
CHAPITRE 2: DIFFUSION DU STYLE ROCAILLE en ITALIE et "SUITES BAROQUES".

Par. 1. Introduction: l'art en Italie.

1.1. Le contexte.

Conditions politiques et économiques.

A la fin du XVIII^e siècle, l'Italie perd sa suprématie artistique. Pour des raisons économiques, ce pays est désormais à l'écart des grands mouvements politiques européens : la Venise d'autrefois n'existe plus; la Toscane, après la disparition de la famille des Médicis n'est guère plus favorisée; Rome, néanmoins, réussit à conserver un certain prestige grâce à sa situation privilégiée (03). Contrairement à ce qui se produisait dans d'autres régions d'Europe, on ne relève en Italie aucune tentative d'industrialisation : la richesse est uniquement foncière et se trouve entre les mains de l'aristocratie.

1.2. L'art et l'architecture.

1. Suites du Baroque.

a. En architecture.

Alors qu'au XVII^e siècle l'art avait coïncidé avec un néo-catholicisme qui traduisait un goût de vivre après l'austérité de la Réforme, la société du XVIII^e siècle tend à abandonner la rigueur des règles et la passion religieuse. S'il est vrai que l'architecture reprend certaines découvertes du Baroque, ce sont en tout cas les plus superficielles. C'est surtout le goût pour la scénographie du Baroque qui est adopté et donc son côté un peu superficiel.

Cet attrait pour la scénographie explique peut-être le goût pour le colossal à Rome, notamment avec GALILERI, FUGA et SALVI. Par exemple, les façades de St. Jean de Latran, de Ste. Marie Majeure et de la fontaine de Trévi ne sont que des décors grandioses plaqués sur des édifices anciens.

Bref, l'architecture renonce souvent à s'occuper vraiment de l'espace interne (exception pour VITTONI).

On peut donc dire que l'Italie prolonge sa fougue baroque, et ce, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.



Figures 8.37: Rome, façade de la Basilique de St. Jean de Latran.

b. Dans l'art urbain.

Alors que la Renaissance avait transformé l'espace public en "salon embelli" et, par là, abandonné l'idée d'un espace uniquement fonctionnel, à l'époque baroque, le décor devient fonction; l'espace urbain fait l'objet d'un traitement plastique d'ensemble. Formes et décors prennent le pas sur la fonction utilitaire. L'urbanisme romain du XVIII^e siècle n'offre ainsi qu'aménagements de places déjà existantes, plus ou moins mal tracées, qui sont rectifiées et meublées avec magnificence. Exemples: places de Trévi, St.-Ignace, Chevaliers de Malte et la place d'Espagne.

Comme en architecture, la mise en scène et la monumentalité amplifient le thème du décor. Exemple: les escaliers espagnols à Rome où rampes et escaliers donnent une impression de hauteur et de monumentalité.

2. La rocaille.

Les arts décoratifs adoptent cependant la rocaille qui s'enrichit de jeux d'incrustations polychromes (nacre, écaïlle, ivoire, céramique) (03).

Le style rococo "illusionniste" consiste à unir fresques claires et encadrements de stuc blanc ou d'arabesques d'or pour créer un espace architectural lumineux et scintillant: par exemple dans la galerie de l'archevêché d'Udine, peinte par G. TIEPOLO (1696-1770). Le rococo vénitien rayonnera d'ailleurs jusque dans les palais de Wurtzbourg et de Madrid (03).

C'est néanmoins autour de F. JUVARA (1678-1736), en Piémont, que l'architecture rococo italienne acquiert sa véritable originalité: "la transparence des espaces et l'invention de structures audacieuses enrichissent encore la tradition baroque, si personnelle, de G. GUARINI" (03).

Par. 2. Exemples.

1. Basilique de Superga, Turin, (1716-1727), Filippo JUVARA.

1.1. Contexte.

Construite en action de grâces pour la libération de la ville assiégée par les Français en 1706. Bâtie sur une colline, l'église surplombe la ville de 450 m, la coupole et le portique sont ainsi visibles à grande distance. La basilique est adossée à un monastère.

1.2. Description et esthétique.

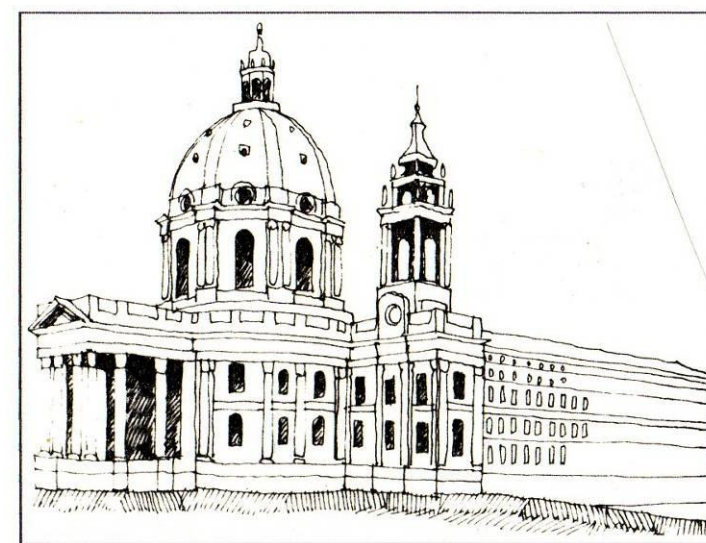


Figure 8.38: Basilique de Superga, Turin, (1716-1727), F. JUVARA, baroque simple et puissant, (RISEBERO, (41)).

* De plan central, l'église est précédée d'un portique.

* La coupole, avec ses fortes nervures et son tambour à colonnes jumelées, est inspirée de celle de St. Pierre à Rome, mais JUVARA a augmenté la hauteur de ces deux éléments de façon à obtenir des proportions extrêmement simples: coupole, tambour et corps d'église ont la même hauteur.

* Mélange typique du style "international" tardif. En effet, on trouve à la fois une tendance classique (portique sévère) et une tendance baroque (les couronnements des tours du monastère dérivent du style baroque de Borromini) (03).

2. Grand salon du château des Stupinigi, Turin, Filippo JUVARA.

2.1. Description.

* Conçu comme un gigantesque pavillon de chasse.

* Son plan en X aplati est prolongé de part et d'autre d'un immense salon, par deux ailes qui renferment des suites d'appartements et des communs (03).

2.2. Commentaire.

* A l'intérieur, les arcades et les tribunes voûtées engendrent un espace lumineux et pittoresque.

* Le jeu décoratif atteint ici une puissance (et une fantaisie) qui ne peut être retrouvée que dans les intérieurs des églises bavaroises (03).

* Le couronnement extérieur de la partie centrale domine la composition d'où se détache, à son sommet, la silhouette d'un grand cerf statufié (03).

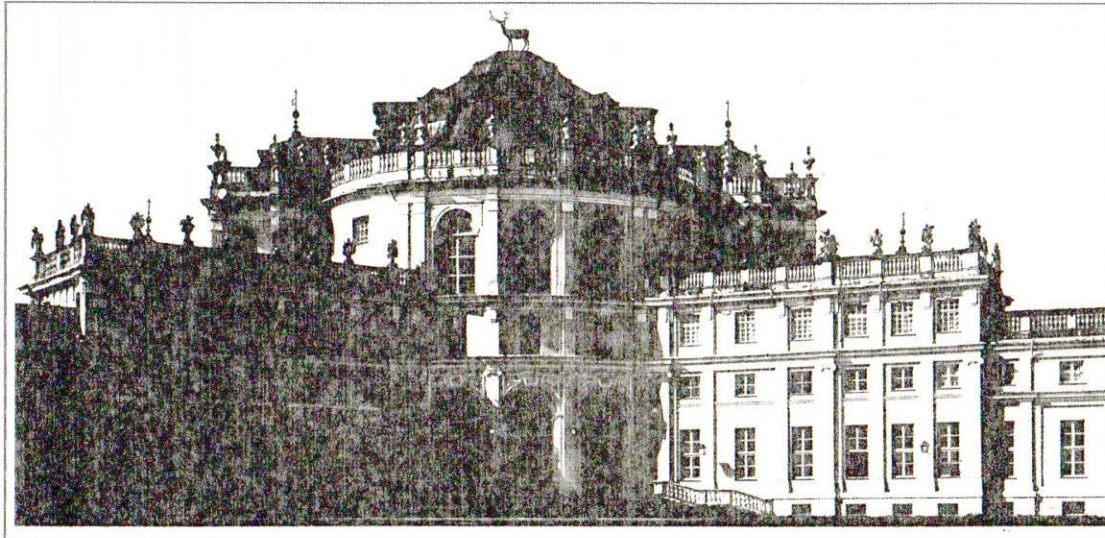


Figure 8.39: Grand salon du château de Stupinigi, Turin, F. JUVARA, vue extérieure (Gd. atlas, (03)).

3. Place St Ignace, Rome, RAGUZZI.

3.1. Contexte.

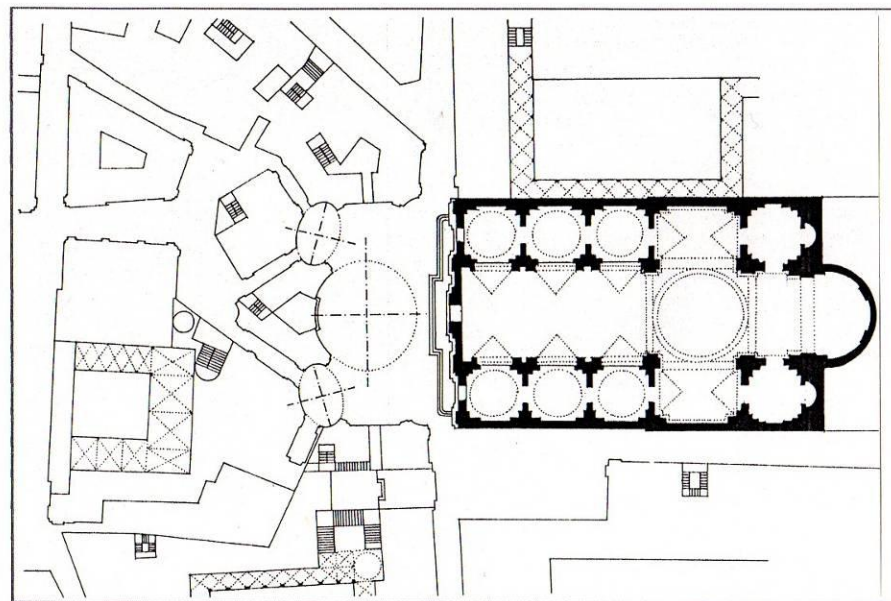


Figure 8.40: Place St Ignace, Rome, RAGUZZI, plan d'ensemble (BORSI, "Les places d'Italie"). Face à l'église S. Ignazio existante.

3.2. Description et esthétique.

* La place comporte une surface délimitante galbée mais peu saillante.

* Extérieur non chargé; caractère scénique mais sans emphase.

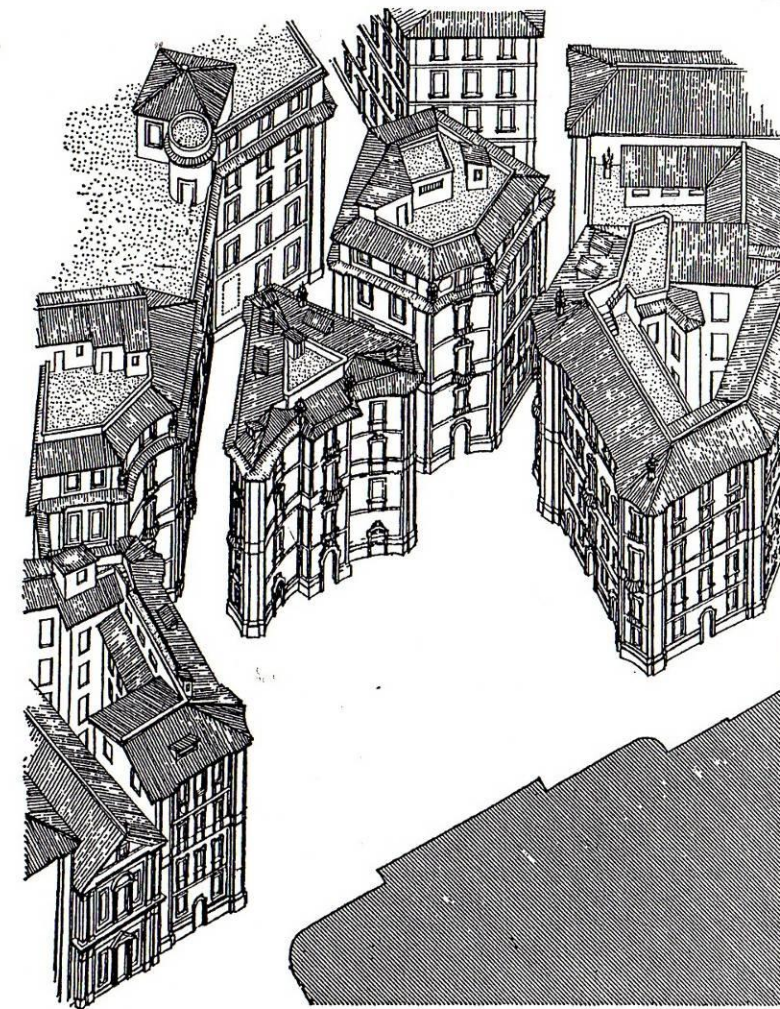


Figure 8.41: Place St Ignace, Rome, RAGUZZI, Perspective axonométrique (Borsi).



Figure 8.42: Place St Ignace, Rome, RAGUZZI, façades (J. FRANCOIS).

3.3. Commentaire général.

En général, tout en usant encore de jeu de volumes et de reliefs, le rococo les utilise moins violemment que le Baroque; par contre, on y trouve davantage de surcharges afin que l'attention dispersée perçoive surtout l'effet d'ensemble.

4. Escaliers de la place d'Espagne, Rome, (1723-1725), SPECCHI et DE SANCTIS.

4.1. Contexte.

Situation.

La "Scala di Spagna" ou "Scala Trinita dei Monti", se rapporte à une place en gradins, tandis que la "Piazza di Spagna" est la partie inférieure de l'ensemble où se trouve le palais des ambassadeurs d'Espagne (forteresse de 1646).

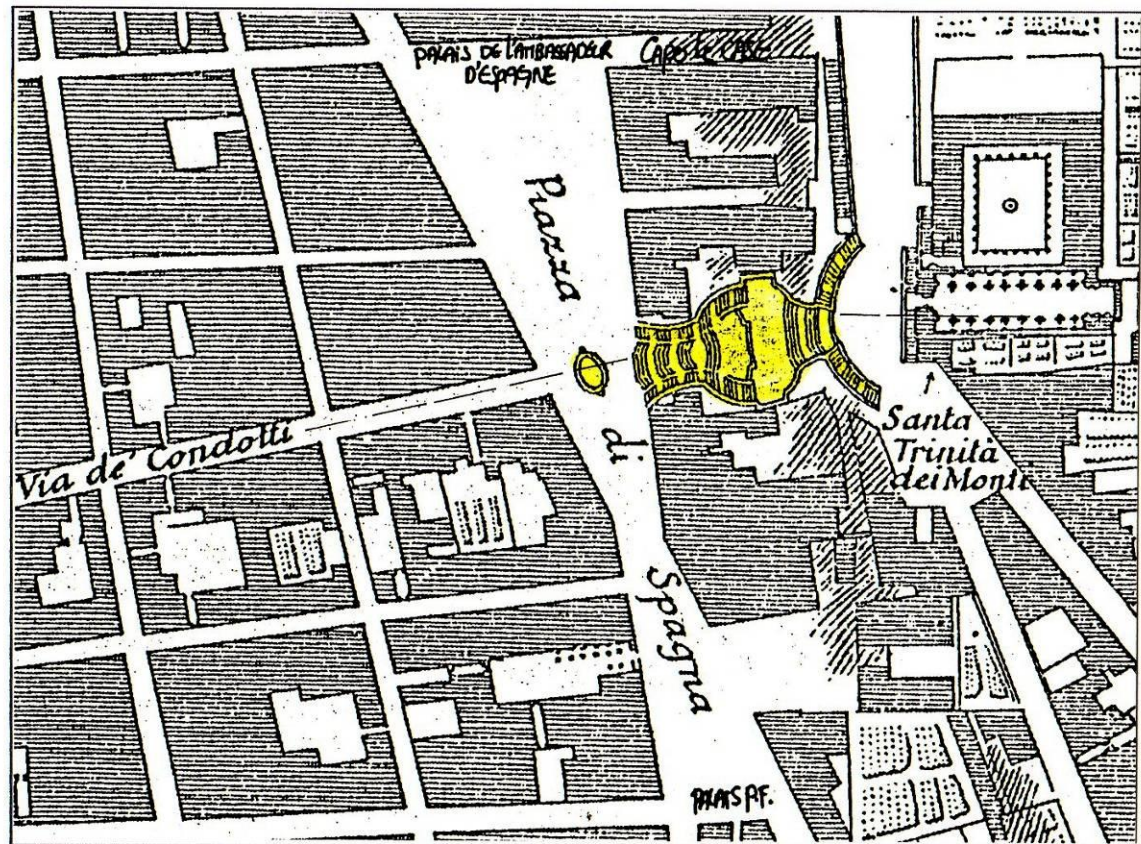


Figure 8.43: Escaliers de la place d'Espagne, Rome, (1723-1725), SPECCHI et DE SANCTIS, plan de situation.

Replacée dans le contexte du centre de Rome, cet ensemble participe d'une façon un peu particulière au plan de restructuration qui avait été entamé en 1585 sous Sixte V (surnommé plus tard le "père de l'urbanisme moderne"). En effet, entre Ste. Marie Majeure, en passant par ST. Charles aux quatre fontaines, la perspective aboutit à l'obélisque situé devant l'église de la Trinité des Monts (DELLA PORTA, (1495)), en haut des escaliers espagnols. Comme il n'a jamais été possible de s'aligner sur l'obélisque de la Piazza del Popolo, la Scala di Spagna réalise la translation parfaite de cet axe vers l'obélisque en question, par la via del Babuino.

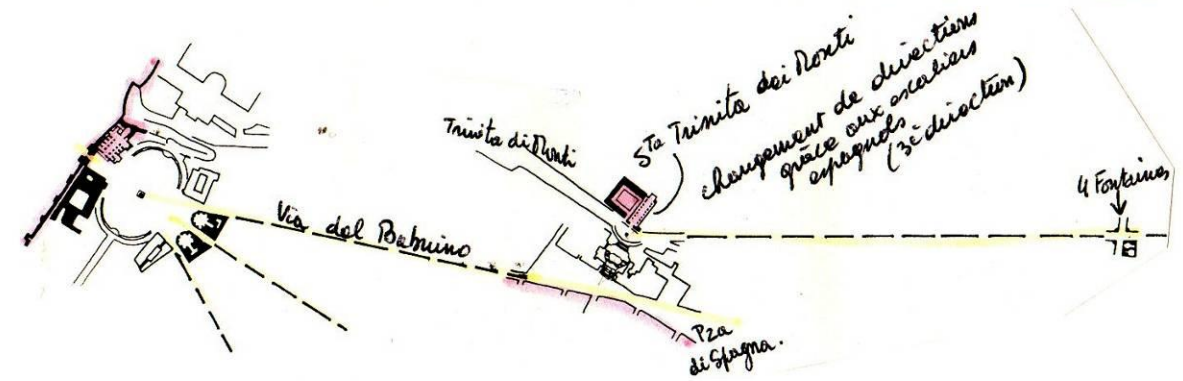


Figure 8.44: Escaliers de la place d'Espagne, Rome, (1723-1725), SPECCHI et DE SANCTIS, plan de situation dans la restructuration des axes perspectifs de Sixte V (BACON, (05)).

Historique.

Au XV^e siècle la place d'Espagne n'est qu'un faubourg de Rome. On n'y trouvait qu'un entassement de maisons médiévales entourées d'arbres. C'est au XVII^e siècle qu'un grand nombre d'immeubles furent construits ou restaurés par les meilleurs architectes baroques. La place n'était alors qu'une juxtaposition informe de deux élargissements triangulaires qui gardaient chacun leur propre autonomie. L'élargissement nord avait déjà cette appellation à cause de la présence du palais des ambassadeurs d'Espagne, autre grande puissance du moment. D'où l'importance croissante de l'endroit. Il n'y avait alors que deux rampes en terre battue pour accéder à l'église de la Trinité. De nombreux projets d'escaliers ont vu le jour dès 1660, avec MAZZARIN. Ce n'est qu'en 1720 que le pape INNOCENT XIII décide de retenir, après concours, le projet de De SANCTIS. Les travaux, commencés en 1723, se terminèrent en 1726.

