



Alice Thomine-Berrada et Barry Bergdol (dir.)

Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines

31 août - 4 septembre 2005

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Architecture, rhétorique et création littéraire au XVI^e siècle

Yves Pauwels

DOI : 10.4000/books.inha.1851

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2005

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902646



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 4 septembre 2005

Référence électronique

PAUWELS, Yves. *Architecture, rhétorique et création littéraire au XVI^e siècle* In : *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines : 31 août - 4 septembre 2005* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2005 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/1851>>. ISBN : 9782917902646. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.1851>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

Architecture, rhétorique et création littéraire au XVI^e siècle

Yves Pauwels

Dans une fameuse allégorie de l'architecte, Philibert De L'Orme met en scène le nouveau bâtisseur placé sous l'égide de Mercure « auteur d'éloquence » :

« Il ne faut passer outre sans vous avertir, que j'ai mis au plus haut de notre figure l'image de Mercure auteur d'éloquence, pour montrer que l'architecte non seulement doit savoir bien parler et discourir sur ses œuvres, mais aussi doit être prompt et diligent à connaître et entendre les bonnes sciences et disciplines, sur lesquelles préside ledit Mercure. »¹

De L'Orme n'est pas seul à placer sa pratique sous l'auspice du dieu de l'éloquence : Giulio Romano orne l'une des fenêtres de sa maison de Mantoue de sa tête, avec des chaînes qui sortent de sa bouche pour maintenir captives quatre oreilles. C'est qu'à la Renaissance, le nouvel art de bâtir s'est constitué en discipline. Pour ce faire, il n'a pu fonder son substrat théorique et méthodologique que sur le seul modèle de création intellectuel disponible à l'époque : celui que l'on connaissait et pratiquait sous le nom de grammaire et rhétorique. L'architecture créée vers 1500 à Rome prétend tirer ses principes de la culture antique ; or, tout l'*ambiente* intellectuel de l'époque était lui-même pétri d'un humanisme fondé sur l'apprentissage des langues anciennes. Les éditeurs et commentateurs de Vitruve, Fra Giocondo ou Guillaume Philandrier, avaient fait leurs classes sur les bancs des universités². D'autres littéraires, Fulvio, Biondo, Maffei, dissertaient sur les ruines de la ville antique. C'est donc dans un cadre très éloigné de l'artisanat que se développe l'architecture à l'antique. Les architectes eux-mêmes sont toujours en rapport avec des cercles lettrés : Raphaël est très lié à Castiglione ; il est aussi en relation avec les humanistes Fabio Calvo et Angelo Colocci, probable rédacteur de la fameuse *Lettre à Léon X*. Antonio da Sangallo, menuisier de formation, acquiert dans ce milieu et dans l'entourage des Farnèse une solide formation qui l'amène à envisager la rédaction d'un traité. Quant à Sebastiano Serlio, fils d'un fourreur, il côtoie quotidiennement à Venise l'Arétin et le spécialiste de rhétorique

Giulio Camillo Delminio³. Enfin, Andrea Palladio fut formé par deux humanistes confirmés, Giangiorgio Trissino, puis Daniele Barbaro.

Ces contacts permanents avec le monde littéraire ont permis aux architectes de comprendre le legs antique et, surtout, de structurer la création moderne en fonction de cette compréhension. Le système des ordres permet de rationaliser l'ensemble : il est clairement une ratio dont le modèle méthodologique est celui des « sciences du langage », grammaire, rhétorique et poétique.

