

## Chapitre 2

### Architecture de la seconde renaissance

#### C/ second gothique tardif

La seconde renaissance correspond approximativement au XVI<sup>e</sup> siècle. Au début, elle concerne surtout l'Italie, mais elle s'étend rapidement vers le nord où le style renaissance va progressivement remplacer le style gothique. S'étant amorcé avant la fin du XV<sup>e</sup> siècle, si le second stade du gothique tardif était presque terminé au milieu du XVI<sup>e</sup>, sa brève existence a toutefois suffi à générer des œuvres bien distinctes de celles de son premier stade et qui montrent des effets équivalents à ceux du style de la seconde renaissance.

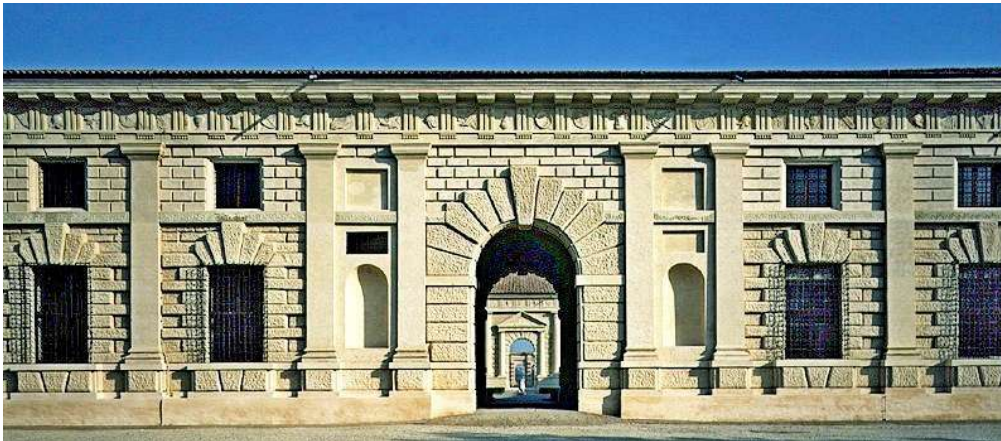


Le Tintoret : *Le Miracle de l'esclave*, également appelé *Saint Marc sauvant l'esclave* (1547-1548) Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Le\\_Tintoret](https://www.wikiwand.com/fr/Le_Tintoret)

Comme on l'a fait pour les effets caractéristiques du XV<sup>e</sup> siècle, on évoque avec une peinture du XVI<sup>e</sup> ceux qui vont caractériser ce nouveau siècle, l'exemple étant cette fois une toile de 1547-1548 du Tintoret (1518 ou 1519-1594) qui représente « Le Miracle de l'esclave », c'est-à-dire l'intervention depuis le ciel de Saint Marc qui, pour sauver un esclave qui allait être martyrisé pour l'avoir prié, le rendit invulnérable aux supplices. En l'occurrence, les pointes acérées qui auraient dû l'aveugler et les marteaux qui auraient dû lui briser les jambes se brisent, devenant alors inutilisables.

De façon très exceptionnelle, on retrouve deux fois de suite un même effet, celui d'un/multiple, toutefois le second n'est plus le relié/détaché mais « le centre/à la périphérie ». Si l'on trouvera des dispositions qui mettront effectivement en concurrence visuelle le centre d'une forme et sa périphérie, il faut cependant avoir à l'esprit que cette dénomination signifie fondamentalement que l'effet visuel en question sera déstabilisant, comme il est évidemment déstabilisant que de ne pas savoir si l'on est au centre de quelque chose ou à sa périphérie, et pour cette raison on se contentera de parler d'un effet de déstabilisation lorsqu'il ne concernera pas précisément un conflit entre le centre d'une forme et sa périphérie. Cet effet sera privilégié à l'un/multiple, car c'est lui qui est réellement caractéristique de la nouvelle étape de l'architecture comme de la peinture.

Dans la toile du Tintoret, pour correspondre à l'effet déstabilisant du centre/à la périphérie, on remarquera que tous les personnages sont en situation déséquilibrée, ou tout du moins en équilibre précaire, même obligés parfois de s'accrocher pour ne pas tomber, à moins que leurs gestes ne soient suspendus dans le cadre d'un mouvement qui déstabilise leur position. L'aspect de foule agitée par un même événement et dans laquelle chaque personnage se distingue par son attitude personnelle correspond, cette fois, à l'effet d'un/multiple.



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

Source de l'image : [http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/?2-1-1-Melancolie-de-la-beaute&id\\_document=37](http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/?2-1-1-Melancolie-de-la-beaute&id_document=37)

Pour analyser l'architecture de la deuxième renaissance italienne, on commence avec la façade arrière du palais du Te à Mantoue, construit entre 1525 et 1536 par l'architecte Jules Romain (1492/1499-1546). On y retrouve le même principe qu'au palais Rucellai du siècle précédent, c'est-à-dire l'imbrication conflictuelle l'un dans l'autre de deux modes constructifs qui s'excluent mutuellement, l'un qui accole matériellement des pierres les unes aux autres pour générer une surface murale continue, l'autre qui use de pilastres et d'entablements rythmés par des triglyphes et des métopes que l'esprit, doté de mémoire, associe à l'architecture de l'Antiquité. Ces deux modes constructifs se font toutefois contraste de façon plus énergique qu'à l'étape précédente, puisque la matérialité de l'aspect de certaines pierres est renforcée par un martelage de leur surface, et puisque l'ordre monumental à l'antique s'enhardit pour sa part à embrasser d'un seul coup toute la hauteur de l'édifice. Chacun hausse donc le ton, et la force de leur contraste n'étant plus compatible avec une

cohabitation dans un même plan, ils sont maintenant décalés dans la profondeur pour mieux se séparer. Il est à noter que les grosses pierres des chaînages et des linteaux des baies interviennent en tant qu'effets de matière, exacerbés pour cela par le martelage des surfaces et par leurs dimensions colossales induisant un effet de solidité matérielle, mais aussi en tant qu'effets de l'esprit puisqu'elles sont agencées de façon très visiblement géométrique et symétrique.

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

Une seule façade faite de deux modes constructifs emboîtés, un seul type de travée répété à de multiples reprises, un seul type d'ornement répété à de multiples reprises sous la corniche, un seul mur de façade divisée en de multiples pierres bien individualisées, un seul ensemble de bossages pour encadrer chaque baie du rez-de-chaussée obtenu par l'assemblage de multiples pierres en relief : cette fois, il s'agit de l'effet d'un/multiple.



