

Heinrich Wölfflin

collection eupalinos
série architecture et urbanisme

Renaissance et baroque

Traduit de l'allemand par Guy Ballangé

Présentation de Bernard Teyssède

Préface de Guillaume Monsaingeon

Parenthèses

Préface

« Nos outils visuels travaillent aussi notre pensée »

Par Guillaume Monsaingeon

Wölfflin n'a pas toujours été le vieil érudit serein que l'on découvre sur les photos tardives. Il commença par incarner la figure du jeune homme de vingt-deux ans : binocle cerclé sur le nez tel le tréma sur le Ö de Wölfflin, prêt pour le Grand Tour, un chapeau de paille en guise de protection contre le soleil italien. Vingt-deux ans, c'est l'âge qu'il avait en publiant sa thèse, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*. Wölfflin y concevait l'architecture comme relation au corps du spectateur : « Des formes corporelles ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous-mêmes un corps¹. » Conséquence logique : « Les éléments fondamentaux de l'architecture, matière et forme, pesant et force, se déterminent d'après les expériences que nous avons de nous-mêmes² ».

De nombreux historiens d'art, à commencer par Bernard Teyssèdre dans sa présentation à la présente traduction de *Renaissance et baroque*, ont insisté sur la cohérence et les variations de l'œuvre de Wölfflin depuis les débuts de 1886 jusqu'à l'œuvre ultime de 1941. On voudrait s'attacher ici à un point qui pourrait sembler mineur mais souligne au contraire une constance extrême à travers des écrits en apparence disparates. Historien de l'architecture mais aussi de la peinture, enseignant, conférencier, auteur, Wölfflin s'est toujours préoccupé du régime des images : leur statut, leur usage, leur mise en œuvre jusque dans leurs facilités, illusions et traquenards.

COLLECTION PUBLIÉE

AVEC LE CONCOURS FINANCIER DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR.

COPYRIGHT © 2017, ÉDITIONS PARENTHÈSES
www.editionsparentheses.com

ISBN 978-2-86364-675-5 / ISSN 1279-7650

Bien avant Walter Benjamin et son ouvrage capital sur *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (rédigé en 1935), le rôle de la technique dans l'expression artistique avait été souligné par Nietzsche, qui précéda Wölfflin de quelques années seulement à l'université de Bâle. La correspondance de Nietzsche avec Heinrich Köselitz (Peter Gast) le montre passionné par l'irruption de la machine à écrire : « Peut-être que, grâce à ce nouvel instrument, tu vas même obtenir un nouveau langage » lui écrit Gast, à quoi Nietzsche répond par une lettre tapée sur ladite machine : « Tu as raison, dit-il, nos outils d'écriture travaillent aussi notre pensée³. »

Qu'en est-il de la place de l'iconographie dans l'émergence d'une pensée visuelle ? Peut-on accorder aux images un rôle autre que simplement illustratif dans un ouvrage qui vise à une forme de pensée philosophique de l'architecture ? Wölfflin aurait-il écrit que « nos outils visuels travaillent aussi notre pensée » ?

On connaît quelques principes énoncés par Wölfflin privilégiant les œuvres sur le discours : « S'il était possible d'exprimer à l'aide des mots le contenu le plus profond, l'idée d'une œuvre d'art, l'art, seraient inutiles et tous les monuments, toutes les sculptures et toutes les images n'auraient pas eu besoin d'être construits, sculptées ou peintes⁴. » Sa fameuse « histoire de l'art sans noms » s'inscrit dans une même logique, cherchant à appréhender en dessous de l'individuel « la forme générale de la vision d'une époque⁵ ». Mais l'historien va plus loin, porté par une période qui vécut une révolution technique donc épistémologique⁶.

¹ *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* [1886], introduction et traduction de Bruno Queysanne, Paris, Carré, 1996, p. 30.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Lettre du 17 janvier 1882, in *Briefwechsel : Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli et M. Montinari (ed.), Berlin, 1975-1984, III, 1, p. 172.

⁴ *De l'explication des œuvres d'art*, cité par Roland Recht, « Du style aux catégories optiques », in Matthias Waschek (sous la direction de), *Relire Wölfflin*, Paris, Louvre-École nationale supérieure des beaux-arts, 1995, p. 52.

⁵ *Pro Domo* [1920], in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1997, p. 43-44.

⁶ Roland Recht, *op. cit.* ; Robert S. Nelson, « The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction », *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 3, 2000, p. 414-434.

Déjà au milieu du XIX^e siècle, l'historien de l'architecture anglais Charles Robert Cockerell s'appuyait sur deux dessins simultanés pour ses conférences. Pour ses leçons données à Halle à partir de 1902, Adolph Goldschmidt avait fait construire « un projecteur susceptible de projeter deux images simultanément et de les changer indépendamment l'une de l'autre », ce qui constituait à ses yeux la condition indispensable d'un véritable comparatisme⁷. Bientôt le skioptikon, ancêtre des projecteurs de diapositives mis au point dans les années 1880, allait permettre de projeter des images de bonne qualité grâce à un arc électrique. Mais la forme canonique de l'histoire de l'art restait la conférence magistrale, discours professoral sans image. Wölfflin rappelle de façon presque ironique « la façon dont Burckhardt courait à l'université, à onze heures, avec sa grande serviette bleue, et dont il exposait ses documents, se tenant devant les bancs, présentant feuille après feuille, pour ensuite, l'explication faite, faire circuler des images parmi les auditeurs⁸ ». Paradoxe d'une histoire de l'art où images et paroles se croisent sans se rencontrer vraiment : la circulation de gravures ou de tirages photographiques s'effectue sans paroles tandis que le cours se construit sur une image absente⁹.

Wölfflin fut l'un des premiers à utiliser ce qui allait devenir des diapositives. Les premiers « clichés à projection » fixés sur plaques de verre étaient bien entendu en noir et blanc avant l'arrivée des plaques autochromes des frères Lumière dans les premières années du XX^e siècle. Le recours à de telles projections se heurta à de fortes résistances académiques, qui n'étaient pas toutes sans fondement¹⁰. Bientôt,

⁷ Robert S. Nelson, *op. cit.*, p. 429.

⁸ « Jacob Burckhardt et l'art », in Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1997, p. 177.

⁹ Francis Haskell a développé ce paradoxe pour la période antérieure dans *La Difficile Naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1992.

¹⁰ Un historien d'art comme Federico Zeri, mort en 1998, constitua son immense photothèque sur le postulat d'une supériorité du noir et blanc, fidèle au trait, sage barrière contre les illusions d'une reproduction en couleur, séduisante et fallacieuse. L'irruption du numérique n'a fait que renforcer la croyance répandue en une reproduction fidèle, et il faut parfois déployer des trésors d'ingéniosité pour sensibiliser lecteurs ou auditeurs aux dangers de la couleur. Voir aussi Frank Frommer, *La Pensée Powerpoint*, Paris, La Découverte, 2010 et Edward R. Tufte, *The Cognitive Style of PowerPoint : Pitching Out Corrupts Within*, Graphics Press, Cheshire, 2003.

Wölfflin considéra ses leçons comme des occasions de « faire naître l'œuvre » auprès de ses auditeurs. Une heure durant, il déployait l'image plus qu'il ne la commentait, se tenant à ses côtés, parfois tapi dans l'ombre de l'œuvre. Le plus souvent, il s'agissait de deux images, comparatisme oblige.

Son maître Burckhardt avait résisté à la méthode de la projection lumineuse : « Plus les images sont bonnes, disait-il fréquemment, plus il est difficile pour le conférencier de rivaliser avec elles¹¹. » Le mouvement se généralisa pourtant, l'image cessant d'être perçue comme une concurrente déloyale. Comme l'écrivit Émile Mâle au tournant du siècle, « l'Histoire de l'art, qui était jusque-là la passion de quelques curieux, n'est devenue une science que depuis que la photographie existe. C'est ainsi que l'imprimerie a fait naître la critique littéraire. La photographie a affranchi en partie l'œuvre d'art des fatalités qui pèsent sur elle, de la distance, de l'immobilité. La photographie a permis de comparer, c'est-à-dire de faire une science¹². »

En 1931, Wölfflin a soixante-sept ans. Il en vient maintenant à privilégier le genre de la conférence à la brochure imprimée, au motif que la première permettrait une meilleure fusion entre le texte oral et l'image continue¹³. Son attention à l'image et à son insertion dans une pensée en acte est au cœur de sa réflexion sur l'art et l'architecture. L'historien retrouve en effet à cette occasion une réflexion sur la structure et la construction des images. Que se passe-t-il lorsqu'une diapositive est projetée à l'envers — pire, lorsqu'une œuvre ou un bâtiment est imprimé à l'envers dans un livre ? En 1941, au plus fort de la guerre qu'il a fuie pour se réfugier à Zurich, il aborde cette question en apparence futile : « On entend habituellement l'exclamation irritée : "Inverser ! Le cliché est mis à l'envers !" , mais on devrait réfléchir à la raison pour

¹¹ « Jacob Burckhardt et l'art », *op. cit.*

¹² Émile Mâle, *L'Enseignement de l'histoire de l'art dans l'université*, 1894, cité in Jean-Claude Chirollet, présentation de Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 10.