La correction du langage : vitruvianisme et cicéronianisme

Le premier problème qui parcourt toute l'histoire de l'architecture est celui de la « correction ». Il s'agit, en se fondant sur Vitruve, de pratiquer un langage à l'antique conforme à un certain nombre de règles grammaticales, qui sont progressivement mises en place par le milieu romain du XVI^e siècle, et pour la première fois formalisées et publiées par Serlio en 1537 dans les *Regole generali di Architettura*, autrement dit *Quarto Libro*. Ce système grammatical repose sur ces paradigmes que sont les « ordres » d'architecture – le terme fait ici son apparition –, et se décline selon les cinq manières des bâtiments – comme le latin selon les cinq déclinaisons⁴. À chaque « ordre » correspondent des formes spécifiques de piédestaux, bases, fûts, chapiteaux et entablements, et ces formes s'organisent selon une syntaxe que justifie la logique architectonique. Serlio prétend définir le pur « latin » de l'architecture, n'hésitant pas à critiquer vigoureusement tel ou tel vestige antique qui lui paraît contrevenir à ce qu'il a compris du vitruvianisme, par exemple l'arc de Vérone⁵, dont l'entablement combine denticule et modillons. Cette vieille querelle, déjà dépassée à l'époque de Vitruve, est bien représentative d'un souci de correction linguistique tout à fait comparable à celui qui anime dans toute l'Europe humaniste les « cicéroniens », qui mettent un point d'honneur à n'utiliser que des formes attestées chez le grand orateur romain. Les polémiques qui agitent le petit monde humaniste dès le Quattrocento sont aussi farouches que célèbres. Pic de la Mirandole et Ermolao Barbaro débattent alors au sujet du meilleur style latin ; au XVI^e siècle, Érasme et Castiglione défendent contre les « singes de Cicéron » une langue « mélangée ». Le point de vue des plus intransigeants, comme Dolet, est évidemment intenable : de même en architecture, le vitruvianisme strict exprimé par Serlio se heurte à la plupart des exemples antiques – et des plus prestigieux – autant qu'aux habitudes de la pratique moderne, celle de Bramante en particulier, et dès lors qu'on aborde des problèmes concrets, la position du Bolognais est souvent beaucoup plus nuancée. Il n'en reste pas moins que le débat sur la correction de la langue est au fond du débat sur le renouveau artistique, en littérature comme en architecture. De par leur existence même, les règles sont au fondement de la création formelle, qu'on les respecte, ou qu'on les détourne – principe même du maniérisme. Mais c'est en même temps sa limite : un effet produit en référence à une règle implique évidemment de la part du spectateur la connaissance de cette règle.

Les fondements de l'invention : théorie des lieux communs

À la grammaire succède logiquement la rhétorique, et l'architecte est volontiers assimilé à l'orateur. De fait, l'ensemble de la pratique de création architecturale est marquée par les structures de la rhétorique. Les traités, celui de Serlio en premier lieu, proposent en effet une théorie qui se fonde évidemment sur les catégories de l'art du discours : une pensée de l'ornement, décalquée sur l'*elocutio*, et une conception de l'invention qui a tout à voir avec l'*inventio* de Cicéron et Quintilien, c'est-à-dire une théorie du lieu commun⁶.

Cette théorie détermine d'une part la pédagogie et l'apprentissage. Les premiers des « lieux communs » sont les ordres eux-mêmes, considérés comme catégories stylistiques permettant de classer dans les *libri locorum* que sont les carnets de dessins, comme dans les traités imprimés l'ensemble des données léguées par l'Antiquité, l'héritage vitruvien comme la culture archéologique. Mais, et c'est un autre sens de « lieu commun », l'architecte *copioso d'inventione*⁷, doit tout comme l'orateur avoir à sa disposition une réserve d'idées, de schémas architecturaux propres à être adaptés à chaque cas et amplifiés en fonction des *accidenti* de la construction, programme édilitaire, contraintes du site, exigences du client. Serlio fournit un certain nombre de ces « lieux communs » architecturaux : « *Di questa seguente figura il giudiciozo architetto si potrà accomodare a diverse cose, & trasmutarla secondo gli accidenti che gli occorreranno...* »⁸ On n'est pas plus clair sur la réalité de l'« imitation ». Car le traitement qu'est susceptible de subir le « lieu commun » proposé ici s'applique aussi aux antiques que l'auteur présente dès le *Quarto Libro*, et dont il donnera une anthologie dans le *Terzo Libro* de 1540. Les monuments y sont soit « réduits », c'est-à-dire ramenés à leur simple structure et dépouillés de tout ornement, soit démembrés en une multitude de détails. Ces antiques ne seront pas reproduits tels quels : ils sont uniquement considérés comme des arguments destinés à être réemployés dans des contextes modernes, et de ce fait susceptibles d'être considérablement modifiés. C'est le cas par exemple d'un arc de triomphe, que Serlio considère inspiré de celui d'Ancône : « *ho ridotto le misure ad una regola generale, accioche ciascuno con facilità possa tali misure apprendere* »⁹. Cette structure dérivée de l'antique doit être adaptée et amplifiée en fonction des cas, dont Serlio du reste précise la nature : les arcs de triomphe sont désormais utilisables pour les entrées solennelles. Et, de fait, le modèle de Serlio a servi pour l'entrée de Henri II à Paris en 1549 pour la fontaine des Innocents, et à Lyon en 1548, pour l'arc de Bourgneuf. Par ailleurs, l'antique fournit aussi le matériel ornemental, le dessin des corniches, le décor des frises ou des chapiteaux : l'entablement de l'arc de Titus inspire le troisième niveau de l'avant-corps d'Anet, l'ordre de la Basilique *Æmilia*, celui du dorique de l'aile nord d'Écouen. Ce faisant, les artistes se comportent exactement comme les écrivains : l'œuvre antique n'est jamais imitée telle quelle, mais elle est réduite à sa structure poétique (et l'on réécrit des odes ou des tragédies adaptées à la culture moderne), ou dispersée en infinies citations qui, toujours extraites de leur contexte, viennent orner ou renforcer un discours nouveau. Montaigne ne se soucie pas de Plutarque ou de Platon : il cherche ce qui, dans ses auteurs, vient corroborer sa propre démarche.

