



HAL
open science

Santini Aïchl : un architecte baroque-gothique en Bohème

Bruno Queysanne, Claude Chautant, Patrick Thépot

► **To cite this version:**

Bruno Queysanne, Claude Chautant, Patrick Thépot. Santini Aïchl : un architecte baroque-gothique en Bohème. [Rapport de recherche] 271/85, Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble / Association grenobloise pour la recherche architecturale (AGRA). 1984. hal-01889882

HAL Id: hal-01889882

<https://hal.science/hal-01889882>

Submitted on 8 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

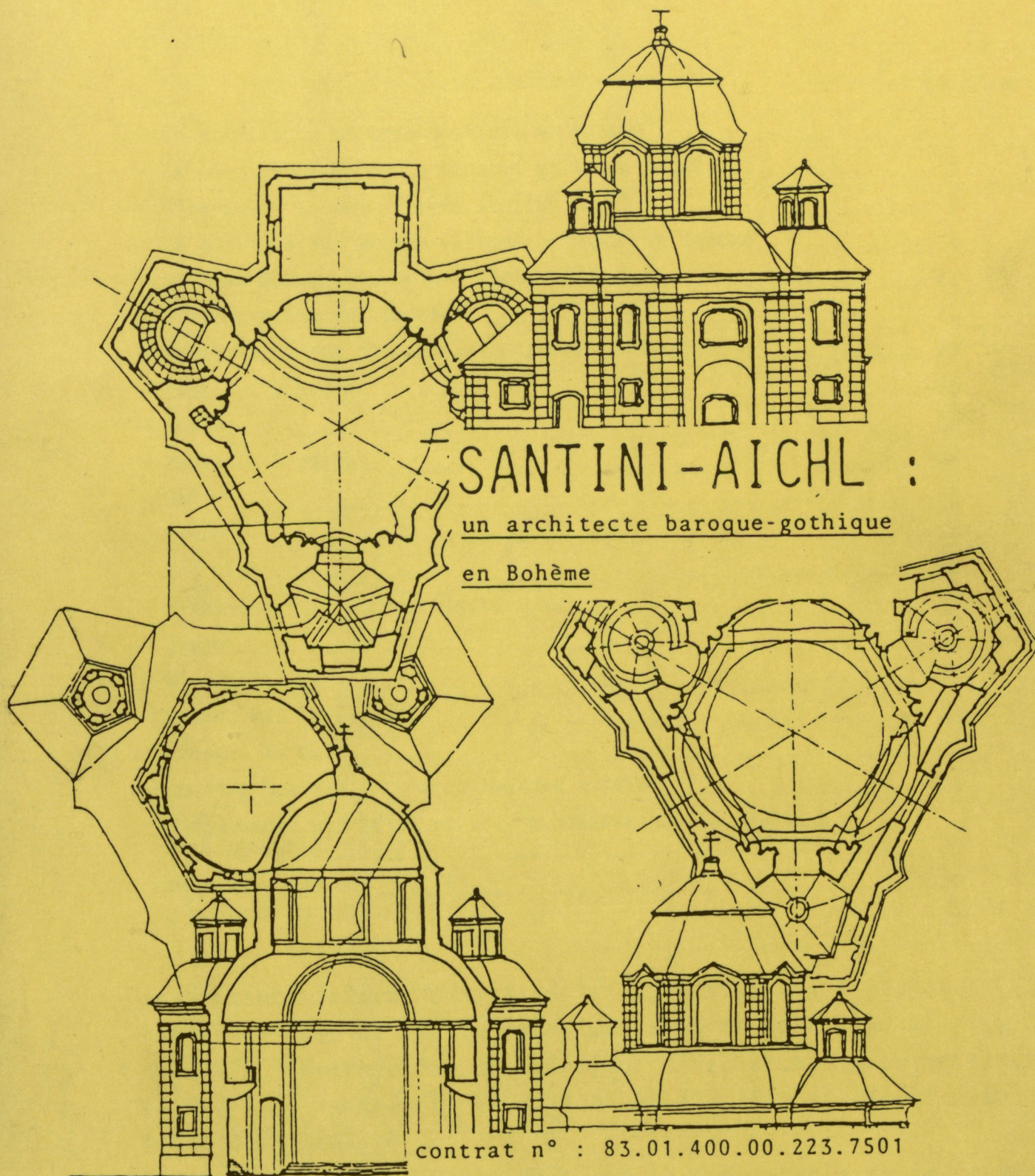
271

— ECOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE —

A.G.R.A.

10 galerie des Baladins

38100 GRENOBLE



SANTINI-AICHL :

un architecte baroque-gothique

en Bohème

contrat n° : 83.01.400.00.223.7501

Bruno Queysanne avec Claude Chautant
et Patrick Thepot

(assistés de Patricia Delmas et Philippe Guinot)

- SOMMAIRE -

	n° de pages
- Un architecte baroque-gothique en Bohême.....	1
- La connivence entre le baroque et le gothique.....	4
- Biographie de Jean-Blaise Santini Aichl.....	6
- La question du "Groupe radical baroque" de Bohême.....	9
- St Jean Népomucène ou une histoire de langue.....	11
- Bibliographie sur Santini.....	13
- Chronologie des oeuvres principales de Santini.....	17
- Ždár nad Sázavou.....	20
- Sedlec.....	38
- Panenske Břejany.....	45
- Zeliv.....	51
- Lomec.....	57
- Běstvína.....	60
- Mladotice, Čelýn, Manriánské Týnec.....	62
- Zvole.....	63
- Kladruby.....	67
- Chlumec nad Cidlinou.....	69
- Prague, St Gall.....	71
- Guarino Guarini : "L'architecture civile".....	74
- Témoignages des XVII ^e et XVIII ^e siècles sur le Gothique - Bibliographie.....	80
- Pour la suite.....	87

Le présent document constitue le rapport de fin d'études d'une recherche confiée par le Secrétariat de la Recherche Architecturale à l'Association Grenobloise de Recherches Architecturales (A.G.R.A) - contrat n° 83.01.4000.00.223.7501 et exécuté par Bruno QUEYSANNE.

Les jugements et opinions émis par le responsable de la recherche n'engagent que leur auteur.

JEAN-BLAISE SANTINI AICHL (1677-1723) : UN ARCHITECTE BAROQUE-GOTHIQUE EN BOHEME

"Bien que Santini soit un des protagonistes les plus originaux et les plus importants du baroque bohémien, il manque encore sur lui des études critiques contemporaines". C'est à cette invite de Manfredo Tafuri -à la page 42 de l'édition française de "Théories et histoire de l'architecture"- que nous voudrions modestement répondre.

En effet, l'architecture de Jean-Blaise Santini Aichl est extrêmement intrigante. Habitué que nous sommes aux attitudes "puristes" des néo-classiques aussi bien que des tenants de la modernité, l'oeuvre de cet architecte présente au contraire tous les symptômes de l'éclectisme. Certaines de ses oeuvres sont d'un baroque radical, dans la lignée de Borromini et de Guarini, d'autres sont des variations sur le gothique tardif, en une attitude plutôt "survival" que "revival", enfin, certaines sont complètement originales dans la structure spatiale, non repérables dans le catalogue des styles ou des langages.

L'architecture de Santini peut en outre être considérée comme une expérimentation à la Borromini du rapport entre symbolisme et forme architecturale. Comme à San Carlino ou à St Yves, la dimension symbolique investit, nourrit la structure spatiale. C'est l'architecture elle-même, par la configuration des parois immaculées, qui est décor de l'intérieur comme de l'extérieur. L'architecture ne signifie plus par l'utilisation d'ordres classiques, pas même par leur subversion, elle est un libre jeu de formes dont la raison ne réside que dans son avènement. Cette liberté que Guarini enviait aux architectes gothiques et dans laquelle il a puisé une partie de son inspiration, Santini Aichel va en profiter pleinement à Zdar nad Sázavou, dont le complexe architectural ne sera terminé qu'après sa mort en 1723.

Issu d'une famille d'hommes du chantier, tailleurs de pierre émigrés du Val d'Intelvi et installée à Prague, Santini est de la troisième génération et le premier à recevoir une éducation "noble", celle du dessin, auprès d'un peintre de la cour impériale, accompagnée du voyage en Italie, à Rome et Turin. Il donne les projets qu'exécutent de fidèles maîtres d'oeuvre. On ne lui connaît cependant pas d'activité théorique sous forme de traités. Sa théorie de l'architecture est toute entière inscrite dans les très nombreux bâtiments qu'on peut lui attribuer.

A l'aube du XVIIIème siècle, en Bohême, un architecte point du tout marginal dans la société, va donc révéler les connivences jusque là seulement pressenties entre architecture baroque et architecture gothique. Le Bernin n'avait pas tort de voir en Borromini un "gothique", un "hérétique" et un "chimérique" ! Le pape Alexandre VII ne s'étonnait pas que "le style du Cavalier Borromini soit gothique car il est né à Milan où il y a le Dôme d'architecture gothique. "Le gothique c'est ce qui vient du Nord, du pays barbare, qui n'a pas connu la Renaissance de l'Antiquité. Mais qu'y-a-t'il dans le gothique qui puisse s'apparenter avec le baroque ? Est-ce seulement le non-respect des règles classiques, la barbarie ? Ou bien peut-on identifier le noyau positif commun qui justifie cet apparentement ? Guarini, peu après Caramuel, reconnaît dans l'architecture gothique un "ordre". Certes avec des défauts, comparé aux ordres classiques, mais avec des qualités de proportion et de savante construction. Et Montesquieu lors de son second séjour romain, caractérisera l'entreprise de Borromini comme la "mise en ordre du gothique". Il reconnaîtra, dans ce que l'on n'appelle pas encore le baroque, mais le "bizarre", le goût de l'enigme que présente l'architecture gothique. L'oeuvre qui surprend, qui stupéfait est encore appréciée. Il faudra attendre 1788 et la publication de l'Encyclopédie de Quatremère de Quincy pour que la condamnation du baroque-bizarre, cette complaisance dans l'abus et le vice, accompagne définitivement celle du gothique "dont presque tous les arts ont reçu un principe vicieux" (Article Borromini de l'Encyclopédie d'Architecture). Il faut attendre, car les théoriciens français du XVIIè et du XVIIIè tout

classiques qu'ils se veuillent, ne peuvent s'empêcher de trouver des charmes aux églises gothiques. Il y a sans doute dans cette considération pour le gothique de la part des Frémin, Laugier, etc... une réaction gallicane face à la toute puissance de la Renaissance italienne. Les Romains n'ont pas l'équivalent du gothique d'Ile-de-France. La Minerve fait pâle figure aux côtés de Chartres ! De façon plus positive, l'architecture gothique est une démonstration de maîtrise de la stéréotomie, que les modernes géomètres traitent de façon différente de la tradition des loges de maçons, mais avec le même souci. Et ce n'est pas étonnant que Guarini soit l'introduction de la nouvelle stéréotomie en Italie, moderne géométrie qu'il a connue directement à Paris lors de la construction de Ste Anne la Royale, et qu'il soit le premier à accueillir favorablement le gothique dans un traité d'architecture. Et nous avons même avec les Jésuites un groupe social qui opère la jonction entre science "baroque" de l'espace - Martellange, Derand, sont jésuites- et architecture gothique. Selon Hempel, "les Jésuites considéraient le revival gothique comme un moyen de restaurer les liens avec l'Eglise médiévale et, à travers elle, avec le riche passé du gothique tardif de la vallée du Rhin". Mais n'oublions pas qu'en France, en Bavière, en Bohême, etc... le gothique faisait figure d'architecture "du pays" face à la Renaissance "importée" d'un autre temps, non chrétien, et d'un autre pays, l'Italie. On construisait encore "gothique" en plein seizième siècle et pas seulement dans les bourgs campagnards. Sans parler de la permanence des métiers du bâtiment, qui "résistaient" à la Renaissance, même en Italie (cf le chantier de la coupole de Sainte Marie des Fleurs à Florence même).

Comment s'étonner donc, qu'un fils de maçons, d'origine Lombarde, comme on le souligne pour Borromini, installés dans une Bohême à la forte tradition gothique, ait su proposer cette synthèse entre baroque et gothique, qui n'est décevante que pour les tenants d'une attitude sectaire en architecture. Ce qui est plutôt surprenant c'est que l'attitude de Santini Aichel n'ait pas eu plus d'échos. Mais la chappe de plomb du néo-classicisme qui allait, au Piémont, étouffer Vittone, devait bientôt s'abattre sur l'Europe, les Quatremère, les Milizia pouvaient donner les principes du "bon goût"...

C'est dans le traité de Guarino Guarini "L'architettura civile", que l'on trouve les premières références explicites et positives à l'architecture gothique. Jusque là les textes théoriques "classiques" de Raphaël, Palladio, Serlio, Vasari, reprenaient l'opposition radicale entre la bonne architecture antique et sa version renaissante et la mauvaise manière "allemande" gothique. Seul Borromini avait su travailler la structure spatiale de certaines de ses oeuvres et quelques fois même leur code, comme dans certains détails de St Jean de Latran, à la lumière de l'expérience gothique. En étudiant ses dessins, Léo Steinberg a même pu repérer une méthode de représentation par "plans télescopés", caractéristique des dessins gothiques (l'Auszug des historiens allemands).

Avec Guarini, la connivence devient revendiquée. Selon lui, c'est même la hardiesse de l'expérience gothique qui a stimulé le courage bâtisseur des architectes de la coupole de Ste Marie des Fleurs de Florence ou de celle de St Pierre de Rome. Les tenants de la Renaissance des ordres antiques ont quelque chose à apprendre de la manière gothique. Cette attitude est très différente de celle des architectes "classiques" qui ont eu à achever des édifices gothiques non terminés. S'ils ont proposé des projets "gothiques", comme dans le cas du dôme de Milan ou de San Petronio de Bologne, c'est qu'ils respectaient, à contre-coeur pourrait-on dire, leur propre principe sacro-saint de la "concinnitas", de la cohérence du bâtiment qui leur commandait de compléter le gothique par du gothique. Toute intrusion d'architecture à l'antique dans un bâtiment médiéval aurait été considérée comme une grave erreur de principe, comme une atteinte au goût classique, même lorsque le respect de celui-ci avait pour conséquence de renforcer une structure gothique.

Guarini ne proposera rien qui imite le langage gothique, mais son respect pour celui-ci aura pour effet, une contamination radicale

du langage classique. D'autant plus que le système des coupoles à nervures libres de l'architecture islamique du sud de l'Espagne, viendra dans son travail renforcer l'attention aux articulations nervurées de la croisée d'ogives.

Lorsque Guarini décrit l'architecture gothique, il emploie les expressions mêmes que l'on emploiera pour qualifier, en bien ou en mal, l'art baroque. Ces bâtiments qui "semblent se servir de miracles pour tenir sur pieds", ces tours qui "même si elles ne plaisent pas à la vue, rendent l'intellect étonné et les spectateurs frappés de stupeur". L'arsenal de l'esthétique que l'on désignera plus tard sous le nom de baroque, est mobilisé pour décrire l'architecture gothique ! Santini, un peu plus tard Vittone au Piémont, prolongeront ce goût pour le plaisir surpris que nous réapprenons à apprécier après une domination séculaire de la critique classicisante.

- BIOGRAPHIE DE JEAN-BLAISE SANTINI AICHL -

C'est le 3 février 1677 et non 1667 comme l'ont écrit de nombreux historiens, au "Petit Côté" (Mala Strana) de Prague, que naît notre architecte. Son père, un sculpteur et maître-maçon, l'enregistre sur les livres de baptême de la cathédrale St Guy, sous le prénom de Jean-Blaise. Lui-même s'appelle Santini Aichl né le 23 octobre 1653, également à Mala Strana, d'un père Antonin Aichl, tailleur de pierre, installé à Prague depuis 1635 où il était marié avec une Catherine Ostin de Plzeň, ville où il avait rejoint une forte émigration italienne en provenance du Val d'Intelvi, près du lac de Lugano et de Bissone, cité d'origine de Carlo Maderno et de son neveu Francesco Borromini.

Santini Aichl se marie à St Guy en 1675 et va avoir trois enfants d'Elisabeth Thimm : Jean-Blaise, puis Elisabeth et François né en 1680. Il travaille pour Jean-Baptiste Mathey, architecte originaire de Dijon, qui fut, avec Hildebrandt, le véritable initiateur du baroque en Bohême, sur le chantier de l'église St François des Chevaliers de la Croix (1679-1689), au débouché du pont Charles dans la Vieille Ville. Il sculpte également le portail monumental du Palais Cernín, qui disparaîtra aux cours d'ultérieurs travaux de rénovation.

Son fils Jean-Blaise, est atteint d'une déformation congénitale de la colonne vertébrale et du raccourcissement d'une jambe, ce qui l'oblige à abandonner la tradition familiale de la taille de la pierre. Il se tourne donc vers la peinture qui, comme on le sait depuis la polémique Léonard de Vinci-Michel Ange, est une activité moins "physique" que la sculpture. Le jeune Aichl, qui va adopter comme nom de famille le prénom de son père, Santini, fait son apprentissage dans l'atelier du peintre de la cour impériale Christian Schröter. Il s'initie également à l'architecture en fréquentant le cercle de Mathey. Puis il entreprend "son" voyage d'Italie qui lui fera découvrir l'architecture de Borromini à Rome et celle de Guarini à Turin. Certains historiens ont pensé qu'il avait visité l'Angleterre, mais pour expliquer son penchant pour le gothique tardif, il n'est pas nécessaire d'accepter cette hypothèse, il avait pour cela tout ce qu'il fallait à Prague même : la cathédrale St Guy et la salle Vladislav de Ried au château.

De retour à Prague en 1700, il est engagé par les Cisterciens pour la construction de leur couvent de Sbraslav qui va l'occuper toute sa vie. En 1702, le même ordre lui confie la reconstruction de leur église de Sedlec, chantier qu'il reprend à un

maître d'oeuvre célèbre P.I. Bayer. Cette même année, son père meurt et c'est son jeune frère François qui reprend l'atelier familial. Jean-Blaise l'emploiera à la construction de nombre de ses projets, se réservant la tâche, alors toute nouvelle, en Bohême, de pur architecte, auteur des "disegni". En 1705, il est nommé peintre et architecte du quartier de Mala Strana, dans lequel il s'est installé, rebatissant la maison "Valkoun".

Il va épouser la fille de son maître en peinture, Véronique Elisabeth Schröter, le 2 mars 1707. Ses trois garçons meurent en bas âge avant que naisse, en 1713, sa première fille Anne-Véronique. En 1716, c'est au tour de sa femme de mourir. Il se remarie peu après avec la fille d'une famille noble et pauvre, Antonia Ignatia Chrepicka Modliskowice, ce qui confirme son accession à un rang social élevé que le seul statut de maître d'oeuvre ne lui aurait pas permis d'atteindre. En 1721, naît Jeanne-Ludmila, puis en août 1723, Jean-Ignace qui va mourir quelques semaines après son père. C'est en effet le 7 décembre 1723 que meurt Jean-Blaise Santini, âgé de 46 ans. Il sera enterré en l'église St Jean de Mala Strana. Sa seconde femme meurt en 1766 et sa fille Jeanne Ludmila, épouse Skonza Budzov s'éteint en 1780. Avec cette dernière, disparaît la famille Santini.

En une vingtaine d'années, Jean-Blaise Santini a construit plus d'une centaine de bâtiments. Ou plutôt il en a donné les projets. Cette énorme production fut sans doute rendue possible par la nouvelle division du travail entre architecte et maître d'oeuvre que Santini contribua d'établir en Bohême au début du XVIIIème siècle (1). Il a dû mettre au point une collaboration très efficace avec les meilleurs maîtres-maçons, tels son frère François ou François-Maximilien Kahka qui devaient terminer plusieurs des projets qu'il avait laissé inachevés.

De plus, il sut gagner la confiance de la "commande qui compte". L'intérêt que lui porte la noblesse est marqué par la qualité de ses deux mariages et par la présence au baptême de ses enfants, comme témoins ou comme parrains, des plus grands noms de l'aristocratie : les Kolovrat, Morzin, Schwarzenberg et autres Schaffogotsch. A sa mort d'ailleurs, ils lui doivent encore des sommes considérables en paiement des projets qu'il a fait pour eux (27.000 florins). Santini s'entendit également très bien avec les prélats des grands ordres issus du Moyen-Age. Les Cisterciens en particulier, parlaient de lui en disant "notre Santini". Il travailla pour Jindrich Snopek à Sedlec, Eugen Tyttl à Plasy et surtout Vaclav Vejmluva à Zďár nad Sázavou. Les Bénédictins l'employèrent à Panenske Březany, Kladruby et Rahrad et les Prémontrés à Jesenec, Krtiny et Zeliv. L'absence des Jésuites parmi les commanditaires de Santini est remarquable. L'ordre qui était chargé de la reconquête catholique, malgré ses efforts pour s'implanter en Bohême, devait rencontrer une certaine hostilité de la part des ordres traditionnels et "nationaux". Ce sont les Jésuites qui obtiennent de Rome la canonisation de Jean Népomucène et qui en font le symbole de la Contre-

Réforme triomphante -il devient d'ailleurs leur saint patron en second. Mais en Bohême, Jean de Népomuk "appartient" aux Cisterciens et Santini, le petit fils d'émigrés italiens, est considéré comme architecte "du pays", gardien de l'antique tradition gothique. Cisterciens, Bénédictins, etc... n'ont pas attendu la Contre-Réforme pour assurer la présence catholique en Bohême. Pour leurs bâtiments, aux schémas à la mode dans toute l'Europe Centrale, ils préfèrent l'originalité de cette "manière gothique jamais vue" que "leur" Santini invente pour eux (2).

(1) Cf Hempel "Artists-Guilds-Academics" pp. 27-28, "Baroque art and Architecture in Central Europe".

(2) Nous tenons les informations sur la vie de Santini de l'article de Viktor Kotrba "Původ a život architekta Jana Blázeje Santiniho-Aichla 1677-1723" (origines et vie de J.B. Santini Aichl) publié dans "Umění" XVI, 1968.

Il y a une tendance chez les historiens tchèques de l'architecture à distinguer le "Baroque en Bohême" du "Baroque de Bohême". Le premier aurait pour auteurs des architectes étrangers, italiens, allemands, français, appelés à Prague par la cour impériale, les grandes familles et les divers ordres monastiques. Cette période, qui s'étend du milieu du XVII^e siècle au début du XVIII^e, verrait l'importation des schémas baroques internationaux, la façade d'église tripartite, le plan oval et la constitution d'un milieu de maîtres d'oeuvres dominés par les italiens (les Luragho, Alliprandi, Caratti, etc...) En 1679, Guarino Guarini avait donné son projet pour l'église des Théatins de Mala Strana qui devait être construite par Mathey, avec l'assistance de Santini, sur un plan fort différent, mais qui joua un rôle de référence très important. Cette première période voit l'adoption sans réserve des principes de l'architecture baroque en Bohême. Au cours de la seconde période, tout au long du XVIII^e siècle, des architectes désormais intégrés au pays, vont proposer une architecture originale. Les principales figures de ce Baroque de Bohême sont Christophe Dientzenhofer et son fils Kilian-Ignace d'une part et Jean-Blaise Santini Aichl de l'autre. Les premiers sont originaires de Bavière, installés à Prague depuis 1670, et le second descendant d'une famille du Tessin installée en Bohême depuis 1630. Cette "bohémisation" du baroque se manifeste par un groupe de constructions projetées pendant la première décennie du XVIII^e siècle : l'église du couvent barnabite d'Oboržšte (1702-1711), l'église jésuite de St Nicolas de Mala Strana à Prague (1703-1711), la chapelle des Rois Mages du château de Smiřice (1706-1713), la chapelle Sainte Claire de Cheb (1708-1711), l'église Sainte Marguerite du couvent bénédictin de Břevnov (1709-1716) et l'église du couvent barnabite de Nová Paka (1704-1724). C'est cet ensemble de bâtiments que l'on désigne sous le nom de "groupe radical de Bohême". Radical, car il s'inscrit dans le courant baroque le plus décidé celui qui s'inspire de Borromini et de Guarini. Radical également, car il puise ses "racines" ("radix" en latin) dans le "génie du lieu". Ce groupe de bâtiments inaugure l'originalité du baroque en Bohême et se pose la question de sa paternité. Quel en est l'architecte ? La plupart des historiens l'attribue à Christophe Dientzenhofer, sur la foi de documents comptables qui établissent sa participation à la construction de ces ouvrages en tant que maître d'oeuvre. Sur la foi également d'analyses stylistiques, façades et murs ondulés, formes "sereines", recours aux murs-piliers, interpénétrations des voûtes ovales, etc... Par contre, Václav Richter et Eva Řehová attribuent le "groupe radical" à Santini. Cette dernière propose de lui attribuer également Notre-Dame de Lorette à Hradčany (Prague)! Leur critique de la tradition favorable à Christophe Dientzenhofer est extrêmement minutieuse et dans le cas de Smiřice, absolument convaincante. Mais, si l'on pense à l'activité reconnue de

Santini pendant ces mêmes années, il aurait fallu que celui-ci fut un surhomme pour avoir projeté simultanément des bâtiments aussi importants que St Nicolas de Mala Strana et Ste Marguerite de Brevnov. Même en admettant que Santini ne faisait que l'architecte et pas le maître-maçon, lui attribuer l'ensemble du "groupe radical" serait admettre que l'activité de projection produisant ces projets si savants et si inventifs, serait bien "facile". Et puis faut-il établir l'unicité de la paternité de ces oeuvres pour en reconnaître l'originalité ? L'objection par la masse de travail nécessaire nous semble également valable contre l'attribution exclusive à Christophe. De plus, si Santini avait travaillé pour les Jésuites à l'aube de sa carrière, pourquoi n'aurait-il plus eu de commandes de la part de cet ordre étant donné la réussite de St Nicolas ? Cela contredirait la "fidélité" dont il fit preuve à l'égard de ses autres commanditaires, Cisterciens, Bénédictins et Prémontrés.

