire croire que le système des voûtes était mal étudié, que les nervures se croisaient sans se rencontrer ou se perdaient hors des voûtes. Pour souligner l'instabilité et la fragilité des églises, ils ont parfois simulé des fautes de construction en inscrivant volontairement dans la pierre des formes de clous, de vis et de câbles, et en dessinant des nervures brisées que l'on peut croire à moitié ruinées.

En France et en Espagne, les architectes ont préféré exprimer leur maîtrise de la *ratio* architecturale par la pratique de la stéréotomie (fig. 17) ⁴⁰. Pour Philibert Delorme, celle-ci incarne à elle seule la *ratio* architecturale. Son admiration pour cette tradition médiévale transparaît dans sa critique acerbe de la vis de Bramante au Belvédère dont les voûtes, selon lui, auraient été plus belles en pierre qu'en brique et dont les bases et les chapiteaux auraient dû suivre l'inclinaison de la rampe, ce qui aurait évité d'introduire des raccords triangulaires ⁴¹. Pour lui, Bramante ne possédait pas la géométrie, qui est le fondement de toute architecture ; il ne comprenait pas son métier.

L'imitation d'arbres ou de branchages participe à la démonstration de la *ratio* architecturale, si bien que l'on trouve des voûtes et des supports qui imitent fidèlement la nature. Les architectes français firent jouer leur imagination sur la partie supérieure des escaliers en vis. A Paris, dans la tour Jean-sans-Peur (1407), on trouve au sommet de la vis non un pilier, mais un buisson de branches coupées sortant d'un caisson. Ces branches se transforment en nervures sur les voûtes et sur les murs, où elles rencontrent des branches qui partent des consoles. La même idée réapparaît à la fin du XV^e siècle à l'hôtel Chambellan, à Dijon : en haut de l'escalier un jardinier tient un panier d'où débordent des nervures qui ressemblent à une véritable plante. En Bohême du sud, dans la *Pfeilerhalle* construite vers 1515 à Bechyně, le bourg du chancelier Ladislav von Sternberg, la voûte est supportée en son centre par un pilier qui a la forme très réaliste d'un arbre dont l'écorce est craquelée (fig. 18). Certaines branches deviennent les nervures de la voûte.

Philibert Delorme lui-même a abordé ce thème de l'imitation de la nature : il recommande aux architectes de construire des colonnes ayant la forme de troncs et d'y laisser pousser des branches qui s'entrecroisent et se relient si bien qu'il en résulte une sorte de voûte brisée. Même les entablements devraient ressembler à des branches : il dessine un portique, où les colonnes et les chapiteaux ont la forme de troncs d'arbres avec des branches coupées ⁴².

En imitant les arbres et leurs branches, on illustre la vieille idée selon laquelle l'architecture imite la nature ⁴³. Traversant les âges, cette idée s'est transmise de l'Antiquité au

40. Ce sujet a été bien étudié en France par Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, 1982, 2^e éd. revue, Paris, 2001.

41. P. De L'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris, 1567, fol. 124v (IV 19). H. Zerner, *L'art de la Renaissance...*, op. cit. supra n. 2, p. 374.

42. De L'Orme 1567, VII 12-13.

43. E.-Heinz Lemper, *Das Astwerk. Seine Formen, sein Wesen und seine Entwicklung*, Diss. Leipzig, 1950. M. Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*, Nürnberg, 1966. K. Öttinger, « Laube, Gärten und Wald. Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470-1520 », dans *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München, 1962, p. 201-228. J. Büchner, « Ast-, Laub- und Maßwerkgewölbe der endenden Spätgotik », dans *Festschrift*

