

MARCEL REYMOND

LES DÉBUTS

DE

L'ARCHITECTURE

DE LA RENAISSANCE

(1418-1440)

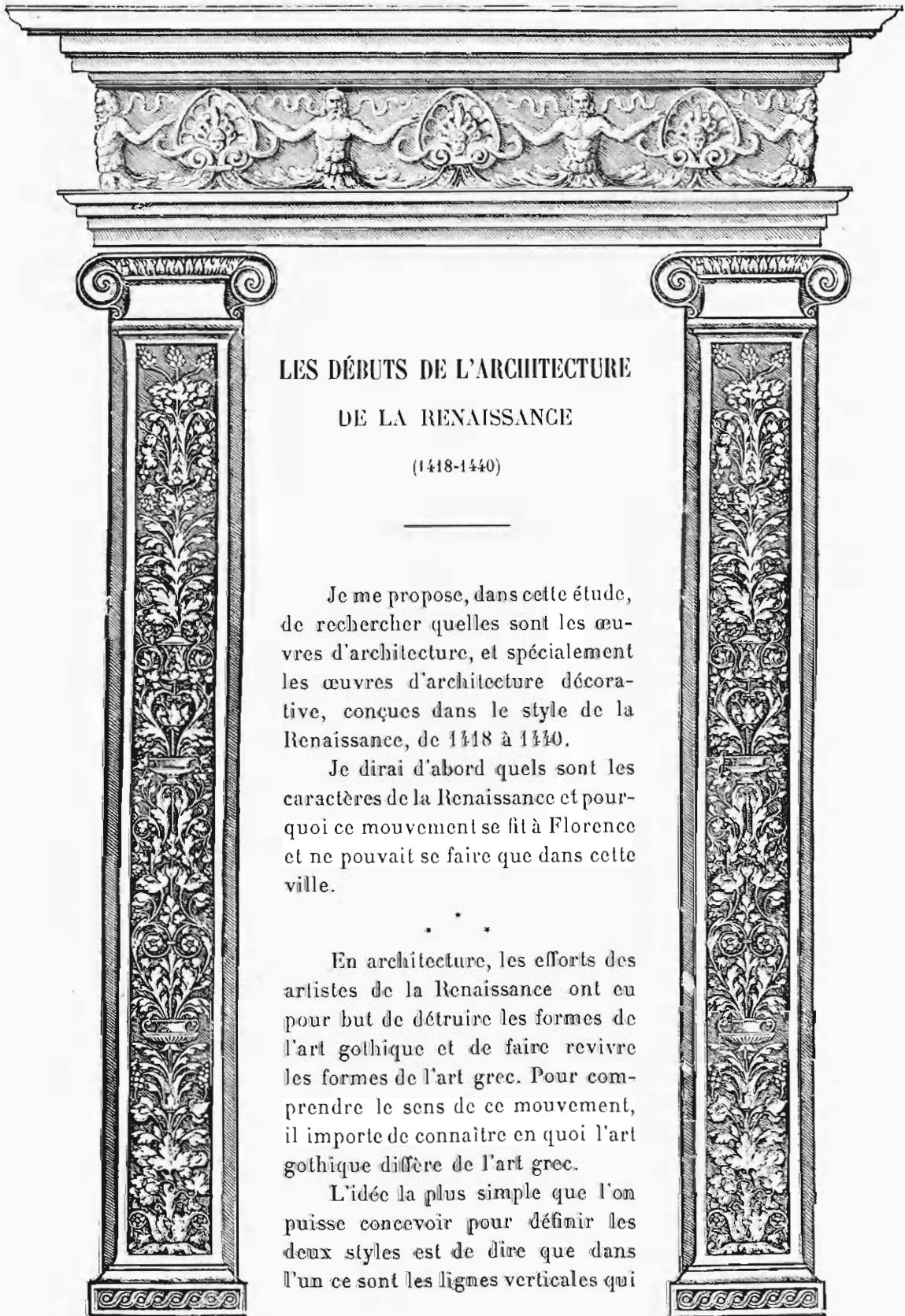
EXTRAIT DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, 8

1900



LES DÉBUTS DE L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE

(1418-1440)

Je me propose, dans cette étude, de rechercher quelles sont les œuvres d'architecture, et spécialement les œuvres d'architecture décorative, conçues dans le style de la Renaissance, de 1418 à 1440.

Je dirai d'abord quels sont les caractères de la Renaissance et pourquoi ce mouvement se fit à Florence et ne pouvait se faire que dans cette ville.

. . .

En architecture, les efforts des artistes de la Renaissance ont eu pour but de détruire les formes de l'art gothique et de faire revivre les formes de l'art grec. Pour comprendre le sens de ce mouvement, il importe de connaître en quoi l'art gothique diffère de l'art grec.

L'idée la plus simple que l'on puisse concevoir pour définir les deux styles est de dire que dans l'un ce sont les lignes verticales qui

prédominant, tandis que dans l'autre ce sont les lignes horizontales.

Si l'arc ogive et l'arc-boutant, qui sont les deux facteurs essentiels du système gothique, se sont substitués à la colonne et à l'entablement de l'art classique, c'est parce qu'ils facilitaient l'ascension des lignes verticales et qu'ils permettaient d'élever toujours de plus en plus haut les flèches des clochers et les nefs des cathédrales.

Si cette architecture s'est créée, si elle a pris un si prodigieux essor, si elle a conquis l'Europe entière, c'est parce qu'elle exprimait les désirs les plus ardents de la nouvelle civilisation chrétienne, c'est parce que, par ses lignes de plus en plus ascendantes, elle détournait les yeux de la terre et les dirigeait vers le ciel¹.

La ligne horizontale, au contraire, convient aux hommes à qui suffit la contemplation de l'univers et qui, n'étant pas hantés par le souci du surnaturel, n'éprouvent aucun besoin de modifier le plus naturel et le plus simple des systèmes de construction.

Le gothique avait détruit l'horizontale des Grecs et des Romains, et c'est par la réapparition de l'horizontale que la Renaissance allait, à son tour, mettre fin au système gothique.

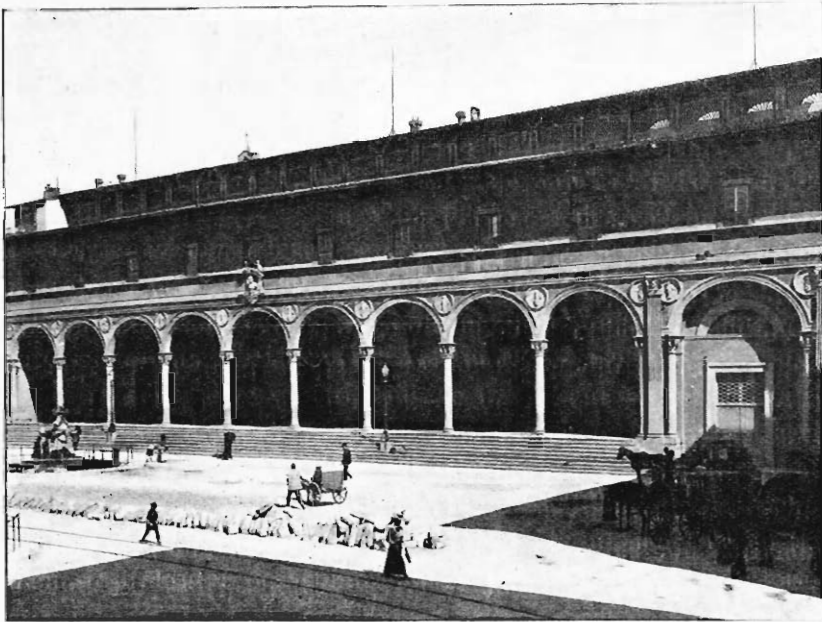
S'il est vrai que dans le mouvement de la Renaissance il y eut, comme un des facteurs principaux, la réaction contre un mysticisme exagéré, contre une école scholastique trop portée à se perdre dans les nues, et un désir de ramener la pensée vers le monde terrestre, vers l'étude de l'homme et de la nature, idée si bien exprimée par le nom d'*humaniste* donné aux hommes qui prirent l'initiative de ce mouvement, on comprendra que l'architecture, en supprimant la verticale, en émoussant la flèche des clochers, en rapprochant du sol les voûtes des cathédrales, ait exprimé fort clairement et fort puissamment les idées vers lesquelles les civilisations nouvelles allaient s'orienter.