¹³ Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl [L'Italie et le sens allemand de la forme]*, Munich, Bruckmann, 1931, cité par Robert S. Nelson, *op. cit.*, p. 430.

laquelle l'image ne peut être inversée et se demander ce qui change dans l'effet produit¹⁴. »

Pour Wölfflin, c'est surtout dans les obliques que l'inversion produit ses effets, la ligne ascendante risquant de devenir tout à coup descendante, bousculant toute la dynamique de l'œuvre. Tout en se méfiant de l'analogie du tableau avec l'écriture occidentale dirigée de gauche à droite, il souligne néanmoins l'importance particulière du côté droit des images : « La tonalité du tableau se décide dans la façon dont il s'achève sur le côté droit. C'est là que s'annonce en quelque sorte le dernier mot¹⁵. » Wölfflin parle ainsi de la « tonalité » qui se perdrait lors de l'inversion d'un tableau. Ouvrant sur une réflexion anthropologique globale prenant en compte l'art non occidental, il ajoute qu'en architecture, « le problème des côtés droit et gauche ne joue aucun rôle¹⁶. »

La question est pourtant loin d'être close : Wölfflin s'interroge également sur la façon de prendre en photo des œuvres tridimensionnelles. Ses trois articles exhumés et traduits en français au début des années deux mille portent tous le même titre : « Comment photographier les sculptures ». Ils soulignent que « le problème de la photographie d'œuvres d'art coïncide avec celui de la vision des œuvres¹⁷. » On retrouve ici la conception de l'architecture entendue comme relation au corps du spectateur. L'emplacement choisi pour la caméra ou l'appareil photo n'a rien de neutre. Relativement simple pour des œuvres bidimensionnelles, il devient crucial pour la sculpture et l'architecture. La distinction Renaissance/baroque révèle ici son sens également face à la photographie : pour une œuvre baroque, « le photographe peut prendre des clichés sous différents angles ». En revanche, « seule la Renaissance,

¹⁴ « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau », in Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 117. Cette réflexion se poursuivra avec « L'inversion dans les cartons de tapisserie de Raphaël », *ibid.*, p. 125-131. Teresa Castro remarque que dans son *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, André Malraux « inverse les clichés droite/gauche pour obtenir des compositions symétriques en double page ». Teresa Castro, « Les "Atlas photographiques" : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », note 13, in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009.

¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷ Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures (III)* [1915], *op. cit.*, p. 53.

avec une grande détermination, a élaboré parmi toutes les vues possibles, une vue qui à elle seule dit tout¹⁸».

Une telle réflexion sur la photographie tridimensionnelle repose sur l'« intention d'aiguiser la conscience » : « Une forme artistique ancienne ne peut pas être observée indifféremment de n'importe quel côté, mais au contraire elle présente une perspective bien déterminée¹⁹. » Rien de moins neutre qu'une image. Tout, du cadrage au choix du détail, de l'équilibre des vis-à-vis à la mise en page, du légendage à la qualité de la lumière, tout est essentiel et lié à la qualité d'un regard. Une photo simplement illustrative serait aussi dépourvue de sens que les œuvres présentées par certains musées arrachées au site et au contexte qui leur donnaient sens : sculptures arbitrairement placées au centre d'une salle, retables démembrés privés de leurs arcatures gothiques...

D'un bout à l'autre de sa carrière Wölfflin le montre : l'histoire de l'art et de l'architecture, c'est aussi l'histoire de leur édition et de leur culture iconographique, comme le souligne l'effort éditorial à l'œuvre dans la présente réédition de *Renaissance et baroque*.

Guillaume MONSAINGEON

Présentation

Par Bernard Teyssèdre

C'est une étrange fortune que celle du « baroque ». Le mot, à l'origine, n'avait rien d'élogieux : « *barrueco* » (si l'on accepte l'étymologie espagnole) désigne une perle qui peut être de belle eau, mais qui perd de son prix faute d'être parfaitement ronde. Irrégularité, anomalie, voilà qui convenait peu à définir un style, plutôt une absence de style. Les ouvrages qui depuis trois quarts de siècle traitent de l'art, des artistes ou de la culture « baroque » avec toutes les nuances imaginables entre l'adulation et la défiance, mais sans mettre en doute qu'il s'agisse d'une époque importante et de valeurs originales, ces quelques centaines de volumes doivent leur élan premier au petit livre publié en 1888 par un jeune homme de vingt-quatre ans : *Renaissance und Barock*, de Heinrich Wölfflin.

Si nous nous reportons aux entours de 1880, nous trouvons d'une part un usage du terme « baroque » qui n'avait guère évolué depuis sa définition par Francesco Milizia en 1797, dans une ambiance fortement teintée de goût néo-classique : « le paroxysme du bizarre, le comble du ridicule » ; d'autre part, la conception d'un art italien qui durant la fin du XVI^e et l'entier XVII^e siècle ne vivait guère, comme Euripide glanant les miettes du festin d'Homère, qu'en dilapidant l'héritage de Bramante, de Raphaël ou de Michel-Ange. À la rencontre de ces deux idées, l'une esthétique, l'autre historique, l'on aboutit à la phrase qui ouvre l'*Introduction* de Wölfflin : « Il est devenu habituel d'employer le terme *baroque* pour décrire le style en lequel la Renaissance s'est désintégré, ou, dit-on plus couramment, dans lequel la Renaissance a dégénéré. »

L'audace fut d'écrire, pour la première fois, que cette période de l'art italien n'était nullement simple décadence, et que le baroque avait son style propre, irréductible au style classique.

Il est très séduisant et très malaisé d'aborder un livre de jeunesse. On espère l'ingénuité du regard et la virginité de la pensée ; on se laissera stimuler par la fraîcheur de l'enthousiasme, on sera mis en garde contre l'absence de rigueur ; et parfois l'attente est déjouée, on découvre, sans d'abord

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

trop y croire, une rigueur autre, une justesse d'accent que l'ultime mise en ordre aura perdue.

Puisque *Renaissance et Baroque* est œuvre de jeunesse, deux perspectives se proposent : l'une partirait du passé, pour s'interroger sur la formation d'une personnalité, sur les influences et le contexte qui ont modelé une attitude, une démarche ; l'autre de l'avenir, pour remonter de la pleine maturité à l'apprentissage, de la doctrine sûre de soi à la recherche encore errante. Ce second « point de vue » (second selon l'ordre des temps) sera le premier selon la méthode : il paraît plus facile de comprendre le complexe par ce qui est rendu simple, et le pressenti par ce qui est lucidement pensé. D'autant que *Renaissance et Baroque* décrit le passage d'un style à l'autre, et qu'il est un livre de maturité, les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), pour fournir aux deux bouts de la chaîne leur description précise, leur définition systématique :

1) Le classique est *linéaire* et *plastique*, le baroque est *pictural*. La figure, arrêtée en ses contours une fois pour toutes, se dissout en image mouvante ; l'être n'est plus conçu comme immuable essence, mais comme perpétuel devenir ; l'absolu n'est plus le parfait, mais l'infini.

2) La vision classique projette le spectacle *en surface* : une « fenêtre d'Albert » coupe les rayons de la « pyramide visuelle ». La vision baroque pénètre l'espace *en profondeur* : son instabilité est accusée par la suppression des plans distincts, qui sans repos contraint le regard à avancer ou reculer de peur de laisser échapper la forme ; par le contraste entre des figures très proches, traitées « en repoussoir », et la fuite accélérée du fond où les détails se perdent. Tous les tableaux classiques ont part à un même espace rationnel, mais chaque tableau baroque possède sa spatialité propre.

3) La composition classique est *close* : chaque élément, nécessaire en sa place, se rapporte à chaque autre et à l'ensemble selon des proportions définies. La composition baroque est *ouverte* : chaque élément paraît ébauché, fortuit, rattaché aux autres par un lien très lâche ; la forme se distend vers toutes les directions à la fois ; l'insistance sur les obliques et les courbes détruit le cadrage horizontal-vertical, interdit au regard de se fixer sur un point de vue privilégié, le déroute par une apparence d'improvisation qui sans trêve lui présente l'arbitraire et l'évanescence.

4) Le classique procède par *analyse* : l'ensemble s'articule en une pluralité de parties, dont chacune est par elle-même valable. Le baroque part de la *synthèse* : seul importe l'effet global, qui doit frapper au premier regard ; c'est au point que chaque détail, isolément, perd tout sens ; à la « symétrie » et « l'eurythmie » s'opposent l'accent porté sur une partie aux dépens des autres, la prédominance violente d'une seule ligne ou d'une seule couleur, comme à la polyphonie s'oppose la mélodie du soliste que l'harmonie « accompagne ».

5) Le classique exige l'*absolue clarté* ; le baroque préserve une *obscurité relative* : torsions outrées, mouvements impétueux, raccourcis destructeurs des proportions, dissolution des contours et des fonds dans le flou et dans la pénombre, tout cela rend impossible une contemplation lucide, asservit la raison à l'inquiétude du sentiment, substitue à la satisfaction acquise le désir en suspens.

