

L'architecture religieuse romaine de la Contre-Réforme [1].

Son unité spatiale. Vignole.

Le concile de Trente : rapprocher fidèles et officiants.

Les liens des Farnèse avec la Compagnie de Jésus furent si étroits qu'on ne peut isoler la conception du Gesù (1550-1584), l'Église Mère des Jésuites, de la contribution des Farnèse à la Contre-Réforme inaugurée par le Concile de Trente (1542-1572). Un concile à l'initiative du pape Alexandre Farnèse sous le nom de Paul III. Déjà, deux ans avant la tenue du concile, en 1540, celui-ci avait parrainé la fondation de la Compagnie de Jésus. En 1551, Ignace de Loyola Supérieur de la Compagnie envisagea de construire une église, mais le projet fut abandonné faute de moyens et c'est après le décès de Paul III que son neveu homonyme, le cardinal Alexandre Farnèse, finança et supervisa l'édification du Gesù. Il en confia personnellement l'exécution à Vignole (Jacoppo Barozzi da Vignola, 1507-1573). Plus tard encore c'est Édouard Farnèse petit-fils de Paul III qui paya entièrement de ses deniers la construction par Girolamo Rainaldi (1570-1655) du monastère de Saint-Ignace de Loyola, la maison-mère des Jésuites à Rome dont dépend le Gesù [fig. 9.1]. On voit que la construction de l'église, pour laquelle le cardinal Farnèse notifia dans une lettre à Vignole qu'elle « comportera non pas une nef et deux bas-côtés mais une grande nef flanquée d'une série de chapelles » fut un épisode de l'engagement familial au côté des Jésuites dans la Contre-Réforme. Au même titre, hélas, que le rétablissement de l'Inquisition Romaine en 1542.

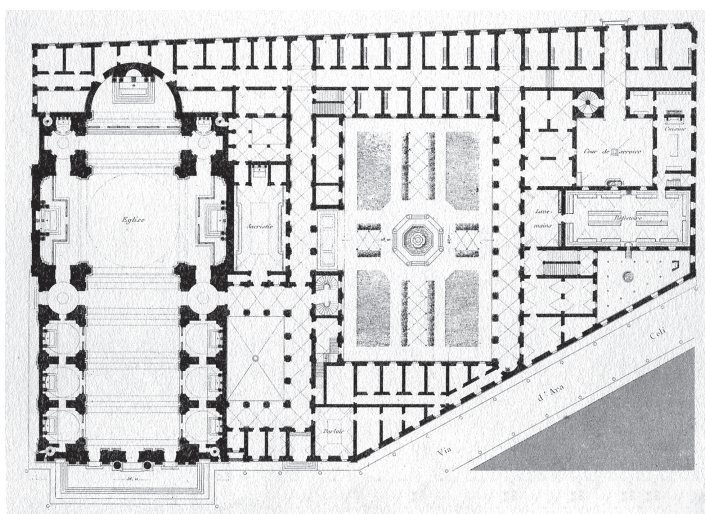


fig. 9.1 L'église du Gesù dans le monastère de la Compagnie de Jésus

Les instructions architecturales du Concile de Trente (1577)

On peut raisonnablement supposer que l'élaboration des instructions architecturales du Concile publiées en 1577 (*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*), a résulté d'un va et vient entre les délibérations doctrinales et le chantier des Jésuites qui commença en 1568, c'est-à-dire peu après que Charles Borromée, leur rédacteur, ait choisit, en 1562, de séjourner à Rome.

Mesure préalable à toute autre, le Concile décida du renouvellement de la messe qui ne serait plus dite en latin, dos aux fidèles, mais explicable « en langue vulgaire ». Pour cela il fallait améliorer la visibilité du rite et l'audition du prêche afin qu'on puisse, selon le Concile, « faire entendre quelque Mystère de ce Très-Saint Sacrifice ». C'est-à-dire enseigner à une foule, par la Parole et l'Image, le miracle eucharistique des chrétiens. De là s'ensuivirent les directives architecturales de 1577, cent pages de règles concernant les édifices, le recours aux images peintes, à la sculpture et l'usage du mobilier.

Rompant avec les intérieurs « urbains » du siècle précédent, conçues pour enseigner un miracle, les églises post-tridentines s'efforcèrent d'en rassembler tous les protagonistes dans une pièce d'un seul tenant : les fidèles (la nef), la Parole des officiants (le chœur, l'autel, les fresques), et la présence d'une Lumière miraculeuse tombant du tambour sous le dôme. Le résultat est encore visible dans bien des églises romaines, au Gesù comme à Saint-Ignace (1624) ou Saint-André Lavallée (1591). Bien que nous en voyions les intérieurs modifiés par des plafonds peints ouverts sur des cieux infinis impensables à l'origine, nef, croisée, chœur, autel, tambour semblent n'être qu'une

