

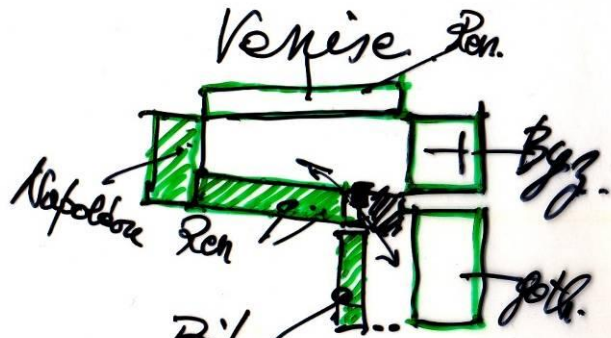
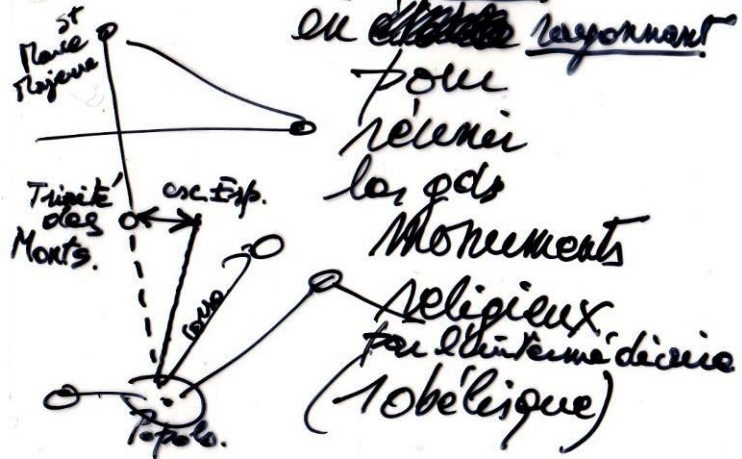
Villes

Rome  
vient de MA (l'aimer aller)

↳ hab.  
les Papes reviennent à Rome.

Restructurer la ville Sixte V

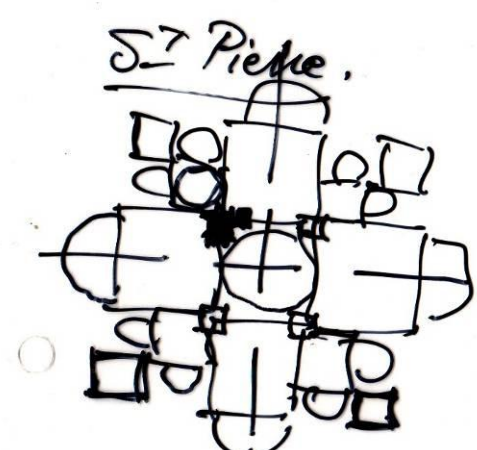
axes pour réuni ds 1 réseau



Bib.  
Sansovino (fin Ren.)  
Style ≠.  
différent dans l'unité.  
g<sup>e</sup> Canal = épine dorsale.  
Réseau double (Canaux / Rues)  
↳ Pittoresque

Ren. classique en Italie  
BRAMANTE

1. Sau Sotiro Milan (choeur en trompe l'oeil)
2. " " Chapelle à plan central.
3. St Marie de Gracia let parfait.
4. Rome - Tempietto
5. " Belvédère
6. " Basil. St Pierre →
7. Eglise To Di
8. Rome. cloître ND de la Paix.
9. Rome. Palais Chancellerie.



St Pierre  
jeu spectaculaire de volumes.  
Convergence vers la coupole  
- Croix grecque  
- Sculpture de l'espace  
- 4 tours ds les angles  
- 1 Coupole sur tambour  
- 1 nu chq. Centre

- Raphael → tour + haute  
- Petrucci?  
- Michel-ange  
Coupole double tambour.

- Maderno fin 23/2/16. → Projet St Pierre.

SANGALLO → Palais Farnese Rome  
Peintures le Caracache  
fenêtre à tabernacle.  
fronton courbe ou Δ allongé.  
Accentuation : axe symétric

# BRAMANTE

1444-1514

Architecte.

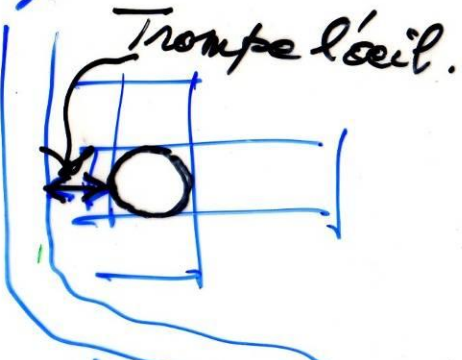
Milan

1) San Satyre

Chapelle  
(plan central).

Eglise.

\* Illusion  
visuelle  
pour la  
profondeur.



Voite en barreau à coarrosses → from  
Thèmes antiques + littéraires

Tempietto in Montorio Roma

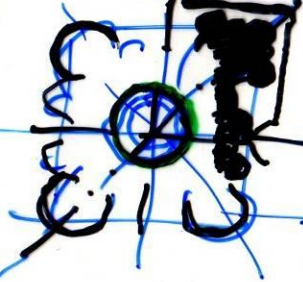
Symbolique reine (Trastevere).

Monument

- Reliquaire

- Ed. Commémoratif

} Cauxification  
de St Pierre.



perf. géom. totale.

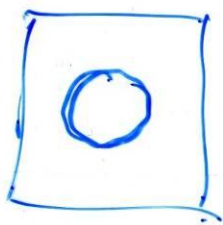
Sculpter les ferai.

hypoties du monde

Comment donner 1 caractère  
monumental à 1  
petit objet

- Péristyle
- Toscan ordre
- Entablement
- Balustrade
- Tambour
- Coupole - lanterne

} vocabulaire  
d'1 gr édifice.



à l'époque  
Artistes de la Renaissance.

- Peintre
- Sculpteur
- Architecte
- Urban Design.
- Philosophe
- Théoricien (en ordre)

Bernini  
Michel-Ange.

(inspiration  
Antiquité  
Romaine)

## Description.

Cette petite église circulaire est bâtie dans la cour d'une église plus ancienne. Le Tempietto est composé d'un péristyle, qui est la colonnade circulaire autour de la cella qui est le cylindre central, qui s'élève plus haut que la colonnade, et qui est couvert d'un dôme hémisphérique. A chaque colonne correspond un pilastre sur le corps de l'édifice central (cella). La largeur du péristyle est égale à la hauteur de la cella (sans la coupole). Ses proportions parfaites rendent l'édifice imposant bien que son diamètre intérieur ne soit que de 4,50 m. L'édifice repose sur un soubassement de trois marches, et son ordre est placé sur une plinthe moulurée continue. Le premier niveau est constitué d'une colonnade toscane (ordre dorique enrichi) péripète (qui fait le tour du bâtiment) avec un entablement dorique. Elle est composée de 16 colonnes disposées selon un rythme diastyle, c'est-à-dire un entrecolonnement qui est égal à trois diamètres de colonnes. En retrait, le mur est rythmé de pilastres délimitant des travées occupées par une alternance de baies rectangulaires et de niches arrondies. Cette alternance introduit un rythme secondaire qui enrichit le rythme régulier de la colonnade. Le deuxième niveau présente une balustrade posée sur la corniche de l'entablement du niveau précédent. Les ouvertures dans le mur reprennent le même rythme que celui du premier niveau. L'entablement est décoré de triglyphes et de métopes, destinés à rappeler le martyr de saint Pierre. Comme dans les tholos grecques classiques d'Epidaure et de Delphes, dans le Philippeion d'Olympie ou dans les temples circulaires romains de Vesta et de la Sibylle. L'entablement porte la coupole hémisphérique dont le sommet évoque un lanternon. Alors qu'aujourd'hui l'édifice se trouve sur une place quadrangulaire, on sait que Bramante avait prévu dans son projet, de faire du Tempietto l'élément central d'une cour circulaire à colonnade qui accentuait par contraste le caractère monumental de l'édifice, mais cette cour ne fut pas réalisée.

Géométrie  
rigoureuse.  
+ rapports  
harmoniques.

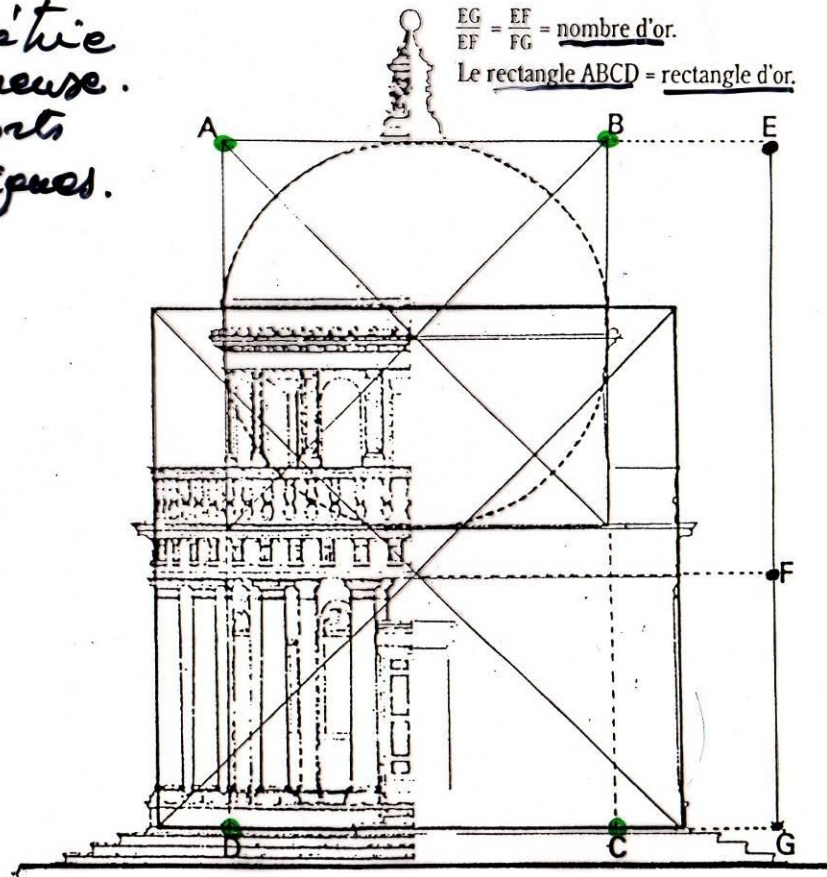


Figure 2 : Elevation, étude sur les rapports géométriques (Histoire de l'art, réf. 3).

- 1 Rev. classique.
- antiquité (+ grec-Romain)
- objet fini, totalité / rien à ajouter
- effet monumental. / rien à retrancher.

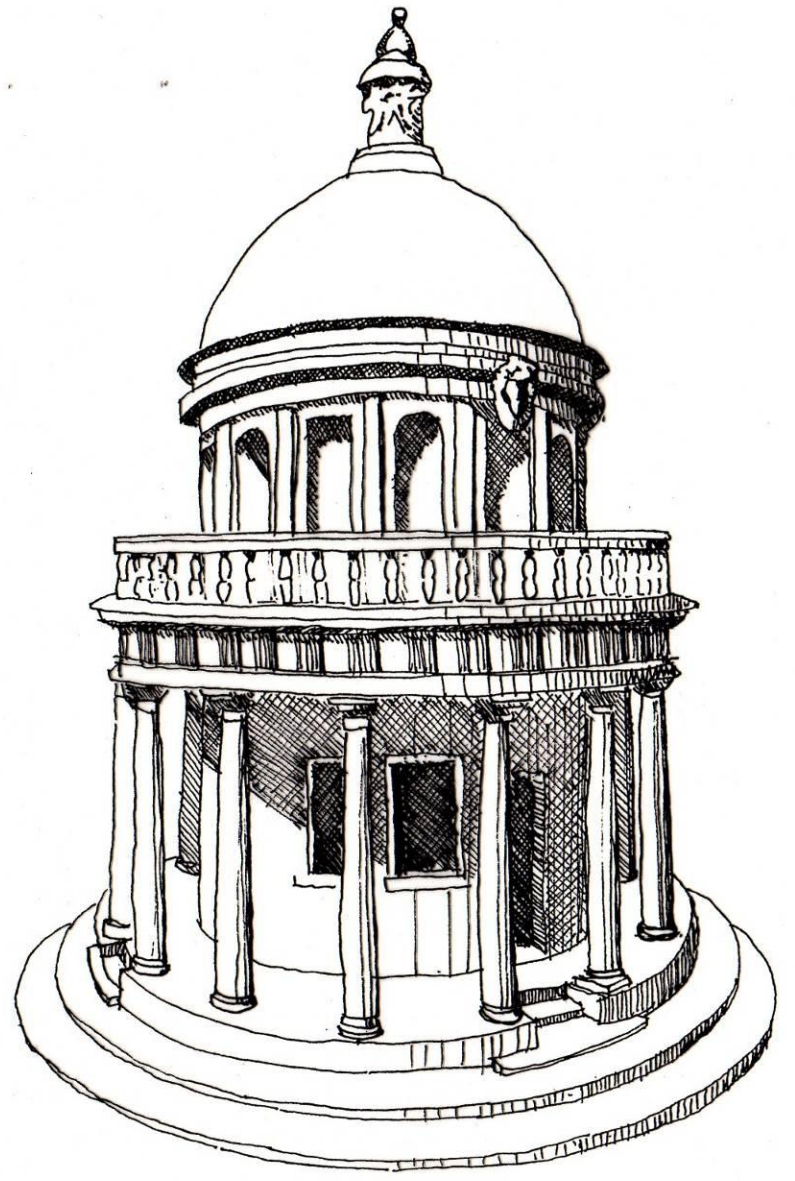
{ par le vocab.  
 { pour l'architecture  
 { Coupoles.

(Tholos grec)  
 Delphes



Dim. réduites φ intérieur 4, M 50

57-98-99.



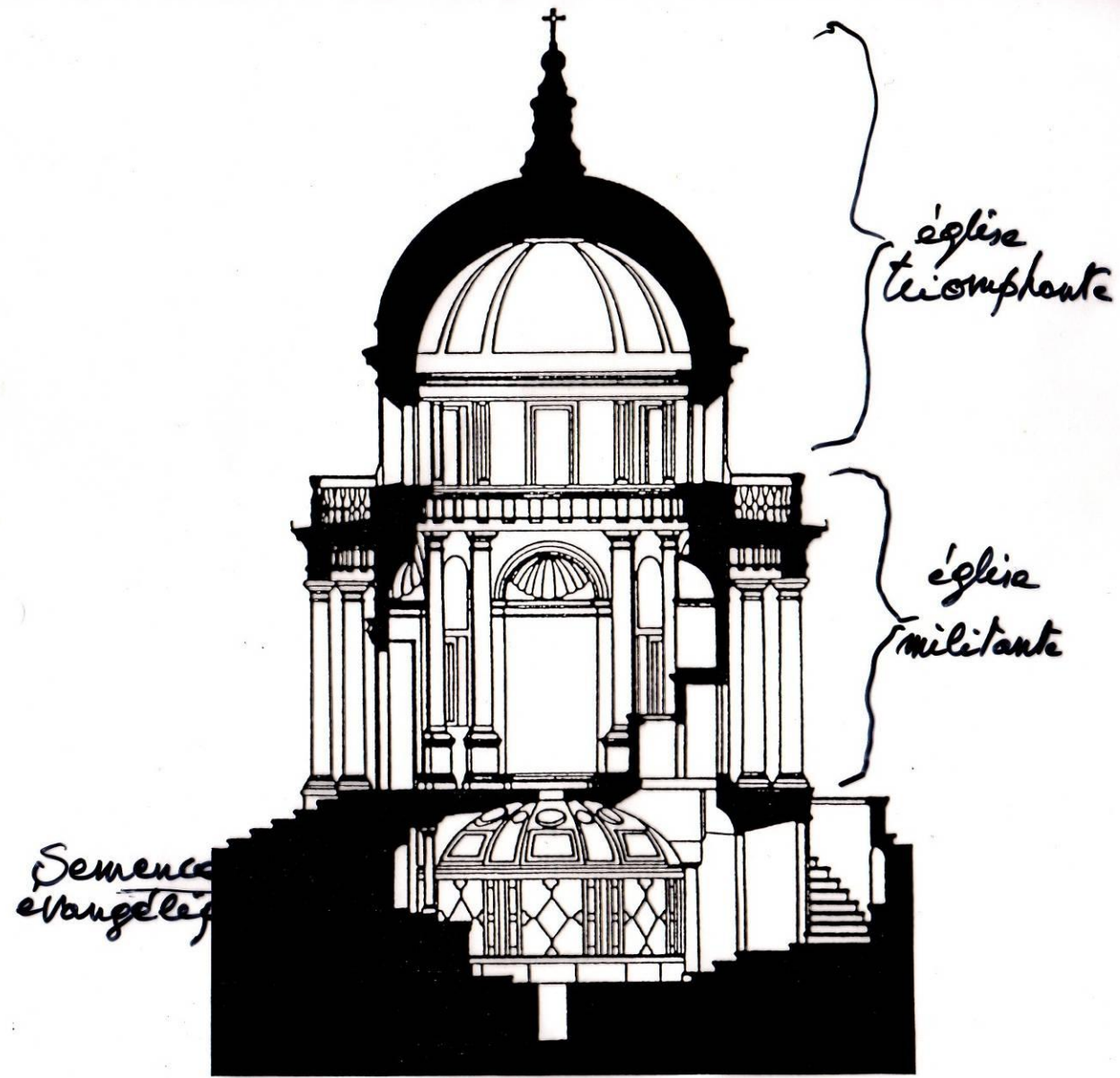


Figure 3 : Coupe du Tempietto (Histoire universelle de l'art, TomeVII, réf. 6).

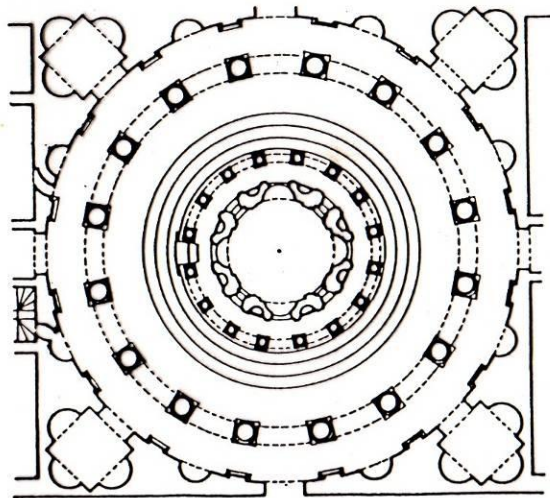


Figure 4 : Plan du Tempietto et de la cour circulaire projetée par Bramante (Histoire universelle de l'art, TomeVII, réf. 6).

Clôture St Marie de la Paix  
(Bramante).

Traitement d'arc : la pilastre devient  
un filet muni

Mélange du toscan (pilier) et ionique (fichette)  
au 1<sup>er</sup> niveau.

Arcs épurs.

2<sup>e</sup> niveau : Corinthien pour  
les colonnes  
Composé pour  
pilier -  
pilastres.

# BRAMANTE.

- ① Belvédère (Vatican)  
§ composition à la romaine (monumentale)  
Axialité marquée  
étagement par terrasses successives
- ② Palais de la Chancellerie.

# RAPHAEL

- Farnésine
- Peintures → Madones  
→ évocations antiques  
L'école d'Athènes  
persp. centrale →  
Réf. arch. romaine

# SAN GALLO

Palais Farnésine (mitage)  
Fenêtre à tabernacle

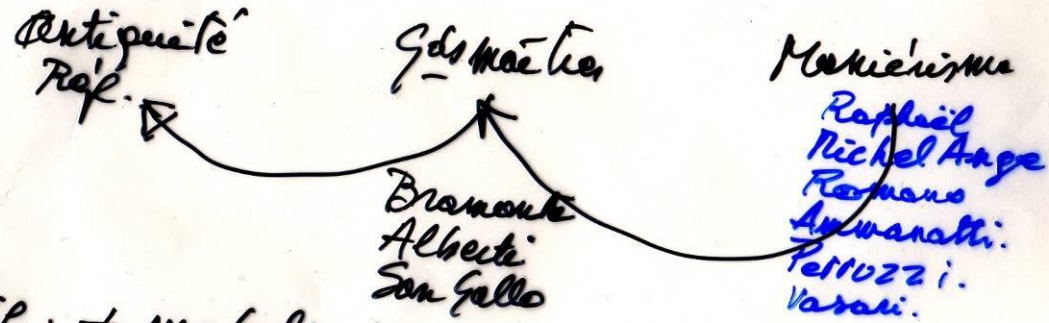
alternance  
frontons  
Coubes et A.



