

Facies; facciata; façade

Autour de l'autonomie des façades
de la Renaissance

Noémie Resbeut, Emmanuelle Vernet
Professeur énoncé théorique - Nicola Braghieri
Directeur pédagogique - Kersten Geers
Professeur - Nicola Braghieri
Maître EPFL - Fabrizio Ballabio
Enoncé théorique 2017-2018

Table des matières

Introduction	04
Renouveau urbain	08
Situation politique à Florence	08
Redécouverte de l'antiquité	10
Rome et les autres cités-États	12
Le palais	14
Structure	14
Ornements	14
Relation avec la rue	15
La façade symbol	20
Traités	22
Analyse	
Symétrie	26
Hiérarchie	30
Relation au sol	38
Limites	42
Autonomie	
Echelle	52
Coupe	56
Plan	62
Synthèse	62
Atlas	70
Notes	94
Bibliographie	96
Illustrations	98

Introduction

Si l'on assimilait un bâtiment à un corps anatomique, indubitablement, sa façade en serait le visage. C'est au visage et à l'enveloppe du bâtiment que nous avons choisi de nous intéresser.

Le mot italien *'facciata'* dont le français et l'anglais dérive, apparaît à la Renaissance. Il provient du mot latin *'facies'*, qui signifie à la fois visage, apparence, contenance, expression. Le terme est utilisé pour la première fois en 1340 à Sienne, dans le contrat de construction d'un palais. Celui-ci contient un unique dessin qui ne représente non pas un plan mais une élévation de la façade principale de l'édifice. Dans ce contrat, la formule: *'facciata dinanzi a strada'*, littéralement : 'la façade en face de la rue', est mentionnée seize fois. Par la suite, l'expression sera raccourcie et remplacée par le terme: *'facciata'*. Les autres murs sont simplement appelés : *'muri'*. Le mur donnant sur la rue prend ainsi un sens à part entière en architecture. Il est intéressant et étonnant de constater que le terme apparaît pour la première fois en lien avec l'architecture domestique. En effet, à cette époque, l'intérêt des architectes est encore principalement centré sur la construction d'édifices religieux.

Au travers de l'évolution des palais privés et de la redécouverte de l'art antique par les artistes et architectes de la Renaissance, la façade révèle un nouveau visage et une nouvelle symbolique. Elle prend de plus en plus d'importance dans la conception de ces édifices monumentaux et acquiert de ce fait une certaine autonomie par rapport au plan. Le succès de cette nouvelle grammaire architecturale sera tel que ses principes de composition subsisteront et dicteront le dessin

des façades jusqu'à la fin de XIX^{ème} siècle, lorsque l'architecture moderne rompt définitivement avec les canons de l'architecture classique.

Lors de l'avènement des Beaux-arts au début du XX^{ème} siècle, le plan prend l'ascendant sur la façade. À la même époque, le Corbusier s'exprime avec conviction sur la direction que doit prendre la 'nouvelle architecture' et soutient que "le plan est le générateur". Mais si ce dernier continue de dessiner ses façades avec rigueur, souvent même à l'aide de tracés régulateurs, l'ornement disparaît entièrement. Les héritiers de la modernité concentrent alors tous leurs efforts sur la conception du plan et s'appliquent à dessiner des façades qui expriment purement la fonction du bâtiment et son système porteur. Ce n'est que vers le milieu des années 1960 que les architectes du post-modernisme manifestent un regain d'intérêt pour la composition des façades, à l'image de la Vanna Venturi House de Robert Venturi.

Aujourd'hui encore persiste une certaine confusion quant à la nature même et au rôle de la façade. Elle est à la fois l'enveloppe thermique et l'image du bâtiment. Elle se doit de communiquer avec le passant et de révéler des informations sur les activités qui se déroulent derrière ses murs. La façade est donc la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre la rue et le bâtiment, entre le public et le privé. Elle sépare certes, mais au travers de ses ouvertures, permet aussi le passage de l'air, de la lumière, des sons et des regards.

Cependant, si la façade remplit aujourd'hui entièrement sa fonction d'enveloppe protectrice, elle ne revêt que rarement un caractère identitaire fort. Dans les villes, les façades de bureaux

se confondent à celles des logements. Dernière étape dans le processus de création du projet, la façade est généralement la résultante du plan, le placement de ses ouvertures découlant des besoins intérieurs.

Pour réussir à saisir l'essence de la façade et à lui redonner par la suite des qualités expressives et artistiques, nous avons choisi de revenir à ses origines : les façades de palais de la Renaissance. À cette époque, les architectes vont développer des modèles qui seront repris et copiés pendant des siècles. Souvent avec des moyens modestes, les bâtisseurs de la Renaissance conçoivent des œuvres qui n'ont toujours pas perdu de leur pouvoir expressif aujourd'hui. Les palais tirent leur force de la tension et de la résistance intrinsèque entre le tout et les parties, combinant autant idéal et réalité, imagination et contradiction, témérité et conformisme.

Au travers de ce travail, nous tenterons de comprendre le fonctionnement de ces façades, leurs sources d'inspiration, leurs règles, leurs incohérences et finalement la richesse des relations qui les lient au reste du bâtiment. Quel est donc le degré d'autonomie de la façade de la Renaissance et comment les architectes ont-ils résolu, sinon géré les problèmes qui pouvaient en découler ? À cet égard, on se souviendra que certains concours ne portaient que sur la conception d'une façade, démontrant bien à quel point le plan et l'élévation pouvaient être détachés l'un de l'autre.

La première partie de cette recherche traitera de l'émergence de la notion de façade et de son évo-

lution comme objet autonome au travers de l'apparition des premiers palais privés à Florence. Nous nous intéresserons ainsi aux nouveaux schémas urbains établis dès la fin du Moyen Âge, aux changements politiques et idéologiques qui mènent progressivement à l'avènement de la famille, et à la révolution artistique qui bouleverse le vocabulaire architectural au tournant du XIV^{ème} siècle. Quelle est la nature et la symbolique de ces œuvres d'art ? Quelles relations établissent-elle avec la rue et le reste de la ville ? Nous avons parcouru les différents traités qui abordent ces questions afin de comprendre les enjeux qui en découlent.

Dans une deuxième partie de ce travail, nous analyserons les caractéristiques des façades de la Renaissance. Quelles sont les règles qui régissent le dessin de la façade ? Nous avons redessiné douze palais qui, à nos yeux, semblaient importants et même essentiels à la compréhension des règles classiques. Parfois liés, parfois opposés, ces palais nous donnent les clés de lecture des principes de composition de la façade. La technique graphique du redessin nous permet de confronter et de comparer les différents palais de manière égale, à une échelle identique.

Finalement, dans la dernière partie de notre travail, nous nous intéresserons au degré d'autonomie de la façade. Quelle est la complexité des relations qui s'établissent entre le l'organisation intérieure du palais et la façade ? En étudiant ces rapports simultanément en plan, coupe et élévation, nous avons pu nous rendre compte des compromis qui font la richesse des façades de la Renaissance.

1.0

Histoire

1.1

Renouveau urbain

Durant la fin du Moyen Âge, les relations entre bâti et espaces publics ont subi une réorganisation fondamentale. La ville moyenâgeuse italienne connaît un rapide développement urbain. Pour exemple, Florence voit ses remparts s'agrandir par cinq fois, libérant des espaces ouverts pour la construction de logements et bâtiments publics.

La construction d'un logement pour sa famille est considérée à l'époque comme un devoir, un honneur et la marque d'une participation à la vie civique. Toujours à Florence, être propriétaire est d'ailleurs une des conditions pour obtenir le statut de citoyen. En outre, dans les règlements de nombreuses communes, les propriétaires ont à charge de maintenir la rue propre devant leur maison. Si un changement urbain important a lieu, ceux qui en profitent le plus doivent participer aux coûts des travaux. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'élargir une rue trop étroite et sombre, ce sont les particuliers qui vivent le long de cette rue qui paient une partie des coûts. Le citoyen a donc un rôle important dans la gestion des espaces publics.

La fresque peinte par Ambrogio Lorenzetti en 1338, située dans la *Sala dei Nove* du palais communal de Sienne et intitulée : '*Effets du Bon Gouvernement dans la Ville*' (p.101) illustre bien l'architecture urbaine de cette époque. Elle représente la vie quotidienne moyenâgeuse dans la ville de Sienne. On y relève une particularité de la ville de la fin du Moyen Âge qui consiste sous la forme d'imposants balcons qui s'avancent sur la rue. Ceux-ci sont généralement en bois ou en maçonnerie légère. Ces appendices en porte-à-faux pris sur l'espace public sont utilisés autant comme escaliers, que comme pièces additionnelles à la demeure. On constate

également que les bâtiments de l'époque n'ont que peu d'ornements, la seule forme de 'décoration' consiste en une bonne qualité de construction. Au rez-de-chaussée, on aperçoit entre les étals et bancs des marchands, les murs en pierre. Ceux-ci ne s'élevaient pas plus haut que le rez-de-chaussée. Des matériaux plus sobres et moins chers sont utilisés pour les étages sus-jacents. On voit donc déjà à cette époque une partition entre rez inférieur et étages supérieurs, au travers de l'usage de matériaux différents. Cet effet de strate est accentué par l'ombre portée par les pièces en porte-à-faux. Cette technique de construction par couche va se populariser au point d'être mentionnée dans les règlements communaux. En effet, on peut lire dans ceux-ci que les murs extérieurs, orientés vers les espaces publics importants, doivent être construits de manière convenable, donc en pierre, mais ceci uniquement jusqu'à une hauteur de sept mètres. La *Via Calzaiuoli* à Florence, entre la *Piazza della Signoria* et la cathédrale est un exemple de ce type de construction. On note en effet que toutes les façades donnant sur la rue sont composées d'un rez-de-chaussée en pierres taillées alors qu'au-dessus, le mur est traité de façon plus sobre et homogène.

À la fin du Moyen Âge, les gouvernements de la plupart des villes italiennes ordonnent aux citoyens de détruire les structures en porte-à-faux car elles assombrissent la rue et empêchent de voir le ciel mais surtout pour une question d'hygiène. Les propriétaires s'exécutent avec plus ou moins de bonne volonté. Malgré cela, la coutume de traiter le rez-de-chaussée et les étages supérieurs de manière différente va survivre. Dans ce

mouvement de renouveau urbain, ce ne sont pas seulement les balcons et autres galeries qui sont détruits mais également des maisons entières. Ainsi les rues s'élargissent et de nombreuses places se créent. Le visage de l'architecture privée change radicalement. Des palais monumentaux sont alors érigés dans les villes italiennes.¹

Comme le rapporte Charles Burroughs dans son livre 'The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense': *'The liberation of the actual front wall of a palace from projecting jetties produced the possibility of a facade. At the scale of the street, moreover, the disappearance of the jetties gave palaces a far more generous spatial context, allowing their facades to qualify as objects of aesthetic attention, within an evolving reconceptualization of public space as a kind of stage.'*²

Situation politique à Florence

À partir du XII^{ème} siècle, un certain nombre de villes de l'empire romain germanique s'émancipent progressivement de la tutelle impériale pour se constituer en communes. La commune de Florence est l'une d'entre elle. Elle fonde ses propres institutions : consuls et podestat. Mais si on retrouve cette structure politique dans d'autres villes italiennes, à Florence, sa longévité et son éclat sont à relever. En effet, alors qu'à la Renaissance, de nouvelles seigneuries princières prennent le pouvoir dans les cités-États voisines : les Visconti puis les Sforza à Milan, les Gonzague à Mantoue et les Este à Ferrare et à Modène, Florence reste avec Venise et Gène, l'une des villes qui réussit à conserver le plus longtemps son statut d'indépendance.

À l'origine, Florence ne se distingue pas particulièrement des autres communes. Ce n'est qu'à la fin du XIII^{ème} siècle, lorsque un nouveau gouvernement populaire est créé, que la cité est poussée vers les devants de la scène. Cette mutation politique est orchestrée par une nouvelle bourgeoisie d'affaires qui souhaite s'investir dans la vie publique. Les nobles, marginalisés, se voient obligés

de s'inscrire dans une corporation d'art ou de métier afin d'obtenir le droit de cité et ainsi d'avoir une quelconque influence politique. Cependant, cette structure politique, bien que considérée à l'époque comme une république 'populaire', n'est en réalité qu'un embryon de démocratie. En effet, la majorité du peuple, constituée par les artisans et les habitants de la campagne, ne possède aucun pouvoir. Privés du titre de citoyen, ces personnes ne sont rien d'autre que des sujets. Malgré ces limitations, inhérentes à cette l'époque, les florentins revendiquent avec orgueil leur gouvernement républicain libéré de toute tutelle extérieure. L'idéal de la *libertas*, la liberté de se gouverner soi-même, est une grande source de fierté pour le peuple et d'inspiration pour les humanistes.

Vers la fin du XIV^{ème} siècle, la situation politique évolue encore. Une oligarchie, constituée le plus souvent de membres d'une seule famille, s'empare progressivement du pouvoir seigneurial. La faction des Albizzi, vivement opposée au parti plus 'démocratique' des Alberti précède l'avènement de la famille des Médicis. Les institutions communales continuent d'exister mais perdent de leur sens et de leur influence.

Cosme de Médici, dit Cosme l'Ancien, prend le pouvoir de la cité en 1435 avec le consentement de la population. S'il ne change rien à la politique de ses prédécesseurs et profite même de la structure quasi totalitaire déjà en place, son attitude modeste et la grande générosité dont il fait part envers son peuple marque une différence fondamentale par rapport à ceux qui l'ont précédé. *'Il [Cosme] gouverne la ville sans faire appel à des moyens spectaculaires, évitant de se mettre en avant dans les magistratures politiques et respectant plus que ses prédécesseurs les institutions communales.'*³ *'Avec cela, peu soucieux des apparences, ennemi du luxe inutile, et sachant s'effacer pour ne pas exciter la jalousie. Tel était l'homme qui, pour appuyer son autorité, flattait par tous les moyens en son pouvoir le génie des florentins.'*⁴ En outre, il ne peut prétendre à aucune lignée de noblesse et joue sur son statut de 'simple citoyen' pour gagner la sympathie des florentins. La maison des Médicis construit sa

renommée, sa richesse et son ascension au pouvoir au travers d'un réseau de relations qui s'étend dans toute la péninsule italienne et même aux delà des frontières. Ils sont les banquiers du pape et d'un grand nombre de seigneurs influents qui les soutiendront face aux Albizzi.

Au fur et à mesure que le statut de la famille prend de l'importance au XV^{ème} siècle, la façon de soigner son image change. Les riches familles se font construire de majestueux palais afin de loger leurs membres importants mais également afin d'accueillir avec faste des personnalités du monde artistique ou scientifique. Cette tendance qui, fondamentalement relève du stratagème politique dont bénéficie d'abord l'influente famille concernée, est aussi empreinte d'une volonté de développer l'éclat de la cité-État en accord avec les principes fondamentaux de la république *res publica*, la chose publique.

Redécouverte de l'antiquité

Après plus d'un siècle de guerres et de fléaux en tout genre, la ville de Florence entre à la fin du XIV^{ème} siècle dans une période de grande prospérité. Les familles bourgeoises, enrichies par un commerce florissant, deviennent mécènes d'artistes et architectes aux idées nouvelles qui sont influencées par la culture antique. Elles financent de nombreux travaux publics et privés et offrent des œuvres d'art à la collectivité. Grâce à elles, le peuple d'Italie redécouvre, non sans une certaine nostalgie, l'art de ses ancêtres.

Le peuple de la cité de Florence, fragilisé par les guerres et en quête de courage pour se défendre face aux cités voisines ou aux nations étrangères, voit dans les mythes et déités de l'Antiquité une source nouvelle d'inspiration et d'espoir. La culture antique remplit ici une fonction allégorique directe.

À cette époque, l'architecture de la ville fait encore référence directe aux styles du passé : le style roman puis surtout le style gothique originaire des pays du Nord. Le monde antique n'a cependant ja-

mais cessé d'exister dans la péninsule italienne, de par notamment les nombreuses ruines et vestiges de cette période qui la parsèment.

En 1403, Brunelleschi et Donatello sont les premiers à se rendre à Rome pour étudier les édifices de l'Antiquité. Leurs œuvres, imprégnées de la culture architecturale antique susciteront l'admiration du peuple florentin et de nombreux artistes et architectes feront à leur tour le voyage jusqu'à Rome.

Cosme de Médicis et après lui Laurent de Médicis dit *Laurent le Magnifique*, petit-fils de Cosme, jouent un rôle essentiel dans le mouvement de rénovation de la ville de Florence. L'un comme l'autre développent des relations cordiales avec les savants et artistes qu'ils prennent sous leur aile. Ils sont des guides et mentors pour tous ceux qui souhaitent s'adonner à l'étude des arts. En témoignage de son amitié et de sa reconnaissance pour son maître, Donatello se fait enterrer au côté de Cosme, *'afin de ne pas être séparé de celui qu'il avait tant aimé'*¹⁵

Dès 1412, Cosme fait rechercher des manuscrits rares et en 1459, fonde la célèbre Académie Platonicienne, berceau du courant de pensée humaniste qui se développe parallèlement à la renaissance de l'art antique. À la même époque, l'université de Florence prend un essor considérable. Si Cosme a toujours été un personnage d'une grande intelligence, passionné par les arts et la littérature, il le doit pour beaucoup à son éducation et à sa famille. Le père de Cosme, Giovanni de Bicci comptait notamment parmi ses amis proches Zanobi Strozzi, l'élève de Giotto ainsi que Brunelleschi et Donatello. Lors de son règne, Cosme encourage la pratique des arts en général. De surcroît, ce ne sont pas que les architectes, peintres et sculpteurs qui profitent de cette période de prospérité artistique, mais également tous les corps de métiers qui se rattachent de quelque façon qui soit aux beaux-arts, comme les métiers issus des arts mineurs et les artisans tels les charpentiers et les tailleurs de pierre ou de bois. C'est le cas notamment de la famille des Sangallo qui *'(...) au contact de telles*

Florence

-  Palais Vecchio
-  Palais Gondi
-  Palais Rucellai
-  Palais Strozzi
-  Palais Médici



*intelligences, élargirent le cercle de leurs connaissances, et, s'appliquèrent à créer eux-mêmes des œuvres originales, et, d'artisans qu'ils étaient, devinrent artistes à leur tour.*⁶

La redécouverte et la traduction du latin à l'italien des *Dix Livres d'architecture* de Vitruve au début du XV^{ème} siècle sont des facteurs majeurs de la renaissance de l'architecture antique. Parallèlement à l'observation et à la création de nouvelles œuvres picturales représentant ces vestiges antiques, les textes de cette période sont étudiés avec intérêt. Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini ou encore Raphaël participent à la diffusion des textes de Vitruve au cours du XV^{ème} siècle.

L'ouvrage en dix tomes d'Alberti *De re aedificatoria* remet en lumière l'œuvre de Vitruve. *'Après avoir annoncé son intention d'aborder les principes fondamentaux de l'architecture dans l'esprit de Vitruve dont il entend s'inspirer sans le copier, il développe les thèmes majeurs de l'humanisme naissant : le culte de la volonté, de l'équanimité et du bien public, en bref, la conception 'romaine' de l'individu qui caractérise le début du XV^{ème} siècle.'*⁷ Le cœur de la pensée humaniste se caractérise par le concept de la place centrale de l'homme dans l'univers et une nouvelle représentation du monde qui se rapproche de cet homme et s'éloigne de la Sainte Trinité. L'horizon artistique s'élargit au-delà de la religion et de la gloire de Dieu qui étaient restés jusque-là les principaux thèmes abordés. Il se développe un idéal d'ordre et de raison s'incarnant dans *'l'honnête homme'*.

Rome et les autres cités

À la Renaissance, la péninsule italienne est un territoire hétéroclite constitué d'une multitude d'états aux gouvernements divers. On distingue, au sud les royaumes de Naples et de Sicile, au centre, de Rome jusqu'à Bologne, les États pontificaux gouvernés par le régime autocratique du Vatican, à Ferrare, Urbino, Mantoue et Milan les seigneuries princières, et finalement, à Florence, Venise

et Gêne les villes-États, dirigées par des oligarchies patriciennes. Eu égard aux nombreuses disssemblances et particularités de ces cité-États, on peine à relever une identité nationale. Les cités connaissent à cette époque de grandes transformations urbaines au gré du mécénat des seigneuries princières ou des oligarchies patriciennes qui les gouvernent.

Si Florence peut être considérée comme le berceau de l'architecture de la Renaissance, la ville de Rome devient quant à elle au cours du XV^{ème} siècle le nouveau centre de l'humanisme, de l'art et de son apprentissage. La ville regorge de vestiges et de ruines et grand nombre d'artistes de Florence et d'ailleurs font le déplacement pour les étudier. Cependant, on est loin d'atteindre à Rome un développement urbain équivalent à celui qui s'opère déjà depuis plus d'un siècle à Florence. Dès la fin du Moyen Âge déjà, la cité de Florence, centre économique et commercial européen, connaît une restructuration de son tissu urbain avec des principes clairs et réguliers. Il s'agit en effet de loger rapidement et convenablement les habitants d'une cité bientôt surpeuplée. La richesse de Rome se base quant à elle principalement sur l'agriculture, en conséquence les cités voisines considèrent souvent les romains comme un peuple barbare aux coutumes rustiques.

L'adoption par Rome du système florentin de palais réguliers à cour centrale ne se fera que lentement et progressivement. À la fin du XV^{ème} siècle, les grandes résidences romaines sont encore souvent constituées par des assemblages de bâtiments de styles et d'époques très différents. Ces grands ensembles sont souvent fortifiés avec des tours et des remparts. Cependant, le retour à Rome de la papauté en 1421, après une absence de près d'un siècle, engendre des transformations considérables dans la ville. Le pape s'approprie de nombreux quartiers qu'il restructure pour servir ses propres intérêts. Il s'ensuit également une augmentation notable de l'offre d'emploi dans les services papaux et administratifs. De nombreux travaux publics sont entrepris et la construction d'imposants palais est encouragée. Il naît une

certaine compétition entre les habitants de la cité et bientôt c'est à celui qui construira le plus grand palais. Malgré ce développement soudain de la ville au début du XV^{ème} siècle, Rome reste un lieu ambigu et disparate où les changements incessants d'administration et la succession rapide des règnes papaux engendrent souvent un climat de tension et d'incertitude, laissant des traces visibles sur l'architecture et l'organisation de la ville.

Tous ces changements politiques mènent à un culte de la famille et de l'individu, et on voit apparaître en conséquence, dans les villes de la péninsule italienne, de nombreux palais à la gloire de ces personnalités influentes.

1.2

Le palais

Entre 1445 et 1457, Cosme fait construire pour lui et sa famille un majestueux et imposant palais. Cette œuvre commandée à Michelozzo est souvent considérée comme le premier palais '*renaissance*' ou '*moderne*'. En effet, si l'édifice est encore très imprégné des styles médiévaux et profondément ancré dans la tradition des édifices florentins, certains éléments, tels les arches qui encadrent les fenêtres, reflètent déjà l'influence antique si caractéristique des œuvres de la Renaissance. Le palais Médicis sera à l'origine d'une grande lignée de palais qui se construiront d'abord à Florence puis dans les cités voisines ; à Sienne, à Venise, à Vicence ou à Rome.

Structure

La Renaissance voit donc surgir un nouveau type de bâtiment : le palais, hors échelle dans cette ville médiévale et largement inspiré de l'antique.

Le palais s'organise généralement sur deux ou trois étages. Le rez-de-chaussée est souvent occupé par des magasins, des entrepôts, des cuisines, des écuries ou d'autres espaces fonctionnels. Le premier étage, appelé *piano nobile*, est plus agréable et favorisé par les propriétaires parce qu'il est au-dessus du bruit et de la saleté de la ville. En conséquence, cet étage est généralement plus grand et contient les pièces les plus importantes ; les salles de réception et appartements privés de la famille. La fonction noble de cet étage se reflète sur l'extérieur qui est plus soigné dans la composition, la texture et les ordres.

fluents de la famille. Les serviteurs logent dans des pièces sombres, sous les toits, aussi appelées mezzanines. Les salles de réception et chambres sont généralement des pièces grandioses utilisées pour mener des transactions commerciales et politiques. Il serait d'ailleurs incongru d'imaginer les habitants dormir, se laver ou simplement vivre dans de tels espaces. Au centre du palais se trouve la cour, souvent traitée de manière aussi méticuleuse que la façade. La fonction de la cour évolue beaucoup à la Renaissance. En effet, si elle n'était qu'un espace purement fonctionnel servant à aérer et illuminer les appartements dans les premiers palais, à la Renaissance, la cour devient un espace richement ornementé permettant d'accueillir de grandes festivités.

Ornement

Au-delà des changements d'organisation typologiques, le palais de la Renaissance se caractérise par un nouvel intérêt pour l'ornementation en façade. Dans les premiers palais de style Renaissance tels les palais Médicis ou Strozzi, l'ornementation se révèle principalement au travers de corniches ornées de frise à chaque étage et d'un traitement particulier du bossage. Ces deux éléments participent à marquer la division tripartite de la façade. Avec le palais Rucellai d'Alberti apparaît ensuite la première application cohérente des ordres classiques à une façade de palais. Les ordres dictent alors le rythme des ouvertures.

L'ornementation ne couvre que rarement l'entier de la façade de manière homogène, mais est généralement disposée à certains points straté-

giques. Elle sert à souligner le rythme des travées et à créer des sensations. ' Il (*l'ornement*) *était censé stimuler les facultés réflexives du spectateur. C'est au travers de la confrontation entre tradition et nouveauté, entre règles et exception, que l'ornement trouvait autrefois l'un des meilleurs moyens d'atteindre ce but. Il était relié à des codes visuels stables, qui étaient interprétés de manière singulière, provoquant ainsi, du moins dans certaines situations, un mélange de familiarité et de surprise.*⁶

L'ornement est également en lien avec l'organisation interne. Il parle des distributions intérieures du palais, des fonctions de chaque étage et de la classe sociale des habitants qui y vivent.

Cependant, les architectes de la Renaissance n'ont sous les yeux pour s'inspirer que les ruines et les textes non illustrés rédigés par Vitruve. Une grande partie de l'architecture antique restera donc une énigme pour eux et leurs réalisations seront le fruit de la combinaison des principes et données antiques à disposition et de leurs propres interprétations ou visions.

*'Pour Alberti, l'ornement majeur n'est autre que la colonne dont il ignore visiblement la nature essentiellement fonctionnelle dans l'architecture grecque. Comme les architectes romains, il l'a croit simplement destinée à orner le mur qui porte la charge.'*⁷⁰

Comme souligné dans cette citation de Peter Murray sur la position d'Alberti face au système d'architecture antique, les architectes de la Renaissance ne cherchent pas à révéler et marquer la nature du système porteur en façade. La fonction des ordres est alors purement ornementale et symbolique. Dans le palais Rucellai, le dessin de l'appareillage en pierre ne correspond pas non plus aux vrais joints constructifs. Une même pierre peut être à la fois un bout de mur et un bout de pilastre.

Dans les palais plus tardifs comme le palais Valmarana, on observe l'utilisation de la pierre au rez-de-chaussée et du stuc qui dissimule un mur en brique aux étages supérieurs. On peut s'éton-

ner de ce choix lorsqu'on sait que la pierre et le travail de la taille étaient bien plus onéreux que la construction en brique. Mais il existe plusieurs raisons qui expliquent cette solution. Une première est l'expérience visuelle et tactile du passant. Comme ce dernier est en contact direct avec le rez-de-chaussée, il est important que cet étage soit construit avec un matériau noble et solide. Un revêtement en stuc au rez-de-chaussée serait trop fragile et endommageable. La combinaison de ces deux matériaux au rez-de-chaussée et au premier étage provoque en plus un contraste intéressant. La pierre rend la surface du plâtre, très souvent ornementée de fresques, encore plus belle et lisse.

Relation avec la rue

*'Contrary to popular belief, early Renaissance architecture marked the end rather than the beginning of an orderly system of town planning. Medieval ordinances had severely restricted the height, placement, overhangs, and general design of private houses and palaces in order to gain uniformity that may be appreciated still in the street of Siena. The new palace style violently disrupted communal controls to substitute an aesthetic of maximum individuality for one of conformity. The Renaissance palace succeeded in so far as it was dramatically unique in its environment.'*⁷¹

Le bâtiment fait partie intégrante de la rue, de la place sur lequel il se trouve, il entretient une relation étroite avec son environnement proche. Le processus des siècles précédents se renverse ; au lieu de construire en se conformant aux rues, les rues vont s'adapter aux palais nouvellement construits. Les propriétaires tentent de dégager une vue suffisante pour qu'on puisse admirer les façades de leur palais. Ils se mettent alors à racheter et échanger des propriétés afin d'obtenir un espace suffisant pour réaliser cet objectif. Par exemple, le marchand Giovanni Rucellai se charge lui-même de dégager le site devant sa demeure. Il démolit une partie du bâti pour agrandir la rue et construire une loggia. La place triangulaire qui en découle ouvre une vue magnifique sur le palais

Rucellai. On relève le même procédé pour le palais Strozzi. Le riche banquier Filippo Strozzi s'est efforcé de racheter les propriétés adjacentes à sa demeure pour pouvoir contempler son palais. Ce sont finalement ses descendants qui parviendront enfin à dégager la place. L'idée était que plus la vue sur la façade du bâtiment était étendue, plus vaste était la renommée de son propriétaire. On voit alors se créer des places à la gloire des plus grandes familles italiennes.

