

LA THÉORIE DE L'ARCHITECTURE EN ALLEMAGNE À LA RENAISSANCE

À la Renaissance, le développement culturel des pays germaniques fut durablement marqué par un Italien, Enea Silvio Piccolomini. Ce prélat humaniste séjourna longuement à la cour de l'empereur Frédéric III, avant d'être élu au trône de saint Pierre sous le nom du pape Pie II. Dans un traité rédigé en 1457-1458, ultérieurement intitulé *Germania*, Piccolomini esquisse un tableau de l'histoire germanique radicalement différent de la conception historique habituellement développée en Italie à la Renaissance, selon laquelle le Moyen Âge était une époque ignorante et peu civilisée ; les peuples transalpins, encore enfermés dans les ténèbres médiévales, étaient méprisés comme des Barbares. Le point de départ de Piccolomini fut la redécouverte en 1455 de la *Germania* de Tacite, où l'auteur latin décrivait la vie primitive des anciens Germains. Piccolomini apprit aux Allemands qu'à l'inverse des Italiens, qui déploraient le déclin de leur civilisation face à l'Antiquité idéalisée, ils vivaient dans un pays dont la civilisation progressait continuellement depuis les origines. Aussi l'Allemagne moderne n'avait-elle jamais connu meilleure situation. Piccolomini souligne spécialement la qualité de l'ordre public, l'aisance, le confort et la compétence de l'artisanat. Sa louange est plus réservée au sujet du génie littéraire et artistique et il déplore l'état de la science. Néanmoins il reconnaît que, dans plus d'un domaine, les Allemands ont atteint un stade de développement élevé, supérieur même à celui de l'Italie.

Dans le sillage de Tacite, la *Germania* de Piccolomini rapporte que les Germains ne construisaient pas d'édifices en pierre. Ce n'est qu'au cours du Moyen Âge qu'ils auraient commencé à bâtir des maisons en dur et que, depuis, l'architecture se serait continuellement améliorée. Les lettres de Piccolomini elles aussi décrivent, avec un enthousiasme certain, l'architecture moderne des pays du Nord, les châteaux, les maisons bourgeoises et les églises. Il admirait en particulier les manières de bâtir typiquement allemandes. Les églises-halles (*Hallenkirchen*) lui plaisaient tellement qu'une fois devenu pape, il choisit ce modèle pour la nouvelle cathédrale de Pienza. Il alla même jusqu'à prétendre que l'architecture allemande dépassait celle de tous les autres peuples : « *sunt meo iudicio Teutonici mirabiles mathematici omnesque gentes in architectura superant* » (1444). D'autres Italiens qui avaient fait le voyage d'Allemagne admiraient aussi l'intense activité architecturale qu'ils y avaient observée. Antonio De Beatis raconte en 1517 que les Allemands bâtissent tant de nouvelles églises qu'il en est jaloux, lorsqu'il pense aux nombreux sanctuaires que ses compatriotes, par impiété, laissent s'écrouler.

La *Germania* de Piccolomini eut un immense succès dans les pays germaniques et inspira de nombreux écrits similaires. Les Allemands prenaient pour vérité sacrée les jugements de leur apôtre humaniste. Ainsi, la Renaissance en Allemagne connaît également un retour vers la culture médiévale : on redécouvrit les textes du Moyen Âge (le *Nibelungenlied*, Ligurinus, Otto von Freising, Einhard, Hroswita von Gandersheim) ou on les pasticha (*Hunibald*, 1514). Les artistes allemands s'intéressèrent aux œuvres du haut Moyen Âge ; Lambert Lombard fit le relevé de fresques romanes. En outre, la supériorité évoquée par Piccolomini était confirmée et renforcée dans le domaine matériel. Les Allemands étaient tellement habiles dans le traitement de tous les matériaux, disait-on, que leurs ouvrages étaient demandés dans le monde entier et que leurs artisans étaient engagés par les Sarrasins, les Grecs et les Italiens. Là-dessus se greffait généralement l'évocation de leur inventivité. Les Allemands pouvaient s'enorgueillir de deux découvertes qui dépassaient celles des Anciens : la bombe (1380) et l'imprimerie (1440). Ces réalisations exceptionnelles firent l'objet d'innombrables éloges en Allemagne. Guillaume Budé voyait lui aussi dans l'invention de la poudre à canon et de l'imprimerie un signe spécifique du progrès de la civilisation au nord des Alpes. Ces idées finirent par avoir un certain retentissement même en Italie. En 1552, Girolamo Faletti soulignait l'esprit d'invention et d'industrie des Allemands, à qui le monde devait l'imprimerie, l'artillerie et le compas marin. Ce compas avait déjà trouvé une application dans l'architecture gothique. En tout cas, c'est Lorenz Lechler qui fut le premier à l'associer explicitement à l'architecture.