4.2. Description et principes de composition.

Influence du projet de SPECCHI.

Le projet que fit SPECCHI, en 1704, au port de Ripetta, préfigure la solution qui sera adoptée ici. Deux escaliers en quart de cercle se réunissaient, en effet, en une seule volée descendant vers un quai pour se perdre dans les eaux du Tibre. L'influence de cet architecte est donc indéniable.

Aux courbes raccordées et continues présentes dans la solution de SPECCHI au port de Ripetta, répondent ici des accords compliqués, des inflexions de parois et de brusques coupures. On est loin du systématique si évident à Ripetta, où chaque courbe obéissait à la matrice géométrique de la petite place circulaire de départ.

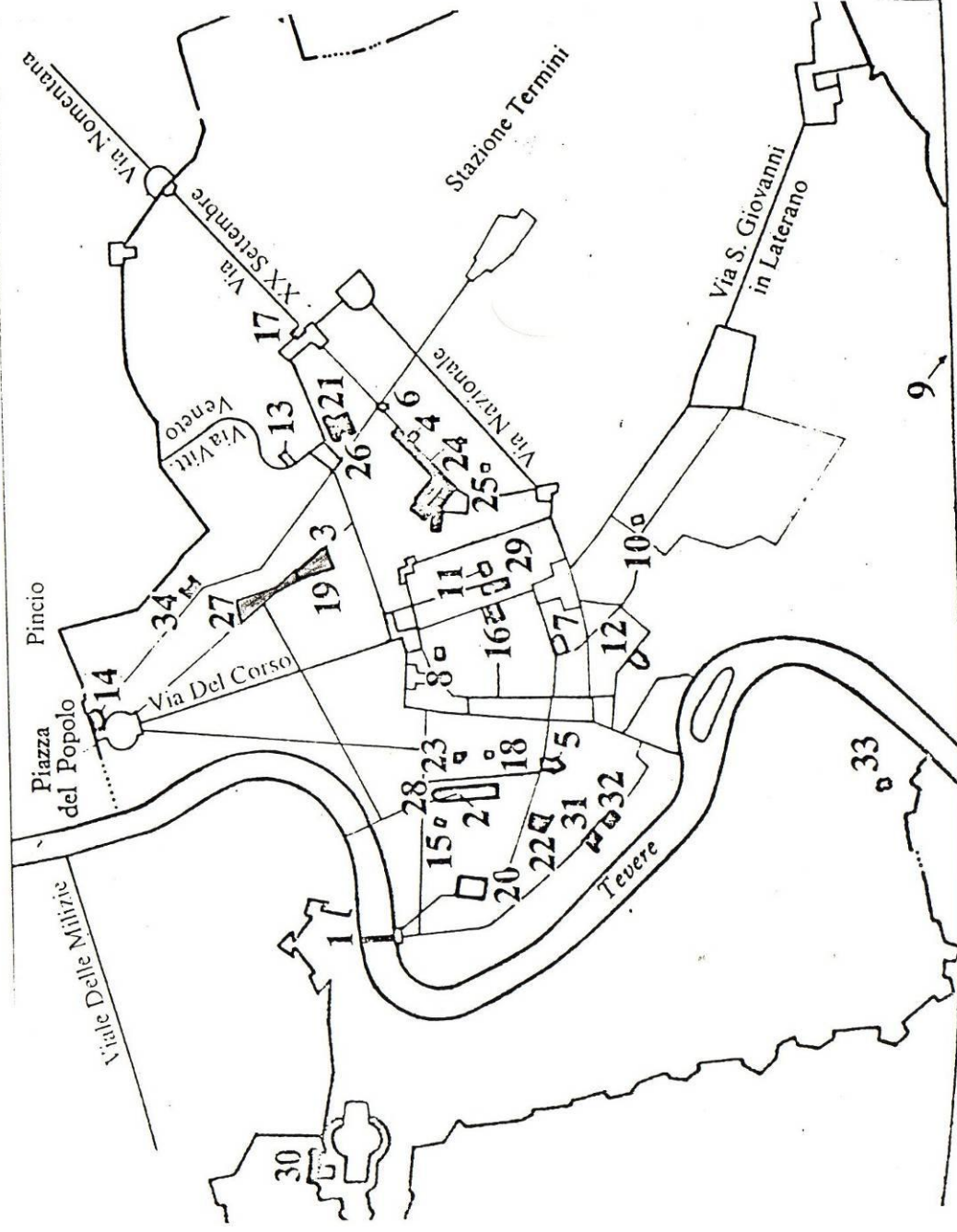
Le projet de De SANCTIS.

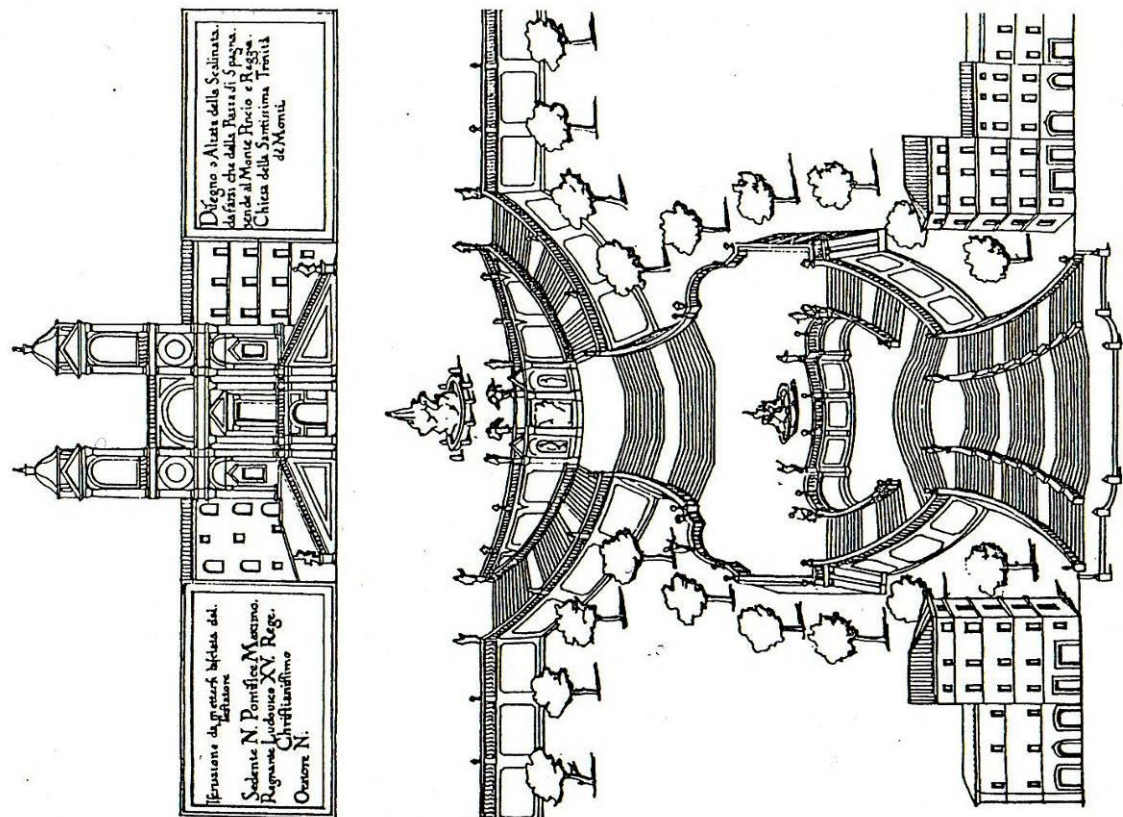
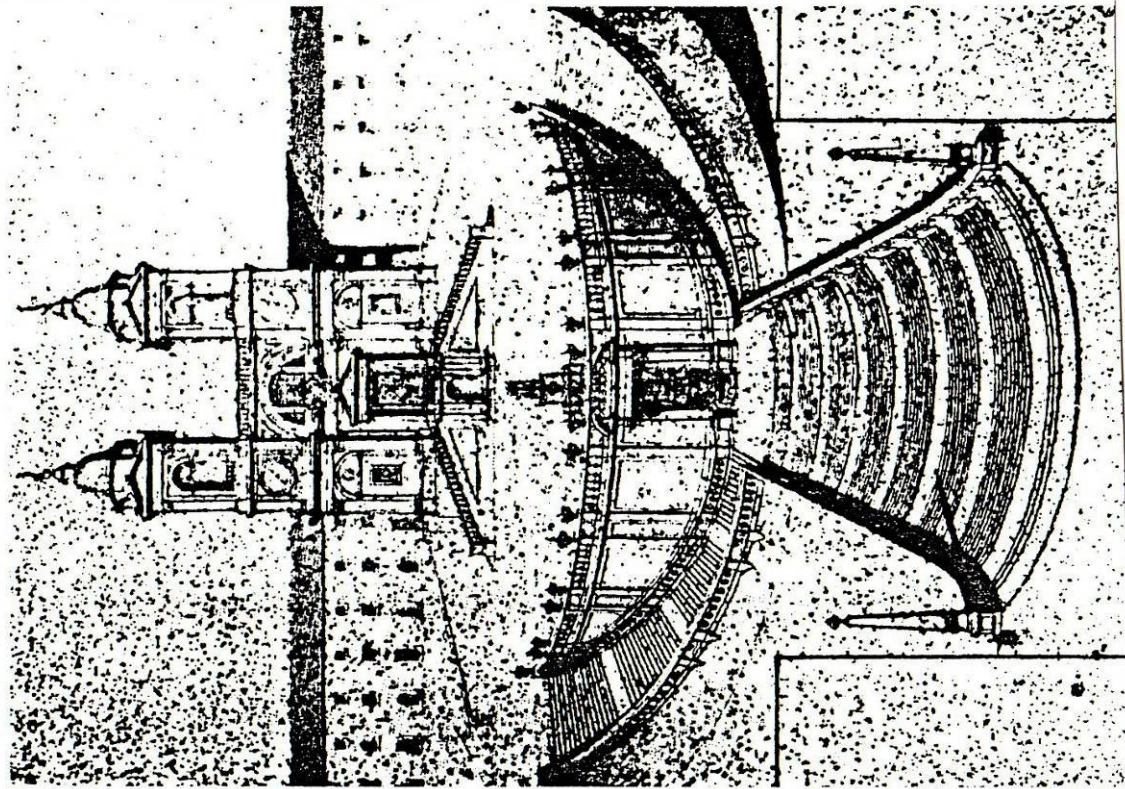
Les murets identiques, installés pour annoncer, dès les premières volées, la division convergente des trois parties sous une forme trapézoïdale, obéissent aux mêmes règles de composition, à l'échelle urbaine cette fois, qui régissent les artifices perspectifs de la "Scala Reggia" du Bernin. Ce paramètre fondamental conditionne la forme de l'escalier et les problèmes de perception à partir du bas.

ORGANIGRAMME PRESENTANT LA ROME.

DU XVII ème SIECLE. (de 3)

1. PONTE S. ANGELO;
2. S. AGNESE in AGONE;
3. S. ANDREA delle FRATTE;
4. S. ANDREA al QUIRINALE;
5. S. ANDREA della VALLE;
6. S. CARLO alle QUATTRO FONTANE;
7. CHIESA del GESU;
8. S. IGNAZIO et PIAZZA S. IGNAZIO;
9. S. GIOVANNI in OLEO;
10. SS. LUCA e MARTINA;
11. S. MARCELLO al CORSO;
12. S. MARIA in CAMPITELLI;
13. S. MARIA della CONCEZIONE;
14. S. MARIA del POPOLO;
15. S. MARIA della PACE;
16. S. MARIA in VIA LATA;
17. S. MARIA della VITTORIA;
18. S. IVO alla SAPIENZA;
19. COLLEGIO di PROPAGANDA FIDE;
20. ORATORIO dei FILIPPINI;
21. PALAZZO BARBERINI;
22. PALAZZO della CANCELLERIA;
23. PALAZZO MADAMA;
24. PALAZZO del QUIRINALE;
25. PALAZZO ROSPIGLIOSI;
26. PIAZZA BARBERINI;
27. PIAZZA di SPAGNA;
28. PIAZZA NAVONA;
29. PALAZZO CHIGI;
30. VATICANO;
31. PALAZZO FARNESE;
32. PALAZZO SPADA;
33. S. FRANCESCO a RIPAMONTE;
34. VILLA MEDICI.





Figures 8.45 et 8.46: Escaliers de la place d'Espagne, Rome, (1723-1725). En haut, le port de Ripetta, aujourd'hui détruit, témoigne de l'influence de SPECCHI. Gravure du XVIII^e siècle. En bas, projet de De SANCTIS, (PORTOGHESI, P., "Dizionario enciclopedico di architettura urbanistica", Istituto Editoriale Romano, Rome, 1968).

Trois impératifs jugés fondamentaux par l'architecte:

* Le contrôle optique consiste à percevoir à tout moment (montée ou descente) toutes les marches jusqu'aux extrémités de l'escalier. Cette idée de composition ouverte n'est pas seulement une exigence esthétique mais aussi pratique: éviter de pouvoir s'y cacher (décourager les voleurs et les troubles sur la voie publique).

* Intégrer le symbolisme et le nom (Trinité=trois) de l'église, par des données algébriques très précises (3 marches au début, puis 3 volées de marches qui se divisent elles-mêmes en 3 escaliers distincts). Ce rythme de trois se retrouve partout, jusqu'en haut de la place; le nombre de marches, quant à lui, est de douze (symbole du nombre des apôtres), et ce, quelle que soit la volée.

* Créer un cadre de mouvement et d'arrêt, notamment par la continuité des marches, les pauses mesurées des paliers, les inflexions concaves ou convexes des plans verticaux.

Contemplation et utilité: l'escalier est conçu comme une place à part entière: espace de rencontre, de promenade. L'architecte y avait même prévu des arbres, des bancs, des statues, un obélisque et autres ornements. Ce ne fut pas nécessaire à son succès: aujourd'hui encore, les gens du monde entier se rencontrent sur cette place célèbre qui n'a cessé, depuis le XVIII^e siècle, d'attirer les étrangers (étonnant destin puisqu'au XVII^e, la place d'Espagne portait déjà le nom de place des étrangers!).

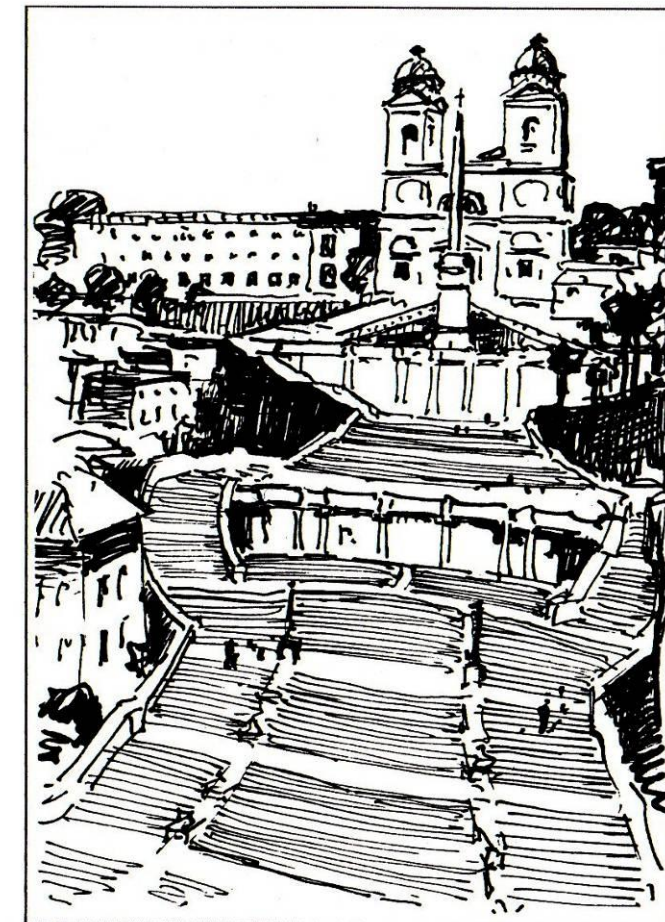


Figure 8.47: Escaliers de la place d'Espagne, Rome, (1723-1725), SPECCHI et DE SANCTIS, vue perspective (d'après J. FRANCOIS).

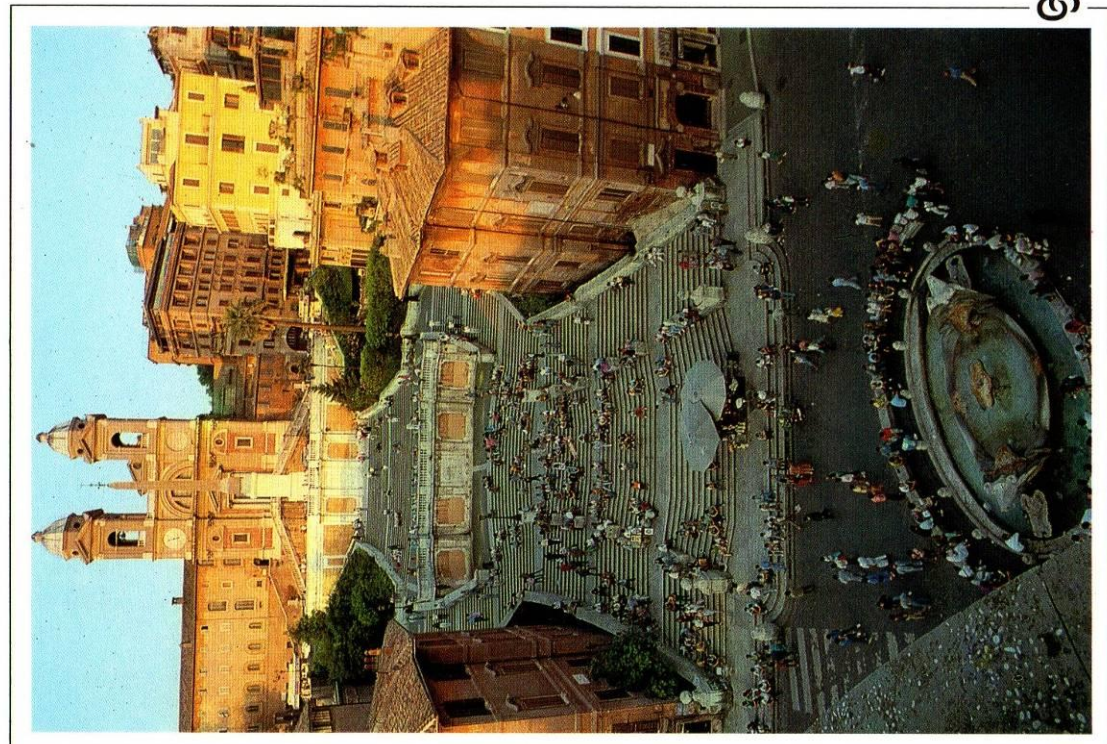


Hotel de la Ville
 Via Sistina, 69 Roma 00187 Italy
 Telephone: (06) 6733
 Telex: 620836 HTLDLV Cables: Hotelville Rome

VERNAZZA, 34 - TEL (010) 39.93.203 - 16131 GENOVA - PRINTED IN ITALY - Foto Cer.Co.Mi. - Roma



nuove immagini



9

* Utilisant les plans curvilignes, la composition insiste sur le caractère scénique. En effet, le motif de l'escalier est amplifié par un jeu de volutes dans le tracé et par une combinaison de gradins divisés, puis unis, qui se déversent ensuite sur la "Barcaccia" (fontaine). "Par son rythme de courbes et de contre-courbes, c'est une place ST. Pierre qui s'envole" (LAVEDAN, (8.16)).

* Les solides sont au service de l'espace.

* Invitation au mouvement mais totalement dirigé malgré l'apparence de liberté.

* La disposition de biais de la façade de la Trinité par rapport à l'axe optique déterminant de la via Condotti rendait dangereuse une solution géométriquement et symétriquement rigide vis-à-vis du choix entre l'axe imposé par la façade et celui prolongeant la via Condotti.

* Habileté géniale à réunifier dans un seul organe unitaire des irrégularités données par le site. De SANCTIS a refusé une réponse rigide et a recherché, au contraire, d'absorber l'irrégularité du site et d'en prendre parti. L'encadrement de l'escalier par des balustrades inclinées est une démonstration convaincante du raccord plastique entre des formes différentes. Il est commandé non par le goût des formes élémentaires mais par le souci de tenir compte des conditions de départ.

* "Clarté relative", "vision en profondeur" obtenue par les multiples indications directionnelles introduites par les deux rampes de départ (WÖLFFLIN).