Façade: non axe symétrique.  
austère  
Corniche débordante.

3<sup>e</sup> Manierisme (du Rau) 1520 → 1620.  
 et clarification classique.

1<sup>er</sup> déf. : plus moderne - chipoter  
 2<sup>e</sup> déf. les architectes travaillent à la manière des gr<sup>s</sup> maîtres



3<sup>e</sup> déf. : + symboliques.  
 Période de tension de conflit des oppositions  
Contrastes  
 Visuel

Conscience existentielle  
 liberté d'action → Dieu  
 ou la transformer = du modèle.

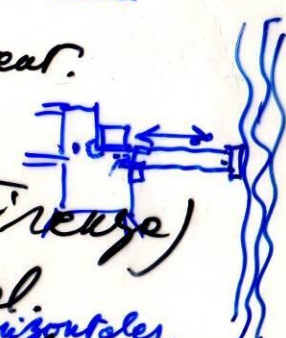
1) Romano  
Palais del Té (Ravenna)

Contraste entre les horloges → Brut - rugueux.  
 primitif

entablement : Métopes  
 triglyphes → qui tombent.  
 trompe l'œil → effets visuels.

2) VASARI : Couloir des Offices (Firenze)

→ perspective → dynamisme visuel.  
 accentuation des lignes horizontales.  
 côté un place → ANO arc triumphe



3) AMANATTI

Palais Pitti à Florence (Cour intérieure)  
 ouverture 2<sup>e</sup> côté vers les jardins Boboli.  
 Patio à 3 niveaux  
 → ordres superposés (= esprit humain).  
 → Relief = évocation de la nature  
 Brut.  
 Détail fenêtre : Contrastes lumière-ombre → Châtré.

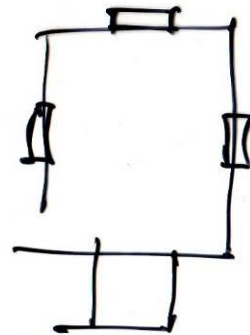
4) MICHEL ANGELO

Peintre  
 Sculpteur  
 Architecte  
 Urbainiste.  
 impulsif  
 très croyant  
 Méfiant → orthodoxie Catholique.  
 insoumis - rebelle  
 déchirement entre fidélité de la beauté  
 + Croyance.

a) Tombeau des Médicis

San Lorenzo  
 Plan inspiré de la racine vieille.

→ Coupole à caissons  
 ou pendentifs.  
 → Médailles  
 → fenêtres à frontons



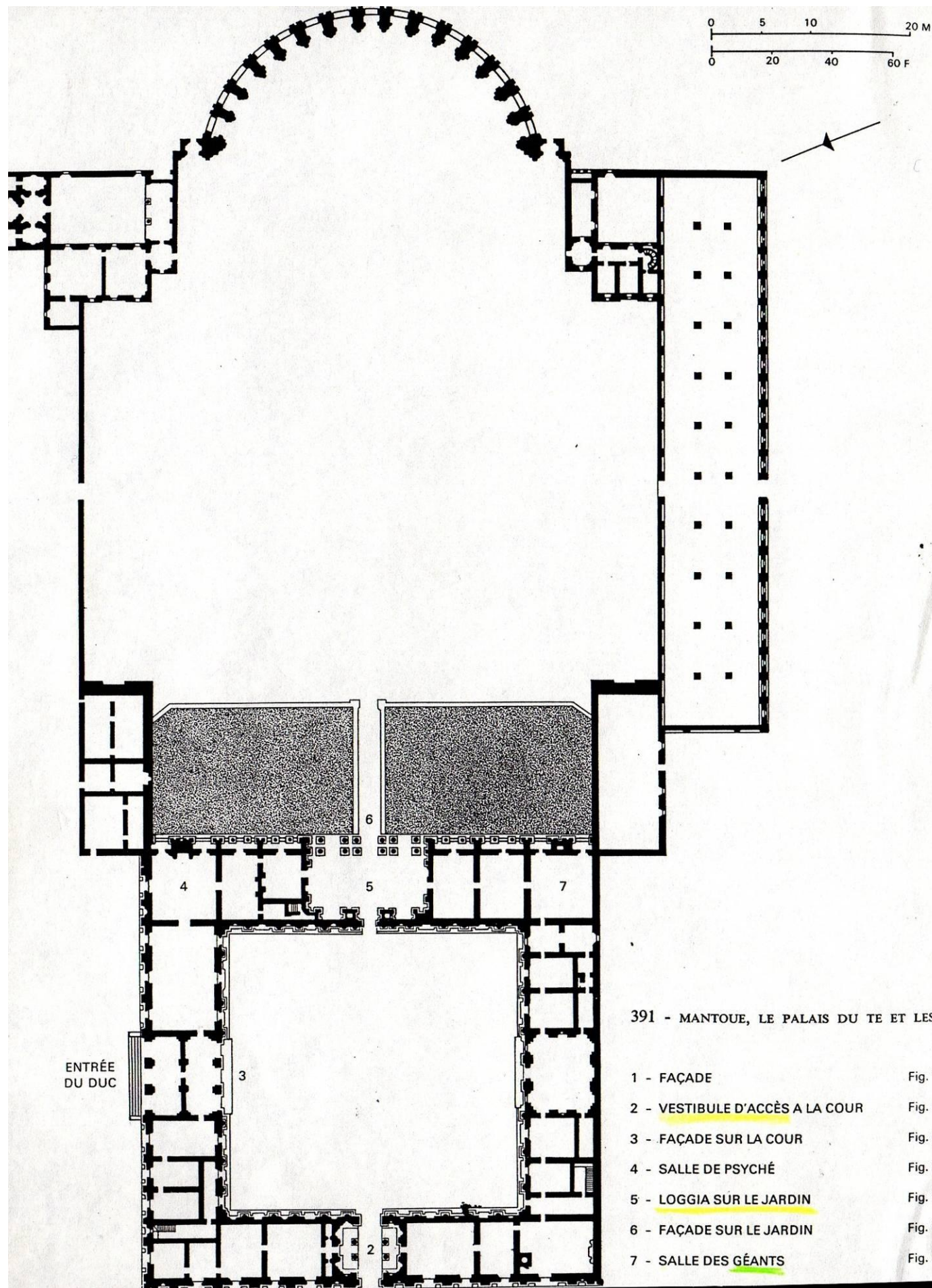
→ fusp. Vis.  
 Vers la Coupole.

accélération de l'effet perspectif.

1) petra Serena  
 Contraste avec le mur

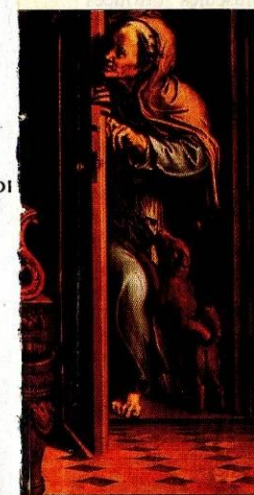
2) lumière Coupole  
 fenêtres Vrais → fusions.

pilastre flié en 2. + tensions provoquées par la rapprochement (senage) des éléments d'archi.  
 (horizon - pilastres)



391 - MANTOUE, LE PALAIS DU TE ET LES JARDINS

- 1 - FAÇADE Fig. 79
- 2 - VESTIBULE D'ACCÈS A LA COUR Fig. 82
- 3 - FAÇADE SUR LA COUR Fig. 80
- 4 - SALLE DE PSYCHÉ Fig. 366
- 5 - LOGGIA SUR LE JARDIN Fig. 84
- 6 - FAÇADE SUR LE JARDIN Fig. 83
- 7 - SALLE DES GÉANTS Fig. 367, 368



Vue de la salle de Psyché dans le palais du Te, à Mantoue, décorée par Giulio Romano et ses assistants. A droite : la cour du palais dessinée par le maître. A gauche : « Les Deux Amants » (avant 1525).



# Le magicien de Mantoue

*Giulio Romano fit d'une cité médiévale un haut lieu de la Renaissance. Sur place, une exposition éblouissante montre comment.*

Imaginez le maire de Brive-la-Gaillarde rêvant de métamorphoser sa ville en « nouvelle Rome » : cela donnerait... non, la chose ne se laisse même pas concevoir. En Italie, elle a engendré Mantoue. C'est que nous sommes au XVI<sup>e</sup> siècle, que le rêveur se nomme Frédéric de Gonzague et qu'un magicien passablement universel s'est employé à traduire en réalité la grande illusion du petit duc : Giulio Pippi.

Pour lui rendre hommage, Mantoue a mobilisé toutes les ressources de la cité — les sponsors vont de la fondation Getty au garage du coin — restauré les palais et les églises qu'il a construits ou rénovés, les fresques qu'il a brossées, et organisé une formidable exposition de ses tableaux, dessins et gravures — pas moins de 450 numéros. Grâce à cette manifestation multiforme, la plus originale et la plus réussie de l'année, une figure fascinante sort triomphalement de l'oubli (jusqu'au 12 novembre).

Car qui connaît Pippi ? Même sous son surnom de Romano — il est né à deux pas du Capitole — Giulio a si peu retenu l'attention des savants que l'actuelle rétrospective est la première à lui être consacrée. Il en allait tout autrement à son époque. Né sans doute en 1499, apprenti et, bientôt, collaborateur préféré du divin Raphaël, au point qu'on ne sait pas toujours si tel tableau, telle toile est de la main du disciple ou du pinceau du maître, il fut, après la mort de ce dernier, selon Vasari, « considéré comme le meilleur artiste d'Italie ». Titien peindra son portrait, Shakespeare fera son éloge dans « Un conte d'hiver » et Serlio, dans son traité, saluera cet « exemple parfait d'architecte et de peintre pour notre temps ».

C'est donc un très jeune homme, mais au talent déjà reconnu — il avait efficacement repris la PME Raphaël (travaux décoratifs et constructifs en tout genre) après le décès de son fondateur — que Frédéric invite à Mantoue en 1524. L'offre est flatteuse et elle arrive au bon moment. Giulio vient de laisser graver et diffuser, sous le titre de « Modi », des dessins représentant seize positions amoureuses. A vrai dire, ces images ne sont que des résucées de motifs figurant sur des monnaies antiques et qui, à en croire les experts en acroba-

ties érotiques, n'épuisent pas le sujet. Néanmoins, elles indisposent le Vatican, que les progrès de la Réforme incitent à ébaucher sa propre remise en ordre ; Marcantonio, le graveur, est jeté en prison.

L'accueil du fils d'Isabelle d'Este (elle-même grand mécène) est plus que chaleureux. Frédéric offre à Giulio l'un de ses chevaux préférés. Le marquis (il n'est pas encore duc) n'aime rien tant que les chevaux et les femmes. La première tâche de son artiste sera de transformer le haras où il élève les uns en folie où il courtise sa favorite parmi les autres : le palais du Te, reconstruit et décoré entre 1524 et 1535, demeure son chef-d'œuvre. Il sera suivi par la chambre du palais ducal ornée d'épisodes de la guerre de Troie — qui commença, comme chacun sait, par une histoire de femme et s'acheva par une histoire de cheval.

Très vite, c'est tout Mantoue que Giulio Romano entreprend de rajeunir. D'abord pour Frédéric, puis, après la mort du duc, pour son frère et successeur, le cardinal Hercule de Gonzague. Il remodèle la cathédrale et le palais ducal, redessine les portes de la cité et ses bâtiments publics. Du décor des assiettes à celui des plafonds, des monuments funèbres aux tapisseries galantes, rien n'échappe à son invention plastique. Urba-



L'ERMITAGE - LENINGRAD

G. DAGLI ORTI



*Haras de la ville des géants. ↓*

*Suite de la page 162*

moins interchangeable. Sont-ils là par fidélité dérisoire, délités de leur contexte, ou par blasphème (mais celui-ci n'est-il pas une ultime manifestation de foi ?). En tout cas, ils ne pèsent plus, ils sont à présent les oripeaux et les décors d'une mascarade, d'une fiction qui s'avoue comme telle : jeu, spectacle, théâtre. Cet art nouveau, tiraillé entre nostalgie et ironie, expression d'une époque qui voit s'effondrer le grand rêve humaniste de la Renaissance, l'espoir de réconcilier Platon et Jésus dans une « Italie libérée des Goths » — ces soudards français, tudesques, espagnols — a pour nous un nom : le maniérisme. Giulio Romano en aura été l'annonciateur.

Notre temps, qui raffole du maniérisme, n'a pourtant pas rendu justice à son créateur. La salle des Géants nous aide à comprendre pourquoi. Cette vision catastrophique, entreprise à l'heure du sac de Rome (1527), n'incarne pas moins la fin du monde renaissant que le « Jugement dernier » de Michel-Ange, de peu postérieur. Mais au palais du Te, rien de tragique : on est plus près de Rabelais que d'Hésiode. Le terrifiant ici, par son outrage même, ne fait peur à personne. Ou, tout au plus, comme on se fait peur à Luna Park. Le vertige qu'on éprouve est celui non pas de la chute aux Enfers, mais de la plongée du grand huit. Voilà pourquoi Giulio Romano n'avait pas été reconnu jusqu'à présent. Le maniérisme se résume, croyait-on, à l'angoisse, au déhanchement de l'âme — à des artistes du genre de Rosso Fiorentino, Pontormo, Greco. Or Giulio éclate de santé. Pippi maniériste ? Autant dire : Tarzan mystique.

C'est oublier que le langage d'une époque n'est pas homogène. Giulio a prévu, vécu sur le mode enjoué la crise que ses cadets traduiront sur le mode tragique. Les éruptions volcaniques commencent parfois comme des feux d'artifice.

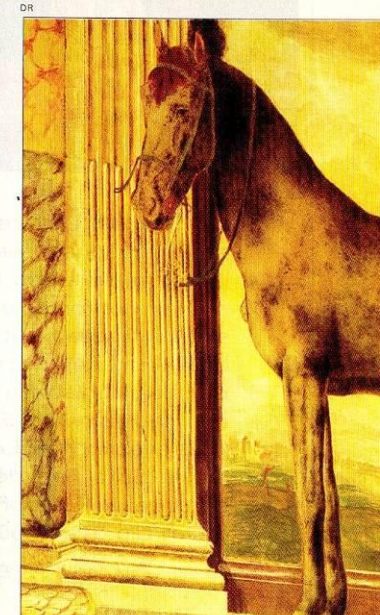
Pierre Schneider ■



E. LESSING/MAGNUM



*Salle des géants foudroyés par Jupiter*



*Stalle des chevaux (détail)*

? entablement corinthe  
temples entre les 2 fausses voies.  
 Laurent de Médicis.  
 Statue servie ds la niche

Sculptures.

sur sarcophage avec volutes  
 2 statues: l'aurore - amertume  
 le réceptacle - souffrance



en train de glisser sur  
 la courbe du  
 sarcophage.

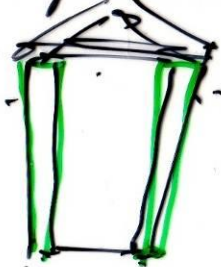
Nouveauté: le pu a  
 insuffler des émotions  
 personnelles.

Bib. de Médicis - Pto.

Vestibule



alternance  
 avec fenêtres



Vestibule:

→ doubles colonnes  
 ds des niches du  
 mur porteur (inutile  
 structural).

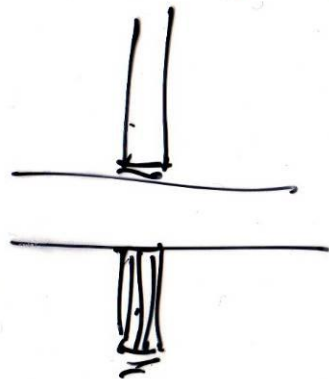
impression  
 de largeur =  
 Au Sommet de l'escalier  
 "orte" joue des Coude.

Fronton en conflit avec la Colonne.

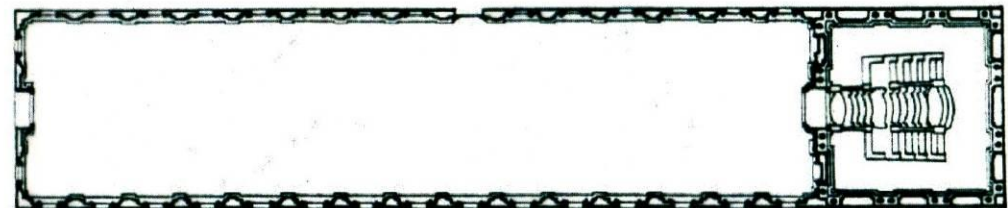
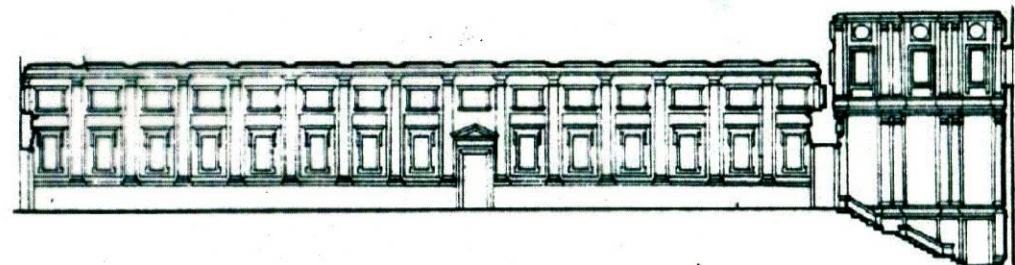
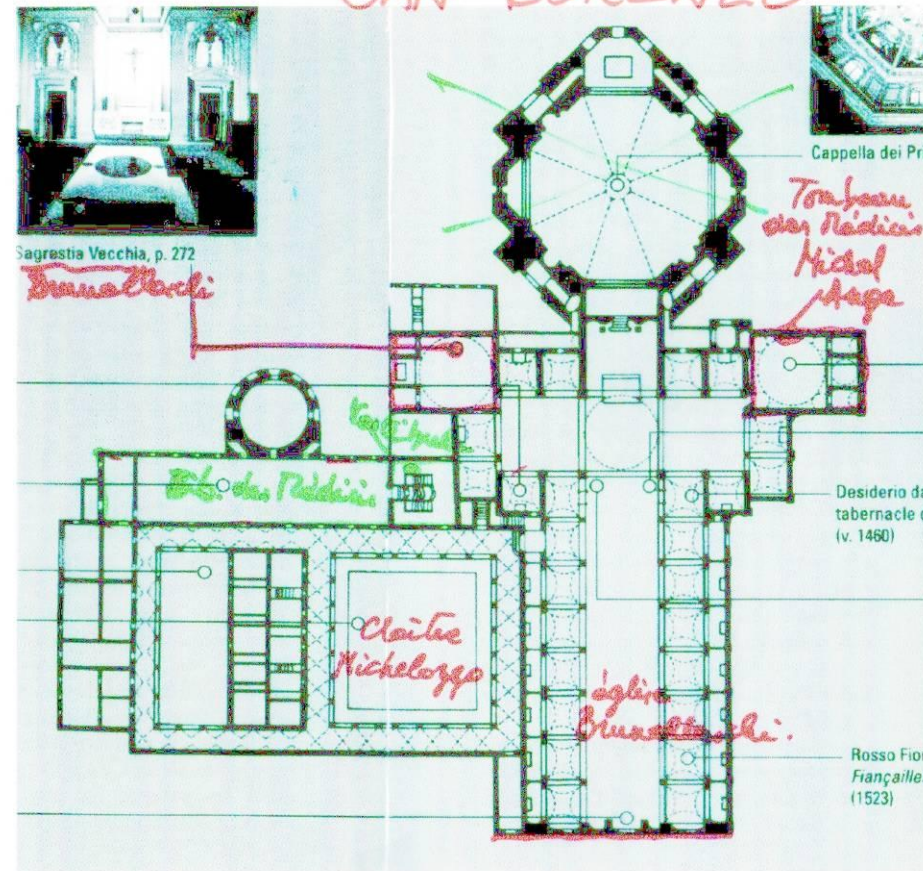
escalier: 3 volées