La façade définit la limite entre la rue et le palais, entre le public et le privé et, de ce fait, crée des relations tant avec la rue qu'avec le bâtiment. C'est le caractère public de la façade qui se développe à la Renaissance. On observe l'apparition d'éléments appartenant au langage de la façade mais destiné à la collectivité. Les grandes familles se mettent, par exemple, à construire des bancs en pierre qui s'étirent sur toute la longueur de la façade et qui participent à la composition de celle-ci.

Une nouvelle caractéristique voit également le jour à cette époque : la ségrégation par quartier. En effet, comme nous le verrons plus tard, la façade devient le lieu de l'expression du pouvoir de son propriétaire et les grands palais tendent alors à se rassembler en quartiers nobles. *"Though the tendency for different classes to occupy separate districts was certainly a feature of the medieval city, medieval social segregation mainly affected less affluent populations, concentrated in peripheral districts of the city or in areas associated with particular trades. The emergence and architectural elaboration of "noble quarter", by contrast, was a phenomenon of Renaissance, with the emergence of a distinctive type of urban residence – 'the palace.'"*¹²

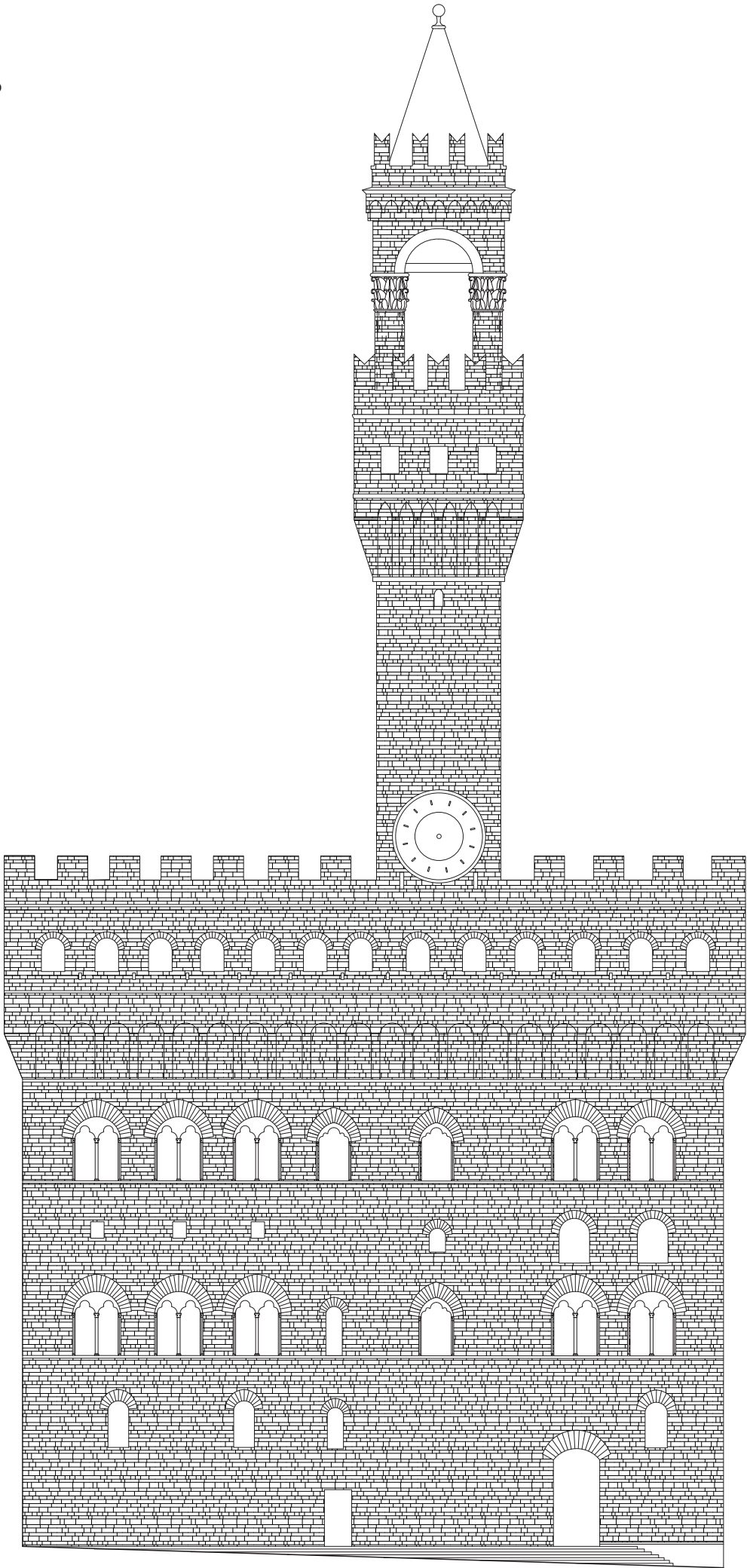
Les palais privés deviennent des monuments majeurs à Florence et dans les cités voisines. Construits pour être vus, ils ont entamé un processus qui va redéfinir tout le paysage urbain. Cette révolution n'a pu être possible que par un nouvel idéal d'hygiène et social soutenu par la promulgation de nouveaux règlements communaux.

Rome

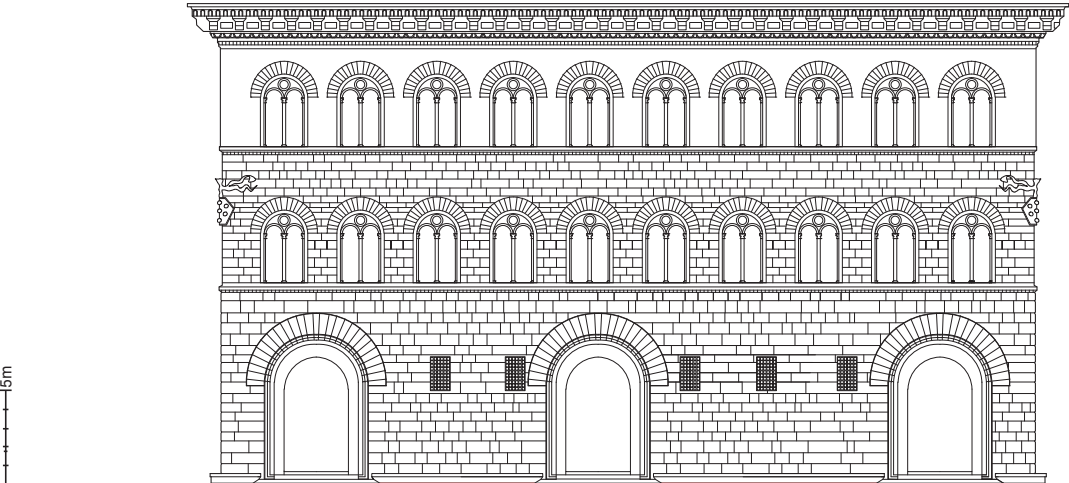
-  Palais Stati-Maccarani
-  Palais de la Chancellerie
-  Palais Baldassini
-  Panthéon
-  Site du Palais Branconio
-  Site du Palais Caprini
-  Palais Farnese



Palais Vecchio



15m



1.3

La façade symbole

Statut

'Position occupée par un individu dans une certaine hiérarchie socio-économique et culturelle et qui lui confère un certain nombre, parfois précis et codifié, de droits et de devoirs.'

Symbole

*'Signe figuratif, être animé ou chose, qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème.'*¹⁴

Les citoyens italiens de la Renaissance sont passionnés par les pratiques antiques. Ils sont soucieux de l'embellissement urbain mais cherchent surtout à proclamer haut et fort leur position dans la société. Cette volonté se traduit par la construction de palais monumentaux qui s'érigent dans tous les grandes villes d'Italie. La façade devient un moyen d'honorer la famille et de rendre hommage à la ville.

En édifiant ces palais, les familles des Farnese ou des Médicis expriment leur puissance, leur pouvoir et assurent leur renommée pour les temps à venir. On peut retrouver cette approche aujourd'hui chez les grands industriels qui prennent conscience du potentiel de l'architecture pour soigner leur image et assurer leur publicité. Avec ce but en tête, ils construisent de grands ouvrages, sans égard pour le coût et le confort.

Par la qualité et la beauté des façades, les grandes familles cherchent à montrer leur niveau de culture et leur richesse. Les façades expriment d'abord le

pouvoir du propriétaire mais elles sont aussi élaborées avec la volonté d'accroître la magnificence de la ville. En effet, même si la Renaissance ne marque pas vraiment l'avènement de la démocratie, de nombreuses grandes familles construisent des édifices qui ne répondent pas qu'à leurs besoins privés, mais contribuent aussi à la communauté. Les palais participent ainsi à l'embellissement, à l'éclat de la cité et font la fierté de tous les citoyens. Les familles riches comme les Médicis sont des mécènes qui offrent des œuvres d'art et des bâtiments publics à la ville. En cela, ils s'assurent également le soutien et la sympathie du peuple. Cette démarche n'est donc pas qu'esthétique ou urbanistique mais a aussi une indéniable portée politique.

Le premier exemple de ce type de palais est le palais Médici, à Florence. La famille s'inspire largement du palais Vecchio, qui par sa façade et de simples décorations, dispense un message d'ordre politique et historique. L'objectif des Médicis est de créer un lieu de pouvoir qui concurrence le palais Vecchio où siège le gouvernement de la commune. Le palais Médici devient le pendant du palais Vecchio. À l'instar de ce dernier, il véhicule une image de force et de richesse. Les fenêtres des deux édifices révèlent également une forme et un style similaire. Les arcades, aujourd'hui murées, étaient destinées à accueillir les différents invités des Médicis ainsi que les citoyens. C'était un lieu de rencontre public qui se voulait aussi important que celui de son rival. Les étalages et bancs en bois des marchands du Moyen Âge sont alors remplacés par un banc en pierre qui fait partie intégrante de la façade du palais. La langage

architectural de la façade confère un visage au bâtiment, qui s'expose et se montre à la ville. Les grandes familles s'emparent alors de ce concept de façade qui, comme un outil rhétorique, parle à ceux qui le contemple.

À la Renaissance, l'architecture résidentielle prend de l'importance face à l'architecture religieuse. Les habitations qui, au Moyen Âge étaient des constructions essentiellement fonctionnelles, sont conçues pour délivrer au travers de leur façade, leur volume, leur position, leurs ornements, un message de puissance, de force et d'éternité, comme c'est également le cas pour une cathédrale. Ainsi, comme le relève James Ackerman, à cette époque, les écarts hiérarchiques entre églises et palais s'estompent peu à peu : *'Si à Urbino, la cathédrale est aménagée de manière bien plus modeste que le Palazzo Ducale contigu, si, à la Cancelleria, l'église disparaît même derrière la façade du palais, il faut y voir sans doute l'expression du désir personnel du maître des lieux.'*⁷⁵

L'ornement est également conçu dans un même but. Il n'est pas élaboré dans un objectif principalement esthétique mais plutôt didactique, pour ne pas dire de propagande.¹⁶ Il donne en effet des informations fondamentales sur la nature du bâtiment, et sur le statut de son propriétaire. Comme Alberti le mentionne : *'Is it true that all agree on the need to hand down to posterity a reputation for both wisdom and power - for that reason, as Thucydides said, we build great works, so as to appear great to our descendants; and because we adorn our (house) no less for the honour of fatherland and family as for the charm of luxurious apartments - who would deny this is the duty of a virtuous man? Thus, the best thing is that those parts which are the most public or which first should be welcoming to guests - that is the facade of the house. The entrance and so on, should be the most decorous.'*³⁴

La rue devient une scène dont les différents palais sont les acteurs. Le langage des façades délivre un message au citoyen spectateur. Encore faut-il que l' 'acteur' ne surjoue pas et que la magnificence escomptée du bâtiment ne se transforme

pas en grandiloquence ou arrogance. Cette pesée d'intérêts, Cosme de Médicis l'a notamment faite lorsqu'il lui a fallu faire un choix parmi les divers projets architecturaux qui lui ont été présentés. On apprend ainsi que Brunelleschi avait présenté avant sa mort un projet de palais à Cosme de Médicis. *'Le porche du palais [Médici], face à celui de San Lorenzo, aurait, comme le portail du Baptistère, face à celui de la cathédrale, constitué le second volet de son grand œuvre. Le palais complètement isolé, aurait été bordé, sur l'emplacement de celui qui fut effectivement construit, d'une seconde place. (...) Ce palais aurait été si grand et si coûteux que Cosme, craignant jalousie de ses concitoyens,*

Les traités

*opta pour le projet de Michelozzo.*¹⁷

Les architectes de la renaissance s'inspirent de sources antiques diverses et variées. Cependant, les descriptions de l'architecture domestique sont rares ou peu claires. Les textes sont en latin et utilisent des mots qui n'existent plus ou sont incompréhensibles pour un lecteur du prochain millénaire. En outre, les auteurs de l'Antiquité se référaient à des exemples de bâtiments qui ont souvent été détruits par la suite. Tout cela amène les architectes de la Renaissance à réinterpréter les textes et à donner leur version personnelle de l'architecture domestique, au gré de leurs goûts et de leurs préférences.

Le seul traité de l'Antiquité qui parle spécifiquement de l'architecture de cette époque est : *'De architectura'* de Vitruve, écrit en vers 27 avant J.-C, et dédié à l'empereur Auguste. En tant qu'unique ouvrage de référence datant de cette époque, il a une profonde influence sur la théorie et la pratique architecturale de la Renaissance. Cependant et pour diverses raisons, la lecture et l'interprétation des textes de Vitruve n'est pas chose aisée. D'une part, les copies du traité se sont diffusées longtemps après la période romaine et contiennent par conséquent de nombreuses inexactitudes. D'autre part, il s'est avéré que les théories de Vitruve pouvaient se révéler relativement floues et de surcroît, ne correspondaient pas aux vestiges architecturaux de l'Empire romain qui persistent encore à la Renaissance. Finalement, la plupart des illustrations qui accompagnaient les textes n'ont pas survécu au temps, obligeant architectes et traducteurs à interpréter la terminologie architecturale sans l'aide de diagrammes ou de visuels.

Vitruve affirme que l'architecture doit être basée sur la nature, qu'elle doit refléter la base rationnelle de l'univers régie par des lois mathématiques. Il définit trois divisions de l'architecture : *'Firmitas'* (force), *'Utilitas'* (utilitaire) et *'Venustas'* (beauté) qui dépendent de l'art, de la justesse et de la proportion.¹⁸

Dans les textes de Vitruve ; la *'domus'* (demeure antique) est décrite par partie et non dans son ensemble, et la relation entre ces différentes parties est rarement expliquée. La plupart des sources antiques se concentrent sur la fonction plutôt que sur la forme architecturale: *'The very way in which houses were presented in Roman literature implied the possibility of separating the elements of a house rather than considering the house as a whole.'*¹⁹

Un autre point important dans l'interprétation de l'antique par les architectes de la Renaissance est la taille et la splendeur des ruines encore visibles. Ils en tireront parfois des conclusions hâtives, en extrapolant que ces vestiges représentaient le standard à imiter, alors qu'en fait ils étaient peut-être plus des exceptions que la norme.

Vitruve ne donne aucun indice concernant le dessin des façades résidentielles. La seule explication concernant l'architecture domestique qui apparaît dans son traité se limite à décrire l'organisation intérieure d'un logement. Les architectes de la Renaissance s'inspirent donc de constructions qui, si elles sont bien antiques, ne sont souvent pas résidentielles. On trouve cependant quelques indications sur les ornements et leur disposition: *'Même si les règles vitruviennes ne prescrivaient pas de façon stricte la nature, la position et l'ap-*

parence précise des ornements, elles fournissent néanmoins un nombre d'indications déterminantes sur leur conception et leur utilisation. Une retenue d'ensemble faisait figure de principe fondamental. La coordination harmonieuse entre le tout et ses parties à travers l'utilisation de rapports de proportions représentait un autre aspect essentiel de l'héritage vitruvien.²⁰

Un autre traité de référence est : *'De re Aedificatori'* de Leon Battista Alberti, écrit à la Renaissance et largement inspiré des écrits de Vitruve. Alberti ne donne, lui non plus, aucune indication concernant la conception des façades. Il définit cependant le rôle de l'architecture comme véhicule de représentation et de rhétorique.

Andrea Palladio, également auteur d'un traité à la Renaissance, intitulé *'Les Quatre Livres de l'architecture'* s'exprime sur la question de l'ornement. Il mentionne : *'Nous appellerons commode une maison qui est bâtie conformément à la qualité du maître...'*²¹ Le visage du bâtiment, sa façade, doit refléter le statut social de son propriétaire. Dans *'De re aedificatoria'*, Alberti ajoute que les parties les plus exposées au public nécessitent le traitement le plus beau et le plus soigné et que quiconque dépense trop pour le reste du bâtiment et n'a plus assez d'argent pour se permettre d'y inclure des ornements fait une erreur fondamentale. Aucune partie du bâtiment ne doit être laissée de côté et dépourvu d'ornement. Les décorations ne doivent ainsi pas être entassées et concentrées en certains points de l'édifice. L'idéal est d'atteindre un équilibre et une harmonie entre les différents éléments de la façade.

Les architectes de la Renaissance se sont également prononcés sur la question de la relation entre la façade et l'organisation intérieure du bâtiment dans leurs différents traités. Burroughs écrit à ce sujet : *'... , he [Alberti] also insists that a given building should be walled all around in a uniform manner, and that the interior and exterior surface should line up and match. (...) this passage implicitly invalidates the independent architectural treatment of the front house, that is, any façade*

*architecture.*²² Alberti recommande d'ailleurs de se référer à la maquette pour vérifier la correspondance entre intérieur et extérieur. Par exemple sur la maquette du palais Strozzi, qui était utilisée comme objet de travail et de recherche, on peut voir des marques qui indiquent les différents étages. À cet égard, la recommandation de se référer à cette maquette est étonnante lorsque l'on sait que la hauteur des dalles du palais Strozzi ne correspond pas aux articulations horizontales de la façade. Dans son ouvrage, Palladio mentionne : *'La beauté résultera de la forme et de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles, et de celles-ci du tout, de sorte que l'édifice apparaisse comme un corps entier et bien fini dans lequel chaque membre convient aux autres et où tous les membres sont nécessaires à ce que l'on a voulu faire.'*²³ Sebastiano Serlio semble quant à lui plus réaliste et pragmatique dans son livre qu'il écrit à la fin de la Renaissance. Comme l'explique Charles Burroughs *'He [Serlio] noted, however, the distribution of apertures often had less to do with the provision of light and air to the interior, than with exterior effects of patterning and proportion, or the projection of symbolic values.'*²⁴

Le peu d'informations disponibles laisse aux architectes une certaine liberté. Ils s'inspirent toujours de l'Antiquité mais doivent l'adapter aux besoins de leur époque. Ils doivent faire preuve de génie pour garder le style à l'antique qui appartient à une autre époque, un autre programme et une autre échelle, tout en comblant les différents besoins de l'architecture privée. *'It is evident that fifteenth-century architects and patrons were looking back to classical Antiquity for models and sources to follow in the design and construction of building but the act of imitation was far more complicated than merely copying architectural motifs, design and plan.'*²⁵

Il faut analyser le modèle, l'assimiler puis le transformer pour créer un objet avec sa propre identité.

2.0

Analyse

2.1

Symétrie

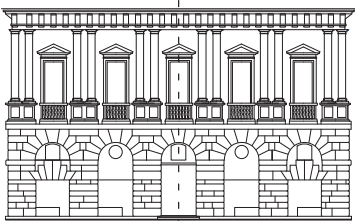
Après avoir introduit l'origine de la façade et son évolution dans l'architecture domestique au travers des premiers palais privés du XVème siècle, nous allons nous plonger dans une analyse plus approfondie de ses principes de composition. Quelles sont les règles qui régissent le dessin de la façade et dictent l'articulation de ses parties ? Pour répondre à cette question, nous regrouperons les palais en fonction de leurs caractéristiques communes. Les thèmes étudiés sont alors la symétrie, la hiérarchie, la relation au sol et le traitement des limites.

Si cette première analyse se limite à l'observation des principes, elle nous servira cependant de base théorique pour comprendre, par la suite, la richesse des relations qui existent entre la façade et l'organisation intérieure du palais.

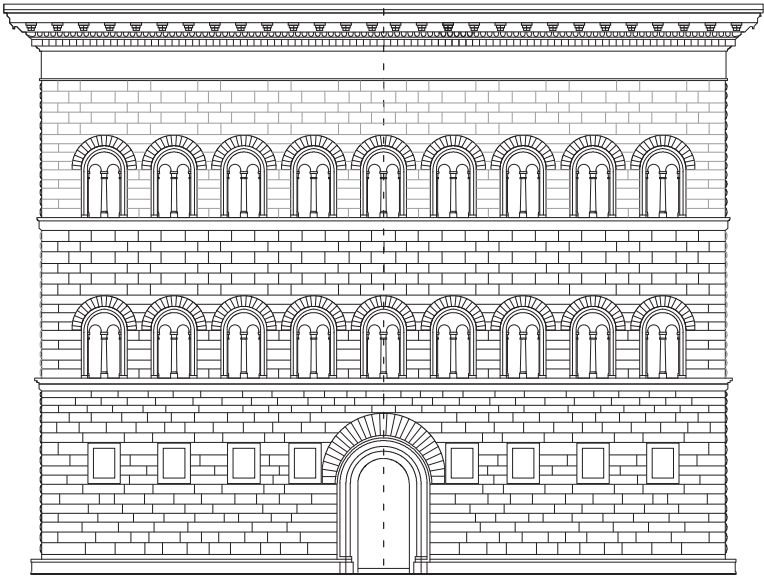
L'une des premières caractéristiques associées aux façades de la Renaissance est la symétrie. Palladio écrit à ce sujet : *'Nous appellerons commode une maison (...) dont les parties ont non seulement du rapport et de la correspondance avec le tout, mais encore de la symétrie entre elles.'*³⁵

Cette symétrie peut être centrale et parfaite comme dans le palais Strozzi où chaque étage est centré sur celui du dessous ou ne pas être respectée comme dans le palais Médici où les axes de symétrie du premier et du deuxième étage ne correspondent pas. Ce défaut est-il le reflet d'une maladresse ? d'un ajustement aux pièces intérieures, le premier étage répondant probablement à une organisation spatiale différente des étages supérieurs ?

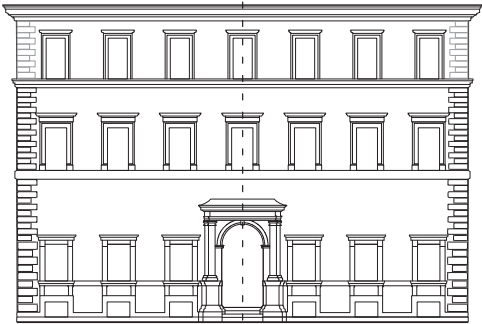
Palais Caprini



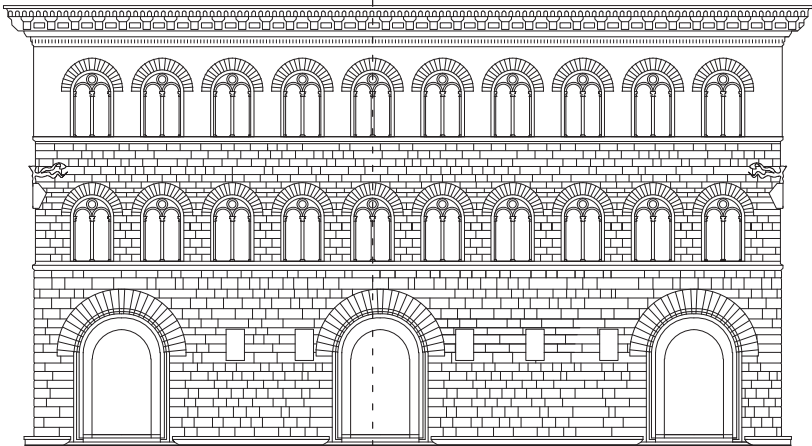
Palais Strozzi



Palais Baldassini



Palais Médici



15m



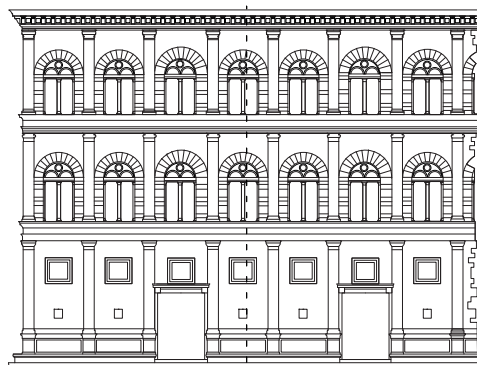
Palais Rucellai

Le cas du palais Rucellai (0) a retenu notre attention. La façade composée de sept travées de largeur identique, apparaît sinon incomplète, du moins asymétrique. En effet, les deux portes d'entrées du palais semblent décalées : si l'on observe la façade au niveau du rez-de-chaussée d'une extrémité à l'autre, on note deux travées puis la première porte, ensuite deux travées à nouveau, la deuxième porte puis une dernière travée. Si nous redessinions cette façade complétée d'une huitième travée pour que les emplacements des portes respectent la symétrie, nous constaterions que l'axe central se trouve aligné non pas sur une ouverture, mais sur un pilastre (1). Ceci paraît étrange si l'on considère que les façades de la Renaissance s'inspirent des temples antiques et que ceux-ci sont toujours composés de travées impaires pour permettre d'avoir l'axe de symétrie centré sur un vide.

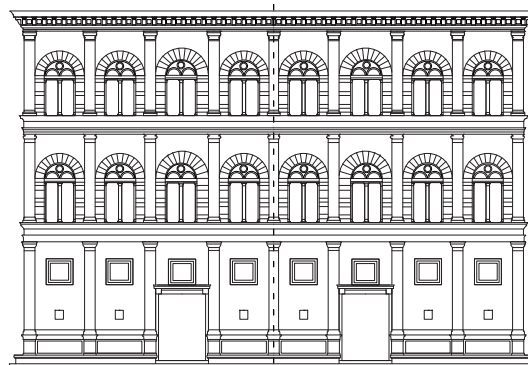
La façade du palais Rucellai, dont l'axe central s'aligne sur un pilastre au lieu d'une fenêtre va donc à l'encontre des préceptes de l'architecture antique : *'The ancients taking their example from Nature, they never made the bones of a building, meaning the columns, angles, and so on, odd in number – for you will not find a single animal that stands or moves upon an odd number of feet. Conversely, they never made openings even in number; this they evidently learned from Nature: ... in the center, single and obvious, she has set the mouth.'*²⁶

Il y a peut-être une explication à cette incohérence qui contrevient aux règles antiques de la symétrie. On a en effet émis l'hypothèse qu'initialement, la façade aurait été dessinée avec cinq travées centrées sur la porte de gauche (2), mais que par la suite, alors que les travaux avaient déjà commencé, la décision aurait été prise d'ajouter deux travées supplémentaires. La façade aurait alors perdu sa symétrie centrale.

