

Yves PAUWELS (CESR - Université François Rabelais, Tours)

Le thème de l'arc de triomphe dans l'architecture urbaine à la Renaissance, entre pouvoir politique et pouvoir religieux

Triumphus est publica pompa gaudio coram populo consequuta, uti Romani solebant per bellorum victoriam hostium, unde victores non solum laureatos, sed cum captivis victis in civitatibus introibant, archetiposque oppidorum et civitatum ac aliarum rerum, tropheum ob memoriae dulcedinem prae captivis ferre solebant ut memoriae traderentur. Et in arcibus marmoreis insculpere faciebant, uti etiam Romae et alibi videntur¹.

Le commentaire de Cesare Cesariano au livre I de Vitruve en témoigne : les architectes de la Renaissance savent parfaitement ce qu'était le triomphe antique, *publica & gloriosa pompa* qui expose au peuple de l'*Urbs* les témoignages concrets de la victoire de l'*imperator*, captifs enchaînés, modèles des citadelles prises et des cités asservies, trophées et enfin arcs de triomphe. Ces monuments sont parmi les plus visibles que l'antiquité ait laissés : les arcs de Titus, de Constantin ou de Septime Sévère ont durablement marqué Rome et d'autres arcs d'autres villes de l'Empire, Bénévent, Vérone, Pola ou Arles. Et marqué les esprits des artistes, qui, comme Sandro Botticelli ou Andrea Mantegna, ont repris le thème pour les décors des peintures, avant que les architectes ne fassent renaître les monuments. Français visitant Rome dans les années 1533-1536, Philibert De l'Orme n'a pas manqué de les remarquer et d'en comprendre le sens :

Qui me faict penser que tel ordre de colonne composée fut trouvé du temps que lon faisoit les arcs triomphants aux Empereurs & vaillants Capitaines, après avoir obtenu quelques grandes victoires : car oultre les grands honneurs & magnifiques entrées, on leur faisoit aussi des arcs triomphants, les plus riches dont on se pouvoit adviser, avecques sculpture sur les marbres, representant (comme histoire) les païs & royaumes qu'ils

avaient conquestez : voire jusques à y mettre les Roys, Princes, & Capitaines, qu'ils avoient subjuguez & amenez prisonniers, sous mesmes habits desquels ils usaient en leurs pays, à fin qu'il fust memoire longue des triomphes de leurs victoires².

Dès le Quattrocento, l'arc de triomphe antique, point focal de nombreuses représentations picturales, impose à la réalité des villes italiennes l'image du pouvoir politique. À Naples, l'avènement des Aragonais et l'entrée d'Alphonse I^{er} en 1443 sont pérennisées par l'arc de marbre conçu par Francesco Laurana et réalisé à partir de 1452, qui modifie radicalement la symbolique du Castelnuovo des Angevins³. À Venise, c'est le portail de l'Arsenal (vers 1460) qui représente la force de la Sérénissime, laquelle, au siècle suivant, multiplie les images de son pouvoir sur la *Terra Ferma* : ainsi à Vérone, au palazzo del Podesta de Michele Sanmicheli (fig. 1) et à Padoue avec les portes Savonarola et San Giovanni, de Giovanni Maria Falconetto, qui toutes sont de véritables arcs de triomphe à l'antique. Dans tous ces cas, la symbolique propre à l'affirmation du pouvoir se double de références antiques qui en accroissent l'enracinement historique et d'une certaine manière la légitimité politique : les arcs de Naples et de Venise imitent la structure de l'arc antique de Pola, en Istrie ; l'arc de Vérone s'inspire évidemment de l'arc des Gavii, dans la ville même (fig. 2) ; quant aux portes de Padoue, elles n'ont pas de modèle architectural évident, mais un détail d'ornement, les *clipei* qui apparaissent de part et d'autre de l'arche centrale sont des citations de la Porta Aurea de Ravenne, détruite à la fin du XVI^e siècle, mais représentée par Andrea Palladio sur un dessin⁴.