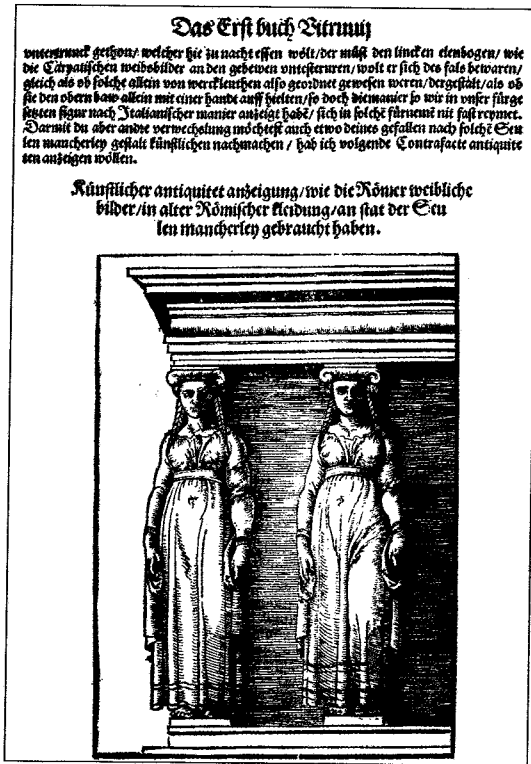
Reprenant la *Germania*, les humanistes allemands répétèrent inlassablement que l'architecture avait pris son essor dans les pays germaniques pendant le Moyen Âge. En effet, la valorisation de l'architecture allemande moderne par Enea Silvio Piccolomini était tombée sur un terrain fertile. C'est en termes comparables que Wimpfeling présente les Allemands comme les meilleurs architectes et il corrobore ce jugement en déclarant que c'est aussi l'avis d'un Italien comme Piccolomini. En 1512, Johannes Cochlaeus affirmait la qualité des architectes allemands en soulignant que les commanditaires de tous les pays faisaient appel à eux. De même, dans la préface de l'édition allemande de Serlio de 1608 à Bâle, il est encore dit que de tous temps l'Allemagne avait eu des maîtres qui connaissaient « le véritable art de bâtir » (*die wahre Baukunst*). L'architecture « moderne », que les Allemands et leur panégyriste Piccolomini célébraient, était en fait l'architecture gothique tardive. Dans le Serlio de 1608, la cathédrale de Milan est citée pour témoigner de l'excellence des architectes germaniques. Walther Ryff ajoute à l'édition pirate du livre de Serlio sur la géométrie, édité en 1547, les gravures de la cathédrale de Milan d'après Cesariano. Mais c'est la cathédrale de Strasbourg qui tient lieu de paradigme de la bonne architecture : on ne compte plus les louanges de cet édifice. Ici aussi Piccolomini avait été le précurseur. L'éloge rédigée par l'humaniste alsacien Jakob Wimpfeling (1505) est très caractéristique de la manière dont les écrits de ce type envisagèrent l'Antiquité. Wimpfeling admire particulièrement la tour de la cathédrale, qu'à son avis rien au monde ne surpasse. Le style flamboyant ne l'empêche pas de la comparer avec les bâtiments antiques et, dans le même temps, de recommander la lecture de Vitruve pour s'instruire dans l'architecture. Lorsque Ryff ajouta à son édition de Vitruve de 1548 un appendice sur les escaliers en vis, il proposa comme différents modèles l'escalier en vis de la colonne Trajane, celui du Belvédère de Bramante et celui de la partie ouest de la cathédrale de Strasbourg, bâti dans le style gothique tardif, les plaçant tout naturellement sur un pied d'égalité.

En 1572, Johann Fischart prenait la défense de l'art du Moyen Âge allemand contre la conception de l'histoire de l'art esquissée dans les *Vies* de Vasari publiées en 1568. Il trouvait la vision de l'Italien étroitement bornée à Florence. Selon lui, et en dépit de l'opinion de Vasari selon laquelle le Moyen Âge n'aurait pas connu de bons artistes, l'art à l'époque de Cimabue ne fleurissait pas qu'en Italie. D'autres pays, et spécialement l'Allemagne, avaient d'excellents peintres, sculpteurs et architectes dès le règne de l'empereur Frédéric Barberousse (1152-1190). Du reste, ajoute Fischart, Vasari lui-même a dû reconnaître que les Allemands avaient contribué au développement de l'art italien dès le haut Moyen Âge, puisqu'il rapporte que les Empereurs germaniques amenaient leurs propres artistes lorsqu'ils venaient en Italie. C'était la preuve qu'au Moyen Âge les bons artistes n'étaient pas en Italie, mais bien en Allemagne. Toujours selon Vasari, c'est un artiste allemand qui, vers 1333, c'est-à-dire à l'époque de Giotto, a contribué au renouveau de l'architecture italienne.

