
Hybridation urbaines de la cité historique

Le parvis, la piazza y la lonja

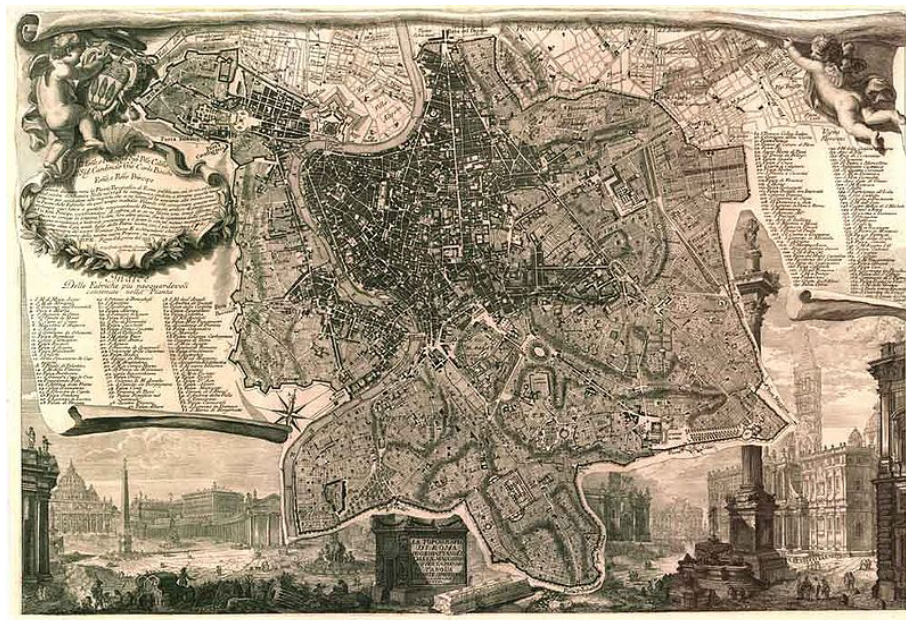
EURAU'12

ABSTRACT. Urban analysis, from its origins, consider streets, avenues, squares, as structural elements. They make special emphasis on the uniform allocation of public facilities and green spaces, and they keep a homogenous image of their architecture by defining urban patterns... In the end, they work with such globalizing concepts and consider the city a compact and homogenous whole. The approach to this question from a nearer ambit is more sensitive with the notion of urban space as an inhabited space and with its own personality. The criteria of scale, adaptation and transformation, are easier to manage from the pedestrian point of view. The essay herein shall examine examples of previous locations the building uses to modify the urban density and to create a different limit to that of the mere construction. Entering the building or going out to the street is not constricted to the limits of the access door

KEYWORDS: transition spaces, thresholds, borders, margins, enclosures.

Belloso Garrido, Israel

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
GEA arquitectos C/ Reina Mercedes, 12 6ºB, 28020 Madrid
belloso@geasl.net +34 667 777 023*



(Fig. 1)

1. Introduction:

En pleine époque baroque, le jeune Giambattista Nolli reçoit l'ordre de dessiner le nouveau plan de la ville de Rome. Avec une précision méthodique, il parvient à représenter onze mille monuments romains, et le détail des fontaines, des escaliers ou des arcades de ses rues. Toutefois, nous ne nous rappellerons pas de son magnifique travail à cause de sa description méticuleuse de la ville. Sa fidèle interprétation de la forme urbaine bouleversera la manière de comprendre les relations entre espace public et privé.

L'expérience urbaine de cette ville idéalisée de Nolli modifiera les frontières entre le bâtiment et son environnement : il dessine une métropole où l'on peut se balader de manière libre dans tous ses espaces publics et privés. Les cours des bâtiments appartiennent à la ville de la même manière que ses places, ses rues ou ses églises. Nolli nous représente sa ville rêvée où l'espace centripète du Panthéon d'Agrippa est enrichi par la Piazza della Rotonda qui est face à lui ; en traversant le pronaos, la fontaine baroque est compensée avec la lucarne centrale équilibrant les forces entre deux espaces différents mais complémentaires.