Le "groupe radical" marque une étape originale du Baroque en Bohême, il serait étonnant qu'il ne soit l'oeuvre que d'un seul architecte. Plus vraisemblablement avec la construction de cet ensemble de bâtiments, assiste-t-on à l'épanouissement d'un nouvel "air du temps" auquel contribuent diverses personnalités. Santini est trop éclectique dans son oeuvre, du baroque radical de Papenske Brezany, au baroque gothique de Zdar, en passant par le néo-gothique de Sedlec, pour que ce groupe d'un baroque radical homogène, sauf précisément Smirice, puisse lui être entièrement attribué.

Enfin, à notre avis, ce match "Santini contre Dientzenhofer" détourne l'attention des oeuvres elles-mêmes, vers des considérations documentaires et stylistiques dans lesquelles la présence spatiale est par trop oubliée.

Bien avant d'être décrété par Rome, "bienheureux", le 7 juin 1721, puis canonisé le 19 mars 1729, Jean Népomucène était "le" saint catholique de la Bohême. La reconnaissance officielle de sa sainteté allait certes relancer la dévotion du "martyr de la confession" : c'est ainsi que Santini se voyait commander trois églises consacrées à St Jean Népomucène (Zdár, Běstvína et Celina) et Kilian Ignaz Dienzenhofer, une pour Hradčany, alors que le procès en béatification n'était pas encore terminé. Le 15 avril 1719, on avait ouvert le tombeau du martyr situé dans la cathédrale St Guy de Prague. Les trois médecins requis pour la délicate intervention de "l'invention" du corps, rédigèrent un rapport d'une précision scientifique qui confirmait le caractère miraculeux de la langue du saint, seul morceau de chair conservé depuis plus de deux siècles au milieu des ossements : "on trouva dans le crâne une masse substantielle ou une tissure fibreuse et contractée qui, étant déployée et mise au large, avait toute la forme d'une langue humaine. On s'aperçut aussi qu'elle avait à la racine quatre muscles qui sont comme les instruments des mouvements de la langue, qu'elle était pointue et aigüe au bout, large au milieu, d'une couleur rouge" (1).

Qu'avait donc fait cette langue pour établir la gloire de Jean Népomucène. Et bien, en 1393, au cours d'un interrogatoire sous la torture, elle était restée muette! Jean, né près de Nepomuk en Bohême occidentale, après une première éducation auprès des Cisterciens du couvent de la ville, était devenu docteur en théologie, puis confesseur de l'épouse du roi de Bohême Wenceslav IV. Celui-ci ayant des doutes sur la fidélité de la reine, voulut obtenir des preuves de la bouche même de son confesseur qui refusa de trahir, même sous la torture, le secret de la confession. On rapporte également que Jean ne voulut pas dénoncer les manoeuvres des Bénédictins de Kladruby qui étaient parvenus à se soustraire à l'emprise du roi. Enfin, il s'était rendu célèbre en affirmant "qu'on n'était pas digne d'être roi, lorsqu'on n'était pas capable de gérer sagement son royaume". Il avait donc à la fois trop et trop peu parlé! Son supérieur, Jean de Jenstein, archevêque de Prague, qui, lui-aussi, avait été pris dans la fureur questionneuse du roi, mais qui put s'enfuir à Rome, rapporte dans un mémoire rédigé aussitôt après sa fuite en 1393, que "seul le vénérable Jean, docteur et vicaire général, qui n'aurait pu nullement survivre à ce cruel martyre et à la brûlure de son côté, fut, sans hésitation, conduit pour être noyé à travers les faubourgs et les rues de la ville, les mains liées derrière le dos, la bouche maintenue ouverte par un morceau de bois, les pieds attachés à la tête "ad instar rotæ", projeté dans le fleuve du haut du pont de Prague vers la troisième heure de la nuit". Cela s'est probablement passé le 20 mars 1393 et c'est dans doute la hâte de quitter cette ville funeste qui ne lui permit pas de voir les brillantes lumières et la couronne de cinq étoiles qui s'illuminèrent au moment où le martyr toucha l'eau de la Moldau. Un mois plus tard, on retrouva le corps de Jean, signalé sur la berge du fleuve par les cinq étoiles scintillantes. La gloire de

(1) Reproduit dans l'étude du Père Joseph Wielens, "Histoire du Saint Martyr Jean de Népomuk" p. 229, Anvers, 1759 - cité par Yves Lasfargues.

Jean Népomucène pouvait prendre son essor : enterré dans la cathédrale St Guy, le martyr commença sa carrière de thaumaturge.

Mais au même moment, un autre docteur en théologie de Prague, s'apprêtait lui-aussi à connaître le martyr, mais d'un sens opposé si l'on peut dire. Il s'agit de Jean Huss en révolte contre les moeurs de la hiérarchie catholique romaine et précisément contre la pratique de la confession. Condamné par le Concile de Constance, il fut traîtreusement arrêté et brûlé comme hérétique en 1415. Il devint le héros de la résistance nationale contre l'Empire et l'inspirateur d'un puissant mouvement de réforme politique et religieuse qui devait porter son nom. On dit que Wenceslav IV était de son parti... La Bohême aurait donc eu deux "saints" protecteurs. En vérité, Jean Népomucène ne va devenir saint patron "avant la lettre" que lorsque la Bohême protestante va succomber devant la Ligue Catholique à la bataille de la Montagne Blanche, aux portes de Prague, le 8 novembre 1620. Alors, la couronne de Bohême ne va plus être élective, mais tomber dans l'hérédité des Habsbourg, l'allemand va être imposé comme langue officielle aux côtés du tchèque, et la Contre-Réforme va se lancer à la reconquête du pays. Bien vite les Jésuites vont proposer l'image de Jean Népomucène contre celle de Jean Huss, le héros catholique contre le héros protestant.

En 1670, une "Vita B. Joannis Nepomuceni" rédigée par Bohuslas Balbin, jésuite bien-sûr, va fixer l'histoire-légende de Jean de Nepomuk. Et la langue va y tenir la première place. Cette langue baroque, qui tire sa puissance de ne pas parler. C'est le secret qui est éloquent! Souvenons-nous de la bouche du supplicié forcée à s'ouvrir par un bout de bois, alors qu'elle s'obstinait au silence. De nos jours, la Mafia emploie un procédé similaire, mais plutôt pour punir ceux qui ont trop parlé! Jean Népomucène a fait de sa langue muette le glaive qui permet de repousser l'hérétique, de vaincre la Réforme. Les Jésuites, derniers arrivés sur la scène de Bohême, s'emparent du héros que les Cisterciens considéraient comme le leur, eux qui l'avaient éduqué à Nepomuk. Entre les ordres anciens, établis "au pays" depuis des siècles, et "l'internationale" des soldats de Jésus, il dut y avoir bien des tiraillements. A tel point que Santini qui fit les projets de trois églises consacrées à St Jean Népomucène, ne travailla jamais pour les Jésuites, mais fut au contraire, considéré "des leurs" par les Cisterciens.

Nous devons nos informations sur l'histoire de Jean de Népomuk à la thèse d'Yves Lasfargues, "le culte mondial de Saint Jean Népomucène aux XVII^e et XVIII^e siècles (Histoire, mythe et spiritualité)" - Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Paris, 1965.

- BIBLIOGRAPHIE -

- Auteurs variés, "Aichel, Johann Santini", in "Enciclopedia dell'Urbanistica e dell'Architettura"
- Bartušek Antonín, "Santiniho Stavby ve Zďáre nad Sázevon", Prague, 1956.
- Charpentrat Pierre : "Baroque, Italie et Europe Centrale" Office du Livre, Fribourg, 1964.
- Charpentrat Pierre : "Du maître d'ouvrage au maître d'oeuvre. L'architecture religieuse en Allemagne du Sud de la Guerre de Trente Ans à l'Aufklärung" Klincksieck, Paris, 1974.
- Da Costa Kaufmann, "Santini Aichel, Jan Blažej", in "Macmillan Encyclopedia of Architects", 1982.
- Franz Heinrich Gerhard, "Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel", in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 14 1950.
- Franz Heinrich Gerhard, "Bauten und Baumeister der Barockzeit", E.A. Seeman, Leipzig, 1962.
- Franz Heinrich Gerhard, "Guarini e l'architettura barocca in Bohemia ed in Austria", in "Guarino Guarini e l'internazionalita del Barocco", Accademia delle Scienze, Turin, 1970.
- Griseri Andreina, "Le metamorfosi del Barocco", Einaudi, Turin 1967.
- Hempel Eberhard, "Baroque Art and Architecture in Central Europe", Penguin Books, Harmondsworth, 1965.
- Horejsí J., "Gotizující barok Jana Santiniho", in "Umění", XXII, 1974.
- Jirka Antonín, "Jan Santini a Jean Baptiste Mathey", in "Umění", XXII, 1974.
- Kalista Zdeněk, "Česká barokni gotika a její žďárské ohniště", (le baroque gothique en Bohême et le foyer artistique de Zďar), Blok, Brno, 1970.
- Kotalík Jiří, "L'architecture", in "Le Baroque en Bohême", catalogue de l'exposition du Grand-Palais, Paris, 1981.
- Kotrba Viktor, "Puvod a zivot architekta Jana Blazeje Santiniho-Aichla 1677-1723", in "Umění", XVI, 1968.
- Kotrba Viktor, "Johann Santini - Sein Werdegang und seine Architektur", in "Umění", Ročník XXII, 1974.
- Kotrba Viktor, "Česká barokni gotika : Dílo Jana Santiniho-Aichla", Academia, Prague, 1976.
- Kudělka Zdeněk, "Jan Santini a soudobý dějepis umění", in "Umění", Ročník XXII, 1974.

- Lasfargues Yves, "Le culte mondial de St Jean Népomucène aux XVIIème et XVIIIème siècles (Histoire, mythe et spiritualité)" thèse de 3ème cycle, Sorbonne, 1965.
- Neumann Jaromír, "L'art du Baroque dans les pays tchèques", in "Cahiers d'histoire mondiale", IV(3), 1958.
- Neumann Jaromír, "Le concept idéologique de l'église de pèlerinage Saint-Jean Népomucène de Zelená Hora. Notes devant servir à une analyse iconologique", in "Sborník prací filosofické fakulty brněnské university", F14-15, Brno, 1971.
- Norberg-Schulz Christian, "Kilian-Ignaz Dientzenhofer e il Barocco Bohemo", Officina Edizioni, Rome, 1968.
- Norberg Schulz Christian, "Architettura Tardo-barocca", Electa, Milan, 1980.
- Petruš Jaroslav, "Santiniho stavby, ve Žďáru nad Sázavou," Brno, 1967.
- Pevsner Nikolaus, "Bohemian Hawksmoor", in "Architectural Review", n° 121, 1957.
- Radová-Štiková Milada, "Vztah k minulosti v projevech architektury doby barokní" (relation au passé des oeuvres architecturales baroques), in "Acta Polytechnica", Práce Čvut u Praze n° 17, Prague, 1976.
- Rehová Eva, "De l'origine des constructions du groupe radical baroque de Bohême ; Santini Aichl contre Christophe Dienzenhofer" in "Sborník prací filosofické fakulty brněnské university", F14-15, Brno, 1971.
- Richter Václav, "Santini Pläne für die Kirche auf der Zelená Hora", in "Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University. Rada Uměnovědca", n°12, 1966.
- Sedlák Jan (et autres), "Výz namné památky okresu Žďár nad Sázavou", Brno, sans date (guide de la région de Žďár N.S. actuellement disponible).
- Sedlák Jan (et autres), "Jan Santini, Života a dílo", Catalogue de l'exposition permanente au Château de Žďár N.S., Brno, 1977.
- Sedlák Jan, "Žďár nad Sázavou. Areal státního zámku", Brno, 1979.
- Švácha Rostislav, "K vývoji díla Jana Santiniho", in "Umění" n° 27, 1979.
- Tapié Victor-Louis, "Baroque et Classicisme", Plon, Paris, 1957.
- Tapié Victor-Louis, "Le Baroque" PUF, "Que sais-je?", 1961.
- Vilimkova M., "Marginalia k architektonické tvorbě 1. poloviny 18. století Krystof Dienzenhofer, Jan Blasej Santini, Kilian Ignac Dienzenhofer", in "Umění" XXVI, 1978.
- Wirth Z., "Barokní gotika v Cechách v XVIII a v 1 polovici XIX století", in "Památky archeologické", XIII, 1909.

Francis DVORNIK : "Les Slaves", Le Seuil, Paris, 1970.

Joseph MACEK : "Histoire de la Bohême, des origines à 1918",
Fayard, Paris, 1984.

Baroque in Bohemia, Catalogue d'exposition (G. White, etc...)
Londres Birmingham, 1969.

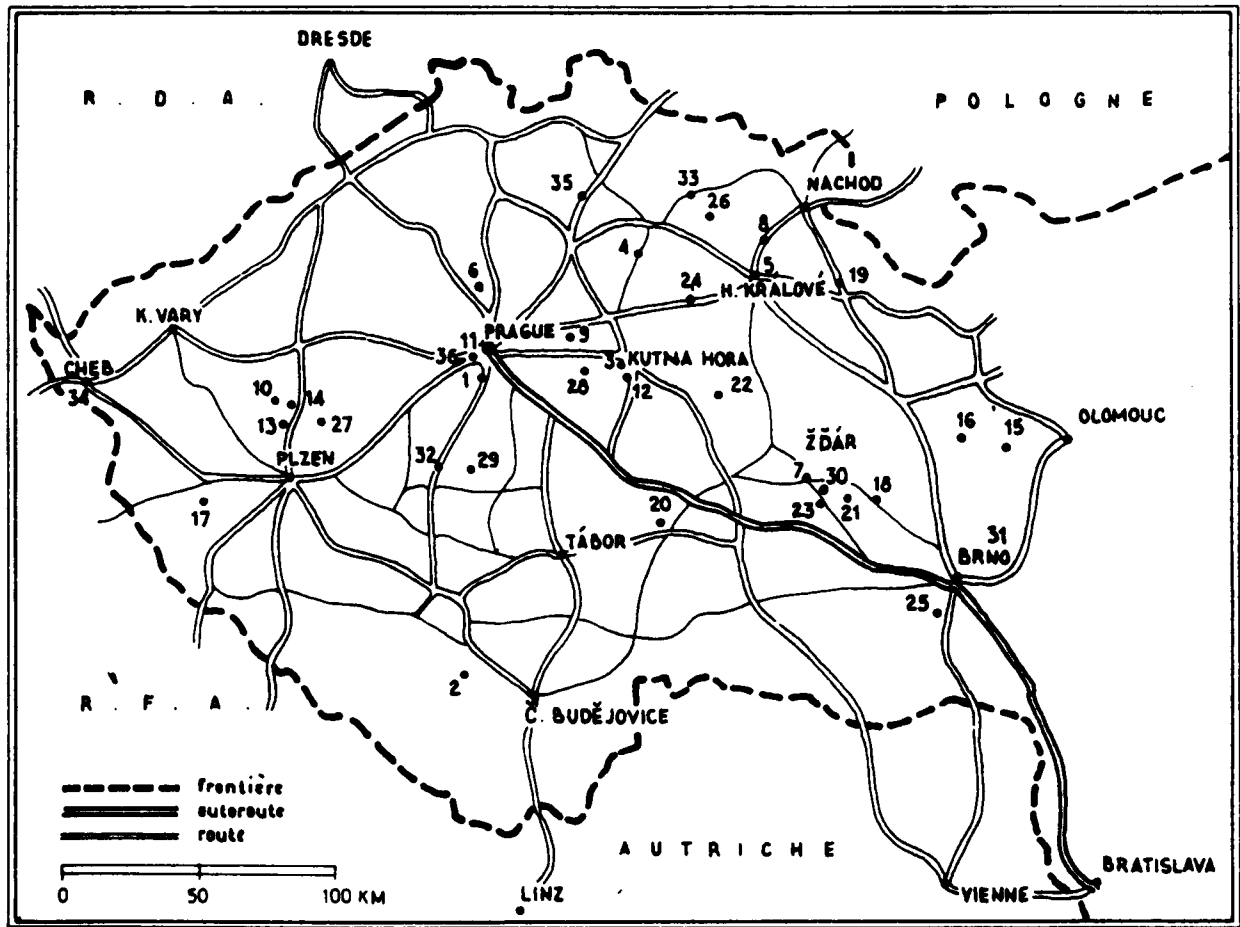
BLAZICEK O.J. : "L'art baroque en Bohême", Prague, 1968.

DOSTÁL Sima : "L'architecture baroque de Prague", Paris, 1926.

- CHRONOLOGIE DES OEUVRES PRINCIPALES DE SANTINI -

(le numéro en tête de ligne renvoie à la carte de Bohême-Moravie)

- (1) 1700 - Début des projets pour le couvent cistercien de Zbaslav dont la construction se poursuivra jusqu'en 1727
- (2) 1702 - Lomec, chapelle Sainte Marie (près de Netolice)
- (3) 1702 - Sedlec, église de l'Assomption de Marie et de Saint Jean Baptiste. Santini remplace P.I. Bayer dans la reconstruction de l'église du couvent cistercien. Fin des travaux en 1706.
- (4) 1704 - Kopidlno, église St Jacques le Majeur
- (5) 1704 - Hradec Kralove, palais épiscopal
- (6) 1705 - Panenské Břežany, chapelle Ste Anne, pour la résidence d'été des bénédictines du couvent St Georges de Prague. Fin des travaux 1707.
- (7) 1706 - Žďár nad Sázavou, église Ste Marie et St Nicolas du couvent cistercien. Fin des travaux 1710
- (8) 1706 - Smiřicé, chapelle de l'Epiphanie ou des Rois Mages, du chateau Sternberg. Fin des travaux 1713.
- (3) 1708 - Sedlec, Ossuaire du cimetière
- (9) 1708 - Chotouň, église St Procope
- (10) 1708 - Mladotice, chapelle du St Nom de Marie
- (7) 1709 - Žďár nad Sázavou, cimetière "Dolní Hrbítov"
- (11) 1710 - Prague - Mala Strana, maison "U Jeziska"
- (12) 1710 - Kutná Hora, maison "U Andela"
- (13) 1711 - Plasy, chapelle St Bernard du couvent cistercien
- (14) 1711 - Mariánský Týnec, église Ste Marie du couvent cistercien fin des travaux en 1718
- (15) 1711 - Jesenec u Konice, église St Libora et résidence des prémontrés. Fin des travaux 1714
- (16) 1712 - Jaroměřice, église du Calvaire
- 1712 - Osek, église Ste Marie, fin des travaux 1717
- (17) 1712 - Kladruby, église du St Nom de Marie et de St Wolfgang du couvent bénédictin. Fin des travaux 1726
- (18) 1712 - Zvole, église St Wenceslav, fin des travaux 1717
- (11) 1713 - Prague-Mala Strana, palais Mrozin (Cernin)
- (19) 1713 - Rychnov nad Kněžnou, chapelle Ste Trinité du chateau Kolovrat.
- (31) 1712 - Křitny, église Ste Marie du couvent bénédictin, fin des travaux 1735.



- (20) 1714 - Želiv, église du St Nom de Marie du couvent des prémontrés, fin des travaux 1720.
- (5) 1714 - Hradec Králové, église St Clément, fin des travaux 1717.
- (21) 1714 - Bobrova, église St Pierre et St Paul.
- (11) 1715 - Prague - Mala Strana, Palais Schönborn.
- (11) 1716 - Prague - Mala Strana, Palais Kolovrat (Thun-Hohenstein)
- (11) 1716 - Prague - Mala Strana, Palais Ledeburský.
- (7) 1719 - Ždár nad Sázavou, église St Jean Népomucène, fin des travaux 1722.
- (22) 1720 - Běstvina, chapelle St Jean Népomucène
- (11) 1720 - Ždár nad Sázavou, résidence épiscopale
- (23) 1720 - Ostrov nad Oslavou, auberge
- 1720 - Chrašice, chapelle St Martin du cimetière
- (20) 1720 - Želiv, ossuaire
- (24) 1721 - Chlumec nad Cidlinou, château Karlov Koruna, fin des travaux 1723
- (25) 1721 - Rajhrad, église St Pierre et St Paul et couvent des bénédictins. Fin des travaux 1732.
- (26) 1722 - Lázně Bělohrad, chapelle St Jean l'Evangeliste et château Schaffgotsch.
- 1723 - Vojslavice, église paroissiale
- 1723 - Prague - Stare Město, façade de l'église St Gall.