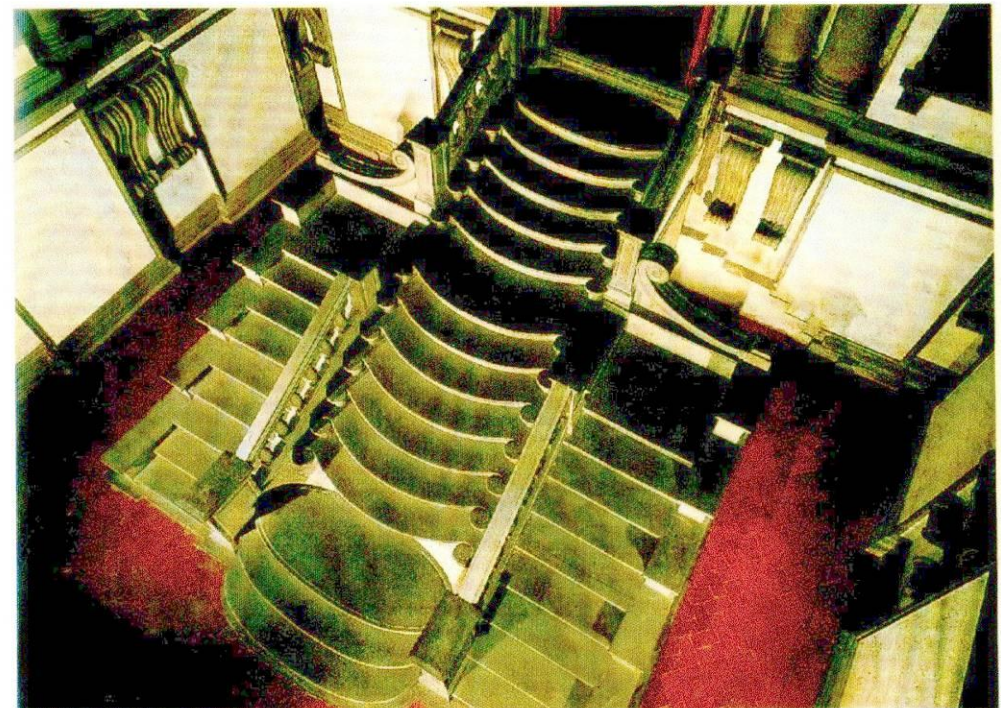
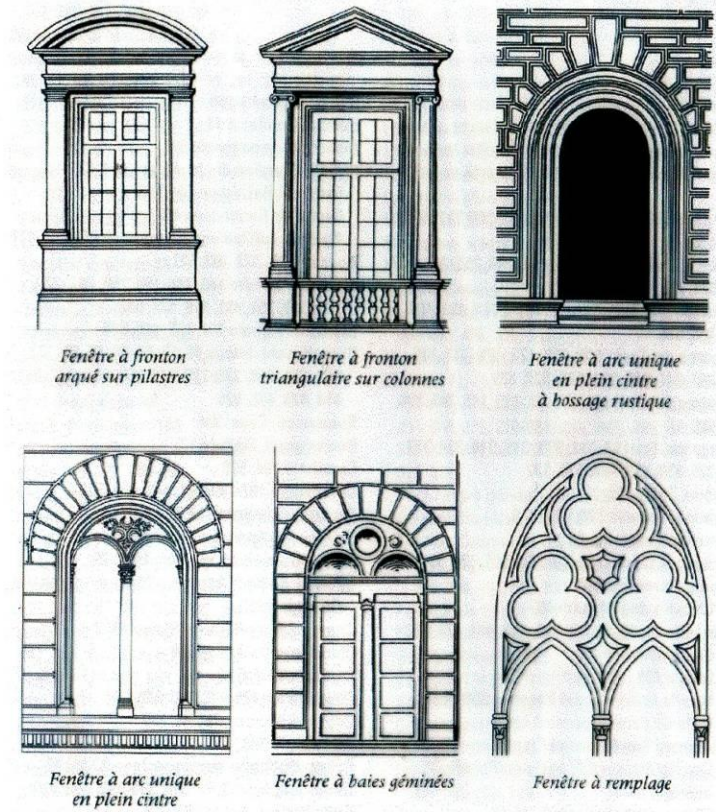
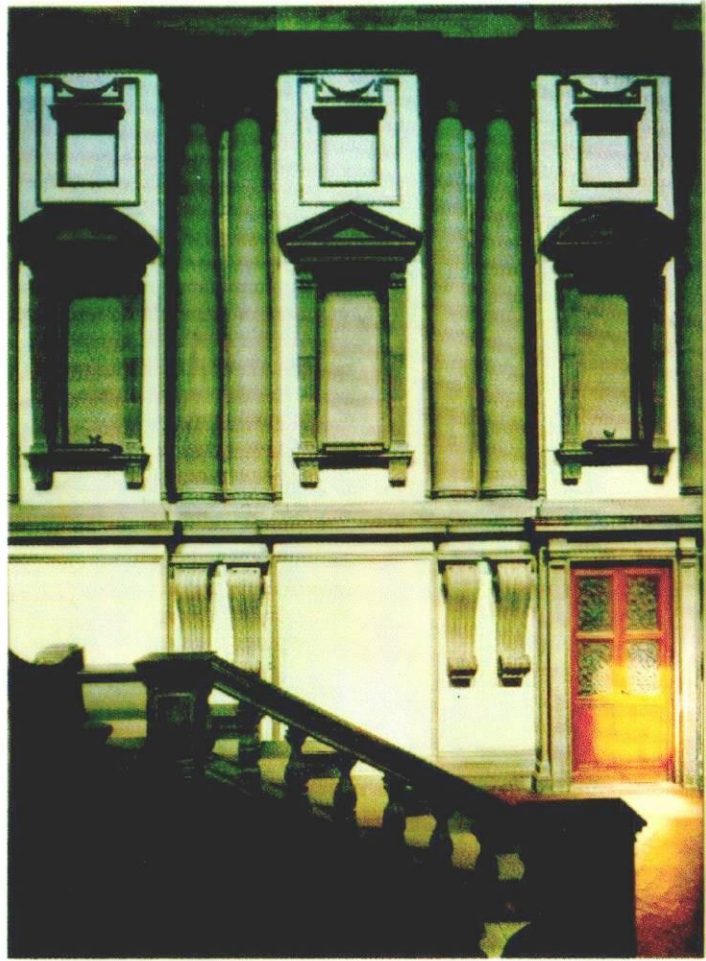
2 latérales, mur garde-corps.  
 éprouvé avant la révérité

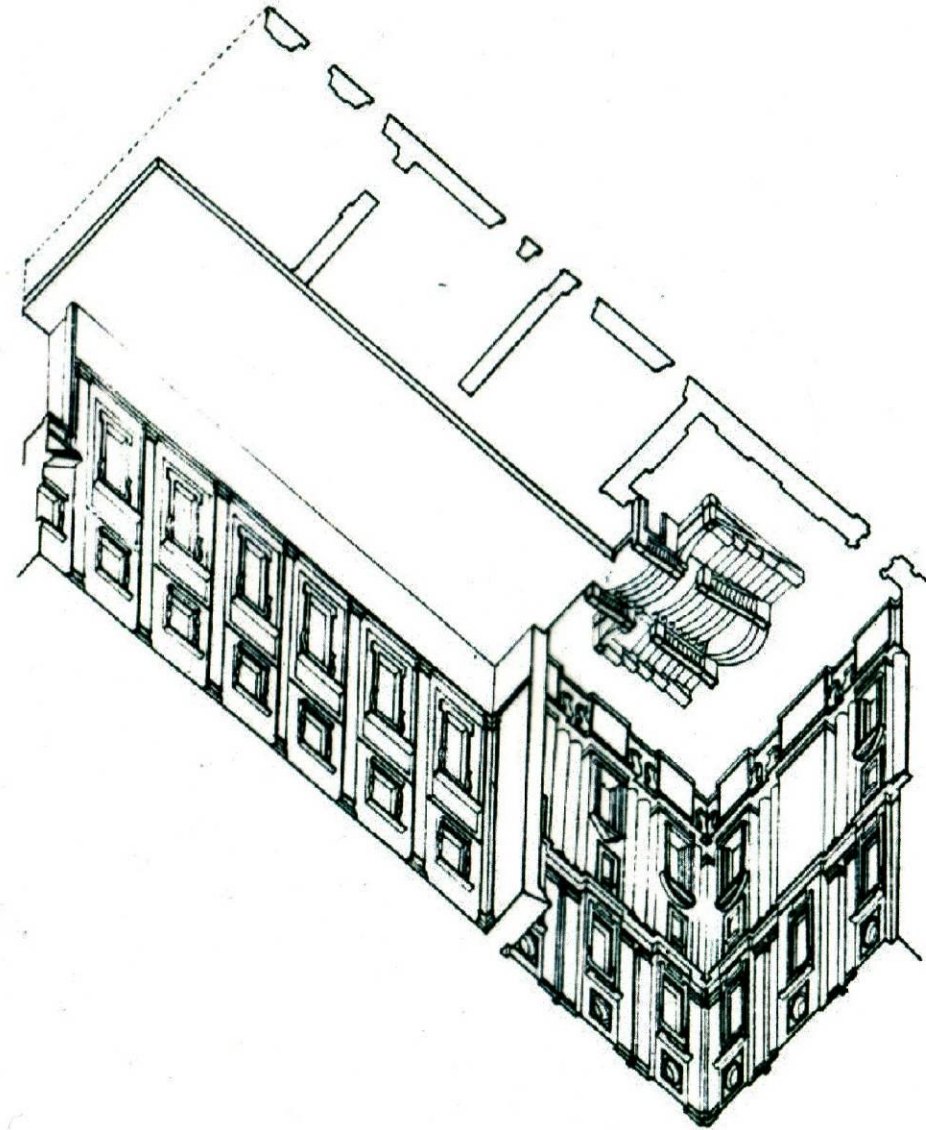
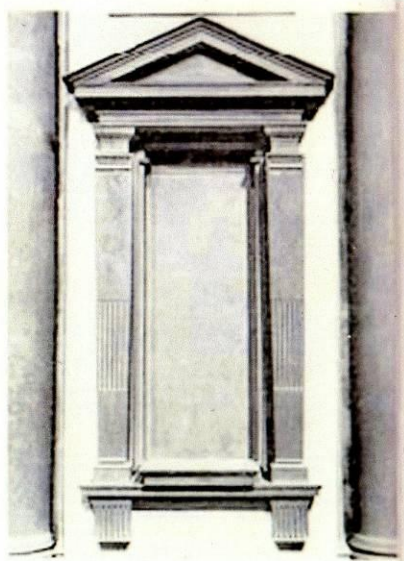
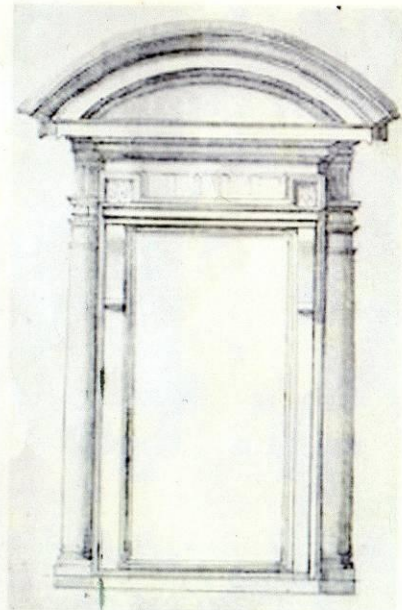
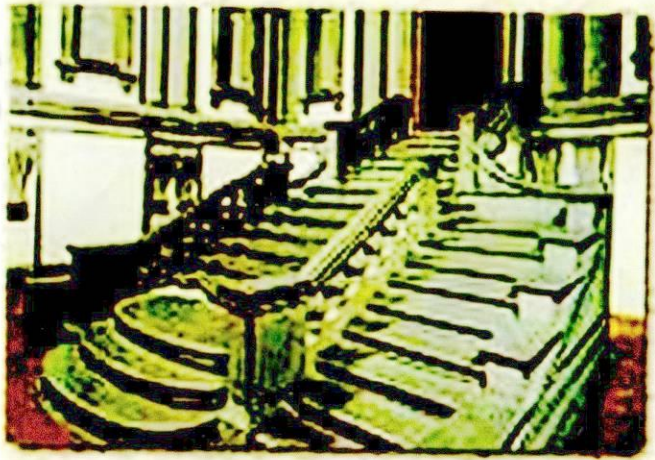
Ammanati-



SAN LORENZO







Escalier du vestibule



## \* ST Pierre

1) plan croix grecque Bramante

2) transformé en croix latine: PA  
+ coupole.

(Le Baldaquin en bronze de Bernini. voir Banque)  
XVII<sup>e</sup>

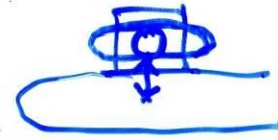
Coupoles: tambour  
à  
neuf arcs. aéroté.

+ lanterne.

Séparation nef → autels les côtés

↳ fusion grâce à 1 g<sup>de</sup> arcade très haute.

pour chap. autel: 1 coupole.



## \* Capitole

1) Caput = tête

anciennet. Jupiter et Junon

2) M. Age = terrain vague

3) début Ren → pillage de la Rome antique  
reconst. Capitoile.

façades pal. Sénateurs. } pilastres ordre Corinthien →  
Corinthien.

Statue: Parc Arvielle, est du centre du monde  
étaile en expansion.

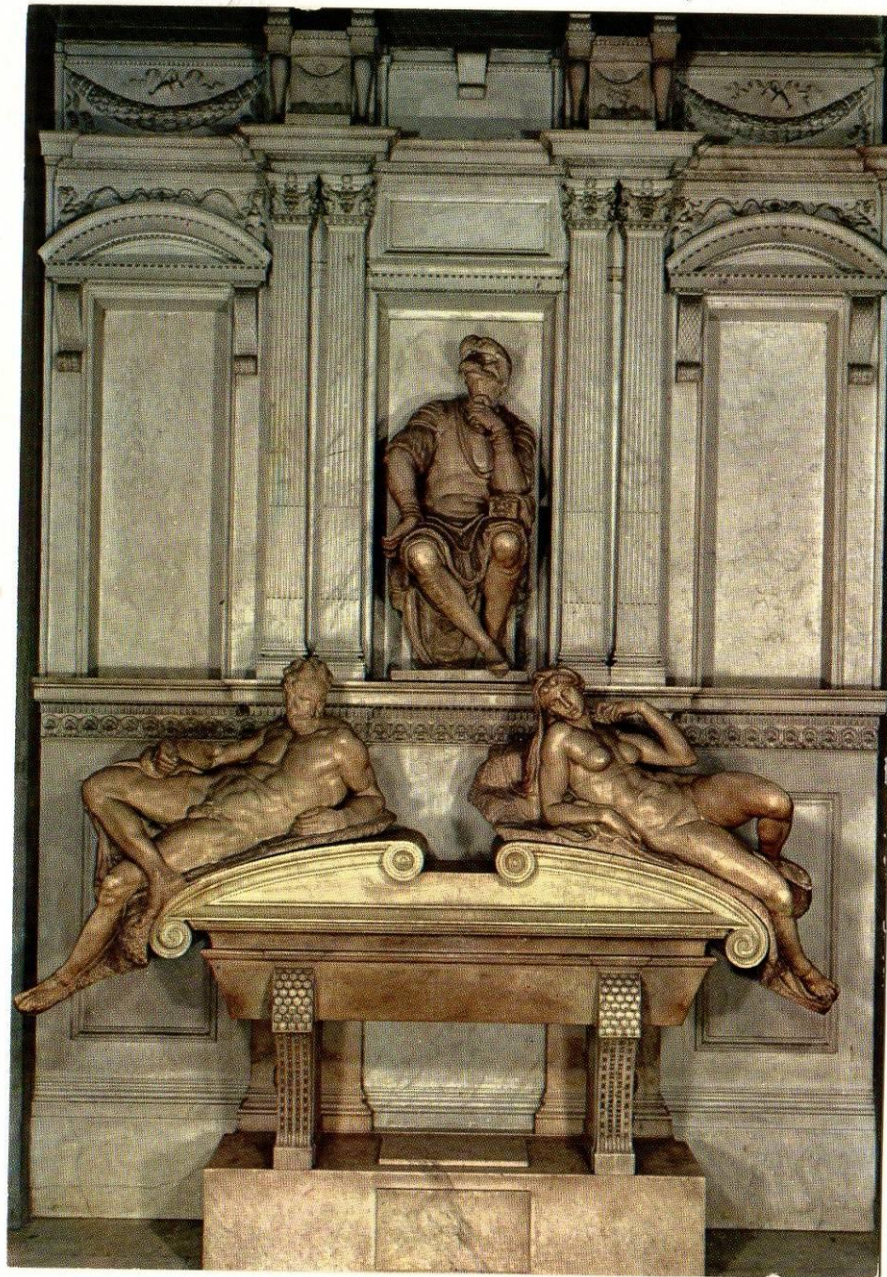
## \* Sculpture

David.

\* Peinture: chap. Sixtine.

fin 8/3/07.

7/3/08



Tombeau de Médici.

— Statue de  
~~Touliant~~ de Médici, pose méditative  
 (un peu à l'étroit de sa niche)!

sur le sarcophage: les statues  
 du crépuscule et de l'aurore.  
 souffrance et amertume.  
 autel marf  
 contraste avec la  
 finesse des détails  
 architecturaux d'origine plus

Les sculptures sur tombes "trop grandes, imposent un maximum d'effet plastique, "sans échelle", qui les détache (non proportionnalité), les figures sont repliées.

Les tom-  
 beaux eux-mêmes, dans le champ médian des arcades de la chapelle, sont restés in-  
 achévés architecturalement; à l'origine, il était sans doute prévu de les faire monter jus-  
 qu'à un niveau plus élevé, ainsi que permettent de le supposer les socles à balustres en  
 surplomb de la frise et différents croquis. Mais, bien qu'elle soit inachevée, cette concep-  
 tion d'architecture sépulcrale, unique en son genre, produit un effet saisissant : par le  
 revêtement en marbre des parois, toute la chapelle prend valeur de monument funéraire;  
 c'est un mausolée au sens plein du terme, dont l'image spatiale est déterminée par la  
 majesté de l'union entre architecture et sculpture.

Très peu de temps après son couronnement

?