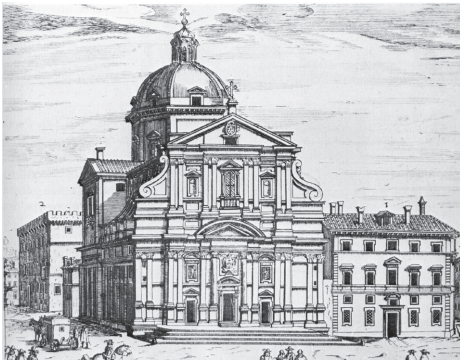


fig. 9.2 Le Gesù. Une croix latine comprimée dans un volume parallélépipédique

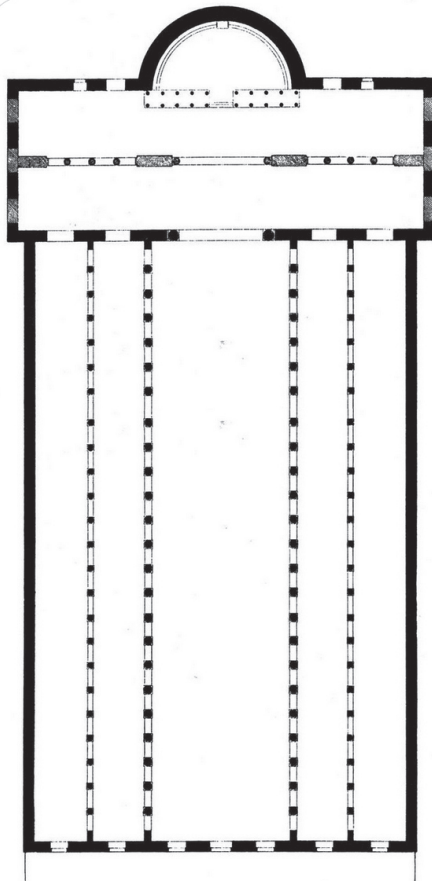


fig. 9.3 Saint-Paul hors les murs. Rome, 5^e siècle

vaste salle. Wölfflin avait remarqué que « L'agencement de l'espace intérieur manifeste aussi une évolution vers l'unité : les espaces secondaires autonomes doivent disparaître devant l'espace principal, unique et puissant »¹.

Pour comprendre ce nouvel espace liturgique, revenons aux prescriptions conciliaires : « En quelle Langue la Messe doit estre célébrée. Quoique la Messe contienne de grandes instructions pour les Fidelles, il n'a pourtant pas esté jugé à propos par les anciens Pères, qu'elle fust célébrée partout en Langue vulgaire [...] Le Saint Concile ordonne aux Pasteurs, & à tous ceux qui ont charge d'âmes, que souvent au milieu de la célébration de la Messe, ils expliquent eux-mêmes, ou fassent expliquer par d'autres, quelque chose de ce qui se lit à la Messe, & particulièrement qu'ils s'attachent à faire entendre quelque Mystère de ce Très-Saint Sacrifice, sur tout (*sic*) les jours de Dimanches & de Festes » (Canons et décrets du Concile de Trente, XXII^e session, Ch. VIII)

Puis la mission des images, au service d'une Parole audible et compréhensible : « Les évêques prendront bien soin d'enseigner ceci : que c'est par le moyen de l'histoire des mystères de la Rédemption, tels qu'ils sont dépeints par des tableaux et autres images, que le peuple est instruit et que se confirme chez lui l'habitude de penser continuellement aux articles de la foi et d'en nourrir son esprit » (Canons et décrets du Concile de Trente, XXV^e session, titre 2).

Ensuite quelques extraits des *Instructiones Fabricae et supellectilis ecclesiasticae* de Charles Borromée, résumeront l'essentiel de cent pages détaillées. Premièrement, sur son site l'église ne doit pas être mitoyenne : « On choisira avec beaucoup de soin le site d'une église car, de la rue, elle doit paraître comme un bâtiment isolé, détaché, séparé des murs des bâtiments voisins par un espace de plusieurs pas, ce que pratiquaient les Anciens comme on l'expliquera plus loin ». [fig. 9.2]

Vient la façade qu'il convient d'orne en laissant nus les murs latéraux : « Un certain nombre de principes concernant les murs extérieurs devront être observés, ainsi le fait qu'ils ne peuvent s'orne de la moindre image. Cependant, plus la façade, elle, sera décorée d'images sacrées ou de tableaux dépeignant l'Histoire Sainte, plus celle-ci sera avenante et solennelle ».

Suit le plan de l'église : « On préférera le plan en croix, tel qu'on le bâtissait aux temps apostoliques et qu'on le voit dans les principales basiliques de Rome [...] Ainsi chaque église, particulièrement les plus importantes, sera de préférence en forme de croix. Il en existe de nombreux types, mais les plus répandus sont de plans allongés (oblongs). »

