



HAL
open science

Un monument plat

Dominique Montassut, Bernard Trilles

► **To cite this version:**

Dominique Montassut, Bernard Trilles. Un monument plat : essai sur la façade renaissance en Italie. [Rapport de recherche] 0152/82, Plan Construction; Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA). 1982. hal-03090240

HAL Id: hal-03090240

<https://hal.science/hal-03090240>

Submitted on 29 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

No 152



UN MONUMENT PLAT

essai sur la façade renaissante en Italie

EA Paris Malaquais



2124747

Rd

" L' ESPACE . FACADE "

Appréhender la façade comme un espace, plutôt que comme une peau, tel que le suggère le programme de l'appel d'offres, c'est tenter de renouveler l'approche d'un sujet, qui, on s'en doute, n'est pas vierge d'influences : influences qui dans leur développement ultime, l'ont aujourd'hui poussé à l'impasse, sans que soient dégagées, par ailleurs les voies d'une conception nouvelle.

UN MONUMENT PLAT

Plan construction
Appel d'offres du CORDA 1976
Marché "La Façade épaisse"
N° 77.61084.00.223.75.01 du 20 avril 1977

Rendu de deuxième phase
Dominique MONTASSUT - Bernard TRILLES - Architectes

CORDA 12104

2.2. DÉMARCHE

Exposé systématique de la démarche choisie

- Points de départ théoriques

- Hypothèses mise en cause

" L' ESPACE - FACADE "

Appréhender la façade comme un espace, plutôt que comme une peau, tel que le suggère le programme de l'appel d'offres, c'est tenter de renouveler l'approche d'un sujet, qui, on s'en doute, n'est pas vierge d'influences ; influences qui dans leur développement ultime, l'ont aujourd'hui poussé à l'impasse, sans que soient dégagées, par ailleurs les voies d'une conception nouvelle.

deux possibilités fortes : ouvert ou fermé, fluidité ou closure.

Restituer une "épaisseur" à la façade, ce n'est ni d'abord, ni seulement un problème constructif, matériel ; ni non plus affaire de terminologie : l'assemblage de mots "espace-façade" ne change rien au fait qu'elle est d'abord "surface", région géométrique qui la délimite en tant que genre architectural.

Dans ces conditions, que l'on procède de l'extérieur. Précisément, l'hypothèse méthodologique qui sera développée consiste à saisir "l'espace-façade" dans sa spécificité d'architecture réduite à deux dimensions et à l'analyser dans la contradiction inhérente à lui-même, et qu'il développe en permanence en regard de sa vocation spatiale à se poser comme élément de transition.

transparence. Il ne peut omettre de suggérer un certain rapport d'articulation de l'un à l'autre.

2.2. DEMARCHE

Exposé systématique de la démarche choisie

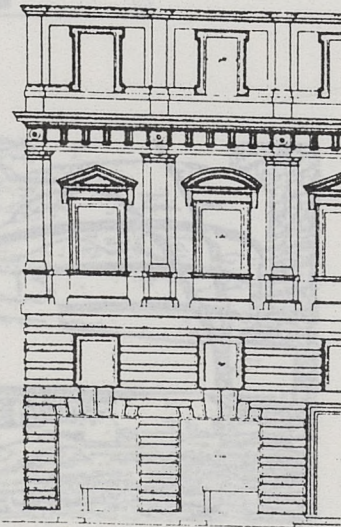
- Points de départ théoriques
- Hypothèses mise en cause

Entre dedans et dehors

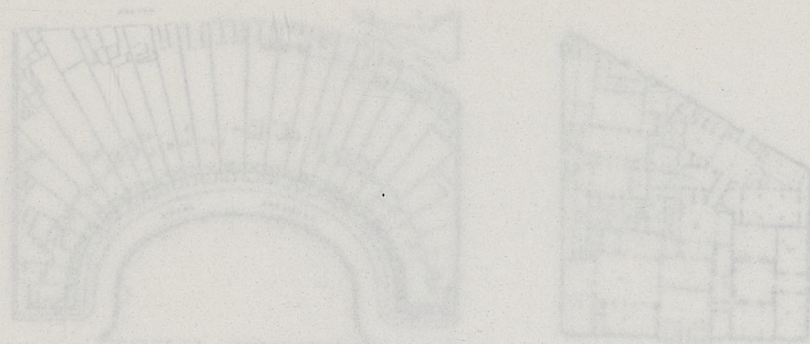
Le contraste entre l'intérieur et l'extérieur peut être considéré comme une manifestation majeure de la contradiction en architecture. La façade, surface qui sépare la région du dedans et du dehors porte en soi cette dialectique et schématise deux possibilités fortes : ouvert ou fermé, fluidité ou closure.

Toute architecture urbaine, et c'est l'un de ses traits essentiels, aiguise ce contraste lorsque toutes les fonctions domestiques et particulières sont opposées directement de l'autre côté d'un mur aux fonctions publiques et générales, à la rue.

Dans ces conditions, que l'on procède de l'extérieur ou bien de l'intérieur, il se crée des tensions inévitables et naturelles à la rencontre des deux. Pour autant que l'extérieur soit différent de l'intérieur, le mur de façade qui est le plan de clivage devient l'enregistrement spatial d'un choix quant à la résolution de ce conflit. C'est à dire qu'outre sa fonction physique de fermeture ou de transparence, il ne peut omettre de suggérer un certain rapport d'articulation de l'un à l'autre.



La façade du dedans, celle du dehors

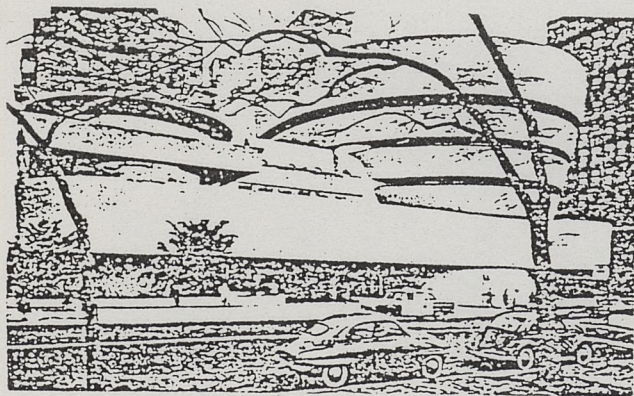
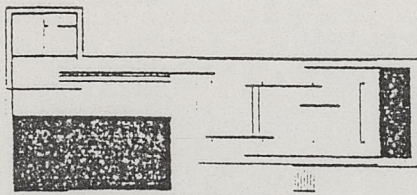


A ceci, a pu être opposé la solution de "façade rapportée", qui reforme comme dans un corset

Entre des deux régions séparées par le plan de façade, la symétrie n'est qu'apparente ; ainsi l'une des tendances les plus fortes des courants modernistes va consister à privilégier l'expression d'un mouvement qui procède du dedans vers le dehors en affirmant la nécessité d'une continuité entre eux.

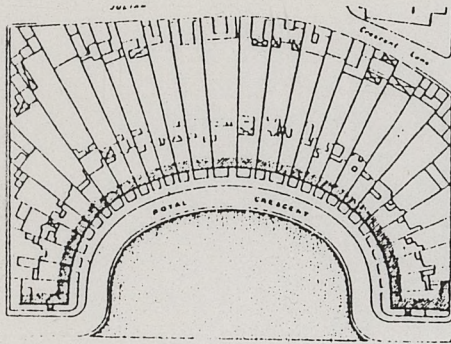
Le "Hangar décoré" de VENTURI et RAUCH en est le

Ce souci, du fonctionnalisme en particulier, nourri du thème plus ancien de la croissance organique (de l'interne à l'externe) situera la façade dans un rapport de continuité tectonique ou structurelle avec l'espace du dedans qu'elle contient, et dont elle doit témoigner. "L'Extérieur est le résultat de l'intérieur" écrira LE CORBUSIER. Ce courant contribue ainsi à inculquer une défiance toute "moderne" pour la façade rapportée, en outre, utilisera le langage du symbolisme et de l'ornementation. Il a trouvé significativement son aboutissement, dans des réalisations qui consacrent la dissolution définitive de la notion de façade au profit de celle de "fluidité" (Pavillon de Barcelone).



Mais, avec l'éroussement de certaines valeurs symboliques qui ressortent aujourd'hui comme des conventions académiques (vérité de la fonction, de la structure, des matériaux ...), ce sont les aspects négatifs et tenaces de cette orthodoxie que l'on retient : l'indifférence au contexte (style international), la désinvolture de l'implantation, des immeubles-objets jonchent la ville, isolés, contrastés, inaptes à construire des espaces urbains d'échelle significative (l'Escargot du GUGGENHEIM en est l'illustration "poétique" sur la Ve avenue).

"Un monument plat"



A ceci, a pu être opposé la solution de "façade rapportée", qui referme comme dans un corset l'imbrication des volumes internes, leur disparité, et joue ainsi un rôle d'unification à l'échelle de la ville. Le mur convexe de SOANES pour la Bank of England, ou la façade concave de BATH en sont des exemples classiques face à des contextes paysagers différents.

Le "Hangar décoré" de VENTURI et RAUCH en est le développement moderne, et polémique, parceque post-fonctionnaliste : sur une sorte d'abri conventionnel qui découle directement des exigences du programme de structure et d'espace, la façade est une sorte de plaque ornementale rapportée, qui dissimule ou contredit le reste et condense ainsi en elle, et en "à-plat" tous les attributs signifiants du langage architectural. A son tour, ce contre courant va trouver logiquement son aboutissement ultime : la discontinuité totale entre dedans et dehors ; le "commercial strip" de LAS VEGAS, avec ses panneaux clignotants de lettres lumineuses consacrent le décollement extrême entre la "façade" signe intense et intégral rapporté sur un block de bâtisses anonymes.

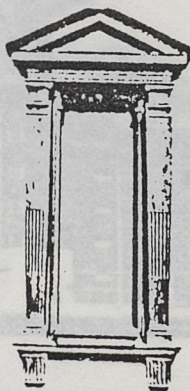
le mur aveugle implique la mise en porte à faux de toute cette dialectique du dedans et du dehors, dont la façade n'est plus le média, mais l'illusion monumentale.

A une autre échelle, la fenêtre aveugle du Baroque (MICHEL ANGE à la Laurentienne) est la figure ornementale qui donne de cela l'illustration ultime. L'image pétrifiée de la baie cernée des encadrements qui accompagnent traditionnellement le passage du dedans au dehors, ne renvoie plus désormais qu'à l'opacité du mur, qu'à la façade dont elle fait redondance.

"Un monument plat"

Ainsi entre ces deux extrêmes, voit-on la notion de façade balancer tour à tour entre celles, toutes opposées, de paroi ou d'espace, de clôture ou de fluidité, de décor urbain ou d'expression fonctionnelle, au point que sa définition semble s'être perdue dans ce conflit de courants architecturaux.

Aussi, pour ce qui suit, peut-on revenir à la définition en quelque sorte neutralisée du dictionnaire: "Façade d'une maison où se trouve la porte d'entrée", et, également "apparence trompeuse d'une chose". Définition double, pour laquelle, on ne peut s'empêcher d'évoquer l'exemple du Palais Bourbon qui en offre l'illustration simultanée; on sait que la "façade" Sud qui comporte tous les attributs monumentaux de l'entrée est en réalité opaque, on accède à l'hémicycle par derrière; mais, eu égard à son caractère national suprême, le bâtiment se devait d'être tourné face à la Capitale (la Seine, la Place de la Concorde). Cet exemple absolu où l'on ne sait ce qui est le plus véritable de la façade ou de son apparence, est, certes, exceptionnel, mais porte peut-être en lui-même sa généralité: le mur aveugle implique la mise en porte à faux de toute cette dialectique du dedans et du dehors, dont la façade n'est plus le média, mais l'illusion monumentale.



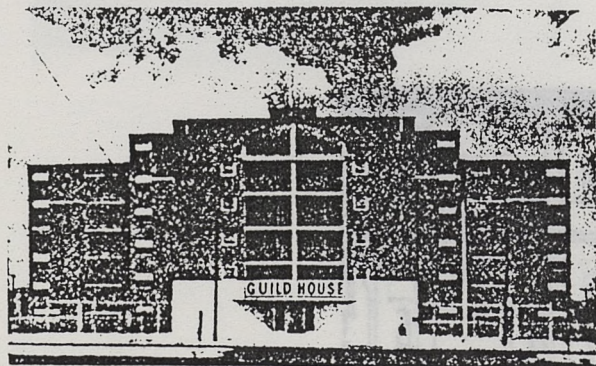
A une autre échelle, la fenêtre aveugle du Baroque (MICHEL ANGE à la Laurentienne) est la figure ornementale qui donne de cela l'illustration ultime. L'image pétrifiée de la baie cernée des encadrements qui accompagnent traditionnellement le passage du dedans au dehors, ne renvoie plus désormais qu'à l'opacité du mur, qu'à la façade dont elle fait redondance.

Cette démarche peut renouveler l'approche de
elle en souligne
prolongement réel (du dedans au dehors, ou l'in-

Les fausses portes d'entrée du Palais Bourbon, les fausses fenêtres de la Laurentienne suggèrent puissamment un certain type de relations entre le dedans et le dehors, au travers de la représentation de fonctions élémentaires (entrer, éclairer) ; la façade en maintient l'image lorsque la fonction a disparu, et, précisément, c'est en cela même qu'elle se distingue du simple mur.

D'où l'idée d'élargir cette remarque à l'hypothèse suivante : le propre de la façade, c'est de transcrire plastiquement un rapport d'articulation entre la région du dedans et celle du dehors ; cette vocation rhétorique s'accomplit au moyen d'images, d'incisions décoratives, de figures ornementales, qui la chargent en tant que telle, la posant comme un intermédiaire spatial, en marge de chaque région.

L'image, c'est celle d'un monument aplati et bourré de sens, glissé entre la ville et les demeures.
proposerait de développer.



On sait l'expurgation qu'a fait subir le modernisme à l'ornement, au nom de "la vérité du dedans" ou du culte du minimum. Le mérite de la proposition de VENTURI et RAUCH citée précédemment, c'est d'avoir renversé et rompu cette orthodoxie, celle du prolongement du dedans au dehors, en proposant l'issue suivante : la façade est le lieu d'un décolllement, celui où la forme se dissocie du symbole ou bien encore : c'est sur sa façade (un plan) qu'un bâtiment se charge de significations dans un relatif rapport d'extériorité aux fonctions qu'elle abrite (des volumes).

relief en ronde-bosse, sortes d'inter-
médiaires monumentaux entre la statuaire et l'épure

Cette démarche peut renouveler l'approche de "l'espace-façade", en ce sens qu'elle en souligne la spécificité : ce qui prime, ce n'est pas le prolongement réel (du dedans au dehors, ou l'inverse), mais son image, telle qu'elle s'y projette, en à-plat, comme à l'intersection d'une pyramide visuelle sur une fenêtre d'ALBERTI.

Reste à esquisser ce qu'une telle hypothèse introduit.

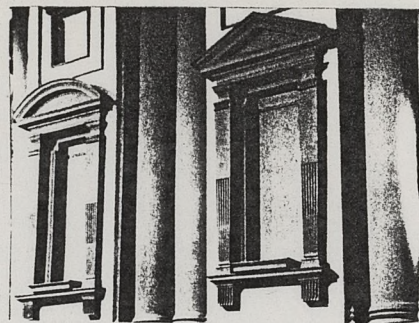
En regard de ce qui vient d'être dit, ce qui ressort comme le propre de "l'espace-façade", c'est précisément (et peut-être paradoxalement), celui de restreindre les trois dimensions de l'espace pour ne laisser subsister que l'étendue ; l'architecture perd le volume et y gagne la surface, comme espace de représentation, thème autour duquel elle fait variation.

Cette spécificité de la façade appelle les remarques suivantes, autant de directions que l'étude se proposerait de développer.

Symbole

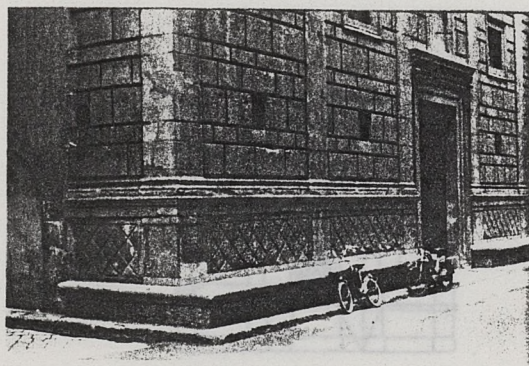
Même lorsque la façade s'agrège des éléments en relief, ce n'est que pour les confronter au thème essentiellement bi-dimensionnel de la surface et les ramener comme par gravité dans le plan frontal de référence : voir les figures ornamentales des pilastres engagés, celles des colonnes murales, ou les bas-relief en ronde-bosse, sortes d'intermédiaires monumentaux entre la statuaire et l'épure





tous éléments dont regorge la façade maniériste ou baroque et qui impliquent l'expression toute en tensions et en déformations, de la profondeur spatiale dans un même plan.

C'est ici, lorsque l'effet est essentiellement à produire par rapport à la surface verticale du mur, que "l'espace-façade" ressort de ce qui l'entoure et se définit comme une région architecturale très spécifique, celle de la transition ou de la réduction du volume à la surface. La profondeur spatiale n'y existe, le cas échéant, que dans le champ de la représentation. Aussi, cette vocation propre à "l'espace-façade" de suggérer fait-elle puissamment appel au symbole.



Subjectivité

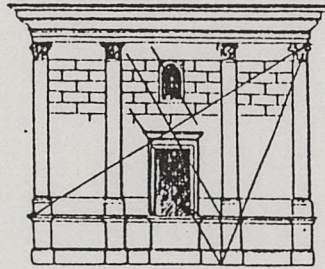
A la différence du volume, qui conserve la plus grande part de son indépendance, se souciant peu du spectateur qui peut se placer où il veut pour le regarder, la façade l'associe en quelque sorte dès l'origine à la conception, en ce qu'elle est entièrement subordonnée à ce point de vue fixe du sujet ; ce qui est le manifeste par excellence de la subjectivité, comme l'un des aspects essentiels du genre.

Ceci peut s'accompagner d'une tendance à privilégier la façade en tant que telle (i.e. comme signe architectural) et rendre second le volume sur lequel elle évite de faire retour. A Paris, la façade de pierre de taille s'interrompt sur un chaînage crénelé ; les pignons latéraux sont en matériaux ordinaires, traversés par les veinures irrégulières des conduits de fumée, parfois support de publicité. Ici, c'est l'idée (subjective) de la façade qui domine l'idée technico-administrative de mesure conservatoire pour des immeubles mitoyens

qui ne seront jamais construits, et qui l'emporte en force sur la réalité (objective) visuelle de la ville. Dans ce cas, la plaque de la façade en tant qu'élément visuel décomposé est ainsi l'agent d'une recomposition inopinée du paysage urbain. A l'inverse, ce principe permet de conduire à des effets contrôlés exploitant l'idée de surface (palais vénitien, marquetterie de marbre sur brique grossière à San Miniato).

Langage

De tous les éléments d'architecture, la façade est bien celui de la projection planaire par excellence. Il n'y a pas cette distance interprétative du plan et de la coupe qui sont des épures d'intersections ; l'élévation, en tant que convention de représentation est ici le biais le plus direct à la réalité construite. Cette exactitude de la transcription graphique, associée à la complexité d'intentions plastiques en fait par excellence le lieu de développement et de transmission d'un langage architectural explicite, abondant et précis dans la convention (voir l'importance pour la formation de générations successives d'architectes, des "planches" de façade, VITRUVÉ, VIGNOLE, CHOISY, LETAROUILLY ; voir aussi les traités sur la "proportio", l'eurythmie, les tracés régulateurs etc...



INTRODUCTION

Le guide international de l'art de la première partie de ce livre, qui se réfère à l'architecture de la Renaissance, est divisé en deux parties principales. La première partie est consacrée à l'architecture de la Renaissance italienne, et la seconde partie à l'architecture de la Renaissance française. Les textes qui suivent sont destinés à servir de guide pour la visite de ces monuments, et à donner des renseignements sur leur histoire et sur leur importance.

SOMMAIRE

Introduction	1
Mur prolo	1
Un monument plat.	
L'Hopital des Innocents	1
San Lorenzo	1
La Chapelle des Pazzi	1
Le temple Malatestien	1
Léonard de Vinci et l'anamorphose	1

INTRODUCTION

Ce rendu intermédiaire, au terme de la première phase d'étude, fait le point sur l'avancement de la recherche. Par rapport au texte d'intentions initial qui était très ouvert, on a été amené à en préciser l'orientation ; son champ s'est restreint à l'analyse de la façade dans l'approche qu'en a donné la Renaissance Italienne. Les textes qui suivent rassemblent un ensemble de matériaux, notes de lecture, analyses fragmentaires dont la réunion et l'articulation en un exposé discursif restent encore à faire.

Aussi, n'est-il pas inutile d'exposer brièvement ce choix dans le temps et dans l'espace en dégageant la trame de cette recherche.

Revenons au texte d'exposé du sujet.

Introduction titre paradoxique : "La façade épaisse",
Mur profond. Les antécédents en Toscane
L'Hopital des Innocents et qui alimenta une bonne
San Lorenzo polémiques des avant-gardes au début du
La Chapelle des Pazzi siècle. La façade, surchargée d'ornements, d'extrac-
Le temple Malatestien tivement interchangeables,
Léonard de Vinci et l'anamorphose devait subir une série d'expurgations de la part des
éléments d'épaisseur en général devenant les cibles.
La plus radicale, celle du fonctionnalisme, semblait
d'ailleurs avoir donné le dernier mot, concluant sur
une emblème définitivement stérile, que le nouvel
assemblage de mots : "mur-rideau" devait désigner
dans son sens nouveau, celui de l'anti-épaisseur.
Or, précisément, l'intitulé du sujet : "La façade-
épaisse", avec sa contre-terminologie, semblait
vouloir rouvrir cette polémique et engager très vite
ensuite la recherche vers des applications pratiques
purement littérales : des modèles de façades plus ou
moins épaissies.

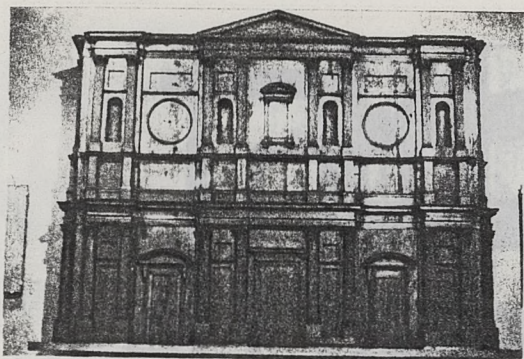
INTRODUCTION

Ce rendu intermédiaire, au terme de la première phase d'étude, fait le point sur l'avancement de la recherche. Par rapport au texte d'intentions initial qui était très ouvert, on a été amené à en préciser l'orientation ; son champ s'est restreint à l'analyse de la façade dans l'approche qu'en a donné la Renaissance Italienne. Les textes qui suivent rassemblent un ensemble de matériaux, notes de lecture, analyses fragmentaires dont la réunion et l'articulation en un exposé discursif restent encore à faire.

Aussi, n'est-il pas inutile d'exposer brièvement les raisons de ce choix dans le temps et dans l'espace en dégagant la trame de cette recherche.

Revenons au texte d'exposé du sujet.

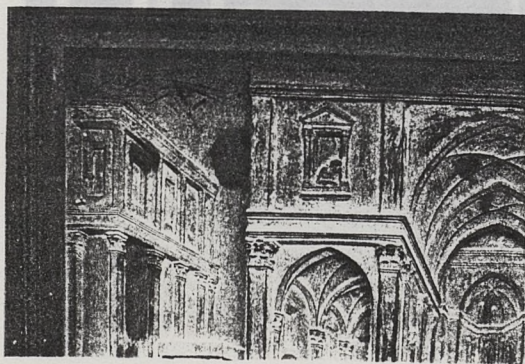
Derrière le titre paradoxique : "La façade épaisse", on avait ressenti l'intention de renouveler l'approche de cette question - question qui n'est, au demeurant pas neuve, et qui alimenta une bonne part des polémiques des avant-gardes au début du siècle. La façade, surchargée d'ornements, d'extractions canoniques, mécaniquement interchangeables, privée de sens du fait de son bavardage ornemental, devait subir une série d'expurgations de la part des courants modernistes, le modelé, le relief, les éléments d'épaisseur en général devenant les cibles. La plus radicale, celle du fonctionnalisme, semblait d'ailleurs avoir donné le dernier mot, concluant sur un emblème définitivement stérile, que le nouvel assemblage de mots : "mur-rideau" devait désigner dans son sens nouveau, celui de l'anti-épaisseur. Or, précisément, l'intitulé du sujet : "La façade épaisse", avec sa contre-terminologie, semblait vouloir rouvrir cette polémique et engager très vite ensuite la recherche vers des applications pratiques purement littérales : des modèles de façades plus ou moins épaissies.

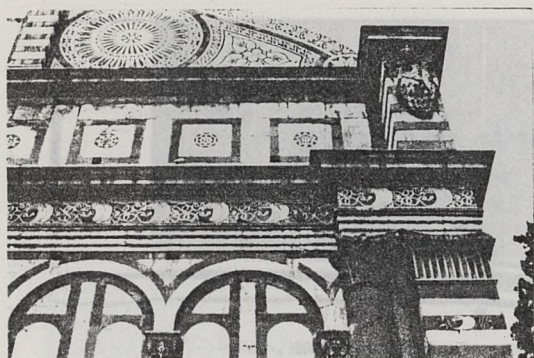


Cette discussion entre les termes quantitatifs de l'épais et du mince, nous était apparue comme un obscurcissement de la question véritablement posée : Les assemblages de mots ne changent rien au fait que le propre même de la façade, c'est de restreindre les trois dimensions de l'espace, pour ne conserver que l'étendue. C'est un moment spécifique de l'espace architectural, celui de la perte du volume et de la conquête positive de la surface bi-dimensionnelle. Vue sous cet angle, "l'épaisseur" de la façade ne pouvait plus être comprise alors que dans un sens architectural figuré, donc purement stylistique, d'où le titre : "Un monument plat" dont le caractère paradoxal était tout aussi évident bien qu'il indique le mouvement contraire, celui de l'écrasement de l'espace, de sa résorption comme image dans le plan.

La Renaissance Italienne est alors rapidement apparue comme une période de l'histoire qui a su inaugurer et développer de manière féconde cette approche de la surface ; la sensibilisation à la platitude du mur, au thème pariétal continu en est un des leit-motifs permanents (non pas seulement en architecture, mais aussi en peinture avec la fresque et également en sculpture avec le relief : union scellée par les trois célèbres artistes florentins amis, BRUNELLESCHI, MASACCIO et DONATELLO).

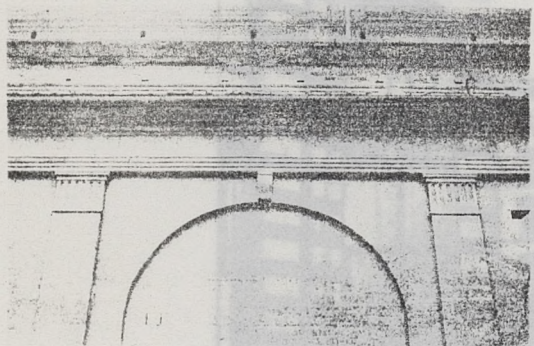
Les raisons de cette sensibilisation nouvelle doivent être trouvées dans la puissante impulsion stylistique que donnait aux arts la découverte scientifique de la perspective. Les conceptions de la représentation picturale, ou de toute représentation sur une surface quelle quelle soit : tableau, mur, feuille, marquetterie, demi-relief, vont s'en trouver bouleversées. Pour l'architecte, la surface murale de la façade se transforme en un plan géométrique qui a perdu son opacité, qui est susceptible de restituer par projection un espace effectif, tout aussi viable que celui qui est défini matériellement avec la figure solide et ses parois périmétriques. La façade ne





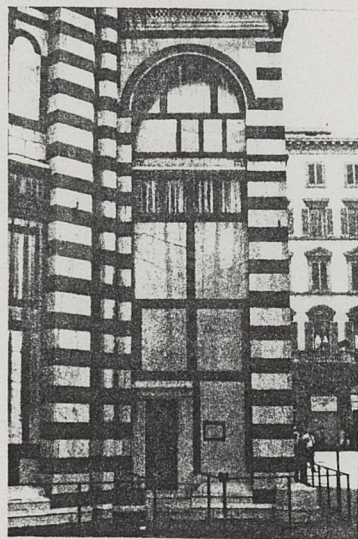
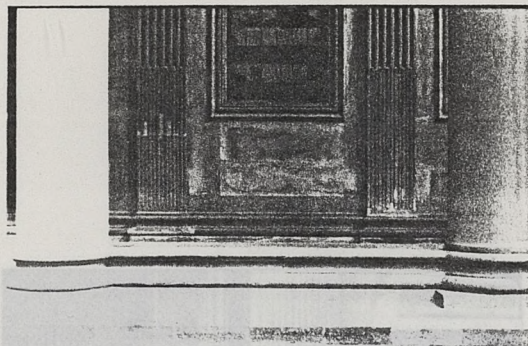
Dans cette mesure, le plasticisme de la façade serait ici ressenti comme une contradiction, une cause de trouble, car représenté dans sa totalité, un relief matériel aurait une existence spatiale indépendante, extérieure au système perspectif de contenance. D'où la prédilection pour les façades traitées comme de simples surfaces planes dont les ressants, les éléments saillants et sculptés sont absents, ou placés alors en relation à elles de manière à suggérer qu'ils y retournent et s'y résorbent comme par gravité.

En tant que telle, et par opposition à l'approche médiévale, la façade renaissance apparaît donc comme une architecture qui renonce à elle-même dans la mesure où elle s'est privée de la spatialité, ou tout au moins qui ne peut s'accomplir que dans une abstraction de spatialité. C'est un mur peint ou dessiné, une fresque, mais sans l'argument de "l'histoire", et qui donc ne peut que se borner à décrire l'homogénéité de l'espace et à en relever la profondeur.



Ne pouvant être architecture par elle-même, la façade doit alors s'engager dans de multiples rapports qui la font sortir d'elle-même. Cette architecture "à plat" n'a de réalité que dans les limites d'une association étroite avec le spectateur sujet, qu'elle sollicite plus que tout autre espace, puisque c'est ce dernier qui saura lui rendre la troisième dimension perdue.

La perspective a ainsi ouvert le mur à l'espace ; elle offre à l'architecte renaissant les possibilités nouvelles, étayées mathématiquement, de réunir sur la façade les espaces les plus vastes, les distances les plus grandes, sans qu'elle cesse d'être un tout, un élément architectural délimité ; cette délimitation, loin de signifier une interruption arbitraire ou accidentelle, apparaît et doit apparaître comme une totalité de spatialités coordonnées entre elles et liées de manière continue. Cette homogénéité de l'espace qui s'y révèle, représente l'aboutissement



Trois parties sont ensuite consacrées à l'architecture de l'idée sous-jacente à la façade renaissante. Ce qui prime ici, c'est davantage l'idée d'une projection qui ramène tout l'espace dans le plan de la façade et l'y rationalise (celle du "crevé" illusionniste de la fausse épaisseur dans le mur ne correspond pas aux intentions de la renaissance, mais à celles, ultérieures du maniérisme).

On esquissera ensuite une approche de certaines œuvres

La façade fonctionne comme l'image de la compression perspective de tout l'espace architectural résolue dans le plan du mur et de ses percements. Elle témoigne concrètement de l'objectivisation du nouvel espace, homogène, infini, d'extension continue.

Cette manière de comprendre la façade a suivi à partir du trecento d'importantes évolutions stylistiques ; évolution qui est rythmée par le développement de la perspective, en tant que science optique, et par les conditions particulières de sa fusion avec les théories artistiques.

Les textes qui suivent représentent un ensemble de recherches sur les architectes et les monuments qui, issus d'une même tradition ont marqué les moments les plus significatifs de cette évolution. Un premier développement est consacré aux antécédents de cette idée tels qu'ils apparurent en Toscane au cours du due et trecento. Les architectes romans, notamment pisans, sont les premiers à émettre, en réaction à l'espace médiéval, l'idée du mur nu et lisse comme élément spatial virtuel. Mais la construction perspective n'est pas encore formée et cette approche relève de l'hypothèse ; pourtant, malgré leur archaïsme, les premières constructions de profondeur sur le mur, à l'état de motifs fugaces témoignent d'une certitude quant à la future géométrisation de l'espace et sa résolution sur le plan du mur.