L'espace public et l'espace privé se fusionnent et définissent un seul tissu urbain dans lequel les transitions entre les deux univers acquièrent une importance substantielle. Galeries, passages et vestibules se transforment en véritables protagonistes de cet environnement fluide et constant parce qu'ils réclament, comme le narthex d'Agrippa, le rôle urbain des espaces qui nous sont révélés.



(Fig. 2)

La civitas romaine, héritière directe de la Polis grecque, naît d'un développement organique résultant d'ajouter des immeubles au noyau original et évoluant jusqu'à une trame orthogonale sur laquelle s'ordonnent les espaces publics de culte, de gouvernement ou de divertissement. Dans la vie sociale romaine complexe, ces lieux acquièrent une importance fondamentale dans le quotidien : portiques, places et cours intérieures s'incorporent au tissu urbain pour connecter le forum, les temples ou les thermes qui sont les nœuds fondamentaux de la vie sociale de la civitas. Nolli connaît tout ceci de première main parce qu'il est la personne chargée de reconstruire les ruines impériales de la marmorea Forma Urbis, qui avaient été conservées morcelées jusqu'à 1741 dans les dépôts du Musée Capitolino à Rome. C'est logique pourtant que, quand il reçoit l'ordre de dessiner le plan de la ville, il s'efforce de récupérer le caractère que la Rome impériale avait, et qu'encore de nos jours, nous soyons capables de suivre cet héritage dans nos villes méditerranéennes.

Dans son livre *Construction de villes selon des principes artistiques*, Camilo Sitte nous avertit de l'erreur qu'entraîne une pratique urbaine basée sur la simple organisation en plan selon des critères régulateurs et géométriques. Le cœur des villes de l'Europe centrale, que Camilo Sitte visite au cours de voyages qui donneront naissance à son livre, obéit à une croissance organique que le piéton perçoit comme propre. C'est pourquoi les aspects qui rendent la ville plus agréable sont les petites déformations que le temps a taillé sur son aménagement. Angles, coins et arêtes font partie de la culture sociale de la ville, c'est ce qui les rassemble dans un réseau de rues tortueuses.

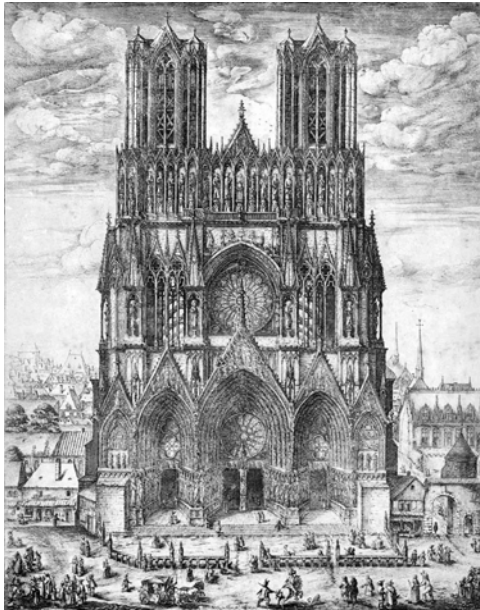


(Fig. 3)

Les premières transformations urbaines proviennent de l'époque de Périclès, environ le siècle V a. JC, et elles sont étroitement attachées aux sanctuaires. Les agoras grecques étaient initialement destinées à accueillir le peuple à l'extérieur des temples, puisque seulement les prêtres avaient l'autorisation d'accéder à l'intérieur. Les cérémonies religieuses étaient célébrées face au temple mais toujours dans l'enceinte sacrée ou téménos. En fait, beaucoup de petits sanctuaires consistaient simplement en un téménos avec un autel et sans temple. Avec le temps, cette enceinte a condensé d'autres utilisations (économique, commerciale, politique...) et elle s'est transformée en espace médullaire de la vie urbaine. L'empire romain, héritier des coutumes grecques, a développé un schéma urbain semblable, et a étendu ses villes autour d'un Forum qui réunissait la plupart des activités publiques de la vie quotidienne. Avec la chute de l'empire et l'arrivée des hordes barbares à partir du III^{ème} siècle, la vie des villes romaines a radicalement changé, ses habitants se sont sentis faibles et ont muré leurs limites, ont fortifié leurs défenses et ont saturé leur intérieur avec des logements et des commerces. La qualité de la vie urbaine s'est dégradée, et les villes se sont transformées en lieux congestionnés et bariolés au détriment des grands espaces publics de la Rome impériale. La ville médiévale finit par envelopper la cathédrale, et on arrive même à avoir des constructions annexées à son périmètre. L'accès au temple se fait en parcourant certaines rues tortueuses qui l'entourent, et en aboutissant à une petite place, souvent surélevée sur la ville.