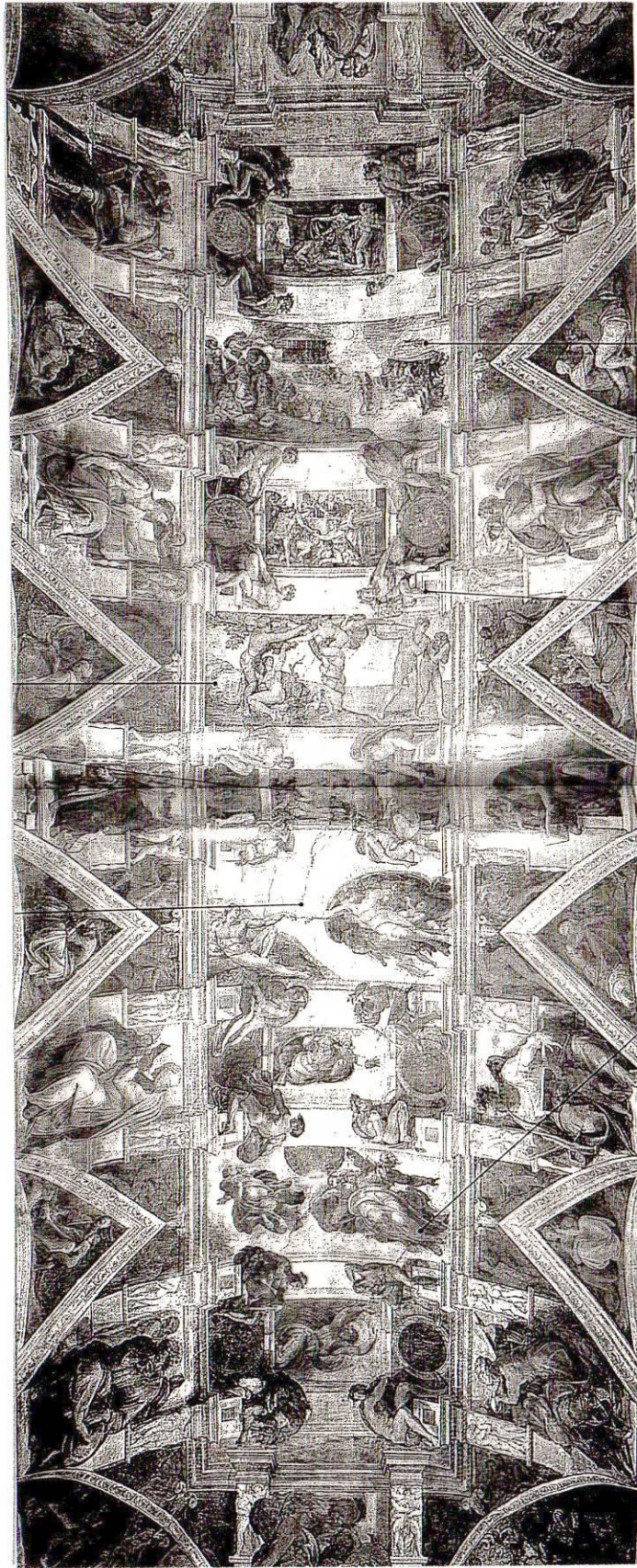
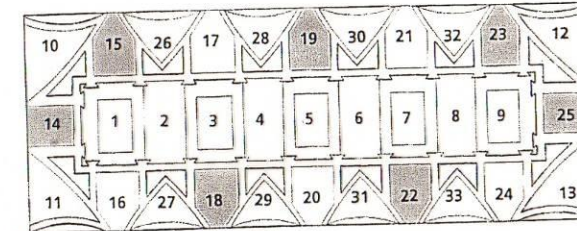


Figure 1.2 : Bandeau central de la fresque, scènes bibliques (Guides Voir, Rome, Hachette)

Figure 1.4 : Fresque de la voûte (Guides Voir, Rome, Hachette)



**LÉGENDE**

- **La Genèse** 1 Dieu séparant la Lumière des Ténèbres ; 2 Création du Soleil et de la Lune ; 3 Séparation de la Terre et des Eaux ; 4 Création de l'homme ; 5 Création de la femme ; 6 Le Pêché originel ; 7 Le sacrifice de Noé ; 8 Le Déluge ; 9 L'ivresse de Noé
- **Les prophètes** 14 Jonas ; 15 Jérémie ; 18 Daniel ; 19 Ézéchiel ; 22 Isaïe ; 23 Joël ; 25 Zacharie
- **Les ancêtres du Christ** 26 Salomon et sa mère ; 27 Les Parents de Jessé ; 28 Jéroboam et sa mère ; 29 Asa et ses parents ; 30 Josué et ses parents ; 31 Ézéchiass et ses parents ; 32 Jézabel et ses parents ; 33 Josias et ses parents
- **Les Sibylles** 16 Sibylle Libyenne ; 17 Sibylle de Perse ; 20 Sibylle de Cumès ; 21 Sibylle Érythréenne ; 24 Sibylle de Delphes
- **Scènes de l'Ancien Testament** 10 Supplice d'Aman ; 11 Moïse et le Serpent d'airain ; 12 David et Goliath ; 13 Judith et Holopheme

Figure 1.3 : Plan de la fresque de la voûte (Guides Voir, Rome, Hachette)

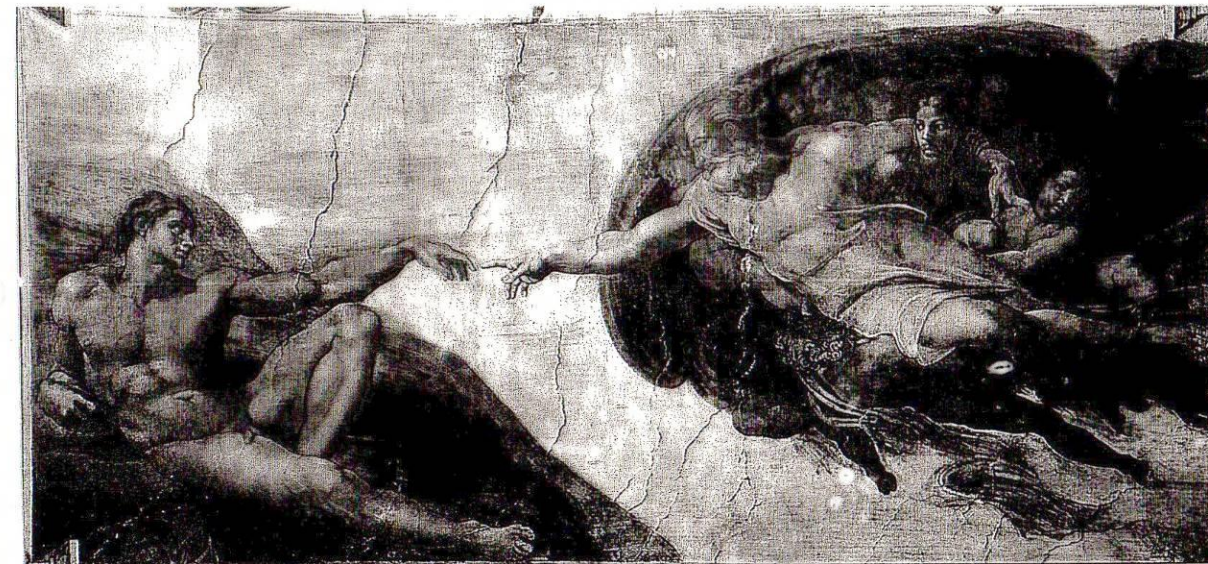
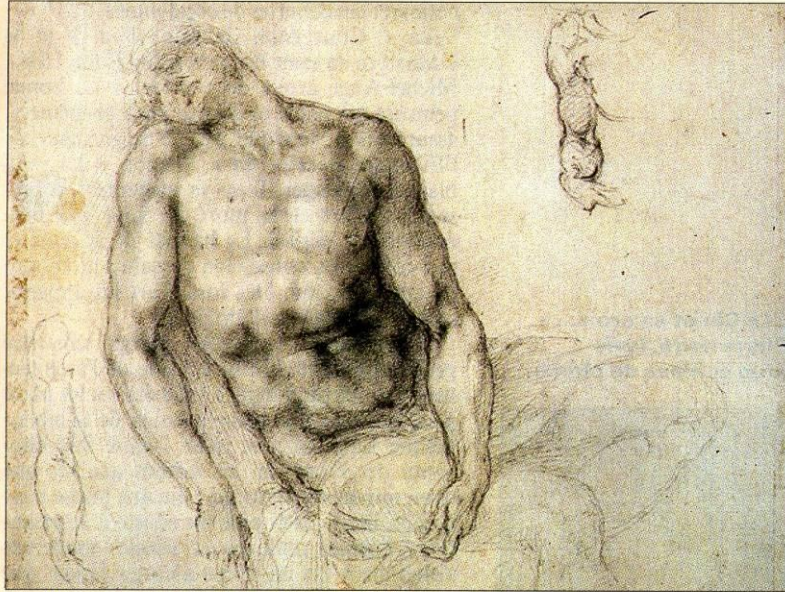


Figure 1.5 : La Création de l'Homme (Les pays et leurs peuples, France Loisirs)

# créa l'homme...

MUSÉES NATIONAUX/LOUVRE



Etude pour une Pietà et détails d'un bras droit à la pierre noire.

MUSÉES NATIONAUX/FLORENCE. CASA BUONARROTI



« Cléopâtre ». Dessin à la pierre noire.

un faux « Satyre » antique, qui trompa l'un de ses premiers mécènes. D'autre part, le christianisme devenait moins laxiste : Michel-Ange a entendu prêcher Savonarole et se souviendra toute sa vie de la voix terrible du Saint-Just dominicain. La trêve délicate du xv<sup>e</sup> siècle est bien finie : au xvi<sup>e</sup>, l'angoissante question — Jésus ou Zeuxis ? — exige réponse.

Michel-Ange croit l'avoir trouvée. Dieu ne s'est-il pas fait homme ? L'image de l'homme sera donc le terrain d'entente de la foi chrétienne et de l'esthétique gréco-latine. L'homme règne sur l'œuvre, sans partage. En lui, les deux traditions coïncident : redressée, la figure de Tityos se transforme, sur le verso de la même feuille, en Christ ressuscité. Le « Christ » de la Minerva tient d'Hercule et d'Apollon ; celui du « Jugement dernier », de Jupiter tonnant. L'homme a pour mission, chez Michel-Ange, de réconcilier sacré et profane. L'homme, et non la femme : ce sont des « garzoni » qui ont posé pour Lédà, pour les Sibylles de la Sixtine. Michel-Ange n'a aimé, d'amitié, qu'une dame, Vittoria Colonna, qu'il décrit comme « un homme dans une femme, ou, plutôt, un dieu ». C'est pour des hommes qu'il brûle.

De la « Bataille de Cascina », qui n'était au fond qu'un vaste déballage de baigneurs, jusqu'à la mêlée du « Jugement dernier », en passant par les Ignudi du plafond de la Sixtine, ce ne sont que nudités viriles. De paysages, point. D'animaux, d'objets, le strict minimum nécessaire à la compréhension des scènes. « Y aura-t-il esprit assez barbare, s'écrie Michel-Ange, qui ne comprenne que le pied de l'homme est plus noble que sa botte ? Et que sa peau est plus noble que celle des moutons, avec laquelle il confectionne son vêtement ? » Il y en eut, pourtant : le pape Adrien VI qualifiait la chapelle Sixtine d'« étuve pleine de nudités » et songeait à la détruire. La Réforme, dont les effets commençaient à se faire sentir même à Rome, entraînait certains à ne voir dans ces musculatures transfigurées que « cochonneries ».

Michel-Ange avait longtemps justifié à ses propres yeux ses splendides athlètes par le recours au platonisme, découvert auprès de Pic de La Mirandole et de Ficin. La beauté est l'empreinte laissée par la perfection céleste dans le monde terrestre. Aimer la beauté, c'est emprunter la voie qui ramène à Dieu. Il s'agit donc, pour l'artiste, de dégager de la réalité ordinaire la figure idéale qui y est inscrite. Entreprise délicate : il arrive que sous l'idéalisation se cache l'adulation et que la culture ne soit que la couverture du culturisme. Il suffirait d'un rien pour que certains Ignudi deviennent des pin-up boys.

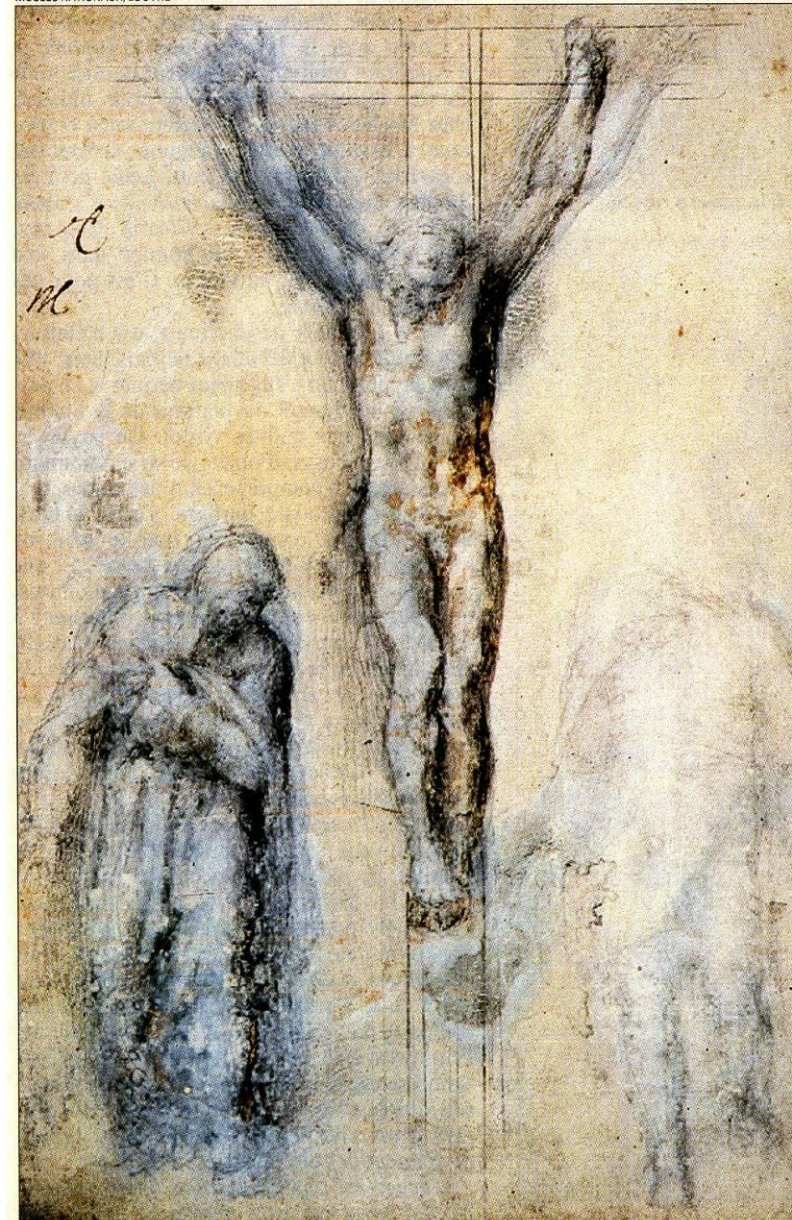
L'écueil est cependant évité. La passion de Michel-Ange est trop véhémement pour être

d'étoffe », écrit-il. Ses yeux reconnaissent dans ses dessins, si ancrés dans la chair, l'ardeur de ses désirs et l'informent d'une « faute » inexpiable. Dès lors, le platonisme cesse de garantir la légitimité de son travail. Son humeur s'assombrit.

Ce faisant, elle est de la couleur du temps. Le sac de Rome, en 1527, a porté un coup fatal à l'Italie. Bramante, Raphaël, Léonard de Vinci sont morts. Michel-Ange, seul désormais, va incarner l'agonie de la Renaissance, après avoir recueilli les derniers échos de sa jeunesse et glorifié l'éclat de sa maturité.

Peint entre 1534 et 1541, le « Jugement dernier » est l'œuvre d'un homme aux portes de la vieillesse. Des nus, encore, mais qui se tordent, s'échinent en vain. Un destin impitoyable les écrase aussi lourdement que la corniche conçue par Michel-Ange pèse sur le palais Farnèse. Il affirme : « Rien ne nous défend mieux contre l'amour que la pensée de la mort. » Or,

MUSÉES NATIONAUX/LOUVRE



« Le Christ en croix... »  
Pierre noire, lavis  
brun et blanc de plomb.

sculptée la mort ». Cependant, maudire n'est pas interdire : il y a, dans les fresques de la chapelle Pauline, assez de flamme — ou de retours de flamme (l'un des anges de la « Conversion de saint Paul » est le décalque d'un hermaphrodite antique) — pour éclairer, enfiévrer ces cohortes de condamnés.

La « Conversion de saint Paul » et le « Martyre de saint Pierre » achevés (en 1556), Michel-Ange arrête de peindre. « La bonne peinture est noble et dévote par elle-même », assurait-il à l'époque où l'enseignement de l'Évangile et celui du « Phédon » lui semblaient converger. Il en va autrement, à présent. « L'art et la mort ne vont pas bien ensemble », écrit-il. La hantise de la mort et son corollaire, l'obsession du salut, ne cessent de croître en lui. Dès lors, l'art lui apparaît comme une variété d'idolâtrie.

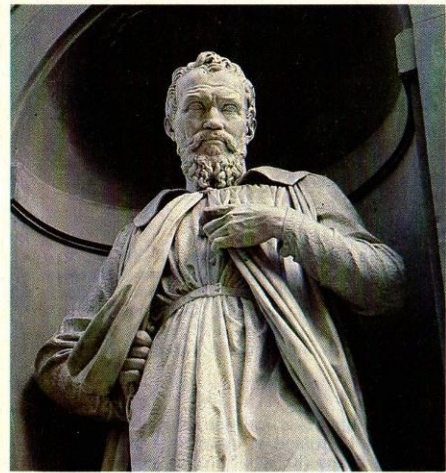
Aussi, son inépuisable énergie créatrice prend une autre direction : celle de l'architecture. On retrouve dans les dessins ou les plans pour la Porta Pia, pour l'escalier de la bibliothèque Laurentienne, pour l'église San Giovanni dei Fiorentini les mêmes qualités que dans son œuvre plastique : aucune masse n'est neutre, inerte, tout pèse ou résiste à la pesanteur. Formes antiques et masses modernes s'étreignent en un corps-à-corps féroce que reflètent les multiples « pentimenti » des dessins. L'architecture de Michel-Ange est un combat pétrifié.

Reste l'ultime étape. La prédominance des crucifixions et des Pietà ne doit surprendre, pas plus que la conversion du très vieil artiste. Stupéfiant, en revanche, le caractère de cette conversion, influencée par les convictions presque hérétiques de Vittoria Colonna et de l'inspirateur de celle-ci, Juan de Valdés.

Il enseignait que la foi seule (et non les œuvres) assure le salut. La Passion du Christ doit être revécue par chaque homme, intérieurement. Cela impliquait que le sacré fût non pas représenté, mais présent, l'objet, dit Valdés, d'une « révélation », et non d'une « relation ». L'univers profane pouvait se satisfaire d'un art fondé sur l'imitation ; le monde religieux exigeait des images conçues dans — et pour — la participation.

Or, tout l'art de Michel-Ange était fondé sur l'imitation de la nature et des Anciens (qui imitaient celle-ci). L'esthétique de la participation, propagée en Italie par Byzance, avait été expulsée par Giotto. Elle était en Orient, chez les primitifs, partout, sauf dans la péninsule. Néanmoins, cette conversion impensable de l'imitation à la participation, Michel-Ange nonagénaire l'accomplit : le sculpteur de la « Pietà » de Saint-Pierre est également celui de la « Pietà Rondanini », à laquelle il travaillait encore six jours avant sa mort, en 1564. Les dessins attestent, à leur façon, cette prodigieuse mutation. Peur, tremblement, extase, abandon se déposent sur le papier en soupirs, en hoquets : fruits des repentirs (dans tous les sens du terme) moins d'un génie qui s'inspire de la culture classique que d'une âme retournée aux origines, et qui expire.

Pierre Schneider ■



Michel-Ange Buonarroti,  
né à Caprese

MICHEL ANGE (1475-1564)

Bibliographie:

Ludwig HEYDENREICH and Wolfgang LOTZ: Architecture in Italy 1400-1600, Pelikan History of Art, 1974

L. BENEVOLO: Storia dell'Architettura del Rinascimento, vol I, 1968

C. BRANDI: Struttura e Architettura, Einaudi, 1967

Charles de TORNAY: Michel Ange, Pierre Tisne, Paris, 1951, Ackermann.

Michel Ange aborde l'architecture relativement tard. D'abord seulement à travers travaux de peinture, dans voûte de la chapelle Sixtine, et de sculpture dans le tombeau de Jules II.

Pour comprendre le bouleversement qu'il apporte, il faut se reporter au problème de l'espace esquissé plus haut avec Léonard de Vinci.

1) Michel Ange, abolit radicalement l'espace comme contenant, et reporte tout l'espace à émanation du contenu. Premier exemple est le Tondo Doni (épisode bataille des Centaures et Lapithes) où axe horizontal du raggio centrico est remplacé par un axe vertical autour duquel s'enroule la figure. Conception qui ne fera que se développer avec voûte de la chapelle Sixtine, Jugement dernier, Chapelle Pauline.

