

# L'ÉGLISE DE SAINT-CHARLES 10 AUX QUATRE FONTAINES.

L'architecture religieuse romaine  
de la Contre-Réforme [2].

Francisco Borromini. Déformations  
spatiales et murales du Baroque.  
Luminisme.

De la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du siècle suivant il y eut en Europe, de nombreux baroques régionaux. À Rome deux rivalisèrent : celui du Bernin, celui de Borromini. Si l'on en croit un historien, Howard Hibbard, Le Bernin reprochait à son rival l'anticlassicisme de son architecture « laquelle, dit-il, ne repose pas sur les proportions du corps humain, mais sur des chimères »<sup>1</sup>. Le Bernin fut le favori des papes – il en servit huit – et conquiert la confiance vaticane jusqu'à obtenir la commande de la colonnade devant Saint-Pierre (1656-1667). Quant à Borromini, à l'exception de la rénovation de la basilique Saint-Jean de Latran, il construisit surtout pour des ordres religieux plutôt modestes. Le Bernin aurait dit de son architecture qu'elle « donne dans l'extravagant ». Plus gravement, le biographe de Borromini raconta qu'un jour Le Bernin s'entretint de son rival avec un dignitaire du Vatican, Le Bernin insinuant que « mieux vaut être un mauvais catholique qu'un bon hérétique »<sup>2</sup>. À cette époque « hérétique » signifiait « Protestant », ce que n'était pas Borromini. Accusation particulièrement malveillante à l'époque des excommunications et de l'Inquisition. Pouvait-on mieux discréditer une architecture qu'en la qualifiant d'« hérétique » ?

Toutes les implications de leur discorde architecturale sont parfaitement perceptibles aujourd'hui, rue du Quirinal où, à 200 mètres de distance, il y a la petite église Saint-André (1658) que Le Bernin construisit luxueusement de marbres et d'ors pour les novices jésuites, et Saint-Charles (1634-1667) que Borromini construisit de briques et de stuc pour les Trinitaires Déchaussés. Si luxe et dénuement se disputèrent la piété et la liturgie post tridentine ils trouvèrent certainement là un équivalent architectural.

1 Howard Hibbard, *Le Bernin*, Paris, Macula, 1984, p. 169.

2 Argan, *Borromini*, Paris, Les Éditions de la passion, 1996, p. 22.

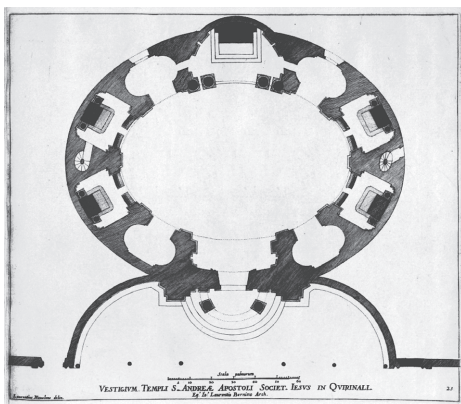


fig. 10.1 Le Bernin. Saint-André au Quirinal. Une rotonde

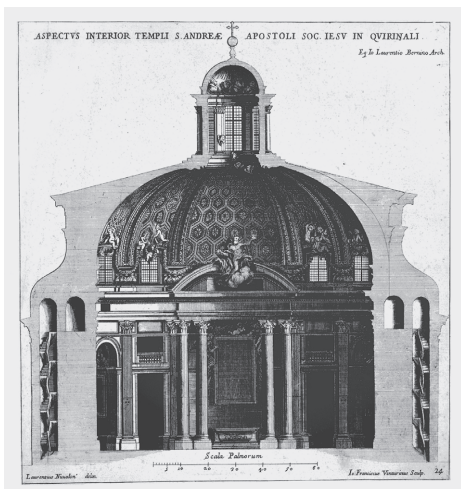


fig. 10.2 Saint-André au Quirinal. Coupe

## Baroques romains : Le Bernin vs. Borromini

À Saint-André du Quirinal, pour créer un environnement de piété, Le Bernin a mobilisé toutes les ressources disponibles de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. L'église est une *Assomption* construite. Un épisode « visuel » de l'Histoire Sainte face auquel « les pèlerins sont les témoins d'un événement divin et sont encouragés à l'éprouver avec tous leurs sens ». C'est-à-dire captivés par le réalisme des images peintes et de la sculpture. Si l'on veut pleinement comprendre cette remarque de Hibbard<sup>3</sup> il faut alors suspendre notre incrédulité, croire à la transfiguration solaire de l'or, s'émerveiller de Saint-André martyr flottant sur un nuage à la base de la coupole, admettre qu'après avoir brisé le fronton de l'autel au fond duquel on exécute son supplice son âme s'envole dans les limbes de la nef revêtue de marbres polychromes et d'ors où l'attendent des cortèges de chérubins. Pour l'opposer à ce catéchisme architectural, allégorique, Argan dira de l'architecture de Borromini, à quelques pas de là, qu'elle « ne se veut pas la représentation exemplaire et rassérénante d'un drame, mais bien un drame en acte »<sup>4</sup>.

« Drame en acte », ou spectacle dramatique ?

Entre les deux églises existent quelques ressemblances et beaucoup de différences. Le plafond des deux églises est une coupole ovale. À Saint-André elle naît à mi-hauteur, tandis qu'elle monte aux deux tiers à Saint-Charles. Saint-André est une rotonde ovale [fig. 10.1], une paroi épaisse soutient sa coupole. On entre dans l'ovale par le grand côté. La nef est donc large (24 mètres) et peu profonde (16 mètres) [fig. 10.1 et fig. 10.2]. Une disposition qui élargit la scène du drame et rapproche le fidèle de la chapelle principale. Celle-ci est un petit temple, ovale lui aussi, creusé dans une profonde cavité de la rotonde, là où est peinte la scène du martyr dont l'âme joyeuse prend son envol assise sur des chérubins<sup>5</sup>. Derrière le porche intérieur où se tient le petit temple-autel [fig. 10.2] tombe une lumière rasante, chiche, sur le martyr. Tandis que, dans la nef qui est enceinte d'arcades sur piliers comme le serait une place devant une église, nous sommes sous une coupole, ovale et assez basse pour nous envelopper, comme au Panthéon, dans son orbe. Ses rayons solaires, dorés, qui s'élèvent nous conduisent vers la lanterne. En somme, sous ce prêche de marbre et d'ors nous assistons à la béatification d'un martyr. La montée au Ciel, sculpture et peinture la racontent, « l'effet Panthéon » nous y immerge. À Saint-André un drame, un récit, se dénoue sous nos yeux, respectueux de la