Ces thèses bien connues ne sont pas aussi limpides qu'il semblerait. La tentation serait de dresser un « tableau synoptique » des cinq antinomies ; le pédagogue applaudit ; mais à juxtaposer ces antithèses, il risque d'oublier « l'intime cohérence des choix essentiels », qu'à juste raison André Chastel et Arnold Hauser font graviter autour de deux pôles : « la plénitude de l'être et la fluidité de l'apparaître », ou « le besoin d'ordre et d'aspiration à la liberté ». Aucun des cinq concepts n'a de consistance autonome, de position absolue ; chacun désigne une tension, « chaque point d'équilibre est relatif à ce qui précède et à ce qui suit ». En bref, je dirai qu'il ne s'agit pas proprement de cinq *concepts*, mais, au sens hégélien, des cinq *moments d'une même idée*.

La doctrine de Wölfflin n'en est pas moins ambiguë ; au contraire, son ambiguïté lui devient *essentielle*, et c'est faute de l'avoir admis que ses interprètes se sont si souvent fourvoyés. Le problème qu'il affronte est celui même de Hegel : identifier le *déploiement interne de l'idée* aux *réalités positives*. Il ne serait soluble que si histoire et concept coïncidaient, c'est-à-dire après la mort du temps. Que promet un livre intitulé : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* ? Une enquête sur l'histoire de l'art ? Non, mais sur ses principes ; c'est donc un *traité d'esthétique*. L'histoire de l'art n'intervient que pour fournir ses exemples, et le philosophe a parfaitement le droit de prélever, dans la complexité des faits, le petit nombre propre à illustrer l'idée. Si donc Wölfflin choisit d'analyser quelques œuvres classiques du xvi^e siècle, quelques œuvres baroques du xvii^e, il ne s'agit nullement d'arbitraire « projection historique », mais d'« exemplarité ». Lui-même s'en explique en termes qu'on n'aurait pas dû lire à la légère : « Pour simplifier, nous prendrons la liberté de considérer le xvi^e et le xvii^e siècle comme des périodes d'unité de style — encore qu'ils n'offrent en rien une production homogène ».

Mais s'il en est ainsi, le raccord entre esthétique et histoire de l'art devient artificiel ; ou pour mieux dire, entre une esthétique qui se propose la déduction immanente de ses thèmes, et une histoire qui refuse de lier l'évolution relativement autonome de l'art au contexte socio-culturel dont elle participe et qui la sous-tend, un tel raccord devient tout à fait chimérique. Il en résulte qu'à partir de Wölfflin deux démarches divergentes sont possibles, selon que l'on tient le baroque ou pour une *époque historique*, ou pour une *catégorie esthétique*.

D'un côté, le baroque désignerait la période postérieure à la Renaissance : *Prague baroque* (Arne Novák, 1915), *Rome baroque* (Antonio



Vue du petit temple de Bramante et d'une partie de l'église, et du couvent de San Pietro in Montorio.

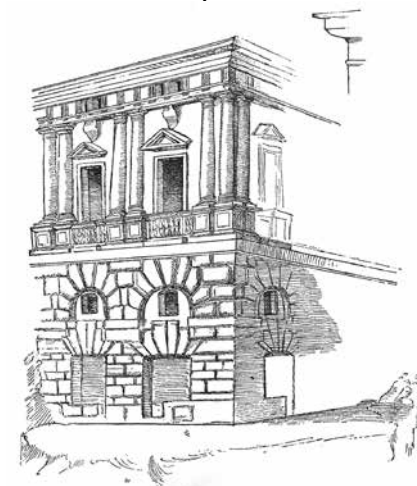
Paul Letarouilly, *Édifices de Rome*, Londres, Tiranti, 1928, vol. VI, « églises et couvents », pl. 340.

Bramante (mort en 1514), à Rome depuis la fin de 1499, y accomplit encore une importante évolution. C'est le mérite de Heinrich von Geymüller d'avoir défini son « ultima maniera⁵ ». Si l'on est en droit de voir dans la Chancellerie, dans San Pietro in Montorio et dans les constructions vaticanes la parfaite expression de la Renaissance dans toute sa pureté, on ne saurait pourtant définir exclusivement à partir de ces édifices le style romain de Bramante. Sa dernière manière est d'une lourde grandeur, comme le montrent sa propre maison, aujourd'hui détruite, mais conservée par un dessin de Palladio⁶ et le palais de San Biagio (seulement commencé).

Dans le domaine de l'architecture religieuse, Saint-Pierre est la grande tâche, à laquelle se mesurent les meilleurs artistes de l'époque. Les projets de Bramante marquent chacun une étape stylistique. Nous pourrions sans aucun scrupule limiter cette étude historique à ce seul monument, dans la mesure où, en un siècle, chaque phase de l'évolution du style y a laissé sa trace, en commençant par le premier plan de Bramante et jusqu'à la construction de la nef longue par Maderno.

Raphaël (mort en 1520). Geymüller définit son importance architectonique par ces deux mots : continuateur du dernier style de Bramante, intermédiaire entre Bramante et Palladio.

Le palais Vidoni-Caffarelli se rattache directement à la maison de Bramante. Un sentiment nouveau préside à la création du palais Branconio dell'Aquila (détruit, mais conservé par des dessins et estampes⁷), qui jouera un rôle important pour la division de la façade dans la construction des palais de l'époque suivante. Citons également le projet de nef longue pour Saint-Pierre.



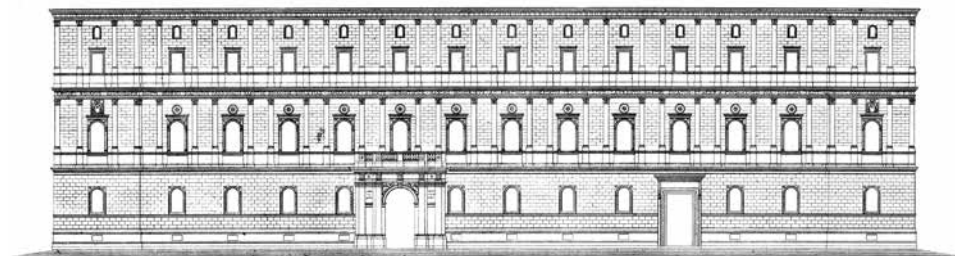
Maison de Bramante et de Raphaël, croquis de Henrich von Geymüller d'après un dessin de Palladio.

Heinrich von Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto, con l'aiuto di nuovi documenti*, Milano, Hoepli, 1884, fig. 70.

⁵ H. VON GEYMÜLLER, *Die Ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom*, Paris, J. Baudry, 1875. Du même auteur : *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Milan, Hoepli, 1884.

⁶ H. VON GEYMÜLLER, *ibid.*, fig. 70.

⁷ P. FERRERIO, *Palazzi di Roma de' più celebri architetti*, Rome, De Rossi, 1655. Un dessin du Parmigianino est publié par H. VON GEYMÜLLER, *ibid.*, fig. 30.



Élévation du palais de la Chancellerie.

Paul Letarouilly, *Édifices de Rome*, Londres, Tiranti, 1928, vol. II, « palais et maisons », pl. 74.

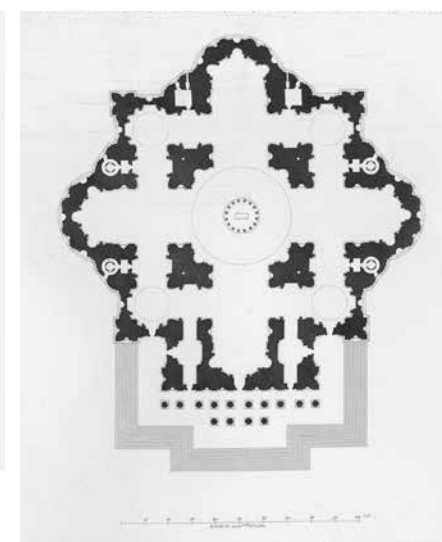
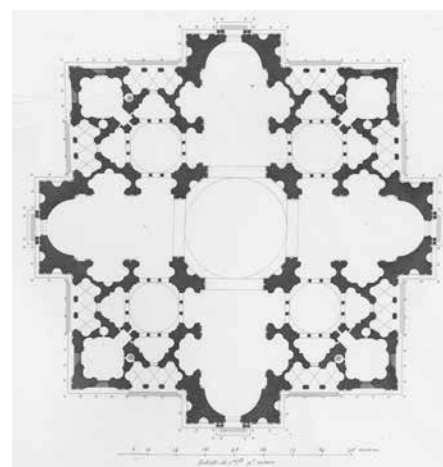
Ce principe est d'une importance capitale pour la composition en grand, pour l'élévation et le plan.

On commence à trouver insupportable la division de la façade en une série d'étages de même valeur. Le grand style exige qu'elle se présente comme un corps homogène et l'on comprend aisément que c'est le palais qui offre à cet égard le plus de difficultés.

Rome précède ici encore toutes les autres régions. C'est Bramante lui-même qui introduisit la modification. Son « ultima maniera » tend à *une unité dans le développement vertical de la façade*. La période de la Chancellerie, qui superpose trois niveaux de même valeur, représente pour lui aussi un stade dépassé : il cherche à donner au rez-de-chaussée le caractère d'un socle sur lequel repose tout l'édifice.

