

Frédérique LEMERLE, « Architecture et accidents au XVI^e siècle. Le *Settimo libro* de Sebastiano Serlio », p. 1-20.
<<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>>

Hasard et Providence XIV^e-XVII^e siècles

Actes du cinquantenaire de la fondation du CESR et XLIX^e Colloque International d'Études Humanistes
Tours, 3-9 juillet 2006

publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,

Responsable de publication

Marie-Luce DEMONET,
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Mentions légales

Copyright 2007 — © CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer cet article,
pour un usage strictement privé.
Reproduction soumise à autorisation.

Date de publication

19 juin 2007

Date de mise à jour

12 octobre 2007

Ouvrage en ligne publié avec le concours
de l'Université François-Rabelais, du CNRS,
du Ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur,
du Ministère de la Culture et de la Communication,
du conseil régional du Centre,
du conseil général de l'Indre-et-Loire,
de l'Institut Universitaire de France

Collection « *La Renaissance en ligne* »



Frédérique Lemerle

CNRS, CESR, Université François-Rabelais, Tours

Architecture et accidents au xvi^e siècle Le *Settimo libro* de Sebastiano Serlio

Bella cosa, ne l'Architetto l'esser abbondante d'inventioni,
per la diversità degli accidenti, che occoreno al fabricare¹

En 1575 Jacopo Strada (1515-1588) fit paraître à Francfort-sur-le-Main le *Settimo libro d'Architettura* de Sebastiano Serlio en édition bilingue (italien et latin)². Comme l'indique le titre, il traite des nombreux accidents qui peuvent survenir à l'architecte « in diversi luoghi, & istrane forme de siti, è nelle restauramenti, o restitutioni di case ». L'antiquaire avait obtenu de Serlio rencontré à Lyon en 1550 qu'il lui vende le matériel du dernier livre de son traité conçu dès 1537, date à laquelle il avait publié en premier à Venise les *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, soit le quatrième livre, d'où le titre *Quarto libro*, sous lequel il est le plus connu. L'architecte, en France depuis l'automne 1541, s'était installé à Lyon après la mort de François I^{er} et le départ de son protecteur le cardinal de Ferrare Hippolyte d'Este pour achever la publication de son traité. C'est dans ces conditions précaires que Serlio, désespéré de voir aboutir le projet de son vivant avait accepté l'offre de Strada. En 1552 il avait achevé la rédaction du texte et dessiné toutes les illustrations. L'année suivante l'architecte impérial payait l'ensemble « une jolie somme d'argent », selon ses propres termes. Le *Livre VII*,

1. *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici...*, Venise, F. Marcolini, 1537, f^o 15v^o.

2. *Il settimo libro d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese nel qual si tratta di molti accidenti che possono occorrer' al Architetto, in diversi luoghi, & istrane forme de siti, è nelle restauramenti, o restitutioni di case, è come habiamo à far, per servicii de gli altri edifici è simil' cose : come nella sequente pagina si lege...*, Francfort-sur-le-Main, A. Wechel, 1575 (cité *Livre VII*). Le manuscrit est conservé à Vienne (Osterreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nov. 2649).

assurément le plus technique, est donc le dernier sur lequel a travaillé Serlio qui allait mourir peu de temps après, épuisé par ses travaux. S'il est sans doute exagéré de le considérer comme un testament architectural, il n'en demeure pas moins qu'il est la dernière réflexion menée par l'Italien sur le métier d'architecte³. Après les *Livres I et II* sur la géométrie et la perspective (Paris, 1545), le *Livre III* sur les antiquités romaines (Venise, 1540), le *Livre IV* (Venise, 1537) sur les cinq manières d'édifices, toscane, dorique, ionique, corinthienne et composite, le *Livre V* (Paris, 1547) sur les édifices religieux, le *Livre VI* inédit sur les habitations pour toutes sortes de personnes⁴, Serlio traite d'un sujet qui ne sera abordé que de façon ponctuelle par les théoriciens, qui est pourtant le fondement même de la profession, la capacité à répondre dans un projet architectural à un certain nombre de contraintes, lieux, environnement, restaurations et modernisations d'édifices plus ou moins récents. Cette approche est liée au statut même de l'architecte, dont la profession, il ne faut pas l'oublier, est une création de la Renaissance. C'est au xv^e siècle que l'architecture, « cosa mentale », accède à une dignité nouvelle qui lui donne rang parmi les disciplines humanistes. Filippo Brunelleschi, orfèvre de formation, se fit un nom en résolvant le grand problème posé à l'architecture florentine au début du Quattrocento : la construction de la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore, les techniques de l'époque ne permettant pas d'achever l'édifice, faute de pièces de bois disponibles assez grandes pour mettre en place les cintres provisoires nécessaires à l'édification des voûtes. En tournant le dos aux pratiques empiriques des corporations médiévales il créait un nouveau type de constructeur, l'architecte, qui désormais imposait sa prééminence aux maçons, tailleurs de pierre et autres intervenants. Son projet fut plus révolutionnaire dans le principe qui faisait de lui l'unique responsable du chantier, du projet à l'achèvement de la construction, que dans la solution technique qu'il imagina. Au xv^e siècle Serlio est le premier à répertorier les divers accidents auxquels doivent faire face les architectes dans leur pratique quotidienne et à proposer à ceux qui sont en mal d'inspiration et de talent des solutions appropriées. Entendons par accidents non les ordinaires, que le praticien banal est à même de traiter (raccourcir, augmenter des mesures, simplifier une composition, etc.), que Serlio lui-même dit ne pas aborder, renvoyant à la volonté et au jugement du constructeur, mais ceux auxquels les architectes, fussent-ils Michel-Ange ou De l'Orme, durent s'accommoder.

3. Sur le *Livre VII* de Serlio, voir D. J. Jansen, dans *Sebastiano Serlio à Lyon, Architecture et imprimerie*, I, dir. par S. Deswarte Rosa, Lyon, Mémoire Active, 2004, p. 177-184 ; T. Carunchio, « Le *Settimo Libro*, Francfort-sur-le-Main, 1575 », *op. cit.*, p. 199-201.

4. Deux manuscrits du *Livre VI* sont conservés, l'un à New York (Columbia University, Avery Architectural and Fine Arts Library, AA 520 Se 694 F), le second à Munich (Bayerische Staatsbibliothek, Codex Icon. 189). Les épreuves d'imprimerie avaient été réalisées (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, 72, p. 20).

Les accidents selon Serlio

Le *Livre VII* de Serlio est hétérogène. Après avoir proposé des modèles d'habitations, qui sont dans la droite ligne de son *Livre VI*, il traite du chapitre 40 à 49 des accidents qui peuvent surgir dans le cas de bâtiments neufs et qui dans ce cas sont liés au décor et au site. Dans le cas de constructions anciennes, il faut soit les restaurer, soit les moderniser. Par décor, il entend les colonnes, « il piu nobile e piu bello ornamento ne gli edifici »⁵. Aussi le premier accident est-il de disposer d'un certain nombre de colonnes de dimension, d'ordre déterminés. Serlio suggère plusieurs façades et éventuellement un plan. Par exemple l'architecte qui dispose — par le plus grand des hasards — de nombreuses colonnes destinées à un édifice assez grand, pourra les utiliser pour une loggia en supports doubles superposés comme dans la première proposition (Fig. 1). L'accident chez Serlio, il faut le souligner, est toujours particulier, puisque dans le cas présent la grosseur des colonnes est d'un pied et la hauteur de 10 pieds⁶. Quant à la loggia, sa hauteur sera de 21 pieds et sa largeur de 12⁷. L'Italien poursuit en évoquant d'autres cas tout aussi singuliers : de petites colonnes doriques, dont le diamètre ne dépasse pas sept pieds et demi, avec de nombreuses statues, de marbre, de taille légèrement inférieure à la nature et « gran pezzi di marmi, e fragmenti assai », pourront servir à une loggia (Fig. 2), avec la variante sans décor, à condition de disposer d'un très grand nombre de colonnes (Fig. 3). Le réemploi de colonnes existantes est une autre contrainte. Le praticien peut utiliser alors des colonnes antiques sur la façade d'une église, dont Serlio fournit aussi le plan (Fig. 4-5). Cette fois les colonnes sont ioniques et ont 25 pieds et demi de hauteur (26 pieds et demi dans la version latine) et 4 pieds de diamètre, sans parler des pièces de marbre et d'autres pierres qui viennent orner les parties du mur dégagées entre les colonnes, dans le même esprit que la proposition du chapitre 45.

