



**HAL**  
open science

# Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance

Annie Regond

► **To cite this version:**

Annie Regond. Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance. Yves Perrin (dir.). S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs : la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p.91-106 et 5 pl., 2009, Travaux du CERHI. halshs-00762112

**HAL Id: halshs-00762112**

**<https://shs.hal.science/halshs-00762112>**

Submitted on 6 Dec 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

<i>Informations sur le(s) auteur(s)</i>	
Prénom, NOM et titre des auteurs	Annie Regond, Maître de conférences en histoire de l'art moderne
Laboratoire	 <a href="#">Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »</a>
Affiliation(s)	Clermont Université, Université Blaise Pascal, EA 1001, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures », CHEC, BP 10448, F-63000 Clermont-Ferrand
Discipline(s)	Sciences de l'Homme et Société/ Art et histoire de l'art Sciences de l'Homme et Société/ Architecture, aménagement de l'espace Sciences de l'Homme et Société/ Héritage culturel et muséologie
<i>Informations sur le dépôt</i>	
Titre du texte déposé Sous-titre	« Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance »
Publié sous la direction de	Yves Perrin (dir.)
Publié dans	<i>S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs : la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain</i>
Lieu, éditeur, volume, n°, date, pagination	Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Travaux du CERHI, vol. 9, 2009, p.91-106 et 5 pl.
Résumé du texte déposé en français	L'arc de Triomphe est un monument créé par la République romaine et dont la forme, déclinée jusqu'au XIXe siècle structure d'innombrables façades, portes, décors de peintures murales, et rappelle toujours la présence du pouvoir politique. La communication expose un certain nombre de cas d'utilisation de cette forme, en essayant de mettre à jour les intentions des artistes et des commanditaires.
Mots-clés français	Rome ; empire romain ; architecture romaine ; architecture romane ; Renaissance ; images du pouvoir ; Italie ; France ; Europe

## **Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance**

« Considéré à juste titre comme l'un des éléments les plus représentatifs de la monumentalité proprement romaine » d'après Pierre Gros<sup>1</sup> l'arc de triomphe antique a été, après la fin de l'antiquité, l'objet de résurgences, de renaissances, et surtout d'interprétations variées dans plusieurs domaines artistiques. En 1963, J. Summerson écrivait : « L'arc de triomphe romain, avec sa division tripartite par quatre colonnes égales séparées par des intervalles inégaux, constitua l'une des principales sources d'expression de la Renaissance<sup>2</sup>. »

Cette communication, après une mise au point sur l'origine et la transmission de cette forme architecturale, développera, sans prétention d'exhaustivité, à travers quelques exemples, les diverses interprétations qui en ont été formulées en architecture et en peinture.

### **1 – L'arc de triomphe, origines et développement d'une forme architecturale pendant l'antiquité romaine**

Plinie l'Ancien *Histoire Naturelle*, 34,27 est l'auteur du plus ancien texte concernant l'arc : « Les colonnes étaient le symbole d'une élévation au-dessus du reste des mortels ; tel est aussi le sens des arcs de triomphe, dont l'invention est récente ». Il est à remarquer que Plinie n'emploie pas le mot *fornix*.

« Parce qu'il se rattache au triomphe, reprend la voûte dans son architecture et a des précédents républicains, le *fornix* paraît typiquement romain. Mais dès l'instant où il devient honorifique, il participe à un échange entre un bienfaiteur et le Sénat et le peuple reconnaissants, échange qui symbolise le pouvoir récipiendaire » conclut A. Wallace-Hadrill après avoir analysé le langage du pouvoir à Rome à travers les arcs de triomphe et les honneurs grecs<sup>3</sup>.

Pierre Gros est l'auteur qui a le mieux développé, outre l'origine, l'évolution et la fonction de l'arc de triomphe<sup>4</sup> : A Rome, les arcs marquent l'accès monumental au centre civique et religieux de la ville : Tite-Live signale l'arc de Scipion l'Africain sur le Capitole en 190 avant J.-C., un autre *fornix* fut construit en 133 avant J.-C. (mort de Tiberius Gracchus). Ne pouvant énumérer tous les arcs connus par les textes, par la numismatique, par l'archéologie, ou les arcs encore existant, on ne mentionnera ici que les monuments les plus connus à l'époque de la Renaissance : L'arc de Titus, élevé en 81, date de la divinisation de Titus par Domitien) présente des chapiteaux composites, ordre de la victoire. La finesse et le raffinement du décor végétal, la concentration du décor à l'intérieur du passage ont littéralement fasciné les artistes de la Renaissance. L'arc dit d'Hadrien comportait les portraits d'Hadrien et de son épouse. Les chercheurs ne sont pas sûrs qu'il s'agissait d'un arc, certains penchent pour un fragment d'aqueduc l'*aqua vergine*" menant l'eau du Pincio aux thermes de Néron. De plus les reliefs

---

<sup>1</sup> P. Gros, *L'architecture romaine, I, les Monuments publics*, Paris, Picard, 1996, p. 56

<sup>2</sup> J. Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*,

<sup>3</sup> A. Wallace-Hadrill, « *Arcs de triomphe romains et honneurs grecs : le langage du pouvoir à Rome*, » *Rome, les Césars et la Ville aux deux premiers siècles de notre ère*, sous la direction de N. Belayche, Rennes, P. U. R., 2001, p. 83. merci à L Lamoine de m'avoir fait connaître cette recherche.

<sup>4</sup> P. Gros, op.cit., p. 56-94

pouvaient provenir d'un monument plus ancien et avoir été remontés au II<sup>e</sup> siècle. Au cours des âges, cet arc prit le nom, outre d'"arc d'Hadrien", celui de d'"arc de Tripoli", "d'"arc de San Lorenzo in Lucina" église auprès de laquelle il s'élevait. Mais c'est sous le nom d'*arco di Portogallo*" qu'il est le plus souvent cité, en raison du palais des ambassadeurs du Portugal sur lequel s'appuyait l'une de ses piles. Il fut détruit sur ordre d' Alexandre VII en 1665, mais avait été copié par les artistes et en particulier Michel-Ange qui s'en inspira pour une version du tombeau de Jules II, et I. Sylvestre lui consacra une gravure.