Moyen Âge, puis à la Renaissance, si bien qu'Alberti l'a héritée de ses prédécesseurs. Cependant, alors que Vitruve applique cette idée aux colonnes et aux entablements, Baldassare Peruzzi l'étend aux voûtes. Il affirme en 1529 que la forme des voûtes prolongeant les colonnes imite celle des arbres. Selon lui, les colonnes et les voûtes auraient été formées à partir des troncs et des branches qui s'entrecroisent : *Templi : che la simmetria loro nasce dali arbori e in luogo di pilastri colone tronchi coli rami per le volte*⁴⁴. De nombreuses raisons permettent d'affirmer que cette idée vient du gothique. Dans son mémorandum sur le plan de Rome rédigé vers 1518, Raphaël associait aussi style gothique et imitation des arbres : *Nacque dalli arbori non ancor tagliati, alli quali, piegati li rami e rilegati insieme, fanno li lor terzi acuti*⁴⁵. De fait, cette dérivation fut clairement mise en évidence par les artistes allemands dans l'Astwerk (fig. 19). La langue française d'alors témoigne également d'une telle association entre les branches qui poussent des arbres et les voûtes qui jaillissent des colonnes. Delorme utilise en effet souvent ce mot « branches » pour désigner les nervures des voûtes et ce mot se trouve dès le XV^e siècle dans les marchés de construction, comme nous l'a rapporté Catherine Grodecki.

Relativité des jugements sur l'architecture médiévale et antique

Comme l'architecture médiévale et l'architecture antique étaient souvent confondues à la Renaissance, l'opposition entre ces deux périodes procédait alors davantage de la rhétorique que de l'observation de la réalité. Par exemple, Flavio Biondo et Ambrogio Traversari admirant à Ravenne les vestiges architecturaux du règne de Theodoric, remarquèrent que l'arc brisé ne s'y trouvait pas et en déduisirent que la théorie attribuant cette invention aux Goths était fausse.

Si Alberti ignorait la voûte d'ogives, il ne condamnait pas pour autant l'architecture médiévale. Certes, Filarete avait qualifié les architectes gothiques d'ignorants : *non intendono né misure, né proporzioni delle cose che s'apartengono allo edificare... E per questo è più maestri di questa arte che di niuna altra, ma meno se ne truova buoni che dell'altre ; e massime di questi, come sanno mettere una pietra in calcina a imbrattarla di malta, pare loro essere maestri di architettura ; e se risiscitasse Archimede o Dedalo, che fece il laberinto, pare a loro essere più degni. E quello che fanno, se pure alcuna cosa fanno, è più degni. E quello che fanno, se pure alcuna cosa fanno, è più per una loro practica che per scienza di disegno o di lettere o di misure che abbino*⁴⁶, mais son ton polémique peut s'expliquer par une mauvaise expérience personnelle. S'opposant à la construction de la cathédrale, il n'avait su proposer que de vagues interprétations de Vitruve, sachant seulement dire des ordres qu'ils se distinguent par leurs proportions et qu'ils sont de plus en plus élancés, en partant du ionique au corinthien et finalement au dorique⁴⁷.

Karl Öttinger zum 60. Geburtstag, Erlangen, 1967, p. 265-302. H. Günther, « Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur », dans *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*, Lille, 2002, p. 13-32.

44. H. Günther, « Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat », dans *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXVI, 1990, p. 154 sq.

45. F. P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna, 1994, p. 120. E. Panofsky, « Das erste Blatt aus dem « Libro » Giorgio Vasaris. Eine Studie zur Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance », dans *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, p. 39s. S. Bernheimer, « Gothic survival and revival in Bologna », dans *The Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 270-74. Frankl 1960, p. 275s. R. Wittkower, *Gothic versus classic*, Londres, 1974, p. 83 sq. P. Crossley, « The return to the forest : Natural architecture and the german past in the age of Dürer », dans *Künstlerischer Austausch. XXVIII. Internationaler Kunsthistoriker Kongreß*, Berlin, 1993, II, p. 71-80.

46. Filarete, *Trattato di architettura*, éd. A.M.Finoli/L.Grassi, Milano, 1972, p. 13.

47. H. Günther, « Die Anfänge der modernen Dorica », art. cit. *supra* n. 16, p. 102.

Une connaissance aussi vague des ordres ne valait pas beaucoup mieux que les étranges discussions tenues sur le chantier de la cathédrale de Milan.

