

---

FORMES URBAINES ET  
ARCHITECTURALES  
DE LA TRADITION OCCIDENTALE

---

LIVRE 7  
Baroque - Classique

Jean Doulliez

TRAITÉ D'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE  
INSTITUT SUPÉRIEUR D'ARCHITECTURE INTERCOMMUNAL (ISAI)  
Site de Mons (ISAM), Belgique  
Edition provisoire 1996

25/III/05. 29/III/07.

P. 10. le XVII<sup>e</sup>S

1) Baroque.

Baroque (Italie)

Classique (classico-baroque) (France)

Borricco → inéguarité  
Réforme protestante (Luther Calvin)

↓ Italie

Baroque Religieux

Région d'apparition

Rome

Art de propagande.

Théâtralisisme

Mise en scène

réaction = Contre-Réforme.

Archi. netate

tope à l'œil.

Seduire → cathol. romain

Bernini

Bouwhini

Guarini (Turin).

XVIII<sup>e</sup>S

Réagir contre la  
réforme protestante

LUTHER (Rigueur)

N. Europe

NL

Anglicanisme + Protest.

All du Nord.

Architecture Néo-classique.

→ Jones

→ Webb

→ Van Campen Nl.

France: Classicisme Français  
+ Baroque

Puissance du pouvoir royal

Mise en scène d'un but politique.

XVII<sup>e</sup>S.

Art:

1) Passion de l'âme (Ex: Bernini - St Thérèse: extase)

2) Trad. allégorique (Ex: Rubens: obsc. de croix).

3) Lumière (Ex: Delacroix Fr)

4) Thèmes antiques. (Ex: N. Poussin/Enlèvement des Sabines)

5) Espace (Ex: Plac St Pierre). { opposition espace fermé - ouvert } Central-axial.

6) Naturalisme (→ Romantisme: début XVIII<sup>e</sup>S).

## BAROQUE

- 1 *Le baroque italien*
  - . Les premières œuvres baroques à Rome
  - . Le baroque italien hors de Rome
- 2 *L'accueil européen*
- 3 *Esquisse géographique*
  - . Espagne
  - . Portugal
  - . Amérique espagnole et Brésil
  - . Les pays danubiens
  - . France
  - . Allemagne
  - . Pologne et Russie
  - . Angleterre
- 4 *Le baroque littéraire*
- 5 *La musique baroque*
  - . La naissance d'un style
  - . L'évolution de la musique baroque
  - . Le dernier baroque et la réaction rococo

L'origine du mot « baroque », appelé à une si grande fortune, doit être raisonnablement reconnue dans le mot portugais *barroco*, qui désigne la perle irrégulière, voisin du castillan *berruoco*, qui était lui-même entré dans la langue technique de la joaillerie au XVI<sup>e</sup> siècle. Les dictionnaires français (Furetière, 1690; Académie française, 1718) l'ont accueilli avec ce sens, mais, assez rapidement, celui, figuré, d'étrange et presque de choquant fut admis.

L'*Encyclopédie* a cru que le terme venait du *baroco* des logiciens, alors que la figure du syllogisme ne traduit aucune irrégularité dans le mode de pensée. Il est assez curieux d'observer, à présent, que dans le supplément de l'*Encyclopédie*, de 1776, Jean-Jacques Rousseau (sous la signature S) définit la musique

baroque comme celle « dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances », alors que, par musique baroque, nous entendons l'école musicale du XVII<sup>e</sup> siècle, dans une acception surtout chronologique.

Au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, les théoriciens partisans de l'antique et rénovateurs d'un art architectural classique ont employé l'adjectif « baroque » pour désigner ce qu'ils trouvaient de capricieux, d'extravagant, de contraire à la règle et au goût chez les maîtres italiens du Seicento. Le grand critique d'art, Jacob Burckhardt, professeur à Bâle, qui dans le *Cicerone* (1860) avait contribué à présenter le style baroque d'Italie comme une altération de la Renaissance, est revenu sur cette première opinion et a éprouvé une sympathie croissante envers lui. Mais, en France surtout, le XIX<sup>e</sup> siècle positif, réaliste, admirateur d'un classicisme où il croyait voir la plus parfaite expression du goût, de la raison et du génie national, a condamné l'architecture italienne et les formes qui s'étaient développées à partir d'elle. Il en est résulté que le mot baroque a été pris constamment dans une acception péjorative, jusqu'au lendemain de la Première Guerre mondiale. Alors, les esthéticiens ont prêté au baroque le caractère d'une phase de la sensibilité générale, en littérature et en art, où les valeurs de fantaisie, d'imagination se trouvaient libérées, jusqu'au désordre parfois, mais sans leur refuser l'attrait, le charme et la séduction. On ne peut reprendre ici toute l'histoire du terme baroque et de ses diverses acceptions, mais il est sans doute utile de s'arrêter sur trois observations :

1. Chronologiquement, le baroque est un style artistique général, postérieur à la Renaissance, dont les manifestations les plus affirmées se sont présentées en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle, et qui est passé, y recevant un accueil plus ou moins favorable, en Espagne, en France, en Allemagne, en Europe centrale, en Russie. Art d'imagination, d'invention, de somptuosité, de contrastes, il est différent de la recherche d'équilibre et d'harmonie qui forme l'idéal classique.

2. Mais jamais les artistes qui ont adopté ce style ne l'ont appelé baroque ; ils ont même ignoré, pour la plupart, le mot et le sens que nous lui prêtons. Ils ont admis d'eux-mêmes qu'ils étaient modernes. En France, on a parlé d'un genre « à la romaine ».

3. Intemporellement, c'est-à-dire pouvant être reconnu à toutes les époques et dans tous les genres de création, le baroque est l'audacieux, le surprenant, le contrasté ou l'incohérent. Il est, en principe du moins, le reflet dans les sensibilités et les expressions de périodes de transition, de difficultés internes, de remise en cause de valeurs traditionnelles, d'un affleurement de tendances profondes, douloureuses parfois, inquiètes toujours.

L'idée qu'il a existé au XVII<sup>e</sup> siècle, et qu'il peut exister toujours des catégories baroques a certainement joué un rôle fécond pour l'analyse et la connaissance des civilisations postérieures à la Renaissance. Mais on risque de faire un usage intempérant de la catégorie si l'on donne au baroque, même chronologique, un

caractère trop absolu. Après avoir réhabilité, de manière opportune, des œuvres ignorées ou méconnues à la mesure de certains critères acceptés comme des dogmes, d'une interprétation platonicienne de la beauté, on a trop rigidelement opposé baroque et classicisme quand on a négligé soit les zones marginales, soit les affinités baroques d'œuvres étrangères à la catégorie, soit le problème des inclassables (juste observation de M. M. Reymond, en 1960, sur la ligne de démarcation du baroque *stricto sensu*, lorsqu'elle passe « à l'intérieur de groupes d'écrivains ou de formes de style qu'on serait trop tenté de considérer en bloc, soit pour les rattacher au baroque, ou pour les en distinguer », ou encore les fines suggestions de M. P. Charpentrat dans *Le Mirage baroque*, 1967 : « L'art baroque existe-t-il ? »).

De même, en ce qui concerne le baroque chronologique, la difficulté est grande d'en fixer les limites d'apparition et de disparition. Les critiques allemands du XIX<sup>e</sup> siècle ont parlé de Frühbarock (traduisons prébaroque ou baroque primitif), mais il n'est pas aisé de le distinguer de la Renaissance tardive. Quant au terme d'arrivée, la barrière arrêtant le baroque est assurément fournie par le néo-classicisme et le retour à l'antique : mais que dire du rococo du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la fois proche du baroque et différent de lui ? On glisserait vers une sorte de triptyque : Renaissance tardive ou, comme le terme a tendance à s'imposer, maniérisme, baroque, rococo, ce qui correspondrait en somme au XVII<sup>e</sup>, au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle. Répartition exacte qui permet d'observer une évolution historique, là encore hypothèse de travail qui aide à mieux reconnaître les étapes, mais qui ne doit pas faire oublier la fluidité ou la complexité des passages, c'est-à-dire que ces périodes, procédant l'une de l'autre, ne sont jamais hermétiquement closes et, enfin, que le classicisme français ne peut être absorbé dans la catégorie baroque, pas plus que le baroque ne doit être raisonnablement tenu pour l'altération ou la corruption d'un classicisme antérieur ou contemporain. On ne doit jamais perdre de vue que le baroque, comme tout autre style, correspond aux tendances profondes des sociétés où il se manifeste, qu'il rejoint des courants idéologiques : philosophiques ou religieux, mais qu'il se rattache également à des circonstances historiques particulières. Dans une Europe déjà aussi variée et nuancée que celle des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, il ne peut être nulle part imposé du dehors. Il se concilie avec des exigences locales et il a dû prendre, en conséquence, des aspects différents selon les pays.

## BAROQUE BAROQUE

Le baroque est le style de la Contre-Réforme, a-t-on dit. À n'en pas douter, parce que le concile de Trente avait maintenu la vénération des images et qu'il avait prêté désormais à l'Église catholique le caractère d'une religion sensible, où les rites et les manifestations extérieures du culte occuperaient une grande place (ce qui n'excluait en aucune manière, cependant, le souci d'une vie religieuse intérieure et le développement du christocentrisme), la Contre-Réforme catholique favorisait les arts : construction et décoration d'églises. En outre, par la centralisation relative de l'Église, la place accordée au magistère pontifical et à Rome, elle désignait l'Italie pour être le lieu où ces expériences nouvelles seraient accomplies et deviendraient des sources d'inspiration, sinon des modèles pour toute la catholicité. Rien de tout cela ne prêtait de nécessité à l'adoption d'un style, de préférence à un autre. On a cherché dans les dernières manifestations du génie de Michel-Ange les prodromes du baroque : la fresque monumentale et tragique du *Jugement dernier*, à la Sixtine, la magnificence cosmique du dôme de Saint-Pierre. Déjà on peut y reconnaître les traits qui reparaitront dans le baroque : le pathétique et le grandiose. Ils ne sont nullement exclusifs. La multiplication des ordres religieux et leur renouveau suscitent des constructions et des décorations d'églises. On pense aussitôt aux Jésuites. Leur intention première n'a point été d'introduire un style nouveau dans l'art religieux, et encore moins que ce style fût pompeux et triomphal. À peine l'un des généraux de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle a-t-il pensé à un mode particulier (*il modo nostro*) pour les églises de la Compagnie, mais ses prescriptions auraient été fonctionnelles : clarté de la nef, visibilité et audibilité de toutes les parties du sanctuaire, petites tribunes. Avant tout réalistes, obligés de tenir compte des milieux où ils allaient exercer leur apostolat, les Jésuites se sont gardés d'innovations et ont montré beaucoup de souplesse dans le choix des plans, laissés aux initiatives locales, et seulement contrôlés et approuvés par Rome.

Dans le cas du Gesù de Rome, ainsi que l'a démontré le père Pirri, une intention de sévérité, de sobriété, qui à les préférences des pères, doit se concilier avec le goût plus fastueux du donateur et protecteur, le cardinal Alexandre Farnèse, prélat de la Renaissance. Le plan de Vignole, la façade régulière, massive et grave de Giacomo Della Porta maintiennent leur filiation avec les œuvres de l'époque antérieure. L'esprit des premières années de la Contre-Réforme n'est pas particulièrement favorable à l'éclat. Cependant, la prédilection de la Renaissance pour les décorations somptueuses continue à s'affirmer alors à Saint-Jean-de-Latran, dont les plafonds ornés de motifs vigoureux sont chargés d'or, et les murs du transept recouverts de fresques fleuries, d'un raffinement maniériste. Sur tout, des circonstances nouvelles pressent les changements : après l'austérité de saint Pie V, le pape moine, ses successeurs rejoignent la lignée des papes mécènes et constructeurs. Italiens et fils de la Renaissance, la beauté de Rome leur paraît un hommage à l'Église et à Dieu. Sixte Quint imagine de remodeler la ville, d'y faciliter la circulation par de grandes percées et d'ornez les places en y relevant les obélisques du monde païen. Souci pratique, à cause du jubilé de 1600 dont la date approche et qui doit amener dans la cité une affluente de pèlerins, mais auquel se mêle une nouvelle idéologie. Des événements heureux se succèdent en série : la victoire sur les Turcs à Lépante (1571) qui a délivré la Chrétienté de la menace de l'Islam, les progrès de la conversion en Allemagne, l'abjuration de Henri IV qui garantit la fidélité du royaume de France, autant de signes que Dieu confirme la vocation salvatrice de l'Église. Il

convient de l'affirmer par des actions de grâce et, dans l'esprit général du temps comme dans la tradition propre à l'Italie qui croit à l'effet des œuvres monumentales pour frapper l'opinion en exaltant la grandeur, de fixer dans le site urbain les témoignages de ces triomphes.

Les cardinaux sont invités, de leur côté, à embellir leurs églises et à rendre leurs demeures plus imposantes. D'où la reprise des travaux à Saint-Pierre. Sur la place précédant le sanctuaire, Dominique Fontana avait, non sans peine, dressé l'obélisque. Maderna acheva la transformation de la nef, de croix grecque en croix latine, et, pour façade, il édifia un palais à colonnes, superbe et adventice, dont la loge pour la bénédiction pontificale forme le centre. Des artistes venus du Nord et de Naples se retrouvent sur les chantiers de Rome, dans les denses équipes de la fabrique de Saint-Pierre où se forment alors ceux qui vont devenir les maîtres du baroque romain : le Bernin et Borromini.

Rappel  
Sem

→ D\*

au début de la Contre-Réforme  
encore de la  
- néo-classique  
- austère

Mais l'articulation de la façade en 2 ordres de Vignole (et Della Porta) sera maintenue ds le Baroque -  
on y ajoutera  
- le grandiose  
- le pathétique  
- le décor somptueux

On verra des variations très # sur ce thème

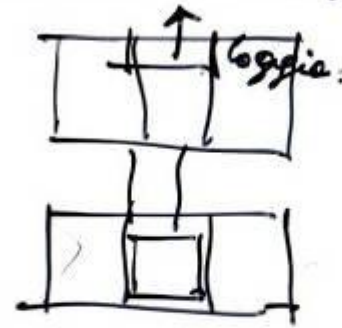
### 1 Le baroque italien

#### Les premières œuvres baroques à Rome

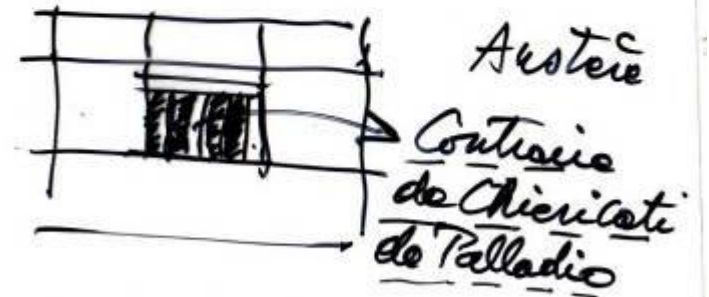
Il est hors de doute que l'Italie, par la qualité des œuvres et des maîtres qui s'y révèlent alors, a fourni les modèles et donné l'impul-

16.03. Clasicisme au GB et 16.02 au NL.

JONES  
\* Queen's House Greenwich.



influence de Palladio  
- symétrie  
- défillement



5<sup>e</sup> - Corint ~~garden~~

\* Salle des Banquets, Whitehall, London (1614).  
1 message : rapport façade ↔ espace.

NL \* Mauritshuis - la Haye. Van Campen (1633-1644)



- influence Palladienne.  
- accentuation de la façade principal  
- Pierre + briques pour les deux niveaux  
- Toit en coupe.

Rigueur  
Sévérité

\* Palais Royal (Amsterdam) Van Campen.  
Hôtel de Ville

- Monumental Répét. rigoureuse des proportions  
- Austerité Rez + 2 + 2  
- corp central avec fronton → clocher  
- ailes g-d.

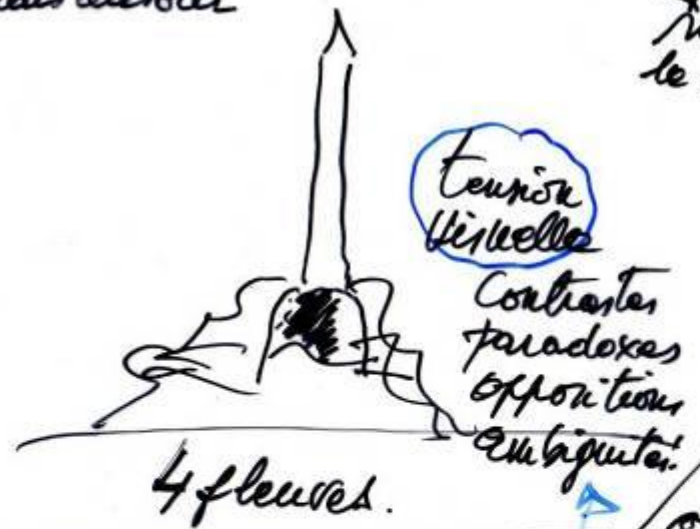
11.03. Baroque Italie

01. Urbanisme: Rappel:  
 Plan Sixte V. reliait des pôles religieux obliques.  
 ↳ Symbolique  
 Sens de ce réseau  
 redonner 1 importance  
 à la capitale de la chrétienté

03.04 BERNINI.

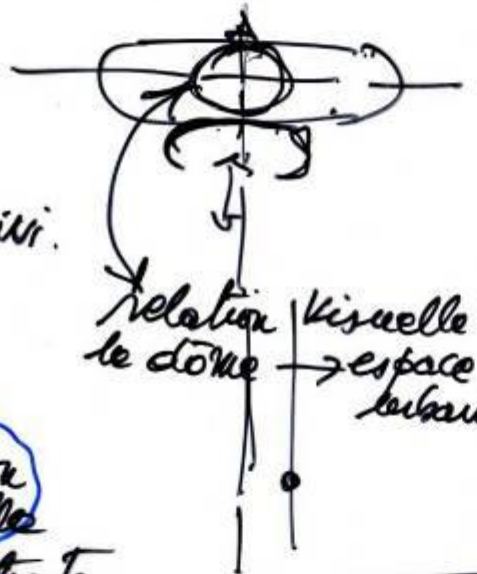
1) Navone

origine: Stade Domitien  
 276m  
 Ste Agne  
 Navone = bateau. BORRORINI.  
 Palais autour



tenue visuelle  
 Contrastes paradoxes oppositions ambiguës

et St Pierre.