Dans l'Empire<sup>5</sup>, l'arc se diffuse rapidement dans des aires coloniales ou municipales étroitement contrôlées par le pouvoir central. Parmi les monuments les plus souvent représentés et imités pendant la Renaissance, on peut citer ceux d'Auguste à Rimini (-27) à Aoste commémorant la fondation de la colonie *Augusta Praetoria Salassorum* (-25) dans un territoire encore mal pacifié, d'Auguste encore à Suse (*Segusium* dans les Alpes Cottiennes, -9-8) en reconnaissance envers le loyalisme de la population). L'arc des *Sergii* à Pola dit « Porta d'Oro » (fin du règne d'Auguste, aujourd'hui Pula en Croatie) a plu aux architectes de la Renaissance par la richesse de son ordonnance architecturale, alors que celui des *Gavii* à Vérone (fin du règne de Tibère), tétrapyle hors de la zone urbaine, a frappé Palladio par son aspect massif. L' arc de Medinaceli (province de Soria en Espagne) est le plus ancien arc trois baies hors de Rome, les arcs de Glanum et Orange (10-20), de Carpentras avec des captifs germains et orientaux traités comme de redoutables sauvages (début des années 20), de Cavaillon aux riches motifs végétaux, ont également été connus pendant la Renaissance à l'égal des monuments de Rome, alors que celui de Germanicus et Drusus Minor à Saintes (*Mediolanum Santonum*) datant 18 ou 19, avec seulement deux arcs décor était apprécié des artistes de l'époque romane malgré son décor relativement sobre. Les arcs de Trajan à Bénévent (109-114) à l' imitation de l'arc de Titus au départ de la via Appia, et à Ancône construit vers 114-120 par les habitants de la ville, en remerciement envers l'empereur qui avait fait du port sa tête de pont pour ses guerres en Dacie, sont très connus aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

L'arc de Septime Sévère (202-203), situé entre les Rostres et la curie au forum, à l'extrémité de la via Sacra, répond aux arcs augustéens : c'est un des monuments les plus insignes que l'on puisse voir encore dans l'*Urbs*.<sup>6</sup> Dédié aussi à Caracalla, en qualité d'*Augustus* et à Geta en qualité de *Caesar*, il célèbre les victoires sur les Parthes consécutives aux campagnes de 195 et 198. Il marque l'aboutissement d'une tradition : trois *fornice*s entourés de quatre colonnes détachées à chapiteaux composites posées sur de hauts socles individuels. Son attique très vaste, avec une inscription qui en occupe presque toute la surface, et renoue avec tradition de l'époque de Néron<sup>7</sup>. Alberti en donne une description dans son traité, alors que Serlio le reproduit dans son livre III, 4<sup>o</sup>§ fol. 51. L'arc « des Argentiers » près du *Forum boarium*, construit en 204 et dédié à Septime Sévère, très finement décoré, est reproduit dans Serlio III, 4<sup>o</sup>§ fol. 51,44Verso et 45 pour les détails de décor.

Bien que considéré comme un plagiat de l'arc de Septime Sévère, l'arc de Constantin est le plus célèbre et le plus représenté ; sa récente restauration a montré la complexité de l'édifice (312-315/316)<sup>8</sup>. Il reprend des reliefs pris à d'autres monuments dédiés à Trajan, Hadrien et Marc-Aurèle, et non d'Antonin le Pieux comme on l'a longtemps supposé. La différence de style entre les différents reliefs avait été remarquée de longue date.

---

<sup>5</sup> Il est impossible de citer tous les arcs élevés dans l'Empire, il ne s'agit ici que de quelques exemples d'arcs dans la partie occidentale de celui-ci, ayant eu une influence sur les artistes des périodes ultérieures.

<sup>6</sup> P. Gros, *op.cit.*, p. 73

<sup>7</sup> P. Gros, *op.cit.*, p. 73

<sup>8</sup> M. L. Conforto, A. Melucco Vaccaro, P. Cicerchia, G. Calcani, A. M. Ferroni, *Adriano e Costantino. Le due fasi dell'Arco nella Valle del Colosseo*, Milan, Electa, 2001

Enfin, l'arc de *Janus Quadrifrons*, au *forum boarium* datant de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle, reproduit par Serlio livre III fol 98, fascina les architectes par ses niches alignées.

Malgré les différentes formes prises par l'arc de triomphe, on retiendra essentiellement : des proportions imposantes par rapport au tissu urbain ambiant dont il est indépendant, une composition architecturale à 1, 2 ou 3 ouvertures rigoureusement symétriques et s'articulant le plus souvent autour d'un arc en plein cintre central dominant des autres ouvertures, et scandé par des colonnes simples ou géminées, engagées ou détachées. S'il n'y a pas de véritable modèle-type, c'est tout de même le schéma de l'arc de Septime Sévère et de celui de Constantin qui prévaut le plus souvent, et autour duquel les variations vont se décliner. Bas-reliefs narratifs et symboliques et inscriptions commémoratives jouent leur rôle dans l'influence exercée par les arcs.

Dès l'Antiquité, l'arc de triomphe fait l'objet de représentations sur divers supports : sous forme de relief, nous retrouvons l'arc d'Ancone sur la colonne trajane, inaugurée en 113<sup>9</sup> : la partie haute de l'arc surmonte le cortège, il est bien reconnaissable avec son plein-cintre unique et ses tables rectangulaires latérales. Il existe par ailleurs des arcs sur les revers de très nombreuses monnaies impériales ou municipales<sup>10</sup>, comme le denier de L. Vinicius pour l'arc « actiaque » du forum romain, ou de nombreuses monnaies de Néron où l'on voit un arc avec un quadrigé vu de face conduit par Néron.<sup>11</sup>

Les débuts de l'interprétation de l'arc de triomphe se situent dès l'antiquité tardive : le palais de Dioclétien (284-305) à Split, important complexe architectural édifié pour l'empereur entre 293 et 305 présente une façade sur la cour habituellement nommée « péristyle » dont l'aspect monumental et la tripartition ne sont pas sans évoquer un arc de triomphe<sup>12</sup>. Il faut rappeler que l'empereur avait fait installer son trône en dessous de l'arc en plein cintre. Cette disposition est d'autant plus importante qu'elle sera à son tour abondamment imitée pendant la Renaissance en particulier sur l'autre rive de l'Adriatique<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> S. Settis, *La colonna traiana*, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>10</sup> J.-B. Giard, *Catalogue des monnaies de l'Empire romain, I, Auguste, II, De Tibère*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1988.

<sup>11</sup> Comptoir Général Financier, *Monnaies, Ventes sur Offres*, Paris, 2007, p. 67.

<sup>12</sup> Sur le palais de Dioclétien, unique palais impérial tardif conservé, voir N. Duval, « La place de Split dans l'architecture antique du Bas-Empire », *Urbs*, 1961-1962, p. 67-95.

<sup>13</sup> Je n'ai pas eu le temps dans le cadre de cette étude de rechercher les interprétations de l'arc de triomphe par les artistes byzantins.

## 2 – Disparition pendant l'époque médiévale ?

L'arc de triomphe en tant que tel disparaît du répertoire de formes architecturales héritées de l'antiquité que les artistes du Moyen-Age remirent en œuvre ou admirèrent. Dans son important ouvrage *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, J. Adhémar énumérait les types de monuments persistant au Moyen Age en France et susceptibles d'exercer une influence : les temples, les aqueducs, les amphithéâtres et les murs des villes<sup>14</sup>, même si cet auteur rappelle que l'arc d'Orange avait été transformé en donjon par le prince des Baux, et que l'arc de Die avait été englobé dans les murailles de la ville<sup>15</sup>.