En réalité, il était difficile de trouver dans l'Antiquité le modèle de la nouvelle *ratio* architecturale car les dispositions des édifices conservés s'accordaient mal à la rigueur architectonique de la Renaissance. Même les bâtiments jugés les plus beaux, comme le Panthéon et le *Templum Pacis* de Vespasien (Basilique de Constantin) ne pouvaient satisfaire cette *ratio*. Au Panthéon, les partitions sont ordonnées sur des axes différents, ce que les « relevés » de la Renaissance ont tenté de rectifier⁴⁸. Le *Templum Pacis* ne répondait pas davantage aux exigences nouvelles. Pour les ordres de colonnes, les dispositions des temples, des théâtres ou des maisons, les indications données par Vitruve ne sont pas liées à un système général mais aux habitudes de construire traditionnelles. Au contraire, les hommes de la Renaissance ont créé un système des ordres rationnel. Et c'est l'architecture gothique qui leur a fourni les concepts de proportions et de dispositions cohérentes. La reconstruction du chœur de Saint-Denis se caractérise ainsi par la création d'une *ratio* claire s'appliquant à l'ensemble du bâtiment. Cet idéal trouvera son accomplissement dans les cathédrales qui peuvent dès lors être considérées comme « classiques ». Le système de proportions appliqué par Gabriele Stornalocco à la cathédrale de Milan, le traité de Lechler et le traité sur les pinacles reflètent cette évolution. Dans l'architecture profane, les dispositions symétriques apparurent plus tard, mais bien avant la Renaissance. Les châteaux de Mantoue et de Ferrare témoignent de l'évolution qui, en Toscane, mène du château de Poppi au palais de la Seigneurie où l'on rechercha, selon Vilani, un effet de symétrie, et au palais de Uzzano-Capponi, encore de style gothique mais doté d'une cour intérieure et d'un plan rectangulaire. Le palais Médicis se situe dans cette évolution.

En s'appuyant sur la théorie historique d'Erwin Panofski, pour qui l'évolution de la notion de proportion reflétait l'évolution stylistique, Rudolph Wittkower a prétendu que l'architecture gothique était caractérisée par des rapports géométriques irrationnels, alors que l'architecture de la Renaissance employait des proportions rationnelles⁴⁹. Mais une telle distinction n'est plus admissible aujourd'hui, car nous savons que les architectes de l'âge gothique employaient aussi des rapports rationnels et que les maîtres de la Renaissance italienne employaient des constructions géométriques – qu'Alberti recommande aussi dans son traité et dont Vitruve se sert à plusieurs reprises.

La différence entre l'architecture gothique et celle de la Renaissance ne réside pas tellement dans la nature des proportions – rationnelle ou irrationnelle – et encore moins dans un sens de l'ordre que la Renaissance refuse au gothique, alors qu'elle le lui a largement emprunté. La différence est plutôt dans l'effet. L'architecture gothique a une rationalité qui lui est propre, mais, comme le dit Suger, celle-ci sert en premier lieu à susciter de l'émotion. Ce désir de créer un effet sublime vient de l'Antiquité. Il existait aussi à Byzance où, selon Procope de Césarée, le spectateur éprouvait une telle émotion devant Sainte-Sophie, qu'il croyait assister à un miracle : la coupole semblait flotter, sans que l'on puisse en comprendre la raison puisque la structure complexe qui produisait cette impression restait dissimulée. Les cathédrales gothiques qui créent un effet miraculeux semblable s'adressent d'abord aux sentiments, tandis que l'architecture typique de la Renaissance veut parler à l'intelligence. Les hommes de la Renaissance, inspirés par un zèle nouveau pour la *ratio* qui se manifeste en de nombreux domaines, voulurent établir une véritable science de l'architecture fondée sur des principes définis avec précision, qu'ils s'efforcèrent de démontrer dans leurs écrits et d'appliquer dans leurs constructions. Cette prétention est au cœur de l'architecture de la Renaissance. Or la même aspiration existe chez les architectes de la fin du Gothique qui invoquent également la raison : ils publient des écrits théoriques à leur façon et ils s'efforcent de

48. T. Buddensieg, « Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance », dans *Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500*, Cambridge, 1971, p. 259-267.