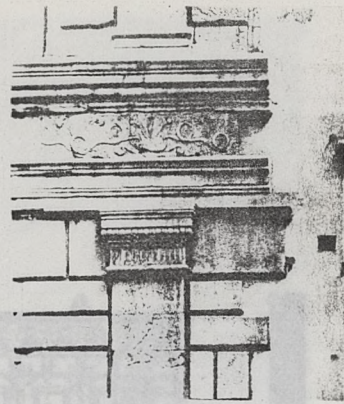
classique et d'essentiel.



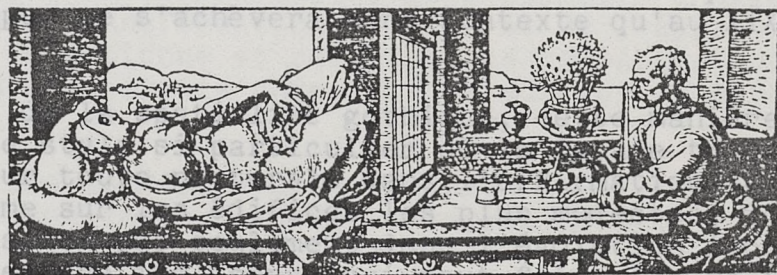
Trois parties sont ensuite consacrées à l'architecture de Brunelleschi, inventeur de la perspective. Au travers de l'analyse de l'hôpital des Innocents, de la chapelle des Pazzi et de la basilique de San Lorenzo on s'est attaché aux conséquences stylistiques de cette invention dans son rôle formatif distinctif en relation au thème unique de la façade-portique.

On esquissera ensuite une approche de certaines oeuvres architecturales d'Alberti, en regard de ses écrits, qui vont donner à la théorie perspective sa pleine légitimation intellectuelle. Avec l'analyse du temple Malatestien de Rimini et de la façade de Santa Maria Novella, complétée par l'étude des oeuvres écrites (*De Re Aedificatoria*, *De Pittura*, *De Sculptura*), on a tenté de dégager le thème permanent de toute l'oeuvre albertienne, celui du mur, comme lieu d'intégration et de retour inexorable pour tout l'espace architectural.

L'approche de cette évolution de la façade renaissance ne se conclut pas avec un architecte, mais avec un peintre, Léonard de Vinci ; les développements corrosifs qu'il donnera à la perspective par l'introduction de la notion de perspective aérienne, par l'étude du problème des aberrations marginales, par l'exploration intuitive de la perspective curviligne et surtout de l'anamorphose, vont faire ressortir de manière systématique le divorce entre la certitude de la construction légitime et la réalité de l'expérience visuelle. Ainsi vont se trouver minées, au travers de ce contentieux perspectif les bases mêmes de la spatialité de la façade renaissance. Mais c'est surtout avec la question-clé de l'anamorphose que Léonard va pouvoir dégager la subjectivité inhérente au système. L'interrogation critique sera menée à partir de la figuration abstraite de la pyramide visuelle, c'est à dire du coeur même de la théorie perspective dans ce qu'elle a de plus classique et d'essentiel.



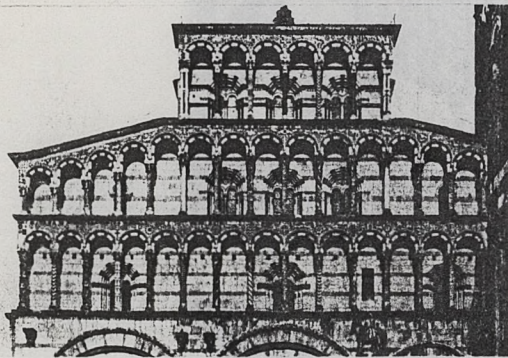
Cette pyramide vient, en effet, avec un axiome, celui de "l'occhio" du spectateur, du point de vision fixe et unique. Léonard le matérialisera par un petit trou dans un panneau ; pour celui qui regarde au travers une même image est viable pour toutes sortes d'intersections, frontales ou non, sur des surfaces planes ou non. Par suite, le plan frontal de projection, dont en architecture la façade avait été la figuration idéale, perd de son universalité spatiale. Ainsi les puissants liens qui avaient été créés entre deux approches de l'espace, l'une théorique, l'autre stylistique, vont se trouver dénoués. La fenêtre visuelle que la surface murale plane de la renaissance avait ouvert se referme et l'expérience de l'espace perspectif en architecture se cantonne désormais aux domaines très marginaux de l'illusion perceptuelle ou de la scénographie.



Ce rejet
lopper
profonde
et se ma
expliqué
l'archit
modèles dominants transalpins, d'un modèle appauvri, mais surtout dans celle de la peinture et de toute représentation sur la surface (mosaïque, fresque, marquetterie) dont la façade comme mur orné n'est qu'une application au domaine de l'architecture.

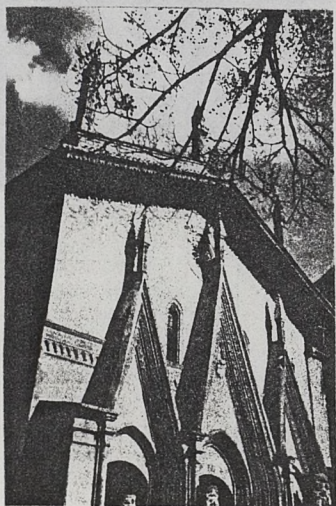
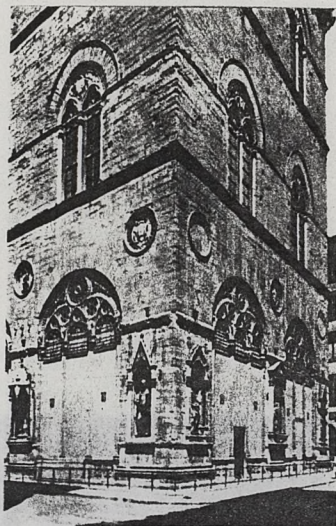
PEINTURE D'ARCHITECTURE ET ARCHITECTURE PEINTE.

Vers une unité décorative de la surface et de la profondeur.



A la "corporeitas" du gothique français et allemand s'oppose la "planities" des églises romanes italiennes, toutes marquées par des façades plates. Dès le XII^e siècle, à Lucques, Sienne, Pise et Florence, on voit s'édifier ces façades plaques ornées d'incrustations de marbres blancs et noirs, si caractéristiques du style toscan et qui apparaissent comme une protestation vis à vis du style architectural alors dominant : le gothique transalpin ; (l'aspiration gothique ne trouve qu'une seule occasion de se réaliser en Italie, avec le grandiose dôme de Milan, oeuvre complexe et d'exception dont la construction plusieurs fois interrompue ne s'achèvera hors contexte qu'au XIX^e siècle).

Ce rejet de la spatialité gothique, cette manière de développer ce style si particulier où la façade traduit une profondeur toute picturale dans l'affirmation de la surface, et ce même sur les édifices les plus modestes, doivent être expliqués non pas seulement dans l'évolution isolée de l'architecture italienne (qui peut faire figure face aux modèles dominants transalpins, d'un modèle appauvri), mais surtout dans celle de la peinture et de toute représentation sur la surface (mosaïque, fresque, marquetterie) dont la façade comme mur orné n'est qu'une application au domaine de l'architecture.



Cette conception spatiale de la façade plate qui se dégage dans le domaine de la peinture, explique que du gothique en Italie on n'ait conservé qu'une image bi-dimensionnelle, légèrement ciselée à la surface des murs : Sant'Antonio de Turin, Cathédrale d'Atri, Orsan Michele à Florence.

C'est en peinture que travaillent les forces actives, qu'est accompli le pas théorique dans ce contexte propre à la culture italienne, affranchie vis à vis des modèles transalpins, à la confluence exceptionnelle des traditions picturales de l'art byzantin et de l'art décoratif arabe et imprégnée par le legs de l'antiquité. C'est là qu'oeuvrent les grands peintres : Duccio, Simone Martini, Lorenzetti, Giotto.

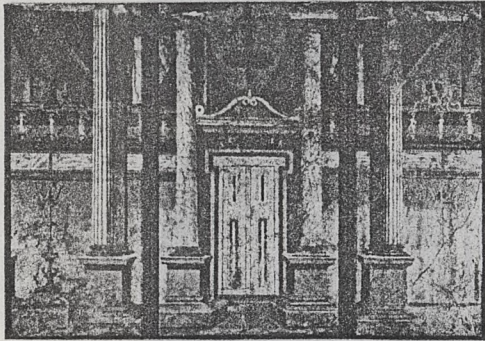
On sait que cette évolution générale de la peinture italienne débouche sur l'invention de la vision perspective moderne. Il n'entre pas dans notre sujet de retracer ce processus dans son ensemble, mais plutôt d'analyser ce qui dans cette transformation en général de l'approche de la surface conditionne et permet cette refonte en particulier de la façade, saisie comme art de surface architectural.

La peinture de décors architecturaux qui constituent les fonds et non les sujets de la représentation est à cet égard particulièrement révélatrice.

Derrière les personnages, sujets de l'action, de la scène hagiographique ou de l'épisode historique, l'architecture peinte poursuit un développement parallèle. Les palais, portiques, temples, colonnades, se développent sur la surface picturale dans l'arrière plan en retrait des scènes représentées et comme à leur insu.

C'est dans cette représentation d'architecture en surface, que la peinture poursuit comme un objectif secondaire, qu'elle laisse flotter derrière les actions, que va se dégager cette intention de traiter en architecture la façade comme surface de représentation.

Toutes les façades romanes et pré-gothiques toscanes portent bien le sceau de cette filiation d'ordre pictural ; on peut les concevoir comme des décors architecturaux peints dont on aurait oté les personnages. Encore fallait-il que la peinture expérimente la première la valeur de la surface, dans la représentation de tout espace, expérience qui conditionne l'invention de la vision perspective moderne dont le décor architectural fuyant sera le système métrique.



Par un paradoxe apparent, la voie qui mène à cette unité nouvelle passe historiquement par la destruction de l'unité existante, celle de la peinture illusionniste romaine, du décor architectural pompéien, au cours de ces "siècles obscurs" de l'art paléochrétien.

Dans les derniers temps de l'antiquité, et en rapport avec la place de plus en plus grande faite aux influences orientales, le paysage de libre profondeur et les intérieurs clos commencent à se désagréger, la technique de la disposition en enfilade décroissante s'efface au profit de la juxtaposition et de la superposition ; les éléments singuliers du tableau, figures, édifices ou paysages, jusqu'alors autant contenus que composants de la spatialité deviennent des formes totalement référées au plan du tableau.

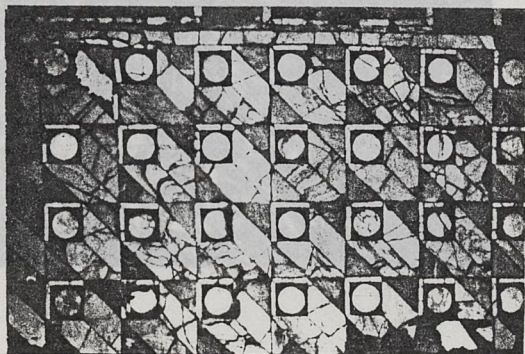


Se détachant sur un fond d'or ou sur une plage neutre, ces formes sont désormais accolées les unes aux autres sans aucun respect pour la logique qui avait présidée précédemment à la composition. Cette évolution sensible dès le II^e siècle après J.C. se manifeste avec de plus en plus d'évidence jusqu'au VI^e siècle.

Avec l'art paléochrétien puis byzantin on assiste à un retour à une spatialité résolument contraire à la perspective de la Basse Antiquité : les tableaux, reliefs, mosaïques, n'acceptent plus d'être une fenêtre traversée par le regard, mais tendent à opposer au spectateur une surface totalement pleine. Ainsi posée, cette surface en arrive à priver les "raccourcis" de la Rome hellénistique de leur sens primitif ; on assiste à un renversement de signification de la forme spatiale raccourcie : la figuration caractéristique de personnages aux dos ronds par exemple résulte d'une saisie par le dessin d'un profil de trois quarts.

Mais là où ce renversement est le plus flagrant c'est lorsqu'il touche la représentation d'architecture en raccourci. Tout le vocabulaire de la peinture illusionniste antique se trouve démembré : plafonds caissonnés, pavages à damiers décroissants, architraves ou portiques fuyants tendent à se disperser, gagnent en autonomie et on les voit figurer le plus souvent comme simples fonds décoratifs sur la surface pleine de la fresque ou de la mosaïque qu'ils n'entendent plus coordonner spatialement.

poca intorno al V secolo, almeno nella sua stru



La profondeur est stylisée afin de ne pas ruiner l'unité nouvelle découverte dans le plan. A l'intérieur d'une

Cette régression généralisée des motifs architecturaux perspectifs paraît subir l'usure et les déformations qu'inflige la copie de copie alors que les objectifs figuratifs initiaux, l'impression de profondeur, sont perdus, voire combattus. Pourtant ce que prélude ce démembrement spatial, c'est la transformation de l'espace en code : notations abrégées, mécaniques qui procèdent de simplifications successives comme dans l'élaboration d'un alphabet moderne, celui d'une profondeur purement lexicale qui ne baigne plus l'ensemble de la scène mais qui se borne à constituer un fond essentiel. Ce qu'il y a d'important ici en effet, c'est que ces motifs spatiaux "congelés" qui constellent la surface et la colmatent n'en continuent pas moins irréprouvablement à en postuler l'existence.

Dans cette épuration, ce renversement de sens qui les soumet à la surface, ils conservent ce qu'ils ont d'inaliénable. Cette dualité ressort caractéristiquement dans l'agencement décoratif de toutes les surfaces planes, pavages de mosaïques, marquetteries de marbre ou de tapis qui se trouvent précisément ornés de ces motifs spatiaux : rinceaux, entrelacs qui suggèrent des fuyantes, frises à bâtons rompus, assemblages de formes rhomboïdales blanches et noires qui suggèrent des bandelettes dépliées.

Tout ce vocabulaire ornemental tisse la surface d'un sol plat ou d'un mur en y restituant une version stylisée, non plus d'ordre illusionniste mais décoratif, de la profondeur.

représenté jusque là que... de choses singulières. Cette fusion... renoncement de plus en plus prononcé à toute... de créer l'illusion de l'espace, l'histoire montre que la vision véritablement moderne ne pouvait naître qu'une fois ce préalable satisfait.

La profondeur est stylisée afin de ne pas ruiner l'unité nouvelle découverte dans le plan. A l'intérieur d'une même représentation on assiste à une contamination du motif spatial des plissés qui soude sur la surface décorative et met donc sur le même pied aussi bien la surface frissonnante des ondes, que les futs des colonnes torsées à cannelures, les boucles des barbes et des chevelures, les frissements des étoffes.



Il est significatif que la persistance de motifs perspectifs antiques sous une forme stylisée à outrance (arabesques) ait été le fait de l'art ornemental islamique sous la contrainte de non figuration exigée par l'art iconoclaste.

Ainsi cet enchevêtrement d'erreurs, de bâtiments démembrés, aux perspectives de plus en plus fausses, était le prélude nécessaire à la reconstruction d'une nouvelle unité picturale en surface où la profondeur n'est plus suggestive, mais conventionnelle.

Comme le note justement Panofsky, c'est ce grand retour en arrière qui va permettre "*grâce à l'abandon des acquis du présent au profit d'un retour à des formes de représentation en apparence plus "primitives", d'utiliser à la construction d'un nouvel édifice les matériaux provenant de la démolition de l'ancien*". (La perspective comme forme symbolique).

C'est la mission du Moyen-Age du point de vue de l'histoire de l'art de fondre en une réelle unité ce qui n'avait été représenté jusque là que comme une pluralité de choses singulières. Cette fusion passe par le renoncement de plus en plus prononcé à toute ambition de créer l'illusion de l'espace, l'histoire montrant que la vision véritablement moderne ne pouvait naître qu'une fois ce préalable satisfait.

EVOLUTION DU DECOR ARCHITECTURAL PERSPECTIF

Le fait que l'art byzantin ait pu, malgré la désorganisation de l'ensemble, conserver, dans un mouvement de préservation réflexe vis à vis du legs antique, certains éléments singuliers du complexe spatial perspectif des Anciens est essentiel. Les fragments architecturaux peints selon la maniera greca survivent dans un art de plus en plus anti-illusionniste où l'accent est mis sur la cohésion en surface. Coupé de toutes prémisses sensualistes, le décor architectural subit sur la surface de représentation une mutation de sens : de profondeur suggérée, dont il était le principal agent (dans la "scaenographia" antique ou dans les fresques pompéiennes, c'est lui qui construit les crevés muraux), il devient une profondeur représentée, toute entière assujettie à l'affirmation de la surface. Ce n'est plus lui qui entretient l'unité entre les espaces et les corps, désormais un rapport nouveau, en un certain sens plus profond les relie ; ils vont constituer un tissu immatériel mais sans faille, dans la texture duquel, l'alternance rythmique de la couleur et de l'or créera une unité qui ne souffre plus de n'être que de couleur et de lumière.



En opérant sur le même mode, et avec la même constance cette réduction des corps et du décor architectural sur une même surface, l'unité d'ordre optique, très relâchée et plus ou moins convaincante pour les sens, se trouve resserrée en une unité substantielle. Les mosaïques du VI^e siècle de San Vitale à Ravenne ou de Santa Maria in Trastevere à Rome illustrent cette manière nouvelle d'agglutiner indifféremment les personnages et les éléments architecturaux sans coordination spatiale de la représentation : personnages aussi grands que les édifices, éclatement des procédés empiriques de



l'Antiquité (construction selon un axe de fuite dit en "arête de poisson"), chaque édifice représenté fuit isolément.

Ces motifs architecturaux perspectifs, "disjecta membra" de la spatialité antique, survivent dans cette représentation implacablement ramenée à la surface comme les pièces d'un puzzle qui auraient été mélangées. On les verra s'essayer à diverses dispositions derrière les personnages dans une représentation picturale dont "l'espace" devient de plus en plus discontinu ou incohérent ; on tentera même des perspectives inversées comme s'il avait fallu conjurer la profondeur en la prenant à son propre piège.

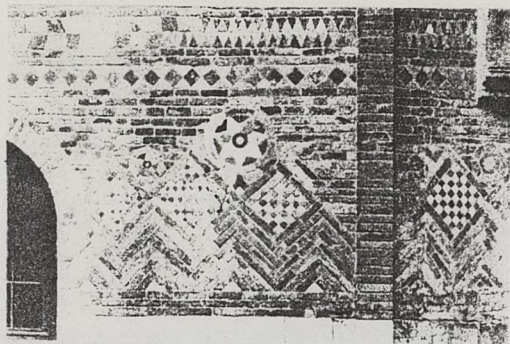
Les constructions deviennent étrangement confuses : la mosaïque du baptistère de Florence intitulée "le Rêve du Pharaon" fait apparaître le motif bien connu de la construction selon l'axe de fuite : derrière la guirlande pendante, un plafond à caissons est représenté en perspective ; mais seul le décor architectural reste inspiré de cette "maniera greca", et fait figure isolée lorsqu'il se juxtapose à la spatialité du champ évoquée conventionnellement par le profil de trois rangs d'épis ou à celle du troupeau représenté "à l'égyptienne" par des profils de têtes d'animaux superposées verticalement sur la surface de la mosaïque. Pis encore, la mosaïque de la Cathédrale de Monreale, "la Guérison du Paralytique", nous montre un pavement qui est bien un carrelage en raccourci, mais dont les fuyantes convergent vers deux centres différents ; ce sol est ainsi sans rapport avec l'architecture de travées perçues frontalement et avec le groupe de personnages qui paraissent flotter au-dessus.



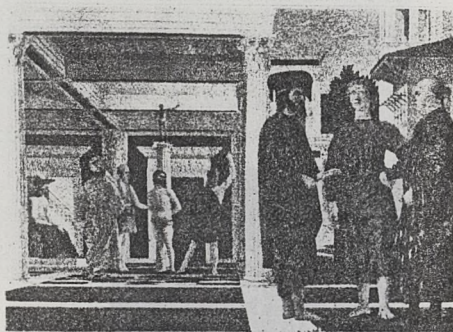
La façade postérieure de San Sepolcro à Bologne se présente. Les indications de perspective véhiculées par le décor architectural sont tellement incohérentes que ce dernier paraît avoir dégénéré en un simple remplissage décoratif des fonds, à la manière des entrelacs ; c'est toujours un motif spatial, en ce qu'il implique au moins l'idée de chevauchements, mais il ne sert plus que comme fond, liseré décoratif, ou frise, comme ceux qu'on voit servir d'encadrement aux enluminures carolingiennes ou irlandaises. Le tableau d'architecture.

Mais cette dégénérescence du décor architectural apparaît aussi comme une nécessité : c'est la condition préalable de la valorisation de la surface où il gagne en valeur décorative sans toutefois perdre totalement racine avec ses origines de motif perspectif. Employé marginalement, dans des constructions de plus en plus illogiques, il se maintient toutefois dans sa valeur d'espace. Cette dualité du motif architectural en peinture et dans les arts de la surface est révélée de manière particulièrement significative avec la marquetterie qui l'utilise avec prédilection : panneaux de predella, marquetteries de marbres, intarsie de pavages, inclusions de pierres bicolores parementant les façades. Les arts de l'inclusion qui, à la différence de la peinture, travaillent avec des matériaux tranchés excluent le dégradé et les passages (couleurs - matière du citronnier et de l'acajou, pellicules de marbre de Prato blanches et vertes). Et l'on voit ainsi ces motifs spatiaux se fondre aux arts de la surface par excellence comme pures valeurs linéaires et chromatiques.

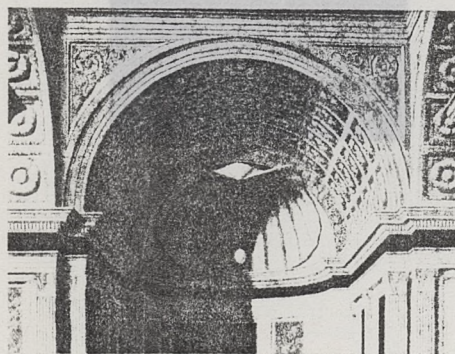
ent qu'une portion de surface recuite, la moitié supérieure de la toile par exemple (La Trinité de Masaccio ou La Pala Brera de Piero) ou l'un des bords (Tributo della Moneta de la chapelle Brancacci), le restant de la surface étant peuplé de personnages, de drapés ou de paysages de montagnes grisâtres, tous motifs organiques qui ne font point référence au point de fuite central.



La façade postérieure de San Sepolcro à Bologne se présente comme une surface parfaitement lisse décorée de motifs architecturaux perspectifs : chevrons de brique évoquant la construction en "arête de poisson", incrustations en damiers de marbres et de mastics colorés, frises en dents de scie, carrés noirs mis sur la diagonale et se touchant par les pointes, tous ornements dérivant d'une représentation picturale d'architecture, qui témoigne de l'émergence de cette conception de la façade comme tableau d'architecture.



Le caractère primitif ou dégénéré de l'image dérivée du motif architectural originel ne doit pas être interprété comme étant le fait d'une limitation technique, mais plutôt comme un renoncement d'ordre stylistique à restituer la profondeur hors des limites de la surface.



Dans l'art de la fresque, même sous la Renaissance, postérieurement à la découverte de la perspective et du point central unique, le motif architectural fuyant de construction parfait n'est jamais rentabilisé pour réaliser un "crevé mural" ; il conserve toujours une certaine réserve au sein de la figuration de peur d'engendrer des effets illusionnistiques contrariant ceux de la surface. Chez Piero della Francesca ou chez Masaccio, les fuyantes architecturales sont utilisées avec une volontaire modération : elles apparaissent brièvement comme des motifs fugaces entre les corps, (fresque du Temple Malatestien à Rimini) ou bien elles ne garnissent qu'une portion de surface réduite, la moitié supérieure de la toile par exemple (La Trinité de Masaccio ou La Pala Brera de Piero) ou l'un des bords (Tributo della Moneta de la chapelle Brancacci), le restant de la surface étant peuplé de personnages, de drapés ou de paysages de montagnes grisâtres, tous motifs organiques qui ne font point référence au point de fuite central.

Cette tendance à retenir le motif architectural comme fond, et non comme l'agent qui construit et véhicule l'impression d'espace, témoigne de l'attitude toute différente qui prévaut. Alors que la conscience de la surface ne joue pas de rôle unificateur dans la peinture de l'Antiquité, on peut dire au contraire qu'ici, dès les premières expériences de ré-assemblage du décor architectural antique auxquelles se livre la peinture du XII et du XIIIe siècle, cette conscience arbitre tout.

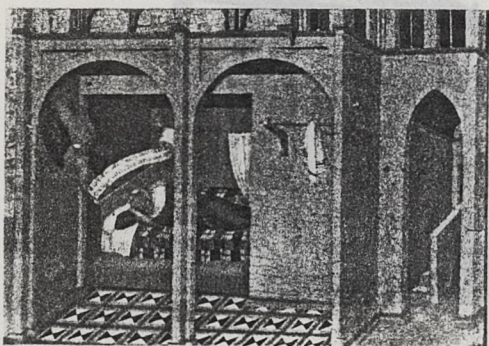
La spatialité de l'art du Trecento se laisse reconstituer à partir de ces éléments qui vont peu à peu, derrière les actions et les personnages, construire des fonds spatiaux de plus en plus cohérents.



L'Annonciation d'Ambrogio Lorenzetti, peinte en 1344, montre la reconstitution d'un pavage à damiers qui pour la première fois converge vers un point unique et court réellement sous les figures. Ce motif architectural fuyant est coupé horizontalement au tiers du tableau où il se soude avec le fond d'or traditionnel comme le feraient deux toiles cousues ensemble. Ce pavage n'a pas de valeur illusionniste, c'est un espace architectural qui joue un rôle de fond et qui en tant que tel possède une double valeur, spatiale et décorative. Il ne vient pas plus en avant, ni ne fuit davantage que le fond d'or, et ce dernier n'enregistre pas l'effet de profondeur que le pavage aurait pu induire : il n'y a pas d'échappée sur un paysage lointain, le fond conclu d'une pièce, ou bien un groupe de personnages réduits.

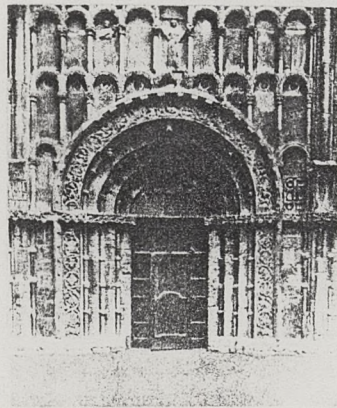
des et de croix entrelacés. Le fond indéfini est juxtaposé sans transition au motif architectural, perspectif s'il en est, de voussures posés sur des consoles saillantes qui sont

Le pavage et le fond d'or ont plutôt ici une valeur d'égalité au regard d'un seul et même processus de réduction de tout l'espace à la surface au cours duquel il se convertit en couleur et en lumière.



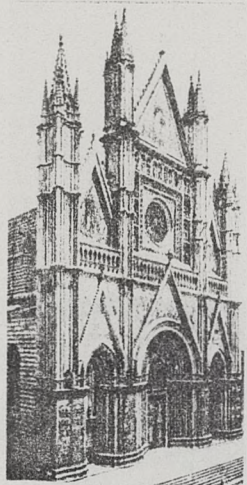
La peinture va commencer à démontrer que le motif architectural survit au traitement en surface à ces conditions. Les éléments architecturaux peints qui sont alors objets de prédilection, sont ceux qui offriront les plus grandes valeurs linéaires et lumineuses et qui stylisent donc le mieux la profondeur : motif essentiel de lignes convergentes au plafond ou au sol, rendu sans avoir à épaissir les traits au sol par des pavages noirs et blancs alternés, au plafond par des caissons creusés dans la surface qui offrent leurs facettes au jeu élémentaire de la lumière. Ces motifs architecturaux opèrent en peinture sous un double mode, à la fois spatial et bidimensionnel, comme les arabesques, c'est la raison pour laquelle ils se juxtaposent dans les fonds avec des textures décoratives spatiales : veinures de la pierre, tissus brodés tendus sur les murs.

Ceci est nettement illustré par les fresques de Giotto d'Assise ; l'une d'elle, "La Conferma della Regola", représente derrière une scène d'allégeance de moines agenouillés devant le pape, un fond composé mi-architectural, mi-décoratif. Dans la partie inférieure de la fresque, un voile tendu sur les parois de la salle suggère une profondeur flottante qui est animée par le motif infini et systématique de cercles et de croix entrelacés. Ce fond indéfini est juxtaposé sans transition au motif architectural, perspectif s'il en est, de voutains posés sur des consoles saillantes qui sont



projetées vers l'avant et sur les côtés. L'ubiquité spatiale du décor architectural est patente : l'effet de profondeur est retenu à mi-chemin car les surfaces, plane du plafond et concave des voutains, ne sont corroborées par aucune directrice ; il n'y a pas de caissons ; deux teintes seulement sont employées : les sous-faces sont peintes d'une couleur sombre et uniforme tandis que les tympans sont revêtus de l'or traditionnel. Cette manière contradictoire de colorier stabilise l'image du décor architectural autant comme surface que comme espace, et ce, au même titre que la tenture de fond. L'effet de fugue spatiale est ainsi contenu ; il conserve une valeur non conclue et en outre, n'envahit pas toute la représentation : seule la moitié haute de la fresque recèle des motifs architectoniques, alors que la perfection déjà grande de la construction perspective eut permis de compléter l'espace, sous les pieds des personnages, par un pavage fuyant ; au lieu de cela, les personnages semblent flotter sur un fond terreux et sans relief.

Les fonds architecturaux peints tendent ainsi à se stabiliser comme des images versatiles, à cheval entre l'espace et la surface, et lorsqu'il s'agira de traiter une façade, de créer un devant à un édifice sur un mur, c'est à cette image que l'on fera appel ; l'expérience que la peinture aura préparée pourra s'y réaliser directement. Tous les édifices romans et pré-gothiques toscans sont marqués par ce transfert du décor architectural peint à la façade ; et l'architecture peut y être analysée sous l'angle de la qualité picturale. Les façades montrent combien la résolution du problème spatial doit à l'exaltation de la frontalité. Leur surface aux contours géométriques épurés, indépendante vis à vis des exigences structurelles de l'édifice, d'une perfection abstraite,



de forme finie, ne peut constituer une limite, au contraire elle suggère la continuité illimitée. L'or, comme couleur lumière, qui dans la peinture siennoise suggère en une unique valeur de couleur une pluralité de plans se transfère à la façade : Dôme de Sienne de Giovanni Pisano (1374-1377) - Dôme d'Orvieto, oeuvre d'un siennois : Maitani - Santa Croce de Florence dûe à Arnolfo di Cambio avec le concours d'autres grands artistes dont Orcagna qui composa les fines découpes de la rosace. La façade acquiert une valeur conclusive de spatialité toute entière résolue sur un plan dans l'intensité linéaire des contours et des valeurs chromatiques.