- OEUVRES POSTHUMES -

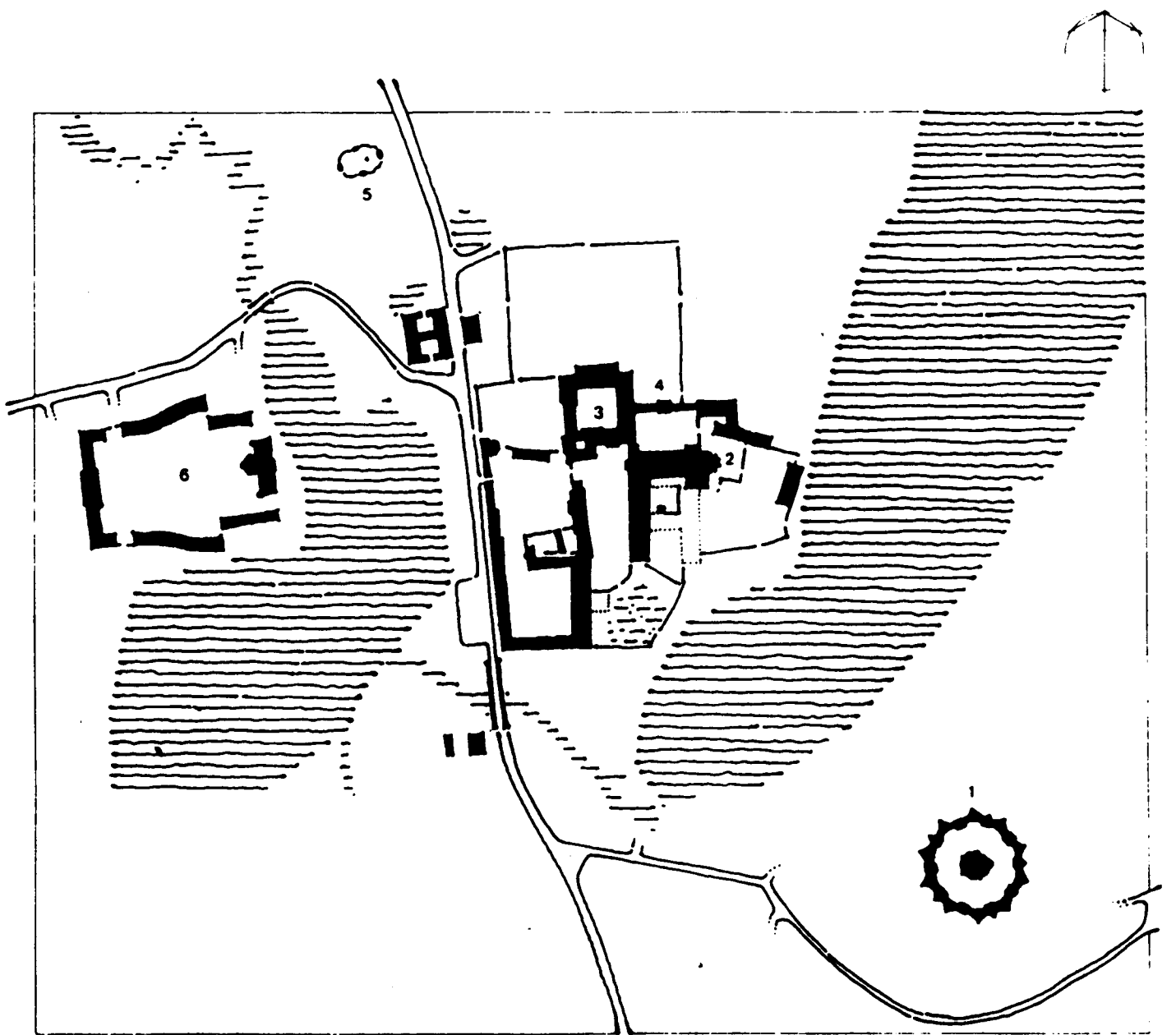
- (28) 1724 - Kourim, chapelle Ste Marie Pomocné
- (19) 1725 - Rychnov nad Kněžnou, restauration du château Kolovrat
- (29) 1727 - Čelina, chapelle St Népomucène
- (27) 1727 - Kozojedy, église St Nicolas
- (30) 1730 - Obyčtov, église Ste Marie
- 1730 - Všerdy, église St Procope
- (7) 1734 - Ždár nad Sázavou, ferme "en lyre"

- "LE GROUPE RADICAL BAROQUE DE BOHEME" -

Oeuvres qui constituent le "groupe radical" dont la "paternité" est attribuée à Christophe Dienzenhofer ou à Santini selon divers historiens de l'architecture.

- (32) 1702-1711 - Obořiště, église St Joseph du couvent des barnabites
- (11) 1703-1711 - Prague - Mala Strana, église St Nicolas
- (33) 1704-1724 - Nová Paka, église de l'Assomption de la Vierge du couvent des barnabites
- (8) 1706-1713 - Smiřice, chapelle de l'Epiphanie du château Sternberg
- (39) 1708-1711 - Cheb, chapelle Ste Claire
- 1708 - Chlum Sv. Máři, église Ste Marie-Madeleine
- (35) 1708 - Mnichovo Hradiště, chapelle Ste Anne
- (36) 1709-1716 - Břevnov, église Ste Marguerite du couvent bénédictin .

ŽDÁR NAD SÁZAVOU



0 200

- 1 - St Jean Népomucène
- 2 - Ste Marie
- 3 - Prélature
- 4 - Exposition Santini (Anciennes Ecuries)
- 5 - Cimetière Dolni Hrbítov
- 6 - Ferme "en lyre"

- ŽĎÁR NAD SÁZAVOU -

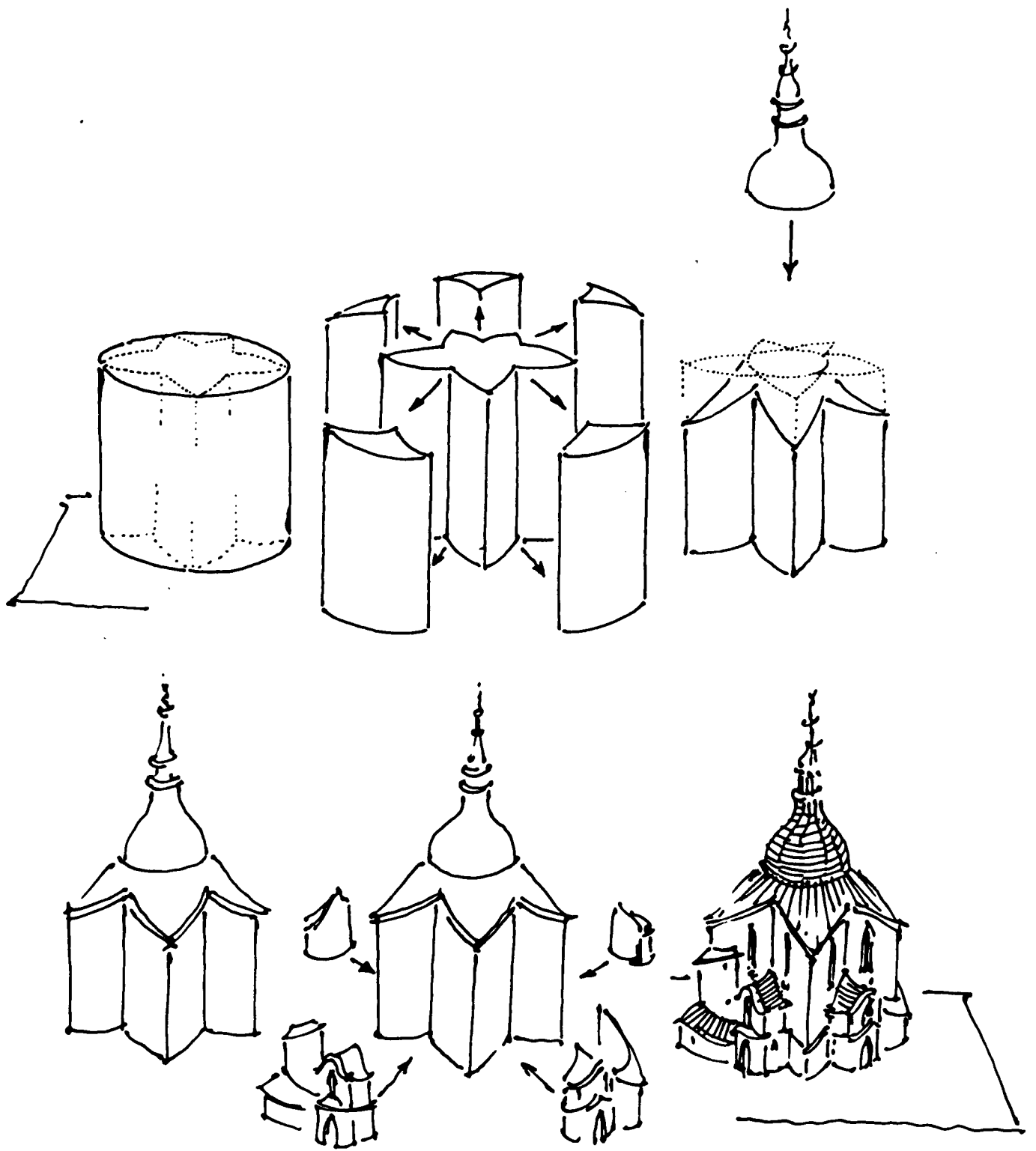
C'est à la sortie Nord de l'agglomération de Žďár nad Sázavou que se trouve l'ensemble des bâtiments de l'ancien couvent cistercien, que son abbé du début du XVIIIème siècle, Venceslas Vejmluva, transforma complètement. Les travaux commencèrent par la rénovation de l'église Ste Marie, la construction du cimetière (Dolní Hrbítov), puis de la prélatrice et de bâtiments annexes dont des écuries qui abritent aujourd'hui l'exposition permanente consacrée à Santini, la ferme dite "en lyre" et finalement la chapelle de pèlerinage sur la "Montagne verte" (Zelena Hora) consacrée à St Jean Népomucène.

L'église Ste Marie et St Nicolas voit Santini exercer son talent de restaurateur néo-gothique dans la nef principale et les deux collatéraux, tandis que le chœur, les deux chapelles latérales et la croisée du transept reçoivent un traitement baroque. Les ouvertures des ailes du transept sur la nef sont occupées par un "pont", sorte de jubé longitudinal, parallèle à l'axe principal du bâtiment, qui supporte deux orgues disposés de telle manière qu'ils semblent être en porte-à-faux. Le fond des ailes du transept est occupé par une massive tribune à laquelle on accède par de puissants escaliers. Cette architecture baroque est comme insérée dans la bâtisse gothique, surplombée et englobée par une voûte en croisée d'ogives, dont on n'aperçoit pas les retombées. Au rez-de-chaussée la vue passe au travers des écrans que constituent les ponts porteurs d'orgue. L'architecture baroque infiltrée dans l'édifice gothique vient renforcer le jeu avec l'au-delà. L'intériorité de l'église est minée par cette succession d'espaces entr'aperçus en un jeu d'apparitions et de dissimulations qui scande l'espace du rez-de-chaussée, tandis qu'en l'air, le réseau des nervures des voûtes gothiques établit l'unité de l'enveloppe spatiale. Ce schème baroque est "exposé" dans la conception des deux fenêtres qui éclairent latéralement le chœur : un écran de colonnes repoussant au-delà de la vue la source lumineuse, en même

temps qu'il brise la lumière.

Le cimetière "Dolní Hřbitov" est situé en dehors du complexe des bâtiments du couvent. Il est installé en un état de solitude, dégagé de tous côtés, mais complètement fermé sur lui-même par un mur ondulant qu'articulent quatre petits bâtiments, l'entrée et trois chapelles. Cette architecture modeste dissimule la rigoureuse et complexe géométrie qui préside à son organisation et que nous avons tenté de reconstituer. Dans le détail des ordres qui structurent les parois des chapelles, Santini fait preuve d'une très grande liberté à l'égard du langage classique.

La grande opération de Santini à Žďár c'est bien-sûr la grande chapelle St Jean Népomucène installée au sommet d'une colline boisée qui domine le site du couvent. Même en hiver, le bâtiment se laisse difficilement apercevoir au travers des arbres dépourvus de feuilles. Seule la flèche qui termine la coupole en signale la présence. Il faut y monter, et rencontrer un haut mur curviligne, en une succession de moments concaves et d'angles proéminents, scandés par les toitures trappues de chapelles qui occupent le centre des renforcements. En tournant autour du mur, en un mouvement d'avancées et de reculs, la masse centrale, du moins la toiture effeuillée, découpée de sa coupole, daigne se laisser apercevoir. Une fois traversée, ce mur de protection, ce dispositif d'isolement qui assure la médiation vers un autre monde, la base du bâtiment ou plutôt le corps du bâtiment d'une blancheur flamboyante, se révèle enfin, au centre d'une vaste zone aujourd'hui occupée par des tombes et entourée à bonne distance du mur de protection qui est en fait un mur "épais" abritant un chemin de déambulation reliant une cohorte de chapelles. Autant l'extrados du mur était opaque, autant son extrados est transparent. Dans cette sorte de cloître, la marche ondulante s'accompagne d'une tension dans la direction du regard, tiré en avant par le couloir qui n'en finit pas de s'ouvrir devant nos pas, en même temps qu'il est appelé au travers des larges ouvertures par la vue centripète de la masse lumineuse du corps central. Une fois quittée la claire pénombre de l'"ambit", la lumière éblouissante du jour se concentre



sur la masse dressée au centre de l'espace. Sans qu'elle présente de grandes ouvertures, la masse ne se présente pas comme compacte. Au niveau du sol une série de petites masses aux formes très découpées, comme rapportées au grand corps, dessine une seconde couronne tout contre le grand corps, en contraste avec celle du cloître qui se tient maintenant à distance respectueuse.

Au-dessus, et donc en retrait de la base de la chapelle, s'élève le corps composé de massifs proéminents en alternance avec de profonds angles rentrants. A la cime des poutres se posent des avancées du toit qui se détachent de la masse de la coupole aux secteurs bien marqués. Finalement une flèche dont la base est ajourée.

Cette masse a été travaillé comme une sculpture de Michel-Ange, en un procès "d'enlèvement" progressif de parties à partir d'un cylindre initial. Puis, comme en un remords on a recollé à la base quelques fragments des morceaux enlevés. Il n'est pas encore possible de se faire une idée claire du plan. Et l'entrée dans le bâtiment n'est à cet égard pas beaucoup plus éclairante. Une vaste coupole, englobant des espaces périphériques, superposant des couronnes d'ouvertures. En rez-de-chaussée des chapelles latérales communicantes. Au premier étage une tribune déambulatoire. Au second étage un balcon à la balustrade de bois sombre qui repousse hors de la vue la tombée de la coupole en une méditation de la base de la coupole de San Carlino de Borromini. Les murs sont blancs, nus, lisses, juste striés de nervures qui évoquent le monde gothique sans en emprunter la structure spatiale. Sous la balustrade, au moment où les parois commencent de s'incurver vers le centre, pour assurer la transition entre la verticalité des murs piliers et la courbe de la voûte, le réseau des nervures se fait plus dense et vers le haut se sectionne de façon provocante, indiquant une possible continuation des nervures en une grille diaphane, double de la coupole opaque, procédé ébauché par Guarini à San Lorenzo de Turin et réalisé plus tard par Vittone à Vallinotto.

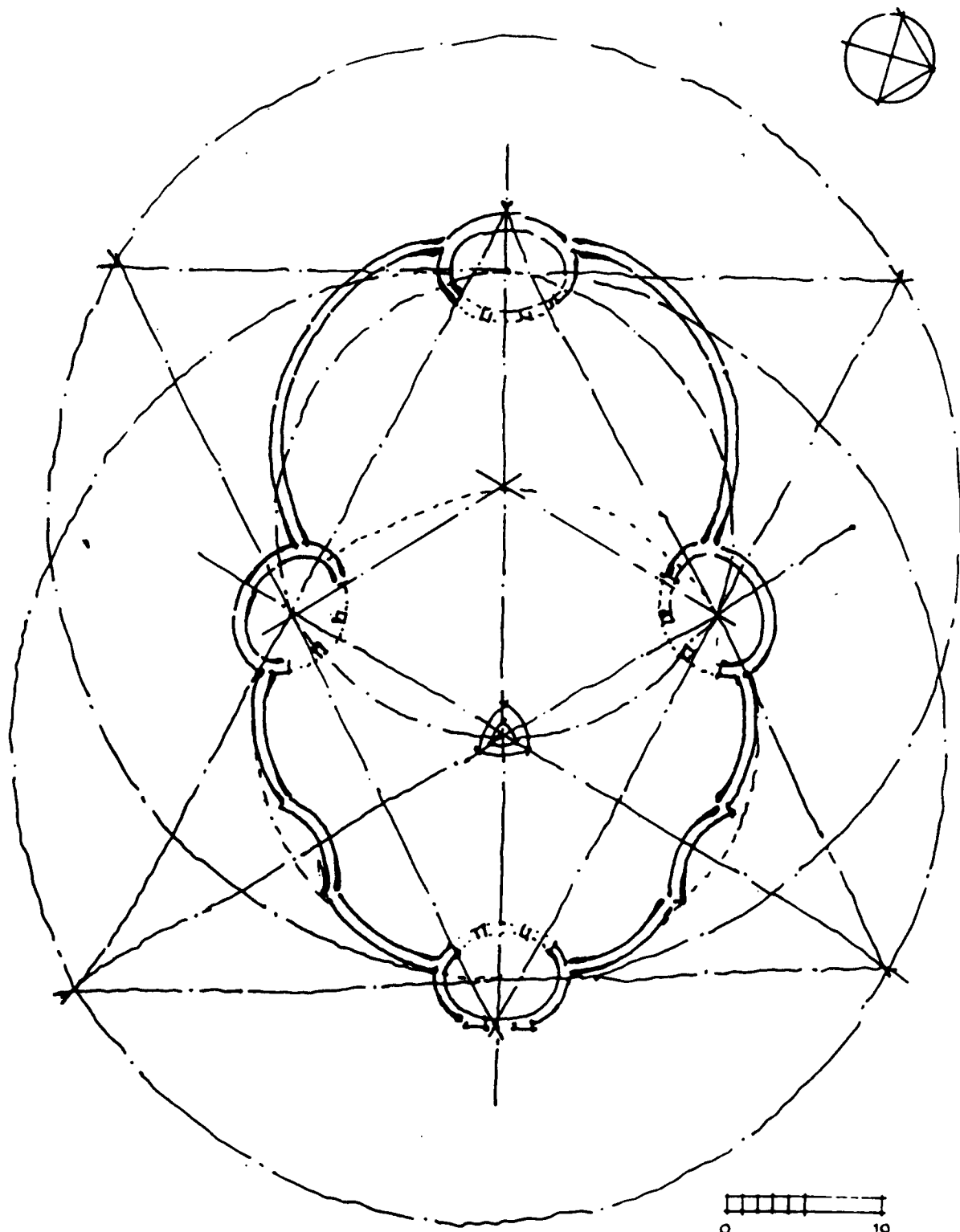
La lumière n'entre jamais directement, les couronnes de circulation des trois niveaux fonctionnant comme des filtres. Cette dissimulation systématique des sources lumineuses, les cellules spatiales périphériques utilisées comme "boîtes à lumière" signent le

caractère éminemment baroque de cette architecture.

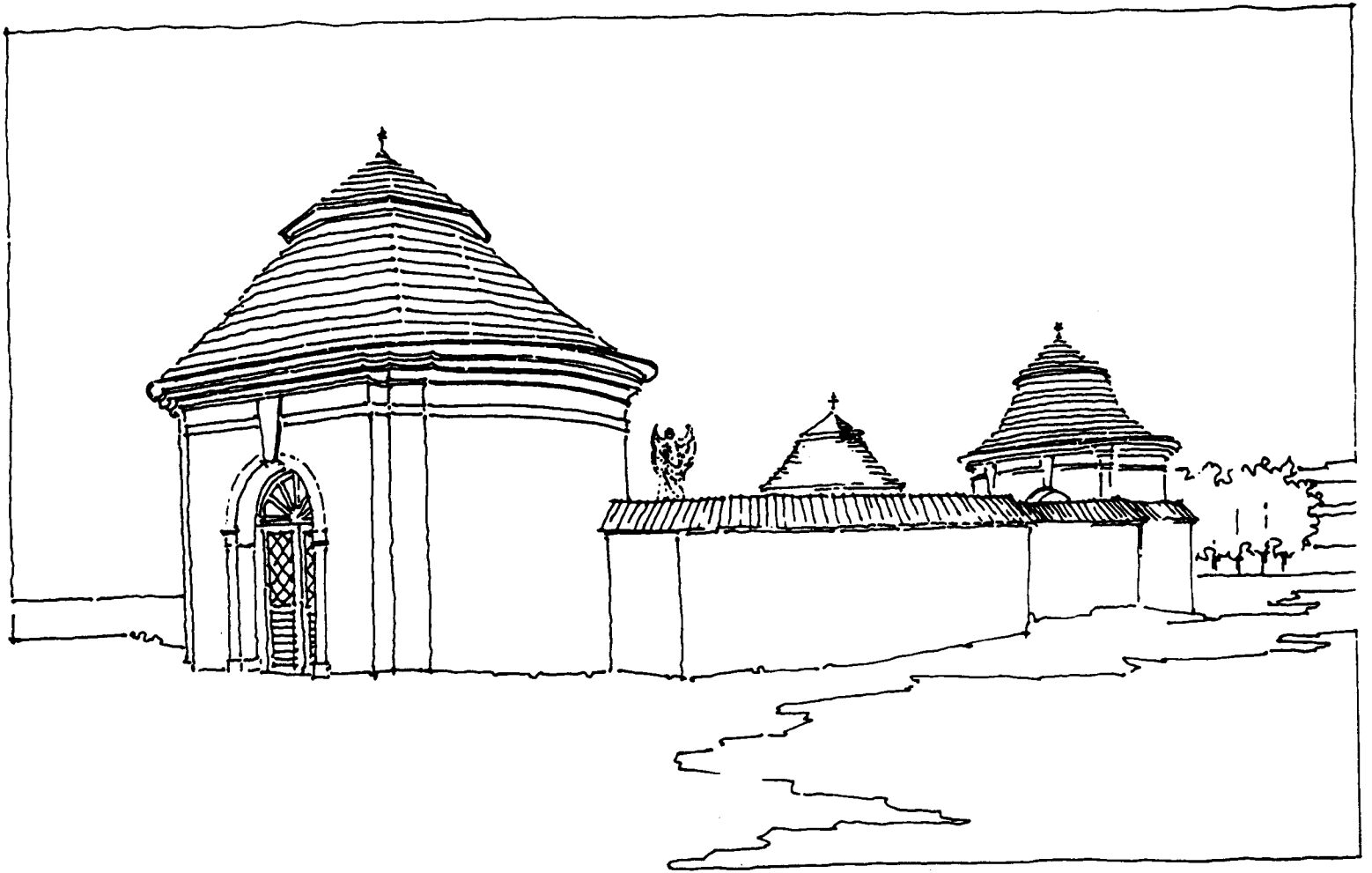
Quant au plan, il est pentagonal. Forme "bizarre", mystérieuse évocatrice, mais à la présence discrète. Du fait de la continuité de l'enveloppe et de l'ambiance, il faut quitter le terrain du sensible pour reconnaître la "quintité" du lieu. Pentagramme, étoile à cinq branches à l'extérieur, devenu pentagone à l'intérieur. Cette transformation dans la continuité est la marque du traitement de l'espace à St Jean Népomucène. Intérieur et extérieur sont naturellement différents, mais le passage de l'un à l'autre ne fait pas complètement abandonner leurs qualités respectives. C'est différent mais cela appartient à la même communauté, celle d'un monde où intériorité et extériorité se conjuguent sans trop d'égards à leurs différentes situations objectives.