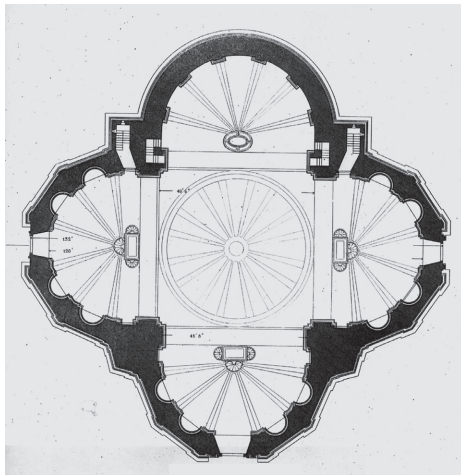


fig. 10.3 Atelier de Bramante. Consolazione de Todi. Un plan en croix grecque

légende selon laquelle lors de la crucifixion du martyr, un éclat solaire intense aurait traversé le ciel.

Aucun « spectacle » équivalent à Saint-Charles qui cependant, par sa paroi ininterrompue, a l'air d'une sorte de rotonde ovale. Il n'y a qu'une seule pièce, trois fois plus petite. On y entre par le petit côté. Croisée, chapelles, nef, autel se tiennent dans les 200 m<sup>2</sup>. La pièce est allongée, étroite. À l'intérieur, on n'est jamais qu'à 5 mètres du mur, de ses colonnes engagées et de son entablement hauts de 10 mètres, qui enferment littéralement [fig. 10.3]. 15 mètres plus haut la coupole ovale, semble avoir subi la même élongation que la nef. Aucune fenêtre visible cependant. Toute la lumière paraît descendre de la coupole, blanche. Pour la soutenir il y a des arcs torsadés et des voûtes aplaties. L'entablement, les arcs sont exceptionnellement moulurés et comme froissés de plis. En somme, dans cette nef très confinée, quand nous levons les yeux la lumière, croissante, nous rassure. Elle s'intensifie jusqu'à l'éblouissement miraculeux de la lanterne. Qu'il ait fallu pour cela, comprimer, aplatir, torsader, étirer les structures de l'église, n'est-ce pas un drame chrétien en acte ?

## Contre-Réforme : sentiment de l'infini, petitesse, dolorisme

Du Bernin, ou de Borromini l'église baroque romaine fut d'abord l'environnement bâti d'une piété nouvelle. Quand, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les guerres de religion embrasèrent l'Europe, l'harmonie de la chrétienté sur quoi reposait l'Humanisme de la Renaissance sembla à ce moment totalement anéantie. En réponse, la papauté enseigna aux croyants une foi dogmatique et une piété intransigeante où « à la joie de la rédemption sembla se substituer l'angoisse du Salut »<sup>6</sup>. L'architecture des églises s'engagea à répandre parmi les fidèles cette anxiété.

Déjà inquiète des attaques du schisme réformiste la piété post-tridentine dut ensuite endosser l'effondrement du système astronomique ptoléméen sur quoi le christianisme reposait depuis l'antiquité grecque. En 1543, Copernic démontrait géométriquement que la terre n'était pas le centre de l'univers des neuf planètes, mais un satellite du soleil. Giordano Bruno, un moine dominicain tenta d'intégrer cette nouvelle cosmologie

3 Hibbard, *Le Bernin*, op. cit., p. 141.

4 Argan, *Borromini*, op. cit., p. 41.

5 Illustration du psaume : « Il monta sur les chérubins et prit son vol » (Ps. XVII, 11).

6 Émile Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, Paris, Flammarion, 1965, p. 64.

au christianisme. Il écrivit qu'« il est donc d'innombrables soleils et un nombre infini de terres tournant autour de ces soleils » (*De l'infini, de l'Univers et des Mondes*, 1584) et fut brûlé vif par l'Inquisition pour ne pas l'avoir abjuré. Galilée en vérifia expérimentalement l'exactitude et la publia, au prix de sa liberté, en 1610 (*Sidereus Nuncius*). De ce jour, l'anéantissement scientifique du système ptoléméen confrontait la chrétienté à un monde infini, à des épisodes de Création incertains et l'Homme, déchu du centre de l'Univers, à sa petitesse galactique si bien décrite dans un sermon de Bossuet: « C'est une entreprise hardie d'aller dire aux hommes qu'ils sont peu de choses [...] O Dieu! encore une fois qu'est-ce que de nous? si je jette la vue devant moi, quel espace infini où je ne suis pas! Si je la retourne en arrière, quelle suite effroyable où je ne suis plus! Et que j'occupe peu de place dans cet abyme immense du temps. Je ne suis rien: un si petit intervalle n'est pas capable de me distinguer du néant » (*Sermon sur la mort*, 1662).

Cette expérience de la petitesse, l'église romaine tenta de l'obtenir en conjuguant les effets lumineux du clair-obscur, le réalisme perspectif des fresques murales et l'ampleur des nefes. Wölfflin écrivit que « l'architecture baroque, et avant tout les espaces immenses de ses églises, emplit l'esprit d'une sorte d'ivresse [...] On voudrait s'abandonner à l'infini. La religiosité, ranimée par les jésuites, utilise avec prédilection la représentation des espaces célestes infinis »<sup>7</sup>. Et pour suggérer l'immensité d'un espace, au réalisme de ces cieux peints, Wölfflin ajoutait « la magie de la lumière »: « les intérieurs d'église font apparaître et introduisent dans l'art un sentiment tout nouveau de l'espace, tendu vers l'infini: la forme se dissout pour laisser la place au pittoresque dans son acception la plus haute, c'est-à-dire la magie de la lumière »<sup>8</sup>. Cette magie que les historiens appelèrent Luminisme enrôlait l'ombre non comme un résultat physique de la lumière mais, au contraire, comme une condition de son éclat. Bossuet l'expliquait: « Grandeur humaine, je le dis encore une fois, de quelque côté que je t'envisage, je ne vois rien en toi que je considère, parce que, de quelque endroit que je te tourne, je trouve toujours la mort en face, qui répand tant d'ombres de toutes parts sur ce que l'éclat du monde voulait colorer... De sorte que je ne crains point d'assurer que c'est du sein de la mort et de ses ombres épaisses que sort une lumière immortelle pour éclairer nos esprits ». Que les églises fussent immenses ou modestes et leur immensité réelle ou en trompe-l'œil, la petitesse de l'individu devait, entourée d'ombre, s'y éprouver.