En français, on utilise le terme « parvis » provenant du vocable « paradis » pour se référer à une place ou un atrium sur lequel s'ouvre un bâtiment public, dans la plupart des cas, religieux. La condition surélevée qu'acquiert parfois cet espace a une relation directe avec la tradition grecque de lever une plate-forme ou crepidoma sur laquelle se situe le temple, et à laquelle on accède en montant par les estereobatos, qui sont les marches qui donnent hauteur au temple : l'accès au paradis se fait toujours en montant. Autour des cathédrales européennes, on construisait un parvis comme espace transitoire urbain entre ce qui est profane et ce qui est sacré, espace qui n'est même pas arrivé jusqu'à nos jours dans une dislocation claire entre le divin et le mondain. L'action de s'interner dans un bâtiment commence, par conséquent, depuis le cadre de la ville : ESPACE HYBRIDE.

Ensuite on examinera des exemples de lieux interposés que le bâtiment utilise pour modifier la densité urbaine et pour créer une limite différente à la propre construction. L'entrée au bâtiment ne se fait pas exclusivement par sa porte d'accès et la rue ne commence pas uniquement là où le bâtiment finit, comme Giambattista Nolli nous l'a démontré avec son magnifique projet sur sa Rome Révée en 1748.



(Fig. 4)

2. Gothique centre-européen: cathédral de Reims.

De l'extérieur de la ville, reconstruite après la première guerre mondiale, on perçoit comment s'élève la Cathédrale de Reims entourée d'un océan de constructions plus petites. Ce contraste de volumes est sans doute la seule vision qui reflète fidèlement ce qu'a dû sentir un citoyen du XIV^{ème} siècle en la voyant terminée.

Les débuts de ce monument commencent en l'an 1211, quand l'archevêque Aubry de Humbert entame la construction de la nouvelle cathédrale destinée à remplacer la cathédrale carolingienne détruite lors d'un incendie l'année précédente. Il a eu besoin de faire don d'une partie considérable de ses terres pour que le nouveau temple ait la taille qu'il souhaite. Soixante-dix ans plus tard, les ouvrages étaient pratiquement terminés mise à part la façade principale, qui sera achevée au début du siècle suivant. Pendant les travaux, on a maintenu intact le bâtiment précédent, qui étant plus petit, était contenu à l'intérieur, et assurait la possibilité de maintenir le culte. En principe, on avait envisagé la possibilité de maintenir l'ancienne façade en l'adaptant à la nouvelle construction. Mais, tenant compte de la grande quantité de fidèles qui allaient aux couronnements royaux célébrés à Reims depuis l'époque d'Henri I, on avait finalement pris la décision d'élargir la nef. La façade, par conséquent, a été réalisée avec une certaine indépendance du

reste de la construction, détail que de nos jours nous pouvons encore observer en analysant les façades latérales du bâtiment.