Plus récemment, V. Lassalle proposait une étude très détaillée des influences antiques dans l'art roman provençal, où l'église de Saint-Gilles-du-Gard<sup>16</sup> occupe une place de choix en raison de sa façade occidentale composée sur un schéma tripartite rigoureux. Cet auteur remarque en effet que "dans l'art roman provençal une tendance marquée à respecter une certaine unité de proportions et de dimensions dans les percements, ce que l'on n'a pas toujours fait ailleurs...l'exemple le plus significatif à cet égard est fourni par le portail occidental de l'abbatiale de Saint-Gilles »<sup>17</sup>. Les éléments de décors, empruntés à de nombreux monuments antiques de la région corroborent cette parenté avec l'antiquité romaine.

Il en va de même pour la façade de la cathédrale San Donnino de Fidenza, située près de Parme le long de la via Emilia, édifiée elle aussi tardivement (vers 1200 ?) et pour laquelle Y. Kojima souligne dans sa thèse de "fortes références au classicisme, en particulier dans la décoration plastique : non seulement dans l'expression stylistique (...) mais aussi dans l'orchestration même de la mise en page architectonique"<sup>18</sup>. La chercheuse propose de voir dans la ressemblance de cette composition avec celle d'un arc de triomphe une conséquence de la situation occupée par la façade du monument à l'entrée nord de la ville : pour les pèlerins qui se rendaient à Rome, elle marquait le début de la route et devait assumer une signification particulière, renvoyant explicitement à l'"*auctoritas*"<sup>19</sup>

## 3 – Retour de l'arc triomphe pendant la Renaissance :

Pendant la Renaissance, d'abord en Italie puis dans le reste de L'Europe, l'architecture retrouve son rôle politique. Chaque souverain, et même des plus petits états, essaye de marquer son territoire par des repères visibles éphémères ou pérennes. Les commanditaires s'adressent bien sûr aux artistes, mais une nouvelle catégorie d'intervenant est convoquée pour élaborer les projets : celle des humanistes, connaisseurs à la fois de la littérature antique, des théories politiques et artistiques, mais aussi des oeuvres d'art que l'on commence à mieux identifier. La découverte, souvent effectuée dans l'enthousiasme, est bientôt suivie, dès cette époque, de l'étude, puis de l'imitation.

---

<sup>14</sup> J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, , Londres, Studies of the Warburg, Institute, réédition Paris, Editions du C.T.H.S 1996, avec une préface de Léon Pressouyre, p. 61

<sup>15</sup> Jean Adhémar, *op.cit.*, p.50

<sup>16</sup> Voir travaux de V. Lassalle, et en particulier *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Paris, E.de Boccard, 1983, supplément n°2 de la *Revue Archéologique Narbonnaise*., et "Quelques cas d'influence de l'art antique dans l'art roman du midi de la France et de l'Italie septentrionale", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VI, 1975, p. 121-128.

<sup>17</sup> V. Lassalle, *op.cit.*, p. 22-23

<sup>18</sup> Y. Kojima, *Storia di una cattedrale, Il Duomo San Donino a Fidenza : il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, Pise, Edizioni della Normale, 2006, p.64.

<sup>19</sup> Y. Kojima, *op.cit.*, p. 66

- Les entrées royales et princières, les couronnements impériaux donnent l'occasion aux artistes de remettre en oeuvre l'arc de triomphe: l'arc d'Alfonse d' Aragon à Naples peut se lire comme une perpétuation du triomphe et et une renaissance de l'arc antique<sup>20</sup>.

Bien que cet élément d'architecture soit ajouté à un monument médiéval plus ancien et serve de porte, il est, depuis le début, considéré comme un arc de triomphe et surtout depuis toujours ainsi nommé. Le commanditaire, Alfonso d'Aragon, (1396-1458) avait pris la tête du royaume de Naples en 1442, après avoir vaincu René d'Anjou. Il fit une entrée triomphale dans son nouveau domaine le 26 février 1443. Toutes les nationalités qui vivaient sur les terres appartenant au roi (Aragon, Catalogne, Sicile, Sardaigne, Valence, Majorque...) furent représentées, précédés par les ordres religieux, les marchands florentins, et diverses allégories. Une équipe d'artistes internationale fut alors convoquée, sous la direction d' un architecte dalmate, Onofrio di Romano, et tous les auteurs s'accordent à voir dans le projet d'ensemble de cet « arc de triomphe » un écho des projets conçus par Pisanello (vers 1395-vers 1455).

Mais l'arc de Naples fait exception en regard des innombrables arcs éphémères :

- Les entrées de Charles-Quint à Gênes en 1529<sup>21</sup> et 1533 (dessin de Perino del Vaga (1501-1547)) , à Mantoue en 1532, à Messine en 1535 où on lui fit un triomphe à l'antique, à Milan en août 1541 où G. Romano fut dépêché par les Gonzague: la référence à l'antique sert à exalter la grandeur des Habsburg, les mérites de Charles-Quint, défenseur de la vraie foi contre les « barbares » Africains, Turcs et Indiens du Nouveau Monde. Un dessin préparatoire de Giulio conservé au Louvre. L'arc est « recyclé » en 1549 lors de l'entrée du prince Philippe<sup>22</sup>.
- Pour l'entrée de Clément VII à Bologne en 1529, avec un arc de triomphe qui fut dessiné par Aspertini (1474/75-1552)<sup>23</sup>
- En France, l'évolution vers le retour à l'antique est un peu plus tardive : Anne-Marie-Lecoq a montré, à travers l'exemple des entrées royales notamment à Lyon, comment cette forme s'impose d'abord à travers l'application de descriptions littéraires puis par l'imitation des oeuvres architecturales observées et étudiées<sup>24</sup>.
- Lors de l'entrée d'Henri III à Venise en 1574, un arc de triomphe imité de celui de Septime Sévère donnant accès à une loggia, furent conçus par Andrea Palladio (1508-1580) ; l'arc était orné de peintures de Tintoret (1518-1594) et Véronese (1528-1588), représentant les exploits guerriers du roi contre les huguenots. Henri III fit son entrée assis à la poupe du Bucentaure. Il existe une

<sup>20</sup> A. Cole, *La Renaissance dans les cours italiennes*, Paris, Flammarion, 1995, p. 62

<sup>21</sup> W. Vizthum, « Recension a The Sir Anthony Blunt Collection » Master Drawings, III, 1965, p. 406

<sup>22</sup> Bruno Adorni « Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali », *Giulio Romano*, Milan, Electa, 1992, p. 500-501

<sup>23</sup> Peut-être avec la collaboration de Vasari, le dessin est conservé au Victoria and Albert Museum, voir A. Maria Petrioli Tofani, « Gli ingressi trionfali », *Il potere e lo spazio, a scena del principe, Firenze e la Toscana di Medici nell'Europa del Cinquecento*, Florence, Edizioni Medicee, 1980, p. 347.