2) Dans la voûte sixtine, il refuse l'illusion: cadre prespectif est instrumental par rapport aux figures, et succession de points de vue dans prophètes et sybilles, se sorte que la corniche fait plus effet de grecque sur plan que de perspective en profondeur. Il irrealise immédiatement illusionisme? (ULB)

grille?

la demande de son ami Jacopo Galli; c'est une commande du cardinal français Jean Bilhères de Lagraulas qui l'engage, en 1497, à l'exécution de la Pietà, destinée à l'oratoire de Sainte-Pétronille, près de la basilique du Vatican, où elle fut ultérieurement installée. Ce célèbre complexe de marbre, auquel Michel-Ange consacra le meilleur de lui-même, constitue une des expressions les plus hautes de son génie; si l'œuvre rayonne de ce sentiment de pureté et presque de chasteté qui avait caractérisé le jeune artiste à ses débuts, elle manifeste en outre, dans l'extrême perfection avec laquelle le marbre est travaillé, la volonté de surpasser l'esthétique de la Renaissance; le frémissement du moindre détail témoigne de l'exceptionnel pouvoir de Michel-Ange d'informer la dure matière. C'était une idée toute nouvelle que de rendre, sous la forme d'un ensemble de marbre destiné à un autel, le thème de la Pietà, déjà traité dans de petites œuvres de dévotion et plus répandue dans la peinture. L'artiste était parfaitement conscient d'avoir réalisé un chef-d'œuvre lorsqu'il grava son nom sur le bandeau porté par la Vierge au milieu de la poitrine: la Pietà est la seule de ses œuvres qu'il ait signée. Le bloc de marbre a été travaillé comme un haut-relief de grandes dimensions; les profondes entailles du ciseau et le mouvement des plis desquels émerge le corps fragile du Christ mort font converger la lumière sur la chair nue, tandis que la Vierge, au visage doux et sévère, fait le geste d'offrir à l'humanité la vie du Fils.

« Pietà ». L'œuvre la plus « finie » de Michel-Ange. Marbre poli, 1499. Saint-Pierre de Rome (L. von Matt-Rappo).



Oeuvres de  
la "Renaissance"  
(debut).

- offrande de la vie du Fils à l'humanité.
- Une des expressions les + hautes de son génie.
- pureté
- extrême perfection du travail du marbre → moindres détails
- volonté de dépasser l'esthétique de la Renaissance.

Un peu plus tard, vers 1504, Michel-Ange crée, dans un climat de recueillement analogue, une autre œuvre dotée d'une profonde signification religieuse : *La Madone de Bruges*, achetée par des marchands flamands — les Mouscron — pour la cathédrale de la ville. Dans cette œuvre, la Vierge, toute jeune, est assise et retient le Fils dans sa descente parmi les fidèles, comme si elle voulait encore l'empêcher d'aller accomplir sa mission parmi les hommes. Cette interprétation originale permet à Michel-Ange de mettre en valeur le contraste entre la sévère immobilité de la mère et la florissante beauté du petit garçon.

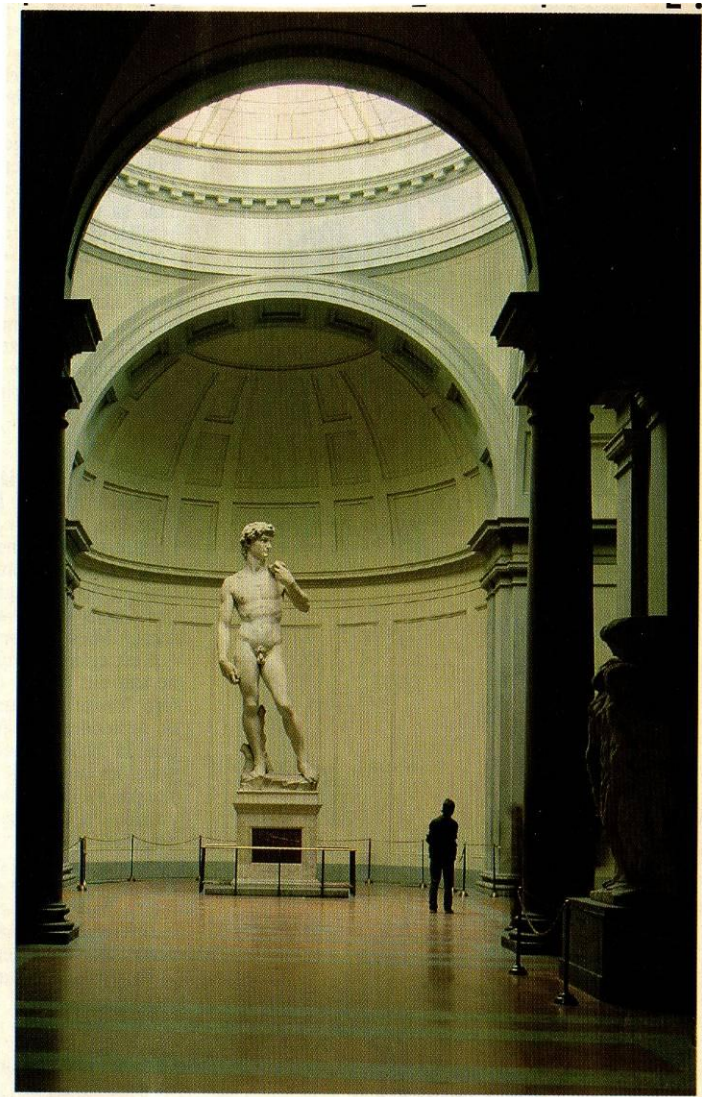
De Sienne, entre-temps, lui parvient la commande de statues pour l'autel Piccolomini, dans la cathédrale (1501) ; il exécute les statues de saint Pie, saint Pierre et saint Paul, toutes remarquablement finies et traitées avec une extrême précision, de la manière déjà employée pour la *Pietà* de Saint-Pierre.



La Vierge toute jeune retient  
le Fils dans sa descente parmi  
les fidèles.  
Elle veut l'en empêcher  
encore.

Mère → révèle immobilité  
→ florissante beauté  
de l'enfant

« David », marbre de Michel-Ange.



Il y avait à Florence, près de Sainte-Marie-de-la-Fleur, un énorme bloc de marbre de près de cinq mètres, d'où Agostino di Antonio di Duccio avait vainement tenté, en 1464, d'extraire une figure, et qui restait inutilisé ; divers artistes avaient essayé, sans succès, d'y avoir accès ; on le confia, en septembre 1501, à Michel-Ange. Après avoir effectué quelques esquisses, il en tira, en 1504, le *David*. La grande sculpture fut traînée, au mois de mai, jusque sur la place de la Seigneurie, et, sur avis d'une commission à laquelle

participait Léonard, élevée devant le Palais-Vieux, sous le regard stupéfié du peuple florentin.

La *Pietà* de Saint-Pierre avait fait connaître, jusqu'au-delà des frontières, le nom de Michel-Ange ; avec le *David*, orgueilleusement dressé en plein cœur de Florence, sa gloire recevait un éclat indiscutable. En

étudiant à Rome les œuvres classiques, l'artiste avait été particulièrement sensible à leur monumentalité ; et il est certain que la conception du *David* témoigne du désir de l'artiste de surpasser les Anciens dans l'art de sculpter des figures gigantesques ; mais peut-être était-il stimulé encore plus par la volonté de réussir là où d'autres

avaient échoué. On a pu constater que, dans ses œuvres précédentes, Michel-Ange mettait déjà toutes ses énergies à dépasser les idéaux de la Renaissance et à exalter le sens de l'héroïsme ; de cette volonté, le *David* fut l'expression farouche, et les contemporains comprennent fort bien que dans leur « géant » s'accomplissent dans toute leur plénitude les aspirations latentes de la Renaissance. Avec cette œuvre, l'artiste affirmait aussi sa personnalité propre, en dotant la figure du jeune héros biblique d'une réalité humaine qui transcende le verisme de l'art de la Renaissance et le libère du joug de l'idéalisme classique.

De fait, le *David*, avec la rude disproportion de ses membres, apparaît comme un jeune berger — et non un héros mythique — qui lance son défi et se prépare au combat en ne comptant que sur la seule force de la foi. La posture à la fois nerveuse et contenue et le fier visage aux grands yeux brillants sous le front irrité donnent la sensation d'une force morale inébranlable.

En voyant l'artiste s'attaquer avec une stupéfiante maîtrise à une entreprise tenue pour désespérée, les Operai de Sainte-Marie-de-la-Fleur lui commandèrent en 1503 douze statues colossales, celles des Apôtres ; Michel-Ange n'en commença qu'une seule, le *Saint Matthieu* (Académie, Florence), qu'il laissa d'ailleurs inachevée.

— il donne au héros biblique  
une réalité humaine  
— on sort de l'idéalisme classique  
de la Renaissance ;  
on dirait un jeune berger  
musclé plutôt qu'un héros mythique  
lance son défi  
force morale inébranlable (il a la foi)

C'est un mouvement culturel qui, au XV<sup>ème</sup> siècle et pendant une partie du XVI<sup>ème</sup> siècle, abandonna explicitement les valeurs médiévales, liées à la féodalité, et eut, parmi d'autres caractéristiques, celle de faire renaître les valeurs de l'antiquité dans la civilisation européenne, le retour aux canons artistiques et aux thèmes gréco-latin, à la perspective classique en peinture.

La renaissance italienne commence au début du XV<sup>ème</sup> siècle et se propage en France, puis dans toute l'Europe. Elle correspond aux débuts des temps modernes.<sup>(1)</sup>

## La classification classique dans la Renaissance italienne :

### Palladio et son architecture.

Andrea di Pietro dalla Gondola, dit Palladio est né à Padoue en 1508 et est mort à Vicence en 1580. Il fut tailleur de pierre jusque vers 1540. L'amitié de l'humaniste Trissino, avec qui il voyage à Rome (1541, 1547, 1549) où il apprécie les monuments antiques (il écrit un livre : *antiquités de Rome*, 1554), une profonde connaissance de Vitruve, une grande assimilation des productions de ses contemporains (Bramante, Jules Romain, Serlio), lui permirent de rassembler les données architecturales, théoriques et pratiques, pour mener à bien l'adaptation des éléments antiques (colonnes, frontons, baies, etc.) à des programmes modernes conformes aux goûts et aux besoins de la classe dominante.<sup>(2)</sup>

Palladio est surtout un théoricien. Il écrit plusieurs traités d'architectures dont *les quatre livres d'architecture* (les « *quattro libri della architettura* »), dans lequel il parle des matériaux et de leurs différentes utilisations, et dans lequel il présente ces œuvres,...



Palladio, Wundram - Pape - Marton, p. 2

Il s'efforce de dépouiller l'architecture de ses contemporains des interprétations trop libres de l'architecture romaine. C'est ainsi que non seulement il restitue aux colonnes leur fonction portante de l'architrave, dont il restaure l'usage (substituant une forme horizontale à une forme courbe), mais il s'attache aussi à se rapprocher de la conception antique des masses.

Une réserve s'impose toutefois : Palladio remplace la pierre par de la brique pour monter des supports, ce qui constitue une différence architectonique sérieuse ; il lui arrive même de dissimuler la brique sous un enduit. En d'autres termes, Palladio traite souvent l'architecture comme un décor de théâtre. On peut considérer qu'il a légué cette tendance à l'architecture baroque.<sup>(3)</sup>

*"La simplification" / "tromperie" aspect structure.*

1 et 2 Le Robert dictionnaire; 3 Les architectes célèbres, tome II

### Contexte général

*Arch. } universalité.  
naissance du classicisme.*

Renaissance italienne, troisième période : le maniérisme. Clarification classique.

On assiste à un renouveau de la culture antique, une rénovation culturelle qui se produit en Europe au XV<sup>ème</sup> et au XVI<sup>ème</sup> siècle, dans les domaines littéraire, artistique et scientifique d'une part, et dans les domaines économique et social d'autre part, avec les grandes découvertes et la naissance du capitalisme moderne. Ce renouveau des arts dont Florence donne le signal au XIV<sup>ème</sup> siècle est contemporain de l'essor de la société laïque et de la redécouverte de la Rome antique. L'aristocratie marchande des Médicis, Strozzi et Rucellai protège des architectes qui ne sont plus seulement des maîtres d'œuvre, mais des artistes complets, engagés dans la recherche universelle du Beau. Le prestige dévolu à l'artiste procède d'une vision nouvelle de l'univers, centrée sur l'homme.

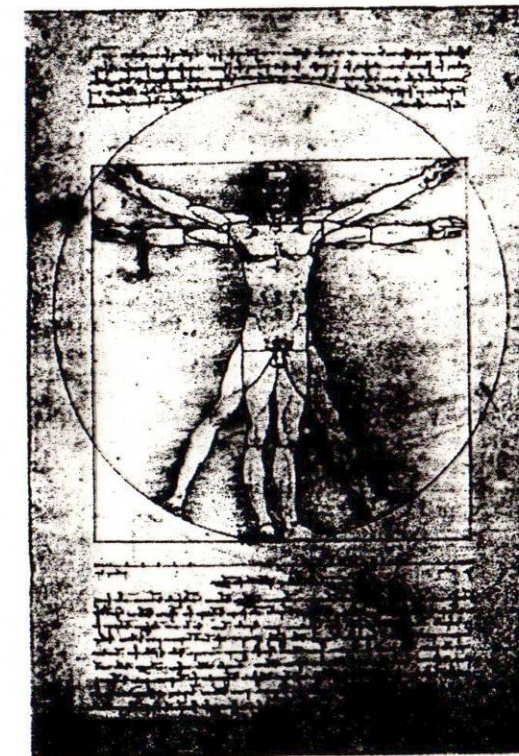


Fig. 1 : Léonard de Vinci  
Les proportions du corps humain

Désormais les peintres représentent mécènes et donateurs parmi les saints du paradis, tandis que les proportions du corps humain inspirent aux architectes les dimensions parfaites de leurs œuvres. La structure comme le décor des monuments de la Rome antique sont étudiés, le texte de référence étant le *De Architectura* (I<sup>er</sup> siècle av. J-C) dans lequel Vitruve a codifié les ordres classiques. L'architecture de la Renaissance est donc cohérente et homogène. Théoriciens et architectes s'en inspirent, tel Leon Battista Alberti (1404-1472) qui définit l'harmonie d'un bâtiment comme un équilibre parfait que le moindre ajout ou retrait détruirait irrémédiablement. L'architecture de la renaissance, même si elle est restée cohérente et homogène, présente une évolution et des contrastes : haute Renaissance et maniérisme.

*A. Palladio : inventeur de l'arch. classique.  
voc. antique + solennel  
+ sévère  
+ monumental  
+ épuré.*

18/III/05.

# PALLADIO

Inventeur du classicisme.

Théoricien.

1<sup>ère</sup> œuvre: Barrique à Vicenza.

(1545-1549) - milieu XVe

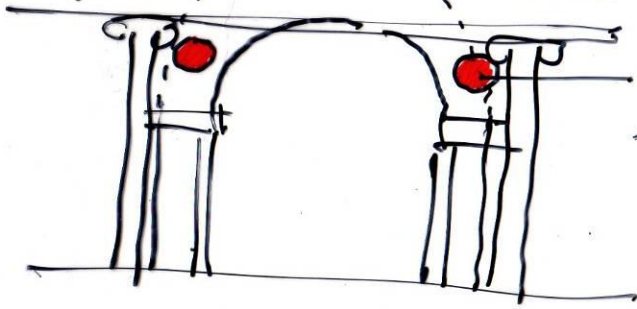
→ ancien Palais Communal.

Enveloppe nouvelle.

2 niveaux  
attique.

Structure de la façade:

1. Torsan + Ionique
2. Equil. entre | et —
3. Travée harmonique Palladienne.



Oculus des écoinçons.  
Rapports harmoniques.

## 2<sup>e</sup>) Palais Chiericati. (Vicenza)

Palais → Campagne.

Loggia à g. et à d. centre plein.

Monumentalité: { Sacle  
Symétrie.

Langage de l'aristocratie.  
Façade strictement latérale.

Prop. des colonnes.  
Mise en place du Voc. gréco-romain + épure.  
Structure lisible et vraie.

## La Renaissance italienne

### Palladio

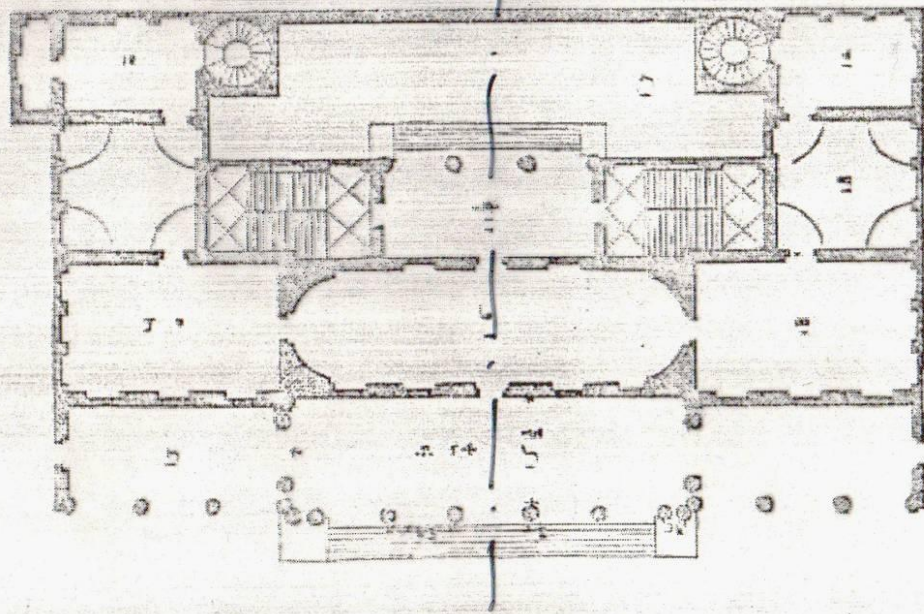
#### Le palais Chiericati



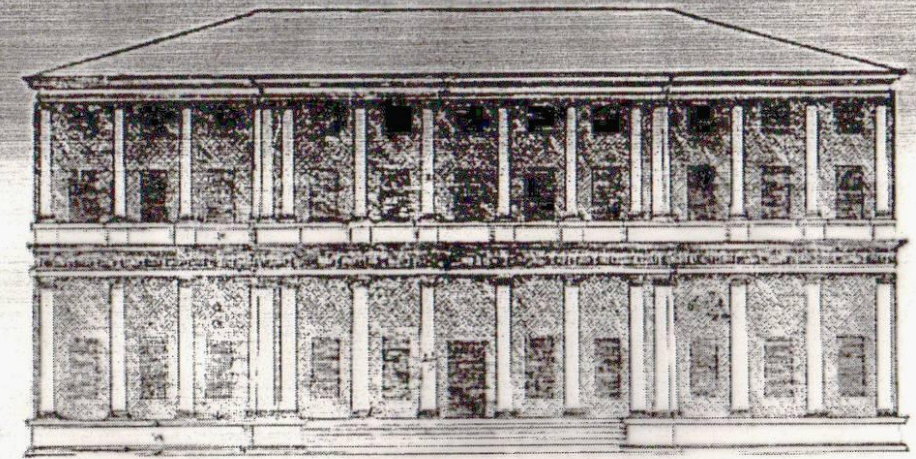
Travail réalisé par Quentin GOULARD  
 Histoire de l'architecture  
 Etudiant en architecture  
 En 4<sup>ème</sup> année  
 A l'ISAI, Site de Mons  
 Année 2000-2001