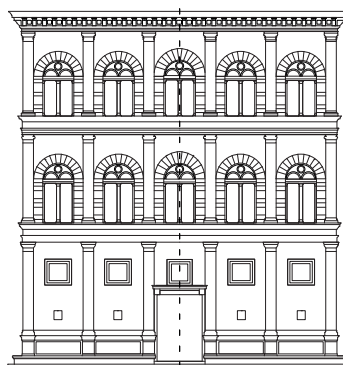
(0) Palais Rucellai



(1) Palais Rucellai 8 travées



(2) Palais Rucellai 5 travées



5m

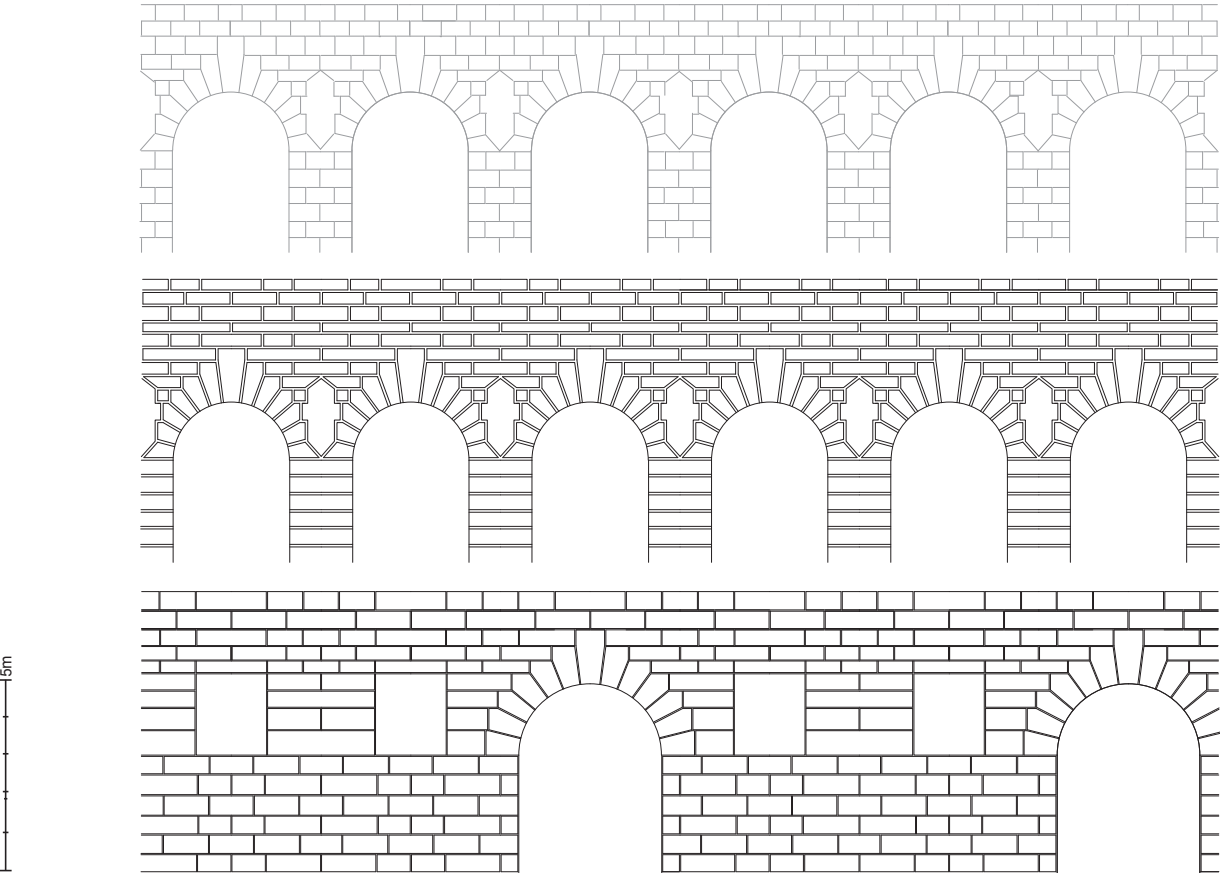
2.2

Hiérarchie

Mur

Les façades de la Renaissance se composent généralement de bandes horizontales superposées qui marquent une division tripartite ou bipartite de la façade. Les corniches et frises forment ces bandes horizontales, qui marquent une hiérarchie de la façade.

Comme premier exemple, relevons celui du palais Gondi. Il a suivi l'évolution des palais florentins de l'époque qui perdent progressivement leur aspect de forteresse, pour devenir plus fin, plus ouverts. Cependant, le côté rustique n'a pas encore totalement disparu: le rez-de-chaussée reste lourd et massif, conformément à la tradition. Le traitement du mur entre chaque étage varie. Au rez-de-chaussée la pierre est taillée de manière grossière et marquée alors qu'aux étages supérieurs, le traitement s'affine. Le premier étage conserve le même système, mais la taille est plus délicate. Les joints sont visibles mais le mur perd du relief. Quant au dernier étage, les lignes sont à peine visibles, la surface est lisse donnant une impression de légèreté. On a donc une gradation, une hiérarchie entre chaque étage qui exprime le passage d'un caractère massif à une certaine délicatesse. Le *piano nobile* n'est cependant pas mis en valeur comme on peut l'observer dans la plupart des palais de cette époque.

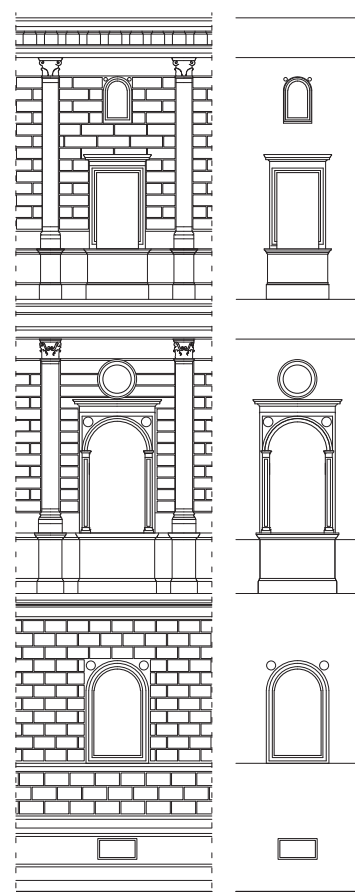


Fenêtre

Pour marquer la hiérarchie entre les différents étages, les architectes de la Renaissance utilisent le traitement différencié des ouvertures. Les fenêtres sont avant tout utilisées pour donner du rythme à la façade. Souvent trop hautes, trop grandes ou trop espacées, elles sont rarement pensées d'un point de vue purement fonctionnel. Elles répondent aux règles de composition de la façade avant de répondre aux besoins en air et en lumière. Elles servent à être vues plutôt qu'à voir.

Dans le palais de Chancellerie, chaque étage est traité avec élégance et finesse. Le rez-de-chaussée, percé de petites fenêtres, forme une base puissante sur laquelle s'élèvent les deux étages supérieurs, eux aussi recouverts de pierres de taille différentes. Des sculptures en relief ornent les fenêtres du *piano nobile*, dont le dessin combine les ouvertures rondes du rez-de-chaussée et la structure en corniche du troisième étage. Le tout est surmonté d'un oculus plein qui accentue l'impression de grandeur et de richesse de cet étage. La travée de l'attique est composée de deux fenêtres superposées, et, plus simplement ornées.

Dans le palais Stati-Maccarani, les ouvertures accentuent également la hiérarchie de la façade. Les fenêtres en 'oreille' du rez-de-chaussée surmontent les larges ouvertures des magasins. Elles délimitent un niveau intermédiaire, lieu de stockage ou appartement pour les commerçants. Le niveau du *piano nobile* s'illustre par ses fenêtres larges surmontées de frontons triangulaires et courbes inspirés des ruines du marché de Trajan. Le niveau du grenier, réservé aux domestiques, se distingue par sa hauteur réduite et ses petites fenêtres arquées. Chaque type d'ouverture est caractéristique de la classe sociale des individus qui vivent à ces étages.



Ordre

Les Grecs ont inventé trois ordres distincts qui sont le dorique, l'ionique et le corinthien. Les Romains en développeront ensuite leurs propres versions et ajoutent l'ordre toscan et l'ordre composite. La partie la plus caractéristique d'un ordre est la colonne, en particulier le chapiteau. Les proportions des ordres varient de manière progressive du dorique, le plus trapus au corinthien, le plus mince et élancé. Ils feront l'objet d'un grand intérêt dans les traités d'architecture de la Renaissance. Dans '*De re aedificatoria*', Alberti définit cinq ordres. Chacun d'entre eux est utilisé selon sa symbolique respective.

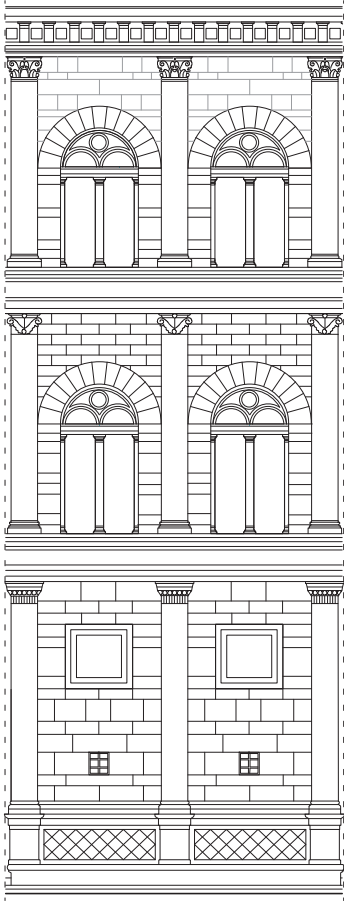
Dans les palais Rucellai et Piccolomini, les ordres sont adossés au mur et apparaissent sur les trois étages de la façade. En réalité, le palais Rucellai s'organise sur quatre étages : le rez-de-chaussée, où la famille dirige son commerce ; le *piano nobile*, où ces derniers reçoivent leurs invités; le deuxième, composé des appartements privés de la famille, et le troisième, sous les toits, destiné à loger les serviteurs. Les étages sont reliés en façade par les ordres qui se superposent. Les pilastres et entablements forment une grille qui recouvre la surface du mur de manière homogène. Les pilastres qui passent de l'ordre toscan à corinthien sont purement décoratifs. Ils servent à soutenir visuellement l'entablement. Alberti, qui est un fervent lecteur de Vitruve, respecte et applique les règles et proportions de l'antique tout en se permettant quelques libertés. L'ensemble aboutit à un système cohérent, un traité grandeur nature. La façade du palais Rucellai s'inspire à la fois de la *Villa romana delle Mura di Santo Stefano* pour les pilastres qui soutiennent un entablement rectiligne, ainsi que du théâtre de Marcellus et du Colisée pour la superposition des ordres.

le pape Pie II, est une copie presque littérale de l'œuvre d'Alberti. Bernardo Rossellino qui avait travaillé sur le chantier du palais Rucellai suit en effet les mêmes schémas rigoureux et classiques pour la composition de la façade. Cependant deux différences notoires peuvent être relevées. Les fenêtres du palais Piccolomini sont en effet plus distantes les unes des autres que celles du palais Rucellai et l'appareillage en pierre qui les entoure est bien plus irrégulier. Les baies semblent en conséquence moins cadrées. Relevons également que dans l'œuvre de Rossellino, les pilastres du rez-de-chaussée sont traités avec un bossage accusé. L'ordre se fond alors dans le mur. Le tout semble plus grossier.

Palais Piccolomini



Palais Rucellai

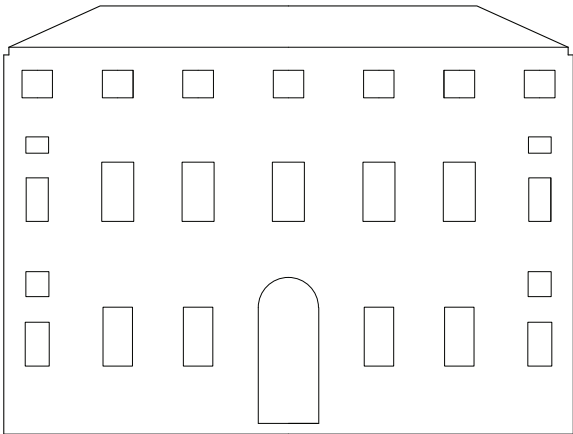




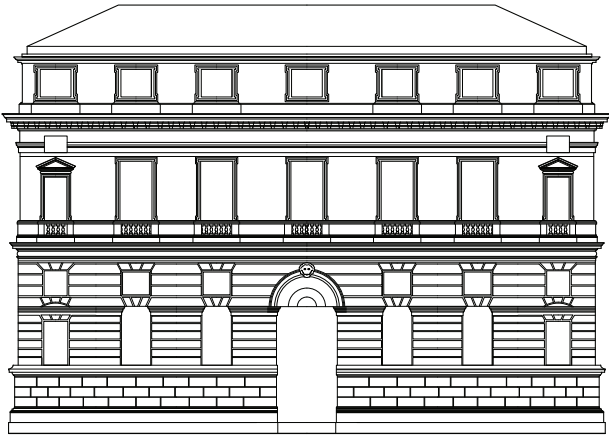
Palais Valmarana

Dans le palais Valmarana, Palladio introduit l'ordre colossal inspiré des palais Capitolin de Michel Ange. On observe ainsi un ordre majeur et un ordre mineur. Les colonnes corinthiennes du rez-de-chaussée (ordre mineur) soutiennent un entablement rectiligne interrompu par les pilastres composites monumentaux. Une particularité du palais Valmarana est la variation des étages entre le centre et les parties latérales du bâtiment. En effet, le centre s'organise sur trois niveaux alors que les parties latérales, définies par les travées finales, se divisent sur cinq étages. Cependant, cette irrégularité n'apparaît pas de manière manifeste en façade. En effet, comme nous pouvons le voir sur les illustrations suivantes (1,2,3), les détails de la façade, tels les moulures, les cadres de fenêtres ou les entablements sont travaillés et disposés de manière à dissimuler l'irrégularité qui en découle

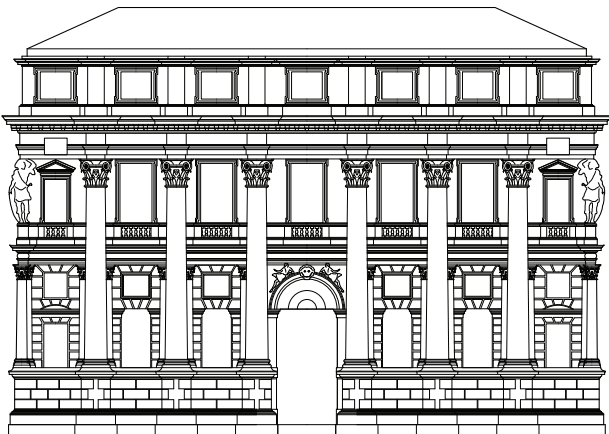
(1) Palais Valmarana



(2) Palais Valmarana



(3) Palais Valmarana



15m

2.3

Relation au sol

Déjà au Moyen Âge les propriétaires louent leurs rez-de-chaussée à des commerçants qui les utilisent comme boutiques. Cependant, les constructeurs des palais de la Renaissance hésitent. Certains choisissent de les supprimer, les considérant indigne de leur statut, alors que d'autres préfèrent les conserver pour s'assurer un revenu régulier.

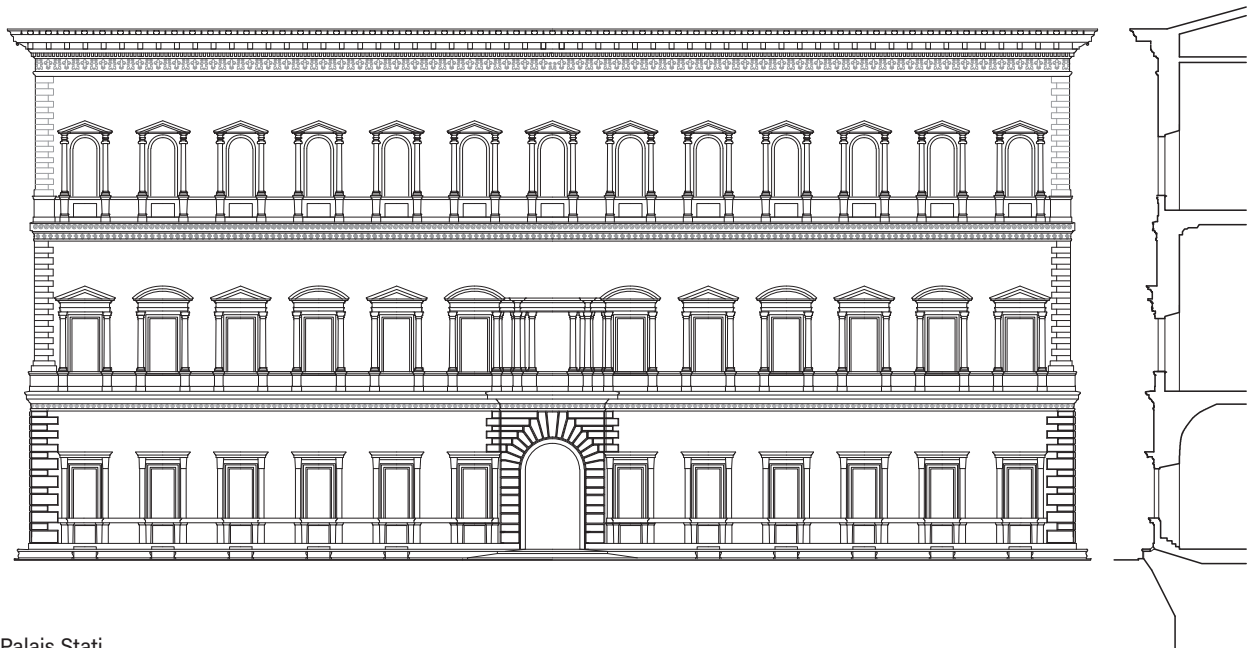
Ces magasins confèrent au palais une dimension plus urbaine, l'ensemble participant ainsi à la vie quotidienne de la ville. Généralement les ouvertures des échoppes sont surmontées de petites fenêtres qui éclairent des demi-étages destinés à l'activité des marchands.

Dans le palais Branconio, les magasins sont totalement intégrés dans la composition de la façade. Raphaël garde la tripartition typique des palais mais sort des conventions en délaissant le bos-sage du rez-de-chaussée. Comme nous le verrons plus tard, il s'inspire largement des ruines du Marché de Trajan. Les fenêtres en tabernacle courbe et triangulaire s'alternent en dessus de larges ouvertures.

Lorsque la rue n'est pas assez fréquentée ou que les propriétaires considèrent déshonorant de construire un étage de commerce en dessous de leur demeure, un banc est souvent intégré au rez-de-chaussée. Bien que physiquement liés au palais, les bancs font partie du domaine public et relient les grandes familles aux citoyens. Ceux-ci, contrairement aux étalages en bois du Moyen Âge, participent à la composition de la façade. Souvent, comme par exemple dans le palais Farnese, le banc permet de dissimuler les petites ouvertures qui servent à aérer et éclairer les caves. Il font de

plus office de socle aux colonnes et pilastres, permettant de rehausser la hauteur du rez-de-chaussée sans briser les proportions de l'ensemble.

Palais Farnese



Palais Stati



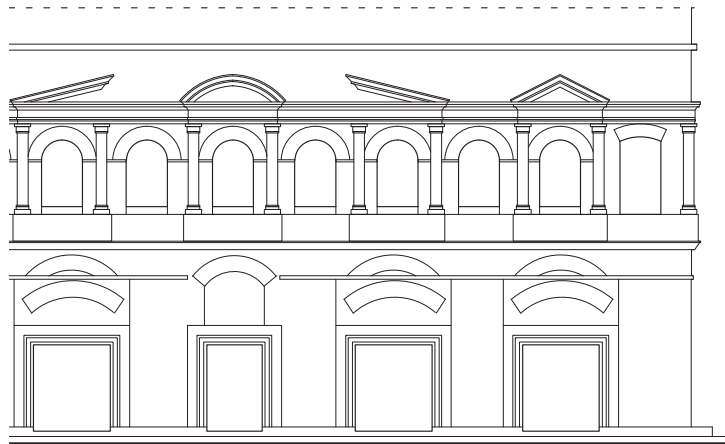


Le palais Branconio

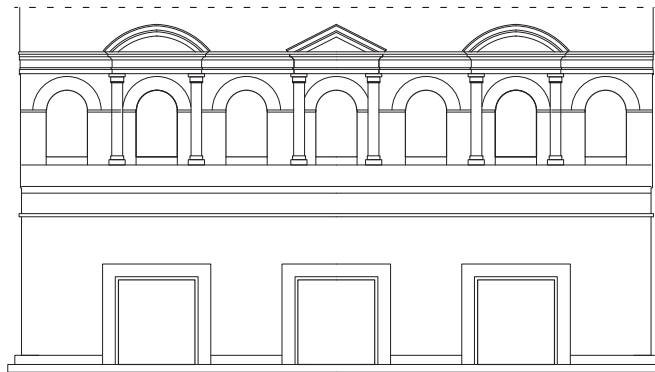
La façade du palais Branconio s'inspire en grande partie du Marché de Trajan. Cet ensemble regroupe des bâtiments organisés en hémicycle. Même si on utilise l'appellation de marché, ces bâtiments n'avaient pas qu'une vocation commerciale mais abritaient également des locaux administratifs. À l'image du marché de Trajan, l'oeuvre de Raphaël est composée de fenêtres alternant frontons triangulaires et courbes au premier étage et de larges ouvertures accueillant des commerces au rez-de-chaussée. Si on observe la façade du marché, on constate cependant que les magasins ne sont pas placés sous chaque fenêtre de l'étage supérieur, mais seulement sous une fenêtre sur deux. Si Raphaël avait suivi ce modèle (1), il n'aurait pu intégrer que trois boutique à son bâtiment, ce qui n'aurait pas été assez rentable pour le propriétaire.

Dans une autre version dessinée par Domenico da Varignana (2) à partir d'une esquisse de Raphaël, le projet s'écarte quelque peu de sa référence antique: les fenêtres sont agrandies pour correspondre à chaque arcade du rez-de-chaussée, ce qui permet d'augmenter le nombre de commerces. Cependant, les fenêtres paraissent surdimensionnées par rapport au reste de la façade. Dans la dernière illustration (0), qui correspond à la version finale du projet, Raphaël transforme chaque arcade intermédiaire du Marché de Trajan en niche et modifie les fenêtres restantes de manière à ce qu'elles adoptent une forme rectangulaire. Pour finir, il ajoute des colonnes qui encadrent les boutiques du rez-de-chaussée. Le tout semble plus proportionné et uniforme. À travers ces différents dessins, on comprend les étapes qui ont menées de la référence antique à la composition finale de la façade du palais Branconio.

Marché de Trajan



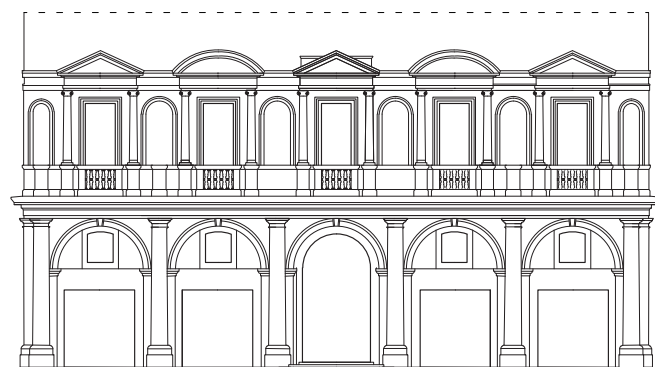
Palais Branconio (1)



Palais Branconio (2)



Palais Branconio (0)



2.4

Limites

Comme mentionné plus haut, l'application du système classique à l'antique sur les façades des palais de la Renaissance pose la problématique des limites. Comment terminer un système répétitif qui, de surcroît, peut être appréhendé dans son ensemble ?

Les solutions choisies par les architectes de la Renaissance sont diverses et peuvent être regroupées dans deux catégories distinctes. La première catégorie ; des façades finies, dont les limites latérales sont nettement marquées. La deuxième catégorie ; des palais qui pourraient être agrandis indéfiniment, par l'ajout d'une ou de plusieurs travées

Parmi les palais qui pourraient être agrandis indéfiniment, on note le palais Rucellai et sa copie conforme, le palais Piccolomini, mais également les palais Stati, Caprini et Gondi. Dans ces quelques exemples, c'est le respect de la symétrie qui conditionne les limites latérales de la façade.

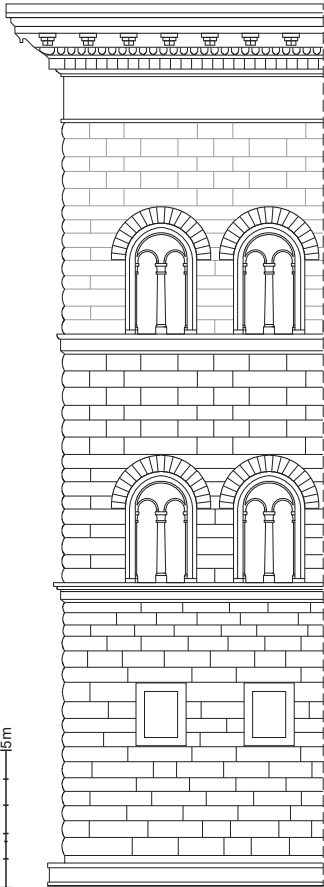
Pour les palais 'finis', les limites latérales sont généralement soulignées par une variation de l'ordre ou, si la façade n'en possède pas, par le renforcement visuel de l'angle ou de la travée finale.

Une manière de faire, visible dans les palais Strozzi et Médici, est d'augmenter la distance entre l'angle du bâtiment et l'ouverture de la dernière fenêtre. Une autre, utilisée par Antonio da Sangallo le Jeune dans les palais Farnese et Baldassini, est le renforcement de l'angle avec un bossage rustique. Ces deux principes, repris souvent par la suite, marquent très nettement la fin du bâtiment.

rythmée par les ordres, ce n'est pas leur variation qui marque l'angle de la façade, mais ce sont les dimensions des entrecolonnes de la travée finale et le relief de la façade qui sont modifiés. En effet, toute la partie du mur qui soutient la dernière travée se décroche et s'avance vers la rue. Le palais prend ainsi l'allure d'une forteresse flanquée de deux tours d'angle.

Dans les palais Branconio et Valmarana, les solutions d'angles jouent sur une variation complexe des ordres et de l'ornementation.

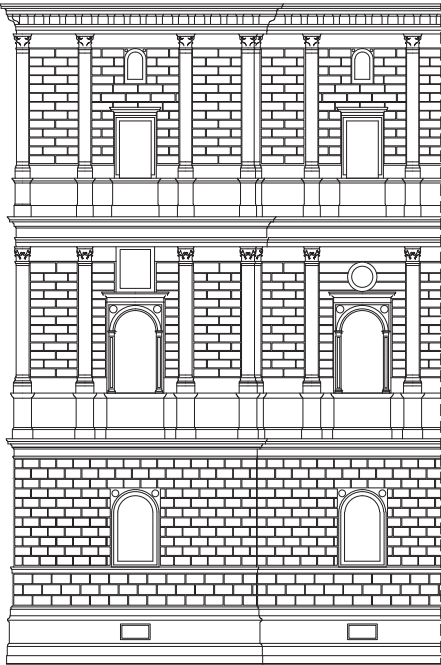
Palais Strozzi



Palais Farnese



Palais Cancelleria





Palais Branconio - Valmarana

Dans le palais Branconio (0), la colonne du rez-de-chaussée est doublée d'une demi-colonne et la niche de l'étage noble ainsi que l'ornementation des deux derniers étages sont rétrécis et décalés. La niche reste centrée sur la colonne du rez-de-chaussée, mais l'ornementation des deuxièmes et troisièmes étages est décalée par rapport aux autres de manière à respecter l'alignement de la façade. Il s'agit d'une solution ingénieuse qui casse le rythme des ouvertures et de l'ornementation de la façade pour marquer ainsi sa limite. Si l'on avait répété le rythme et la taille des éléments des travées de l'étage noble, sans y introduire aucune variation, la partie supérieure de celui-ci et le deuxième étage auraient été décalés l'un par rapport à l'autre, créant par conséquent un décrochement par rapport au rez-de-chaussée (1). Mais même une fois la taille des éléments rétrécie (2), l'ornementation reste trop large pour éviter complètement ce décrochement. L'architecte a donc créé deux axes différents, un pour la colonne et la niche et un pour le drapé et le panneau du dernier étage.