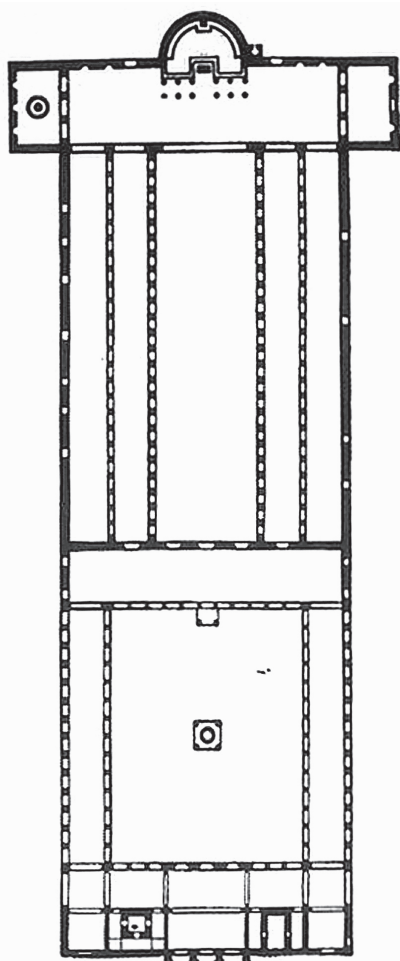


fig. 9.4 Ancienne basilique Saint-Pierre.
Rome, IV^e-V^e siècle



fig. 9.5 Pietro Cataneo, 1554

Le plan en croix, oblong, des « temps apostoliques » n'est pas celui qui nous est familier. Il appartient aux premiers siècles romains de la prédication chrétienne (V^e et VI^e siècles), ceux des grandes basiliques paléochrétiennes comme Saint-Paul hors les murs et Saint-Pierre [fig. 9.3 et fig. 9.4] ou encore les basiliques florentines du XIII^e siècle telle Santa Croce. Ce « plan en croix » est une forme en « T » du plan en croix latine monastique, évocateur de la croix de la crucifixion. En l'absence de croisée la nef butait directement sur les bras du « T », siège du chœur, rapprochant considérablement fidèles et officiants.

Le chœur: « Le chœur, conformément aux anciens bâtiments et aux règles de la discipline liturgique, doit être séparé de cette partie de l'église où se tiennent les fidèles, et fermé par des grilles... il sera long et large, spacieux, ayant la forme d'un hémicycle ou toute autre forme adaptée à la dignité de l'église. »

La grande chapelle: « L'emplacement de cette chapelle sera à la tête du bâtiment, surélevé et dans l'axe de la porte principale [...] Elle sera voûtée et convenablement ornée de mosaïques ou de tout autre décoration peinte ou architecturale appropriée à la dignité de la future église. »

Chœur et grande chapelle, rassemblés sur un podium où se chantait et disait l'office renvoyaient bien aux « temps apostoliques » de Saint-Pierre ou Saint-Paul hors les murs. Hormis quelques marches rien ne les séparait de la nef [fig. 9.3 et fig. 9.4].

Alors, qu'à l'inverse, on pratiquait couramment, depuis le XIII^e siècle, le plan « en croix latine » où, invariablement, la *croisée* éloignait le chœur de la nef. On s'étonne qu'au terme de cent pages de prescriptions tatillonnes jusqu'aux détails du mobilier ou des accessoires de la sacristie et du confessionnal, on n'en trouve aucune pour la croisée et la coupole, certes inexistantes à l'ère « apostolique ». On n'en trouve pas plus pour la nef ou le bas-côté. Sans doute, croisée et dôme allaient de soi. Bas-côté ou absence de bas-côté indifférait. La prédication nouvelle exigeait simplement la proximité officiants-fidèles prescrite ainsi: « On préférera le plan en croix, tel qu'on le bâtissait aux temps apostoliques », fut-il ce plan en « T », très *apostolique*, de Pietro Cataneo en 1554 [fig. 9.5] si différent de celui du Gesù.

1 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de poche, 1989, p. 90.