Le cas de Padoue précise un type d'emploi du thème triomphal qui se dessine clairement au Cinquecento : celui de la porte de ville, épisode fastueux du système des remparts. Les architectes – Alberti le premier dans le *De re aedificatoria*⁵ – contaminent ici deux traditions antiques, celle de la *porta triumphalis* érigée à l'occasion du triomphe, provisoire ou définitive sous l'Empire, et celle de la porte de ville, généralement limitée à deux ouvertures et défendue par des tours. Serlio atteste la

confusion, en présentant dans son *Terzo libro* de 1540 la Porta Leoni de Vérone parmi les monuments triomphaux⁶. Antonio da Sangallo le Jeune avait dessiné un arc de triomphe dorique, resté inachevé, pour la Porta Santo Spirito à Rome, qui jouxte le bastion conçu pour les nouvelles fortifications voulues par Paul III pour protéger le Vatican. Mais les exemples les plus spectaculaires sont conservés dans les cités du nord : Vérone, en particulier, doit à Michele Sanmicheli quelques chefs-d'œuvre d'architecture militaire qui renvoient au modèle triomphal. Même si elles dénotent un important effort d'originalité, les portes monumentales de la cité, Porta Palio, Porta Nuova et Porta San Zeno, manifestent clairement la puissance de la ville en même temps que celle de la République de Venise, qui règne sur toute la contrée⁷. Variations libres sur le thème rythmique de l'arc antique, ces portes innovent en le combinant au bossage rustique, qui exprime leur solidité et leur rôle militaire. Mais elles tiennent aussi à affirmer leur enracinement dans la culture antique : les ouvertures latérales de la Porta Palio, côté extérieur, sont des variations sur le modèle de la porte de Spolète, reproduite par Serlio⁸ et bien connue des architectes de la Renaissance. Les triglyphes et les métopes de la frise dorique, à la Porta Nuova, symboles religieux à l'origine, n'ont pas de rapports précis avec la symbolique politico-militaire, mais ils attestent la culture de l'architecte en même temps que celle de la cité, fière d'être après Rome la seconde cité la plus riche de vestiges antiques.

Les villes de la Renaissance affichent donc des arcs aux portes de leurs enceintes. Mais il arrive que les rues et les places s'ornent aussi, au moins provisoirement, d'architectures triomphales, à l'occasion des fêtes et principalement des entrées solennelles. Sebastiano Serlio le dit clairement à propos d'un modèle d'arc corinthien, dans ses *Regole generali* de 1537 :

Anchor che à nostri tempi non si faccian piu Archi Triomphali di marmo, ò d'altre pietre, nondimeno, quando alcun gran personaggio fa l'entrata in una città, ò per passaggio ò per tor il possesso di quella, se gli fanno ne i piu bei lochi d'essa città alcuni Archi Triomphali de diverse maniere ornati de pittura...⁹

L'arc de triomphe en marbre n'est plus d'actualité car la cérémonie du triomphe elle-même n'est plus pratiquée ; mais celle de l'entrée solennelle s'en rapproche beaucoup, surtout lorsque les humanistes auront compris que la vieille fête médiévale pouvait ressusciter la pompe antique. Les aspects religieux de l'entrée, que l'on a pu qualifier de « Fête-Roi » assimilable à la « Fête-Dieu »¹⁰, correspondent parfaitement au substrat symbolique du triomphe dans lequel l'*imperator*, à qui un esclave doit rappeler qu'il n'est qu'un homme, devient une sorte de demi-dieu. Aussi les arcs, manifestations visibles de l'exaltation héroïque, signes concrets du passage de l'humain au transcendant, sont-ils parfaitement adaptés pour marquer le parcours du monarque dans sa bonne ville, dussent-ils être des structures éphémères de bois et de carton peint. Aussi les architectes, au XVI^e siècle surtout, vont-ils multiplier les arcs feints, à Rome pour l'entrée de Charles Quint, à Paris, Lyon et Rouen pour celles de Henri II, à Anvers ou Gand pour celles du futur Philippe II. Pour ce faire, les humanistes qui conçoivent les programmes et les artistes qui imaginent les décors ont recours aux traités qui représentent les antiques : Serlio est abondamment repris à Paris comme à Anvers par Jean Martin et Jean Goujon, par Cornelis Schrijvers et Pieter Coecke d'Alost¹¹. Comme leurs modèles de pierre, les arcs provisoires s'ornent d'inscriptions, d'allégories et de sculptures diverses à la gloire du prince et de la dynastie, dans une rhétorique souvent fort absconse, davantage destinée aux savants humanistes qu'au peuple de la ville – ce qui implique la publication d'un livret qui en explique les subtilités, et confère à l'éphémère de la fête l'immuabilité de l'imprimé¹². Parfois pourtant, le souvenir de quelques entrées s'est perpétué par des monuments durables : à Paris en 1549, la

fontaine des Innocents, arc de triomphe conçu par Jean Goujon et Pierre Lescot, est intégrée au parcours, de même qu'à Anvers la même année la « Porte Césarienne », puissant arc de triomphe orné de bossages que l'on pouvait encore voir à Anvers au XIX^e siècle.