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

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Palais\\_des\\_Conservateurs](https://www.wikivand.com/fr/Palais_des_Conservateurs)

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

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

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

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

Puisque cette façade est à la fois unifiée sur toute sa longueur et découpée en multiples travées analogues, puisqu'elle est à la fois unifiée et divisée en deux systèmes porteurs apparemment autonomes, l'effet d'un/multiple y est également à l'œuvre.

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

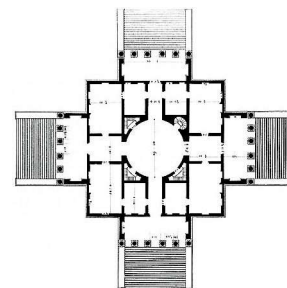
Dans cette villa la notion de matière est portée par le caractère massif du corps de bâtiment principal, et pour leur part les portiques évoquent à l'esprit l'architecture antique. Par ailleurs, l'attention de notre esprit lit « du bout des yeux » les tracés verticaux des colonnes, le tracé horizontal de l'entablement qu'elles portent, la forme triangulaire du tympan de chaque portique, la façon dont chaque sculpture se dresse verticalement au-dessus de ces frontons, et par l'esprit nous pouvons aussi nous imaginer franchir l'un des escaliers d'accès, puis passer sous le portique correspondant pour finalement pénétrer dans la villa. Du fait que chacun des quatre portiques est orienté dans une direction particulière, il faudrait se mettre en même temps en face de chacun d'eux pour percevoir et comprendre pleinement l'architecture de ce bâtiment, ce qui est évidemment impossible et nous ramène donc à l'effet de déstabilisation caractéristique de ce siècle-là. Puisque

les quatre portiques ne fusionnent pas visuellement avec la masse cubique du corps de bâtiment principal, c'est un contraste délibéré qui est établi entre ce corps de bâtiment qui donne la notion de massivité matérielle et les portiques qui s'adressent à la mémoire architecturale de notre esprit qui lit leurs formes « du bout des yeux ». La coupole qui surmonte la toiture, parce qu'elle affirme l'axe de quadra-symétrie qui vaut aussi bien pour le cube central que pour les portiques latéraux, contribue pleinement à la mise en place de ce conflit entre ce qui fait masse matérielle et ce qui capte l'intérêt de notre esprit.



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

Source des images : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Villa\\_Rotonda](https://fr.wikipedia.org/wiki/Villa_Rotonda)



Ce conflit entre la perception de la masse matérielle du corps de bâtiment central et la perception des quatre portiques répartis sur sa périphérie ne provient pas du fait que ceux-ci masquent partiellement le bâtiment, car on en voit suffisamment pour bien repérer sa présence. Il provient du fait que la construction massive centrale se lit comme un volume cubique recouvert d'une toiture à quatre pentes culminée par une coupole tournant autour d'un axe vertical, ou qu'elle se lit comme une enveloppe qui se déroule horizontalement en continu, tandis que, pour leur part, les portiques sont lus par notre esprit comme des groupes de trajets verticaux ascendant indépendants les uns des autres, ou comme des axes horizontaux poursuivant des escaliers qui se dirigent vers le bâtiment depuis quatre directions complètement indépendantes les uns des autres. On a donc ici affaire à un conflit entre deux perceptions, puisque celle des portiques ne peut se réaliser sans défaire en nous la perception du corps principal du bâtiment, et inversement. Un tel conflit entre la perception de l'axialité centrale d'un bâtiment et sa perception selon quatre axes de lecture répartis sur toute sa périphérie, c'est là, très littéralement, un effet de centre/à la périphérie, c'est-à-dire lié à l'existence de quatre centres visuels répartis sur toute la périphérie et en concurrence avec une figure centrale. Il reste à envisager l'effet d'un/multiple : une centralité massive bien affirmée et quatre façades absolument identiques réparties symétriquement sur ses quatre faces, sans oublier que chaque portique met en valeur un seul fronton triangulaire soutenu par de multiples colonnes.

Deux autres exemples qui mettent spécialement en valeur l'effet du centre/à la périphérie, et pour cela nous revenons d'abord à la place du Capitole de Rome pour considérer cette fois son pavage, réalisé en 1940 d'après la gravure de 1569 qu'en avait fait Étienne Dupérac (vers 1530-1604). On ne sait si la conception du dessin de ce pavage doit lui être attribuée ou si elle revient à Michel-Ange. On peut sans problème ressentir comment sa partie centrale explose en étoile en fixant notre regard sur la statue de Marc-Aurèle qui en occupe le centre, mais il faut nécessairement quitter cette lecture pour lire la façon dont des paires de lignes s'élancent depuis toute la périphérie de la place pour rejoindre toutes les pointes de l'étoile centrale. Nous ressentons bien que ces deux lectures

s'équilibrent parfaitement, depuis le centre et depuis toutes les parties de la périphérie, mais tenter de percevoir comment elles s'équilibrent en les faisant simultanément nous déstabilise, car leur lecture simultanée est un exercice impossible. Et là encore, ce conflit se fait entre une lecture d'une masse compacte éprouvée depuis son centre et des trajets que notre esprit suit des yeux depuis toute sa périphérie.



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

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

Autre exemple de lecture conflictuelle d'une figure à la fois centrée et se faisant depuis sa périphérie, en l'occurrence d'une figure munie d'un axe de symétrie central et d'un axe de symétrie situé sur chacun de ses côtés : les niches surmontant chacune des portes de la Nouvelle Sacristie de la Chapelle Médicis à Florence, dont l'architecture et les sculptures ont été commandées à Michel-Ange en 1520. Ce type de figure, qui a donné lieu à quantité de réalisations similaires, tel qu'il en va pour chacune des baies de l'étage du palais des Conservateurs de la place du Capitole précédemment envisagé, spécialement pour sa baie centrale, est une figure symétrique dont l'axe de symétrie n'est pas spécialement matérialisé par une colonne ou par une statue centrale, mais qui comporte sur chaque côté une colonne ou une figure quelconque qui s'affirme cette fois comme la matérialisation concrète d'un axe de symétrie. On repère inévitablement l'allure symétrique de la niche de la Nouvelle Sacristie dont on donne la photographie, mais comme l'axe de cette symétrie n'est marqué que par un ensemble de creux emboîtés, c'est avec la matérialité de notre corps que nous lisons cette symétrie, c'est-à-dire en ressentant que la niche sculptée est analogue à notre corps sous cet aspect. De chaque côté, un pilastre prolongeant une console est surmonté d'un chapiteau symétrique très saillant, à l'horizontalité très marquée. Cette fois, c'est avec l'attention de notre esprit que nous suivons des yeux l'axe vertical que figure chacun de ces pilastres et les différents accidents qui en marquent le soubassement et la partie haute. Comme pour le pavage du Capitole, la perception d'ensemble de la figure, avec sa symétrie horizontale globale que nous faisons avec notre corps, ne peut se faire dans le même temps que la lecture verticale par nos yeux de l'axe de symétrie que réalise pour lui-même chacun des pilastres latéraux : l'une de ces lectures doit se défaire pour que nous puissions réaliser l'une des deux autres. Ce conflit de perceptions nous ramène donc au caractère conflictuel, dans l'architecture italienne, de la relation entre ce qui se relève de la perception de la matérialité et de ce qui relève d'une lecture par notre esprit. Dans le cas du pavage la place du Capitole, l'effet d'un/multiple va de soi. Dans le cas de la