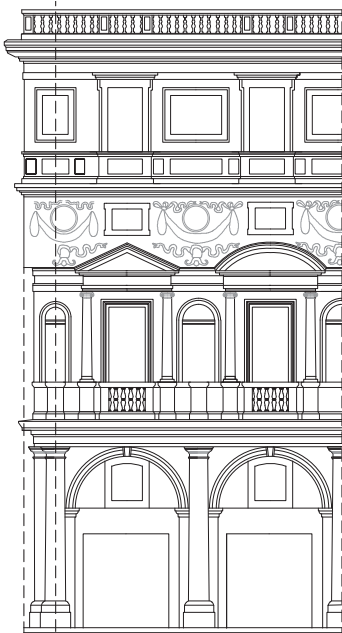
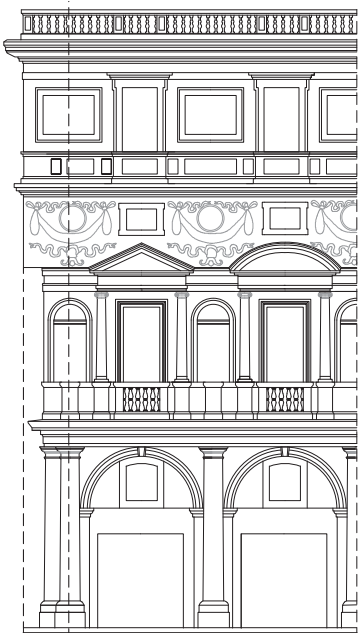
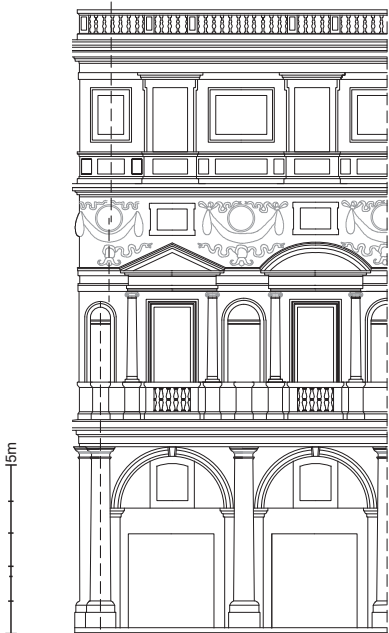
Pour renforcer les limites de son bâtiment, Palladio supprime l'ordre colossal de la travée finale et remplace la colonne, au piano nobile, par un atlante et au rez-de-chaussée par l'ordre mineur. Les dessins d'analyse qui suivent nous permettent de comprendre pourquoi Palladio choisit cette solution particulière. En effet, la première analyse compare la solution adoptée à une variante dans laquelle l'ordre colossal final est conservé (3). On remarque alors que la façade ne respecte plus les limites de la parcelle conditionnées par les bâtiments qui jouxtent le palais. Afin de respecter cet alignement, la largeur de la travée finale devrait être considérablement réduite, ce qui aurait comme conséquence une altération de la régularité et du rythme de la façade. La deuxième analyse

compare une solution d'angle dans laquelle le mur est laissé vide (4) à une solution dans laquelle la figure de l'atlante est remplacée par des pilastres doubles de l'ordre mineur (5). Cependant, aucune de ces deux variantes n'est visuellement satisfaisante. En effet, dans la première, la corniche supérieure n'est plus soutenue aux extrémités, ce qui confère un certain déséquilibre à la façade. Dans la seconde, on remarque que les dimensions des travées de l'étage noble ne sont pas suffisantes pour accueillir des pilastres doubles de chaque côté de la fenêtre. De plus, un effet disgracieux résulterait de la confrontation des chapiteaux de l'ordre majeur et de l'ordre mineur. Relevons finalement que l'utilisation de l'ordre colossal s'étirant sur deux étages du palais est un élément nouveau, introduit pour la première fois par Michel-Ange, et qui révolutionne le système de proportion au XV^{ème} siècle. Même si Palladio était inventif et aimait se laisser la liberté d'innover, l'acte de regrouper quatre étages sous un seul ordre dans les parties latérales aurait été inconcevable pour lui. *'The stringing together of two distinct floors was an act of revolutionary proportions in the sixteenth century and were Palladio to have terminated his building with a giant order, he would have been stringing together four floors. This act was not only probably beyond his sense of adventure but would have further complicated the system.'*²⁷

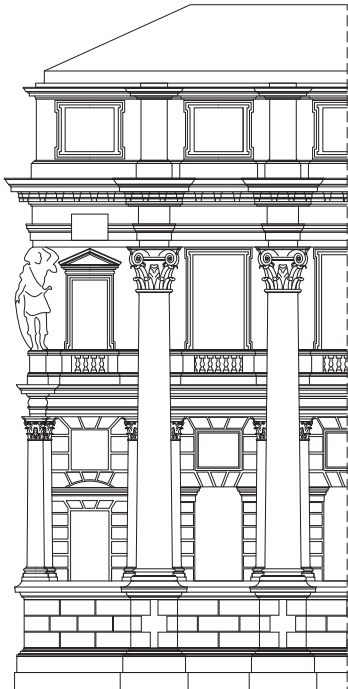
(0)Palais Branconio

(1)

(2)



15m



(2)

(3)



3.0

Autonomie

3.0

L'autonomie

Plus d'un millénaire sépare Vitruve des premiers architectes de la Renaissance et tant le contexte social que spatial a évolué. Les mœurs et les besoins de la population se modifient au même titre que les programmes, divisions et dispositions architectoniques des bâtiments. Ainsi, l'architecture renaissante ne calque sur l'architecture classique de la Rome et de la Grèce antiques ni ses objectifs, ni sa signification, ni ses méthodes de construction. Elle se caractérise par un regain d'intérêt pour les proportions, les profils et l'ornementation de l'Antiquité. Le génie des architectes de la Renaissance a donc été de s'inspirer d'un système d'architecture à l'antique sans pour autant en copier tous les paramètres.

L'architecture développée au cours du XV^{ème} siècle par les architectes passionnés de l'Antiquité peut être décrite par l'étude rationnelle des proportions et par la recherche de compositions symétriques et régulières. Il s'agit pour eux de réussir à faire ressortir l'essence même de l'art antique, d'en déceler et d'en respecter les règles d'or tout en se laissant la liberté d'innover. Conserver la simplicité des lignes nobles, l'équilibre des proportions et la sobriété des décors, de manière à ce que les détails répondent à l'ensemble, est le défi que les architectes de la Renaissance ont à relever.

Cependant, l'application à une nouvelle architecture d'un système antique peut engendrer des problèmes d'ordre fonctionnel et visuel. Ceux-ci apparaissent par exemple en coupe, lorsque la tripartition de la façade dictée par la proportion des ordres ne concorde pas avec la hauteur des étages exigée à l'intérieur. La question des limites se pose ensuite aux angles. En effet, les édifices

gréco-romains que les architectes de la Renaissance étudient sont généralement des ouvrages monumentaux, tels le Colisée ou le Panthéon qui contrastent fortement avec l'échelle plus limitée des palais. Ainsi, au contraire de ces premiers qui ne sont généralement pas appréhendables dans leur ensemble, les façades des palais sont des écrans en deux dimensions dont les limites latérales sont bien visibles. La question de la fin d'un système répétitif se pose donc. Par ailleurs, les architectes de la Renaissance se trouvaient confrontés au problème complexe de concevoir des bâtiments monumentaux devant refléter la grandeur des propriétaires tout en tenant compte des besoins quotidiens de ceux-ci. Ils devaient par exemple : *'regrouper des pièces de dimensions les plus diverses, y compris les escaliers, les salles de bain et les cuisines dans un corps rigoureusement symétrique'*.²⁸ À ces difficultés s'ajoutait l'héritage du découpage parcellaire moyenâgeux auquel les architectes de la Renaissance devaient s'ajuster.

Les façades des palais de la Renaissance sont bien plus qu'une simple enveloppe et deviennent au cours du XV^{ème} siècle de véritables manifestes. C'est à cette époque que les premiers dessins d'élévation apparaissent et que certains architectes, à l'image de Filarete, se spécialisent dans la conception et la représentation des façades. Les dessins d'élévation deviennent un sujet de recherche et d'analyse, et seront publiés dans de nombreux traités et ouvrages. Cependant, cela se fera toujours en isolant les façades de leur environnement direct. Elles deviennent ainsi des objets autonomes, des œuvres d'art détachées de leur contexte spatial et du propriétaire qu'elles re-

présentent. Comme des peintures de portraits qui se détachent de l'individu peint pour devenir des œuvres en elles-mêmes. Relevons que si les dessins d'élévation datent du début de la Renaissance, les premières représentations en coupe n'apparaîtront que plus tardivement. L'importance primordiale accordée aux façades par les architectes de la Renaissance a conduit à une dichotomie dans la conception de ces palais avec un relatif manque d'intérêt pour les aménagements intérieurs. Ceci pouvait conduire parfois à une concordance problématique entre le plan et l'élévation. Cette situation est bien décrite par C. Burroughs dans son ouvrage consacré aux façades des palais de la Renaissance : *'Naturally, these structure were built to be looked at more than lived in (...).This gave the architect an opportunity to design regular and stately elevation without much regard for internal arrangements, and at a scale so monumental that the inhabitants had to climb stairs to peer over the window sills. (...) This anomaly marks a profound departure from the traditions of Gothic building, which persisted in the domestic of many major Italian centers, where the correspondence of interior and exterior (i.e., architectural transparency,) was maintained.'*²⁹

On peut critiquer cette forme d'obsession pour la recherche de symétrie et de régularité au détriment de la fonctionnalité du plan. Cette critique est parfaitement licite si l'on n'est focalisé que sur le but purement fonctionnel d'une habitation devant répondre aux besoins quotidiens d'une famille. Elle est toutefois moins fondée à la lumière des éléments qui ont été exposés auparavant. Il faut en effet garder à l'esprit et insister encore une fois sur le fait qu'un des objectifs importants (si ce n'est le principal) visé par les commanditaires de ces palais était d'impressionner et susciter l'admiration de leurs concitoyens. À cet égard, une façade imposante ou une cour majestueuse est bien plus utile qu'une chambre chaude et bien éclairée.

Comme vu précédemment, les architectes de la Renaissance se sont prononcés sur cette question de l'autonomie de la façade dans leurs différents traités et leurs avis divergent.

3.1

Échelle

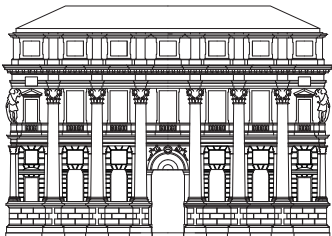
La réappropriation des règles d'architecture classique antique par les architectes de la Renaissance et leur application sur les façades de palais engendrent des problèmes en plan et en coupe. Ceux-ci sont la conséquence notamment d'un écart d'échelle important entre les édifices antiques et les palais de la Renaissance, et de la rigidité des règles de composition et de proportion classiques. En effet, les œuvres antiques grecques et romaines que les architectes étudient sont des constructions monumentales qui répondent généralement à un programme public. Les temples, théâtres et basiliques s'opposent ainsi tant par leur programme que par leurs typologies aux habitations du XV^{ème} siècle. Les architectes de la Renaissance se voient donc confrontés au défi de réussir à conserver la grandeur et la majesté de ces bâtiments tout en devant les adapter à des plans et des hauteurs d'étage bien plus réduits. De surcroît, l'échelle monumentale des édifices antiques pose le problème des limites, leur taille imposante ne les rendant pas visibles dans leur entier. Malgré cette différence d'échelle importante en comparaison des monuments antiques, le palais de la Renaissance reste un bâtiment démesuré dans la ville. Avec des plafonds de plus de sept mètres, des portes de près de cinq mètres de hauteur et des fenêtres de plus de deux mètres de largeur, le palais de Renaissance sort de la masse. Il remplit en cela l'objectif fixé par son commanditaire qui, au travers de son bâtiment, veut affirmer son statut et sa puissance.

d'échelle semble flagrante dans cette illustration, il est souvent difficile de se rendre compte de cette écart dans les traités de la Renaissance, puisque les palais sont la plupart du temps représentés sous forme de simple dessin d'élévations, détachés de leur contexte. La façade semble ainsi avoir sa propre vie en dehors de son environnement.

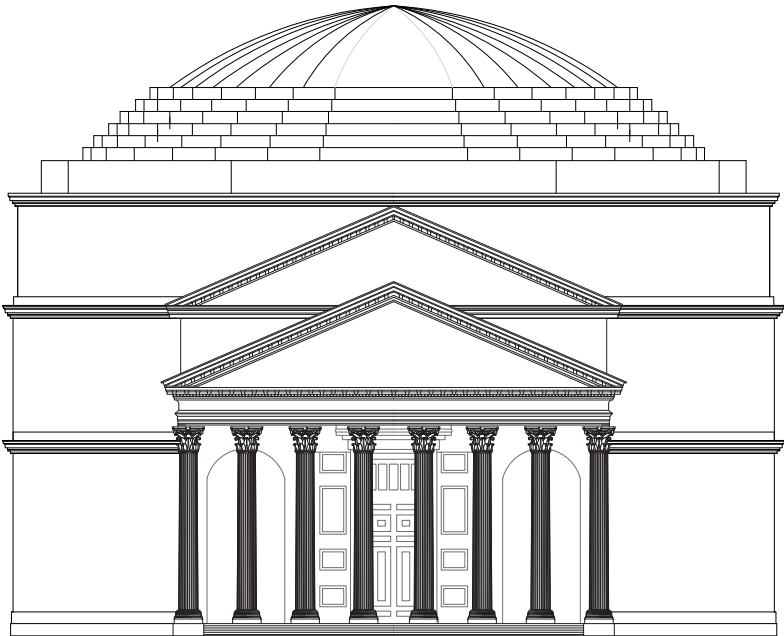
L'illustration suivante compare le palais Strozzi à des bâtiments de taille et de style standard construits à la même époque. Si la différence

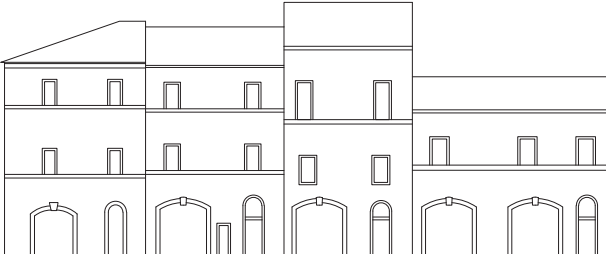
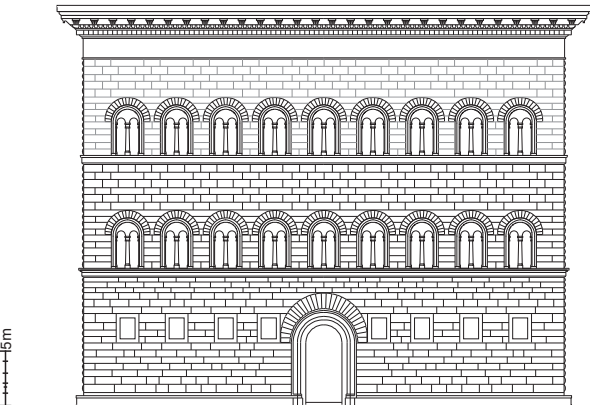
Palais Valmarana

15m



Panthéon





3.2

Coupe

Bien qu'on se réfère à l'Antiquité pour les proportions, le profil et l'ornementation, les architectes de la Renaissance font face à la problématique de devoir harmoniser un système de composition rigide avec des besoins et un mode de vie d'une population vivant plus de mille ans plus tard. En effet, les règles de proportions qui dictent la tripartition de la façade et la mesure des ordres sont strictes et souvent inadaptées aux espaces intérieurs des palais. Les besoins varient d'un étage à l'autre. Le rez-de-chaussée et le *piano nobile* requièrent par exemple une hauteur sous plafond plus importante que le dernier étage où logent généralement les servants, les artistes ou les membres moins importants de la famille. La position des fenêtres à l'intérieur des pièces et la présence ou non d'un garde-corps sont également un critère qui peut conditionner la hauteur de la dalle. On remarque ainsi très souvent un décalage entre les hauteurs réelles des étages et les entablements de la façade. C'est le cas notamment des palais Baldassini et Rucellai, que l'on va étudier en détail, mais également des palais Strozzi, Médici et Gondi.

La façade du palais Baldassini est caractérisée par une composition d'éléments simples et l'absence des ordres. Antonio da Sangallo le Jeune travaille avec la répétition des fenêtres sur une surface neutre et l'ornementation se limite au bossage dans l'angle, au portail d'entrée, aux cadres des fenêtres et aux entablements qui soulignent la tripartition de la façade. Les frises, très caractéristiques, deviendront une marque de fabrique de la famille Sangallo. Cependant, la division tripartite de la façade présente des proportions curieuses. En effet, la hauteur du rez-de-chaussée paraît dé-

mesurée par rapport à celle des deux étages supérieurs. (0)

Lorsque l'on observe la coupe du bâtiment en correspondance à la façade (0), on remarque que les dalles des étages ne sont pas alignées aux entablements horizontaux. Les fenêtres et les entablements du *piano nobile* et du deuxième étage ont en effet été décalés d'un mètre environ vers le haut de manière à ce que les ouvertures soient idéalement positionnées à l'intérieur. Si on fait ensuite l'exercice de redessiner la façade de manière à faire correspondre entablements et étages (1), la tripartition apparaît plus proportionnée mais les garde-corps des étages disparaissent alors à l'intérieur. Antonio da Sangallo le Jeune a fait le choix de privilégier l'organisation de l'espace intérieur au détriment de la composition de la façade. Il est vrai que s'il était un architecte passionnément inspiré de l'œuvre de Vitruve et de l'architecture classique, son intérêt se portait autant sur l'organisation intérieure des maisons que sur la composition des façades.



Le palais Rucellai présente la première application cohérente des ordres classiques à une façade de palais. Les proportions des ordres déterminent les dimensions des pilastres et donc la hauteur des étages en façade. Une particularité de l'œuvre d'Alberti est l'ajout d'une base en dessous de l'ordre du rez-de-chaussée qui prend la forme d'un banc public. Les bancs intégrés aux façades sont courants dans les premiers palais florentins et témoignent de la générosité du propriétaire envers le peuple. La façade s'ouvre à la ville. Le respect des proportions des ordres et l'intégration d'un banc sont ainsi deux conditions de base qui régissent la composition de la façade du palais. Cependant, lorsque l'on observe la coupe (0), on remarque que, comme dans le palais Baldassini, les planchers des étages ne s'alignent pas avec les entablements de la façade. Afin d'obtenir une hauteur sous plafond équivalente entre les trois étages du palais, Alberti décale les dalles des premiers et deuxième étages vers le bas. Il en résulte un positionnement peu fonctionnel des ouvertures à l'intérieur. En effet, aux étages supérieurs, un escalier a dû être ajouté pour permettre aux habitants d'accéder à la fenêtre qui s'ouvre à près de deux mètres du sol.

Le problème du positionnement des ouvertures apparaît également au rez-de-chaussée. En effet, lorsqu'on observe les espaces intérieurs qui jouxtent les entrées, on remarque que les petites fenêtres rectangulaires sont placées très haut dans la pièce. L'explication se trouve à nouveau en façade. En effet, comme on peut le constater sur la première illustration (1), la hauteur de ces ouvertures permet de rétablir un rapport de proportion entre les portes et les pilastres surélevés par le banc. L'ajout d'une fente plus bas sur le mur a cependant été nécessaire pour assurer un meilleur apport en lumière. En outre, les deux fenêtres qui surplombent les portes d'entrées sont aveugles, car alignées sur la retombée de la voûte.

partition de la façade est révélatrice du nombre d'étages du bâtiment, certains palais présentent une situation plus ambiguë. Dans les palais Brancionio et Valmarana par exemple, la lecture de l'organisation verticale du bâtiment sur la façade est moins évidente.

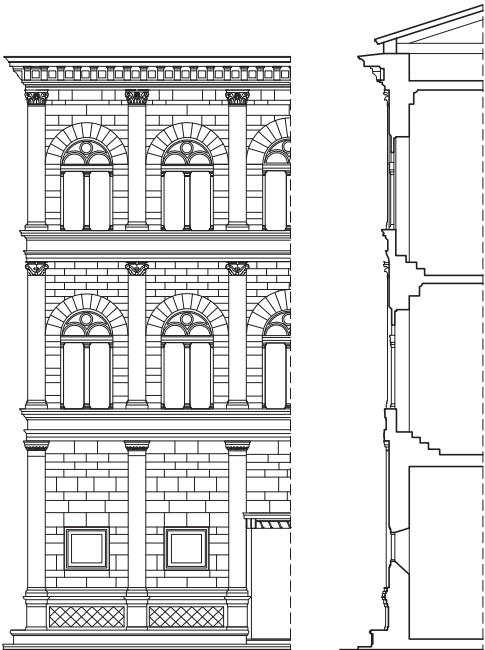
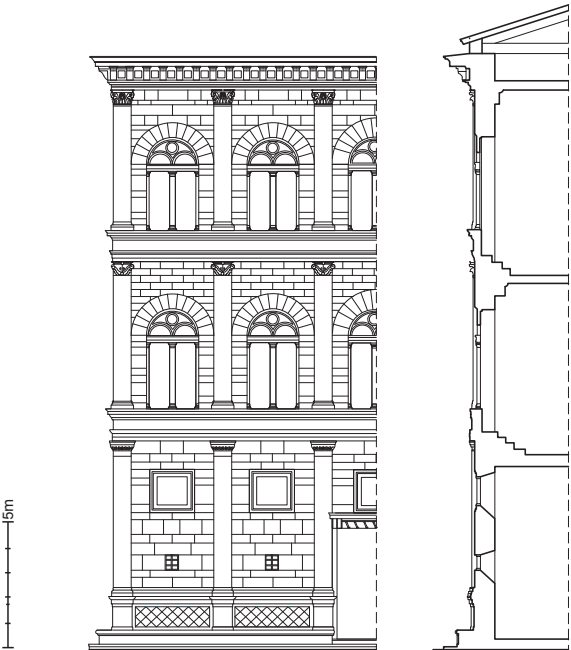
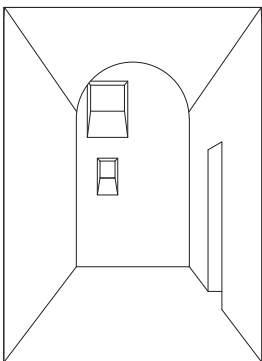
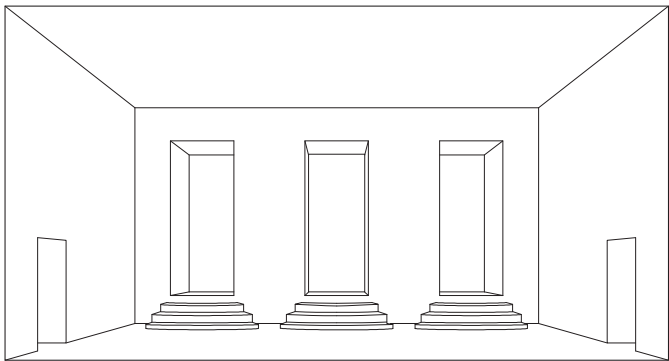
Lorsque l'on observe la coupe du palais Brancionio, on remarque qu'un étage avec une faible hauteur sous plafond est intercalé entre le *piano nobile* et l'étage mezzanine. Celui-ci est signalé par de petites fenêtres rectangulaires intégrées dans l'ornementation de l'étage noble.

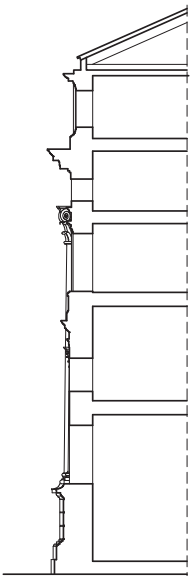
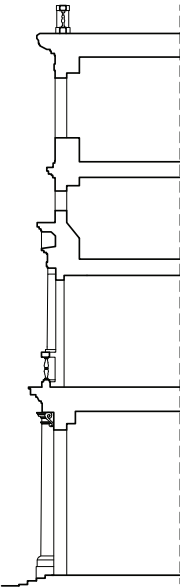
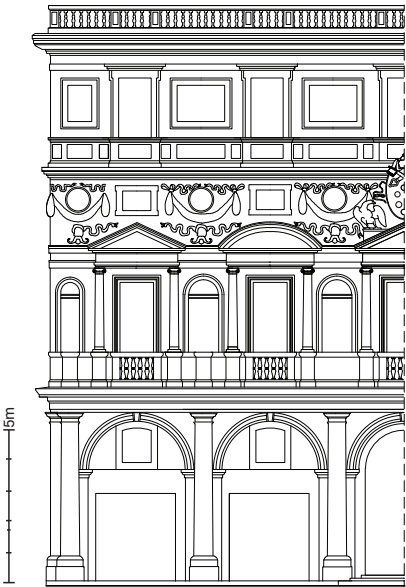
Cependant, Raphaël n'a pas l'intention de marquer clairement l'existence de cet étage en façade. Au contraire, il l'introduit dans le dessin du *piano nobile* qui prend ainsi encore plus de grandeur. La tripartition de la façade qui dissimule quatre étages est trompeuse. On peut tout de même noter la volonté de Raphaël de révéler chaque dalle avec une ornementation en façade. La dalle supérieure de l'étage noble est ainsi marquée par une corniche qui apparaît entre les grandes fenêtres et les frontons qui les surmontent.

Comme nous l'avons vu précédemment, la coupe du palais Valmarana atteint encore un degré plus élevé de complexité. En effet, le nombre d'étages varie entre le centre et les parties latérales du bâtiment. Le centre s'organise sur trois étages alors que les parties latérales, définies par les travées finales, se divisent sur cinq niveaux.

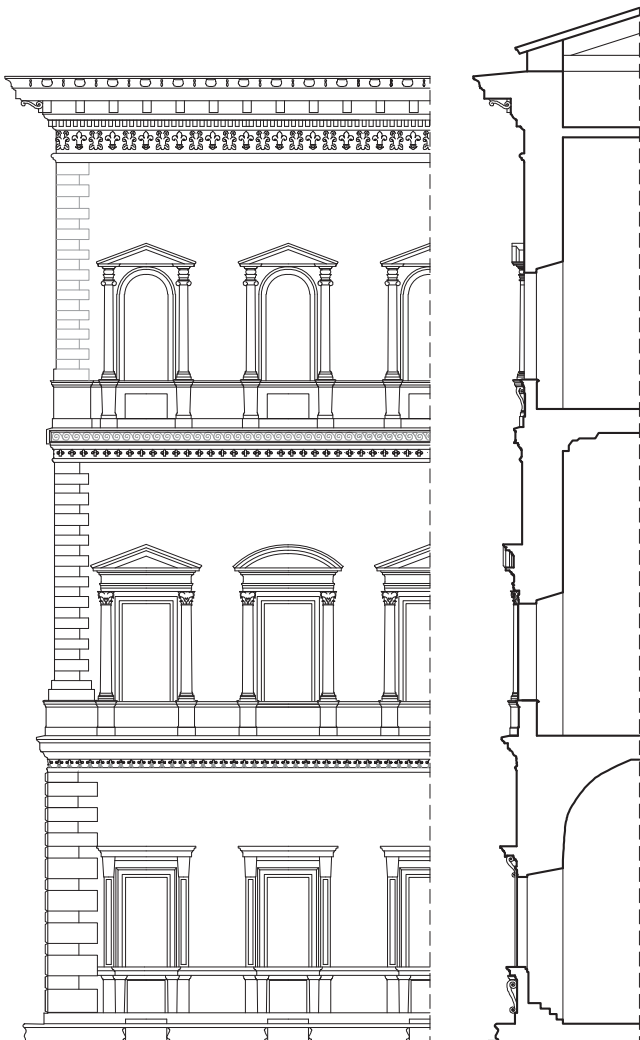
Finalement, il est intéressant d'observer les cas des palais de la Chancellerie et du palais Farnese, dans lesquels la correspondance entre la tripartition de la façade et la hauteur réelle des étages est respectée. Si l'on compare ces deux façades à celle du palais Rucellai, on remarque que les fenêtres et les ordres ne reposent plus sur la cor-

(0) Palais Rucellai

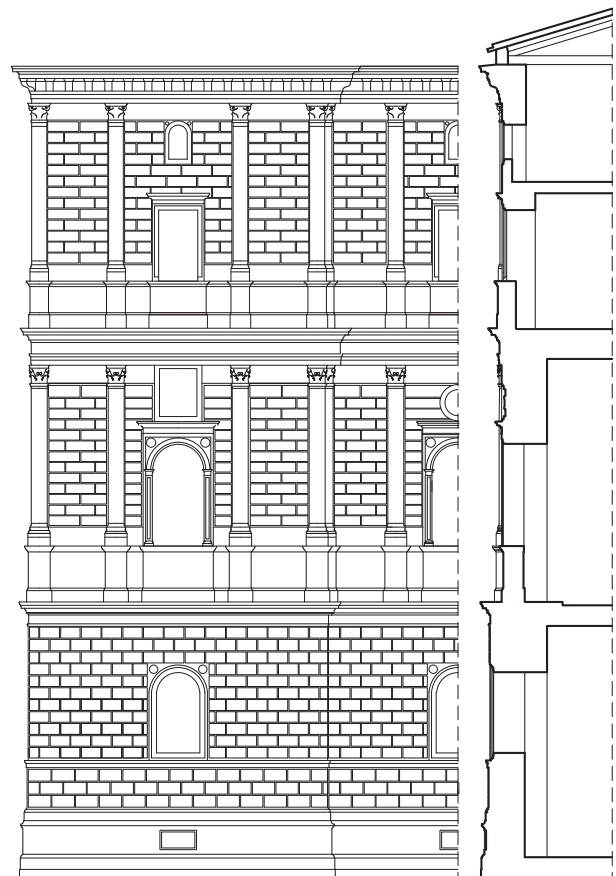




Palais Farnese



Palais Cancellaria



3.3

Plan

niche de l'étage inférieur, mais sur un bandeau horizontal qui fait office de garde-corps.

La correspondance de la façade avec la coupe du bâtiment n'est pas la seule difficulté rencontrée par les architectes de la Renaissance lors de la conception des palais. En effet, la question de la relation entre le plan et la façade se pose également. Il s'agissait ainsi pour eux de réussir à composer avec un système de travées rigoureusement régulier et des pièces aux dimensions très diverses, telles les salles de bain, les escaliers ou les cuisines.