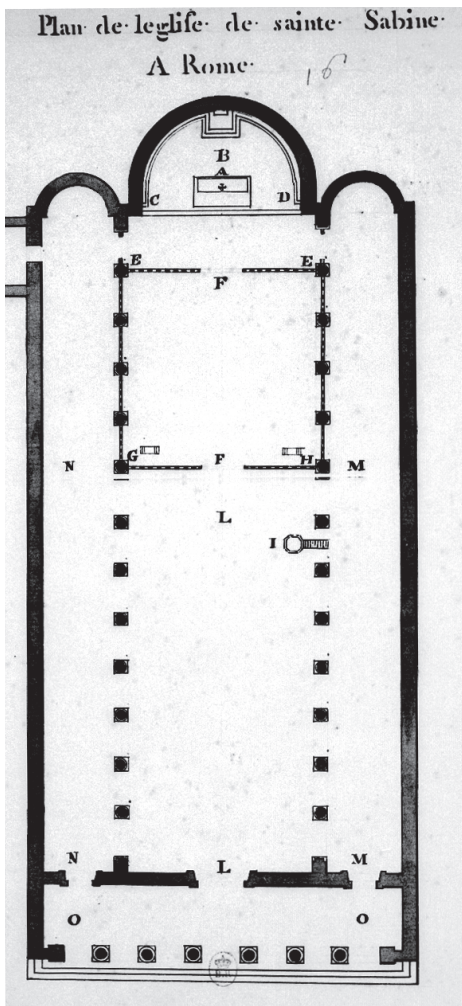


fig. 9.7 Basilique Sainte-Sabine Rome. v^e siècle



fig. 9.8 Basilique Sainte-Sabine. Contiguïté du chœur et de la nef

Le Gesù : compacter le plan en croix latine

Dans sa lettre à Vignole, Alexandre Farnèse s'inquiétait de la capacité et de l'acoustique de la nef. Il la souhaitait voûtée et murale : « Le Père Polanco nous a été dépêché par le Général des Jésuites. Il s'est entretenu avec nous de certaines idées concernant la construction de l'église [...]. Elle comportera non pas une nef et deux bas-côtés mais une grande nef flanquée d'une série de chapelles [...]. La nef n'aura d'autre plafond que la voûte, quelles que soient les objections et sans craindre que la voix du prédicateur ne se perde en raison de l'écho [...] Bien des églises voûtées de capacité égale voire supérieure sont parfaitement adaptées à la voix »².

Est-ce que, lisant cette lettre, Vignole se souvint de la grande nef de Mantoue, de ses murs et de sa voûte si semblables à la description qu'il a reçue d'Alexandre Farnèse ? C'est très probable. André Chastel comme d'autres auteurs ont tenu que Saint-André d'Alberti l'inspira [fig. 9.6]. Il est certain que sa croix latine à trois branches semblables, sa nef murale, large, d'un tenant, voûtée en berceau à l'antique et contrebutée par des chapelles latérales creusées dans un mur, correspondaient aux requêtes du Supérieur Jésuite. Était-il possible alors de compacter le plan en croix latine de Saint-André pour mieux unir la nef au chœur à l'exemple de la Sainte-Sabine des temps « apostoliques » (v^e siècle) [fig. 9.7 et fig. 9.8] ?

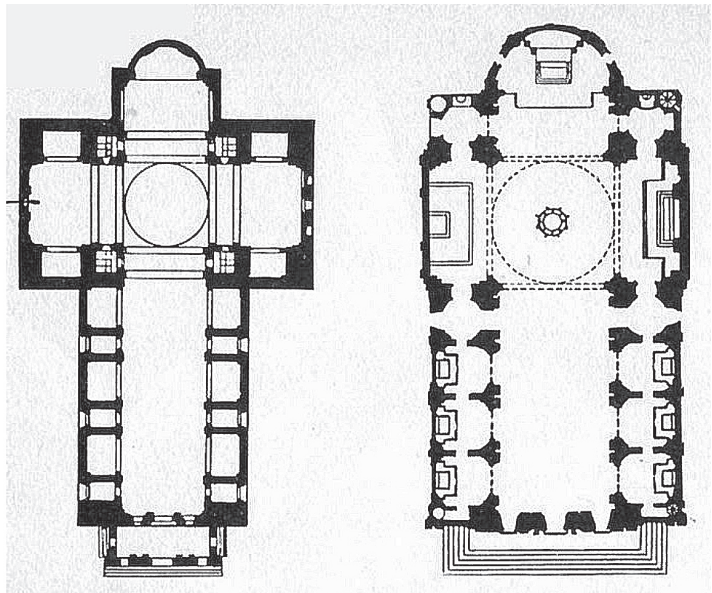


fig. 9.6 Plans comparés de Saint-André de Mantoue (Alberti) et du Gesù (Vignole)

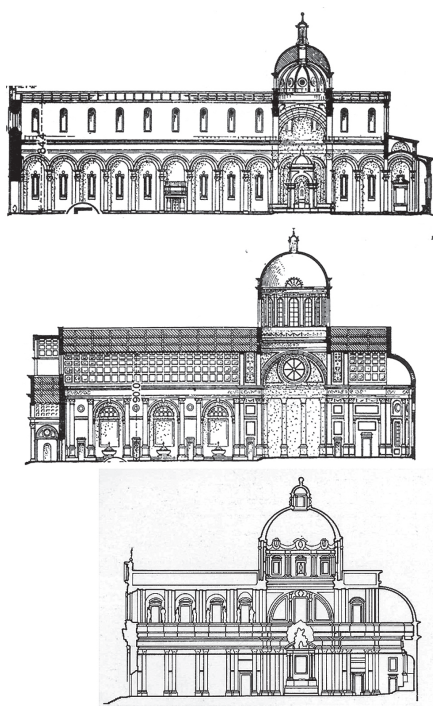


fig. 9.9 Coupes comparées. Santo Spirito, Saint-André, le Gesù. Contraction de la nef, présence visuelle du tambour

Nef, croisée, chœur, une grande pièce

Le compactage impliqua le plan, puis la coupe, enfin la muralité de tout le vaisseau. Comparons les plans : au Gesù les 80 mètres de l'enfilade nef, croisée, chœur, s'inscrivent dans deux carrés [fig. 9.6], il en faut trois pour les 95 mètres de Saint-André, ainsi les extrémités du Gesù se sont rapprochées. Bien que raccourcie la nef conservait sa capacité en s'élargissant et en déportant les circulations vers un passage percé entre les chapelles.