Chapelle Médicis il va également de soi, mais « multiple » signifie alors « deux », un effet d'un/deux que nous allons retrouver dans l'exemple suivant sur deux échelles de lectures différentes sans toutefois qu'il soit besoin de le souligner à nouveau.



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

Autre bâtiment célèbre de Palladio, la villa Barbaro à Maser. Elle nous servira à introduire la différence entre la façon italienne et la façon plus nordique d'envisager le même type de concurrence entre le centre de symétrie global d'une figure et des centres de symétrie établis sur chacun de ses côtés, et donc sur toute sa périphérie.

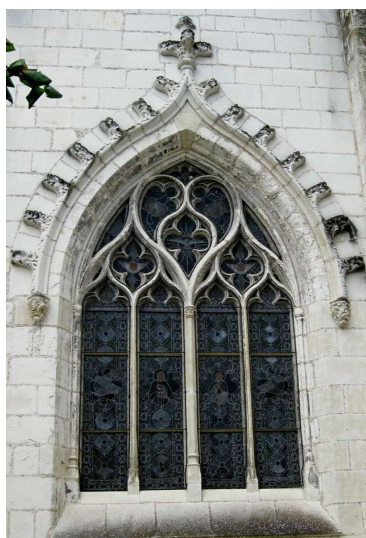
Dans le bâtiment central on retrouve, bien que réalisé de façon différente, le principe des niches de Michel-Ange dans la Nouvelle Sacristie de la Chapelle Médicis : aucune figure d'affirmation positive au centre, mais le trou des baies, et des guirlandes cassant la continuité des linteaux portés par les hautes colonnes, et donc un trou aussi dans cette continuité. Sans former par lui-même une figure isolable, le sommet du fronton accuse la symétrie du bâtiment central, une symétrie que nous percevons parfaitement du fait de l'équilibre produit par la présence de colonnades semblables et de baies semblables sur chacun de ses côtés. Sur chacun de ces côtés, le groupe formé de deux colonnes portant une architrave et encadrant des fenêtres superposées génère une figure également symétrique. Notre attirance spontanée pour les figures symétriques est ainsi sollicitée simultanément de plusieurs façons qui se font nécessairement concurrence. D'une part, il y a la symétrie d'ensemble de la façade, qui n'est perçue que par la disposition globale des masses construites : une surface plus haute vers le centre, et deux masses autonomes réparties symétriquement de chaque côté. D'autre part, il y a la symétrie de chacune des figures latérales que notre esprit déchiffre en y repérant un portique à l'antique entourant des fenêtres superposées enrichies de frontons, et la lecture de la symétrie de ce portique est d'autant plus importante que le mur lui-même, parce qu'il déborde des colonnes vers le centre, implique une lecture dissymétrique de la matérialité de chaque panneau mural entourant l'axe de la façade. Finalement, le même conflit se rejoue à l'intérieur de chaque portique : parce qu'elles sont symétriques, chacune de ses deux colonnes s'affirme avec autant de force que son opposée et lui fait concurrence en déstabilisant notre perception qui ne sait pas sur laquelle porter son attention, tandis que l'effet de symétrie impliquant l'ensemble du portique se propose encore concurremment pour organiser notre perception. À chaque cran de la lecture de la façade du bâtiment central notre perception est donc déstabilisée, parce qu'elle ne cesse de passer d'une lecture à une autre à cause de la concurrence que se font une symétrie centrale non affirmée par une figure propre et deux symétries latérales, cette fois chacune mieux affirmée, fut-ce par le seul moyen d'une colonne clairement lisible en tant qu'axe de symétrie.

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

Pour l'envisager, nous quittons l'Italie pour la France où le passage approximatif d'un siècle à l'autre peut se repérer comme en Italie par la modification de ses effets récurrents. Comme en Italie, l'effet d'un/multiple se poursuit donc, mais l'effet le plus caractéristique du XVI<sup>e</sup> siècle y est, comme en Italie, le remplacement du relié/détaché par l'effet déstabilisant du centre/à la périphérie, c'est-à-dire la déstabilisation de notre perception qui peine à s'organiser du fait de la concurrence entre plusieurs centres de symétrie qui cherchent chacun à être celui qui organisera notre perception à partir de lui.

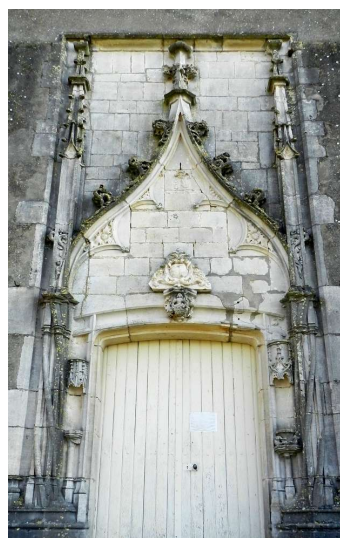
*Bléré, église Saint-Christophe, France, baie du XV<sup>e</sup> siècle*

Source de l'image :  
[https://fr.geneawiki.com/wiki/Fichier:37027\\_-\\_Bléré\\_Eglise\\_Baie\\_Gothique.JPG](https://fr.geneawiki.com/wiki/Fichier:37027_-_Bléré_Eglise_Baie_Gothique.JPG)



*Tonnoy église Saint-Laurent, France, porche d'entrée de la fin du XV<sup>e</sup> siècle*