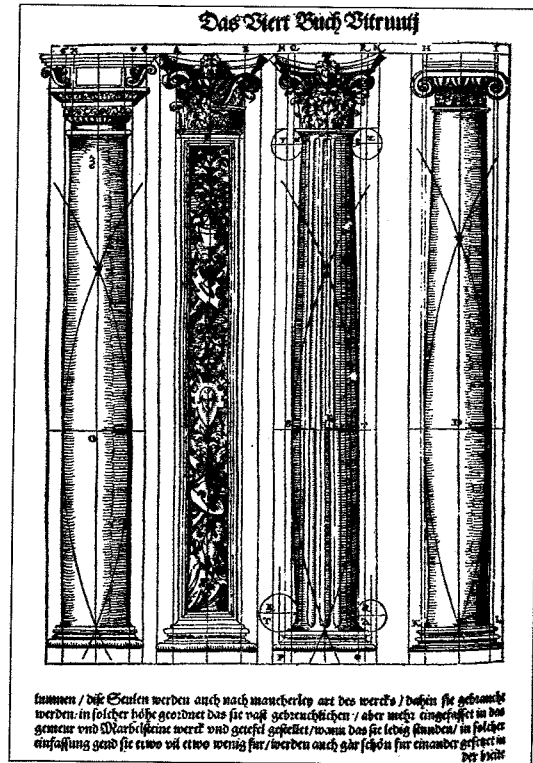
Par ailleurs, de nombreux humanistes allemands reprirent la thèse italienne selon laquelle l'époque de Giotto vit la résurrection de l'art et de l'architecture à l'antique quand ils ne le dataient pas, comme Érasme de Rotterdam en 1489, d'il y a « deux ou trois cents ans ». Mais ils élargissaient le mouvement à l'Europe entière, spécialement à l'Allemagne, de telle sorte que l'architecture du gothique tardif apparaissait, elle aussi, comme une architecture « renaissante ».

Lorsque, venant d'Italie, l'invitation à bâtir à la manière antique résonna à travers les Alpes, quel pouvait être le degré de compréhension des Barbares ? Les écrits des Anciens passaient assez facilement les frontières et, dès la fin du XV^e siècle, l'imitation des modèles antiques était une pratique commune pour les écrivains en France et en Allemagne. C'était plus difficile pour les œuvres architecturales. On pouvait bien sûr aller à Rome, mais rares étaient les artistes qui s'aventuraient dans un tel voyage. Jamais Dürer n'a dépassé Bologne pour visiter la Ville Éternelle. Et bien peu de dessins, du moins au XV^e siècle, donnaient une représentation réaliste et claire de l'Antiquité. Quant aux textes, y compris celui de Vitruve, ils étaient encore moins efficaces.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que l'architecture gothique ait été tout naturellement placée au même rang que celle de l'Antiquité. Souvent l'architecture antique et l'architecture médiévale étaient même



215 b



215 c

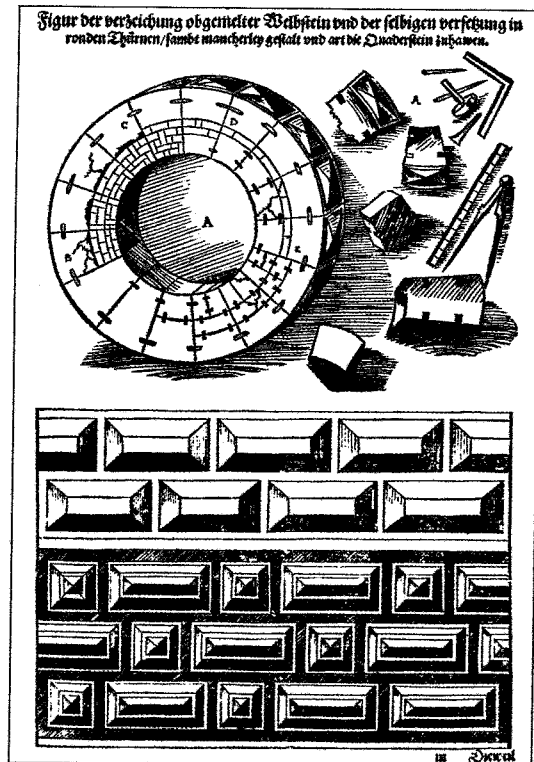


Fig. 215a, b, c, d
 Quatre planches du *Vitruvius Teutsch* [...] D. Gualterum H. Rivium Medi. & Math. vormalis in teutsche sprach su transferiren noch von niemand sonst verstanden sonder für unmöglichen geachtet worden, Nüremberg, Johan Petreius, 1548, in fol ; f. CCXXXVI verso (portique en perspective tiré du Livre II de Serlio), f. XIV (cariatides) ; f. CXXXIV verso (colonnes) ; f. XLI (bossage). Xylographie. Vienne, ÖNB, 72.E.77.