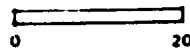
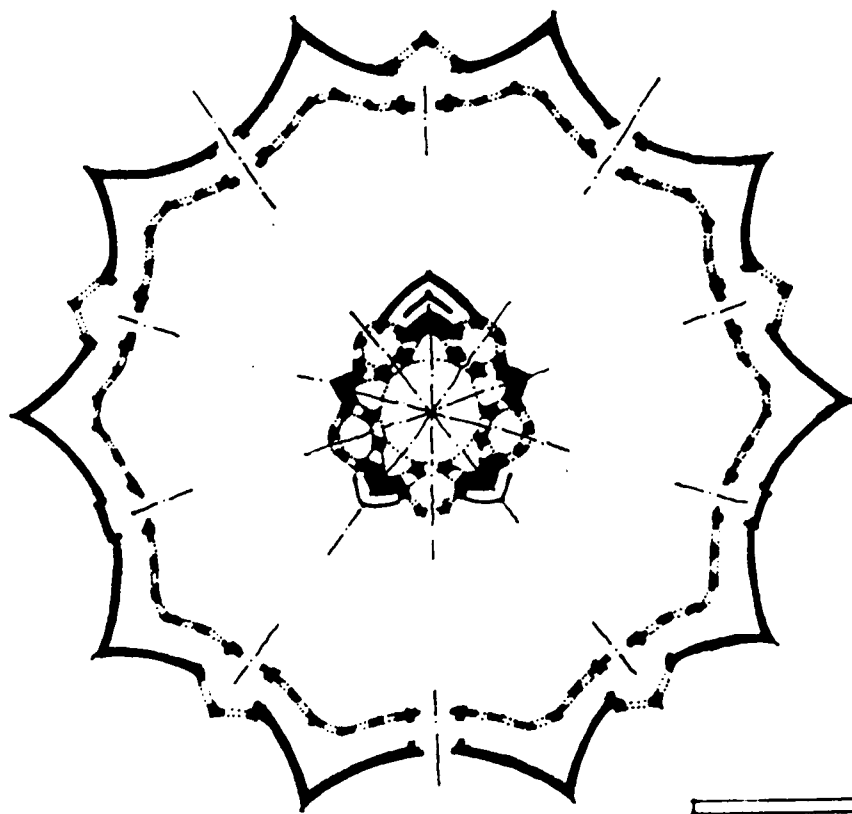
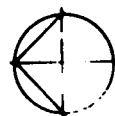
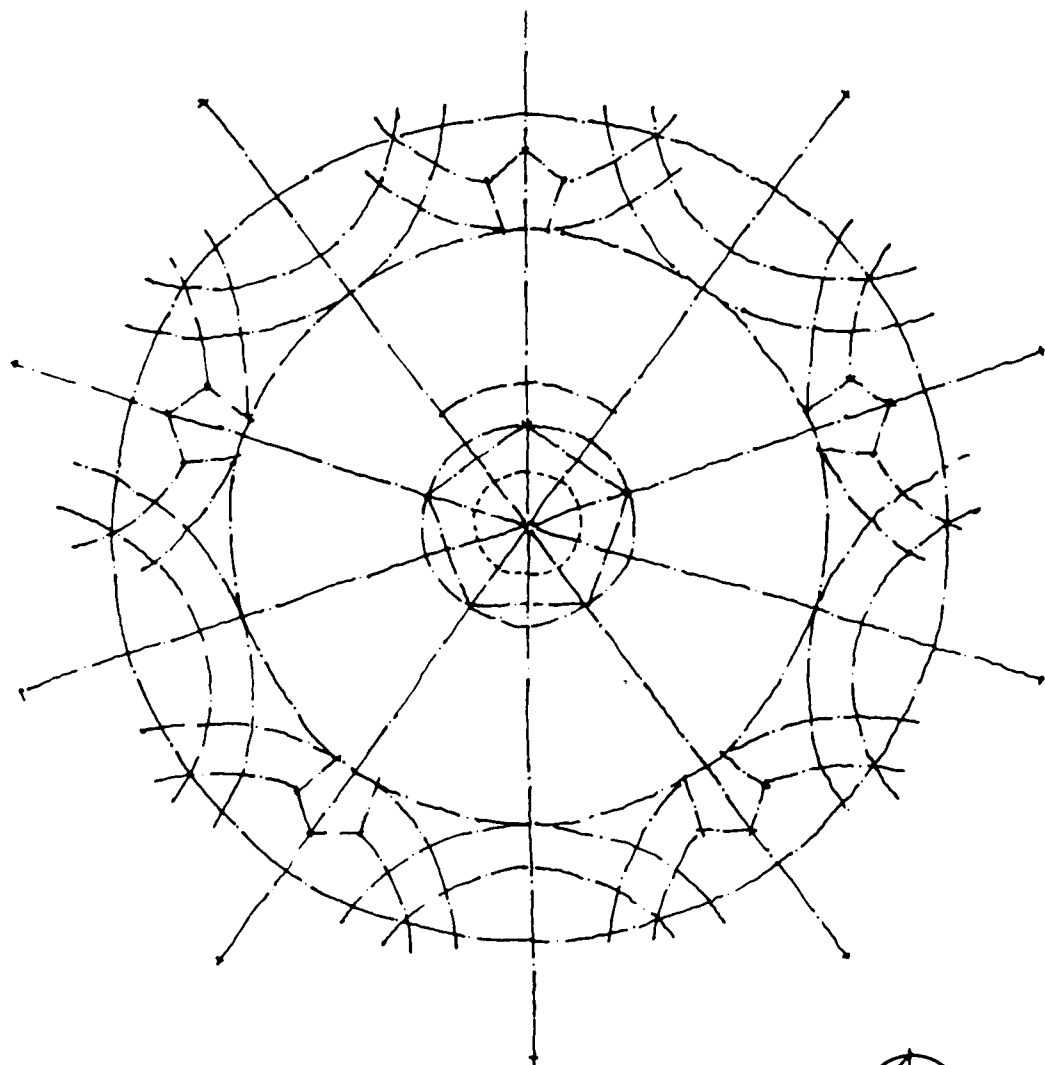
L'étude du plan met en évidence la solidarité de la composition du cloître extérieur, des petits volumes accrochés en périphérie du corps central et des différents degrés de l'intérieur. Les pentagones, les cercles et les triangles curvilignes s'entrelacent. Tracé baroque qui inclut l'arc brisé gothique, en plan et en élévation dans la forme des ouvertures. Produit d'un métier raffiné pour qui l'exhibition de la structure est le dernier des soucis. Santini n'a même plus recours aux langages des ordres pour organiser ses plans, confiant qu'il est dans l'évidence de sa structure spatiale. Nul besoin d'un décor superstructurel, des parois blanches, lisses, dedans comme dehors, donnent leur possibilité à des formes vides qui incitent au parcours. Et pourtant St Jean Népomucène est saturé d'un message symbolique. L'étoile à cinq branches, c'était l'emblème de Jean de Nepomuk, le martyr, c'était le nombre de siècles qui séparait la construction de l'église de l'établissement cistercien à Žďár, c'était le nombre de V dans le nom de son fondateur, l'abbé WEJMLVWA. Et ce V/U n'a-t'il pas la forme de la langue qui marque la sainteté de Jean de Nepomuk ? Cette langue-glaive qui fut sa force et la cause de son martyr, on la retrouve partout. Au centre de la coupole en une énigmatique représentation en bois. Au rez-de-chaussé sur la voûte des espaces qui assurent la transition entre les chapelles latérales où une

étoile à huit branches (emblème des cisterciens) voit une de ses branches déborder de son support pour pénétrer violemment dans le vide de l'espace central. Dans la forme des fenêtres en triangles curvilignes allongés. Pour Santini, comme pour Borromini, la signification symbolique est immanente à la structure spatiale. L'architecture en ne disant que ce qu'elle est, dit autre chose encore... Son code communicatif n'est pas dissociable de la forme offerte à la perception sensible.

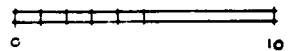
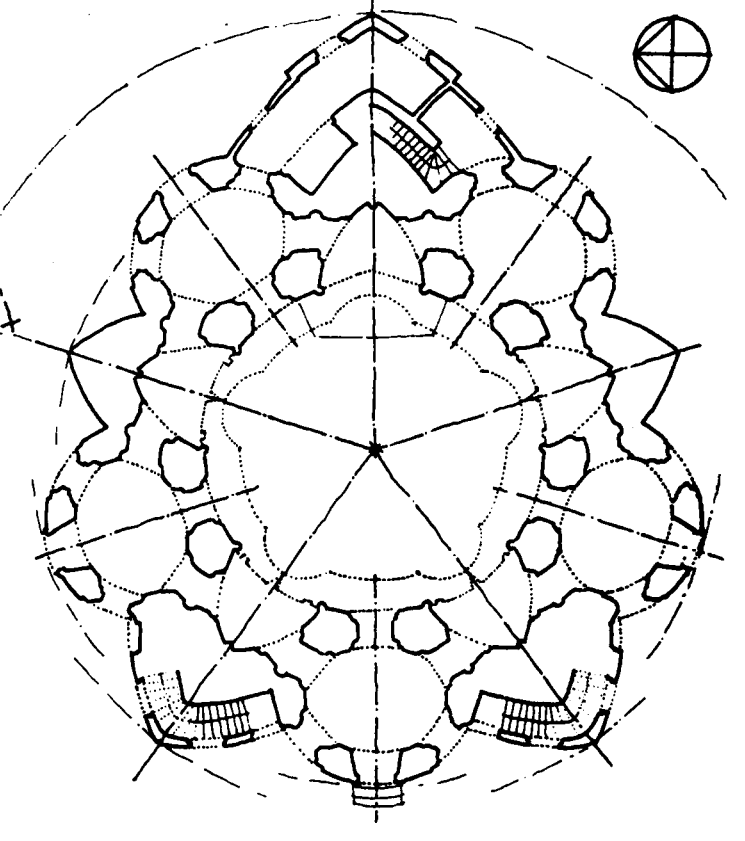
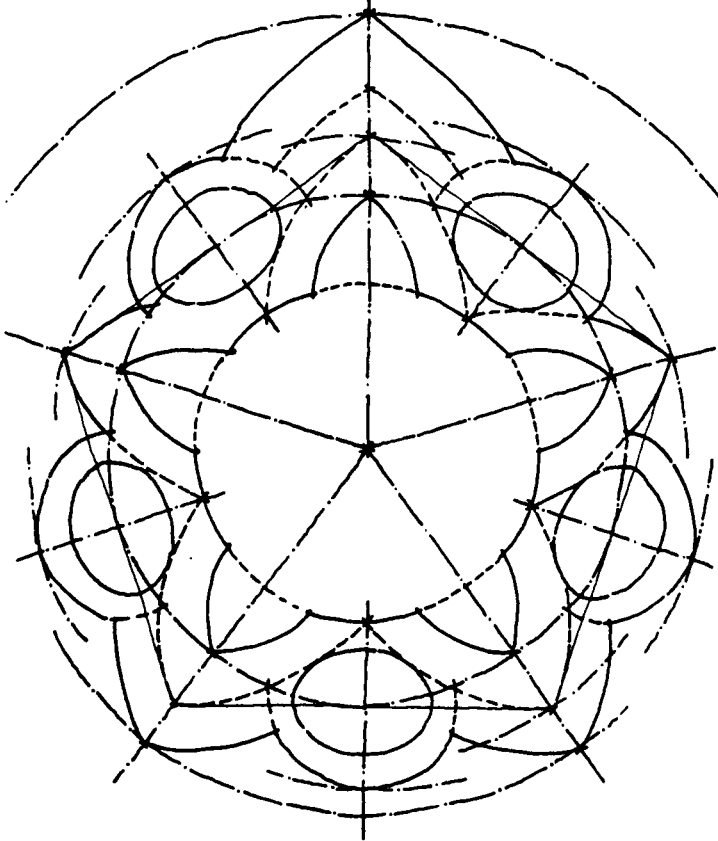
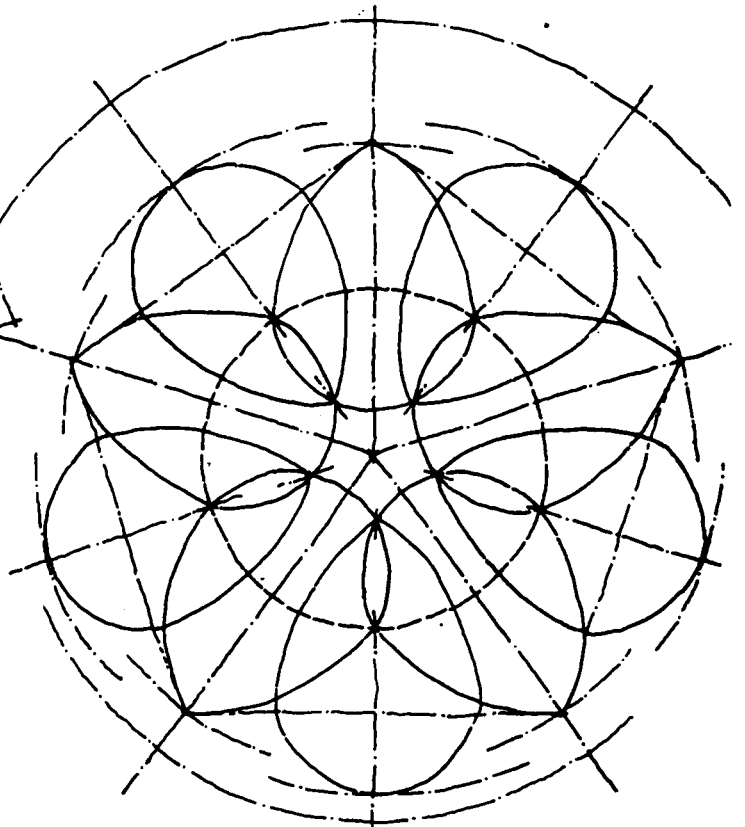
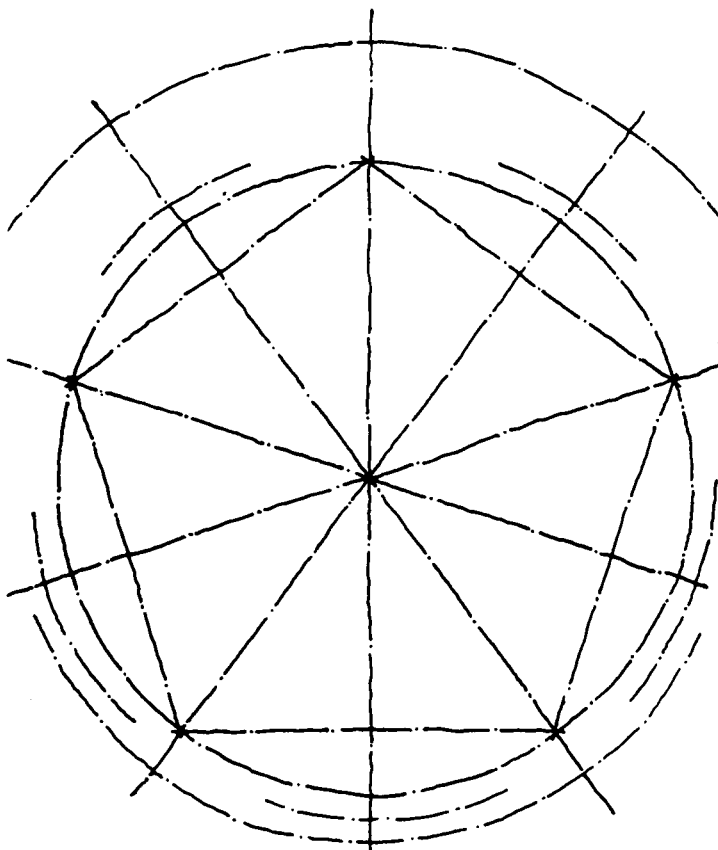


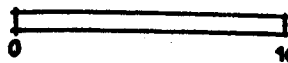
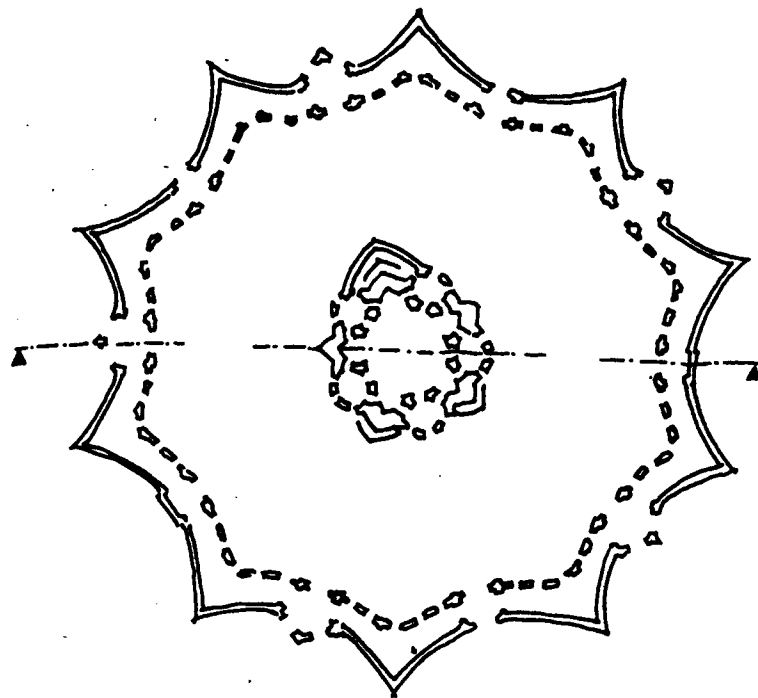
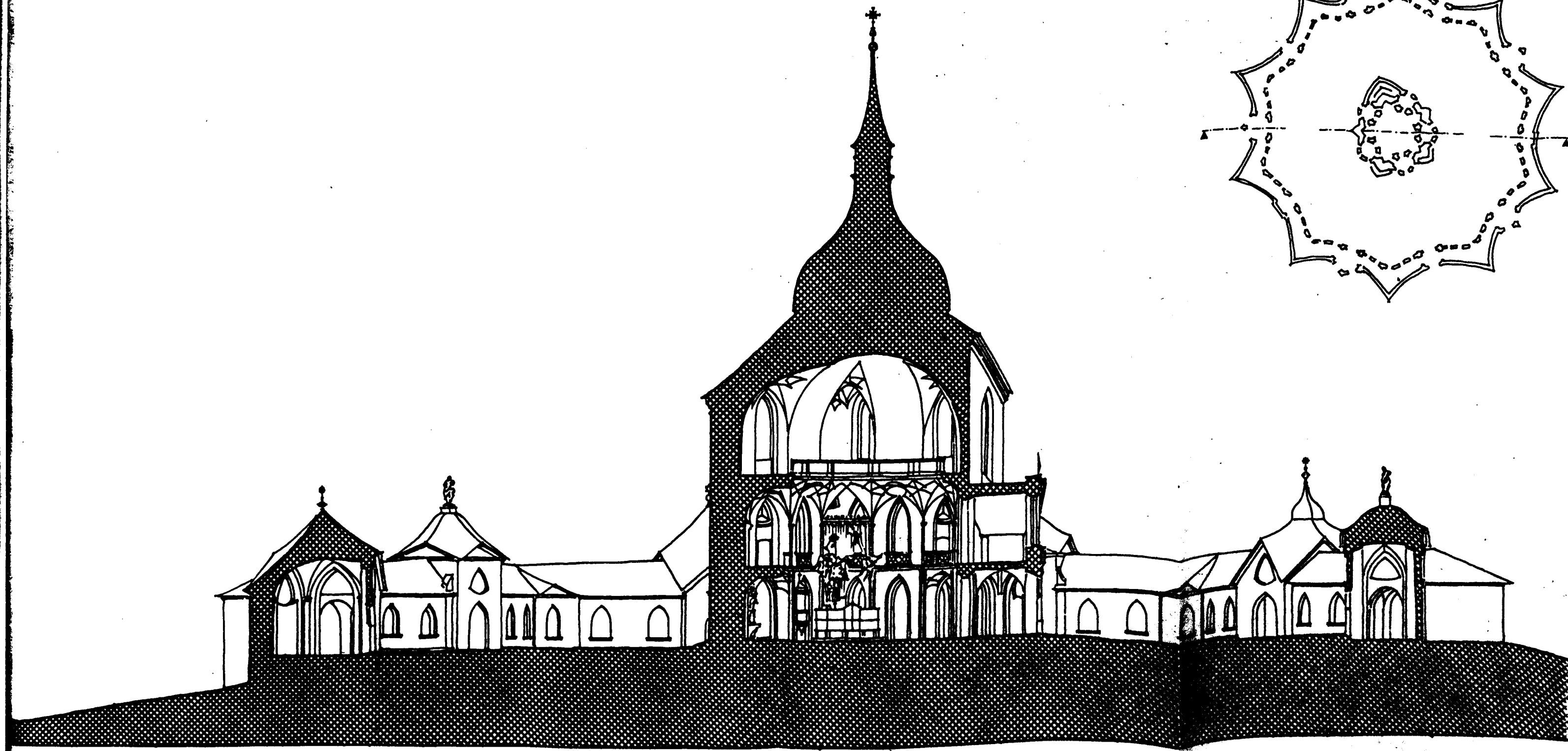
Cimetière "Dolni Hrbítov"