Après ces accidents assez improbables, qui sont autant d'occasions de développer ses propres modèles comme dans le *Quarto Libro*, Serlio envisage dans les chapitres 55 à 61, 68, 70 à 72, les accidents liés à un site irrégulier. Il propose une série de sept plans et d'élévations de demeures urbaines dont la parcelle possède de nombreuses contraintes (mur mitoyen et donc aveugle, façade étroite sur la rue principale, etc.). L'Italien part du constat qu'en Italie et ailleurs (autrement dit en France) beaucoup de demeures, même dans les plus grandes villes, sont irrégulières quoique donnant sur la rue principale. Il attribue ce défaut à deux

5. *Livre VII*, 41, p. 98.

6. « [L]a grossezza di ciascuna sarà piedi I. e l'altezza sua, con le basi e capitelli, sarà piedi X. » (*Livre VII*, 41, p. 98).

7. « [L]'altezza della quale haverà da essere piedi XXI. et in larghezza piedi XII. » (*Livre VII*, 41, p. 98).

raisons : la décadence insensible de l'architecture et la seconde plus prosaïque, les successions, qui en fragmentant la construction initiale en plusieurs lots engendrent l'anarchie architecturale par des interventions multiples et incohérentes. Les sept modèles proposés obéissent à la fois aux règles de la bonne architecture, celle qu'il a appelée quelques pages plus haut l'« *architettura giudiciosa* », c'est-à-dire selon ses propres termes « solide, simple, honnête, douce et délicate »⁸, adoptant les principes de symétrie dans l'élévation qui lui sont chers, avec des proportions adéquates et un décor selon le nouveau langage à l'antique fondé sur les cinq ordres, que Serlio a lui-même codifié dans le *Quarto libro*, puisque le plan ne peut plus y obéir. C'est toute la différence avec les 25 premières propositions du livre, qui sont autant de solutions idéales, même si en l'occurrence il s'agit de résidences hors les murs pour vingt-quatre d'entre elles (Fig. 6-7). Serlio complète cette série par des sites difficiles, hors de la ville, par exemple avec dénivelé (chap. 64, 65, 69). L'édifice doit être étagé et utiliser au mieux les ressources en eaux vives propres au lieu. La dixième proposition « *per frabricare in costa* » (chap. 64) est très complète de ce point de vue puisqu'elle prévoit un bassin de récupération des eaux de la montagne (« *conserva* »), qui alimente un vivier (« *pescheria* ») et assure l'arrosage des jardins et du potager (Fig. 8-9).

L'architecte peut aussi intervenir sur des édifices déjà construits. Cette intervention se limite à des réparations, souvent délicates, puisqu'il faut restaurer, en tenant compte de structures déjà établies qu'il n'est pas envisageable de détruire⁹. Une fois de plus il répertorie une série de cas. Soit l'architecture de la façade du bâtiment à restaurer est détestable, comme dans la proposition du chapitre 62, avec une porte qui n'est pas au centre et dans ce cas il faut remédier à ce défaut majeur en réduisant une salle et réaménager des ouvertures symétriques au goût du jour (Fig. 10). Soit l'architecture est passable et dans ce cas il suffit de traiter de façon moderne les baies existantes, à condition de prévoir le portail au centre de l'édifice (Fig. 11). Cas plus ardu : restaurer un bâtiment composé de deux maisons mitoyennes, de décor hétérogène, avec deux entrées (Fig. 12). De l'Orme dans le *Premier tome*, évoquera un cas semblable¹⁰.

8. « [S]oda, semplice, chietta, dolce e morbida » (*Livre VII*, 51, p. 120).

9. Serlio rappelle le cas survenu à Bologne, sa ville natale, qui est dotée de nombreux portiques aux colonnes de brique, lesquelles s'étant effondrées au fil du temps sous la charge des étages et de la trop grande largeur des entrecolonnements ont dû être étayées, d'où la proposition de l'Italien pour remédier à cette solution peu esthétique (*Livre VII*, 63, p. 158).

10. *Le premier tome de l'architecture*, Paris, F. Morel, 1567 (cité *Premier tome*), III, 8.

Accidents et création : Philibert, Michelangelo, Vignole, Sebastiano et les autres

Le quotidien des architectes est, Serlio l'a bien mis en évidence, de restaurer et de moderniser des édifices existants. En 1549 Palladio eut à rénover le vieux palais communal de Vicence, le palazzo della Ragione, qui menaçait ruine¹¹. À Écouen, Jean Bullant édifia à partir de 1552 deux avant-corps pour tempérer le style austère des façades sur cour à peine achevées du château que le connétable Anne de Montmorency venait de reconstruire¹². Même lorsque l'architecte a la chance de concevoir un projet global, les accidents ne manquent pas. À quelques exceptions près les commanditaires, fussent-ils royaux, construisent rarement *ex nihilo*. Le nouveau château édifié par De l'Orme pour Diane de Poitiers est bâti sur un site déjà existant. Les sites urbains sont encore plus problématiques. Les parcelles exiguës ou irrégulières sont de véritables casse-tête pour l'architecte de la Renaissance qui veut un édifice régulier dans la structure et l'ornementation. Nul ne pourrait soupçonner un plan aussi asymétrique derrière la riche façade du palais Grimani à San Luca sur le grand canal à Venise, palais revisité par Sanmicheli après 1552¹³. Palladio conçut de somptueux palais pour ses commanditaires vicentins, sur des parcelles étroites (palais Chiericati)¹⁴, épousant la forme sinueuse de la rue (palais Valmarana)¹⁵, il dut aussi prendre en compte des éléments préexistants (palais Barbaran da Porto)¹⁶. Ce ne fut pas non plus le

11. Les ordres s'accommodant mal des travées irrégulières de l'édifice gothique, Palladio habilla le bâtiment d'une ordonnance de serliennes doriques et ioniques superposées. Ce motif, déjà utilisé par Jacopo Sansovino à la Libreria, à Venise, lui permit de varier la largeur des travées sans modifier le diamètre de l'arc. Il créait une œuvre parfaitement originale, tirant parti des effets lumineux spectaculaires dus à l'opposition des surfaces nues, en pierre blanche, et des bouches d'ombre créées par les ouvertures, arcs ou *oculi* des écoinçons.

12. L'avant-corps de droite est à deux niveaux, dont la moitié correspond à l'escalier monumental qui desservait la salle et l'appartement du Roi. La forte saillie de la façade donnant sur la plaine permet d'englober le palier, avec le décalage obligé. L'avant-corps de gauche, d'ordre colossal, fut conçu pour abriter les deux Esclaves de Michel-Ange offerts par Henri II au connétable (aujourd'hui conservés au musée du Louvre).

13. L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padoue, Marsilio, 1971, p. 136.

14. Malgré le peu d'espace dont il disposait sur la piazza dell'Isola, Palladio imagina en 1551 un palais majestueux après que Girolamo Chiericati eut obtenu du conseil de la ville l'autorisation d'utiliser une bande de quatre mètres et demi environ du sol communal pour réaliser un portique qui serait laissé à la disposition du public, au-dessus duquel fut disposé le grand salon. Le podium avec l'escalier central, qui le protège des inondations et du bétail (l'Isola était un port fluvial et le siège du marché au bétail et au bois) lui confère la majesté d'un temple antique.

15. En 1566 Palladio restructura le palais Valmarana en tenant compte de la forme sinueuse de la façade sur rue mais aussi de murs existants.

16. À la demande expresse du commanditaire Palladio intégra ces éléments au palais qu'il réalisa entre 1569 et 1575. En cours de route, l'achat d'une maison adjacente fut une contrainte supplémentaire, qui eut pour conséquence de rendre asymétrique le porche d'entrée. Pour régulariser cet envi-

moindre des accidents que d'avoir à achever les projets de ses collègues, comme le fit Michel-Ange au palais Farnèse ou sur un chantier aussi complexe que Saint-Pierre de Rome, où Bramante, Raphaël, Peruzzi et Sangallo avaient déjà œuvré¹⁷. L'accident est donc au cœur de la pratique architecturale. Mais de contrainte prosaïque et banale, il peut devenir pour les plus grands un formidable aiguillon et être à l'origine de solutions techniques ou d'inventions originales.