Comme à Mantoue la croix grecque suivit les mesures de la nef. Mieux, à la différence de Mantoue où elles s'en distinguaient, l'abside et sa voûte hémisphérique s'y conformèrent, si bien qu'au Gesù clercs et laïcs paraissaient partager d'un bout à l'autre une unique grande salle [fig. 9.6]. Le lieu de la communauté paroissiale telle qu'on pouvait (peut-être) l'imaginer « aux temps apostoliques » [fig. 9.8 et fig. 9.10].

Et si l'on considère maintenant les effets de l'élargissement de la nef, passant des 16 mètres de Mantoue aux 19 mètres du Gesù, alors on observe le carré de la croisée s'allonger de trois mètres repoussant d'autant le chœur [fig. 9.6]. Un défaut, on le verra, que Vignole corrigea en amplifiant visuellement la muralité et son entablement tout autour du vaisseau [fig. 9.10].



fig. 9.10 Le Gesù, Rome. Continuité de la nef et du chœur. Autel et tambour présents simultanément dans le champ visuel matérialisent l'axe de la Parole et de la Lumière

2 Lettre du cardinal Farnèse à Vignole, août 1568, citée dans Murray, *L'architecture de la Renaissance*, op. cit., p. 200.



fig. 9.11 Gesù, nef: Ouverture du champ visuel vers le tambour

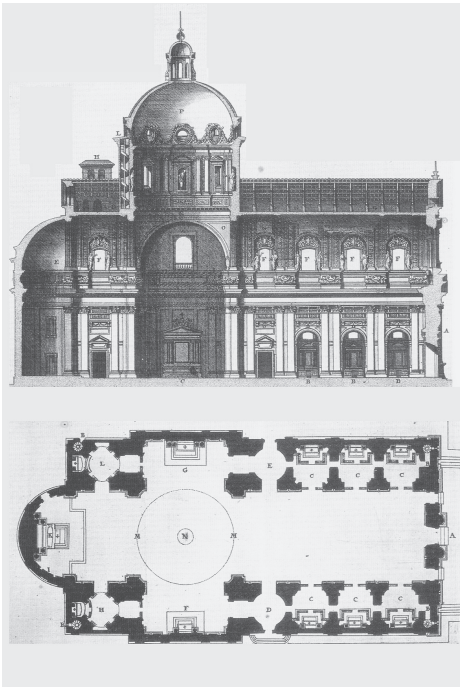


fig. 9.12 Gesù: plan et coupe. Muralité de la nef

Quant aux transepts, toujours par observance des Instructions, Vignole en limita la profondeur à celle des chapelles de nef, si bien que la croix latine du plan formait à l'extérieur un parallélogramme basilical [fig. 9.6] dont seul l'hémicycle de l'abside sortait [fig. 9.2].

Les transformations en coupe aboutirent, elles, à exposer aux yeux de tous la Lumière tombant du tambour. Élargie de trois mètres, la nef de section carrée s'en haussa aussi mécaniquement amplifiant le champ visuel du fidèle. Pour encore améliorer la visibilité du tambour Vignole épaissit l'entablement qu'il surmonta d'une banquette d'assise si bien que la voûte comme les pendentifs reposèrent quatre mètres au-dessus de l'entablement [fig. 9.11], haussant la nef et exposant, dès l'entrée, la présence du tambour [fig. 9.10]. Les coupes longitudinales de Santo Spirito, de Saint-André, et du Gesù confrontent ces résultats [fig. 9.9]. Seule la grande pièce du Gesù offrait à chaque fidèle la vision simultanée des foyers de la Parole et de la Lumière [fig. 9.10 et fig. 9.12].

De l'entrée à l'abside un haut mur unifie l'espace liturgique

Une fois que la grande pièce fut unifiée par ces opérations [fig. 9.6] l'interruption de la croisée, élargie, compromettrait la proximité « des temps apostoliques ». Pour y remédier, Vignole renforça la muralité du vaisseau.

D'abord, afin d'accroître la surface murale il diminua l'ouverture des chapelles. Puis il l'accrut également en refermant un entresol de tribunes au-dessus des chapelles par d'épais balustres. Le mur grandissait ainsi d'un étage, pratiquement aveugle [fig. 9.13]. Enfin, en vue d'accentuer les fuyantes perspectives de ses grandes surfaces, ce mur fut surmonté d'un volumineux entablement que surplombe une corniche particulièrement débordante, à son tour exceptionnellement coiffée d'une banquette d'assise filante qui sert d'appui à la voûte en berceau. La coupe longitudinale résume les opérations: d'un bout à l'autre un mur, étanche, referme la salle jusqu'aux deux tiers de sa hauteur [fig. 9.12].