<sup>24</sup> Ce manuscrit anonyme a été publié par G. Trisolini Antonini, *Un manuscrit inédit appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris* (ms fr. 5946), Udine, 197, A.-M. Lecoq, *Francois Ier imaginaire, Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance*, Paris, Macula, 1987, p. 312

gravure d'après de dessin de Palladio, et un tableau d'A. Vicentino dans la salle des Quatre Portes du Palais des Doges aménagée par le même Palladio.

A Rome, les papes, à partir de Nicolas V, conscients d'être les successeurs des empereurs romains, demandent aux artistes de reconstituer la ville antique : quelques mois avant sa mort, au printemps 1472, Alberti, auteur d'une *Descriptio Urbis Romae*<sup>25</sup>, avait fait visiter au pape Sixte IV et à sa cour la ville de Rome en lui montrant les vestiges du passé encore visibles. Quelques années plus tard, Léon X demandera à Raphaël un plan pour la restitution de l'*Urbs*<sup>26</sup>. Cette attitude, véritablement politique, a des conséquences sur ce que nous appelons aujourd'hui la recherche, les études, mais aussi les débuts des restaurations, et bien plus encore l'élaboration de théories de l'architecture et la création<sup>27</sup>.

C'est ainsi qu'à partir du Quattrocento, les interprétations de l'arc de triomphe apparaissent dans l'oeuvre des **architectes et des peintres de la Renaissance**. Certes, on ne construit pas encore des arcs de triomphe pérennes, car il faudra pour cela attendre le début du XIXe siècle, et l'arc de triomphe ne se déclare pas toujours comme tel, il se travestit sous les formes les plus variées, et c'est à l'oeil de l'historien de l'architecture de savoir le débusquer, puis d'en interpréter l'usage.

- Brunelleschi (1377-1446) à Florence le rappelle à la vieille sacristie de San Lorenzo (commencée en 1420), et la chapelle des Pazzi à Santa Croce (1429-1446, à l'intérieur et pour le porche inachevé<sup>28</sup>.
- Alberti (1404-1472) dans son *De Re Aedificatoria* (dédié à Nicolas V en 1452) donne une description détaillée de l'arc antique en s'inspirant essentiellement des arcs de Constantin et Septime Sévère<sup>29</sup>, et fait lui-même une utilisation grandiose des arcs de triomphe : à Rimini la façade inachevée du *tempio Malatestiano* vers 1450 est marquée par la proximité l'arc d'Auguste, à Ferrare, l'*Arco del Cavallo* supportant la statue équestre de Nicolas II d'Este (inaugurée le 2 juin 1451), constitue un "extrait d'arc de triomphe" d'après L. Venturi, arc embryonnaire d'après d'autres chercheurs<sup>30</sup>. A Mantoue, l'église Sant'Andrea, habituellement nommée « *tempio Sant'Andrea* » aurait pu recevoir une façade inspirée des façades de temples, mais Alberti se réfère à l'arc de triomphe. Plus étonnant encore, il articule les murs latéraux de l'intérieur de la nef comme une suite d'arcs de triomphe, ainsi que l'a bien montré J. Summerson<sup>31</sup>. Également théoricien de la peinture, Alberti influence certains peintres de son temps, tel Piero della Francesca. (1412?-1492). Cet artiste, auteur du traité de perspective à l'usage des peintres *De prospectiva pingendi* est célèbre pour ses fresques de la chapelle axiale de San Francesco d'Arezzo, vaste cycle représentant *l'Histoire de la vraie croix* peint entre 1452 et 1466<sup>32</sup>. Au registre médian de la paroi gauche, on peut voir *l'Invention et la preuve de la Vraie*

<sup>25</sup> Traduit en italien par L. Vagnetti *Quaderni del Istituto di Elementi e di Architettura e Rilievo dei Monumenti*, Faculté d'Architecture de Gênes, n° 1, 1968, puis de l'italien en français par B. Queysanne, Lyon, Plan fixe, 2000, p.12-18. Sur le regard porté par Alberti sur l'architecture antique, R. Wittkower, « Alberti's Approach to Antiquity in Architecture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1-2, 1940-41

<sup>26</sup> Traduit de l'italien en français par B. Queysanne, op.cit., p. 46-55

<sup>27</sup> Sur ce point, voir A. Bruschi, Bramante, Rome-Bari, Laterza, 1973, p. 133-135 et C. W. Westfall, *L'invenzione delle città. La strategia urbana di Nicolò V e Alberti nelle Roma del '400*, Londres, 1974

<sup>28</sup> E. Luporini, *Brunelleschi*, Milan, Electa, 1964

<sup>29</sup> L. B. Alberti, *L'art d'édifier*, traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, le Seuil, 2004.p. 399-401.

<sup>30</sup> F. Ceccarelli, "Leon Battista Alberti, gli Este e Ferrara", *Leon Battista Alberti e l'Architettura*, Milan, Silvana, 2006, p. 247-248.

<sup>31</sup> J. Summerson, *Le langage classique de l'Architecture*, ... ainsi que C. L. Frommel, "Sant'Andrea a Mantova, storia, ricostruzione, interpretazione", *Leon Battista Alberti e l'Architettura*, Milan, Silvana, 2006, p.148-159.

<sup>32</sup> M. Carminati *Piero della Francesca*, traduit par Margarita del Campo, Gallimard, 2003, p.43 et p. 78



*Croix* : la croix posée au dessus du cercueil d'un jeune homme possède le pouvoir de ressusciter. L'arrière-plan de cette scène est constitué d'éléments architecturaux d'une géométrie rigide, dont les plans avaient probablement été fournis par L.B. Alberti : parallèle au plan du mur, se trouve une façade en marbre polychrome dont la composition à trois arcs et trois *tondi* rappelle celle des arcs de triomphe. Bien visible du spectateur quand il rentre dans la chapelle, cette révélation peut être considérée comme présentant un caractère triomphal.