Les innovations techniques de Philibert De l'Orme

La rareté des matériaux et de faibles moyens financiers ont contraint le surintendant des Bâtiments du Roi à imaginer un nouveau type de charpente pour restaurer les couvertures du pavillon de chasse de La Muette. Ce n'était pas une mince affaire, s'il voulait éviter la ruine totale de l'édifice,

par autant qu'on ne pouvait trouver invention de faire les couvertures à cause des murailles mal faites et débiles, qui ne pouvaient endurer couvertures de pierres de taille, n'aussi terrasse en aucuns lieux, comme j'avais montré et commandé faire à deux pavillons sur le devant. Et si le tout eût été fait de charpenterie, il se fût porté encore plus mal, pour la grande quantité de bois et grosses pièces qu'il y fallait, mal aisées à trouver en si gros et si grands arbres que l'œuvre requérait. Laquelle eût été tant agitée des vents qu'il n'eût été possible que telles couvertures et maçonneries ne tombassent par terre, au moins qu'elles pussent durer longtemps, pour les murs qui étaient jà corrompus en aucuns lieux. Car faut entendre que ladite Muette est un château qui a sept pavillons, desquels celui du milieu a dix toises sur douze, et aux quatre coins, en chacun lieu y en a un de cinq toises en carré, les deux autres sont par le milieu : l'un sert à couvrir l'escalier, et l'autre à la chapelle, où sont très mauvaises maçonneries, qui n'eussent su

ronnement hétérogène, l'architecte conçut un plan sophistiqué avec une entrée à quatre colonnes qui assurait la liaison entre les deux corps de bâtiments déjà existants mais supportait également le grand salon du piano nobile. Pour compenser l'irrégularité de l'espace du porche, il relia les colonnes aux murs par des morceaux d'entablement qui absorbaient par leur longueur variable la planimétrie asymétrique. C'est une solution proche du système de serliennes qu'il avait utilisé pour rénover le palais communal de Vicence.

17. Le nouvel édifice n'était encore que très partiellement construit : autour des puissants piliers de la croisée et d'une partie du chœur correspondant au projet de Bramante, les projets s'étaient succédé sans qu'aucun ne se soit imposé. Sangallo avait seulement commencé la construction de quelques parois extérieures. Michel-Ange fit détruire ce que son prédécesseur avait édifié. Le nouveau plan revenait à la première idée de Bramante : un croix grecque inscrite dans un carré. Même si la façade actuelle n'est pas celle que Michel-Ange avait prévue, même si la croix grecque fut allongée par une travée et un vaste narthex au début du xvii^e siècle par Carlo Maderna, la silhouette globale de l'édifice avec sa coupole et son chevet d'une grande sobriété décorative mais d'une étonnante plasticité, doit beaucoup à son intervention.

porter la charpenterie qu'on avait accoutumé de faire, pour la mauvaise façon et grande hauteur qui a environ dix-huit ou vingt toises. Et ne faut oublier qu'il y eût fallu faire une dépense, tant pour la charpenterie, ferrures et plomberies au grand comble seulement du milieu, dix fois plus davantage qu'il n'y a fallu, et d'ardoise deux fois autant. Et, voyant que le temps ne permettait dépendre tant d'argent pour raison des guerres, cela me fit délibérer de chercher autre moyen pour le grand profit et utilité de tous.¹⁸

Il en diffuse le concept en publiant en 1561 *Les nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz*. L'idée de base est des plus simples : il s'agit de remplacer les grosses pièces de bois traditionnellement mises en œuvre par des morceaux beaucoup plus petits agencés comme un « mécano ». La solution, peu coûteuse car l'on peut se passer des grands arbres et utiliser en outre toutes sortes de bois, requiert toutefois une technique éprouvée que Philibert détaille tout au long de l'ouvrage (Fig. 13).

À son retour de Rome en 1536 l'une de ses premières tâches avait été de mettre au goût du jour la résidence du général de Bretagne Antoine Bullioud, à Lyon, rue de la Juiverie. Il conçut alors deux trompes

beaucoup plus difficiles, et d'assez grande saillie, vu le petit lieu où elles sont, et aussi que l'une est biaise, rampante, soubaissée et ronde par le devant, l'autre étant à l'angle opposite fut faite en sa pleine montée, ronde par le devant et de grande saillie. Sur chacune des dites trompes furent érigés des cabinets accompagnés de galeries d'une trompe à l'autre, le tout étant surpendu en l'air, à fin de servir pour aller d'un corps d'hôtel à l'autre, et accommoder les cabinets pour les chambres. Laquelle chose rend ces deux logis fort aisés et commodes, qui étaient autrement très mal à propos et fort incommodés, pour n'y pouvoir rien construire, à cause de la cour qui était fort étroite et longue, comme aussi le logis de grande hauteur, qui me fit trouver telle invention.¹⁹

À Anet, De l'Orme accommoda au nouveau bâtiment

la maison vieille, qui était chose autant difficile et fâcheuse qu'il est impossible d'excogiter. Bref j'ai fait ce qui m'a semblé bon, et de telle sorte et telle disposition que j'en laisse le jugement à tous bons esprits qui auront vu le lieu, et entendu la sujétion et contrainte qui s'y présentait à cause des vieux bâtiments.²⁰

18. *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz...*, Paris, F. Morel, 1561, I, 3, f^o 4^v. Voir la présentation de l'ouvrage par Yves Pauwels sur le site « Architectura » du CESR (http://www.cesr.univ-tours.fr/architectura/Traite/Notice/ENSBA_Masson643.asp).

19. *Premier tome*, IV, 2, f^o 90^v.

20. *Premier tome*, I, 5, f^o 13.

Il dut aussi créer après coup un cabinet contigu à la chambre du dauphin Henri, entre temps devenu roi.

La contrainte y était pour n'avoir espace ou lieu pour le faire au corps d'hôtel qui ja était commencé, ne aussi au vieil logis qui était fait, de sorte qu'on ne trouvait rien à propos en ce lieu pour faire ledit cabinet. Car après la salle était l'antichambre, puis la chambre du roi, et auprès d'elle, en retournant à côté, était en potence la garde-robe. Voyant donc telle contrainte et angustie du lieu, et outre ce connaissant qu'il est nécessaire et plus que raisonnable d'accompagner les chambres des rois et grands princes et seigneurs d'un cabinet, (à fin qu'ils se puissent retirer en leur privé et particulier, soit pour écrire ou traiter des affaires en secret, ou autrement) je fus rédigé (au sens latin du terme) en grande perplexité, car je ne pouvais trouver ledit cabinet sans gêner le logis et les chambres, qui étaient faites suivant les vieux fondements et autres murs que l'on avait commencés premier que je y fusse. Or qu'advint il ? je dressai ma vue sur un angle qui était près la chambre du roi par le dehors, du côté du jardin, et me sembla être fort bon d'y faire une voûte suspendue en l'air, à fin de plus commodément trouver place à faire ledit cabinet. Ce qui fut fait, étant la voûte en forme de trompe, à fin de la rendre plus forte pour porter les maçonneries et charges qu'il fallait mettre par le dessus, pour fermer de pierre de taille ledit cabinet, et le couvrir encore d'une voûte de four, étant aussi toute de pierre de taille, sans y mettre aucun bois.²¹ (Fig. 14)

Les trompes de l'hôtel Bullioud à Lyon et la fameuse trompe d'Anet furent donc une réponse technique à un problème d'espace. L'art du trait, ou stéréotomie, savoir jusque-là transmis dans le cadre des corporations, est précisément théorisé par De l'Orme en 1567 dans les livres III et IV de son *Premier tome*. Il l'érige en une véritable discipline, qui fut largement diffusée par le support du Livre imprimé²².

Le nouveau langage de Michel-Ange

Michel-Ange quant à lui révolutionna la pratique architecturale et s'imposa comme un modèle à l'égal des Anciens. À Florence, à S. Lorenzo, il eut à prendre en compte les constructions médiévales pour aménager au-dessus des logements monastiques la bibliothèque destinée à abriter les nombreux volumes de la col-

21. *Premier tome*, IV, 1, f° 88.

22. Voir la présentation de l'ouvrage par Yves Pauwels et Philippe Potié sur le site « Architectura » du CESR (http://www.cesr.univ-tours.fr/architectura/Traite/Notice/ENSBA_Les1653.asp).

lection Médicis (1519-1559). Tirant parti des contraintes extérieures et des désirs du commanditaire, Jules de Médicis, devenu Clément VII, il adopta une structure rythmée par des contreforts dont les travées définirent le décor intérieur du sol, du plafond ainsi que des parois. À la sobriété de la salle de lecture, lieu voué à l'étude, il opposa la forte plasticité du vestibule (Ricetto). La grande hauteur comme la faible largeur du vestibule l'incitèrent à créer un langage expressif inédit, avec des parois scandées par des colonnes doubles nichées et des tabernacles aux frontons triangulaires ou segmentaires surmontés de fins motifs quadrangulaires à guirlandes, variantes de ceux de la salle de lecture. Toutes les licences qu'il s'autorisa (colonnes aux chapiteaux et aux bases originaux, consoles en saillie par rapport aux colonnes qu'elles sont censées supporter, pilastres en gaine cannelés et rudentés avec des glyphes placés en dessous) fournirent un répertoire ornemental dans lequel puisèrent plusieurs générations d'architectes. Au Palais Farnèse, il utilisa au troisième niveau du cortile un ordre composite inédit²³. Au Capitole le Florentin parvint à créer une place régulière, où les monuments participaient à l'unité d'ensemble, malgré un site très accidenté, bordé au nord par la butte occupée par Santa Maria Aracœli. La conception dynamique d'une architecture où forces verticales et horizontales parviennent à s'équilibrer, non sans tension, émerveillait Bernin qui vit s'achever le palazzo Nuovo²⁴.