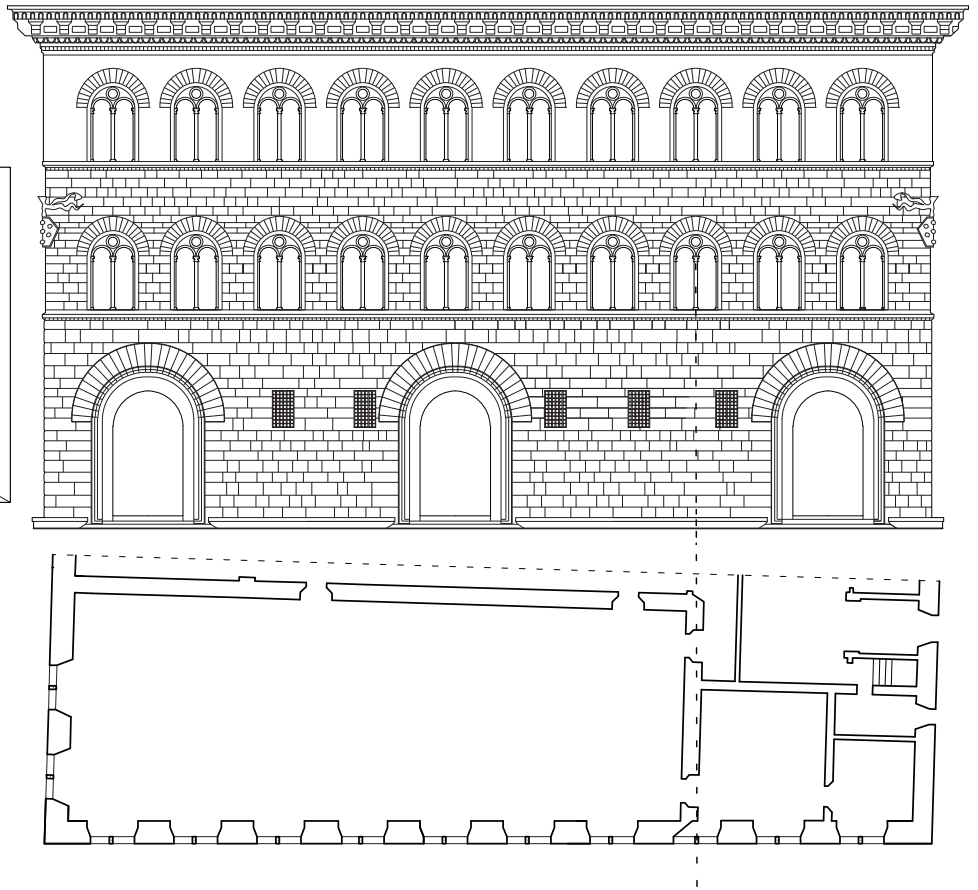
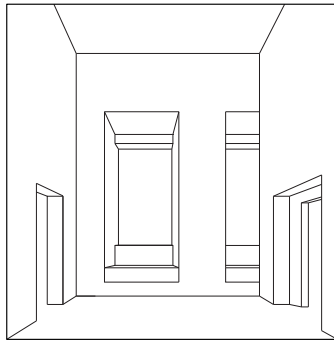
Dans les palais Médicis et Strozzi, on peut observer des incohérences en plan qui témoignent de cette problématique. En effet, les ouvertures des fenêtres sont souvent excentrées dans les différentes pièces qui révèlent des surfaces très variables. Dans le palais Médici, un mur a même dû être biseauté pour ne pas rentrer en confrontation avec la fenêtre. Ainsi l'organisation intérieure de ces palais ne répond pas à l'harmonie et à la symétrie de leurs façades. Le plan doit accepter les ouvertures qui ont comme rôle principal la composition de la façade.

Au contraire des exemples précédents, le palais Baldassini (0) présente une situation dans laquelle la régularité du plan et le positionnement des ouvertures à l'intérieur s'accorde avec la composition de la façade. En effet, si l'on observe le plan attentivement, on remarque que chaque fenêtre s'intègre parfaitement dans la pièce. Les ouvertures sont centrées et placées de manière équilibrée dans le plan. Cependant, lorsque l'on observe l'angle de la

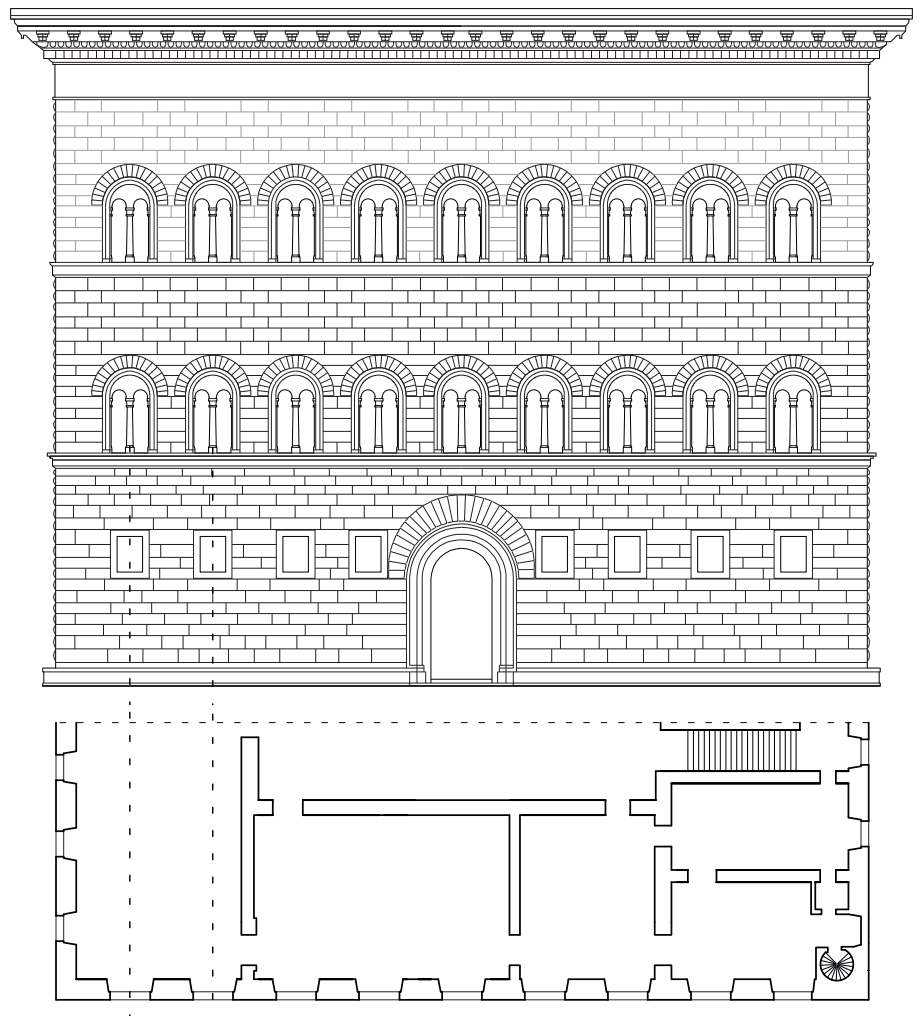
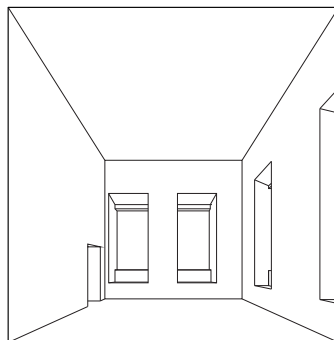
façade, on constate que le bossage rustique est très rapproché des fenêtres. En décalant toutes les fenêtres pour rétablir une distance équivalente à celle de l'entre-fenêtre, la façade semble moins tendue, mais les espaces intérieurs perdent de leur symétrie et de leur régularité (1).

Dans le cas précis du palais Baldassini, c'est comme si plan et élévation ne faisait plus qu'un pour atteindre à la fois harmonie et correspondance.

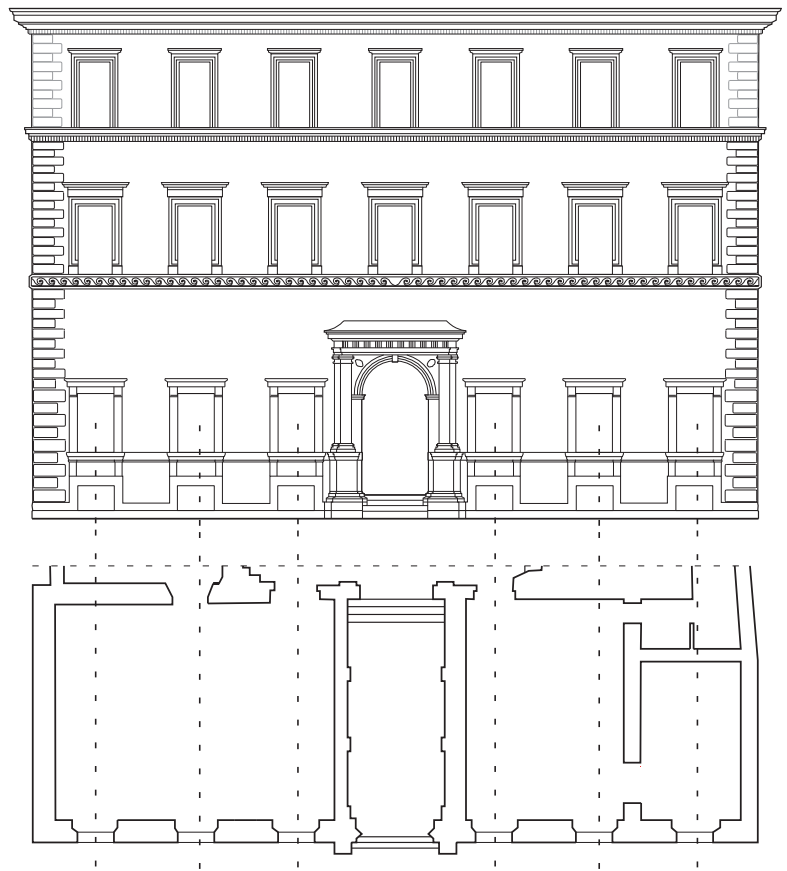
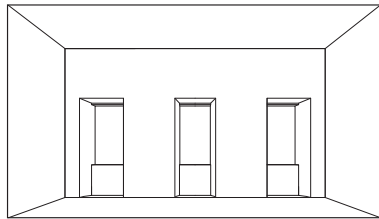
Palais Stati



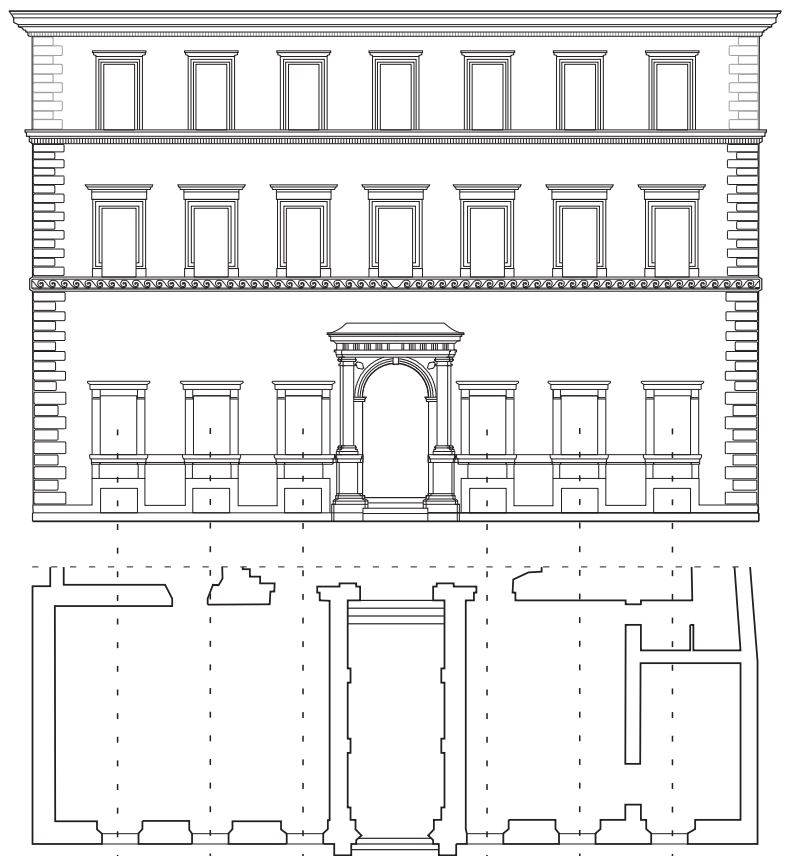
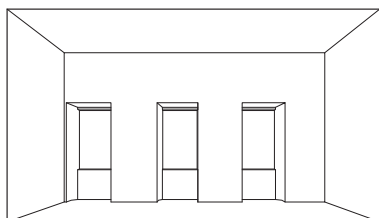
Palais Médici



(0) Palais Baldassini



(1)



Synthèse

En s'intéressant aux palais de la Renaissance, nous avons découvert des édifices qui sont des manifestes, des marques fortes dans la ville. Les oeuvres des grands architectes de cette époque et la grammaire classique ont survécu à travers les siècles et définissent encore aujourd'hui le tissu urbain et l'architecture de nos villes. Au travers de ce travail, nous avons voulu comprendre la nature de cette architecture et les raisons de sa prospérité en s'intéressant à la façade; le visage du bâtiment qui s'ouvre à la rue et communique avec la ville.

À l'époque des premiers palais, les façades de logement se développent. Elles acquièrent une nouvelle symbolique, une nouvelle importance, et participent à l'embellissement de l'espace public. Elles sont conçues à partir de leur propre logique, leurs propres références artistiques, tels des objets autonomes, des oeuvres d'art. Cependant, les façades font parties d'un tout et n'existent que par le bâtiment. Elles sont l'enveloppe d'une habitation, les limites d'une propriété. Les architectes doivent ainsi négocier le dessin de l'élévation avec celui du plan. C'est un jeu d'aller et retour entre volonté de composition en façade et fonctionnalité du plan. La complexité de ces relations engendre des compromis et des contradictions qui confèrent un caractère unique aux façades.

Parmi les exemples que nous avons pu étudier, certains illustrent bien cette problématique. On retient par exemple le palais Baldassini qui présente une façade symétrique, rythmée, emprunte des règles classiques, tout en révélant un plan d'une grande régularité. Les compromis apparaissent alors dans les angles et dans les proportions de la tripartition. La façade du palais Valmarana, au

même titre que le palais Baldassini, accepte l'irrégularité des ouvertures qui découlent d'une complexité de la coupe. Palladio travaille alors chaque élément de manière à rééquilibrer la façade et profite de l'irrégularité des travées finales pour marquer les limites de son bâtiment. Au contraire des deux premiers exemples, la composition et les proportions des façades des palais Rucellai et Strozzi prévalent sur la correspondance avec les étages et sur la régularité des ouvertures à l'intérieur. On observe ainsi l'apparition de fenêtres aveugles au rez-de-chaussée ou de marches permettant d'accéder aux fenêtres des étages supérieurs.

Si l'on compare les façades des palais de la Renaissance à celles des édifices publics florentins de la fin du Moyen Âge comme le palais Vecchio ou le Bargello, on remarque une évolution importante de la proportion entre les pleins et les vides. Les façades s'ouvrent, les fenêtres sont multipliées et agrandies. Le palais ouvre également ses portes à la ville. De nombreuses personnalités, tels des savants ou des artistes, invitées par le maître des lieux, viennent y séjourner. Les cours intérieures, richement ornementées deviennent les scènes de grandes festivités et la limite entre public et privé tend à s'affaiblir.

La question des limites et de l'ouverture de la façade se pose également aujourd'hui. On recherche souvent une continuité entre intérieur et extérieur au travers, par exemple, de grandes baies vitrées. Mais l'équilibre des proportions entre pleins et vides qui caractérisait les palais de la Renaissance est alors perdu. Cette tendance entre de plus en plus en confrontation avec l'individualisation de nos modes de vie.

Si les palais de la renaissance s'expriment au travers de l'ornementation, l'architecture moderne à rompu avec cette tradition. Les façades sont de nos jours souvent neutres et muettes. En effet, il y a aujourd'hui l'idée que le plan doit être flexible pour que le bâtiment puisse changer rapidement et facilement d'affectation. La façade se doit ainsi d'être le plus détaché possible de l'activité intérieure de manière à pouvoir s'adapter à son tour aux changements de programmes. La façade perd alors son caractère symbolique et expressif. Elle n'est plus que l'enveloppe thermique du bâtiment, une limite entre l'intérieur et l'extérieur, entre le privé et le public. Ses ouvertures découlent des besoins intérieurs, le plan dicte la composition de la façade.

Le génie des architectes de la Renaissance a été de s'inspirer d'un système d'architecture à l'antique sans le copier. Ils en ont appris les règles et les principes, pour les appliquer ensuite à une architecture adaptée aux mœurs et coutumes de leur époque. Ils ont donné une nouvelle importance et un nouveau caractère à la façade de logement. Nous souhaitons revenir à la Renaissance, non pas pour l'ornementation et le vocabulaire architectural classique, mais pour comprendre le processus créatif de la façade. Sa conception comme élément autonome, son fonctionnement intrinsèque et sa nature. La conception de la façade est aujourd'hui souvent reléguée à la fin du processus créatif du projet. Elle n'occupe qu'une place secondaire et ne reçoit que rarement la même attention que le plan. Redonner un caractère fort à la façade signifie de la traiter comme un objet d'architecture à part entière, qui s'inspire de ses propres références artistiques ou historiques, sans pour autant perdre la richesse des relations

qui la lie au plan et au contexte. La façade doit pouvoir s'exprimer, révéler des indices sur le bâtiment qui lui a donné naissance et qu'elle complète. Les palais de la renaissance parlent au travers du traitement de la façade: le bossage rustique, la superposition des ordres, la tripartition soulignent la hiérarchie. Le piano nobile se distingue par sa grandeur et son ornementation.

Nous souhaitons redonner un caractère expressif et une certaine dignité aux façades de logement. Construire une architecture dans laquelle la société peut à nouveau se reconnaître et trouver ses marques, en s'inspirant d'exemples qui s'élèvent aujourd'hui encore comme des monuments dans la ville.



Atlas

Palais Stati-Maccarani

Giulio Romano
Rome 1519

Le palais Stati Macarani est l'oeuvre de l'architecte romain Giulio Romano. Le rez-de-chaussée de la façade qui accueille des boutiques et supporte les deux étages supérieurs donne l'image d'un socle massif. La surface du mur est marquée par un bossage rustique qui prend la forme de robustes piliers entre les ouvertures des échoppes. La porte d'entrée du palais semble engloutie par la masse du mur et du bossage qui l'entoure. Cependant, la force du rez-de-chaussée se dissipe aux étages supérieurs pour laisser la place à la finesse des ordres.

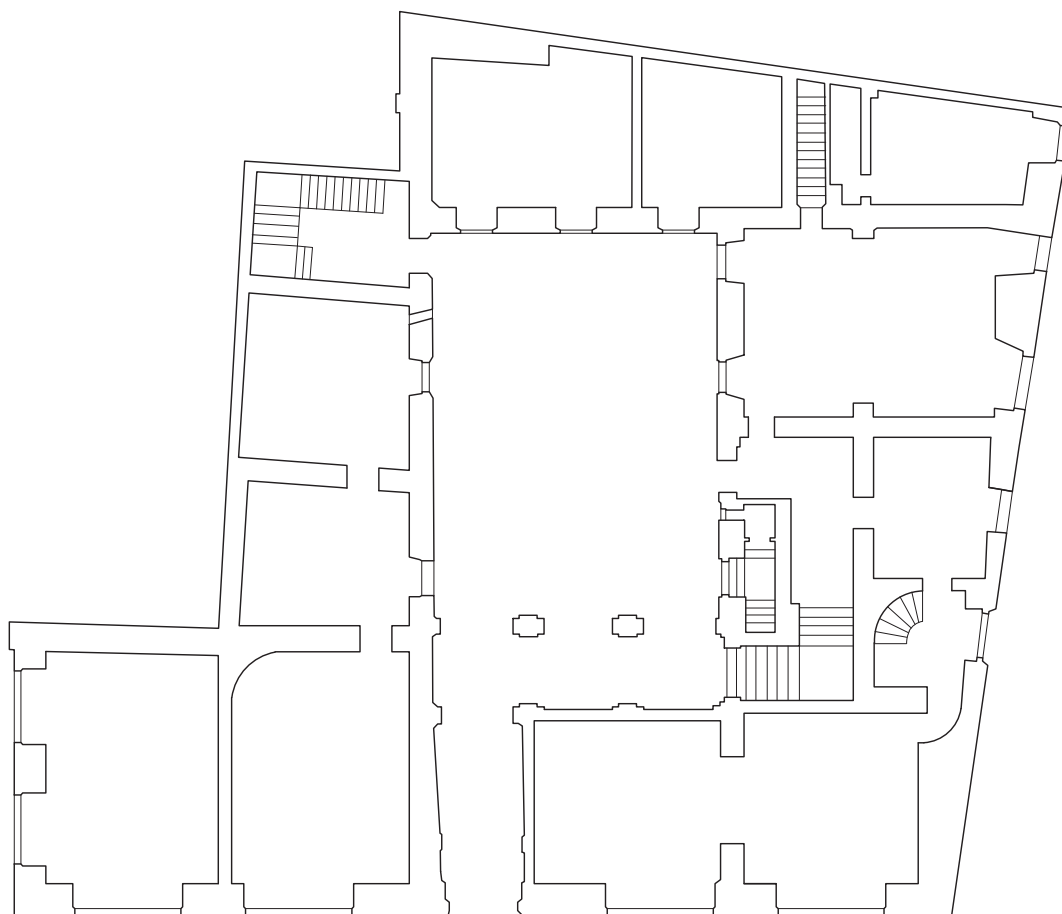
Le *piano nobile* se caractérise par des doubles pilastres, qui encadrent de grandes fenêtres. Celles-ci sont surplombées alternativement par des frontons courbes et triangulaires en saillie. Un socle surélève distinctement les piliers et les ouvertures. Mais contrairement au palais Caprini auquel le palais Stati-Maccarani peut être comparé, ici, c'est la fenêtre qui domine et surpasse l'ordre.

S'il résulte un contraste fort de la confrontation du rez-de-chaussée avec les étages supérieurs, la façade n'en reste pas moins liée. En effet, les doubles pilastres de l'étage noble qui évoluent en un motif géométrique simplifié à l'étage mezzanine reprennent l'alignement et la largeur des piliers en bossage du rez-de-chaussée. Le résultat en est une forte continuité verticale que même les corniches des différents étages ne semblent pouvoir perturber.

Le dernier étage reprend le système de composition du *piano nobile* mais s'affranchit des ordres. À la place apparaissent de simples éléments géométriques verticaux et horizontaux qui se lient de manière homogène. Les fenêtres qui ne sont plus supportées et connectées à l'entablement infé-

rieur semblent flotter sur la surface lisse du mur.

La façade du palais Stati-Maccarani est l'expression d'une nouvelle abstraction qui caractérise les premières façades maniéristes du début du XVI^{ème} siècle. Les éléments se superposent par couche articulant habilement les différentes parties en un tout harmonieux.



Palais Baldassini

Antonio da Sangallo le Jeune
Rome 1516

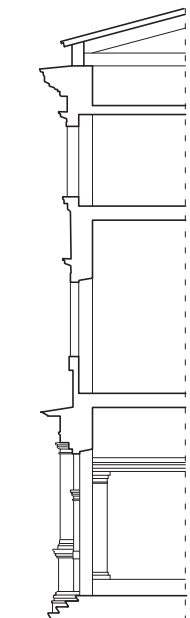
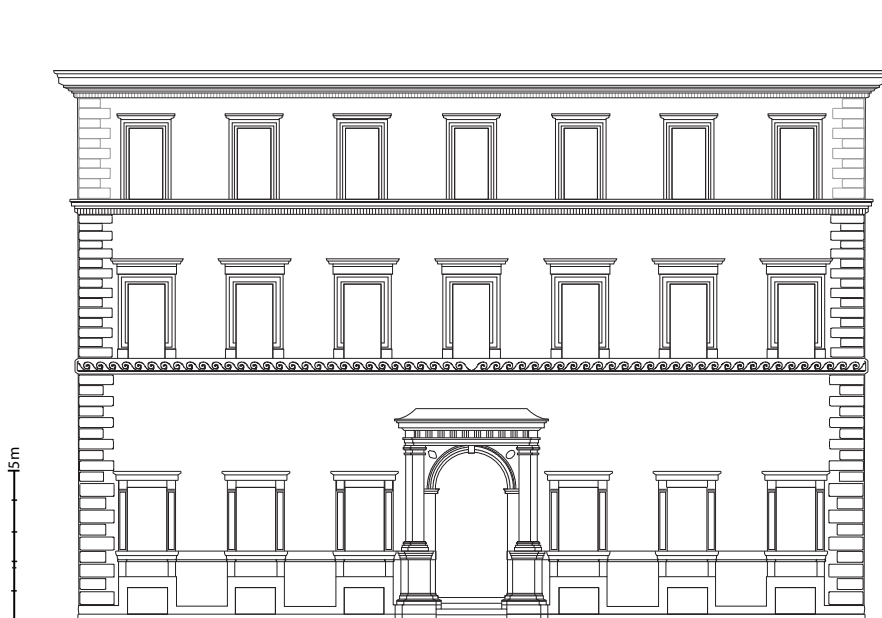
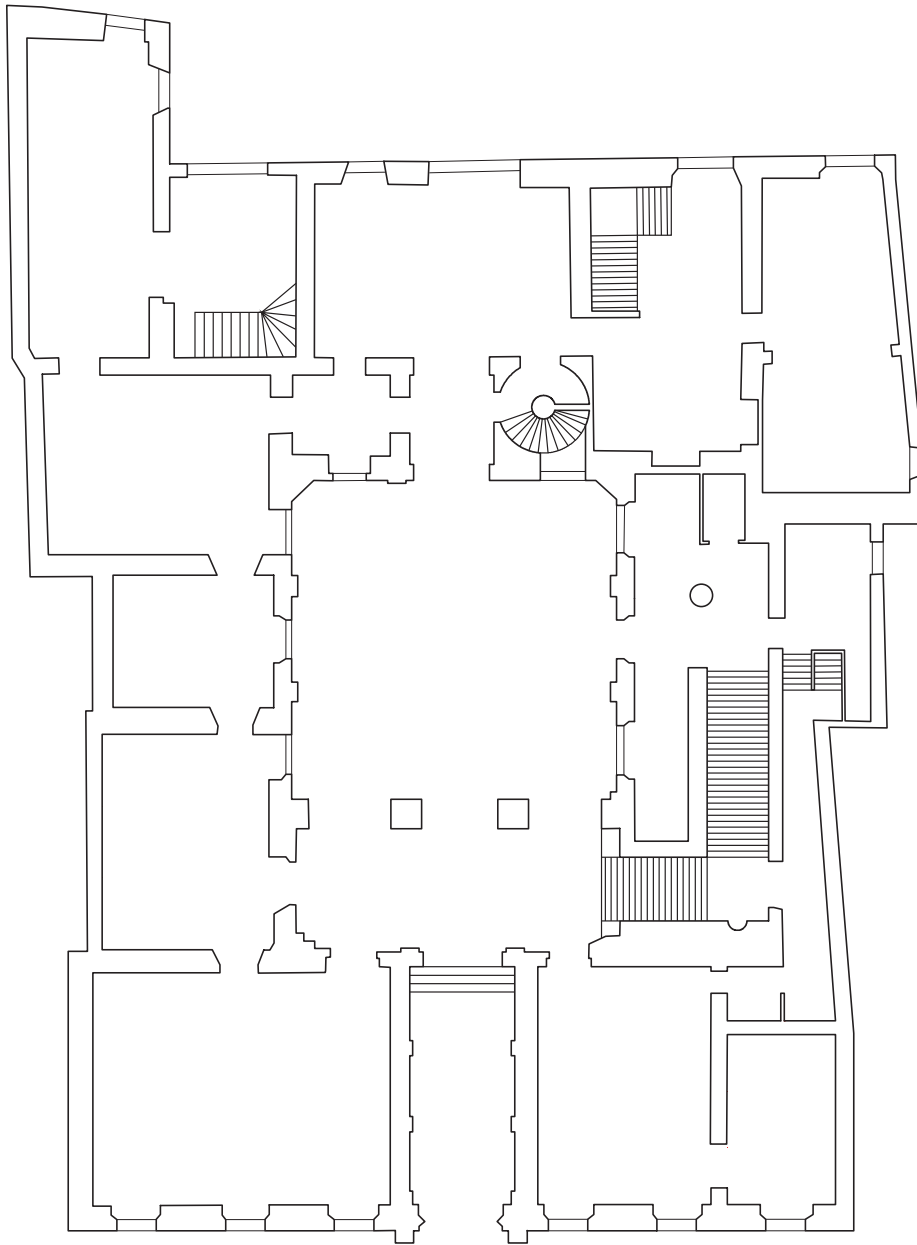
Le palais Baldassini, construit par Antonio da Sangallo le Jeune à Rome, a beaucoup d'éléments en commun avec le palais Farnese, édifié approximativement à la même époque. On retrouve par exemple la régularité du plan, conçu le long d'un axe longitudinal, l'absence des ordres sur la façade ou encore le bossage dans l'angle dont la rusticité s'affine aux étages supérieurs. Cependant, le palais Baldassini est bien plus modeste. En effet, sa superficie au sol est près de cinq fois inférieure à celle du palais Farnese. Mais si le propriétaire, un avocat au service du pape, ne disposait que de peu de moyens pour construire son palais, il lui importait que le bâtiment conserve les qualités architecturales des grands édifices. Il s'agissait ainsi d'afficher son prestige et son rang au travers de la façade.

Antonio da Sangallo le Jeune, malgré son grand intérêt pour Vitruve et l'architecture classique, ne se passionne jamais pour l'ornementation complexe. La façade type de ses œuvres se caractérise par une répétition d'éléments sur une surface neutre.

La grandeur du palais Baldassini se révèle au travers de la matérialité simple mais massive de la maçonnerie qui recouvre l'entier de la façade. On est face à une architecture du mur. Aucune ornementation ne vient altérer la surface de la brique. Les seuls détails se situent au niveau des cadres de fenêtre, des entablements et de la porte d'entrée. Cette dernière est encadrée par un ordre dorique qui soutient une architrave rectiligne. L'emphasis est mise sur le portail sans pour autant que le tout en soit déséquilibré.

ruelle étroite, la façade n'est visible que latéralement dans son ensemble. La saillie de la porte d'entrée et des extrémités de la façade au travers du bossage rustique confère ainsi un certain dynamisme au bâtiment. Si la façade du palais est travaillée avec une grande sobriété, la cour intérieure, à l'image du palais Gondi, est au contraire richement ornementée.