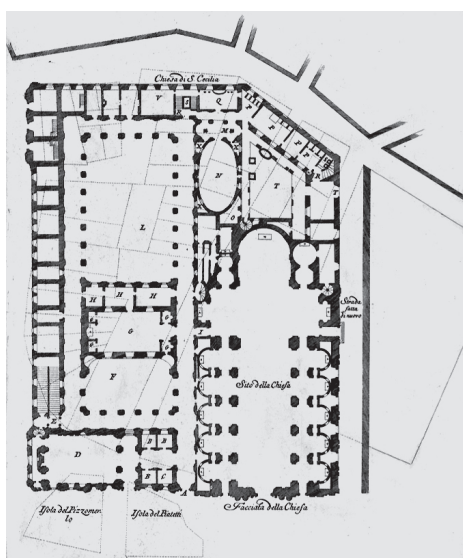


fig. 10.4 L'Oratoire et la Chiesa nuova

## Dolorisme : courbures et déformations géométriques

La conquête du Salut mit aussi à l'épreuve la pratique quotidienne du croyant et particulièrement celle du clergé. Quand les Jésuites publièrent les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, en 1548, ils diffusèrent un manuel de prières, de pénitences et de mortifications destinées au gain du Salut. Il enseignait une discipline de l'esprit et du corps, les modalités d'une mise à l'épreuve assidue qui promettait qu'à la répéter, la douleur qu'on s'infligeait par contrition deviendrait joie et ravissement. Gagner ainsi la *grâce* en se maltraitant concernait au premier chef le corps des serviteurs de l'Église. Alors, pourquoi pas l'église elle-même.

C'est d'abord à Saint-Charles que Borromini expérimenta ces déformations planimétriques et murales dont on a déjà parlé. Voûtes aplaties, arcs torsadés, ovales ou ellipses restituèrent architecturalement le *dolorisme*, cette nouvelle veine de piété pénitentielle qu'honorait l'église des Trinitaires Déchaussés. Argan qualifia la religiosité inquiète de Borromini d'« anxiété d'une spiritualité qui cherche à se libérer et à se délivrer de la matière »<sup>9</sup>. Ce qui, pour un chrétien, signifiait quitter son corps, pour un chrétien de la Contre-Réforme le mortifier et pour l'architecture soumettre visiblement le squelette mural à des épreuves de charge verticale et de compressions latérales, autrement dit de déformations.

## Façades courbes

Considérons ce « drame » de mitoyenneté qu'est la rivalité opposant la façade de la Chiesa Nuova, (construite antérieurement) à celle de l'Oratoire de San Filippo Neri qu'édifia Borromini (1637, 1643). Elles ont sensiblement la même largeur [fig. 10.4], mais la perspective [fig. 10.5] montre que celle de l'Oratoire s'impose en dépit de sa moindre hauteur et de son retrait par la courbure de toute sa façade et la contre-courbure de son porche. C'est en parlant de l'extension d'un *corps* humain que Borromini décrit lui-même celui de la façade de l'Oratoire : « Je l'ai imaginée comme un corps humain les bras ouverts, comme s'il embrassait tous ceux qui entrent ; lequel corps, bras ouverts, est divisé en cinq parties, il y a la poitrine au milieu, et les bras, chacun en deux travées,

7 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de poche, 1989, p. 191.

8 *Ibid.*, p. 151.

9 Argan, *Borromini*, op. cit., p. 19.

dans laquelle ils s'enfoncent. La partie médiane de la façade est en forme de torse, et les parties latérales en forme de bras [...]. Mais parce que l'Oratoire est le fils de l'Église [...], il est fondé que la façade de l'Oratoire, fille de la façade de l'Église, soit plus petite, moins décorée, et de matériaux moins nobles ; là où elle était de travertin on a résolu de le faire en terre cuite, et là où cela était d'ordre corinthien, de le faire avec les membrures du bon ordre, bien en saillie avec les parties du bâtiment, plutôt que de les décorer, ou de les amplifier »<sup>10</sup>.

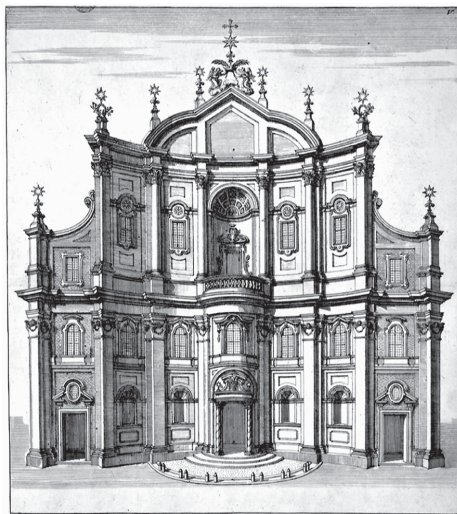


fig. 10.6 Francesco Borromini. Façade incurvée de l'Oratoire de San Filippo

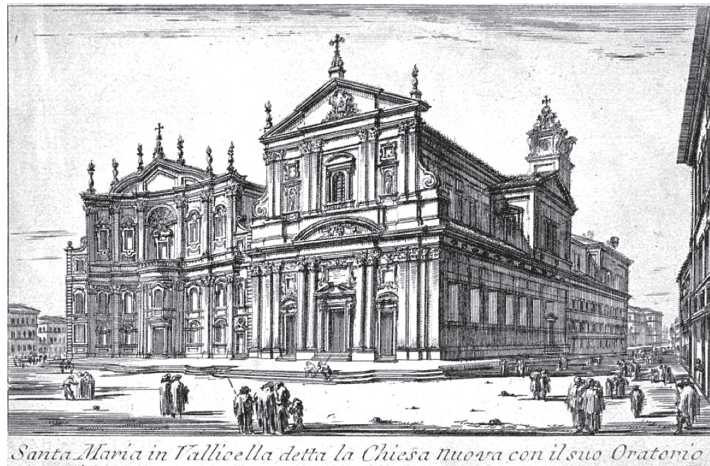


fig. 10.5 Francesco Borromini. L'Oratoire de San Filippo et la Chiesa nuova

Il y a derrière la façade courbe du monastère mitoyen de l'église-mère des Oratoriens, et parallèlement à elle, une salle de concert, une bibliothèque, des vestibules [fig. 10.4]. Vue de la rue, la haute façade symétrique semble le pignon d'un bâtiment allongé et lui aussi symétrique. Or il n'en est rien. La salle de concert et la bibliothèque de l'Oratoire sont bien derrière la façade sans y apparaître aucunement. La façade est comme un rideau posé devant. La Congrégation qui n'était pas un ordre, mais une « société de prêtres séculiers » se consacrait à l'enseignement de la foi et non à une vie recluse. Elle recevait là du public, lecteurs ou auditeurs de musique sacrée. D'où cette haute stature de la façade, torse droit, bras grands ouverts, qui est une adresse aux passants, à la ville [fig. 10.6].