La modernité de la Regola de Vignole

Dans le nouveau langage à l'antique fondé sur les cinq ordres d'architecture, dont les proportions avaient été définies pour quatre d'entre eux par Vitruve et revisités par les divers théoriciens, principalement Serlio et Philandrier, la hauteur de la colonne et de son entablement est liée à un module, le diamètre de la colonne²⁵. Le système modulaire qui détermine les relations proportionnelles

23. Antonio da Sangallo n'avait réalisé que le rez-de-chaussée (dorique) et la partie inférieure du premier étage du cortile. Michel-Ange compléta ce niveau (ionique) dans un style assez sobre mais déploya tout son génie inventif dans le traitement du dernier niveau, qui rompaît totalement avec les deux autres dans sa structure comme dans l'ornement.

24. Le palais du Sénateur, construction médiévale édifiée sur l'ancien *Tabularium*, était longé au sud par le palais des Conservateurs plus récent (début xv^e siècle). Pour intégrer ces deux édifices qui n'étaient pas implantés à angle droit, Michel-Ange choisit une place trapézoïdale, dont le pavement au motif en étoile au profil bombé reprenait la forme du piédestal de la statue équestre de Marc-Aurèle, alors conservée au Latran. Le choix de la forme ovale, jusqu'ici inusitée, pour le piédestal comme pour le pavement permit à l'architecte de combiner la centralité, marquée par la statue antique, et l'axialité dont l'entrée du palais du Sénateur était l'aboutissement, face à la rampe d'accès. De nouvelles façades furent prévues. Un édifice identique au palais des Conservateurs fut prévu de l'autre côté : le palazzo Nuovo, commencé en 1603, ne fut achevé que vers 1650-1660.

25. Voir F. Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve*, Livres I à IV, Introduction, traduction et commentaire, Paris, Picard, 2000, p. 36-43.

complexes de chaque partie de la colonne (base, chapiteau) ou de l'entablement (architrave, frise et corniche) n'est pas simple à mettre en œuvre. Vignole pallia cet inconvénient dans la *Regola delli cinque ordini d'architettura* qu'il publia à Rome en 1562. L'originalité du traité dont le succès ne se démentit pas jusqu'à l'aube du xx^e siècle n'est pas toujours bien perçue. La *Regola* en effet se signale surtout par la qualité impeccable de ses planches sur cuivre. Toutefois sa modernité est ailleurs, dans une doctrine qui n'est pas à proprement parler explicitée dans le traité : Vignole établit un rapport constant entre les trois parties fondamentales de l'ordre, qu'il soit toscan, dorique, ionique, corinthien ou composite : 3 : 12 : 4. À hauteur égale, l'entablement de chaque ordre équivaut toujours au 1/4 de la colonne, le piédestal au 1/3. Ce qui change d'un ordre à l'autre, c'est le diamètre de la colonne. Pour la première fois l'ordre est envisagé comme une entité abstraite, le diamètre et partant le module (demi-diamètre ou rayon) n'étant qu'un paramètre relatif. C'est raisonner en architecte qui doit introduire des ordres dans des façades de hauteur déterminée. L'algorithme qu'il établit, permet de calculer le module de l'ordre choisi, avec ou sans piédestal²⁶. À la différence de ses devanciers, Serlio et Philandrier, ou de ses successeurs, Palladio et Scamozzi, Vignole ne définit plus l'ordre par une hauteur spécifique, mais par des relations proportionnelles entre les trois éléments principaux qui le constituent dans un cadre mathématique unitaire²⁷.

Serlio et la typologie de la demeure

Serlio était venu en France avec l'espoir de devenir l'architecte en titre de François I^{er}. Si celui-ci lui octroya le titre d'« architecte du Roi », et lui demanda des projets pour Fontainebleau et le Louvre, il n'en retint aucun. L'Italien eut pour seuls clients Antoine III de Clermont Tallard, pour lequel il construisit à partir de 1541 le château d'Ancy-le-Franc en Bourgogne, et son compatriote le fastueux cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este, dont il réalisa la demeure à Fontainebleau (1542-1546). Celle-ci, démolie sous l'Empire, s'élevait au nord-ouest du château royal. La résidence simple, point trop onéreuse, mais commode souhaitée par le cardinal, devait en outre être rapidement bâtie et habitable, eu égard aux aléas diplomatiques. Serlio conçut donc une habitation qui n'était à proprement parler ni un château français, même de petite taille, ni une villa à l'italienne, mais plutôt une maison de plaisance « una delizia », avec un niveau d'habitation au

26. S'il est avec piédestal, la hauteur est divisée en 19 parties dont trois reviennent à l'entablement, douze à la colonne et quatre au piédestal.

27. Voir C. Thoenes, « La dottrina della "Regola" », *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan, Electa, 2002, p. 341-343 ; G. Morolli, « Il "fiore della regola". Le componenti modanari e il proporzionamento dei "Cinque Ordini" di Vignola », *Vignola e i Farnese*, Milan, Electa, 2003, p. 174-205.

rez-de-chaussée, bâti sur un soubassement, avec une aile de service en retour d'équerre, du moins dans le projet initial de 1542. Le bâtiment en L s'ouvre sur un perron central qui conduit à l'appartement par le vestibule ; ce dernier donne accès à la salle et aux diverses pièces de part et d'autre et au jardin. L'aile de service en retour est moins large. Mais très vite le commanditaire voulut disposer d'une demeure qui se rapprochât du château français, avec une galerie, comme celle que Serlio avait lui-même aménagée à Ancy, ou comme dans les grands châteaux de l'époque, à Écouen ou à Saint-Maur-des-Fossés, ou mieux comme la galerie d'Ulysse à Fontainebleau même. C'est ainsi qu'en 1543 un troisième corps de bâtiment fut ajouté pour abriter la galerie et la chapelle, qui régularisait l'ensemble. Le bâtiment final devait être assez proche du vingt-quatrième modèle de maison « fuori della città » présenté par Serlio dans le *Settimo libro* avec ses trois ailes bordant les trois côtés d'une cour carrée, le quatrième côté étant fermé par un mur (Fig. 15)²⁸.

De fait l'Italien invente avec le Grand Ferrare le prototype de l'hôtel particulier à la française entre cour et jardin, tant du point de vue de la décoration sobre, sans ordre, de la régularité des façades que de la distribution avec l'apparition de l'appartement, antichambre, chambre, cabinet, qui trouve un écho immédiat à l'hôtel de Ligneris (aujourd'hui hôtel Carnavalet), commencé en 1546. Serlio innove avec ce type de résidence suburbaine, avec entrée et vestibule au centre de l'édifice central. Tirailé entre deux cultures architecturales, il donne à la commodité française l'habit italien (entrée et vestibule au centre de l'édifice, axialité des fenêtres...), « perche nel mio procedre io intendo di accompagnare la commodita francese col costume : et ornamento italiano »²⁹. Les Mansart, Le Pautre, Le Vau qui édifièrent à Paris les grands hôtels particuliers au xvii^e siècle sont d'une certaine façon les héritiers de Serlio. Ces virtuoses de la distribution ne firent que développer les formules proposées par le Bolognais dans le *Settimo libro*.

Serlio lui-même rencontra dans sa vie d'architecte des « accidents » qui eurent pour nom Lescot et De l'Orme, pire des « muratori » comme Gilles Le Breton. Le séjour en France ne lui assura pas l'aisance financière dont il avait rêvé, mais il lui donna le loisir de rédiger les autres livres de son traité et de le compléter par un hors série, le *Livre extraordinaire*, recueil de cinquante portes, au décor explicitement fondé sur la licence et le mélange, dans l'air du temps. Cette architecture de papier a donné lieu à la plus grande entreprise éditoriale de la Renaissance.

28. S. Frommel, *Sebastiano Serlio architecte de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2002, p. 220-241.

29. *Sesto libro*, Columbia University, Avery Architectural and Fine Arts Library, AA 520 Se 694 F, f^o Iv^o.