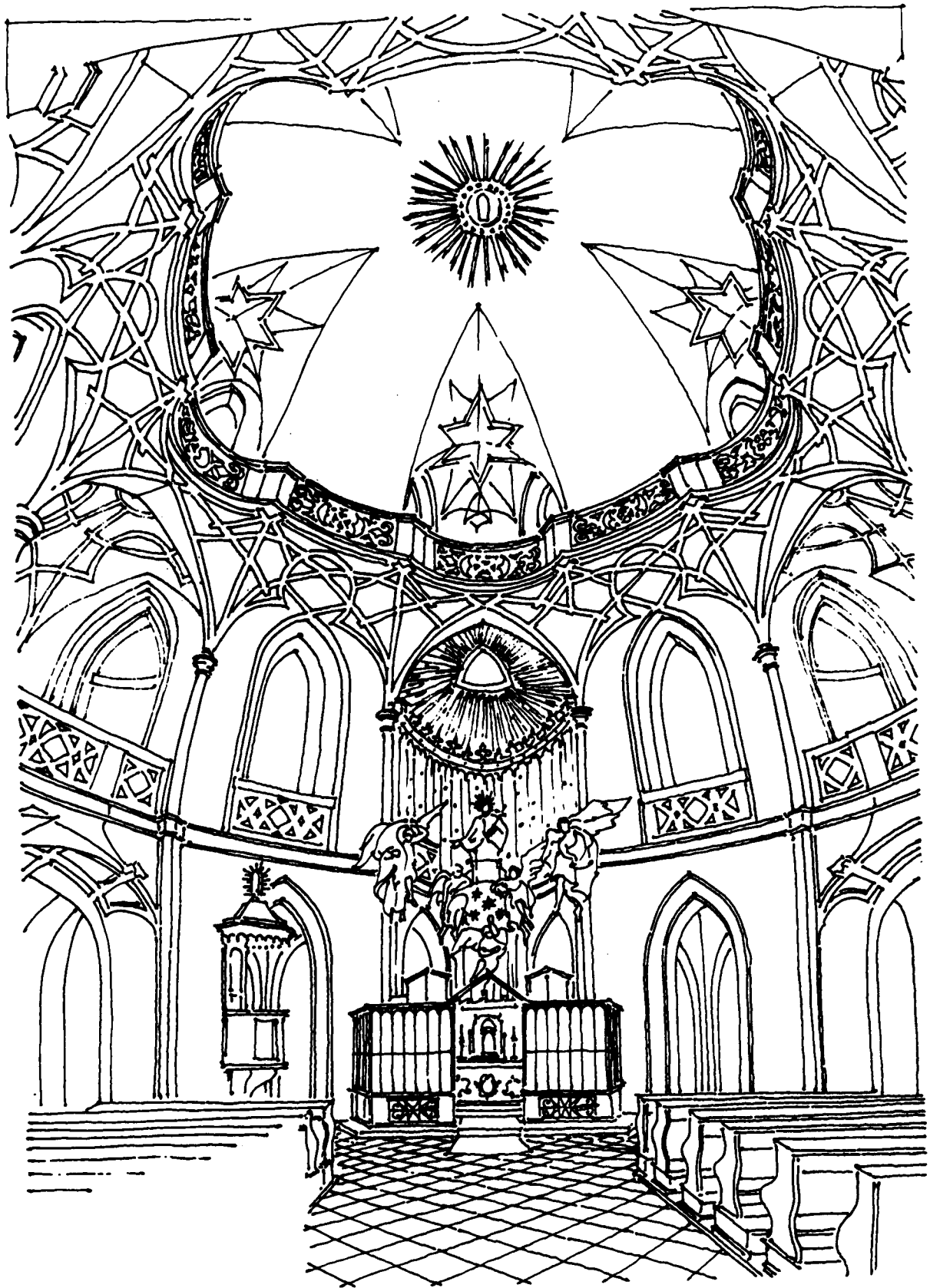


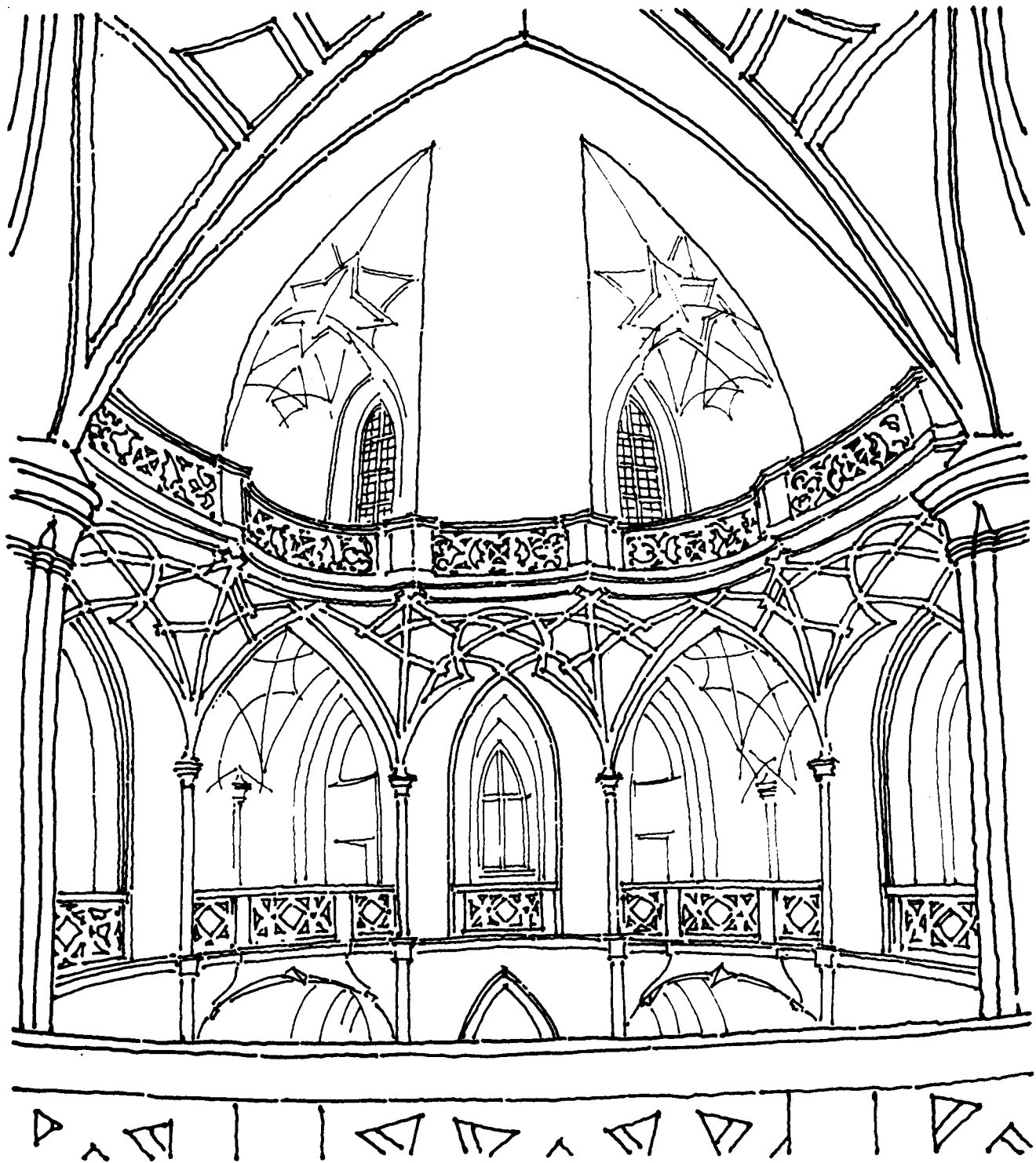


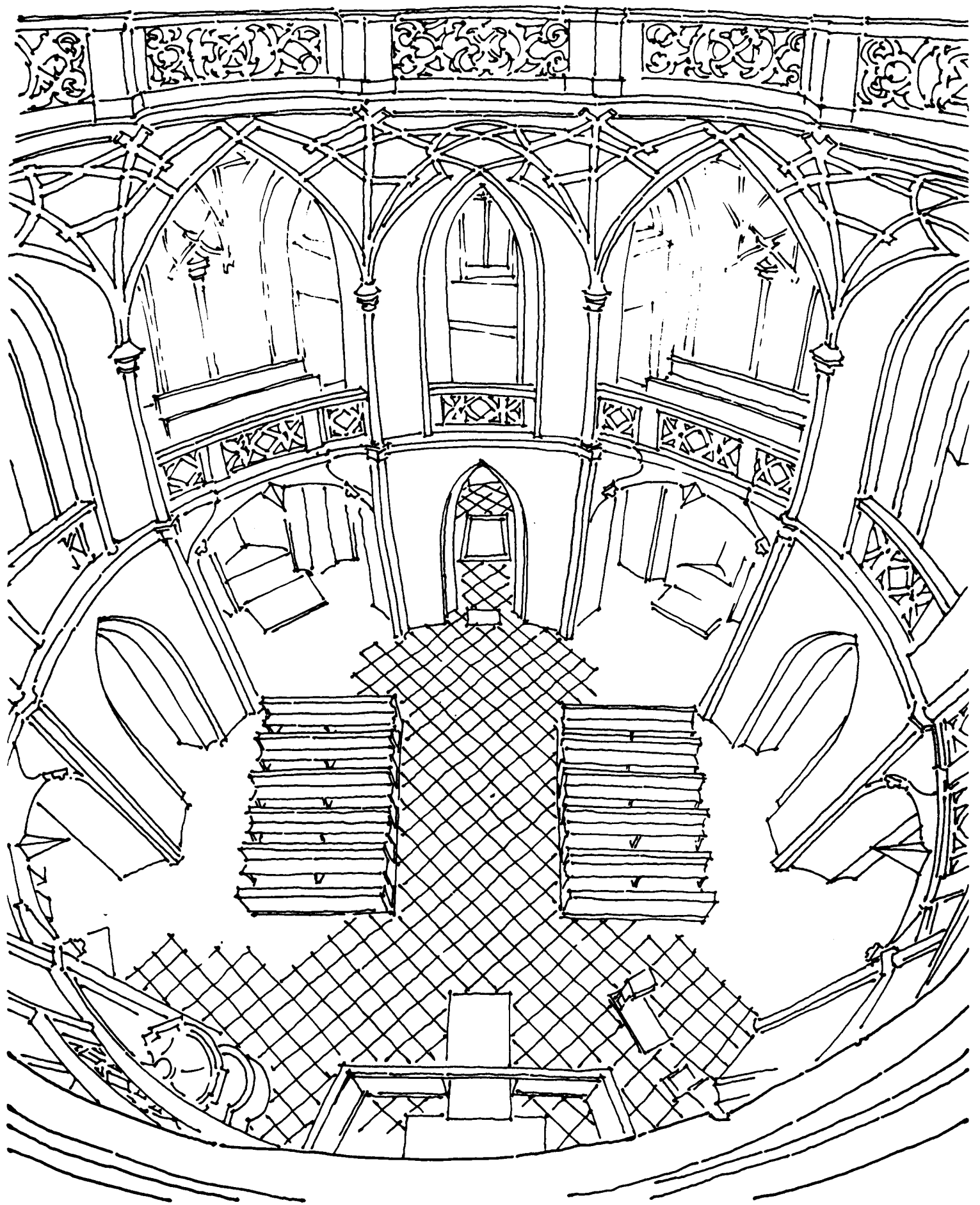
St Jean Népomucène, plan d'ensemble

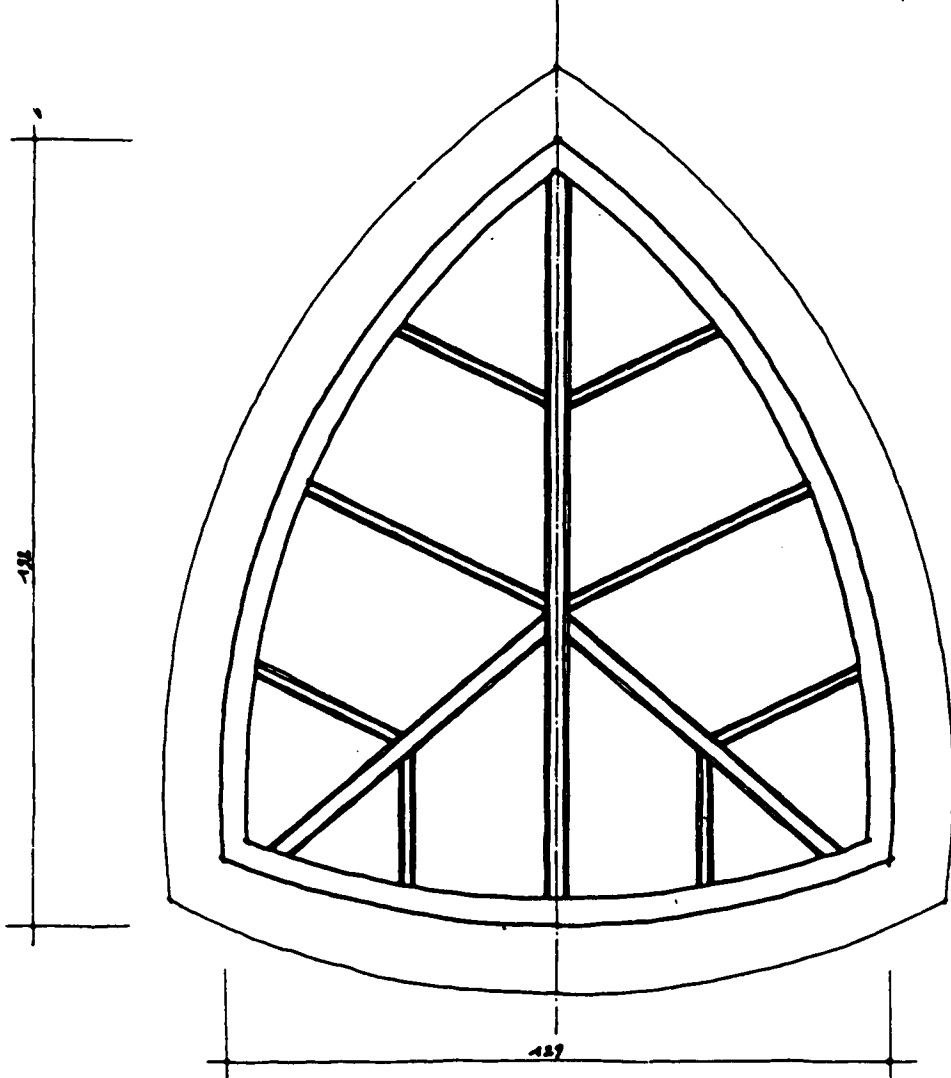
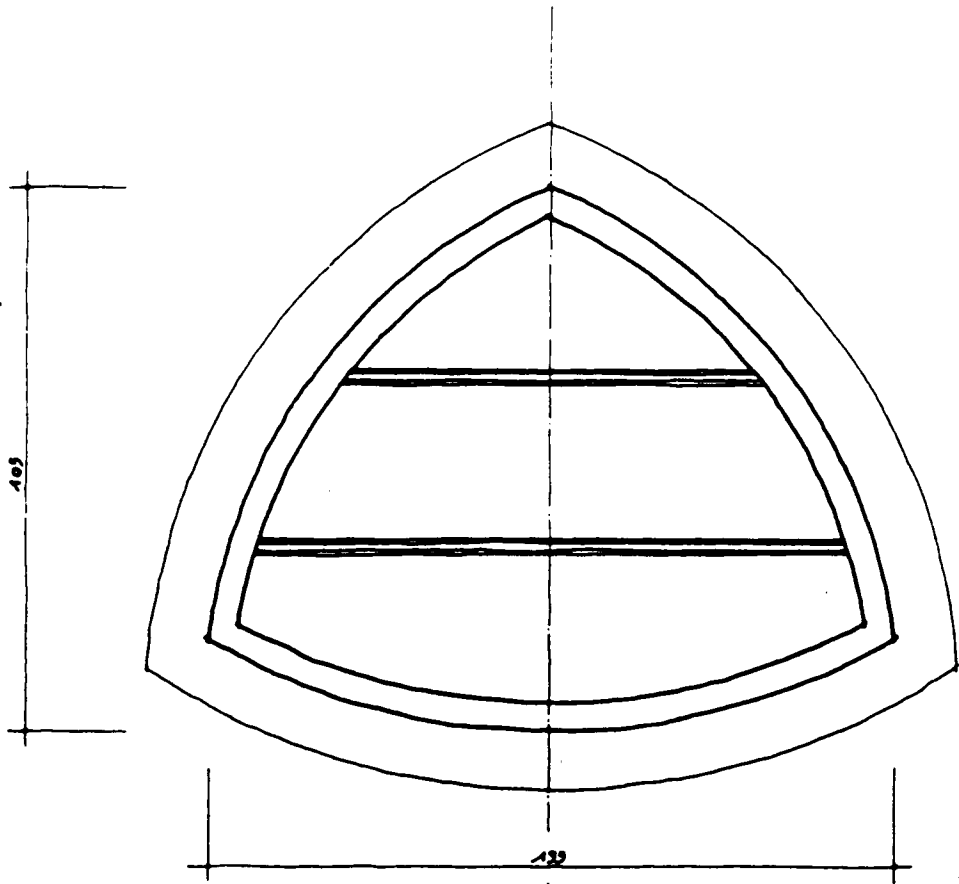


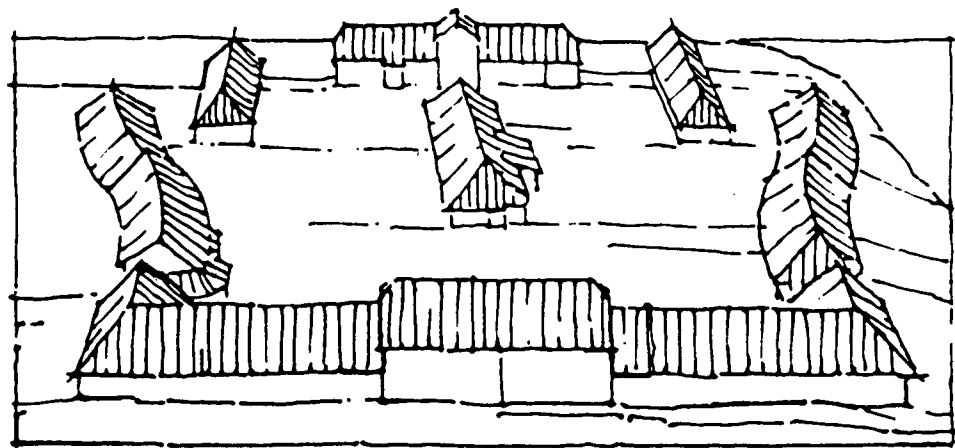










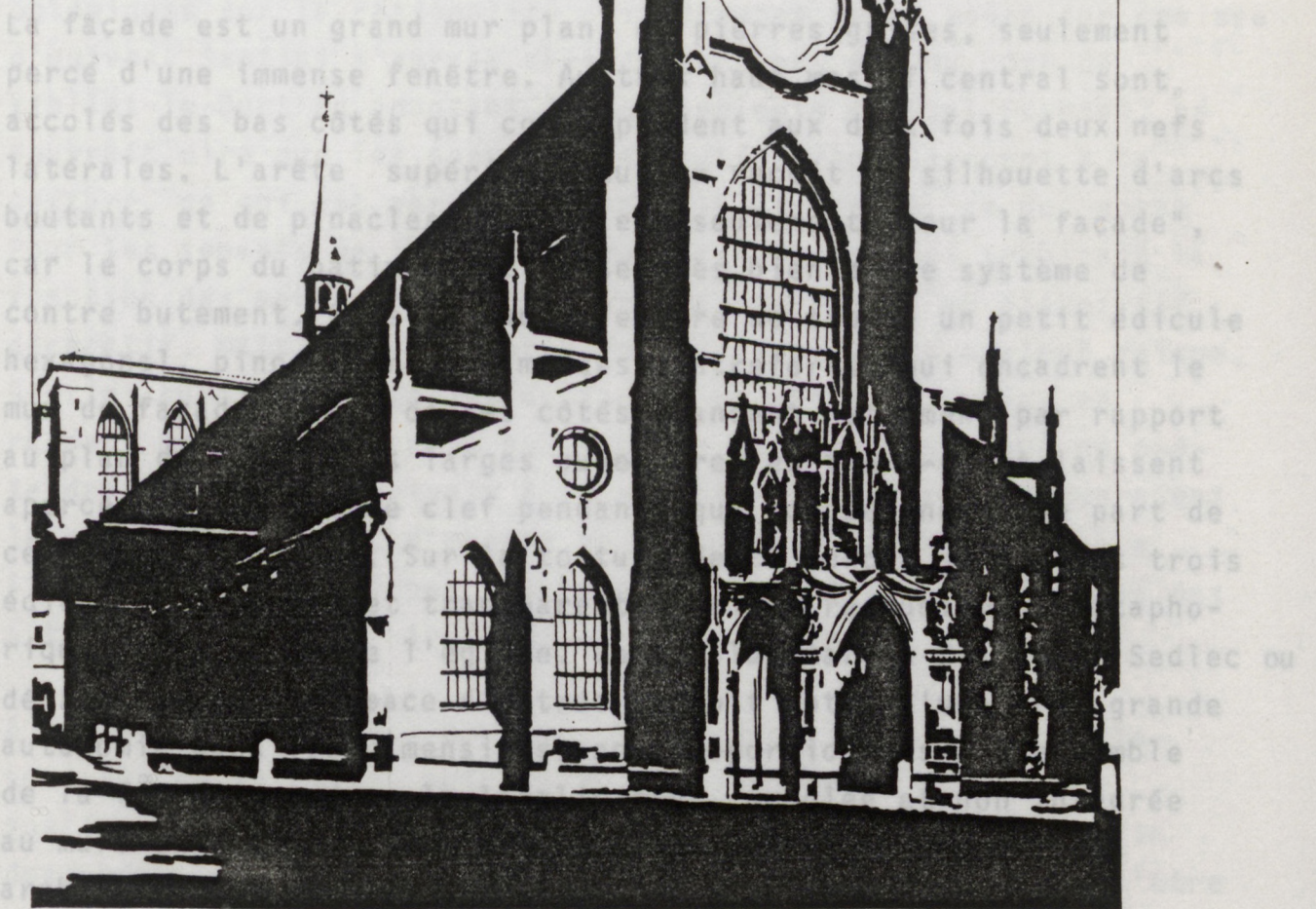


Ferme "en lyre"

SEDLEC

Première grande réalisation de Santini, l'Assomption de Sedlec

est l'occasion de découvrir son originalité. Bâtiement gothique, détruit pendant les guerres hussites, dont seuls les murs restaient debout, il va connaître une restauration au début du XVIII^e siècle. Santini et ses commanditaires tranchent en faveur d'une restauration "à la gothique". Cette attitude n'est pas de principe, seulement de goût, ce qui laisse à Santini une très grande liberté d'interprétation.



L'intérieur s'ouvre sur la très haute et étroite nef centrale revêtue d'un enduit ocre qui recouvre les pierres de la construction. Une lumière diffuse qui vient aussi bien des fenêtres hautes de la nef centrale, que des fenêtres à raz de terre de la

Première grande réalisation de Santini, l'Assomption de Sedlec est l'occasion de découvrir son originalité. Bâtiment gothique, détruit pendant les guerres hussites, dont seuls les murs restaient debout, il va connaître une restauration au début du XVIII^e siècle. Santini et ses commanditaires tranchent en faveur d'une restauration "à la gothique". Mais l'attitude n'est pas de principe, seulement de goût, ce qui permettra à Santini une très grande liberté d'interprétation de la tradition.

La façade est un grand mur plan, de pierres grises, seulement percé d'une immense fenêtre. Au très haut massif central sont accolés des bas côtés qui correspondent aux deux fois deux nefs latérales. L'arête supérieure du mur reçoit la silhouette d'arcs boutants et de pinacles, mais c'est seulement "pour la façade", car le corps du bâtiment se passe très bien de ce système de contre butement. Sous la haute fenêtre se trouve un petit édicule hexagonal, pincé entre les minces contreforts qui encadrent le mur de façade. Trois de ses côtés avancent nettement par rapport au plan du mur, leurs larges ouvertures en tiers-point laissent apercevoir une énorme clef pendante qui occupe une bonne part de cet espace d'entrée. Sur la toiture de ce porche sont posés trois édicules, allongés et transparents, triple redoublement métaphorique de la porte de l'église. Comme plus tard à Kladruba, Sedlec ou déjà à Lomec, l'espace d'entrée se voit doter d'une très grande autonomie dans les dimensions, non proportionnées à l'ensemble de la façade, et dans la localisation, accolée et non intégrée au mur. On trouve là des caractéristiques de la composition architecturale de Santini.

L'intérieur s'ouvre sur la très haute et étroite nef centrale revêtue d'un enduit ocre qui recouvre les pierres de la construction. Une lumière diffuse qui vient aussi bien des fenêtres hautes de la nef centrale, que des fenêtres à raz de terre de la

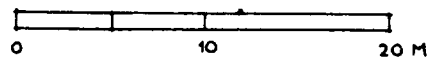
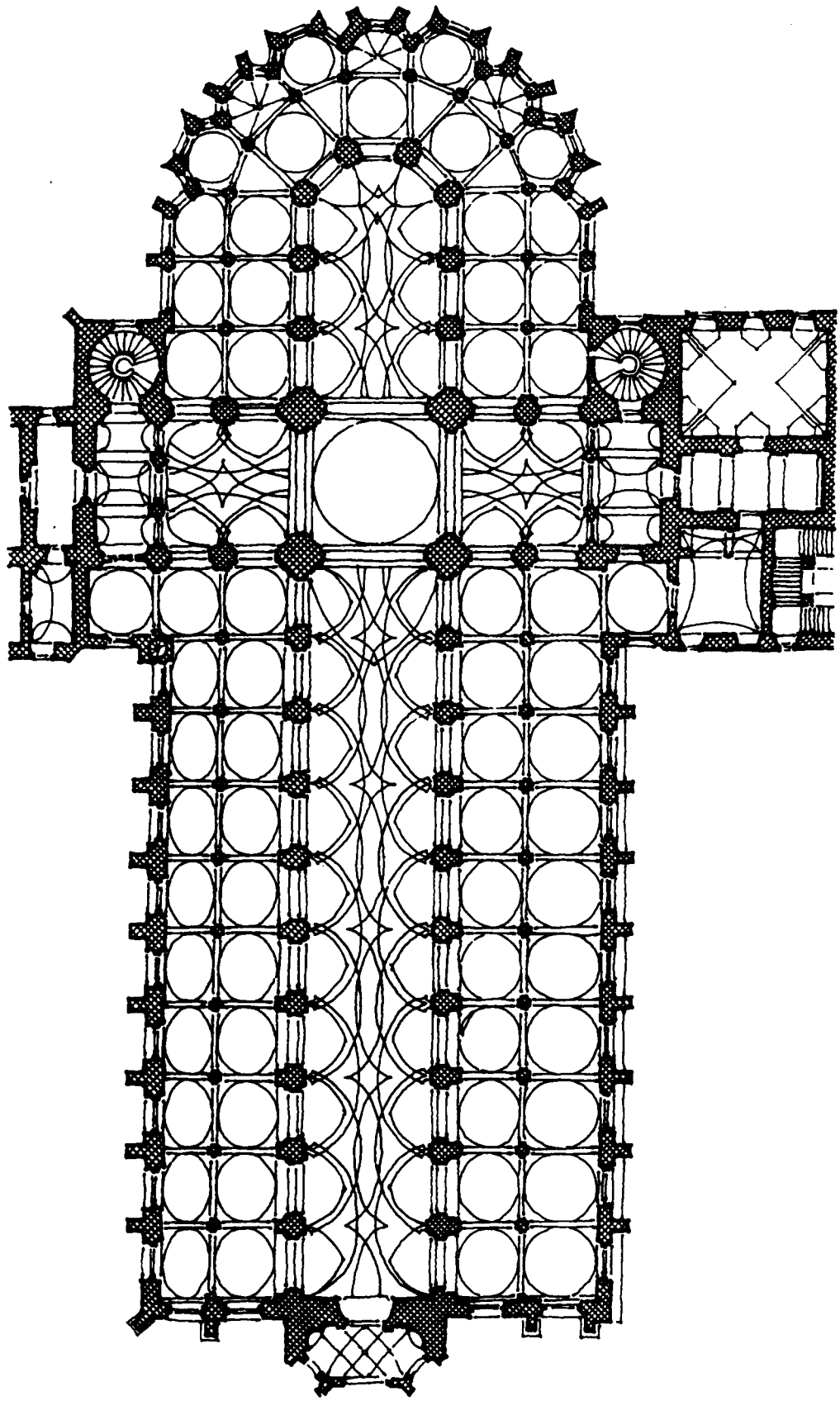
double rangée des nefs latérales. Sitôt le porche franchi, on passe sous une tribune dont le dessous est très soigneusement articulé en un réseau de nervures, disposées sur le plafond et qui ne s'interrompent pas à la bordure de la tribune, mais au contraire continuent en se pliant pour remonter sur le mur-balustrade, établissant une continuité entre plan horizontal et plan vertical. Ce traitement du "dessous" est particulièrement remarquable, on le retrouvera aussi raffiné à Zdar sous les "jubbés" qui supportent les orgues de Ste Marie.