Quant à la voûte, comme à Saint-André de Mantoue, son berceau visait à unir par le plafond, nef, chœur et abside. Sa portée en était supérieure: 19 mètres et comme Vignole désirait également y percer des ouvertures, il en fit une coque mince de maçonnerie, un simple plafond, protégé par une toiture charpentée et non une construction massive à l'antique. Allégée, on put percer des « lunettes » dans cette voûte [fig. 9.13]. Entre deux fenêtres, un arc du berceau s'appuie sur un mur de chapelle trans-



fig. 9.14 L'assise du berceau, en retrait et sur une banquette. Au plafond, l'envol des « bienheureux »



fig. 9.15 Andrea Sacchi. Centenaire des Jésuites

versal qui a des airs de piliers dans la nef [fig. 9.12] et finit à l'extérieur par un large contrefort en volute butant les poussées de l'arc. Logiquement, à l'aplomb des arcs, la paroi longitudinale porte les fermes des combles [fig. 9.13]. Enfin, tandis qu'à Saint-André le berceau massif s'appuyait exactement au nu du mur de soutien, Vignole posa le sien visiblement, sinon réellement, en retrait, loin derrière l'impressionnante corniche [fig. 9.14] et il faut expliquer pourquoi.

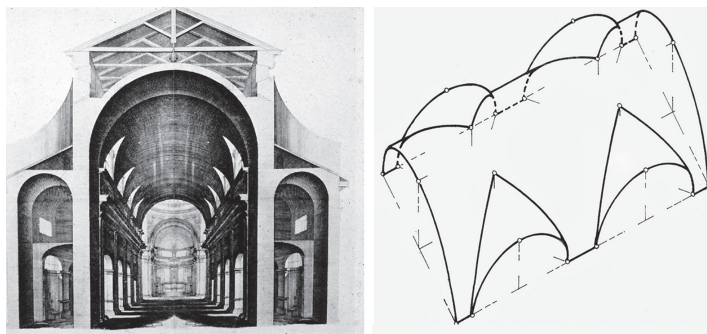


fig. 9.13 Gesù. Coupe perspective. Assise en retrait du berceau. Polarité lumineuse de l'autel et du tambour

La voûte en berceau visiblement en retrait du mur

Le rôle du mur est primordial. Partout le même, c'est lui qui, plus que la voûte, réunit visuellement nef, chœur et abside. On en constate l'effet sur une peinture d'Andrea Sacchi commémorative des festivités du centenaire de l'Ordre des Jésuites en 1639. Mur et voûte se détachent l'un de l'autre. La voûte est une coque, lisse, claire, peut-être blanche, dépourvue d'ornements jusqu'au fond de l'abside et contraste avec un mur aux pilastres cannelés et entablements débordants. C'est l'aspect initial probable de l'intérieur [fig. 9.15]. Il évoque les églises palladiennes de Venise et leur berceau lisse, enduit de blanc, percé aussi de « lunettes ». L'actuelle voûte surchargée du Gesù nous cache ce qui, intact à Venise, dut être un simple dispositif d'éclairage de l'arcade en dessous, une rampe lumineuse voûtée. En ce cas, pour en apprécier l'effet, on comprend qu'il ait fallu, comme à Venise, bien distinguer la source émettrice de la surface réceptrice, la voûte, du mur. Wölfflin avait remarqué que « l'utilisation de la voûte en berceau avait toujours été étroitement liée au problème de l'éclairage. Elle ne put se répandre qu'à partir du moment où l'on osa percer des ouvertures dans la voûte [...] Elles seules permirent d'obtenir cette lumière venant du haut qui

3 Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit., p. 242.



fig. 9.16 Axe de la Parole et de la Lumière

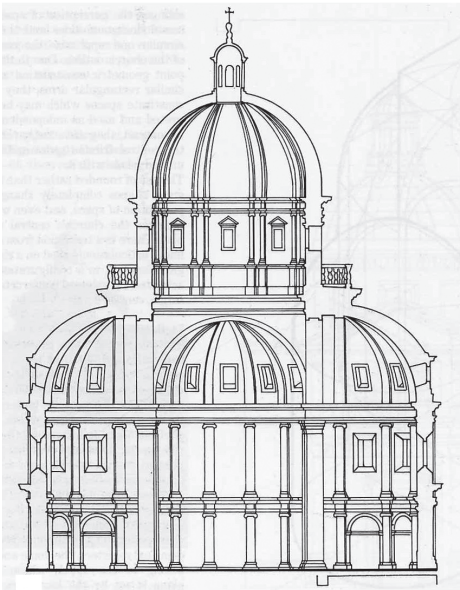


fig. 9.17 Atelier de Bramante. Consolazione de Todi (1520)

est indispensable au caractère sacré de l'édifice»³. Il est donc probable qu'au Gesù, les Jésuites aient laissé cette voûte lisse, blanche, un bon siècle avant que les nuées orageuses des ornements de 1680, envols de bienheureux, cieux infinis, dorures, arcs doubleaux et chérubins en relief suspendus au plafond ne transforment l'église en une immense allégorie assomptionnelle en trois dimensions [fig. 9.14]. Mur et plafond y symbolisent encore aujourd'hui Terre et Ciel.