Serlio publia en France les *Livres I-II* en édition bilingue. Les *Livres III et IV*, qui avaient paru en Italie avant son départ, furent traduits en français, en néerlandais et en allemand par Pieter Coecke van Aelst, sans autorisation il est vrai, en castillan par Francisco de Villalpando (1552, 1563 et 1572). Avant son départ pour la France, Serlio avait préparé une édition corrigée du *Quarto libro*, publiée en 1540 [1541]. En 1544 [1545] Francesco Marcolini réimprima le *Quarto* et le *Terzo libro* qu'il édita avec les mêmes bois que les éditions précédentes. En 1551, peu avant la mort de l'architecte, Melchiore Sessa réédita à Venise les cinq premiers livres. Toujours à Venise en 1566 Francesco de' Franceschi réédita les cinq premiers livres augmentés de l'*Extraordinario libro* ; en 1584 il édita tous les livres publiés sous le titre *Tutte l'Opere d'architettura*, qui fit l'objet d'une réédition en 1600 par ses héritiers. Les cinq premiers livres parurent à Bâle en version allemande en 1608 et 1609 chez Ludwig König ; à Londres en version anglaise en 1611 chez Robert Peake. Le *Livre VII*, pour se limiter à lui, eut une répercussion quasi immédiate. Le modèle de la XIII^e des vingt-quatre maisons à construire à la campagne fut utilisé par Marcantonio Pasi pour le projet du palais ducal de Mesola pour Alphonse II d'Este, réalisé entre 1583 et 1586³⁰. Confronté à la tradition architecturale française, l'Italien a créé des modèles qui inspirèrent les architectes et séduisirent les commanditaires de l'Europe entière. Les architectes français, Lescot, Bullant ou De l'Orme lui doivent beaucoup. Serlio en fin de compte atteignit son but : donner à l'architecture la dignité qu'elle avait perdue depuis l'antiquité.

Frédérique Lemerle, CNRS, CESR-Université François-Rabelais, Tours

30. Sur la fortune du *Livre VII*, voir A. Scotti, « Un exemple de la fortune du *Settimo libro* à l'époque baroque : la villa en forme de moulin à vent e Serlio », dans *Sebastiano Serlio à Lyon, Architecture et imprimerie I*, dir. par S. Deswarte Rosa, Lyon, Mémoire Active, p. 205-210.

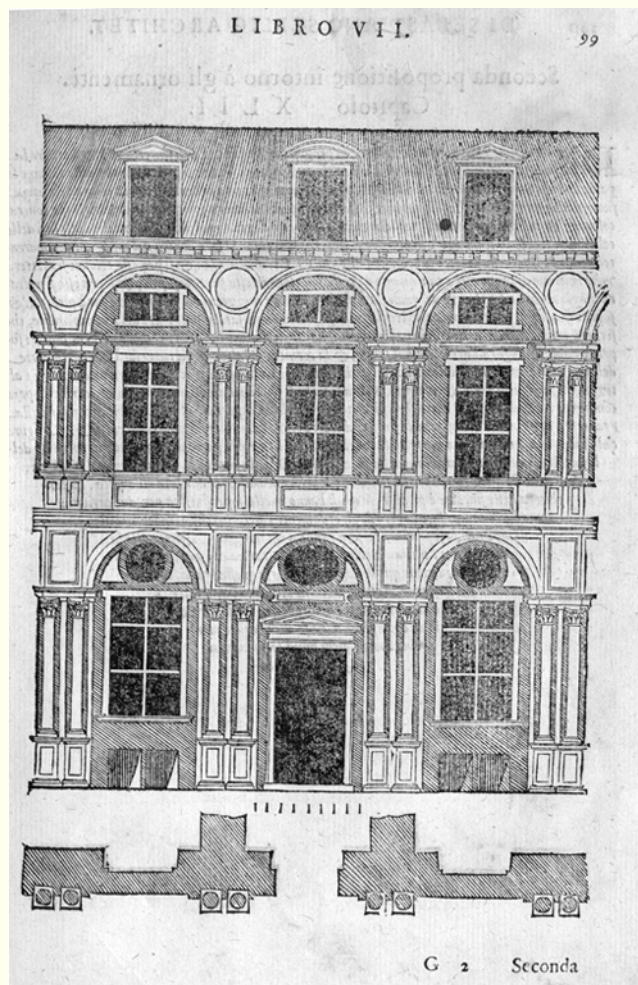


Fig. 1 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 99, CESR, base de données Architectura.

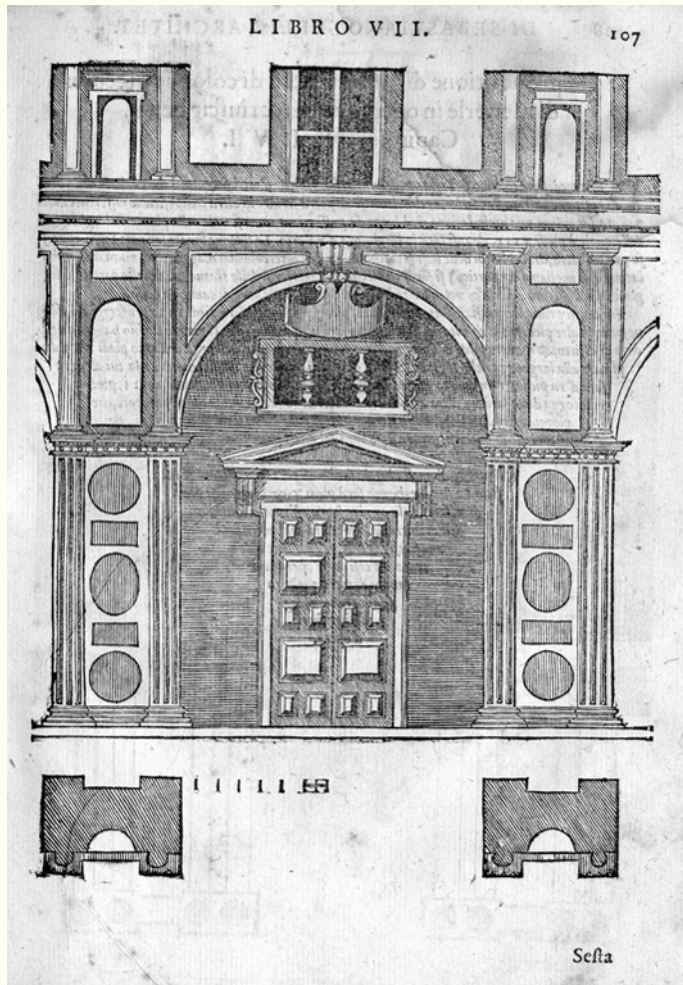


Fig. 2 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 107, CESR, base de données Architectura.

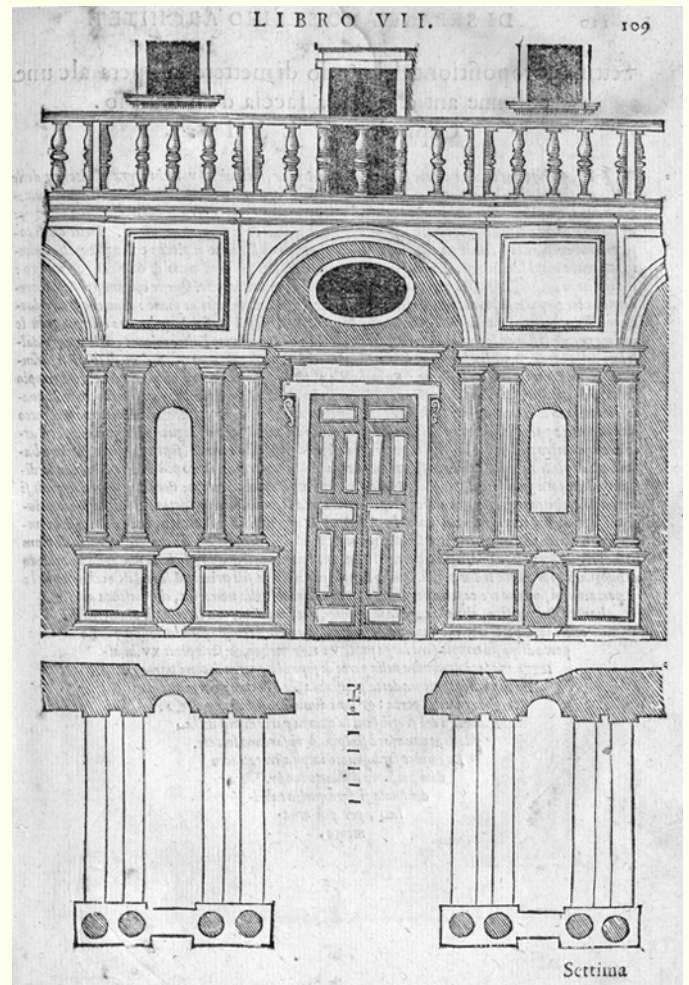


Fig. 3 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 109, CESR, base de données Architectura.