49. E. Panofsky, « Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung », dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, p. 188-219. R. Wittkower, *Architectural practise in the age of humanism*, Londres, 1949.

construire des édifices conformes à cette nouvelle *ratio* en utilisant des moyens spécifiques. Ils recherchent des dispositions simples et régulières, des espaces lumineux, et semblent régler leurs voûtes sur les lois de la nature. Les ambitions de la nouvelle architecture conforme à la raison se réalisent dans la construction de ces voûtes extraordinaires, alors qu'en Italie elles s'expriment d'abord à travers l'emploi des ordres.

Traduction Christian Guémy, revue par Jean Guillaume et l'auteur

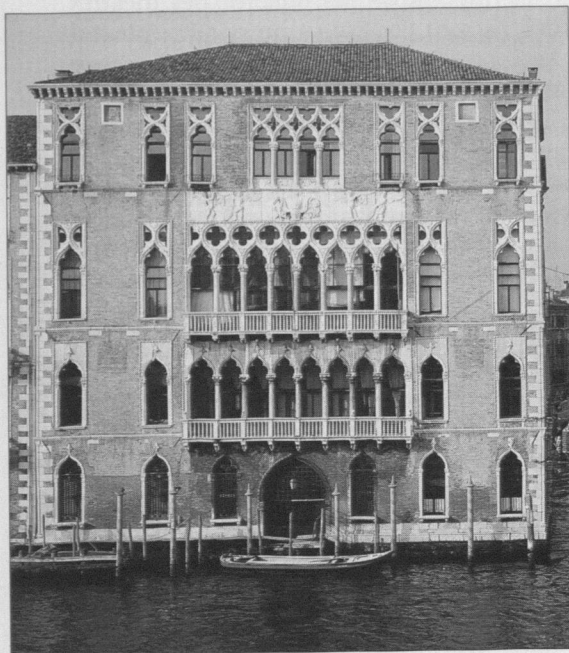


Fig. 1. Venise, Cà Foscari.

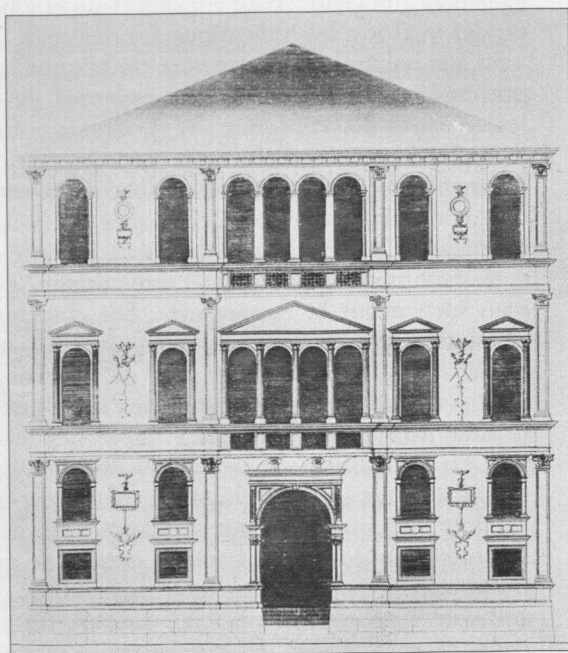


Fig. 2. Venise, palais Contarini.



Fig. 3. Florence, S. Maria Novella.