La grande idée directrice de la Renaissance fut une diminution du surnaturel et un développement, non du matérialisme — le mot serait

1. Viollet-le-Duc, il est vrai, soutient que l'élévation sans cesse croissante des nefs des cathédrales est due, non à une poussée de l'esprit chrétien, mais à une nécessité de construction, à l'obligation de trouver une place suffisante pour les fenêtres. Mais c'est une des erreurs les plus graves de cet esprit trop systématique. Si le système de Viollet-le-Duc peut à la rigueur se discuter lorsqu'il s'agit des nefs des cathédrales, il est impuissant à dire pourquoi les flèches des clochers se sont élevées si haut dans les airs. Faire de l'ascension des lignes verticales du gothique une nécessité de construction et non le résultat d'une volonté, c'est enlever à cet art tout son mérite et toute sa signification.

trop fort, — mais d'une étude plus rigoureuse du monde réel. Ce fut, en art, une observation plus précise du corps humain, de ses membres, de ses muscles, de ses os, de ses mouvements ; mais, par contre, une étude moins passionnée de tout ce qui touche à l'âme, de tout ce que l'homme cherche, désire et attend au delà de l'univers créé.

Partout, dans les lettres comme dans les arts, la Renaissance eut le même caractère général : un prodigieux développement des études scientifiques, qu'il fallut malheureusement payer par un



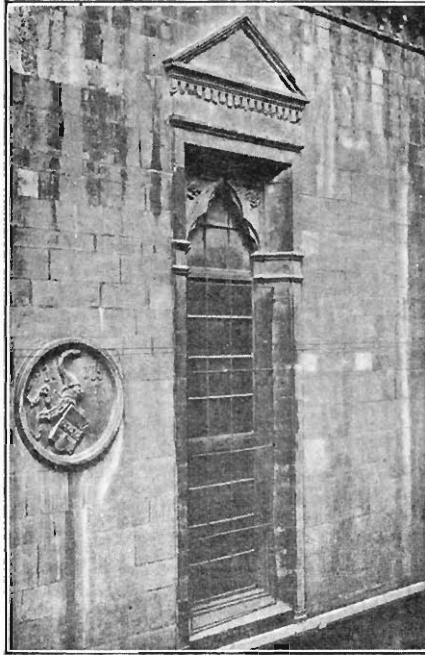
HOPITAL DES INNOCENTS, A FLORENCE

affaiblissement de l'idée religieuse et, on doit le reconnaître, de la moralité publique.

La Renaissance devait se faire en Italie, car, de tous les pays d'Europe, c'est celui qui avait conservé le plus de souvenirs de l'antiquité. En Italie, le gothique ne s'est jamais implanté avec toute sa rigueur. L'Italie n'oublia jamais ses origines, et tous les efforts de ses artistes, au moyen âge, ne furent que des tentatives pour concilier les deux systèmes, pour adopter les lignes ascendantes si chères à la religion chrétienne, sans renoncer toutefois complètement à l'horizontale, à la ligne traditionnelle des peuples latins. Au moyen âge, le système ogival ne put pénétrer en Italie qu'en se prêtant à des compromissions. La cathédrale de Florence

nous en fournit un exemple saisissant. Dans cet édifice, malgré toute la volonté de construire selon les principes de l'art gothique, on ne put résister au désir de placer sur les grands arcs une puissante ligne horizontale, et cette ligne, à elle seule, a suffi à détruire toute la logique et toute la signification de l'édifice gothique.

Et en Italie, c'est à Florence seulement que le mouvement de la Renaissance pouvait apparaître.



FENÊTRE DE LA CHAPELLE STROZZI

(Église de la Trinité, Florence.)

En effet, de nombreuses régions de l'Italie, la Vénétie, la Sicile, la Napolitaine, entièrement soumises à l'influence byzantine, avaient depuis longtemps perdu de vue les traditions latines. D'autres régions, telles que le Milanais, par suite de leur voisinage avec la France et l'Allemagne, s'étaient laissé séduire par toutes les nouveautés gothiques. Rome seule, en dehors de Florence, aurait pu faire la Renaissance ; mais depuis plusieurs siècles elle se débattait au milieu des plus durs embarras politiques et le départ des Papes, au début du *xiv^e* siècle, acheva de lui faire perdre toute influence dans le domaine des arts.

A Florence, au contraire, tout se réunissait pour rendre inévitable le mouvement de la Renaissance. C'étaient tout d'abord les traditions d'une vieille école, d'une école qui, n'ayant rien emprunté à Byzance et ne s'étant assimilé que très imparfaitement les nouveautés gothiques, avait conservé, plus que tout autre, un vieux fond d'idées latines. D'autre part, l'activité de ses hommes de lettres avait, dès le *xiv^e* siècle, ramené les esprits vers l'étude de l'antiquité classique et, par une Renaissance des lettres, préparé la Renaissance des arts. Au *xv^e* siècle, Florence est dans une situation politique et sociale des plus prospères et, comme toutes les villes riches, heureuses, vivant au milieu de la paix, elle voit apparaître

les premiers symptômes d'indifférence religieuse. Ajoutons enfin que la puissante organisation de ses écoles artistiques la préparait à toutes les hardiesses et la rendait apte à trouver en art la formule correspondant aux idées d'un nouveau milieu social.

Brunelleschi a été le créateur du style de la Renaissance. Mais, avant de parler de ses œuvres, il convient de faire remarquer que sa réforme avait été préparée par quelques tentatives, dès le milieu du *xiv^e* siècle. Pour ne citer qu'un seul exemple, nous dirons que le tabernacle d'Oragna, achevé en 1359, annonce sur bien des points, et notamment par ses frontons, le style qui s'épanouira au *xv^e* siècle (vol. I, p. 148¹).

Postérieurement au tabernacle d'Oragna, la grande ligne horizontale dont on surmonta les arcs à l'intérieur de la cathédrale de Florence est aussi un autre symptôme de la résistance du milieu florentin aux idées gothiques.

Mais, malgré tout, le gothique triomphe, et c'est lui qui, momentanément, règne en maître à Florence au début du *xv^e* siècle.

1. Devant citer dans cette étude un grand nombre de monuments et ne pou-



TABERNACLE D'OR SAN MICHELE, PAR GIBERTI

Comme exemple caractéristique de l'importance du style gothique à Florence à ce moment, on observera les tabernacles d'Or San Michele, notamment celui des *Linaioli* (1411, qui renferme le *Saint Marc* de Donatello (vol. II, p. 89), et celui de l'*Arte di Calamala* (1414), qui renferme le *Saint Jean-Baptiste* de Ghiberti (vol. II, p. 65).