Théories du style

Le système des ordres génère enfin une théorie du style. En effet, les trois ordres primordiaux, dorique, ionique et corinthien, se voient attribuer des « caractères », métaphoriquement déduits de leurs proportions. Lourd et trapu, le dorique est sobre et viril : il est convenable pour les temples des dieux et des saints masculins (saint Pierre par exemple). À l'autre extrémité, le frêle corinthien est richement orné, et attribué plus volontiers aux divinités féminines les plus gracieuses, ou encore à la Vierge. Le premier est simple, voire rustique dans sa variante toscane ; le dernier, raffiné et prestigieux, conviendra aussi à l'expression de la gloire et du triomphe : il orne les arcs antiques et les façades des églises. Enfin, l'ionique est l'ordre intermédiaire, dans tous les sens du terme : ordre plutôt féminin, ordre des classes sociales moyennes, comme les *uomini litterati*, il convient à des divinités telles qu'Apollon ou Diane, qui participent tant soit peu des deux sexes ; aux Tuileries, il est l'ordre du palais de la Reine Mère.

Cette tripartition est parfaitement parallèle à celle des styles dans la vision antique et médiévale¹⁰. Le dorique est le *stylus humilis* des *Bucoliques* ; l'ionique, le *stylus mediocris* des *Georgiques* ; le corinthien enfin le grand style, le style sublime de l'*Énéide*. On peut facilement construire une « roue de Vitruve », équivalent parfait de la « roue de Virgile » médiévale¹¹. Les textes de Serlio expriment clairement cette gradation stylistique ; et dans la pratique, le choix des ordres est évidemment régi par un principe de convenance, qui respecte la hiérarchie des niveaux. À Rome, les façades des palais des particuliers, lorsqu'elles sont ornées d'un ordre, optent en général pour un modeste dorique ; celles des églises, qui manifestent le triomphe de la religion, sont ornées d'un corinthien ou d'un composite. Lorsque Philibert De l'Orme, à Anet, superpose les trois ordres, il le fait sans aucun doute de façon à distinguer le caractère « humble » du rez-de-chaussée dorique, à signaler par l'ionique de l'étage noble, la demeure de Diane de Poitiers, et à célébrer par le corinthien de l'arc de triomphe sommital, la gloire – posthume – de Louis de Brézé.