confondus. Des humanistes allemands renommés, comme Andreas Althammer (1535), prenaient de simples églises médiévales pour des temples de l'Antiquité romaine. Dans de nombreux dessins allemands du XV^e siècle, le Panthéon, le Capitole ou le Colisée apparaissent sous des atours médiévaux. Michael Pacher allie dans son *Kirchenväteraltar* (retable des Pères de l'Église) une perspective et un style figuratif imprégnés des derniers acquis italiens, ceux de Mantegna par exemple, au répertoire architectural du gothique tardif. Dans la *Danaë* de Jan Gossaert, dit Mabuse, l'antique Argos est représenté comme un mélange de bâtiments de style antique et d'autres de style gothique tardif (Munich, Alte Pinakothek, 1527).

Cependant, les Allemands n'étaient pas les seuls à n'avoir qu'une idée très vague de l'architecture antique. L'Italie du Nord n'était guère plus avancée. Cesare Cesariano utilise à plusieurs reprises la cathédrale de Milan pour illustrer son commentaire de Vitruve (figs. 132, 133), comme exemple de temple diptère et pour le système de proportions. Il en va de même en France. Encore à la fin du seizième siècle, Étienne Pasquier, évoquant Paris, parle de Notre-Dame, de la Sainte-Chapelle et du Palais de la Cité, « lesquels le commun peuple estime faits à l'antique : et neantmoins, au jugement de braves architectes, il n'y a rien d'antique en eux, ains sont bastis à la moderne ... ».

Une seule des nouvelles idées de la Renaissance était vraiment compréhensible dans tous les pays : l'exigence de fonder les sciences et les arts sur des principes théoriques et de mettre ces principes par écrit afin d'en donner des définitions claires et transmissibles. Encouragés peut-être par les éloges d'Enea Silvio Piccolomini, les architectes allemands réagirent étonnamment vite à cette exigence. Plusieurs traités sur l'architecture virent le jour dès la fin du XV^e siècle. Compte tenu du contexte historique et culturel évoqué plus haut, on ne s'étonnera pas que ces écrits soient déterminés par l'architecture gothique tardive. Un an après la publication du traité d'architecture d'Alberti (1485) furent imprimés les deux cahiers sur la construction des pinacles et des gâbles gothiques de Hans Schmuttermayer (vers 1486) et de Matthäus Roriczer (1486). Vers 1500, Lorenz Lechler, se fondant sur les règles les plus antiques, écrivit un traité sur la disposition régulière des églises. Ce texte, plusieurs fois copié, ne fut jamais publié.

Ce qui caractérise tous ces écrits est la mise en évidence de l'aspect rationnel de l'architecture. Les ouvrages sur les pinacles montrent que la forme complexe de cet élément fondamental du décor gothique est édiflée selon une unique méthode de détermination des mesures. Roriczer fait du bon raisonnement, de la compréhension et de la science de la géométrie la base de l'architecture. Il dédia son livre sur les pinacles à son mécène, l'évêque d'Eichstätt. On peut en déduire qu'il lui importait moins d'enseigner aux artisans une technique, que de montrer aux profanes que l'architecture suivait une logique mathématique : motivation qui était finalement la même que celle qui guidait les traités d'architecture italiens de la Renaissance. Dans son *Unterweysung der Messung* (« Instruction sur les mesures »), Lechler démontre que la disposition générale d'une église, depuis les mesures principales jusqu'à celles des détails, est déterminée par une grille modulaire unique. Dans ses conséquences (sinon dans le détail de ses règles), ce système de proportions est similaire à celui qui avait prévalu sur le chantier de la cathédrale de Milan et dont Cesariano rend parfaitement compte en utilisant cet exemple pour illustrer Vitruve. Lechler avait beau avoir sous les yeux des formes gothiques, l'accord formel qu'il préconise pour les bâtiments rappelle le principe de la *concinntas* d'Alberti : au fondement de toute beauté, il y a un unique module dont dépendent toutes les parties.

