



Programme d'enseignement 2005/6

Les résidences princières en Europe du XVe au XVIIe siècle

Les vendredis de 12h à 14h

Dans le sillage de notre réflexion de l'an dernier sur la métamorphose du Louvre et des Tuileries, le programme proposé cherche à placer cet ensemble monumental dans le contexte plus large des demeures princières et aristocratiques de la Renaissance et du XVIIe siècle. Les progrès sensibles qui, depuis le XVe siècle, touchent l'architecture privée reflètent l'influence croissante de l'Antiquité et de la culture humaniste des commanditaires ouverts aux nouvelles typologies conformes à leurs exigences. Ces derniers revendiquent alors pour leurs palais et villas des principes comme la symétrie, la régularité, ou l'équilibre qui étaient auparavant presque exclusivement réservés à l'architecture sacrée. Cette tendance a profondément modifié l'apparence des édifices. Dans le même temps, la théorie d'architecture, à la suite du *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti, valide l'utilisation de formules provenant de l'architecture religieuse, à condition que celles-ci soient de dimensions plus modestes. La villa de Laurent le Magnifique à Poggio a Caiano avec son vestibule d'entrée couronné d'un fronton à l'instar d'un temple, traduit cette tendance de manière pertinente. La cour du Belvédère qui devait lier le Palais du Vatican et la villa d'Innocent VIII selon un dispositif composé de terrasses pourvues de jardins et de grottes, inaugure un modèle dont la fortune extraordinaire se fait sentir jusqu'au Louvre. Les tentatives de se rapprocher des prototypes de la Rome antique devaient culminer, en 1516, avec la Villa Madame où Raphaël réussit à concilier les fonctions de la villa décrite par Pline avec les ambitions d'un pape doté d'une vaste culture teintée d'hédonisme. Quant aux palais, leurs cortili sont conçus comme des amphithéâtres romains, lieux de fêtes et de spectacles. Le Palais Farnèse, avec son atrium vitruvien débouchant dans une cour à arcades sur piliers massifs, montre jusqu'à quel point le prototype de la domus a transformé la résidence urbaine.



- 2 -

Lorsque François Ier décide, dans les années quarante, la reconstruction de l'aile occidentale du Louvre, il s'inspire d'un grand éventail de références italiennes. Côté cour, la façade de Lescot a ses modèles en Italie du nord, à Venise et à Vérone en particulier, et trahit un goût pour une grande richesse ornementale et un épiderme vibrant. À l'extérieur, en revanche, l'influence romaine est prégnante, à travers l'utilisation des bossages d'angle. Le traité et les constructions de Sebastiano Serlio, architecte du Roy à Fontainebleau depuis 1542, s'avèrent aussi essentiels comme l'attestent l'utilisation de la travée rythmique et la superposition des ordres corinthien et composite. Lescot réussit avec brio à combiner ces formules hétérogènes avec la tradition française et sait tirer merveilleusement profit du savoir-faire des sculpteurs français. L'élan ascendant des travées se conjugue avec un relief extrêmement raffiné, animé d'un jeu délicat d'ombre et de lumière.

Pour faire bâtir son palais des Tuileries extra muros Catherine de Médicis reste d'abord fidèle à la tradition de ses ancêtres toscans. Ainsi les cours bordées de gradins évoquent le fameux projet du palais du roi de Naples, conçu en 1488 par son grand-père Laurent de Médicis et l'architecte Giuliano da Sangallo, et repris sous une autre forme vers 1515 pour une résidence de Léon X à Florence. De même, les festins et spectacles que la reine affectionne montrent son adhésion aux stratégies d'autoreprésentation fastueuses de Cosme de Médicis, grand duc de Toscane, qui a instauré le mythe de Laurent le Magnifique. Elle connaît certainement les spectaculaires entreprises architecturales du grand-duc. Aux Offices, les bureaux d'administration sont installés dans des bâtiments dont les façades élégantes bordent une rue qui met en communication la piazza della Signoria et le fleuve. Le tracé régulier s'achève vers l'Arno par une vue scénographique où les baies d'une serlienne font entrevoir la rive d'en face. Et si Cosme s'est occupé de relier, à travers un réseau de portiques spacieux et le Ponte Vecchio, le complexe administratif et le palais Pitti, Catherine a repris l'idée d'un cheminement couvert ou d'un passage entre les Tuileries et le Louvre.



- 3 -

Mais si elle revendique la culture florentine, la reine Médicis soutient aussi la tradition française et charge Philibert Delorme de proposer une version réduite du palais. Avec leur rythme contrasté, leur richesse ornementale rehaussée par la polychromie, les façades des Tuileries s'écartent des principes transalpins. Il se peut que la reine ait été lasse du classicisme sobre de Primatice, son surintendant italien, et que le langage varié et décoratif de l'architecte lyonnais ait mieux répondu à son goût personnel. Pour Catherine, l'architecture fait partie d'une stratégie politique qui vise à concilier les traditions française et italienne et à dissimuler, par la magnificence des édifices et des fêtes, les conflits qui ébranlent de plus en plus la paix civile.