② Composition géom. rigoureuse.  
 décalage → oblique axes de l'elles sont les axes de l'axe prolongé vert. vert. central + axial. contraplongie

2) Place St Pierre.

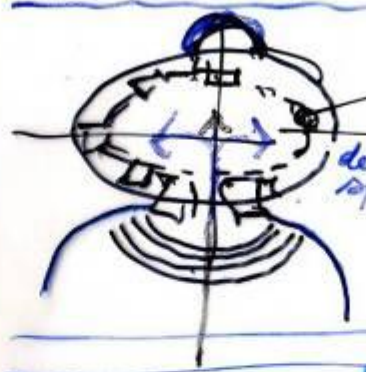
Espace ouvert / fermé

bras ouverts: pélerin accueilli  
 ellipse = plan central / plan axial.



Rem. importante:  
 ③ Coupole est lointaine → place.  
 ④ dim. colonnes → ou est à l'échelle.

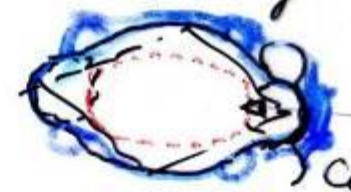
San Andrea - Bernini - Rome. (Quirinal) (1658).



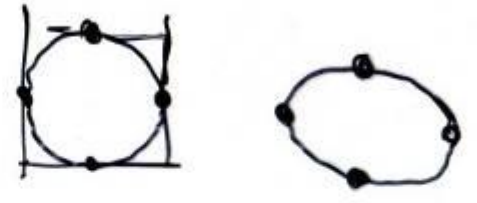
elliptique dôme = sphère céleste  
 or + blanc = couleurs pontificales.  
 Concave - convexe.

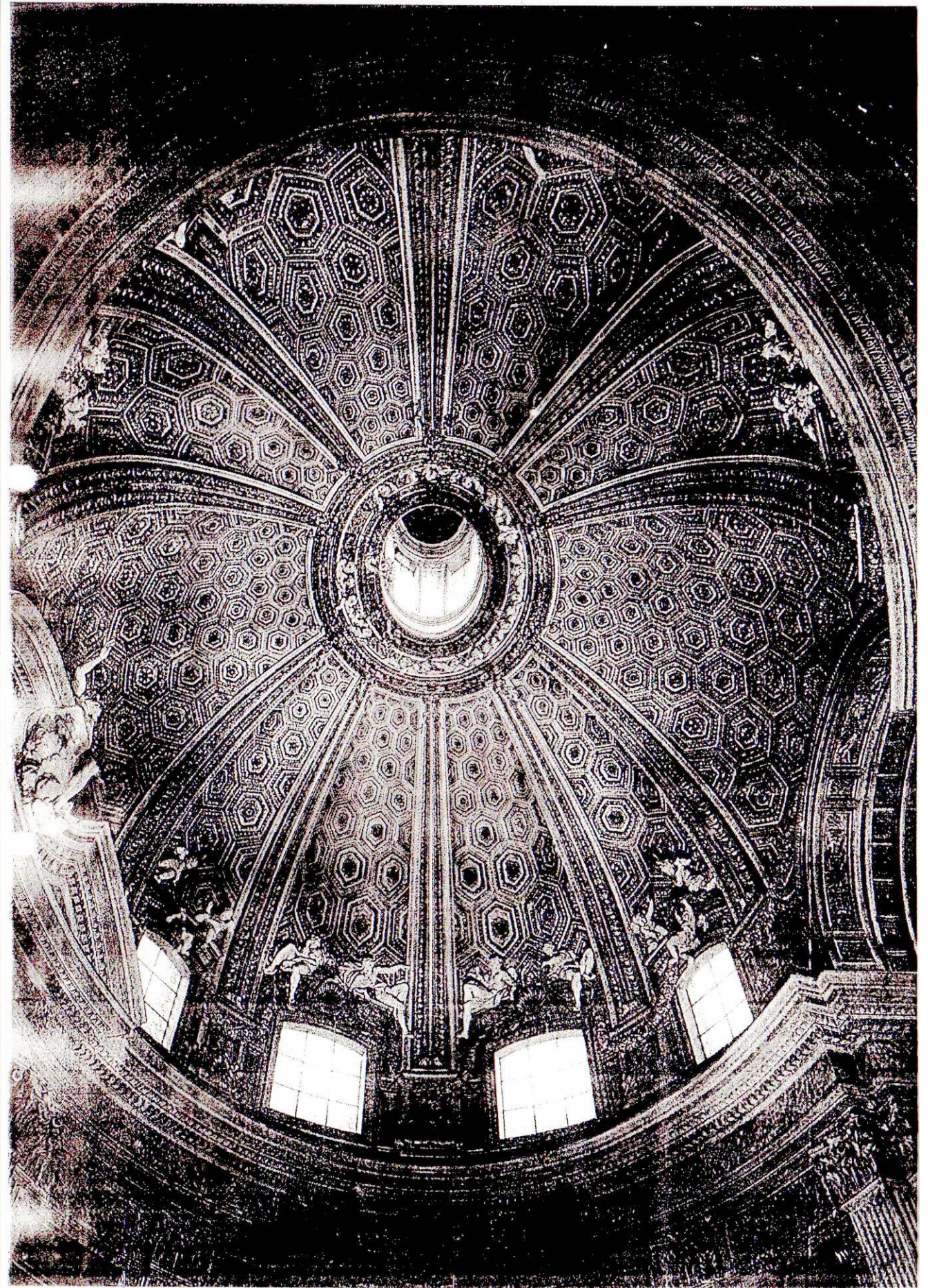
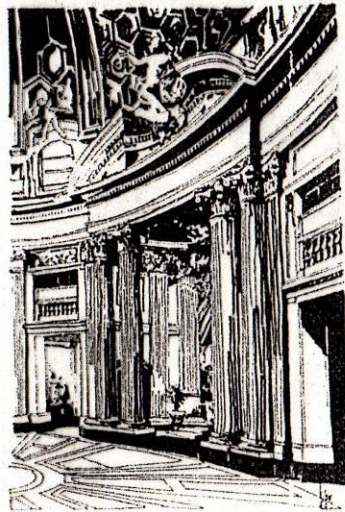
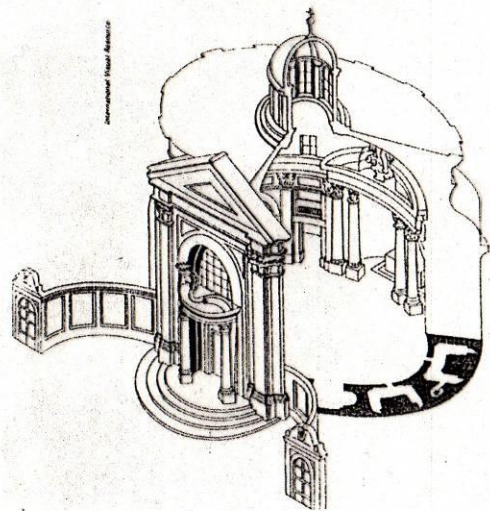
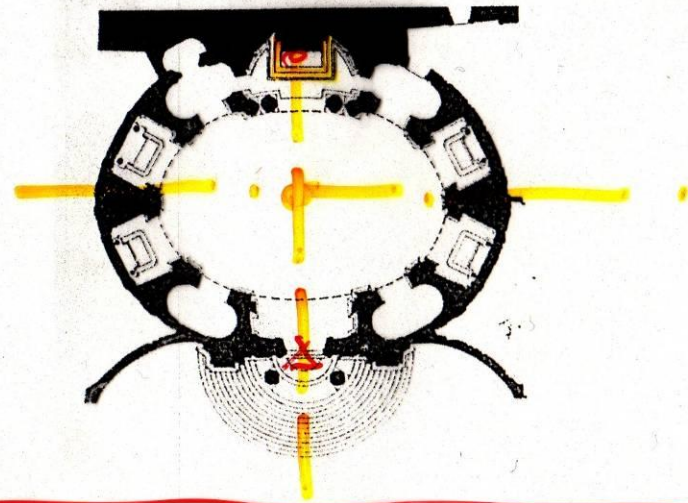
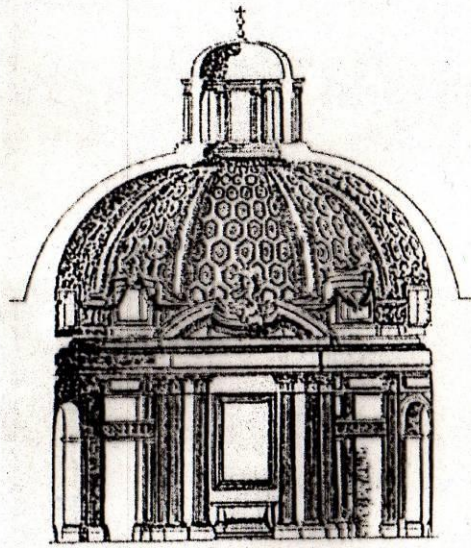
St Charles 2 BORRORINI - Rome aux 4 Fontaines.

↳ contrainte: site exigé.  
 vu le programme: - cloître - église - couvent.  
 tracé régulateur rigoureux.



Ray concave-convexe-concave.  
 1er étage: cfr. temple de Pater.



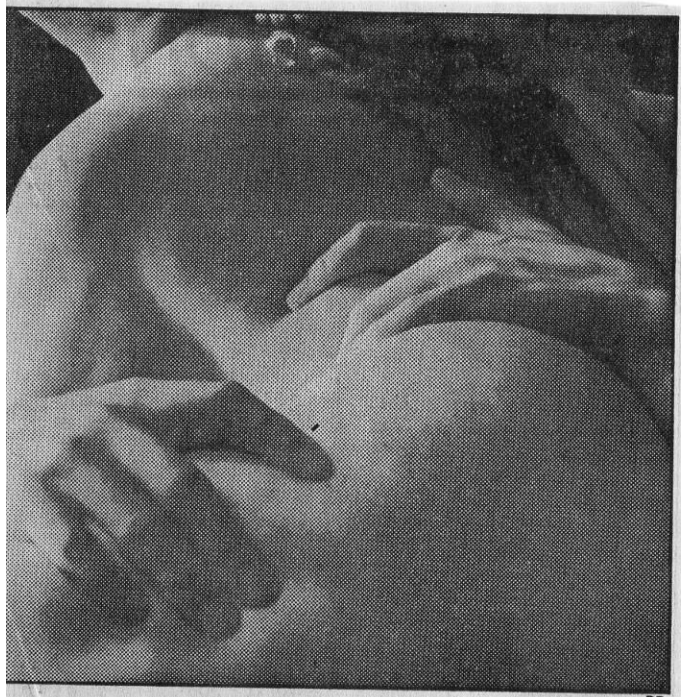




Rapt de Proserpine  
par Pluton -  
le Bernin  
(Villa Borghese).

(phantasme <sup>d's môle</sup> masculin transformé  
en une satire!)

cf. la main de la cuirre  
sexualité des plis  
de la chair  
idem à la taille -  
déguisement  
de l'érotisme sous  
le couvert mythologique  
(Cō au XIX<sup>e</sup>).



« Les doigts du ravisseur s'enfoncent  
dans les tendres lombes de Proserpine... »  
(Détail du Rapt de Proserpine par le Bernin)

**Borromini** (Francesco Castelli dit)

Né à Bissone en 1599, mort à Rome en 1667, neveu et disciple de Carlo Maderna, s'installa à Rome en 1614. Contemporain du Bernin (né en 1598) il travailla quelque temps avec lui. Puis les deux hommes se brouillèrent et devinrent rivaux acharnés. Artistiquement aussi, chacun d'eux suivit sa propre voie. Tandis que Le Bernin élevait une œuvre fastueuse à l'inspiration universelle, Borromini approfondissait sa quête de l'univers baroque sous sa forme la plus tourmentée.

C'est à Rome qu'il exerça son art. Après le Palais Barberini (1629), œuvre de jeunesse à laquelle Le Bernin et Maderna collaborèrent, Borromini amorça dès 1634 une de ses œuvres les plus originales : l'église San Carlo alle quattro Fontane, surnommée le « Carlino » à cause de ses modestes dimensions (qui n'excèdent pas en effet celles d'un pilier de St-Pierre). Le corps de l'église, avec son dôme ovale, ne fut achevé qu'en 1650 et la façade, avec son jeu de courbes et de contre-courbes, qu'en 1667. Quelques années après avoir commencé le Carlino, Borromini entreprit un autre de ses chefs-d'œuvre, le Palazzo della Sapienza (1642-1650) avec sa bibliothèque et surtout, au fond de la cour, l'extraordinaire église San Ivo della Sapienza (1642-1650), avec son plan complexe d'étoile à six branches et son dôme en spirale. Cette œuvre ne manquera pas d'inspirer particulièrement un autre grand artiste baroque, Guarino Guarini. Mais alors que ce dernier tirera l'essentiel de ses effets de sortilèges géométriques, Borromini ajoute à une science fascinante l'apport irremplaçable de la poésie et de la sensualité. Ses autres œuvres cultuelles comprennent Santa Maria dei Sette Dolori (1655-1666) ; San Andrea delle Fratte, à l'étrange campanile (1653-1665) ; la réfection de l'intérieur de St-Jean-de-Latran (1650) ; Ste-Agnès, sur la Piazza Navona (1657) ; San Giovanni in Oleo, à la forme octogonale (1658). Enfin, il faut citer l'Oratoire des Filippini (1637-1650) à la Chiesa Nuova, qui donna son nom aux oratorios.

L'œuvre profane de Borromini comprend la galerie du Palais Spada (1636) ainsi que la chapelle attenante (1660) ; la galerie du Palais Pamphili (avec Rainaldi) ; le Palais Falconieri (1640) ; la façade latérale de la Propaganda Fide (1660).

Hors de Rome, on ne peut guère citer que l'autel de l'Annunziata à l'église des Saints-Apôtres de Naples (1642) et la façade de la villa Falconieri (dite « la Rufina ») à Frascati.

Malgré la liberté et la diversité des formes, malgré un renouvellement continu des structures qui traduit l'inquiétude de sa création artistique, l'œuvre de Borromini est d'une totale unité. La postérité ne lui a pas accordé la gloire qu'elle a donnée au Bernin. Borromini n'en incarne pas moins un des moments privilégiés de l'art baroque avec plus d'éclat et de pureté qu'aucun de ses contemporains. H

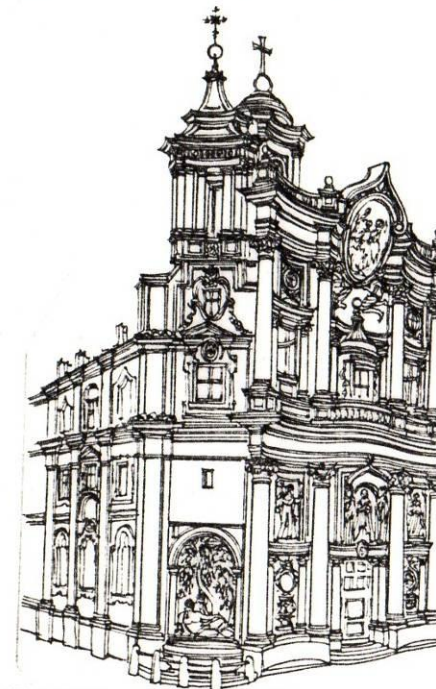
B. OUDIN

"DICTIONNAIRE DES ARCHITECTES"  
De l'antiquité à nos jours.

Page 76-74 - Seglas -

III. Analyse des Oeuvres

1. St Charles aux 4 Fontaines (1638-1640); Façade (1667).



... The exterior façade was not built till nearly 30 years later and shows the architect's more mature approach. It is equally original and composed of undulating curves. (YARWOOD, (57)).

Fig. 7/98: St Charles. (YARWOOD, (57)).

Michel-Ange est à l'origine de cette tendance plastique de l'architecture : l'espace, dans les églises baroques paraît creusé par la main d'un sculpteur,

les murs pétris comme s'ils étaient de cire ou d'argile.

L'entreprise la plus audacieuse de Borromini fut de faire participer la façade – ajoutée en 1667, année de sa mort – au mouvement général. Le rez-de-chaussée et sa corniche suivent le thème : concave-convexe-concave, auquel le premier étage répond par un concave-concave-concave, compliqué en son milieu par une sorte de temple ovale en miniature inséré en saillie dans la travée centrale de telle sorte que celle-ci semble convexe aussi longtemps qu'on ne regarde pas sa partie supérieure. Dans l'abstrait, ce mouvement des volumes et des espaces peut sembler très froid mais, en réalité, on ne peut rester insensible à son brio, à la passion qui l'imprègne, en même temps qu'à une certaine volupté qui s'en dégage, pareille au gracieux déhanchement d'un corps humain.

(PEVSNER, (45)).