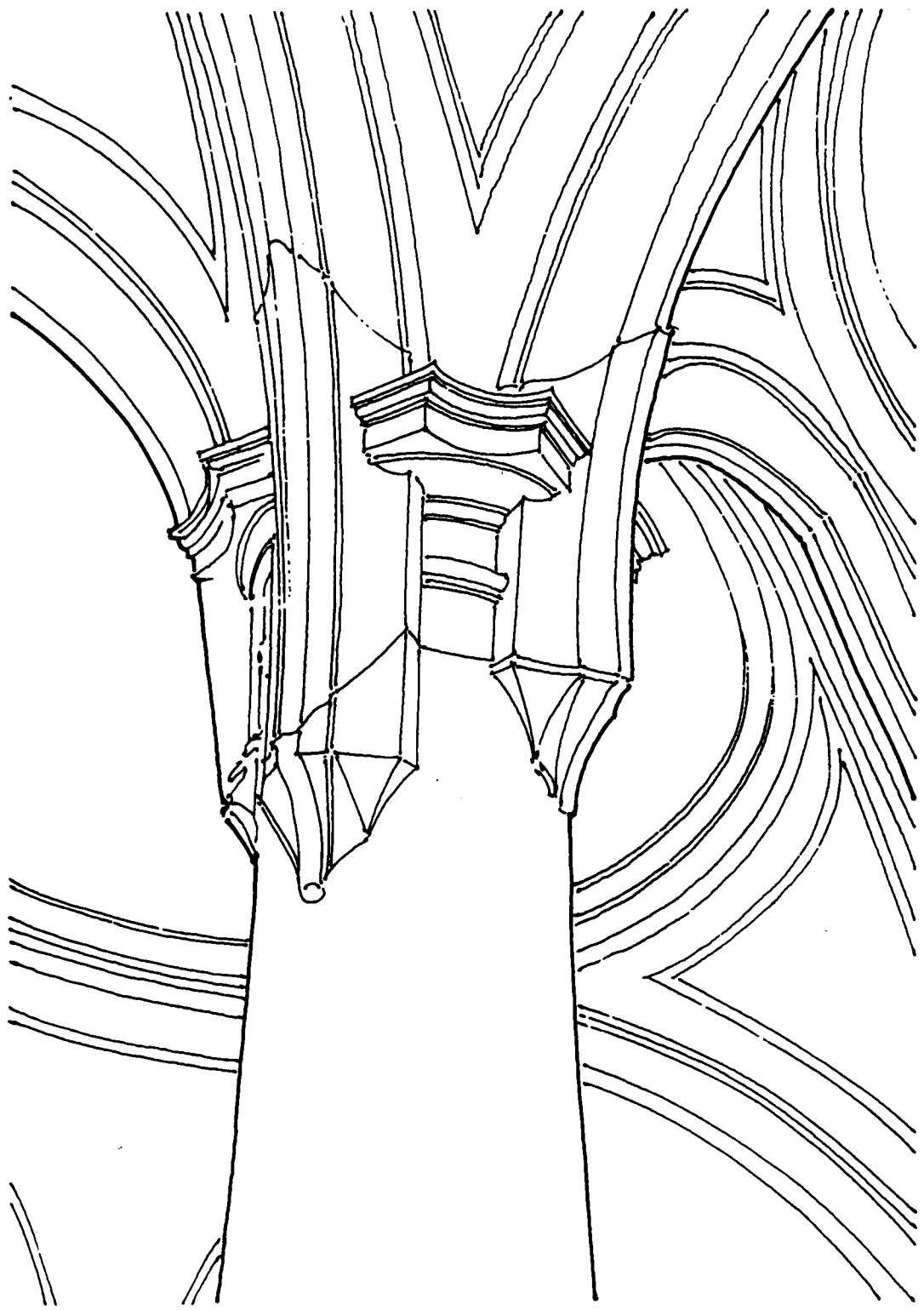
Ce qui frappe, bien-sûr, c'est l'extraordinaire réseau des nervures sur la voûte en berceau continu, à section en arc-brisé, qui ne correspond à aucune nécessité structurelle. Dans les polémiques sur la rationalité des nervures de la voûte sur croisée d'ogives, Santini n'aurait certainement pas été du côté de Viollet-le-Duc! En adoptant la terminologie de Paul Frantel, on pourrait dire que les nervures de Santini appartiennent à la texture, ce qui est porté, et non à la structure, ce qui porte. Pour les tenants de la thèse structurelle, Santini trahirait la fonction des nervures gothiques en les ramenant à un dispositif décoratif. Mais si les adversaires de cette thèse avaient raison, Santini aurait devancé les critiques de Viollet-le-Duc, en rendant manifeste le rôle non-porteur des nervures, qui ne prétendraient plus appartenir à la structure, mais revendiqueraient leur rôle décoratif, d'agents de cette texture sans laquelle l'architecture n'est pas complète, la structure ne suffisant pas à la constitution de la forme architecturale.

A Sedlec, les nervures courent le long de l'arête sommitale continue de la voûte, puis elles s'en éloignent pour venir souligner la pénétration des fenêtres dans la voûte, et enfin descendre sur le mur transformées en colonnettes non sans s'être entrecroisées en un entrelac qui fait fi de la logique de la descente des charges. "Le flux des forces" qui caractérise l'image constructive du Baroque selon Frantel, trouve ici en cette ambiance néo-gothique, une expression ironique. Dans les voûtes des chapelles du déambulatoire, les nervures s'interrompent

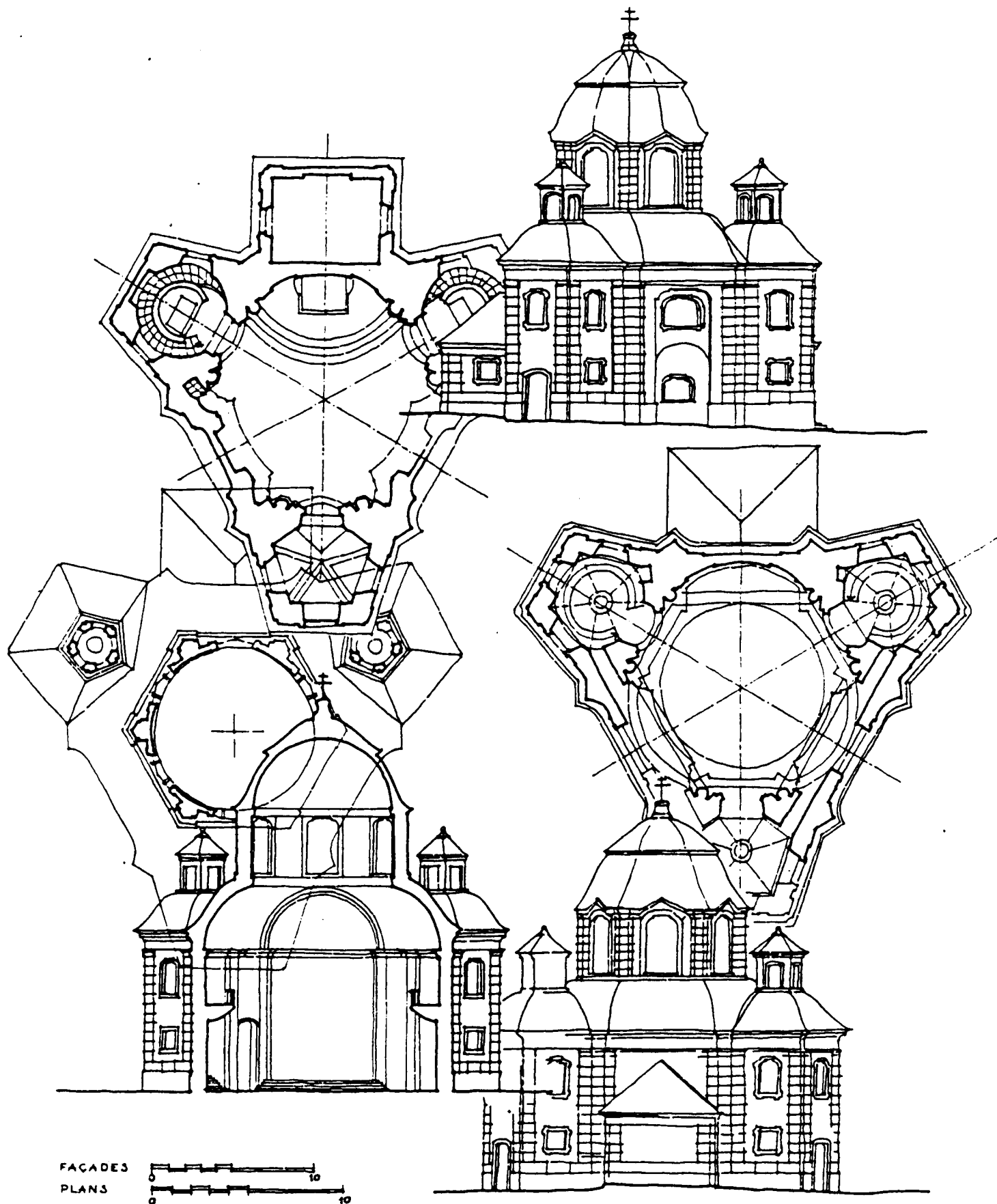
à plaisir, exhibant leur section provocante. On retrouvera ce procédé à Seliv aussi bien qu'à Žďár. A la croisée du transept il y a l'emplacement d'une coupole. Elle y est figurée avec son monde de nuages, d'anges et de saints. Les pendentifs sont déjà en place, mais il faudra attendre Kladruby pour que Santini mêle la coupole aux nervures gothiques.

La couverture des nefs latérales est particulièrement remarquable. Quatre arcs brisés soutiennent un cercle qui porte une calotte sphéroïde. Sphéroïde, car ni en plan, ni en coupe, on ne retrouve la perfection du carré ou du demi-cercle. Souvenir de l'irrégularité de la première construction gothique, le plan des travées s'écarte plus ou moins du carré, donnant naissance à des couvertures tendant vers l'ovale. De plus, deux arcs reposant orthogonalement sur la même colonne, n'ayant pas la même ouverture du fait du plan rectangulaire, voient leurs nervures s'élaner à des hauteurs différentes, différence exhibée par Santini, en même temps qu'il en nie l'effet à leur sommet du fait de leur commune action de support du cercle horizontal de la base de la voûte sphéroïde! Quelle virtuosité dans le mariage des nervures gothiques et des voûtes baroques. Ou de l'irrégularité comme loi de composition!

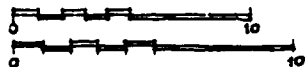




PANENSKE BŘEZANY



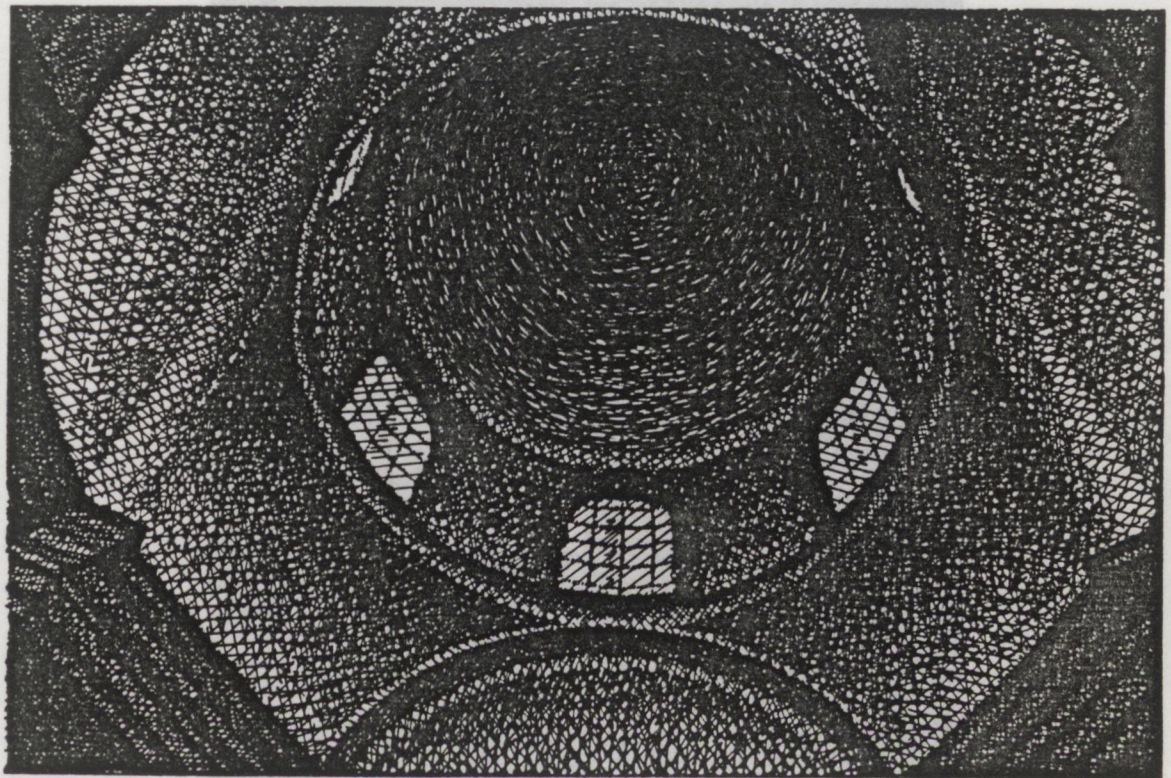
FACADES
PLANS

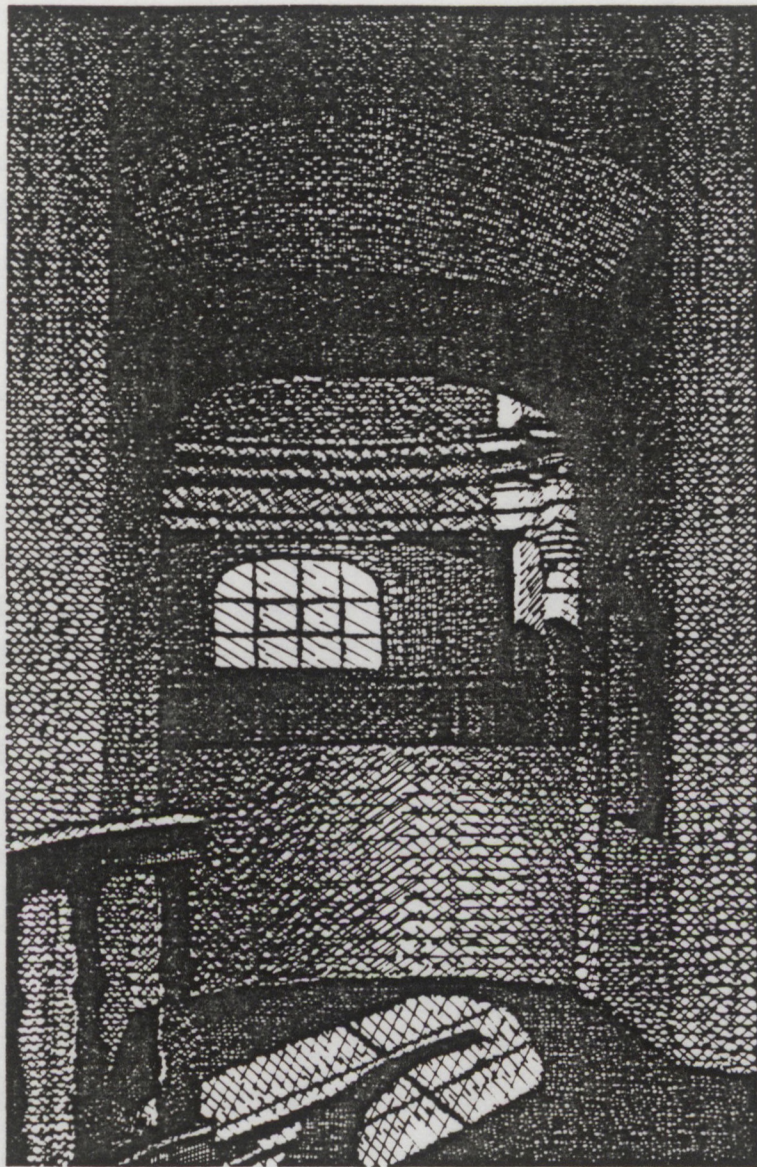


Chapelle pour la résidence d'été des Bénédictines de St Georges de Prague, elle est située sur une hauteur au Nord de la capitale. Une colline, au sommet plat, occupée d'un côté par les bâtiments d'habitation, de l'autre par la chapelle entourée d'un parc, Ste Anne est placée au bord de la rupture de pente, l'un des sommets du triangle curviligne qui en constitue le plan, s'aborde en montant, tandis que le côté qui lui fait face repose tranquillement sur le plan du parc. Un côté qui s'enfonce dans le bois, un autre qui appartient à la clairière. Ainsi donc, un petit bâtiment à plan central, tout en restant un, se partage par son appartenance à des environnements différents. Ce partage est bien sûr rendu plus manifeste encore par la nette différence entre sommets et côtés du triangle. La coupole posée sur un tambour très vitré, pacifie de sa forme cylindrique-hémisphérique la tension qu'expriment les lanternaux posés aux sommets du triangle. Un et diversité, tel est le schème de Ste Anne.

A l'intérieur, l'espace est dominé par la coupole qui se pose en tangente sur les murs latéraux dont la faible épaisseur est renforcée du contraste que proposent les escaliers à vis installés dans les sommets du triangle. Les ouvertures qui y donnent accès laissent passer une lumière qui s'insinue au travers des cages d'escalier. Epaisseur de l'espace, non des murs, renforcée par l'organisation des petites tribunes auxquelles conduisent les escaliers. Tribunes ouvrant sur le vide central, mais de l'autre côté sur un petit "vestibule", au sommet des marches, qui a la fonction de prendre la lumière de l'extérieur, pour la transmettre filtrée à l'intérieur de la chapelle. Au niveau supérieur, celui du tambour, les grandes fenêtres laissent au contraire la lumière entrer directement. La paroi est si fine que le cadre extérieur des fenêtres, de même découpe que le cadre intérieur ne semble pas s'en distinguer. Dans un si petit espace, on peut jouir de toute la gamme de l'épaisseur de la grande profondeur qui repousse au loin l'extérieur, au contact direct de l'intérieur et de l'extérieur.

Dans ce bâtiment du début de sa carrière, Santini emploie le langage classique, le vocabulaire de l'ordre composite, sans lui faire subir trop de transformations, sauf à en faire un usage surabondant, confirmant la proposition de Wölfflin selon laquelle "le baroque dit tout plusieurs fois". L'entablement, particulièrement, qui supporte les trois pendentifs sur lesquels repose le tambour, se fait un plaisir de souligner la moindre inflexion dans le périmètre du volume. L'animation de l'architecture tient lieu de décor. Aucune image, la seule couleur continue de l'ocre des parois juste traversée du blanc des cadres des ouvertures et des bandes horizontales. Mais des percées, des bombements. Les plans ne se rencontrant jamais simplement, directement. Toujours un élément de transition pour retarder encore un peu le moment de la rencontre. Et l'arête du cadre des portes, creusée en une large gorge, dispositif qui deviendra la signature de Santini que l'on retrouve partout, même dans les ouvertures des architectures les plus humbles, comme l'hôtellerie d'Ostrov.





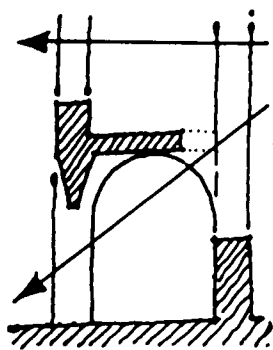
ZELIV

L'église de Zeliv est un exemple de la façon dont Santini a su employer un code gothique avec une structure spatiale originale, bien que proche de l'église-hall aux trois nefs d'égale hauteur. Le vocabulaire des nervures, des arcs brisés, des clefs pendantes, de la dominante de la verticalité sont au service d'un nouvel imaginaire spatial. Le bâtiment à l'extérieur comme à l'intérieur est revêtu d'un enduit blanc, comme pour mieux souligner que la signification architecturale ne proviendra pas d'un travail de la texture de la paroi, mais de la forme des vides et des masses.

La façade d'entrée est composée d'une partie centrale étroite flanquée de deux puissantes tours. Le mur central est en net retrait par rapport aux deux extrémités massives. Dans cet espace en recul, renfoncé, est situé au rez-de-chaussé un porche d'entrée sorte de baldaquin autonome aux ouvertures en tiers-point. Cet édicule octogonal libre sur trois côtés, n'est pas proportionné aux éléments qui l'encadrent. Ses dimensions lui sont absolument propres, elles n'entretiennent aucun rapport de proportions avec les tours d'angle ou la façade centrale. Elles sont simplement accueillantes à notre corps de petits hommes.

L'intérieur très lumineux donne lieu à un jeu de nervures d'une grande virtuosité. Les parois, les voûtes en frémissent de partout. Leur réseau complexe passe d'une nef à l'autre, établissant l'unité de ce grand corps séparé. Les nefs latérales comprennent une tribune qui couvre complètement leur partie inférieure. Mais pas complètement, car à la hauteur de chacune des immenses fenêtres qui s'ouvrent dans les murs latéraux, la tribune est évidée pour laisser descendre la fenêtre jusqu'au niveau de la partie inférieure. Alors le rez-de-chaussé des nefs latérales devient une série de "boîtes à lumière" pour la nef centrale, qui reçoit un éclairage direct par le haut, aux travers des arcades qui la relie aux nefs latérales et un éclairage indirect par le bas. L'effet de "boîte à lumière" est renforcé par le fait que l'ouverture des arcs, qui

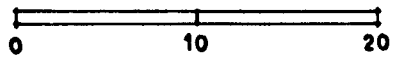
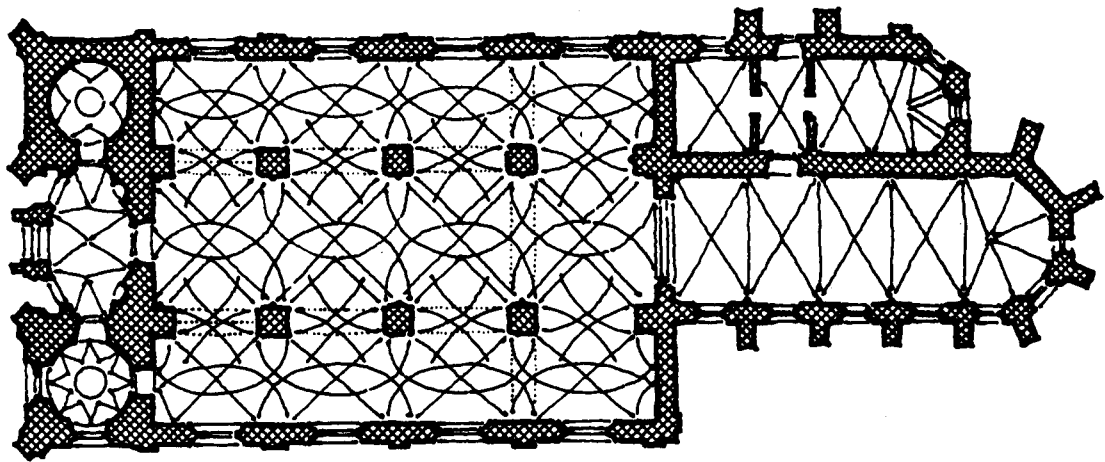
font communiquer au niveau du sol, partie centrale et parties latérales, est divisée par une énorme clef pendante, filtre supplémentaire à la lumière. De ce fait, la coupe de la partie basse de l'église devient biaise. La clef pendante, en contre-jour, qui descend très bas, contre-balance la luminosité de la partie haute. Cette clef pendante dont les deux faces donnent sur