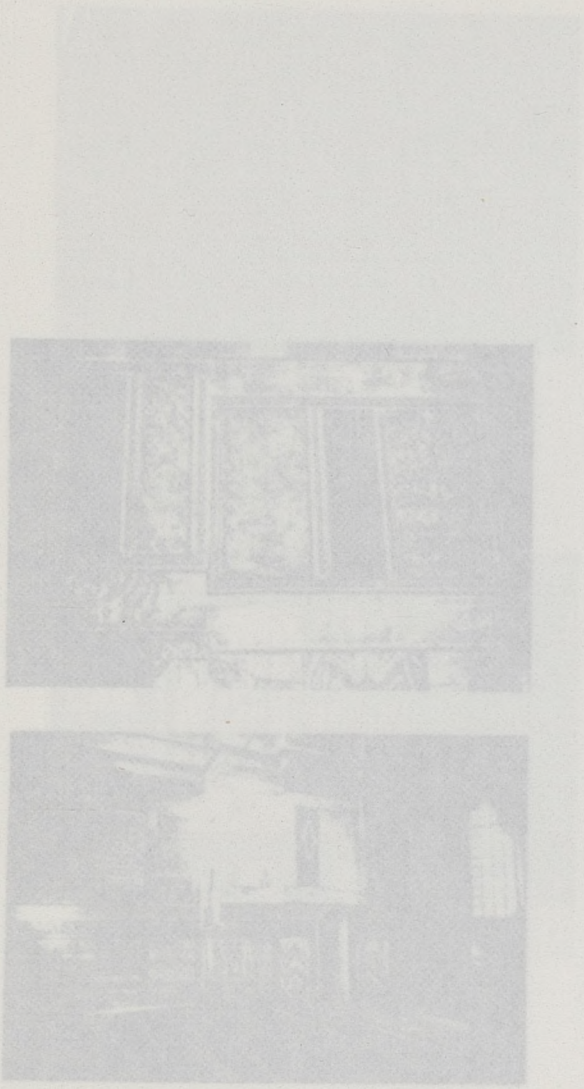
2.1. PIERRES TRANCHÉES, PLACAGES MARMORÉENS

2.2. BANDEAUX NOIRS ET BLANCS

2.3. RABATTEMENTS - CHEVAUchemENTS - FUYANTES

2.4. MOTIFS PERSPECTIFS

2.5. RETOUR À L'ANTIQUE ET ESPACE PERSPECTIF



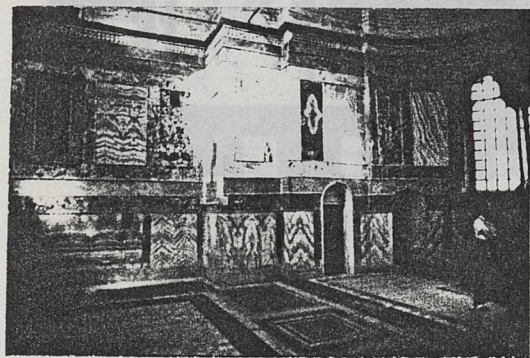
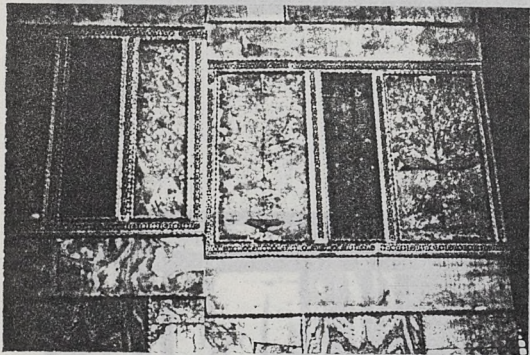
LES ELEMENTS DE LA FACADE ROMANE EN TOSCANE

LES ELEMENTS DE LA FACADE ROMANE EN TOSCANE

- 2.1. PIERRES TRANCHÉES, PLACAGES MARMORÉENS
- 2.2. BANDEAUX NOIRS ET BLANCS
- 2.3. RABATTEMENTS - CHEVAUCEMENTS - FUYANTES
- 2.4. MOTIFS PERSPECTIFS
- 2.5. RETOUR À L'ANTIQUE ET ESPACE PERSPECTIF

L'architecture byzantine avait témoigné la première de ce goût pour des pierres tranchées et polies, enchassées sur les murs des grandes basiliques paléochrétiennes. Les parois de Sainte Sophie ou de la Karye Djami sont recouvertes de plaques de marbres ou de porphyres dont les veinures de couleur contribuent à la création d'une ambiance lumineuse transparente. Ces lignes sinuuses grisâtres ou rosées sont révélées par le sciage de la pierre qui apparaît comme une masse nébuleuse.

LES ELEMENTS DE LA FACADE ROMANE EN TOSCANE

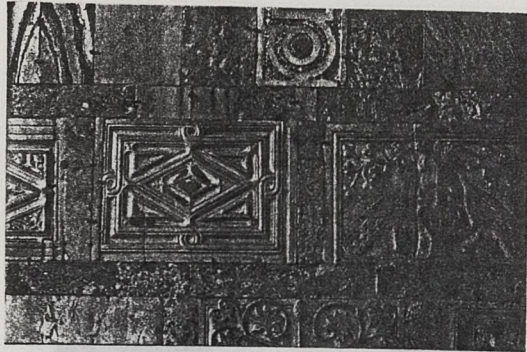


Nous tenterons ici de dégager certains éléments de vocabulaire propre aux façades plates de la Toscane romane avec pour fil conducteur l'approche de la façade comme une peinture d'architecture. Ce décor architectural dont personnages et actions ont disparu, et qui de fond est devenu sujet, n'existe pas pour autant en soi comme un tableau, mais comme un élément de représentation spatiale interposé entre le spectateur et la masse de l'édifice.

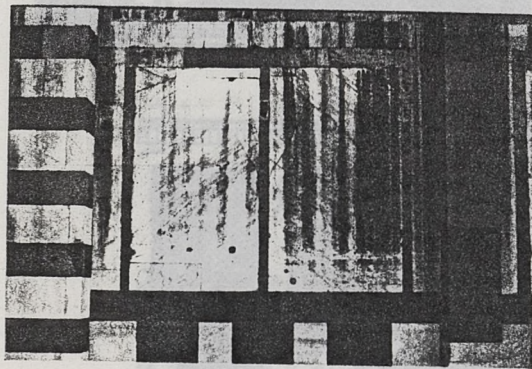
II.1. Pierres tranchées, placages marmoréens

L'approche de la façade romane toscane se fait dans le contexte de la découverte d'une pierre qui n'est plus structurelle mais qui permet la qualification picturale du mur. La pierre est d'abord couleur et lumière.

L'architecture byzantine avait témoigné la première de ce goût pour des pierres tranchées et polies, enchassées sur les murs des grandes basiliques paléochrétiennes. Les parois de Sainte Sophie ou de la Karye Djami sont recouvertes de plaqu岸s de marbres ou de porphyres dont les veinures de couleur contribuent à la création d'une ambiance lumineuse transparente. Ces lignes sinueuses grisâtres ou rosées sont révélées par le sciage de la pierre qui apparaît comme une masse nébuleuse.

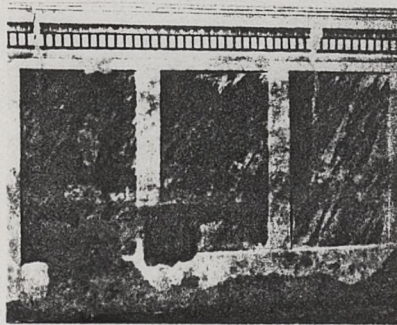
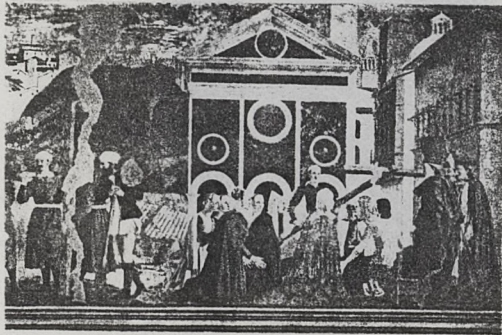


Cette tradition des pierres tranchées se retrouve dans l'architecture vénète byzantine de Saint Marc ou dans celle de San Vitale à Ravenne. La valeur picturale abstraite de ces plaquis, souvent bordés par une cordelette de pierre ciselée y est confrontée à celle représentative des mosaïques.



Sur la façade plate de San Miniato, ou sur le polygone du baptistère de Florence, ces pierres tranchées sont disposées de manière à orienter le tracé des veinures selon un axe de symétrie : le dessin aléatoire révélé par la première coupe est accolé avec son symétrique provenant d'une seconde coupe repliée sur la façade selon un axe vertical. L'image rectangulaire cernée par un encadrement foncé est symétrique et présente une analogie de structure avec ces constructions de la perspective antique coordonnées par un axe de fuite vertical (construction en arête de poisson). Par ce double sciage, la masse marmoréenne devient une surface figurative suggérant l'image d'une fausse fenêtre qui induit la transparence du mur, la profondeur, sans la décrire. Ainsi, la pierre, matériau substantiel des murs épais se dématérialise en valeurs picturales de couleur et de transparence : la veinure grisâtre ou rosée qui sinue légèrement à la surface comme une spirale de fumée et qui s'enfonce dans la masse pariétale, est comme une image suspendue entre les termes du plan et de l'espace.

Cette notion poétique du mur comme milieu transparent est évoquée plus tard par Alberti dans son traité sur l'architecture : il y est conçu comme un organisme vivant, profond, puissamment articulé par des arcs de décharge emmurés.



Il faut utiliser pour le construire des "pierres jeunes, fortes, riches en humidité", mouillées à coeur avant que d'être maçonnées. La pierre cassée doit se montrer sombre jusqu'à son centre. Les fondations sont des "soldats paresseux et couards", les murs appareillés en pierre dure sont bloqués de moellons, "pierres émaciées et sans nerf rejetées à l'intérieur dans l'oisiveté antique et dans l'ombre de la routine pour reposer d'un sommeil sans gloire".

Ces pierres tranchées révèlent l'image toute picturale d'un mur, qui devient le sujet de la façade. C'est le principe même d'une image spatiale révélée par le plan d'intersection. C'est donc un motif que l'on retrouve souvent sur les façades plates toscanes, mais aussi dans tous les arts de la surface opérant à partir de matières tranchées et polies (mosaïque, fresque, marquetterie). "L'Annonciation" de Piero della Francesca ou la "Résurrection du Fils de Théophile" de Masaccio et Lippi illustrent dans le domaine de la peinture ce plaquage de pierre polie sur les façades.

Il a tout d'abord une valeur essentielle de fond décoratif : les veinures du marbre ou du porphyre, les pierres noires piquetées d'éclats nacrés forment une nébuleuse qui figure le prolongement d'un espace non figuratif, comme ces étoffes brodées d'arabesques qui ornent les parois au fond des pièces ou ces traditionnels fonds d'or de la peinture primitive. Et à ce titre, ils contribuent à dénouer toute expression structurelle sur les façades.

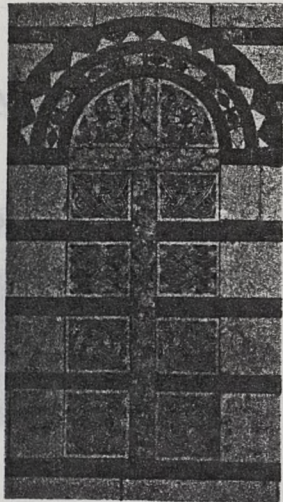
de l'intérieur des murs à une
comme une lumière irradiant les
Ces niches
par le soleil, diffusent à l'intérieur, comme le
des fenêtres, une douce lumière dorée.



Le décor architectural de "l'Annonciation" est un palais dont l'étage est repris par un portique ; là où la pierre est lourdement chargée sur l'architrave, une frise noire introduit un hiatus chromatique sur le pourtour de l'édifice. Le placage de pierre en façade vise l'expression picturale directe de la surface, et annule toutes les autres.

Enfin, il y a le fait qu'à la couleur de la peinture se substitue celle de la pierre. La pierre coupée et polie établit une jonction entre la couleur et la matière : c'est une couleur vraiment architecturale, d'un ordre différent, issue de la substance même de la roche tranchée dans le plan frontal de la façade ; c'est l'inverse d'une couleur superficielle qui fait un masque pelliculaire sur la surface, c'est au contraire une couleur révélée, coagulée homogènement avec tout l'intérieur de la paroi.

Cette couleur qui vient de l'intérieur des murs a une consistance transparente comme une lumière irradiant les surfaces des façades. Cette transparence à la lumière des pierres est consignée littéralement à San Miniato : le sanctuaire est entouré par un parementage de plaques de marbres, il se termine par une abside semi-circulaire parcourue en partie basse par une forte saillie où s'inscrivent entre les colonnes trois niches closes par des plaques de fangite rose, sorte d'albâtre utilisée dès l'Antiquité, qui est transparente à la lumière. Ces niches frappées par le soleil, diffusent à l'intérieur, comme le feraient des fenêtres, une douce lumière dorée.

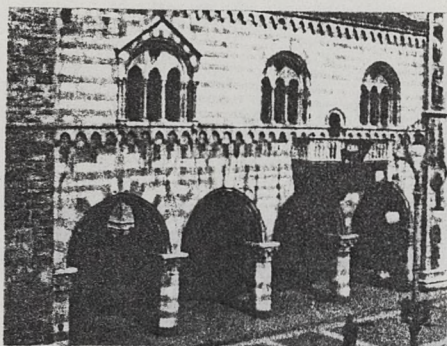


II. Ce cas extrême de murs littéralement transparents, et de "fenêtres murales" se trouve encore à San Sepolcro de Bologne ; une baie en plein cintre est fermée par une transenne de plaques d'albâtre translucide serties dans le plan même de la façade. Ces plaques découpées à jour selon des motifs spatiaux d'entrelacs, sont appareillées en continuité avec le mur où elles alternent avec des bandeaux de pierre noire et une croix de porphyre poli, tandis que l'arc en plein cintre incrusté de losanges et de perles en mastics colorés est une allusion directe à l'archétype perspectif d'une voûte s'enfonçant à l'intérieur de la paroi. (Voir l'analogie avec la voûte figurée sur une mosaïque de San Apollinaire in Classe à Ravenne).

Expurgée de toute statuaire figurative, la façade byzantine développe un style d'ornement par la maçonnerie elle-même. On voit apparaître cette manière de tramer la surface des murs par des bandeaux alternant des lits de pierres de taille grises et de briques rouges conférant une valeur intrinsèquement décorative au mur de façade. Cet appareil qui n'exprime en principe rien d'autre que la surface pariétale elle-même, la nie en même temps par cette image toute picturale liée aux contrastes chromatiques des lits.

Les vestiges du palais de l'Empereur Constantin Porphyrogénète à Constantinople témoignent de cette manière dont l'architecture byzantine stratifie ses façades par des rayures de couleurs et des oppositions de matière : briques rouges et pierres blanches.

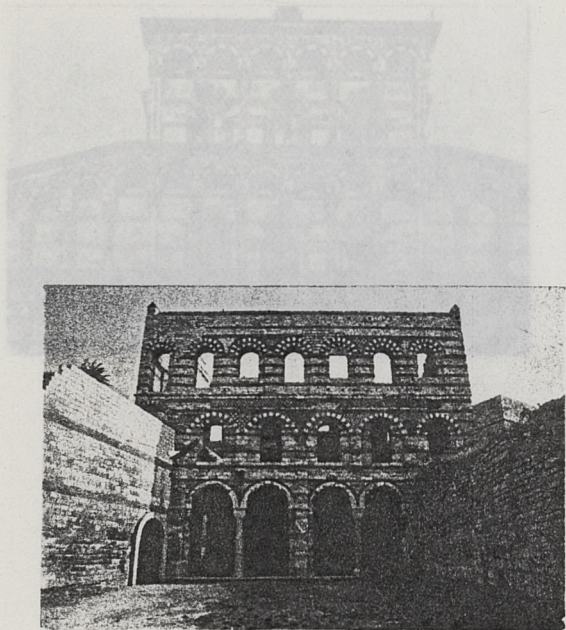
II. 2. Bandeaux noirs et blancs.



L'utilisation de bandes lombardes, alternativement claires et foncées, est un des signes distinctifs de la manière de parementer les édifices romans en Toscane. A l'origine, c'est un motif d'origine islamique qui sera repris sous l'empereur Théophile dans l'art des façades byzantines, vers la fin de la querelle des images. L'interdiction de représenter la figure humaine, exigée et longtemps imposée par les iconoclastes à l'intérieur comme à l'extérieur des édifices, eut pour résultat de développer un grand art ornemental influencé par l'Orient.

Expurgée de toute statuaire figurative, la façade byzantine développe un style d'ornement par la maçonnerie elle-même. On voit apparaître cette manière de tramer la surface des murs par des bandeaux alternant des lits de pierres de taille grises et de briques rouges conférant une valeur intrinsèquement décorative au mur de façade. Cet appareil qui n'exprime en principe rien d'autre que la surface pariétale elle-même, la nie en même temps par cette image toute picturale liée aux contrastes chromatiques des lits.

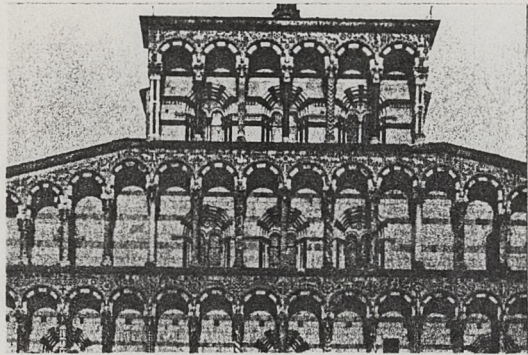
Les vestiges du palais de l'Empereur Constantin Porphyrogénète à Constantinople témoignent de cette manière dont l'architecture byzantine stratifie ses façades par des rayures de couleurs et des oppositions de matière : briques rouges et pierres blanches.



La façade du premier étage est superposée aux arcades du rez-de-chaussée ; de part et d'autre du pilier central massif, les ouvertures coïncident dans le sens de la verticale. Le second étage est séparé du premier par un bandeau de pierres plus larges et par une bande décorative à damiers composée de verre, de marbre et de céramique vitrifiée. A cet étage, les fenêtres plus nombreuses qu'au premier, sept au lieu de six, produisent dans le sens de la verticale un décalage qui ne peut se justifier que d'un pur point de vue optique, induisant un effet perspectif de fuite.

Ainsi cette alternance de bandeaux clairs et foncés dénouent les continuités structurelles du mur, comme système de transfert de charges vertical en y introduisant la contradiction de ces horizontales. Elle marque l'émergence d'une approche nouvelle de la façade, non plus comme surface opaque, mais comme plan de figuration perspectif.

D'un étage à l'autre, les registres de portiques de la façade peuvent coulisser et se réduire sur ces lignes d'horizon répétées induisant la vue d'un paysage de façades s'étendant dans une profondeur picturale sur le plan du mur comme sur celui d'un tableau. Cette impression est confirmée par les placages polychromes inscrivant des motifs perspectifs (losanges, damiers, réticules) dans l'encadrement des tympanes et des écoinçons, qui prolongent la vue au delà du portique sur des espaces stylisés.



Ainsi ces bandeaux polychromes transfigurent la façade : l'appareil par lits horizontaux, image élémentaire du mur se transforme en une image d'espace qui le nie.

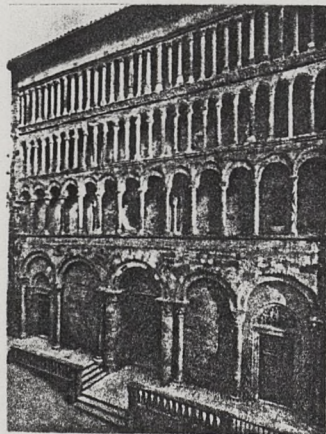
Ce motif byzantin sera repris et systématisé en Italie dans l'art roman de la façade notamment à Venise, Pise et Gênes où le commerce et la politique avaient noué avec les Terres du Levant tant de relations.

En Toscane les rayures blanches et vertes de marbre de Prato confèrent aux façades ce caractère optique si caractéristique, les rendant plus perméable à la lumière.

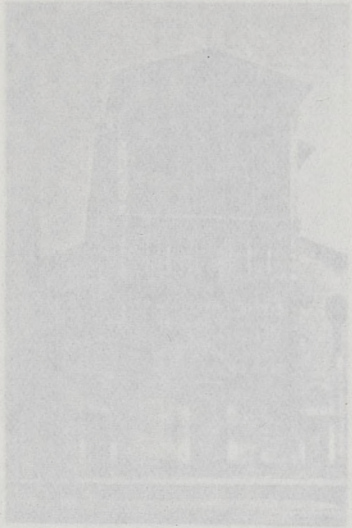
L'Eglise San Giovanni Fuorcivitas de Pistoia présente une des façades les plus représentatives de cette école. Le registre de lésènes inférieur est uniformément stratifié par un plaquis de bandes blanches et noires, marquant chaque horizontale comme par la trace de niveaux liquides de crues successives. L'ordre horizontal règne implacablement sur toute la largeur de la façade, sur les parties pleines du mur en retrait, comme sur les pilastres saillants avec une valeur chromatique si contrastée qu'elle prend le pas sur tout autre effet lumineux naturel et non pictural lié à l'intensité ou la position du soleil.

Les rangées supérieures d'arcatures de taille décroissante paraissent dériver sur les lignes d'horizon marquées par des corniches légèrement saillantes ; là aussi, comme au Palais de Constantin, il n'y a pas de correspondance structurelle d'un étage à l'autre, les colonnes et les pilastres

n'appuient pas sur les lésènes, mais sur des lignes horizontales figurant le sol ; à la notion constructive d'étagement vertical se substitue la notion picturale d'un étagement en profondeur, telle que la restituerait le tableau d'un paysage urbain figurant trois portiques diminuant avec l'éloignement. Cette profondeur d'ordre pictural, résolue sur la façade dans des termes exclusivement linéaires et chromatiques est également consignée dans certaines indications de détail. Une frise filante d'incrustations paraît glisser derrière les arcatures du portiques inférieur et s'inscrit dans le triangle des écoinçons. Cette zone de plein et de premier plan comprise entre les arcs, surface par excellence, est dénoncée par la frise à base de motifs spatiaux bichromatiques : carrés se touchant par les pointes ou besants alternativement blancs et noirs qui font pendant sur la façade aux plafonds caissonnés ou aux pavages en damiers de l'architecture peinte. Cette manière paradoxale de suggérer une profondeur et donc de tendre un plan transparent entre les voussures par l'inscription de motifs perspectifs se retrouve au baptistère de Pise (appareillage des écoinçons en ondes concentriques), dans la façade de San Piero et Paolo à Bologne (trompes perspectives).

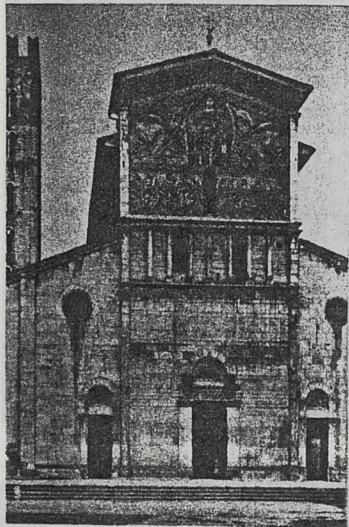


La discontinuité verticale constatée entre les registres hauts et bas n'est pas une irrégularité passagère ou le fait d'un archaïsme constructif. On la constate comme fait de style sur la majorité des façades toscanes du XII et XIIIe siècle, chaque fois que la stratification par bandeaux noirs et blancs intervient (Dôme de Pise - Santa Maria Foris Portam à Lucques). L'hypothèse d'une intention compositionnelle en "surface", décalage rythmique d'un registre à l'autre, ne peut être retenue ; les quatre rangs d'arcatures décroissantes de Santa Maria della Pieve d'Arezzo donnent dans leurs empilements si hasardeux la confirmation qu'il s'agit là d'une intention picturale, que la façade est comprise comme un paysage de décors architecturaux.



Ce parementage de bandeaux noirs et blancs est la structure nouvelle qui consacre la dématérialisation du mur. La façade se dégage dans une certaine mesure des liens qui la relient à la forme de l'édifice et développe une structure bidimensionnelle qui va permettre l'inscription de motifs spatiaux indépendants. La façade devient ainsi en quelque sorte la peinture la plus monumentale qui soit. Mais à la différence de la peinture, le genre veut qu'il n'y ait pas l'argument ou le prétexte d'une histoire, d'une scène historique ou hagiographique dont l'architecture peinte constituait le fond. C'est l'image d'architecture même qui est ici directement formée, image qui doit donc être stylisée à outrance, prendre une forme spatiale et décorative immédiate car rien d'autre ne subsiste pour la médianiser. La monumentalité de ces représentations architecturales tient d'ailleurs à leur totale généralité ; Le paysage urbain de la façade de San Giovanni Fuorcivitas ne se réfère à aucune ville réelle, ni à aucun espace particulier ; l'espace perspectif de ces façades rayées de noir et de blanc ne nous dévoile rien de nouveau et les "transparences murales" ne nous introduisent pas dans l'intérieur réel des nefs.

L'architecture dépeinte sur les façades est au contraire une image qui se refuse à décrire car le sens qu'elle pourrait alors prendre en particulier rivaliserait en général avec sa forme, et la valeur picturale qui y est attachée. C'est par la négation systématique de toute forme et de toute surface que les bandes blanches et noires postulent la façade comme un plan où toutes les formes, et toutes les surfaces seront résolues comme images, et donc en valeurs exclusivement linéaires et chromatiques.

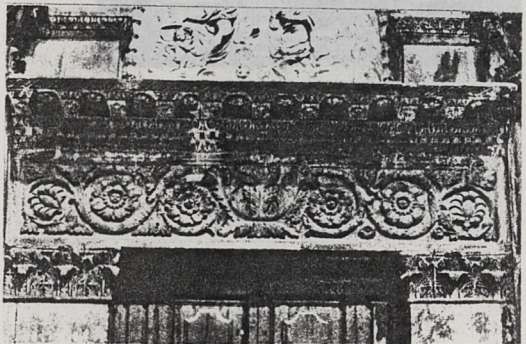
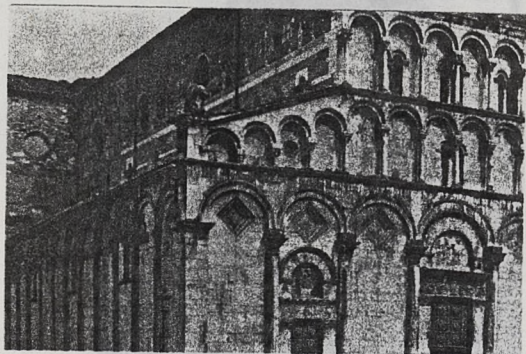
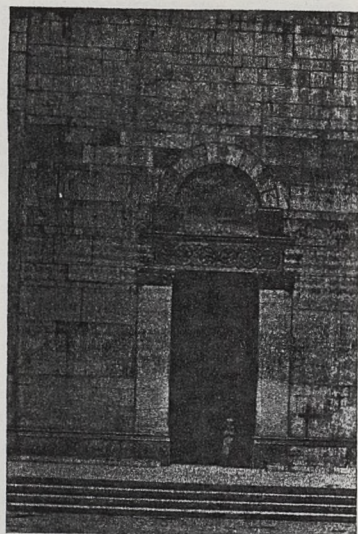


II. 3. Rabattements - chevauchements - fuyantes

L'Eglise San Frediano de Lucques présente l'exemple extrême d'une façade entièrement plate dont les grandes surfaces nues sont ornées en partie supérieure par une grande mosaïque qui occupe tout le pignon ; cette mosaïque est supportée par une sorte de predelle formée par une architrave de dérivation antique. Un auvent porté par des consoles l'abrite des intempéries.

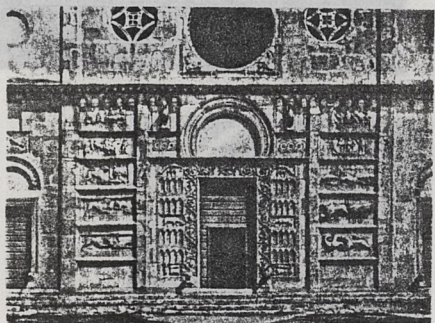
Cette mosaïque témoigne de la désorganisation de l'espace perspectif antique tel que le légua l'art byzantin : les pieds du Christ sont tournés vers le bas, ramenés dans le plan de la façade par rabattement, ce qui est une manière de déformation typique comme celle des "dos bossus" des personnages de trois-quart. Le pavage sous le siège n'est qu'une vague allusion au motif spatial du damier décroissant, que figure un simple croisillon distordu. Ceci témoigne de la valeur attribuée à la surface comme système de contention de l'espace, valeur qui prend le pas sur toute intention de restituer une impression de profondeur. Ce mouvement de rabattement dans le plan frontal de la surface, ici celui de la mosaïque, s'applique aussi aux éléments architecturaux, non figuratifs, sans personnages et sans histoire, qui sont traités comme en peinture. Sur la même surface-support, plus bas, on découvre le grand portail avec son architrave à rinceaux d'inspiration antique portée sur les chapiteaux corinthiens des pilastres.

Un effet perspectif de dérivation nettement picturale est donné dans l'agencement exceptionnel des typan surhaussés posés sur les linteaux.



Les pilastres du bas affleurent les murs, leurs chapiteaux sont taillés en demi-relief ; ceux du haut recoupés par le bandeau horizontal couronnant le linteau sont simplement ciselés, cette différence de relief marquant l'éloignement des chapiteaux dont les dimensions sont d'ailleurs réduites. La manière dont ils sont recoupés par le bandeau horizontal nie plastiquement toute relation d'appui du pilastre sur l'architrave. Enfin, la hauteur importante du linteau ciselé de rinceaux antiques, motifs dont l'architecture romaine ornait les plafonds, le fait qu'il soit constitué de plusieurs pierres appareillées horizontalement, sont autant de démarcations vis à vis du modèle structurel du linteau à arc décharge qui nous obligent à lire ce grand portail comme une pure image, formée à la surface de la façade avec les mêmes intentions plastiques que celles qui régissent plus haut la composition de la mosaïque. On doit comprendre ce portail comme un espace figuratif, détaché de toute intention suggestive, où les éléments ciselés à la surface de la façade occupent des positions dans l'espace plus ou moins éloignées et où certaines surfaces, nécessairement verticales, car comprises dans le plan de la façade, peuvent aussi figurer des surfaces horizontales fuyantes qui ont été rabattues. C'est une transposition directe d'une profondeur d'ordre pictural dégagée dans les arts de la surface et dont le relief paléochrétien du Trésor du Dôme de Monza nous donne la clé (superposition d'ordres corinthiens ioniques, architrave fuyante).

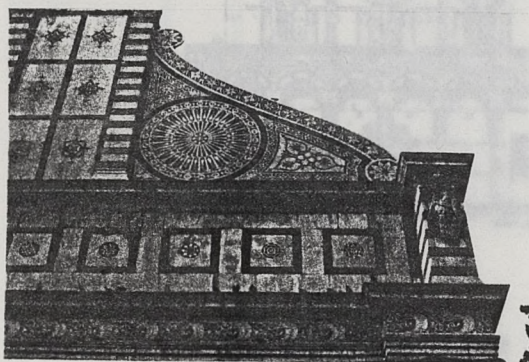
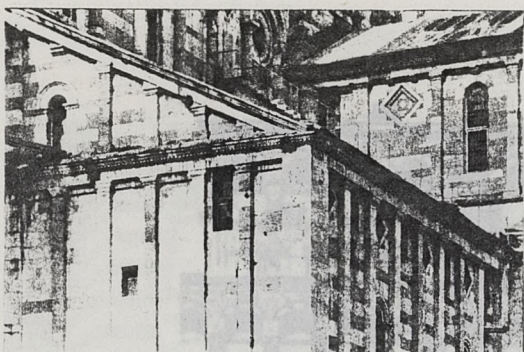
Cette façon de traiter les portails n'est pas un cas isolé ; on la retrouve aussi à Santa Maria Foris Portam, San Giusto de Lucques, San Pietro de Pistoia ou San Pietroni Cielo d'Oro de Pavie.



Cette lecture perspective de la façade autorise des chevauchements d'éléments architecturaux se découpant les uns derrière les autres comme des images de personnages d'une foule ou d'une bataille dépeinte, sans relation explicable ni à la structure ni aux modèles canoniques. Ceci est particulièrement net sur la façade du XIII^e siècle de Santa Maria di Piazza d'Ancone ou sur celle de San Pietro de Spoleto : les rangées de petites arcatures sont recoupées par le grand extradados en plein cintre du portail ; bien que ces éléments soient situés tous deux dans le même plan physique, on est amené à une lecture perspective de l'image tant la coupure entre les deux registres est anti-structurale, discontinue, accidentelle, comme dans une occultation visuelle d'un fond par un élément interposé au premier plan. Des joints cannelés ou bien des archivolttes tracées en pointillé de pierres blanches et noires sont souvent là pour accuser la valeur de la délinéation autour de l'élément de premier plan et signaler sa position avancée par rapport au fond. A Saint Pierre de Spoleto, l'arc de décharge est outrepassé et se laisse deviner comme un disque incomplet, sorte de soleil se couchant à l'horizon, qui glisse derrière l'architrave ciselée de rinceaux antiques, tandis que toute la façade est structurée par un réticule évoquant une fenêtre.

perspective d'un plan enroulé, inventée par L. B. Alberti pour Santa Maria Novella).