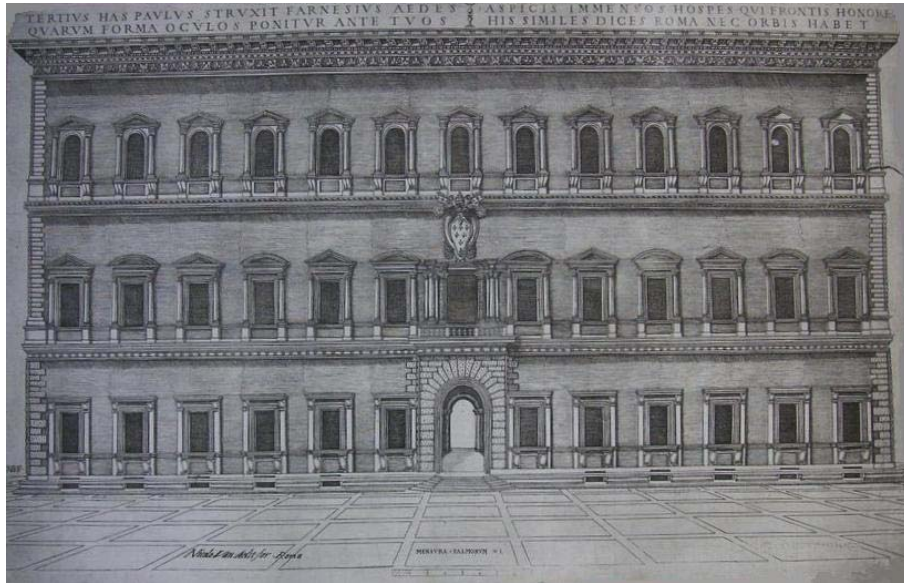
La ville médiévale entourait la cathédrale en incorporant à son volume des chapelles, des bâtiments, des cloîtres, des cours et l'enfermait d'une paroi qui la rendait indépendante du tissu urbain, en contenant l'enceinte de l'archevêque, le bâtiment du conseil municipal et autres constructions plus petites : en définitive, une ville dans une autre ville. Au niveau de la façade principale, il n'y avait presque pas d'espace ouvert ; la place n'était même pas la moitié de celle que l'on voit aujourd'hui, et elle était divisée par une grille qui délimitait une zone préalable à l'accès: le parvis. En résumé, les croissances successives du temple ont produit une multiplication de petites constructions appuyées contre la cathédrale ; ce qui a massifié la ville et empêché, jusqu'aux démolitions sélectives du XVIIIème siècle, une perspective d'ensemble proche de celle que nous avons maintenant.

La pénétration dans le temple suivait un protocole très contrôlé qui avait son origine dans les rues de la ville : l'approche se faisait par toute sorte de rues étroites, et normalement de forme sinueuse, comme cela était habituel dans les noyaux urbains médiévaux, jusqu'à aboutir, presque sans le vouloir, devant une façade énorme de quatre-vingt-six mètres de hauteur équivalent à un bâtiment de vingt-neuf étages.

La sensation que transmettait cet impact visuel se prolongeait en accédant au temple et en percevant la lumière teinte par les vitraux et en sentant le parfum de la cire et de l'encens. Ce parcours de sensations était à son point fort au niveau de l'espace préalable à l'accès qui, en temps que diaphragme, contrôlait la transition entre l'intérieur et l'extérieur de la cathédrale. La grille qui entourait la façade délimitait la distance à laquelle on percevait avec clarté les impressionnants reliefs sculpturaux des portails, mais aussi, protégeait le temple de l'intense activité économique qui se vivait dans ses rues.

Le parvis est, par conséquent, un des espaces les plus ambigus de la ville médiévale puisqu'il agit comme élément séparateur, mais aussi comme transition dans le processus d'accès au temple. Il joue un rôle fondamental dans l'évolution ascendante vers l'espace sacré du temple, et il est sans aucun doute le premier espace de la cathédrale, bien qu'il soit externe à elle. En ce qui concerne notre étude, c'est cette caractéristique qui importe le plus, puisqu'elle transforme un espace extérieur en intérieur, un lieu public en privé, et un élément de séparation en lien d'union.

En Italie, le style Gothique n'a pas été pleinement accepté et a été médiatisé par la survivance de la tradition classique. Son architecture religieuse s'est limitée à intégrer quelques aspects techniques et d'ornement, très éloignés de l'esprit ascensionnel du gothique pur. Par contre, l'activité économique intense a renforcé le développement d'une architecture civile caractérisée par la construction de palais pour les familles de grandes fortunes. Cette tradition de mécénat est à l'origine de la Renaissance qui a adopté la manifestation artistique comme expression de son pouvoir social, en renforçant l'individualisation de l'artiste.



(Fig. 5)

3. Cinquecento italiano: palazzo farnese a Roma.

En 1513, Alessandro Farnese, Cardinal d'origine modeste mais de grande ambition, acquiert une demeure du XIVème siècle pour établir la résidence familiale à la Via Giulia ; une zone choisie par le pape Della Rovere pour développer son *Renovatio urbis* romain. La nécessité d'établir une place d'accès adéquate au futur palais oblige à acheter, en outre, quelques constructions annexes.