En 1418, Brunelleschi commence l'hôpital des Innocents, et nous savons, par les importants documents publiés par M. de Fabriczy dans son livre sur Brunelleschi, qu'avant 1420 une des colonnes était terminée. Cette colonne marque le début de la Renaissance. Elle dit qu'il faut renoncer et aux puissants pilastres aptes à supporter les gigantesques constructions gothiques et aux légères et longues colonnettes s'élançant vers le ciel. Brunelleschi diminue toute cette envolée de l'architecture et la ramène vers le sol, en reprenant les courtes proportions de la colonne grecque. Il retrouve les rapports anciens entre la hauteur et la largeur du fût, et les rapports respectifs de la base, du fût et du chapiteau. Mais, pour le moment, dans cet hôpital des Innocents, c'est tout ce que fait Brunelleschi. Le portique de l'hôpital ne présente, en effet, aucune importante nouveauté architecturale. Il ne diffère pas sensiblement, ni au point de vue des proportions, ni au point de vue de la légèreté des supports, du cloître de Santa Croce ou de l'admirable portique de Santa Maria dei Servi, à Bologne, avec lequel il présente, du reste, les plus grandes ressemblances, notamment par l'emploi des petits médaillons qui décorent les écoinçons des arcs.

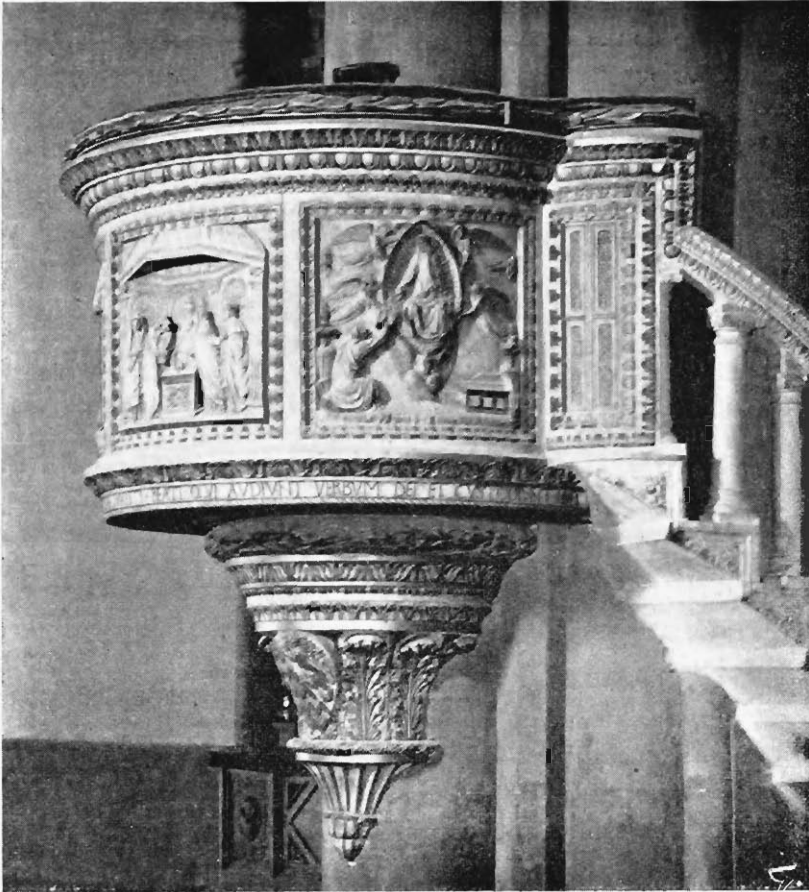
Il faut remarquer que la décoration des médaillons de l'hôpital des Innocents est postérieure à la mort de Brunelleschi. Les ravissantes figures d'enfants en terre-cuite émaillée sont l'œuvre de Luca et d'Andrea della Robbia et ne sont pas antérieures à l'année 1460. Je pense que, dans le projet de Brunelleschi, ces médaillons devaient rester vides, comme ceux du portique de Santa Maria dei Servi, à Bologne.

N'oublions pas non plus que seule la partie inférieure de la façade de l'hôpital appartient à l'année 1418. En 1423, les arcs qui surmontent les colonnes ne sont pas encore commencés; quant aux fenêtres supérieures, elles sont d'une époque plus tardive encore et

vant tous les reproduire, je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage sur la *Sculpture florentine*. J'indiquerai chaque fois le volume et la page où on les trouvera gravés.

on peut les considérer comme étant l'œuvre, non de Brunelleschi, mais d'un de ses élèves, Francesco della Luna.

La seconde œuvre de Brunelleschi, en style Renaissance, fut la sacristie de Saint-Laurent, commencée en 1421 et terminée vers



CHAIRE DE SAINTE-MARIE-NOUVELLE, A FLORENCE

1430. Mais, avant de parler de cette sacristie, il convient de citer quelques travaux qui sont contemporains de l'époque à laquelle elle a été commencée.

Le premier est la chapelle Strozzi, qui sert aujourd'hui de sacristie à l'église de la Trinité, à Florence, et qui, d'après une inscription, fut terminée en 1421. Cette chapelle est bien connue à Florence. M. Lusini en a signalé l'intérêt dans ses cours d'histoire de l'art, mais je ne crois pas qu'aucun écrivain ait déjà montré la place

qu'occupe ce monument dans l'histoire de la Renaissance. En tout cas, cette œuvre n'a pas encore été photographiée et nous la publions pour la première fois. Cette chapelle, dont l'architecte n'est pas connu, présente dans ses fenêtres et dans sa porte de très curieuses particularités. On voit dans les fenêtres le premier exemple de fronton fait au xv^e siècle, et l'association de ce fronton avec un arc gothique donne à cette fenêtre un caractère de transition très significatif. Nous montrerons plus tard combien le fronton joue un rôle peu important dans les œuvres de Brunelleschi. Il ne l'aime pas, et l'un des rares exemples qu'on en trouve dans ses œuvres, celui de la porte de la chapelle Pazzi, a peut-être été dessiné par un de ses collaborateurs.

A voir, dans ces fenêtres, la hauteur et la force des membres, on sent que l'on est encore en présence d'un maître nourri à la puissante école gothique du xiv^e siècle.

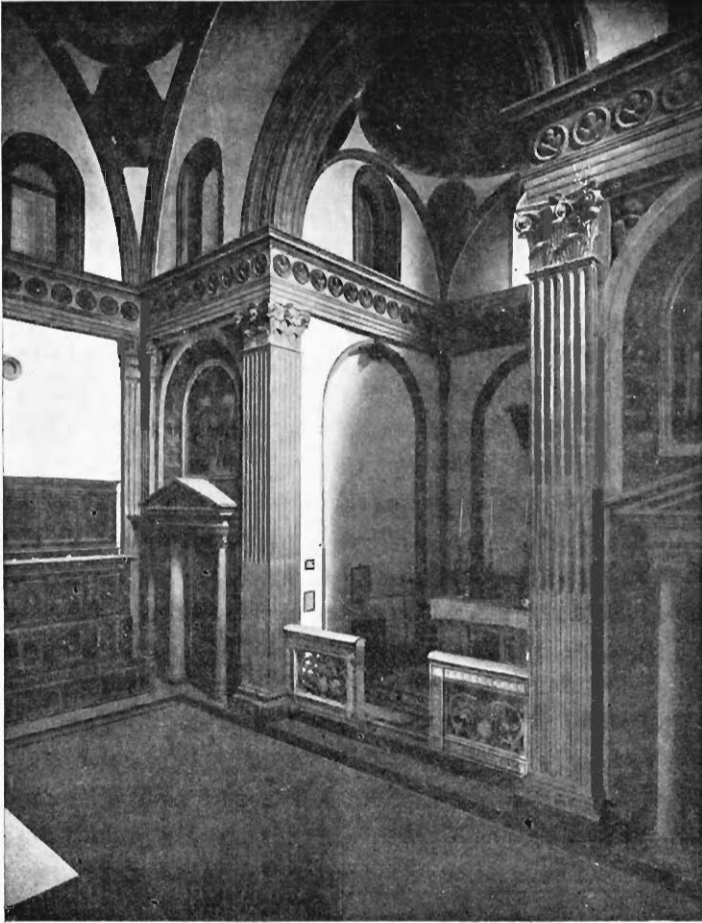
Dans la porte de cette chapelle donnant sur l'intérieur de l'église, on remarquera de même la ligne horizontale posée sur l'arc, ainsi que les colonnes, qui, tout en ayant encore les proportions allongées des colonnes gothiques, appartiennent au nouveau style par leurs cannelures et leurs chapiteaux corinthiens.