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

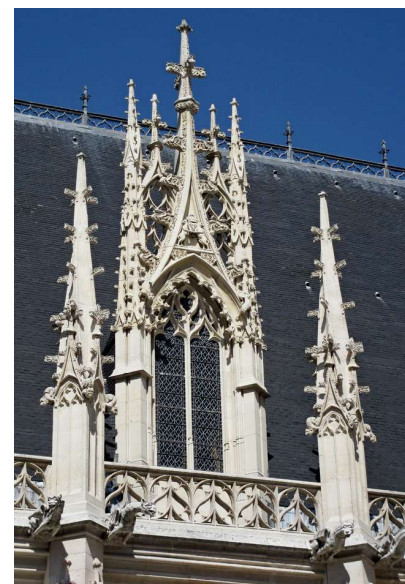


Comme illustration de cette évolution, celle du motif de l'arc en accolade, très courant au XV<sup>e</sup> siècle. On en voit deux sur la façade du palais de Jacques Cœur dont on a donné une photographie au chapitre précédent, chacun au-dessus de l'une des deux portes d'entrée. On en donne un autre exemple sur un bâtiment plus modeste, l'église Saint-Christophe à Bléré dont la baie date du XV<sup>e</sup> siècle. Comme on l'a dit en introduction, c'est avant même la fin du XV<sup>e</sup> siècle que peut s'observer l'évolution vers le style qui sera caractéristique du XVI<sup>e</sup> siècle, et c'est sur un autre bâtiment modeste, cette fois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, que l'on peut trouver une disposition très caractéristique du second gothique tardif, en l'occurrence l'arc en accolade qui surmonte la porte d'entrée de l'église Saint-Laurent à Tonnoy. On y retrouve l'arc caractéristique du XV<sup>e</sup> siècle, mais cette fois il est accompagné sur chaque côté d'un pinacle qui affirme son axialité. Sur la baie du XV<sup>e</sup> siècle le trajet de l'accolade se détachait en relief sur le nu du mur, et ce faisant son parcours reliait un long linéaire encadrant l'arc de la baie, tandis que tout au long de ce parcours il reliait entre elles des sculptures de têtes végétales bien détachées les unes des autres. Très normalement, cette disposition du XV<sup>e</sup> siècle correspondait à des effets de relié/détaché, et comme en Italie cet effet est remplacé à la fin

du XV<sup>e</sup> siècle puis au XVI<sup>e</sup> par un effet déstabilisant l'organisation de notre perception puisqu'il met en concurrence un axe central et deux axes latéraux qui sont incompatibles avec lui dès lors que, par définition, un axe de perception ne peut être qu'au centre de cette perception.

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

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



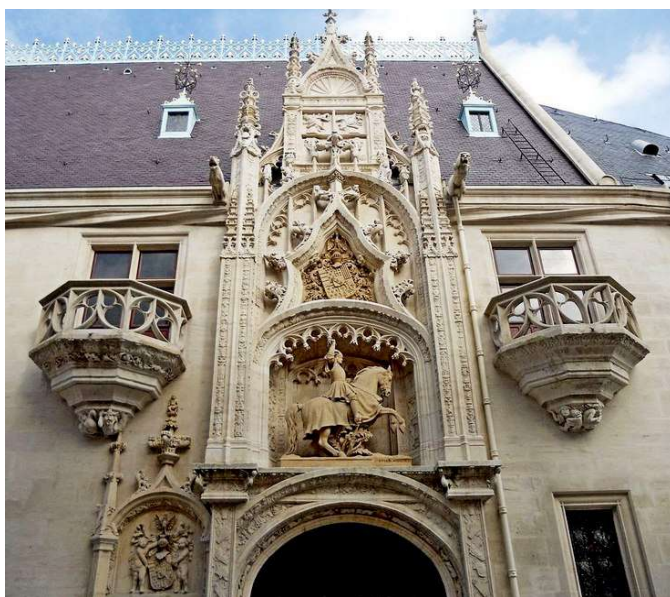
*Aile ouest palais de justice de Rouen en France (1499-1508), et détail d'une lucarne*

Sources des images :  
[https://www.flickr.com/photos/tonio\\_vega/3164336400/](https://www.flickr.com/photos/tonio_vega/3164336400/) et  
[https://www.wikivand.com/fr/Palais\\_de\\_justice\\_de\\_Rouen](https://www.wikivand.com/fr/Palais_de_justice_de_Rouen)

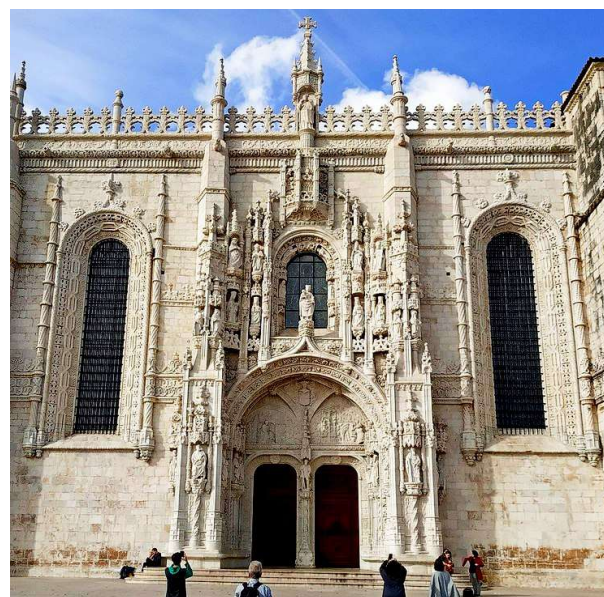
À grande échelle, on y lit en effet un contraste clair entre la nudité de la façade en pierre qui affirme la matérialité de sa masse construite et, constituant un ensemble de formes bien autonome, la série de pinacles et de lucarnes dont les dessins essentiellement verticaux captivent notre esprit. C'est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

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

Quant à l'effet d'un/multiple, il intervient comme en Italie : un même type de travée que l'on retrouve identique à elle-même à de multiples reprises, et chaque travée met en jeu un centre de symétrie associé à deux centres de symétrie latéraux.