Celui qui se montre le plus énergique, c'est Michel-Ange : aux palais capitolins il ramasse hardiment deux étages en un seul, en utilisant un ordre de pilastres colossal. Palladio a repris ce parti mais pour un temps, l'exemple ne fut point imité à Rome où les artistes manifestent peu d'intérêt pour les éléments verticaux, et doivent chercher d'autres moyens pour donner l'impression d'homogénéité. Ils y parviennent en donnant à un étage grandeur et richesse plastique, le faisant ainsi ressortir et lui conférant par là même une suprématie incontestée. C'est à une époque ultérieure (et au Bernin) qu'il était réservé de créer, en combinant le motif de l'ordre à pilastres continu et le traitement du rez-de-chaussée à la manière d'un socle, le nouveau type qui désormais joua le rôle le plus important dans la construction monumentale⁸.

⁸ L'innovation est aussitôt adoptée par tout le monde à Rome. En Italie du Nord, en revanche, la forme de la Renaissance se maintient encore longtemps : chez Palladio, Sansovino, Sanmicheli, etc. La balustrade de la première Renaissance était composée d'une simple petite colonnette. Ainsi chez Brunelleschi (palais Pitti, Dôme, chapelle Pazzi, etc.).

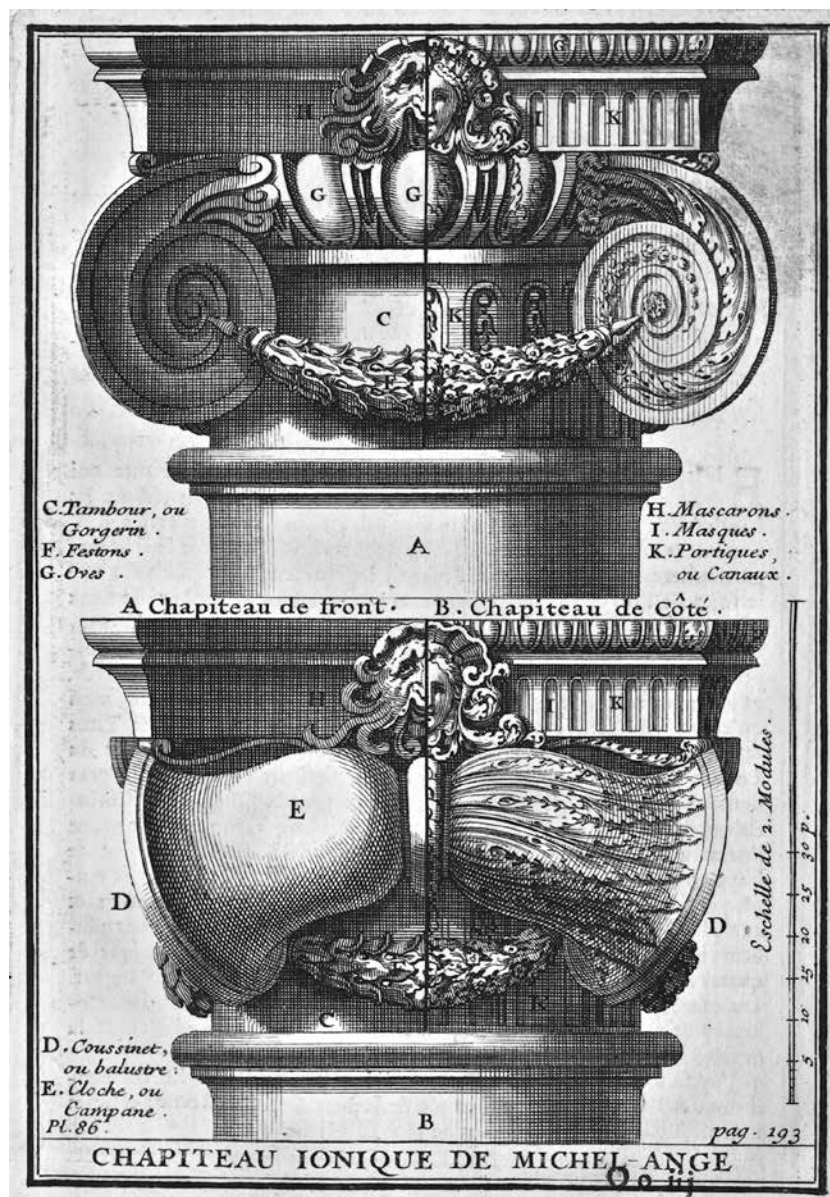


Basilique de Saint-Pierre, façade principale et coupe sur le portique de la place.

Un des premiers plans de Bramante pour la basilique de Saint-Pierre d'après un manuscrit sur parchemin portant sa signature, an 1505.

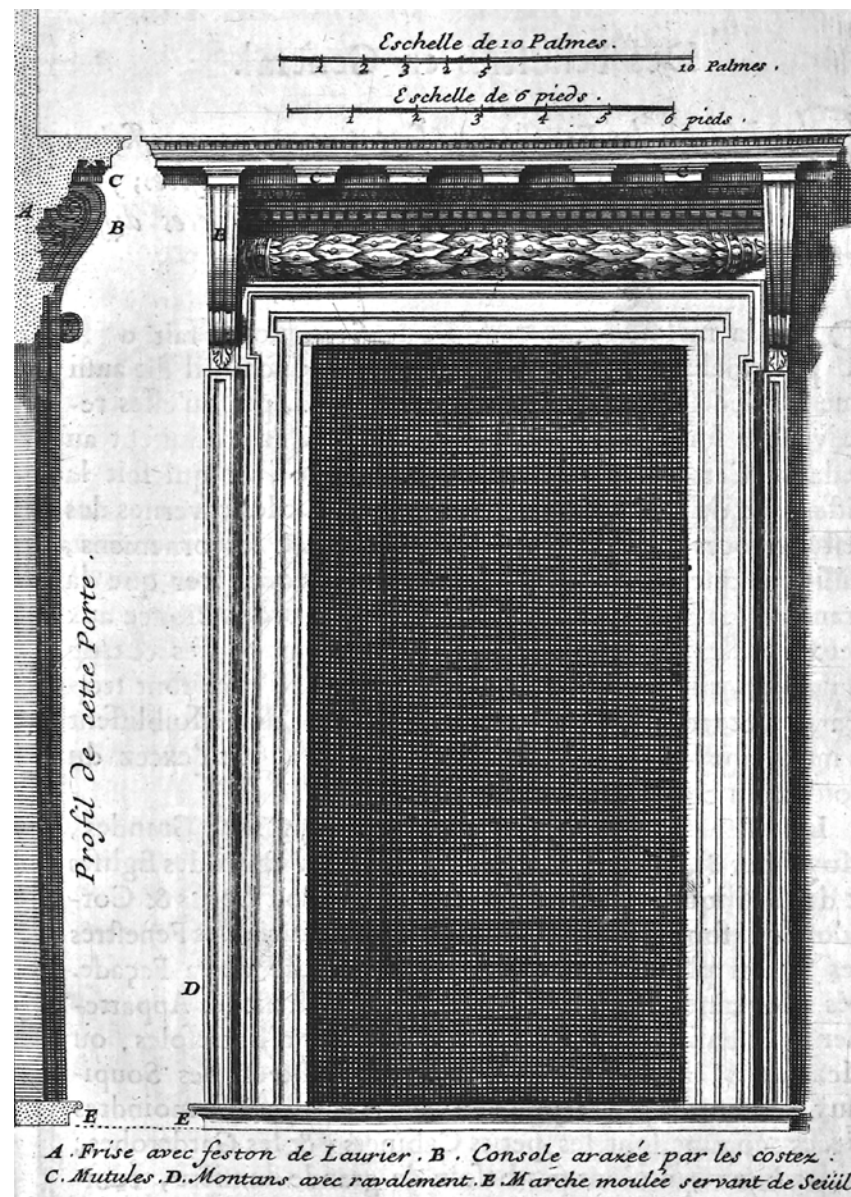
Projet de Michel-Ange Buonarroti pour la basilique de Saint-Pierre. Plan réduit d'après la gravure d'Étienne Dupérac en date de 1569.

Letarouilly Paul, Simil Alphonse, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris, Morel et Cie, 1882, premier volume, pl. 5, 2, 23.



Chapiteau ionien de Michel-Ange, portique du Capitole.

Augustin-Charles d'Aviler, *Cours D'Architecture qui comprend Les Ordres De Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange... et tout ce qui regarde l'art de bâtir, avec une ample explication par ordre alphabétique de tous les termes, par le sieur A.-C. Daviler*, Paris, N. Langlois, 1691, pl.86, p.293.



Porte du salon du palais Farnèse.

Augustin-Charles d'Aviler, *Cours D'Architecture qui comprend Les Ordres De Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange... et tout ce qui regarde l'art de bâtir, avec une ample explication par ordre alphabétique de tous les termes, par le sieur A.-C. Daviler*, Paris, N. Langlois, 1691, pl.48, p.131.

La fontaine architecturale isolée²⁹ comporte un bassin inférieur, un corps, une vasque supérieure et, sortant d'elle, l'élément qui crache l'eau (rarement une deuxième vasque). Le bassin inférieur, autrefois le plus souvent angulaire, devient rond et s'enfle en ovale ; de profil, il est non pas droit, mais ventru et tire fortement vers le bas. Quelques marches basses le reliaient au sol.