L'année suivante, en 1422, nous rencontrons une œuvre très voisine de style des fenêtres de la chapelle Strozzi, une œuvre d'un intérêt capital : c'est le tabernacle d'Or San Michele, fait par Ghiberti pour son *Saint Mathieu*. C'est, comme à la chapelle Strozzi, le maintien de la forme aiguë pour l'arcature et, au-dessus, la disposition d'un fronton. Mais une nouveauté apparaît : ce sont des pilastres cannelés et rudentés avec des chapiteaux de pur style corinthien. Pour l'emploi des pilastres cannelés, Ghiberti doit vraisemblablement être considéré comme le précurseur de Brunelleschi qui, en 1422, commençait à peine la sacristie de Saint-Laurent.

Dans la tombe du pape Jean XXIII, œuvre de Donatello et de Michelozzo, terminée en 1427 (vol. II, p. 99), nous voyons un nouvel exemple de pilastres cannelés, et, comme motif de décoration, des enfants nus tenant un cartel et des têtes de chérubins soutenant des guirlandes. Il faut noter aussi la terminaison horizontale du monument, qui sans se rattacher à aucune forme antique, indique néanmoins le désir de rompre avec les arcs gothiques. Toutefois, la forme aiguë est encore rappelée par le rideau qui surmonte et encadre le monument¹.

1. On notera qu'en 1426, dans la tombe de l'évêque Pecci, à Sienne, Donatello n'avait encore employé aucune forme antique.

En 1428, Jacopo della Quercia dessine les fonts baptismaux de Sienne (vol. II, p. 39). Dans cette œuvre, la base est encore gothique, mais la partie supérieure comprend des pilastres cannelés, des fron-



SACRISTIE DE SAINT-LAURENT, A FLORENCE

tons et des corniches à moulures multipliées, dont les ornements tendent à se rapprocher des ornements des corniches antiques.

Dans cette décade de 1420, au moins par sa conception première, sinon par son exécution définitive, doit se placer la chaire de Sainte-Marie-Nouvelle, que nous savons avoir été sculptée par maître Lazzero, d'après un modèle en bois de Brunelleschi lui-même. Cette chaire ayant été dessinée par Brunelleschi et ne contenant ni un pilastre, ni une colonne, ni un entablement, me paraît être une

œuvre exécutée antérieurement à la sacristie de Saint-Laurent. Au point de vue de la sculpture décorative, elle est la plus importante pièce que l'on puisse citer entre la disparition du gothique et le triomphe définitif de la Renaissance.

Étant donné, que Donatello, qui était un grand ami de Brunelleschi, s'est montré, dans son monument de Jean XXIII, encore si ignorant des formes de la Renaissance, j'en conclurais volontiers qu'à ce moment, c'est-à-dire vers 1427, la sacristie de Saint-Laurent était bien peu avancée et n'exerçait aucune action sur le milieu florentin. Cette sacristie est le grand événement de la Renaissance. Tous les monuments dont nous venons de parler ne sont que des balbutiements, comparés à cette éloquente création. Ici, non seulement nous voyons les pilastres cannelés et rudentés, avec leurs beaux chapiteaux corinthiens, copie fidèle des pilastres et des chapiteaux antiques, mais nous voyons, pour la première fois, ces pilastres surmontés, non par des arcs, mais par un entablement, et cet entablement est ordonné selon les règles les plus pures de l'art antique, avec architrave, frise et corniche. C'est la reproduction même des formes du Baptistère de Florence, œuvre romaine du iv^e ou du v^e siècle. Mais que d'hésitations dans la partie supérieure du monument, lorsque Brunelleschi ne copie plus le Baptistère et lorsque sur son entablement il cherche à faire retomber une coupole! Combien les bordures des arcs sont chétives, comparées aux lignes puissantes de l'entablement, mais surtout avec quelle maladresse les fenêtres sont posées sur cet entablement!

On remarquera que, dans cette chapelle, il n'y a pas un seul fronton¹. Quelques fenêtres sont arrondies au sommet ou complètement rondes; le plus souvent elles sont carrées, mais sans fronton, entourées d'une moulure sculptée et parfois même sans aucun ornement. Les types les plus intéressants de ces fenêtres se voient dans les chapelles du transept de l'église qui, comme la sacristie, sont l'œuvre même de Brunelleschi.

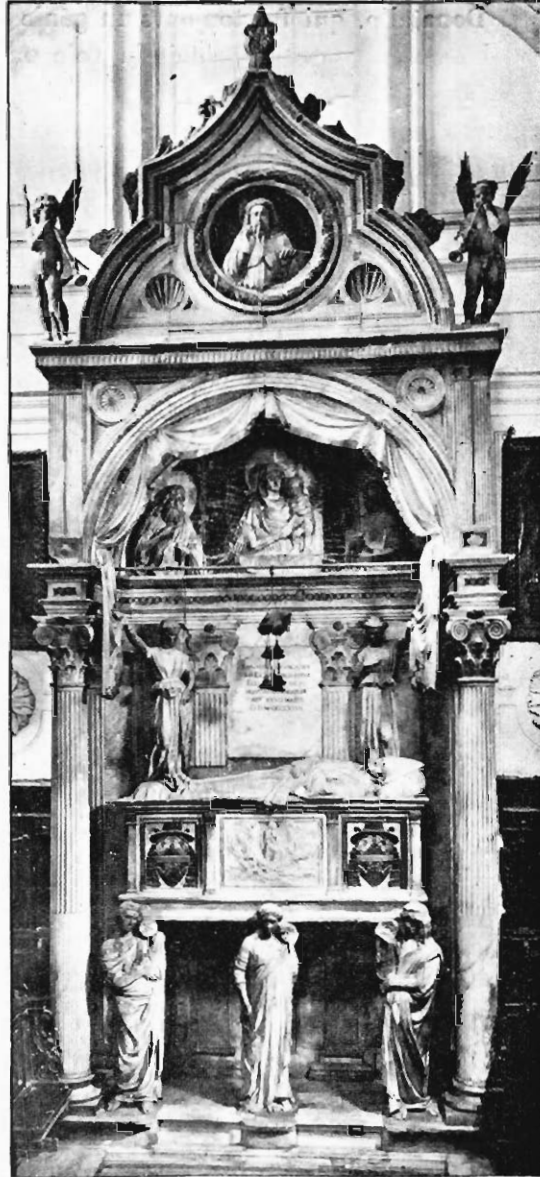
La sacristie de Saint-Laurent n'était pas plutôt terminée que son influence se faisait sentir dans l'école. Je pense, en effet, que c'est après avoir vu cette sacristie que Michelozzo fit, en collaboration avec Donatello, la tombe du cardinal Brancacci, de Naples. Nous y trouvons, comme à la sacristie de Saint-Laurent, de beaux