Il reçoit la commande de l'un des architectes du moment le plus proche de la tradition vitruvienne et par conséquent, connaisseur profond des ordres classiques : Antonio da Sangallo qui était en plus le premier architecte formé exclusivement en architecture, s'éloignant de la tradition de la Renaissance d'arriver à cette discipline depuis d'autres arts plastiques. À plusieurs reprises et étant donné ses connaissances techniques, on l'avait appelé pour résoudre les problèmes structurels des œuvres du "maestro ruinante" tel qu'on surnommait Donato d'Angelo Bramante, qui toutefois restait considéré comme le meilleur architecte de son temps. Après le décès du grand maître, Sangallo élabore un projet de palais relativement modeste, bien que certainement majestueux, mais qu'il se voit obligé de réviser quand le cardinal Farnese accède au pontificat sous le nom de Paul III pour l'adapter à la nouvelle situation sociale de la famille. En cette période, un projet comme celui-là était plus un instrument de propagande qu'un espace conçu pour le confort de ses habitants.

À l'âge de soixante-dix ans, et après le décès de Sangallo, Michel Ange, gagne le concours pour la continuation des œuvres. En particulier, la corniche est l'élément inachevé qui est au centre de la plus grande préoccupation de la famille Farnese, et Michel Ange le résout avec son habituelle habileté plastique. Les changements d'humeur de l'artiste et ses désaccords avec Antonio Sangallo sont particulièrement connus. Par conséquent, ce n'est pas étonnant que, quand il finit par le remplacer, il propose un changement dans la conception des éléments encore non exécutés.

Toutefois, il ne s'est pas décidé à modifier les façades en brique, qui se trouvaient à ce moment-là à la hauteur du deuxième étage. Sa contribution au projet sera d'un ordre complètement différent : la conception urbaine que Michel Ange propose, et qui n'arrivera pas à être développée, cherche à relier d'une manière définitive le palais avec la ville.

Pendant la longue période de construction du bâtiment, il y a un plan d'aménagement urbain cherchant à modifier le tracé des rues qui arrivaient jusqu'au palais. Suite à cette intervention urbaine, la famille Farnese décide d'acheter certains bâtiments proches du palais pour construire un espace préalable à l'échelle du nouveau bâtiment. Ainsi se crée la nouvelle piazza qui donne accès au palais.

La formation de Michel Ange comme sculpteur lui permet de comprendre la perspective de l'observateur dans n'importe quel projet. On peut voir dans la gravure de l'année 1549 comment l'intention de prolonger dans le pavement de la place les axes principaux de la composition de la façade apporte un dynamisme qui manquait au projet de Sangallo. D'autre part, il est clair que, comme l'avait proposé l'artiste, son intention est d'attirer l'observateur vers l'intérieur du palais, de le croiser, de passer par la cour, et ensuite d'atteindre le Tibre pour arriver, une fois traversé le nouveau pont qui reste à construire, à la villa Farnesina et les possessions de la famille près du Trastevere. L'espace nécessaire, initialement dans des mains privées, passe à d'autres mains privées pour être cédé à la ville, dans un acte de bénéfice mutuel : la ville gagne une place mais le bâtiment s'assure une ouverture frontale qui lui offre la grandeur dont il a besoin. L'espace résultant est pourtant difficile à caractériser : il pourrait être public et il pourrait être privé.

Avec cette procédure, l'insertion du « dé Farnese » dans la ville de Rome, modifie sa densité, et transforme son environnement, en protégeant les axes de circulation, et en renforçant des nouvelles perspectives que la capitale n'avait pas.

À son retour à Rome, et après le décès de Sangallo, Michel Ange accède aux grands projets d'architecture. En même temps qu'il recevait l'ordre de continuer les œuvres du palais Farnese, commençait aussi sa tâche pour la Basilique de Saint Pierre, et l'urbanisation de la place du Campidoglio. Parmi le réseau de collaborateurs rendu nécessaire pour concrétiser tous ces engagements, on trouve la figure de Juan Bautista de Tolède, qui peu de temps après sera appelé par Felipe II pour construire le grand bâtiment de la Renaissance espagnole.