Signes de domination et de gloire militaire, références antiques explicites, les arcs de triomphe ne sont pourtant que très modérément utilisés dans l'architecture privée de l'Italie renaissante. La République de Florence, par exemple, n'en use guère : au Quattrocento, la puissance des grandes familles semble répugner à s'exhiber dans la cité de façon aussi manifeste. Plus généralement, le *palazzo*, qu'il soit florentin ou romain, ne montre au peuple qu'une façade relativement austère. Le palais Medici-Riccardi frappe davantage par la robustesse de ses bossages que par la référence au thème antique ; à Rome, le palais Farnèse, commencé en 1515, réserve les fastes de l'architecture à l'antique au décor de la cour. Colonnes, chapiteaux et entablement restent discrets à l'extérieur, pour s'épanouir plus librement à l'intérieur ; et, en tout état de cause, le thème triomphal n'apparaît guère. Les portails, pour paraître monumentaux, n'en utilisent ni le rythme ni l'apparat. L'arc de triomphe reste lié à l'architecture publique, et le principe du *decus* en limite l'emploi pour l'architecture privée, si spectaculaire et monumentale soit-elle.

La France de la Renaissance est tout aussi discrète dans ses extérieurs, pour les villes du moins. Le Louvre de Pierre Lescot recourt volontiers au thème triomphal, mais uniquement dans la cour : le traitement de l'extérieur est, comme au palais Farnèse, beaucoup plus sobre, sans colonnes ni pilastres. Plus fastueux en revanche sont les châteaux dans les lointains fiefs : le connétable de Montmorency exhibe de somptueux arcs de triomphe sur les façades de son château d'Écouen, Diane de Poitiers célèbre le

souvenir de son défunt mari, le sénéchal de Brézé, tant au portail que dans la cour d'Anet¹³.

Plus généralement, la référence aux arcs antiques est fondamentale pour l'architecture religieuse. Les villes italiennes de la Renaissance sont en effet davantage marquées par les façades d'églises qui empruntent leur structure aux vieux monuments romains. Symboliquement, l'arc de triomphe, dans la mesure où il est le signe d'une certaine transcendance – celle du mortel qui le temps de la cérémonie devient un demi-dieu – convient parfaitement à la manifestation de la transcendance divine : la façade-arc est le passage qui mène du monde des hommes à l'espace consacré à Dieu. Formellement, la formule architecturale est ambivalente : d'un côté, sa tripartition structurelle s'adapte parfaitement au profil des églises basilicales, l'espace central correspondant à la nef centrale tandis que les espaces latéraux recouvrent les bas-côtés ; de l'autre, la forme carrée ou rectangulaire des monuments antiques s'accommode mal du profil triangulaire dans lequel s'inscrit la coupe d'une église. Aussi les architectes, qui tiennent à reprendre le motif pour leurs façades, doivent-ils procéder à certains accommodements. Par exemple Alberti, à Saint-André de Mantoue, place un arc à l'antique sur le devant d'une sorte de narthex plus bas que la nef principale (fig. 3). Pour en accroître la hauteur, Alberti imagine de poser un fronton triangulaire sur les quatre pilastres, réunissant ainsi le genre de l'arc à celui du temple, et créant de fait une combinaison originale, étrangère à l'architecture antique. Mais cela ne suffit pas à rattraper la différence de hauteur, de sorte que la nef se voit précédée d'un petit arc, au-dessus et en retrait du fronton, qui conclut l'élévation. Sans lendemain, cette mise en scène du thème triomphal devait être supplantée par un autre type d'organisation des façades suggéré par la solution d'Alberti pour Santa Maria Novella à Florence : deux niveaux superposés, avec un niveau large au rez-de-chaussée couvrant toute la largeur de l'édifice, et un niveau plus étroit, placé

devant la partie supérieure de la nef à l'étage. C'est à ce niveau que se placent les quatre supports, pilastres en l'occurrence, dont le rythme est celui de l'arc antique. Encore relativement peu lisible dans le contexte très marqué par l'esthétique romane toscane à Santa Maria Novella, cette formule est modernisée et parfaitement adaptée à son propos dans les années 1540 par Antonio da Sangallo pour l'église romaine de Santo Spirito in Sassia. Six pilastres évoquant une façade de temple au rez-de-chaussée, quatre pilastres triomphaux à l'étage : relayée par la façade du Gesù de Rome qui joue sur les rythmes et les reliefs, cette combinaison est à l'origine d'une impressionnante série de façades d'églises liées à la Contre-Réforme, tant à Rome (Santa Maria dei Funari, Santa Maria dei Monti, Santa Maria in Valicella...) qu'en Espagne, en Flandres et en France au XVII^e siècle (Noviciat des Jésuites, Val-de-Grâce, chapelle de la Sorbonne...), avec naturellement des variantes locales.