1. Les petits portiques avec fronton placés en avant des portes, aux deux côtés de l'autel, ne sont pas l'œuvre de Brunelleschi. Ils sont d'une époque postérieure, peut-être de Donatello.

pilastres cannelés, surmontés par un entablement ; en outre, plusieurs formes nouvelles apparaissent : ce sont de belles colonnes cannelées et, dans le sommet, un joli motif de pilastres accouplés, motif qui, pendant une dizaine d'années, fut très en faveur à Florence. Mais Michelozzo ne sait pas encore trouver dans le style Renaissance un couronnement pour son œuvre, et il la termine par un fronton gothique à deux arcs opposés.

La tombe du poète Aragazzi, faite par Michelozzo vers 1430, doit être citée ici, quoiqu'il n'en subsiste plus que des fragments, car une partie en est extrêmement précieuse au point de vue décoratif : c'est le piédestal, orné de délicieuses moulures encadrant un motif de petits enfants nus qui, debout, tiennent des guirlandes (vol. II, p. 155).

Le motif d'enfants nus, assis, qui tiennent un cartel ou des guirlandes, motif dont nous avons vu le premier exemple dans la tombe du pape Jean XXIII, se développe à ce moment et se retrouve dans plusieurs œuvres. Je me contente de citer, parmi les plus

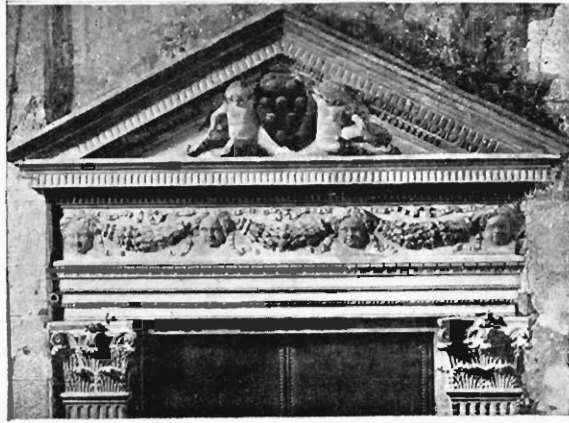


TOMBE DU CARDINAL BRANCACCI, A FLORENCE

anciennes, la tombe Averardo de Médicis, de Donatello (vol. II, p. 110), et la tombe Strozzi, dans cette chapelle Strozzi dont nous avons parlé au début de cette étude.

Donatello, qui fut toujours un génie très original et très indépendant, ne suivit que de loin la voie ouverte par Brunelleschi et Michelozzo. Cependant, en 1433, dans la tombe Crivelli, à Rome, il entoure la figure du mort d'une niche où l'on remarque des pilastres cannelés et un entablement.

A la même date, Donatello sculpte l'autel de Saint-Pierre (vol. II, p. 102), où l'on voit, au-dessus des pilastres cannelés, un



PORTE DU NOVICIAT DE SANTA CROCE, A FLORENCE

fronton, forme bien rare à cette époque. Mais, dans ce monument, les formes architecturales n'ont que bien peu d'importance, toute l'attention du maître étant tournée du côté des figures, qu'il prodigue sur toutes les parties de son œuvre.

Postérieurement à 1433, après son retour de Rome, Donatello fit, en collaboration avec Michelozzo, la chaire extérieure du Dôme de Prato, chaire dans laquelle les sculptures sont de Donatello et l'architecture de Michelozzo. Si Brunelleschi fut le créateur du style de la Renaissance par la sacristie de Saint-Laurent, on peut dire que Michelozzo fut le véritable ordonnateur de ce style et qu'il montra, plus que Brunelleschi, une féconde imagination pour l'adapter à des besoins nouveaux. C'est une merveille que cette chaire de Prato, avec ses riches consoles, les élégantes moulures de sa corniche et le joli motif de ses pilastres accouplés. Le goût le plus exquis règne dans toute cette œuvre, où la légèreté du décor s'allie si bien à la délicatesse des formes architecturales.

L'*Annonciation* de Donatello, à Santa Croce (vol. II, p. 107), étant une transition entre l'autel de Saint-Pierre, fait en 1433, et la *cantoria* du Dôme, terminée en 1439, doit être considérée comme ayant été exécutée vers 1435. La classification rigoureuse des monuments de cette époque d'après leurs caractères architectoniques permet, en effet, de trouver très facilement des solutions que l'étude du style des sculptures ne peut toujours fournir. Après avoir constaté que les premiers essais dans le style de la Renaissance ne sont pas antérieurs à 1419, et après avoir vu combien l'évolution de ce style a été lente et méthodique, il sera impossible de soutenir,



PORTE DU GRAND CLOITRE DU COUVENT DE SANTA CROCE
A FLORENCE

comme on l'a fait longtemps à la suite de Vasari, que l'*Annonciation* de Donatello, où le style Renaissance est si avancé, puisse remonter à l'année 1405. Il est évident que cette œuvre se rattache à la *cantoria* et qu'elle la précède de peu d'années. Donatello, que nous avons vu jusqu'à ce moment si réservé dans l'emploi des formes architecturales, modifie sa manière et inaugure la série de ces petits monuments, où l'architecture tiendra une très grande place. Dans le cadre qui entoure l'*Annonciation*, il se montre débordant de sève, épris d'éclat, souverainement original. Se mettant à la mode du jour, il dispose des pilastres sur un soubassement, et il les surmonte par un entablement supportant un fronton ; mais quelle fantaisie dans toute cette œuvre, quel caprice dans les bases et dans les chapiteaux des pilastres, quelle verve luxuriante dans ces ornements dont il surcharge l'architrave, la frise et la corniche, au lieu de se contenter des simples divisions classiques de Brunelleschi !