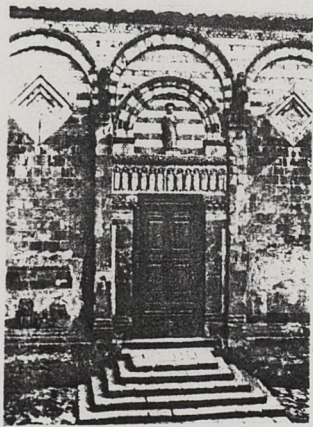
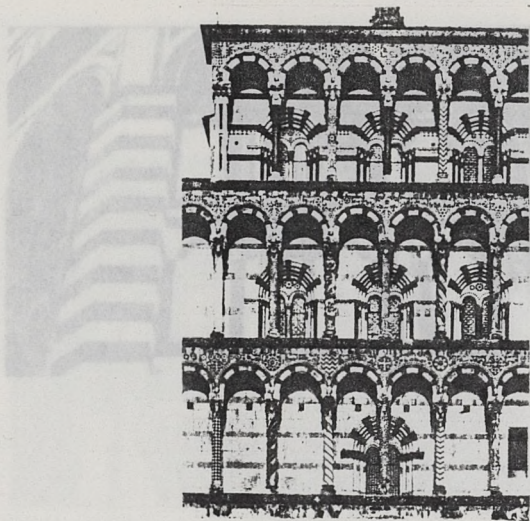
Cette émancipation de la façade liée à l'approche picturale qui en est faite s'étend à la représentation littérale de lignes de fuites dans le plan frontal, exactement comme dans un tableau ; mais ces fuyantes sont agencées sur les ailes latérales, là où la plaque de la façade prend une découpe inclinée qui correspond aux pentes des versants couvrant les collatéraux. On a un exemple de celà sur le chevet du transept de la cathédrale de Pise : les pilastres



qui modulent toute la surface de la façade sont raccourcis implacablement jusqu'à disparaître en totalité derrière l'architrave horizontale. Il est significatif que cet effet que l'on retrouve à Santa Maria Foris Portam et à San Martino de Lucques ou à San Zenone à Vérone, si gênant pour toute lecture non optique (voir les commentateurs du XIXe siècle notamment sur la disparition des chapiteaux derrière l'architrave du Dôme de Sienne) soit appliqué aux angles de la façade plaque, là où la vue jetée en biais sur la façade découvre en même temps la fuite perspective des côtés de l'édifice ; il semble qu'il y a eu une intention d'articuler picturalement la surface de la plaque avec la profondeur véritable de l'édifice par cette citation d'ordre purement optique : l'archétype des fuyantes, image picturale formée sur le plan, se confond et s'assemble à l'autre image formée par la fuite en longueur de l'édifice.

Cette façon caractéristique d'insérer une image spatiale en ces points brûlants d'articulation de la plaque et de l'édifice là où les vues sur l'angle sont possibles, deviendra par la suite une tradition (l'architecture jésuite où les collatéraux sont toujours masqués symétriquement par deux volutes, image perspective d'un plan enroulé, inventée par L. B. Alberti pour Santa Maria Novella).

L'art de l'angle comme l'art de la voûte, le lieu de l'angle est le lieu de la saison ; ils s'opposent sur prolongement de la façade et à l'intérieur de l'édifice. Les motifs apparaissent sur les façades du dôme et du campanile de Sienne, sur celle de San Remigio à Florence ou de la Badia à Settino.

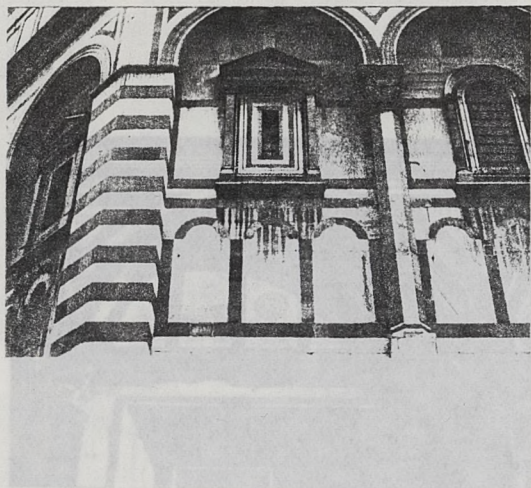


II. 4. Motifs perspectifs

Quant aux motifs perspectifs, arcades, plafonds caissonnés, filets réticulés, fenêtres, ils sont directement issus de la peinture où ils désignent toujours explicitement la profondeur. Une profondeur fragmentaire, sporadique, qui n'est pas encore coordonnée dans son ensemble par la construction perspective, mais qui est la schématisation extrême de la fuite spatiale ramenée à ce qu'elle a d'essentiel : motifs de convergence, de diminution proportionnelle. L'application sur la surface de la façade de ces archétypes perspectifs revient à l'engager totalement dans cette problématique d'espace tridimensionnel contracté. Leur schématisme interdit d'y voir une tentative malhabile, archaïque de suggestion d'une profondeur imaginaire ; il ne s'agit que de prouver la profondeur géométrique potentielle de la façade donc de la nier comme surface opaque et de la révéler comme un plan transparent.

Ces motifs spatiaux schématiques sont réalisés en placages de marbre noirs, gris foncé, verts céruléens, alternant avec du blanc ; ils forment des placages décoratifs rapportés sur des façades qui sont parfois restées d'appareil rustique (Badia Fiesolana) où ils se détachent comme de véritables surfaces picturales.

L'arc est figuré comme l'aplatissement optique de la voûte, le linteau appareillé comme celui du plafond caissonné ; ils trouvent leur prolongement au-delà de la façade et à l'intérieur de l'édifice. Ces motifs apparaissent sur les façades du dôme et du campanile de Sienne, sur celle de San Remigio à Florence ou de la Badia à Settimo.



A San Miniato,

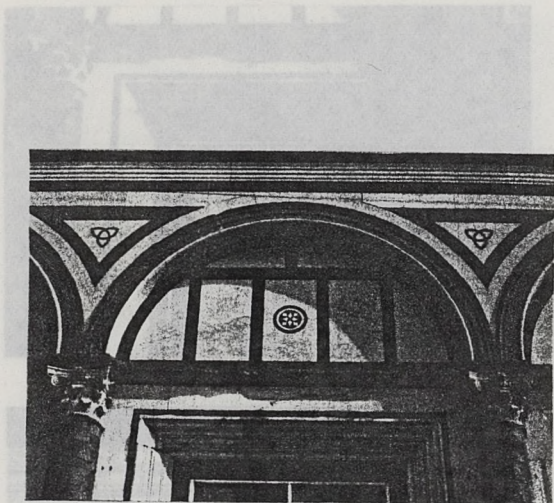
Le baptistère de Florence, situé non loin de la maison de Brunelleschi et qu'il devait figurer dans la première représentation en perspective des Tablettes, donne une démonstration de la présence décisive du concept visuel en matière de façade. Au milieu du panneau est dessinée une petite loge surplombée d'un arc qui repose en porte à faux sur des pilastres. L'effet, purement pictural, d'une ombre portée a été reporté sur la façade comme si elle avait été produite par une vraie loggia en relief.

Le traitement des pilastres d'angle est particulièrement significatif ; l'alternance de placage de marbre blancs et noirs les renforce visuellement aux angles de la boîte octogonale, mais dans un registre purement visuel, et qui contredit d'une certaine façon leur continuité verticale donc structurelle. S'ils viennent en avant, c'est purement en tant que membrures, par correspondance géométrique avec les arêtes du volume prismatique qui sont les lignes de plisures des huit façades et marquent le "telai" perspectif. Ils encadrent ainsi la fuite perspective, sous les arcs des fausses loggias, d'un plafond à poutres vu en raccourci.

Mais l'exemple le plus complet est sans doute celui de San Miniato al Monte. La façade toute plate est couverte de dessins qui décrivent un espace architectural, articulé en profondeur, entièrement rabattu et maintenu dans le plan de la façade, qui est traitée comme un tableau stylisé.

niveau des sommiers, et qui regard à l'horizontale, en pierre naturelle, donc tactile, qui reforme le cadre perspectif au-dessus des arcades et dans le plan des colonnes.

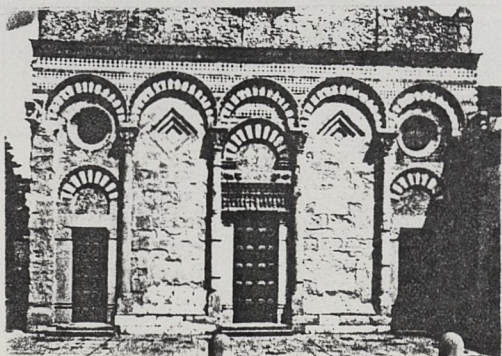
A San Miniato,



le premier plan est mis en place frontalement par manière cinq arcades en plein cintre supportées par les colonnes de pierre, qui sont les seuls éléments tactiles de la composition. Une bande noire qui court au sol sur toute la largeur marque la ligne de terre, et les isolant du sol, par cet accent impératif de couleur, les hypothèque dans leur fonction statique qui est de descendre les charges. Elles sont ainsi suspendues comme des premiers plans visuels ; d'ailleurs les arcs qu'elles supportent sont eux-mêmes niés en tant qu'éléments de structure ou démantelés dans leur unité matérielle par la couleur : la surface frontale des claveaux est noire, mais dans l'épaisseur de l'arc, la surface courbe de l'intrados est blanche, elle se raccorde au plan frontal du tympan par un arc noir qui est un écho purement graphique de l'arc "véritable", sorte d'ombre portée par l'avant-plan.

Ces alternances colorées de très haut contraste ont une signification spatiale : elles décomposent comme par clivage chaque plan de la façade dont l'unité ne peut plus être maintenue que sur le plan optique par projection frontale.

Chaque arcade s'ouvre ainsi sur la fuite perspective d'une pièce dont le quadrillage des tympan figure le plafond caissonné. Le fond de cette pièce est marqué par une architrave noire glissée derrière le plan du portique au niveau des sommiers, et qui répond à l'horizontale en pierre naturelle, donc tactile, qui referme le cadre perspectif au-dessus des arcades et dans le plan des colonnes.

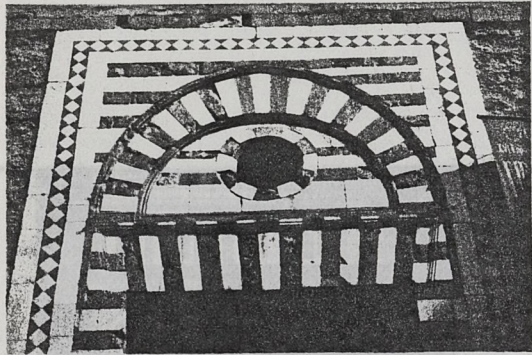


La régularité géométrique des arcatures associe de manière incoercible les véritables percements des trois portes d'entrée à deux images de percements figurés dans les tympans qu'elles encadrent. Ces fausses ouvertures sont entourées par une mouluration blanche qui reprend dans une version très légèrement altérée les encadrements des portes d'entrée. Le retour horizontal qui forme seuil dans le cas des entrées est ici décollé du sol par la bande noire qui confirme le caractère purement optique de ces percements.

Un léger ébrasement perspectif conduit dans la profondeur du mur vers une porte figurée sur un plan en retrait. L'image est alors coupée en deux sur la verticale par les montants de la porte représentés en pierre foncée avec un liseré blanc de lumière filtrant tout autour. La représentation de cette fuite perspective est ainsi stoppée sur une image de bi-partition symétrique de l'espace qui correspond à la vision binoculaire. Au-delà, c'est l'espace pur, rendu par les veinures grises d'une plaque de marbre, avec une matière consistante, homogène, nébuleuse comme un ciel.

D'autres exemples de fuite perspective dans l'épaisseur du mur associée à l'image de porte sont donnés avec le portail de Castello Suevo ou la porte du dôme de Prato (de Giovanni Pisano). Le marquage des claveaux par une alternance bichromatique fait ressortir une convergence de fuyantes vers un point qui indique la hauteur de l'oeil du spectateur.

A propos du frontispice de marbre de S. Stefano in Ponte, Parronchi dira qu'il s'agit du "premier exercice stylistique concret d'une architecture de transparence". Dans ce dernier exemple, les joints des claveaux de l'architrave



appareillée, si on les prolonge par des lignes virtuelles, convergent vers un point situé au milieu de la marche de seuil, tandis que ceux de l'arc qui le soulage convergent vers le centre de l'architrave ; les bandes noires irrégulières qui sont glissées sous le profil de l'arc donnent l'impression d'un plafond décroissant qui serait aperçu derrière le plan du frontispice.

Cette impression est confirmée par un détail exceptionnel, le "rentré" de l'architrave. Lorsqu'on regarde la porte, on a l'impression que les claveaux de l'arc forment l'image d'une voûte en berceau comprimée optiquement, qui s'enfonce dans la profondeur du mur et que ceux de l'architrave représentent les poutres fuyantes d'un plafond qui s'appuie sur la mince corniche qui est indiquée par un décalage dans l'alternance des blancs et des noirs.

Ce même motif, d'inspiration picturale, sera repris un siècle plus tard par Brunelleschi pour la plate-bande de l'architrave appareillée qui surplombe la porte d'entrée de la façade interne de la sacristie du Canonici à Santa Maria del Fiore. Il témoigne de la dette stylistique de l'inventeur de la perspective vis à vis des précurseurs romains.

Ainsi cette relation de transparence qui s'établit dans l'espace semble aussi s'étendre aux temps historiques : l'image de l'antiquité troublée au cours de ces "siècles obscurs" et qui s'est presque effacée, réapparaît de façon nette sous forme de fragments singuliers, chapiteaux, rosaces, morceaux d'entablement, mais dans un espace qui est nouveau.

II. 5. Retour à l'antique et espace perspectif

La façade de la Badia Fiesolana se présente comme un tableau réalisé en plaquis de marbre sur une muraille demeurée d'appareil rustique.

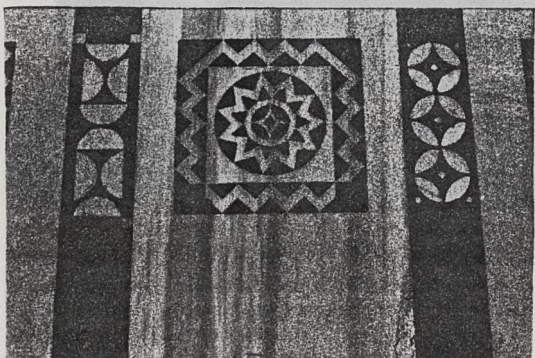
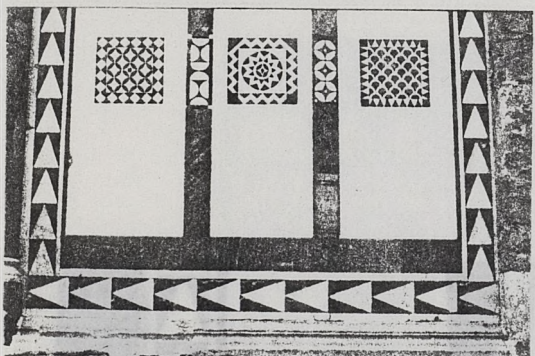
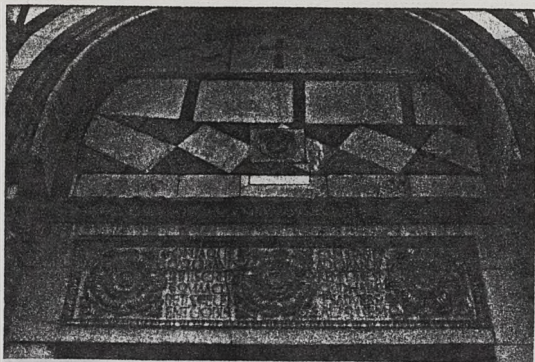


C'est le seul reste d'une église rebâtie par les Bénédictins à la fin du XI^e siècle. Au quattrocento, Brunelleschi puis Michelozzo furent chargés de reconstruire cette vénérable église. Cette plaque de marbre fut soigneusement préservée et mise en valeur par les artistes renaissants qui y reconnurent certainement, comme à San Miniato al Monte ou Saint André d'Empoli, une authentique préfiguration de leur poétique spatiale.



C'est ici que l'intuition de la façade comme lien de conversion de toute la représentation architecturale dans des rapports bi-dimensionnels est la plus évidente. Au caractère pan-spatial de cette façade plate s'ajoute un caractère pan-historique ; on voit s'insérer ici des colonnes de marbre noir couronnées de chapiteaux corinthiens presque classiques.

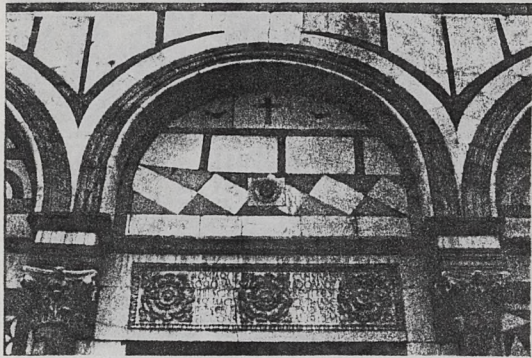
Ainsi cette relation de transparence qui s'établit dans l'espace semble aussi s'étendre aux temps historiques : l'image de l'antiquité troublée au cours de ces "siècles obscurs" et qui s'est presque effacée, réapparaît de façon nette sous forme de fragments singuliers, chapiteaux, rosaces, morceaux d'entablement, mais dans un espace qui est nouveau.



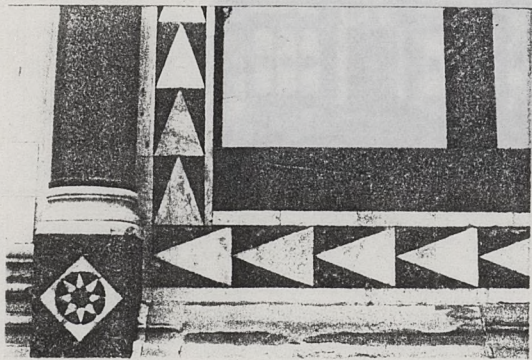
Et le fait poétique majeur de cette représentation d'architecture tient à cette transposition de l'antique qui est figuré comme dans une nature morte : éléments d'extraction canonique copiés avec exactitude d'après les ruines romaines transposées dans cet espace nouveau de la surface. Le linteau de la porte d'entrée illustre cette transposition d'une modénature classique exacte rapportée sur cette façade d'une spatialité moderne : d'apparence monolithique et en réalité réalisé en deux pièces, il est orné d'un cadre de rais de coeur et de trois rosaces d'acanthé qui le font ressembler à un plafond romain. Ces motifs ornementaux sont en effet utilisés dans l'antiquité exclusivement pour décorer les sous-faces horizontales et les rampants ; mais l'espace perspectif proto-renaissant ramène la citation dans le plan frontal de la façade, surface picturale où se résout la profondeur et qui indique bien le sens de ce "retour" à l'antique.

Dans le registre bas du portique, on retrouve les archétypes de la profondeur peinte avec la transparence des fausses fenêtres stylisées par les panneaux de marbre à veinures incrustés d'un décor d'inspiration orientale, rosaces de menues pièces de marbre ou de mastic coloré.

Les tympanes en placage noirs et blancs sont ornés de motifs réticulés traditionnels du plafond caissonné repris au fond de chaque boîte d'espace de part et d'autre de l'entrée par un portique d'échelle réduite consignant l'éloignement.

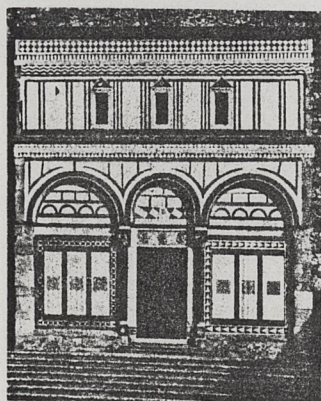


Au-dessus du linteau romain la frise perspective de losanges assemblés pour les pointes, fugue spatiale vers l'intérieur délimitée comme en peinture par la voussure blanche de l'arc qui se profile au premier plan ; au-dessus, le profil graphique de deux oiseaux stylisés qui furent des colombes, comme les rinceaux furent des pampres, sont des figurations décoratives dérivées du vocabulaire antique.



Les tronçons d'entablement et les voussures des arcs qui sont d'extraction classique sont sculptés en reliefs ; ces fragments architecturaux rapportés sur la surface bidimensionnelle s'y prolongent de manière purement optique et lumineuse (ourlés d'ombre en marbre noir soulignant les extradors et bandeaux horizontaux blancs et noirs et faisant un écho lumineux à l'architecture) tandis qu'ils sont contaminés à leur tour par le bichromatisme d'ensemble et désignés sans ambiguïté aux points d'effort comme purs faits plastiques (sommiers et architrave stratifiés en bandes blanches et noires alternées).

Les colonnes du portique sont engagées à moitié, selon le modèle romain du temple à pseudo périptère (La Maison Carrée à Nîmes) : en tant que demi-formes de colonnes, elles donnent l'illusion de colonnes pleines ; cet engagement à moitié désigne donc les colonnes comme des faits visuels : simulation de la forme complète moyennant la demi-forme. Ce modèle apparent sur la façade plate, loin de créer une opposition avec le galbe des futs en réalise ainsi au contraire l'association étroite.

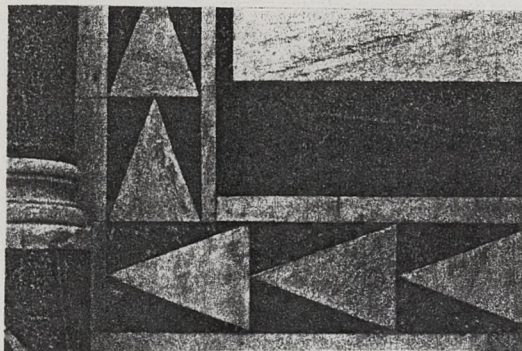


Une frise en marquetterie soignée faite de gouttes et de files de perles losangées traverse toute la largeur de la façade. Au-dessus d'une architrave ornée de denticules faisant relief, une large bande noire forme la ligne de terre d'une vue résolument picturale qui se développe dans un second plan. L'éloignement est consigné par l'amincissement des bandes noires et la diminution des trois fausses fenêtres à fronton.

Ces lointains avec lesquels s'achèvent la vue ont une valeur plus atmosphérique, celle d'un paysage : frise à bâtons rompus blancs et noirs rappellent la figuration byzantine verticale d'une rivière, portique minuscule d'un édifice éloigné, frise de carreaux sur la diagonale se touchant par les pointes, motif qui dans son égalité de blancs et noirs identifie l'horizon comme ligne de partage entre l'ombre et la lumière.

Le rapprochement dans la composition de cette façade de fragments canoniques antiques presque "exacts" d'une part, (colonnes, chapiteaux, architrave) et d'une figuration architecturale en a-plat (faux-portique, fausse perspective, fausses ombres) est un fait qui peut choquer ou passer pour inexplicable. Certaines écoles critiques de la fin du XIXe et du début du siècle s'attacheront à établir une discrimination entre les citations classiques de la proto-renaissance, en avance sur leur temps, presque correctes, et la facture "brutale, archaïque" des tracés bi-dimensionnels, réalisés par ailleurs avec une grande sûreté technique (intarsie bicolores de marbre). Ces façades semblent réaliser des juxtapositions inconcevables, et ces mêmes écoles critiques s'efforceront d'en réduire l'apparente hétérodoxie : tel motif d'intarsia préexiste, ou bien est d'une autre main, tel archaïsme absurde est dû à une gaucherie d'artisan.

d'informations."



La décomposition de la façade en éléments de valeur et en incongruités conduit à la nier comme unité nouvelle, dans sa qualité de surface, où toute citation n'a d'autre valeur que picturale : ce ne sont pas des ordres antiques qui y sont enchassés, mais seulement leur image, même s'ils présentent certains modelés.

L'exemple de la façade de la Badia Fiesolana doit nous permettre de mieux comprendre ce mouvement de retour à l'antique qui ne peut se faire tant qu'un processus de distanciation ne s'est pas engagé.

Comme le note en effet Panofsky (Essais d'Iconologie) :

"Pour un esprit du Moyen-Age, l'Antiquité classique était tout à la fois trop éloignée et trop vivace pour être considérée comme un phénomène d'ordre historique. D'un côté, on avait conscience d'une tradition ininterrompue, dans la mesure où l'Empereur passait pour successeur en droite ligne de César et d'Auguste, tandis que les linguistes se prenaient pour des héritiers de Cicéron et de Donat, que les mathématiciens faisaient remonter leur patrimoine à Euclide. De l'autre côté, on avait conscience d'un fossé infranchissable entre civilisation païenne et chrétienne. Ces deux tendances ne pouvaient dès cette époque s'équilibrer au point de permettre qu'on prît à leur égard les distances de l'Histoire..."

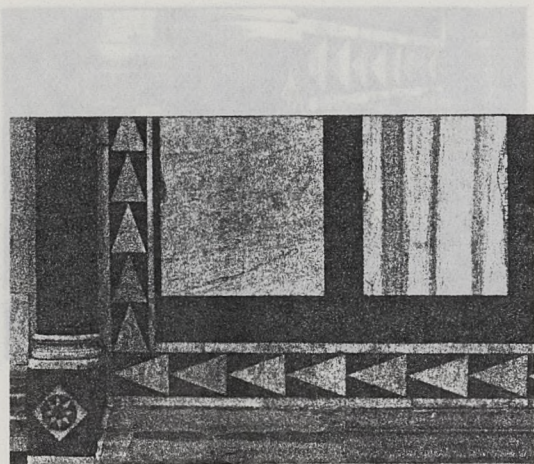
Aucun homme du Moyen-Age ne pouvait considérer la civilisation de l'Antiquité comme un phénomène qui prît son sens par lui-même, qui appartint au passé mais fût historiquement détaché de l'univers contemporain - comme un "cosmos culturel" à étudier, à restaurer si possible, au lieu de rester un univers de vivantes merveilles, ou une mine d'informations."



La façade plate de la Badia n'a jamais été aussi explicitement désignée comme un plan qui intègre tout espace et le résoud en valeurs linéaires et lumineuses. Ce plan introduit une distance figurative aux motifs, qui bien que situés sur la même surface occupent des régions de l'espace différentes, mais il introduit également une distance historique aux motifs architecturaux de l'antiquité qu'il remploie hors contexte dans un sens différent.

Il convient aussi de distinguer deux termes : celui du thème et celui du motif. Le thème de cette façade proto-renaissante c'est la transformation de la surface en plan transparent intégrant toute spatialité, thème qui anticipe et rend inévitable la découverte de la perspective linéaire. Le motif, c'est une modénature architecturale qui dérive du prototype antique ; ce motif, à travers toute une tradition de représentation dominée par l'unification en surface, a perdu tout contact avec les thèmes antiques ; c'est à dire que l'unité d'image de l'ordre antique s'est dissociée en thèmes et en motifs contradictoires.

Panofsky dans l'introduction de "Essais d'Iconologie" note que même à l'apogée de la période médiévale, il est significatif que : *"les motifs classiques n'aient jamais servi à la représentation des thèmes classiques, et corrélativement, que des thèmes classiques n'aient jamais été exprimés par des motifs classiques."* (Cette curieuse divergence entre les motifs et les thèmes classiques s'expliquant selon l'auteur par le contraste entre deux systèmes de survivances distinct, celui de l'image, de la tradition iconographique et celui du texte, des manuscrits).

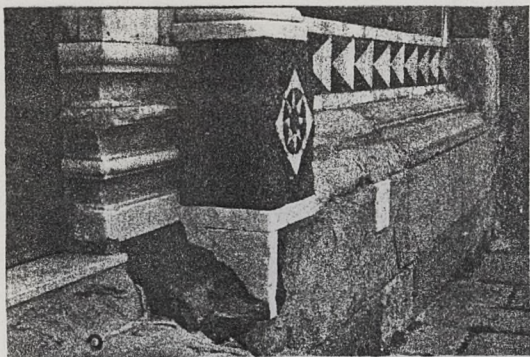


Sur la façade de la Badia, la relation avec le prototype classique s'accomplit exclusivement dans le domaine du motif, ses objectifs thématiques, ceux de la façade étant exactement opposés à ceux de la spatialité antique (l'illusionnisme).

Le courant de la proto-renaissance, dont cette façade est un des plus caractéristiques achevements, se définit par un engouement pour les motifs classiques (modénatures recopiées avec soin) sans souci des thèmes classiques, mais aussi par un vif intérêt pour les thèmes spatiaux classiques (le courant du néo-platonisme chrétien où l'espace est conçu comme lumière).

La façade plaque de la Badia réalise la juxtaposition d'un archétype spatial, usé par la tradition, celui de triangles blancs se touchant par les pointes et dérivant dans une platebande noire encadrant la fausse fenêtre, et du motif statique, vertical et structurel de l'ordre corinthien classique, qui, poétisé par la coloration : fût noir, base blanche, dé orné d'une rosace en marquetterie, est déjà une image de l'Antiquité.

Cette juxtaposition illustre la contradiction entre thèmes et motifs réunis sur le plan de la façade, et contenus par le langage unitaire chromatique de l'intarsia. C'est une préfiguration de l'unité nouvelle que la renaissance viendra sceller sur ses façades par ce mélange si caractéristique de l'antique et de perspective linéaire moderne.



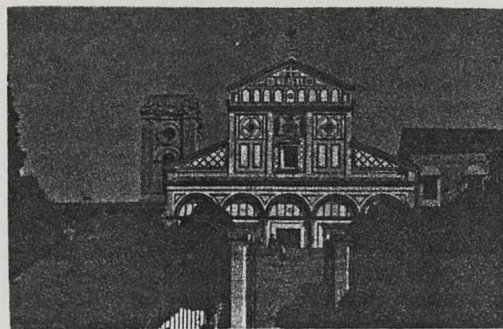
Tout autant que la perspective linéaire est fondée sur la conscience d'une distance entre l'objet et l'oeil, qui permet la représentation d'un espace cohérent, le retour à l'antique est fondé sur la conscience claire d'une distance intellectuelle entre le présent et le passé qui permet une conception cohérente des époques révolues.

Ainsi note Argan, en conclusion de son ouvrage "l'Architettura italiana del'200 et '300" :

"Lorsqu'avec la découverte de la perspective linéaire se reflétera l'espace systématique et rationnel qui sera à la base de l'architecture du Quattrocento, on ne pourra pas faire référence à l'espace comme nature - auquel cas l'activité artistique se serait réduite à la science - mais à la valeur de l'espace dans la tradition artistique, et l'on doit reconnaître que l'architecture gothique italienne dans sa plus intime et haute signification ne sera pas objet de polémique, mais élément fondamental de la culture artistique de Brunelleschi et d'Alberti".

ambiguité comme une surface figurative indépendante. La célébrité de la basilique tient à ce qu'elle apparaît tout d'abord comme un pur tableau d'architecture dressé face au panorama des collines de Florence.

Sur le "vetro trapezoidale" de la façade vient se projeter comme sur le dépoli d'une chambre noire une image d'architecture marquée par la présence d'un portique à cinq arcs ;

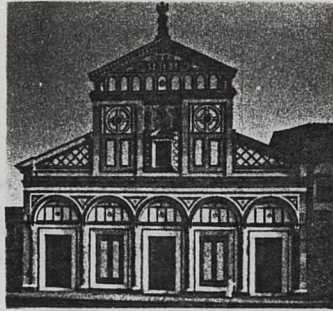


SAN MINIATO AL MONTE

Nous terminons l'étude des façades romanes toscanes avec celle qui en est l'emblème et qui les résume toutes.

Situé sur la colline au-delà de l'Arno qui domine Florence, San Miniato se découpe dans le lointain par la netteté géométrique de sa façade de marbre blanc. Cette plaque marmoréenne est comme un tableau posé dans le paysage toscan de collines plantées de cyprès, face à la ville. On y accède en gravissant des emmarchements à flanc de coteau qui sont un point de passage obligé d'où la façade est perçue frontalement et en contreplongée sur un fond de ciel qui l'isole, comme le faisait la muraille d'appareil rustique pour la plaque de la Badia Fiesolana. Toute la perception de l'édifice est ainsi constamment maintenue dans le cadre quasi scénographique d'une vision frontale de cette surface lumineuse qui masque le restant de l'édifice. Les matériaux lumineux et polis (incrustations de marbres blancs et verts de Prato) contribuent à décoller cette image frontale de la masse terreuse des toits et des murs qui sont restés bruts ; elle est ainsi consignée sans ambiguïté comme une surface figurative indépendante. La célébrité de la basilique tient à ce qu'elle apparaît tout d'abord comme un pur tableau d'architecture dressé face au panorama des collines de Florence.