## Déformations : charge et supports saillants, compressions latérales et courbures

Or, depuis le Concile de Trente, une règle imposait que les églises dominent. L'Oratoire ne pouvait qu'endosser un rôle subalterne. Il lui fallait se soumettre à l'alignement tandis que l'église sortait du massif urbain pour s'en distinguer.

Ainsi n'ayant d'autre moyen de se grandir, la façade de l'Oratoire s'est incurvée. Pressée d'un côté par une aile du monastère et de l'autre par l'église, elle se courba (concave) et avança ses pilastres d'extrémité par devant l'alignement. Sa façade augmenta d'autant sa surface apparente sur la place. Pour atteindre une hauteur concurrente, on la chapeauta d'un fronton imposant, sans rien derrière qui l'alourdissait et pesait sur ses étages. Ce poids fit que des membrures saillantes et larges encombrèrent le bas et gênèrent les ouvertures. Quant au porche proprement dit, il lui fallut s'imposer par une contre-courbure (convexe), bombant le torse si l'on peut dire, dans le mince intervalle entre deux pilastres [fig. 10.6]. C'est donc en contrant les effets combinés d'une surcharge et des compressions latérales mitoyennes que la façade de l'Oratoire s'affirma. Sur sa gravure, Borromini n'a pas manqué de souligner que la lumière du jour ombrait différemment de sa voisine rectiligne une façade courbe [fig. 10.6]. La façade de l'Oratoire nous enseigne que poids apparent et compressions mitoyennes causent des déformations de la géométrie, puis de la matière qui, finalement, captent distinctement les modulations de la lumière.

Un autre exemple de façade le confirmera. Celle du « Collège pour la Propagation de la Foi » (1646-1664) qui s'est édifiée entre deux corps de bâtiments existants de ce « palais », déjà construits par Le Bernin. Ici il suffisait d'affirmer la centralité du porche principal du « Collège » et de son corps de bâtiment, difficilement dominant comme on le voit [fig. 10.7]. Le « Collège » était une administration du Vatican qui contrôlait l'évangélisation en Orient. À l'inverse de l'Oratoire, il n'accueillait pas de public. Rompant l'horizontalité des façades existantes, avec son attique et ses pilastres « colossaux » évoquant ceux de Saint-Pierre, le bâtiment s'annonçait pour ce qu'il était : une succursale administrative pontificale.

Bien que différente en tous points de celle du Bernin, la façade en respecte cependant le rythme des travées, l'entrecolonnement préexistant. Là commence la pression mitoyenne : il y a sept travées, trop étroites pour la solennité de l'ordre « colossal » qu'exige le rang du palais. Son attique « vatican » y contribue, mais charge les pilastres qui s'épaississent et ne laissent que des intervalles réduits dont pâtissent les ouvertures et leurs embrasures. Un enchaînement responsable de toutes les déformations de la façade.

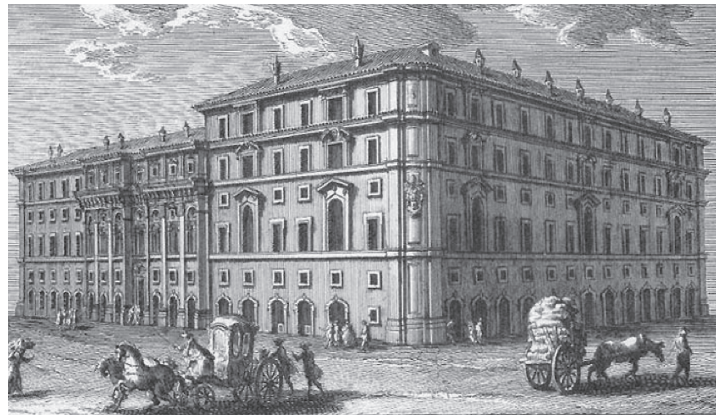


fig. 10.7 Francesco Borromini. À gauche, corps central (entrée) du Palais pour la propagation de la foi

## Courbes et contre-courbes

Observons : le corps du bâtiment est dans l'alignement des deux ailes du Bernin. Seules les grandes membrures font fortement saillie par-devant celles-ci et débordent de l'alignement. Il n'y a pas de bras ouverts ici, mais de hauts pilastres franchissant deux étages qui campent une sorte de garde-à-vous solennel, pour reprendre le vocabulaire des attitudes corporelles déjà suggéré. Les 7 travées se sont ajustées au rythme des ouvertures du Bernin, mais 8 larges pilastres réduisent les intervalles disponibles et gênent le cadre des nouvelles ouvertures dans leur embrasure [fig. 10.8]. Ce manque de place pénalise particulièrement la travée centrale, celle du porche, contrainte comme à l'Oratoire de se dilater en courbe. La façade se creuse pour accueillir le porche, lui-même rattaché à la fenêtre principale (courbée elle aussi, mais en sens inverse, convexe) qui le surmonte [fig. 10.9]. Concave et convexe, courbe et contre-courbe se combinent pour grandir cette portion de façade où loger une entrée monumentale malgré l'étroitesse de l'intervalle [fig. 10.8].

À l'étage, l'embrasure des fenêtres en tabernacle accuse les petites déformations géométriques issues de l'ensemble. C'est un rectangle allongé distinct des autres ouvertures. Là où il ne devrait y avoir qu'une embrasure franche, il y a trois cadres successifs. En premier plan l'arc frontal et ses colonnettes d'appui, ovale et non en plein-cintre comme à l'ordinaire, signale la compression latérale des pilastres. Lui succède dans l'embrasure un arc de taille intermédiaire, ovalisé aussi, appuyé sur deux colonnettes gênées par les précédentes. Elles sont posées de biais. Enfin, la menuiserie proprement dite au cadre plus étroit encore avec ses colonnettes et leur linteau que protège le traditionnel arc de décharge au-dessus se positionne au fond [fig. 10.10].