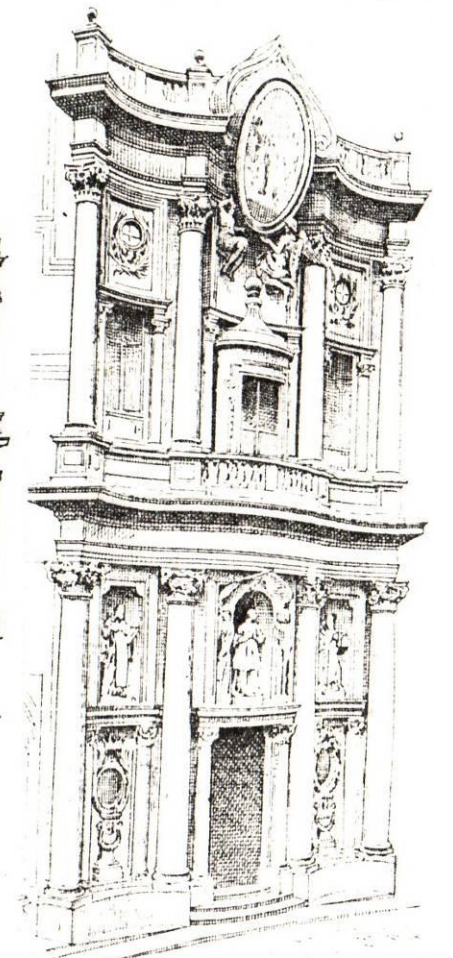


Fig. 7/99: St Charles. (MARTIN, (38)).

1.

TRADUCTION DU TEXTE ORIGINAL (voir copie plus loin)

Jusqu'à la Croix (\*)

"Roma Barocca" P. Portogheri  
Ed. Laterza, Rome, p. 143 à 147.

A San Carlino, chef-d'oeuvre de Borromini, la pensée architecturale de ce dernier est déjà annoncée avec clarté. L'ensemble église-couvent est conçu en fonction d'un programme psychologique se basant sur le contraste entre la simplicité fonctionnelle des parties réservées à la vie de la petite communauté et l'église qui s'en détache en un résultat inattendu qui, d'un trait, transporte l'observateur dans un monde artificiel qui oriente ses pensées et ses sentiments.

La première partie à avoir été réalisée, le petit couvent et le cloître, ont une force propre qui provient de la volonté d'obtenir, avec un maximum d'économie, un effet formel des plus prenants ainsi que des savantes connexions de proportions entre les différentes ambiances liées par une séquence spatiale toute en échelle humaine accueillante et recueillie comme un intérieur familial.

Le vocabulaire utilisé par Borromini pour caractériser ces espaces internes et les façades, simples, est le même que celui de la tradition artisanale. Dans ce nouveau contexte, cependant, ses termes se font poésie.

Dans la façade côté jardin, divisée en trois zones qui reflètent fidèlement les fonctions soit publique soit privée des atmosphères propres à chaque étage, l'architecte expérimente une prose riche en rythmes et en ressources narratives. La façade sur la rue 'de Quattro Fontane' possède un vocabulaire qui se fait plus dense et fatigant: il y transparait une volonté de décharger une tension extrême, mais les moyens sont encore inadéquats.

Dans le cloître, par contre, l'espace restreint se transforme en stimulus positif: même dans les formes simplifiées, l'objectif est une image intense basée sur l'emploi de tons extrêmement hauts.

Par un parcours octogonal de colonnes, Borromini définit avec ambiguïté un espace recueilli et continu en lequel intérieur et extérieur des déambulateurs se mêlent en un jeu de taches d'ombre et de lumière très douces rendu possible par l'implantation des colonnes et par la fréquence des arrondis de leurs fûts.

La volonté de travailler l'espace en le traitant comme un ensemble modelable se traduit dans la conception globale comme dans le détail de la configuration de l'octogone: petits côtés convexes vers le vide central ou courbes très douces de la coupole annulaire à lunette, dépourvue de toute arête, joignant la colonnade au mur périphérique.

Le résultat, tout à fait nouveau, incomparable aux modèles historiques qui inspirent l'architecte (par ex. la cour du Palazzo Borghese, de Flaminio Ponzio) est dû à une volonté délibérée de contester les mécanismes grammaticaux des ordres. La base des colonnes, dessinée d'une façon tout à fait originale, fond en une modénature unique les deux tores du modèle antique.

L'abaque ne sert plus à l'identification autonome des fûts mais les relie, au contraire, se transformant en une sorte d'architrave.

La corniche est réduite à une simple bande au dessus de laquelle, sans transition, débute le deuxième ordre, aussi hérétique que le premier. Son chapiteau, par exemple, devient octogonal pour répondre fidèlement à toutes les directions définies par les parois du cloître.

La balustrade de travertin, ajoutée plus tard, répétant un motif tel que celui de la salle de l'Oratorio dei Fillippini, apporte en cachet final une zone de vibration plus intense qui exalte la légèreté de la structure et la rend 'précieuse'.

2.

A l'intérieur de l'église, l'intensité des images est encore plus forte, effaçant presque les considérations humaines devant celles de l'expérience religieuse. Ce conflit renonce aux thèmes développés dans l'architecture profane pour faire place à cette complexité structurale et à cette force révolutionnaire qui sont propres à l'architecture religieuse de l'architecte, démontrant avec quel brio Borromini peut transformer l'architecture en un catalyseur de l'expérience contemplative, touchant à la fois le coeur et l'esprit des fidèles.

Le point de départ des recherches formelles pour S. Carlino est la fusion des deux typologies renaissantes: plan central et plan basilical.

La crise de la conception idéaliste, encore vive à l'époque au travers d'un Zaccari par exemple, soutenant que le rôle des sens n'est autre que de réveiller l'idée qui existe, à priori, dans l'intellect, est évidente dans la façon avec laquelle Borromini affronte le problème: l'organicité de l'oeuvre ne doit pas être de nature abstraite, indépendante de l'aspect 'plaisir procuré', mais au contraire être totalement conditionnée par ce dernier. La valeur optique, c'est à dire la forme, devient essentielle dès même sa genèse projectuelle.

Ala lumière de cette position, qui exclut toute opposition entre perfection géométrique et information sensorielle, le schéma central doté de deux axes de symétrie équivalents n'a plus de raison d'être parcequ'il ne tient pas compte de la présence humaine et de la fonction de l'autel.

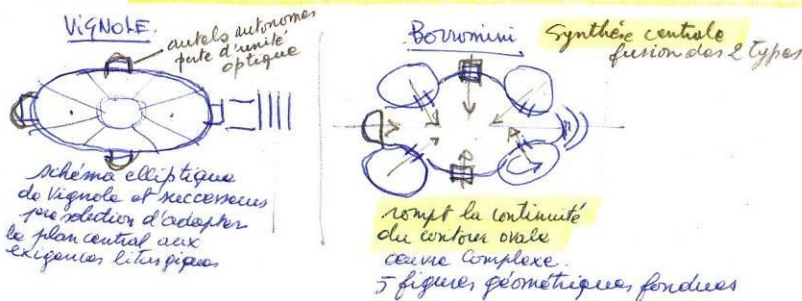
Le schéma elliptique avait permis aux architectes de la génération de la seconde moitié du XVIème Siècle, de Vignola à Volterra, de proposer une première solution au problème d'adaptation du plan central aux exigences liturgiques et à l'utilisation distributive concrète de l'espace; mais cette solution exigeait de donner à chacun des autels une certaine autonomie par un moyen qui finissait par compromettre l'unité optique de l'ensemble en les plaçant en des endroits détachés de l'espace central.

Borromini accomplit un pas en avant décisif en rompant la continuité du contour ovale, le rendant plus sensible à l'endroit des foyers psychologiques constitués par les autels. A chaque autel et à la porte d'entrée correspondent ainsi d'amples niches, et à la jonction de ces espaces concaves apparaissent des piliers rectilignes inclinés diagonalement, renouant avec le schéma bramantesque de Saint Pierre. Une telle variante planimétrique n'est pas neuve. Elle a des précédents dans les plans centraux de 'la Consolazione', de Todi, et de la 'Chiesa dei Cappuccini' de Vitozzi. Mais la configuration ovale la met sur un pied tout à fait différent.

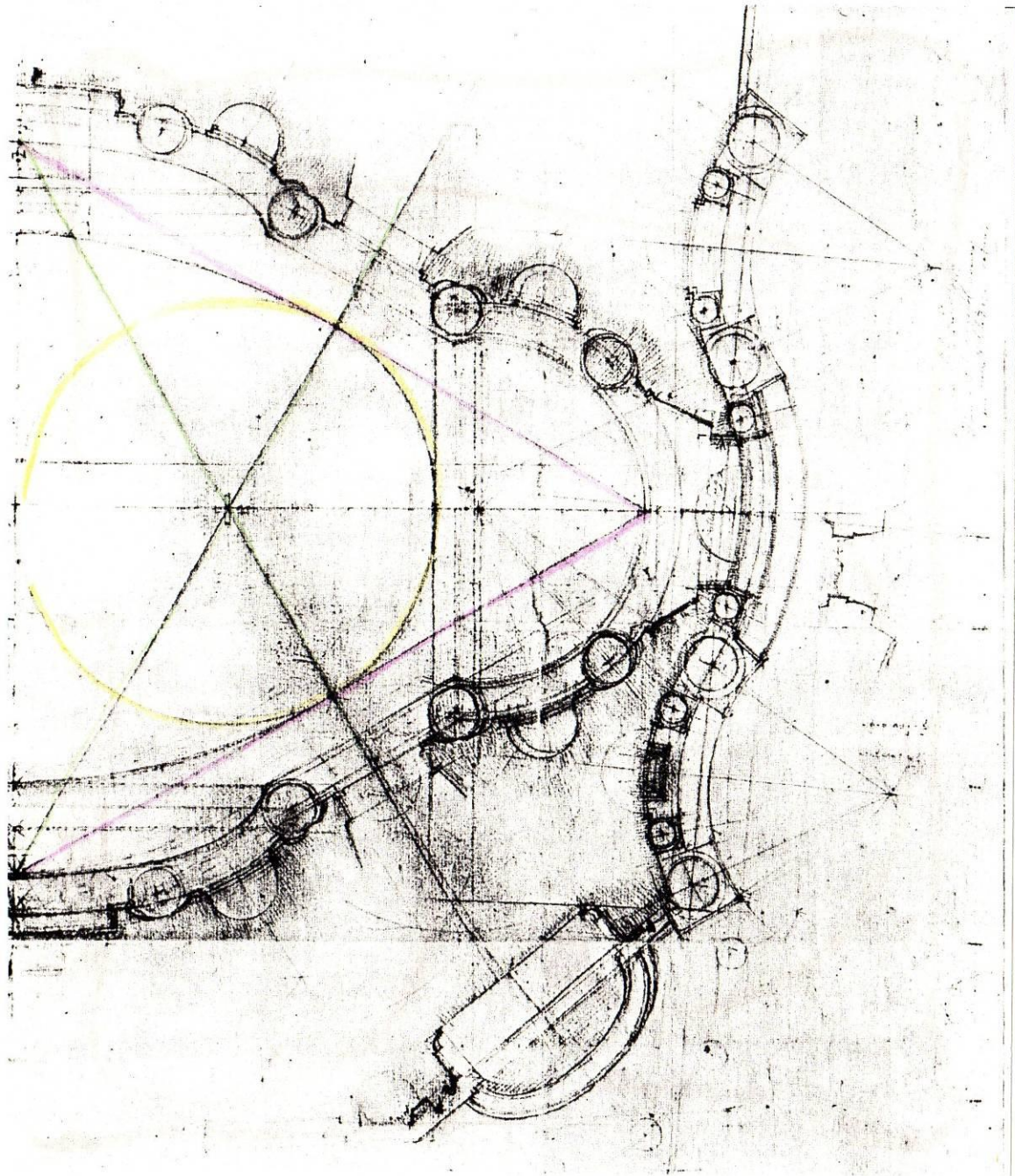
Dans la synthèse centrale entrent un nombre exceptionnel de composants qui démontrent la maturité de la culture de l'architecte, formée durant des années d'attente patiente. San Carlino se situe au sommet d'une série de recherches qui occupent toute la culture italienne pendant près d'un siècle. Mais le déclic est impressionnant.

Il l'est parceque pendant que tous les architectes qui l'avaient précédé sur la route de la fusion des deux typologies avaient adopté des vocabulaires traditionnels, Borromini se rend compte que le dépassement dialectique de la crise ne peut se faire qu'au prix d'écarts à la distinction rigide des ordres et à la conception grammaticale dogmatique. Un schéma comme celui de S. Carlino, mais réalisé avec des ordres conventionnels obéissant aux règles classiques de la proportion, donnerait un résultat tout à fait différent.

Une synthèse typologique, si elle ne voulait pas mourir dans une lente décomposition de l'ensemble selon la mode d'une certaine culture maniériste, nécessitait une révision de tout le mécanisme proportionnel classique. Borromini choisit courageusement une telle voie, reprenant les critiques de Michel-Ange et redessinant chaque modénature avec un accent original.



8.



DESSIN DE BORROMINI: TRACÉ IRREGULIER DE L'EGLISE (PLAN).

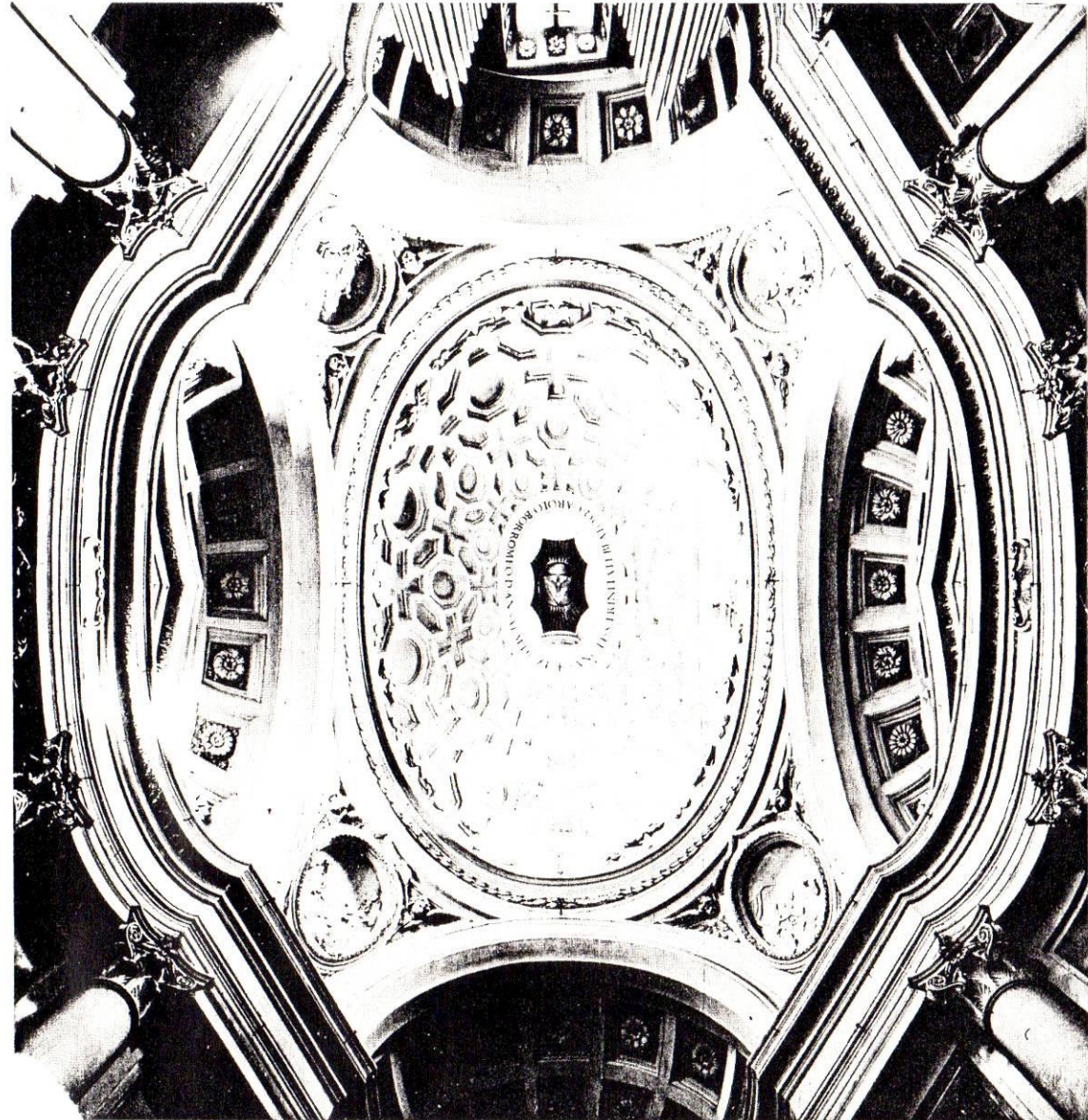
faire participer la façade au mouvement général.

11.

Une forte entablement  
 Ceinture tout le contour sous la coupole et les abside. Eclairage par fenêtres dissimulées à la base de la coupole.  
 Espace fluide et dynamique; Surface murale complètement ondulée, (ainsi que la façade)

SCHOLZ: 7.293.  
 294  
 298.

Coupole ovale sur plan en croix grecque modifiée  
 Sur pendentifs à larges bases soutenus chacun par 2 colonnes (1-2-3-4), de cores de caissons octogonaux et cruciformes d'un effet de relief saisissant; (par de lanternes)



Pendentifs — piliers à 2 colonnes.

Voûte de S. CARLO: Coupole ovale

1) Caissons complexes octogonaux et cruciformes → effet de relief ↗ motif antique, publié par Sullio.

2) Eclairage par fenêtres dissimulées à la base (cachées par l'œuvre entablement).

Fondamentalement, le plan de l'église est un ovale qui devient clairement visible dans le dôme. Une comparaison avec des église plus récentes, comme S. Giacomo degli Incurabili, montre la sincérité et la vivacité du plan de Borromini. Il consiste en un espace central oblong avec l'addition de deux membres semi-circulaire pour le chœur, le vestibule et deux demi pour le côté le plus important des chapelles. Dans les coins de l'église, Borromini a inséré deux chapelles plus petites, un escalier en spirale menant au campanile.