La chapelle Pazzi, commencée par Brunelleschi vers 1430, ne

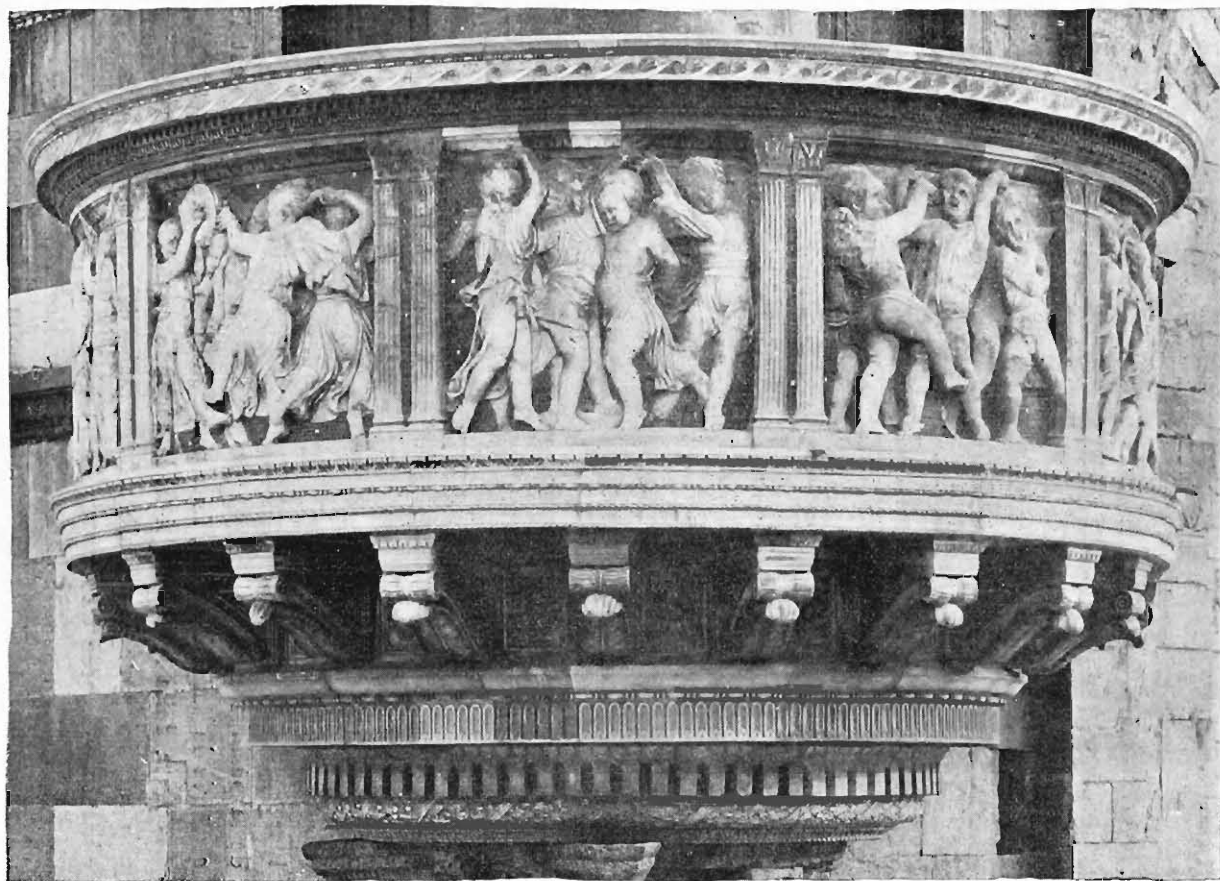
fut terminée que dans la décade de 1440. Dans sa partie principale, elle n'est que la répétition de la sacristie de Saint-Laurent. La seule différence est qu'étant construite, non sur plan carré, mais sur plan barlong, elle présente, sur deux côtés, deux arcs destinés à ramener la voûte à un plan carré, comme dans la sacristie de Saint-Laurent.

Le grand intérêt de la chapelle Pazzi est dans son portique, où nous trouvons employés pour la première fois dans leur forme logique les éléments de l'architecture brunelleschienne, où, pour la première fois, nous voyons l'entablement utilisé, non plus comme simple motif de décoration, mais comme un véritable membre de construction. C'était faire réapparaître une forme antique qui, vraisemblablement, n'avait plus été employée depuis le *ix^e* siècle. Mais c'était une fantaisie qui ne correspondait pas aux besoins de l'architecture moderne, et, après Brunelleschi, on continua à agir comme on avait fait avant lui, c'est-à-dire à surmonter les colonnes, non par des entablements, mais par des arcs, selon un système qui permettait de donner plus de largeur aux entrecolonnements et plus de solidité aux édifices.

Dans la frise de cet entablement, on remarquera l'admirable décoration de têtes de chérubins, œuvre de Donatello et de Desiderio. C'est là un des premiers exemples de ce type de décoration. Les têtes de chérubins en terre cuite que l'on voit sur les frises de la sacristie de Saint-Laurent et de la chapelle Pazzi (à l'intérieur) me paraissent être des additions postérieures, faites en imitation de celles de ce portique.

C'est seulement sur la fin de sa vie que Brunelleschi, après avoir terminé la sacristie de Saint-Laurent, commença à construire la nef de cette église. C'était encore une grande nouveauté. Brunelleschi renonçait aux voûtes romanes et gothiques, et il revenait logiquement aux plafonds de bois des anciennes basiliques qui, seuls, par leur poids léger, permettaient l'emploi des colonnes antiques. Mais ici, comme pour l'entablement du portique Pazzi, l'appel de Brunelleschi resta sans écho ; les architectes continuèrent à voûter leurs édifices, et, par là même, ils furent obligés de renoncer à employer les colonnes comme supports, et ils durent se contenter de s'en servir comme de simples motifs de décoration.

Vers 1440, Michelozzo construisait le Noviciat attenant à l'église de Santa Croce. Dans ce Noviciat, nous devons nous arrêter à la remarquable porte qui le fait communiquer avec l'église. Nous ne



CHAIRE EXTÉRIÈRE DE LA CATHÉDRALE DE PRATO

connaissons qu'une seule porte construite en style Renaissance qui lui soit antérieure : c'est celle de la chapelle Pazzi (gravée ci-dessous, p. 434), et elle est très simple, bordée d'un chambranle sans ornements et surmontée d'un petit fronton. Michelozzo développe brillamment ce thème. Il remplace les chambranles nus par de beaux pilastres cannelés, à chapiteaux corinthiens ; au-dessus, il fait reposer son fronton sur les lignes d'un entablement aux formes classiques, et il décore sa frise de têtes de chérubins soutenant des guirlandes.

Dans ce même couvent de Santa Croce où nous avons vu la porte Pazzi et la porte du Noviciat, la porte du grand cloître (voir la gravure, p. 425) marque un nouveau progrès dans l'évolution du style Renaissance, par l'emploi des colonnes en plein relief, combinées avec des chambranles tout couverts d'arabesques.

C'est à ce moment que se terminent deux œuvres qui font époque dans l'histoire de l'art italien : la *cantoria* de Donatello (1439) et la *cantoria* de Luca della Robbia (1438).

Au point de vue architectural, Donatello crée ici son chef-d'œuvre, dans un style dont la richesse, l'éclat et la puissance n'ont jamais été surpassés. On ne décrit pas de telles œuvres. Je signale seulement, comme idées nouvelles, les petites colonnes détachées qui forment comme un portique en avant de la ronde des petits enfants, les motifs de décor, coquilles, vases, têtes entourées de rayons, et surtout l'emploi de la mosaïque qui, à ce moment, est tout spécial à Donatello. Ni Brunelleschi, ni Michelozzo, ni Luca della Robbia n'ont fait usage de la mosaïque, et c'est l'emprunt le plus important que Donatello ait fait à l'art romain, à la suite de son voyage à Rome, en 1433. C'est l'art du moyen âge, l'art des Cosmati, qui l'impressionne et qui laisse des traces dans son esprit, et non l'art de la période classique gréco-romaine. Dans le même style est la *cantoria* de Saint-Laurent, faite par Donatello à la même époque.