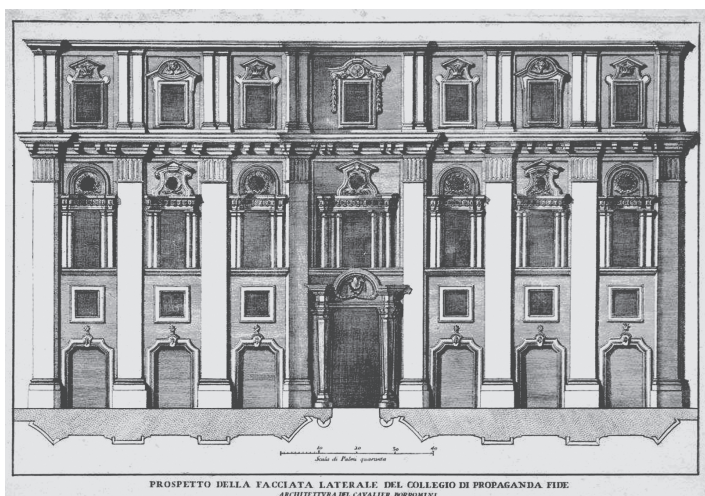


fig. 10.8 Francesco Borromini. Palais pour la propagation de la foi. Façade du corps central. Élévation et plan



fig. 10.9 Palais pour la propagation de la foi. Porche



fig. 10.10 Palais pour la propagation de la foi. Décomposition de l'embrasure

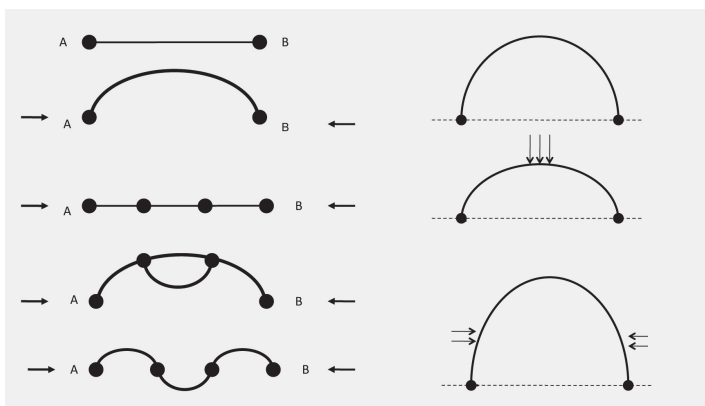


fig. 10.11 Entre deux points A et B, courbe et contre-courbe agrandissent le mur. Sous les pressions latérales l'arc circulaire s'ovalise

11 Argan, *Borromini*, op. cit., p. 65.

## Saint-Charles aux Quatre Fontaines (1634-1667): « un drame en acte » (Giulio-Carlo Argan)

De taille modeste, l'église est en fait la chapelle d'un petit monastère que Borromini construisit pour l'ordre des Trinitaires Déchaussés entre 1634 et 1667, date à laquelle il acheva la façade. La mission charitable des Trinitaires les consacrait à l'amélioration du sort des prisonniers, à éclairer l'existence des enchaînés qui croupissaient aux cachots, comme d'autres ordres se vouaient aux malades ou à l'éducation. « Déchaussés » ils l'étaient car l'Ordre des Trinitaires avait adopté la Règle des *Carmélites Déchaux*, fondée, un siècle avant, par Thérèse d'Avila. En matière immobilière leur Règle, exposée dans le *Livre des Fondations* (1582), les obligeait aux vœux de pauvreté, excluant tout soutien de riches donateurs afin « qu'une fondation soit due au travail et à la pauvreté »<sup>12</sup>.

Appelé à construire un monastère Déchaux, on imagine difficilement Borromini ignorant du *Livre des Fondations* qui en raconte une dizaine. Les Déchaussés s'interdisaient la richesse, il fallait exclure le marbre, le travertin et les ors, c'est-à-dire transcrire par d'autres moyens l'environnement d'humilité et de piété pénitentielle d'un monastère Déchaux.

L'exiguïté de leur parcelle à l'angle de deux rues, leurs moyens réduits, les contraintes ordinaires du programme d'un monastère (jardin, habitations, réfectoires, bibliothèque, église, cloître, etc. [fig. 10.12] défiaient l'ambition de bâtir à Rome un siège digne d'une Congrégation espagnole. Plus que dans d'autres projets le « drame en acte », que décrit Argan en ces termes, « les plans de Borromini sont presque toujours l'élaboration tourmentée d'un thème spatial qui [...] se complique et se transforme »<sup>13</sup>, est ici centralement celui de la petitesse, du dénuement et de l'exiguïté. Alors, s'il fallait identifier le « thème spatial » à l'œuvre à Saint-Charles, il serait celui-là : quelles déformations subissent le squelette et la chair d'une église qui ambitionne la grandeur dans une surface si réduite ? Autrement dit, comment dresser un dôme et ses superstructures au-dessus de 200 m<sup>2</sup> bâtis de briques revêtues de stuc et sans le moindre marbre, la moindre dorure ?

## Un plan centré, mais étroit et allongé

Avant de manquer pour l'église, la place manquait au monastère. Pour en contenir le programme malgré tout, il a fallu déformer géométriquement les angles du cloître, le plan de l'église, la forme de la sacristie, gagner deux mètres de plancher utile sur les épaisseurs murales. Une fois les éléments principaux du monastère installés en plan, cloître, cellules, réfectoire, bibliothèque, jardin, réserves, l'emprise résiduelle de l'église laissait un rectangle étroit et allongé, coincé entre la rue et le cloître d'un côté, la sacristie et des chambres à l'étage, de l'autre. Une implantation somme toute ordinaire dans un monastère [fig. 10.12].