Le lien avec la géométrie est caractéristique des traités du gothique tardif. Roriczer conçut même un traité spécialement consacré à cette science (*Geometria deutsch*, 1487-1488). Ce lien se retrouve dans les traités d'architecture de la Renaissance italienne et leurs successeurs (Diego de Sagredo, etc.). Dans l'Antiquité, la géométrie avait été la base de l'architecture et elle le resta pendant tout le Moyen Âge.

À la suite d'Erwin Panofsky, on opposait naguère le goût de la Renaissance pour les rapports rationnels dans l'architecture à la prédilection gothique pour les proportions géométriques — et spécialement pour les rapports algébriquement irrationnels — aussi irrationnel que tout le Moyen Âge — selon l'o-

pinion italienne. Mais les recherches les plus récentes ont montré que cette opposition n'est plus recevable. Le gothique applique lui aussi des rapports rationnels. Lechler recommande tout particulièrement les proportions arithmétiques. Ce n'est qu'à certains emplacements, surtout dans le chœur, qu'il les combine à des proportions géométriques. Cela veut dire que les deux types de rapport ne s'excluent pas mutuellement. Il en va de même de la cathédrale de Milan. Inversement, la Renaissance italienne utilisa aussi les proportions géométriques : Alberti, entre autres, les utilise dans le *De Re Aedificatoria*. Son modèle direct se trouve dans la tradition du Moyen Âge, mais même si l'on s'en tenait au modèle rhétorique de l'Antiquité, on découvrirait qu'à plusieurs reprises Vitruve recommande les proportions géométriques.

En dehors de la question des formes gothiques, les écrits sur l'architecture du gothique tardif se distinguent de la théorie architecturale italienne, surtout par l'absence de vision humaniste. Cependant, il faut là encore nuancer. Sur plus d'un point, et malgré toutes les différences formelles, les traités sur les ordres de la Renaissance offrent de grandes similitudes avec les livres sur les pinacles. Le *Quarto Libro* de Serlio, avec sa réflexion sur le véritable sens de Vitruve, en particulier en ce qui concerne les vestiges archéologiques, est une exception : Diego de Sagredo, Blum ou Vignole se préoccupent essentiellement de donner des règles fixes à des formes précises. Néanmoins, on peut globalement dire que la théorie de l'architecture du XV^e siècle en Italie était plus érudite que celle de l'Allemagne, qui par nature était plus tournée vers la pratique. Cette distinction caractérise plus généralement l'orientation des sciences dans les pays germaniques et spécialement celle des mathématiques, la discipline la plus proche de l'architecture : « en tout cas, sciences abstraites et pratique manuelle étaient moins séparées qu'en Italie » (W. Andreas).

Comme on l'a déjà dit, Enea Silvio Piccolomini avait bien remarqué la composante plus pratique de la civilisation allemande de son temps. Les Allemands le suivirent aussi sur ce point. Les préfaces de ces traités allemands écrits autour de 1500 insistent bien sur l'aspect fonctionnel de l'art et le ton qu'ils adoptent reste ostensiblement humble. Ils ne sont pas écrits pour procurer de la gloire à leur auteur, mais, comme le dit Roriczer dans la dédicace de son livre sur les pinacles, pour « l'utilité générale » (*allgemeinen Nutzen*). Dürer, dans la préface de son traité des proportions, explique clairement qu'il a été écrit sans « *Ruhmredigkeit* », sans aucun souci de renommée. De pareilles tournures apparaissent volontiers sous la plume des architectes italiens du XVI^e siècle, pour distinguer leurs écrits de ceux des lettrés.

Le débat théorique sur l'architecture se poursuit en Allemagne à un plus haut niveau intellectuel dans l'œuvre d'Albrecht Dürer. Après quelques trente ans d'études sur la théorie architecturale, comme en témoignent ses dessins, il publia en 1525 un traité pratique consacré à la géométrie appliquée intitulé *Unterweysung der Messung...* Dans sa conception d'ensemble, l'ouvrage s'inspire de la deuxième édition du traité de géométrie de Luca Pacioli (1509), mais Dürer aborde les problèmes d'une façon personnelle et intègre la littérature la plus récente sur le sujet. Dans ce cadre, et à l'instar de Pacioli, Dürer traite aussi de la forme des colonnes, rédigeant de fait le premier écrit sur ce thème publié hors d'Italie. En effet, il est plus facile de mettre en avant les règles des ordres que de définir une idée générale de l'architecture antique. Ainsi les ordres des colonnes sont-ils devenus en quelque sorte la marque de fabrique de l'architecture à la Renaissance qui du reste a peu de chose en commun avec celle des Anciens. Voilà pourquoi les ordres constituaient autrefois la partie la plus intéressante de la théorie architecturale. Pacioli et Dürer isolèrent les colonnes du contexte relatif à l'architecture antique ou *all'antica* et bientôt d'autres les imitèrent. De manière très significative, cette évolution a commencé dans des pays éloignés des principaux foyers de l'architecture antique : en Italie du Nord, en Allemagne, en Espagne (Diego de Sagredo, 1526) et en France (traduction de Diego de Sagredo).