Sont encore de forme angulaire la célèbre Fontaine della Rocca de Vignole (à Viterbe), la fontaine sur la Place des Campitelli de Giacomo della Porta, et çà et là quelques fontaines isolées. Le plus beau profil est sans doute celui dessiné par Domenico Fontana avec la fontaine qui était autrefois sur la place du Peuple³⁰ ; elle s'inspire d'ailleurs de la solution qu'avait déjà trouvée Giacomo della Porta pour la fontaine devant le Panthéon.

La vasque du haut, qui était plate et à bord aigu à la Renaissance, devient profonde, à bord retourné, de façon que l'eau puisse tomber régulièrement de tous côtés ; le baroque ne souffre pas des jets isolés, l'eau doit déborder et couler sans présenter de formes précises. De la même manière, l'eau n'est pas propulsée en un jet aigu, mais en une gerbe de jets, massive et informe, comme on le voit dans les exemplaires magnifiques de Maderno qui se trouvent sur la place Saint-Pierre. L'eau est propulsée hors d'un corps large en forme de champignon et retombe sur cette surface arrondie. Là où on ne peut pas avoir de jet en faisceau, on se préoccupe toujours d'obtenir le jet le plus plein possible. L'accent principal n'est pas mis sur le jaillissement de l'eau, mais sur sa retombée bruyante.

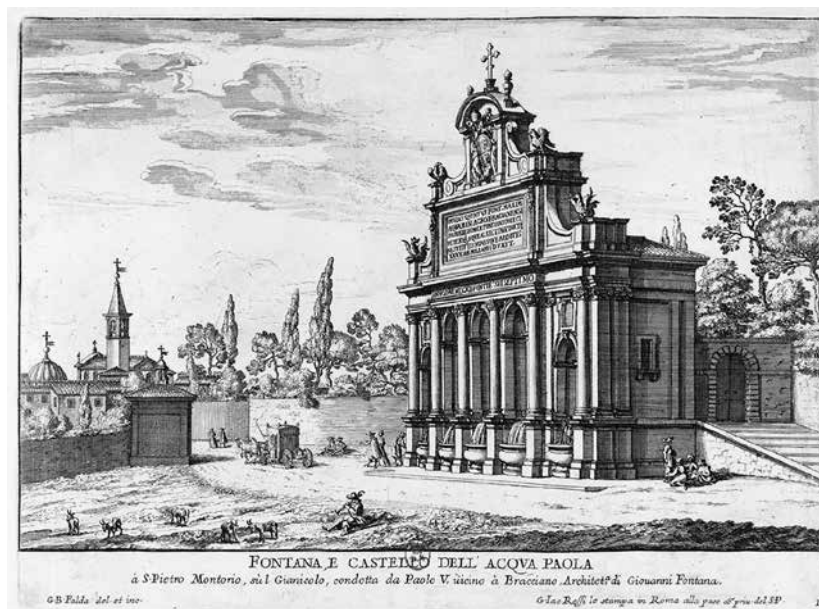
Les fontaines deviennent ensuite toujours plus larges et plus basses ; ultérieurement le bassin n'est plus relevé au-dessus du sol mais creusé dans le sol.

La fontaine à niche apparaît rarement isolée ; le plus souvent, on trouve un groupement de trois à cinq niches. À Rome, Domenico et Giovanni Fontana ont laissé des modèles célèbres, celui-là avec la Acqua Felice (1587)³¹, celui-ci avec la Acqua Paola (1612). Ce sont de grandes niches en arc, couronnées d'un lourd attique. Le monument ultérieur élargit la disposition en ajoutant deux petites niches d'angle aux trois niches principales. Nous ne voyons d'ailleurs pas ces deux fontaines

²⁹ Qu'il me soit permis de parler ici de ce sujet, bien que les villas y aient une part plus réduite que les places des villes. Les principaux maîtres en sont à nouveau Vignole, Giacomo della Porta, Maderno. Cela vaudrait la peine de consacrer à ce sujet une étude à part.

³⁰ Reproduction dans G. B. FALDA, *Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città*, Roma, De Rossi, 1691.

³¹ L'idée d'utiliser Moïse faisant jaillir l'eau du rocher comme motif de fontaine était déjà une idée de Michel-Ange.

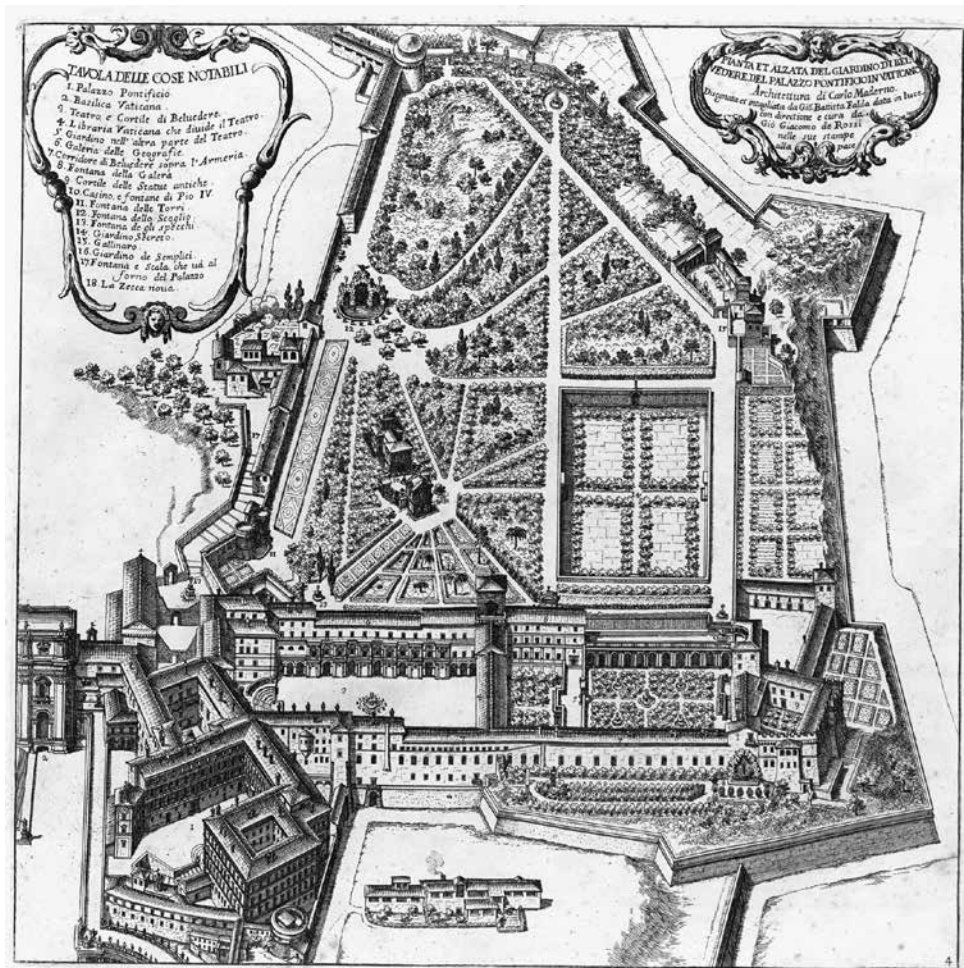


Fontaine de l'Acqua Paola.

Falda, Giovanni Battista, De Rossi, Giovanni Giacomo, *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente. Disegnate, et intagliate da Gio. Battista Falda*, 1680, pl. 11.

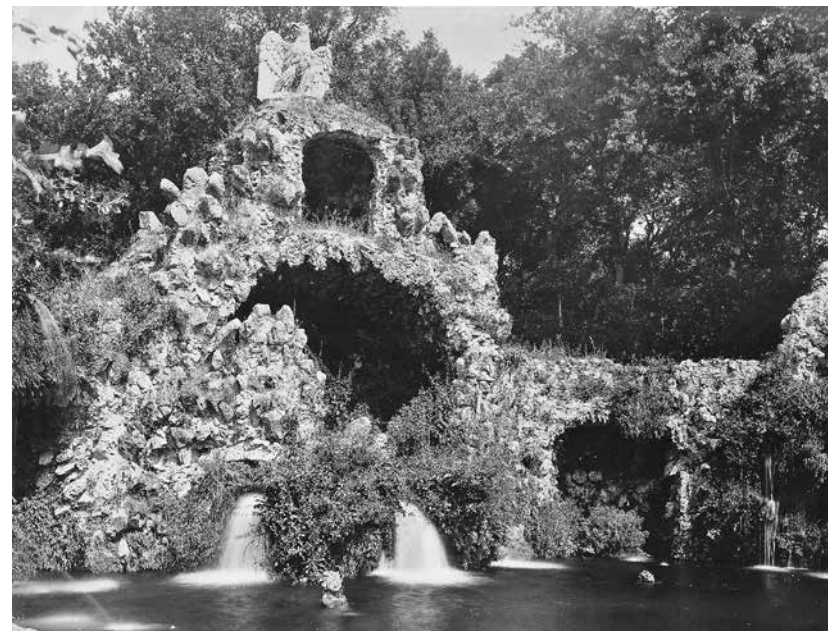
Vue de la place de la fontaine de Trevi.