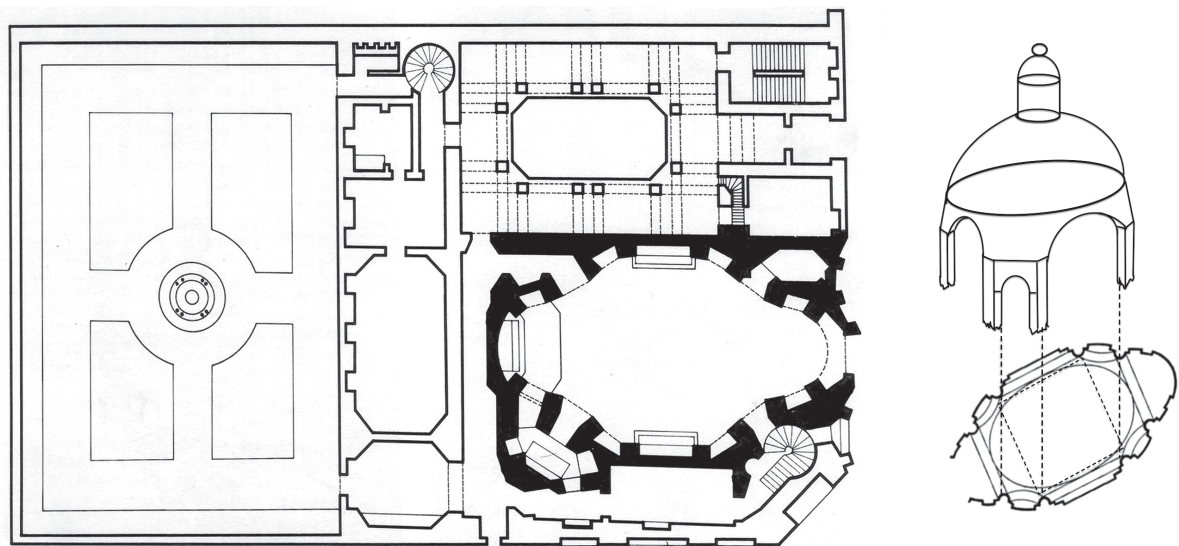


fig. 10.12 Le monastère des Trinitaires et Saint-Charles aux Quatre Fontaines. Le dôme ovale sur pendentifs

Il faut donc partir de l'étroitesse de ce rectangle allongé d'à peu près  $17 \times 11$  mètres pour suivre la genèse des déformations spatiales qui affectent le plan de l'église, son intérieur, puis ses murs amincis, et finalement sa matière.

Ici, pendant l'office, le fidèle est invité à vivre une expérience sensorielle que sollicite la prière favorite des Trinitaires intitulée *Couronne des Antiennes* : « O Oriens, splendeur de la lumière éternelle et soleil de Justice : Viens, Seigneur, illuminer ceux qui habitent les ténèbres et l'ombre de la mort ». Les « habitants des ténèbres » furent les emprisonnés qui, au fond des cachots, espéraient la Lumière. Et ici, ce fond de cachot où la lueur ruisselait

12 Sainte Thérèse d'Avila, *Le livre des Fondations*, Paris, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1962, p. 95.

13 Argan, *Borromini, op. cit.*, p. 41.

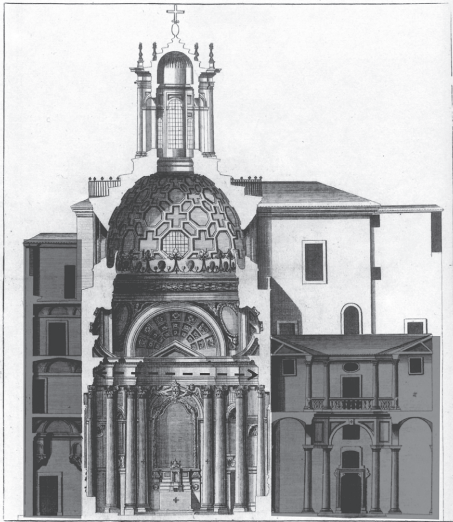


fig. 10.13 Saint-Charles. Coupe transversale. Étroitesse et verticalité

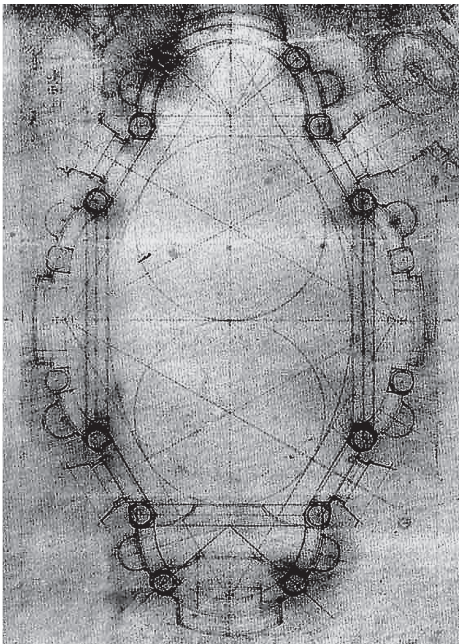


fig. 10.14 Borromini. Saint-Charles. Construction géométrique de la nef

jusqu'à eux, était une nef haute, étroite, murale, aveugle. Quant au « soleil de Justice » que peut représenter un rayonnement intérieur, il lui fallait idéalement une coupole hémisphérique, un plan centré, mais ici susceptible d'être inclus dans l'épure d'un rectangle. [fig. 10.13].

Et après : quel plan centré choisir ? Cylindrique comme le Tempietto de Bramante, carré comme la chapelle Médicis de Michel-Ange, en croix grecque comme la *Consolazione* de Todi [fig. 10.3] ? Les Instructions Tridentines l'exigeaient allongé et en croix. La moindre des exigences pour cette église dédiée au cardinal Charles Borromée responsable des directives architecturales du Concile. Seule la croix grecque répondait à la double requête. Au bout du compte, le « thème spatial » de Saint-Charles se reformulait ainsi : que deviennent une croix grecque et son dôme une fois comprimés dans un rectangle ?

## Déformations géométriques du plan en croix grecque

Sur la foi d'un dessin de Borromini, on peut même supposer qu'avec ses branches terminées en absides semi-circulaires la croix grecque modèle fût la *Consolazione* de Todi. En plan tout au moins [fig. 10.3]. Quant aux opérations successives de déformations géométriques, elles nous sont connues par ce même schéma, très explicatif, dessiné sur le plan et qui est celui de la construction d'un ovale illustrant tous les manuels de géométrie [fig. 10.14 et fig. 10.15].