Sur le "vetro translucido" de la façade vient se projeter comme sur le dépoli d'une chambre noire une image d'architecture marquée par la présence d'un portique à cinq arcs ;



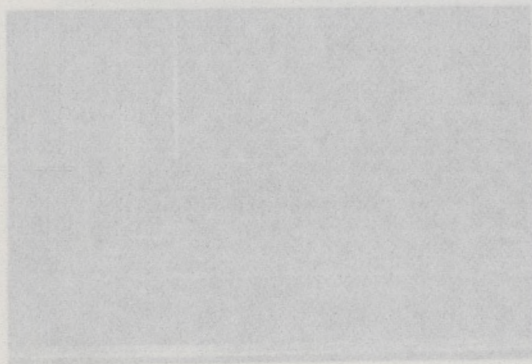
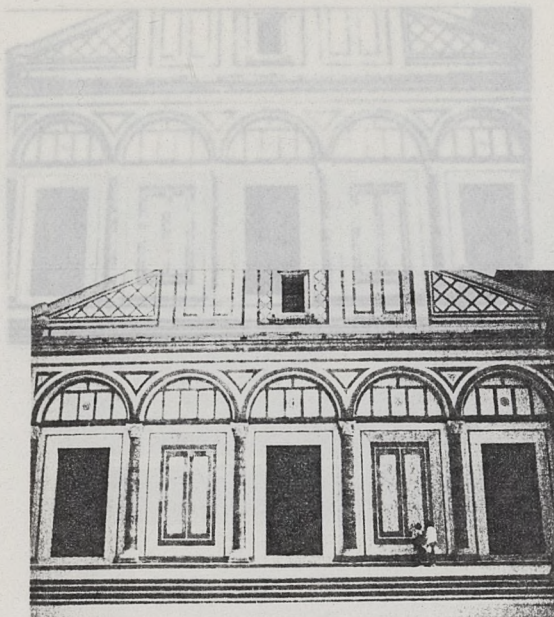
mais cette figuration est sans correspondance avec le volume intérieur de la basilique qui est divisée en trois nefs. La profondeur du tableau ne coïncide pas avec la profondeur réelle de l'édifice et cette façade ne paraît être dans un premier temps qu'un simple décor donnant une fausse idée de ce qu'il occulte.

Pour bien situer les relations de cette façade à l'édifice, il faut se laisser aller à une lecture picturale, c'est à dire une lecture qui admette que puisse être reconstituée sur cette mince plaque une spatialité tout aussi réelle que celle de la nef. Cette lecture doit pouvoir découvrir sur la façade un paysage d'architectures construit comme dans la peinture des maîtres pisans par des avant-plans d'arcatures, des éléments moyens, des fonds éloignés et réduits, des surfaces frontales et des sols ou des plafonds horizontaux fuyants.

Cette figuration architecturale en perspective sur la façade diffère toutefois de celle qui est donnée par la peinture pour deux raisons :

Tout d'abord, il n'y a pas ici de sujet explicite, d'argument, scène mythique, hagiographique ou historique, le fond architectural ne sert à personne, c'est d'ailleurs plutôt l'inverse d'un fond et le devant d'un édifice où le décor architectural accomplit le rôle de sujet.

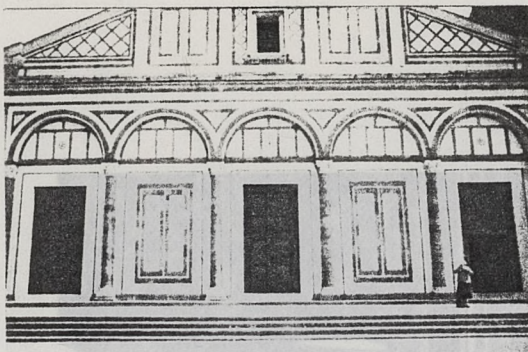
Ensuite, la façade n'est pas arbitrairement délimitée comme la surface d'un tableau ou d'une prédelle. Ses contours, malgré la transparence, l'apparente dématérialisation, restent directement associés au volume de l'église dont



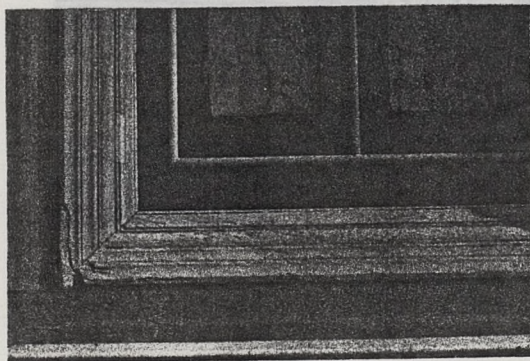
Le paysage d'architecture dépeint n'est pas ici lié aux actions humaines peintes et dont il constitue le contenant idéal (la boîte d'espace de la peinture siennoise) mais aux actions réelles, aux mouvements des personnages sur les places, devant les parvis, autour des baptistères et elle est la section par un plan frontal : le fronton triangulaire n'est pas imaginaire, le produit d'une fantaisie décorative, mais correspond au toit à deux pentes couvrant le transept et les ailes inclinées à leur tour correspondent aux versants symétriques des deux collatéraux. La découverte de la perspective, on voit significativement l'architecture peinte s'émanciper et figurer conjointement aux scènes représentées comme Ainsi, la profondeur, donnée pour elle-même, et non ne pour servir de contexte spatial à une représentation re-semble avoir une valeur de dénouement d'avec tout importante l'édifice tandis que la surface de représentation qui la délimite y reste entièrement associée. Cette façade n'est donc pas plus un écran occultant la réalité de et l'édifice qu'un diaphragme transparent relevant la scilicet ou spatialité interne. (C'est la façade de la Chiesa della Francesca ou plus tard encore La Calomnie de Botticelli).

Pour éclairer cette relation de dualité entre la façade et l'édifice, on pourrait faire un parallèle avec la relation d'un masque porté sur un visage qui ne se borne pas à dissimuler les traits, mais qui, par l'image superposée, collée à la première et dont elle épouse les contours, le révèle dans un aspect second et déterminé.

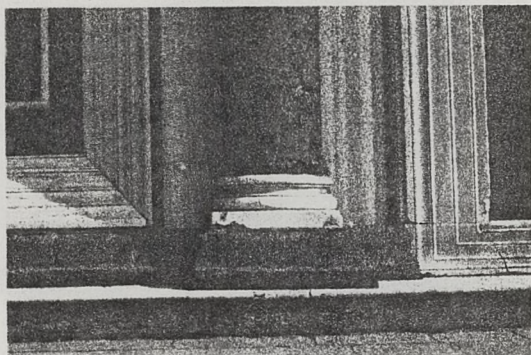
Le propre de la façade romane toscane, non illusionniste, c'est d'ouvrir tout l'édifice sur l'extérieur par un fait pictural de surface significatif. La relation urbanistique et paysagère de l'édifice à son environnement ne passe ici ni par l'évocation en continuité de l'intérieur, comme dans les façades gothiques, ni dans sa contradiction comme dans les façades baroques, mais par la création d'un tableau. La façade est donc tout aussi réellement liée au fait spatial de l'édifice que les trois percements qui nous introduisent à l'intérieur.



Le paysage d'architecture dépeint n'est pas ici lié aux actions humaines peintes et dont il constitue le contenant idéal (la boîte d'espace de la peinture siennoise) mais aux actions réelles, aux mouvements des personnages sur les places, devant les parvis, autour des baptistères et des campaniles et donne ainsi au bâtiment sa dimension urbanistique. (Il faut se garder d'une acception trop étroite du décor architectural en peinture qui serait exclusivement perçu dans un rapport d'accessoire secondaire, métrique et géométrique, aux actions humaines. Postérieurement à la découverte de la perspective, on voit significativement l'architecture peinte s'émanciper et figurer conjointement aux scènes représentées comme sujet parallèle, construisant un espace pur mais qui ne baigne plus toute la représentation, et reste volontairement délimité. Cette architecture peinte, aussi importante picturalement que les personnages, n'a plus pour fonction de contenir l'action, mais plutôt d'entretenir une relation de contrepoint aux actions humaines par sa fixité et sa régularité inorganique - voir la Trinité de Masaccio ou la Pala di Brera de Piero della Francesca ou plus tard encore La Calomnie de Botticelli).



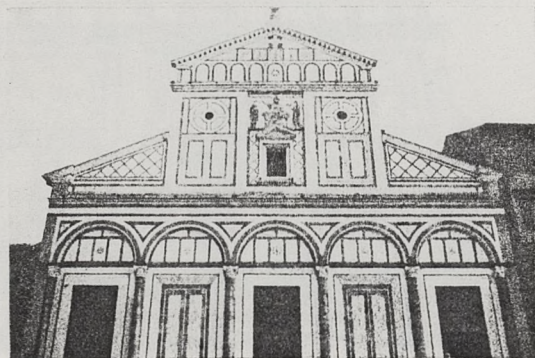
Cette digression permet de mieux saisir la mise sur un pied d'égalité des vraies et fausses fenêtres dans le portique du rez-de-chaussée de San Miniato. Ce portique "peint" dont les tympans sont ornés de l'archétype perspectif des réticules et qui encadre deux fausses fenêtres dont le plissement des encadrements de marbre blanc introduit à la profondeur nébuleuse des placages de porphyre rougeâtre est ici fort à propos. L'image de la profondeur est en effet dépeinte là où l'on doit s'engager à l'intérieur de l'édifice, et cette fonction de représentation s'accomplit même si le rythme des cinq arcs est sans correspondance avec une autre réalité, d'ordre non pictural, donnée par l'espace à trois nefs qui n'a pas de raison de devoir être rendue au-dehors. L'image des cinq portes sur la façade est donc tout aussi réellement liée au fait spatial de l'édifice que les trois percements qui nous introduisent à l'intérieur.



Le portique d'entrée recèle un détail significatif lié à une difficulté inévitable que suscite la jonction entre l'image architecturale en façade et l'édifice "réel" : les encadrements de marbre blanc, qui contournent les cinq portes, sont décalés vers le bas et amincis sur les seuils des trois entrées véritables, car ici la fausse porte picturale doit aussi livrer un réel passage à l'intérieur de l'édifice.

Cette légère irrégularité qui trouble la composition dénote le point de connexion et de contradiction entre l'espace d'ordre pictural de la façade, et celui, architectural, de l'édifice. Cette difficulté à concilier à la fois une vraie porte d'entrée, et son image, parce qu'un encadrement perspectif complet, souhaitable du point de vue du tableau ferme en partie basse une marche sur laquelle on bute, est telle qu'on devra la résoudre plus tard de manière radicale : les retours de l'encadrement sont tranchés net le long des piédroits. Cette solution s'institue à la Renaissance comme une constante de modénature qui orne les jambages de chaque portail en architecture. (Piédroits de l'Ospedale degli Innocenti, de Santa Maria Novella et de la Cappella Pazzi, du palais Rucellai, niches latérales de Santo Spirito, etc...) et aussi en peinture (l'Annonciation des Offices de Botticelli).

On a ôté un morceau du cadre au droit du seuil pour permettre l'entrée ; la suggestion d'un encadrement complet est donnée par l'amorce de ces retours en équerre. Solution qui témoigne de l'absence de compromis entre des exigences d'ordre aussi différents,



lorsqu'il faut traverser cette façade qui n'est d'abord faite que pour être regardée et s'engager dans la profondeur réelle de l'édifice.

Comme à Sainte Marie hors la Porte de Lucques, trois bandes de marbre vertes et blanches alternées, s'épaississant en une légère corniche en relief et un rang de pierres nues, délimitent l'image du portique d'entrée comme premier plan. De fait, le registre supérieur plombé à la verticale du portique appartient à une image formée dans un plan pictural plus éloigné ; les pilastres corinthiens aux fûts cannelés ne sont pas composés avec les rythmes du portique d'entrée, les verticales sont sans correspondance aucune, les décalages ne pouvant s'expliquer autrement que par une diminution optique. Aussi, ces pilastres qui ne peuvent appuyer structurellement, reposent du moins sur la ligne de terre picturale des bandes de marbre noir et sur un sol qui s'étend comme une place pavée marquée par le croisillon diagonal dessiné sur les deux pignons de collatéraux. Ainsi apparaît l'image d'un tempietto, façade d'un autre édifice dépeint sur la même façade par les pilastres corinthiens et le fronton.

Le quadrillage des demi-frontons des deux collatéraux fournit l'image spatiale d'une place dallée sur laquelle est érigé le Tempietto. A peine formée, l'évocation de ce petit paysage architectural tend à s'évanouir ; la représentation de l'espace n'a rien de suggestif : les diagonales ne fuient pas vraiment, les dallages ne sont pas réduits proportionnellement. Aussi, une autre interprétation se forme-t-elle, celle d'une image plate, simple treillage ornant la surface. Mais cette proposition à son tour ne



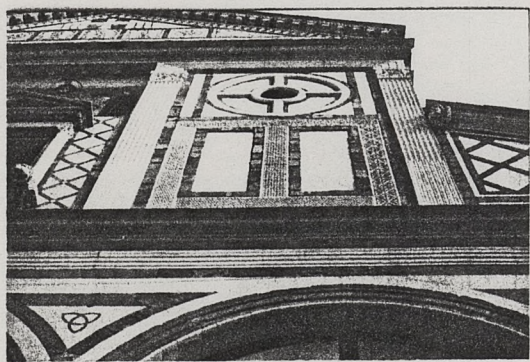
résiste pas à certaines irrégularités dans la découpe du croisillon ; dans les angles supérieurs, il ne reste des carreaux blancs que de petits fragments triangulaires, aberrations qui contredisent l'évidence décorative du treillage et confirment une interprétation optique, projective, de figures étagées en profondeur et se masquant l'une l'autre, ne laissant échapper la réalité visuelle que par fragments aléatoires, comme ces bribes de personnages, de visages dans la fresque de Piero della Francesca : le croisillon ne paraît plus associé aux surfaces des demi-frontons ; il n'est pas là pour les garnir, mais pour les nier dans une image d'espace fuyant qui se reforme incoerciblement et qui fait douter tout aussi fortement d'une lecture en surface de cette façade.

On pense à ces illusions d'optiques et phénomènes de réversion spatiale offrant alternativement une image plate ou tridimensionnelle, concave ou convexe, qu'affectionne le graveur M.C. Escher. Mais ici, l'image instable n'est pas formée sur la page d'un livre, mais en façade, c'est à dire comme devant figuratif qui introduit l'espace de l'édifice qui lui n'a rien d'une illusion et dont l'image subit la poussée : les triangles des demi-frontons qui lui servent de support sont loin d'être arbitraires puisqu'ils sont donnés dans la section de front des toits en pente abritant les collatéraux ; la corniche inclinée et le bandeau noir forment un ressaut en avant marqué au voisinage des égouts, qui rompt la surface et assure la connexion sur les bords, entre l'image et l'édifice.

A ces mouvements alternant d'effet de décor en surface, et de profondeur picturale correspondent des temps de connexion puis de détachement entre l'image architecturale et l'édifice, c'est à dire d'existence de l'image sur une surface murale opaque, puis sur un plan transparent.

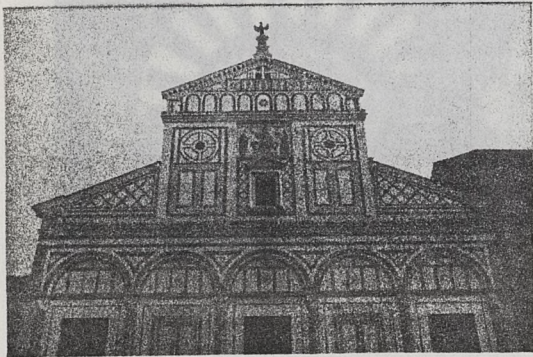
Ces effets d'alternance, à la différence des gravures d'Escher, ne sont pas cultivés pour eux-mêmes ; ils n'introduisent aucune valeur onirique ou dynamique dans la perception de l'édifice, c'est au contraire le mode même d'existence de l'image architecturale en façade qui ne diffère de celle formée à la surface d'un tableau que dans la nature du support.

Tout le problème du décor architectural "perspectif" en façade peut se résumer à ceci : exister comme seule image, désignée comme fait pictural, dont la profondeur est suffisamment stylisée pour ne pas s'associer et se confondre avec celle de l'édifice, mais suffisamment explicite aussi pour que l'image n'ait de chance de se stabiliser comme seule surface qui interfère et s'oppose à lui.



La seconde façade du Tempietto dépeint à son tour un espace, laisse plonger le regard à l'intérieur : au sol, un quadrillage diagonal d'échelle réduite et de dessin plus délicat (intersections ornées de bouchons blancs) est réalisé en marquetterie de marbre ; sous les ailes, des panneaux de marbreries ornés de tressages et d'appareils réticulés, figurent conventionnellement le sol horizontal dont l'image est soudée à celle de plafonds : auréoles colimatées encadrant deux oculi et figurant des coupes rabattues sur le plan frontal ; au centre, une mosaïque sur fond d'or est le double développé sur la surface plate de la façade de celle qui orne le cul de four de l'abside.

La versalité de cette image figurant à la fois des plans frontaux (façades) et des plans horizontaux (sols et plafonds) est confirmée par le repliement de l'architrave qui fait retour verticalement sur les chapiteaux corinthiens.

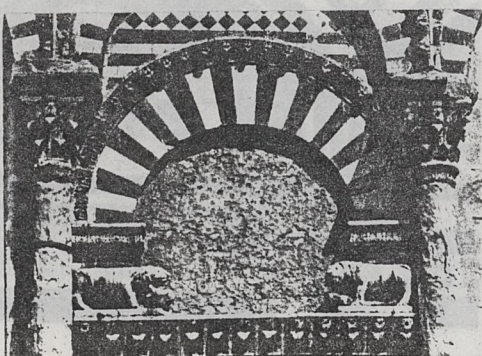


Cette citation d'une modénature classique si hérétique implique une lecture spatiale qui la dénoue comme d'elle-même d'avec la surface de la façade. (On retrouve plus tard ce même motif aux extrémités du portique de l'Ospedale degli Innocenti) ; il ne s'agit donc pas d'une bizarrerie isolée, mais plutôt d'un même processus qui tend à reconstituer, à partir d'éléments empruntés à l'antique, une modénature toute picturale qui reproduit directement les aberrations issues du démembrement du décor architectural en peinture.

Au-dessus de la corniche noire du Tempietto se développe un motif de petits arcs, réalisé en plaquis de marbres verts et blancs, qui rappelle les arcatures des églises romanes lombardes. Comme au baptistère de Florence, il ne subsiste qu'une image sur le plan, tout relief est absent ; les colonnettes de l'arcature sont rendues par un clair-obscur tout pictural : une ombre figurée par un contour de marbre vert foncé détoure en négatif le fût de la colonnette et l'arc en plein cintre.

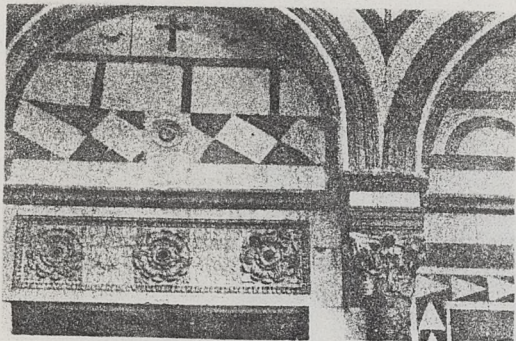
Cette lecture paysagère de la façade, impliquant comme en peinture une profondeur figurative avec un portique au premier plan, un Tempietto en plan moyen posé sur une place dallée, des lointains réduits, dont les détails d'incrustations s'affinent, bute sur un obstacle lié à l'archaïsme de la représentation perspective.

Si on la compare à celle qu'a déjà développée la peinture à la même époque, le décor architectural fuyant figuré en façade paraît retarder sur les constructions chargées de donner leur consistance spatiale aux représentations peintes.



Aussi ne peut-on s'empêcher de réprimer la reconnaissance de cette profondeur à la surface de la façade ; ne s'agirait-il pas plutôt d'un simple motif glissé là pour combler un vide et introduire une variété toute décorative ? Mais sur cette façade tableau, là plus que tout ailleurs, le décor architectural a une signification on ne peut moins hasardeuse ; ce que l'archaïsme perspectif désigne dans cette profondeur picturale à peine formée n'est le fait ni du hasard, ni d'une insuffisance, mais doit être compris comme une nécessité, celle précisément d'entretenir un doute quant à la spatialité du motif spatial, celui des claveaux noirs et blancs alternant dans un arc en plein cintre par exemple, sans que puisse inversement être évacuée toute sensation de spatialité. Ainsi l'architecte de façade procède-t-il comme les fresquistes du quattrocento chez qui les décors architectoniques n'envahissent jamais toute la représentation et où la profondeur n'est consignée que par quelques notations marginales, géométriquement exactes, de peur de ruiner dans la force de la suggestion la réalité plane du mur. Les archétypes perspectifs porteurs de sensation spatiale tels que pavages à damiers, plafonds caissonnés, portiques décroissants sont délaissés par Piero de la Francesca dans le cycle de fresques d'Arezzo ; la perspective subtile des corps et des drapés s'allie au décor architectural par des détails marginaux d'une construction délicate (base et chapiteaux composites fuyants de la Reine de Saba) ou sous des angles interdisant toute rentabilisation de la profondeur (élévation frontale du Temple de la Preuve de la Vraie Croix, portique fuyant presque debout dans la Flagellation).

A la différence de la peinture, les façade romanes les plus plates recèlent toujours certaines figures qui sont traitées en relief ; ces éléments de modelé paraissent d'une facture plus avancée surtout pour ceux qui furent copiés des



et font venir en avant ses piédroits, et même le détail moderne d'une base de colonnette traitée en trompe l'oeil avec un ourlet d'ombre académique.

prototypes antiques quand ils ne furent pas simplement remployés à partir de quelque ruine ou dérivés de certains éléments carolingiens ou lombards (amortissements en forme de Tête de lion, atlantes en haut relief...).


droite ligne de la peinture qui réalise le creveu mural avec la fausse fenêtre réaliste doit nous permettre de

Ces bribes plastiques disposées sur le tableau de façade ont une valeur de contraste en tant que modelé d'abord qui se détache sur la surface, mais aussi comme figurations précises, aux détails fouillés, narratifs vis à vis desquels le décor architectural dessiné en plaquis de marbre contraste par son schématisme, sa concision, sa volontaire restriction. Il semble que ce décor doive rester partiellement inaccompli pour les sens, pour ne pas troubler la valeur plastique de la surface, et nettement délimité du domaine du relief, par crainte de réaliser une ambiguïté, celle où l'architecture et la peinture se fondent en cet espace d'illusion que le Maniérisme et le Baroque voudront tenter.


architecture, il semble que les architectes romans aient voulu cette stylisation extrême pour que soit maintenue une

Bien révélatrices quant au décor architectural perspectif sont les altérations qu'il subit à la fin du XIXe siècle lors des restaurations entreprises dans l'abside de San Miniato. On sait que le parementage d'origine ne subsiste que sur la paroi du fond et les deux parois latérales du sanctuaire. En partie haute de la nef, les fenêtres d'éclairage alternent avec de fausses fenêtres auxquelles le travail des restaurateurs consistera à donner une "vérité" perspective. Le dessin nouveau de la fausse fenêtre réalisé à base d'enduits de stuc et de poudre de marbre "perfectionne" la spatialité romane en apportant la convergence correcte des lignes fuyantes figurant la profondeur des ébrasements, des valeurs de clair obscur qui creusent la fenêtre

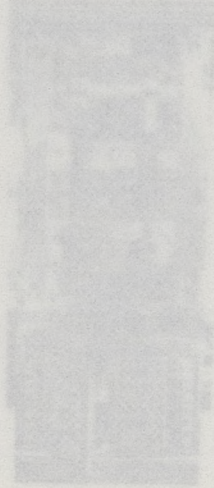
et toute la couleur.



et font venir en avant ses piédroits, et même le détail moderne d'une base de colonnette traitée en trompe l'oeil avec un ourlet d'ombre académique.

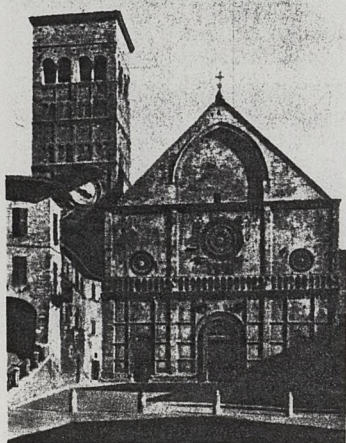
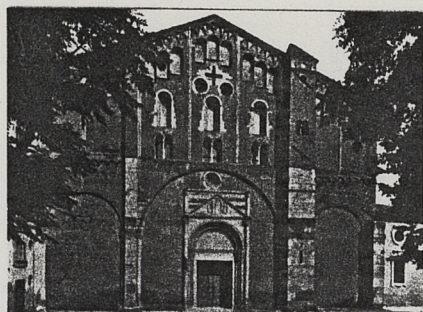


Cette opposition de sensibilité entre la spatialité romane stylisée et cette utilisation du clair obscur issu en droite ligne de la peinture qui réalise le crevé mural avec la fausse fenêtre réaliste doit nous permettre de mieux saisir la valeur de la limitation du bichromatisme qui exclue le passage entre l'ombre et la lumière et introduit la profondeur dans la façade par le démantèlement systématique de toute valeur de surface. Cette limitation est bien un fait de style et non de technique, même si historiquement l'un anticipe l'autre et rend nécessaire l'invention d'une vision en transparence des surfaces, de la perspective, point de départ de toutes les techniques modernes de construction exacte des fuyantes, de passage, de modelé.



Et dans cette figuration d'architecture, sur une architecture, il semble que les architectes romans aient voulu cette stylisation extrême pour que soit maintenue une distance entre la profondeur "peinte" du décor architectonique, et la profondeur réelle de l'édifice, pour qu'elles ne puissent se confondre comme ce sera le cas plus tard dans l'architecture baroque et maniériste (le Chœur S. Maria presso S. Satiro de Bramante, les médaillons peints de S. Francesco d'Arezzo de Andrea di Pozzo).

On est ainsi amené à la profondeur, non pas grâce au réalisme de l'image, à sa force suggestive, mais par l'accumulation de défauts de cohésion, par ces sautes de valeur des marbres bichromes qui tissent la ruine de toute la surface plate en y désignant génériquement toute la lumière et toute la couleur.



Inversement, on est ramené à la surface par cette stylisation de la profondeur, ces défauts volontaires d'une représentation archaïsée même vis à vis des ultimes perfectionnements illusionnistiques de la perspective antique qui rééquilibrent et identifient séparément la "façade fresque" sur la paroi de l'édifice, la ligne de fuite figurative et la fugue spatiale réelle.

A la différence de la peinture qui traite l'architecture en perspective comme fond spatial, boîte d'espace pour ses sujets en action, le décor architectural sur ces façades plates doit se développer directement sans argument ni histoire. Les paysages architecturaux vides figurés en façade doivent aussi compenser la perte du sujet dans un foisonnement d'images plates qui se mesurent et se relatent à l'édifice tridimensionnel en y juxtaposant leur spatialité d'ordre poétique. Ce sont les seuls purs paysages d'architecture possibles, auxquels la peinture n'accède jamais isolément. (Les décors de villes idéales de Francesco di Giorgio, les places vides bordées d'arcades, les pavages fuyant vers des horizons déserts tels qu'on les voit se développer au XVe siècle, surtout en marquetterie, n'ont pas la valeur en soi d'une peinture, mais celle d'un dialogue avec l'objet en volume qu'ils décorent, coffre d'ébénisterie ou panneaux lambrissés d'un cabinet rectangulaire).

Ces "monuments plats" éludent ainsi des vagues de questions, celles de façades minces ou épaisses qui accompagnent ou séparent le dedans du dehors, masques secrets et prolongements de l'intérieur ou systèmes relationnels intégrant le fait architectural dans son environnement, pour les reconstituer toutes ensemble, désignant sur la façade l'architecture figurée comme décor spatial pur libérant à la surface cette traversée poétique d'espace et de temps.

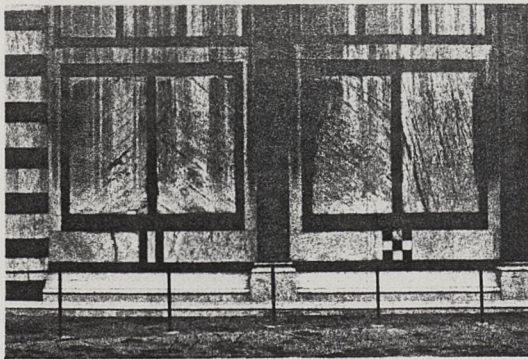
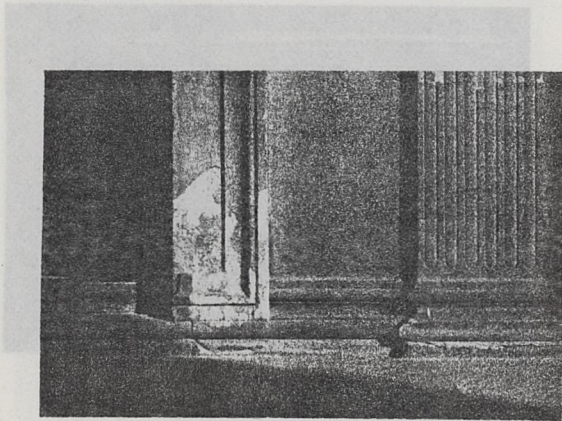
L' ESPACE BRUNELLESCHIEN

L'Antiquité, entièrement tendue vers la représentation de l'entité objective au rendu unitaire de la réalité sensible et individuelle, refutait complètement le domaine de la profondeur, de la 3ème dimension, c'est à dire celui de l'ombre ou mieux de la demi-ombre en tant que moment et élément négatif, de dispersion, de gêne, de rupture de ce qui était retenu comme son but ultime en matière de représentation artistique : "l'évidence objective maximale de l'entité matérielle " (Riegl Spätrömische ecc. 1959).

Avec l'invention de la perspective de Brunelleschi, pour la première fois, l'espace est saisi en tant que profondeur, comme constat et comme résultat, comme preuve exacte de la présence effective de la troisième dimension dépouillée de tout élément de trouble et de gêne de caractère subjectif.

Brunelleschi saisit dès lors l'espace comme une forme capable de fournir exactement la représentation de la réalité sensible dans ses trois inhérences dimensionnelles : largeur, hauteur, profondeur. Inhérences dimensionnelles que le Moyen-Age avait pu espérer saisir en imaginant les procédés les plus variés, mais toujours de façon empirique, et qu'il venait de démontrer comme n'étant plus inaccessibles, artistiquement irréductibles, mais au contraire que l'on pouvait explorer avec des méthodes scientifiques, mathématiques et géométriques absolument exactes.





L'Antiquité, comme l'a indiqué Riegl, renonça à la
repré La libération dans l'approche de l'espace passait
par la projection sur un plan où tout le problème de
la profondeur pouvait se résoudre en mesures et en
proportions. La simplification consistant à représenter
en deux dimensions, non pas sa matérialité, mais seule-
ment sa conversion en rapports bidimensionnels,
c'est à dire sa mise en perspective. Ce raccourci mé-
thodologique et spatial vise non pas l'objet dans son
épaisseur, sa consistance, mais dans ses mensurations,
ses proportions propres et celles en rapport aux autres
objets.

Avec Brunelleschi, la troisième dimension relève désor-
mais du calcul, de la mesure.astique, son épaisseur,
pour ne l'aborder que dans l'exactitude mathématique

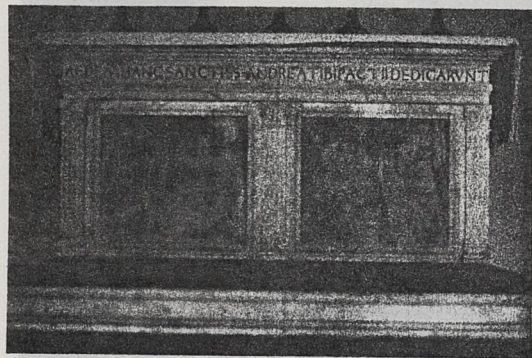
La surface murale est ainsi découverte ou ouverte
au champ d'une autre réalité puisqu'il est désormais
établi scientifiquement qu'on peut y donner valeur à
la profondeur dimensionnelle de l'objet saisi sous
forme d'image projective (alors que pour l'antiquité,
le mur ne fait office que de plein, de fond sur lequel
se détache la statue, le motif dont l'évidence se trouve
ainsi exagérée).