Au reste, de telles classifications stylistiques faisant référence aux peuples de la Grèce antique ne concernent pas que l'architecture. Puisqu'il est question ici de repenser les limites, je terminerai volontiers en faisant une incursion dans le domaine musical. Comme le choix de tel ordre implique un style précis, la préférence donnée à tel mode musical, ou, à l'époque moderne, à telle tonalité, confère au morceau un caractère déterminé. Les XVII^e et XVIII^e siècles ont fait leur miel de ces théories, du reste très subjectives. Par exemple, fa majeur était « naturellement gai, mêlé de gravité » – du moins pour Masson¹² ; car pour Rousseau, il était convenable « pour les pièces dévotes ou chants d'église » –, pour Charpentier « furieux et emporté » ; pour Rameau enfin, il convenait « aux tempestes, aux furies et autres sujets de cette espèce »... Un très intéressant ouvrage illustre bien le parallélisme entre modes musicaux et ordres d'architecture : la *Rhétorique des Dieux* de Denis Gaultier¹³, recueil de pièces de luth datant de la moitié du XVII^e siècle. Ce luxueux manuscrit réalisé est décoré de nombreuses gravures dues en particulier au burin d'Abraham Bosse, et dans quelques cas au dessin de Le Sueur. La présence de Bosse est très intéressante, car cet artiste est l'auteur de deux traités consacrés à la représentation des ordres, publiés à Paris en 1664¹⁴. Sans doute connaît-il aussi les théories de Poussin, qui, quelques années auparavant, proposait lui aussi une liste de « modes » picturaux, auxquels il attribue des vertus particulières¹⁵. Dans tous ces cas, on observe une même référence aux peuples de l'ancienne Grèce, comme si la caution antique pouvait seule légitimer la théorie moderne. Les Doriens se voient ainsi attribuer un ordre, un mode musical et un genre de peinture...

Les différentes suites qui composent la *Rhétorique des Dieux* sont écrites chacune dans un mode différent : la première en mode dorien (ré majeur), calme et grave, la deuxième en sous-dorien (la majeur), plus gai, etc. Dans le manuscrit, chacune de ces suites est illustrée par une gravure de Bosse, dans laquelle l'artiste essaie de traduire en images le caractère du mode concerné. Ainsi, pour illustrer la sereine gravité du dorien, représente-t-il une musicienne touchant sereinement l'orgue ; pour le phrygien, réputé guerrier, il montre trois jeunes amours dont l'un est armé d'une épée, l'autre bat le tambour et le troisième souffle dans une trompe. L'atmosphère de l'image correspond ainsi à l'« ethos » du mode. Mais certaines de ces gravures possèdent aussi un décor architectural. Et Bosse met alors en relation les modes et les ordres : le petit orgue du mode dorien (planche I) est orné d'un pilastre dorique ; le même ordre rythme le fond de la gravure illustrant le sous-dorien (planche II). L'ionique apparaît pour les modes

éolien (planche IX), et bien sûr ionien et sous-ionien (planches XI et XII). Il n'y a pas de corinthien évident ; mais la proportion des piédestaux que l'on voit aux gravures du sous-lydien et du myxolydien (planches VI et VII) sont telles que l'on peut y reconnaître l'ordre ; il est manifeste que l'auteur du *Traité des manières de dessiner les ordres* devait en être conscient : le dorique serait « calme et grave » ; le corinthien illustrerait le caractère « amoureux et tendre » du sous-lydien et du myxolydien ; l'ionique enfin exprimerait le « bonheur paisible et satisfait », correspondrait aux « marches gaies » de l'ionien et ferait la synthèse dans l'accord symphonique. Tout ceci fonctionne assez bien relativement aux caractères traditionnels des ordres, et compte tenu de la grande liberté interprétative qui prévaut en ce domaine ; Vitruve verrait sans inconvénient l'ordre corinthien, gracieux et richement paré, convenant à Vénus, être qualifiée d'« amoureux et tendre » ; la solidité élégante du dorique peut être qualifiée de « calme et gracieuse » ; enfin, l'idée de « synthèse » sied parfaitement à l'ordre ionique, ordre intermédiaire, qui peut résumer en lui les vertus des deux autres.

Littérature, architecture, musique : toutes ces disciplines restent donc dans l'orbe de la rhétorique. Ceci ne doit pas étonner, lorsqu'il s'agit d'une époque où l'art de parler est au fondement de tout apprentissage intellectuel et de toute pédagogie.