Suivons-le : à la place du carré où s'inscrit initialement le cercle du dôme [fig. 10.3], il y a un rectangle fait de deux triangles équilatéraux tête-bêche. Deux cercles y sont à leur tour inscrits, tangents l'un à l'autre [fig. 10.14]. Leurs circonférences aux extrémités du grand axe sont celles de l'ovale du nouveau dôme. Deux arcs de cercle, dont le centre est un des sommets communs aux triangles, bouclent la figure. Les extrémités du grand axe de l'ovale n'ont plus de points porteurs, mais quatre piliers et deux arcs supplémentaires y pourvoient. Maintenant quatre arcs servent d'appuis à l'ovale du dôme, deux sont longs et s'appuient sur les quatre piliers du carré initial qui subsiste, deux autres, courts s'appuient sur quatre colonnes devant les absides semi-circulaires.

Du dôme d'origine subsistent quatre piliers sur quoi repose partiellement la coupole ovale. Des quatre absides de la croix initiale, deux sont déformées, comprimées, deux toujours semi-circulaires mais rétrécies. [fig. 10.14]. À travers le pan mural qui les rejoint, quatre passages desservent sacristie et monastère. Ainsi jumelés les piliers font d'épaisses piles creuses qui soutiennent

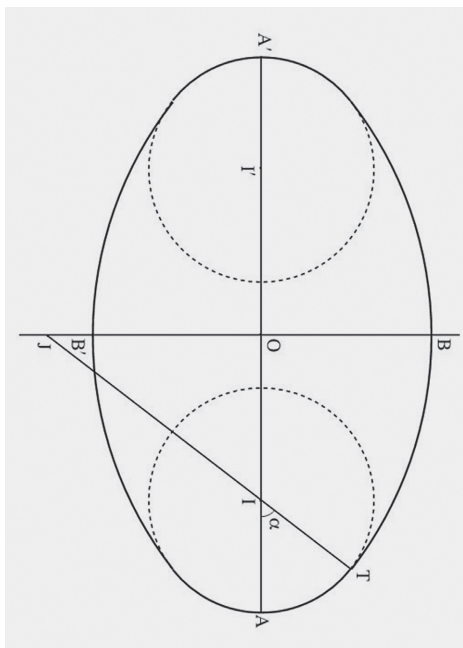


fig. 10.15 La construction géométrique de l'ovale

tous les arcs et absorbent leurs poussées. Ainsi, parfaitement continu autour de la nef, on imagine que le mur qui l'entoure est porteur et ce d'autant que l'entablement proéminent qui couronne ce mur y insiste. Or il n'en est rien. Le plan en poché de la figure 11 révèle la minceur des parois au niveau des chapelles latérales. Elle est telle, que le mur ne peut être porteur. Sa minceur a permis de gagner deux mètres pour l'habitabilité du monastère. Le dôme repose donc bien sur quatre arcs et quatre piles. C'est un véritable dôme sur pendentifs visuellement en appui sur quatre paires de colonnes ornant quatre piles épaisses et creuses.

Au bout du compte, on se tient dans une nef qui, bien qu'allongée et couverte d'une coupole ovale, contient toujours son carré et ses quatre piliers d'origine. Ces déformations de la croix grecque nous parlent parce qu'il en subsiste, comme on l'a vu, un souvenir dans la forme finale. L'entablement épais et débordant en décrit le résultat cruciforme. On lève un peu les yeux et la croix déformée apparaît, sans nom géométrique. Ce pourrait être losange « ovalisé » ou ovale « losangisé » [fig. 10.16]. Dans cet espace allongé et étroit les 22 mètres de hauteur de paroi d'une « nef » de 11 mètres de large communiquaient aux fidèles à la fois la mesure de leur petitesse et une sensation de clausturation, de captivité [fig. 10.13] tant cette étroitesse enfermait. Alors, dès que le prêche y invitait, le regard se tournait vers la coupole et l'étage des pendentifs où les plis des murs, les voûtes aplaties, les arcs torsadés, l'éblouissement de la lanterne, semblaient résonner avec les exhortations pénitentielles de l'Oraison.

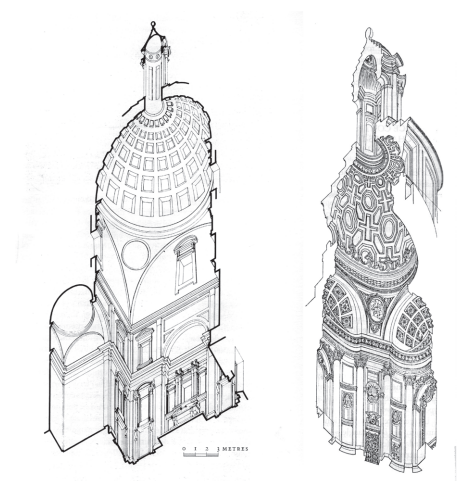


fig. 10.17 Volume, surfaces, lignes. Comparaison entre Saint-Charles et la Nouvelle Sacristie de Michel-Ange (d'après Paolo Portoghesi)



fig. 10.16 Les trois étages de la nef et les déformations des branches de la croix grecque. La coupole repose sur quatre arcs. Deux torsadés et surbaissés. Deux en plein cintre

## Déformations murales consécutives

Les déformations géométriques affectent d'abord les parties vitales de l'église : arcs, entablements, piliers. Viennent ensuite les surfaces entre ces membrures. On voit qu'elles ont ici quasiment disparu, remplacées par des profils, des lignes, des reliefs, une texture. C'est tout à fait inédit. On s'en rend compte en comparant ces murs à ceux de la Nouvelle Sacristie de Michel-Ange dont les parois alternent surfaces et membrures. Ici, de bas en haut, la moindre surface semble devenue un entrelacs de profils [fig. 10.16 et fig. 10.17]. La coque du dôme s'incruste de motifs polygonaux (hexagone, octogone et croix) que déforme son élongation ovale. Quand elles sont aplaties, les voûtes se plissent de caissons trapézoïdaux réguliers et à rosaces, distordus. Les pendentifs s'incrustent eux de médaillons ovalisés. La moindre membrure est incisée de moulures, redondantes, qui ombrent sa surface et soulignent ses déformations de sorte qu'au final, les profils, devenus communs aux membrures et aux surfaces de remplissage, ont aboli leur contraste [fig. 10.16]. Toutes ces déformations du squelette et de la *chair* se constatent dans la coupe longitudinale [fig. 10.18].