## Le palais Chiericati

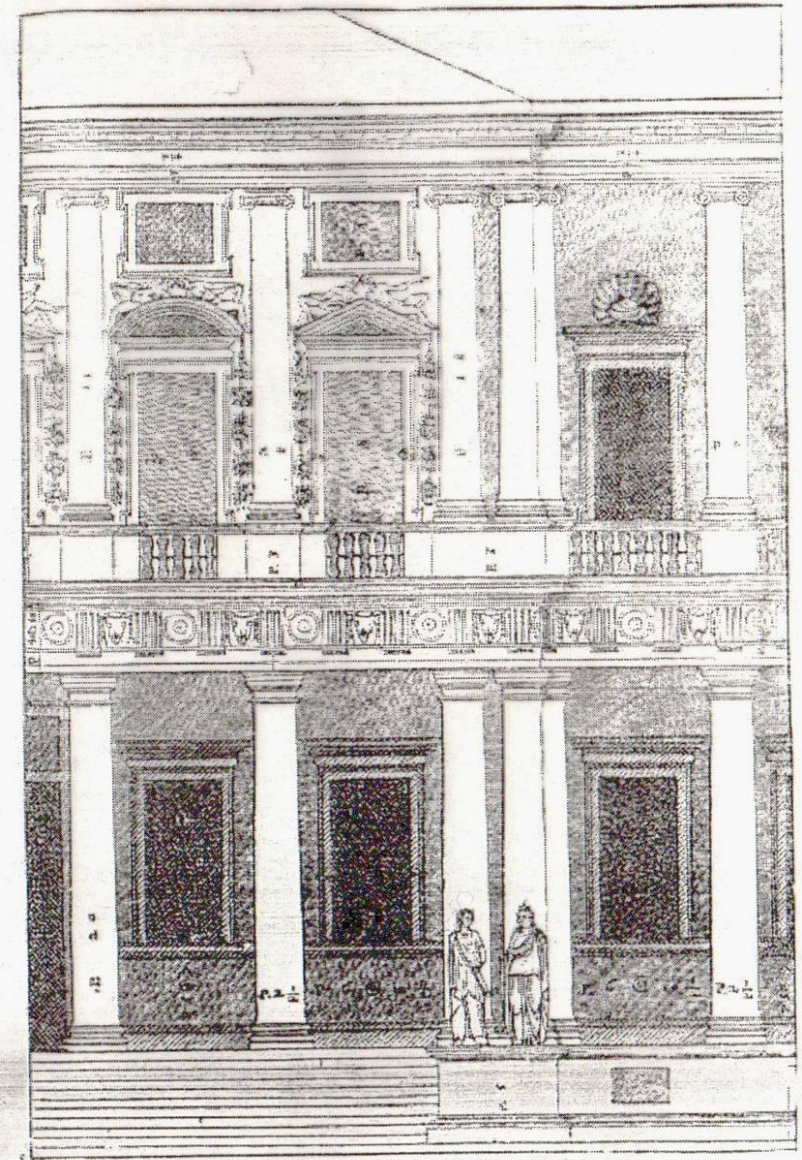
« A Vicence, sur la place qui se nomme l'île, le comte Valerio Chiericaro, gentilhomme de la même ville, a fait mettre en œuvre le dessin du palais Chiericati. Ce bâtiment a dans la partie d'en bas une grande loge qui occupe toute la façade. Le pavement du premier ordre s'élève de terre à la hauteur de 5 pieds, pour pratiquer, au-dessous, les caves et autres lieux nécessaires aux commodités du logement, lesquels on n'aurait pas bien réussis en les mettant tout à fait sous terre à cause du voisinage du fleuve, outre que les étages d'en haut s'en montrent plus gais et jouissent mieux de l'aspect de la campagne. Les grandes chambres ont leurs voûtes exhaussées selon notre première méthode, les autres, plus petites, ont des voûtes à lunette et sont aussi hautes que les plus grandes. Les cabinets sont voûtés de même et ont des mezzanines au-dessus ; chaque voûte est enrichie de compartiments de stuc excellentement travaillés par Bartolomeo Ridolfi, sculpteur de Vérone, avec diverses peintures de la main de Domenico Rizzo et de Battista Veniriano, hommes rares dans leur profession. La grande salle est au-dessus, au milieu de la façade et se rencontre par le milieu de la loge ou galerie ; sa hauteur arrive jusqu'à la couverture du logis, et parce qu'elle débordé un peu en dehors, les angles sont soutenus par des colonnes doubles. De chaque côté de cette salle, il y a des loges dont les soffites ou lambris sont enrichis d'excellentes peintures et font un très bel effet. Le premier ordre de la façade est dorique, et le second ionique. » (*quattro libri*, p 122 et 123)



Plan du palais Chiericati extrait des « quattro libri ». Le vestibule qui domine dans la disposition des pièces reprend la conception rectangulaire transversale du palais. Les pièces bordant le vestibule à droite et à gauche entourent à angle droit la cour du palais. Une loggia permet d'entrer dans la cour, loggia qui s'enfonce entre les deux escaliers principaux.

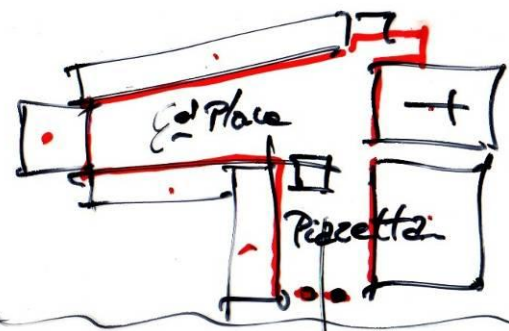


Projection verticale du palais Chiericati extraite des « quattro libri ». Dans cette projection verticale, Palladio présente le palais en tant qu'architecture quasiment « ouverte ». Devant le noyau du bâtiment, on a élevé une loggia à colonnes à deux étages qui couvre toute la largeur de la façade. La partie centrale est légèrement recoupée par rapport au reste de la façade et de plus accentuée par l'amasement, en ses coins, de quatre colonnes très proches les unes des autres.

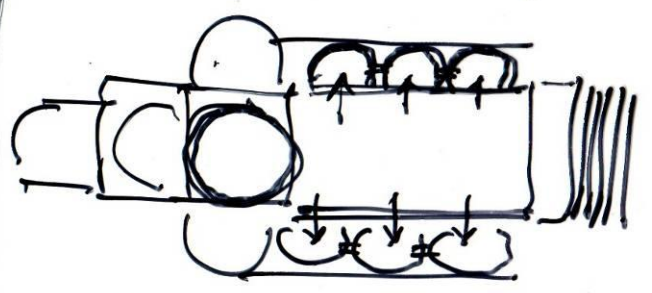
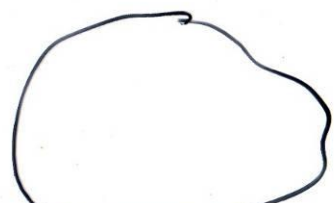


3<sup>e</sup> ex: San Giorgio

Rédempteur

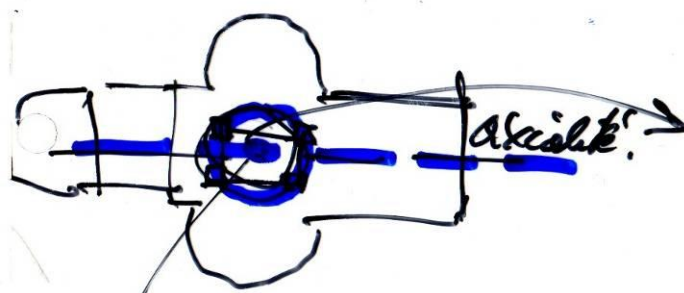


Eglise + monastère.



San Giorgio. Façade principale:

Monumental  
Sobre  
Ordre Colossal, corinthien (solemnité).  
Frontons entrecroisés



Centra l'axiété

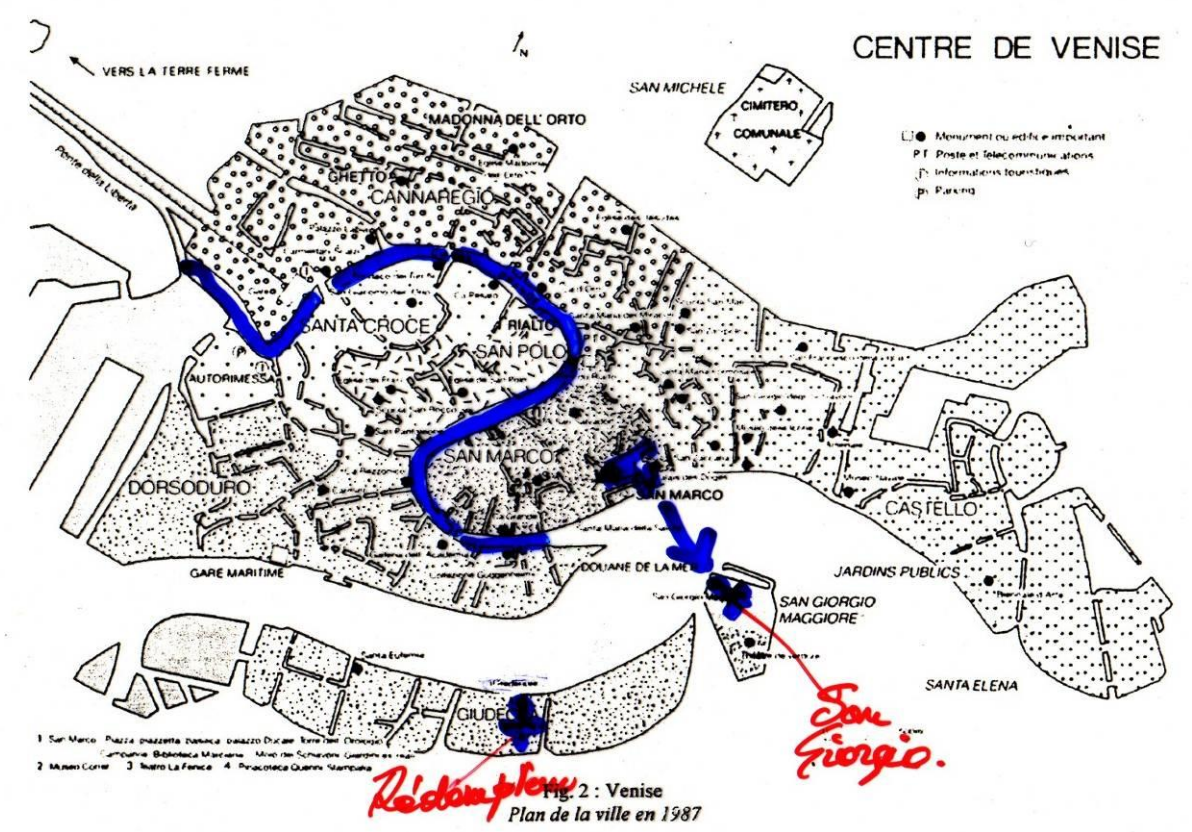
Continuité spatiale interne par la continuité de l'entablement.

Coupole + vue de la lagune.  
+ proche élément incl. de continuité de l'espace vital.

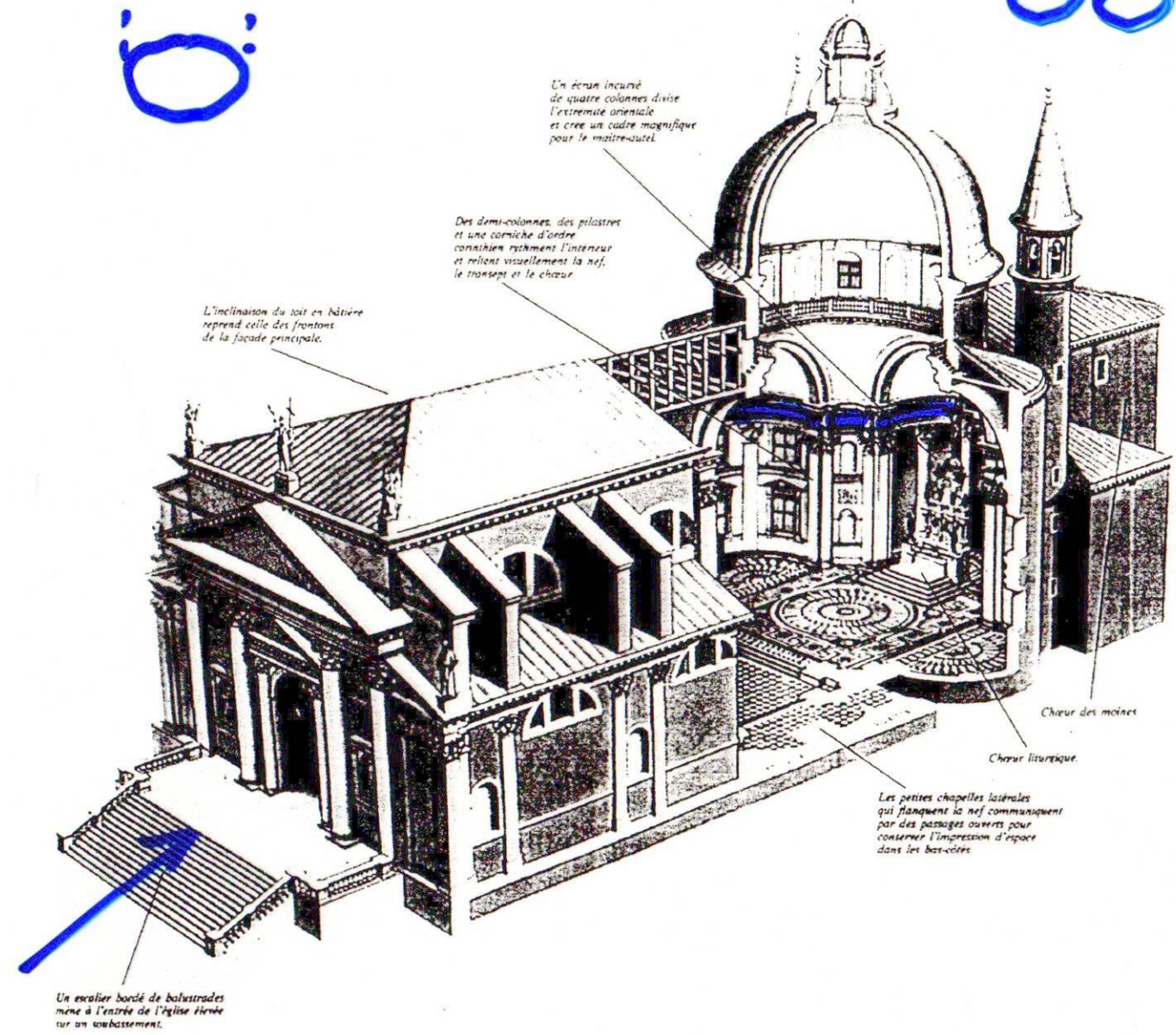
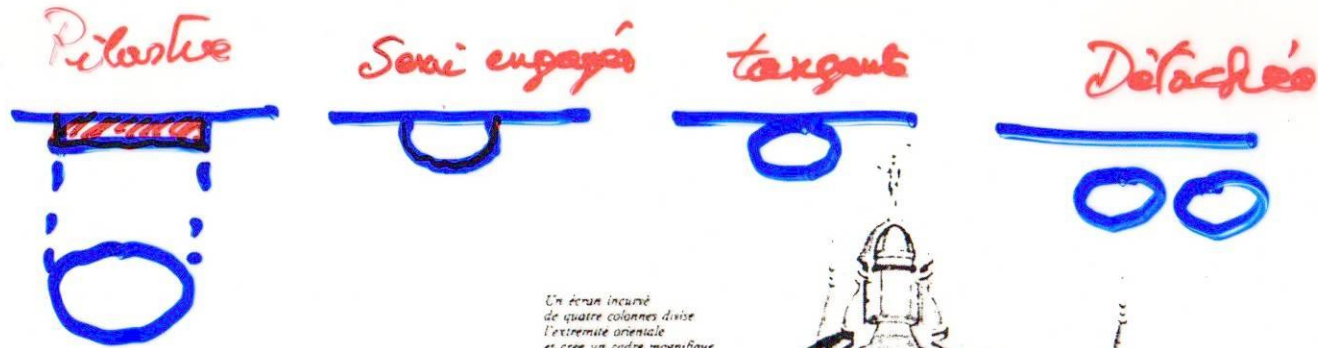
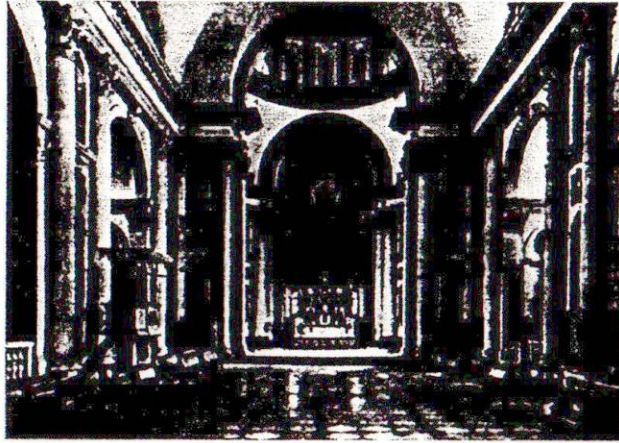
Ainsi, c'est Bramante ( 1444-1514 ) qui en quittant Milan pour Rome en 1499, entraîne l'écllosion d'une architecture harmonieuse et sobre qui caractérise la haute Renaissance. A partir de 1520 environ, Michel-Ange, puis Giulio Romao élèvent des constructions dont le dessin trahit une virtuosité mêlée de tension. L'idéal d'harmonie faisant bientôt place au goût du bizarre et du spectacle cultivé par le maniérisme. Evolution esthétique précipitée par l'instabilité politique, qui culmine avec le sac de Rome par les troupes impériales en 1527 (= seconde Renaissance ). Et enfin se joue en Italie avec la conclusion du concile de Trente en 1563, la reforme de l'art religieux, portée au premier plan avec le retour d'un classicisme de tendance puriste. Le plus grand architecte de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle étant assurément Andra Palladio ( 1508-1580 ).

Contexte particulier

Le 4 mai 1576, le Sénat ordonne la construction de l'église du « Redentore » en remerciement de la libération de Venise de la peste ( une des deux épidémies les plus meurtrières de son histoire ) en bordure de la Giudecca sur la Piazzetta di San Marco.



Cette église devait remplir trois fonctions : église votive, conventuelle ( car elle était l'église monastère des moines capucins installés à Giudecca et qui devaient la gérer ) et de pèlerinage ( car elle constituait le but d'une procession qui avait prononcé le vœu que l'église fût érigée. Celle-ci avait lieu le troisième dimanche de juillet, qui était devenu le jour du souvenir ). Au niveau de l'architecture, la façade du Redentore est sans doute le chef-d'œuvre absolu du classicisme palladien. En ce qui concerne ses limons et ses sculptures, ceux-ci n'ont été ajouté que pendant la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.



Le Redentore se compose de trois pièces placées les unes à la suite des autres suivant un plan longitudinal : le vaisseau, le carré et le chœur dont le centre se trouve accentué par trois absides, chœur et bras du transept qui se fondent dans l'espace central de la croisée. Ce plan était en fait adapté à la grande cérémonie d'action de grâces, présidée par le doge, qui avait lieu là chaque année.