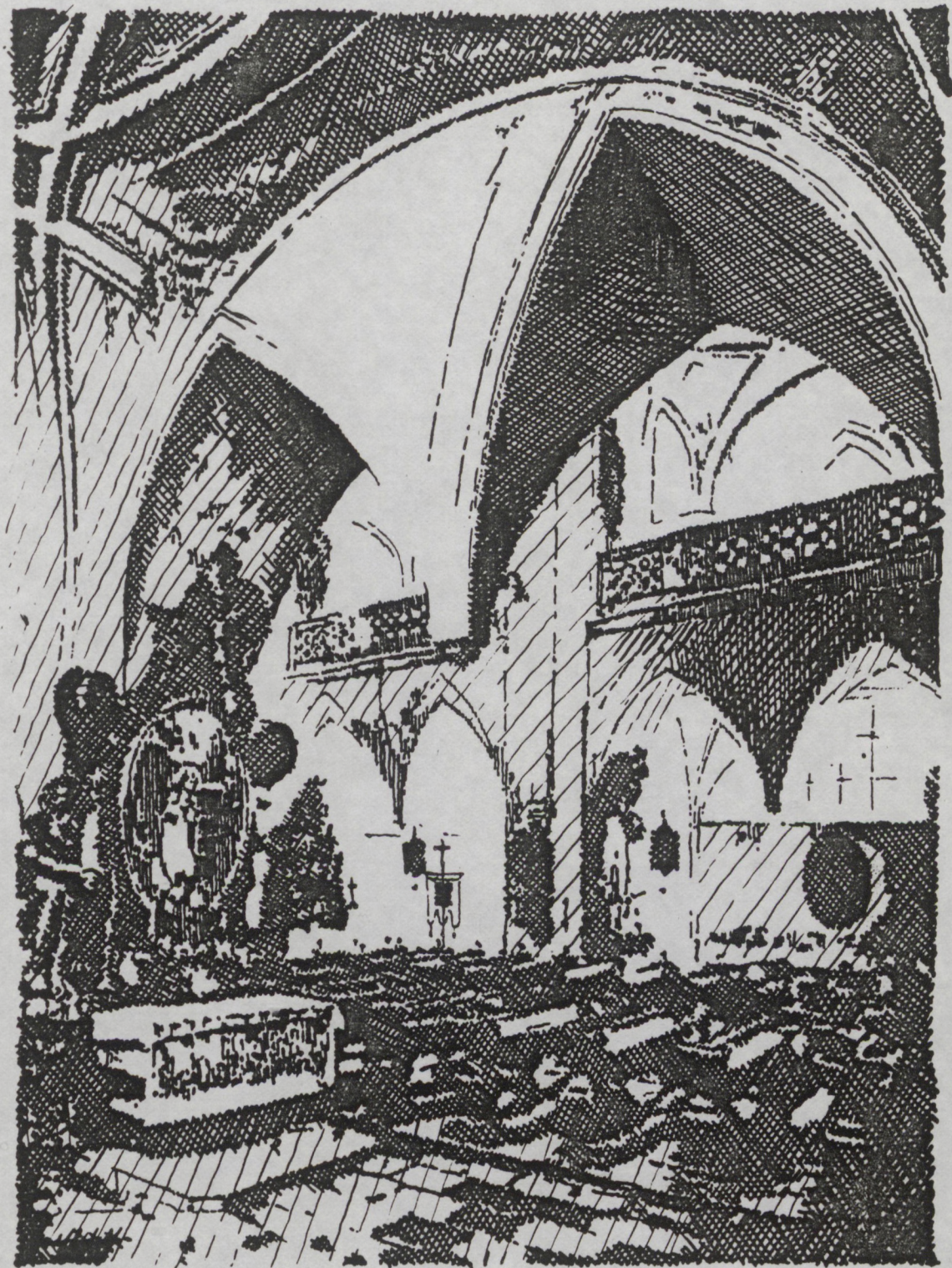


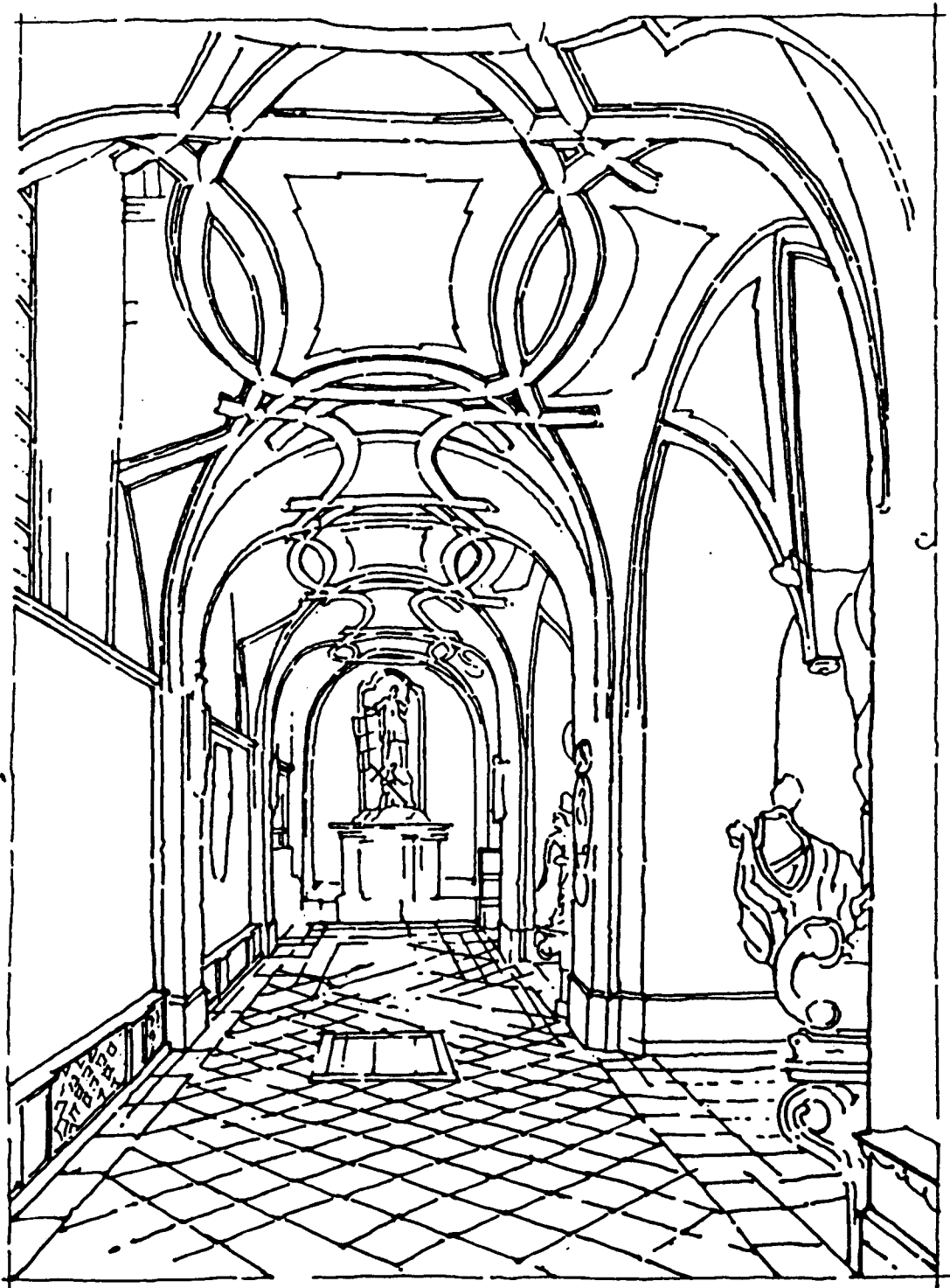
deux espaces différents, n'a pas le même aspect selon qu'on la voit de la nef centrale ou d'une nef latérale. Vue de l'espace central, elle ne se présente que comme une portion de mur, en forme de triangle curviligne, séparant deux ouvertures en arc-brisé, appelant une colonnette pour soutenir sa pointe. Vue de l'espace latéral, elle se présente au contraire comme la clef pendante d'un arc unique. Ici c'est le plein

central du motif qui attire l'attention, tandis que là ce sont les deux ouvertures latérales qui s'imposent. Procédé, encore une fois Borrominien, qui permet qu'un élément matériellement homogène se dédouble autant qu'il contribue à l'avènement de la forme proprement architecturale.

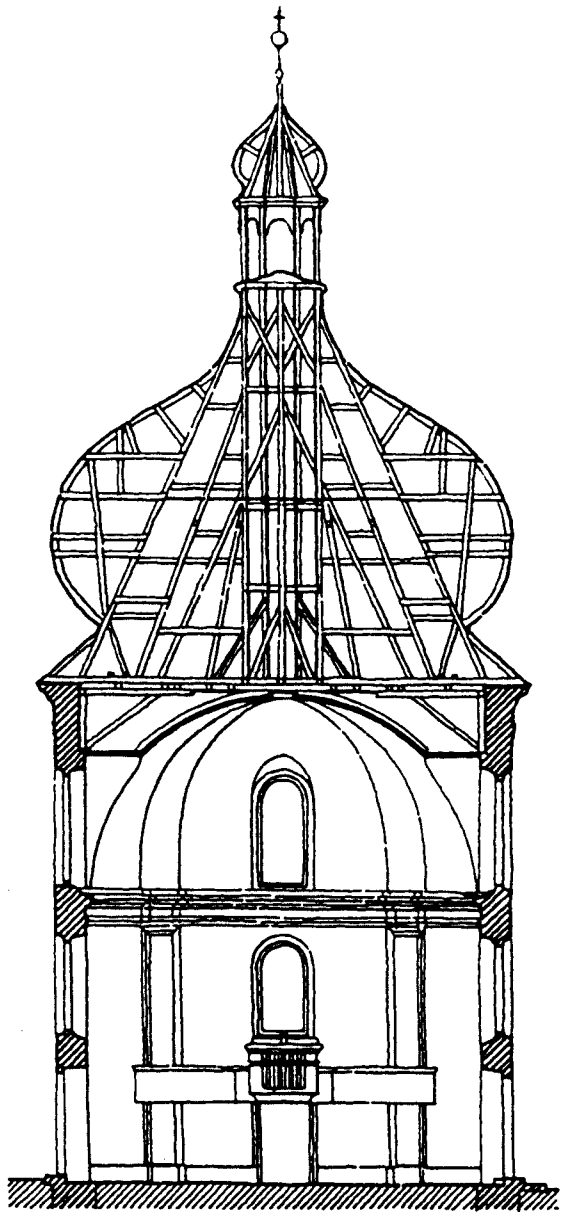
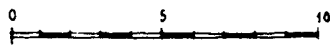
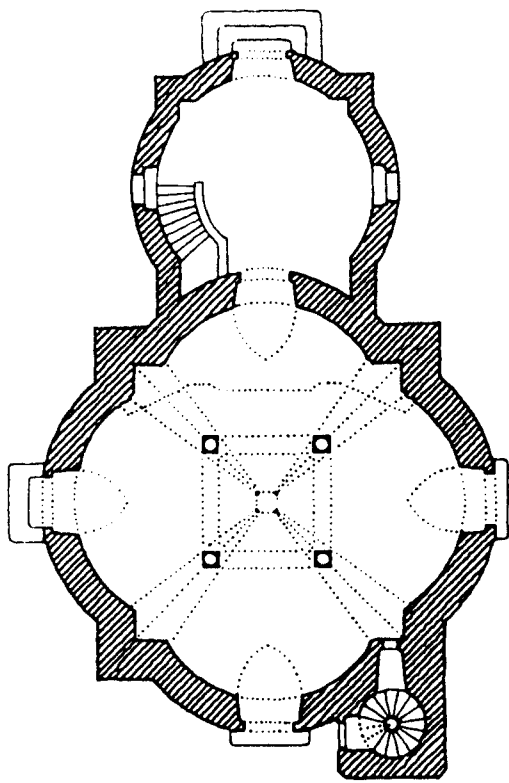
Architecture d'allure néo-gothique, mais à la spatialité et à la luminosité baroques.

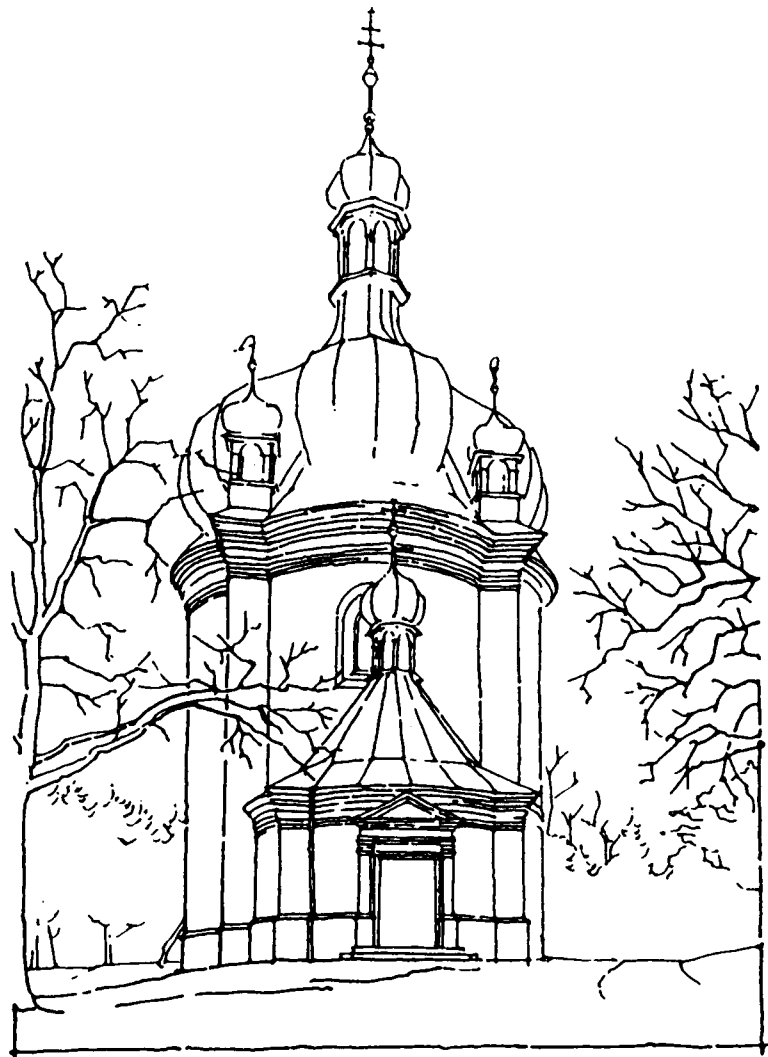




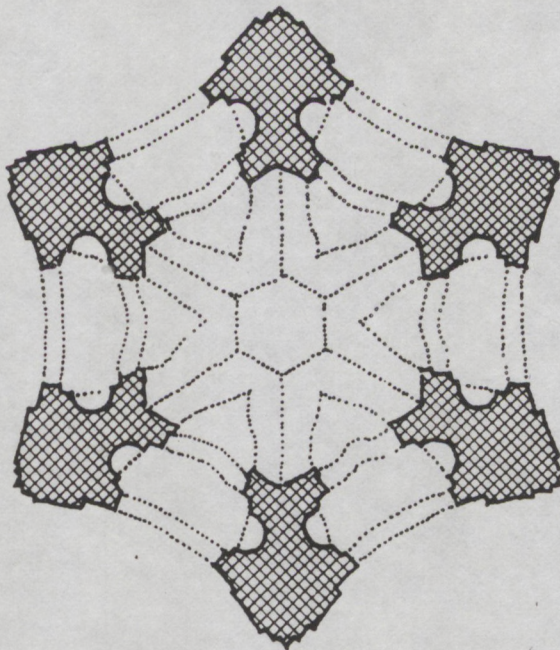
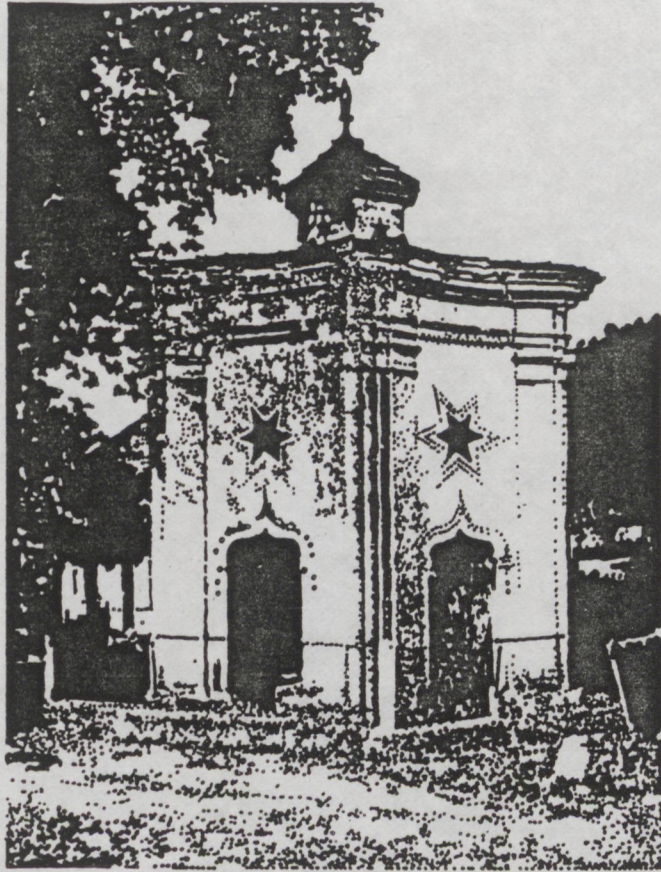


LOMEC

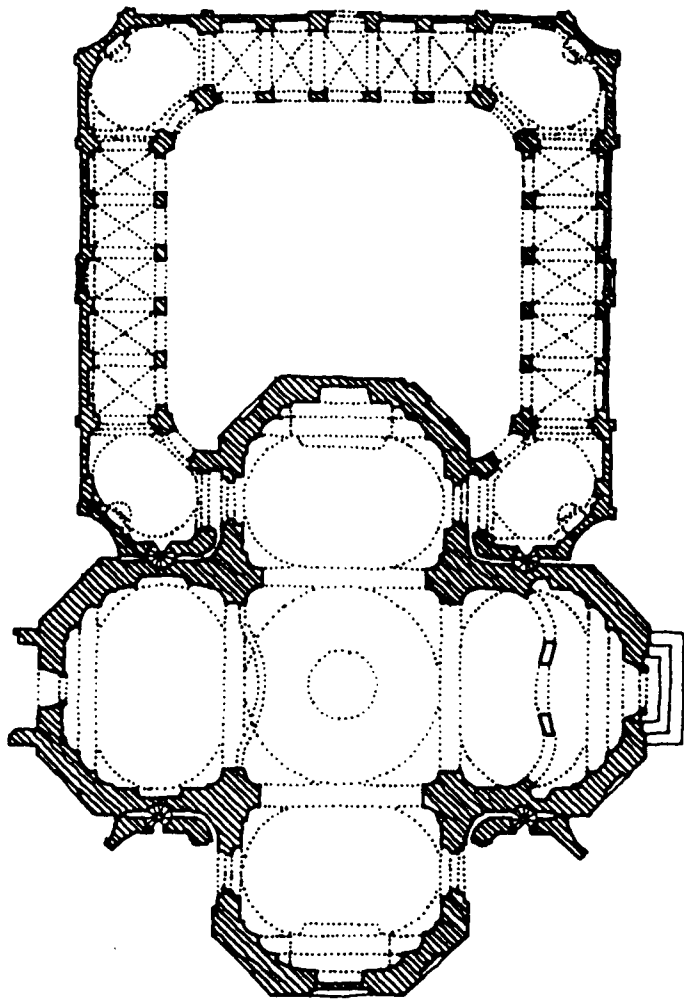




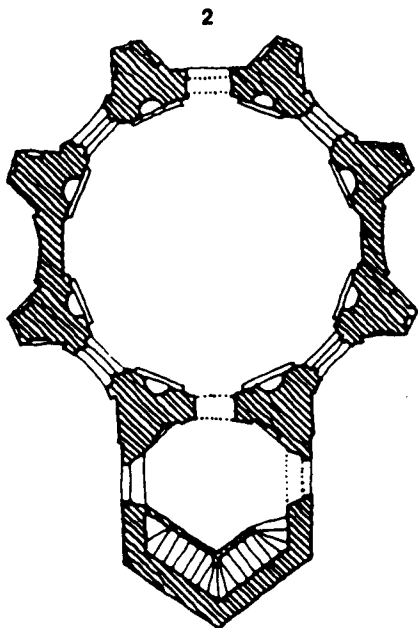
BĚSTVINA



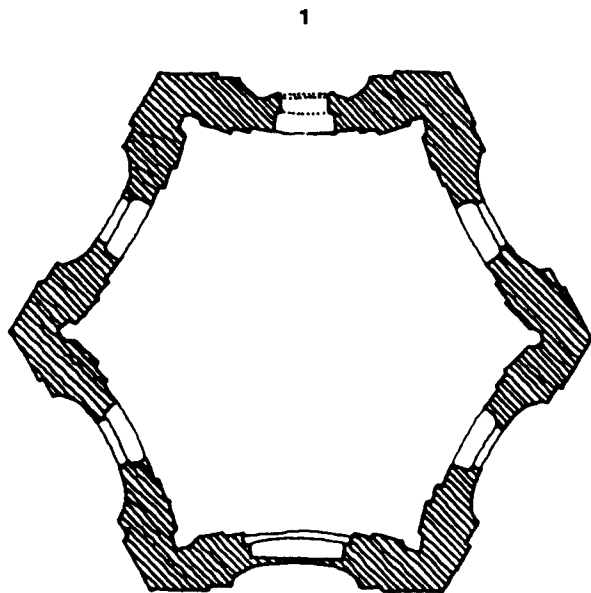
- 1 MLADOTICE : ST NOM DE MARIE (PLAN)
- 2 CELYN : ST JEAN NEPOMUCENE (PLAN)
- 3 MARIANSKE TYNEC : STE MARIE (PLAN)



3

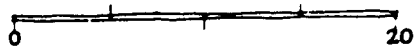
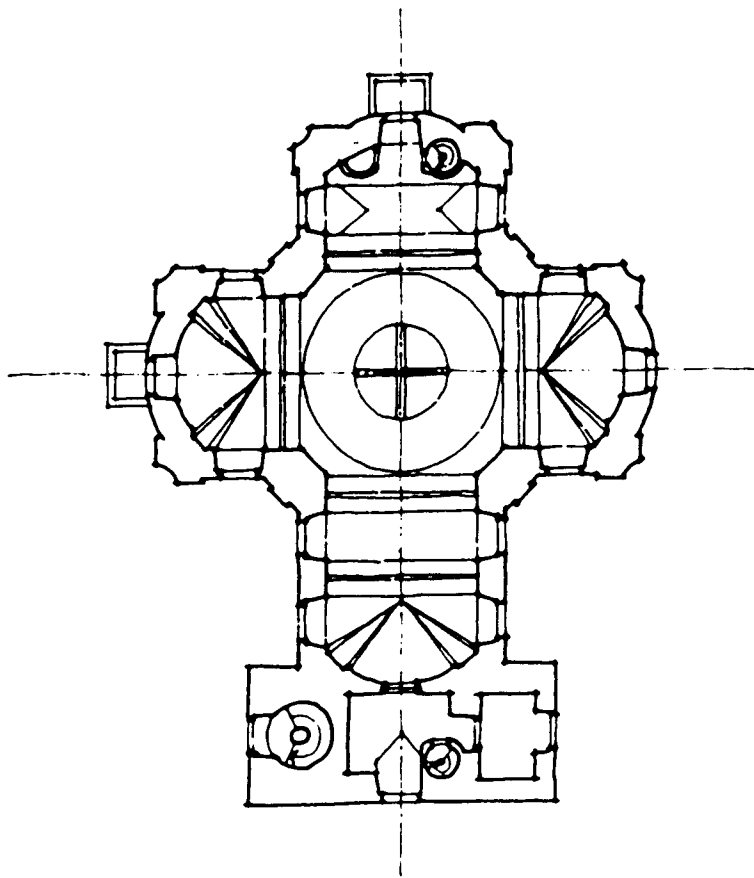
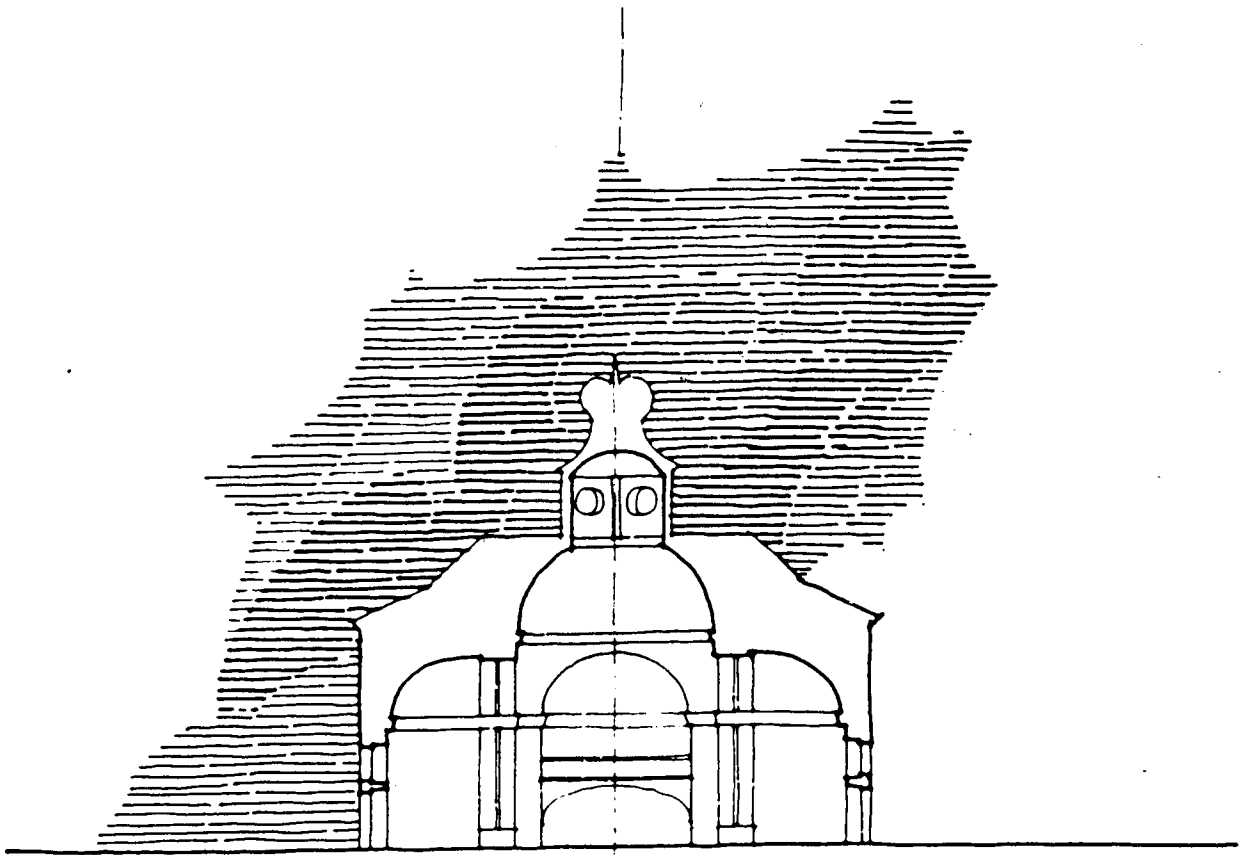