(Fig. 6)

4. Renacimiento español: el monasterio del Escorial.

À une distance d'une journée de cheval de Madrid, dans le versant méridional de la montagne de Guadarrama, on trouve un endroit « avec une chasse abondante et un bois de chauffage, un air et des eaux de bonne qualité et des carrières de granit et ardoise ». C'est l'emplacement choisi par la commission multidisciplinaire formée par des médecins, architectes, tailleurs de pierres, etc. et qu'a constitué Felipe II comme réponse à la volonté de son père. Avant de mourir, l'empereur Charles Quint a demandé qu'on crée un monastère qui assure le culte autour d'un panthéon royal de nouvelle création. Le lien du monarque avec le projet a été tellement grand que le bâtiment lui-même témoigne de l'influence de son éducation : la forme rectangulaire avec une tour dans chaque coin, typique des austères alcázars de Castille, l'architecture classique italienne de la basilique et des portails, et les typiques toits d'ardoise flamands.

Avec la volonté de réaliser un grand chef d'œuvre, il envoie Gaspar de la Vega, architecte de confiance, à parcourir toute l'Europe pour connaître les grandes constructions existantes. C'est peut-être son éducation internationale qui lui fait comprendre l'importance de connaître d'autres grandes œuvres mais il est aussi très conscient de faire connaître le projet qu'il veut développer. À la fin du XVI^{ème} siècle, toute sorte d'images de propagande diffusait la splendeur royale de la monarchie espagnole.

Le bâtiment de l'Escorial, œuvre de Juan Bautista de Tolède, est une combinaison de palais, basilique et monastère. Le palais était résidence de la famille royale espagnole, la basilique est lieu de sépulture des rois de l'Espagne et le monastère arrivait à loger une centaine de moines. Quatre architectes se sont succédés pendant les vingt et un ans de sa construction qui ont, toutefois, maintenu une

uniformité formelle exemplaire. Les principales caractéristiques du projet sont l'ordre, la hiérarchisation et la relation parfaite entre toutes les parties, en intégrant monarchie, religion, science et culture autour de l'axe principal de la composition.

Un des successeurs dans la direction du projet, Juan de Herrera, a été responsable de la variante la plus remarquable sur la solution originale. Il a fixé une hauteur de corniche constante et il a réduit à quatre le nombre de tours, ce qui a conféré à l'ensemble son identité définitive. Mais son activité a transformé fondamentalement un point substantiel du parcours d'accès au bâtiment : la Cour des Rois à l'origine était ouverte et laissait voir dans le fonds le portail de la Basilique. Herrera décide de la fermer, en plaçant la Bibliothèque Royale qui agit comme une double façade de l'église. De cette manière, il transforme la relation du bâtiment avec son environnement.

Felipe II était très conscient qu'un bâtiment comme celui-ci aurait besoin d'autres constructions dans son environnement proche pour s'occuper des besoins de ses habitants. C'est pourquoi il a commencé à acquérir les terrains limitrophes au bâtiment qui formeront plus tard la cité. La relation entre le monastère et les constructions qui l'entourent est, par conséquent, très directe : on a d'abord commencé la construction du grand bâtiment, en laissant un grand espace interposé, et on a urbanisé les terrains voisins. A l'origine de cette nouvelle croissance urbaine, on délimite un espace de transition, une lonja d'accès au bâtiment, en édifiant les premières constructions comme de grandes parois pour contenir le terrain montagneux et permettre l'horizontalité de la plate forme.

Le décor urbain résultant n'est pas accidentel puisqu'il produit un parcours processionnel depuis qu'on perçoit le bâtiment entouré par les montagnes, jusqu'à ce qu'on accède à son intérieur. Le parcours d'arrivée commence quand au loin on aperçoit la coupole comme si elle était un accident de plus du terrain montagneux dans lequel elle s'intègre. En s'approchant, l'orientation de l'accès oblige à parcourir la lonja latérale et ensuite la frontale pour finalement arriver jusqu'au portail de manière tangentielle. Cette procédure assure la magnificence des dimensions de l'œuvre et souligne la sensation de grandiloquence que le monarque cherchait. De nouveau, nous trouvons un espace extérieur qui n'avait pas cette vocation, ce qui agit comme transition entre la ville et le bâtiment. L'absence de définition d'un caractère public ou privé de cet espace est un élément crucial que nous avons étudié précédemment.