Le tambour et l'axe de la Lumière

Quoiqu'il en ait été, la dramaturgie lumineuse baroque visible aujourd'hui et qu'on a, au siècle suivant, appelé *luminisme*, n'appartenait pas aux directives du Concile. Les *Instructions* recommandaient simplement des fenêtres en hauteur le long de la nef, afin d'éclairer sans qu'on aperçoive l'extérieur, un oculus au-dessus de la porte principale, un oculus pour l'éclairage du maître-autel et de l'abside complété par la lumière tombant de la coupole. Le Gesù respecte cette fonctionnalité. La lumière est au strict service de l'office, uniforme et atténuée dans la nef, plus intense à l'autel et sous la coupole, localisant le mystérieux moment eucharistique de la messe. Wölfflin voyait cette intensité lumineuse tomber des lointaines hauteurs du dôme, ce qui n'est pas le cas. Plus que le dôme c'est le *tambour* et ses ouvertures qui sont un foyer lumineux éclatant, suspendu en l'air.

Au Gesù son rôle apparaît très nettement sur deux gravures, l'une de 1568, l'autre de 1570, mais aussi sur une photographie du début du xx^e siècle [fig. 9.13 et fig. 9.16]. On a élevé des tambours, circulaires ou polygonaux, pour de nombreuses raisons, mais de la Renaissance au Baroque le *tambour* cylindrique n'a cessé de grandir, de s'élever de plus en plus haut et, grâce à ses fenêtres, d'apporter plus de lumière que la lanterne sommitale ou l'anneau d'oculi qu'on percevait auparavant à l'assise du dôme. Brunelleschi s'était passé de tambour à la Vieille Sacristie et à Santo Spirito. Giuliano da Sangallo également à Santa Maria Delle Carceri (1485) [fig. 4.1]. La nouvelle religiosité réclamait une source lumineuse intense sous le dôme.

Cylindre ou polygone percé de fenêtres au-dessus de l'autel, le *tambour*, était connu depuis l'Antiquité. On l'a vu, s'il est probable que les architectes de la fin du xv^e siècle aient, comme Bramante au Tempietto (1502), étudié les rotondes antiques avant de bâtir leurs premiers tambours, ceux du xvi^e et xvii^e siècles consultèrent volontiers les églises de leurs prédécesseurs : par exemple, à

FACIES EXTERNA CVM PROSPECTV INTERIORIS TEMPLI AB ALEXANDRO
CARDINALI FARNESIO SVB
PAPA SIXTO IVTO ANNO 1585 ADIFICATI



fig. 9.18 La façade basilicale du Gesù

Montepulciano, le tambour au-dessus de la croix grecque de San Biaggio d'Antonio da Sangallo (1518), ou bien, à Todi, celui de la Consolazione (1520) une église de pèlerinage qu'on attribue à l'atelier de Bramante et à la construction de laquelle participe Vignole [fig. 9.17].

Au Gesù, l'ornement et les huit ouvertures du tambour ressemblent suffisamment à ceux de Todi pour conjecturer qu'Alexandre Farnèse et son architecte s'efforçaient d'obtenir d'une croix latine les propriétés d'un plan en croix grecque. L'assise haute de la voûte y contribuait grandement. On l'a vu, elle reposait environ 4,5 mètres au-dessus de l'entablement [fig. 9.11] et ce rehaussement suffisait, dès l'entrée, à inclure l'autel et le tambour dans le champ visuel du fidèle, rapprochant du coup les propriétés du Gesù de celles de la *Consolazione*.

Deux projets de façade

Après le décès de Vignole, Giacomo Della Porta acheva, sans doute fidèlement, le dôme, mais modifia la façade prévue (1575). On en connaît donc deux projets distincts. Tous deux respectueux des *Instructions* qui sont claires : « la façade, elle, sera décorée d'images sacrées ou de tableaux dépeignant l'Histoire Sainte ». Sculptures, bas-reliefs personnifiant saints ou martyrs s'exposaient dans des niches, des tabernacles, des cadres en attente. À ce sujet on note que ceux de Della Porta, comprimés dans l'étau des membrures sont plus étroits, moins profonds que ceux de Vignole.

Les deux façades sont des murs, non des volumes, qui épousent la coupe basilicale [fig. 9.18]. Les comparant Wölfflin écrivait : « La première différence radicale, c'est le rapport des étages entre eux : chez Vignola ils ont la même valeur, chez Giacomo della Porta c'est l'étage du bas qui a le plus de poids, l'autre ne semble être qu'un chapeau. Cette simplification rehausse considérablement la puissance de la façade [...] Les éléments de charge dominant : socle corniche, attique, fronton et volute. Le dessin général est considérablement plus puissant, l'architecture aboutit ici à l'expression d'une gravité presque accablante »⁴. La superposition des deux étages caractérise la façade réalisée par Della Porta [fig. 9.19]. L'élévation de Vignole dresse un corps central en saillie par devant la nef. De peu, 50 à 60 centimètres, mais suffisamment pour que la nef domine les deux ailes latérales des chapelles, qui sont en retrait. Une division

4 *Ibid.*, p. 229.

qu'on pourrait dire « Renaissance ». À l'inverse, pour obtenir une masse d'un seul tenant Della Porta a abandonné la composition centrée. L'étage haut s'élargit de deux lourdes volutes. Il pèse sur l'autre où les membrures de soutènement enflent, se dédoublent, comprimant des niches et un porche, plus étroits, plus allongés.

