Histoire de l'art de la Renaissance

Sabine Frommel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1174>

DOI : 10.4000/ashp.1174

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 172-173

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Sabine Frommel, « Histoire de l'art de la Renaissance », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 142 | 2011, mis en ligne le 23 septembre 2011, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1174> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1174>

HISTOIRE DE L'ART DE LA RENAISSANCE

Directeur d'études : M^{me} Sabine FROMMEL

Programme de l'année 2009-2010 : *Une décennie qui innove. Architecture et théorie entre 1540 et 1550* (suite).

Les conférences se sont développées autour des mutations des langages architecturaux qui se sont opérées en France dans les années quarante et cinquante du xvi^e siècle, en approfondissant le thème de l'année précédente. Des demeures comme Saint-Maur-des-Fossés, le *Grand Ferrare* et des châteaux comme Saint-Germain-en-Laye, Ancy-le-Franc, le Louvre ou Anet, offrent un éventail de nouvelles solutions, dû aux profils individuels très différents d'un nombre assez restreint d'architectes. Aiguillonnés par une forte rivalité, les mécènes éclairés commandaient leurs demeures à Philibert Delorme, Pierre Lescot et Sebastiano Serlio qui furent des garants d'une fine culture de l'héritage antique. Au fur et à mesure que le classicisme évolue, le dialogue entre les traditions locales et des modèles transalpins, entre le savoir faire flamboyant et des prototypes provenant de la Renaissance italienne, gagne de l'ampleur. Centrés sur l'architecture privée, les processus d'assimilation, limités dans un premier temps au motif singulier, atteignent progressivement la syntaxe, les configurations spatiales et même les fonctions, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Malgré des écarts essentiels entre les traditions française et italienne, des points d'analogies se dégagent qui ne s'expliquent non seulement par un échange intense entre les commanditaires et les artistes, mais aussi par des exigences et des sensibilités similaires. L'adoption de paradigmes du passé vénéré de l'antiquité gravite autour des interprétations toujours plus savantes des ordres, la découverte de motifs inhabituels, alors qu'une plus grande commodité des distributions jouit d'un intérêt croissant. Les maîtres français choisissent dans l'énorme répertoire du patrimoine italien antique et moderne selon leurs propres préférences et le vocabulaire transalpin est acclimaté en France sous forme de lentes médiations. Celles-ci mettent en lumière à la fois les capacités d'assimilation, souvent soumises à des revendications politique et culturelle, et aussi les réticences, provenant surtout du milieu des corporations, gardiens de temple des anciennes techniques et hiérarchies. Le traité d'architecture forme un instrument fondamental de transmission qui met à disposition un catalogue de détails et de règles, facilement applicables dans des circonstances variées.

Dès la fin du règne de François I^{er} se manifeste une inclination vers un langage triomphal qui devait trouver la plénitude de son expression dans la façade sur la cour Carrée du Louvre, achevée par Pierre Lescot sous le règne d'Henri II. L'organisation se distingue par un dialogue étroit entre les ordres architecturaux et les bas-reliefs censés glorifier le souverain comme successeur des empereurs romains. Soutenue par les poètes de la Pléiade, l'idéologie selon laquelle la France est héritière directe de l'Antiquité, gagne tous les métiers et genres artistiques. Aussi à l'intérieur de l'aile Henri II, le tribunal du roi, la tribune des musiciens et les plafonds en bois avec leur iconographie guerrière, apte à rivaliser avec les inventions plus spectaculaires de la péninsule,

élaborent les références antiques avec une éloquence inconnue. Un modèle comme l'arc d'Ancône, largement diffusé surtout par le traité de Serlio, a été adopté soit à la Fontaine des Innocents, érigé par Lescot et Goujon en 1549 à l'occasion de l'entrée de Henri II à Paris, soit par Jean Cousin pour la tapisserie de Saint Mammès destinées à la cathédrale de Langres, conçu après 1543. Une œuvre d'art de petit format comme la salière de Benvenuto Cellini est également garnie d'un arc de triomphe, traité avec une remarquable précision.

Ce premier classicisme français est loin de posséder une apparence homogène. L'application intransigeante des règles classiques, attitude à laquelle adhèrent Serlio et Lescot, et leur interprétation rhapsodique, soutenue par Delorme, représentent des attitudes très différentes, comme le font aussi en Italie les positions d'Antonio da Sangallo et de Michel-Ange. Un peu plus tard avec Jean Bullant un connaisseur de l'architecture antique d'un souci archéologique se joint au groupe de pionniers. Issu du métier comme Delorme, il passait des *Wanderjahre* à Rome, en étudiant les ordres auxquels il consacra un traité. Un artiste comme Jacques Androuet Du Cerceau dut en revanche sa connaissance des formes italiennes aux dessins, aux gravures et aux descriptions verbales ou écrites desquels il distilla un répertoire de formes et de principes qui fera l'objet d'innombrables variations.

Contrairement à l'architecture privée, celle sacrée reste tributaire de l'héritage du gothique tardif et les nombreux chantiers inachevés font émerger de différentes attitudes pour concilier ou faire opposer tradition et innovation. Même si les progrès sont loin de rejoindre ceux des résidences, le domaine religieux demeure un champ d'expérimentation, même des plus audacieuses. Dès 1545 on construit à Saint-Étienne-du-Mont le vaisseau lumineux organisé par des colonnes géantes d'une plasticité magistrale, dotées de coursières suspendues à mi-hauteur, accentué par une balustrade à l'antique. Le jubé, une remarquable scénographie architecturale, conjugue de façon ingénieuse de traits flamboyants et classiques. Très souvent règne une opposition entre l'ancien et le neuf comme à la façade de Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (Eure), où une tour renforcée de contreforts gothiques fait pendant à une autre en biais, garnie d'une superposition de colonnes géminées cannelées. Sans qu'une nouvelle typologie se profile, sans qu'un soi-disant « modèle tridentin » soit adopté, des formules classiques s'associent avec des traditionnelles selon des synthèses qui dépendant du climat local, des prémisses des commanditaires et des institutions. Le modèle de l'arc de triomphe bénéficie d'un grand succès, en dépit des préceptes de la Contre-Réforme qui devaient se mettre en place, mais les figures et l'ornementation disparaissent des façades, comme si l'éloquence des ordres suffisait à illustrer un nouveau concept de l'architecture religieuse. Les typologies demeurent cependant si fidèles à la tradition française que les modèles à l'antique à dimension plus modeste et à frais modérés proposés par Serlio dans *Cinquième Livre* (1547) étaient privés de tout retentissement.

La faculté de conciliation des traditions, telle qu'elle se profile au rythme de la migration des modèles et des formules, dépend de multiples composantes parmi lesquelles le type de bâtiment joue un rôle fondamental. Un trait spécifique des années quarante du 16^e siècle réside précisément dans cette variété des formes et des langages qui, loin de toute tentative de codification, sont le résultats de recherches individuelles.