5. Conclusion:

Les trois exemples étudiés partent de la prémisse que le terrain à l'origine était privé, et par le processus architectural décrit, il finit par appartenir à la ville et faire partie du tissu urbain. Les mécanismes utilisés dans ces développements sont des insertions architectoniques dans la ville qui partagent certaines similitudes, bien que chacune maintienne une caractéristique très différenciée.

LE PARVIS: la croissance d'un organisme dans la structure urbaine médiévale modifie progressivement son environnement en le transformant pour le rendre plus compatible. Dans ce cas, l'établissement d'une limite claire entre les deux systèmes et sa modification postérieure en fonction des nouvelles conditions sont la base du fonctionnement urbain du parvis.

LA PIAZZA : la restructuration de la ville et son processus pour loger un nouveau corps construit impliquent l'existence d'un espace interposé, une marge qui n'appartient peut-être à aucun des deux systèmes, et aux deux à la fois. Le dialogue qui se produit entre la pièce architectonique et la ville qui la loge est

possible parce que le poids spécifique de chacun est semblable. Aucun des deux n'est subordonné à l'autre et ils ont besoin, par conséquent, d'un espace commun de transition entre eux : La piazza.

LA LONJA: La croissance symbiotique autour d'un nouveau centre médullaire produit une subordination déterminante de la ville au service du bâtiment. Dans son établissement, la ville maintient un espace de respect, une enceinte qui n'est pas occupée, en révérence au bâtiment du monastère : La lonja.

Depuis sa naissance, l'analyse urbaine a été posée en partant d'une optique développée que, comme nous l'explique Leonardo Bénévolo, elle est indépendante de l'échelle de l'habitant. Les grandes activités urbaines considèrent les rues, les avenues, les places comme les éléments structurants. Ils soulignent surtout le partage uniforme des dotations et des espaces verts, maintiennent une image homogène de leur architecture en définissant des paramètres urbains... En définitive, ils travaillent avec ces concepts à l'échelle globale en comprenant la ville comme un ensemble compact et homogène.

L'approche plus détaillée de cette question sensibilise davantage à une conception de l'espace urbain comme environnement habité et ayant ses caractéristiques propres. Les critères d'échelle, d'adaptation, de transformation, se travaillent mieux du point de vue du piéton. En ce sens, le bâtiment dans sa rencontre avec l'environnement proche acquiert la capacité de le transformer, de définir la ville, et de cette relation naît le véritable espace urbain. La rue est le résultat de petits espaces à l'échelle humaine, plutôt que la voie qui relie deux points de la cité. Par conséquent, l'architecture ne s'intègre pas sur un plan urbain, c'est le bâtiment qui construit la ville.

Les systèmes urbains actuels, héritiers des plans hygiénistes du XIX^{ème} siècle, laissent peu de marge de manœuvre à l'architecte. Les nouveaux critères climatiques, sociaux et économiques n'ont pas une application possible si le plan d'aménagement correspondant n'en a pas tenu compte au préalable. Il est essentiel de trouver un équilibre permettant d'avoir un degré de liberté, nécessaire pour que la ville soit développée de manière adéquate.

Bibliographie:

GOMBRICH, Ernst H., 1992, *Historia del Arte* (1972), Alianza Editorial, Madrid.

ROSSI, Aldo, *La architettura della città*, Marsilio editore, Padova, 1966.

SITTE, Camillo, *Construcción de ciudades según principios artísticos* (1889), Barcelona, 1926.

VENTURI, Robert, *Complexity and contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966.

Biographie:

Israel Belloso Garrido is an architect, graduated in the School of Architecture of Madrid, Spain.

He completed postgraduate studies in the department of architectural project design.

He researches on transition spaces between public and private space, and prepares a thesis entitled: "Urban thresholds, borders, margins and enclosures".

He founded in 1999 the architecture office GEA Architects in which he currently keeps on working.

Legends:

Fig. 1 Plan de la ville de Rome, Giambattista Nolli 1748

Fig. 2 Détail du plan de Giambattista Nolli 1748

Fig. 3 Annotations de Camillo Sitte pour son livre: Construction de villes selon des principes artistiques 1889

Fig. 4 Gravure de la Cathédrale de Reims

Fig. 5 Gravure du Palais Farnese

Fig. 6 Dessin du monastère de l'Escurial