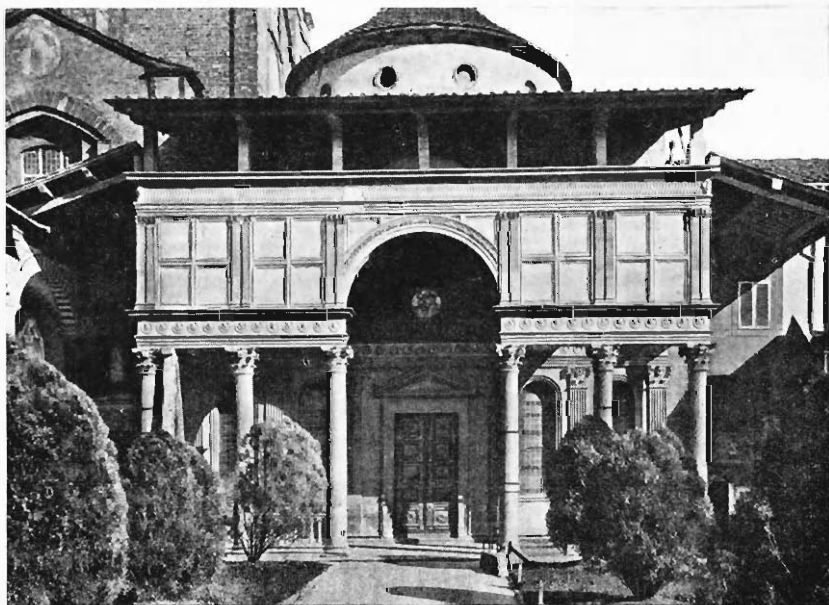
Luca della Robbia, qui fit la seconde *cantoria* du Dôme, nous apparaît ici pour la première fois ; mais, dès son début dans l'architecture, il crée une œuvre de la plus rare beauté. Il se montre si grand, qu'on peut se demander si Michelozzo ne lui a pas donné des conseils. Dans tous les cas, il se rattache si intimement, par son élégance, sa finesse, sa distinction, à l'art de ce maître, qu'il est impossible de ne pas le considérer comme son élève.

Cette *cantoria* qui avait été enlevée du Dôme en 1688¹ et rem-

1. On trouvera, sur l'histoire de cette *cantoria*, de très intéressants docu-

placée par une *cantoria* en bois plus importante, était restée en fragments dans la cathédrale et avait été transportée plus tard au musée du Bargello. Récemment, l'éminent architecte M. del Moro eut la très heureuse idée de la reconstituer dans sa forme première, ainsi que l'œuvre de Donatello, qui avait eu le même sort. Pour cette reconstitution, on possédait toute la partie inférieure et les bas-reliefs du corps principal, mais il manquait la corniche supérieure et les pilastres séparant les bas-reliefs.

Dans le deuxième volume de la *Sculpture florentine* (p. 186),



CHAPELLE PAZZI. A FLORENCE

j'avais fait quelques réserves à propos de la restauration de M. del Moro. J'avais dit que les pilastres qu'il avait employés pour séparer les bas-reliefs étaient d'une forme trapue dont il n'existait aucun exemple, et qu'ils étaient en opposition avec l'esprit d'élégance qui avait inspiré toutes les œuvres de Luca della Robbia. J'ajoutais aussi que les chapiteaux ioniques adoptés par M. del Moro étaient peu usités à cette époque¹ et que Luca avait toujours fait usage de chapiteaux corinthiens.

ments dans un travail de M. Marrai en cours de publication dans le journal *Arte e Storia* de Florence.

1. Antérieurement à 1440, on n'en connaît qu'un exemple, ceux de l'escalier de la chaire de Saint-Marie-Nouvelle.

Pour résoudre le problème dont M. del Moro me paraissait avoir donné une inexacte solution, je disais qu'il aurait fallu employer des pilastres doubles au lieu de pilastres simples, selon la forme même que nous voyons dans plusieurs monuments de cette époque et notamment à la chaire extérieure de Prato, de Michelozzo.

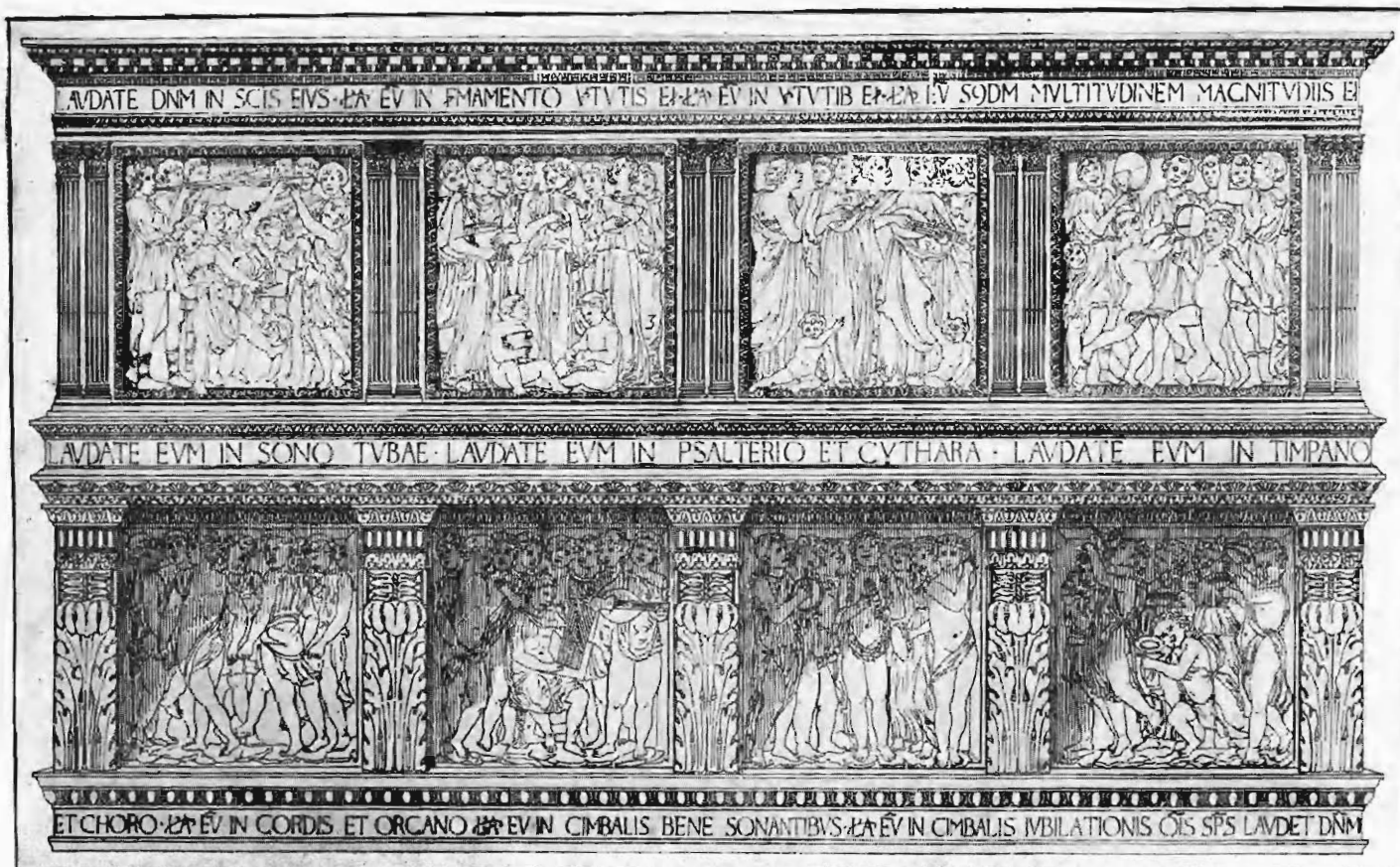
Or, par un hasard bien singulier, en faisant des travaux à la lanterne du Baptistère, on vient de retrouver sur le toit de ce Baptistère, où ils avaient été utilisés comme matériaux de construction, les pilastres mêmes de la *cantoria* de Luca della Robbia, et ils sont tels que je les avais supposés : doubles et avec des chapiteaux corinthiens.