Porterie du palais des ducs de Lorraine à Nancy, France (1502-1512)  
 Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Palais\\_des\\_ducs\\_de\\_Lorraine](https://www.wikivand.com/fr/Palais_des_ducs_de_Lorraine)



João de Castilho : portail sud de l'église Sainte-Marie au monastère des Hiéronymites à Lisbonne, Portugal (1517-1518)  
 Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Style\\_mano%C3%A9491n](https://fr.wikipedia.org/wiki/Style_mano%C3%A9491n)

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

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

La façon dont on a opposé l'Italie de la Renaissance aux pays plus nordiques est quelque peu erronée. Il faudrait plutôt parler de pays plus nordiques et de pays plus occidentaux, car l'architecture de l'Espagne et celle du Portugal, tout en gardant des spécificités propres, ont plus d'analogie avec l'architecture française qu'avec l'architecture italienne. Pour se limiter à la période que l'on envisage dans ce chapitre, en Espagne on parle de Gothique Isabélin entre 1480 et 1520, puis de Renaissance Plateresque entre 1520 et 1560, et au Portugal on parle de style Manuélin pour l'architecture construite approximativement entre 1495 et 1525. Comme exemple de ce style Manuélin portugais, on donne le portail sud de l'église Sainte-Marie au monastère des Hiéronymites à Lisbonne, édifié de 1517 à 1518 par l'architecte hispano-portugais João de Castilho (vers 1470-vers 1552). Celui-ci avait remplacé, à partir de 1517, l'architecte d'origine française Diogo Boitaca (vers 1460-1528) qu'il avait précédemment secondé dans l'élaboration de ce bâtiment.

On ne peut manquer de repérer la similitude entre les principes utilisés dans cette composition et ceux que l'on avait observés dans la porterie du palais des ducs de Lorraine. Tout d'abord, de façon similaire à l'architecture française, on a ici un contraste entre le matériau porteur en pierre qui ne se fait valoir que par sa surface apparente nue et un décor qui lui est ajouté en applique dont les détails complexes sont ce qui captive notre esprit. À la place des deux balcons moulurés pour encadrer symétriquement le portail central, deux grandes baies, chacune symétrique, et qui forment donc deux axes visuels qui concurrencent sur ses deux côtés l'axe principal central que forme le portail avec toutes ses décorations. De chacune de ces deux baies latérales, on peut également dire qu'elle utilise la concurrence entre son axe central, manifesté par son axe de symétrie mais aussi souligné par le fleuron qui s'érige au-dessus de son arrondi supérieur, et deux axes latéraux qui sont très énergiquement affirmés par des formes de flèches verticales accolées sur chaque côté de la périphérie de son ébrasement.

Pour ce qui concerne le décor principal des formes flanquant chaque côté du portail, là encore on trouve une affirmation très forte de son axe central, décomposé en personnages sculptés et en petites architectures réparties sur plusieurs niveaux, un axe central qui est lui-même concurrencé par deux axes latéraux qui sont eux aussi constitués par une accumulation verticale d'éléments architecturaux divers et de personnages sculptés.



*Façade sur jardin du Palais du Luxembourg à Paris, en France, conçu par Salomon de Brosse (à partir de 1615)*  
Source : [https://www.wikiwand.com/fr/Palais\\_du\\_Luxembourg#/media/Fichier:Palais\\_du\\_Luxembourg,\\_South\\_View\\_\(Crop\)\\_20140116\\_1.jpg](https://www.wikiwand.com/fr/Palais_du_Luxembourg#/media/Fichier:Palais_du_Luxembourg,_South_View_(Crop)_20140116_1.jpg)

Autre bâtiment français dans lequel un élément d'architecture central, clairement avancé en saillie, est concurrencé par deux corps de bâtiments latéraux situés symétriquement et eux-mêmes symétriques : le Palais du Luxembourg à Paris, conçu par l'architecte Salomon de Brosse (1565 ou 1571-1626) et construit à partir de 1615. On envisage sa façade sur jardin.

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

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

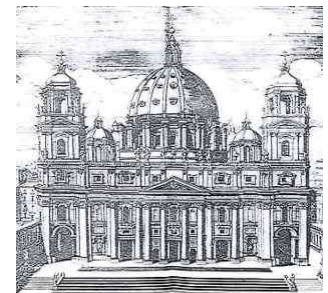


Carlo Maderno : façade de St Pierre de Rome, Italie (1612)

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/en/Carlo\\_Maderno](https://www.wikiwand.com/en/Carlo_Maderno)

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

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



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

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



Giacomo della Porta : façade de l'église du Gesù à Rome, Italie (1571-1575)  
 Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise\\_du\\_Ges%C3%B9\\_de\\_Rome](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_du_Ges%C3%B9_de_Rome)



Carlo Maderno : façade de l'église Santa Susanna à Rome, Italie (1596)  
 Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Suzanne\\_de\\_Rome](https://www.wikiwand.com/fr/Suzanne_de_Rome)

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

Nous envisageons maintenant la différence entre la manière italienne et la manière française de nous déstabiliser en terminant la partie haute d'un bâtiment ou la transition entre deux étages superposés. En Italie, comme on vient de le voir, deux dispositions en concurrence mutuelle peuvent terminer un étage ou un bâtiment. Dans la façade de Saint-Pierre de Rome, est-ce la ligne d'entablement portée par les colonnes et soutenant le fronton central qui termine le bâtiment, ou bien l'étage qui surmonte cette ligne fait-il encore partie de la façade ? Dans la façade de l'église du Gesù à Rome, le premier niveau du bâtiment se termine-t-il avec la corniche de l'entablement porté par les colonnes et les pilastres qui soutiennent les deux frontons centraux superposés, ou bien la tranche de façade ambiguë qui sépare cette corniche de la ligne de soutien des pilastres de l'étage au-dessus en fait-elle aussi partie puisqu'elle ne semble pas appartenir à l'architecture du deuxième étage ?