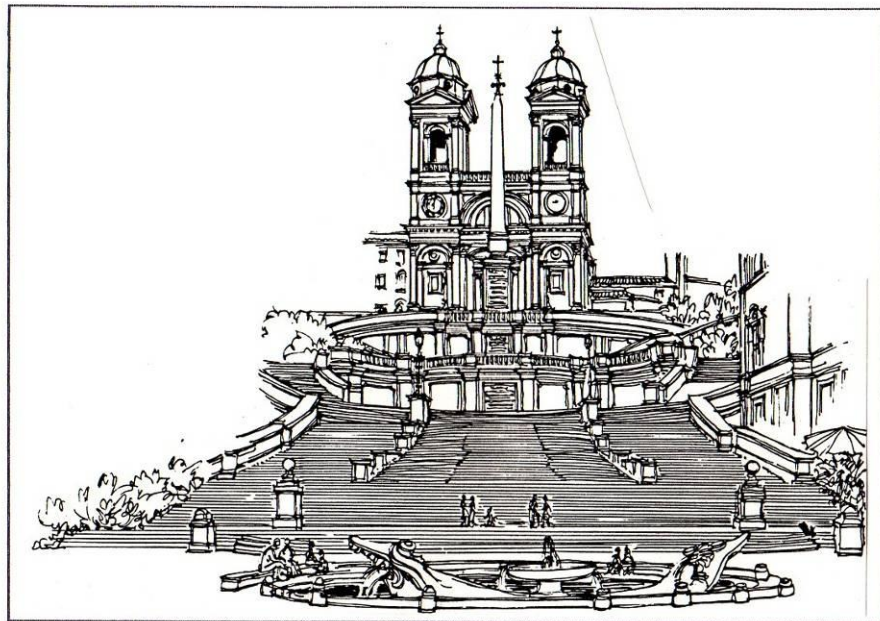


Figure 8.48: Escaliers de la place d'Espagne, Rome, (1723-1725), SPECCHI et DE SANCTIS, vue à partir de la place d'Espagne ; en haut, l'église de la Trinité des Monts (YARWOOD, (51)).

*La composition est ordonnée autour de points fixes: obélisque, façade de l'église terminale, etc...(V. SCULLY).

4.3. Commentaire général.

Comme on le voit, si les transformations de Rome à l'époque n'ont, en général aucun caractère organique, elles apportent cependant des nouveaux décors et sans doute les plus beaux.

La floraison du Rococo à Rome, entre 1725 et 1745, est annoncée dans les œuvres baroques de SPECCHI, notamment par cette nouvelle conception de disposition théâtrale des escaliers espagnols.



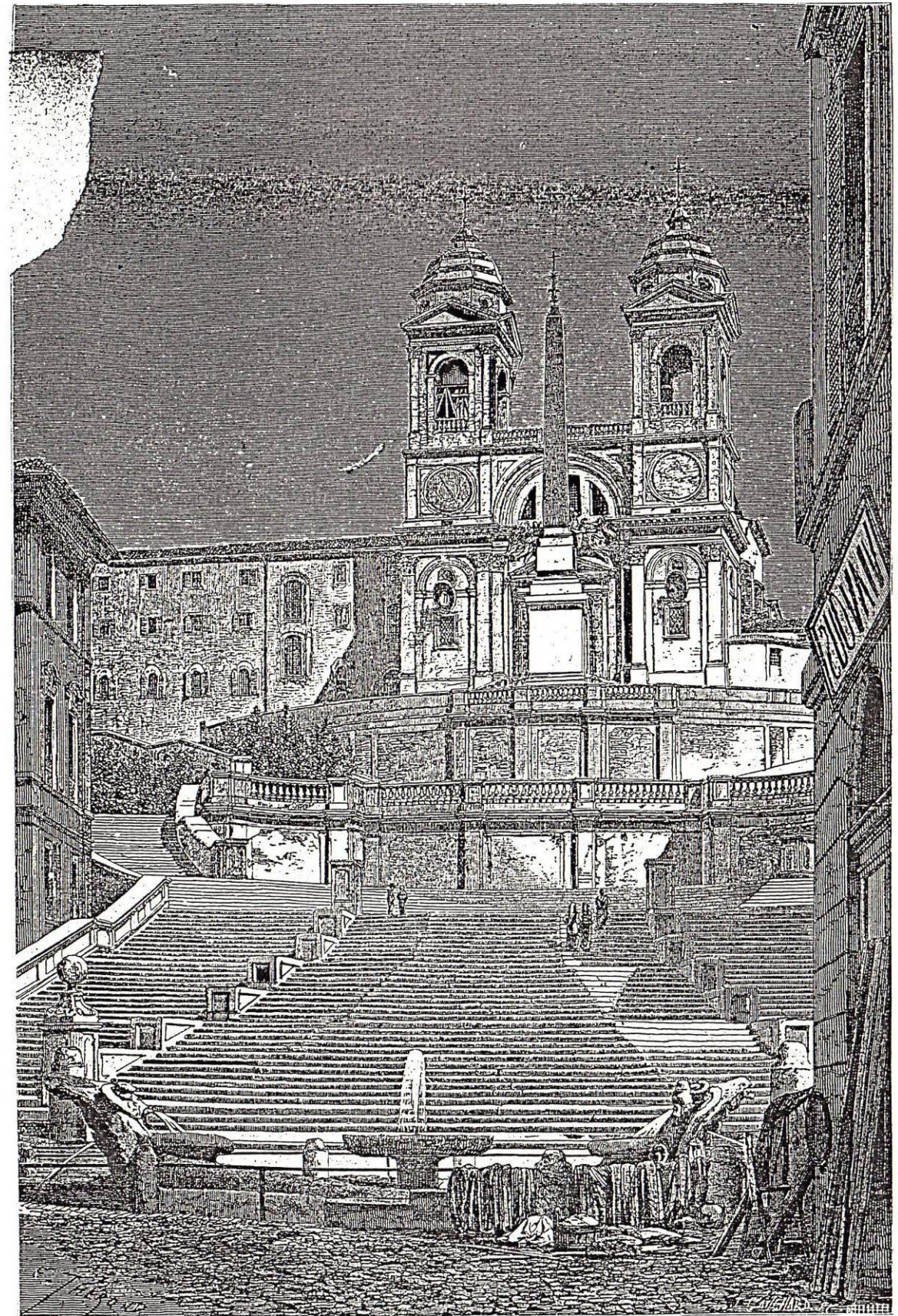
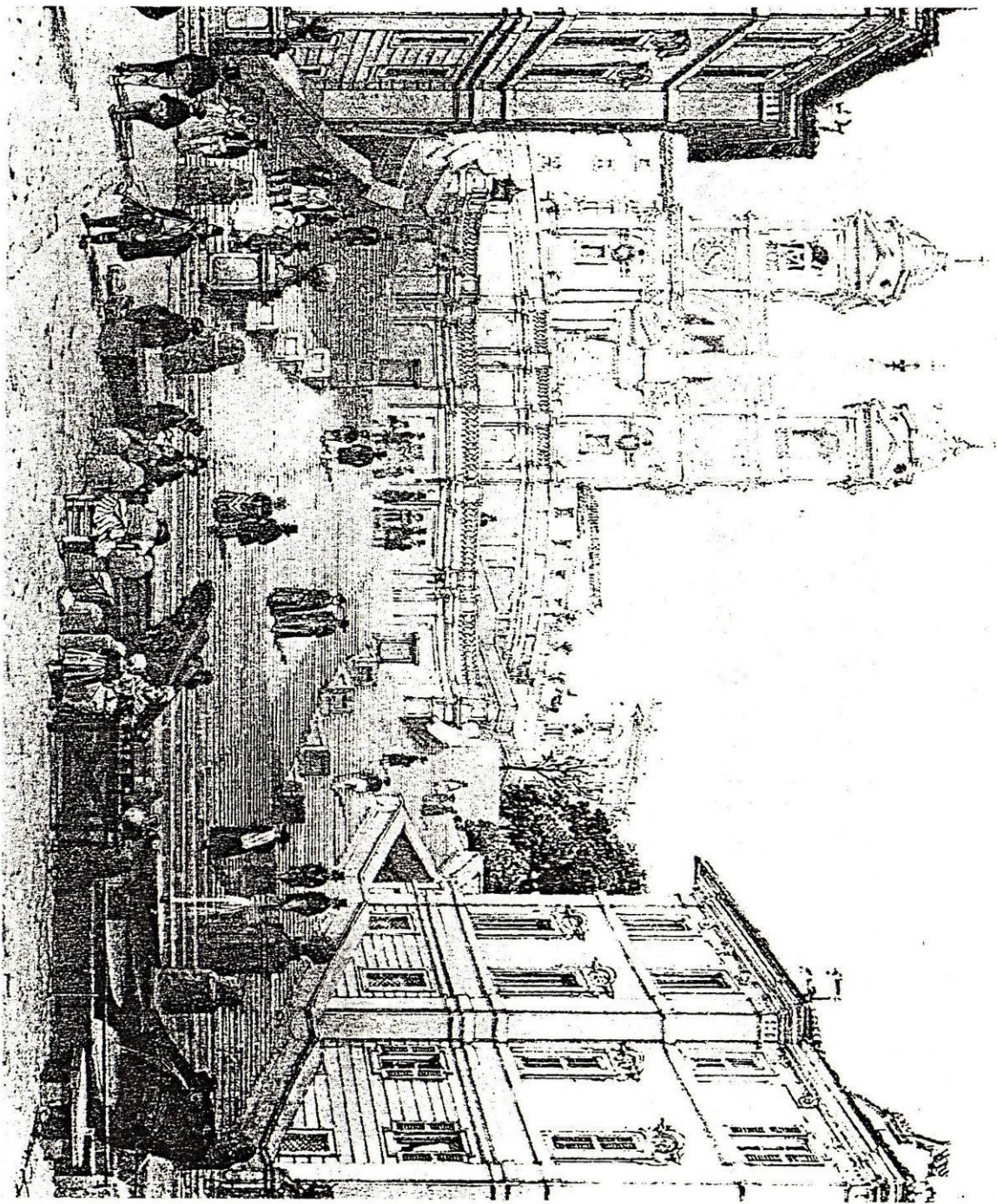
Figure 8.49: Escaliers de la place d'Espagne, Rome, (1723-1725), SPECCHI et DE SANCTIS, vue à partir de la place d'Espagne; en haut, l'église de la Trinité des Monts, détail d'une gravure de Piranese.

5. Fontaine de Trévi, Rome, (1732-1762), Niccolo SALVI.

5.1. Contexte.

Son nom est dû à sa situation sur une place, très petite, au carrefour de "trois rues" (*trivium*).

On attribue parfois la paternité du projet à Carlo FONTANA (1638-1714) avec Le BERNINI? (voir Livre 7).



Gravure du XVIII^e?
avant-plan: la Bocaccia.

Premier projet des Français ADAM, vainqueurs du concours ouvert en 1732 par Clément XII. Reprise sous une autre forme par VANVITELLI, l'oeuvre fut enfin réalisée par le Romain Niccolo SALVI (1697-1751), qui s'y consacra entièrement de 1732 jusqu'à sa mort en 1751. Il fut non seulement l'architecte de la fontaine, mais l'auteur du Neptune et d'autres sculptures, exécutées ensuite par ses élèves (Encyclopédie de l'art "Lidis", "Art classique et baroque", p. 210). L'oeuvre ne fut terminée qu'en 1762 par l'architecte urbaniste G.PANNINI et par BRACCI, auteur du groupe de sculptures représentant l'océan. Les autres sculptures ont été réalisées par différents sculpteurs comme F. VALLE, BERGONDI, GROSSI, etc...

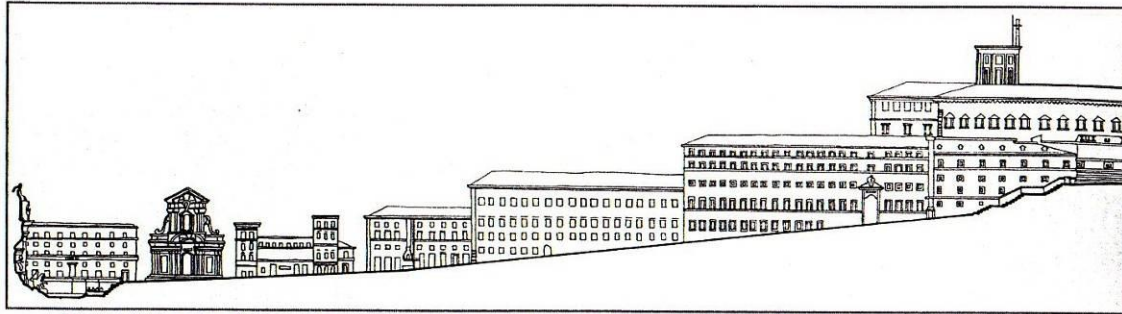


Figure 8.50: Coupe longitudinale de la zone comprise entre la place de Trevi et le Quirinal, (d'après BORSI in "Les places d'Italie").

5.2. Description et esthétique.

Adossée à un palais, la fontaine utilise, en guise de motif architectural central, la grande niche concave creusée dans l'avant-corps de la façade, à laquelle SALVI a adjoint quatre colonnes corinthiennes. La façade entière est aménagée en vue de la fontaine et fait corps avec elle. Les colonnes délimitent trois niches. Dans celle du centre, Neptune est traîné sur un char en forme de coquille par deux chevaux marins conduits par des tritons. Le cortège bondit hors de l'arc classique dans un prodigieux mouvement vibrant de lumière. Avec la même fougue, les cascades et les jets d'eau jaillissent du soubassement des rochers qui plongent dans la vasque (Encyc. Lidis, op. cit.).

La monumentalité de la fontaine contraste avec la petite place qui n'existe que pour elle.

5.3. Commentaire général.

* Si cette fontaine appartient au domaine de la sculpture, la conception générale de l'oeuvre, l'équilibre des masses, le décor sont spécifiquement architecturaux.

* Splendeur architecturale et fantaisie débridée de la sculpture décorative sont ici la nette confirmation du goût triomphant dans la Rome du XVIII^e siècle.

* Tradition vivante de l'architecture baroque, cette oeuvre annonce déjà, par le mouvement solennel de sa façade monumentale, le néo-classicisme.

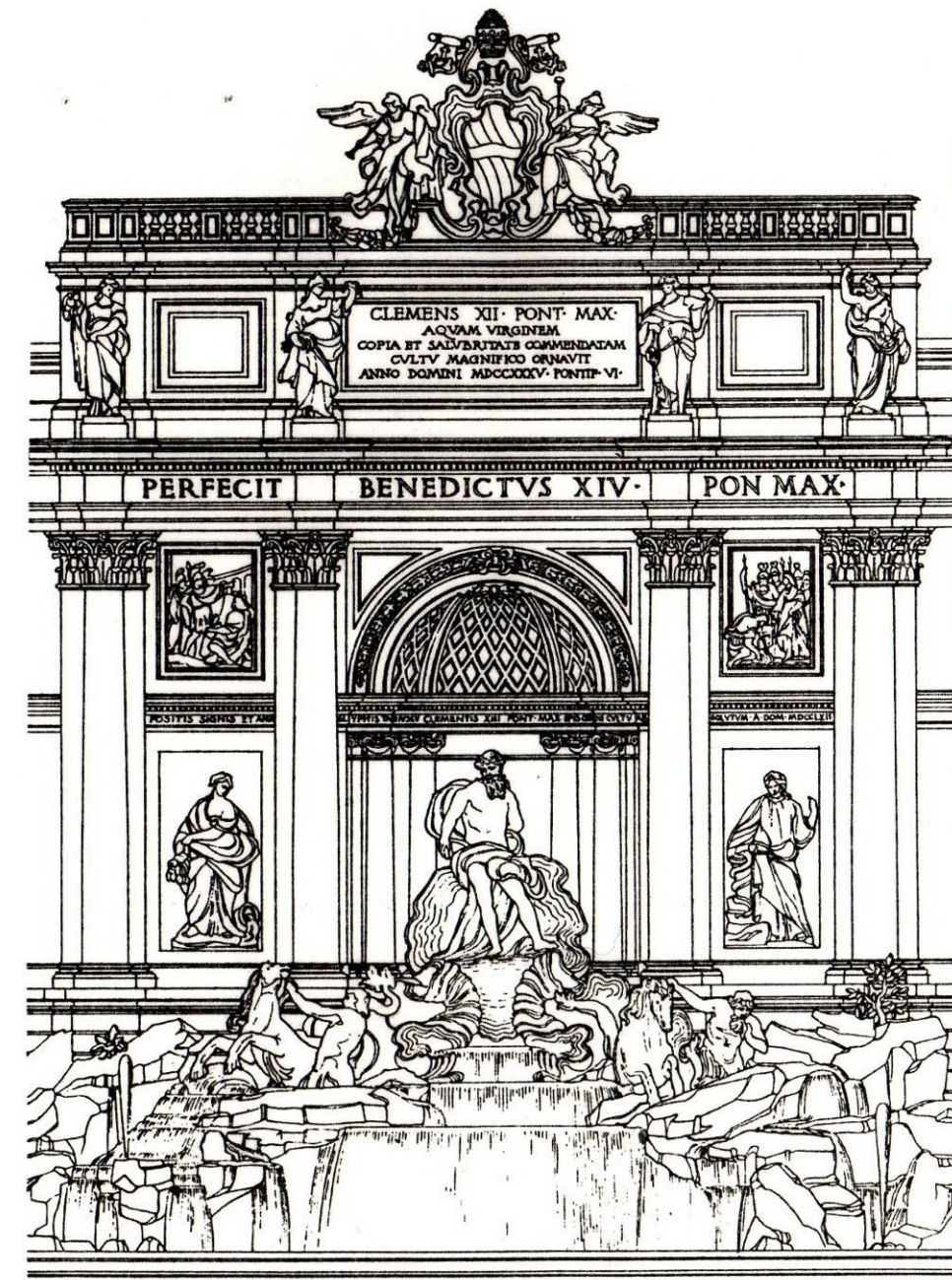


Figure 8.51: Rome, fontaine de Trevi, élévation de la partie centrale (GROMORT, (20)).

6. Eglise de Volinotto, (1738-1739), Bernardo VITTORE.

6.1. Contexte.

L'architecte Piémontois Bernardo VITTORE (1704-1770) était passé maître dans la dématérialisation d'un édifice par le traitement de la lumière.

6.2. Description et principes de composition.



Rome : une destination de rêve en promotion dans plusieurs campagnes aériennes.



La légende veut que quiconque souhaite revenir à Rome, jette par-dessus son épaule gauche une pièce de monnaie dans la Fontaine de Trévi. Une tradition à laquelle se soumettent bien des touristes et qui fait la joie des petits Romains lorsque l'antique vasque est vidée de son eau.

Contraste entre monumentalité de la Fontaine avec la petite place qui n'existe que pour elle.



Fontaine de Trévi.

Baroque et déjà néo-classique (niche centrale).
(1732-1762)



La petite église de Volinotto (1738-1739) est bâtie sur un plan hexagonal; six chapelles semi-circulaires creusent chacun des côtés; chaque chapelle est fermée par un arc; sur ces arcs, s'élèvent d'autres arcs en diagonale qui embrassent chacun deux chapelles et qui dessinent une étoile à six branches avec un second hexagone au milieu. Derrière la seconde rangée d'arcs, s'ouvrent des fenêtres. L'effet se répète encore au second niveau de sorte que le dôme apparaît comme entièrement ajouré et lumineux, sans que sa structure ne soit immédiatement compréhensible. Le but est une pénétration mutuelle des espaces et une unité lumineuse.

6.3. Commentaire général.

Les principes de l'architecture ne semblent pas ici fondamentalement modifiés. Par rapport au BERNIN et à BORROMINI, il n'y aurait qu'un degré de plus dans l'extravagance, mais, en tout cas, un même dédain pour les normes énoncées par les théoriciens classiques de l'architecture.

La continuité avec les époques précédentes, et tout particulièrement le Baroque, semble évidente, quoique les artistes du siècle semblent parfois renouer avec des traditions plus lointaines.

D'autre part, la rupture avec l'avènement du néo-classicisme n'est peut-être pas aussi flagrante. La simplification des ordonnances extérieures de l'architecture en fournit un bon exemple (Encyclopédie Universalis, vol. 15).

7. Ste Marie de la place, Turin, (1751-1768), Bernardo VITTORE.

7.1. Principes de composition.

On y trouve des coupoles aux savants jeux de lumière; celle du chœur, notamment, qui est percée et laisse passer la lumière provenant de baies occultées dans le tambour supérieur.

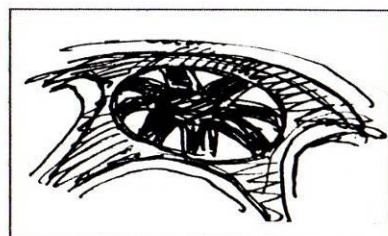


Figure 8.52: Ste Marie de la place, Turin, (1751-1768), VITTORE, (d'après J. FRANCOIS).