- Francesco di Giorgio, (1439-1502) théoricien, architecte, ingénieur, peintre et sculpteur commença sa carrière dans la fidélité au gothique, et, après un séjour à Urbino où il subit l'influence d'Alberti, revint dans sa ville natale de Sienne porteur de l'idéal classique. La *Nativité* 1485-1490 de Saint-Dominique de Sienne, huile (?) sur panneau 239x209<sup>33</sup> met en scène un arc de triomphe, de dimension gigantesque, en ruines, et curieusement étayé par une échelle. Signifierait-il la ruine du paganisme face à l'arrivée du christianisme ? Bien que réduit à sa simple expression architecturale et pauvre en décor sculpté (seulement deux *tondi* imitant le bronze) cet arc reprend les proportions et l'articulation exacte des arcs antiques (colonnes détachées). Ces détails indiquent le regard d'expert en architecture exercé par l'artiste siennois.
- Le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna n'est pas à proprement parler un traité d'architecture, mais il fait une large place aux descriptions de monuments et de plus fut illustré de gravures sur bois dès sa première édition en 1499 à Venise<sup>34</sup>. Très apprécié des commanditaires comme des architectes, il servit à maintes reprises de source d'inspiration. Parmi les monuments visités par Polia et Poliphile, figure un arc, objet d'une description et d'un schéma détaillés, donnant notamment les dimensions<sup>35</sup>.
- Bramante (1444-1514)<sup>36</sup>. La composition quasi virtuose du *cortile* du Belvédère peut être vue comme le développement de la composition de l'arc de triomphe, conjuguée à la succession des ordres : dorique, la collection d'antiques, ionique le théâtre en plein air, corinthien le jardin a malheureusement été rendue moins lisible par l'occultation de la partie centrale de la cour qui a oblitéré la scénographie originelle.
- Raphaël (1483-1520) ne fut pas non plus un théoricien, mais peintre puis architecte il devint le conseiller de Léon X qui le chargea d'une étude sur le moyen de redonner à Rome son antique prestige. La fameuse lettre qui s'ensuivit est désormais considérée comme ayant été écrite en collaboration avec B. Castiglione, (1478-1522). Sa lettre expose une méthode d'étude et de mesure des monuments antiques<sup>37</sup>. A la chambre de l'Incendie, peinte dans les appartements pontificaux en 1511, il donne une représentation spectaculaire de la serlienne : la fenêtre de la loggia de la bénédiction y occupe le centre de la composition de *l'Incendie du bourg*, qui a donné son nom à la pièce. Cette loggia est à juste titre considérée comme le modèle de la serlienne : cette forme architecturale, inconnue pendant l'antiquité, et qui porte le nom de l'architecte Serlio qui n'en fut pas l'inventeur mais le diffuseur, est un dérivé presque direct de l'arc de triomphe : dans un carré ou un rectangle, au centre s'ouvre un arc en plein cintre, flanqué de deux ouvertures plus basses et le plus souvent surmonté de deux *tondi*. Cette séquence sera appelée à un

<sup>33</sup> G. Siro, *Francesco di Giorgio*, Milan Electa, 1993, p.48.

<sup>34</sup> La bibliographie concernant le *Songe de Poliphile* est immense et hors de propos pour cette contribution. Je renvoie simplement à celle de l'édition française : Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), Paris, Imprimerie Nationale, 1996.

<sup>35</sup> description extrêmement précise de la porte, qui est en fait un arc de triomphe à une seule arche, p. 46-

52

<sup>36</sup> A. Bruschi, *op.cit.*

<sup>37</sup> Raphaël et Baladassar Castiglione, *La lettre à Léon X*, édition établie par F. Choay et F. P. di Teodoro, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2005.

très long avenir, et déclinée sous toutes sortes de formes et de supports. Appelée *venetian window* par les anglo-saxons elle perdurera jusqu'au début du XXe siècle.

- Peruzzi (1481-1536) peintre et architecte a travaillé dans sa ville natale, Sienne, à Rome et à Bologne. Pour le palais Fusconi-Pighini de Rome, aujourd'hui détruit, il exécute vers 1519-1521 un projet de loggia sur le *cortile* reprenant l'articulation d'un arc de triomphe<sup>38</sup>. Peruzzi exécute en 1522-1523 un superbe dessin en clair-obscur, loué par Vasari<sup>39</sup>. *L'adoration des mages* est une grande composition sur papier brun (1,208x1,153) est manifestement un carton pour un vaste panneau ou une peinture murale. Lionello Puppi en 1987 avançait l'hypothèse que Serlio eût pu être associé à l'élaboration du dessin de l'arc de triomphe, ce qui serait confirmé par l'intérêt porté par le bolonais aux arcs de triomphe dans son travail de théoricien<sup>40</sup>.
- Serlio (1475-1554), formé après de Peruzzi, et dont il reprit le projet de publier un traité d'architecture<sup>41</sup>, est le premier théoricien de l'architecture qui publie des relevés systématiques d'arcs antiques ; pour chacun d'entre eux, il compose un texte descriptif, illustré d'une vue d'ensemble simplifiée, sans détail ornemental, et de nombreux détails de décor. Il traite à part les inscriptions, mais sans les critiquer, et F. Lemerle considère ce recueil comme une suite de planches commentées<sup>42</sup>. Les arcs de Janus quadrifrons, de Titus, des Argentiers ou *arco boario* ou *arcus argentariorum* près de San Giorgio in Velabro, à Rome, de Septime Sévère, de Trajan à Bénévent, l'arc de Constantin à Rome, celui Nerva, celui de Trajan à Ancone, celui de Pola, et celui des *Gavii* à Vérone sont ainsi déclinés, à partir du folio 97 (1ère édition). A cela, Serlio ajoute des monuments contemporains qu'il considère comme dignes de l'Antiquité : le *cortile* du Belvédère<sup>43</sup>, déjà cité, dont il s'inspire au château d'Ancy-le-Franc (Yonne) pour Antoine de Clermont-Tonnerre en 1560. La serlienne sera appelée à une grande postérité européenne : la basilique de Vicence par Palladio, le cloître de Jean III au couvent des chevaliers du Christ de Tomar au Portugal (commencé en 1557) n'en sont que quelques exemples ...Il faut noter que outre les planches déjà citées, relevés de monuments existant, Serlio avait proposé dès 1537 un modèle idéalisé, à mettre en œuvre pour une entrée solennelle (livre IV, fol. 180).

Giulio Romano (1499-1546) recueillit une partie de l'héritage de Raphaël tout en subissant fortement l'influence de Michel-Ange. Il conçut des arcs de triomphe éphémères pour les entrées de Charles-Quint, et dessina une porte d'entrée monumentale pour la citadelle de Mantoue, côté lac, vers 1542-1549, reprenant l'articulation de l'arc de triomphe, avec de vigoureux bossages<sup>44</sup>. Il utilisa la serlienne sous forme développée au palais du Té, en décor pour le « *tondo dell'Arcturus* » de la « salle des Vents »<sup>45</sup>.

---

<sup>38</sup> A. Bruschi, « Baldassare Peruzzi nel palazzo di Francesco Fusconi da Norcia », *Architettura, Storia et documenti*, 1986, 2, pp. 11-30

<sup>39</sup> M. Faietti, *Un siècle de dessin à Bologne, 1480-1580, De la Renaissance à la réforme tridentine*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 24-89.