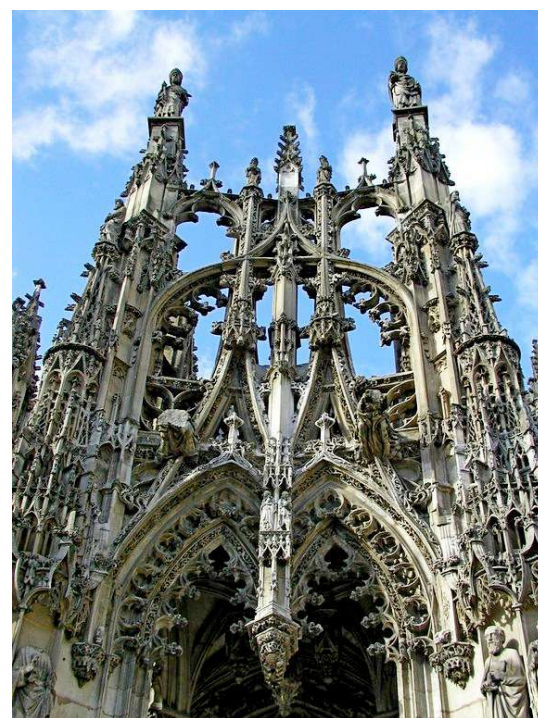
En France, par comparaison, le baldaquin du porche de la Cathédrale Sainte-Cécile à Albi, édifié entre 1515 et 1540. On y retrouve évidemment une concurrence déstabilisante « à la française » entre l'affirmation de l'axe central et l'affirmation des deux axes visuels que sont les énormes pinacles qui l'encadrent, mais nous envisageons cette fois la façon dont est traité le panneau à deux étages séparant ces deux pinacles. Où se termine-t-il en hauteur, et où se termine son étage inférieur ? De cet étage inférieur, deux flèches s'élancent depuis leurs arcades et transpercent toute

la hauteur des arcades similaires de l'étage du dessus, des flèches dont le tracé traverse même la ligne crénelée qui marque le haut de cet étage supérieur. Comme leurs fleurons terminaux s'établissent dans le vide surmontant cet étage, ils forment de ce fait un autre couple d'axes visuels qui concurrencent l'axe visuel central sur les deux côtés de sa périphérie. Par différence avec la manière italienne, cette fois il n'y a pas concurrence entre les deux niveaux pour être celui qui termine le bâtiment, il y a une véritable effraction du premier pour tenter d'empêcher le second de terminer le bâtiment, d'en être le faitage. Plus précisément, en Italie il y a une concurrence entre ce que lit notre esprit (le dessin de la façade se termine à telle hauteur) et ce que propose la matérialité du bâtiment (la façade continue plus haut que cette hauteur lue par l'esprit), tandis qu'en France il y a une complète autonomie entre ce que fait la matérialité du bâtiment et ce que lit notre esprit : la matière fait une ligne de barrage bien affirmée en haut du bâtiment, et par ailleurs le trajet de la flèche que suit attentivement notre esprit franchit allègrement ce barrage.



À gauche, baldaquin du porche de la Cathédrale Sainte-Cécile à Albi, France (1515 à 1540)  
Ci-dessous, partie haute du porche sud de l'église Notre-Dame à Louviers, France (à partir de 1506)

Sources des images : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albi\\_Door\\_of\\_the\\_Sainte\\_C%C3%A9cile\\_Cathedral\\_southern\\_exposure.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albi_Door_of_the_Sainte_C%C3%A9cile_Cathedral_southern_exposure.jpg?uselang=fr) et <https://www.flickr.com/photos/haryoung/255087313> (auteur : Holly Young)



Dans la partie haute du porche sud de l'église Notre-Dame à Louviers, toujours en France et construite à partir de 1506, on retrouve le même principe de transpercement, par le dessin des flèches partant du niveau bas, de l'élément architectural matériel qui devrait terminer le bâtiment puisqu'il est situé au-dessus de lui. Cette fois cependant, le transpercement est répété deux fois de suite : il concerne d'abord une arcade festonnée pourtant commencée au-dessus du premier niveau, puis il concerne une sorte de pont sculpté établi vers le haut des deux pinacles encadrant le porche, un pont pourtant établi très au-dessus des deux arcades en ogive couronnant le vide du porche. On passe sur la concurrence visuelle entre l'axe central et les deux séries d'axes latéraux puisqu'on en a déjà décrit le principe, mais au passage on signale l'appui sur le vide de l'axe central dont on envisagera plus loin le principe déstabilisateur concernant notre perception de la résistance à la pesanteur matérielle.



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

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

Dans cet exemple et dans les précédents, on n'a pas évoqué l'effet d'un/multiple tellement il est facile de le retrouver.

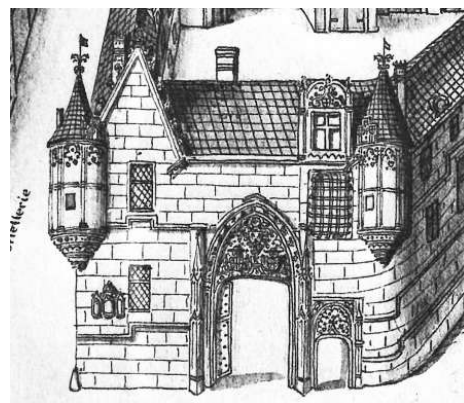


*Façade d'entrée de l'hôtel des archevêques de Sens à Paris, France (1495-1519)*

*À gauche, l'état actuel*

*Ci-dessous, détail d'une gravure du début du XVIII<sup>e</sup> siècle*

Sources des images : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Hôtel\\_des\\_archevêques\\_de\\_Sens](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hôtel_des_archevêques_de_Sens) et <https://bibliothequeforney.wordpress.com/hotel-de-sens/@BibliothequeForney>

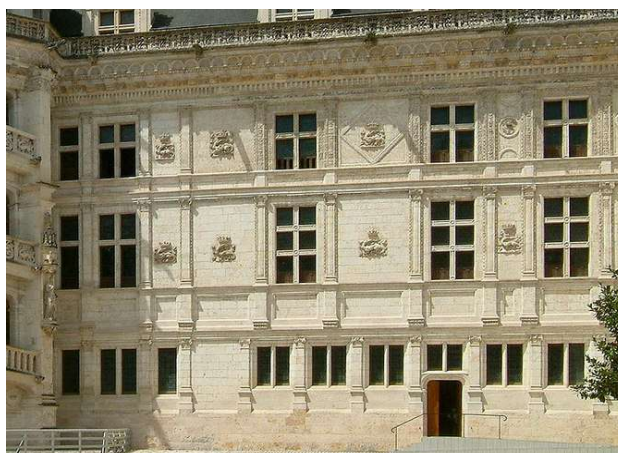


Construit à peu près à la même époque, puisque de 1495 à 1519, l'hôtel des archevêques de Sens, lui aussi à Paris, affiche de façon monumentale sur sa façade le principe des axes de symétrie latéraux encadrant un axe de symétrie central lui-même bien affirmé. À grande échelle, ces axes latéraux sont des tourelles d'angle (échauguettes) en encorbellement sur les rues. À petite échelle, ce sont des pinacles très saillants qui encadrent le grand portail central affirmant l'axe de symétrie de la façade, et des pinacles plus modestes qui encadrent le portail secondaire de la même façon. Tous ces pinacles ont maintenant disparu, ainsi que la riche sculpture des tympanes de ces portails et celles qui agrémentaient le haut et le dessous des tourelles, ce que le montre une gravure du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. En réalité, le bâti n'est pas exactement symétrique, mais cela ne fait que souligner la volonté d'y imposer fortement les figures de symétrie que l'on a décrites.