À la suite de cette découverte, M. Castellucci, successeur de M. del Moro, a préparé un projet de reconstruction de la *cantoria*. Nous sommes heureux de faire connaître à nos lecteurs ce projet, qui est actuellement soumis à l'approbation de la fabrique du Dôme, et qui, nous l'espérons, ne tardera pas à être exécuté.

M. Castellucci ne s'est pas contenté de replacer les pilastres récemment découverts ; il a proposé, pour la partie supérieure du monument, une solution nouvelle. En étudiant les fragments d'architecture conservés au musée du Dôme, M. Castellucci a cru reconnaître deux moulures ayant fait partie de la *cantoria* de Luca : une petite moulure qui serait la partie supérieure de la corniche, et une moulure plus importante qui serait un fragment de l'architrave. En tirant partie des indications fournies par ces fragments, M. Castellucci a reconstitué l'entablement de la *cantoria*, et son projet sur ce point me paraît reproduire bien plus fidèlement le style adopté à Florence, vers 1440, que ne le faisait la reconstitution de M. del Moro.

M. del Moro, en effet, avait placé sur ses pilastres une simple moulure, tandis que le projet de M. Castellucci nous offre une architrave, comme cela se voit dans tous les monuments faits à cette époque. Comme particularité de détail, on remarquera que cette architrave se compose, non pas de trois divisions, comme dans les monuments construits après 1440, par exemple dans le tabernacle de Peretola, fait par Luca en 1442, mais seulement de deux divisions, comme dans les lavabos de Buggiano, faits en 1440. Cette forme avait ici l'avantage de ne pas surélever outre mesure l'entablement de la *cantoria* et de ne pas lui donner des proportions jurant avec la faible hauteur des pilastres qui le supportent.

La plus grosse difficulté était dans la reconstitution de la cor-



CANTORIA DE LUCA DELLA ROBBIA

(Projet de reconstitution. par M. Castellucci.)

niche. Celle de M. del Moro était trop monotone, de divisions trop égales, décorée d'ornements produisant une succession trop uniforme d'ombres et de lumières. Ici encore, le projet de M. Castellucci est mieux dans le style de l'époque et d'un plus heureux effet.

Nous ne saurions trop insister pour que ce projet soit exécuté le plus promptement possible. L'œuvre de Luca, déjà si célèbre, grandira encore dans notre estime et nous apparaîtra comme le plus beau spécimen d'architecture décorative de la Renaissance.

Pour que M. del Moro, un des plus distingués architectes de l'Italie, un de ceux qui ont le plus étudié et le mieux connu le style de la Renaissance, ainsi que le prouve son bel escalier du palais Pitti, se soit trompé ainsi, il fallait qu'il y eût encore de véritables incertitudes sur les caractères du style de la Renaissance, et j'ai pensé qu'un classement chronologique des premiers monuments de la Renaissance et une détermination de l'évolution de leurs caractères pouvaient avoir leur utilité.

Je ne veux pas pousser plus loin cette étude. Je me contenterai de faire remarquer combien de problèmes ce classement permet de résoudre. C'est ainsi, pour ne citer que ce seul exemple, que, lorsqu'on a bien établi ce qui se faisait à Florence vers 1422, lorsqu'on a montré combien le style de la Renaissance était encore peu développé à cette époque, comme on peut s'en convaincre par le tabernacle de Ghiberti à Or san Michele, il paraît tout à fait impossible d'accepter l'opinion qui classe en 1423 le tabernacle de la Mercanzia à Or san Michele. Il est vrai qu'un document dit que ce tabernacle fut commandé à Donatello en 1423. Mais le style de ce monument prouve qu'il n'a pas été fait à cette époque, de même qu'il prouve qu'il ne l'a pas été par Donatello. C'est très vraisemblablement une œuvre de Michelozzo, et qui, dans tous les cas, ne peut être antérieure à l'année 1440¹.

A partir de 1440, le style de la Renaissance prend le plus vif essor, en se développant sous trois formes différentes, par suite de l'action de Brunelleschi, de Donatello et de Michelozzo.

L'art de Brunelleschi, robuste, mais un peu sévère, fut continué par Buggiano, à qui l'on doit les intéressants lavabos de la sacristie de la cathédrale, faits en 1440. De même style et de même époque est le tabernacle de San Egidio (vol. III, p. 34 et 35).

1. On vient de découvrir dans la chapelle gauche du chœur, au Dôme de Florence, une belle table d'autel qui, à en juger par son style, doit être une œuvre de Michelozzo ou de Luca della Robbia, faite vers 1440.

L'art de Donatello, moins classique, mais plus brillant, plus somptueux, empreint de la plus riche fantaisie, se retrouve dans les œuvres de Pagno di Lapo Portigiani, qui est l'auteur de la magnifique chapelle de la Vierge à l'Annunziata.

Mais c'est surtout le style de Michelozzo qui se poursuit à Florence, d'abord avec Luca della Robbia et, plus tard, avec Bernardo Rossellino, dont le monument de Leonardo Bruno, de 1444 (vol. III, p. 18), marque une nouvelle étape dans le mouvement de la Renaissance. Le style élégant et souverainement distingué de Michelozzo était bien celui qui convenait à la civilisation raffinée de Florence au xv^e siècle. C'est ce style que développèrent Desiderio da Settignano et Benedetto da Majano, les auteurs de deux œuvres qui sont



PORTE DE LA CHAPELLE PAZZI, A FLORENCE

le point culminant de l'architecture décorative au xv^e siècle : la tombe de Carlo Marsuppini, de 1433 (vol. III, hors texte), et la chaire de Santa Croce, faite vers 1480 (vol. III, p. 134).

Je termine cette étude en faisant remarquer que les efforts de Brunelleschi et de ses successeurs ne parvinrent pas à modifier d'une façon notable le fond même de l'architecture chrétienne ; ils ne firent qu'en changer le décor. Ni l'entablement de la chapelle Pazzi, ni le plafond de bois de l'église Saint-Laurent ne firent école. On continua après Brunelleschi à employer les arcs et à couvrir les nefs avec des voûtes de pierre. Dans le style de la Renaissance, les ordres grecs ne jouèrent jamais un rôle vital, un rôle organique, et ils ne furent employés que pour décorer des surfaces.

Au fond, cela prouve, s'il est vrai que des formes de l'architecture on peut tirer quelque conclusion sur les mœurs d'un pays, qu'à la Renaissance il n'y eut pas une modification très profonde de la civilisation chrétienne. Jamais l'esprit antique ne parvint à l'entamer sur les points essentiels. Il la modifia plus ou moins, par cer-

tains côtés et selon les époques, mais après quelques incertitudes, il finit par s'unir à elle et à vivre de la même vie. Le christianisme, sans manquer à ses traditions, put trouver dans les lettres et les arts antiques un appui pour son propre enseignement, une aide dans ses efforts pour instruire l'humanité ; mais le fond resta chrétien et l'éducation antique n'intervint que comme une parure nouvelle. C'est ce que dit si éloquemment l'église de Saint-Pierre, à Rome, construite précisément selon tous les principes de l'architecture romane du xii^e siècle et seulement revêtue du décor de la Renaissance. Même en pleine Renaissance, c'est encore l'esprit chrétien qui est prédominant dans le monde. C'est lui qui, en Italie, dresse dans les airs la coupole de Saint-Pierre, comme c'est lui qui fera naître en France les accents sublimes des Bossuet et des Pascal.