La forme de l'espace central de l'église est complexe, car les baies enchaînant les arcs au-dessus du chœur, des chapelles et du vestibule ne sont ni droites ni simplement curves.

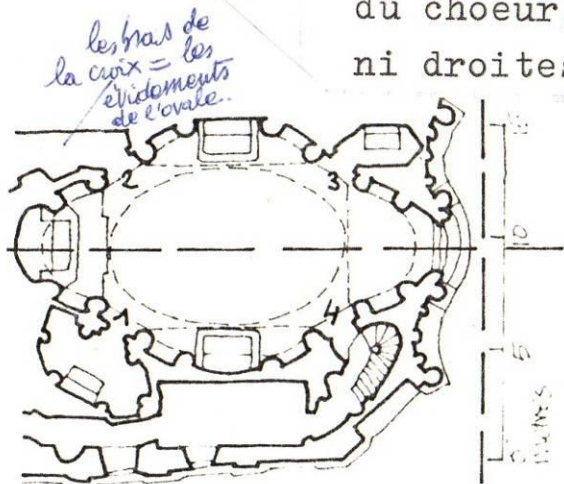
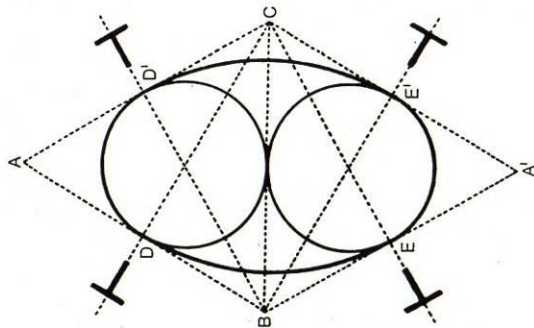


Fig. 7400: S. Charles. Plan (Risebero, (48)).

Orientation longitudinal renforcée par deux abridos (sanctuaire et entrée  $\frac{1}{2}$  circulaires). Les bras de la croix ont des épaulements de l'ovale, vers chapelles latérales et abridos; ils sont suggérés, atrophies. Chapelles dans les angles, avec porte bague sous niches (sous les pendentifs).



S. Carlo alle Quattro Fontane (1638-40) was his first church. It caused an immediate sensation. It combines the fundamentals of several different types of design. On Greek cross plan, the walls are Baroque, in undulating form, and the oval dome is supported on pendentives. Borromini's structural unit basis is the triangle not the classical module pattern. The church is not large (but) inside, appears of much greater volume than it actually is due to the sensation of movement from the alternately convex and concave wall surfaces. The lighting, in true Baroque manner, is controlled from one source, the dome, and accentuates the billowing quality of the wall design.

*l'autel qui termine l'axe.*

- Description de St Yves, La Sapienza. -

En 1642, Borromini commença aussi ce qui est généralement considéré comme son grand œuvre, l'église de Saint-Yves (ill. 194-205), de la vieille université de Rome, la *Sapienza*. Ici, la situation requérait l'insertion d'une structure centrée au fond d'une cour déjà existante<sup>19</sup>. Mais Borromini ne s'est pas contenté d'adopter un des schémas traditionnels comme l'octogone ou la croix grecque, il a au contraire imaginé un des organismes les plus originaux de toute l'histoire de l'architecture. Le plan de l'église est développé autour d'un hexagone et montre une alternance d'absides et de renforcements sur un fond convexe<sup>20</sup>. La forme complexe qui en résulte est cependant unifiée par l'articulation continue des murs et l'entablement qui l'entoure. L'importance des six sommets de l'hexagone pour la structure est mise en relief par des pilastres doubles, les absides et les renforcements n'ayant que des pilastres isolés. Effectivement, à chaque sommet, les nervures s'élèvent verticalement pour « porter » l'anneau de la lanterne, alors que les autres nervures ne forment que de grands cadres autour des fenêtres de la coupole. Ainsi, là encore, on rencontre le principe de différenciation et de transformation au sein d'un ensemble intégré. Mais la nouveauté « fondamentale » de Saint-Yves est cette idée qui consiste, pour atteindre à une continuité verticale, à transposer sans discontinuité le plan du rez-de-chaussée jusqu'à la coupole. Cette dernière perd alors son caractère traditionnel de couverture statique. Elle semble plutôt subir un processus ininterrompu de dilatation et de contraction, processus qui s'estompe graduellement vers l'anneau circulaire sur lequel s'élève la lanterne. Les côtés de la lanterne sont convexes à l'intérieur, et les transformations verticales introduites à San Carlino font maintenant partie d'une forme continue. Saint-Yves constitue un des espaces les plus homogènes de toute l'histoire de l'architecture, malgré sa forme riche et inédite. L'extérieur est, dans l'ensemble, complémentaire de l'espace interne. Les six sommets « structurels » figurent dans le tambour sous forme de faisceaux de pilastres, cependant que les pans qui les unissent sont comme des membranes extensibles, contrastant avec l'exèdre concave du dessous. Les côtés concaves de la lanterne forment un autre contraste avec le dôme et avec la spirale qui conclut la composition d'un incroyable dynamisme vertical. Plus que n'importe quelle autre de ses œuvres, Saint-Yves doit avoir incité les contemporains de Borromini à le considérer comme un architecte « gothique ». Saint-Yves est essentiellement un organisme centré. Cependant, basé sur le triangle et l'hexagone et non sur le carré ou le cercle, cet organisme présente un caractère dynamique qui fait défaut aux structures centrées traditionnelles, où un « côté » correspond au côté opposé. Saint-Yves présente aussi une légère orientation longitudinale depuis l'exèdre située devant l'entrée jusqu'à l'autel, orientation que Borromini voulait à l'origine souligner au moyen d'un écran de colonnes derrière l'autel, faisant partie d'un espace circulaire qui se serait interpénétré avec l'abside principale. En raison de son parti très original, Saint-Yves n'a pas entraîné d'imitations directes<sup>21</sup>, et pourtant on trouverait difficilement un édifice qui exprime de façon plus convaincante les intentions fondamentales de l'architecture baroque. "

D'après Christian-Norberg-Schulz.  
"Architecture Baroque et  
Classique". P. 214-215

1638 - 1677

**Saint – Charles – aux – Quatre – Fontaines à Rome  
Borromini**

**Architecture baroque à Rome au XVIIe siècle**

Contexte général

L'architecture baroque à Rome au XVIIe siècle

L'Italie, par la qualité des œuvres et des maîtres qui s'y révèlent au XVIe et XVIIe siècle, a fourni les modèles et donné l'impulsion au style baroque. En effet, ce style est celui de la Contre-Réforme. Suite au concile de Trente qui maintient la vénération des images et qui prête désormais à l'Eglise catholique le caractère d'une religion sensible dans laquelle les rites et les manifestations extérieures du culte occupent une grande place, la Contre-Réforme favorise les arts : construction et décoration d'églises. En outre, par la centralisation relative de l'Eglise, la place accordée au magistère pontifical (mécénat des papes Urbain VIII, Innocent X et Alexandre VII) et à Rome, elle désigne l'Italie pour être le lieu où ces expériences nouvelles seront accomplies. Ces dernières deviendront des modèles pour toute la catholicité.

Pour trouver les fondements de ce nouveau style, on a cherché dans la fresque monumentale et tragique du « Jugement Dernier » de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Déjà on pouvait y reconnaître deux des traits principaux du baroque : le pathétique et le grandiose.

La multiplication des ordres religieux et leur renouveau entraîneront des modifications du style baroque. Dès 1555, une continuation des tendances de l'architecture de la Contre-Réforme donne un art austère qui durera jusque vers 1630. (arch. : Maderna) Puis, jusque 1700 environ, on aura un baroque exubérant, art tourmenté et dramatique. (arch. : Beretini, Le Bernin, Borromini) Au XVIIIe siècle, le baroque s'assagit, sans doute sous l'influence pondératrice de l'Antiquité qui se fait sentir avant de triompher dans le néo-classicisme au milieu du siècle.

Contexte particulier

Francesco Castelli dit Borromini (1599 – 1667) est l'architecte italien, contemporain du Bernin et de Pierre Cortone, qui contribua de manière originale à l'élaboration du baroque romain. (cf. figure 1) Avec moins de goût que le Bernin pour le grandiose, utilisant des matériaux plus simples, Borromini renouvela cependant le vocabulaire architectural. D'une grande culture antique, revendiquant volontiers l'influence de Michel-Ange, il chercha à travers la perfection technique à atteindre une plus grande liberté de style. Son invention est fondée sur des plans à la géométrie complexe où les obliques et les ellipses créent des rythmes nouveaux. Son goût pour les volumes le poussa à mêler les courbes concaves et convexes. Ses décors révèlent son intérêt pour les symbolismes héraldiques et bibliques. Toutefois, malgré son talent, il ne bénéficia jamais de protections aussi hautes que celles du Bernin.



Figure 1 : Borromini, portrait gravé du XVIIe siècle (Argan, A4, p.87).

Description de l'église

En 1634, désireux de sortir de son rôle d'obscur collaborateur du Bernin, Borromini offre gratuitement ses services à l'ordre espagnol des trinitaires déchaussés et dirige la construction de leur couvent sur le Quirinal, au carrefour des Quatre-Fontaines (1634 – 1636), édifice modeste où il met en œuvre un vocabulaire simple et abstrait de bandes en ressaut, mais où le petit cloître, avec son rythme binaire et ses angles convexes, témoigne déjà de son goût pour les solutions ingénieuses et inédites.

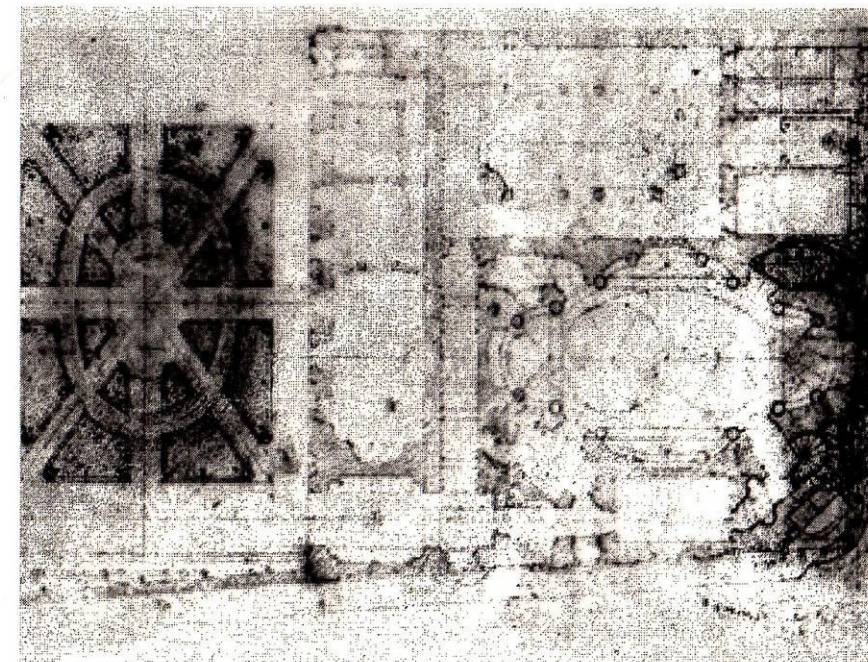
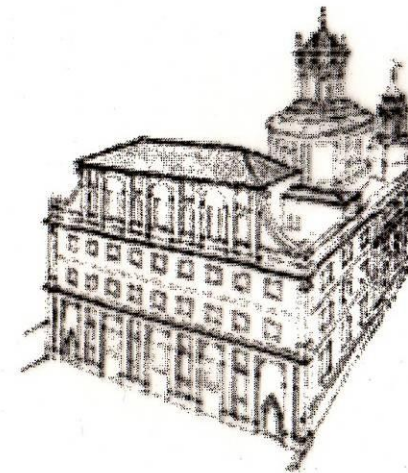
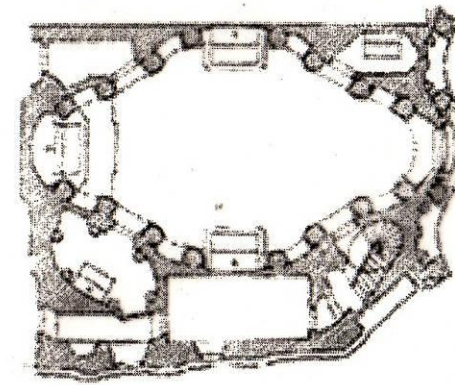
En février 1638 s'engagent les travaux de leur église, Saint – Charles – aux – Quatre – Fontaines (1638 – 1641), dont la façade, tardivement commencée en 1665 et seulement à demi-achevée à sa mort, devait être sa dernière grande œuvre. (cf. figure 2)



Scala/Art Resource, NY

Figure 2 : Saint – Charles – aux – Quatre – Fontaines (Encarta, B1)

Le plan de l'église Saint – Charles, surnommée le « Carlino » à cause de ses modestes dimensions (qui n'excèdent pas en effet celles d'un pilier de Saint – Pierre), est complexe. On peut y voir la fusion d'une ellipse et d'une croix grecque déformée. (cf. figure 3) Les murs inférieurs ondulent doucement et continûment sur tout le périmètre de l'église. Le problème de l'éclairage d'un bâtiment enserré dans des constructions reçoit une solution à la fois théâtrale et dramatique : du sommet d'une coupole à plan elliptique tombe dans l'église obscure (caractéristique du baroque italien) un jour vertical et rigoureux qui, en dehors du centre n'éclaire que par réflexion. (cf. figure 4) Les pendentifs de cette coupole reposent sur des colonnes qui, paraissant jouer un rôle structurel, ne sont guère différentes des autres placées dans les bras même de la croix. (cf. figure 5) Ce dispositif typiquement baroque articule un espace unique par de subtiles différenciations. Il tend vers un idéal à la fois unitaire et complexe. La coupole est ornée d'une combinaison de caissons octogonaux et cruciformes au sommet de laquelle on aperçoit une représentation du Saint – Esprit.