Il y a séparation entre la notion de plan et celle
de surface :

EQUIVALENCE DU PLEIN ET DU VIDE

La surface est indissociable de la matérialité de
l'objet alors que le plan est l'instrument de sa déma-
térialisation en tant que lieu géométrique de projec-
tion : cf. Argan in "Brunelleschi" qui écrit à propos
de la Cappella Pazzi :

"Il n'y a pas de doute que la décoration à damiers
descend bien qu'à travers une assimilation extrêmement
subtile de la découpe géométrique des églises romanes
toscanes : comme du reste la bichromie régnante dans
presque toute l'architecture brunelleschienne.
Cette découpe en damiers reflète le besoin de reporter
sur la surface et de résoudre dans une pure délinéation
chromatique la nouvelle structuralité lombarde.
Mais ici, traitant du plan et non plus de la surface,
les éléments chromatiques se transforment en faibles
éléments plastiques".

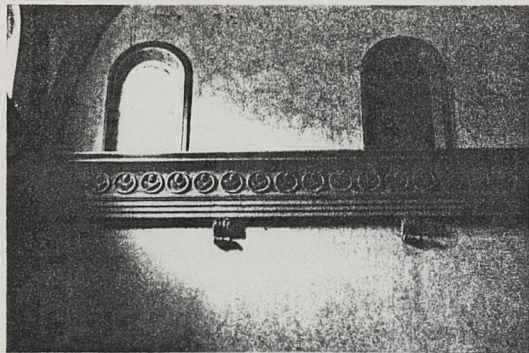


L'Antiquité, comme l'a indiqué Riegl, renonça à la représentation de l'espace comme 3ème dimension reportant tout sur la bi-dimensionnalité par crainte de perdre l'individualité matérielle de l'objet dans la zone critique et indécise où il pénètre l'ombre ou la demi-ombre et devient un raccourci, comme prélude à sa délinéation. Brunelleschi au contraire se tourne directement vers la réalité de la 3ème dimension (en abandonnant le recours au système d'ombres, de tradition empirique) non pas guidé par la crainte de perdre l'évidence matérielle, mais au contraire afin d'éliminer le sens de sa présence physique. Ceci, et toute la démarche perspective, implique l'abandon de la matérialité dans son sens plastique, son épaisseur, pour ne l'aborder que dans l'exactitude mathématique de sa projection essentiellement plane et bidimensionnelle, sous forme d'images stabilisées, en suspens, comme de pures évidences stéréométriques optiquement contrôlables ; d'où il s'ensuit que les valeurs prévalentes sont d'ordre graphique (linéaires et chromatiques).

EQUIVALENCE DU PLEIN ET DU VIDE

L'espace perspectif brunelleschien est d'ordre figuratif, c'est à dire une interprétation de l'espace réel naturel. Pour cet espace architectonique, il y a lecture sur un pied d'égalité des pleins et des vides, comme des quantités égales d'images tout aussi viables dans la projection planaire.

Argan (in Brunelleschi) note justement que dans le Portique des Innocents, le but de Brunelleschi est d'aboutir dans "le rapport des pleins et des vides, à une dématérialisation" ce qui distingue le plan comme pure entité géométrique de la surface (d'un bâtiment, d'un objet). La présence virtuelle du premier tend d'ailleurs à dévaloriser la restitution figurative du second.



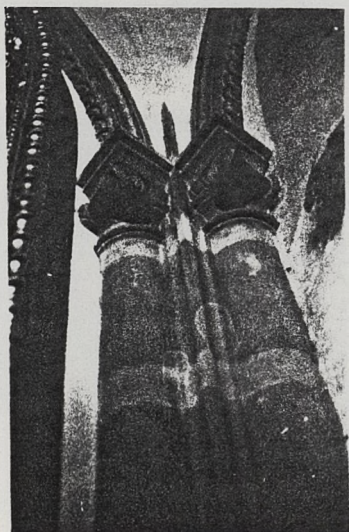
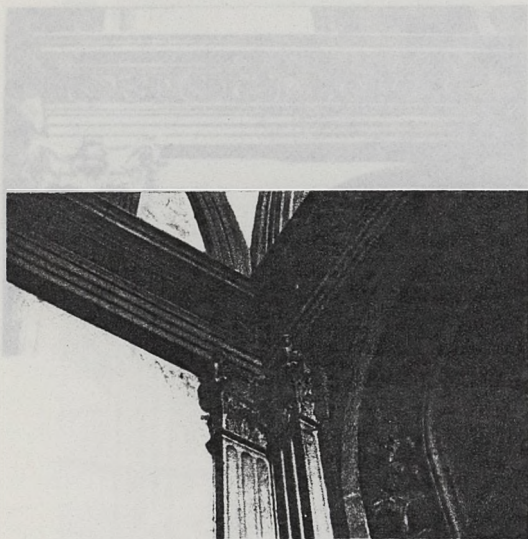
Luporini note à ce propos les erreurs auxquelles mène l'interprétation plastique qui tend à privilégier comme donné du discours perspectif le "telaio", le cadre, les "pleins", ceux qui correspondent en général aux éléments de structures, obscurcissant et niant la fonction "constructive" inéliminable du vide des grandes surfaces mates d'enduit blanc.

Interprétation erronée qui dissocie le plein du vide comme des faits différents, en contraste, dans l'acceptation la plus commune de ce rapport, c'est à dire dans le sens où le second terme, le vide ne vaut pas tant par lui-même que par la présence première et absolue du premier à laquelle il est assujetti. Valorisation unilatérale d'un des éléments alors que pour Brunelleschi ou Domenico Veneziano ou Piero de la Francesca, le plein et le vide sont d'une même nature (intégration optique).

Ils se présentent avec une pleine valeur de réciprocité et d'équivalence stylistique (murs d'enduits blanc, pavages réguliers rose et blanc) en rapport aux colonnes, aux éléments structuraux en "pietra serena" porteurs foncés, corniches, claveaux des arcs, clés, etc..

Du solide, il ne reste en fait que la présence objective, factuelle, car dans l'opération perspective brunelleschienne le vide, l'espace libre, entre les choses, s'y assimile, en devient l'équivalent, le complémentaire ; équivalence et complémentarité de nature purement optique.

A l'exact opposé de la peinture perspective qui se fixe comme but la représentation sur le plan objectif à deux dimensions de la troisième, il s'agit pour Brunelleschi d'inventorier systématiquement toutes les possibilités du discours architectural ramené au bidimensionnel, comme valeur purement stylistique. Dans un cas on ouvre le plan réel du tableau comme une fenêtre sur de l'espace illusionniste, dans l'autre on contracte et on applatit de l'espace réel sur une fenêtre virtuelle comme un écran transparent tendu en permanence entre le regard et les formes.



L'expérience des "Tavolette" ne nous renseigne pas sur la construction perspective mais sur sa vérification par projection d'une image qui doit coïncider avec l'espace réel de la place de la Seigneurie et s'y résorber.

Brunelleschi ne fait pas rentrer l'espace réel dans le tableau, mais au contraire en projette l'image plane dans l'espace réel afin d'en vérifier concrètement l'exactitude. C'est le sens scientifique et anti-illusionniste qui est contenu dans le procédé et l'instrumentation. Alors que dans la peinture perspective ou scénographique, tout le problème se résume à crever la surface plane vers un espace imaginaire avec le plus grand pouvoir de suggestion possible.

CHROMATISATION

Toute la représentation vient se déposer dans un cadre unitaire où elle tend toujours à se résoudre sur la surface : projection exacte, graduée, mesurant impeccablement les distances, y créant les rapports stéréométriques de l'espace figuratif à la base de toute la refonte de la conception spatiale. C'est dans la mesure où la forme doit entièrement se résoudre sur un plan, qu'on est conduit à amplifier au maximum sa matérialisation optique et sa simplification thématique d'où une solution chromatique :

Plans plâtrés blancs, moulurations en pietra serena Ceruléenne ou verdâtre ; utilisation architectonique de la couleur, sobriété de l'alternance clair-foncé - rapports simplifiés - parceque faites structures, les couleurs disparaissent en tant que telles (même processus chez Piero de la Francesca ou Paolo Ucello). Réciproquement le bichromatisme a une fonction de déplastification.

IDENTIFICATION DU DEDANS ET DU DEHORS



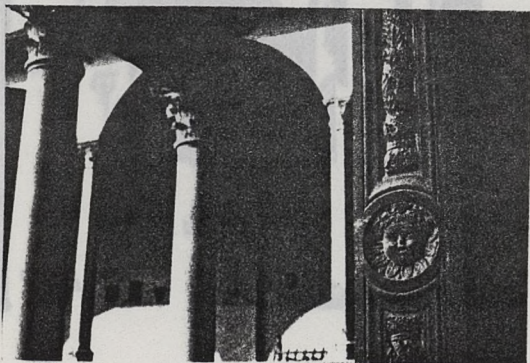
Le postulat constant de Brunelleschi c'est de représenter au moyen d'images. Ayant expérimenté la perspective, il ne peut en attendre que des effets d'ordre purement optique et non plastique. Le rôle du bichromatisme c'est de transposer la spatialité en ramenant le problème de la perception des plans qui s'étagent successivement dans l'espace à une alternance colorée. Voir le rôle de la colonne noire (association colorée aux autres colonnes : c'est à dire série, effet d'alitération et aplatissage de l'élément plastique qui devient une image comme la silhouette d'une ombre chinoise).

En ce sens il traite l'architecture en peintre (comme Piero), gageant que l'effet sera totalement obtenu dans le registre de l'image (la perspective comme fait optique), il recherche la réduction totale des éléments architecturaux, tous résolus comme valeurs chromatiques : la colonne est couleur, ce qui consigne sa dématérialisation et non pas la coïncidence forme-structure.

de la perspectiva implique directement l'établissement d'un nouveau rapport entre le dedans et le dehors. Simplification de l'extérieur des bâtiments, réduction à l'essentiel, comme à un pur fait historique, une projection en suspens. L'entrée dans un bâtiment se fait au travers d'une succession de plans comme si chaque mur avait la légèreté d'une voile couverte de striures et de dessins.

Pour Brunelleschi il y a réversibilité et équivalence du dedans et du dehors. Synthèse architectonique de la double vision perspective de l'intérieur et de l'extérieur. Conçue comme une nette correspondance organique de l'un à l'autre, sur un mode unitaire (voir Chapelle des Pazzi) à l'inverse des exemples nombreux de dissociation complète en deux moments différents du même édifice (voir Temple Malatestien). Ici le mur accomplit la synthèse simultanée du dedans et du dehors, comme se fondent dans la réalité deux ou plusieurs profils d'un même visage qui sont inconcevables de manière isolée.

IDENTIFICATION DU DEDANS ET DU DEHORS



L'émancipation de l'inertie de la matière et sa totale résolution sous forme d'image structurée de l'espace constitue l'apport principal de Brunelleschi. Leçon dont Michel Ange comprit parfaitement la portée alors qu'après Brunelleschi on trouve tout prêt et déjà à l'oeuvre une reconversion de sa synthèse spatiale (application en système codifié, rentabilisation et officialisation du système : Michelozzo-Bramante) qui, sous le voile de l'académisme pur, va réinsérer la matière comme fait plastique dans une nouvelle vision perspective dynamique essentiellement maniériste : création d'effets, d'avancées, de reculées, distorsions, etc... (voir le chœur de Santa Maria Presso San Satiro) où certains ont voulu reconnaître les premières applications de la perspective à l'architecture.

L'expérience de Brunelleschi d'une réforme de l'espace architectonique au travers de l'extrême réduction de la matière, du poids, du plasticisme, de la tactilité à partir de son expérience fondamentale de la perspective implique directement l'établissement d'un nouveau rapport entre le dedans et le dehors. Simplification de l'extérieur des bâtiments, réduction à l'essentiel, comme à un pur fait historique, une projection en suspens. L'entrée dans un bâtiment se fait au travers d'une succession de plans comme si chaque mur avait la légèreté d'une voile couverte de striures et de dessins.

Pour Brunelleschi il y a réversibilité et équivalence du dedans et du dehors. Synthèse architectonique de la double perspective de l'intérieur et de l'extérieur. Conçue comme une nette correspondance organique de l'un à l'autre, sur un mode unitaire (voir Chapelle des Pazzi) à l'inverse des exemples nombreux de dissociation complète en deux moments différents du même édifice (voir Temple Malatestien). Ici le mur accomplit la synthèse simultanée du dedans et du dehors, comme se fondent dans la réalité deux ou plusieurs profils d'un même visage qui sont inconcevables de manière isolée.



L' HOPITAL DES INNOCENTS

Cet édifice apparaît par dessus tout comme un fait urbanistique. Il occupe le grand côté d'une place et en ce sens sa façade appartient autant à la ville qu'au bâtiment et doit mettre en relation un volume creux et un volume plein.

La fonction de l'arc en plein cintre qui n'est en soi nullement l'innovation de Brunelleschi est le média de cette articulation ; c'est l'élément architectural qui sert de passage entre la masse pariétale et le vide ; sa courbe en plein cintre, donc matériellement inachevée (le cercle est complété virtuellement dans le vide de l'arcade) associe géométriquement l'un à l'autre. Dans cet élément architectural, le volume plein de l'édifice et celui creux de la place se compénètrent. La proportion entre les deux volumes est inscrite sur ce plan diaphragme de la façade dans une série de rapports proportionnels. La corde de l'arc est égale à la hauteur des soutiens dans la travée, la figure qui s'obtient en réunissant les quatre impostes de la voûte et, en bas, les bases des colonnes et les points correspondants sur la paroi interne du portique est un cube. Ce cube est l'image idéale de l'espace perspectif et il devient le module de toute cette façade : l'espace vide compris dans chaque travée est tout l'espace, c'est à dire toute la profondeur géométriquement représentable. La succession de ces "cubes spatiaux" (Argan) est opposée à la médiation de l'arc, à la surface comme élément dominant qui a valeur de premier plan perspectif. La façade n'est pas définie comme une surface qui ferait

résultat n'est pas sur la surface, mais sur le plan comme pure entité géométrique, lieu sur lequel se projettent les diverses distances spatiales et sur lequel la profondeur est réduite sous forme d'unités



alors et de manière univoque référence au volume plein, mais elle est bâtie entre la ville (sa place) et l'hôpital sans pouvoir appartenir davantage à l'une qu'à l'autre. Ce qui aurait dû être la façade "vraie" de l'hôpital est rejetée au fond, dans un plan ombré, articulé constructivement lui-même au plein de la loggia, sans donc aucune possibilité d'exister de manière autonome, comme élément architectural fini, univoque. La figure spatiale de la loggia en jaillit intimement liée et indissociable par l'image des nervures qui s'appuient sur des têtes de colonnes émergeant du plus profond de la masse du mur, non de la matière qui porte, mais de sa transparence (il n'y a pas de pilastres ou de colonnes recomposant le motif structurel de la loggia devant la façade ; donc pas de possibilités de la dissocier en tant que telle) ; elle semble émerger par points (les dés porteurs) de la transparence murale.

Coté place, c'est le cube spatial intermédiaire, non l'hôpital lui-même, qui est mis en façade sur la surface du premier plan perspectif : cette "façade" est de la manière la plus pure, l'intersection de la pyramide visuelle, ce que marque clairement la présence de l'arc en relation à la coupole des travées.

Argan imagine le cube perspectif comme un schéma des visions naturelles (comme le pensent les sculpteurs), dont la face supérieure reste indéfinie, parce que c'est le ciel : telle est de fait la fonction de la coupole qui couvre la travée. Et ainsi la courbure de l'arc prend valeur d'horizon parce qu'elle est une ligne infinie.

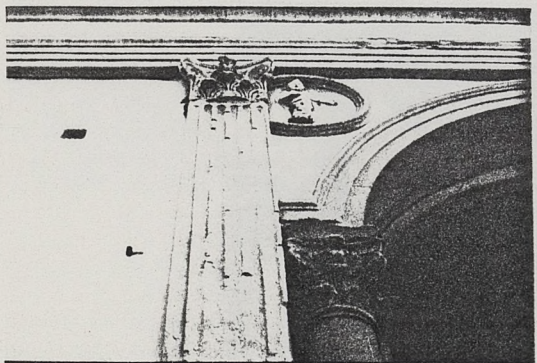
Brunelleschi cherche à égaliser le "maximum" et le "minimum" d'espace pour aboutir dans le rapport du plein au vide à l'élimination de la matière. Le résultat n'est pas sur la surface, mais sur le plan comme pure entité géométrique, lien sur lequel se projettent les diverses distances spatiales et sur lequel la profondeur est réduite sous forme d'unités

métriques strictement mesurables : c'est précisément ainsi qu'Alberti définira l'intersection de la pyramide visuelle. Alors que la surface n'est que l'expression spatiale de ce qui contient, le plan pour Brunelleschi est l'élément où s'intègrent par écrasement perspectif toutes les spatialités ; ici, tout autant celle de la ville que celle de l'édifice.

Dans le portique des Innocents, il a voulu éviter la dissociation avec l'espace de la ville ; la façade-loggia est comprise comme un diaphragme. Elle est la coupe sur un organisme plastique à plusieurs plans qui réalise la compénétration de deux espaces, celui étiré de la place, et celui comprimé de l'hôpital. Ainsi est démontrée la réductibilité de la profondeur au plan, à l'intersection de la pyramide visuelle.

La modénature obéit à cette "géométrisation de la forme" qui est la grande nouveauté stylistique de l'architecture brunelleschienne ; elle est soustraite à l'arbitraire, à la fantaisie et à la variété qu'y impriment les sculpteurs et les tailleurs de pierre médiévaux. Les médaillons répétitifs de Lucca della Robbia sont tangents aux arcs en plein cintre et à l'architrave ; ils sont mis ainsi en relation purement géométrique au dessin de la façade et non à la surface du mur, tout en affirmant leur isolement lié à leur présence emblématique et réaliste (des orphelins nouveaux-nés).

Les couleurs violentes, des terres vernissées : violets, blancs, jaunes de chrome, les extraient du langage unitaire bichromatique de l'enduit de plâtre, l'intonaco et de la pietra serena. Aux extrémités, les médaillons glissent sous le cache des pilastres qui annoncent le passage de la colonne au mur, ce qui confirme leur présence à l'état de suspension dans un plan mineur, décoratif.



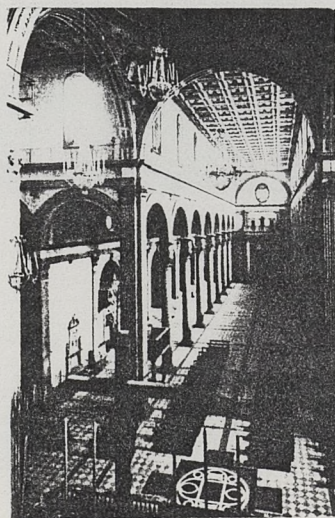
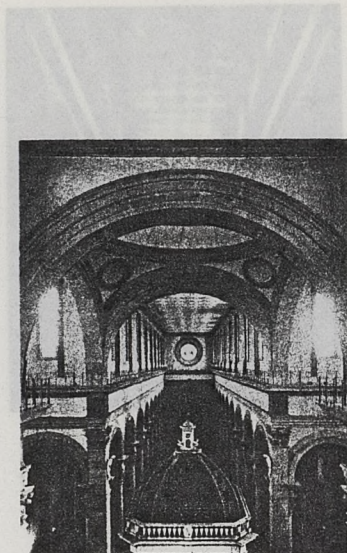


Leur répétition est un principe de simultanété qui unifie toute la largeur de la façade. Elle marque l'absence totale de progression latérale que ce soit vers le centre ou vers les extrémités. De fait, on ne note pas la présence d'un élément dominant qui constituerait un motif de convergence de la composition. La hiérarchie des hauteurs de portes est reportée sur un second plan, celui ombré de la loggia. On assiste ainsi à une coordination des diverses parties et non pas à une tentative de réduction de l'organisme architectural à l'unicité spatiale. (Le médaillon central est un ajout tardif typique).

Avec l'hôpital des Innocents, Brunelleschi donne la première démonstration de la réductibilité de la profondeur, dans un plan, celui de la place ; mais tout l'espace ne peut y être contenu, ne peut être ramené à une simple intersection de pyramide visuelle ou alors il faut admettre que le spectateur ne fait pas partie de cet espace, mais lui fait plutôt face, comme un spectateur face à la scène d'un théâtre.

La profondeur incontrôlée, celle de l'espace qui s'étend infiniment dans toutes les directions, est limitée ici par la présence de cette symétrie qui structure la fuite perspective à partir de l'axe de la nef. Figurativement les portiques ne peuvent donc jamais être compris autrement que comme des projections de profondeur ; la fuite perspective longitudinale, qui est accompagnée par la scansion du portique, c'est à dire la profondeur réelle de la nef est ainsi associée à la profondeur virtuelle transversale des chapelles ; le système est inversé à la croisée des nefs.

Les deux grandes surfaces lumineuses de la nef sont des plans de projection sur lesquels se trouve résolue orthogonalement toute la profondeur plus ou moins sombre des chapelles et des collatéraux.

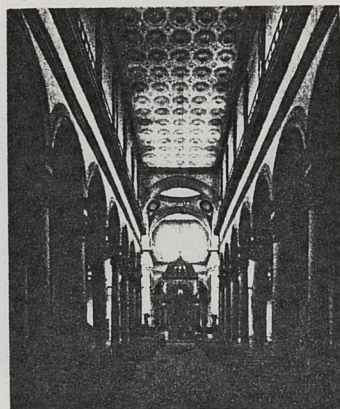


SAN LORENZO

Cette église commencée vers 1423 représente le développement symétrique du thème du portique des Innocents. Les deux côtés de la nef centrale reproduisent face à face cette succession d'arches sur une superficie plane. Par son éclairage, la nef centrale vaut d'ailleurs comme un extérieur ; ses portiques sont de véritables façades vis à vis de l'espace plus sombre des chapelles latérales qui n'ont pas d'ouvertures ; les parois des collatéraux sont d'une valeur lumineuse intermédiaire (présence d'occuli).

Ces façades internes sont conçues comme des plans, et comme tels, elles sont construites pour agréger en elles-même, par projection, toute la profondeur définissable. Leur face à face marque symétriquement l'axe médian, relevé au sol par une bande rose, et qui est l'axe perspectif par excellence. La profondeur incontrôlée, celle de l'espace qui s'étend infiniment dans toutes les directions, est limitée ici par la présence de cette symétrie qui structure la fuite perspective à partir de l'axe de la nef. Figurativement les portiques ne peuvent donc jamais être compris autrement que comme des projections de profondeur : la fuite perspective longitudinale, qui est accompagnée par la scansion du portique, c'est à dire la profondeur réelle de la nef est ainsi associée à la profondeur virtuelle transversale des chapelles ; le système est inversé à la croisée des nefs.

Les deux grandes surfaces lumineuses de la nef sont des plans de projection sur lesquels se trouve résolue orthogonalement toute la profondeur plus ou moins sombre des chapelles et des collatéraux.

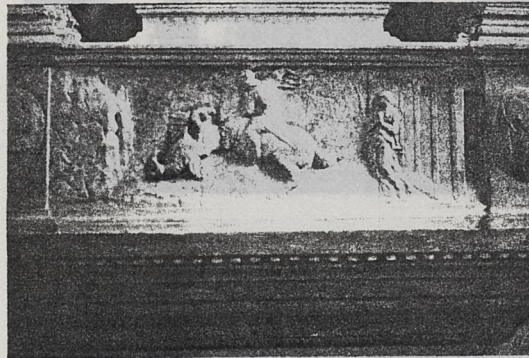
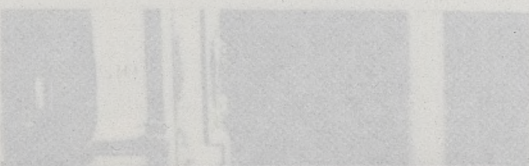


Ce sont des coupes perspectives : chaque arc inscrit dans le vide de la travée cette intersection de la pyramide visuelle dont la base s'appuie sur l'élément spatial par excellence : les coupes. L'intrados marque l'intersection virtuelle de cette pyramide avec le plan et la réduction de grandeur que subit en géométrie projective la calotte hémisphérique. Le plan de la façade est ici saisi comme un fait plastique consistant : profondeur projetée, intégrée stylistiquement et résolue avec la figure géométrique de l'arc en plein cintre. Pour s'exprimer en une forme finie, l'espace infini a dû se contracter, se comprimer ; l'arc est la ligne d'horizon.

LA MODENATURE

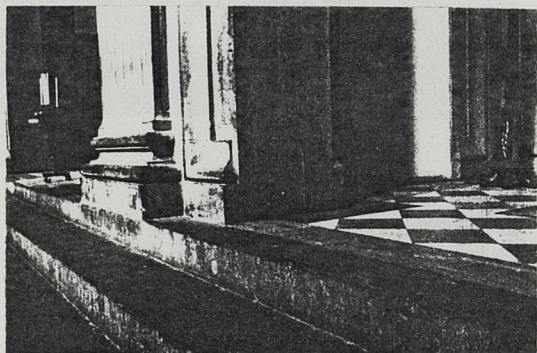
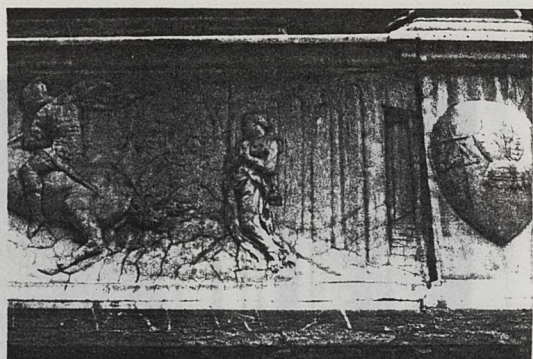
C'est le problème qu'affronte au même moment le sculpteur Donatello qui est l'ami de Brunelleschi. On sait qu'il le résoud par l'invention du "rilievo schiacciato" qui est une solution stylistique à cette profondeur théorique dans l'épaisseur de la plaque mais qui n'a en tant que telle aucune portée à caractère illusionniste ; elle ne crée pas de "profondeur" spatiale ; elle ne fait qu'indiquer dans la succession de plissements subis par la surface ce qu'elle recèle d'espace contracté, virtuellement déployable.

La théorie perspective n'est ici nullement un divertissement optique ou fantastique de visionnaire ; la preuve en est donnée par les fresques de Masaccio au Carmine ou plus tard celles de Piero de la Francesca. A l'inverse de ceci, la "perspective à l'infini" de Masolino qui en est contemporaine, représente selon Argan une "interprétation tendancieuse des principes brunelleschiens" ramenant à la question purement perceptuelle de la vue en profondeur,



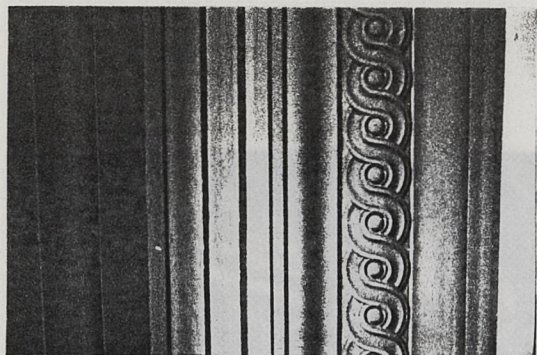
le trait d'une corniche strie la toile en diagonale, ce qui est en réalité une nouvelle construction théorique de l'espace. Traitée de cette façon, la perspective devient la traduction graphique de cette "spatialité illimitée" que la peinture du Trecento exprimait dans la lumière des fonds dorés, comme terme spatial incoercible. (Voir la propagation rythmique de cette perspective à l'infini chez Masolino dans ses fresques de Castiglione Olona) sorte d'expression agnostique de l'espace. Masaccio utilise le fond doré dans un sens contraire à celui de Masolino ; il lui donne une valeur d'espace d'extension infinie (Crocefissione del polittico au Carmine). La lueur dorée, comme le paysage au fond du "Tributo della moneta", c'est de l'espace pur, comme un ciel vide, ou comme la paroi "d'intonaco" de Brunelleschi ; ce sont les personnages qui y introduisent proportion et mesure en y important leur propre spatialité.

A l'inverse des reliefs donatelliens, ceux de Ghiberti sont "illusionnistiques" ; ils suggèrent dans l'épaisseur de la plaque, une profondeur sans fin, indéterminée, non résolue. Cet espace correspond à une action intermittente, par épisodes successifs, toujours non conclus (voir le panneau de l'Ospitalita et le sacrifice d'Abraham) ; ici, l'histoire se distille en légende poétique, dans un climat de fable, ou en vague recommandation morale. Chez Donatello au contraire, il est la condition d'actions précises, irrévocables. Dans la configuration ghibertienne, les personnages apparaissent en épaisseur, mis en perspective, comme s'ils étaient plongés dans un espace pré-existant, qui en serait la condition spatiale et auquel ils sont entièrement subordonnés ; tandis que dans la fresque de Masaccio et le relief de Donatello, ce sont les personnages, l'action, qui articulent l'espace, le construisent. Significativement chez ceux-ci comme chez Piero de la Francesca, le recours aux accessoires de la profondeur est raréfié au maximum, leurs ornements, les ressauts, les cannelures, les creux, sont comme un abréviation d'une profondeur



le trait d'une corniche strie la toile en diagonale, quelques pavés en damier sont là comme un canevas constructif, brève allusion au rayon centrique, à moitié effacé et recouvert de figures vivantes. Le jeune Masaccio qui recherchait alors à construire l'espace au moyen de corps, avec leurs modelés, la consistance plastique des visages, de la peau, avait longuement médité sur la grande nouveauté plastique des membrures et de la modénature architectonique brunelleschienne.

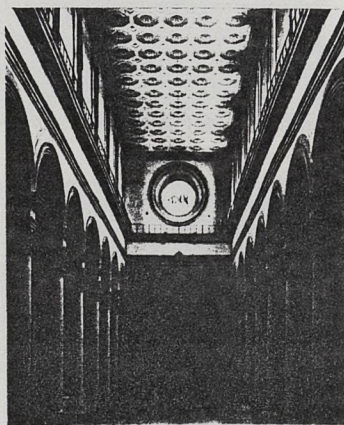
A San Lorenzo, il est facile de constater comment cet espace comprimé des chapelles latérales s'articule et se développe à l'approche du plan de façade de la nef centrale ; c'est comme s'il se rapprochait de l'oeil du spectateur, ralentissant sa course, avant de se déposer par aplatissement sur le plan des arcades : cette progression est accompagnée par la variation des valeurs lumineuses : les chapelles latérales sont obscures ; les oculi des travées latérales donnent un jour intermédiaire annonçant la valeur lumineuse haute et uniforme de la nef. Les parois des chapelles sont encadrées par des corniches fortement modelées qui forment des sortes d'ébrasements perspectifs, mais qui n'ont ici aucune valeur illusionniste ou dynamico-spatiale et n'expriment que cette profondeur coagulée, immobile et entièrement retenue dans les plissements des membrures architectoniques. Le fond d'"intonaco" blanc mat représente la profondeur dans son ensemble ; c'est l'antithèse de l'indication graphique, en ce sens, il consigne l'élimination d'un élément de convention, le point de fuite : l'intonaco joue comme le "lointain infini", du paysage grisâtre de collines dans le Tributo de Masaccio. Ainsi l'espace qui n'a rien de donné à priori, se détermine dans la présence des membrures, de la modénature, des éléments constructifs, qui équilibrent et proportionnent l'espace perspectif comme les personnages dans la fresque. Ces grandes corniches, avec leurs moulurations, les ressauts, les cannelures, les creux, sont comme un abréviation d'une profondeur



théorique. Avec l'éloignement, ces divers éléments se rapprochent, se superposent, s'agglutinent spatialement ; le rôle de la modénature c'est d'accomplir cette fonction d'articulation, de rendre tolérable l'écrasement perspectif dans les limites spatiales du plan, tout comme le "schiacchiato" donatellien vis à vis de la surface de la plaque.