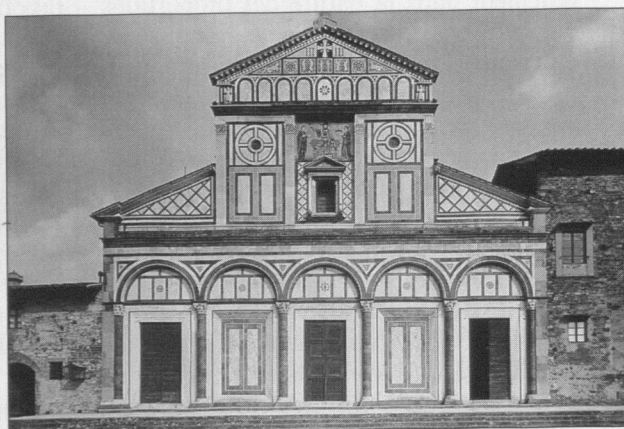
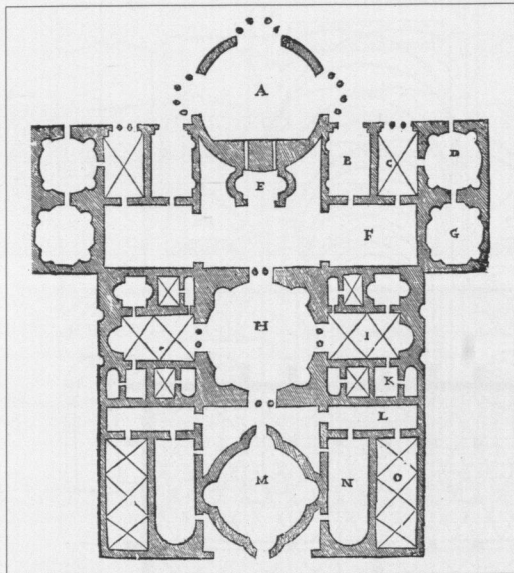
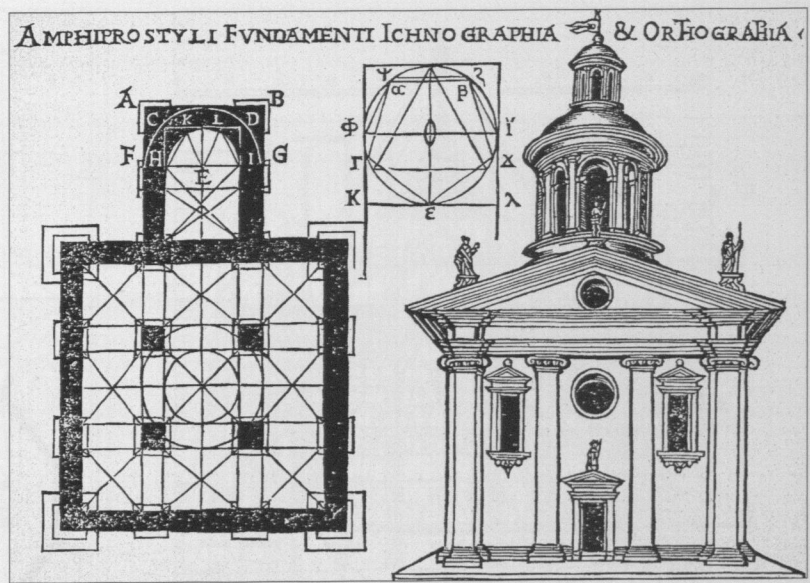


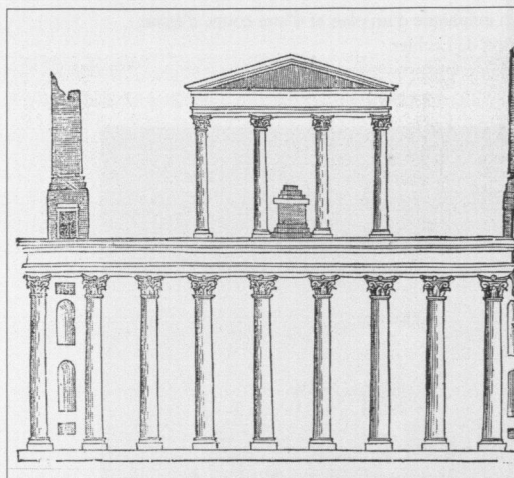
Fig. 4. Florence, S. Miniato al Monte.



5



6



7



8

Fig. 5. Serlio, Livre III : plan des thermes de Constantin.

Fig. 6. Vitruve, éd. Cesariano : le temple Amphiprostyle.