Paul Letarouilly, *Édifices de Rome*, vol. IV, « Palais et maisons », pl. 235.



Jardin du Belvédère, palais pontifical.

Giovanni Battista Falda, *Li giardini di Roma con le loro piante alzate e vedute in prospettiva. Disegnate ed intagliate da Gio. Battista Falda*, 1680.



Fontaine dello Scoglio, dans les jardins du Vatican, circa 1880-1900.

Romualdo Moscioni

sous leur forme première : primitivement, il n'y avait qu'une série de bassins ronds dans les niches, les grands bassins profonds devant celles-ci n'ont été ajoutés que plus tard³². Il se peut que l'exemple de la fontaine de Trevi ait eu une action déterminante.

Le type principal de la fontaine naturaliste est représenté par la « *fontana rustica* » (fontaine rustique), construite avec des blocs de rochers. L'architecture de jardin a ici tout naturellement précédé l'architecture urbaine. Dans les villas, de tels groupes de rochers étaient connus bien longtemps avant que le Bernin n'ose dresser sur la place Navone un monument de ce genre.

Dans les fontaines du grand jardin du Vatican, Maderno a, fort tôt déjà, poussé la manière rustique à ses dernières conséquences et l'on peut voir ici comment ce type de fontaine naturaliste se transforme presque de lui-même en grotte. Le modèle du genre est la fontaine dello Scoglio, un amoncellement de rochers sauvages avec grottes précédé d'un bassin, dans lequel, de tous côtés et de toutes les manières, l'eau jaillit, fuse et tombe avec bruit. Une forme qui se rattache à ce type est la grotte à stalactites (Stanzone della Pioggia) où l'on peut conserver à des degrés très divers des éléments de structure formelle. La composition à coquillages

³² C'est du moins la conclusion qu'on doit tirer des reproductions de Falda (1691).

RENAISSANCE UND BAROCK.

EINE

UNTERSUCHUNG ÜBER WESEN UND ENTSTEHUNG

DES

BAROCKSTILS IN ITALIEN

VON

HEINRICH WÖLFFLIN.

MIT 22 ABBILDUNGEN.

MÜNCHEN.

THEODOR ACKERMANN
KÖNIGLICHER HOF-BUCHHÄNDLER

1888.

Index des lieux

- Acqua Felice, fontaine (Rome) : 196.
Acqua Paola, fontaine (Rome) : 196-197.
Albani, villa (Rome) : 18, 191.
Aldobrandini, villa (Frascati) : 181, 185, 200-203.
Altieri, palais (Rome) : 158-159.
Anguillara, palais (Florence) : 155.
Barberini, palais (Rome) : 86, 156-157.
Bartolini-Salimbeni, palais (Florence) : 155.
Belvédère, jardin du (Rome) : 191-192, 198.
Belvédère, cour du : 82, 93.
Boadile, palais (Rome) : 163-164.
Boboli, jardin de (Florence) : 193.
Borghese, villa (Rome) : 86, 179-180, 184, 204-205.
Branconio dell'Aquila, palais (Rome) : 35.
Caetani, palais (Rome) : 40.
Campanile, (Florence) : 85.
Capitole, palais (Rome) : 36, 38-39, 69-70, 74, 80, 93.
Carmine, basilique (Padoue) : 147.
Chancellerie, palais (Rome) : 35, 60, 63, 65, 71-72, 76-77, 96, 155-156, 159, 164, 167-169.
Chiesa Nuova, (Rome) : 142.
Chigi-Odescalchi, palais (Rome) : 91, 156, 163.
Collège romain, (Rome) : 40, 78-79, 171.
Colonna, palais (Rome) : 175 .
Colonna, place (Rome) : 157.
Conservateurs, palais des (Rome) : 37, 68, 70, 73, 76-78.
Conti, villa (Frascati) : 195, 200, 203.
Corsini, chapelle (Rome) : 83-84.
Cortile della Pigna, cour (Vatican) : 63.
Costa, palais (Rome) : 36, 82, 159-160, 166.
Doria-Pamphilj, palais (Rome) : 156, 175.
Doria-Pamphilj, villa (Rome) : 180, 190-191, 194, 203.
Este, villa d' (Tivoli) : 181, 184-185, 188, 193, 195, 203.
Este, palais d' (Rome) : 163-164.
Farnèse, palais (Piacenza) : 58, 156, 163, 171.
Farnèse, palais (Rome) : 22, 36, 39, 43, 58, 64-67, 69-70, 72-73, 75, 77, 82-83, 85, 88-89, 94, 98, 110-112, 154-157, 161, 164-167, 169-175.
Farnèse de Caprarola, palais (Caprarola) : 39, 58, 77, 93, 171, 174, 181, 183, 188-189.
Farnesina, villa et jardins (Rome) : 81, 86, 111-112, 173-174, 176-177, 179-180, 185.
Gesù, église du (Rome) : 21, 39, 63, 65, 69, 72-73, 77, 83, 97, 123-125, 129-131, 134-137, 139, 144, 147-150.
Gesù Nuovo, église (Naples) : 72.
Giraud-Torlonia, palais (Rome) : 159, 167.
Giulia, villa (Rome) : 37, 177.
Lante, villa (Bagnaia) : 181-182, 185, 188-189.
Lante, villa (Rome) : 177.
Larderel, palais (Florence) : 155.
Latran, palais du (Rome) : 161, 165.
Laurentienne, bibliothèque (Florence) : 16, 36-37, 71, 78, 88, 90-91, 98, 169.
Linotte, palais (Rome) : 166.
Madame, villa (Rome) : 65, 177, 186-187, 191, 193, 203.
Marc-Aurèle, statue (Rome) : 36, 93.
Massimi, palais (Rome) : 162.
Massimo alle Colonne, palais (Rome) : 36, 92, 162, 172, 174.
Mattei, villa (Rome) : 180, 193-194.
Mattei di Giove, palais (Rome) : 153, 172.
Mattei di Paganica, palais (Rome) : 162-163.

Medici-Riccardi, palais (Florence) : 166.
 Médicis, villa (Rome) : 178-179.
 Médicis, tombeau (Florence) : 36, 43, 73, 113.
 Mondragone, villa (Frascati) : 184-185, 191, 193.
 Navone, place (Rome) : 92, 159, 199.
 Negroni, villa (Rome) : 179.
 Niccolini, palais (Rome) : 161.
 Palma, palais (Rome) : 167-168.
 Paluzzi, palais (Rome) : 163.
 Pandolfini, palais (Florence) : 155, 165.
 Panthéon, temple (Rome) : 144, 150, 196.
 Parthénon, temple (Athènes) : 22, 54.
 Pazzi, chapelle (Florence) : 60.
 Pesaro, palais (Venise) : 63.
 Peuple, place du (Rome) : 196.
 Peuple, Porte du (Rome) : 37, 72.
 Pitti, palais (Florence) : 59-60, 155, 165.
 Poggio Reale, villa (Naples) : 203.
 Porta Pia, (Rome) : 37, 41.
 Quirinal, palais du (Rome) : 171, 174.
 Rédempteur, église du (Venise) : 123, 146.
 Riccardi, palais (Florence) : 166.
 Rotonda, villa (Vicence) : 86.
 Ruspoli, palais (Rome) : 69, 156.
 Sacchetti, palais (Rome) : 36, 152-154, 156, 162, 172, 181.
 Saint-Ambroise-et-Saint-Charles, église (Rome) : 129.
 Saint-André, basilique (Mantoue) : 63, 146-147.
 Saint-André, église (Rome) : 37, 126.
 Saint-André du Quirinal, église (Rome) : 126.
 Saint-Antoine-des-Portugais, église (Rome) : 130.
 Saint-Athanase-des-Grecs, église (Rome) : 139.
 Saint-Augustin, église de (Rome) : 130.
 Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, église (Rome) : 92, 126.
 Saint-Christophe, église (Ferrare) : 81.
 Saint-Esprit, porte du (Rome) : 43, 76, 92.
 Saint-Grégoire-le-Grand, église (Rome) : 77, 85, 131, 142.
 Saint-Ignace, église (Borgo Sansepolcro) : 129, 146.
 Saint-Jacques-des-Incurables, église (Rome) : 126, 141.
 Saint-Jean-Baptiste-des-Florentins, église (Rome) : 43, 124.