<sup>40</sup> L. Puppi, "Il problema dell'eredità di Baldassare Peruzzi : Jacopo Melegghino, il "mistero" di Francesco Sanese e Sebastiano Serlio" , *Baldassare Peruzzi, pittura scena e architettura nel Cinquecento*, M. Fagiolo e M.L. Madonna édit. Rome, 1987, p. 499.

<sup>41</sup> Sur la genèse des oeuvres théoriques et la chronologie de la publication, des ouvrages de Serlio , voir M. Vène, *Bibliographia serliana, Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*, Paris, Picard, 2007, avec un avant-propos de S. Deswarte-Rosa.

<sup>42</sup> F. Lemerle, « Le Terzo Libro de Sebastiano Serlio (Venise, Marcolini 1540) », *Sebastiano Serlio à Lyon, Architecture et Imprimerie*, V. I, sous la direction de S. Deswarte-Rosa, Lyon, Mémoire active, 2004, p. 81

<sup>43</sup> A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, 1969.

<sup>44</sup> M. Tafuri, *Porta Giulia, o della cittadella, Giulio Romano*, Milan, Electa, 1992, p. 491

<sup>45</sup> M. Tafuri, « Giulio Romano : linguaggio, mentalità, committenti », *Giulio Romano*, Milan, Electa, 1992, p. 23.

- Michelange (1475-1564) n'élabora pas de théorie, mais son oeuvre fut considérée par beaucoup d'artistes comme exemplaire, et ses constructions montrées à l'égal des modèles antiques. Parmi ses projets, le tombeau de Jules II l'occupa pendant 40 années. Un dessin du Louvre, découvert en 1991 par D. Cordelier, est un état du projet du niveau supérieur du socle du tombeau lorsqu'il fut décidé en avril 1505 que le tombeau ne serait pas adossé mais libre dans l'espace. D'après P. Joannidès, ce projet est une variation sur le modèle antique de *l'Arco di Portogallo*, aujourd'hui disparu. On voit bien ici le caractère triomphal que souhaitait donner Jules II à sa sépulture, qui rappelons-le, devait être initialement placée sous la coupole du nouveau Saint-Pierre<sup>46</sup>. Ensuite le projet évolua, par la juxtaposition de deux arcs côte à côte et l'adjonction des esclaves, ainsi qu'en témoigne un superbe dessin conservé au Musée des Offices<sup>47</sup>
- Palladio (1508-1580) admirateur de l'antiquité, constructeur et théoricien de l'architecture et de l'urbanisme étudie, interprète, et représente l'arc de triomphe à maintes reprises : en 1554, il publie à Rome puis à Venise au cours de la même année *Lantichità di Roma*, consacrant un chapitre aux arcs de triomphe<sup>48</sup>. Soucieux de livrer au public des informations les plus exactes possibles, Palladio cherche à se démarquer des publications précédentes donnant de *l'Urbs* une image idéalisée<sup>49</sup>. Ces ancêtres des guides pour voyageurs portant le nom de *Mirabilia Romae* cherchaient davantage à étonner qu'à informer et l'exactitude archéologique n'était pas leur but<sup>50</sup>. Palladio offre donc au lecteur un texte plutôt bref et énumératif, mais accompagné d'illustrations de grande qualité. En 1570, l'artiste publie ses *Quattro Libri dell'architettura*, dont le 1er est consacré aux généralités sur la manière de construire, largement inspirée des relevés d'antiques. Aux oeuvres présentées dans son précédent ouvrage, il ajoute des monuments situés hors de Rome, tels les arcs de Trajan à Ancone, d'Auguste à Suse, ou de Pola.<sup>51</sup> Mais plus intéressantes que ces mentions, il faut consulter les planches consacrées au monument édifié par Palladio lui-même dans sa ville de Vicence, le « palazzo della Ragione », commencé en 1548, et mentionnée dans son traité comme « basilique moderne », faisant suite aux « basiliques antiques » : la serlienne, démultipliée, occupe les deux niveaux de façade sur les trois côtés du monument donnant sur l'espace public : affirmation de la grandeur de la ville, même si les profils à l'antique prévus pour les *tondi* ne furent pas exécutés. Enfin, l'entrée d'Henri III à Venise déjà évoquée donna lieu à la création de l'arc de triomphe accueillant le visiteur.
- Philibert de L'Orme (1513-1572), théoricien et architecte, fait un usage important de l'arc de triomphe : Dès ses premiers travaux, au château de Saint-Maur, pour le cardinal du Bellay, il ponctue la façade sur cour de pilastres géminés et en marque le centre par une imposante composition en forme d'arc de triomphe (le château a disparu mais nous disposons d'un dessin de Du Cerceau conservé au British Museum).

<sup>46</sup> P. Joannides, *Louvre, Cabinet des dessins, Michel-Ange*, Paris, Louvre et Cinq continents, 2003, n°24-25, p. 85

<sup>47</sup> H. Chapman, *Michelangelo : closer to the master*, Londres, The British Museum press, 2005; n°52, p. 137

<sup>48</sup> A. Palladio, *Scritti sull'architettura, (1554-1579)*, a cura di Lionello Puppi, Vicence, Neri Pozza, 1988, p. 18-19.

<sup>49</sup> A. Palladio, *op. cit.*, Introduction de L. Puppi, p. 5

<sup>50</sup> Voir une liste de ces ouvrages dans J. Bury, « Renaissance Architectural Treatises and Architectural Books : a Bibliography », *Les traités d'architecture de Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981, sous la direction de J. Guillaume, Paris, Picard, 1988, p. 395.

<sup>51</sup> A. Palladio, « De i pedestili », *op.cit* p. 79-80, ou en traduction française par Fréard de Chambray, Paris, Arthaud, 1980, p. 82.

A Saint-Denis, le tombeau de François Ier, dont le volume général rappelle un *for Nixon*, Panofsky fait remarquer que le monument à l'antique représentant des scènes de bataille et un triomphe « *all'antica* » démontre « l'intention de glorifier les exploits « du grand François », plutôt que de se préoccuper du salut de son âme. »<sup>52</sup>

Dans son traité d'*Architecture*, Philibert cite parmi les monuments antiques l'arc de Trajan à Ancone, et il donne un projet pour la porte monumentale du palais des Tournelles qui n'est pas sans rappeler le portail de Sant'Andrea de Mantoue, et qui sera repris à Saint-Nicolas-du-Chardonnet<sup>53</sup>.