NOTES DE FIN

1. *Le Premier Tome de l'Architecture*, Paris, 1567, f. 51 (consultable en ligne sur le site « Architectura » du CESR, <http://www.cesr.univ-tours.fr/architectura/>). Voir Y. PAUWELS, *L'architecture au temps de la Pléiade*, Paris, Monfort, 2002.
2. F. LEMERLE, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve*, Livres I à IV, Introduction, traduction et commentaire, Paris, Picard, 2000, p. 14 sq.
3. Camillo est l'auteur d'un *Théâtre de la Mémoire* qui fut fameux en son temps (M. CARPO, *Metodo ed ordini nella teoria architetonica dei primi Moderni*, Travaux d'Humanisme et Renaissance n° CCLXXI, Droz, Genève, 1993).
4. Voir F. LEMERLE, « Genèse de la théorie des ordres : Philandrier et Serlio », *Revue de l'Art*, 1994, 103, p. 33-41, et *Les Annotations de Guillaume Philandrier...*, *op. cit.*, p. 33 sq.
5. S. SERLIO, *Terzo Libro...*, Venise, 1541, fol. CXXII.
6. Y. PAUWELS, « La méthode de Serlio dans le *Quarto Libro* », *Revue de l'Art*, n° 119, 1998-1, p. 33-42.
7. SERLIO, *Quarto Libro*, Venise, 1536, fol. VIIIv° : « Et perche l'Architetto dee esser copioso d'inventionne per satisfacer a se & ad altri, si potrà anchor in quest'altro modo adornare la porta di una citta, o fortezza... ». On retrouve dans ce texte deux notions capitales dans la rhétorique ancienne, la *copia* et l'*inventio*.
8. *Quarto Libro*, fol. XXIXv.
9. *Ibid.*, fol. LVIIIv.
10. Voir A. COMPAGNON (site web *Fabula*, <http://www.fabula.org/compagnon/gener5.php>) : « La question de l'ornement du style est au centre des arts poétiques médiévaux [...], et le point de départ est la distinction des trois sortes de style : simple,

tempéré, sublime. Cette tripartition vient de l'Antiquité ; et elle est le principe fondamental de la doctrine cicéronienne dans *L'Orateur*. Cette doctrine est reprise dans la *Rhétorique à Herennius* (IV, 8) [...] ».

11. Voir A. COMPAGNON, *op. cit.* à la n. 10 : « La rhétorique médiévale distingue trois sortes de style, auxquelles correspondent trois mondes et encyclopédies de référence : des arbres, des animaux, des métiers différents. À la base, il y a Virgile, et les *Bucoliques*, les *Géorgiques*, et l'*Énéide*. Le *stilus humilis* traite des pâtres, l'arbre qui lui convient est le hêtre. Le *stilus mediocris* parle des paysans, et ses arbres sont les arbres fruitiers. Le *stilus gravis* traite des guerriers, et les arbres prévus sont le laurier et le cèdre ».

12. Voir J. DURON, article « Énergie des modes » du *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (M. Benoît dir.), Paris, 1992, p. 271 sq.

13. Voir D. J. BUCH, *La Rhétorique des Dieux : A Critical Study of Text, Illustration and Musical Style*. PhD, Northwestern University, 1983. Une partie des pièces a fait l'objet d'un très bel enregistrement par Hopkinson Smith (disque Astrée E 7778).

14. *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties*, Paris, 1664.

15. Exposées dans la *Lettre à Chantelou* du 24 novembre 1647.

INDEX

Index géographique : Europe, Anet, Rome, Paris, Venise, Lyon, Grèce, Écouen, Mantoue

Index chronologique : XVI^e siècle, époque moderne, XVII^e siècle, Antiquité, XVIII^e siècle, XII^e-XV^e siècle

Mots-clés : héritage, maniérisme, renaissance, discipline, architecture, apprentissage, création littéraire, culture antique, éloquence, grammaire, humanisme, langues anciennes, legs antique, modes, ordres, rhétorique, structure poétique, théorie du style, aile nord d'Écouen arc de Bourgneuf, arc de Titus, arc de Vérone, avant-corps d'Anet, basilique Æmilia, demeure de Diane de Poitiers, fontaine des Innocents, palais de la Reine Mère, palais des Tuileries

AUTEURS

YVES PAUWELS

Centre d'études supérieures de la Renaissance, CNRS – Université François Rabelais, Tours, France.