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

Très caractéristique en ce sens, l'adaptation du style renaissance à la façade sur cour de l'Aile François I<sup>er</sup> du Château de Blois, construite de 1515 à 1529 et dont l'architecte n'est pas connu. Comme dans les exemples italiens, il y a bien là une concurrence entre deux modes constructifs, l'un utilisant une paroi maçonnée continue, l'autre des pilastres écartés reliés par des entablements horizontaux. À la différence toutefois de l'Italie, la structure à pilastres et entablements n'est pas encadrée dans la construction massive porteuse, elle est appliquée « à la française », c'est-à-dire en relief sur sa surface, comme s'il s'agissait d'une simple décoration rajoutée pour évoquer à l'esprit

l'architecture antique. Cette solution « à la française » du Château de Blois propose bien deux modes de construction autonomes, l'un portant réellement et assurant réellement le rôle de paroi, l'autre fictif et seulement destiné à la satisfaction de l'esprit captivé par le style de la renaissance italienne, mais ces deux modes de construction ne sont pas ici en concurrence conflictuelle.



*Façade sur cour de l'aile François I<sup>er</sup> du Château de Blois, France (1515-1529)*

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Château\\_de\\_Blois](https://fr.wikipedia.org/wiki/Château_de_Blois)



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

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Pierre\\_Lescot](https://www.wikivand.com/fr/Pierre_Lescot)

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

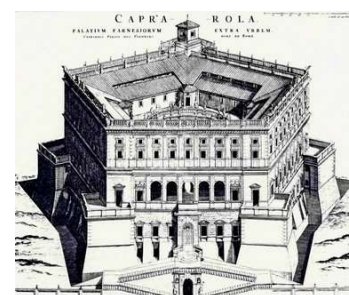
Au passage, on peut remarquer encore une fois l'utilisation « à la française » de l'effet du centre/à la périphérie, avec un corps en légère avancée au centre et deux corps symétriques légèrement plus étroits placés symétriquement de chaque côté. Cette disposition était plus évidente dans le projet initial, car le troisième étage d'attique ne devait alors concerner que les trois frontons, seule une balustrade entre eux étant prévue. Considérée isolément, chacune de ces trois avancées est toutefois

organisée « à l'italienne », spécialement au dernier niveau : deux flancs, chacun symétrique, et une disparition de la consistance du centre occupé par un trou avec disparition de la partie horizontale du tympan. Seule la forme du contour de ce tympan souligne la symétrie de l'ensemble, à défaut d'élément architectural placé au centre pour valoriser explicitement la présence d'un axe de symétrie.



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

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



Ce qui différencie la façon française de l'italienne dans cette aile du Louvre est l'uniformité, en France, du matériau employé. Ainsi, on peut comparer la façade de l'aile Lescot à l'une des façades de la villa Farnèse de Caprarola qui ne manque pas de similitude dans son organisation d'ensemble, aussi bien par la présence d'une combinaison d'arcades et de pilastres au niveau bas, puis de pilastres et de mur continu au niveau supérieur. Plusieurs architectes se sont succédé sur cette construction, d'abord Antonio da Sangallo le Jeune (1484-1546) et Peruzzi (1481-1537) qui établissent le soubassement formé de cinq bastions de forteresse vers 1515-1530, puis Vignole (1507-1573) qui réalise de 1558 à 1568 les parties situées au-dessus du sous-sol et qui transforme en palais à terrasses la forteresse initialement prévue. En passant, on peut noter il s'agit d'un bâtiment dont la disposition d'ensemble lui confère un axe de symétrie central avec cinq axes de symétrie répartis régulièrement sur sa périphérie.

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

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

deux structures apparemment emboîtées, mais leurs différences de texture et leurs écarts dans la profondeur suffisaient à cela.



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

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise\\_Santa\\_Maria\\_di\\_Loreto](https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise_Santa_Maria_di_Loreto)



*À gauche, pavillon d'angle subsistant du château de Vallery réalisé de 1555 à 1559*

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Ch%C3%A2teau\\_de\\_Vallery](https://www.wikiwand.com/fr/Ch%C3%A2teau_de_Vallery)

*Ci-dessous, L'aile Louis XII du Château de Blois, France (1498-1503)*

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Style\\_Louis\\_XII](https://www.wikiwand.com/fr/Style_Louis_XII)



L'emploi de la brique à Santa Maria di Loreto, avec sa fausse structure de pilastres et d'entablements, fait bien ressortir, par comparaison, l'originalité de l'emploi combiné des surfaces en brique et de chaînages en pierre de taille fréquemment utilisé en France, tel que, par exemple, à la Place des Vosges à Paris construite au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il ne reste guère qu'un pavillon d'angle du Château de Vallery réalisé de 1555 à 1559 et que l'on doit à Pierre Lescot. Pas de faux ordre à l'antique ici, mais une combinaison parfaitement logique d'un point de vue constructif entre des surfaces en brique assurant la partie courante des murs et des pierres taillées, utilisées pour réaliser des chaînages verticaux plus solides que s'ils avaient été en brique, pour réaliser des bandeaux horizontaux en pierre lisse formant les chaînages horizontaux correspondant à chaque ligne de plancher, et aussi pour réaliser le niveau trapu du soubassement. Les cadres en pierre lisse des ouvertures et leurs frontons n'ont pas de justification constructive et