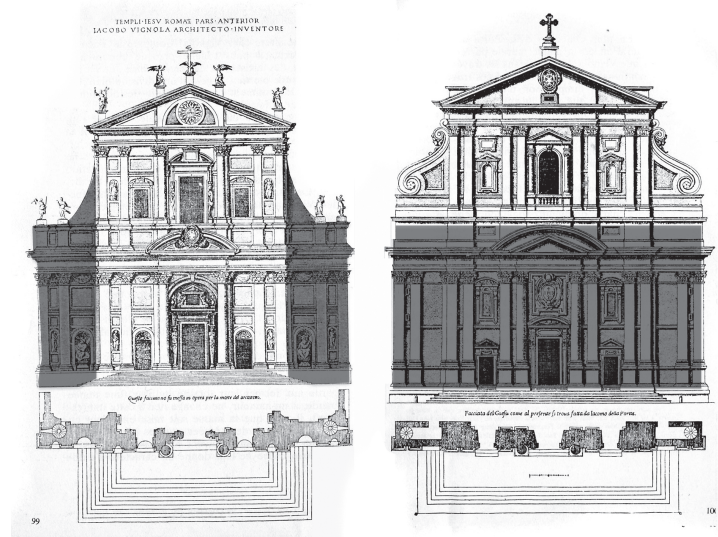


fig. 9.19 Gesù. Les deux projets pour la façade : Vignole et Giacomo della Porta

À nos yeux d'aujourd'hui, par ses deux projets de façades et ses voûtes modifiées, le Gesù marque une évolution de la « seconde Renaissance » vers l'ère baroque. Wölfflin prétendit que « Le Gesù, cette œuvre de Vignola est l'édifice baroque typique »⁵, mais il ignorait cette période de transition que d'autres historiens ont, après lui, rebaptisée *maniérisme*. Toutefois, ceux-ci ont si unanimement associé l'âge baroque aux peurs du schisme protestant et au sursaut dogmatique de la Contre-Réforme que l'on peut estimer que la lente édification du Gesù (1568-1584) pendant l'interminable Concile de Trente (1542-1572) fut le premier laboratoire architectural, « officiel », des nouvelles grandes églises chrétiennes [fig. 9.20] comme du baroque dont les différentes branches ne s'épanouiront qu'au siècle suivant⁶.

5 *Ibid.*, p. 226.

6 Le chantier de l'église de Saint-Jean aux Florentins à Rome semble y avoir aussi contribué.

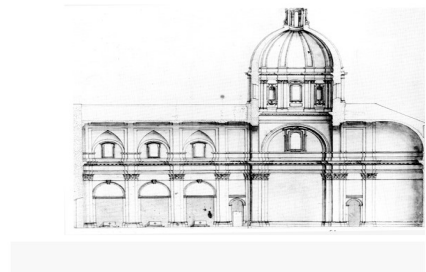
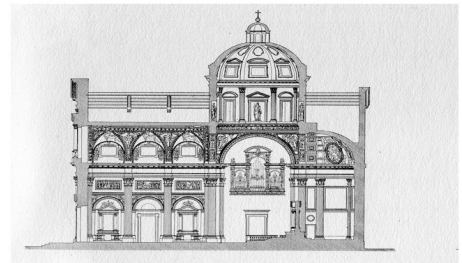
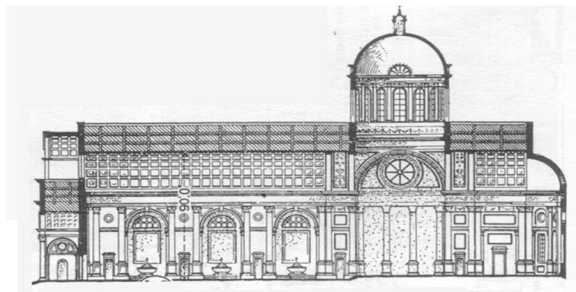
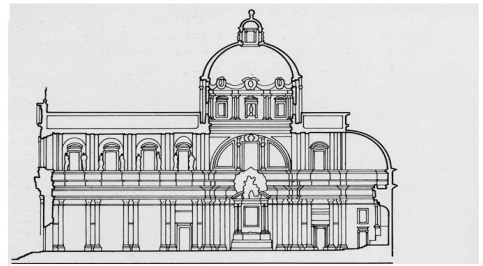
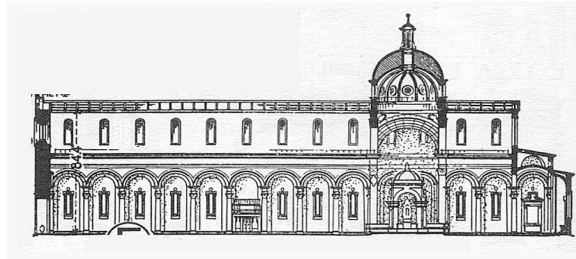


fig. 9.20 Rapprocher fidèles et officiants. Compacité des grandes églises tridentines à Rome : de haut en bas, le Gesù, Sainte-Marie du Mont, Saint-André Lavallée