Comme Pacioli, Dürer ne reprend pas l'ensemble de la théorie des ordres telle que l'avaient formulée Vitruve et après lui Alberti. Mais il connaissait le *De Architectura* et il le comprenait mieux que beaucoup de ses prédécesseurs italiens, comme par exemple Francesco di Giorgio Martini. Toujours

comme Pacioli, Dürer se concentre sur ce qui lui semble utile pour un architecte. Tous deux conçoivent un ordre unique que le caprice et l'imagination peuvent faire varier à l'intérieur de limites déterminées. Alors que Pacioli avait choisi le corinthien, l'ordre le plus répandu dans l'Italie de son temps, Dürer imagina un ordre adapté à la pratique architecturale de son pays qui combinait des éléments du répertoire antique avec des motifs flamboyants. Il traite en outre des piles du gothique tardif.

Se contenter d'un ordre unique n'impliquait en aucun cas une limitation à la pure pratique. À propos de la volute ionique, Dürer propose un vaste développement géométrique qui va bien au-delà de ce que Serlio proposera en 1537 dans le *Quarto Libro* (fig. 146). Apparemment, Dürer partage l'idée que l'architecte doit être érudit et connaître les Anciens, mais sa pratique de bâtisseur doit néanmoins s'appuyer sur la tradition et l'usage, selon le principe du *decorum*. Il faut souligner qu'en Allemagne à cette époque on continuait à monter des voûtes d'ogives même lorsqu'on utilisait des colonnes antiques. Non sans de bonnes raisons : les voûtes antiques n'étaient guère connues et les Anciens n'en avaient jamais formulé la théorie. La chapelle des Függer à Augsbourg (1509) est un des premiers exemples de cette combinaison typique de supports à l'antique et de voûtes gothiques. Néanmoins, l'ingénieuse tentative de dialogue entre Antiquité et Moyen Âge, telle que Dürer l'imagina, resta une exception. Là où l'on utilisait encore les voûtes d'ogives, et à l'intérieur de bâtiments de type gothique, l'évolution amena les constructeurs à adopter les colonnes antiques en suivant les modèles italiens.

En 1527, Dürer publia l'ouvrage intitulé *Etliche underricht, zu befestigung der Stett, Schloss und flecken* (Instructions sur la fortification des villes, châteaux et sites). Il s'agit du premier traité autonome sur les fortifications publié à la Renaissance. C'était peut-être une conséquence de l'invention de la bombarde, alors attribuée aux Allemands, mais il y eut une cause plus immédiate qui était le souci de l'empereur Ferdinand I de protéger la Hongrie contre les attaques des Turcs. Dans cette optique, Dürer écrivit un traité qui, en conformité avec l'esprit de la Renaissance, alliait recettes pratiques et conceptions théoriques. La principale préoccupation était de construire des fortifications adaptées aux armes nouvelles, capables en particulier de résister à l'artillerie. Dürer se basa sur ce qui avait été développé en Italie vers 1500, reprenant l'idée des murs talutés que Francesco di Giorgio, Léonard et Fra Giocondo avaient déjà conçus pour soutenir la force destructrice des canons. Les conceptions de Dürer eurent des conséquences pratiques sur l'art de la fortification en Allemagne et, dans leurs principes, elles eurent un écho dans les leçons sur la fortification du comte Reinhard zu Solms qui furent publiées en 1535 et à nouveau par Walther Ryff en 1547. En revanche, lorsque le traité de Dürer parut, ses idées étaient déjà dépassées en Italie. En 1513, lors de la construction de la forteresse de Pise, Giuliano da Sangallo avait déjà mis en œuvre des bastions à orillons, disposition à tous égards si efficace qu'elle allait régner sur l'architecture militaire aussi longtemps que l'on construirait de grandes fortifications.

Le traité de Dürer présente en outre une ville idéale. Ce projet n'a rien de commun avec les villes idéales, comme la Sforzinda de Filarete, qui matérialisent des idéaux sociaux ; c'est encore moins une cité utopique. Il s'agit plutôt d'une ville de garnison. Son plan est déterminé par des préoccupations pratiques et le principe s'inspire des camps romains, selon l'exemple donné par Vitruve. Le projet de Dürer a eu beaucoup de succès dans la pratique : les villes fondées en Allemagne par les Huguenots suivirent son schéma.