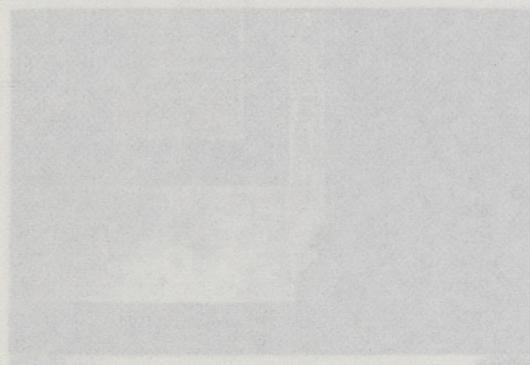
Entre les chapelles et la nef, les parois des travées latérales forment une façade intermédiaire : les arcs frontaux des chapelles se profilent sans l'accent d'une imposte parce qu'ils n'ont pour autre fonction que de marquer par leur bref ébrasement la traversée continue de cette voûte d'espace entre la nef et le mur d'intonaco : la figure n'indique rien d'elle-même parce qu'elle est située dans la continuité d'une projection qui n'a pas encore atteint le plan d'intersection. Elle doit donc tourner sur elle-même sans possibilité de trouver son centre de gravité. Les retours horizontaux des moulurations là où les pieds-droits atteignent le sol sont tranchés dans la continuité de la figure pour permettre le passage et sont comme une marque de son caractère tout "optique". L'apparente incongruité du raccord des moulurations de l'arc avec les pilastres, résolue comme une simple juxtaposition est là pour révéler cette cohabitation dans le même plan, d'éléments spatialement différents et donc inarticulables entre eux. Une double corniche comme une césure, sépare l'arcature d'un arc plein, troué d'un oculus qui éclaire à peine la voûte.

Passant ensuite au plan de la nef centrale, on trouve un fragment d'entablement interposé entre l'arc et la colonne. Ce détail va déplacer le caractère structurel là où il est le plus fort : opposition entre ce qui porte et ce qui soutient ; ainsi est créée une pause qui va permettre de conserver toute la surface comme plan de projection.



La modénature, qui n'a d'autre sens, que perspectif, contribue à altérer le caractère statique de la façade. Elle ne mène jamais qu'à de fausses indications structurelles. La clé sculptée des arcatures est citée textuellement sur les tympans de la nef centrale mais à faux : elle est répétée en effet en tant que console, ce qui correspond à une indication structurelle toute différente. Le sens de la clé a été miné par projection sur le plan perspectif qui n'a conservé d'elle qu'une simple image. La notion de console n'en stabilise d'ailleurs nullement le sens car elle apparaît comme une articulation impossible entre la membrure foncée de l'architrave et la surface claire et immatérielle du tympan, éléments vis à vis desquels, elle ne pourra jamais être davantage comprise comme pièce suspendue plutôt que comme pièce de soutien. Ainsi traitée dans une direction nettement anti-statique, la surface des façades sur nef peuvent alors pleinement se dilater sous la lumière haute et uniforme qui tombe des grandes fenêtres : une lumière qui envahit sans contrastes toute la nef, comme si l'on était sorti au dehors ; une lumière qui, dirait Argan "n'est plus naturelle, mais spatiale ou formelle, comme celle qui resplendira plus tard dans la peinture de Piero". Dans la grande nef géométrique, aucune membrure apparente ne permet de relier structurellement une façade à l'autre, comme c'est le cas dans un "dedans" couvert d'une voûte en berceau où le cintre associe entre eux les murs porteurs latéraux ; ici, au contraire, le plafond caissonné en tant qu'élément architectural indépendant est posé sur les deux façades comme un ciel.

L'évolution par rapport à la Cappella Vecchia vient de ce que l'inscription graphique de l'espace sur la surface des murs est ici reportée à l'intérieur de la nef qui forment un carré dans le rectangle.



LA CHAPELLE DES PAZZI

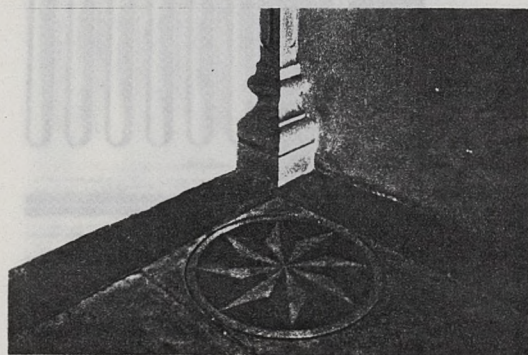
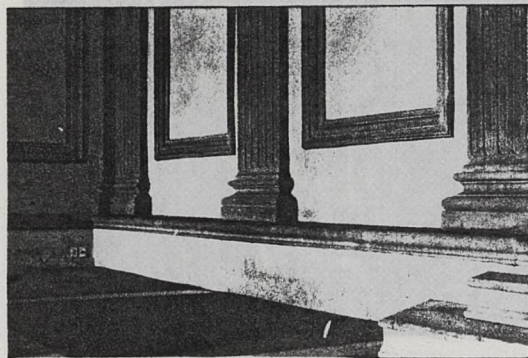
La chapelle a été encastrée dans d'épais murs pré-existants, datant du XIII^e siècle. Les possibilités d'éclairage sont réduites, pratiquement limitées aux fenêtres qui seront percées dans la façade avant.

Ces contraintes conduisent BRUNELLESCHI à développer à partir de ce volume intérieur donné, toutes les possibilités de l'espace perspectif comme une libération vis à vis des murailles périmétriques qui vont être peu à peu allégées, mises entre parenthèses.

Les travaux furent commencés en 1430 peu de temps après l'achèvement de la Cappella Vecchia.

Le schéma interne s'apparente à celui de la sacristie : une salle carrée surmontée d'une calotte sphérique avec un côté qui s'ouvre par un arc sur une chapelle qui abrite l'autel. La seule différence vient de ce que la salle majeure est sur plan rectangulaire dans le sens de la largeur : deux courts berceaux viennent se raccorder en effet sur le cube central en dilatant latéralement l'espace. Ainsi les grandes arches au centre qui soutiennent les pendentifs mettent en relation des sites spatiaux différents : ceux des parois planes frontales, et ceux de la profondeur latérale effective. Cette profondeur latérale vient en compensation de la profondeur perspective de la chapelle et, face à elle, des ouvertures des fenêtres et de la porte.

L'évolution par rapport à la Cappella Vecchia vient de ce que l'inscription graphique de l'espace sur la surface des murs est ici reportée à l'intérieur de la construction sur le plan des grandes arches terminales qui forment un carré dans le rectangle.



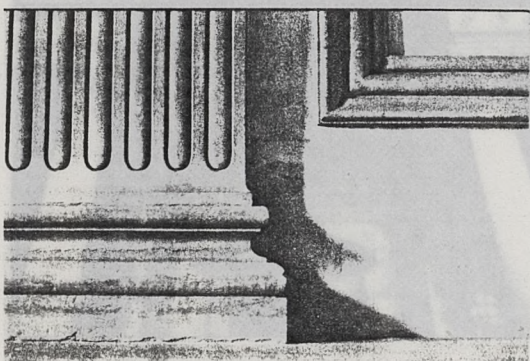
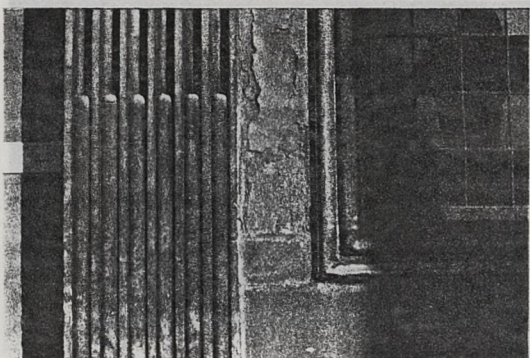
De même que l'arc devant l'autel a été répété latéra-
Le principe de l'intersection qui n'était indiqué
dans la sacristie que par les pilastres d'angle, se
manifeste ici de manière encore plus évidente là où
le pilastre de la paroi majeure taille nettement le
pilastre de la paroi mineure, comme pour suggérer le
prolongement de la structure au delà de l'arête. La
même solution est appliquée au fond de la chapelle où
les pilastres d'angle disparaissent presque entièrement
dans la surface murale ; il n'émerge qu'un mince profil
surmonté d'un éclat de chapiteau.

Toute l'ossature de pierre de la chapelle repose sur
un gradin surélevé de trois marches par rapport à
l'espace central, afin de rendre évident, avec l'aide
des contrastes colorés de blanc et de gris que la
paroi doit être comprise comme une profondeur illimitée
inscrite dans l'encadrement géométrique des membrures
qui définissent le cadre perspectif. Elle s'y reporte
intégralement, réclamant alors une intensité lumineuse
maximum, celle du blanc pur.

Elle permet de se faire une idée sur la façon dont
La parfaite modulation proportionnelle de l'espace
(application intégrale de la "sezione aurea") par la
laquelle toute partie est associée au tout, ne peut
plus créer "d'accident" qui arrête la diffusion de
la lumière. Une lumière qui n'est plus physique, mais
spatiale et absolue, comme l'espace lui-même et qui,
naissant en même temps que la forme, ne peut plus
jouer avec elle.

Dans cette géométrie spatiale, si pure, chaque élément
formel a dans sa configuration géométrique une valeur
d'espace. "Seul un empirisme étroit peut faire supposer
qu'un solide a un meilleur contenu spatial qu'une figure
plane. L'espace, comme pur concept ne se manifeste pas
dans la "contenance" de la figure, mais dans sa géomé-
trie", écrit justement à ce propos Argan.

un élément qui brise les rayons de soleil directs,
diffusant en second jour vers l'intérieur de la



chapelle, une lumière architecturée, homogène, de
De même que l'arc devant l'autel a été répété latéra-
lement mais à l'état d'une simple notation structurale
de même, les ouvertures des fenêtres et de la porte,
celles de la chapelle dans les plans frontaux, ont été
reportées deux à deux, mais comme de simples contours
sur la surface qui leur fait face. Ces vraies et faus-
ses fenêtres ont une valeur spatiale égale car assu-
jettie non pas à la réalité de l'espace extérieur,
mais à la logique géométrie implacable de l'espace
architectural effectivement construit. D'où une éga-
lité lumineuse.

Ceci sert à démontrer que dans un espace parfaitement
proportionné, à situation égale, ne peuvent corres-
pondre que des figures égales ; et encore que dans
un tel espace, qui n'admet pas les accidents, les
mêmes formes tendent à se répéter de manière illimitée.

La Chapelle des Pazzi est l'une des rares oeuvres de
Brunelleschi à posséder une façade, même si elle est
incomplète ou pas entièrement fidèle au projet original

Elle permet de se faire une idée sur la façon dont
l'architecte entendait interpréter ce rapport entre
l'intérieur et l'extérieur de l'édifice : un rapport
auquel il devait attacher beaucoup d'importance
comme on peut le juger à l'ardeur à laquelle l'employèrent
ses partisans pour défendre, lors de l'exécution
posthume de Santo Spirito, le projet original qui
prévoyait en façade quatre portes et ainsi une mise
en relation plus ouverte entre les espaces internes
et externes et l'absence d'un vide sur l'axe optique
de symétrie.

A la Cappella Pazzi, les ouvertures, au nombre de
cinq, sont si grandes qu'elles réduisent la surface
de la façade à une sorte de diaphragme percé "a giorno"
interposé entre la chapelle et le portique : c'est la
grande source lumineuse frontale pour la chapelle ;
un élément qui brise les rayons de soleil directs,
diffusant en second jour vers l'intérieur de la



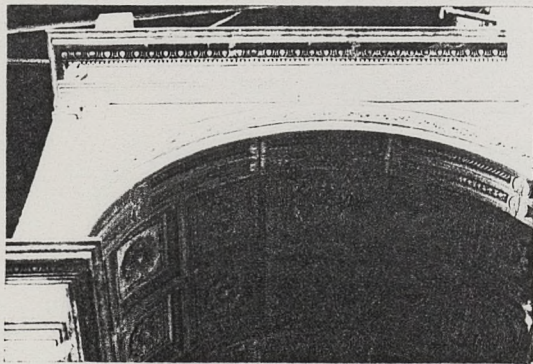
chapelle, une lumière architecturée, homogène, de haute valeur, sans projection d'ombres.

Le portique fait partie intégrante de la structure perspective ; il est une intersection de la pyramide visuelle tout autant que la "façade" de la chapelle située sous le portique ou bien que celle de la paroi frontale interne, ou encore celle qui est située derrière l'autel.

Mais, comme à l'intérieur, Brunelleschi évitera de figer le plan, compris comme un pur lieu géométrique, en le faisant coïncider avec la surface du portique. Une façade traitée en surface opaque est un non-sens lorsqu'il s'agit d'un espace d'extension infinie, géométriquement indifférent aux notions du dedans et du dehors. Le portique ne peut être qu'une contention de profondeur dans le plan perspectif traduisant un moment de cette extension.

Il l'a idéalement désignée comme terme moyen entre la luminosité accentuée d'une avant-façade et un second plan plus ombré. Entre les deux, il développe l'événement plastique intense de berceaux richement caissonnés et de la voûte aux pendentifs conchoïdaux qui sont baignés d'ombre ; ils donnent corps à cet espace intermédiaire, extraordinairement riche, comme une grotte, évitant d'avoir à interpréter la façade, en relation à une surface, celle du portique ou celle du mur qu'il abrite, là où les risques d'une soudure entre le plan perspectif et la surface de la façade sont les plus grands (parce qu'elle est enveloppe finale de l'édifice, elle n'est plus contenue dans rien).

Le portique élude cette éventualité selon un schéma plastique semblable à celui de l'Ospedale. L'ensemble des liens avec la chapelle sont soigneusement ralentis, dans la traversée de cette zone de pénombre au point de ne plus subsister que sous forme d'une image, atmosphérique, adoucie, dont toutes les connexions structurelles sont dénouées, comme si elle était perçue au travers d'un verre dépoli.




La "façade" du portique a une valeur toute optique d'écran, de cadre perspectif ; cette valeur l'emporte d'ailleurs sur le reste : dans les tympans, c'est l'image muette de la fenêtre, du telaio réticulé sertissant des vitres de pierre : l'image de la transparence, tout comme dans les tympans de San Miniato.

Cette fonction d'avant-plan, a-plastique, est démontrée aussi dans le fait que si on la compare à la bichromie de l'intérieur, il élimine toutes les indications de membrures qui deviennent monochromes, diaphanes, comme fanées par la traversée de la lumière ou bien qui sont miniaturisés, réduits et multipliés optiquement comme les pilastres redoublés entre les fenêtres du tympan ; (ils sont un double des pilastres intérieurs que le très grand rapport de réduction a vidé ici de toute fonction spatiale, comme une vignette).

Tout l'écran est bâti sur les rapports dorés qui régulent les relations métriques de l'intérieur ; dans son ensemble, il n'est qu'une exacte projection sur un plan des subdivisions spatiales internes : l'arc central est sur l'axe de l'arc frontal de l'autel, les intervalles entre les colonnes correspondent aux fenêtres, l'architrave au bandeau qui court sur l'ensemble des parois. Sur cet avant-plan lumineux, les figures décrites dans cette projection des espaces internes ne peuvent plus s'assembler que par une juxtaposition, les unes à côté des autres, sans pouvoir s'articuler constructivement.

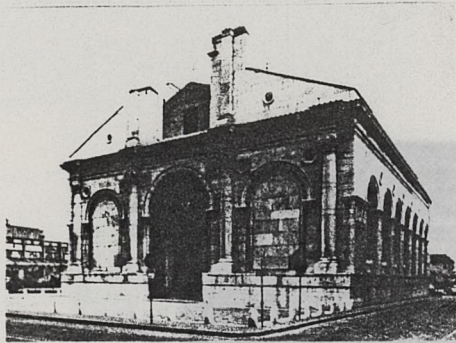
Les pilastres sont devenus une image réduite et redoublée figurant un simple encadrement en léger relief ; le grand arc frontal, léger comme un arc-en-ciel a glissé devant les fenêtres et derrière le cadre du pilastre qui fait cache. La continuité structurelle de l'image est ainsi interrompue afin de ne pas reporter sur cet écran lumineux et rendu immatériel un quelconque indice du poids de la matière.

LE TEMPLE MALATESTIEN



Sigismond Malatesta projetait de transformer l'insignifiante église de San Francesco, lieu de sépulture de ses ancêtres, en un somptueux mémorial. La réalisation de ce temple de la gloire se fait en plusieurs temps. Sigismond ne pense au départ qu'à préparer pour lui-même et plus tard pour Isotta une splendide chapelle. Les transformations entreprises par Matteo de Pasti et Agostino di Duccio, artistes de filiation gothique bien marquée sont graduellement commencées depuis l'intérieur. En tant que médaillistes et ornemanistes, leurs intentions ne sont nullement d'altérer l'espace architectonique médiéval dépouillé qui, sous une charpente d'une grande simplicité offre de grandes surfaces de cimaises. Ils les garnissent de placages en demi-reliefs d'une grande somptuosité ; l'incrustation, totalement tramée en surface ne réalisant qu'une apparence d'articulation architecturale ; parallèlement, tout l'intérieur se voit surchargé d'oeuvres immortelles, fruit du pillage d'autres églises et présente l'accumulation des objets et des emblèmes typiques d'une cour du quattrociento : écus, blasons, lambrequins damasquinés, épées emplumées, enseignes héraldiques de tournoi, armes gothiques florentines. Le temple rompt ainsi avec cette tradition de retenue qui voulait que soit séparé du décor profane ce qui est propre au culte chrétien ; c'est ce ton hédoniste et païen mélangé au sacré que l'on retrouve dans les tombes étrusques.

Le projet s'étend par la suite à une refonte totale de l'édifice, mais les transformations intérieures sont déjà si avancées que l'intervention d'Alberti ne peut être posée qu'en discontinuité absolue. Il ne lui restait plus qu'à concevoir l'extérieur du temple comme un mur monumental, une façade "pure".

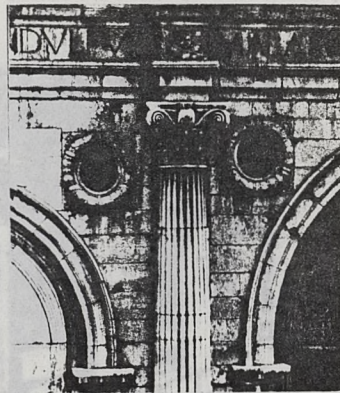


La logique radicale d'Alberti est d'ailleurs exactement opposée au sens du compromis de Matteo de Pasti. Sa première préoccupation sera de délimiter nettement le champ de son intervention. Un document autographe atteste d'ailleurs son intention explicite : il n'est pas question pour lui d'adapter l'extérieur à l'intérieur, tel qu'il avait été décoré, sans altération du style gothique original.

Il imagine une muraille enveloppe dans laquelle le vieil édifice et ses nombreux ajouts seront préservés comme dans une chasse précieuse, évitant ainsi le conditionnement qui aurait pu découler d'une connexion structurelle avec l'organisme médiéval ; il va pouvoir développer ainsi le discours géométrique sans obstacles d'un mur de pierre qui ceinture le vieux saint François et en conjure les médiévalismes.

Les modèles qu'il empruntera explicitement sont ceux d'une part de San Miniato, d'autre part l'arc de triomphe de Rimini et la typologie de l'arc romain en général. De San Miniato dérive le motif des deux ordres superposés et le raccord des parties hautes et basses par des lignes inclinées. Avec l'arc augustin de Rimini, la relation devient plus évidente : colonne engagée à moitié, ressaut de la corniche au droit des chapiteaux, médaillons circulaires. Mais le rapport de l'oeuvre au modèle est dans chaque cas un rapport critique.

Chez Alberti se révèle ainsi la filiation avec la tradition florentine qui s'intéresse à résoudre le problème de la façade en termes de profondeur perspective. Pour réaliser ceci, il choisit d'introduire un facteur d'ambiguïté spatiale tout à fait étranger à la tradition classique du modèle romain. Les arches latérales de part et d'autre du portique central circonscrivent le détail exceptionnel d'une surface murale qui fait un léger ressaut vers l'avant ; détail qui est chargé de miner la parenté avec la masse pariétale statique de l'arc romain, ou plutôt de la transposer : la porte d'entrée est renfoncée dans



le projet définitif, que cette impression de construction interrompue procédant par assemblages fragmentaires, aurait été maintenue même si la construction avait été

le profond ébrasement de l'arc central tandis que les deux arches aveugles qui reposent sur le sous-bassement sont comme ramenées en avant optiquement. Ainsi, la référence au schéma de l'arc de triomphe romain, qui subsiste certes à la base, se trouve être singulièrement compliquée, à contrepoint pourrait-on dire.

Le dessin des chapiteaux composites reflète lui-même cette volonté de transposer le modèle classique. Il s'agit là d'une variante savante et illogique où l'on reconnaît les trois ordres superposés (l'ove du dorique, la volute ionique et la feuille d'acanthe du corinthien). Cette édition hérétique traduit le goût de la remise en question des fondements théoriques mêmes du discours vitruvien. Les emprunts en matières de modénature se réfèrent d'ailleurs en majorité à des modèles tardifs pour lesquels la correction et l'orthodoxie est déjà minée, c'est le cas des dés sur lesquels portent les colonnes.

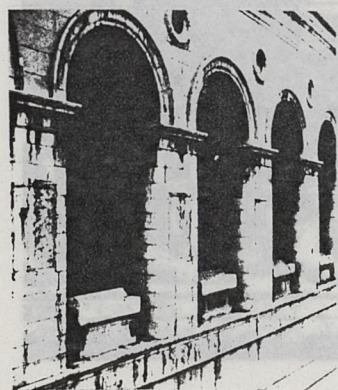
Au premier abord, la raison première de cette architecture, c'est la "concinnitas", la beauté obtenue à travers l'harmonie d'un ensemble, auquel on ne peut rien ajouter ni retrancher. Mais cet objectif explicite, et qui peut exister individuellement si l'on prend chaque fragment architectural séparément, n'est pas vérifiable à l'échelle de l'ensemble et demeure à l'état d'intention insatisfaite.

L'inachèvement de l'oeuvre (absence des pilastres en partie haute de la façade et surtout de la coupole) en est sans doute l'une des causes, mais on doit admettre pourtant, à partir des documents figurant

le projet définitif, que cette impression de construction interrompue procédant par assemblages fragmentaires, aurait été maintenue même si la construction avait été menée à terme.

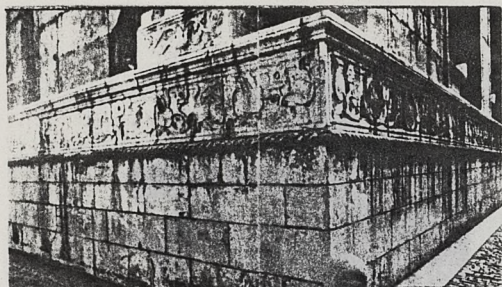


Outre les détails d'avancée du mur dans l'embrasement des arcs latéraux et ceux des chapiteaux syncrétiques déjà notés, on remarquera l'incertitude de la connexion, anticanonique s'il en est, des pilastres du deuxième ordre de façade avec les colonnes demi-engagées et qui repose uniquement sur l'image de leur superposition axiale.



Les façades latérales illustrent avec une clarté sans précédent le problème d'une architecture entièrement pariétale (dont l'unité est d'ordre perspectif) où la configuration des éléments de structure est livrée directement, sans passer par le biais du langage conventionnel des colonnes et des pilastres. La fugue perspective des huit arcades qui a pu être empruntée à l'image de l'aqueduc romain ou bien à celle des bas-côtés des églises romaines des Pouilles ou à celle des niches abritant les sarcophages au mausolée de Théodoric à Ravenne, développe de manière effective l'échappée en perspective que la façade suggère : la transparence des arcs aveugles est implacablement construite sur la façade frontale par rabattement à angle droit du même motif figurant au détour de l'édifice une échappée rythmique impérieuse.

Mais cette association, purement géométrique, coïncide avec une discontinuité structurelle totale, comme si les deux façades provenaient de bâtiments différents. Elle est marquée par l'intrusion de la colonnade engagée au détour de la façade, distinguant à partir du motif unique de l'arc deux séries rythmiques de densités différentes et créant par leur présence un élément d'ambiguïté qui nuit à la clarté compositionnelle de l'édifice. La discontinuité entre les deux façades est soulignée par dessus tout par la corniche filante au niveau des sommiers des arcs qui est coupée et transpercée par l'ordre engagé dressé du sous-bassement jusqu'à l'architrave, sans que naisse sur l'angle un élément synthétique de médiation.

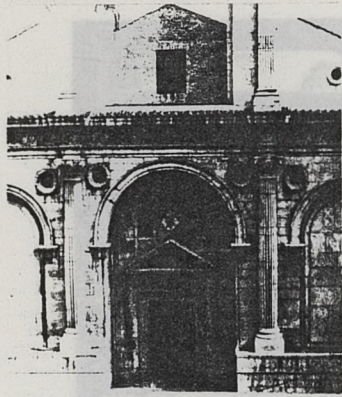


L'indifférence à la question de l'angle, en tant que région architecturale; s'explique ici par sa position comme charnière géométrique dans le rabattement de deux plans. Le caractère a-organique de cette articulation est pleinement rendu par l'élimination de toute inflexion sur l'architrave et plus nettement encore sur le sous-bassement, qui ne la manifeste que de manière littérale par la simple pliure d'une plinthe continue à logotypes, timbrée des initiales entrelacés de Sigismond et d'Isotta.

L'approche albertienne du temple niant l'édifice comme unité organique, ne peut s'interpréter que par fragments, ce qui met en relief de façon très nette l'influence de la vision perspective sur la méthode de composition : fragmentation de l'édifice en façades traitées comme des plans visuels indépendants, absence d'articulations, citation à faux, optique pourrait-on dire des modèles antiques dont l'orthodoxie est systématiquement minée, modénature hérétique, etc...

Dans cet espace perspectif la surface pariétale acquiert une valeur architecturale nouvelle, celle de région unitaire, monothématique, où s'accomplit la résolution de tout l'espace.

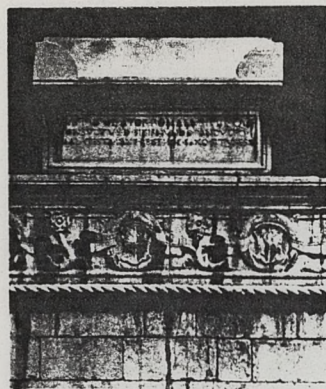
La façade avant du temple recèle une profondeur monumentale réalisant l'intention d'Alberti : "Il faut que cette façade reste une oeuvre en soi, et pour soi". Elle est structurée dans un clivage de plans successifs étagés en profondeur et décrits un par un. On distingue en premier plan l'horizontale de la plinthe du sous-bassement qui marque la ligne de terre subitement interrompue au droit de l'entrée, puis le plan de la colonnade engagée, celui des arcades aveugles qui s'évident sur un fond suggéré contradictoirement par la légère poussée vers l'avant de la surface murale ; enfin le plan diaphragme du portail est traité avec le motif traditionnel du réticule perspectif dessiné en placages de marbre bichromatique sur lequel se détache le fronton en relief de la porte d'entrée.



De légères altérations de symétrie sont chargées de rendre lisible la distinction des plans et de hiérarchiser leur étagement en profondeur sans altérer l'unité de la façade : les trois arches d'ouverture inégales sont faussement unifiées par le détail de mouluration des archivoltes et par le calage de niveau des impostes. Cette confrontation de figures contigües ne peut se résoudre perspectivement que dans un mouvement d'avancée de l'arche centrale.

On observe de même que de part et d'autre des ordres centraux, les couronnes de laurier ont glissé vers le bas dans le plan des tympans et vers le centre sur les pignons des collatéraux devenant ainsi un facteur de déséquilibre pour l'ensemble ; déséquilibre de signification purement optique qui ne peut ici encore s'interpréter que dans le cadre d'une lecture perspective : le plan de l'arche centrale, complètement dégagé vient en avant donnant ainsi la pleine mesure du déplacement qu'a subi le modèle structurel de l'arc de triomphe romain.

Mais le fragment le plus intense et le plus persuasif est sans aucun doute donné par les façades latérales et leur séries d'arcades. Elles marquent de manière emblématique la découverte de la signification nouvelle que peut assumer le mur, subdivisé en fragments dotés d'une autonomie structurelle, sans que soit perdue la continuité de la façade. On ne peut s'empêcher d'évoquer à ce propos la définition du portique donnée dans "De Re Aedificatoria" : "Essi ordine di colonne non sono altro che un muro aperto et fessio in più luoghi". Pour Alberti, toute forme architectonique naît du mur, comme matrice élémentaire. Les arcs ne sont que des "linteaux courbes", les linteaux des "colonnes jetées horizontalement", et les colonnes des "parties du mur renforcées". Il y a les éléments "ajoutés" au mur et ceux qui y sont "creusés".



Les niches appartiennent à cette dernière catégorie qui englobe tous les percements puisqu'elles ne sont identiques qu'en relation au mur. "Elles ont en commun avec les portes et les fenêtres la position et l'aspect ; mais elles ne traversent pas le mur dans toute son épaisseur".

Aux façades traitées selon les lois nouvelles de l'espace perspectif correspond à l'intérieur la fresque de Piero della Francesca représentant sur le mur de la sacristie Sigismond Malatesta agenouillé devant Saint Sigismond ; cette fresque prolonge les façades comme méthode de structuration de l'espace selon des plans verticaux de clivage : le premier plan est défini par l'encadrement ornemental qui ouvre la fenêtre visuelle dans le mur et donne accès au second plan marqué par la bande horizontale du carrelage, ainsi qu'à celui qui contient le piedestal du Saint Sigismond ; deux lévriers se tiennent sur le devant, leurs museaux effilés se profilent donnant de la profondeur à ces délinéations en surface. La silhouette de Sigismond est entièrement maintenue dans un même plan vertical aux prix d'une déformation : l'angle formé dans l'espace par les mains jointes et les avant-bras est annulé par une torsion du poignet.

Dans cette impérieuse construction spatiale, la profondeur doit naître sur le mur, comme pur corollaire de la construction géométrique, par la superposition de silhouettes qui se recouvrent successivement comme les pages d'un livre ; elles ne laissent alors que très peu de place aux courtes diagonales du pavage qui font une brève allusion à la direction du rayon central. Ici, la construction spatiale est approchée comme un problème d'optique. La profondeur est rendue par la délinéation de surfaces opaques, par des pleins et non par des vides.

La fameuse spatialité de Piero della Francesca, théoricien de la perspective en peinture, se développe non pas en ouvrant des appels d'air, mais en comblant successivement les vides entre les figures et derrière elles, comme avec une marquetterie. Dans cet espace, tout bloqué, comme dans un assemblage de pierres dures, le château doré apparaît très loin sur un fond de ciel dans l'encadrement peint d'une couronne de lauriers.



Un notaire turinois qui avait financé la réalisation du portail et s'était adjugé la paternité de toute la façade ; le conflit se résout dans le compromis suivant :

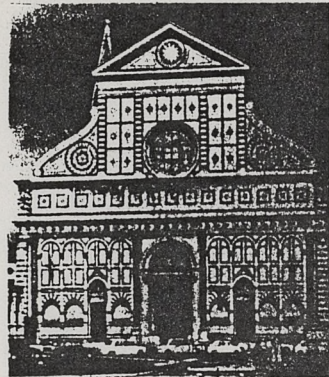
Les parties qui sont restées brutes, en simple pierre "intonaca", sans que l'on puisse altérer en quoi que ce soit les apports gothicisants du Turinois les arcatures brisées. C'est dans le contexte de cette transaction juridique de compromis qu'Alberti va devoir affronter le problème central de tout le projet, c'est-à-dire l'exploration de la libération stylistique des formes architecturales ramenées à leur pure projection sur un grand écran de pierre qui s'illumine d'une image hétérodoxe. Ainsi s'opère le mélange de l'antiquité au gothique tardif, du descriptif au décoratif s'affranchissant vis-à-vis du problème de façade compris comme une relation entre un dedans et un dehors et dont elle est désormais susceptible de présenter une interprétation autonome contractée.

Les commentateurs insistent surtout sur la démonstration eurythmique, tracée régulière fondée sur des cascades de carrés concentriques (Wittkower) structurant l'ensemble de la composition.

Pourtant les intarsias de marbre sont d'une telle préciosité qu'ils altèrent totalement la fonction structurale des ordres, corniches entablements qu'ils relèguent

SANTA MARIA NOVELLA

au rang d'accessoires décoratifs.