Fig. 7. Serlio, Livre III : édifice antique à Athènes.

Fig. 8. Pienza, cathédrale, intérieur.

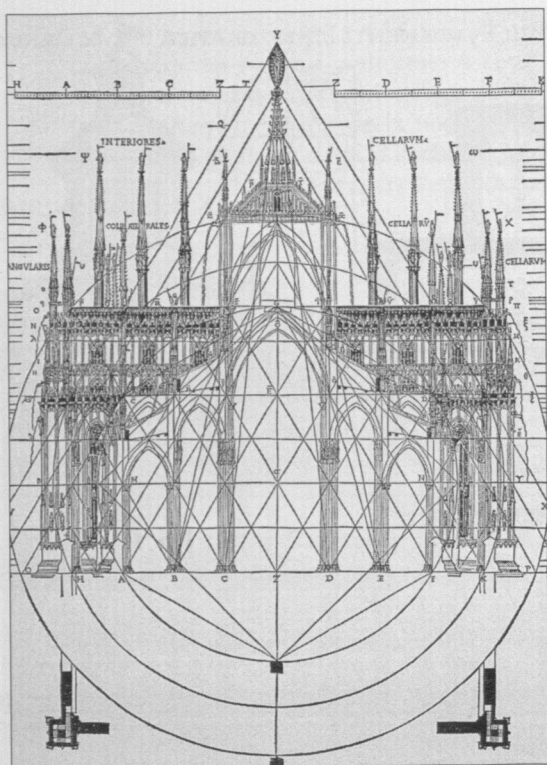


Fig. 9. Vitruve, éd. Cesariano : système proportionnel de la cathédrale de Milan.

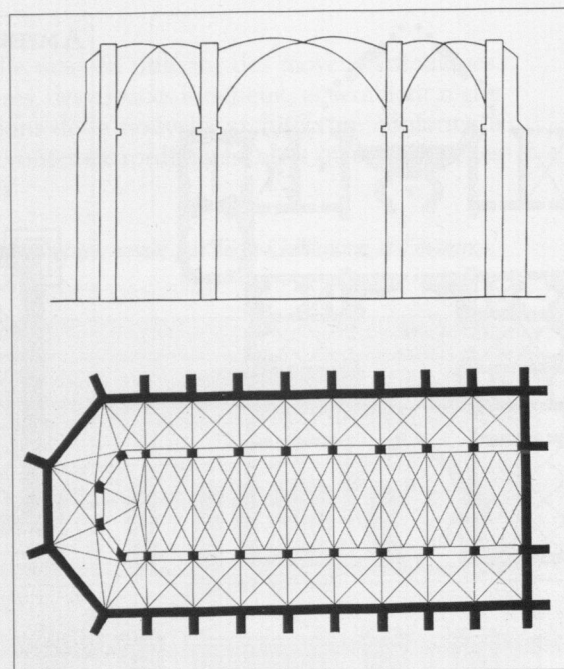


Fig. 10. Restitution graphique d'un plan et d'une coupe d'église d'après la description de Lechler.