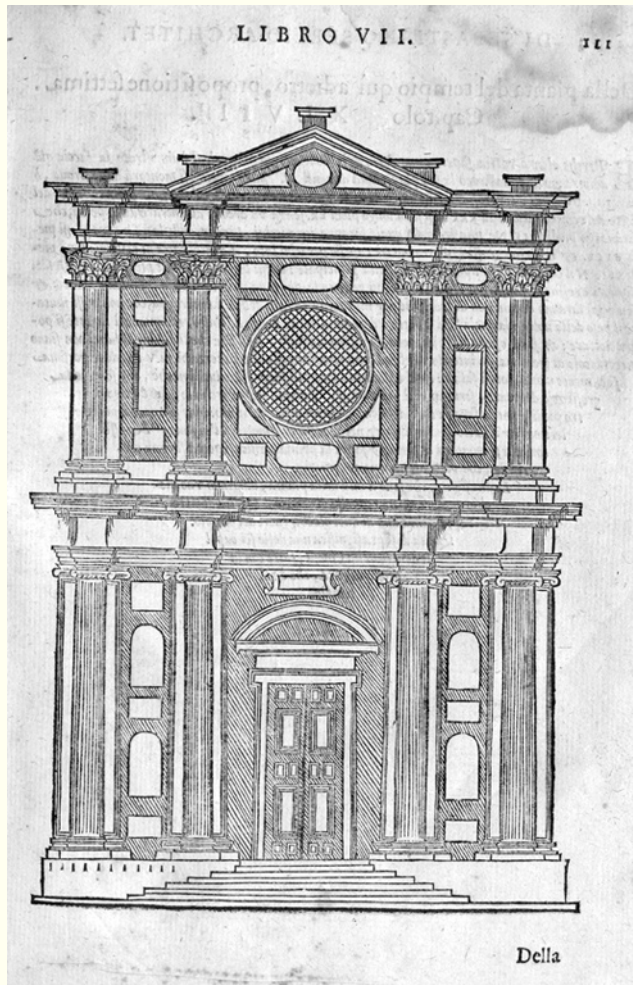


Fig. 4 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 111, CESR, base de données Architectura.

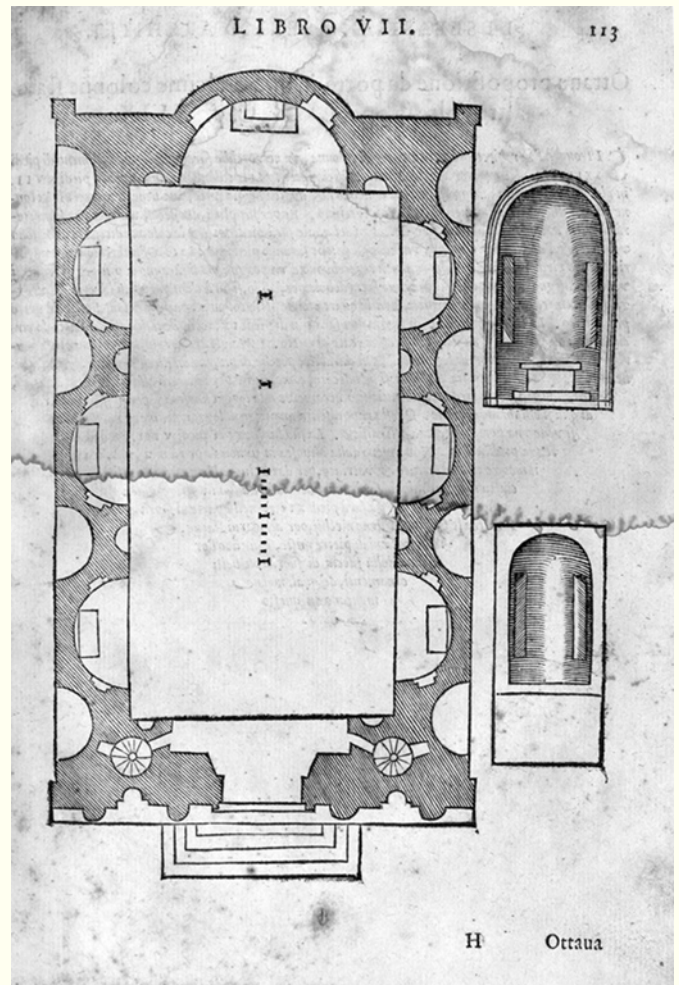


Fig. 5 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 113, CESR, base de données Architectura.

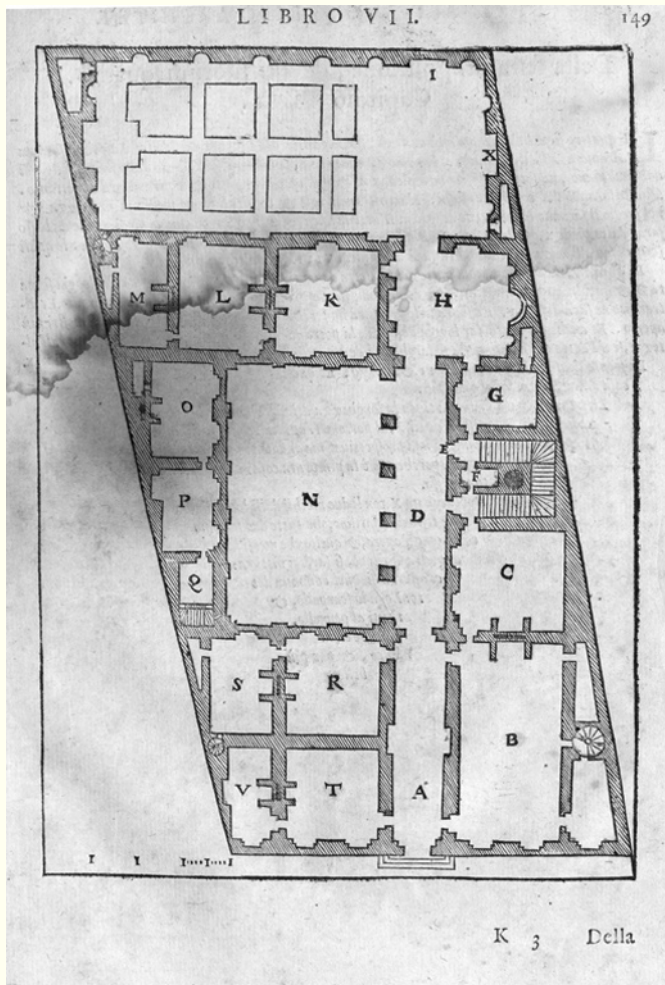


Fig. 6 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 149, CESR, base de données Architectura.

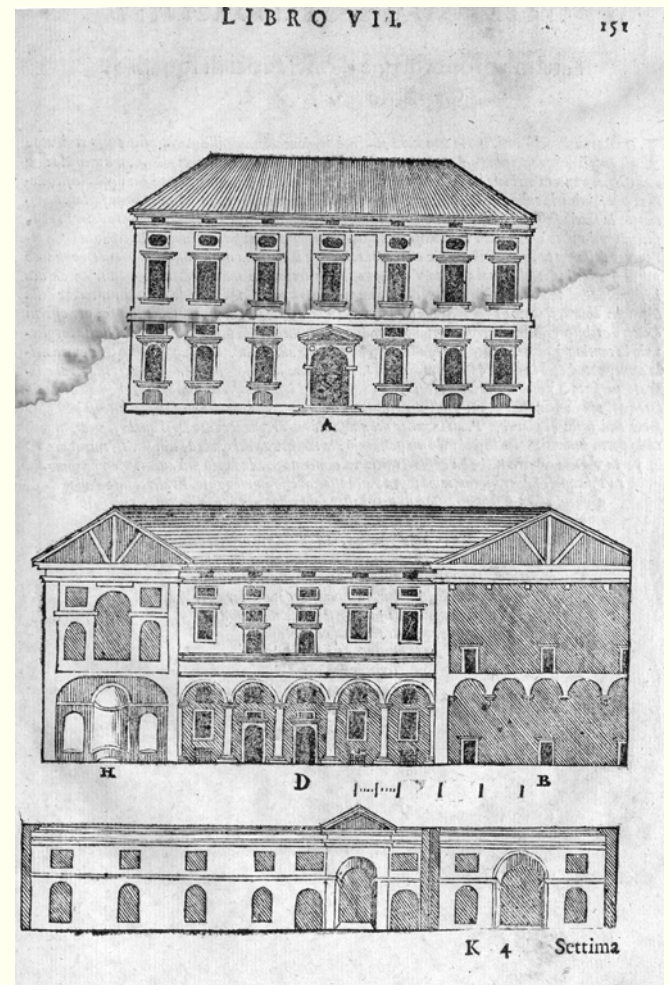


Fig. 7 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 151, CESR, base de données Architectura.