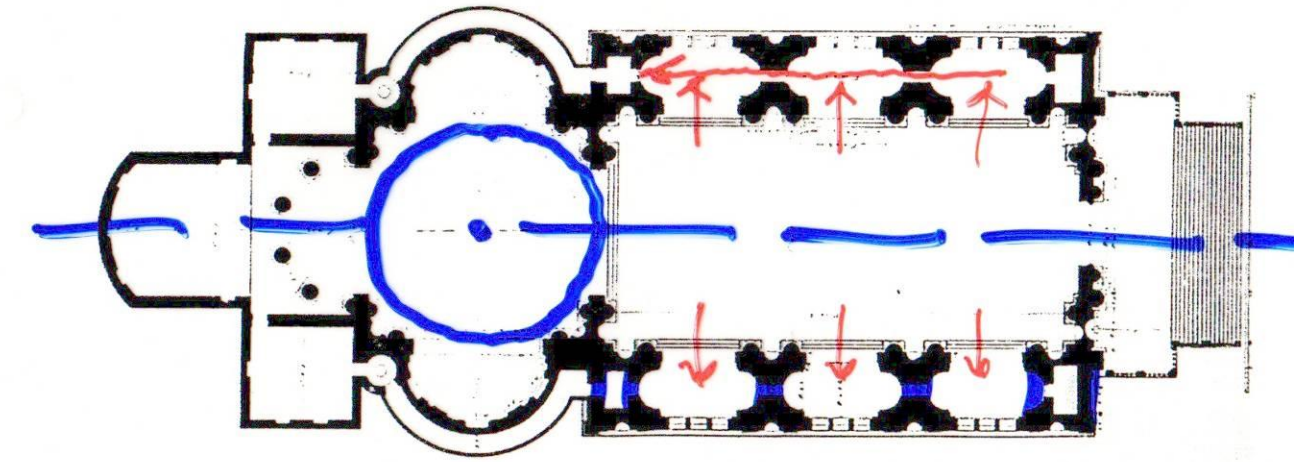
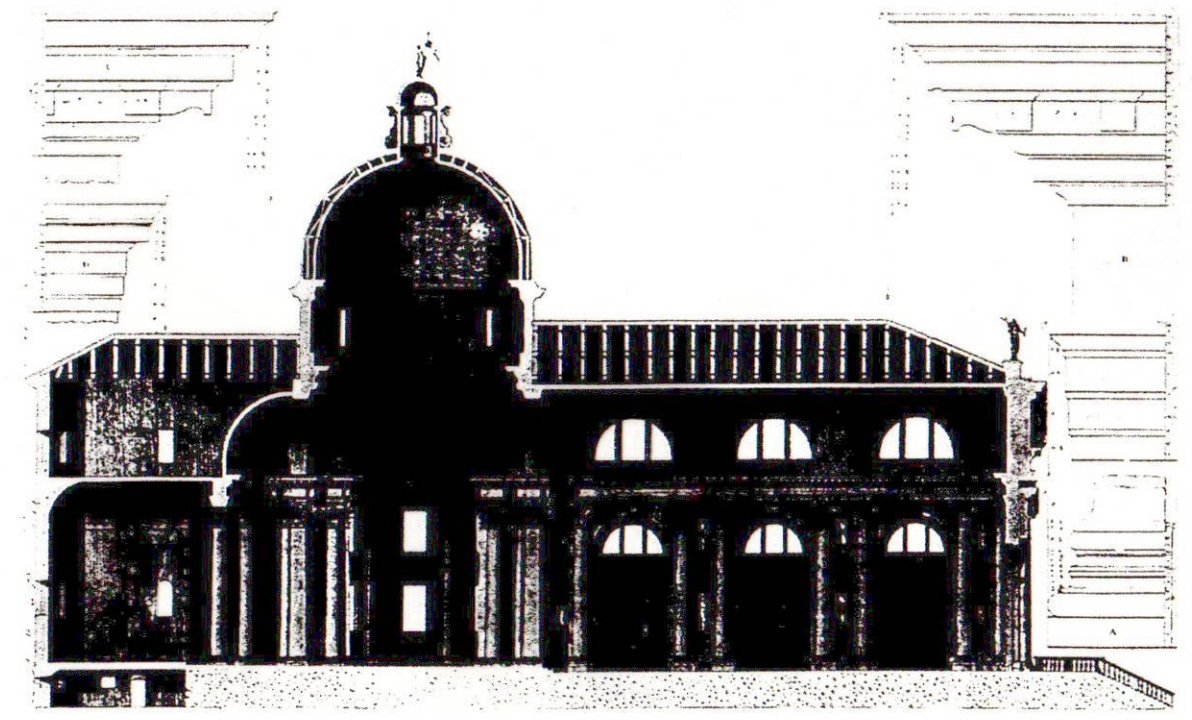


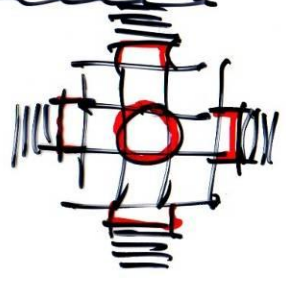
Fig. 5 & 6 : coupe longitudinale & plan

Contrairement à San Giorgio Maggiore, le Redentore n'est pas une basilique à trois nefs, mais une salle dans le vaisseau comprenant des chapelles l'accompagnant latéralement. Ces chapelles débouchent sur le centre sous forme de travée rythmique, c'est-à-dire qu'après chaque pan de mur largement ouvert, on en trouve chaque fois une plus petite et comprenant moins d'ouvertures. Deux

Les villas

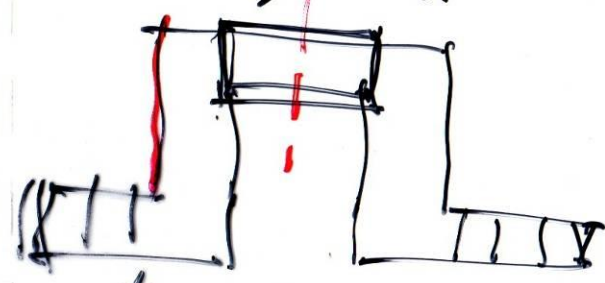
1) archi. de domination <sup>physiquement</sup> → réelle.  
 (soi-même) → Symbolique (domi. dans l'espace).

2) Rotonda



Caractère dominant (>)  
 - centre universel (langage antique)  
 - coupole (cf. Panthéon)  
 - Symétrie médiane totale.  
 - 4 portiques.  
 (véri et simplifié épure)

domaine agricole.



terra ferma.

Conclusion

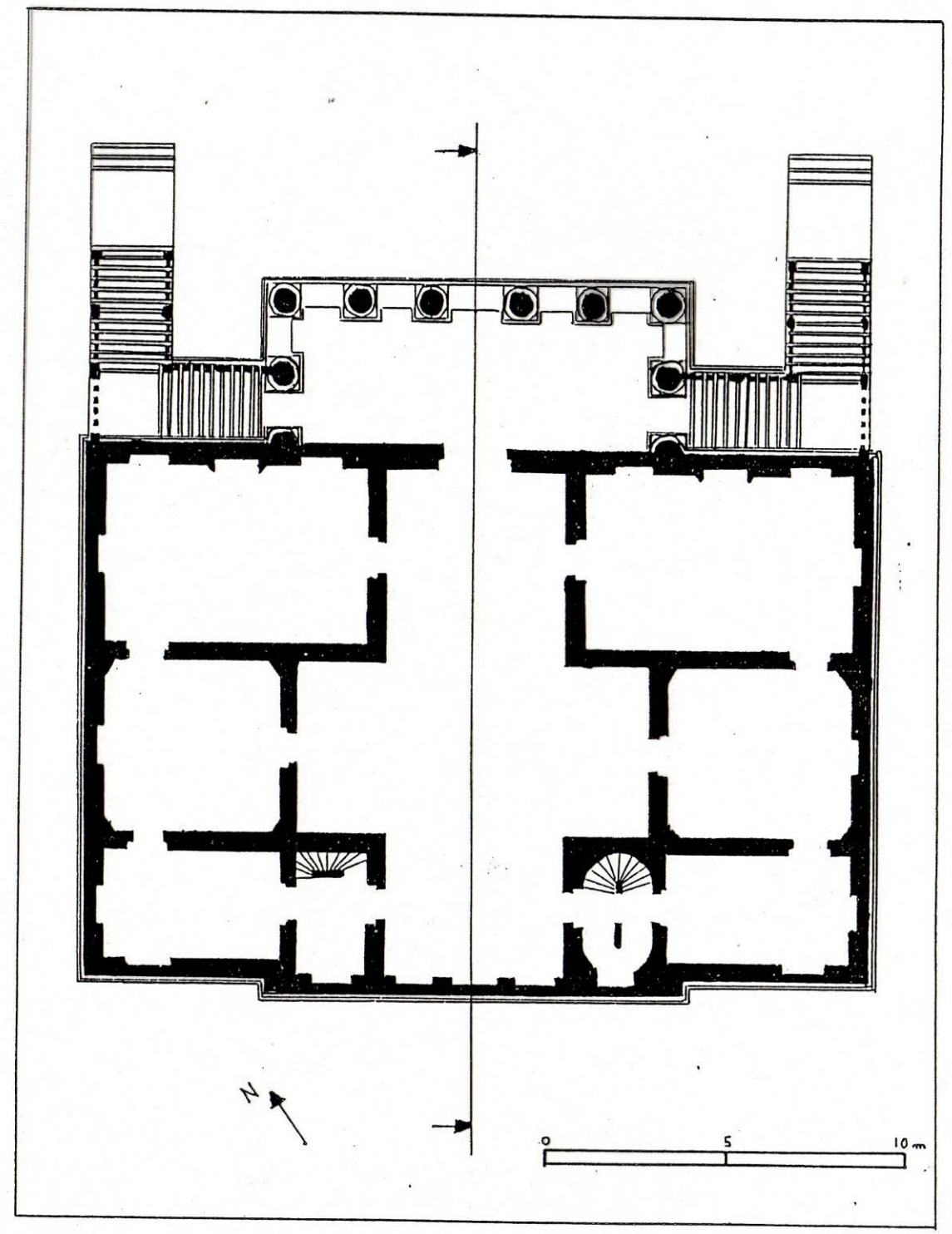
Influences de Palladio  
 via Scamozzi (Vrotsda)

- \* Monumental
- \* Solennel
- \* élévation de la villa romaine.
- \* Symétrie Totale.

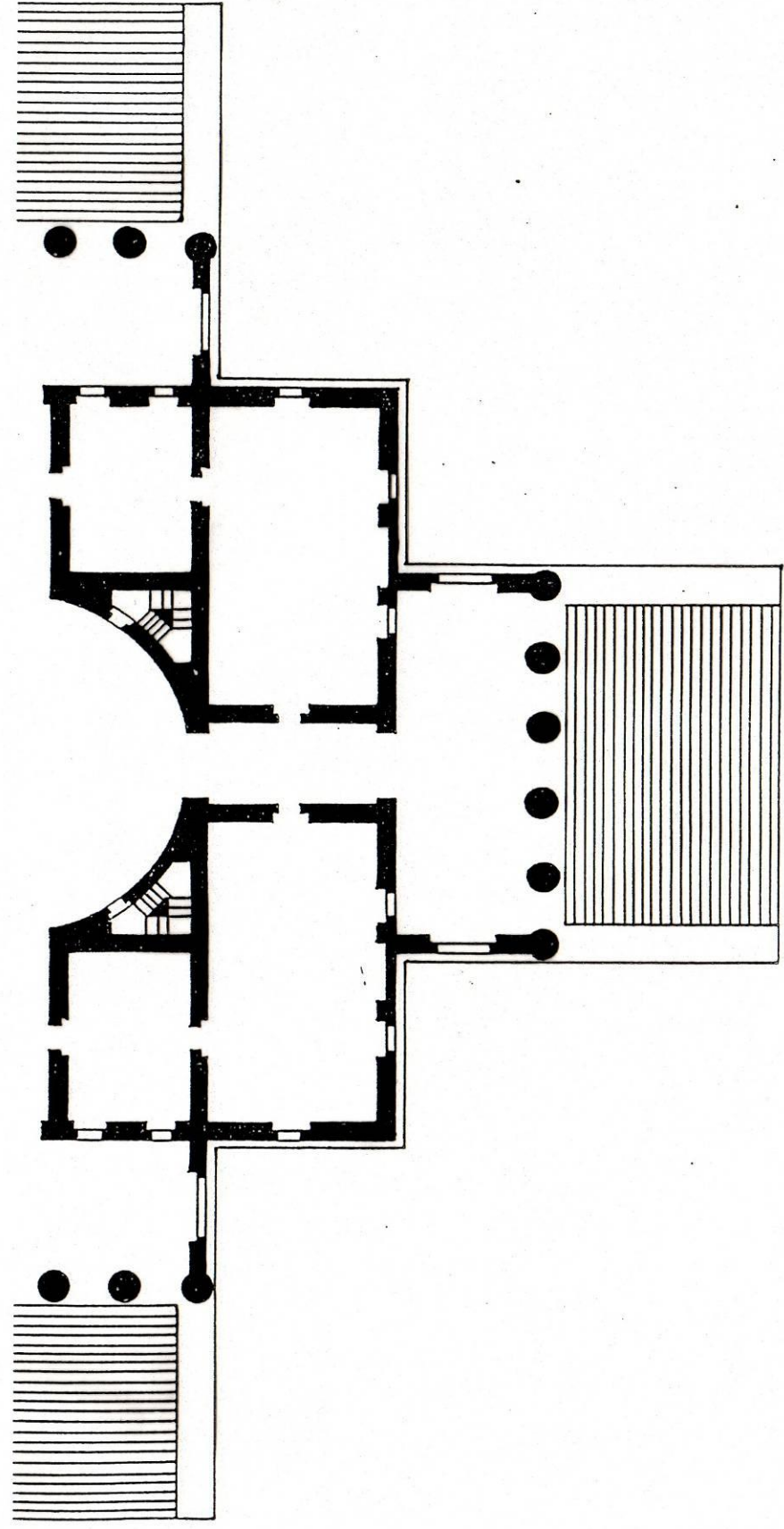
Theatro Olimpico à Vicenza.

- retour à l'antique.
- Décor old théâtre = scène italienne.
- trompe l'œil.

- XVII<sup>e</sup> → protestants
- XVIII<sup>e</sup> → orthodoxes (Russie)
- Iles Britanniques
- NL (Nord)
- D (Nord)
- USA (XVIII<sup>e</sup>)  
 Charlottesville.