8. Palais et parc de Caserte, (1752 et suiv.), Luigi VANVITELLI.

8.1. Contexte.

Originnaire de Naples, VANVITELLI a construit les églises du *Saint-Esprit* et de l'*Annonciation* dans lesquelles, selon une technique qui annonce le néo-classicisme, l'espace y est, non plus centré selon le principe baroque, mais décentré.

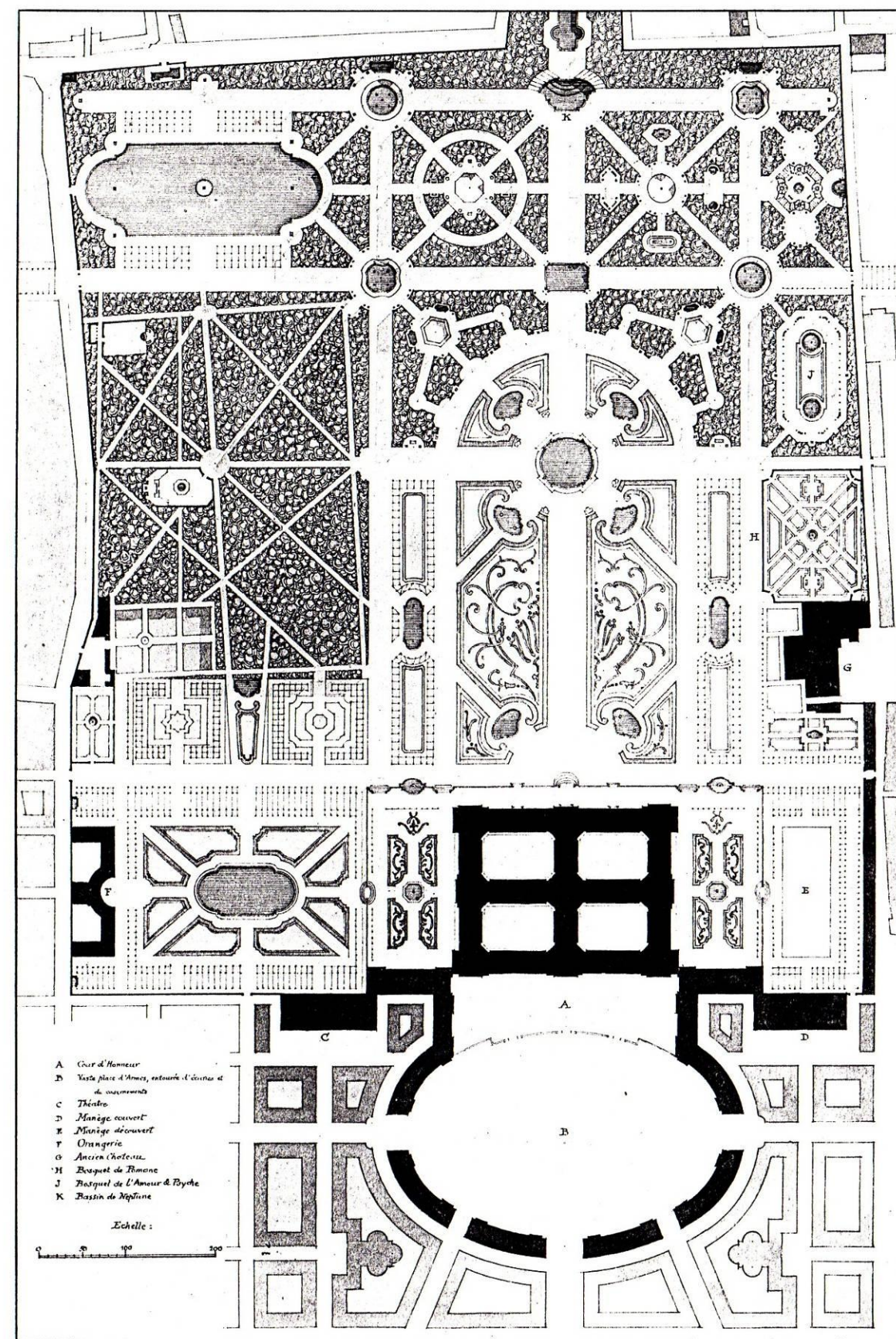


Figure 8.53: Plan du château de Caserte, (d'après GROMORT, 23, pl. 32).

On lui doit également des réalisations à Ancône (*Lazaret* (1733), *Arc de Clément* (1735), *Chapelle des Reliques* (1738)), et d'importants travaux à Rome.

En 1751, Charles III de Bourbon, désireux de construire un nouveau palais à Caserte, afin de rivaliser avec le Louvre et Versailles, obtient du pape Benoît XIV l'autorisation d'en charger VANVITELLI.

8.2. Description et esthétique.

1. Le palais.

Dans un quadrilatère de 250 m de long et de 180 m de large, seuls des avant-corps viennent en rompre la rigueur. Deux rampes convergentes relient l'atrium du rez-de-chaussée au vaste vestibule de l'étage. Dans le bas, l'édifice est traversé par un portique tripartite orné de colonnes. Au centre, celui-ci s'élargit en un vaste octogone. De là, on découvre, d'un côté, l'allée d'accès et, de l'autre, la magnifique perspective du parc. L'intérieur comprend 1.200 pièces, reliées entre elles par 34 escaliers, quatre cours, un théâtre et une chapelle

* Originalité du plan : quatre cours intérieures reliées par des portiques et un escalier monumental au centre géométrique de l'édifice.

* Noblesse rigoureuse de l'ensemble sauf l'escalier royal qui, seul, est atteint d'une sorte de lyrisme architectural.

* Le goût du colossal se retrouve dans ce palais. L'accent est mis ici sur les lignes horizontales qui paraissent exagérées et artificielles.

2. Le parc et les jardins.

Les jardins sont à la fois à l'italienne et à l'anglaise. Les cours d'eau, les lacs, les cascades et les fontaines, sont alimentés par quarante kilomètres de canalisations à travers cinq collines et trois viaducs.

Ses admirables jeux d'eau, les grottes peuplées de nymphes, les grottes mythologiques, montrent la persistance du goût baroque.

8.3. Commentaire général.

S'il a l'ampleur de Versailles, ce palais n'en est pas une imitation.

Par son style, il est l'expression grandiose du renouveau classique mais toutes les aspirations du siècle à la fantaisie, se retrouvent ici dans l'exubérance du mouvement, la variété des courbes, calottes, niches et pendentifs.

Le parc de Caserte forme un ensemble élégant et digne d'être comparé à tous ceux qui, sur le modèle de Versailles, s'élevaient alors dans la plupart des cours d'Europe.

9. Eglise St Michel à Rivarolo, (1759), CHAVANESE.

Noto en Sicile.



AILLEURS

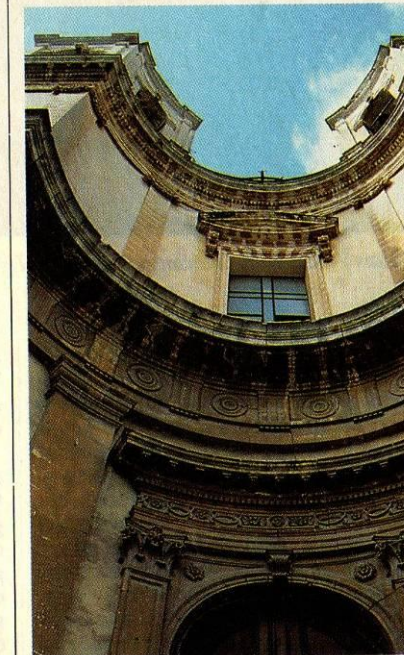
Décor baroque

Noto-la-baroque, Noto-la-surréelle. Mieux qu'un rêve : la réalité d'un peuple. Voilà la vraie Sicile.

Vous avez laissé Syracuse depuis un temps. Vous avez passé — devinant, aux détours, le bleu de la mer — Cassibile et Avola. La route est chaude, blanche, poussiéreuse. Comme toutes les routes de Sicile qui, d'un coup, grimpent sur la colline à la rencontre d'une ville. Il est onze heures du matin. La tête vous tourne. Est-ce l'effet de la chaleur et de l'immobilité du paysage ? Ou est-ce parce que ce versant oriental de l'île vous a jusqu'à présent proposé un patchwork archi-

tectural de clochers de pur style roman et de cloîtres qui auraient pu être espagnols s'ils n'avaient primitivement été conçus en tant que mosquées ? Maintenant, vous êtes devant Noto. Et toutes les idées que vous vous étiez faites sur la Sicile vont, une fois de plus, devoir changer. Noto, c'est la fête du baroque. Pas celui, sombre et surchargé, auquel nous ont habitués les livres d'histoire, mais un baroque grandiose, développé dans ses formes les plus extrêmes. Et cuit et recuit par

Eglise Crocefisso : des formes extrêmes.



Eglise Montevergine : concaves ou convexes, des jeux de courbes.

Décor baroque



Palais Villadorata : balcons « à panse ». L'imagination des artisans.

→ près de deux siècles de soleil.

On pénètre dans le centre de la ville — après avoir, modernité oblige, traversé quelques quartiers qui montrent toute la laideur et la banalité du béton — par la porte Nationale, un imposant arc de pierre surmonté des trois symboles de la cité : une tour (la force), un pélican (l'abnégation) et un lévrier (la fidélité). Le plan de l'agglomération est des plus simples : les trois rues principales, parallèles et rectilignes, courent horizontalement sur le flanc de la colline. L'artère centrale est bordée de part et d'autre par une enfilade d'édifices publics rythmée par des jardins, des fontaines et des envolées d'esca-

liers monumentaux. Se succèdent ainsi la cathédrale, la maison communale, de nombreuses églises, un théâtre... Tandis que les deux rues parallèles, en dénivellation, sont réservées aux palais de la noblesse et de la bourgeoisie.

Ce qui frappe, au premier regard, est l'unité et l'harmonie de l'ensemble. Comme si, d'un coup de baguette magique, cette ville avait surgi de rien, et du jour au lendemain. Le coup de baguette magique est imaginaire — et combien ! mais il est vrai que Noto a surgi de rien et qu'il aura fallu moins de trois générations pour lui donner son aspect actuel. Un aspect féérique, irréel — avec ce soleil à pic — au point, presque, d'en être artificiel. Devant

cette suite de façades parfaitement proportionnées et correspondantes, vient le doute qu'il y ait quelque chose derrière. Comme s'il s'agissait d'un décor de théâtre ou de cinéma. Certains metteurs en scène y ont d'ailleurs songé : Antonioni, entre tous les autres, a tourné l'un de ses films dans ces rues.

Urbanisme avant la lettre, choix délibéré de quelques architectes illuminés du début du dix-huitième siècle, ultime et délicieuse expression d'un Ancien Régime condamné... Toutes les définitions sont bonnes. La Noto que nous connaissons, en tout cas, naquit des suites d'un simple et tragique événement naturel : un tremblement de terre. Mais l'histoire, toute l'histoire de cette ville vaut d'être contée. Car elle symbolise bien le sort de la Sicile entière. Une île qui, vu sa position géographique, a depuis la plus haute antiquité aiguisé les appétits territoriaux des puissances qui passent et ne restent pas : en vingt-cinq siècles, elle a connu une trentaine d'occupations étrangères.

Selon la tradition — non privée, cela va de soi, d'un certain esprit de clocher — Noto aurait été fondée au neuvième siècle avant notre ère par les Sicules, une de ces tribus vaguant alors autour de la Méditerranée (et qui donnera son nom à l'île). La cité, plus en amont par rapport à son emplacement présent et dotée de bonnes défenses naturelles, contrôlait toute la pointe sud de la Sicile. De quoi lui permettre d'entretenir des rapports de parité avec Syracuse, la proche et puissante colonie grecque. Vinrent les Romains qui, sans doute pour rendre hommage aux origines latines des Sicules, confèrent d'importants privilèges à la ville.

En 864, après un long siège, Noto traitait une soumission honorable avec Cafegh Ben Sofian, chef des Sarrasins placés devant ses murs (aujourd'hui encore, la famille des Sofia est bien représentée à Noto). Les Arabes, dont la domination durera deux siècles, furent les occupants les plus tolérés. On vous le dira partout en ville : ils surent influencer sans imposer et introduisirent, entre autres choses, l'irrigation et la culture des agrumes qui devaient par la suite déterminer la richesse de Noto. Arrivèrent ensuite les Normands. De vrais barbares, ceux-là, dont la mission était de faire rentrer la Sicile dans le giron de la chrétienté. En détruisant, au passage, une bonne partie de ce que les Arabes avaient édifié. Après d'autres vicissitudes et quelques siècles, Noto se hisse néanmoins au rang de centre culturel et économique. On y travaille le cuir, on y élève le ver à soie.

→

Décor baroque

→ La cité compte dix-huit mille habitants et quatre-vingt-sept familles nobles. Syracuse, la vieille rivale, est supplantée.

Jusqu'à ce 11 janvier 1693. Il est deux heures du matin : la montagne bouge et le tremblement de terre rase Noto au sol. Et les temps sont néfastes. Les Bourbons, depuis Naples, ont mis la Sicile en coupe réglée. Ce pourrait être la fin de l'antique cité des Sicules. Mais ce sera, en fait, un nouveau début. Après dix ans de tergiversations, les notables décident de reconstruire la ville en direction de la mer.

Naît ainsi le projet d'une cité exemplaire, unitaire, conçue suivant un plan géométrique jamais vu. Une cité-pilote, ouverte et sans plus de fortification, qui, dans l'esprit de ses promoteurs, devrait faire oublier le poids de l'occupation des Bourbons et les malheurs du séisme. La nouvelle Noto se bâtit, fruit des efforts d'architectes et artisans locaux pour la plupart formés à l'école de Palerme. Ils réussissent, respectant les meilleurs canons du baroque, le style « révolutionnaire » de l'époque, à gérer l'espace sans jamais l'écraser. Ce qui est bien différent de ce qui se fait au même moment en Espagne ou à Rome, où le baroque est utilisé avant tout pour récupérer, stquer et surcharger de décorations les structures existantes.

Noto se reconstruit, l'histoire continue. La municipalité fait ériger la porte Royale (aujourd'hui Nationale) et une statue en l'honneur du roi Ferdinand. Mal lui en prend : lors de son débarquement à Marsala, en 1860, Garibaldi juge fort négativement cet excès de zèle royaliste de la part de Noto et ordonne le transfert du chef-lieu de la province à Syracuse. Et Noto, dont la classe politique avait pourtant su, neuf siècles durant, se ranger du côté du plus fort et éviter les heurts, tombe alors en disgrâce. Sa décadence est inévitable.

Paradoxalement, dans les années qui suivent, la nouvelle cité continue à être édifiée selon les critères d'une opulence qui n'était déjà plus. Et c'est sans doute cela qui, aujourd'hui, crée cette impression d'artificiel. Les merveilleux palais — l'un d'eux possède une cour suffisamment grande pour abriter un marché — ont été peu à peu abandonnés ou reconvertis. Leurs façades aux lignes superbes semblent disproportionnées à l'usage qui est fait des intérieurs. Plus personne n'apparaît à ces balcons de fer forgé, dits « à panse », délicieusement sculptés par des artisans à l'imagination fertile. Et il y a aussi le matériau utilisé : un cal-

caire tendre et clair, aisément façonnable, à la couleur changeante suivant les heures du jour (blanc le matin, ocre à midi, rose le soir) qui, malheureusement, sous l'effet du smog urbain, a déjà tendance à s'effriter. Tandis que l'imposante cathédrale aux deux ordres de colonnades superposés et que les rues à la pente en trompe-l'œil se terminant inmanquablement par une église au savant jeu de courbes concaves ou convexes, dans leur immobilité, attendent encore ces foules pour lesquelles elles ont été conçues.

Noto, un désert ? Non pas, la vie s'est simplement déplacée vers les quartiers populaires qui, lors de la reconstruction décidée par les possé-

dants, sont venus se greffer sur les trois rues principales. Tel l'Agliastrello (« olivier sauvage », en dialecte), une sorte de kasbah faite de ruelles tortueuses et de maisons blanches et basses aux toits plats.

Ici, vous expliquera-t-on avec une rare gentillesse, se conservent les meilleures traditions de Noto. Comme celle de la « cuisson » au soleil du concentré de tomates, dont la pâte mêlée de câpres et de basilique doit être sans cesse retournée deux jours durant, ou celle du séchage des amandes à même la rue : autant de rituels qui favorisent la vie communautaire.

Et vous rencontrerez Corrado Cos-

→

Eglise S. Domenico et jardins : gérer l'espace sans l'écraser.





Anno Santo
della Redenzione
1983

Sainte Marie
Majeure -
(Eglise et Place)
(Baroque).

Eglise : 431 ap. JC remaniée bcp. de fois à partir du XII^es.
Composée roman (1377).
Façade principale : sous Benoît XIV (1740-1758). Arch : Fuga.

De l'autre côté : piazza dell'Esquilino où Sixte Quint (1587) fit dresser
l'un des deux obélisques qui entouraient l'entrée du
Mausolée d'Auguste.



Vigevano

CHAPITRE 3 : Diffusion du Classicisme et du Rococo français et italien en Russie .

1 . Introduction : Le contexte .

A la fin du XVII^e si. si la Moscovie s'était étendue rapidement , son retard au point de vue économique et social , sur des pays comme l'Angleterre et la France , était considérable . C'est Pierre Le Grand qui s'efforcera de faire de la Russie un état moderne . Ses conquêtes sur la Suède donnent au pays un large accès à la mer Baltique et le mettent en contact plus étroit avec l'Europe . Dès 1703 , Pierre Le Grand fonde Saint Petersburg , dont il fera sa capitale . Il dote la Russie d'une administration , d'une armée et d'une marine à l'europpéenne , réorganise la noblesse et la fonction publique , introduit les moeurs et les usages occidentaux .

2 . Le rococo italien à Saint Petersbourg .

2 . 1 . Contexte .

Pierre Le Grand était résolu d'opérer un rapprochement entre la Russie et l'Europe du siècle des lumières . L'exemple de Louis XIV l'entraîne à fonder Saint Petersburg . Toutefois , il s'adresse surtout à des architectes italiens et à des décorateurs français , de sorte que le baroque russe oscille entre l'exubérance italo-allemande et le classicisme franco-anglais . L'architecte le plus important de cette époque était Bartolomeo Rastrelli .

2 . 2 . Bartolomeo Rastrelli , (1700-1771) .

1 . Palais de Stroganov , (1743-1745) .

2 . Palais de Peterhof , (aujourd'hui Petrodvorets) , (1714-1752) .

Ce palais fut conçu par l'ingénieur français , Alexandre Le Blond , sur le bord de la Baltique . Il fut agrandi par Bartolomeo Rastrelli . Le roi voulait rivaliser avec Versailles , avec lequel le palais présente des ressemblances . Le tour de force le plus étonnant est celui des terrasses qui conduisent , en cascade de gradins ornés de statues dorées et de fontaines , jusqu'au canal menant à la mer .

3 . Couvent de Smolnyi , (1748-1755) .

Ce couvent fut construit par Rastrelli pour l'impératrice Elisabeth . Les formes de l'architecture baroque contaminaient jusqu'aux édifices religieux .

4 . Château de Tsarskoïé-Sélo , (aujourd'hui Pouchkine) , (1749-1756) .

Ce château était la résidence favorite de l'impératrice Elisabeth . Il fut construit hâtivement en briques , couvertes de stuc et de plâtre , peintes en d'étonnants tons de turquoise , de vert et de blanc . La mode du rococo étant passée , c'est à l'écossais Caméron , représentant un nouveau style néoclassique , que Catherine II fera appel pour modifier une partie de l'édifice .

5 . Palais d'hiver , (1754-1764) .

Ce palais était la résidence des tsars . Il fut construit par Rastrelli , le long des quais de la Neva , il est l'un des plus grands palais d'Europe . Il fut construit en briques , recouvertes de stuc peint de divers couleurs . Le décor intérieur utilise les matières les plus riches : bois dorés , marbre , nacre , ambre , etc ...

6 . Eglise Saint André , Kiev , (1747-1767)

2 . 3 . Autre exemple .

1 . Basilique de Saint Pierre et Paul ,
(1714-1725) ,
Dominico Tressini .

3 . Influences françaises .

3 . 1 . Exemples .

1 . Sculptures et fontaines du parc du
château de Peterhof , Nicolas Pineau et Le Blond .