La réflexion sur la théorie architecturale se poursuivit après la mort de Dürer à Nuremberg, l'un des principaux foyers d'humanisme et d'artisanat de haute qualité en Allemagne. L'époque se caractérise par la production de séries de gravures, sur bois ou sur cuivre, d'un niveau théorique peu élevé, qui proposent toutes sortes d'ornements pour les divers éléments de l'ordre corinthien (Hans Sebald Beham, Nuremberg, 1524-1543 ; Peter Flötner, Nuremberg, 1530-1534 ; Heinrich Vogtherr, *Kunstbüchlein*, Strasbourg, 1538). Mais on ne trouve pas en Allemagne de séries consacrées explicitement aux ordres de Vitruve, comparables à celle publiée par Serlio à Venise en 1528 (fig. 15). Néanmoins, autour de 1530-1540, deux intéressantes gravures paraissent avec le monogramme W. H. qui représentent un ordre unique, avec des éléments ioniques et corinthiens. Pacioli et Dürer imposent toujours le principe

de l'ordre unique, le seul compréhensible pour la pratique contemporaine. Bien que le maître W. H. donne exactement les proportions vitruviennes, ses deux gravures ne montrent pas deux ordres différents, mais des variantes vitruviennes de l'ordre unique. Les légendes des gravures sont en latin, ce qui laisse à penser que cet exercice de style est davantage destiné aux cercles érudits qu'aux architectes. C'est la dernière représentation théorique de l'ordre unique : la première phase du processus de compréhension de l'architecture antique touchait à sa fin et la distinction des ordres selon les indications de Vitruve s'imposa dès lors (fig. 216).

Deux parutions signalent clairement cette évolution : la première traduction en allemand du *Quarto Libro* de Serlio à Anvers en 1542 et deux eaux-fortes réalisées par Augustin Hirschvogel à Nuremberg en 1543 qui donnent des modèles d'ordres toscan et dorique d'après Serlio et Cesariano. Les légendes sont toujours en latin. La même année, Hirschvogel, qui était aussi topographe, publia à Nuremberg un manuel de géométrie illustré. L'auteur ambitionne de faire œuvre utile pour la pratique des peintres et des architectes : il se concentre sur des questions géométriques applicables aux cas concrets et renvoie à l'*Unterweysung* de Dürer pour les problèmes plus généraux.

En 1543 parut à Strasbourg, autre foyer de l'humanisme allemand, une édition de Vitruve qui reprend le texte latin admirablement bien établi par Fra Giocondo pour son édition vénitienne de 1511. Comme le Vitruve de Francesco Lucio Durantino, qui était paru en 1524 à Venise, elle est illustrée de planches empruntées aux éditions de Fra Giocondo et de Cesare Cesariano. Pendant les années 1547 et 1548 furent publiées successivement la traduction de Vitruve en français par Jean Martin et en allemand par Walther Ryff. Martin se limitait au texte de Vitruve et, encore une fois, l'édition s'inspirait des gravures de Fra Giocondo et de Cesariano. Néanmoins, Jean Goujon ajouta aux deux livres concernant les ordres, partie considérée alors comme la plus importante, des illustrations originales de qualité bien supérieure, pour la plupart inspirées par Serlio (figs. 167-169). Le travail de Ryff est différent : il reprend en effet l'ensemble de l'édition de Vitruve publiée par Cesariano, y compris les commentaires de l'Italien, comme l'avait fait, mais seulement pour les cinq premiers livres, Giovanni Battista Caporali dans son édition parue à Pérouse en 1536. Les traductions de Cesariano, de Martin et de Ryff restèrent durant toute la Renaissance les ouvrages de référence en Allemagne. Encore en 1610, le projet d'Elias Holl pour l'hôtel de ville d'Augsbourg s'inspire apparemment de ce Cesariano traduit par Ryff.

Le traité sur les ordres publié par Hans Blum à Zurich en 1550, *Quinque columnarum exacta descriptio...*, représente l'expression la plus accomplie de la réception de la théorie architecturale italienne en Allemagne. L'ouvrage présente les cinq ordres sous leur forme idéale, sans proposer d'exemples antiques et sans discuter le texte de Vitruve. Le dessin des ordres s'inspire du *Quarto Libro* de Serlio, dont la traduction allemande avait été publiée en 1542. Mais la mise en page est incomparablement plus claire que chez Serlio. Les planches de « format impérial » sont si grandes et si précises qu'on peut très facilement y lire les mesures et relever les indications numériques de proportions, un peu comme chez Cesariano, mais de manière beaucoup plus conséquente et claire (fig. 219). Les légendes se limitent à de brèves explications. De tous les traités parus jusque-là, celui de Blum était, et de loin, le plus approprié à l'usage pratique. Mais ce n'était pas sa seule destination, puisque la première édition était rédigée en latin.