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

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

Très normalement, c'est l'aile Louis XII du Château de Blois qui nous fournira un exemple caractéristique de ce style. Cette fois, les chaînages se présentent sous forme de pierres de taille lisses, sans bossage ni martelage de leur surface, tandis que l'alternance des pierres longues et courtes est complètement irrégulière. Toujours pas de conflit ici entre les deux techniques de construction qui se contentent de se combiner : à la pierre de taille les chaînages des angles de la maçonnerie et des piédroits des fenêtres, à la brique le remplissage matériel des murs courants. Ce n'est toutefois pas dans cette combinaison des deux matériaux que réside le contraste principal entre ce qui fait la matérialité du bâtiment et ce qui capte l'intérêt de notre esprit, mais dans le contraste entre les parties principales du mur, faites donc de pierres de taille et de briques, et les arcades du soubassement, les allèges du premier niveau de la galerie, et les lucarnes reliées entre elles par des frises sculptées. Toutes ces surfaces, auxquelles on peut ajouter une bonne partie du niveau bas de la tour et tous les linteaux en arc de ses fenêtres, sont systématiquement réalisées en pierre de taille. À toutes ces parties richement sculptées sans que naisse à leur occasion la moindre anomalie déstabilisante, on peut cependant opposer le décalage de l'appui au sol des arcades de la galerie qui déstabilise notre attente d'un appui normal sur le sol, et opposer aussi le traitement en fausse colonne et en pilastres des angles de la tour, des éléments architecturaux qui nous laissent croire qu'ils jouent par eux-mêmes un rôle porteur, alors que l'on voit bien que les chaînages d'angle de ce bâtiment sont réalisés en rangs successifs de pierres de taille, de telle sorte que ces formes de colonne et de pilastres ont donc ici une fonction seulement décorative.

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

D'abord, les clochers édifiés en 1511 sur la façade de l'Église Notre-Dame du Týn à Prague, par l'architecte tchèque Matěj Rejsek (vers 1445-1506), ou du moins selon ses plans puisqu'il était alors décédé. S'il est bien le concepteur de la couverture des tours, cela implique qu'elle relève du style du XV<sup>e</sup> siècle malgré sa réalisation au XVI<sup>e</sup>. Il n'y a pas d'anomalie en cela, car la déstabilisation de l'organisation de notre perception liée à cette disposition était déjà en jeu au XV<sup>e</sup> siècle, certes de

façon moindre, mais concernant spécialement l'organisation des masses matérielles, ce qui est bien le cas ici. Quand à l'effet caractéristique du XV<sup>e</sup> siècle, il y est très lisible puisque chacune des tourelles accrochées à la pyramide principale de la couverture de chaque tour est à la fois visiblement bien détachée de celle-ci et complètement reliée à elle.



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

Source de l'image : [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Prag\\_Teynkirche.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Prag_Teynkirche.jpg)



*Ci-dessus, tour du transept de l'Abbaye de Saint-Ouen à Rouen, France (vers 1490-1510)*  
Source de l'image : <https://journals.openedition.org/insitu/1148>



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

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

Le deuxième exemple est quant à lui « pleinement XVI<sup>e</sup> siècle ». Il s'agit du couronnement de la tour du transept de l'Abbaye de Saint-Ouen à Rouen, probablement construit entre 1490 et 1510 sur une tour-lanterne datant pour sa part de 1440 à 1480. Bien que très ajourée, la tour centrale fait valoir sa matérialité par le volume massif qu'elle occupe, et cela en contraste au surgissement vertical des quatre tourelles d'angle que nous suivons des yeux grâce à l'attention de notre esprit. Comme pour la façade de la cathédrale de Tours, le très fin et très riche réseau sculpté dont la complexité captive notre esprit contraste avec la nudité des surfaces matérielles en pierre sur lesquelles il est appliqué. Par différence avec les toitures des clochers de l'Église Notre-Dame du Týn, bien détachées les unes des autres comme on l'a dit en concordance avec leur « style XV<sup>e</sup> siècle », ici la lecture des tourelles d'angle est quelque peu embrouillée avec celle de la tour centrale, notamment du fait de la présence des fines arcades à double courbure qui les relient à elle sans que l'on puisse supposer, du fait de leur minceur, qu'elles puissent servir de contrefort. Non seulement le détachement visuel des formes était devenu un effet mineur au XVI<sup>e</sup> siècle, mais la recherche d'un effet déstabilisant encourageait ce brouillage des formes, cela afin de nous laisser quelque peu décontenancés quant à la question de savoir si les différentes formes n'en forment qu'une seule ou si elles sont séparées les unes des autres. Décontenancés, nous le sommes aussi quant à la question de savoir où la tour se termine, et cette fois ce sont les pinacles du couronnement final qui interviennent puisqu'ils continuent la tour alors que, par ailleurs, celle-ci semble s'arrêter à la corniche qui la cerne juste en dessous de la couronne des pinacles. À moins de lire que la balustrade qui attache les pinacles entre eux fait encore partie du volume de la tour et ne serait pas un réseau sculpté établi à son dessus, soit une raison supplémentaire d'être décontenancés. Dernier exemple, le clocher nord de la façade de la cathédrale de Tours, établi à partir de 1507.

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



*Le château de Chambord, France  
(1519 à 1550 pour l'essentiel)*

Source de l'image :  
<https://www.worldhistory.org/image/12519/aerial-view-chateau-de-chambord/>

Si les clochers sont, comme on vient de le voir, des constructions qui permettent aisément de mettre en concurrence visuelle un axe central et des axes répartis sur toute sa périphérie, cette disposition peut aussi concerner des bâtiments entiers, ce dont on va donner deux exemples.

Dans un style qui se veut explicitement inspiré de la renaissance italienne, le château de Chambord, construit pour l'essentiel entre 1519 et 1550 et dont l'architecte ne nous est pas connu. On peut d'abord considérer son quadrilatère central, dont les toitures sont organisées au moyen d'un massif dominant central à clocheton montant très haut entouré par quatre massifs de toitures. Chacune de ces toitures, à quatre pans, est cernée sur toute sa périphérie par des massifs de cheminées ou des lucarnes à fenêtres qui sont autant d'axes verticaux ceinturant son axe central. Ensuite, on peut considérer la façon dont ce quadrilatère central, à double symétrie, est cerné par quatre tours circulaires, régulièrement réparties aux quatre coins de sa périphérie et qui forment autant d'axes verticaux lui faisant concurrence, d'autant qu'elles sont chacune coiffées par une haute toiture conique terminée par un lanterneau très élancé, et l'axe vertical central de chacune de ces toitures coniques est lui-même concurrencé, sur toute sa périphérie, par les axes verticaux qu'y constituent des lucarnes à fenêtres et des souches de cheminées. Enfin, on peut remarquer que l'ensemble du corps de bâtiments central est visuellement concurrencé par un plus grand quadrilatère qui l'entoure sur toute sa périphérie, lequel quadrilatère est lui-même concurrencé visuellement par quatre tours régulièrement établies sur ses angles, et donc sur sa périphérie.

Christian RICORDEAU

Dernière mise à jour : *4 janvier 2026*

*suite en 2e partie de ce texte*