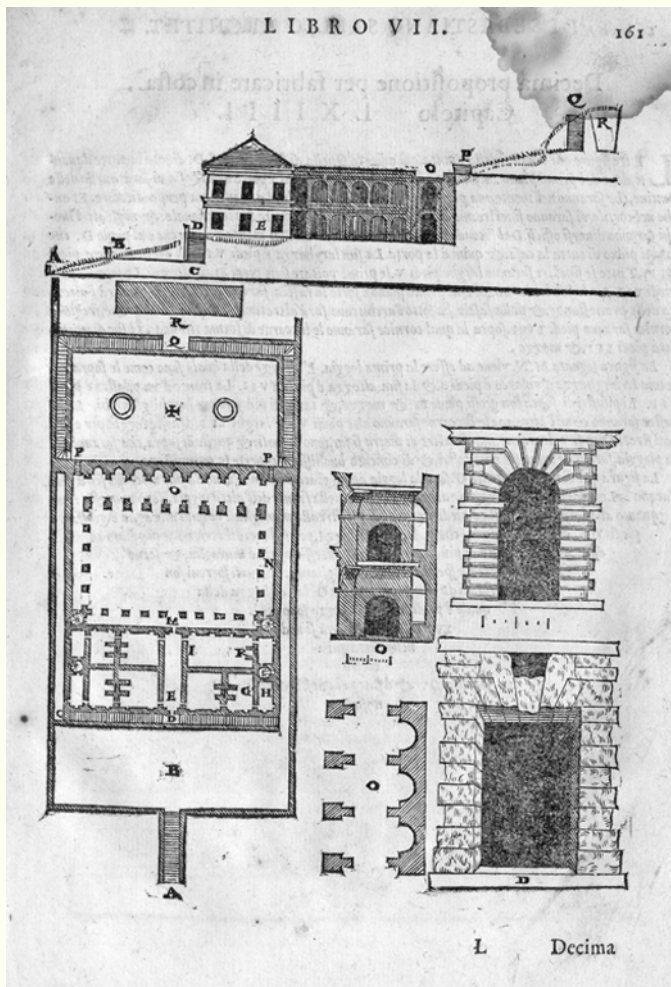


Fig. 8 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 161, CESR, base de données Architectura.

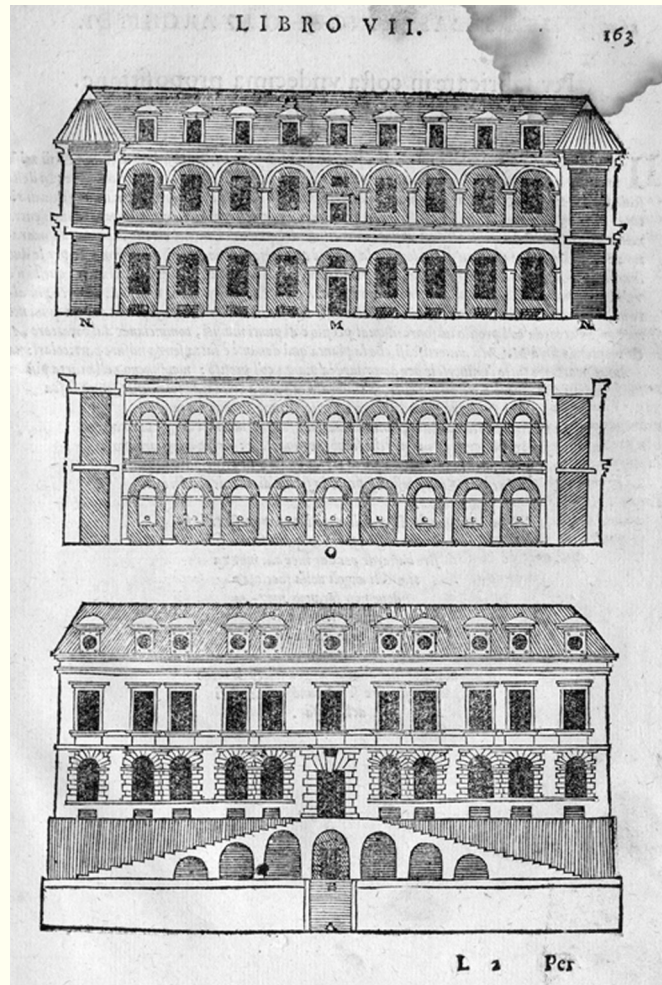


Fig. 9 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 163, CESR, base de données Architectura.

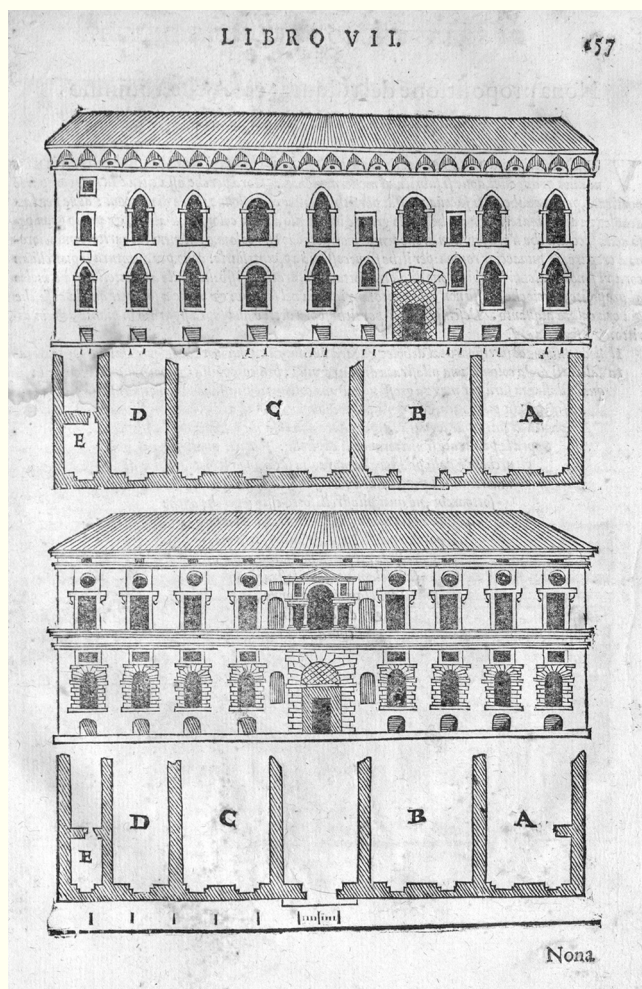


Fig. 10 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 157, CESR, base de données Architectura.

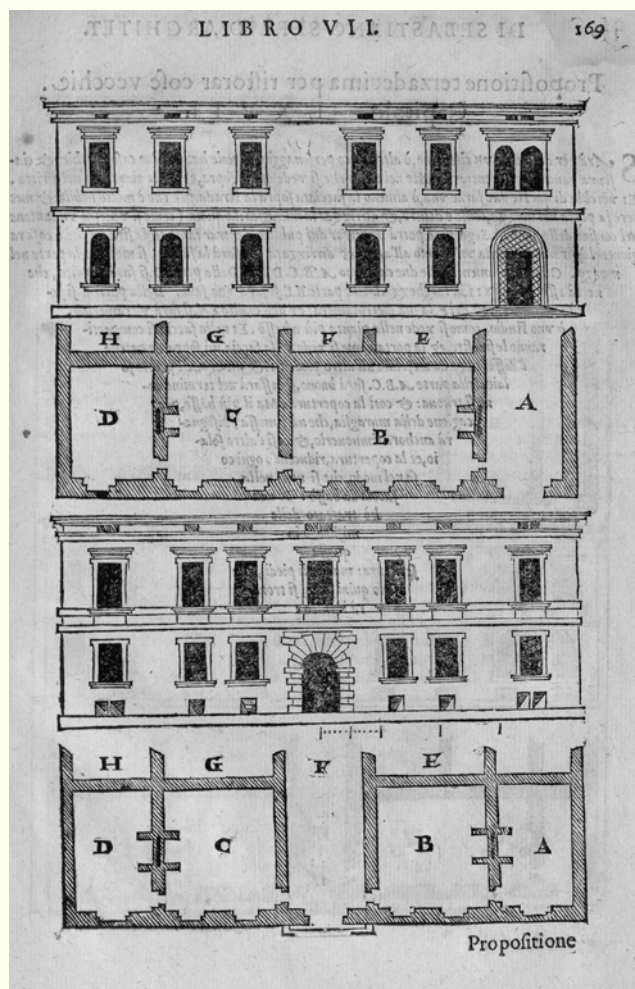


Fig. 11 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 169, CESR, base de données Architectura.