Le grand dessein conçu en 1595 vise à quadrupler la cour carrée et à réunir les deux résidences dans un ensemble monumental qui aurait fait table rase du quartier occupant l'espace intermédiaire. La cour du Belvédère, avec ses longs corridors latéraux reliant le palais médiéval et la villa construite en 1485 au sein d'une perspective grandiose, préfigurerait cette entreprise gigantesque qui devait créer un palais digne de la monarchie française. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les demeures italiennes ont atteint des dimensions toujours plus impressionnantes, accentuées par des rapports scénographiques avec la ville, les jardins et le paysage. On le voit notamment au palais Farnèse à Caprarola où la demeure est mise en scène à travers l'ascension hiérarchique - rue, place, terrasses, vestibule - vers la cour circulaire, métaphore du rang suprême du commanditaire. Une succession d'espaces ouverts est aussi projetée au Palais Farnèse de Marguerite d'Autriche à Plaisance, où un énorme théâtre devait être installé dans la cour principale. Plus tard, le palais Barberini à Rome montre de manière exemplaire l'entrelacement de l'espace urbain, de la résidence et de jardins au sein d'un échelonnement raffiné de perspectives et de percées. La façade principale avec ses loggias superposées et ses avant-corps témoigne du souci d'un prospectus qui rend visible de manière ostentatoire le rang du commanditaire. L'aspiration d'exalter leur statut par des formules toujours plus éloquentes a considérablement stimulé l'imagination des architectes.



- 4 -

C'est précisément le cas au Louvre où la création d'une façade représentative du côté oriental prend corps en 1664 avec le concours des architectes italiens. Dans la ville éternelle et ses alentours, des projets et des réalisations spectaculaires comme les colonnades de la place Saint-Pierre, la rotonde de Santa Maria della Pace, la scénographie urbaine d'Aricca avec son église circulaire, ou encore la façade du palais Chigi fondent de nouveaux modèles qui ont du faire forte impression à la cour de France. Les projets de Pierre de Cortone, de Rainaldi et d'un gentilhomme du nom Candiani pour l'achèvement de la cour carrée se sont avérés décisifs pour celui que Bernin conçoit en 1665 à Paris. Ils visent à mettre en valeur la partie occidentale tournée vers la cour des cuisines et à créer une façade somptueuse comme pendant à celle à l'est. Ce projet devait marquer profondément l'avenir de la résidence, comme en témoigne, aujourd'hui encore, la pyramide. Si le projet de Bernin n'a pas été exécuté, il est devenu l'un des prototypes des palais au nord de l'Europe et a connu d'innombrables variations.

Le quadruplement de la cour carrée a mobilisé des générations d'architectes autour du modèle des façades de l'aile occidentale de Pierre Lescot dont les proportions répondaient à la vieille cour carrée. Le problème devient encore plus aigu après la construction de la colonnade de Claude Perrault qui impose une nouvelle échelle à la résidence. Côté cour, le nouveau corps à trois étages tranche avec les ailes plus basses des autres flancs. Le départ de Louis XIV à Versailles a laissé le problème en suspens et c'est seulement sous l'Empire que l'architecte Pierre-François-Léonard Fontaine l'a réglé en remplaçant par des étages carrés les attiques des côtés nord et sud, une solution plus cohérente.

Par la volonté de créer des liens scénographiques entre la ville et le fleuve, certaines réflexions du XVIIe siècle renouent avec des modèles romains : une place semi-circulaire devait ennoblir la façade orientale, un pont dans l'axe de la cour carrée assurer la communication avec le collège des Quatre Nations sur la rive gauche, le seul édifice parisien où triomphe le concept du « barocco » romain. Si la faveur royale pour Ver-



- 5 -

sailles interrompt et compromet la réalisation du grand dessein, quelques concepts ont été repris de manière éloquentes par Napoléon : une voie triomphale depuis la place du Trône jusqu'à l'arc de l'Étoile devait traverser le Louvre et les Tuileries et faire de la résidence la pièce maîtresse d'un cérémonial solennel. Le pont des Arts fait de la cour carrée une partie d'un parcours qui communique avec la rive gauche.

Comprendre la métamorphose complexe du Louvre et des Tuileries exige de réfléchir sur le long terme : certaines visions architecturales et spatiales ont tardé à se réaliser, d'autres ressurgissent ultérieurement dans un contexte modifié, tandis que certains partis renforcent ceux apparus in nuce à des périodes antérieures. Le respect unanime des architectes du XIXe siècle à l'égard du langage de la Renaissance et du Grand siècle explique que le Louvre, malgré les vicissitudes interminables de son histoire, est un monument d'une cohérence formelle extraordinaire. La continuité constitue un trait spécifique et étonnant de cet immense laboratoire architectural qui n'a cessé de croître et de se dilater selon des dynamiques divergentes ; ce phénomène est indissociable du système politique de la monarchie française et de sa volonté de se représenter à travers des images suggestives, prégnantes et permanentes.

Sabine Frommel