L'architecture italienne propose avec Palladio une autre mise en scène triomphale de la façade d'église, laquelle, à Venise, avec San Giorgio Maggiore et le Redentore (fig. 4), marque de façon spectaculaire le profil de la cité. Il s'agit cette fois non pas de superposer en élévation une façade d'église et une façade de temple, mais de les superposer en profondeur : un petit ordre de pilastres est précédé par les quatre supports d'un grand ordre formant un arc de triomphe surmonté d'un fronton s'élevant sur toute la hauteur de la façade. De part et d'autre, des éléments triangulaires suggèrent l'existence d'un second fronton porté par les petits pilastres, dont la partie centrale semble dissimulée par la grande structure triomphale. Inaugurée à San Francesco della Vigna, magnifiée par les deux grandes églises posées sur la Lagune et le canal de la Giudecca, cette formule typiquement palladienne reste confinée à la Vénétie : les variantes romaines du XVII^e siècle, comme Santa Francesca Romana ou la Madonna di Galloro à Ariccia, sont rares et moins spectaculaires.

En magnifiant ainsi les parcours, de la porte des remparts au portail de l'église, la Renaissance a remis en honneur, en l'adaptant à ses besoins pratiques et idéologiques, le thème antique de l'arc de triomphe. Signe de la transcendance religieuse, signe du sublime militaire et politique, le monument marque la ville de façon éphémère lors des entrées solennelle, avant de s'imposer dans la pierre sur les remparts, les places et les églises pendant toute la période « moderne », voire contemporaine – en témoignent encore à Paris les portes Saint-Martin et Saint-Denis, et la perspective fameuse, quoique due à l'accident de la destruction des Tuileries, de l'arc du Carrousel, de l'arc de l'Étoile et de l'arche de la Défense nous amène à la fin du XX^e siècle.

¹ C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati : commentati...*, Côme, Gottardo da Ponte, 1521, f. V.

² *Le Premier tome de l'architecture*, Paris, F. Morel, 1567, f. 201 vo.

³ Sur l'arc d'Aragon, voir la contribution récente de C. L. Frommel, *Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli*, dans *Annali di architettura*, 20/2008, p. 13-36.

⁴ Vicence, Museo Civico, N. 31. Voir G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venise, 1559, p. 63 et ill. 76

⁵ *De re aedificatoria*, VIII, 6.

⁶ *Il terzo libro di Sabastiano [sic] Serlio bolognese...*, Venise, 1540, fo CXXXVIII sq.

⁷ Sur les portes de Sanmicheli, voir P. Davies et D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milan, Electa, 2004, p. 241-270.

⁸ *Regole generali di architettura...*, Venise, 1537, fo LII.

⁹ *Regole generali...* cit., fo [LVIII vo].

¹⁰ Anne-Marie Lecoq, *La 'Città festeggiante'. Les fêtes publiques au XV^e et XVI^e siècles*, dans *Revue de l'art*, 33, 1976, p. 83-100.

¹¹ Les livrets de ces entrées sont (ou seront) consultables sur le site « Architectura » du Cesr, <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>.

¹² Sur le sujet, voir Y. Pauwels, *Propagande architecturale et rhétorique du Sublime : Serlio et les "Joyeuses entrées" de 1549*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVII, mai-juin 2001, p. 221-236, et *Les entrées de 1549 en France et en Flandres : réalité éphémère ou fiction pérenne ?*, dans John Nassichuk (dir.), *Vérité et fiction dans les entrées solennelles à la Renaissance et à l'âge classique*, Québec, PUL, Les collections de la République des Lettres, Série « Symposiums », 2009, p. 107-116.

¹³ Sur le thème triomphal dans l'architecture française du XVI^e siècle, voir Y. Pauwels, *L'architecture au temps de la Pléiade*, Paris, 2002, p. 51-57.