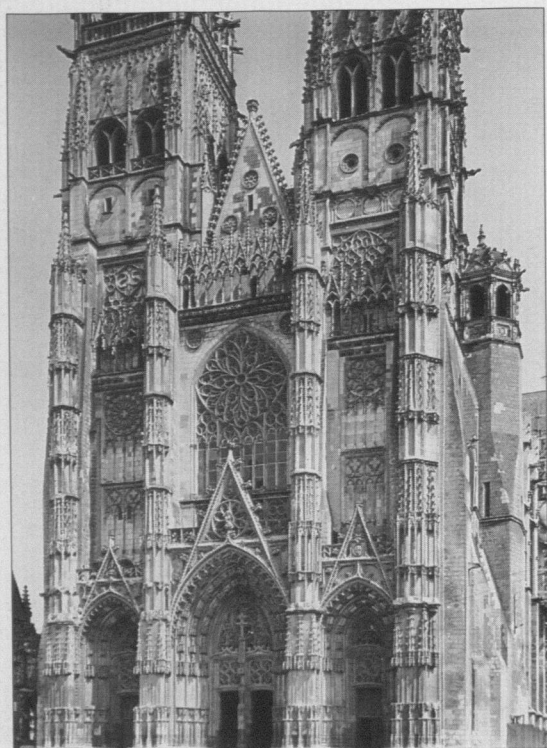
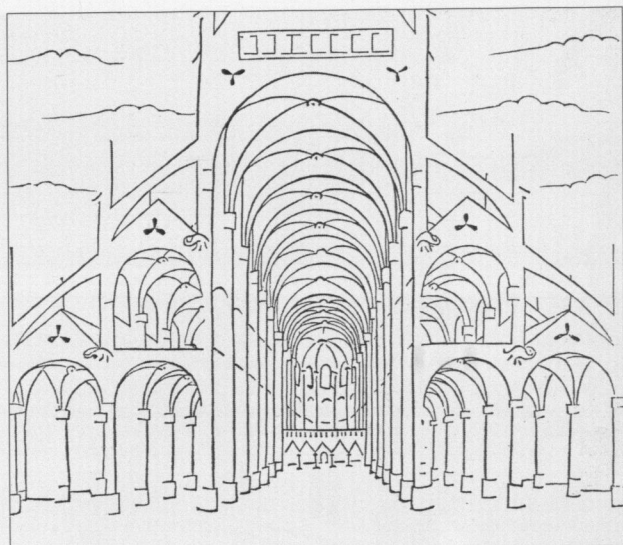


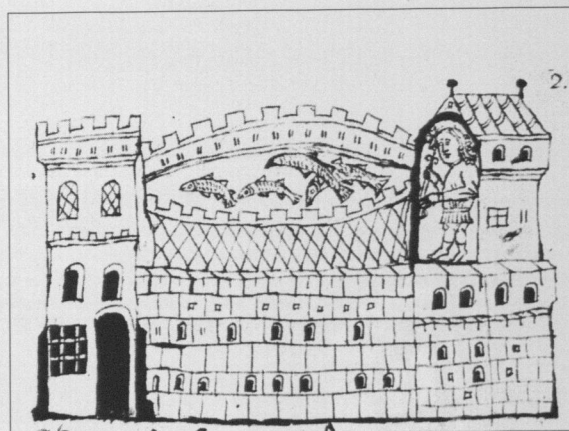
Fig. 11. Tours, cathédrale, façade.



Fig. 12. Rome, S. Agostino, intérieur.