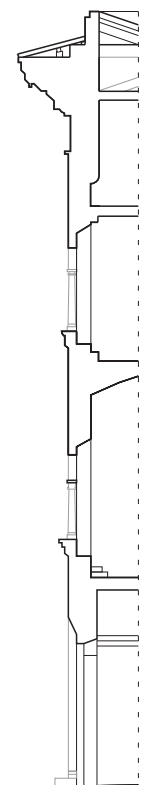
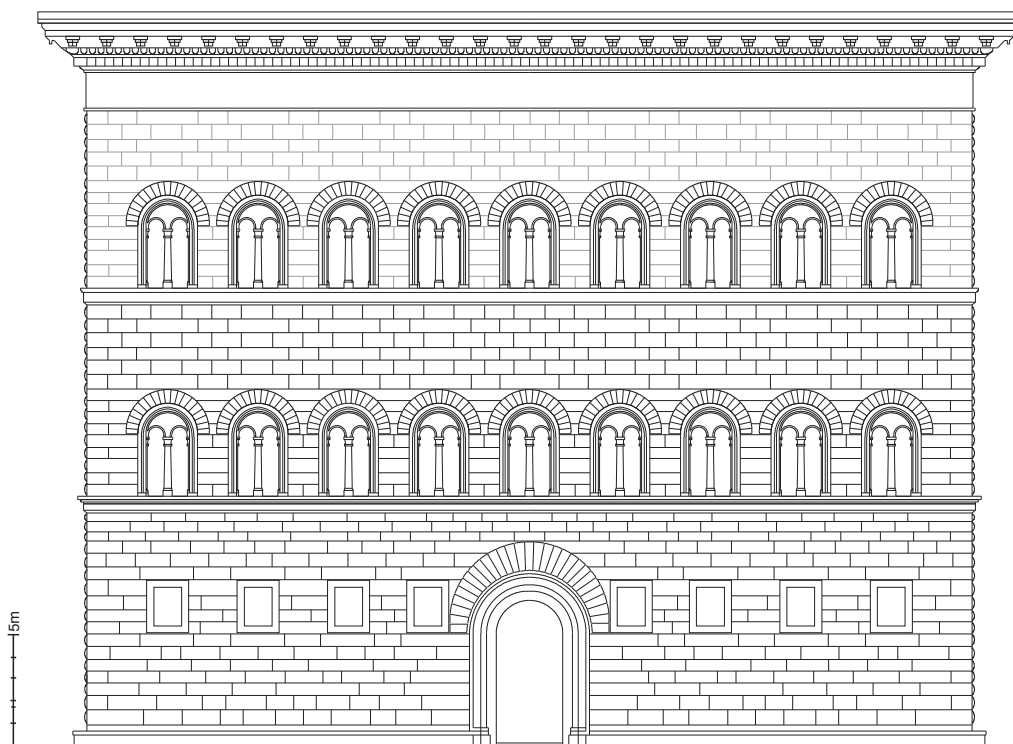
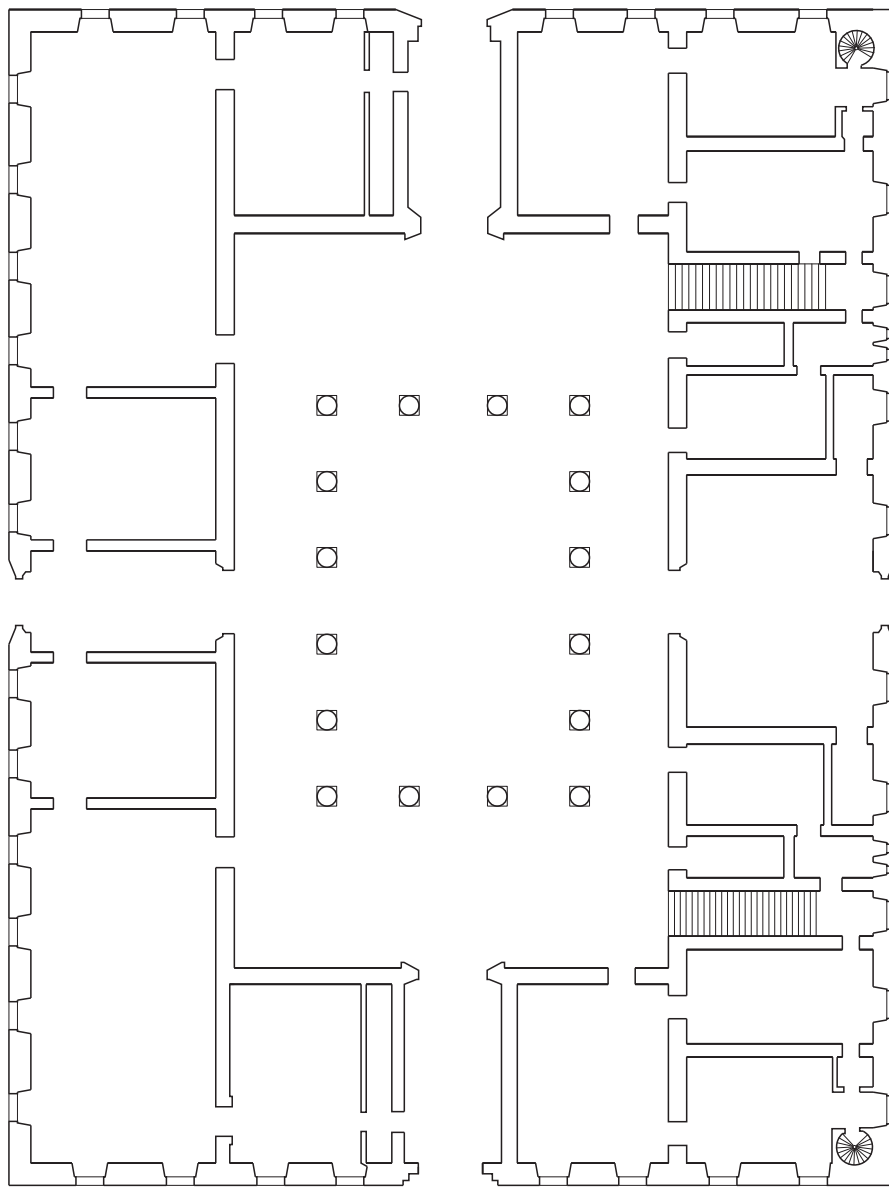
Par son faible coût et sa capacité d'adaptation, le palais Baldassini devient un modèle qui sera repris souvent par la suite. Il illustre un type d'architecture académique caractéristique des œuvres de la famille Sangallo. Certains éléments, comme les frises qui ornent les entablements, deviennent une marque de fabrique et les règles de composition, simples et aisément transmissibles, constituent une grammaire qui se diffusera jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle.³¹



Palais Strozzi

Benedetto da Majano
Florence 1489

Filippo Strozzi fait détruire quinze bâtiments pour construire son nouveau palais. Il exerce un habile jeu politique. En effet, il souhaite construire le plus grand palais de Florence sans pour autant s'attirer les foudres de la famille dominante de l'époque, les Médici. Il se met alors à parler de son futur palais comme d'une simple demeure destinée à loger confortablement sa famille nombreuse. Il engage plusieurs architectes mais rejette à chaque fois leurs propositions, sous prétexte d'un coût trop élevé de la construction. Il repousse tant de fois les délais que c'est finalement Laurent de Médici qui l'exhorte à construire son palais. Fervent amateur d'architecture, il lui donnera même quelques conseils pour l'exécution de son projet. Filippo Strozzi est donc parvenu à faire de son plus grand rival son complice. Il mourra avant la fin des travaux, non sans avoir mis suffisamment de ressources matérielles et financières de côté pour l'achèvement de son palais. Le palais Strozzi est le descendant direct du palais Médici. Il est cependant plus homogène et régulier que son homologue. Si le palais s'éloigne de la tradition florentine des forteresses, l'emploi du bossage rustique, l'étendue des pleins et l'exiguïté des ouvertures lui confère encore un caractère de grande robustesse. L'appareillage irrégulier s'affine de bas en haut. Le palais Strozzi n'est pas rattaché aux bâtiments voisins. Il est conçu comme une entité tridimensionnelle, un objet autonome dans la ville. Si les façades latérales du palais sont plus larges de quatre travées que les façades frontales, un traitement et une composition identique caractérise ses quatre côtés. Le concept du palais comme unité autonome se généralisera par la suite, comme en témoigne l'immense palais Farnese.



Palais Caprini

Bramante
Rome 1501

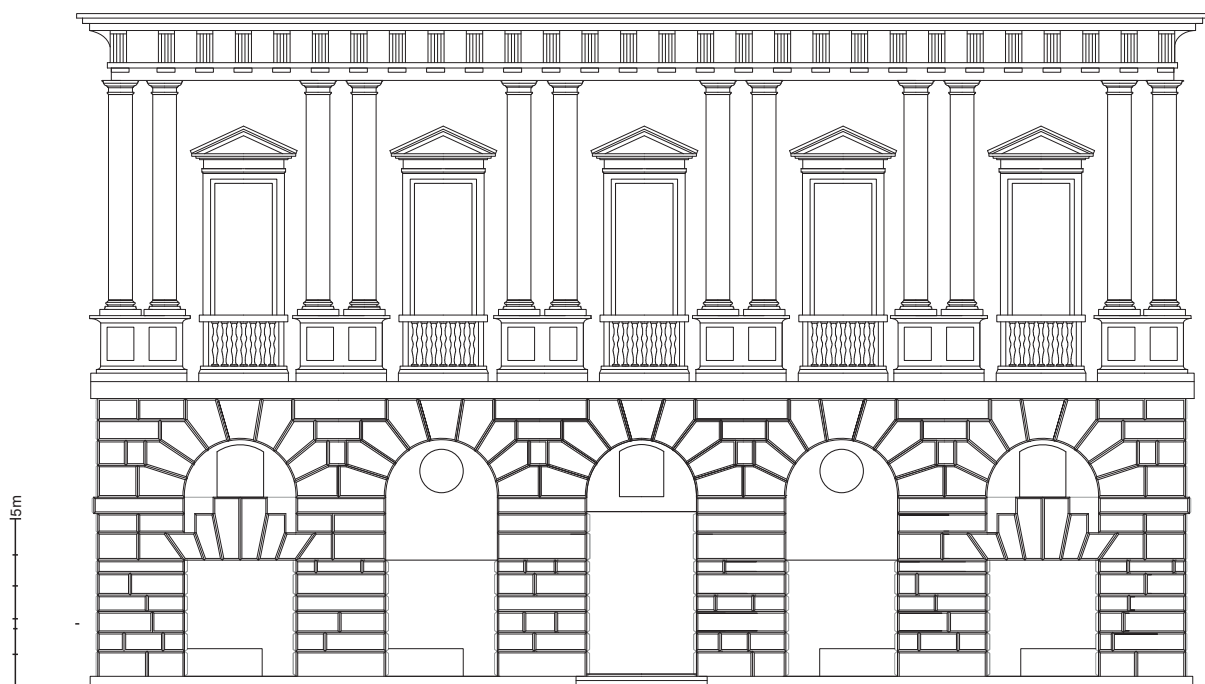
Le palais Caprini ou 'maison de Raphaël' est relativement modeste comparé à la taille du site. Il sera d'ailleurs, vers la fin du 16^{ème} siècle, détruit et remplacé par un plus grand palais. Le seul témoignage qu'il nous reste de l'œuvre de Bramante est un dessin que possédait Palladio. La façade se divise en deux parties horizontales : la partie inférieure, qui accueille une entrée centrale flanquée de boutiques, et la partie supérieure caractérisée par des fenêtres en tabernacle encadrées de doubles colonnes doriques. Au-dessus des grandes ouvertures du rez-de-chaussée apparaissent des petites fenêtres qui servaient à éclairer les mezzanines, de petites pièces utilisées par les vendeurs. Ces pièces aux dimensions restreintes sont utilisées par les gérants des boutiques.

Dans la façade du palais Caprini, chaque élément est distinctement séparé de son voisin. Le tout est symétrique et d'une grande clarté ; chaque composante se répète dans une logique claire. L'œuvre de Bramante introduit également une nouvelle échelle des ordres dans la construction des palais. Les colonnes prennent de l'ampleur, la façade prend de la grandeur.

Si la façade révèle une bipartition marquée, il est très probable que le bâtiment ait été organisé sur trois étages. En effet, la frise de la corniche du dernier étage révèle entre ses triglyphes, à la place des métopes, de discrètes ouvertures. Ainsi, le dessin de la façade n'exprime pas la hauteur réelle des étages. Il cherche avant tout à marquer le système hiérarchique interne du palais, caractérisé par la classe sociale de ses occupants et par les activités qui s'y déroulent. Du rez-de-chaus-

sée avec ses boutiques, au *piano nobile* avec ses somptueuses pièces de réception, chaque étage a son propre rôle et est destiné à une catégorie précise de personnes. La confrontation de ces différents mondes se fait ressentir en façade. En effet, le premier étage, finement composé avec les ordres et les fenêtres en tabernacle, repose sur un rez massif en bossage rustique. L'appareillage de pierre est cependant une imitation en stuc. Les arches basses du rez-de-chaussée contrastent également avec les hautes fenêtres rectangulaires du *piano nobile*.

Même si la façade cache la configuration spatiale intérieure du bâtiment, elle symbolise la séparation de deux mondes, chacun ayant ses propres fonctions et espaces. L'opposition sociale entre ceux qui travaillent et ceux qui dirigent. Comme l'a expliqué Alberti, '*la maison est une petite ville*'. La façade se développe ainsi de manière autonome par rapport au reste du bâtiment tout en reflétant l'image de la vie qui se déroule derrière ses murs.

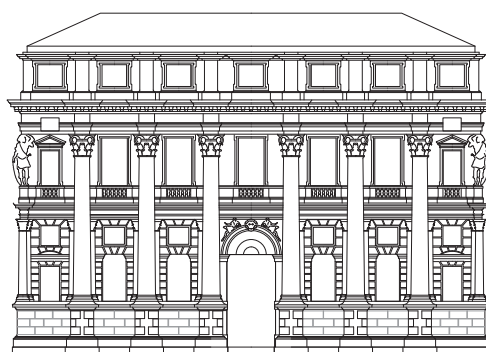
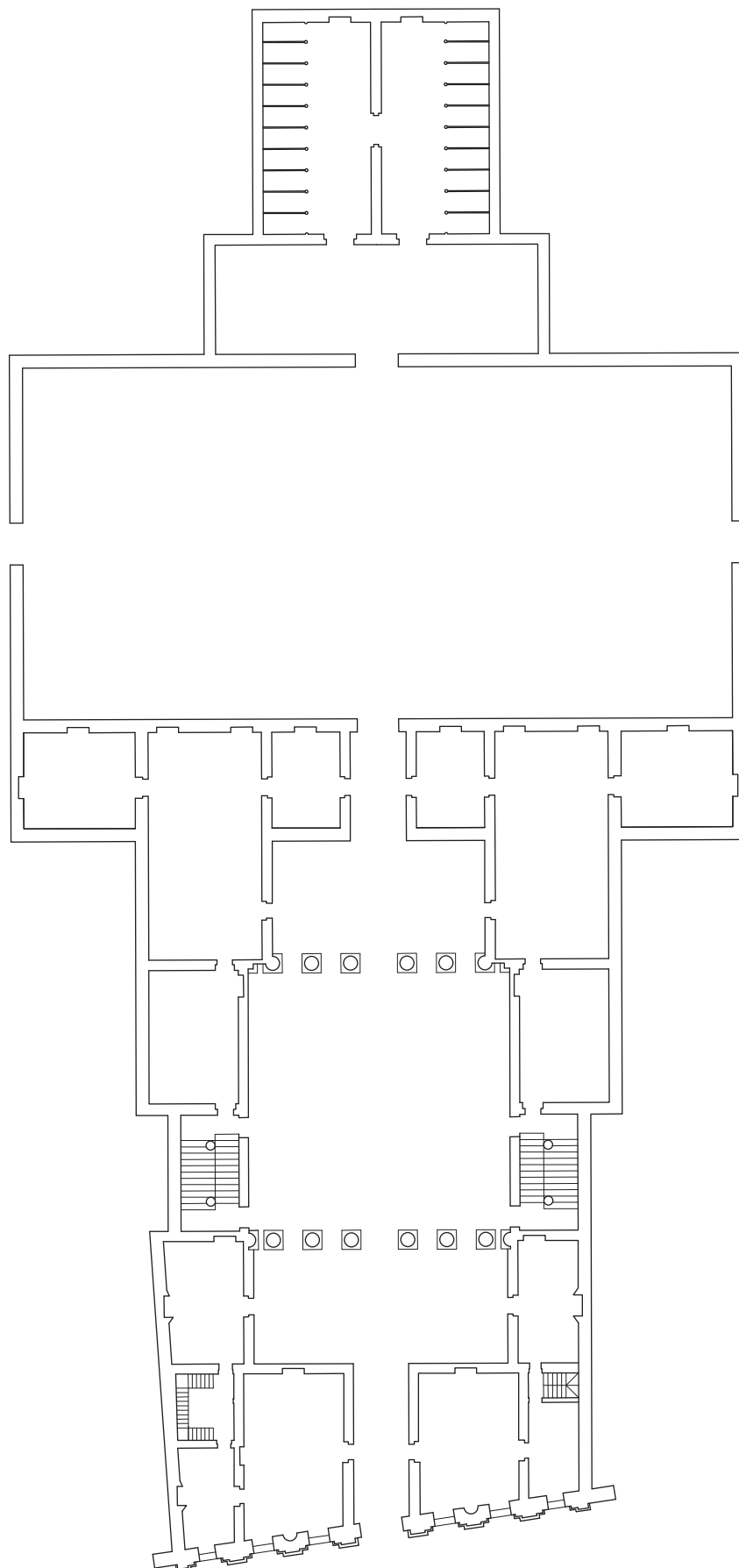


Palais Valmarana

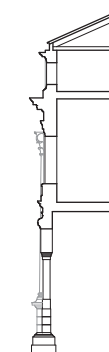
Andréa Palladio
Vicence 1565

Le palais Valmarana est construit par Andrea Palladio à Vicence. Le palais s'élève sur les fondations d'une ancienne bâtisse du IV^{ème} siècle et ses limites sont conditionnées par les maisons existantes sur ses flancs. L'irrégularité de la parcelle avec laquelle Palladio a dû négocier engendre certaines incohérences et asymétries en plan, peu communes dans ses œuvres habituelles. Le langage de la façade se rattache au style maniériste du XVI^{ème} siècle qui s'oppose à la sérénité et au respect absolu des règles de l'architecture classique du quattrocento. En effet, si certains éléments, comme le bossage rustique du rez-de-chaussée, évoquent encore un style plus classique, on observe une nouvelle liberté dans la composition de la façade qui se manifeste notamment au travers de l'ordre colossal ou des figures d'atlantes des travées finales. L'ordre colossal composite (ordre majeur), et l'ordre corinthien (ordre mineur) qui soutient une corniche rectiligne interrompue par les pilastres du grand ordre, sont repris directement des palais capitolins de Michel-Ange.

Lorsqu'on observe la façade du palais Valmarana, on remarque une transformation majeure des travées finales et un traitement particulier de l'angle de la façade. L'ordre colossal de la dernière travée est remplacé au rez-de-chaussée par l'ordre mineur et à l'étage noble par un atlante. Cette variation permet de renforcer visuellement les limites latérales du bâtiment.



15m



Palais Piccolomini

Bernardo Rossellino
Pienza 1459

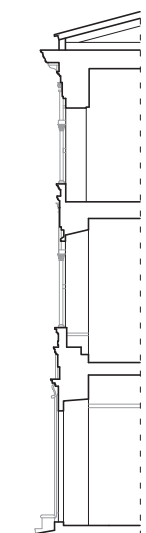
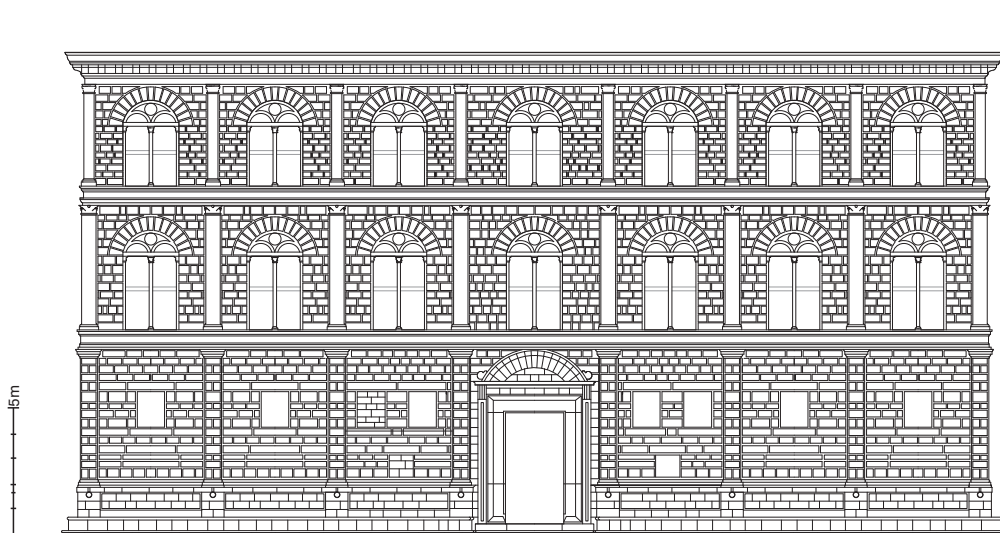
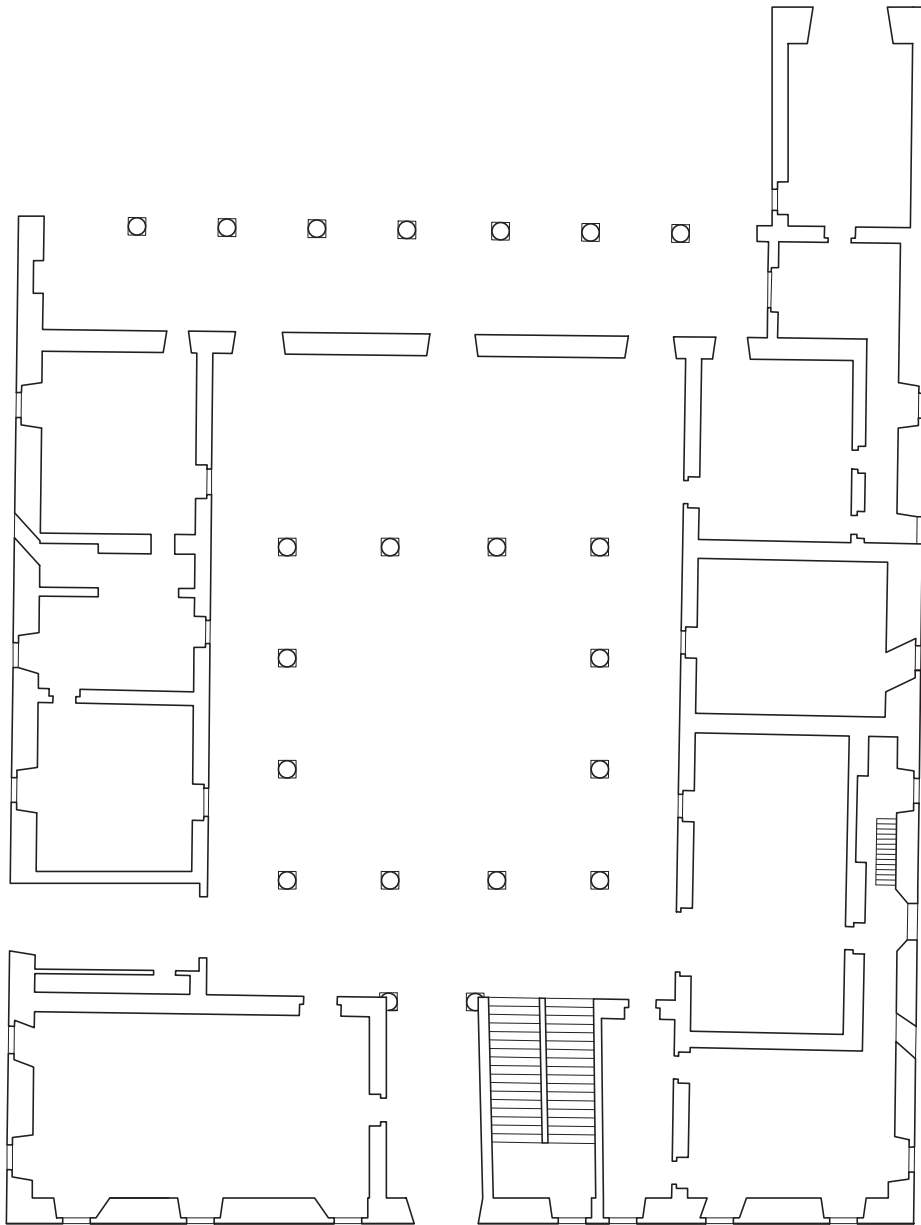
Le pape Pie II de la famille Piccolomini avait le désir d'élever sa bourgade natale au rang de cité en la dotant d'une cathédrale, d'un évêché, d'un hôtel de ville et d'un grand palais pour sa famille. La petite ville de Corsignano pris alors le nom de Pienza à son effigie. Son centre, caractérisé par la piazza, s'organise comme un ensemble homogène autour de ces quatre édifices majestueux liés tant par leur style architectural que par leur matérialité. Le palais Piccolomini qui borde la cathédrale s'ouvre au sud sur un somptueux jardin et les montagnes.

L'architecte du palais Piccolomini, Bernardo Rossellino, a travaillé aux côtés d'Alberti sur le chantier du palais Rucellai. On ne sera donc pas surpris de constater que les deux palais partagent de nombreux points communs. On retrouve tout d'abord l'usage des pilastres soutenant des entablements rectilignes sur les trois étages du bâtiment, l'appareillage en pierre avec des joints marqués sur l'entier de la façade, une base qui supporte les ordres du rez-de-chaussée et finalement les fenêtres, rectangulaires au rez-de-chaussée, et géminées aux étages supérieurs. Le palais Piccolomini apparaît ainsi comme une copie presque littérale de l'œuvre d'Alberti.

Des différences se révèlent cependant au niveau de la maçonnerie et de l'espacement des travées. Les fenêtres du Piccolomini sont en effet plus distantes les unes des autres que celles du Rucellai et l'appareillage en pierre qui les entoure est bien plus irrégulier. Les baies semblent en conséquence moins cadrées. Relevons également que dans l'œuvre de Rossellino, les pilastres du rez-de-chaussée sont traités avec un bossage accusé.

L'ordre se fond alors dans le mur. Le tout semble plus grossier.

Les palais Piccolomini et Rucellai ont marqué une étape importante dans l'histoire de la Renaissance puisqu'ils ont popularisé l'usage des pilastres et le principe de la superposition des ordres. Dès la fin du XV^{ème} siècle, les pilastres seront en effet visibles sur de nombreuses façades de palais à Rome.



Palais Branconio

Raphaël Sanzio
Rome 1520

Comme le palais Caprini, le palais Branconio dell'Aquila a été détruit pendant le XVII^{ème} siècle afin de libérer de l'espace pour la nouvelle place devant St-Pierre.