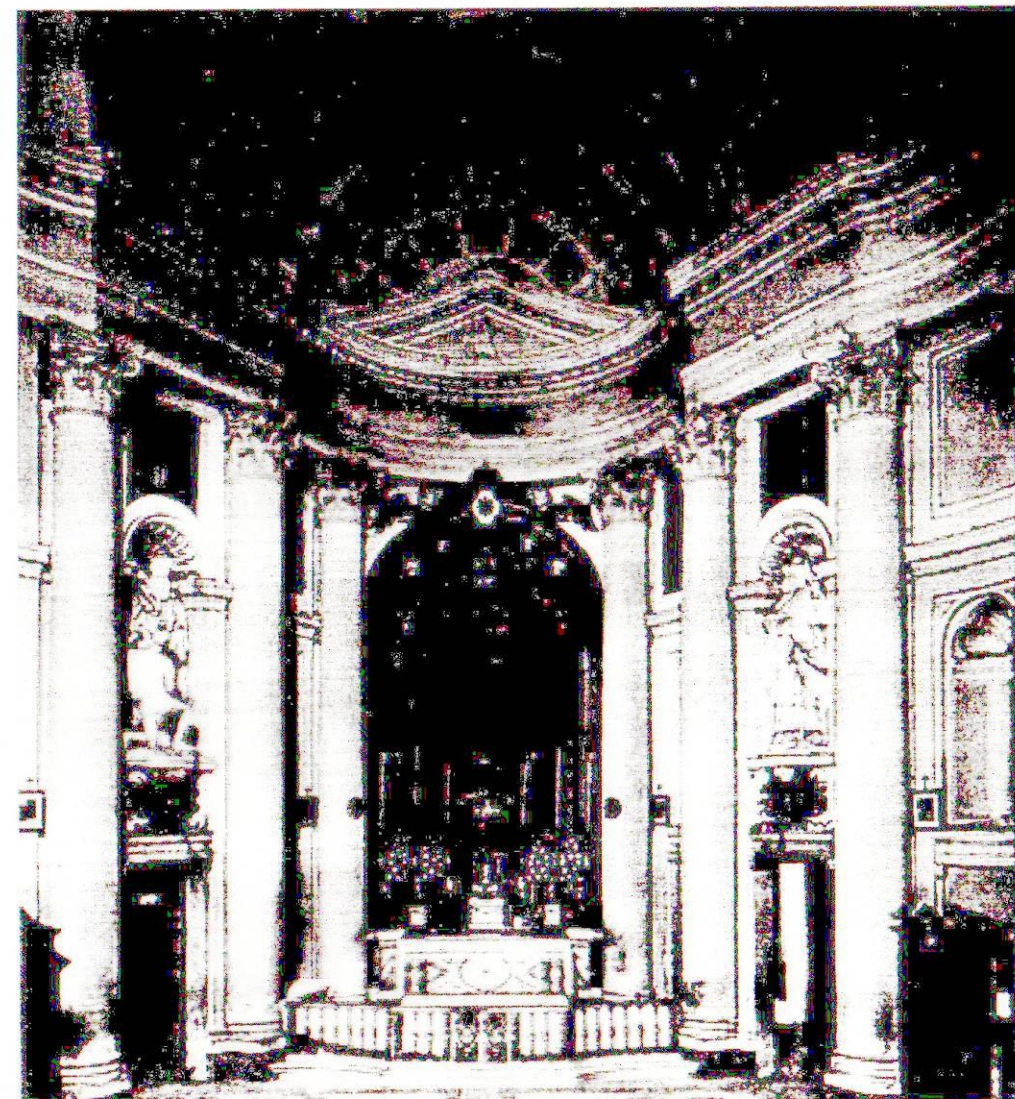
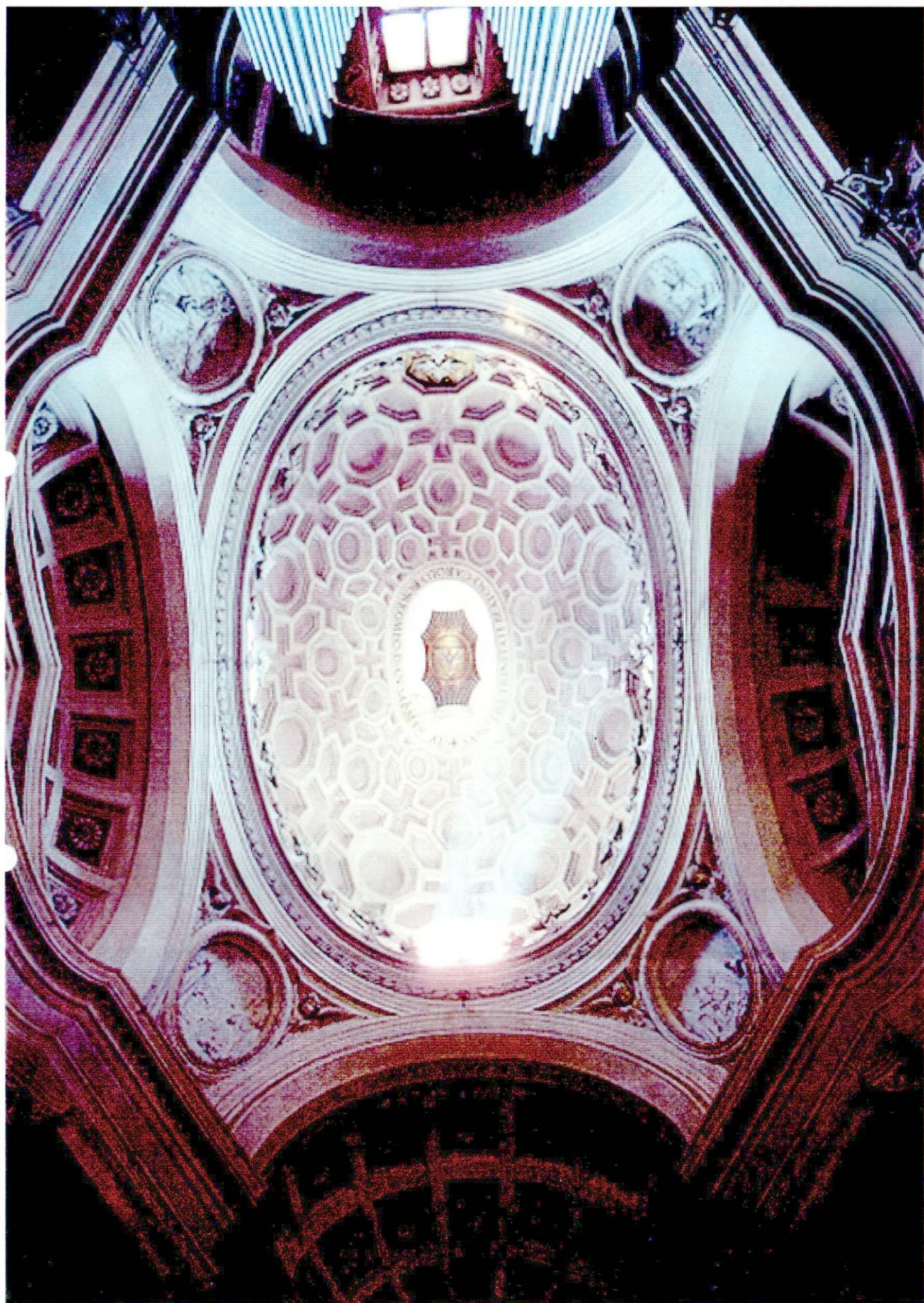


Figure 5 : Colonnes sur lesquelles reposent les pendentifs de la coupole (Blunt, A3, p. 40).

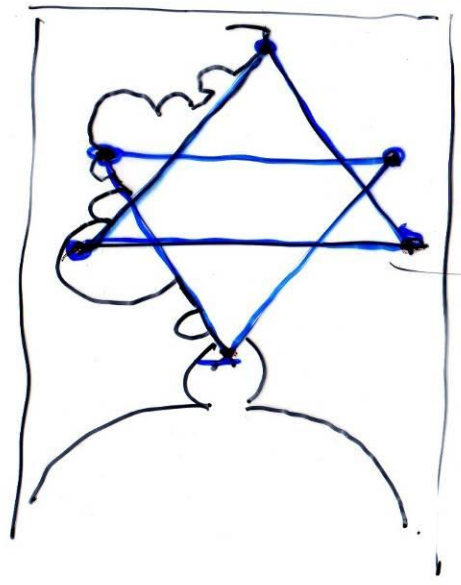
Implantée à l'angle de deux rues, angle orné d'une fontaine, sur un terrain minuscule, l'église tourne vers la via del Quirinale sa façade à deux niveaux de largeur égale. (cf. figure 6) Ils sont séparés par un entablement fortement saillant et articulés par deux groupes de quatre colonnes derrière lesquelles ondulent les parois creusées de niches. Au niveau inférieur, les travées latérales sont concaves et se raccordent tangentiellement à la courbure convexe de la travée centrale. Au niveau supérieur, les trois travées sont concaves. La transition entre les courbures opposées des deux travées centrales est assurée par un petit édicule de plan elliptique, situé à l'étage. Chacune des travées des deux niveaux est divisée en deux compartiments ; cinq d'entre eux sont creusés de niches, dont trois ornées de statues. (cf. figure 7 et 8)

Il est possible que la partie supérieure ne corresponde pas aux dessins de Borromini.

29/10/05.

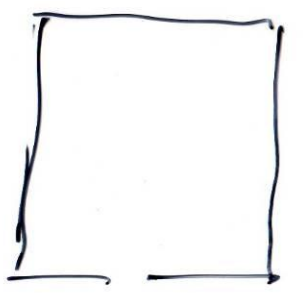
Baroque Italien.  
Rome.  
Borromini

Saint Yves de la Sapienza.



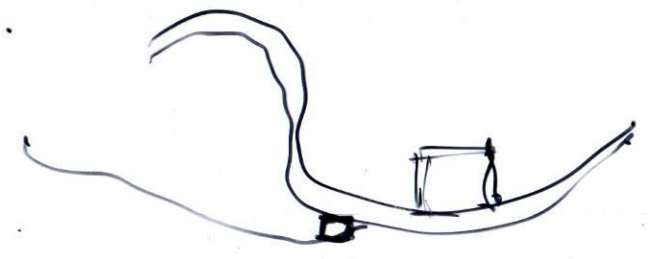
interieur : niches creuses  
chapelle de la  
Motte.  
Tracé régulateur.  
étoile de David.  
unification par les  
murs et l'entablement.  
Superposition par  
niveaux : concave - convexe.  
Exter : lanterne  
en spirale  
(cf. Ziggurat Mésopot.)

GUARINI. Guarino. (Turin)  
San Lorenzo.



plan : tracé régulateur.  
Paradoxes  
Contradictions de formes  
Concave - Convexe  
par niveau.  
octogone étoilé.  
Élévation = projection du  
tracé en plan.

Longhena.



Contexte général

Le 17<sup>ème</sup> siècle à Rome affirme une régénération et un désir de nouveauté. Rome devient le centre où s'élabore l'art du 17<sup>ème</sup> siècle.  
Après la Contre-Réforme, la papauté a assis son pouvoir plus fermement. Les souverains se préoccupent de donner à leur ville l'aspect d'une capitale, celle de l'univers catholique.

Contexte particulier

La construction de la chapelle Saint-Yves commença en 1642 et a été insérée à l'extrémité de la cour préexistante de l'université de la Sapienza à Rome (en respectant un axe AB)

Description de l'œuvre

Borromini, écartant des schémas traditionnels comme l'octogone ou la croix grecque, inventa un des organismes les plus originaux de toute l'histoire de l'architecture. Sant'Ivo justifie ces paroles orgueilleuses : « je ne me serais pas engagé dans cette profession pour n'y être qu'un copiste ». En effet, Borromini choisit un plan central basé sur deux triangles équilatéraux formant un étoile à six branches recoupées de cercle formant une alternance d'absides et de niches convexes. A partir des angles, des nervures montent verticalement pour porter l'anneau du lanterneau tandis que les autres nervures ne forment que de larges cadres autour des fenêtres de la coupole. La nouveauté fondamentale de Sant'Ivo, c'est l'idée d'obtenir une continuité verticale en conduisant jusque dans la coupole, sans interruption, la forme complexe du plan au sol.

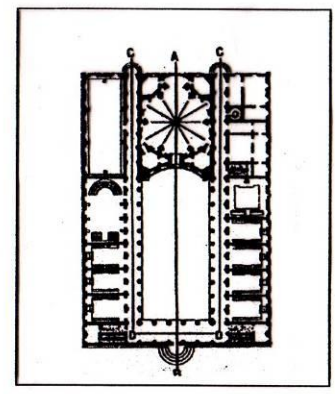


Figure 1 : vue en plan général



Figure 2 : Coupes

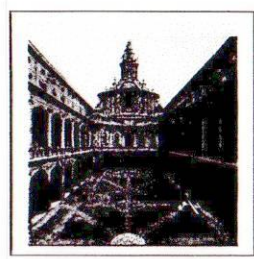


Figure 4 : vue de la cour

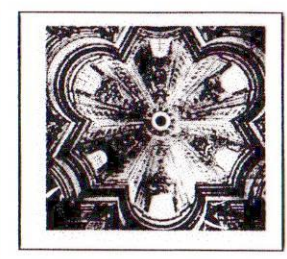
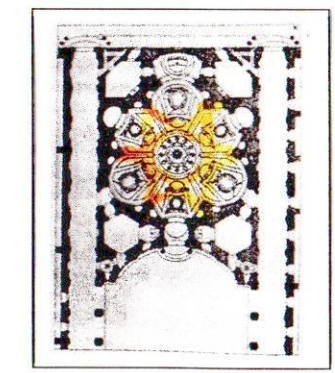


Figure 5 : détail de la coupole.



## Description de la fresque

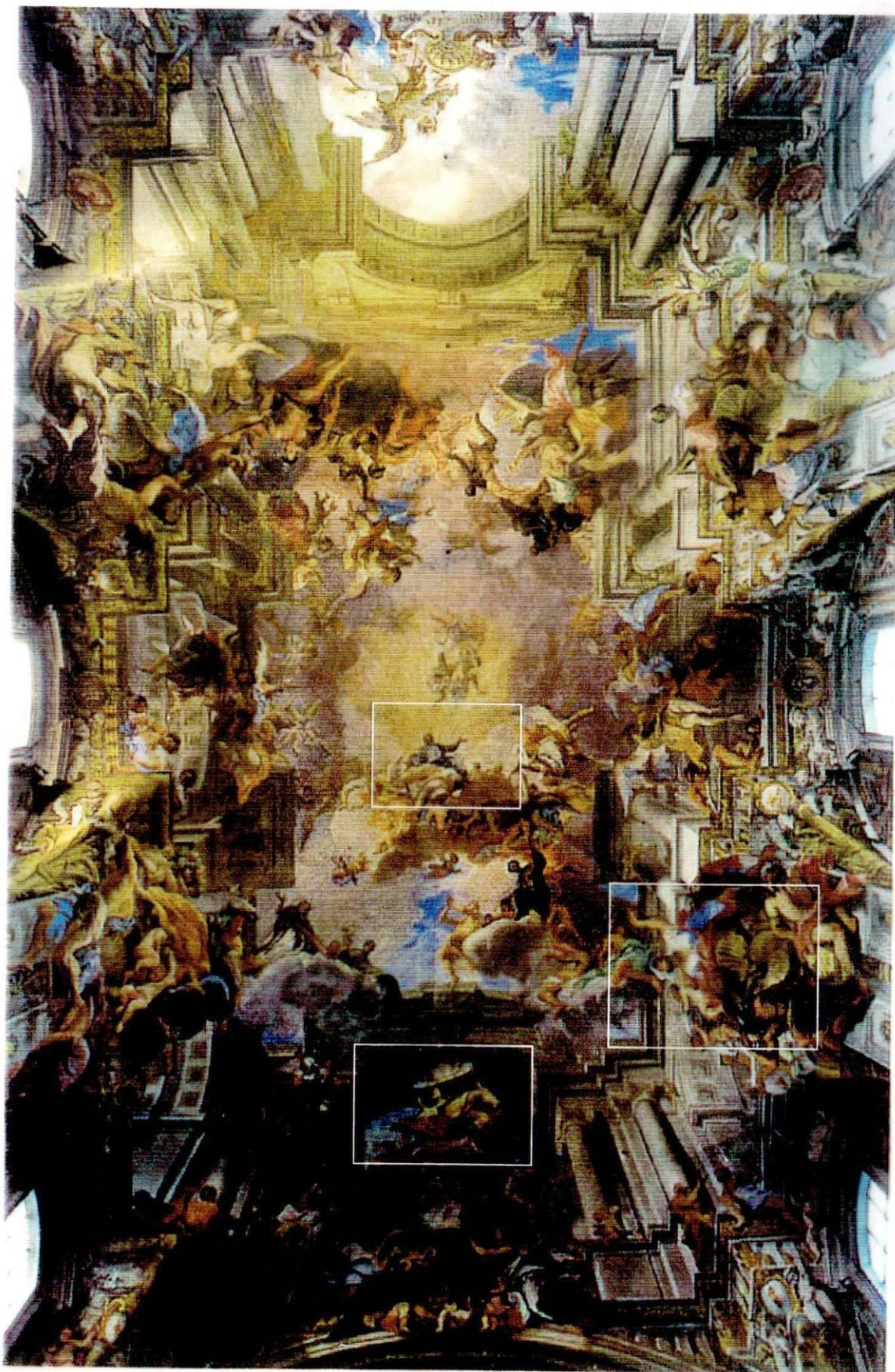


Figure 1.3 : A. POZZO, Nef de l'église Saint Ignace, Rome (1626-1685)

## Contexte particulier

L'homme qui donna à la peinture plafonnante sa véritable valeur spatiale est Andrea POZZO (1642-1709). IL commence sa carrière par un coup de maître : la *Gloire de François-Xavier*, fresque du plafond de l'église du Gesù à Mondovi.



Figure 1.2 : A. Pozzo, *Gloire de François-Xavier*, Eglise du Gesù, vue générale de la fresque

Pour des raisons d'économie peut-être, mais certainement pour des raisons illusionnistes, Andrea POZZO ainsi que bien d'autres artistes ont envahi l'espace par de fausses architectures, de fausses tapisseries, de fausses statues ou bas-reliefs.

L'invasion d'un espace signifie que le mur-plan est conservé et que la troisième dimension est obtenue grâce à l'envahissement de l'espace du spectateur par l'espace pictural. La fiction sort alors de son cadre et pénètre dans la réalité.

Mais c'est à Rome qu'Andrea POZZO peint l'insurpassable chef-d'œuvre du trompe-l'œil : Saint Ignace, où une unité indissoluble se crée entre l'espace réel (de l'église) et l'espace fictif (du plafond). Il reprend le procédé de trompe-l'œil architectural, expérimenté à tâtons, par les maniéristes (forme d'art pratiquée à la fin du XVI et du XVII siècles aux effets raffinés). Il suscite le ravissement en s'inspirant des artifices de la scénographie théâtrale.



La voûte où apparaît le Christ est intitulée *Allégorie de l'œuvre missionnaire des Jésuites*. L'inspiration du programme est une parole du Christ citée par Saint Luc : « Je suis venu jeter le feu sur la terre et que désirer, sinon qu'il s'allume ? ». Du Christ portant sa croix, situé au centre de la fresque, jaillit un rayon de ce feu lumineux qui atteint le cœur de Saint Ignace en extase. Ce dernier, porté sur un nuage par des anges, est rejeté vers des hauteurs inaccessibles.

Un second rayon, issu du côté du Christ se réfléchit sur un écu brillant. De là, la lumière se divise en quatre faisceaux correspondant aux quatre continents connus alors. Le feu céleste est ensuite rendu par le Christ à Saint Ignace. La volonté de créer l'illusion est telle de la part d'Andrea POZZO, qu'il fait sculpter une main en prolongement du bras d'un personnage peint, de manière qu'elle dépasse sur une fenêtre réelle de l'église.



Il s'agit toujours d'une perspective centrée, conçue par rapport à un spectateur fixe. Au centre de la nef, un disque blanc indique l'aboutissement du cône visuel. C'est de ce disque qu'on doit regarder aussi la perspective de la coupole, illusion d'un espace courbe que POZZO peignit sur une toile plane.



PM.

03. Baroque italien (2<sup>e</sup> partie : fin et en dehors) à Rome

03.06. Longhi. Place de Trevi.

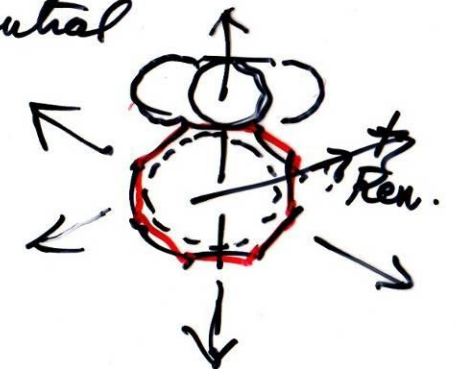
Façade au rythme accéléré  
Colonnades, Arcades.

08. Rainaldi. → Piazza del Popolo.



09. Longhena. **Santa Maria del la Salute (1631).**  
Eglise de la Salute. Plan Central

Coupole : Mince  
1. Tambour  
2. Volutes.



St. Maria della Salute.

plan central → polygone.

axialité → entrée axial monumental  
abside.