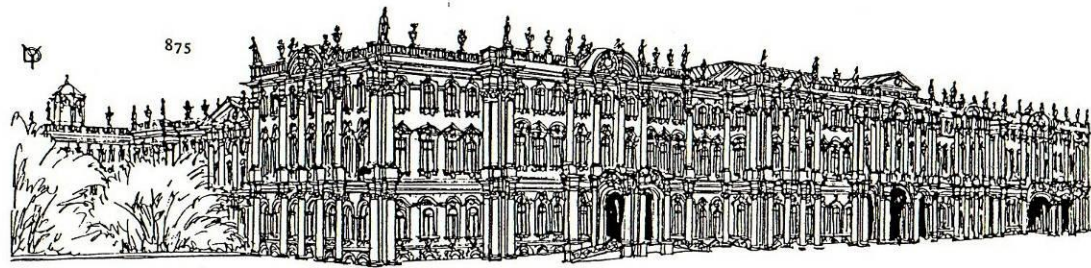


fig 1: Palais d'Hiver, Leningrad (1754-1764) Arch. Rastrelli:

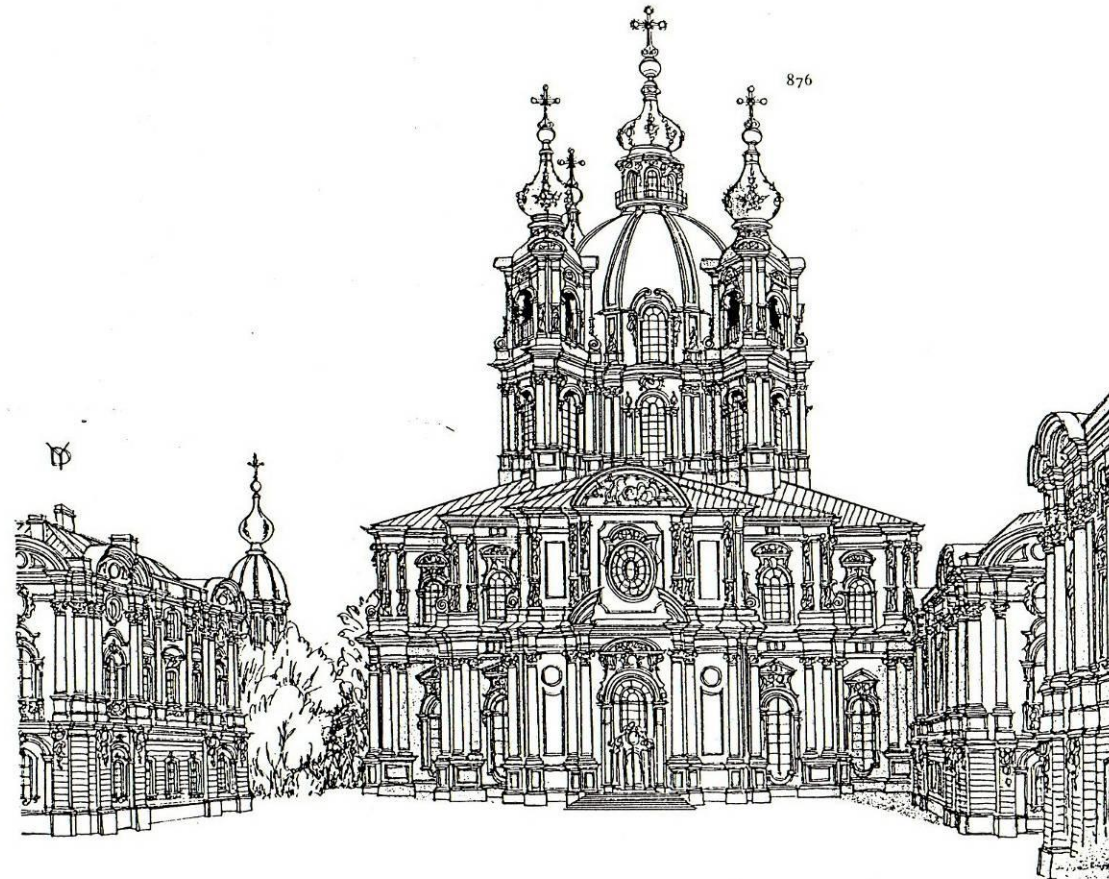


fig 2 : Couvent de Smolnyi (1748 -1755) Arch. Rastrelli:

1 Le rococo italien à St Petersburg

1.1 Contexte

C'est à St Petersburg que le rococo italien fut implanté par D. Trezzini et B. Rastrelli et a triomphé.

1.2 Rastrelli

- pavillons rythmés par les colonnes et polychromie contrastée et lumineuse de ses façades (= caractéristique du rococo russe) fig 1.

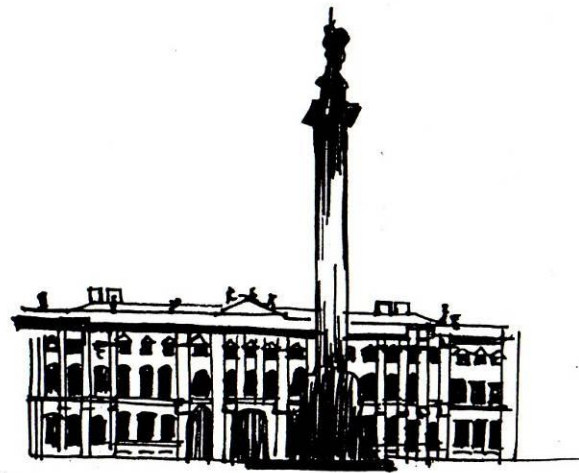
- dans ses églises, on retrouve le plan des églises byzantines (plan central et Croix grecque) ---> association de la tradition russe (dômes,...) avec la forme baroque des églises à plan cruciforme. fig 2.



3. Eglise du Couvent de
Smolny



4. Palais de Tsarskoie - Selo.



5. Palais d'iver.

CHAPITRE 4 :

Confrontation du Rococo et du Classique en Belgique au XVIII^e siècle .

1 . Généralités .

Au XVIII^e siècle , on voit , dans les arts plastiques , le baroque se scinder en deux tendances : d'une part se dessine l'expression d'un goût plus personnel et plus intimiste tendant à enjoliver les structures baroques : le mouvement prend la manière légère du « rococo » ; d'autre part s'amorce une réaction tendant à tempérer le baroque déjà fatigué de ses propres redondances , et évoluant vers un nouveau classicisme de conception plus austère et plus officielle . Parfois , les deux tendances cohabitent , l'emportent tour à tour .

2 . Architecture religieuse .

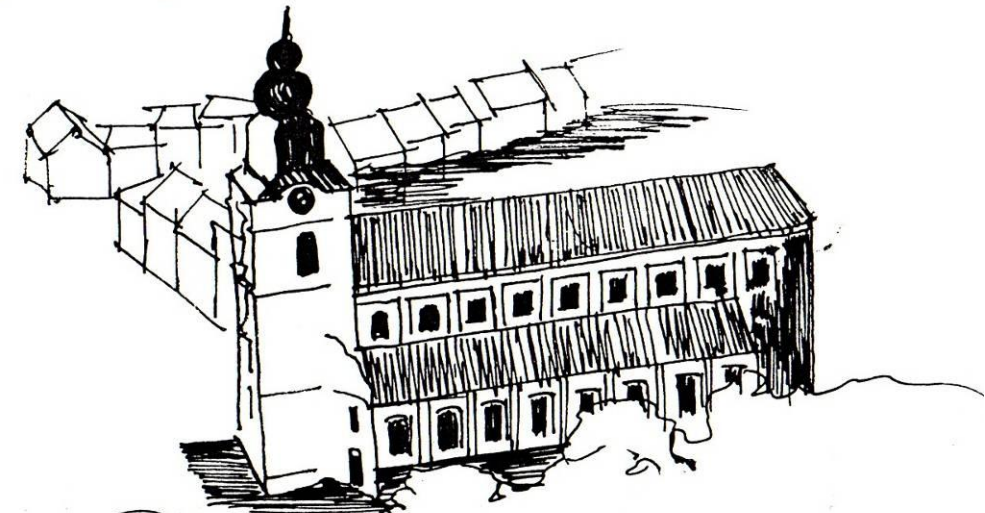
Si nombre d'églises baroques manifestent , dans quelque membrure architecturale ou dans le mobilier , des velléités rococo , moins souvent cependant qu'une tendance modératrice se réclamant du nouveau classicisme , il y a toutefois , en Belgique , bien peu d'églises franchement rococo . Le rococo , au demeurant , est beaucoup moins un style architectural qu'une manière décorative .

2 . 1 . Exemples .

1 . Eglise des Frères mineurs , Saint Trond .

Cette église a une façade monumentale , d'allure déjà classique qui s'ouvre sur une haute mononef , un des intérieurs sacrés le plus aéré de Belgique , rythmé par des pilastres corinthiens , égayés de trophées et de guirlandes variées en stuc . C'est un des rares sanctuaires qui rappellent quelque peu les églises rococo de Souabe et de Bavière

2 . Saint Gorgon . Hoegaarden .



2. Eglise St Gorgon



4. Eglise St Aubert

Cette église a une tour coiffée d'un bulbe assez lourd ; sur la voûte , sur les piliers carrés , sur les parois , dans les écoinçons des arcs cintrés , au sommet de ceux-ci , partout il y a des coquilles , des motifs auriculaires , des guirlandes asymétriques . Les chapiteaux dont les volutes pseudo-ioniques sont unies par des têtes d'angelots sont les plus fantaisistes qui soient . L'ensemble , gâché par un badigeon couleur paille , est d'un aspect enjoué .

3 . Pères de la Croix , Maaseik .

La petite église des Pères la Croix à Maaseik est d'une architecture toute simple . Sa voûte est couverte de stuc représentant pour une fois non pas les loisirs de l'époque mais ses dévotions . Les deux confessionnaux à l'avant , originaires de l'ancienne église des Capucins , marquent , avec leurs pilastres ioniques et leurs quadrillés , la permanence du style Régence , qui , dans la principauté de Liège dont la région de Maaseik formait la limite , s'est maintenu plus longtemps qu'ailleurs .

4 . Saint Aubin , Namur .

L'église Saint Aubin de Namur est un édifiée en briques et pierre bleu qui remplace la collégiale fondée en 1047 . Cette dernière a été édifiée de 1751 à 1767 sur les plans de l'italien Pisoni . Son cloché baroque à corps octogonal est entrecoupé d'horizontales , se terminant en flèche pyramidale .

3 . Architecture civile .

Né donc en France , touchant à peine les provinces ibériques , le rococo connaît , dans les pays germaniques , un épanouissement merveilleux et y devient populaire . Si en France , il est un des modes d'expression d'une classe cultivée , en Belgique , il tient des deux tendances . A son tour , sa fantaisie trouvera un compromis avec le goût flamand et souvent il semblera , par-delà la renaissance , renouer avec le gothique flamboyant .

3 . 1 . Exemples .

1 . Hôtel de ville , Lierre .

L'hôtel de ville de Lierre a été construit sur les plans de Pierre Van Bourscheit en 1740

2 . Hôtel Oosterrieth , Anvers .

3 . Hôtel de ville , Lokeren .

Cet hôtel en style rococo flamand étonne par son asymétrie . La façade , assez élégante , est due à l'architecte gantois David't Kindt .

4 . Hôtel d' Ansembourg , Liège .

On peut trouver sur la façade de cet hôtel des pilastres à refends autour des travées extrêmes et des trois travées centrales formant avant-corps couronnés par un fronton triangulaire ou s'inscrivent des figures allégoriques en bas-relief . Les baies ont des

encadrements moulurés qui se terminent en linteaux bombés , frappés de clés avec coquilles . La porte centrée a deux vantaux , à encadrement également mouluré , inscrit dans un panneau relevé d'un décor de guirlandes entourant le mascarons décorant la clé .

Bibliographie .

- . LE GRAND ATLAS DE L'ARCHITECTURE MONDIALE ; Edition Encyclopedia Universalis, France .
- . ANATOMIE DE L'ARCHITECTURE ; George Mansell ; Edition Berger-Levrault .
- . LES ARTS DU BAROQUE AU ROMANTISME ; E.M. Upjohn, P.S. Wingert, J. Gaston Heller ; Edition Maxabout université .
- . PATRIMOINE MONUMENTAL DE LA BELGIQUE ; Edition Sclédi, Liège .

3.1. Exemples.

1. Hôtel de ville, Lierre, → 1740-1744, Arch. BOURSCHÉIT
 2. Hôtel Oosterrieth, Anvers, → Baroque, 1749, Arch. Jan Pieter BOURSCHÉIT.
 3. Hôtel de ville, Lokeren,
 4. Hôtel d'Ansembourg, Liège,
- Louis XV très sobre

3. Architecture civile fig 4 - fig 5

Anvers: dynamisme baroque, architecture exubérante: fig 5.

1770: développement vers le classicisme
1780: influence française

Gand: subit influence française surtout à partir de 1728

Louvain: influence française surtout dans les collèges

Bruges: retenue extrême de l'architecture et goût de la dominance du plan dans sa nudité.

* Nous - ISAM. Réponse Louis XV.

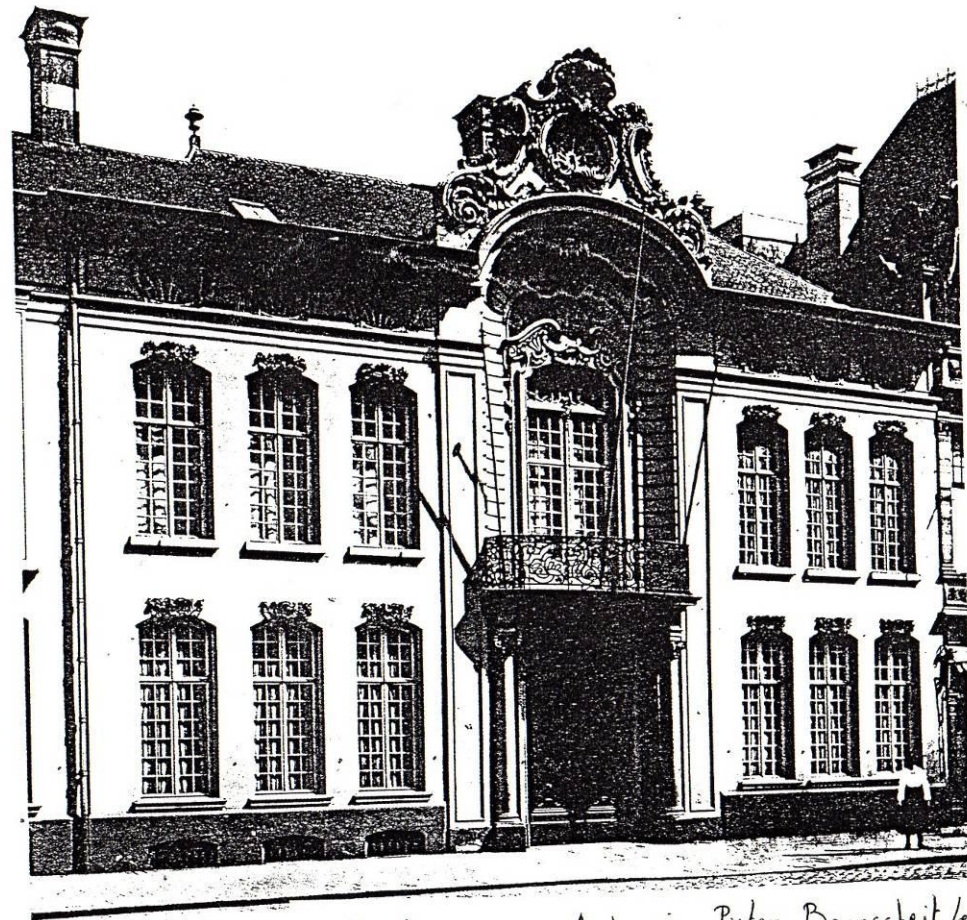
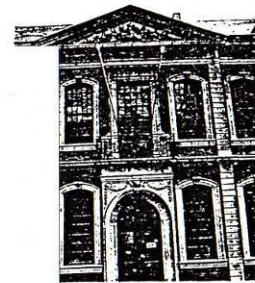
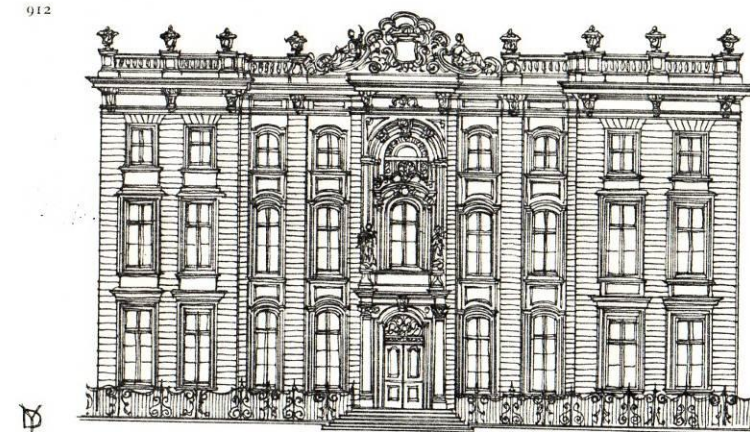


fig 5. Hôtel Oosterrieth, Anvers. Arch. Jan Pieter Bourscheit le jeune.



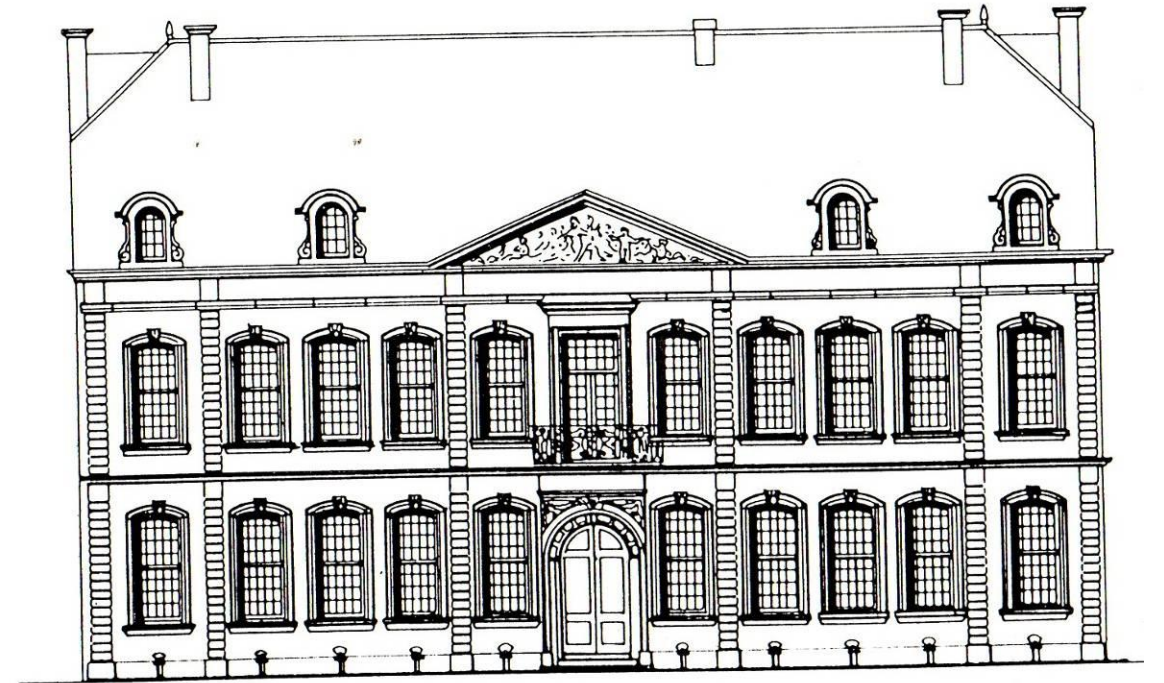
Hôtel d'Ansembourg

fig 4

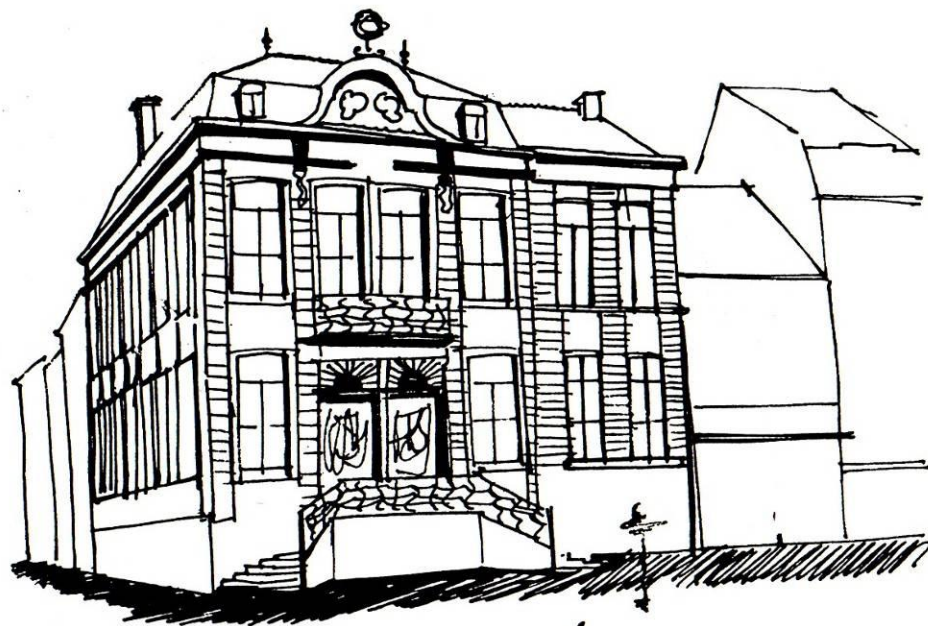


912 No. 34, Lange Voorhout (Royal Library), The Hague, Holland, Daniel Marot, 1734-8

1. Hôtel de ville à Liège



4. Hôtel de Ansembourg



7. Hôtel de ville de Loketen

TROISIEME PARTIE: PROLONGEMENTS du BAROQUE et du ROCOCO.