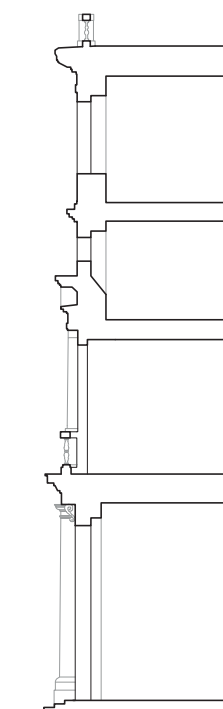
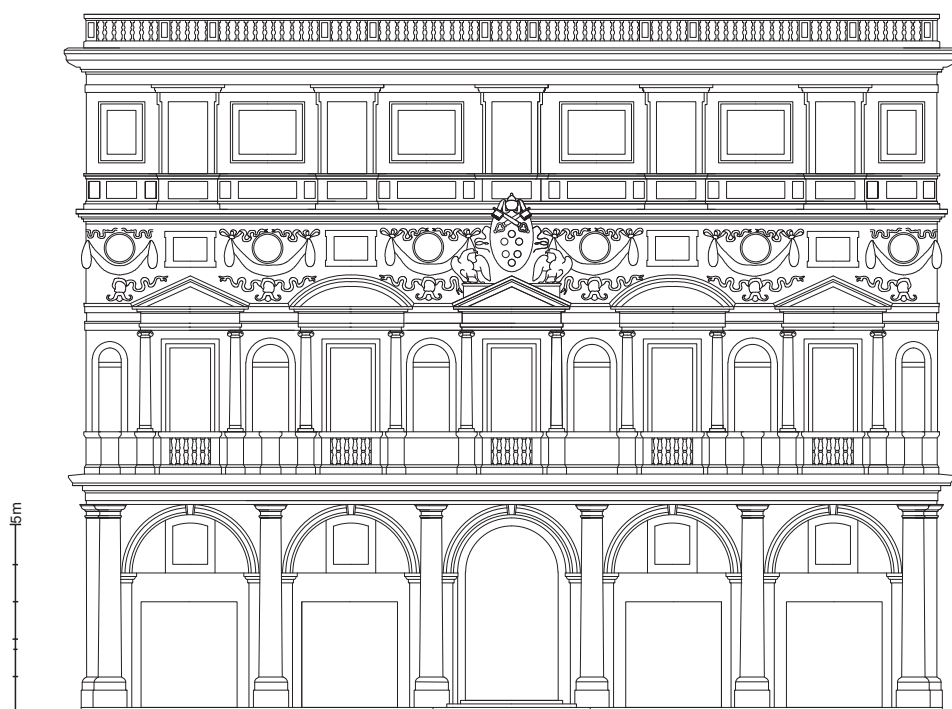
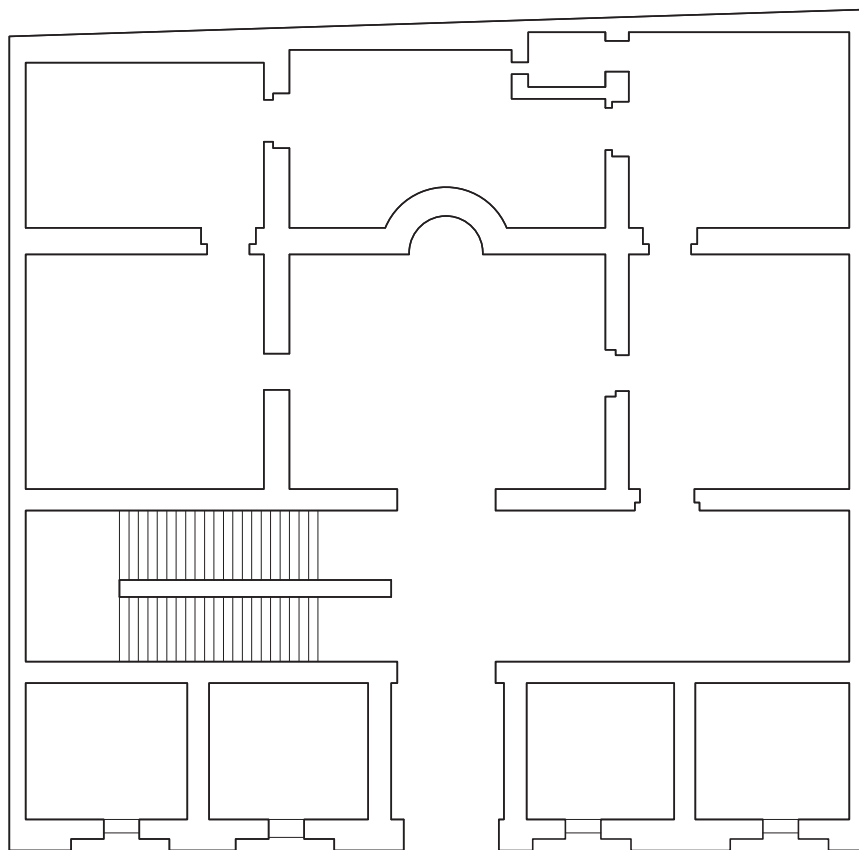
La plus remarquable et radicale des innovations introduites par Raphaël dans le palais Branconio est l'absence de rustication. Il inaugure une nouvelle tendance dans la composition des façades et marque une rupture avec le très influent palais Caprini.

En outre, le palais révèle des colonnes au rez-de-chaussée qui séparent les arches et cadrent les ouvertures des magasins. Cette solution proposée par Raphaël est plus expressive de l'organisation du bâtiment que la variante appliquée à la façade du palais Caprini. En effet, dans ce dernier, Bramante sépare les baies du *piano nobile* avec des colonnes, alors que derrière la façade se trouve l'espace continue du salon. Selon Charles Burroughs '*Raphael was undoubtedly interested in connecting exterior and interior, but in sophisticated and subtle ways that often exceed, or even disturb mere spatial correspondence*'³² Le biographe du pape Nicholas V Giannozzo Manetti, nous révèle au travers de ses textes qu'une colonnade aurait été planifiée à l'entrée du Vatican à travers le Borgo. Si le projet avait été mis à exécution, les colonnes du rez-de-chaussée de Raphaël auraient contribué à compléter le motif de la colonnade.³

En introduisant des niches au-dessus des colonnes, Raphaël enfreint les règles traditionnelles de l'architecture classique qui consistent à superposer les éléments structurels les uns au-dessus des autres. La règle 'pleins sur pleins,' 'vides sur

vides' n'est pas respectée.

Contrairement à certains palais qui révèlent une ornementation ponctuelle participant à l'articulation de la façade, le palais Branconio affiche une ornementation homogène sur l'entier de sa façade. L'ornementation se répand pour remplir tous les espaces libres. Au centre, elle s'étend même au-dessus de l'étage.



Palais de la Chancellerie

Inconnu
Rome 1513

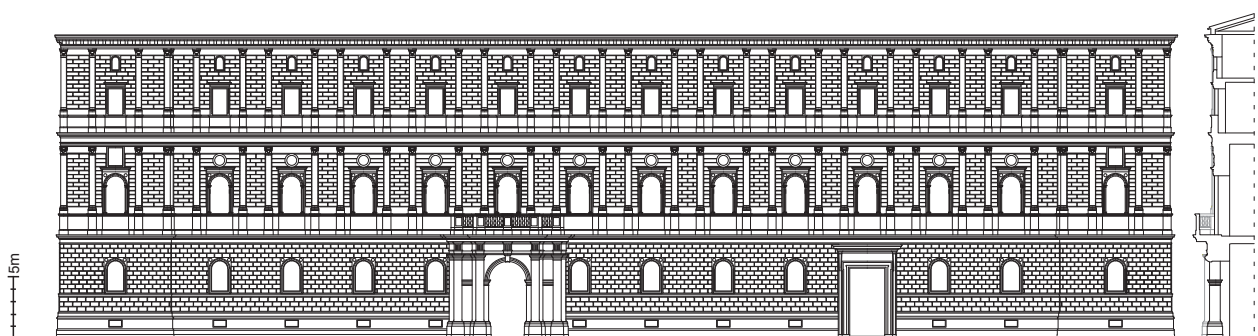
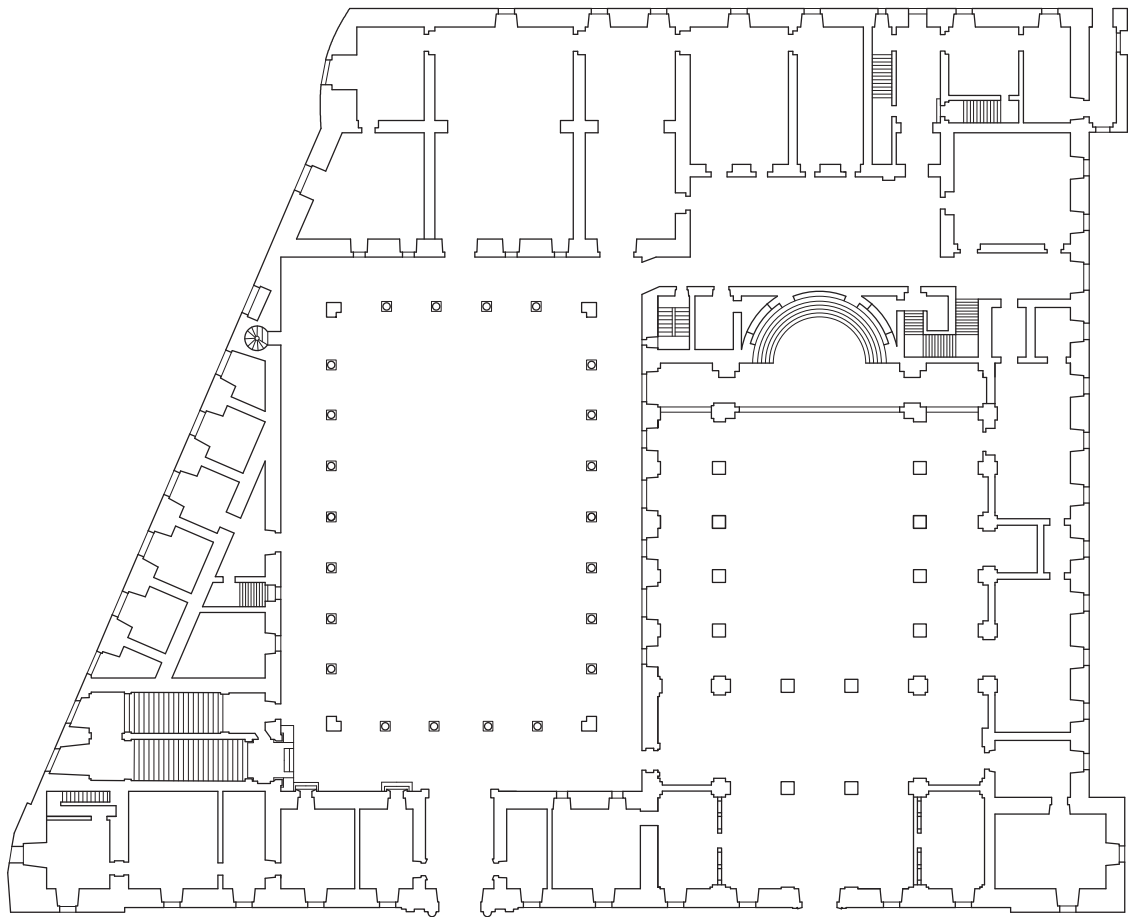
L'immense palais de la Chancellerie est considéré comme le premier palais de style classique à Rome. Son architecture se caractérise par une combinaison habile des techniques de construction traditionnelles et des nouveaux principes classiques. Édifié à l'origine par un riche cardinal, le palais jouxte l'église de San Lorenzo in Damaso. Il a par la suite été attribué à la chancellerie du pape. Le plan régulier et symétrique de la cour du palais et de l'église occupe le centre de la parcelle irrégulière qui accueille les deux édifices. La façade vient ensuite envelopper et unifier le tout.

Bien qu'Alberti soit décédé trop tôt pour être l'architecte du palais de la Chancellerie, son influence se fait fortement ressentir. La façade de conception florentine présente en effet de nombreux points communs avec celle du palais Rucellai. On retrouve par exemple la combinaison des ordres à un appareillage en pierre qui recouvre l'entier de la façade ou la superficialité du revêtement qui souligne son caractère de simple écran. Cependant, la façade du palais de la Chancellerie révèle une horizontalité et une tripartition plus marquée. Le rez-de-chaussée forme une base horizontale singulière, un podium surélevé, uniquement percé de petites ouvertures, sur lequel viennent se poser les deux étages supérieurs. L'absence des ordres au rez-de-chaussée souligne la division tripartite de la façade. Au *piano nobile* et au deuxième étage, le rythme est plus complexe. Deux pilastres encadrent une baie aveugle suivie d'une baie plus large qui accueille la fenêtre. La distinction de l'étage noble est encore obtenue au travers de la taille plus importante des ouvertures et de l'ornementation plus riche. De plus, l'architecte fait le choix de ne

pas se plier aux règles de hiérarchie des ordres en introduisant l'ordre corinthien au premier étage et l'ordre ionique au second. La composition de la façade témoigne malgré tout d'un grand intérêt pour Vitruve et les règles classiques. Rien n'est laissé au hasard. Les dimensions et proportions des baies, fenêtres, ou moulures sont calculées en fonction du nombre d'or. La façade du palais présente aujourd'hui une composition asymétrique mais il est très probable que les dessins d'origine prévoyaient une organisation symétrique des travées. En effet, la porte du palais est modifiée en 1589, la distinguant ainsi de la porte de l'église, et deux baies auraient été ajoutées dans la partie gauche de l'édifice durant la construction.

L'horizontalité de la façade, marqué notamment par le socle du rez-de-chaussée et par la largeur importante du bâtiment, est encore accentuée par les moulures horizontales et les deux lignes de corniche qui supportent séparément les étages et les fenêtres. En effet, contrairement au palais Rucellai où les pilastres reposent sur l'entablement inférieure, les rebords des fenêtres et les socles des pilastres sont ici distincts de la corniche de l'ordre du dessous.

Si un rapprochement a pu être établi entre le palais de la Chancellerie et le palais Rucellai, ce dernier n'est pas le seul édifice qui ait influencé l'architecte du palais de la Chancellerie. L'organisation de la façade, avec une base supportant un étage composé de pilastres doubles, révèle par exemple l'influence du palais Caprini, et le relief de l'angle généré par le décrochement de la travée finale rappelle les tours qui flanquaient les premiers palais florentins de la fin du Moyen Âge.



Palais Rucellai

Leon Battista Alberti
Florence 1446

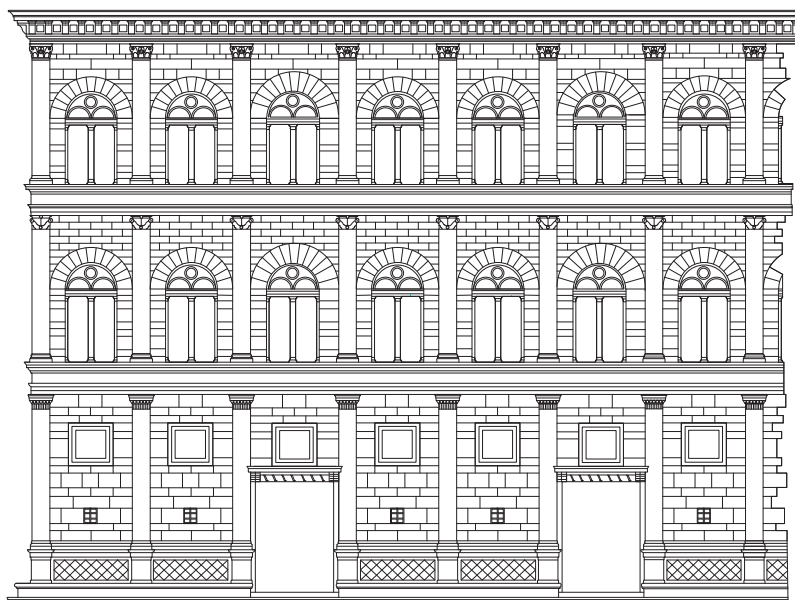
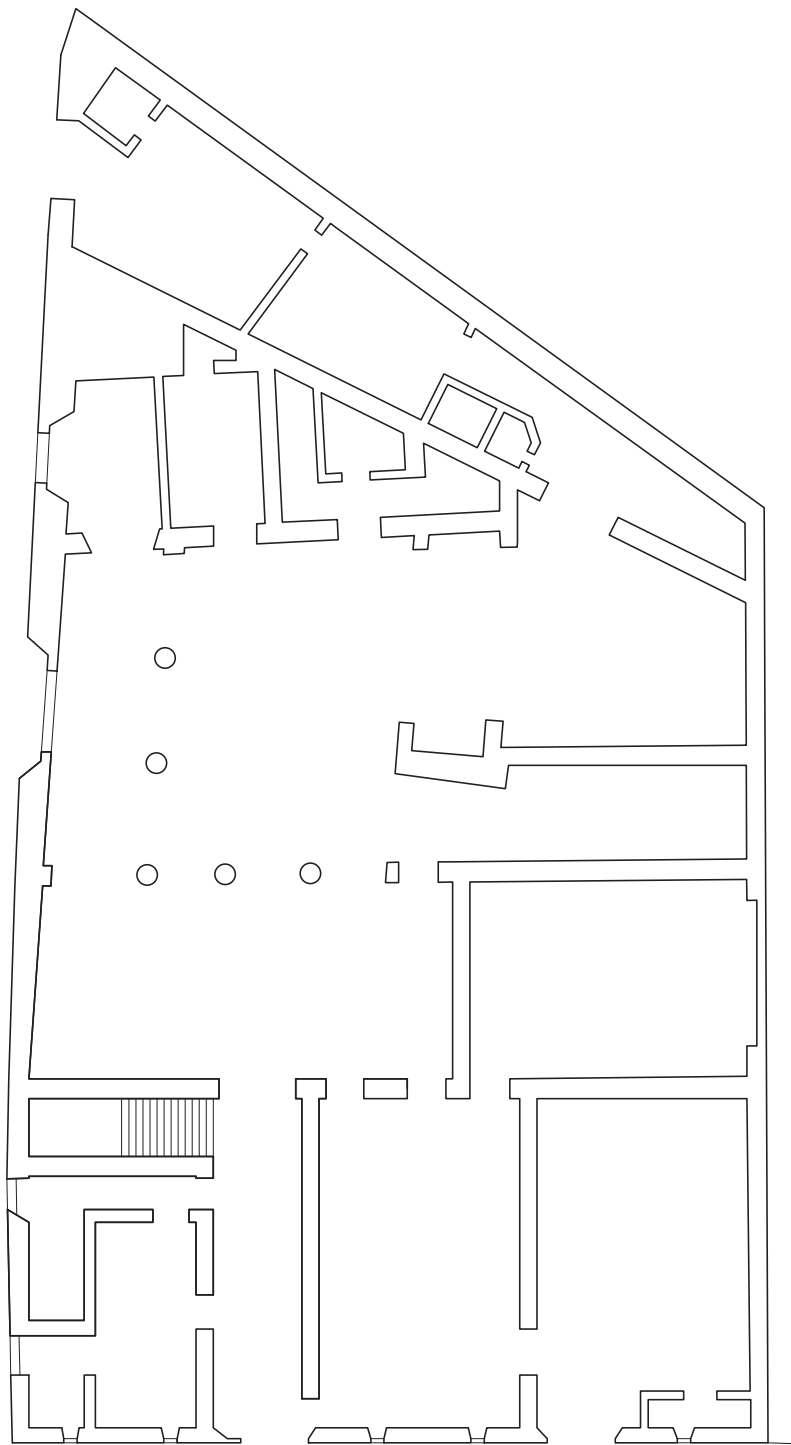
La façade du chef-d'œuvre d'Alberti est composée avec les ordres classiques. Elle reprend quelques détails du palais Médicis, telles les colonnettes des fenêtres, mais son inspiration majeure a pour source le Colisée où Alberti observe pour la première fois le principe de la superposition des ordres. Il s'affranchit de la tradition florentine puisque les principaux éléments de décoration ne sont plus le bossage rustique mais l'utilisation des pilastres. De plus, les ouvertures sont nombreuses et rapprochées. Pour pouvoir construire un palais de cette taille, plusieurs parcelles ont dû être regroupées, ce qui explique l'irrégularité du plan. La façade vient cependant envelopper et cacher cette irrégularité. L'utilisation de la pierre sur l'entier de la façade confère au bâtiment un caractère massif et robuste, en accord avec l'idée d'Alberti que le palais se doit également d'être une forteresse inexpugnable. L'irrégularité des joints contraste avec la rigidité des ordres, et lorsque l'on s'approche de la façade, on remarque que le dessin de la pierre ne correspond pas aux joints constructifs. Une même pierre peut être à la fois un bout de mur et un bout de pilastre.

Les ordres scandent horizontalement et verticalement la façade, révélant une figure en grille. Cependant, les entablements horizontaux se démarquent plus fortement et la perception est celle d'une division tripartite verticale de la façade. Cette horizontalité est encore renforcée au rez-de-chaussée par une série de petites fenêtres rectangulaires qui dialogue avec la forme des deux grandes portes d'entrées. En effet, à la place de l'arc en plein cintre qui surmonte habituellement les ouvertures des palais florentins du

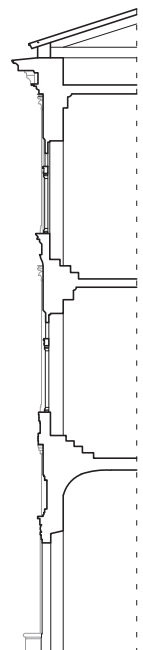
XV^{ème} siècle, une architrave puissante soutient le mur au-dessus des deux portes. Cette particularité rappelle les entrées des temples classiques. Derrière chacune des deux entrées apparaît une grande voûte dans laquelle une petite niche a dû être escamotée de manière à permettre l'ouverture des battants.

Au premier regard, les travées déterminées par une baie entourée de deux pilastres semblent toutes identiques. Cependant, en observant attentivement la façade, on remarque que les deux travées situées dans l'axe des portes d'entrées sont légèrement plus larges. Cette largeur est nécessaire pour respecter les dimensions minimales des deux portes et de leur moulure à l'antique. La façade du palais Rucellai a été agrandie par deux fois et les cinq travées d'origines centrées sur la porte de gauche ont été complétées plus tard par deux autres travées. La figure de la grille permet cette modification de manière infinie avec cependant comme conséquence un changement d'axialité. La façade n'est plus mono-axiale mais devient bifocale. Cet agrandissement est probablement secondaire à l'ouverture de la place à l'avant du palais qui a nécessité l'adaptation de la largeur de la façade à celle de la place publique.

La façade du palais est couronnée par une corniche à l'antique imposante. Celle-ci a une double fonction ; elle est à la fois entablement de l'étage supérieur et couronnement de l'entier de la façade. Malgré l'influence majeure qu'a eue Alberti comme architecte et écrivain, les copies du palais Rucellai sont rares. Au cours des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, les architectes optent pour des styles plus libres inspirés par exemple des palais Strozzi ou Pitti.



5m



Palais Farnese

Antonio da Sangallo le Jeune
Rome 1513

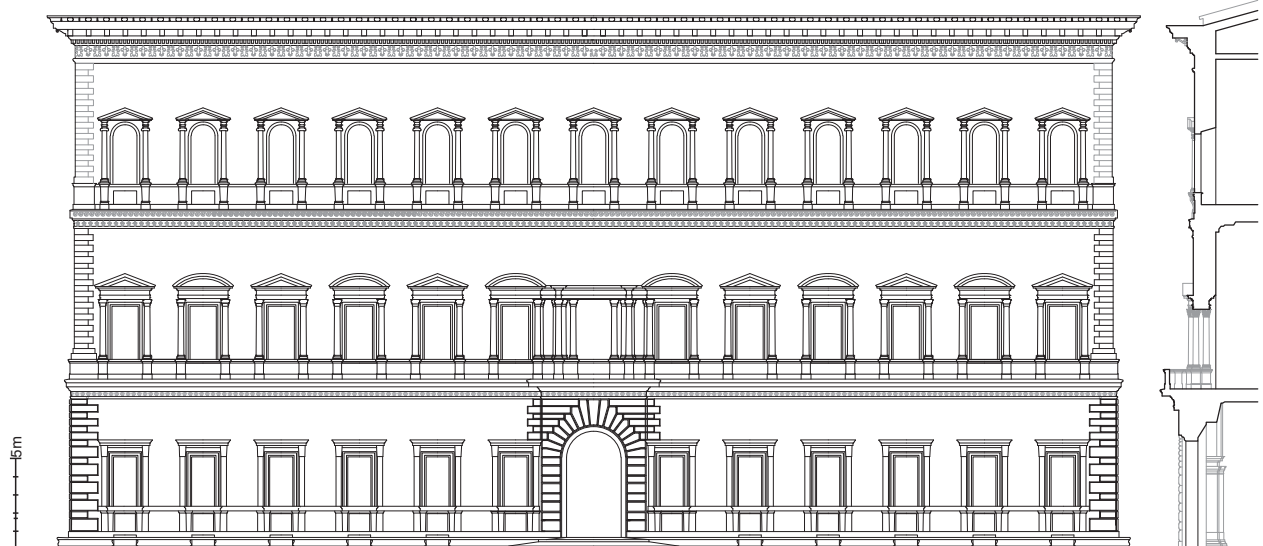
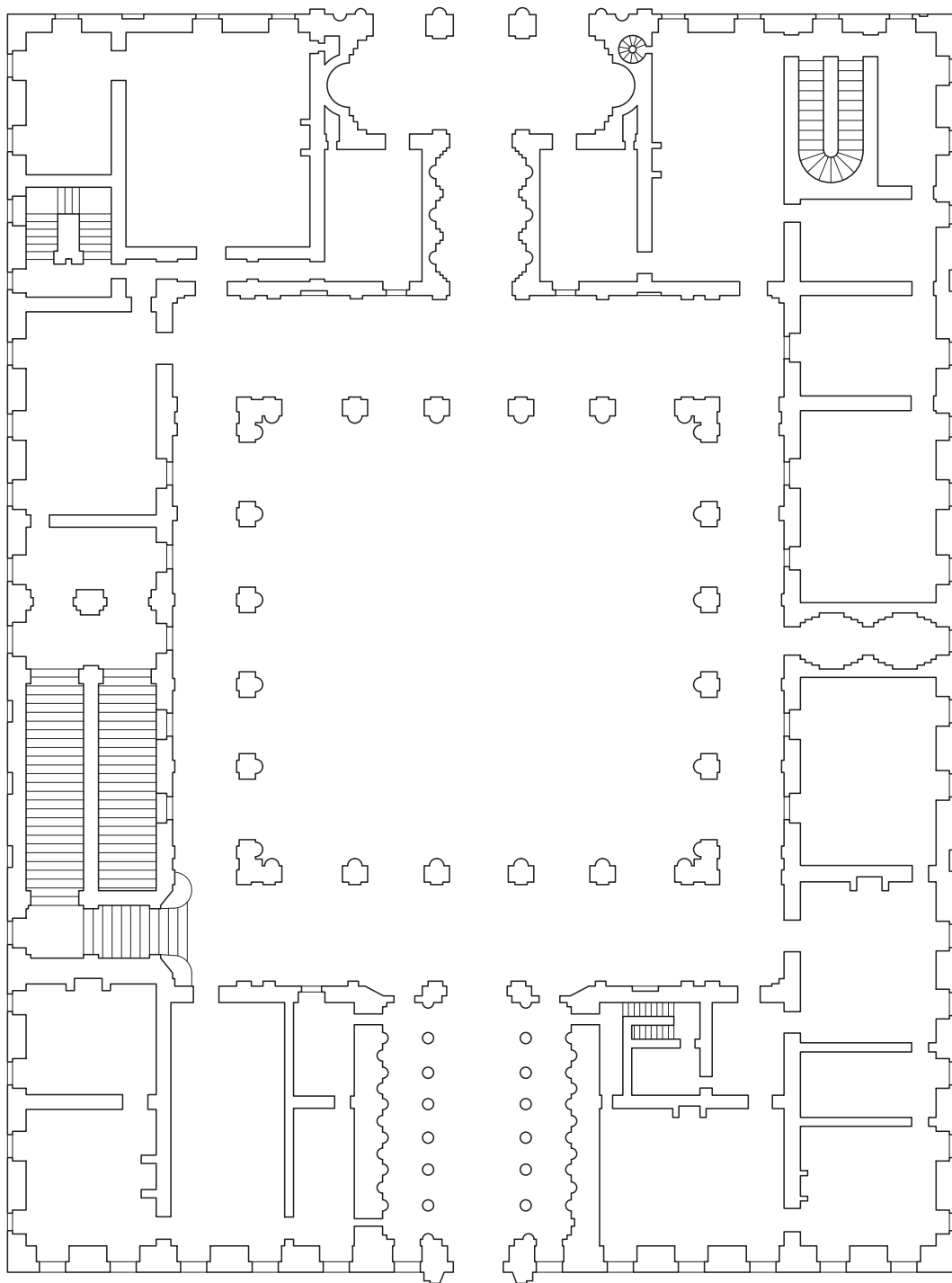
Le palais est fini de manière si homogène qu'il est difficile de penser qu'il est le résultat du travail de quatre architectes différents. Même Michel-Ange, connu pour sa difficulté à travailler avec d'autres architectes, a fait preuve d'une remarquable adresse en harmonisant son style avec la portion du palais construit par Antonio da Sangallo le Jeune. Au contraire du chantier de la basilique St-Pierre, où Michel-Ange a effacé pratiquement toutes traces du passage de Sangallo, ici le palais était déjà probablement trop avancé pour pouvoir le modifier drastiquement. Ainsi, bien que Michel-Ange ait donné au palais de la vigueur en de nombreux points stratégiques, la personnalité de Sangallo se fait encore vivement ressentir. Il naît de cette association un chef d'œuvre encore admiré aujourd'hui. Lorsque Michel-Ange arrive sur le chantier, la façade est déjà construite jusqu'à la base du troisième étage. Le jeune architecte florentin apporte alors trois changements au projet : il dessine une nouvelle corniche, élève la hauteur du troisième étage et modifie la travée centrale du premier étage. La modification des proportions de l'étage supérieur permet d'éviter un sentiment d'écrasement des étages inférieurs. La corniche, quant à elle, apporte au bâtiment une certaine ampleur qui manquait à la version de Sangallo, plus modeste et plus basse. Certains critiquent cependant le contraste entre la corniche monumentale de Michel-Ange et la légèreté de la façade de Sangallo.

Dans le palais Farnese, l'accent est porté sur l'horizontalité de la façade. Les modifications apportées par Michel-Ange sur la travée centrale du premier étage avec la substitution de l'arche par

un linteau rectiligne renforcent encore cette sensation d'horizontalité.