13



14

15

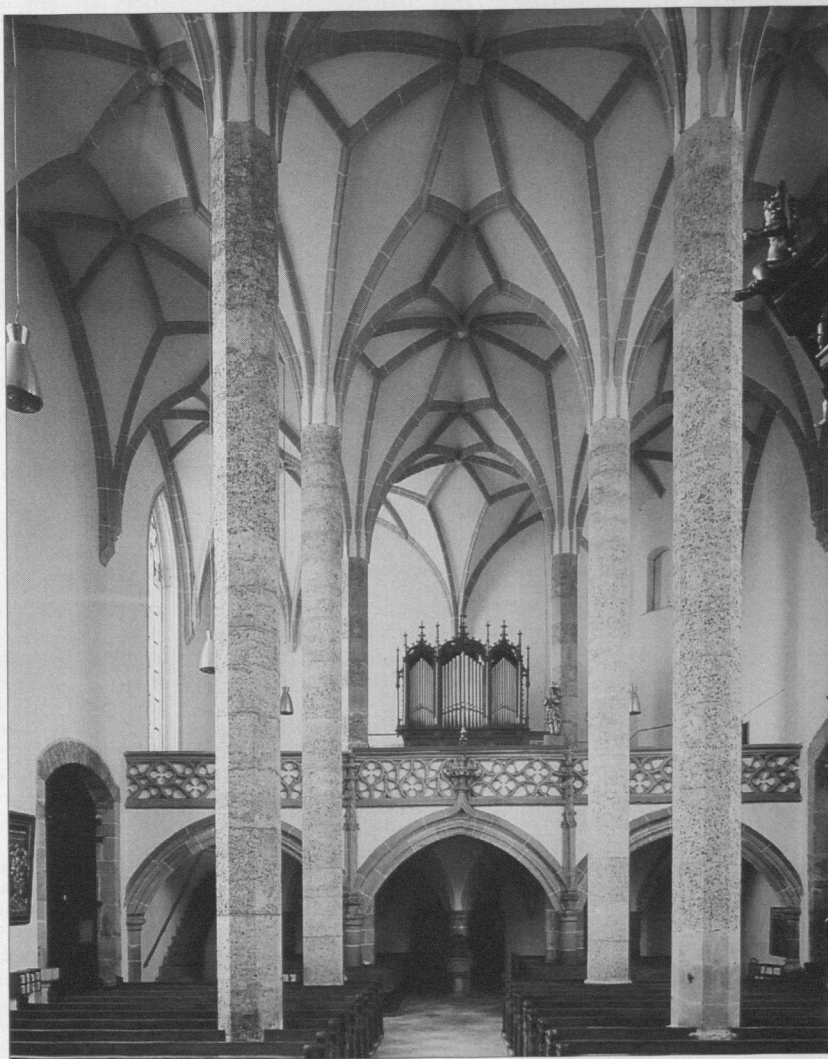


Fig. 13. J. Pélerin dit Viator : coupe transversale de Notre-Dame de Paris.

Fig. 14. *Mirabilia* (éd. allemande, avant 1466) : Colisée.

Fig. 15. Zell am Pettenfirst (Autriche), église paroissiale, intérieur.



Fig. 16. Prague, Hradschin, Wenzelsaal.

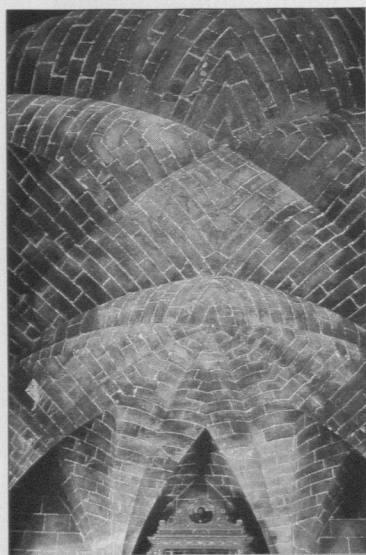


Fig. 17. Valence, S. Domingo, Capilla de los Reyes, voûte.

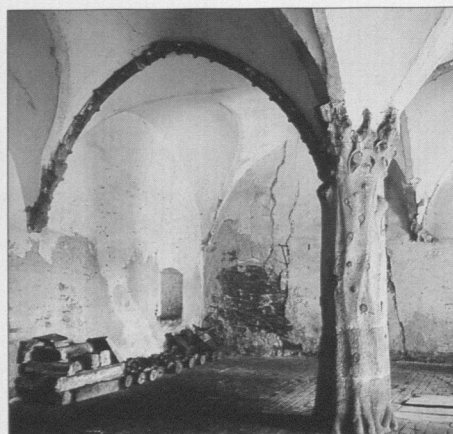


Fig. 18. Bechyne (Bohème), château de Ladislav von Sternberg, Pfeilerhalle.

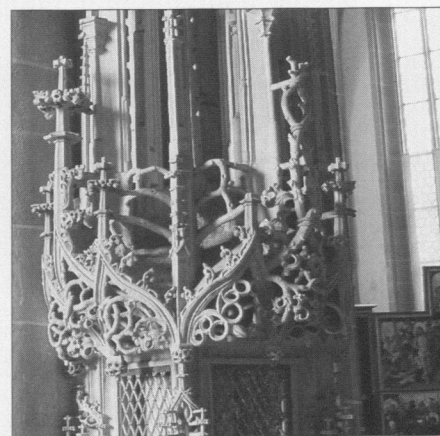


Fig. 19. Crailsheim, église paroissiale Saint-Jean-Baptiste, tour eucharistique.