Plan

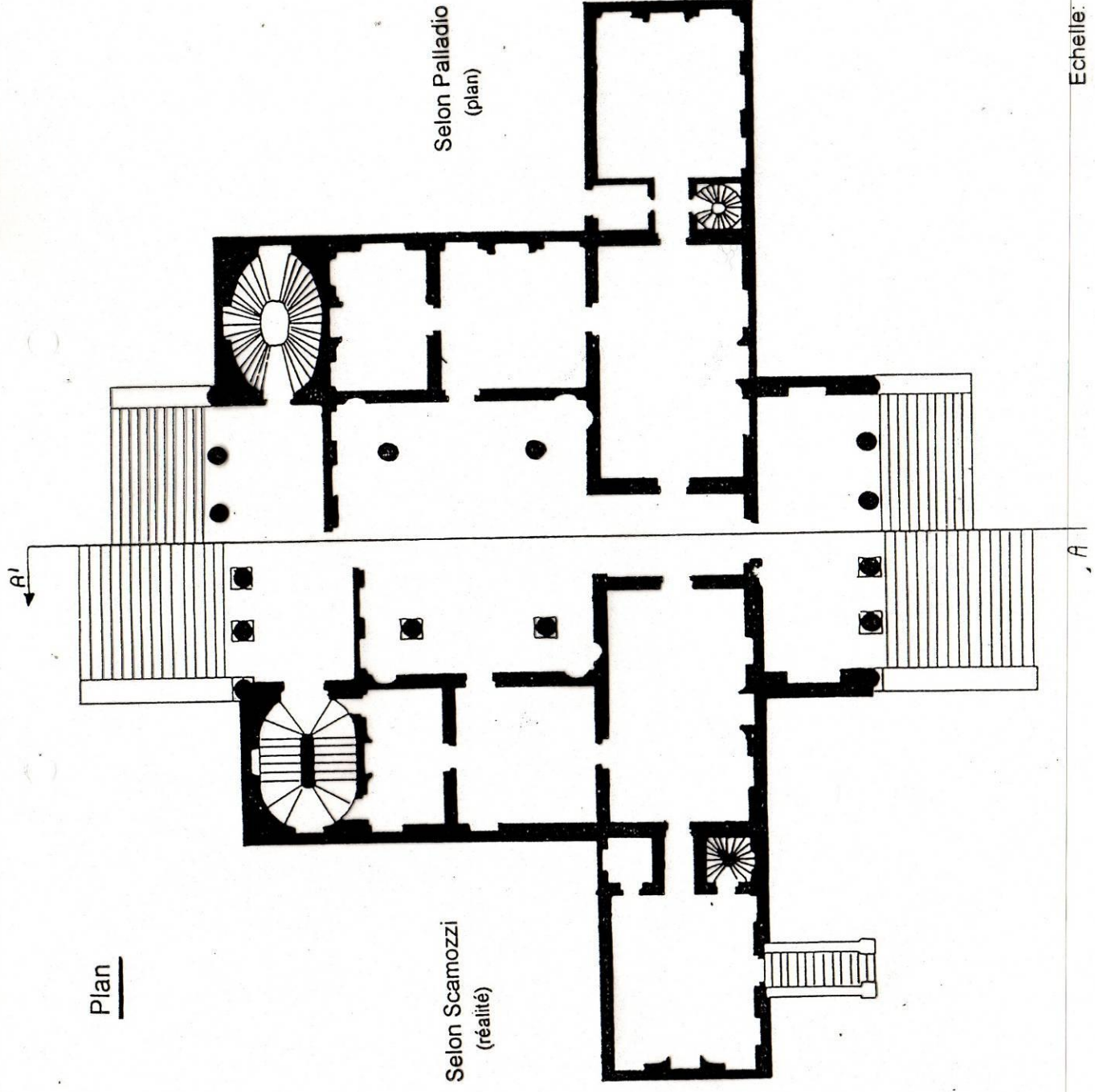


XX  
m

X

V

II I

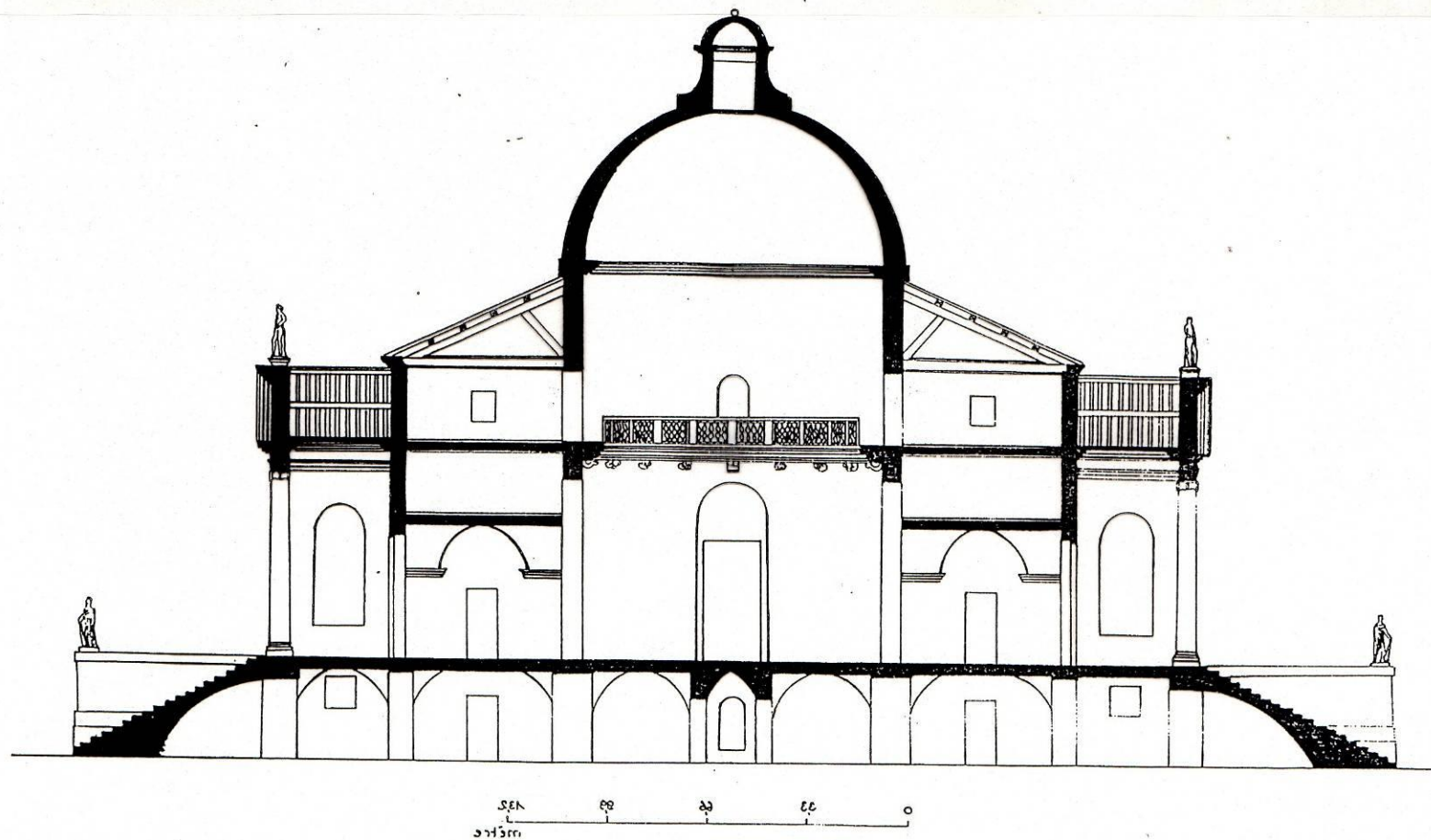
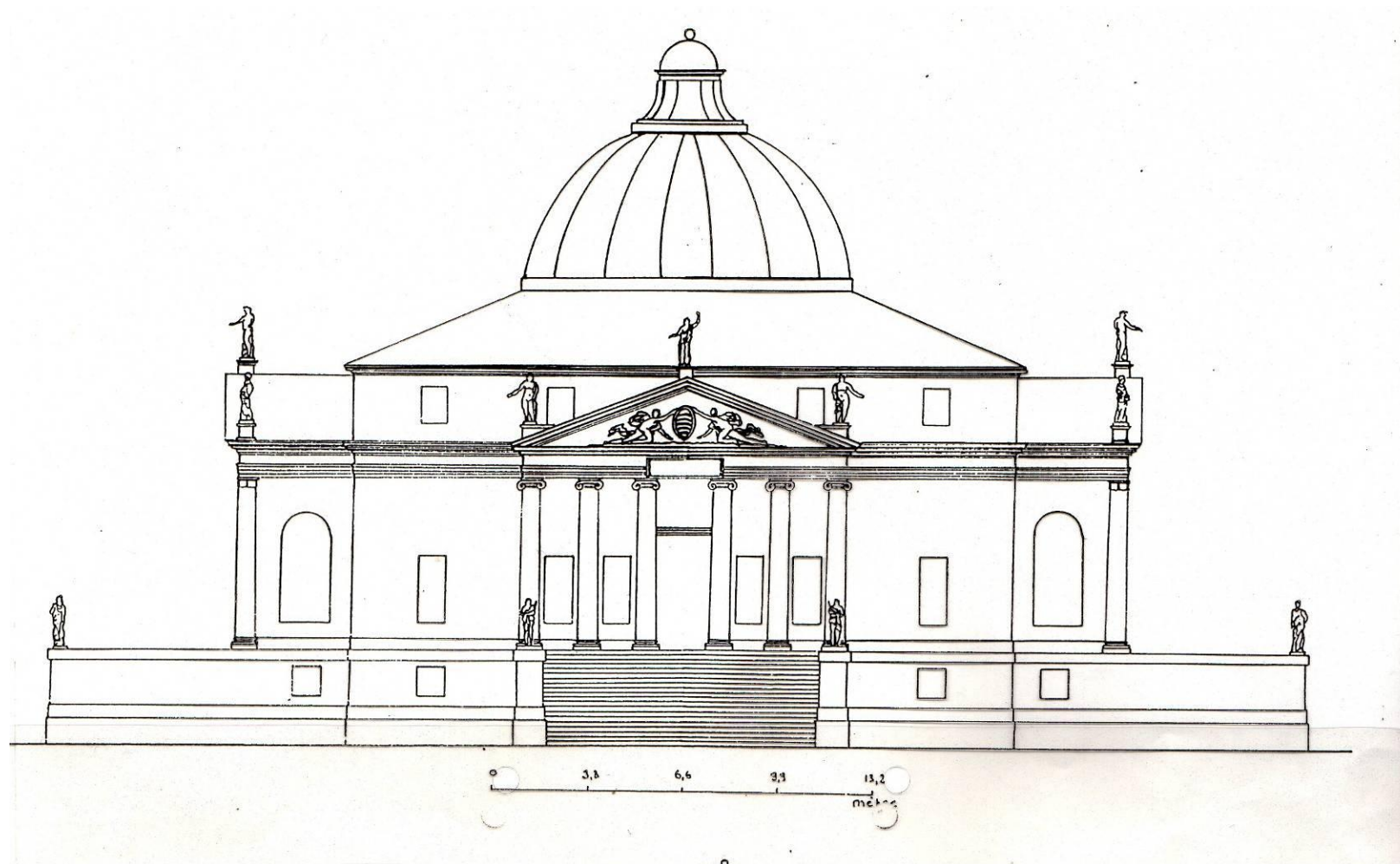


Plan

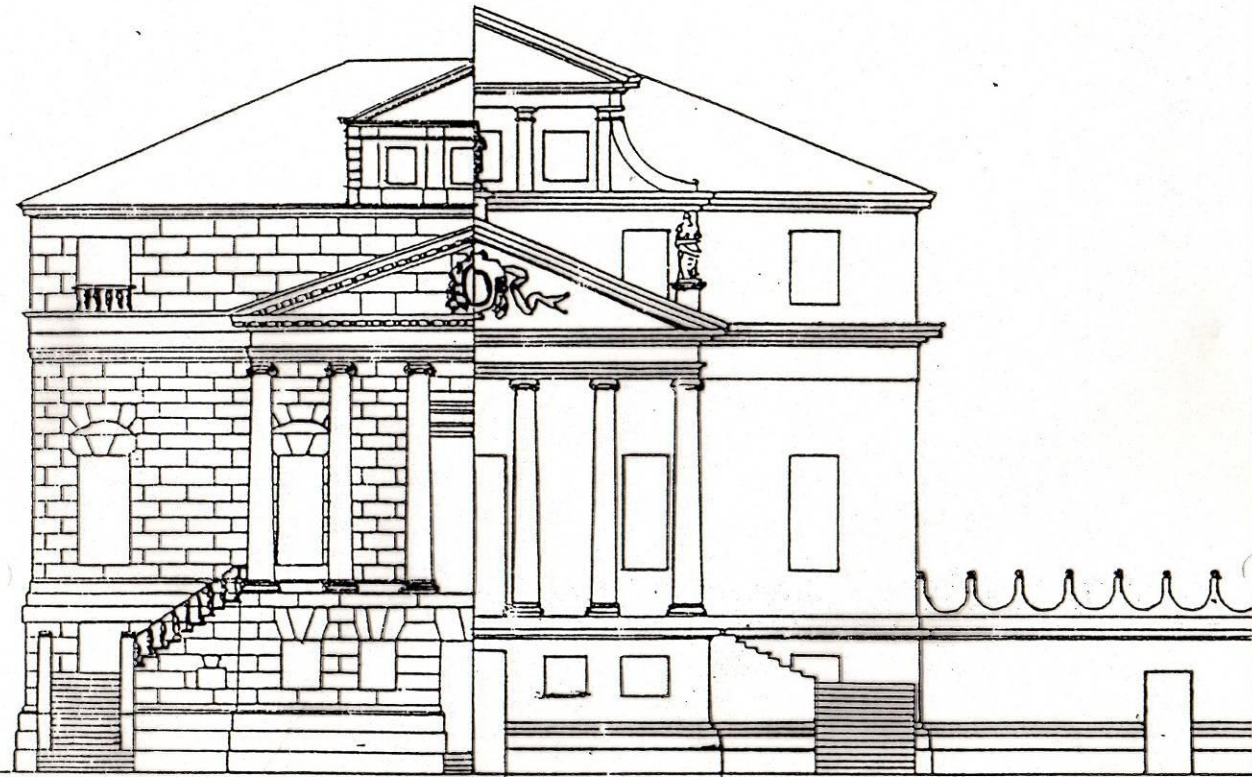
Selon Scamozzi  
(réalité)

Selon Palladio  
(plan)

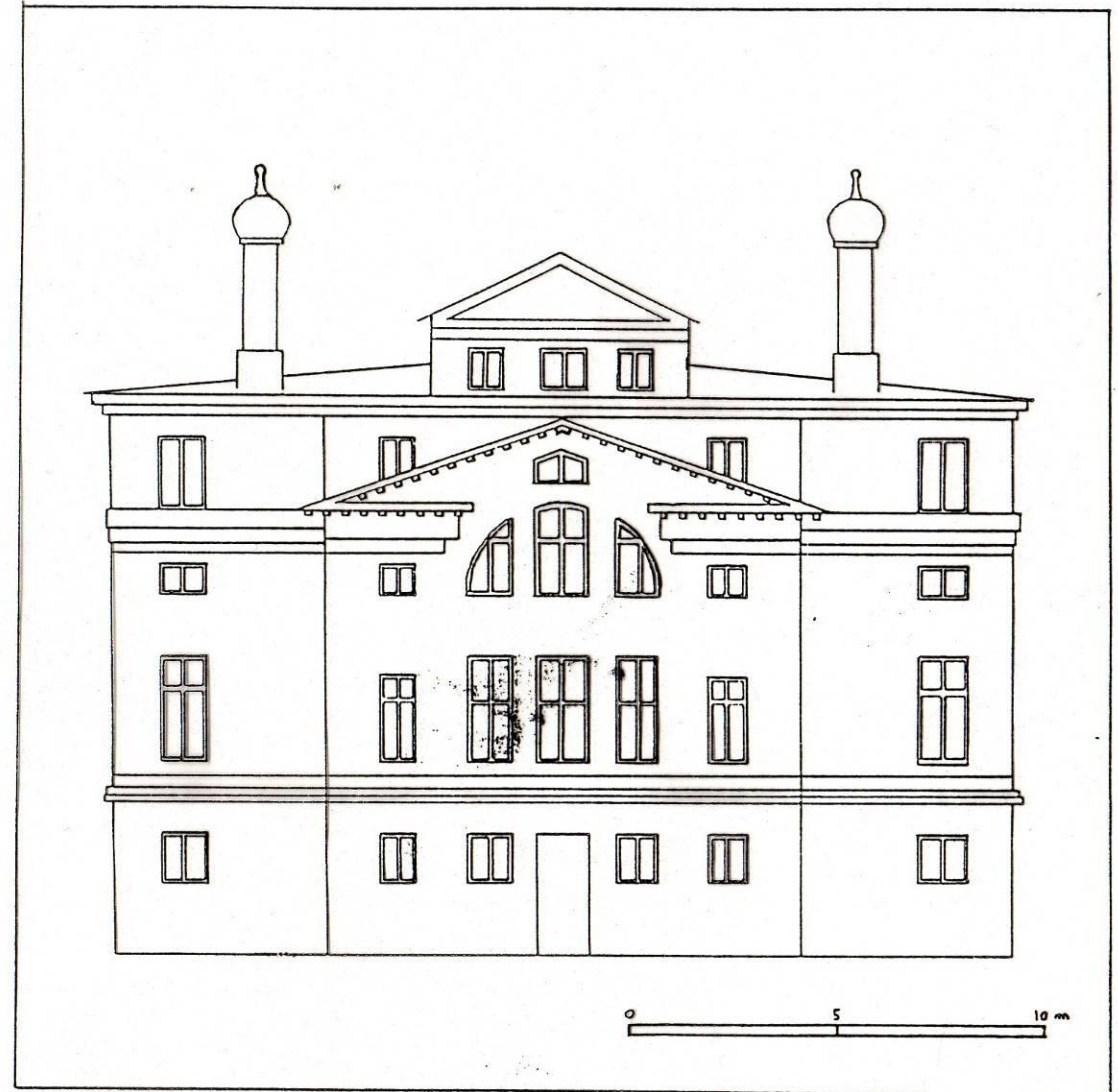
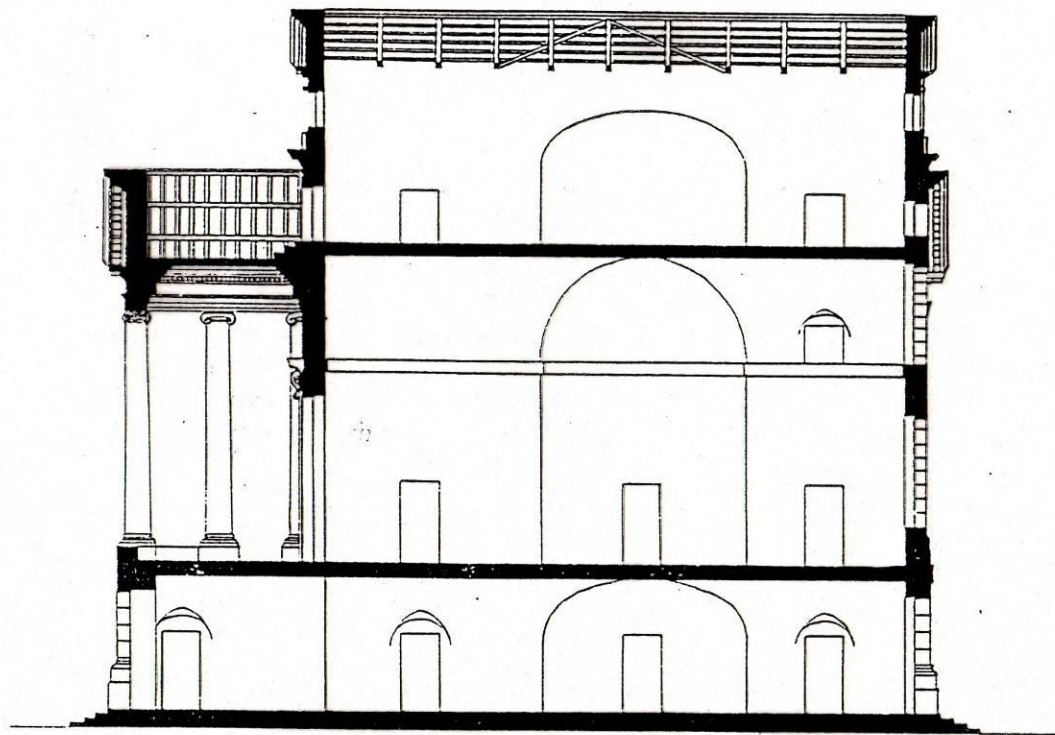
Echelle: 1/200



Façade avant



Coupe

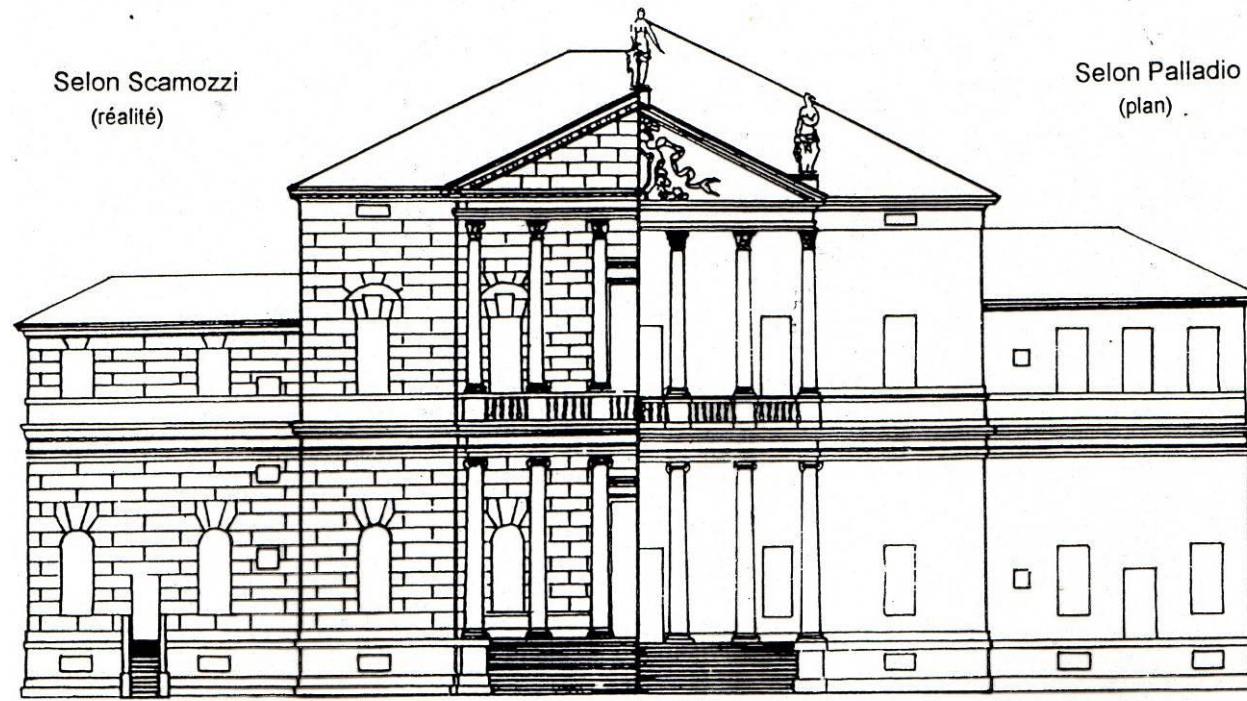


Façade arrière

Façade

Selon Scamozzi  
(réalité)

Selon Palladio  
(plan)



Echelle: 1/200

Coupe AA'



Façade

1. Vignole  
(Projet)

\* 2 niveaux  
1 nœud. nu stephane  
Reflète la structure interne.  
Projetée vers l'extérieur.  
Rythme pilastre  
Rez a-b-a-b  
Donté plastique du mur  
Niches  
fenêtres.  
Cartouches.



2. Della Porta

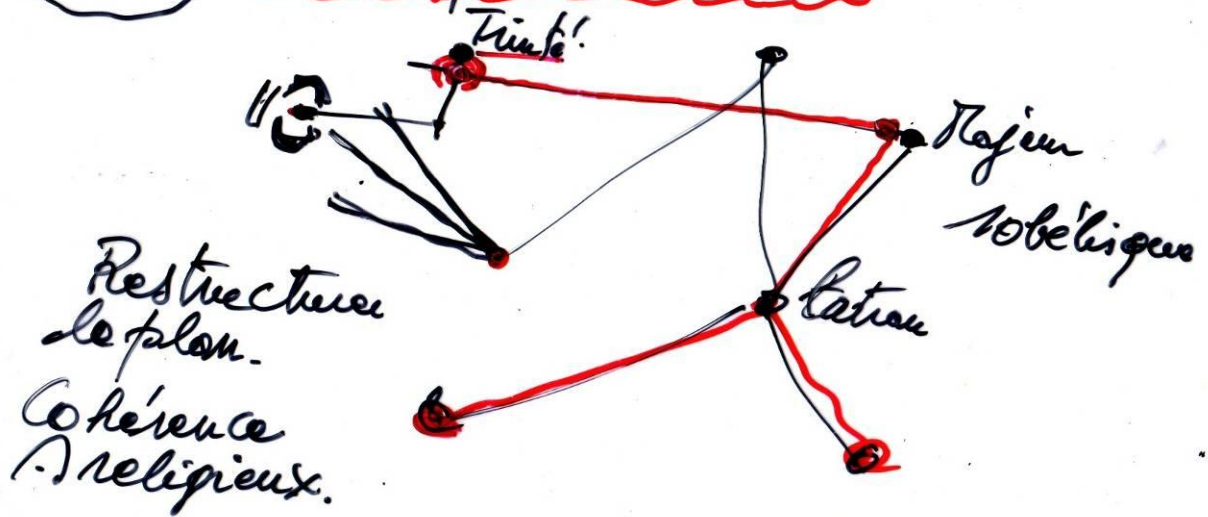
pilastres doublés.  
frontons intégrés.  
ailerons - volutes  
(cf. baroque).  
Conv. int-ext. - parfaite.

l'extérieur se projette  
sur la façade (démont.?).



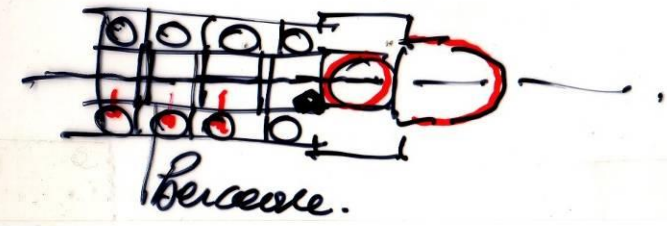
Archétype  
Modèle  
Style jésuite.

1585 Rome plan de Sixte V



Restructurer  
le plan.  
Cohérence  
à religieux.

VIGNOLE  
Rome - El Gesù.



Contexte : Protestantisme (Luther)  
Réforme. (Calvin)  
Réaction de Rome : Contre-Réforme.  
objectif → prédication → liturgie (plan longitudinal).  
propagande (art baroque).