Saint-Jean-de-Latran, basilique (Rome) : 70, 73, 83-84, 149.
 Saint-Jean-l'Évangéliste, église (Parme) : 77.
 Saint-Jérôme-des-Esclavons, église (Rome) : 141.
 Saint-Laurent [voir Laurentienne], basilique, chapelle (Florence) : 36, 65, 71, 130, 166.
 Saint-Louis-des-Français, église (Rome) : 138.
 Saint-Pierre, basilique (Rome) : 18, 35, 37, 39-40, 58-59, 61-62, 65, 69-70, 76, 85, 88, 90-91, 94, 123-124, 130, 133, 142-144, 147-150, 196.
 Saint-Pierre, place (Rome) : 70, 133, 196, 200.
 Saint-Pierre-aux-Liens, basilique (Rome) : 83, 88.
 Saint-Sauveur, église (Venise) : 77.
 Saint-Vincent-et-Saint-Anastase, église (Rome) : 130.
 Sainte-Agnès-en-Agone, église (Rome) : 92.
 Sainte-Catherine-de-Sienne, église (Rome) : 142.
 Sainte-Marie-de-Carignan, église (Gênes) : 143.
 Sainte-Marie-de-la-Victoire, église (Rome) : 142.
 Sainte-Marie-des-Anges, église (Assise) : 39, 145.
 Sainte-Suzanne, église (Rome) : 40, 44, 130-131, 140-142, 153.
 Salviati, palais (Rome) : 156.
 San Biagio, palais (Rome) : 35.
 San Carlo dei Catinari, église (Rome) : 142.
 San Fedele, église (Milan) : 63, 146.
 San Francesco della Vigna, église (Venise) : 147.
 San Luigi, église (Rome) : 139.
 San Marcello al Corso, église (Rome) : 131, 147.
 San Pietro in Montorio, église (Rome) : 34-35.
 San Salvatore al Monte, église (Florence) : 147.
 Sant' Andrea della Valle, basilique (Rome) : 85, 133, 148-150.
 Santa Annunziata, église (Gênes) : 134.
 Santa Caterina dei Funari, église (Rome) : 39, 130, 133-134, 139, 141, 153.
 Santa Maria degli Scalzi, église (Venise) : 131.
 Santa Maria dei Miracoli, église (Rome) : 133.

Santa Maria dei Monti, église (Rome) : 39, 77, 134-135, 139.
 Santa Maria dell'Anima, église (Rome) : 139-140.
 Santa Maria dell'Orto, église (Rome) : 141.
 Santa Maria della Carità, église (Venise) : 83.
 Santa Maria della Pace, église (Rome) : 83.
 Santa Maria della Salute, église (Venise) : 63.
 Santa Maria della Scala, église (Rome) : 141.
 Santa Maria di Campagna, basilique (Piacenza) : 86.
 Santa Maria di Montesanto, basilique (Rome) : 133.
 Santa Maria in Campitelli, église (Rome) : 127, 146, 148.
 Santa Maria in Domnica, basilique (Rome) : 85.
 Santa Maria in Traspontina, église (Rome) : 130, 141.
 Santa Maria Novella, basilique (Florence) : 63, 130.
 Santa Scala, palais (Rome) : 77.
 Santa Trinità, Basilique (Florence) : 131.
 Santo Spirito, basilique (Florence) : 65.
 Santo Spirito in Sassia, église (Rome) : 127, 130-133.
 Sapienza, collège de la (Rome) : 78-79, 93, 156, 171.
 Scala Santa, palais (Rome) : 77.
 Sciarra, palais (Rome) : 159.
 Scoglio, fontaine dello (Rome) : 199.
 Sénateurs, palais des (Rome) : 36, 59.
 Septizonium Severi, monument (Rome) : 43.
 Serlupi, palais (Rome) : 163.
 Sixtine, chapelle (Rome) : 94, 110, 113.
 Spada, palais (Rome) : 172, 159.
 Te, palais (Mantoue) : 70.
 Trevi, fontaine de (Rome) : 197, 199.
 Trinité, pont de la (Florence) : 40.
 Trinité-des-Monts, église (Rome) : 139.
 Vatican, jardin du (Rome) : 199.
 Vatican, palais du (Rome) : 35, 48, 50-52, 58, 174, 185, 192, 199.
 Venezia, palais (Rome) : 154, 170-171.
 Vidoni-Caffarelli, palais (Rome) : 35, 159-160.
 Zecca Vecchia (Banco Santo Spirito), palais (Rome) : 92.

Index des noms

- ALBERTI Leon Battista : 65, 95, 97-99, 118, 130-131, 146-147, 180, 192-193, 195, 200.
- ALESSI Galeazzo : 143, 154.
- ALGARDI Alessandro : 180.
- AMBROS August Wilhelm : 118.
- AMEDENI Teodoro : 189.
- AMMANNATI Bartolomeo : 36-37, 40, 69, 78, 155-156, 165, 171.
- BACCIO BIGIO Nanni di : 72.
- BACCIO D'AGNOLO : 155.
- BACH Jean-Sébastien : 14.
- BACICCIO Il : 16.
- BAGLIONE Giovanni : 33, 39, 127, 139.
- BARRIÈRE Dominique : 185.
- BENJAMIN Walter : 6.
- BERNI Francesco : 115.
- BERNIN Le : 22, 32, 37, 54, 58, 60, 82, 88, 126, 133, 156, 199.
- BOIARDO Matteo Maria : 115.
- BORROMINI Francesco : 41, 58, 73, 92, 126, 149, 172.
- BOSSE Abraham : 14.
- BRAMANTE : 11, 16, 31, 33-35, 60-61, 63, 65, 70-72, 76, 81, 96-97, 105, 124, 130, 133, 143-144, 147-148, 150, 154-155, 157, 159, 161-162, 166, 185.
- BRUEGHEL : 16.
- BRUNELLESCHI Filippo : 59-60.
- BRUNN Heinrich von : 54.
- BRUNO Giordano : 117.
- BURCKHARDT Jacob : 7-8, 17-23, 32, 42, 44, 71-72, 113, 124, 147, 161, 150, 175, 179.
- CARO Annibale : 200.
- CARRACHE Annibal : 70-71, 94, 110.
- CARRACHE Augustin : 21, 71, 94, 110-112.
- CASTRO Teresa : 9.
- CAVALCASELLE Giovanni Battista : 17.
- CÉCILE sainte : 117.
- CERVANTES Miguel de : 16.
- CHASTEL André : 13, 22.
- CLARK Kenneth : 19, 22.
- COCKERE Charles Robert : 7.
- CORRÈGE Le : 14, 16, 21, 93, 110.
- CORTONE Pierre de : 14.
- CRONACA Il (Simone del Pollaiuolo) : 147.
- CROWE Joseph : 17.
- Della Porta Giacomo : 21, 33, 36-37, 39-40, 44, 63, 69, 72, 77-78, 91, 93, 97, 129-131, 133-135, 137-139, 141, 148-150, 156, 163, 166, 171, 181, 196.
- DELLA PORTA Guglielmo : 83, 85 .
- DEONNA Waldemar : 14.
- DILTHEY Wilhelm : 20-21.
- DOMINQUIN Le : 14, 85, 181.
- DOSIO Giovanni Antonio : 155.
- DUGHET Gaspard : 189.
- DVORÁK Max : 14.
- EURIPIDE : 11.
- FALDA Giovanni Battista : 139, 179, 185, 190-192, 194, 196-199, 201, 204.
- FARNÈSE Alexandre (Cardinal) : 18, 58, 181.
- FÉLIBIEN André : 14.
- FIEDLER Konrad : 19-20, 23.
- FOCILLON Henri : 15.
- FONTANA Giovanni : 196.
- FONTANA Girolamo : 184.
- FONTANA Domenico : 40, 77, 139, 161, 179, 196 .
- GALILEI Alessandro : 70, 83.
- GARNIER Charles : 149.
- GAST Peter : 6.
- GAYE Giovanni : 17.

GEYMÜLLER Heinrich von : 35, 63, 124, 130, 149-150, 186.
 GIOTTO DI BONDONE : 85.
 GIRARDON François : 14.
 GIUSTINIANI Vincenzo : 189.
 GOLDSCHMIDT Adolph : 7.
 GÖLLER Adolf : 20, 104-105.
 GOTTI Aurelio : 149.
 GRECO El : 16.
 GUALTERIUS : 139.
 GUARINI Camillo-Guarino : 16, 41, 204.
 GURLITT Cornelius Gustav : 44, 133, 138, 142, 149.
 HASKE Francis : 7.
 HAUSER Arnold : 13-14.
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich : 13, 18.
 HILDEBRAND Adolf von : 19-20, 23.
 HOMÈRE : 11.
 HÜBSCHER Arthur : 14.
 JULES II : 83, 88.
 JULES III : 37, 156, 165, 177.
 JUSTI Carl : 22, 118-119.
 KEISSLER Johann Georg : 203, 205.
 KOHLER Pierre : 15.
 KÖSELITZ Heinrich : 6.
 KUGLER Franz : 17.
 L'ARIOSTE : 21, 114.
 LAMB Charles : 18.
 LÉONARD DE VINCI : 18.
 LESCOT Pierre : 16.
 LETAROUILLY Paul : 82, 85, 161.
 LIPPI Giovanni : 179.
 LOMAZZO Giovanni Paolo : 41-42.
 LONGHENA Baldassare : 44, 63.
 LONGHI Onorio : 40.
 LONGHI L'ANCIEN Martino : 40, 130, 139, 141-142, 184 .
 LONGHI LE JEUNE Martino : 130-131.
 LYSIPPE DE SICYONE : 54.
 MADERNO Carlo : 33, 35, 37, 40, 88, 130-131, 141-142, 147, 149, 153, 172, 174, 196, 199-200.
 MALRAUX André : 9.
 MANDIARGUES André Pieyre de : 14.
 MARÉES Hans von : 19.
 MASCHERINO Ottaviano : 40, 127, 130, 141, 171.