La façade du palais Farnese s'oppose par sa simplicité et son absence d'ornementation aux œuvres richement articulées et picturales de Palladio et Raphaël. Sangallo traite la façade comme un écran en deux dimensions, une surface neutre, en brique, sur laquelle les cadres des ouvertures se démarquent. Cette particularité peut être relevée sur les dessins d'Antonio da Sangallo dans lesquels la page blanche apparaît comme la surface neutre de la façade. Il n'y a aucune indication sur la maçonnerie ou la matérialité. Le relief des cadres nous donne l'impression qu'on pourrait les retirer sans endommager le mur de briques qui se trouve derrière. Les fenêtres forment un module vertical qui se répète sur l'entier de la façade. Elles constituent l'ornementation du palais.

L'historien James Ackerman propose une comparaison avec les façades rideaux qui se caractérisent par une surface légère et neutre articulée par la répétition d'un module en relief.³⁰ Le module détermine alors l'échelle du bâtiment. Antonio da Sangallo le jeune aurait ainsi choisi cette solution en raison de l'ampleur du bâtiment. La subtilité des détails se serait en effet perdue dans l'immensité de la façade.



Palais Gondi

Giuliano da Sangallo
Florence 1489

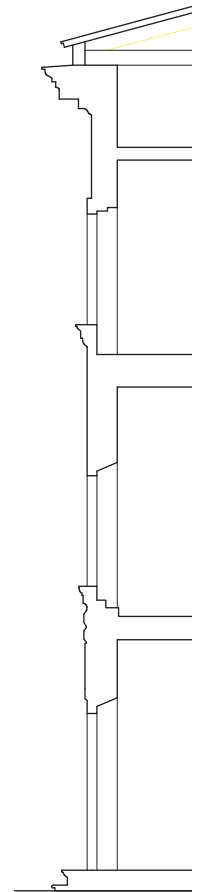
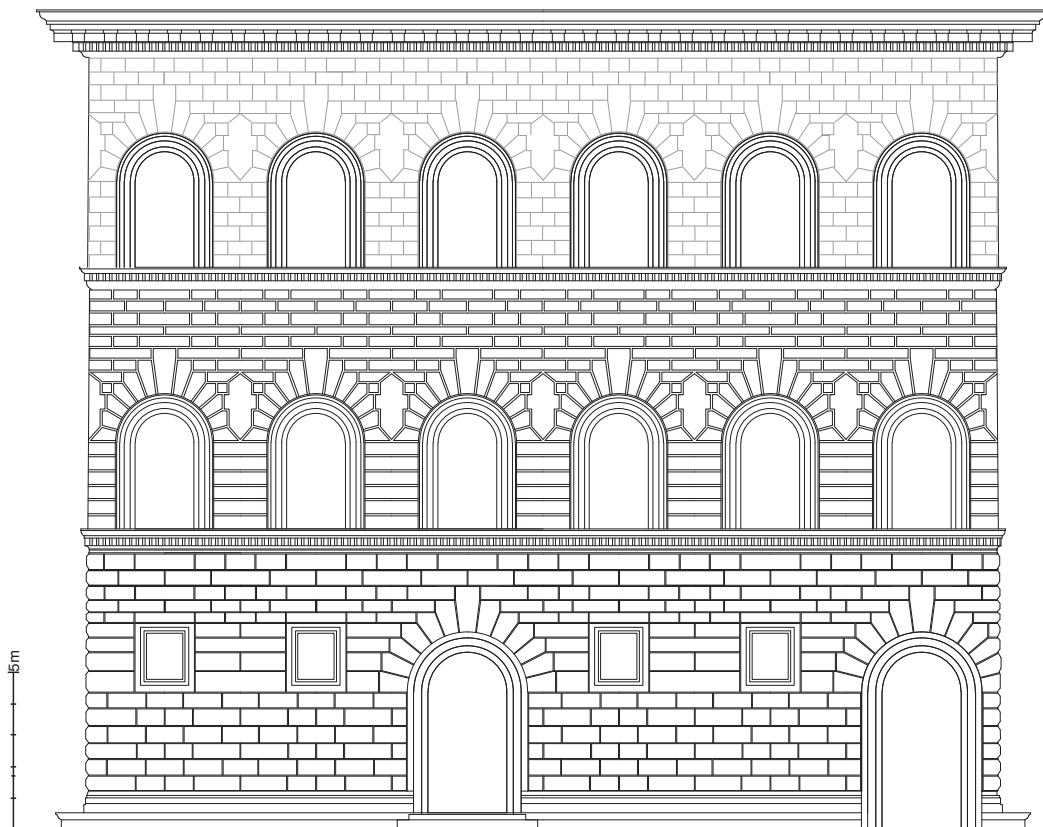
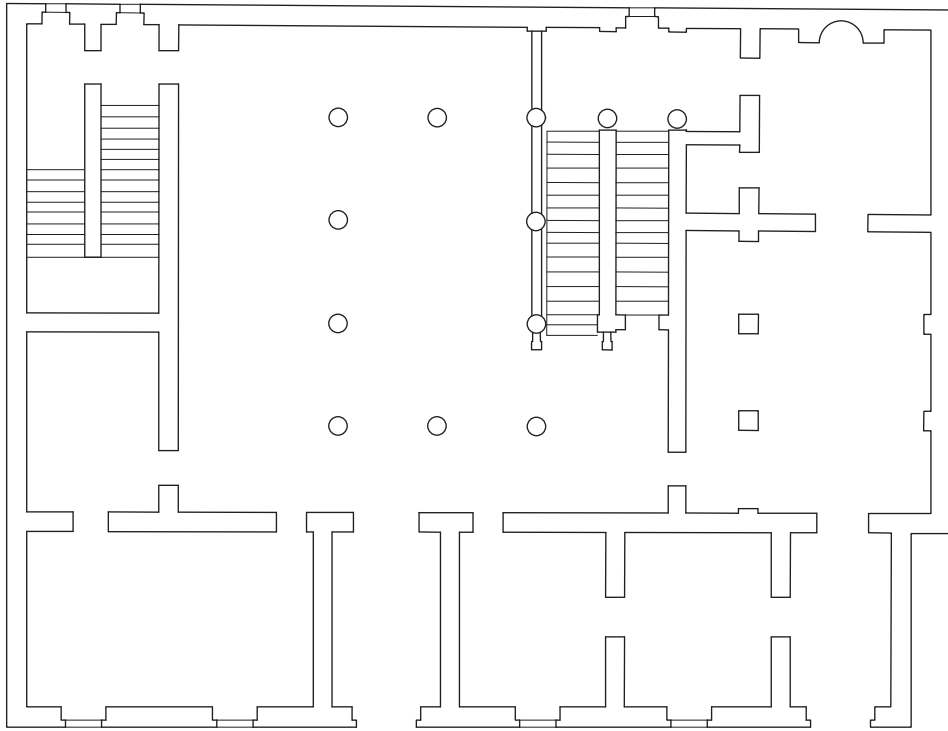
Le riche marchand et banquier Giuliano di Leonardo Gondi acheta en 1455 un bâtiment, puis des maisons attenantes, construits sur les ruines de l'ancien théâtre romain. Il commande à l'architecte Giuliano da Sangallo un palais dont la construction commence en 1489 sur une vaste place en face de l'Eglise Sainte Florence.

L'appareillage de la façade entièrement construite en pierre est caractérisé par un bossage rustique au rez-de-chaussée qui s'affine progressivement aux étages supérieurs. Au dernier étage, les joints ne sont plus accusés et la surface du mur est lisse. Si le palais a un caractère rustique marqué, largement inspiré du palais Médicis, il ne possède pas l'aspect de forteresse qui caractérise les premiers palais florentins de la fin du moyen-âge comme le palais Vecchio ou le palais Bargello. La finesse des joints des étages supérieurs rappelle la façade du palais Rucellai. Si l'intérieur du palais Gondi est richement ornementé, la façade extérieure, au contraire, n'est travaillée qu'avec des éléments simples. Les arcs qui surplombent les fenêtres, introduits ici pour la première fois par Giuliano, et les médaillons cruciformes qui apparaissent au centre de chaque trumeau participent au langage architectural de la façade. En outre, afin de corriger l'effet de perspective qu'on observe sur cette façade, les fenêtres du dernier étage ont été légèrement élargies par rapport à celle du premier étage. Les portes du rez-de-chaussée sont couronnées par un arc similaire à celui des fenêtres. Celui-ci est appareillé avec des claveaux en retrait les uns par rapport aux autres. Les assises des pierres viennent ensuite s'adapter à la hauteur des claveaux. L'irrégularité qui en découle est cepen-

dant atténuée par la forte saillie des bossages. La porte prend ainsi toute son importance.

La corniche du palais Gondi est assez discrète comparé aux couronnements des palais Stati ou Médici dont le bâtiment s'inspire. Elle n'est, pour beaucoup, pas à la hauteur du talent de Giuliano da Sangallo. Il est cependant très probable qu'elle n'ait pas été construite selon les dessins originaux de l'architecte.

La façade du palais dessiné ci-contre correspond à son état avant 1872. En effet, il faudra attendre quatre siècles pour que la façade soit complétée et agrandie jusqu'au coin de la rue Gondi, selon le souhait exprimé par le propriétaire.



Palais Médici

Michelozzo Michelozzi
Florence 1445

Le résidence des Médicis est reconnue comme le premier palais de la Renaissance, le premier témoignage de la nouvelle attitude monumentale dans l'architecture privée des constructeurs de l'époque. La façade sous cette forme architecturale a pour vocation d'être le visage du bâtiment, qui s'expose et se montre à la ville.

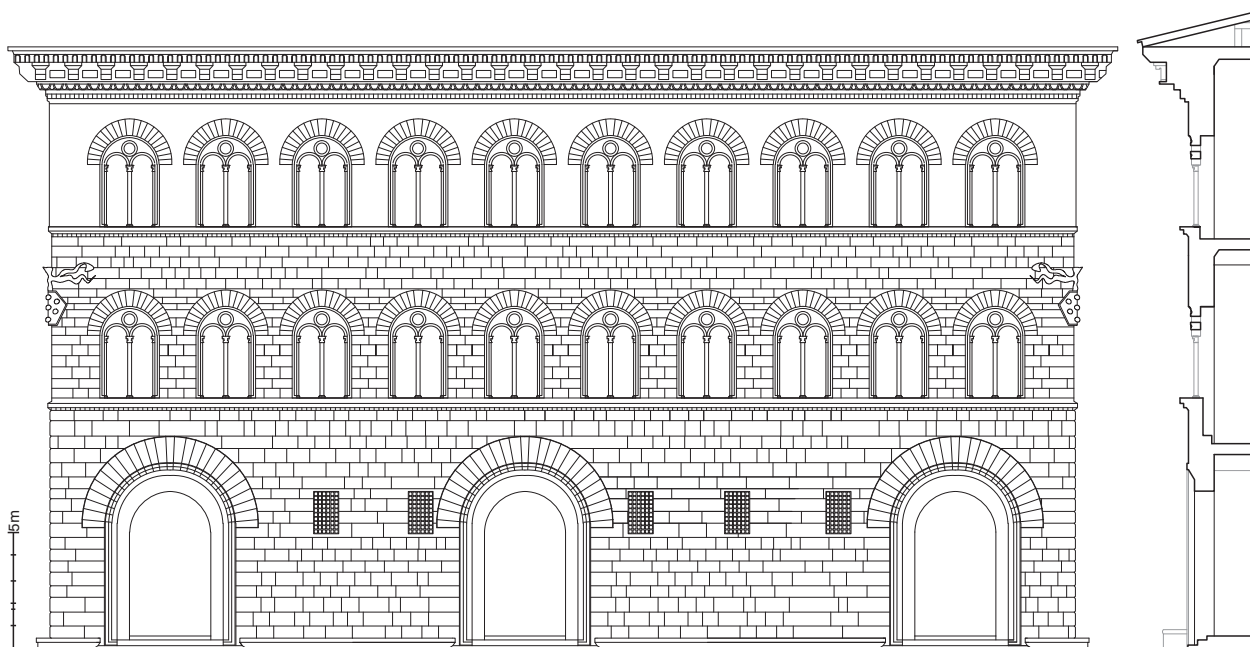
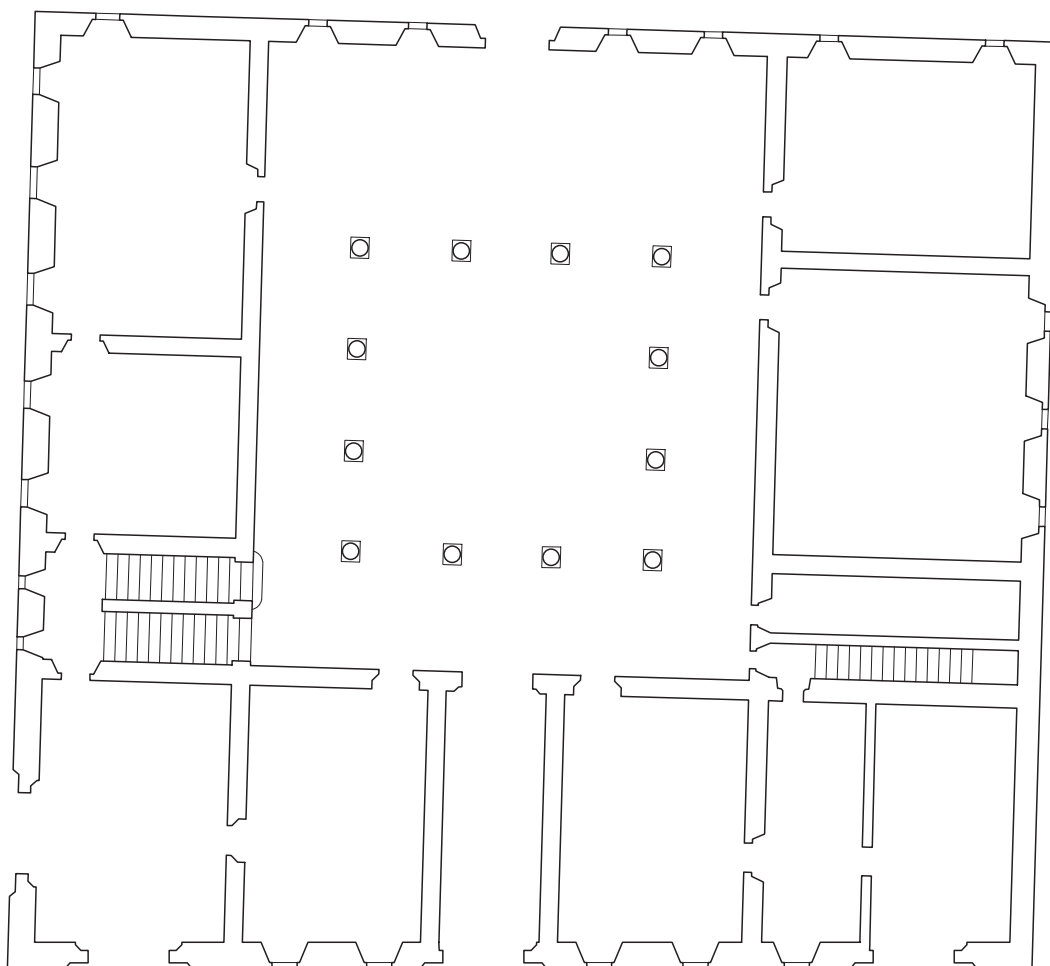
Le palais se situe sur le territoire des Médicis, près de l'église inachevée de San Lorenzo et du couvent San Marco. Les Médicis veulent bâtir un lieu de pouvoir qui concurrence le palais Vecchio où siège le gouvernement en place. Il faut que la façade exprime une image de force et de richesse. L'architecture du palais Médici utilise le même vocabulaire que le palais Vecchio. Les fenêtres, par exemple, sont une copie de son prédécesseur. Elles sont cependant pour la première fois travaillées et introduites comme des éléments décoratifs dans une architecture domestique. Leurs dimensions précises et leur rythme régulier ajoute un poids visuel à la zone supérieur du palais.

L'appareillage en pierres fortes et brunes est divisé en trois parties. La massivité et l'expression puissante du bossage au rez-de-chaussée requiert un traitement spécial des parties supérieures: une texture visuelle et une substance physique. Un mur ordinaire plâtré aurait en effet, paru trop faible. Les étages supérieurs sont donc également traités avec un bossage rustique, mais qui s'affine progressivement de bas en haut. La brutalité de la pierre et son traitement particulier célèbre le pouvoir de la famille Médici. Chaque pierre est dessinée, chaque assise a une hauteur précise, rien n'est laissé au hasard. Au rez-de-chaussée, l'appareillage précis et régulier se perd lorsqu'il atteint la

hauteur des arcs, comme si un nouveau système était introduit. Un jeu entre régularité et irrégularité se révèle. Au dernier étage, les pierres sont parfaitement taillées et polies. Il n'y plus d'ombre; la lumière glisse sur la surface neutre de la façade.

Le palais combine à la fois tradition et innovation, public et privé. Les arcades, aujourd'hui bouchées, accueillent les citoyens et les invités de la famille Médicis. C'est un lieu de rencontre qui se veut à la hauteur de la loggia du palais Vecchio. Les étalages et bancs en bois des marchands sont remplacés par un banc en pierre qui fait partie intégrante de la façade du palais.

Par la suite, Michel-Ange fermera les arcades et ajoutera des fenêtres en tabernacle. Les Riccardis qui rachètent par la suite le palais ajoutent une aile en poursuivant le système établi par Michelozzi.



Notes

1 Chapitre largement inspiré de Friedman, « Palaces and the Street in Late Medieval and Renaissance Italy ».

2 Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Facade*, 67.

3 Boutier, *Florence et la Toscane*, 39-62.

4 Clausse, *Les San Gallo; architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs 15e et 16e siècles*, 5.

5 Clausse, 10.

6 Clausse, 9.

7 Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, 53.

8 Picon et Briaud, *L'ornement architectural*, 62.

9 Picon et Briaud, 41.

10 Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, 53.

11 James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 4-5:76.

12 Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Facade*, 153.

13 Baldinucci, « Vocabolario toscano dell'arte del disegno »; dans Friedman, « Palaces and the Street in Late Medieval and Renaissance Italy ».

14 *Dictionnaire Larousse*.

15 James Ackerman, Régionalisme de l'architecture dans l'Italie de la Renaissance, Henry A. Millon, - da Brunelleschi a Michelangelo Venedig), *Architecture de la Renaissance italienne*, 184.

16 Picon et Briaud, *L'ornement architectural*.

17 Christoph Luitpold Frommel, Habiter à l'antique: le palais et la villa de Brunelleschi à Palladio, dans, Henry A. Millon, da Brunelleschi a Michelangelo Venedig), *Architecture de la Renaissance italienne*, 89.

18 Herke, « Three division of architecture, Vitruvius ».

19 Clarke, *Roman House-Renaissance Palaces*, 106.

20 Picon et Briaud, *L'ornement architectural*, 73.

21 Palladio et Fréart, *Les quatre livres de l'architecture* Livre II, Chapitre I.

22 Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Facade*, 96.

23 Palladio et Fréart, *Les quatre livres de l'architecture* Livre I, chapitre I.

24 Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Facade*, 13.

25 Clarke, *Roman House--Renaissance Palaces*, 65.

26 Battista Alberti et Rykwert, *Ten Books on Architecture* Livre IX, Chapitre 5.

27 Schumacher, « The Palladio Variation: On reconciling convention, Parti, and Space ».

28 Christoph Luitpold Frommel Henry, 'Habiter à l'antique: le palais et la villa de Brunelleschi à Palladio', dans, A. Millon, da Brunelleschi a Michelangelo Venedig), *Architecture de la Renaissance italienne*.

29 Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Facade*, 36.

30 James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 75.

31 Murray, *L'architecture de la Renaissance italienne*, 170.

32 Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Facade*, 37.

33 Herke, « Palazzo Branconio ».

34 Battista Alberti et Rykwert, *Ten Books on Architecture*, Livre IX, chapitre X.

35 Palladio et Fréart, *Les quatre livres de l'architecture*, Livre I, chapitre I.

Illustrations

Baldassini

Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy, 1500-1600* / « Yale University Press Pelican history of art. », Yale University Press, 1995, 178.

Gravure de, Paul Letarouilly, 1843, tiré de Marina Cogotti, Laura Gigli, *Palazzo Baldassini, Roma, L'Erma* di Bretschneider, 1995, 38.

Branconio

Paul Letarouilly, *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome. T. 3* (pl.346) / dessinés, mesurés et publiés par P. Letarouilly, Paris, F. Didot frères, puis Bance, 1840.

Domenico da Varignana, New York, Pierpont Morgan Library, Codice Mellon, 39 r, tiré Stefano Ray et al., *Raffaello architetto*, Milano, Electa Editrice, 1984, 209.

Cancelleria

Paul Letarouilly, *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome. T. 1* (pl.79-90) / dessinés, mesurés et publiés par P. Letarouilly, Paris, F. Didot frères, puis Bance, 1840.

Caprini

Gravure de Lafréry, Conway Library, Courtauld Institute of Art, London, tiré de Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, Chichester, West Sussex, Academy Editions, 1998, 74.

Auteur anonyme tiré de Charles Burroughs, *The Italian Renaissance palace facade: structures of*

authority, surfaces of sense, « RES monographs in anthropology and aesthetics », Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 141.

Farnese

Paul Letarouilly, *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome. T. 2* (pl.115-139) / dessinés, mesurés et publiés par P. Letarouilly, Paris, F. Didot frères, puis Bance, 1840.

Gondi

Dessin de l'auteur, Gustave Clausse, dans *Les San Gallo; architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs 15e et 16e siècles*, Paris, Leroux, 1900, tome premier, 158. PLAN

Gavure publié dans *Vergleichende Architektonische Formenlehre* by Carl Scholtze, Leipzig, Germany (1877) trouver sur internet.

Marché de Trajan

Domenico da Varignana, New York, Pierpont Morgan Library, Codice Mellon, ff67 68t, tiré de, Stefano Ray et al., *Raffaello architetto*, Milano, Electa Editrice, 1984, 208.

Médici

Dessin de l'auteur, Georgia Clarke, dans *Roman house--Renaissance palaces: inventing antiquity in fifteenth century Italy*, New York; Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 165.

Photo et dessin tiré du cours du professeur Luca Ortelli, *Histoire de l'habitation*, MA1, 2016-2017.

Dessin de, Banister Fletcher, Dan Cruickshank, Sir Banister Fletcher's a history of architecture, 20th

ed, Oxford ; Boston, Architectural Press, 1996, trouver sur Wikimedia commons.

Piccolomini

Dessin de J. C. Raschdorff, Palazzo Piccolomini, 2012, tiré de wikipedia.L. H. Heydenreich, Plan tiré de « Pius II. als Bauherr von Pienza », dans Zeitschrift für Kunstgeschichte, vol. 6, no 2/3, 1937, p. 105-146.

Rucellai

Dessin de l'auteur, Franco Borsi, dans Leon Battista Alberti, Complete ed, Oxford, Phaidon, 1977, 62-74.

Stati

Dessin de F.Borsi tiré de Manfredo Tafuri, Fabio Berry, Romano Giulio, Giulio Romano, [English ed.], « Architecture in early modern Italy », Cambridge [etc., Cambridge University Press, 1998, 78. Dessin par Muratori, Bollati Manfredo Tafuri, Fabio Berry, Romano Giulio, Giulio Romano, [English ed.], « Architecture in early modern Italy », Cambridge [etc., Cambridge University Press, 1998, 78. Gravure de Lafrère, tiré de Manfredo Tafuri, Fabio Berry, Romano Giulio, Giulio Romano, [English ed.], « Architecture in early modern Italy », Cambridge [etc., Cambridge University Press, 1998,151. Dessin d'un artiste anonyme, tiré de Manfredo Tafuri, Fabio Berry, Romano Giulio, Giulio Romano, [English ed.], « Architecture in early modern Italy », Cambridge [etc., Cambridge University Press, 1998,152.

Strozzi

Dessin de l'auteur, Georgia Clarke, dans Roman house--Renaissance palaces: inventing antiquity in fifteenth century Italy, New York; Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 150.

Valmarana

Andrea Palladio, Roland Fréart, Les quatre livres de l'architecture, [Rééd.], Paris, Flammarion, 1997. Ottavio Bertotti Scamozzi, Andrea Palladio, The buildings and designs of Andrea Palladio, New York, Princeton Architectural Press, 2015.

Carte Florence

Charles Burroughs, The Italian Renaissance palace facade: structures of authority, surfaces of sense, « RES monographs in anthropology and aesthetics », Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Carte Rome

Plan Nolli, La Pianta Grande di Roma, Giambattista Nolli et Giovanni Battista Piranesi, 1748.

Fresque de Ambrogio Lorenzetti, Allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement, Palazzo Pubblico in Siena, 1338.

Bibliographie

Battista Alberti, Leone, et Joseph Rykwert. *Ten Books on Architecture*. London: Tiranti, 1965.

Bertotti Scamozzi, Ottavio, et Andrea Palladio. *The Buildings and Designs of Andrea Palladio*. New York: Princeton Architectural Press, 2015.

Borsi, Franco. *Leon Battista Alberti*. Complete ed. Oxford: Phaidon, 1977.

Boutier, Jean, éd. *Florence et la Toscane: XIVe -XIX siècles ; les dynamiques d'un État italien*. Collection Histoire. Rennes: Presses Univ. de Rennes, 2004.

Burroughs, Charles. *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense*. RES Monographs in Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Clarke, Georgia. *Roman House--Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth Century Italy*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Clausse, Gustave. *Les San Gallo; architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs 15e et 16e siècles*. Paris: Leroux, 1900.

Cogotti, Marina, et Laura Gigli. *Palazzo Baldassini*. Roma: L'Erma" di Bretschneider, 1995.

Dictionnaire Larousse. Paris: Larousse, 19.

« Facade: The Architectural Review Issue 1444, September 2017 ». The Architectural Review Store. Consulté le 5 janvier 2018. <https://www.thearchitecturalreviewstore.com/products/facade-the-ar->

[chitectural-review-issue-1444-september-2017](https://www.thearchitecturalreviewstore.com/products/facade-the-ar-).

Friedman, David H. « Palaces and the Street in Late Medieval and Renaissance Italy ». In *Urban Landscape: International Perspectives*, J.W.R. Whitehand, P. J. Larkham. London: Psychology Press, 1992.

Henry A. Millon, Musée National des Monuments Français, et Mostra Rinascimento - da Brunelleschi a Michelangelo Venedig). *Architecture de la Renaissance italienne: de Brunelleschi à Michel-Ange*. Paris: Musée des Monuments Français etc, 1995.

Herke, Margaret. « Palazzo Branconio ». *Students' Guide to Italian Renaissance Architecture* (blog), s. d. <http://www.sgira.org/hm/qkmap.htm>.

J. C. Raschdorff. *Palazzo Piccolomini*. 13 mars 2012. https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Palazzo_piccolomini_a_Pienza.JPG&oldid=47994906.

James S. Ackerman. *The Architecture of Michelangelo*. Vol. 45. Studies in Architecture. London: Zwemmer, 1961.

Letarouilly, Paul. *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome / dessinés, mesurés et publiés par P. Letarouilly*, Paris: F. Didot frères, puis Bance, 1840. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106873v>.

Lotz, Wolfgang. *Architecture in Italy, 1500-1600 /*

Yale University Press Pelican history of art. Yale University Press, 1995.

Lucan, Jacques. *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Réimpr. 2010. Architecture. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2010.

Murray, Peter. *L'architecture de la Renaissance italienne*. Vol. 7. L'univers de l'art. Paris: Thames & Hudson, 1992.

Palladio, Andrea, et Roland Fréart. *Les quatre livres de l'architecture*. [Rééd.]. Paris: Flammarion, 1997.

Picon, Antoine, et Joseph Briaud. *L'ornement architectural: entre subjectivité et politique*. poche architecture. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2017.

Ray, Stefano, Manfredo Tafuri, Christoph Luitpold Frommel, Sanzio Raffaello, et Sanzio Raffaello. *Raffaello architetto*. Milano: Electa Editrice, 1984.

Rowe, Colin, et Leon George Satkowski. *Italian Architecture of the 16th Century*. New York: Princeton Architectural, 2002.

Schumacher, Thomas. « The Palladio Variation: On reconciling convention, Parti, and Space ». *Cornell Journal of Architecture*, janvier 1986, sect. Vol. 3.

Serlio, Sebastiano, James S. Ackerman, Myra Nan Rosenfeld, et Architectural History Foundation. *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: Different Dwellings from the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace : The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University*. Vol. no.1. The Architectural History Foundation/MIT Press Series. New York: Architectural History Foundation, 1978.

Tafuri, Manfredo. *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Giulio Romano. [English ed.]. Architecture in Early Modern Italy. Cambridge [etc.: Cambridge University Press, 1998.

Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Chichester, West Sussex: Academy Editions :, 1998.

'Effets du Bon Gouvernement dans la ville,' Ambrogio Lorenzetti



Nous tenons tout d'abord à remercier Nicola Braghieri pour son suivi et ses conseils au long du semestre, ainsi que Léonard et Olivier pour leur précieuse aide. Merci à Fabrizio Ballabio pour le coup de pouce du début. Enfin merci à Julia, Romain, Yves, Dan, Antoine, Rastine, Olmo Pa et toute l'équipe de dernière minute.