La tension des volutes s'unit à l'incrustation de mar-
Un conflit juridique prolongé entre la famille Baldessi
et la famille Rucellai forme le prologue à l'interven-
tion d'Alberti ; son objet : les Baldessi descendent
d'un notable turinois qui avait financé la réalisation
du portail et s'était adjugé la paternité de toute la
façade ; ce conflit se resout dans le compromis suivant :
les Rucellai pourront faire l'habillage en marbre de
toutes les parties qui sont restées brutes, en simple
Pierre "intonaca", sans que l'on puisse altérer en quoi
que ce soit les apports gothicisants du Turinois les ar-
catures brisées. C'est dans le conteste de cette transac-
tion juridique de compromis qu'Alberti va devoir affron-
ter le problème central de tout le projet, c'est-à-dire
l'exploration de la libération stylistique des formes
architecturales ramenées à leur pure projection sur un
grand écran de pierre qui s'illumine d'une image hétéro-
doxe. Ainsi s'opère le mélange de l'antiquité au gothi-
que tardif, du descriptif au décoratif s'affranchissant
vis-à-vis du problème de façade compris comme une rela-
tion entre un dedans et un dehors et dont elle est désor-
mais susceptible de présenter une interprétation autonome
contractée.

Les commentateurs insistent surtout sur la démonstration
eurythmique, tracés régulateurs fondés sur des cascades
de carrés concentriques (Wittkower) structurant l'ensem-
ble de la composition.

Pourtant les intarsies de marbre sont d'une telle pré-
ciosité qu'ils altèrent totalement la fonction structu-
relle des ordres, corniches entablements qu'ils relèguent

Malatestien. L'oculus est en outre emprisonné géométri-

au rang d'accessoires décoratifs.

La tension des volutes s'unit à l'incrustation de marbre pour dénouer un système compositionnel fondé sur des rapports de proportions, à la manière du bichromatisme de l'architecture romane toscane.

D'ailleurs un facteur de dissymétrie est introduit dans l'architrave géante : un bandeau orné de voiles (emblème du commerce maritime) dérive indéfiniment vers la droite, dans le sens de lecture du texte en lettres romaines sous le fronton. Ce balayage de la surface par un logotype qui rompt la symétrie de l'image n'est pas sans rappeler celui des frises de triangles se touchant par les pointes sur la façade de la BADIA FIESOLANA. On assiste plutôt à une inventoriation exhaustive de toutes les possibilités de montage, de rapprochements, de dissociation, qu'autorise cette façade-tableau.

L'espace perspectif se pose comme solution à une discontinuité spatiale et historique et l'unité stylistique est donnée dans le plan.

Le cadran solaire consigne : le rabattement du plan frontal, qui est l'apport d'Alberti à la construction perspective ; il rend lisible l'incidence des rayons du soleil sur le plan de la façade.

L'oculus central en tant que percement est plastiquement nié dans les répétitions de cercles purement graphiques ornant les volutes et le fronton ; l'équivalence du plein et du vide de l'espace perspectif est mise en évidence, de la même manière que les arcatures aveugles dans leur rapport au voutain d'entrée au Temple Malatestien. L'oculus est en outre emprisonné géométriquement.



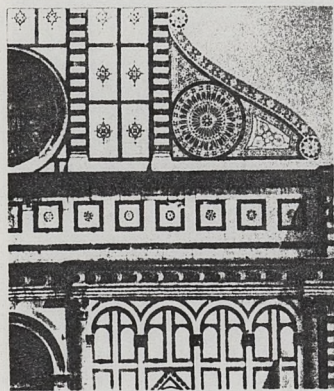
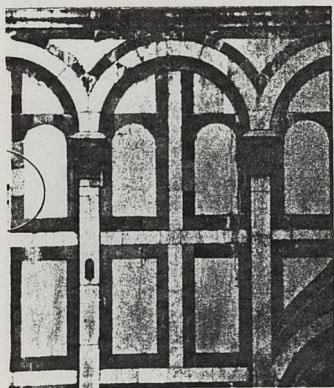
sont déjà plus que des dessins. Cette coexistence est retenue à mi-chemin de la plasticité gothique et du quement par les pilastres du temple grec qui le chevauche et le circonscrit. L'intersection des voussures qui le bordent, et de l'architrave, restituée perspectivement comme une tangence fait venir en avant ce cercle de vide qui a glissé vers le bas entre les jambages des pilastres.

Les pilastres qui appartiennent au mur voient leur fonction structurelle, leur continuité verticale, niée dans l'empilement de plaquettes de marbre noires et blanches alternées, qui en soulignent la présence, mais dans un registre décoratif pur en "porte à faux" vis-à-vis des colonnes de l'ordre inférieur avec leur fût galbé, taillé dans une matière minérale continue.



En projection plane, la coloration binaire représente la résolution de la plasticité dans le contraste extrême des blancs et des verts céruléens foncés. De cette négation, il ne s'ensuit pas pour autant le "crevé" illusionniste de la façade murale : effets d'avancées, de reculés, échappées visuelles, d'inspiration maniériste. Ce n'est pas la profondeur même qui est restituée, mais son implication logique et c'est au vocabulaire perspectif archaïque de l'architecture romane qu'empruntent les parementages des tympans en plein cintre.

Sous le bandeau où dérivent les navires emblématiques des Rucellai, Alberti mélange profondeur réelle et profondeur dessinée, telle qu'elle s'intercepte sur le voile du mur. Aux reliefs des arcs brisés médiévaux préexistants dont des claveaux noirs et blancs alternés convergent vers le noir de la niche se superposent, en moindre relief, les pilastres dont les chapiteaux demeurent sculptés alors que le fût et l'arc qu'il supporte ne



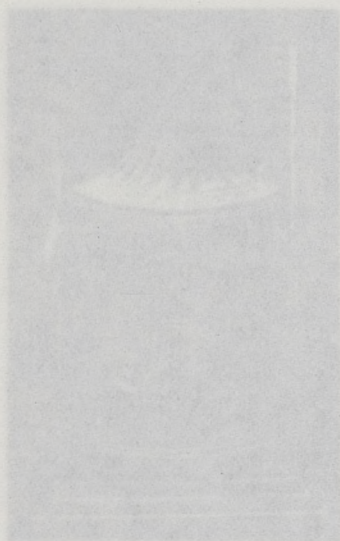
sont déjà plus que des dessins. Cette coexistence est retenue à mi-chemin de la plasticité gothique et du bichromatisme pur par un mince filet de corniche qui rétablit la congruité modulaire de l'ordre, à mi-chemin de sa résolution en pure unité métrique proportionnelle. De loin, la colonne se fond dans le maillage réticulé des bandes blanches définissant la fenêtre.

Cet élément intermédiaire est redit par un plaquis de bandes noires qui le recomposent en réduction le motif simplifié et dédoublé de l'arcature en plein cintre. Au noir des niches médiévales répond le blanc muet et éclatant ; l'inversion du code coloré (arcs dessinés en noir) rend évident le transfert qui permet d'égaliser le plein et le vide, et brouille l'interprétation au sens constructif de la couleur. Les permutations chromatiques soulignent la pleine valeur de réciprocité du plein et du vide et leur équivalence stylistique.

Contrairement à l'interprétation de Wittkower, la coupe pure décorative de l'entablement ne doit pas être strictement prise dans un sens compositionnel : la largeur de la bande ne facilite nullement l'assemblage du Temple grec sur le sous-bassement de dérivation gothique et romaine en gommant les discontinuités verticales des pilastres, en édulcorant l'hétérodoxie et en mettant un peu de distance entre le haut et le bas.

Le motif carré rappelé quinze fois de part en part, avec à l'intérieur les variations délicates de rosaces ciselées, loin de résoudre la transition de la partie haute

volute qui est la perspective plane d'une bande enroulée (voir les vases à rubans de Ghiberti sur les piliers droits des portes du Baptiste).



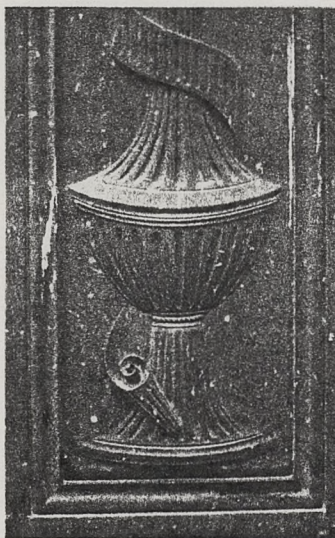
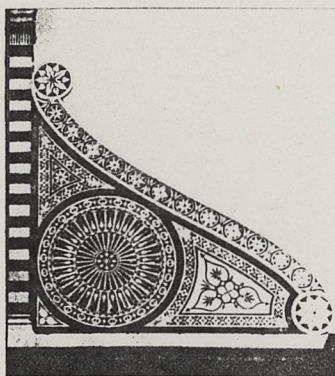
La difficulté d'ordre compositionnel à relier l'image du fronton classique, donnée par la section verticale du toit à deux versants par un plan frontal, et les

et de la partie basse, consigne plutôt l'impossibilité d'association en retirant explicitement toute l'image de la façade dans le cadre spatial perspectif où la plasticité architectonique est niée, et où par contre, sa conversion sous forme d'image coexiste en toute liberté. Ceci est particulièrement net pour les pilastres extérieurs du "Temple" qui n'ont aucune chance de trouver une correspondance architectonique au-dessous du bandeau ; ce dernier se comporte comme un sol, pavé régulièrement de damiers, sorte de place ou de péristyle sur lequel est érigé le Temple, et qui a été rabattu frontalement. La non concordance verticale s'explique, dans la mesure où les deux façades ne sont pas supposées, situées dans le même plan vertical,

Le Temple est "au fond" de la façade (la complexité de cet étagement perspectif est accusée par un léger retrait du plan de la façade du Temple).

Le fronton du Temple comporte de vraies corniches saillantes au relief très marqué ; vers le haut, après s'être totalement reportée sur la surface où tout se résout en délinéations chromatiques, la façade retrouve sa plasticité. Le fronton en perspective compte tenu des visions en extrême contre-plongée est un fragment de perspective réintroduite pour terminer le bâtiment dans son passage au ciel.

La connexion des collatéraux et de la nef centrale est résolue par un motif spatial bidimensionnel : la volute qui est la perspective plane d'une bande enroulée (voir les vases à rubans de Ghiberti sur les piédroits des portes du Baptiste).



La difficulté d'ordre compositionnel à relier l'image du fronton classique, donnée par la section verticale du toit à deux pentes par un plan frontal, et les deux demi-triangles des collatéraux est éludée par l'introduction d'un élément spatial, d'une nature autre, qui déplace le problème et réalise l'articulation impossible en déjouant, de par sa nature perspective et spatiale même, la juxtaposition de formes heurtées et contradictoires dans le plan de la façade.

L'inclinaison d'une ligne donnée en section frontale par un toit est transférée en une fuyante dans le motif perspectif de la volute ; et ce motif inauguré avec tant d'à propos à Santa Maria Novella, devient par la suite l'élément d'articulation traditionnel de toutes les façades d'églises de style jésuite.

Un système de composition binaire est développé sur toute la surface de la façade pour éviter qu'elle ne se cristallise autour d'un élément de symétrie centrale et assurer l'absence de hiérarchie entre ses composants dont la présence pastique est atténuée, voire entièrement convertie en délinéations.

Les lignes utilisées comme axes de symétrie médiaux, figurations de la bi-partition symétrique de l'espace, évitent l'opposition d'un dessin en plein, structurel, aux vides. Les faisceaux réticulés tramant la surface derrière les pilastres du Temple ont toujours un montant foncé dans l'axe les rosaces ciselées au centre des claveaux se répètent donc deux à deux, et par groupe de quatre au-dessus de l'oculus ; de même les arcatures en plein cintre de l'ordre inférieur,

ANAMORPHOSE

ET "COSTRUZIONE LEGITTIMA"

pour lesquelles le schéma formel de l'arc qui distingue traditionnellement le plein de l'arc qui travaille, et le vide découpé est systématiquement contrecarré par le dédoublement d'une arcature aux couleurs inversées qui renverse les possibilités de symétrie de la figure. Le système de composition binaire est ainsi utilisé de manière systématique pour éviter d'induire des symétries parasites et tout ramener à l'unité du plan, véritable "tout" de la façade, à l'égard duquel chaque élément figuré n'est que partie.

le sert de vérité axiomatique aux traites perspectifs albertiens et postérieurs ; mais progressivement on assiste à un dédoublement entre la construction géométrique et l'image optique et physiologique dont la complète coïncidence assurait à la "costruzione legittima" sa certitude absolue.

Très tôt, les imperfections et les limites du nouveau système de représentation seront ressenties : en peinture est soulevée la question de la position de l'œil par rapport au tableau et de la meilleure façon de présenter les toiles ; en scénographie, on éprouve des difficultés pratiques à définir le point de fuite central d'un décor qui suppose la localisation d'un spectateur idéal au milieu de la salle ; d'une façon générale, on remarque aux limites du champ de vision les aberrations marginales, inhérentes à la construction de géométrie projective...

Au travers des polémiques que ces problèmes entretiennent, on en vient à mesurer le caractère relatif des prétendues vérités absolues, et à réclamer une redéfinition de la "legittimità".

D'où une prolifération de systèmes ou de techniques concernant certaines questions pratiques (choix des distances, hauteur du point de fuite, angle du champ visuel, système de références graphiques, etc...) qui se proclament tour à tour les meilleures.

ANAMORPHOSE

ET "COSTRUZIONE LEGITTIMA"

La nouveauté et le caractère révolutionnaire de la perspective naissante vient de ce qu'elle réalise la mathématisation de l'espace représentatif ; la victoire de la conceptualité sur la tradition empirique permet de rendre sur la surface de représentation la réalité sur la base de rapports bidimensionnels totalement mesurables.

La méthode de l'intersection de la pyramide visuelle sert de vérité axiomatique aux traités perspectifs albertiens et postérieurs ; mais progressivement on assiste à un dédoublement entre la construction géométrique et l'image optique et physiologique dont la complète coïncidence assurait à la "costruzione legittima" sa certitude absolue.

Très tôt, les imperfections et les limites du nouveau système de représentation seront ressenties : en peinture est soulevée la question de la position de l'oeil par rapport au tableau et de la meilleure façon de présenter les toiles ; en scénographie, on éprouve des difficultés pratiques à définir le point de fuite central d'un décor qui suppose la localisation d'un spectateur idéal au milieu de la salle ; d'une façon générale, on remarque aux limites du champ de vision les aberrations marginales, inhérentes à la construction de géométrie projective...

Au travers des polémiques que ces problèmes entretiennent, on en vient à mesurer le caractère relatif des prétendues vérités absolues, et à réclamer une redéfinition de la "legittimità".

D'où une prolifération de systèmes ou de techniques concernant certaines questions pratiques (choix des distances, hauteur du point de fuite, angle du champ visuel, système de références graphiques, etc...) qui se proclament tour à tour les meilleures.



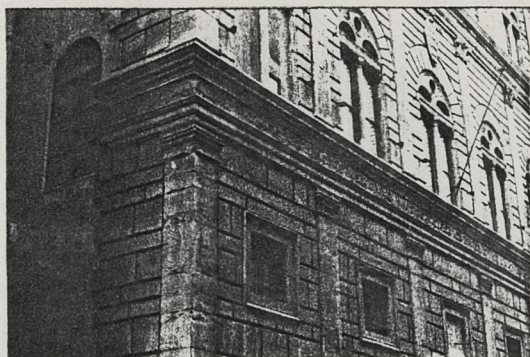
L'idée de certitude absolue est minée, il s'y substitue l'hypothèse, la discussion et l'on admet comme normal le risque d'erreur.

Les tenants de la "costruzione legittimà" sont contraints de se réfugier dans la vérité axiomatique de l'intersection de la pyramide visuelle et de soutenir implacablement toutes les conséquences d'une méthode fondée sur la géométrie, et donc sur la vérité (voir sur la question des aberrations marginales le texte de Piero della Francesca : "De Prospectiva Pingendi"). Alberti lui-même affirme (De Pittura) qu'il n'y a aucun inconvénient à ce que les tableaux soient accrochés en hauteur ; la "vérité" de la représentation n'est pas le but de la construction. Ces positions, d'ailleurs logiques avec elles-mêmes, ne font que renforcer le divorce de la construction perspective avec la réalité sensible et en font ressortir le caractère relatif, conventionnel.

Le processus de transformation de la configuration spatiale du Quattrocento trouvera dans l'anamorphose une de ses articulations principales.

Les phénomènes qu'elle recouvre dépendent de l'angle optique perspectif ainsi que de la forme de la surface de projection (aberrations marginales de l'image sur des surfaces planes, courbes, concaves, convexes, sphériques, etc...).

La Renaissance italienne ne s'intéresse qu'à l'anamorphose sur surface plane, parce que c'est un problème posé de manière concrète et effective : surfaces planes de la toile, du pavage, de la façade... On commencera à l'étudier dès la fin du Quattrocento alors que l'expérience des aberrations marginales est déjà reconnue. (Alberti donne certains conseils pratiques pour l'éviter et augmenter la "réalité" de la construction perspective : un horizon ni trop haut, ni trop bas, à hauteur d'homme, un point de distance moyen). Ces conseils visent à restreindre l'application pratique de la construction perspective pour éviter les déformations et la mise en évidence des aberrations marginales ; par suite, de telles applications témoignent des limites implicites du système et annoncent la crise de son universalité.



Ce que l'anamorphose implique, et place au centre du débat, c'est la question du sujet qui regarde dont elle démontre le présupposé, l'évidence cachée. Par ce regard jeté de biais sur la surface de représentation elle révèle en face, figé dans une position immuable, l'oeil du sujet, sommet de la pyramide visuelle. Elle introduit ainsi la crise de "l'objectivité" absolue de la représentation en démontrant la subjectivité absolue de la vision par cette visualisation de la construction perspective elle-même.

La théorie de la construction perspective, surtout chez Alberti, inclut des aspects idéalistes aux côtés des progrès scientifiques véritables qu'elle représente. Par ce fait même, elle constitue le code linguistique pour tout le Quattrocento et pour nombre d'artistes du Cinquecento. Et c'est précisément au travers de sa valeur de code linguistique que pourra être explorée au travers de l'anamorphose la détérioration au cours de la Renaissance de la validité absolue d'un certain mode de représentation de l'espace qui finit par admettre la coexistence de diverses méthodologies, et une "légitimité" conciliante. Ce qui confirme d'ailleurs le caractère scientifique des aspects fondamentaux de l'approche albertienne, puisque c'est de l'intérieur de l'exposé même qu'elle entre en contradiction avec d'autres aspects, non scientifiques, lorsque outrepassant son simple rôle de construction elle vise à mettre en place une théorie de l'harmonie cosmique.

En ce sens, l'étude de l'anamorphose et les conclusions auxquelles elle mène doit être considérée comme une des applications conséquentes de la perspective classique elle-même (on ne doit pas la confondre avec les déformations caricaturales ou expressives qui reposent sur une transformation des canons de proportionnalité typiques au maniérisme en général).

Devant l'impossibilité à résoudre les défauts de
Cependant, au cours de cette crise de la perspective
classique qu'elle a ouverte, on assiste au développe-
ment de divers courants empiristes ou fantastiques
(choix arbitraire de plusieurs pyramides se coupant
dans le même plan, points de fuite doubles ou triples...)
qui n'ont mené à rien si ce n'est à des équivoques de
plus en plus graves qu'entretiennent les exigences
apologétiques de la Contre-Réforme qui pourra proposer
l'interprétation du baroque comme fait anti-classique
et fondamentalement opposé au sens de la Renaissance.
(Voir de nos jours les multiples études de Baltrusaitis
sur l'Anamorphose ; l'aspect de fond de sa thèse fait
découler l'expérience artistique d'une tendance irration-
nelle, propre à l'esprit humain, qui cherche à se réfugier
dans "l'imaginaire" ; il passe ainsi complètement
à côté et réduit à l'état marginal le caractère foncié-
rement cognitif de l'opération : "Aux aberrations opti-
ques se juxtaposent les anamorphoses de l'esprit").

Dans le prolongement de ces tendances, on trouve
Léonardo da Vinci qui va poursuivre cette exploration
corrosive de la perspective quattrocentesque. Pourtant
sa contribution au développement de la théorie de la
perspective demeure relativement modeste ; ce qu'il en
retient surtout, c'est la mathématisation de la pein-
ture qui sert à l'artiste de tremplin pour sortir de
l'orbite artisanale ; par ailleurs il met en lumière
les faiblesses et limites de la costruzione legittima
et s'en sert à contrepied des obsessions visant à bâtir
un système universel de représentation de la nature :
"proportio", "concinnitas", "pulchritudo", culte de la
légitimité...

Devant l'impossibilité à résoudre les défauts de représentation (aberrations marginales), certains artistes abandonnent ou appliquent à l'intérieur d'un même tableau de manière discontinue les règles de construction de la perspective artificielle qu'ils maîtrisent pourtant déjà parfaitement. C'est le cas de Paolo Ucello (fresque : "l'Inondation") qui veut retourner à la "vérité visuelle de Giotto" et lui donner une forme compositionnelle (voir aussi "l'Annonciation aux Bergers" où deux perspectives albertiennes sont accolées pour rendre compte de la perpétuelle mobilité des points de fuite ce qui témoigne d'une insatisfaction vis à vis des effets compositionnels théâtraux qui dépendent de la position momentanée de l'observateur individuel. Ucello voulait pratiquer l'éradication de cet apparent élément de convention menant dans certains cas à l'irréalité).

Il réalisa selon Vasari à Santa Maria Maggiore, une fresque aujourd'hui disparue où des colonnes peintes se prolongent verticalement sur le berceau d'une voûte dont elles abolissent visuellement la courbure. Une telle illusion est hors de portée de la perspective albertienne et a dû être basée sur l'optique euclidienne (le Monde Courbe) avec sa dépendance vis à vis des angles visuels et non plus des triangles proportionnels.

Dans le prolongement de ces tendances, on trouve Léonardo da Vinci qui va poursuivre cette exploration corrosive de la perspective quattrocentesque. Pourtant sa contribution au développement de la théorie de la perspective demeure relativement modeste ; ce qu'il en retient surtout, c'est la mathématisation de la peinture qui sert à l'artiste de tremplin pour sortir de l'orbite artisanale ; par ailleurs il met en lumière les faiblesses et limites de la *costruzione legittima* et s'en sert à contrepied des obsessions visant à bâtir un système universel de représentation de la nature : "proportio", "concinntas", "pulchritudo", culte de la légitimité...

(voir aussi la fresque de colonnes se prolongeant verticalement sur le plan courbe d'une voûte).

Benvenuto Cellini dans son "Discorsi" parle de l'achat d'un traité de Léonard sur la perspective. La description qu'il en donne montre que la méthode supposait la construction du raccourci non plus seulement sur le plan du tableau, mais horizontalement et verticalement et ce n'est possible que dans un système basé sur les courbes au lieu des droites de la perspective artificielle. Ceci représente une tentative de traduire la perspective naturelle ou l'optique antique (qui étaient étrangères aux problèmes de représentation) dans le domaine de l'art.

C'est le problème de l'intersection entre un cône visuel et une calotte sphérique concave (globe oculaire). Dans ses notes de 1513-1514 il adopte une attitude critique constructive vis à vis de la méthode albertienne : il amplifie certains développements et fait état de distorsions entre la réalité perçue par l'oeil et ce qui résulte de la construction géométrique (notamment la question des aberrations marginales). Il fait observer la contradiction inhérente à la perspective artificielle : "comment des objets vus de loin peuvent-ils apparaître grands à l'oeil alors que l'expérience de l'intersection les montre petits ?" établissant ainsi la distinction entre la dimension proportionnelle de la géométrie des droites, de celle des arcs visuels déterminant les dimensions apparentes. La réalité de la construction perspective est donc confrontée en permanence à ce que perçoit l'oeil. Le critère d'exactitude de la perspective c'est l'organe de la vue et non la géométrie. En regard de trois cercles d'un schéma de projection sur surface courbe, il note : "come l'occhio vede semplicemente le cose". Au dos de ce diagramme, il illustre l'idée d'une représentation d'une image de vingt quatre mètres sur un mur de douze mètres en utilisant un morceau de voûte dans le prolongement du mur (construction analogue à celle d'Ucello pour l'illusion de colonnes se prolongeant verticales sur le plan courbe d'une voûte).

Au travers de ces expériences, on voit apparaître l'anamorphose comme articulation essentielle dans le discours perspectif classique au point où l'a laissé Alberti. La nouveauté n'est pas tant ici de faire une projection sur surface courbe (qui est déjà présente chez Brunelleschi et y existe pour lui au même titre que sur surface plane) que de ramener toute la matérialité de cette opération à l'oeil, (et non plus à "l'homme") compris ici comme un instrument d'optique dont la surface concave n'est susceptible d'engendrer que des intersections sphériques avec la pyramide visuelle.

La rentabilisation au sens spectaculaire ou fantastique d'une telle construction est tout à fait étrangère à son propos. L'anamorphose qui devait connaître au XVI^e siècle et plus tard un grand succès est ici envisagée dans le prolongement de la perspective classique qui n'en serait elle-même qu'un cas particulier. L'image exacte sur le "telai" du quattrocento est ainsi relativisée ; elle n'est plus une intersection plane de la pyramide visuelle, mais la projection d'une intersection sphérique effective sur une surface plane imaginaire ; processus que l'organe de la vision a entièrement médiatisé et dont il est le détour matériellement nécessaire (alors que la construction mathématique devait permettre ultimement de s'en affranchir :

Léonard de Vinci est l'inventeur de l'anamorphose. Elle sortit du problème technique soulevé en peinture par les distances trop courtes des premières constructions ; la vue était faussée pour les personnes qui se déplaçaient loin du tableau. S'inspirant à la fois des "Tavolette" de Brunelleschi et de la "Camera oscura" d'Alberti, Léonard inventa un appareillage destiné à la mettre en évidence. Le spectateur devait regarder l'oeuvre par un opercule percé dans une paroi au point de vue précis de la construction ; les trois conditions de la perspective plane se trouvaient ainsi idéalement

reconstituées: vision monoculaire, oeil immobile, point de vue déterminé. Dès ce moment, la théorie de l'intersection de la pyramide visuelle pouvait être appliquée à n'importe quelle surface, plane ou courbe, proche ou éloignée, perpendiculaire au rayon visuel ou oblique. Les différents "taglii" qui en résultent, monstrueux en vision perpendiculaire, sont tous correctement reconstitués lorsque l'oeil vient correspondre avec le sommet figé de la pyramide visuelle.

Cette expérience, entièrement conduite selon les règles de la perspective classique (intersection d'une pyramide visuelle), constitue la forme la plus radicale de perspective de non-participation : la "fausse fenêtre" devient un trou de serrure et l'espace de l'image est plus que jamais étranger à celui du spectateur. On est aux antipodes du courant de la participation théâtrale et pan-illusionniste (Villa Farnésine, Villa Barbaro, scénographies de Serlio) qui suppose une relation directe d'adhésion entre une image et plusieurs spectateurs.

Ce que l'appareillage extrêmement contraignant de Léonardo met en évidence, c'est la relativité de la construction perspective, relativité dont le XVe siècle a d'ailleurs pleine conscience : il y a rarement identité entre "l'occhio" de la construction et l'oeil du spectateur, ce qu'Alberti tente de tourner en subordonnant le choix de la perspective à la composition et en valorisant la mathématisation de l'espace ; c'est une perspective aux effets d'illusion improbable et qui ne recherche pas l'adhésion du spectateur ; ses façades ou tableaux sont traités comme une fausse fenêtre dont l'espace pyramidal est indépendant, univoque, plutôt que comme une fausse porte créant des prolongements sur une chambre voisine.

"La perspective accidentelle (artificielle) donne une inégale grandeur aux choses (égales) peintes à différentes distances (de l'oeil au mur) et ceci à

Dans l'expérience léonardienne, la fausse fenêtre est ramenée aux dimensions d'un trou de serrure par lequel on perçoit l'image d'une infinité d'intersections possibles pour une pyramide visuelle donnée. Elle nie ainsi le spectateur (précarité de l'image, dessin informe) tout en le requérant pour recomposer sur la surface rétinienne l'image reçue du plan oblique. La légitime construction est retournée comme un gant.

Léonard se situe d'emblée dans la tradition classique de l'intersection des pyramides visuelles :

"La perspective n'est rien d'autre que la vision d'une scène derrière une vitre plane et bien transparente, sur laquelle on marque tous les objets qui sont de l'autre côté de cette vitre ; ils peuvent être reliés par des pyramides avec le centre de l'oeil, et les pyramides sont interceptées par ledit verre".

L'oeil est le lieu où concourent toutes les "voies pyramidales". Il entreprend la critique des diverses constructions géométriques utilisées pour restituer ce "taglio" dans la pyramide et qui constituent le corps de la perspective artificielle ou accidentelle par opposition à la perspective naturelle "comme l'oeil la voit". Cette distinction implique que la critique soit menée à partir de l'oeil physique qui est le critère de vérité, qui lui-même interprète les échelles et se charge spontanément de mettre en perspective toute construction géométrique notamment sur surface plane.

Le plan lui-même va être incoerciblement soumis aux lois de la perspective naturelle dont il se dissocie forcément puisque par définition chaque point du mur est situé à des distances inégales de l'oeil et que par conséquent les objets situés latéralement ne paraissent pas sur la projection plane comme ils apparaissent à l'oeil qui les voit ;

"La perspective accidentelle (artificielle) donne une inégale grandeur aux choses (égales) peintes à différentes distances (de l'oeil au mur) et ceci à cause du mur où l'on représente la scène, et dont toute les parties, dans sa longueur, sont inégalement distantes de l'oeil ; et cette diminution du mur est naturelle, mais la perspective peinte sur lui est accidentelle, car elle ne s'accorde nulle part avec la diminution réelle du mur ; d'où il résulte que si l'oeil qui regarde cette figuration perspective se déplace un peu, toutes les images lui apparaissent monstrueuses, ce qui n'est pas le cas pour la perspective naturelle..."

Cette impossibilité, de principe, à faire correspondre la perspective naturelle avec la perspective accidentelle tient à la planéité de la surface d'intersection qui, en tant que surface objective, ne peut échapper elle-même aux lois optiques de l'oeil. Léonard indique ainsi que dans la construction perspective classique, il n'y a aucune partie qui ne puisse éviter d'être : "un mélange de perspective naturelle et accidentelle". Leurs effets se contrarient en général et le phénomène de compensation mutuelle ne vaut que pour l'oeil au sommet de la pyramide. La construction géométrique ne sait compenser les distorsions de l'image que pour un seul point donné, là où l'oeil du spectateur coïncide avec celui du peintre.

La perspective correcte devrait intercepter les "voies pyramidales" sur une paroi en forme de calotte sphérique de sorte que l'image "soit réalisée sur une surface dont toutes les parties sont également distantes de l'oeil" ; alors que pour la perspective composée "aucune partie n'a la même distance de l'oeil que les autres".

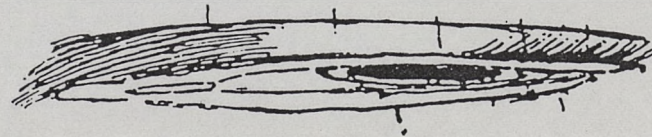
En ce point, les déformations inhérentes à la perspective plane et celles que la perspective sphérique "naturelle" imposent à la surface plate de la façade s'annulent réciproquement, alors que pour tout autre

point elles interfèrent de manière aléatoire. Le caractère d'universalité de la perspective albertienne s'en trouve radicalement réduit et ravalé à celui, exceptionnel, ou le jeu de deux déformations contraires s'annulent :

"Cette invention oblige le spectateur à coller l'oeil contre un trou, et alors, par ce trou, elle paraîtra juste. Mais comme il y a beaucoup de spectateurs à regarder en même temps une oeuvre ainsi faite et comme cette perspective ne fonctionne qu'à l'égard d'un seul d'entre eux, elle reste, pour les autres, confuse".

L'issue possible qui assure dans certaines limites une viabilité à la représentation, en réunissant la combinaison de la perspective naturelle et artificielle. c'est ce trou dans la paroi d'où filtre tout l'univers albertien.

En outre, l'exclusivité de cet angle de vision implique ceci en retour : il n'est plus besoin de se limiter au cas traditionnel d'un point de vue central, on peut placer désormais ce point n'importe où, central ou excentrique par rapport à la surface. Autrement dit, une fois la pyramide visuelle figée, on pourra la trancher par n'importe quelle surface, plane ou non, produisant ainsi une infinité d'intersections, toutes également viables pour l'oeil, et au même titre que celle sur plan frontal. Ainsi, et en vertu de cet axiome du point de vue fixe et donné, la perspective plane classique se trouve totalement relativisée et ramenée à n'être qu'un cas particulier d'anamorphose.



Anamorphose : l'œil