MICHEL-ANGE : 11, 16, 18, 21-22, 33, 36-37, 39-40, 41-44, 58-61, 65-66, 69-74, 76-78, 80-83, 88, 90-91, 93-94, 112-114, 124-125, 128, 130, 143-144, 147-150, 156, 161, 165-166, 168-169, 172, 196.
 MILANESI Gaetano : 127.
 MILIZIA Francesco : 11, 33, 39, 58, 142.
 MONTAIGNE Michel de : 16.
 MORELLI Giovanni : 17-18.
 MOSCA Simone : 41, 83.
 MÜNDLER Otto : 17.
 MUNOZ Antonio : 14.
 NIETZSCHE Friedrich : 6, 19, 22.
 NIGETTI Matteo : 131.
 NOVÁK Arne : 13.
 ORS Eugenio d' : 14.
 PALESTRINA Giovanni Pierluigi da : 17, 21, 118.
 PALLADIO Andrea : 35, 60, 63, 83, 86, 146, 148.
 PANOFKY Erwin : 19, 22.
 PANVINIUS Onophrius : 124.
 PARMIGIANINO : 35.
 PAUL III : 36, 83, 85.
 PERUZZI Baldassare : 33, 36, 82, 92, 127, 159, 162, 166, 171-172, 174, 181.
 PERUZZI Sallustio : 141.
 PHIDIAS : 118.
 PILES Roger de : 14.
 PIRANÈSE Giambattista : 118.
 PONZIO Flaminio : 40, 184.
 POUSSIN Nicolas : 14, 156, 189.
 PRIMATICE Le : 16.
 PUGET Pierre : 14.
 RAINALDI Carlo : 36, 127.
 RANKE Leopold von : 17, 19, 114-115, 139, 154.
 RAPHAËL : 9, 11, 14, 16, 21, 33, 35-36, 42, 48- 50, 53, 58-59, 65, 71-72, 85, 88, 91, 93, 96, 111-112, 117, 124, 155, 159, 161, 165, 177, 186-187.
 RAYMOND Marcel : 14.
 REMBRANDT : 14, 50, 53.
 RICCI Amico : 36, 44, 167.
 RIEGL Aloïs : 22.
 RODIN Auguste : 22.
 ROMAIN Jules : 70, 78, 159, 177.
 ROSSI Giovanni Giacomo : 139, 179.
 RUBENS : 14, 22, 134.
 RUGHESI Fausto : 142.

RUMOHR Carl Friedrich von : 18, 22, 48-49, 58.
 RUSKIN John : 17.
 SANGALLO Antonio da : 21, 33, 36, 43, 59, 62-63, 65, 70, 72, 76, 83, 85, 92, 124, 127, 129-130, 139, 153-156, 161-164, 167, 169, 172-174, 181, 186-187, 191.
 SANGALLO Francesco da : 186-187, 191.
 SANMICHELI Michele : 60.
 SANSOVINO Jacopo : 60, 147, 161.
 SCAMOZZI Vincenzo : 42, 44, 69, 154, 168, 175, 195.
 SCHILLER Friedrich : 116.
 SEIDL Arthur : 118.
 SEMPER Gottfried : 20.
 SERLIO Sebastiano : 43, 63, 78, 93, 124, 130-131.
 SHAKESPEARE William : 16.
 SIXTE QUINT : 43, 127, 179.
 SODOMA II : 174.
 SORIA Giovanni Battista : 40, 77, 85, 142.
 SPRINGER Anton : 17, 112.
 STRADONITZ Reinhard Kekulé von : 54.
 SÜVERN Johann Wilhelm : 116.
 TAINE Hippolyte : 20.
 TAPIÉ Victor-Lucien : 14.
 TASSE Le : 16, 114-115.
 THIERSCH August : 96.
 TIBALDI Pellegrino : 63, 146, 155.
 TITIEN : 21, 110.
 VASANZIO Giovanni : 40.
 VASARI Giorgio : 13, 15, 36-37, 39, 41-43, 57, 71, 92, 139, 166, 172-173, 200.
 VÉLASQUEZ Diego : 22.
 VIGNOLE Jacopo Barozzi da : 16, 21, 33, 37, 39-40, 42, 58, 65, 69, 73, 77-78, 83, 85, 88, 93, 123-124, 126, 129-131, 134-136, 138, 144, 156, 159, 162-163, 171, 174-175, 181, 189, 196.
 VITRUVÉ : 97.
 VOLKELT Johannes : 20-21.
 VOLTERRA Francesco da : 40, 126, 141.
 WAGNER Richard : 17, 22, 118.
 WARBURG Aby : 19.
 WEISBACH Werner : 14.
 WINCKELMANN Johann Joachim : 18, 22, 87, 118-119, 195.
 XANTEN Hans von : 40.
 ZERI Federico : 7.
 ZUCCARI Federico : 71.

Table

Préface

« Nos outils visuels travaillent aussi notre pensée »

Par Guillaume Monsaingeon

5

Présentation

Par Bernard Teyssède

11

Avant-propos

29

Introduction

31

1 — Importance du style baroque italien

31

2 — Importance du style baroque romain

31

3 — Détermination des limites temporelles

32

4 — Les maîtres

33

5 — Conception du changement stylistique
chez les contemporains. L'expression « baroque »

41

6 — Attitude vis-à-vis de l'Antiquité. Assurance

42

7 — Bibliographie

44

Première partie

La nature de la transformation stylistique

45

Chapitre 1

Le style pittoresque

47

1 — Le concept de « style pittoresque » en général

47

2 — Le style pittoresque dans la peinture

48

3 — a) lignes et masses (lumière et ombre) ;
surface et espace

49

4 — b) le style libre

50

5 — c) l'infini et l'insondable

52

6 — L'opposition du pittoresque et de la couleur

53

7 — Le style pittoresque dans l'art plastique

53

8 — Son utilisation à propos du style baroque

55

Chapitre 2

Le grand style	57
1 — Comment, en général, Renaissance et baroque opèrent sur nous	57
2 — Le grand style. Dimensions poussées au colossal	58
3 — Simplification et homogénéisation de la composition	59

Chapitre 3

Les effets de masse	69
1 — Accroissement de la masse et accentuation de la lourdeur jusqu'à l'abolition de la forme	69
2 — Caractère de la masse : molle, savoureuse. La protubérance	71
3 — La masse n'est ni parfaitement formée ni parfaitement divisée	76

Chapitre 4

Mouvement	87
1 — Rapport de la force et de la masse	87
2 — La poussée vers le haut : a) répartition inégale de l'expression plastique ; b) dissolution des horizontales (rupture des formes) ; c) accélération du mouvement des lignes	87
3 — La poussée vers le haut comme motif de la composition verticale (l'apaisement croît à mesure qu'on monte)	90
4 — Le mouvement dans la composition horizontale : a) le rythme remplace le métrique ; b) l'expression plastique s'accroît à mesure qu'on s'approche du milieu ; c) ploiement du mur	91
5 — Le motif de la tension : formes et proportions insatisfaites	92
6 — Le motif du voile et de l'infinité	93
7 — L'illimité : composition des espaces intérieurs au moyen d'effets d'éclairages	94
8 — Conclusion. Le système de la proportionnalité de la Renaissance et du baroque	95

Deuxième partie

Les raisons de la transformation stylistique	101
1 — Théorie mécanique et théorie psychologique	103
2 — Examen de la première	104
3 — Examen de la deuxième	106
4 — L'idéal corporel de l'art baroque	109
5 — Les débuts chez Michel-Ange	112
6 — Son état d'âme	113
7 — La gravité de la post-Renaissance	114
8 — La poésie	114
9 — L'indéfini pittoresque. Le sublime	116
10 — Renaissance et Antiquité s'opposent au baroque	118

Troisième partie

L'évolution des types	121
------------------------------	-----

Chapitre 1

L'architecture religieuse	123
1 — Construction centrale et construction longitudinale	123
2 — Organisation de la façade	126
3 — Évolution historique de la construction des façades	133
4 — Organisation de l'espace intérieur	143

Chapitre 2

Les palais	153
1 — Généralités. Contraste de la façade et de l'intérieur. Palais privé et palais public	153
2 — Mur et division. Rapport du mur et de l'ouverture	154
3 — La composition horizontale	156
4 — La composition verticale : a) la « <i>ultima maniera</i> » de Bramante et sa continuation ; b) les façades sur le modèle du palais Farnèse ; c) les façades à mezzanine	157
5 — Les divisions	164
6 — Les fenêtres	165
7 — Les portails	167
8 — La cour	168
9 — Les escaliers	173
10 — Les intérieurs	174

Chapitre 3

Villas et jardins	177
1 — Villa urbaine et villa de campagne	177
2 — Architecture de la villa de campagne	177
3 — L'architecture des <i>villas de campagne</i> à la fin de la Renaissance est fort hésitante	181
4 — Accès, esplanade avant et esplanade arrière	185
5 — Composition du jardin : tectonique et a-tectonique	186
6 — Le grand style. Mise à l'écart du « <i>giardino segreto</i> »	189
7 — Traitement des arbres : groupe, allée, bois	192
8 — Traitement de l'eau : fontaine, cascade, bassin (étang)	195
9 — Jeux d'eau et attrapes	203
10 — Conception du jardin en général. Il est ouvert au public	204

Index des lieux	209
------------------------	-----

Index des noms	213
-----------------------	-----