Le livre de Blum fut sans doute aux XVI^e et XVII^e siècles le plus diffusé des ouvrages de théorie architecturale. Le texte latin de la première édition fut traduit en plusieurs langues, en français dès 1551, en allemand seulement en 1555. Il eut une influence immense. Parmi les nombreux auteurs qui s'en inspirèrent en Allemagne, on peut nommer Gabriel Krammer, Rütger Kassmann, Georg Caspar Erasmus, Andreas Böckler, Abraham Leuthner von Grundt et Johann Indau. En France, Blum eut un impact durable. Jean Bullant dans la *Reigle generale d'Architecture des cinq manières de colonnes* (Paris, 1564) s'inspire de la technique de représentation des ordres et l'on retrouve la copie des illustrations et du texte dans le *Premier Livre d'Architecture* de Julien Mauclerc (La Rochelle, 1600). En Angleterre, le traité de Blum est le premier ouvrage de théorie architecturale à être traduit (1601) et, avec plus de douze éditions, il était au XVII^e siècle plus diffusé que tous les autres traités de même

nature. Le grand nombre de ces éditions lui fit jouer un rôle déterminant pour la reconstruction de Londres après le Grand Incendie, en 1666. Dans la seule décennie 1668-1678, six éditions anglaises virent le jour. En comparaison, le traité de Serlio ne fut traduit en anglais qu'en 1611, et il n'y eut qu'une seule édition. Vignole et Palladio, traduits au milieu du XVI^e siècle, ne connurent que quatre rééditions jusqu'à la fin du siècle.

En revanche, Blum ne fut jamais traduit en italien. Mais la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignole, qui parut pour la première fois à Rome en 1562, s'en rapproche dans le fond comme dans la forme : on peut dire que ce fut la manière italienne de réagir. L'influence de Blum est aussi décelable dans le Manuscrit italien 473 de la Bibliothèque Nationale de France, probablement rédigé à la même époque, qui ne fut publié qu'en 1981 par Vladimír Juřen. Lorsque Vincenzo Scamozzi résume l'histoire de la théorie architecturale dans l'*Idea dell'Architettura Universale* (1615), il ne nomme que deux étrangers à côté des maîtres italiens : Hans Blum et Philibert de L'Orme.

Entre-temps, le style italien avait conquis l'architecture allemande. Cependant la théorie n'y retrouva plus le haut niveau de ses débuts. Alors que l'acuité intellectuelle et la culture antique des architectes français donnent naissance à des ouvrages remarquables comme les annotations à Vitruve de Guillaume Philandrier (1544) et le *Premier Tome de l'Architecture* de Philibert de L'Orme (1567), les Allemands se limitent aux recueils de modèles d'ornement, de goût volontiers excentrique, publiés par le peintre strasbourgeois Wendel Dietterlin entre 1593 et 1598.

L'on ne peut trouver trace d'une analyse de type intellectuel chez Dietterlin, exception faite des réflexions iconographiques à propos des atlantes ou des caryatides qu'il ajoute à chaque ordre. Ainsi, l'on trouve dans l'ordre toscan un homme avec les attributs d'un vigneron (fig. 223). Ces attributs renvoient à Janus-Noé, le fondateur légendaire des Étrusques (*Tusci* ou *Etrusci* en latin). En effet, on explique alors que l'ordre toscan appartenait non seulement aux Étrusques mais aussi aux *Teutschen*, aux Allemands, puisque les deux peuples descendaient d'un même père, le héros Tuscus. Hans Blum avait été le premier à parler de ce rapport dans son traité sur les ordres, déduisant la parenté entre les peuples d'une étymologie fondée sur la résonance similaire de leurs noms. Ainsi, l'ordre le plus primitif proviendrait-il de l'héritage allemand. Cette idée concorde parfaitement avec le texte fameux de Tacite sur le caractère rustre mais héroïque des Germains, bien connu dans l'Allemagne de la Renaissance. Il y a du reste d'autres ordres « nationaux ». Serlio fait de l'ordre composite l'ordre « romain », car selon lui il réunissait les éléments des divers ordres inventés par les Grecs dans des contrées que les Romains avaient conquises. De son côté, Philibert de L'Orme propose à ses compatriotes, avec des modifications particulières, le plus élégant et le plus magnifique des ordres, l'« ordre français ».

Hubertus Günther

traduction Jeanette Zwingenberger

Bibliographie

Forssman 1956 ; Forssman 1961 ; Germann 1980 ; Juřen 1981 ; Exposition Wolfenbüttel 1984 ; Kruft 1985 ; Günther 1988a ; Günther 1988d ; Coenen 1990.