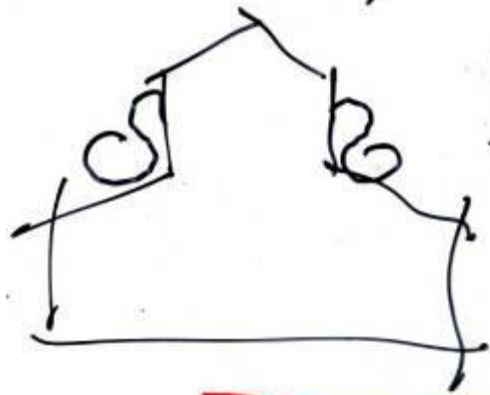
} Mise en scène  
} Scénographie

Monumentalité: portique ordre colonel  
escalier.

Volute =  
élément  
Caract. du baroque.



Contreforts du tambour

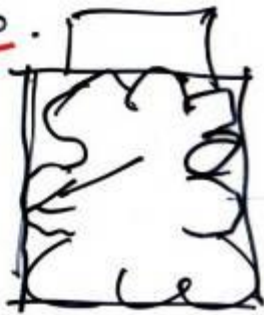


+ Coupole = signal de la ville.

03.10. Guarino Guarini  
Turin.

Sau Lorenzo.

↳ contradiction:  
≠ surface délin.  
intérieure  
et extér.



↳ opposites (lumineux)

↳ Courbes  
Concaves -  
Convexes.

↳ Rem.

Composition très rigoureuse

(à co' régulatrice:  
correspondance plan -  
élévation)

↳ Carré / A/3 + 1 polyg. étoilé au plan

↳ Rabattu verticalement.

Coupole: à nervures entrecroisées.

# XVIIe Hors Italie

04. France XVIII<sup>es</sup>.

Baroque - classique.

langage archi  
ident.  
+ antiquité

Pouvoir  
religieux

en France : élan. Baroque (détail)  
le classicisme Louis XIV

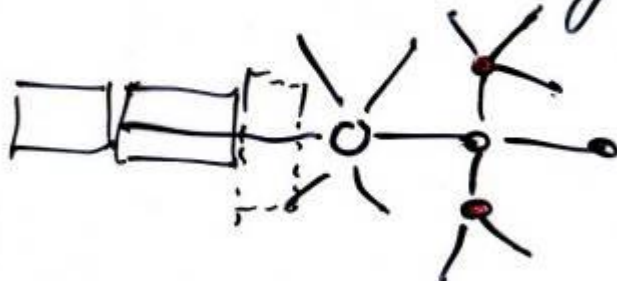
Louis XIV

feuilles  
loutre  
Pensées  
Invalides.

Pouvoir  
royal

→ Ciel: Solennité  
Grandes  
Pompes  
monumentalité au  
peu (riche)  
(sévère)

Paris Axe nord-sud: développement Paris  
jardins français  
et étoile



Neuf-Brisach.



04.02.02. Strelas Louis XIII.  
1) Louis XIII inspire du baroque.  
Chât. Vizille - Trévis



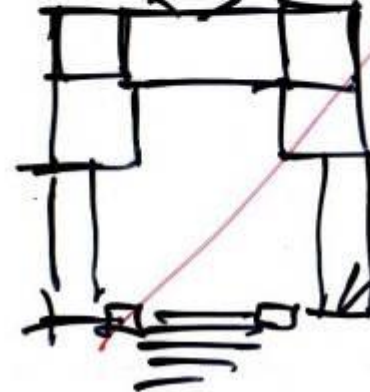
2) Louis XIV inspire du classique

\* De Brogne, Salomon.  
Palais et jardin de Luxembourg.  
Superposition des ordres.  
Particularité française: Toitures  
lucarne - chem. - coup

\* Lemercier.  
Sorbonne. 2 façades → côté urbain  
→ côté ou intérieure  
Palais Royal.  
Coupole → rapport visuel.  
→ urbain.

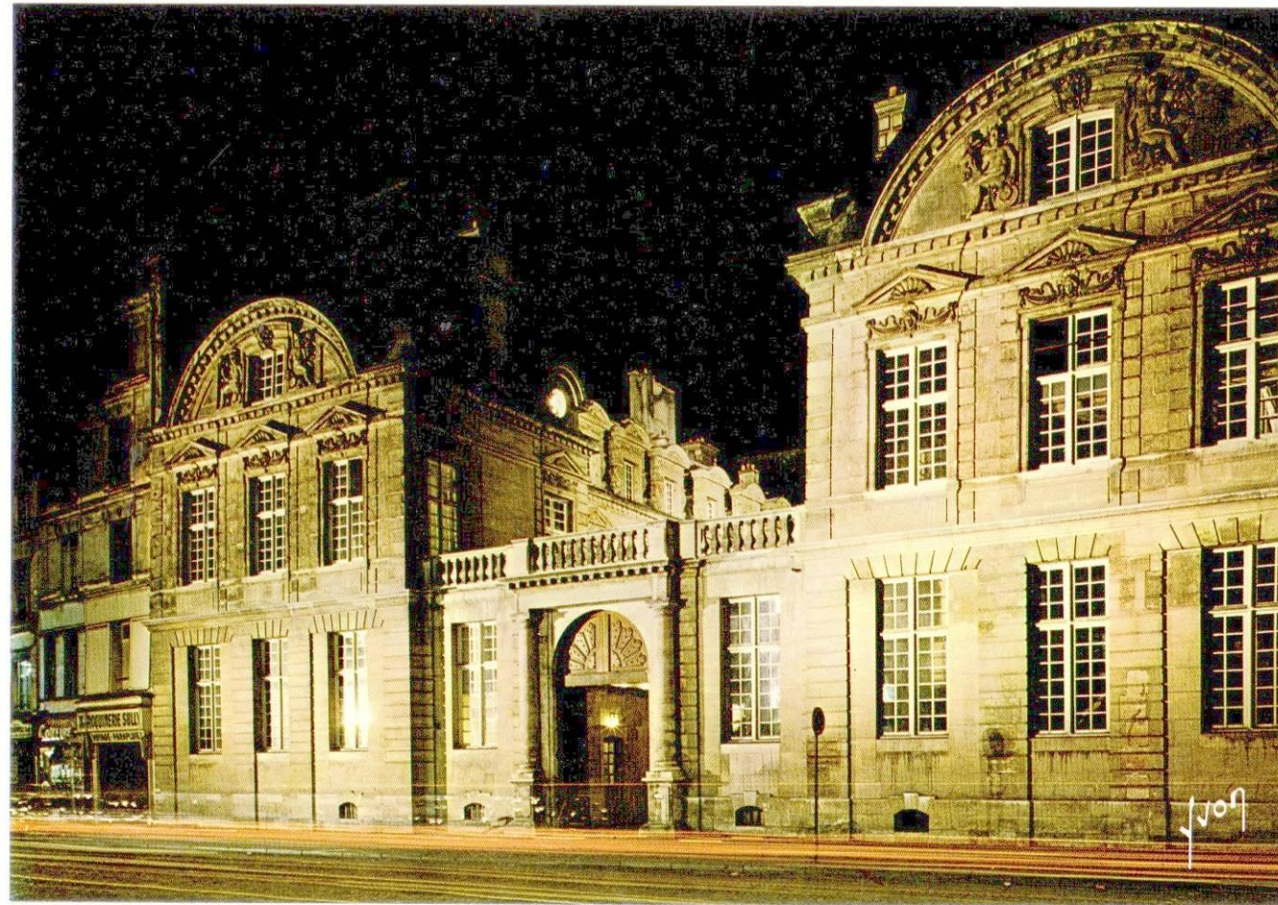
04.03.  
\* Transition L<sup>XIII</sup> - L<sup>XIV</sup>

François MANSART  
Château d'Anson - laffite. (1642-1646).



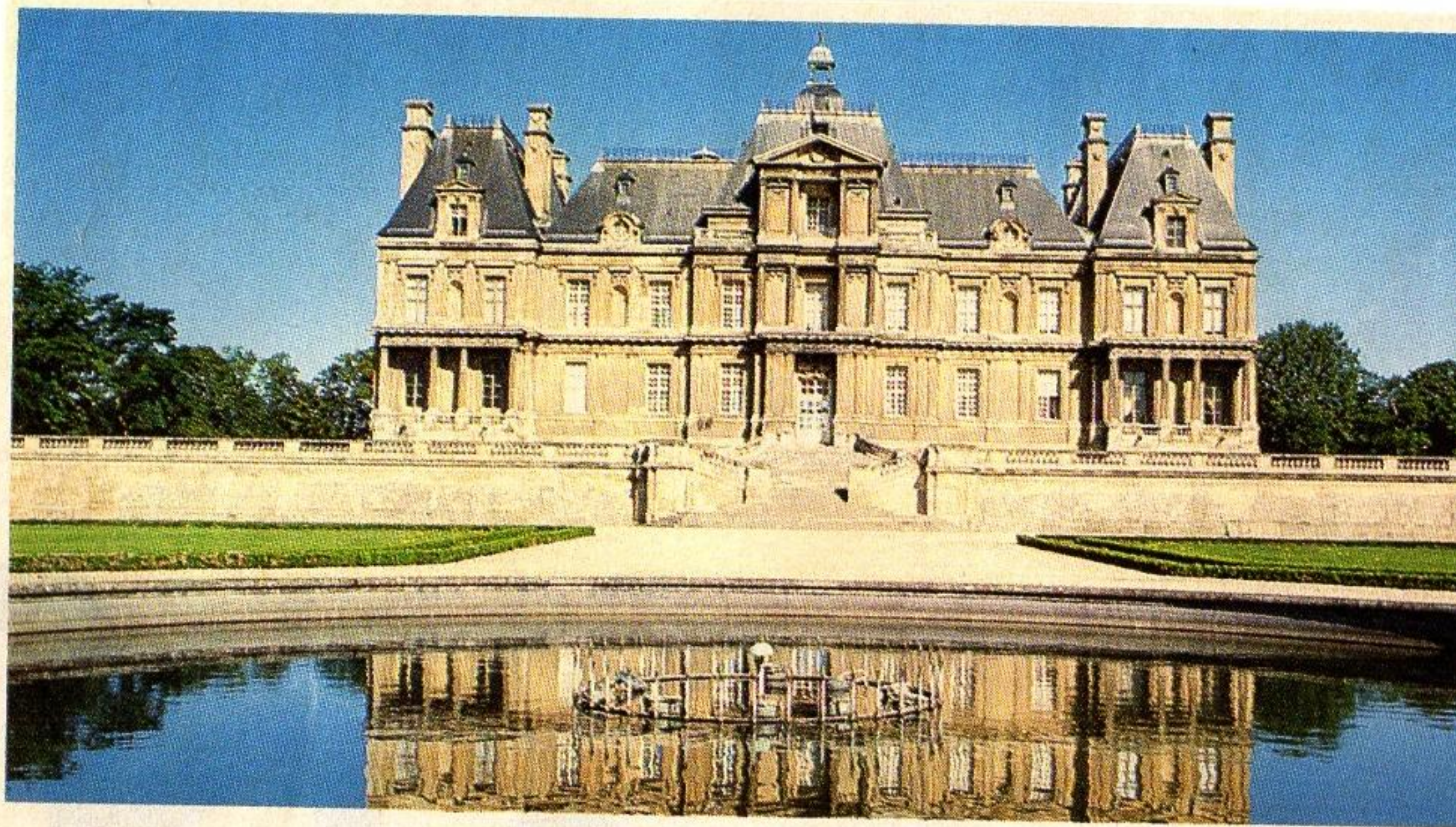
façade côté jardin.  
Toitures décapitées.  
Superpos. dorique  
ionique

Totalité: {  
Corinthien.  
Baré au chiffre 3  
Symétrie  
Alignements

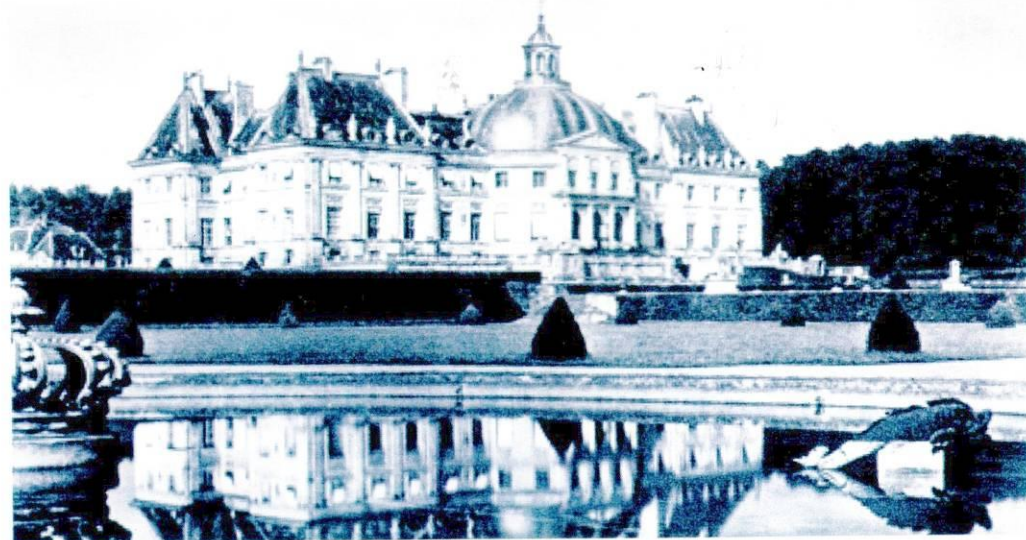
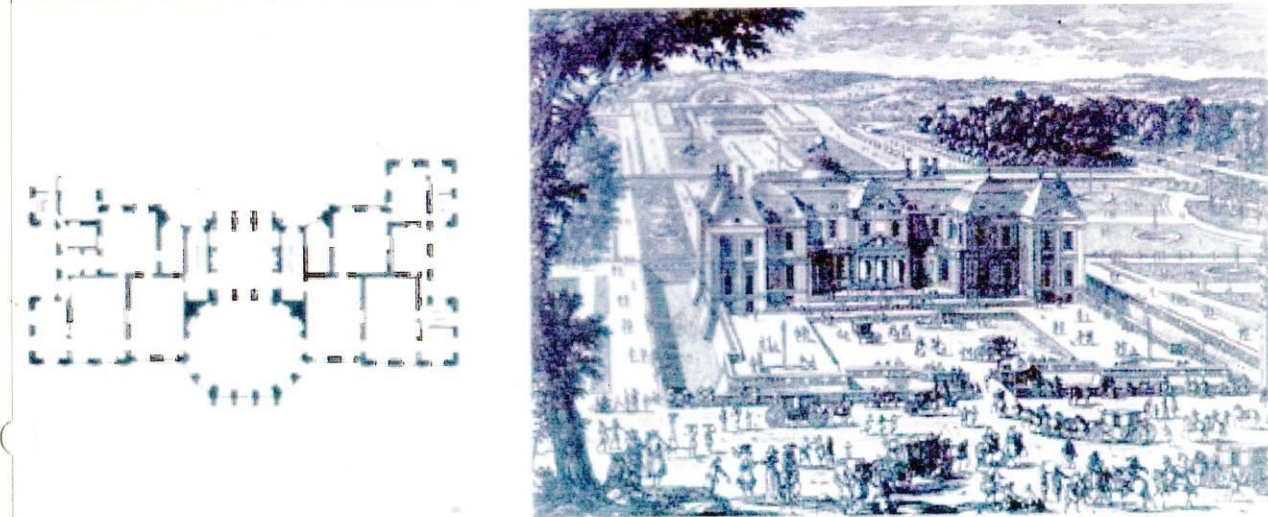


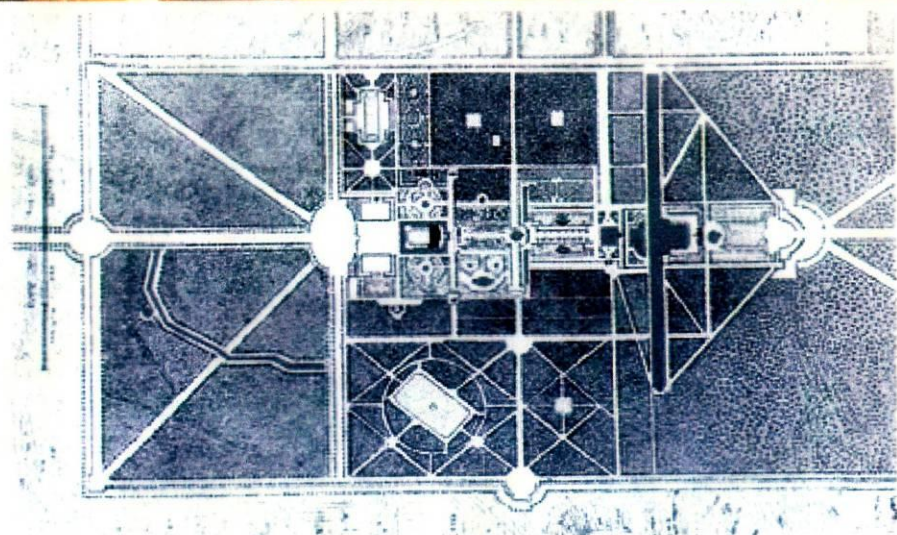
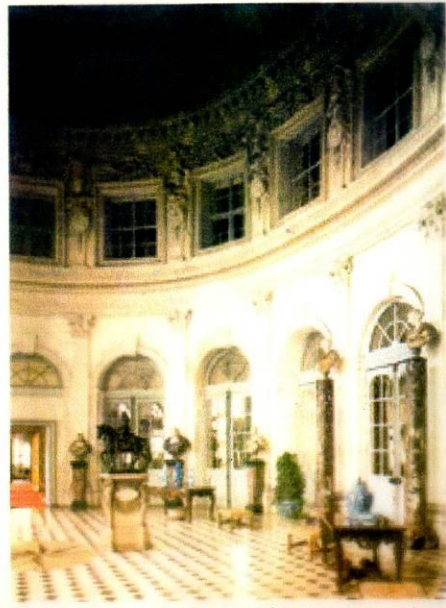
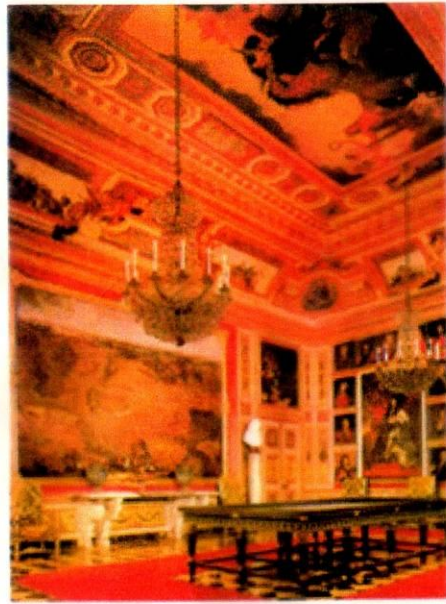
Paris Hôtel Sully - Construit en 1625  
 (Hôtel du Nois) par Jean Androuet du Cerceau  
 mutilé au 19<sup>e</sup> s.  
 restauré en 1957 par l'Etat.  
 Louis XIII inspiré du baroque.