- Pierre Lescot (1510-1578) compose la façade du Louvre pour Henri II en reprenant dans les trois avant-corps une articulation évoquant les arcs de triomphe et la serlienne, mais surtout il conçoit un dispositif à l'intérieur du palais rappelant le péristyle du palais de Dioclétien : appelé « tribunal », cet ensemble, surélevé par un emmarchement, était, dans la grande salle du rez-de-chaussée du palais, destiné à accueillir le trône royal, surmonté d'un arc en plein cintre et encadré de colonnes. Très transformé, il est encore visible dans la salle qui abrite aujourd'hui les sculptures antiques<sup>54</sup>.

Andrea Mantegna (1431-1506) dès ses premiers chantiers se caractérise par un attrait pour l'Antiquité : à la chapelle Ovetari dans l'église des Eremitani de Padoue (1448-1456, en partie ruinée en 1944) : *La vie de saint Jacques* : les photos prises antérieurement au bombardement de la dernière guerre montrent deux arcs de triomphe peints avec une minutie archéologique.

Après la conjuration manquée des Pazzi, Sixte IV avait excommunié les Médicis survivants dont les familiers s'étaient vengés. Grâce à des démarches diplomatiques, les relations furent rétablies, et en gage de réconciliation le pape convoqua pour décorer sa chapelle nouvellement achevée des artistes toscans, avec lesquels il signa un contrat le 27 octobre 1481. L'ensemble conçu par Botticelli (1445-1510) et le Pérugin (1445-1523), développe avec ampleur et majesté les histoires de Moïse et de saint Pierre.

*La remise des clés à saint Pierre*, moment crucial de la biographie de l'apôtre se déroule en avant d'un paysage urbain dont André Chastel écrivait : « Pérugin a retenu de Piero et exploité avec bonheur l'ample et convaincante structure de l'espace, d'une belle respiration, d'une ordonnance claire, où un édifice, détaché au milieu du vide, crée une consonance parfaite »<sup>55</sup>. En effet si le temple de Jérusalem occupant le centre de la composition rappelle l'importance de l'église en temps qu'institution, il est encadré de deux arcs de triomphe non moins majestueux : sur celui de gauche, on peut lire une inscription qui compare Sixte IV à Salomon...Les deux arcs rappellent à l'évidence celui de Constantin. Placés presque de face, mais laissant voir de manière symétrique leur petit côté, ils structurent fortement l'espace sans écraser les personnages occupant le premier et le second plan de la composition<sup>56</sup>. La présence de Rome, du pouvoir pontifical, s'affirment avec force et harmonie.

Face à la *Remise des clés*, Botticelli a représenté *La Punition des Rebelles*, Coré, Datan, Abiram et leurs partisans, qui s'étaient rebellés contre Aaron. (3,48x5,70). Cette scène violente se déroule devant un arc unique central inspiré de l'arc de Constantin. Les spécialistes ont rapproché ce choix iconographique d'une querelle qui opposa Sixte IV à

---

<sup>52</sup> E. Panofsky, *Tomb sculpture. Its changing aspects from Ancien Egypt to Bernini*, Londres, 1964, p. 80, cité en Français par Anne-Marie Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire*, Paris, Macula, 1987, p. 358.

<sup>53</sup> Édition critique de *l'Architecture* de Philibert par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, Picard, 1988, p.

<sup>54</sup> Pour cette construction, voir C. Grodecki, « Les marchés de construction pour l'aile Henri II du Louvre (1546-1558) », dans *Archives de l'art français*, t. XXVI, 1984, pp. 19-38.

<sup>55</sup> A. Chastel, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1982, p. 320.

<sup>56</sup> C. Castelleneta et E. Camesasca, *L'opera completa del Perugino*, Milan, Rizzoli, 1969, p. 92 et planche XII-XIII.

l'archevêque de Zamometic en 1481 pendant laquelle le pape fit valoir son autorité. L'arc de triomphe matérialiserait ainsi l'autorité pontificale<sup>57</sup>.

- *La lustration du lépreux et la tentation de Jésus* (3,45x5,55) de Botticelli présente le sacrifice offert par le lépreux su l'ordre de Jésus, qui l' a guéri de son mal. Afin de commémorer la construction de l'hôpital du Saint-Esprit, Botticelli en a retracé la façade au centre de la composition, sous forme de l'entrée en arc de triomphe : les œuvres charitables du pontife sont ainsi magnifiées; pour remplir les vastes espace latéraux, l'artiste a représenté les membres de la confrérie du Saint-Esprit, parents de Sixte IV. Les trois tentations du Christ en sont reléguées au second plan<sup>58</sup>.

Bien des années plus tard, vers 1497-1504, Botticelli reprend la mise en scène de l'arc de triomphe dans un panneau aujourd'hui conservé à l'I. Stewart Gardner Museum de Boston : au centre d'un paysage urbain rappelant les marqueteries, un arc aux colonnes fortement détachées se dresse en arrière d'une colonne supportant une statue de David: *L'Histoire de Lucrèce*, commande de Guidantonio Vespucci concernant les *Dames illustres*, tirées des oeuvres de Tite-Live<sup>59</sup> et Valère Maxime. Les frises hautes de l'arc de triomphe sont consacrées à l'*histoire d'Horatius Coclès*, et les reliefs aux exploits de *Curtius* et de *Mucius Scaevola*.<sup>60</sup> Il faut noter qu'en dessous de l'arc de triomphe, Brutus harangue les soldats de la révolte qui de la monarchie mènera à la république : faut-il y voir comme le suggèrent certains auteurs une violente critique contre le gouvernement tyrannique des Médicis ? Hypothèse peu convaincante si l'on tient compte des liens unissant alors les Médicis et les Vespucci. Les interprétations politiques peuvent sans doute avoir des limites.

A travers ces quelques exemples choisis sur deux siècles de production artistique, il apparaît que l'arc de triomphe et ses diverses déclinaisons pendant la Renaissance affirment un pouvoir partout où il est représenté : à travers une forme simple héritée de l'Empire romain, se détachant fortement sur l'environnement, il permet l'étalage de symboles et d'emblèmes qui manifestent la culture du commanditaire et l'habileté des artistes. Ainsi n'importe quel spectateur devait être impressionné par la puissance des empereurs, des papes qui se veulent leurs successeurs, ou par celle encore des chevaliers du Christ ou du seigneur d'Ancy-le-Franc.

Annie Regond, Maître de Conférences en Histoire de l'Art  
Clermont Université, Université Blaise Pascal  
EA 1001, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »

---

<sup>57</sup> A. Chastel et G. Mandel, *Tout l'oeuvre peint de Botticelli*, Paris, Flammarion, 1968, p. 94.

<sup>58</sup> A. Chastel et G. Mandel, *op.cit.*, p. 93

<sup>59</sup> Peut-être revu par Machiavel, « Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio », *Tutte le opere*, Florence, Sansoni, 197.

<sup>60</sup> A. Chastel et G. Mandel, *op.cit.*, p. 108.