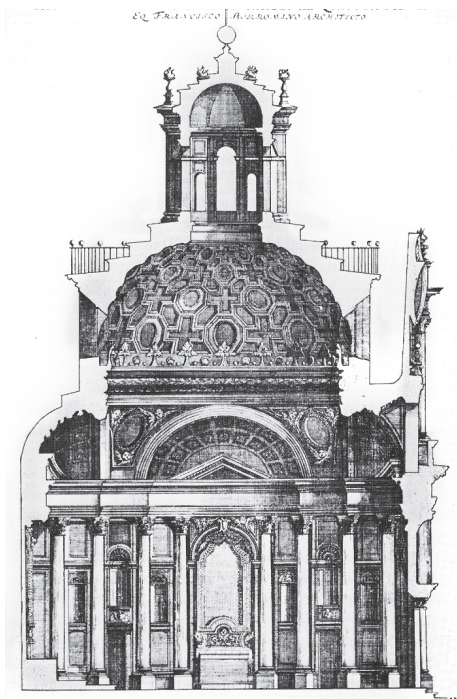


fig. 10.18 Coupe longitudinale révélant les élongations. Coupole étirée, voûte aplatie, arcs torsadés



fig. 10.19 Les profils abolissent la surface

## La surface murale disparaît sous les profils de stuc : luminisme

Il n'y a, dans cette nef entièrement construite de briques de bas en haut, qu'un seul matériau apparent, le stuc clair. Pour les Trinitaires, il devait incarner la « chair » d'un corps pénitentiel qui en venait, tout en haut, à se dématérialiser par une sorte de « miracle » lumineux, l'intensité éblouissante de la lanterne. Aujourd'hui, ce dispositif d'éclairage nous stupéfie encore et on imagine le saisissement du fidèle voyant littéralement planer la colombe du Saint-Esprit dans la lanterne. L'illusion provenant autant des vitrages abondants de la lanterne qu'à l'omniprésence grandissante de l'ombre dans les plis du stuc en dessous d'elle. Le stuc est partout, avec ses creux naturellement ombrés [fig. 10.19]. À l'exception d'un appoint de lumière sur l'autel venu d'une fenêtre, discrète, au-dessus de l'entrée, la lumière pénètre par la lanterne et, surtout, par quatre fenêtres invisibles à l'assise du dôme. Il n'y a donc qu'une source apparente : l'éclairage homogène de la coupole. Il répartit équitablement sur les murs une lumière frisante sans ombres cardinales, mais qui, rasant la saillie des profils, en ombre tous les creux. Le dispositif est simple : la lanterne éblouit, la coque interne du dôme rayonne

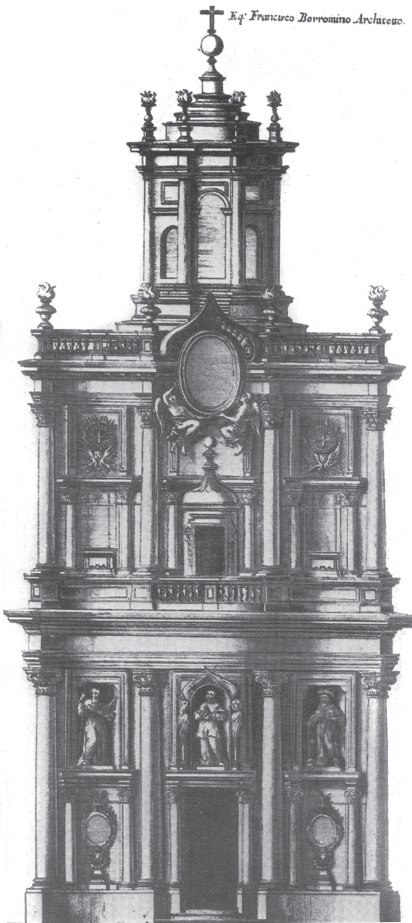


fig. 10.20 Façade. Élévation

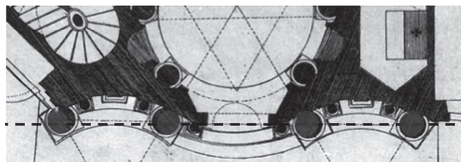


fig. 10.21 Entre les membrures courbe et contre-courbe

sur les murs qui s'assombrissent vers le bas au-devant des profils et s'obscurcissent dans la profondeur de leurs reliefs. Comme en écho au sermon de Bossuet, dans la nef l'ombre règne partout où parvient la lumière. Mais le fidèle ne voyant aucune source lumineuse, constatait l'inverse. La lumière lui semblait parvenir d'un tissu d'ombres ponctuelles et de petites clartés sorties d'une ciselure de stuc. Cette « luminescence » apparente de la paroi grandissait en montant, jusqu'à éblouir dans la lanterne. De ce dispositif illusionniste, caractéristique du *luminisme* baroque, Argan disait que « l'inversion des plans concaves et convexes chère à Borromini pour obtenir une rapide alternance des zones d'ombre et de lumière se révèle enfin pour ce qu'elle est : une manière de concentrer la lumière sur la forme afin que cette dernière rayonne d'elle-même, devienne elle-même une source lumineuse »<sup>14</sup>.

Quant à la façade de San Carlino, sa taille veut en imposer à la rue. Trop en retrait le dôme ne pouvait se signaler à la vue du passant. Pour dominer le massif urbain la façade s'est donc dressée comme un rideau devant le bâtiment [fig. 10.18]. Ce sont deux étages dont le supérieur se rehausse d'une forte corniche et d'un imposant médaillon [fig. 10.20]. Dans ces conditions tout ce qui grandit visuellement la façade pèse sur elle et épaisit l'étage bas. Faire masse, en imposer, n'est pourtant pas sa seule raison d'être. En multipliant les cadres destinés aux statues ou aux bas-reliefs votifs (il y en a 10 sur la façade) elle obéit aussi aux Instructions du Concile pour les façades d'églises. Partout des niches, des cadres réclament leur place. Il faut les regarder entre ces quatre grandes colonnes engagées et bien alignées qui les gênent tant. Courbe et contre-courbe grandissent leurs intervalles trop étroits [fig. 10.11 et fig. 10.21]. Certains se creusent d'autres se bombent, les niches s'incrudent. En somme, pour en imposer aux constructions voisines cette façade use de moyens déjà décrits [fig. 10.6] et on ne peut que répéter à son sujet ce qui a été dit de celle de l'Oratoire.

14 Argan, *Borromini, op. cit.*, p.85.