GENERALITES.

CHAPITRE 1: LE BAROQUE DANS LES PAYS AUTRICHIENS.

1. Introduction:

lègement de la structure du rococo et synthèse des différents arts. Le baroque danubien pond à une représentation d'un spectacle religieux ou profane. Les églises reviennent souvent i plan central en ellipse.
ôût pour la simplicité, dépouillement (décoration, sculptures...)

Salzbourg et Vienne

A partir de 1694, Fischer von Erlach construit à Salzbourg les ÉGLISES DU COLLÈGE DES JÉSUITES, DE LA TRINITÉ et DES URSULINES qui trahissent l'influence de Borromini. Il est nommé architecte de la Cour en 1704.

2. Les Architectes.

2.1. Johan Fischer von Erlach (1656-1723).

1. Sa vie.

- * Né à Graz en 1656, fils de sculpteur.
- * A 22 ans part pour l'Italie où il séjourne pendant 12 ans (Rome et Naples).
- * Comme Bernini et Borromini il considère que le véritable architecture baroque ne peut provenir que de la combinaison heureuse des trois arts visuels majeurs: architecture, sculpture, peinture.

2. Ses oeuvres.

1. Eglise de la Trinité, Salzbourg, (1694),
2. Eglise du Collège des Jésuites, Salzbourg,
3. Projets du château de Schönbrunn, Vienne, (1696),
4. St Charles Borromée, Vienne, (1716-1737),
5. Bibliothèque impériale, Vienne, (1722),
6. Hofburg, aile de la chancellerie impériale, Vienne, (1729),

2.1 Johan Fischer von Erlach (1656-1723)

Il a vécu une dizaine d'années à Rome. Il combine dôme elliptique, portique palladien et répliques de la colonnes Trajane. Dans l'église St Charles Borromée, il réalise une synthèse entre les éléments romains, la volonté du vertical et un sens de la scénographie tout baroque. Cette église préfigure le style néo-classique. fig 6. et fig 7.

Il y a une volonté de grandiose chez cet architecte (majesté des formes, ampleur des solutions spatiales, clarté du plan et volonté de signification)



fig 7: Projet pour St Charles Borromée, Vienne de Johan Fisher von Erlach.

2.2. Lukas von Hildebrandt

1. Biographie et caractères généraux.

2. Ses oeuvres.

1. Palais Daun-Kinsky, Vienne, (1713-1716).
2. Escalier du château Mirabell, Salzbourg,
3. Belvédère inférieur, Vienne, (1714).
4. Belvédère supérieur, Vienne, (1724).
5. Agrandissement de l'abbaye Göttweig, (1719).
6. Eglise de Jabloné, Bohême, (1699).

2.2 Lukas van Hildebrandt (1668-1745)

Il séjourna à Rome et à Turin. Son art est moins solennel que celui de Fischer von Erlach. Du baroque italien, il a retenu le traitement ondulé des surfaces, le choix raffiné des éléments du vocabulaire décoratif et une recherche de l'interpénétration des volumes. fig 8 - fig - fig 10.



fig 8 : Eglise de Jabloné, Bohême (1699), Arch. Lukas von Hildebrandt

2.3. Jacob Prandtauer.

1. Biographie et caractères généraux.

2. Ses oeuvres.

1. Finition de l'abbaye de Saint-Florian,
2. Abbaye de Durstein, (1717).
3. Abbaye de Melk, (1702-1740).

2.3 Jacob Prandtauer

Il réalisa les édifices les plus puissants de l'architecture monastique baroque.

ex. Abbaye bénédictine de Melk: fig 11

Les façades extérieures sont dépouillées contrairement à l'intérieur

Le dôme = élément régulateur, à la fonction des bâtiments conventionnels très sobres et de l'église aux volumes mouvementés.

plan longitudinal à nef unique

Troisième partie: Prolongement du Baroque et du Rococo

Chapitre 1 : Le baroque dans les pays autrichiens.

1. Introduction:

Ce n'est qu'à la fin du XVII^{ème} siècle que l'on a vu fleurir une originalité autrichienne dans l'architecture baroque, il est vrai qu'avant des gens comme Solari (cathédrale de Salzbourg, église universitaire de Vienne,...) ont existé mais ils étaient fortement influencés par le baroque romain.

L'essor du renouveau catholique issu de la Contre-Réforme ainsi que la volonté de montrer la puissance foncière de l'aristocratie expliquent la prolifération de chantiers à travers tout le pays tels que des églises de pèlerinage, des monastères ou bien l'embellissement des demeures citadines des nobles.

En 1683, le péril turc cesse de se faire sentir, permettant à la monarchie des Habsbourg de devenir une puissance s'affirmant entre autre à travers son art et donc son architecture, réussissant à faire poindre à travers l'influence italienne de son originalité créatrice.

Versailles s'obscurcit pour un temps. La paix d'Utrecht et la mort de Louis XIV donnent sa grande chance à la monarchie danubienne. Il semble qu'un Saint-Empire s'ébauche dans le domaine de l'esprit et des arts. L'Italie et l'Allemagne se rencontrent à

2.4. Autres architectes.

1. Emmanuel von Erlach, (fils de Johan).

1. Eglise St Jakob, Innsbruck, (1717),

2. Aile de la chancellerie impériale, Hofburg, Vienne, (1730),

3. Bibliothèque impériale, Vienne, (1723-1735), selon les plans de von Erlach, père.

4. Château de Schönbrunn, Vienne, dénaturation des plans de von Erlach, père.

2. Joseph Munggenast

3. Matthias Steinl

4. Johann Jakob Herkommer

Vienne. Le frère Pozzo vient, avant de mourir, y peindre ses dernières fresques, y enseigner les ultimes découvertes du Baroque romain sur la perspective. Leibniz y séjourne quelque temps après le jésuite et, en 1714, dédie la "monadologie" au prince Eugène, le plus cultivé, le plus ouvert et le plus "moderne" des grands seigneurs européens. Geste avant tout politique : le vainqueur des Français et des Turcs incarne, mieux qu'un souverain relativement effacé, la puissance apparemment capable de redonner une certaine unité à la Chrétienté.

Le Baroque permit à la Rome de 1650 de retrouver, à travers la Renaissance, la tradition de la Rome d'Auguste. En 1715, il aide Vienne à devenir une sorte de nouvelle Rome. Il lui apporte l'investiture que les rois francs et les rois de Germanie demandèrent autrefois à la papauté.

1.1. Le palais viennois

La Vienne Baroque ignore les avenues rayonnantes et les places centrifuges. Non qu'il s'agisse pour elle d'une formule déjà "dépassée": ses palais s'alignent tant bien que mal, tout simplement, le long des voies anciennes.

On ne peut les voir de loin.

La rue est souvent trop étroite pour qu'on embrasse leur façade d'un seul regard, sinon de biais, avec la très forte déformation qu'impose alors la perspective.

Le jeu subtil des proportions risque, dans ces conditions, de devenir un peu théorique. Un rythme suggéré passerait inaperçu.

Les articulations s'accroissent assez, surtout à partir de 1700, pour demeurer lisibles à 45°, presque de profil.

Fisher et Von Erlach transposent sur le mode épique les thèmes du

palais Chigi.

Ils soulignent la hauteur; les palais viennois ont en général quatre, sinon cinq étages.

Les bossages du "socle" prennent encore plus de relief, les fenêtres du niveau supérieur, alignées sous la corniche, sont encore dévaluées.

Quant au "piano nobile", qui est d'ailleurs parfois dédoublé, on ne se contente plus d'y apposer une ponctuation architecturale abstraite, on le sculpte.

Les frontons des fenêtres sont réinventés, série horizontale par série horizontale, en vue d'un effet particulier.

1.2. Les escaliers

En Italie, les architectes et les artistes ont formé un principe, une définition de l'escalier baroque : L'escalier forme un tout, un monument en soi, un spectacle changeant à vue, à mesure qu'on change de place et de niveau; on peut le gravir, et le redescendre du côté opposé, sans autre but que d'observer sous divers angles l'articulation de ses membres.

Les artistes des Habsbourg retiendront ce principe, mais ils l'appliqueront dans un esprit différent: leurs escaliers expriment moins la majesté épanouie que la tension, la lutte contre une menace d'écrasement.

Il ne s'agit plus d'atténuer, pour l'oeil, la dénivellation, mais de la faire ressentir presque douloureusement.

Les proportions y contribuent, de même que les atlantes tordus par l'effort qui accueillent le visiteur dans le palais du Prince Eugène, le premier étage sur les épaules.

Le théâtre escalier vénitien attend les acteurs en silence.

L'escalier viennois grouille, au départ, de gémissements et de

masques tragiques.

La rampe elle-même, avec ses grasses et lents volutes, ses spirales irrégulières, comprimées comme une coupe de plissements hercyniens, ou son tumulte de parenthèses dépareillées, inquiète et oppresse.

2. Johan Bernhard Fischer Von Erlach (1656-1723)

2.1. Biographie et caractères généraux

Né à Graz en 1656, fils d'un sculpteur, Von Erlach partit assez jeune pour l'Italie où il séjourna plus de dix ans dans un milieu baigné d'influence italienne (Bernin par exemple). Mais dès son retour à Salzbourg de ses deux premières réalisations (église de la trinité et église collégiale) émane d'une réussite dans l'interpénétration des volumes ovales le rattachant à Borromini. Il fut vite rapeller à Vienne où il fut nommé Premier Architecte de la Cour, ses travaux l'installent comme maitre du "Baroque Impérial".

De Bernin et Borromini, il partage leur conception de la véritable architecture Baroque : elle ne peut provenir que de la combinaison heureuse des trois arts visuels majeurs à savoir l'Architecture, la Sculpture et la Peinture .

Il a dans ses projets pour la résidence de Schönbrunn une détermination à dépasser Versailles. On peut trouver chez lui la volonté du grandiose: Majesté des formes, ampleur des solutions spatiales, clarté du plan, volonté de signification sont toutes les expressions, héritées du contact avec Rome et ses monuments,

de cette volonté (chancellerie de Bohême, église Saint-Charles de Borromée). Ce sens du grandiose colossal et son sens de l'analyse des oeuvres majeures du passé, il les exprime dans son ouvrage : "Essai d'une architecture historique"; une sorte de rétrospective de l'art de bâtir depuis Stonehenge jusqu'à ... Fisher Von Erlach. Ces gravures ont eut une influence sur tout les architectes européens et même inspirées certaines, parmi les plus célèbres, visions du Néo-Classique.

2.2. Ses oeuvres :

1. Eglise de la Trinité, Salzbourg, 1694
2. Eglise du Collège des Jésuite, Salzbourg, 1694
3. Palais du prince Eugène
4. Projets du chateau Batthyany-Schönbrunn, Vienne, 1699
5. Eglise Saint-Charles de Borromée

L'église a été constuite de 1716 à 1737, suite au voeu de l'empereur fait durant la peste de 1713. Le caractère votif de l'édifice mais aussi la puissance des attributs du monarque qui avait régné sur l'Espagne auparavant) se traduisent par l'emploi, sur la façade, de doubles colonnes, inspirées de celle du Forum de Trajan.

On a souvent remarqué que la façade n'avait aucun lien organique avec le plan centré de l'église. Le dôme est ovoïde, élevé sur un haut tambour.

Cette oeuvre originale peut être qualifiée de synthèse entre des éléments romains, la volonté du vertical et un sens de la scénographie tout baroque.

6. Palais Trautson
7. Bibliothèque impériale, Vienne, 1722
8. Hofburg, aile de la chancellerie impériale, Vienne, 1729

3. Johann Lukas Von Hildebrandt (1668-1745)

3.1. Biographie et caractères généraux

Né à Gênes en 1668, il devient d'abord ingénieur militaire puis s'ouvre sur l'architecture à Rome sous la tutelle de Carlo Fontana ainsi que dans le nord de l'Italie (Turin,...).

Protégé par le prince Eugène de Savoie pour qui il a construit un palais à Vienne, il travaille plus pour l'aristocratie que pour la Cour.

Son architecture a été fortement marquée par les oeuvres de Borromini et de Guarini (le "BIZZARRIA"), de qui il a tiré un aspect moins solennel que Fischer, par exemple.

Hildebrandt imagine des espaces complexes souvent animés par le jeu des figures sculptées.

De ses maîtres italiens, il a aussi retenu le traitement ondulé des surfaces, le choix raffiné des éléments du vocabulaire décoratif et une recherche de l'interpénétration des volumes.

Il meurt en 1745.

3.2. Ses oeuvres :

1. Eglise de Jabloné, Bohême, 1699

2. Eglise de Gabel, 1699-1711

Pour l'intérieur de cette église il a employé des arches en torsion sous un dôme central et creusa ses piliers souteneurs.

Les arches en torsion sont limitées à la croisée qui est séparée de l'espace ovale par un second jeu d'arches.

Hildebrandt n'a pas placé les arches en torsion afin de mettre en relation une configuration avec d'autres.

3. Palais Daun-Kinsky, Vienne, 1713-1716

Dans la façade étroite, dévorée par les fenêtres et les pilastres, de ce palais, Hildebrandt crée une version concentrée et passionnée du palais Chigi. »

4. Palais du belvédère, Vienne, 1714-1723

Hildebrandt réalisa sur un vaste terrain, aux portes de la capitale, une somptueuse résidence pour le Prince Eugène, vainqueur tout-puissant des Turcs.

D'abord il édifia un palais (le Belvédère inférieur) assez bas en 1714 puis en 1721, il construisit au sommet de la colline le Belvédère supérieur, destiné aux réceptions.

Du côté de l'entrée, l'édifice se reflète dans un miroir d'eau, ce qui compense l'allure un peu lourde des proportions où seules les différences de hauteur signalent l'articulation des corps de bâtiment.

Du côté du jardin, cependant, le palais semble plus grand, puisqu'il repose sur un rez-de-chaussée, souterrain du côté de l'entrée.

Au centre, un grand vestibule "transparent" transperce la façade.

Hildebrandt utilise les jeux subtils des différences de niveaux, ainsi que la souple animation des murs extérieurs.

Comme pour les escaliers de ses palais il confie ici un rôle important à la sculpture (les atlantes du vestibule).

3. Agrandissement de l'Abbaye de Göttweig, 1719

4. Château Mirabell de Salzbourg, 1721-1727

L'escalier du palais Daun-Kinsky décoré de "Putti" et repris ici avec beaucoup de brio.

5. Eglise St-Pierre, Vienne

6. Escalier du château de Pommersfelden

7. Résidence de Wurzburg

Commencée en 1710 par Neumann, les plans sont soumis à Boffrand et à R. de Cotte puis transformés par Hildebrandt.

La cour d'honneur, avec le corps central à trois travées tourné vers la ville, évoque la cour de marbre de Versailles.

3. Jacob Prandtauer (1660-1726)

3.1 Biographie et caractères généraux

Maître maçon tyrolien né à Landeck, il consacre sa carrière aux bâtiments des communautés religieuses de sa région, adaptant les formes de l'Italie baroque (voire même pré-baroque) à une austère grandeur des partis.

Lui et Munggenast, en figures incontournables du Danube, ignorent la frénésie qui possède Aichel, et ses recherches sur les voûtes.

Ils adoptent sans discussion, pour leurs églises, les prototypes de l'Italie pré-baroque.

Prandtauer fut un remarquable organisateur de chantier, il mena la réalisation d'immenses ensembles conventuels comme Melk, sachant conférer un grand caractère à des espaces fonctionnels.

3.2. Ses oeuvres :

1. Abbaye de Melk, 1702-1740

Fondée au XII^e siècles, l'abbaye bénédictine est située au dessus de la vallée du Danube (80 KM en amont de Vienne).

De 1702 à 1740, les bâtiments sont reconstruit sur les plans de Prandtauer.

Les façades extérieures sont dépouillées.

Au centre de l'abbaye, la vaste église, couronnée d'une coupole, ouvre sa façade à clocher sur une petite cour, donnant sur la vallée.

Le plan de l'église est longitudinal, la nef unique est bordée de petites chapelles contenues entre les contreforts.

L'animation latérale de la nef aboutit à une ondulation continue de la corniche, des tribunes et des arcades, soulignée par la richesse et la couleur des matériaux.

De part et d'autre de l'église, la salle de l'Empereur, somptueusement décorée, manifeste l'attachement aux Hasbourg et la riche bibliothèque rappelle l'oeuvre culturelle des Bénédictins.

Rottmayr et Fanti réalisent les fresques et les trompe-l'oeil,

Beduzzi dresse le maître-autel.

2. Abbaye St-Florian, 1708

3. Abbaye St-Pölten, 1708

4. Abbaye de Dürnstein, 1717

4. Johann Jakob Herkomer

4.1. Biographie et caractères généraux

A cette époque, en Allemagne du Sud, l'alternative au voûte de brique était le plâtre.

Il fallait une structure de bois de la forme de la voûte, qui était parachevée avec du plâtre.

Légeres et libres de tout problème de statique, ces unités étaient placées sur une base circulaire qui à son tour ne requiert que quelques points d'appui.

Ce fut Johann Jakob Herkomer qui en fit le premier l'usage dans son église Bénédictine St-Mang bien que la taille des piliers ne le requierait pas.

4.2. Ses oeuvres :

1. Eglise Bénédictine St-Mang, Füssen, 1701

5. Emmanuel von Erlach, (fils de Johan)

5.1 Ses oeuvres :

1. Eglise St-Jakob, Innsbrück, 1717
2. Aile de la chancellerie impériale, Hofburg, Vienne, 1730
3. Bibliothèque impériale, Vienne, 1723-1735

Selon les plans de Von Erlach, père.

4. Château de Schönbrunn, Vienne

Dénaturation des plans de Von Erlach, père.

6. Matthias Steini

7. Joseph Munggenast

7.1 Biographie et caractères généraux

Contemporain et voisin de Prandtauer, il a travaillé dans la même voie que celui-ci.