Encore plus démodée, l'articulation de la cour de l'hôtel de Sully, bâti par Jean du Cerceau de 1624 à 1629 et où la grande profondeur et l'étroitesse du terrain déterminent une simple disposition axiale. Plus intéressant est l'hôtel de Bretonvilliers, bâti par le même architecte de 1637 à 1643 à l'extrémité est de l'île Saint-Louis nouvellement aménagée<sup>11</sup>. Là encore, on note un décalage de l'axe principal dû à l'adjonction d'une petite avant-cour. Ce n'est toutefois qu'un très léger décalage, l'axe de la cour aboutissant à l'ouverture gauche du ressaut central tripartite de la façade sur jardin. La travée centrale est fermée, celle de droite s'ouvrant sur le grand salon, d'où une façade symétrique. Le problème de la cour est résolu d'une façon neuve et intéressante, les ailes étant architecturalement distinctes du corps de logis, qui comporte lui-même deux courtes ailes formant une cour d'honneur interne. La disposition est manifestement dérivée de celle des pavillons d'angle propre au château et préfigure l'hôtel indépendant du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Il en résulte une accentuation baroque des volumes, qui déterminent également le caractère unitaire des façades, percées de fenêtres d'une ampleur inhabituelle. Le long du côté nord du jardin, une galerie a été ajoutée pour préserver l'intimité de l'habitation.



Château de Raisons -  
façade arrière -





Intérieur Coupole elliptique.

Gr Salon oval.

Caryatide, 12+4

Caducée blanc.

Décor rapporté.

Ensemble  
classique.



Style baroque.



Tuileries

14/4/08

04 Colonnade du Louvre. (Perrault).

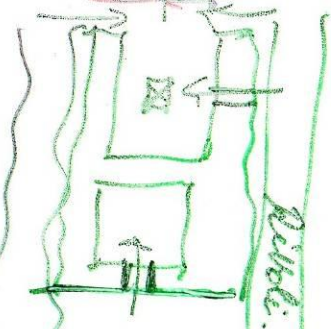
Symétrie.

Col. jumelées  
au stylobate.

1<sup>er</sup> niveau: fermé

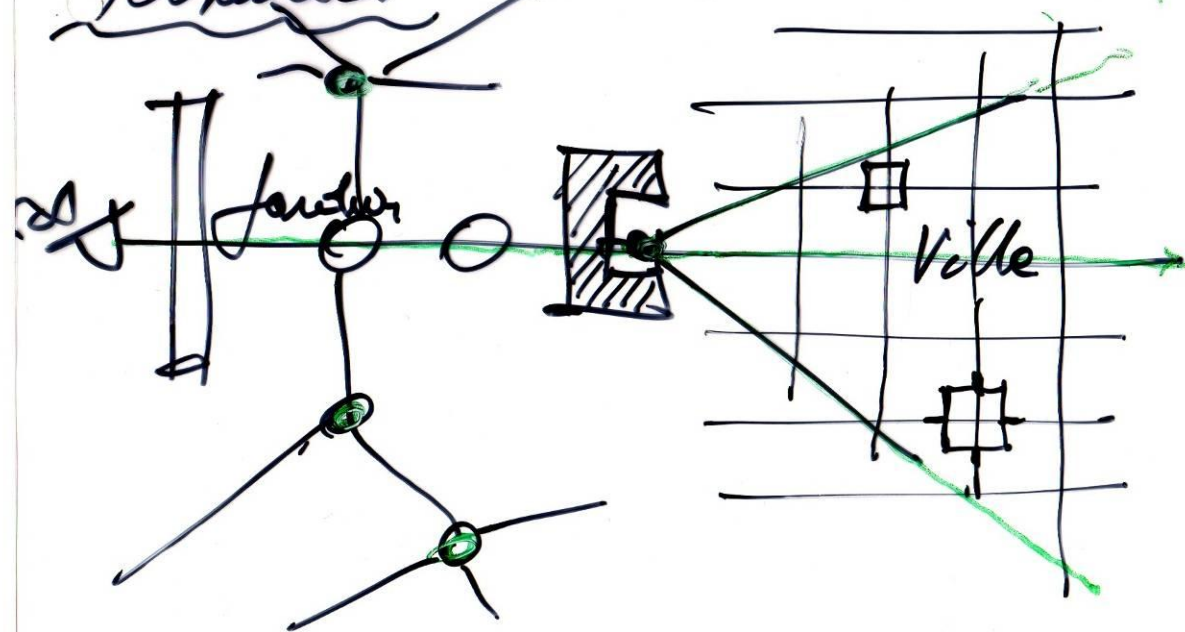
Froideur  
Sévérité  
Solennité  
Austérité.

Prégnance



Prégnance

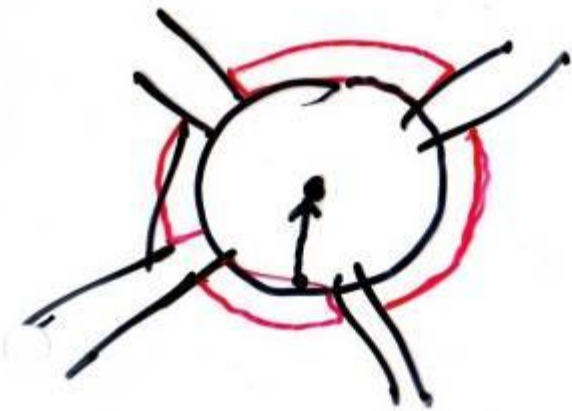
05 Jules-Hardouin MANSART / Le Vau / Le Notre / Le Brun  
Versailles



Exemple de décor intérieur  
basé sur le brillant <sup>en Occident. XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup></sup>

Elope de l'ombre: → mat. <sup>au Japon</sup>

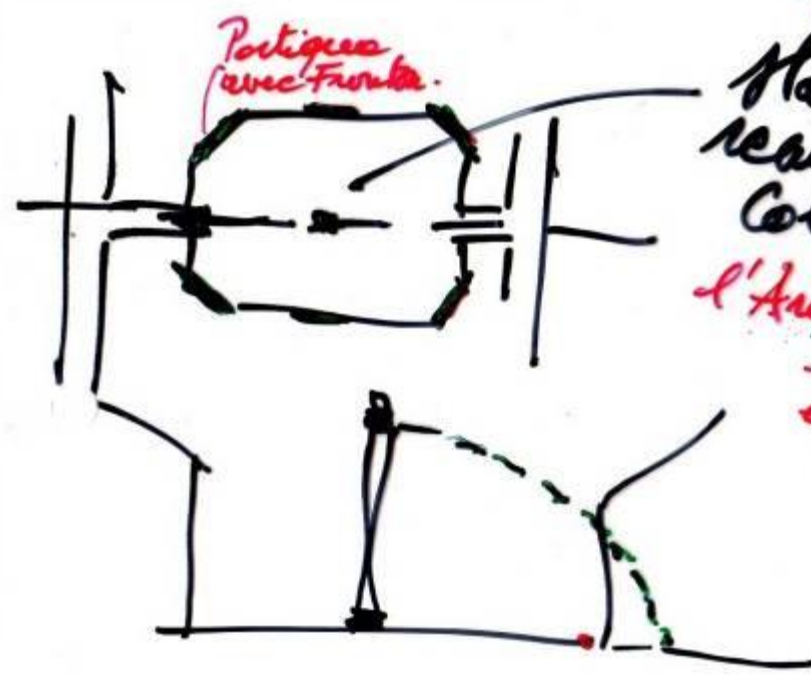
3) Place des Victoires.



à programme  
Roi: statue au centre  
Bat. J.-H. Mansart.  
<sup>Jules-Hardouin</sup>

Calcul la hauteur  
du piédestal  
Cavalier -  
Style classique Louis XIV.

4) Place Vendôme.



J.-H. Mansart.  
Style Louis XIV } Solennité  
                          } Grandeur (noble)  
                          } Sévérité  
                          } Froideur.

Statue  
remplacée par la  
Colonne Vendôme.  
L'Architecture définit  
l'espace urbain et  
est indissociable de  
ce dernier.

V21 de Gîte. (Rapport).  
(hôpital militaire).

Solennel.



04.04. Style Louis XIV.  
Retour antiquité gréco-romaine  
dévoilement progressif.

03. LE VAV.

03. Vaux-le-Vicomte.

- Le VAV (archi)
- Le Notre (jardins)
- Le Brun (Déco. intér.)

01. a) Correspondance Archi-jardins.  
b) nature forcée → coupes géom. & stuctur.



Rapport géom.  
= rigueur  
sobriété (grandeur)

1<sup>re</sup> période: Paris ou l'effite (transition)

- 2<sup>o</sup>
- Vaux
  - Versaille
  - Louvre (Colonnade)
  - Victoires
  - Vendôme

3<sup>e</sup> période:

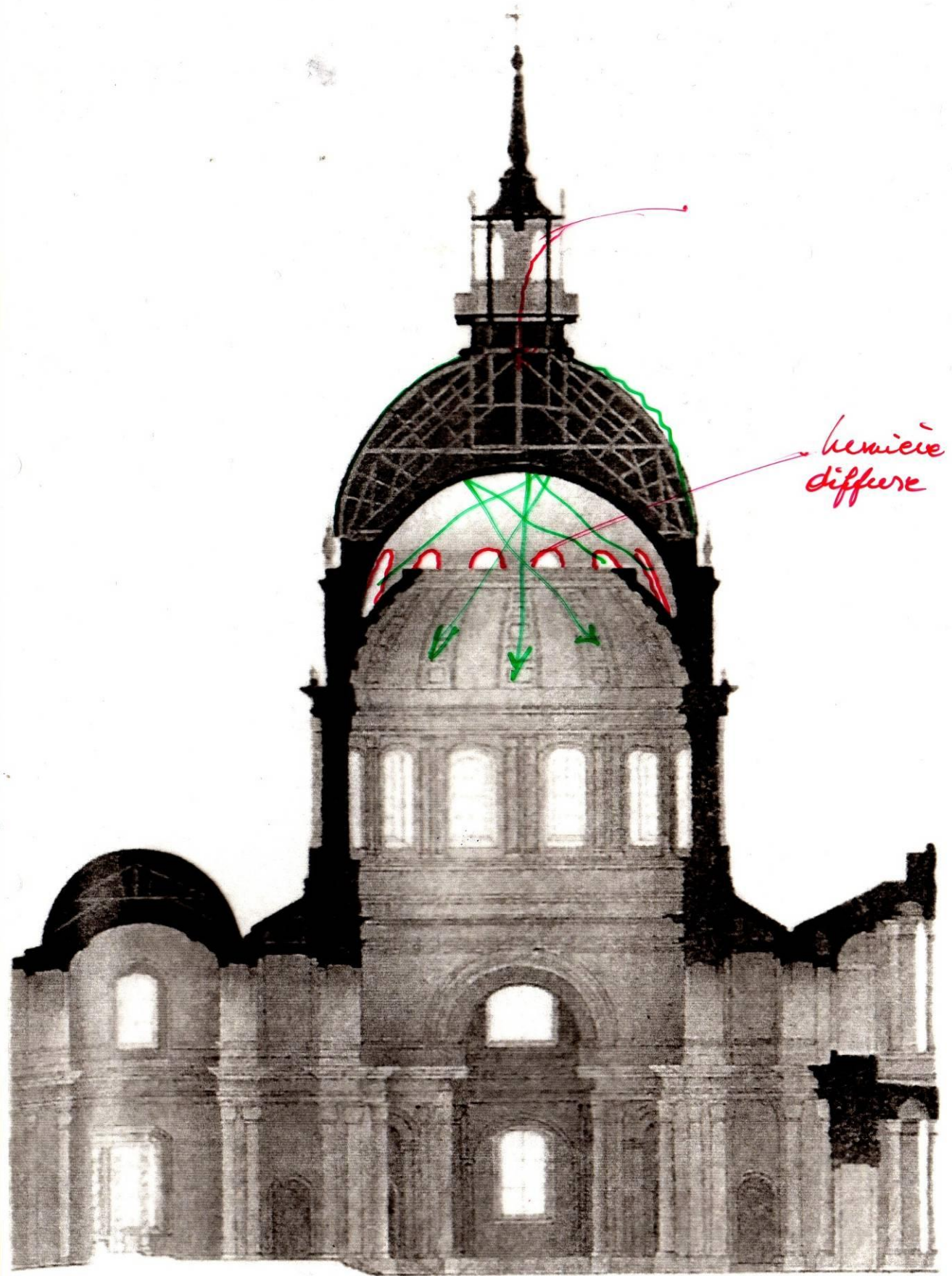
BOFFRAND (-révisé)





Expression de la puissance de la France  
pouvoir royal absolu

ESQUISSE DES INTERIEURS RICARDO. FIG. 15.



influence baroque à l'intérieur.



La colonnade du Louvre  
projetée par le Bernin  
 puis réalisée par Perrault



planches 62-63  
 Gromot

*des colonnes corinthiennes jumelées  
 - abside*

longue enfilade de colonnes  
 principe de symétrie avec fronton dans l'axe  
 disparition du toit balustrade  
 toit plat

## II. Versailles. (urbanisme).

- au début, pavillon de chasse construit par LOUIS XII dans une contrée particulièrement giboyeuse, pavillon réalisé en briques rehaussé d'encadrement en pierres blanchâtres et de bustes placés au milieu des panneaux.

- LOUIS XIV désire quitter Paris et décide de s'installer à la campagne et se laisse attirer par le charme de Versailles.

- la première campagne de travaux prévoit l'aménagement d'une demeure digne d'un roi, mais ne laisse pas entrevoir le gigantisme futur.

- en 1660 Louis le VAU, à la demande du roi et malgré son envie de le détruire, conserve l'ancien pavillon de chasse et l'intègre dans deux ailes courant autour de plusieurs cours intérieures; de plus, pour accentuer la somptuosité il décore magnifiquement son ancienne cour.

- jusqu'en 1670 (mort de LOUIS LE VAU) on travaille à cette réalisation puis à partir de cette époque vient une période de transition où LEBRUN, peintre du roi, s'occupe plus spécialement de la décoration intérieure.

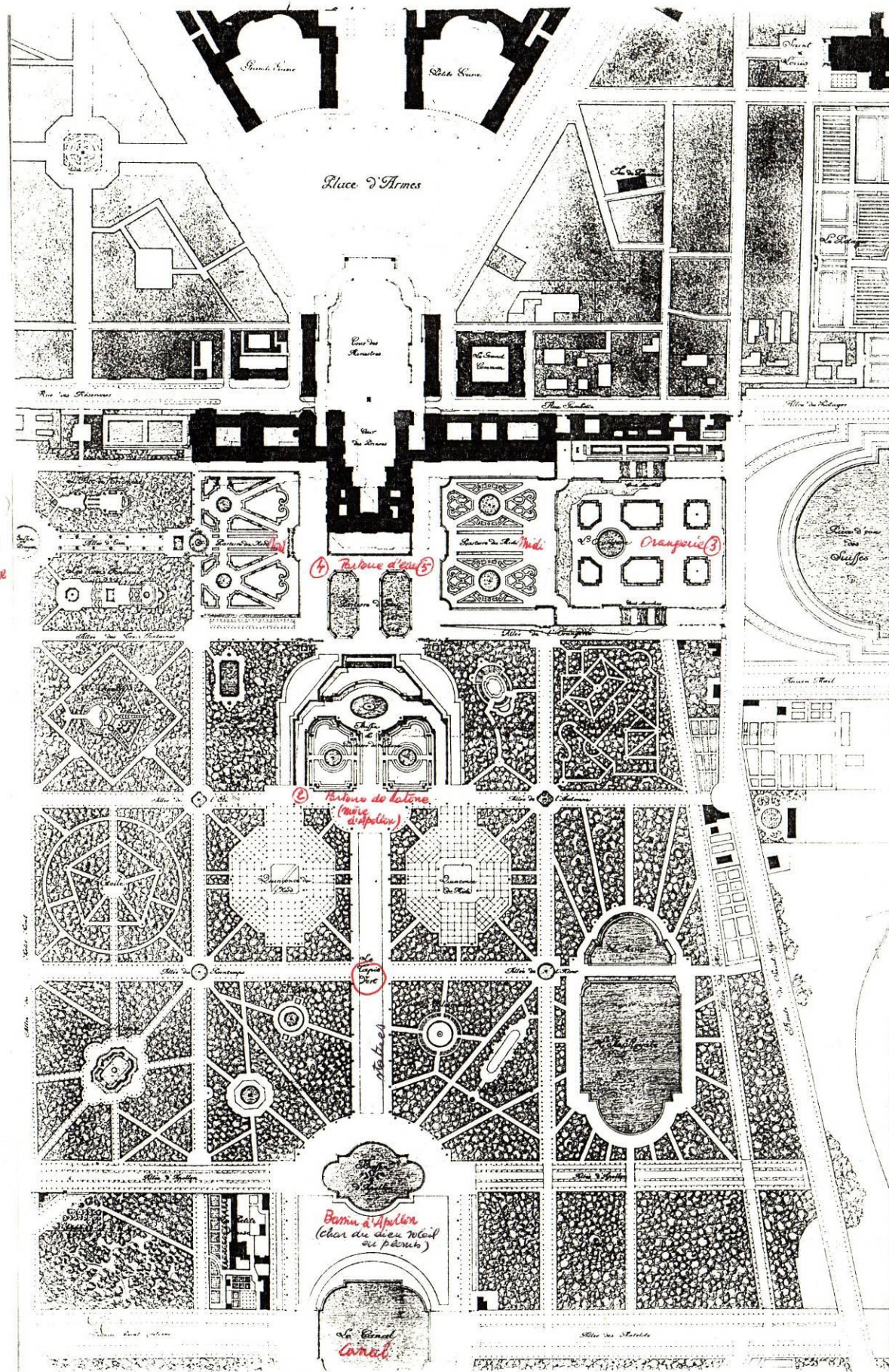
- à partir de 1678 la direction des travaux est reprise par JULES HARDOUIN MANSARD.