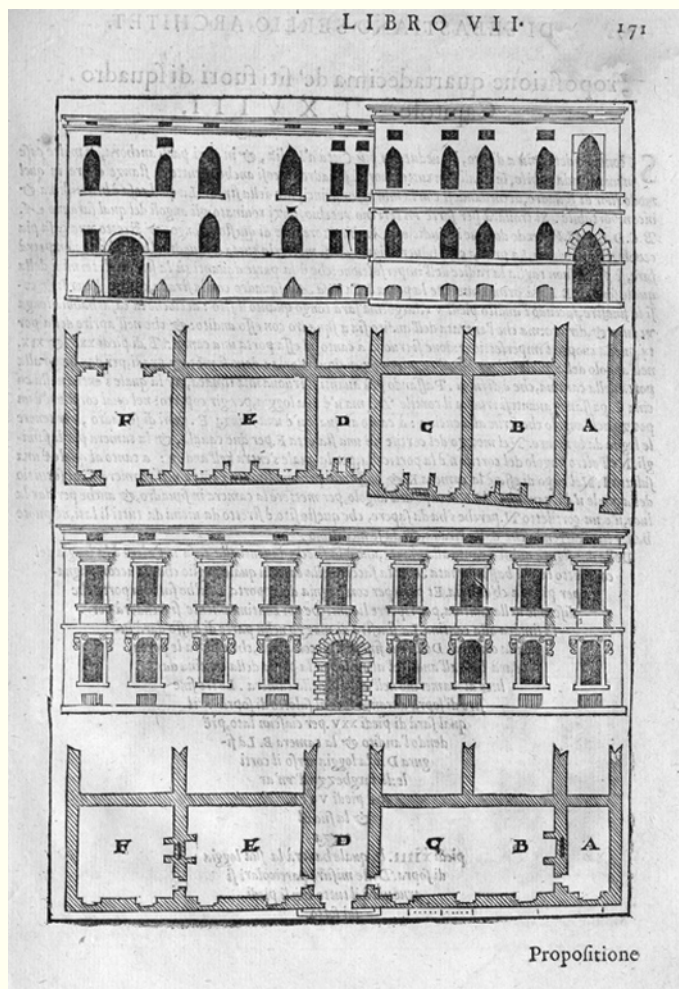


Fig. 12 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 171, CESR, base de données Architectura.

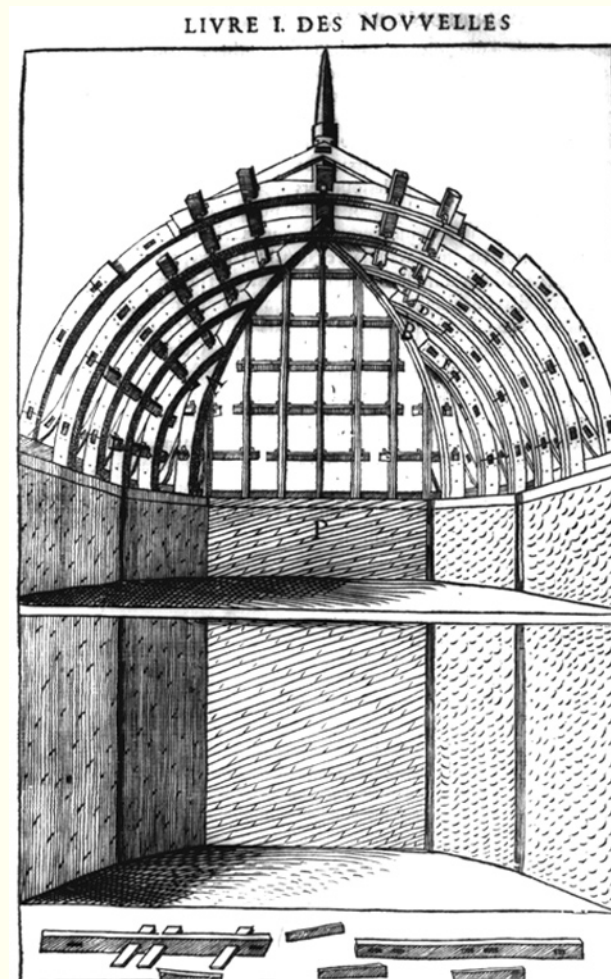


Fig. 13 – De l'Orme, *Nouvelles inventions*, 1561, I, 12, f^o 15v^o, CESR, base de données Architectura.

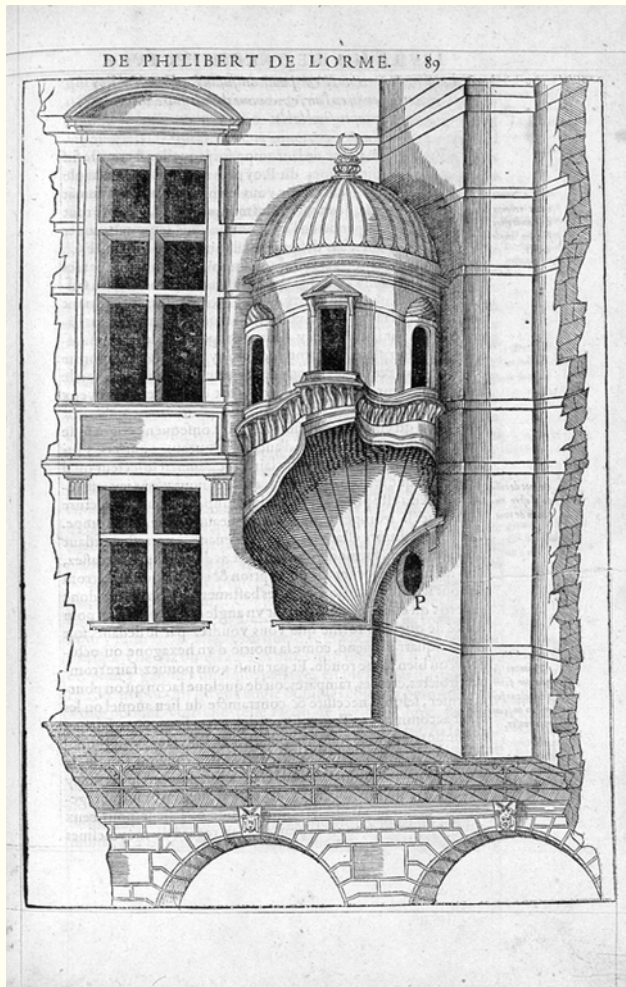


Fig. 14 – De l'Orme, *Premier tome*, 1567, IV, 1, f° 89, CESR, base de données Architectura.

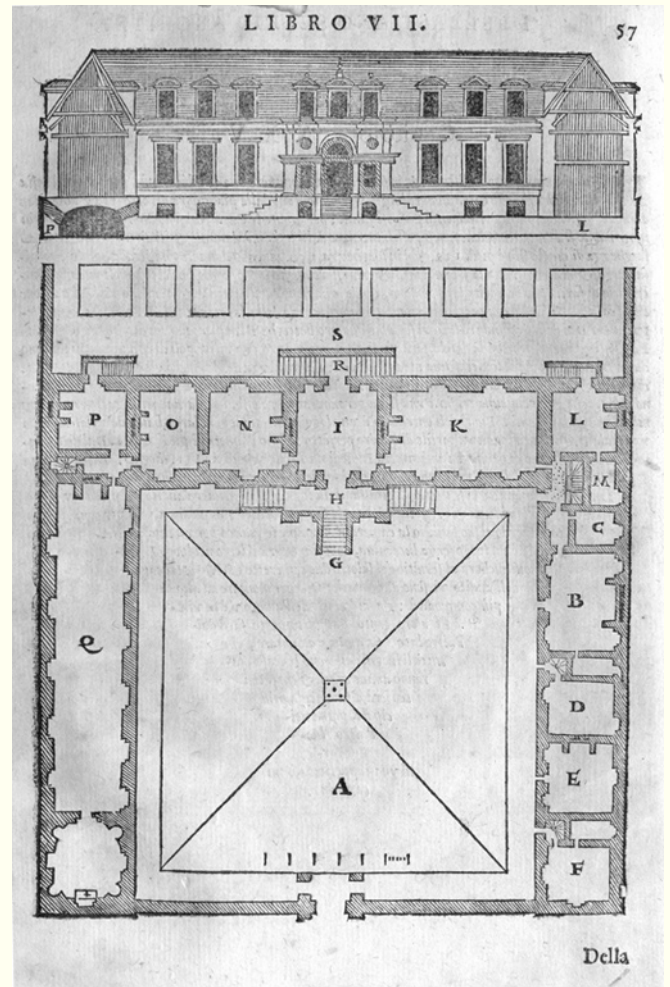


Fig. 15 – Serlio, *Il settimo libro*, dans *Tutte l'opere*, p. 57, CESR, base de données Architectura.