## Légendes des illustrations Arcs de Triomphe :

- n°001 Rome, Arc de Titus, 81 après J.C., photo X
- n°002 Rimini, Arc d'Auguste, -27 avant J.C., photo A. Regond
- n°003 Suse, Arc d'Auguste, -8 69 avant J.C., photo M. Baubet
- n°004 Orange Arc de triomphe, photo X
- n°005 Bénévent, Arc de Trajan, 109-114, d'après Serlio.
- n°006 Rome, Arc de Septime-Sévère, 202-203 photo X
- n°007 Rome, Arc de Constantin, 312-315/316, photo M. Baubet
- n°008 Rome, Arc de Constantin, 312-315/316, d'après Serlio.
- n°009 Rome, Arc de Janus Quadrifrons, 1ère moitié du IVe siècle, photo X
- n°010 Rome, Colonne Trajane, 113, détail de l'arc de Trajan à Ancône, photo X
- n°0100 Split, Palais de Dioclétien, Péristyle, photo X
- n°011 Monnaie de Néron : revers avec arc de triomphe surmonté d'un quadrigé.
- n°012 Saint-Gilles-du-Gard (Gard), Abbatale Saint-Gilles, façade, photo M. Baubet
- n°013 Fidenza (Parma), Duomo San Donino, façade, photo X
- n°015 Brunelleschi (1356-14...), Florence, Santa Croce, Chapelle des Pazzi, façade, photo M. Baubet
- n°016 Brunelleschi (1356-14...), Florence, Santa Croce, Chapelle des Pazzi, intérieur, photo M. Baubet
- n°017 Alberti (1404-1472), Mantoue, Église Saint-André, façade, photo A. Regond
- n°018 Alberti (1404-1472), Mantoue, Église Saint-André, partie latérale de la façade, photo A. Regond
- n°018 Alberti (1404-1472), Mantoue, Église Saint-André, voûte du porche, photo A. Regond
- n°019 Rome, Arc de Titus, 81 après J.C., intérieur de la voûte, photo X.
- n°020 Alberti (1404-1472), Mantoue, Église Saint-André, intérieur, photo A. Regond
- n°021 Alberti (1404-1472), Mantoue, Église Saint-André, intérieur, photo A. Regond
- n°022 Piero della Francesca (1412?-1492) Arezzo, Église Saint-François, *Invention et preuve de la Vraie Croix*, (1452-1466) photo A. Regond
- n°23 Francesco di Giorgio (1439-1502), *La Nativité*, huile sur panneau, Sienne, Église Saint-Dominique, 1485-1490. photo M. Baubet
- n°24 Bramante (1444-1514), *Le cortile du Belvedere au Vatican*, d'après Serlio.
- n°25 Raphaël (1483-1520), *L'incendie du bourg*, Vatican, Chambre de l'Incendie, 1511 photo X.
- n°26 Peruzzi (1481-1536), *L'adoration des mages*, mine sur papier, Florence, Musée des Offices.
- n°27 Serlio (1475-1554), *Le cortile du Belvedere au Vatican*, livre IV
- n°28 Serlio (1475-1554), Ancy-le-Franc (Yonne) Château, cour intérieure reprenant le *cortile* du Belvédère. 1560. photo A. Regond
- n°29 Tomar (Portugal), Cloître du couvent des Chevaliers du Christ, photo A. Regond
- n°30 Giulio Romano (1499-1546), Mantoue, palais du Té, Salle des Vents, Tondo del Arcturus, 1524-1549.
- n°31 Michel Ange (1475-1564), *Projet pour le tombeau de Jules II*, reprenant l'Arco di Potogallo, Musée du Louvre, photo X.
- n°32 Michel Ange (1475-1564) *Projet pour le tombeau de Jules II*, Florence, Musée des Offices, photo X.
- n°35 Pierre Lescot (1510-1578), Louvre, Façade sur la cour carrée, 1546-1549, ensemble.
- n°36 Pierre Lescot (1510-1578), Louvre, Façade sur la cour carrée, 1546-1549, détail d'un avant-corps.

- n°37 Mantegna (1431-1506) Padoue, Eglise des Eremitani, chapelle Ovetari, 1448-1456), *Histoire de saint Jacques*, fresques détruites en 1944, cliché Istituto Germanico.
- n°38 Mantegna (1431-1506) Padoue, Eglise des Eremitani, chapelle Ovetari, 1448-1456), *Histoire de saint Jacques*, fresques détruites en 1944, cliché Istituto Germanico.
- n°39 Perugin (1445-1523) Vatican, *La remise des clés à saint Pierre*, 1482, partie gauche
- n°40 Perugin (1445-1523) Vatican, *La remise des clés à saint Pierre*, 1482, partie droite.
- n°41 Botticelli (1445-1510) Vatican, *La punition des rebelles*, 1482



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11





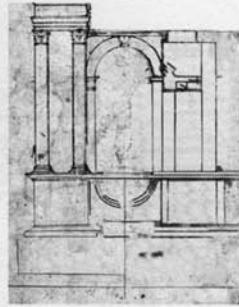
28



29



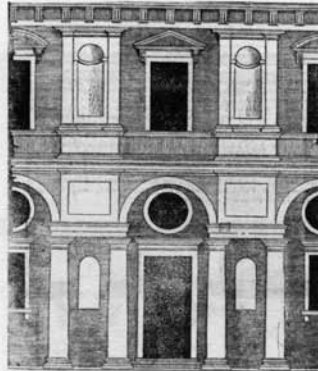
30



31



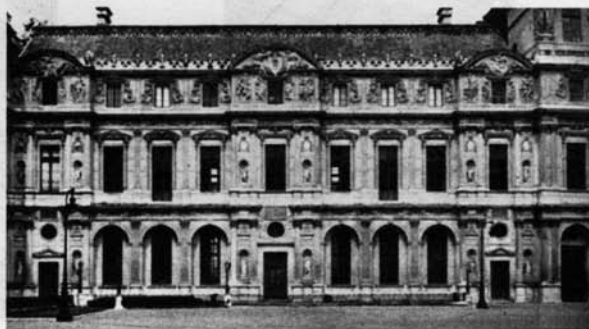
32



33



34



35



12



13



14



15



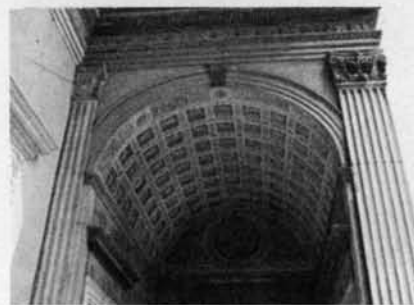
16



17



18



19



12



13



14



15



16



17



18



19



12



13



14



15



16



17



18



19



36



37



38



39



40