- c'est à cette époque que LOUIS XIV décide de transplanter à VERSAILLES l'entière du gouvernement français, ce qui implique la construction de la VILLE de VERSAILLES

Versailles. (aménagement fondé en 1671 sur un ancien village).

Type même de ville - résidence liée au palais royal; servira de modèle à beaucoup d'autres en Europe. (fig. )

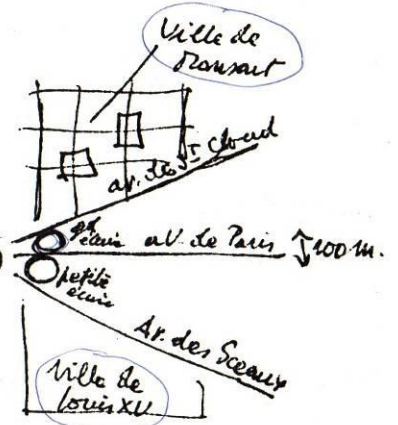
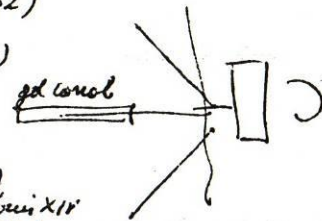
Effet de convergence de trois avenues vers l'entrée du château; une symétrie avait été prévue à l'origine entre le palais et ses jardins, et la ville-dont Le Nôtre fit aussi, probablement, le premier dessin. Une quatrième avenue coupe perpendiculairement l'avenue bissectrice. Rues et places à programme, portant la livrée architecturale du château: briques et pierres, ardoise, l'étage plus mansarde. pavillons jumelés.



Même de parois rayonnants et de cord points.

Plan de Versailles:

1. Convergence de 3 avenues vers le château (le Votie - 1662)  
 Co il avait fait à Vaux le Vicomte (Fouquet) et à Paris (Champs Elysees, Louis la Pariso).  
 2. idem côté Jardin  
 en 1664, le Vau (après Vaux), reconstruit le château pour Louis XIV  
 J.H. Mansart ajoute les ailes (room)  
 3. problème difficile: remplir les 4 aigus  
 J.H. Mansart en 1682 construit la 9<sup>e</sup> et petite Eglise.



4. Ville de Mansart au N. de Av. St Cloud  
 quadrillage sur 2 axes II et I à l'Av. de Paris  
 2 places  
 5. Ville de Louis XV. au S. de l'Av. des Seigneurs  
 orthog. avec axes II et I à l'Av. de Paris  
 nouvelle Eglise  
 1 nouveau marché.

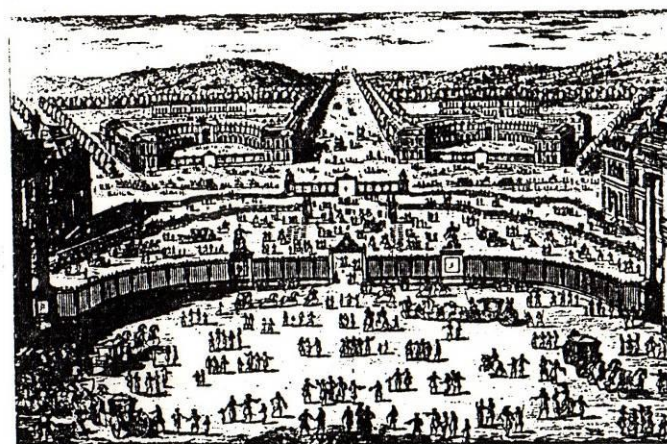
Des réglemens de Louis XIV annonciaient l'harmonie et la dignité de la ville, mais ne furent pas tj respectés après lui.

**Donc:** Extension centralisée (les ailes du palais s'étendent sur 100 m les avenues, s'éloignent à l'Est mais tout est centré sur le palais exprime la monarchie absolue Versailles = symbole du système pol. centralisé absolu et ouvert du 17<sup>e</sup>s français

Le plan de Versailles a fait école au 18<sup>e</sup>s.

Figure 7/221: VERSAILLES

- Karlsruhe 1715
- St Peterbourg (Cath. II)
- Aranjuez (Espagne)
- Mannheim
- Stuttgart



LES AVENUES. COPPER ENGRAVING From Perelle, Les Avenues de Versailles; courtesy Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1911

*Ci-dessous : la fameuse galerie des Glaces — elle doit ce nom aux glaces qui garnissent les arcades répondant aux dix-sept fenêtres — s'étend sur 73 m de longueur entre les salons de la Guerre et de la Paix. L'espace est magnifiquement scandé par des pilastres de marbre rouge à chapiteau en bronze doré, des niches abritant des statues antiques, des trophées ciselés, d'aériennes figures féminines portant des cornes d'abondance qui soutiennent des candélabres en cristal de roche (ci-contre). Le plafond est de Le Brun.*



0.8 JB. 0.1 Christopher WREN.

0.1 Cath. St Paul.

Incendie

Plan d'Urbanisme.

Dôme sur Cube } H = 111 m.  
Double transept

Façade Ouest:

escalier monumental.

influence Classique: Colonne double } Palladio.  
Fronton grec } Majestueux  
2 tours d'orgue plutôt baroque } Solennel.

Palladianisme

Plan: Transsept: entrée monument.  
au milieu.  
Bas côtés: Chapelles.

Coupoles.



Sévérité néo-classique  
Figuereux.

6/IV/05.

XVIIe. Belgique. Baroque.

\* 51 Place Bx.

1695 de suite par Louis XIV.

Corporations -

- > Structure gothique.
- > Ren. (le Pigeon).
- > Baroque "flamand".
- > Surcharge décorative.

- Volutes

- Pinnacles

- Statues.

- Douvres

sur chapiteaux

Corinthiens.



Unité

Diversité de style mélangé.

Diversité de l'unité



Unité harmonique  
de Palladio.

le Pigeon

\* St Michel - Louvain -

-> Baroque Italien.

Décor très riche  
Fronton arraché.  
Volute de raccord.

\* Reison Rubens

Portail -

Relief accentué:  
ombre-lumière.

(époque baroque)

\* Beffroi Nord - XVIIIe

Baroque (cf. Volveta)

La Loux.

le reste est + de style

Classique français.

Rubens = peinture baroque: très composé, renouvelé, mouvement

L'Eglise, le collège et le couvent des Jésuites, vers 1727.  
(A. Sandemus. Chorographia Sacra Brabantiae, t.3). (L'Eglise se trouvait à l'endroit de l'actuel palais de Justice)



Eglise de Style Baroque (1606-1627) Jacques Francqueant.

- exaltation monumentale  
- tour à 3 étages terminée par une tour et une  
- tour en arcades (à l'axe)

## L'architecture oubliée

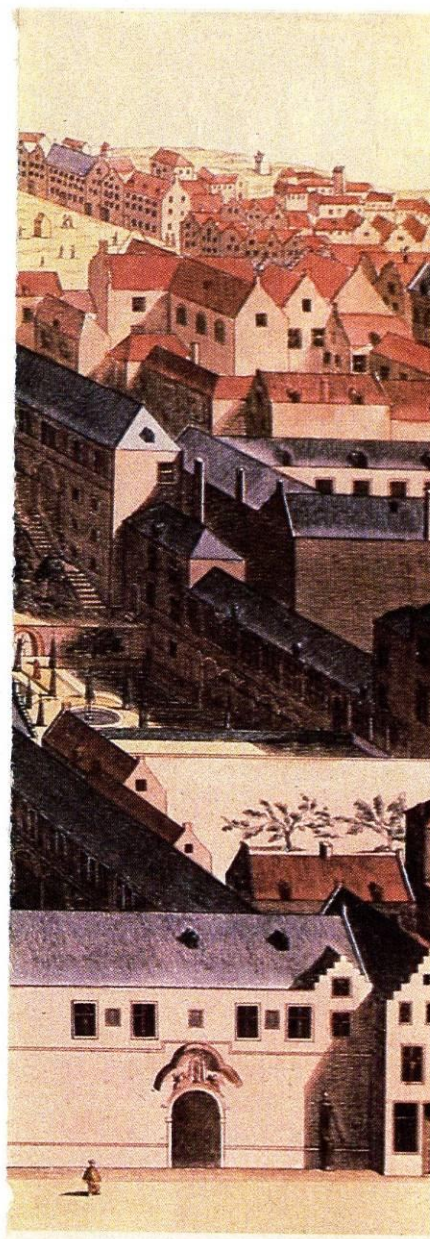
Plus fragile que l'architecture en dur, la plupart des jardins de la ville ont disparu. Une exposition à Bruxelles nous rappelle leur importance.

Bruxelles, avril 1550 : «... ce ne sont que des allées, des portiques, des entrées, des salons de verdure, des berceaux, des réduits où il règne une fraîcheur délicieuse ; on dirait un labyrinthe de Crète tout rempli d'étangs, de canaux et de fontaines. On voit aussi dans ce jardin une lice secrète qui sert aux joutes privées du prince avec ses principaux cavaliers et

où se donnent des fêtes particulières pour les dames. A l'autre extrémité de cette place s'étale une pièce d'eau large et profonde, peuplée de cygnes et longée par un second jardin où se trouve un cabinet de verdure qui donne sur l'eau. Du côté de la place qui fait face au logis, s'étend, sur le penchant d'une colline une vigne clôturée dont la perspective égaye et repose la vue du spec-

tateur placé aux fenêtres du palais. Tout le reste au-delà de la Feuillée, de la vigne et de l'étang, à peu près jusqu'à la première enceinte forme un grand bois ombragé de chênes, de hêtres et d'autres arbres de grandes futaies : c'est le parc, enclos fermé, où l'on voit des fenêtres du palais, des troupes de daims, de cerfs, de lièvres, de lapins folâtrer en broutant !» Rêve ou réalité ? Les deux, en fait. Réalité, car cette description enchantée, œuvre d'un noble ibérique, accompagnateur du futur Philippe II, nous apprend dans les détails à quoi ressemblait le parc ducal de Bruxelles en 1550 ; rêve dans la mesure où ce texte nous fait percevoir la dimension onirique des jardins qui étaient à la fois loisirs, labyrinthe mystérieux, architecture aquatique, jeux sportifs, jeux amoureux, chasse...

Pour la première fois une exposition



retrace l'histoire des jardins au fil des siècles, plus particulièrement à Bruxelles, à travers ses réalisations les plus significatives.

C'est ainsi qu'on apprend qu'au moyen âge les jardins urbains étaient structurellement assez simples (un rythme de carrés ou de rectangles) et directement en relation avec la vie quotidienne : des potagers, des enclos médicaux, des lieux de rendez-vous galants, ou, à plus grande échelle des réserves de chasse. Ce n'est qu'à la Renaissance qu'ils ont été véritablement projetés, construits et mis en scène, avec l'apparition d'une véritable géométrie et des premiers «jeux». Les jardins s'égayent de petites constructions charmantes, grottes, labyrinthes, cascades aquatiques (provoquées par d'ingénieux systèmes hydrauliques) et même d'automates. Ensuite, à l'époque dite «classique» c'est le royaume

## Jardins

A la Contre-Réforme : de nombreux jardins jouxtaient les églises jésuites (Blokhuisen Reynier, Collegium Societatis Jesu Bruxellis).

de l'illusion : de grandes perspectives, l'espace agrandi grâce à de spectaculaires artifices visuels et à l'amplification des «gadgets» de la Renaissance. Fin XVIII<sup>e</sup>, par le biais des exemples anglais et chinois, les jardins (et les premiers parcs dans le sens actuel du terme) ont voulu être proches de la nature, qui a été alors artificiellement mise en scène, avec parfois une petite touche d'exotisme. Au XIX<sup>e</sup> enfin, c'est le panorama, les longues percées «naturelles», qui débouchent sur l'infini...

### Bruxelles, jardins retrouvés

A Bruxelles, deux pièces maîtresses : le parc ducal, qui a évolué et s'est embelli au fil des siècles (témoignages prestigieux : un dessin de Dürer, un de Pieter Coeck d'Alost, un tableau de Breughel de Velours et un de Jan van der Heyden), pour s'éteindre lentement à partir de 1731, suite à l'incendie du Palais ducal. En 1776 il se transforme en parc public (c'est l'actuel parc de Bruxelles) et devient structure géométrique à l'esprit baroque : les trois allées rayonnantes menant à l'unique fontaine centrale donnent l'impression que trois jets d'eau existent et agrandissent ainsi considérablement cet espace vert. Un peu en dehors du centre, le parc du Schoonenberg (c'est l'actuel domaine royal de Laeken), est lui d'esprit plus britannique. D'une conception qui se veut naturelle, vallonné, avec des percées perspectives, des cascades, des promenades pittoresques, des arbres précieux et exotiques, ce domaine est typique de la fin du XVIII<sup>e</sup>. Il est aussi parsemé de petites constructions : un temple classique, un petit pavillon, une fausse ruine gothique, une orangerie en forme de tour chinoise.

Les autres exemples bruxellois sont légion ne serait-ce que les nombreux jardins seigneuriaux ou privés, ou les superbes ensembles qui jouxtaient les églises jésuites du XVII<sup>e</sup> siècle.

Mais qu'est devenu le plus grand part de ce précieux patrimoine, ces véritables architectures «vertes» ? Dans nos villes qui se sont constamment modifiées, les jardins ont été les premiers à disparaître, à être sacrifiés à l'urbanisation et ensuite à l'industrie naissante. Tandis que la population ne cessait de croître, les villes, enfermées dans les enceintes jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> ne pouvaient pas s'étendre. On a «grignoté» l'espace des jardins, qui ont fini par disparaître

presque entièrement. De surcroît, bien plus fragiles que les constructions en «dur», ils nécessitaient beaucoup plus de soins réguliers et d'entretien. C'est ainsi que dans le pentagone bruxellois par exemple presque plus rien ne subsiste.

### La ceinture «verte»

Heureusement, à la fin du XIX<sup>e</sup>, Léopold II a redressé la situation — c'est à cette époque que Bruxelles s'affirme en tant que capitale européenne et s'agrandit considérablement au-delà de son enceinte. Et le «vert» y occupe très souvent une place de premier choix. De nombreux parcs, véritables panoramas artificiels, voient le jour Léopold, le parc Elisabeth, le parc de Woluwé, le parc Josaphat... ainsi que des «squares», points de départ de l'urbanisation de nouveaux quartiers : les jardins du Roi (près de l'avenue Louise), les squares Marguerite, Ambiorix et Marie-Louise, près de la Cee) le square Jean Jacobs (près du Palais de Justice) et deux interventions «intra-muros» : le Petit Sablon et le Mont des Arts. Excepté ce dernier (transformé depuis) toutes ces réalisations de Léopold II existent encore.

Et de nos jours, qu'en est-il de l'art des jardins ? Malheureusement, il semble oublié. Si beaucoup d'autorités communales, pleines de bonne volonté, ont fait dernièrement de gros efforts en réintégrant de la verdure dans le centre de la ville, il faut admettre que les résultats ne sont que rarement à la hauteur des espérances. Il s'agit dans bien des cas de gros et disgracieux bacs en béton (qui vieillissent très mal) remplis de façon anarchique d'essences combinées de manière parfois très peu harmonieuse. Voilà un des buts de l'exposition : sensibiliser tous les intéressés, pour que cet art disparu renaisse.

Mais dans la grisaille bruxelloise, il y a toutefois une exception : le jardin du petit et adorable musée Van Buuren, à Uccle (voir Vif n° 78), réalisé il y a quelques années par René Pechère, le «pape» des jardins en Belgique (à qui l'exposition est implicitement dédiée). C'est un jardin merveilleux, qui possède son labyrinthe, cette structure fantastique qui a tant fasciné les hommes depuis l'antiquité, et qui a été le témoin de tant de jeux, de secrets, d'ébats mystérieux...

EMMANUEL RICCARDI ●

Bruxelles, jardins retrouvés. Jusqu'au 30 octobre à la Banque Bruxelles Lambert, 6 place Royale. Ouvert en semaine de 10 h 30 à 18 h, les samedis de 14 à 17 h. Exposition organisée en collaboration avec Icomos. Photos originales de Anne Van Horenbeek et catalogue richement illustré (recherche scientifique : Henri Chesnot).



Antvers  
St-Charles Borromée .

**« Franche feste de Saint-  
Aubain » du 14 au 18  
septembre.**