7.2 Ses oeuvres :

1. Abbaye de Zwettl

BIBLIOGRAPHIE :

- Grand Atlas de l'Architecture Mondiale

Encyclopaedia Universalis, France, 1988

- Space into light, the churches of Baltasar Neumann

Christian F. Otto, The Architectural History Foundation, 1979

- Johann Lucas Von Hildebrandt

B. Grimmschitz, Vienne, 1932

- Architecture Universelle Baroque

Office du Livre, France, 1964

- Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis

Catalog. Expo. Melk, 1960

Légende des illustrations

1. Eglise St-Pierre, Vienne, Lukas Von Hildebrandt

2. Belvédère, Vienne, Lukas Von Hildebrandt

Atlantes du vestibule

3. Belvédère, Vienne, Lukas Von Hildebrandt

4. Résidence de Wurtzbourg, Lukas von Hildebrandt

5. Schémas de divers escaliers

6. Abbaye de Melk, Prandtauer

7. Abbaye de Melk, Prandtauer

8. Abbaye de Melk, Prandtauer

9. Abbaye de Melk, Prandtauer

10. Abbaye de Melk, Prandtauer

11. Abbaye de Melk, Prandtauer

12. Eglise St-Charles Borromé, Vienne, Fischer Von Erlach

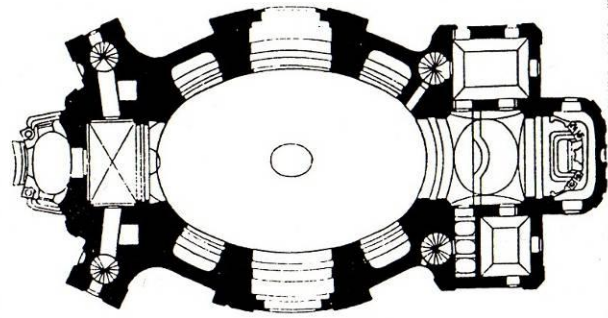
13. Eglise St-Charles Borromé, Vienne, Fischer Von Erlach

14. Eglise St-Charles Borromé, Vienne, Fischer Von Erlach

15. Eglise St-Charles Borromé, Vienne, Fischer Von Erlach

16. Bibliothèque Impériale, Vienne, Von Erlach, père et fils

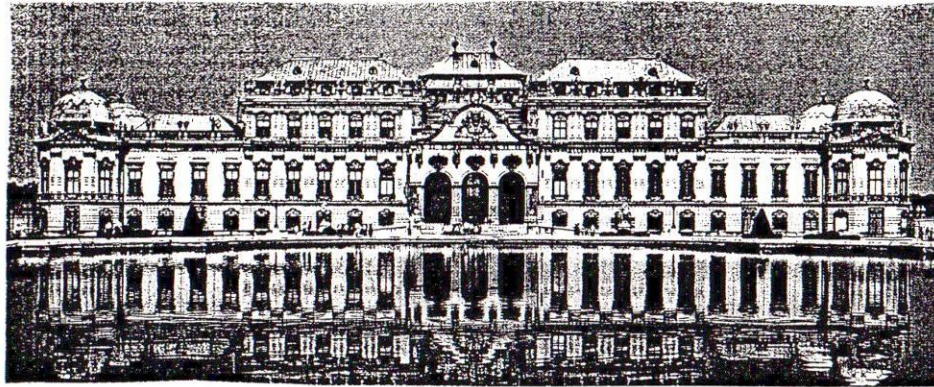
17. Eglise de la St-Trinité, Salzbourg, Fischer Von Erlach



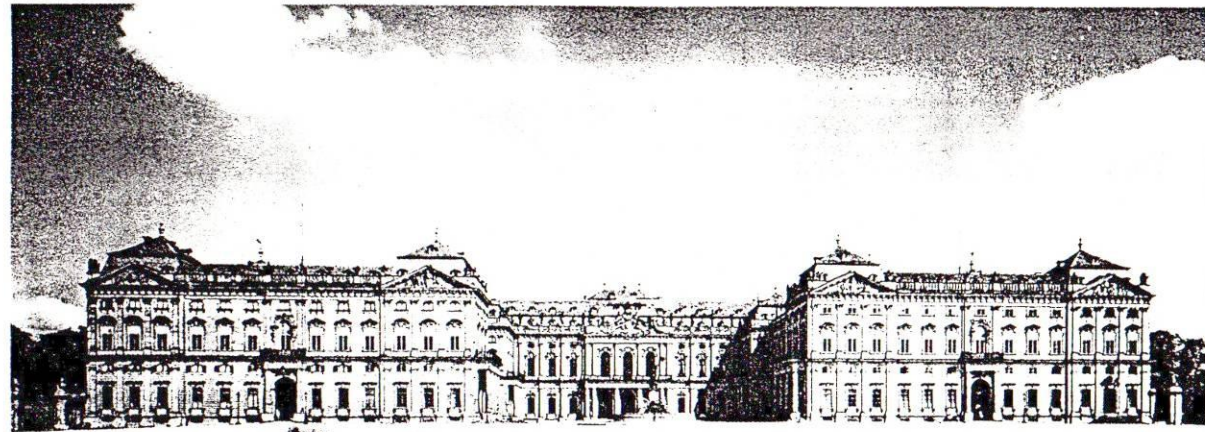
1



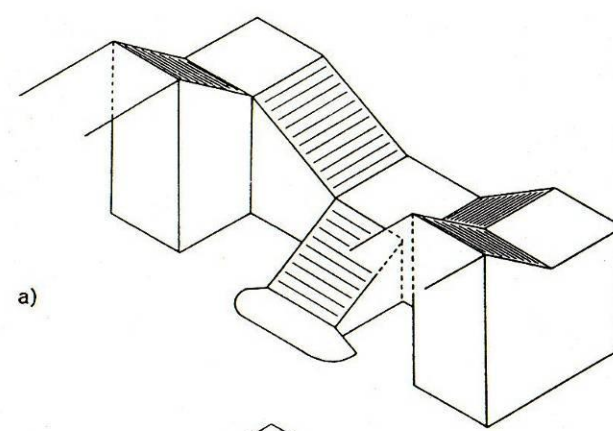
2



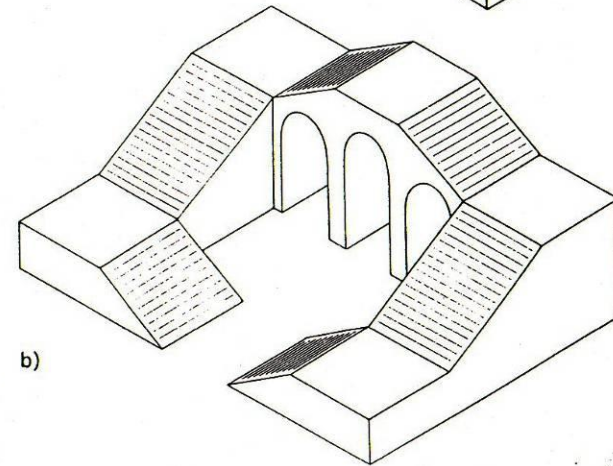
3



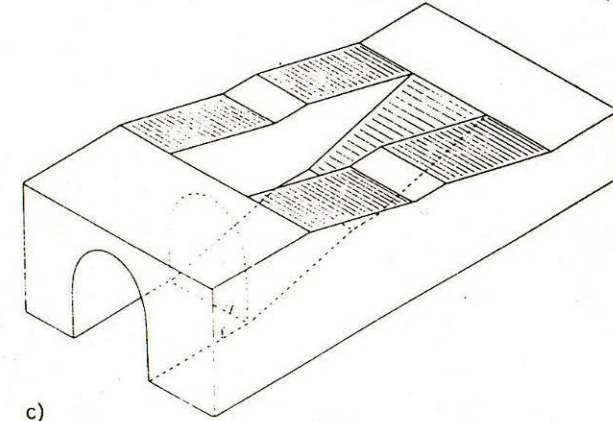
4



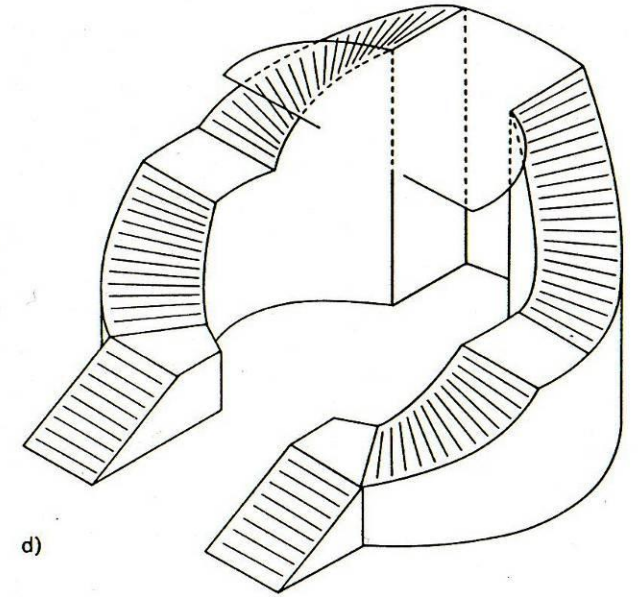
a)



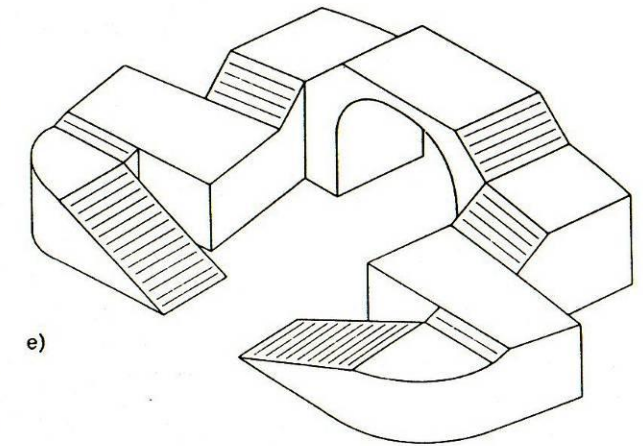
b)



c)



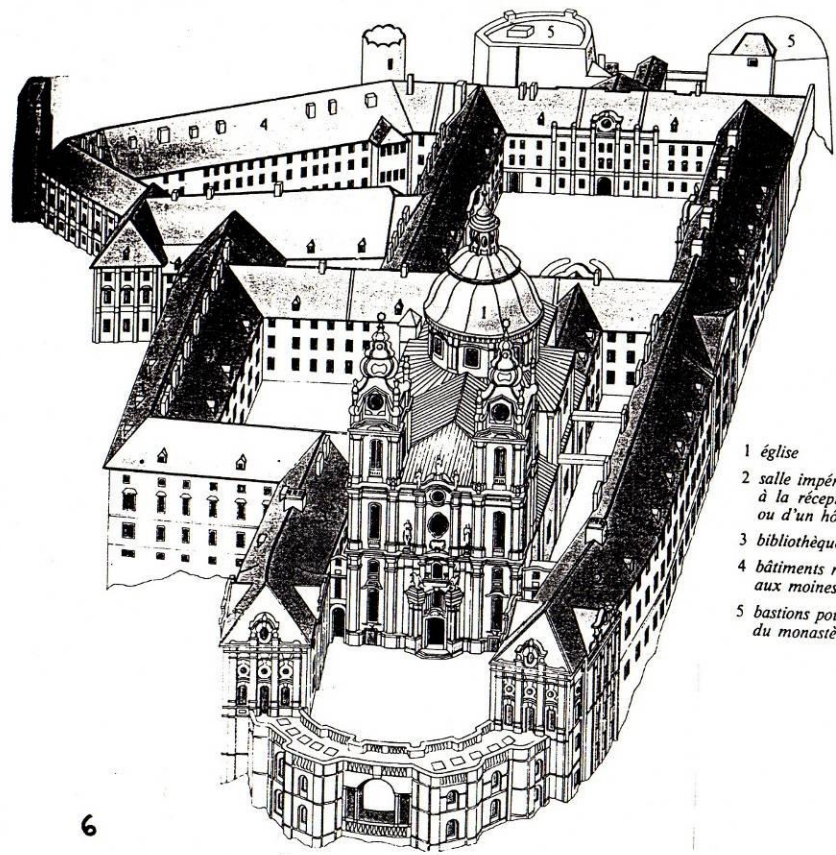
d)



e)

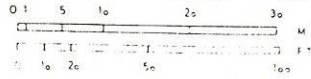
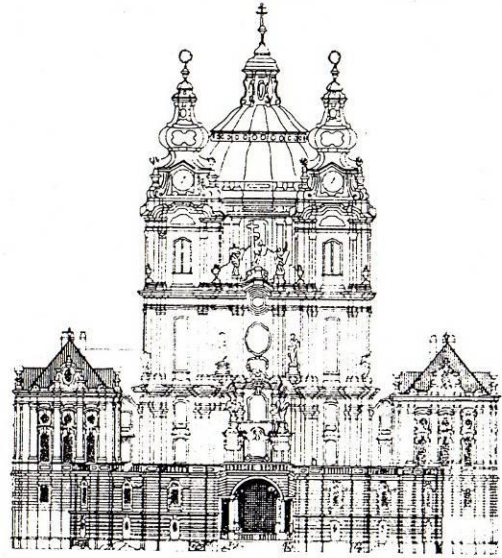
- ▲ Divers schémas de circulation par escaliers:
 a) Université de Gênes
 b) Château de Pommerfelden
 c) Résidence de Wurtzbourg
 d) Palais épiscopal de Bruchsal
 e) Villa Palagonia à Bagheria (Sicile)

5

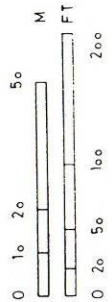
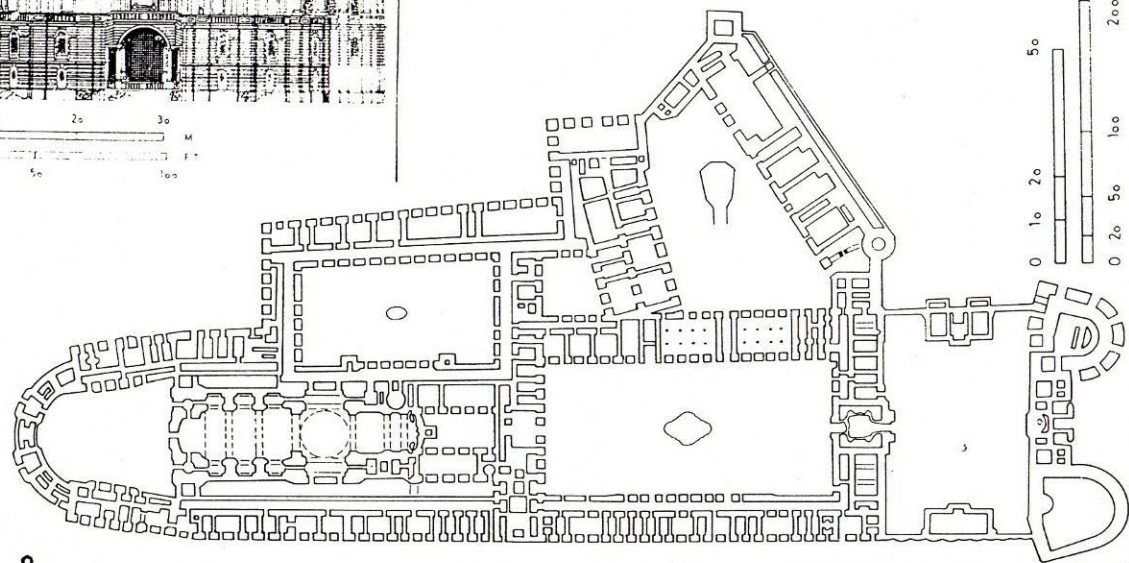


- 1 église
- 2 salle impériale destinée à la réception de l'empereur ou d'un hôte de marque
- 3 bibliothèque
- 4 bâtiments réservés aux moines
- 5 bastions pour la défense du monastère

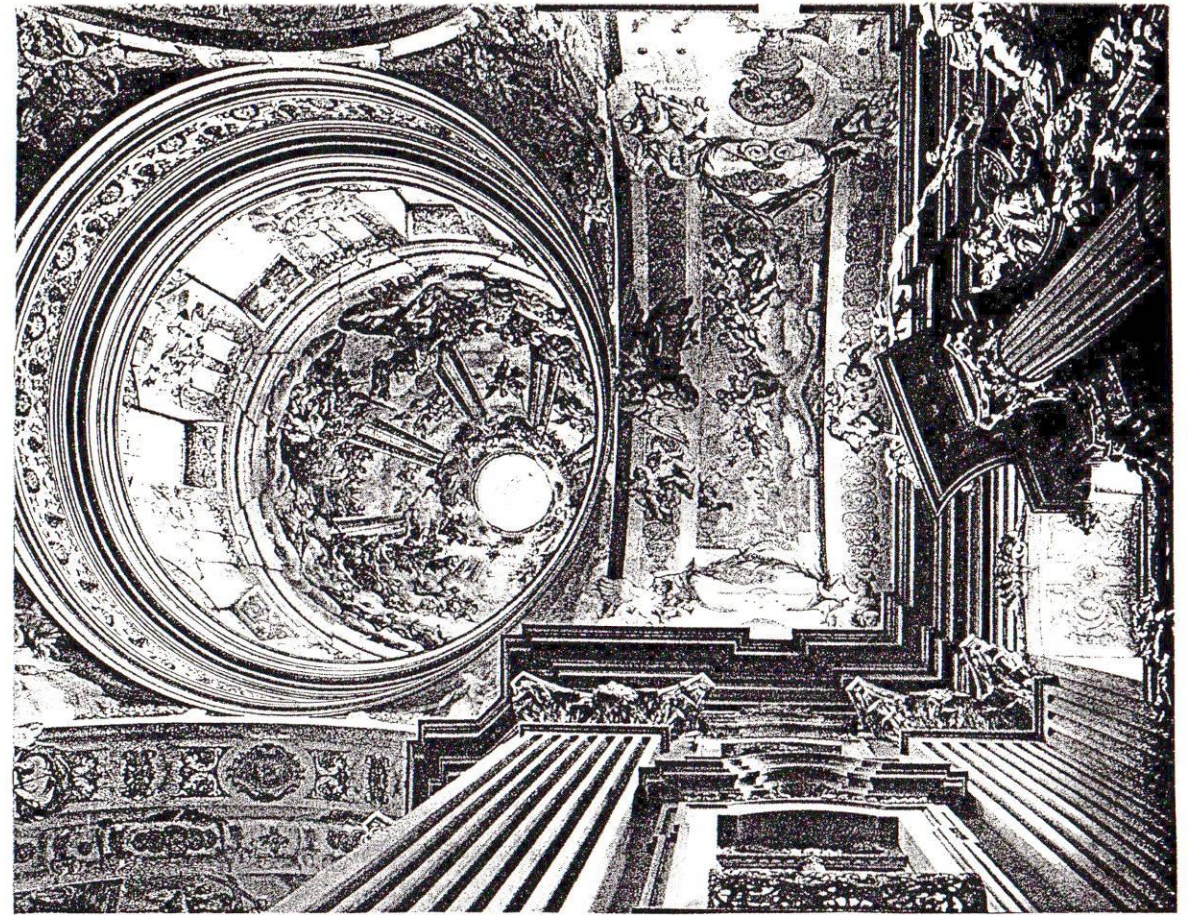
6



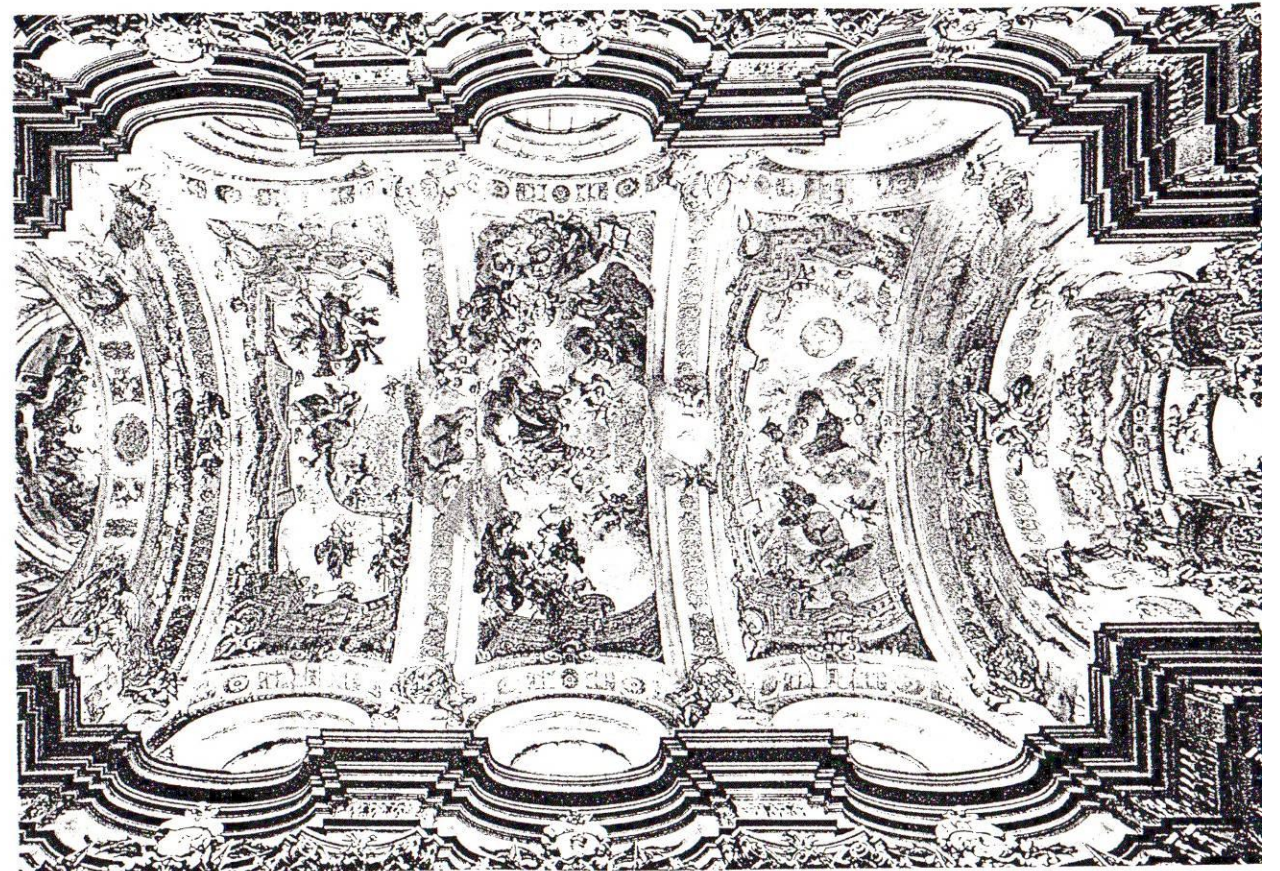
7



8



9



10



- 1 e
- 2 s
- a
- o
- 3 b
- 4 b
- a
- 5 b
- a

For
les
Au
cou
cha
de l
part

Description de l'abbaye

Vue des berges du Danube, l'abbaye semble posée en équilibre sur son pic rocheux. Les deux clochers donne l'impression d'être sortis de la falaise même. Du côté oriental, l'ensemble des bâtiments se répartissent de façon plus dégradée contrastant avec l'à-pic de la façade occidentale.

Selon son grand axe, l'abbaye s'étend sur 320m, les façades sud et nord sont asymétriques. L'aile sud, longue de 240 m abrite les chambres impériales et la galerie des Empereurs, elle donne l'image d'un immense palais surplombant la ville. L'aile Nord fait face au Danube et est plus courte. Son irrégularité provient du fait que la plupart de ses bâtiments possèdent des fondations provenant du Moyen Age.

A l'est, l'entrée de l'abbaye est gardée par deux énormes bastions hébergeant le corps de garde. Après avoir traversé la première cour, on se trouve face à la remarquable façade orientale datant de 1724 et décorée de marbre blanc et de stuc jaune clair. Elle est surmontée d'un fronton et d'une réplique de la vraie croix de Melk qui est, elle, enfermée avec le reste du trésor. On pénètre ensuite dans la cour des Prélats en passant auparavant sous la voûte de la « Benedictihalle » dont le plafond représente Saint-Benoît en peinture. Ce dernier étant bien évidemment le fondateur de l'ordre des Bénédictins. Au centre de cette cour se dresse une majestueuse fontaine datant du XVIIème siècle. On remarquera également des statues représentant les vertus cardinales et les prophètes présentes sur les quatre façades de cette cour aux proportions remarquables.

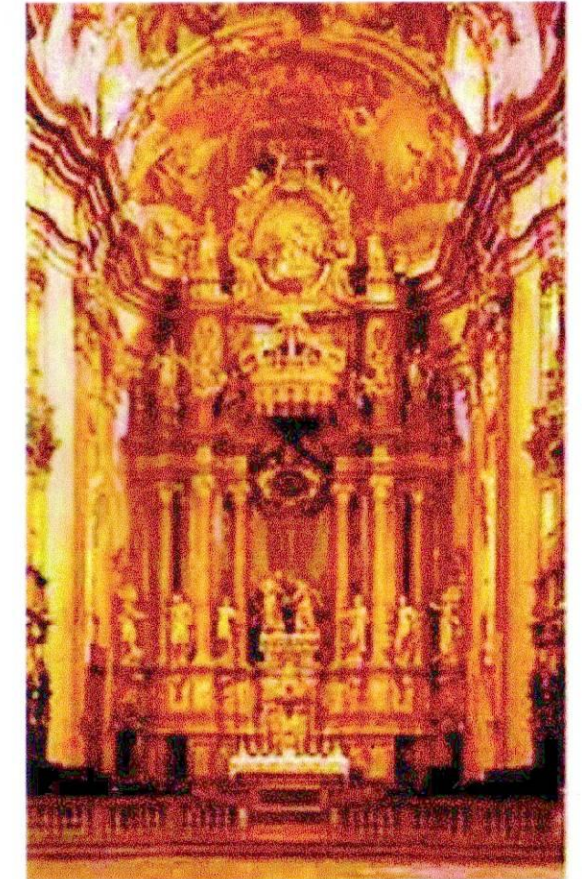
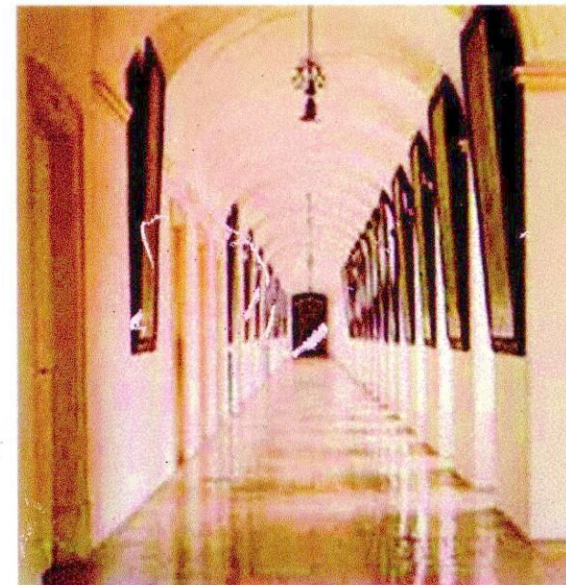


Photo : Agence Hasmann

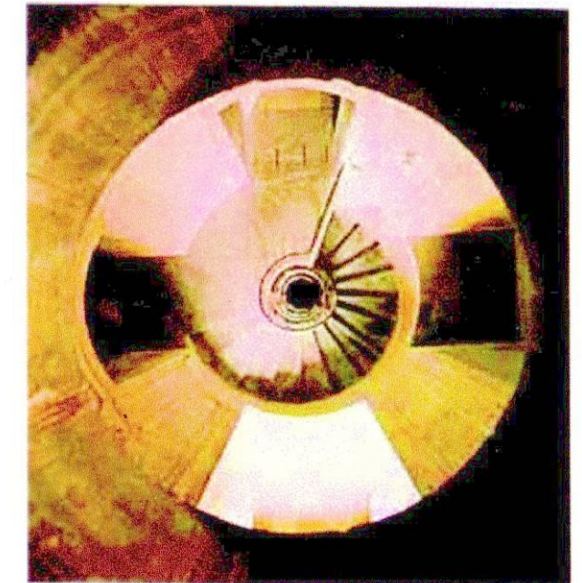


Photo : Agence Hasmann

Bibliographie :

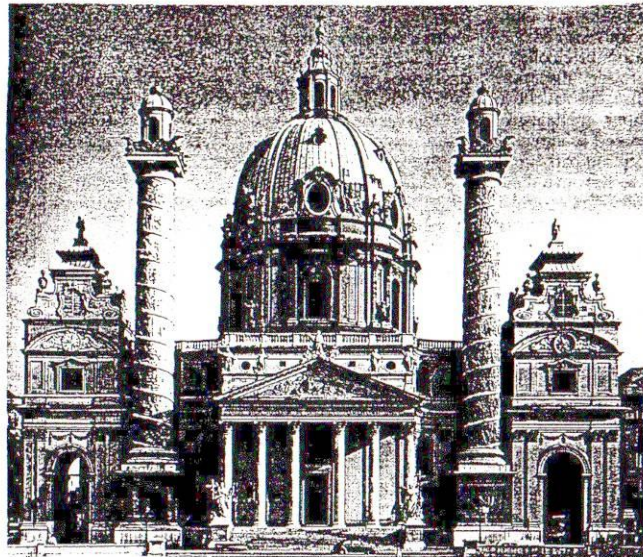
CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART / MERVEILLES DU MONDE. GRANDS MONUMENTS N°38 : Baroque Autrichien : le monastère de Melk.

Editions Hachette.

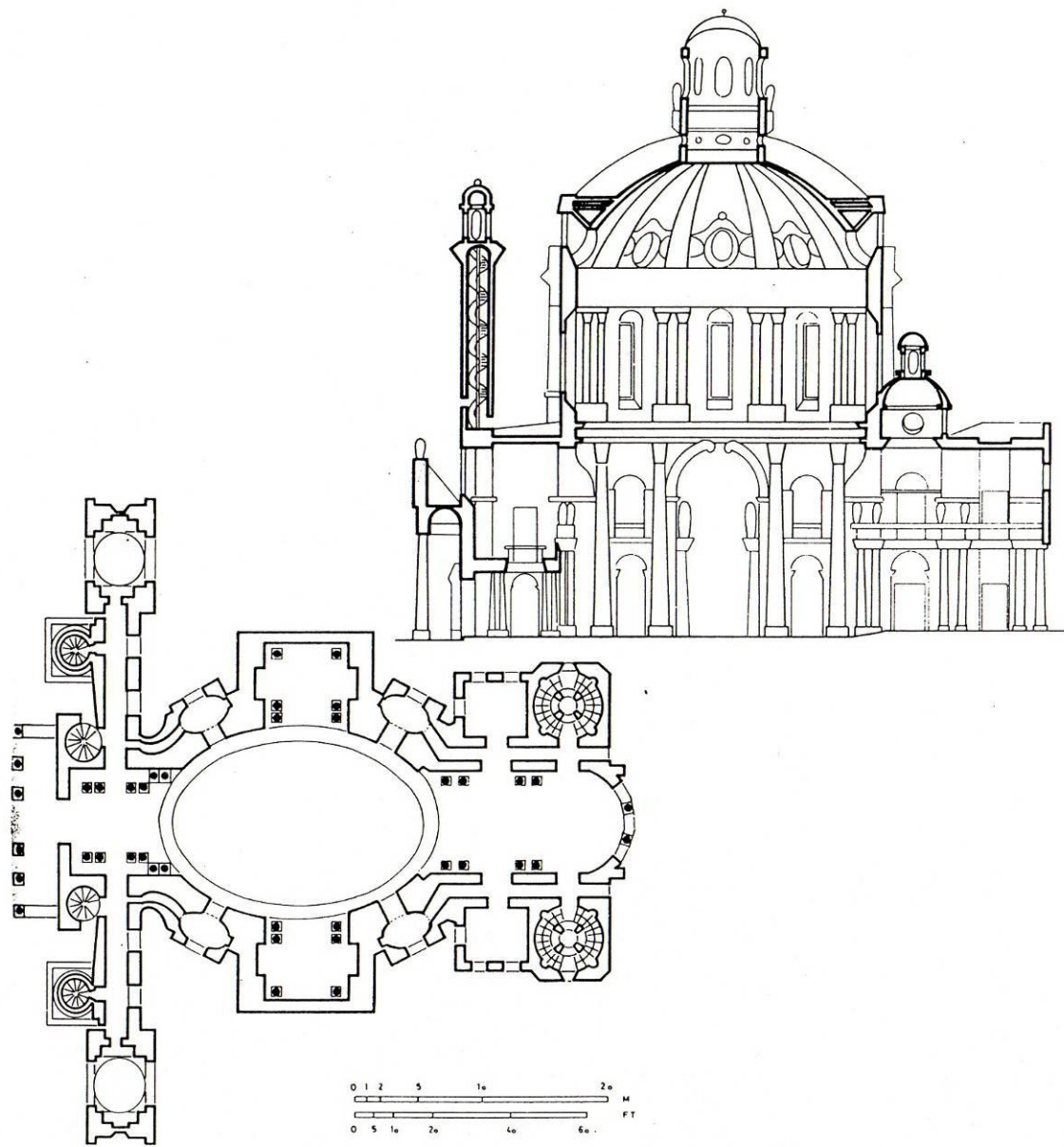




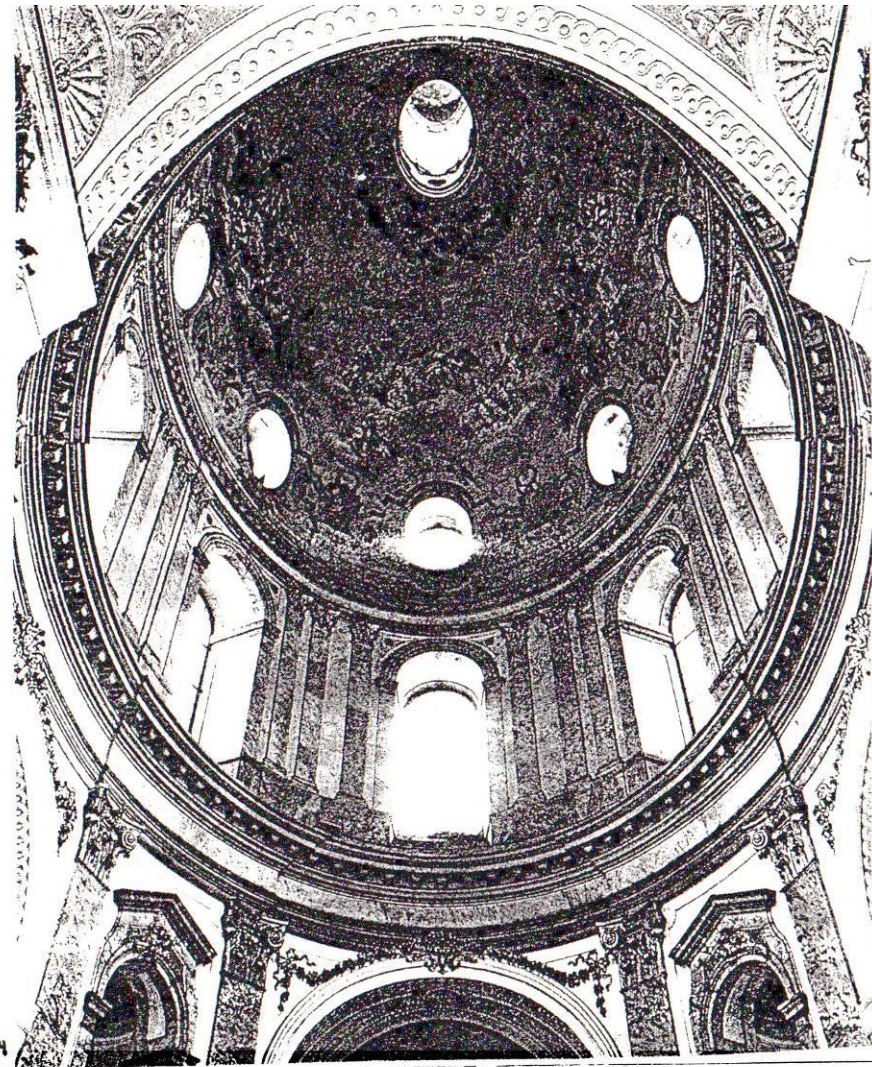
11



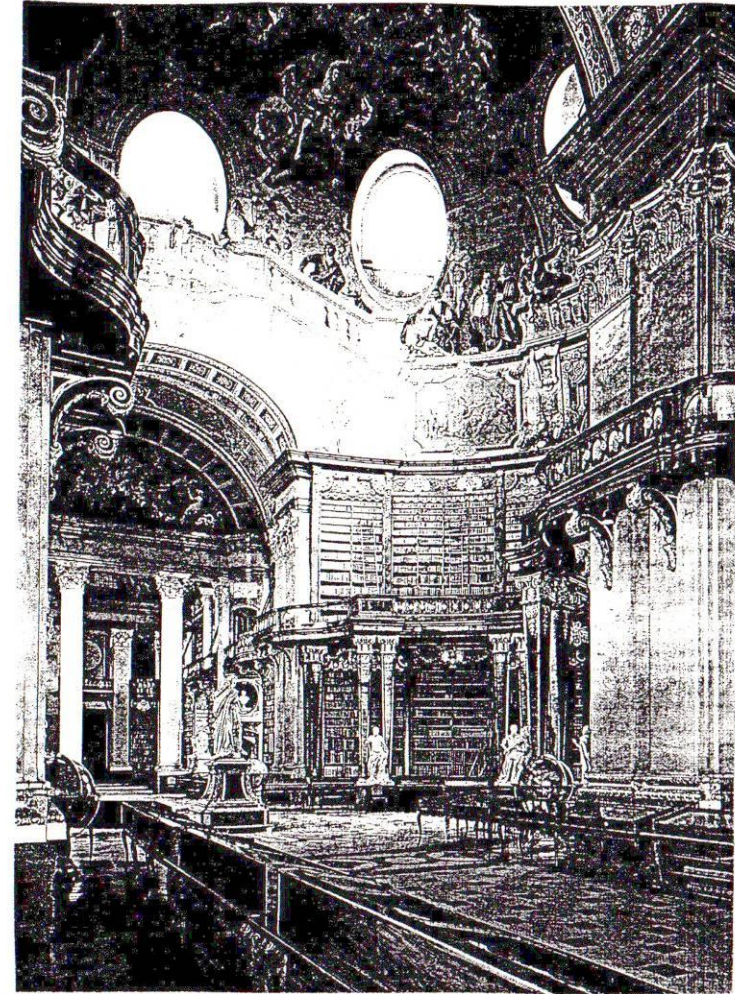
12



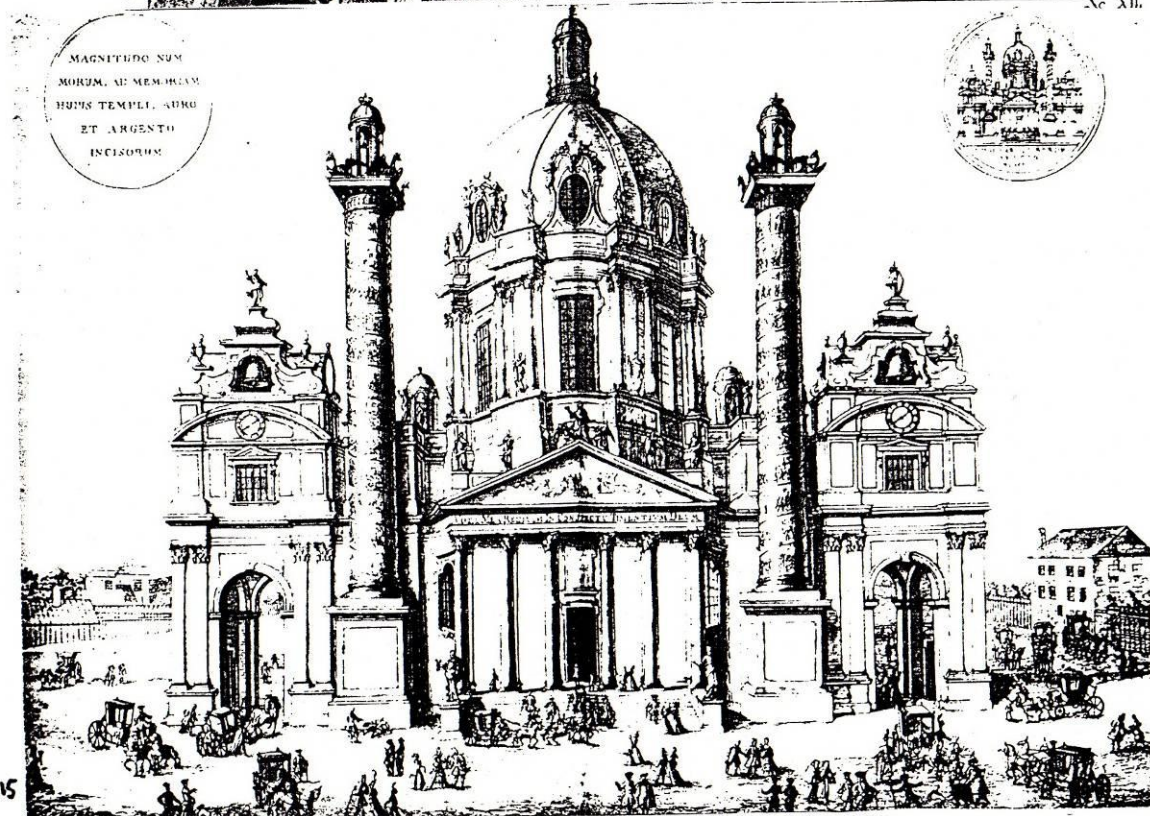
13



14

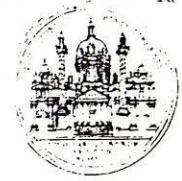


16

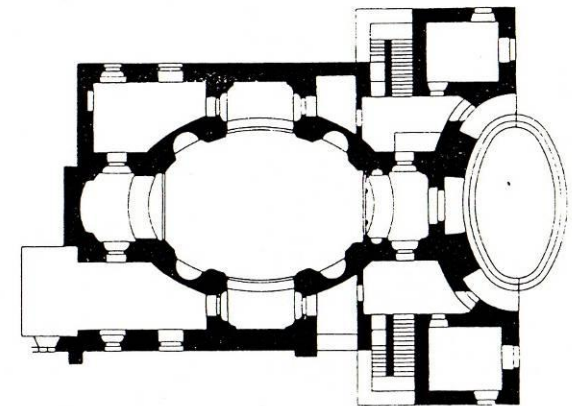


15

MAGNITUDO NUM
 MOREM, AC MEMORIAM
 HUIUS TEMPLI, AUREO
 ET ARGENTO
 INELIGIBILI



Ac. All.



17