2

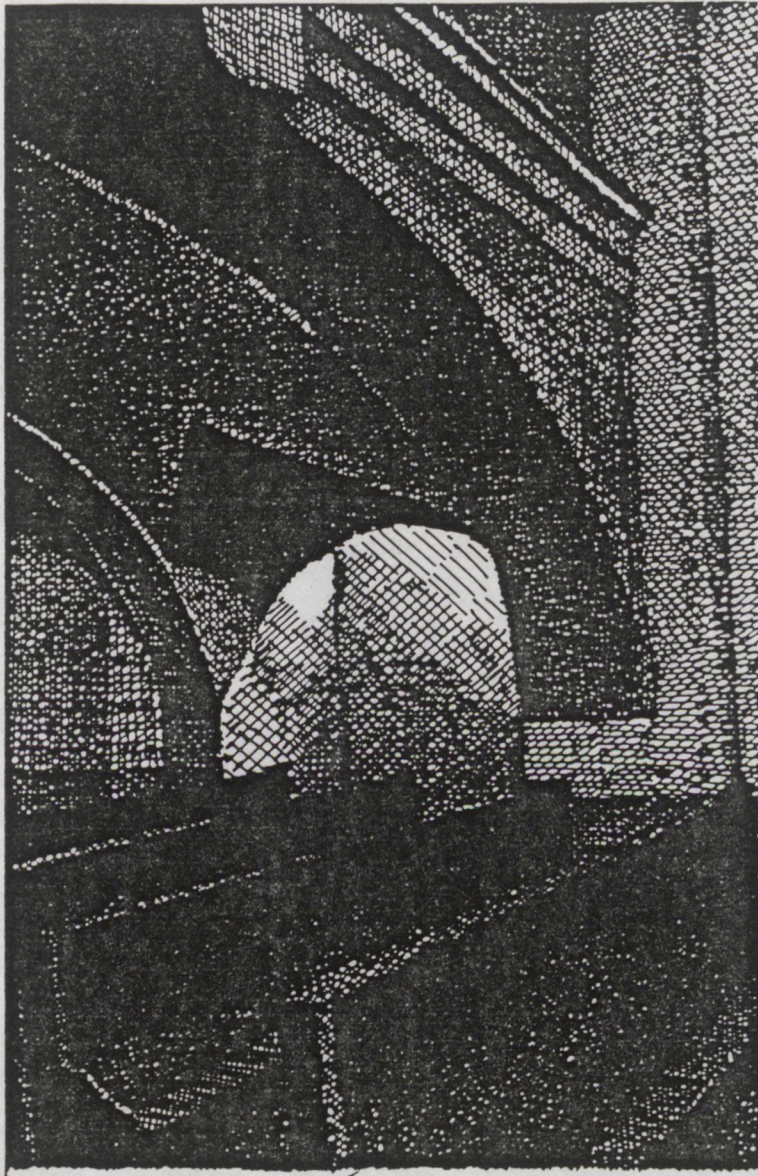


1

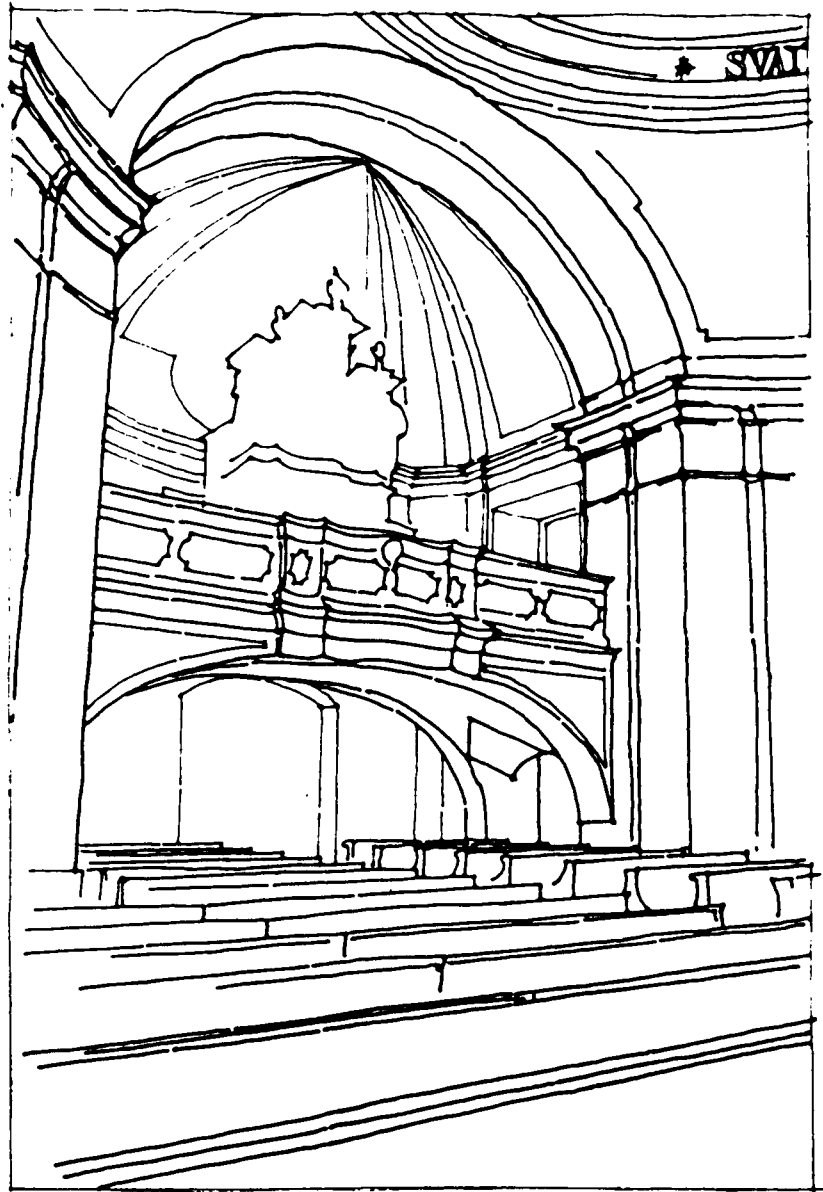
ZVOLE : ST WENCESLAV



St Wenceslav

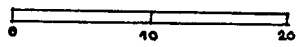
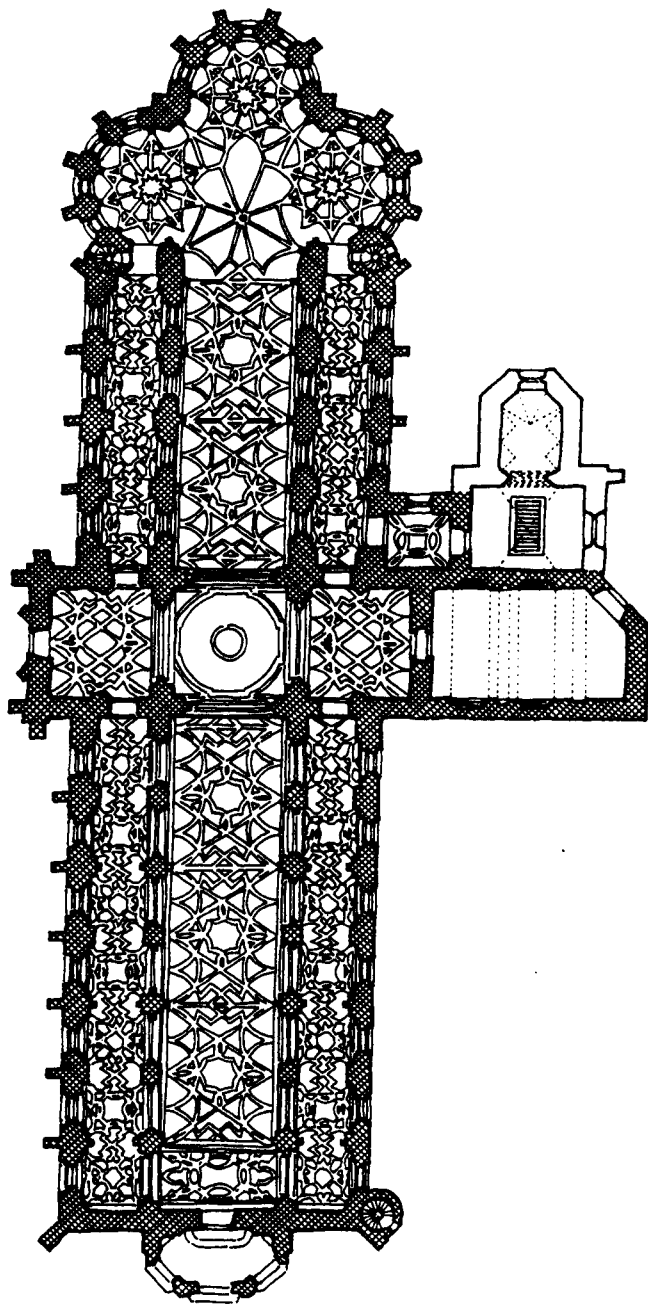


Boîte à lumière sous la tribune

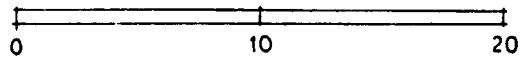
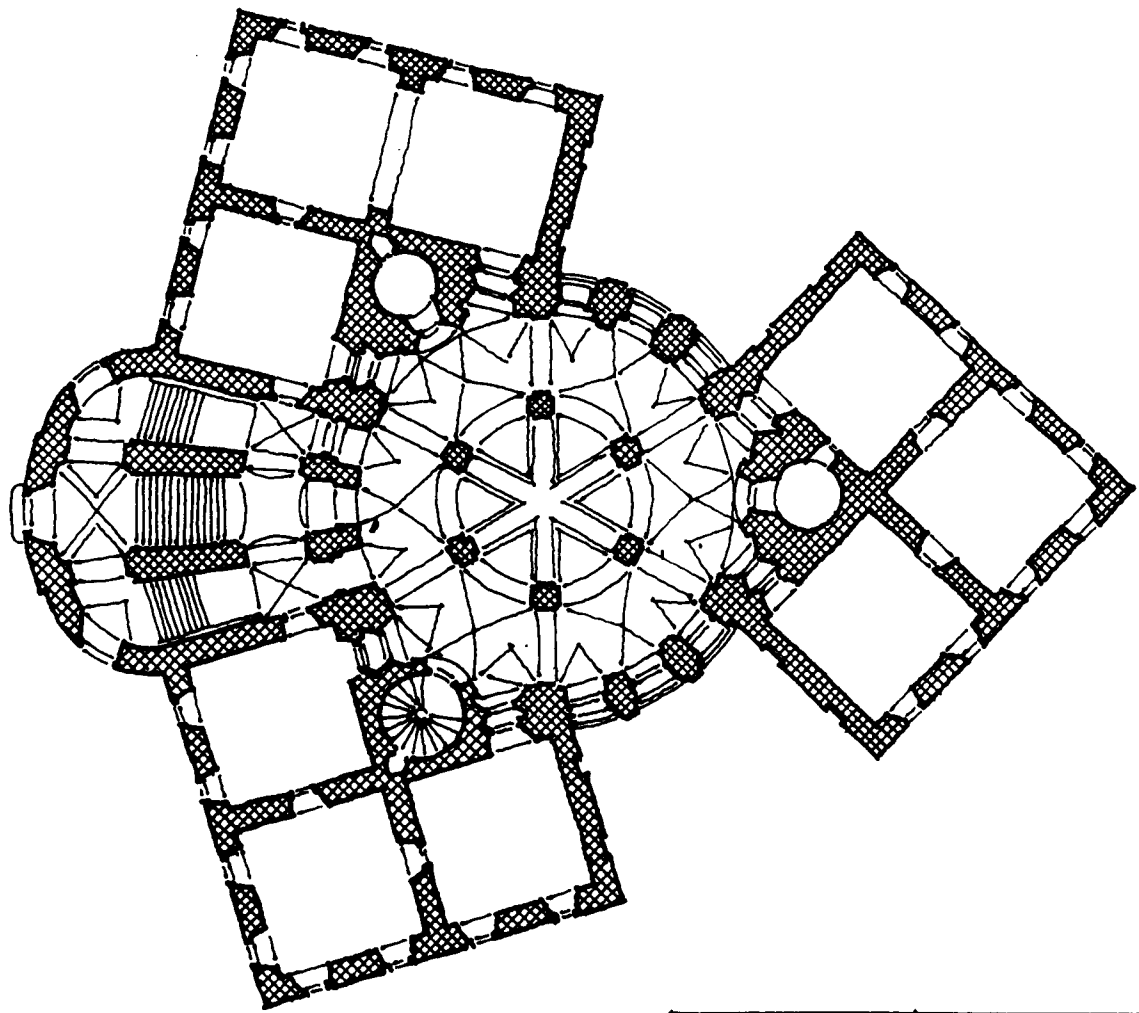


Tribune d'entrée

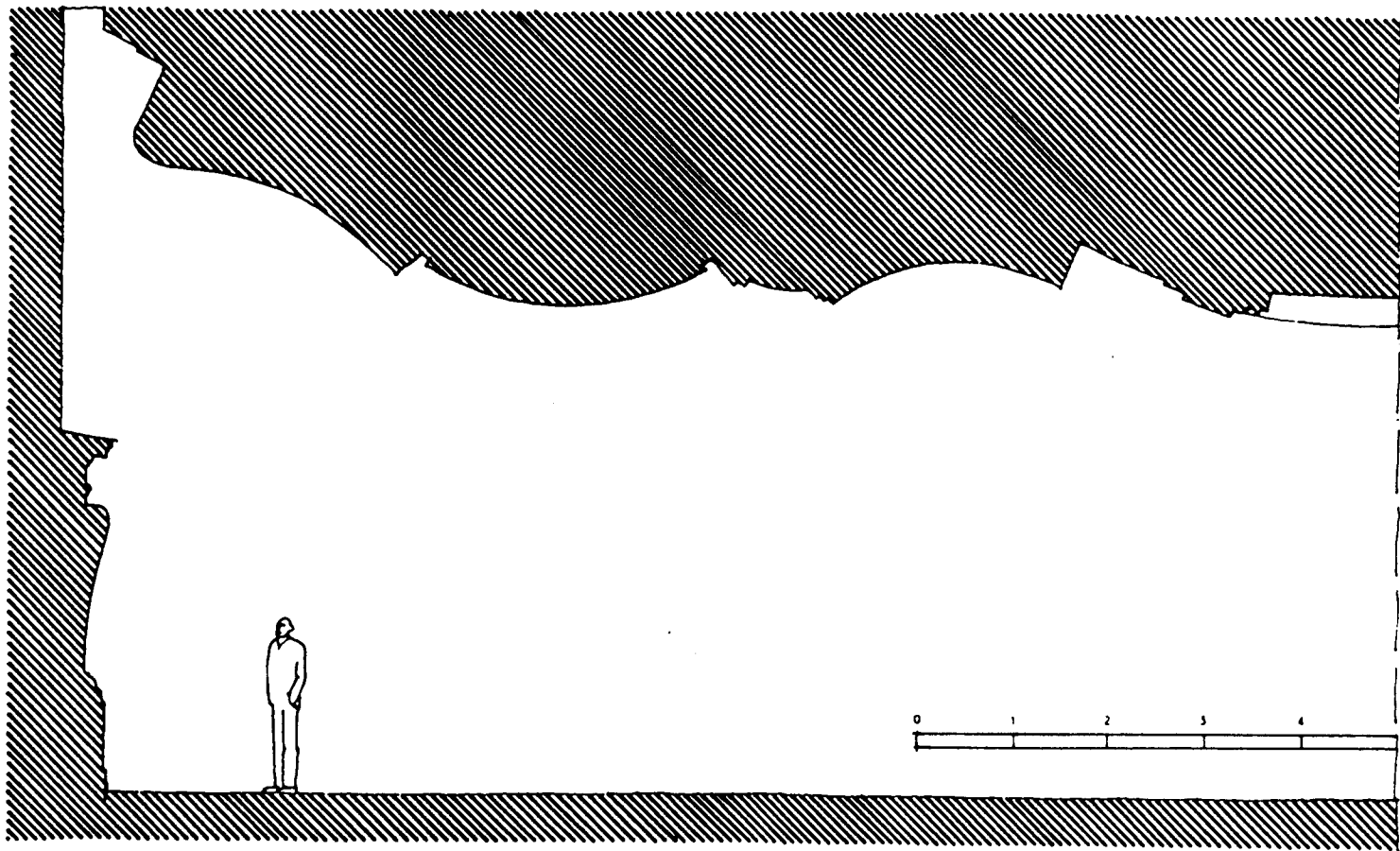
KLADRUBY

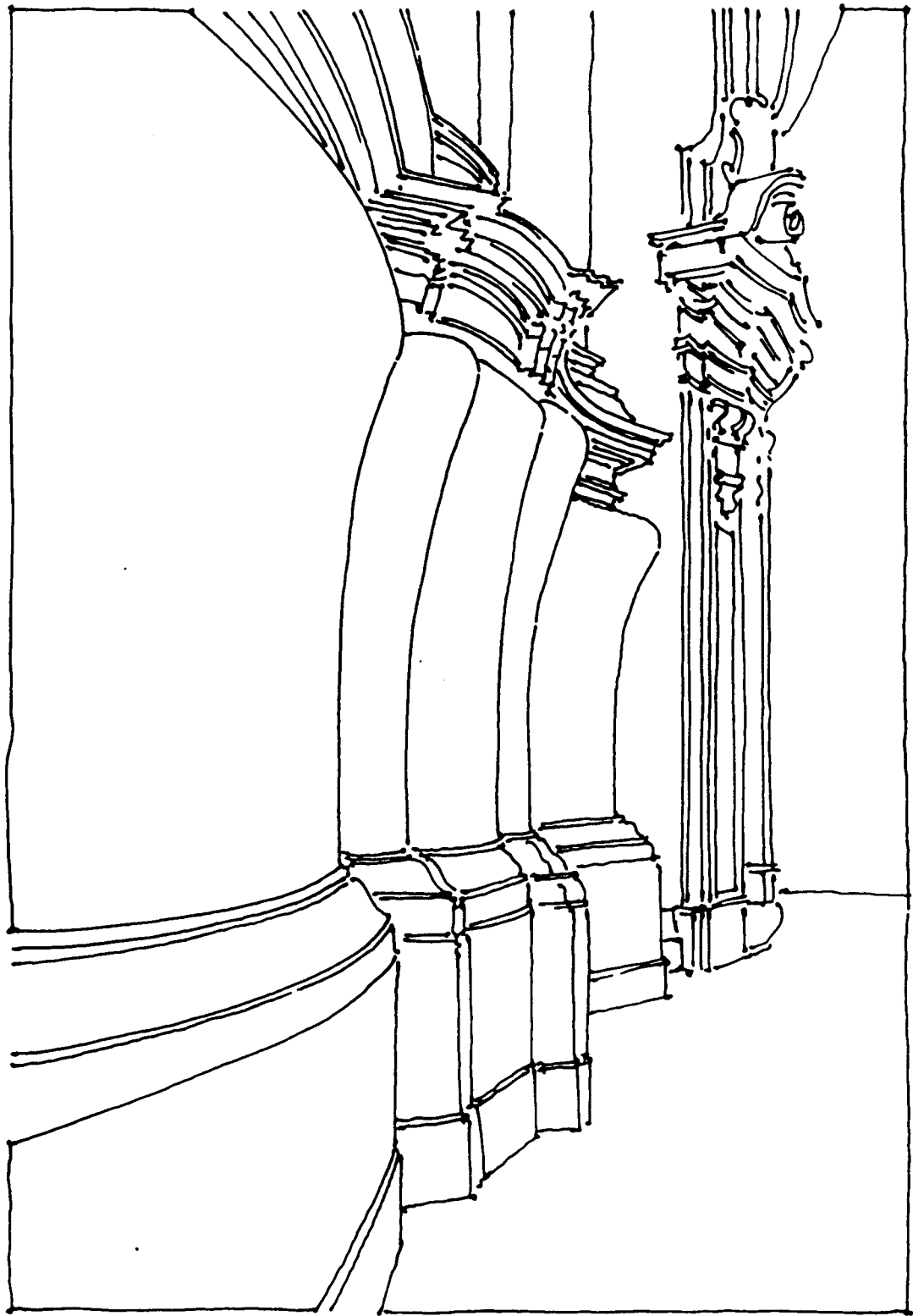


CHLUMEC NAD CIDLINOU :
CHATEAU KARLOV KORUNA (PLAN)



PRAGUE, SAINT GALL: PROFILS DE LA BASE DE LA FAÇADE.





GUARINO GUARINI : "L'ARCHITECTURE CIVILE" (EXTRAITS)

(Traduction originale d'extraits d'après l'édition du Polifilo)

CHAPITRE XIII : INTRODUCTION.

Outre les ordres déjà énumérés (Dorique, Ionique et Corinthien) celui qui veut faire le tour de toutes les manières de faire l'Architecture doit admettre également deux ordres, dont l'un peut être dit excédant, le Gothique qui excède toutes les proportions grecques et romaines, et l'autre, l'Atlantique ou Cariatique, qui est inférieur à toutes les proportions déjà abordées.

CHAPITRE XIII : OBSERVATION 1.

Les Gothiques, bien que très fiers et peuples nés plutôt pour détruire qu'édifier, s'accoutumèrent peu à peu aux airs plus doux d'Italie, d'Espagne et de France, et devinrent finalement non seulement Chrétiens, mais religieux et pieux, et de destructeurs de temples ils devinrent non seulement libéraux mais constructeurs ingénieux. C'est ainsi que grâce à leur mode de construire, qu'ils l'aient apporté de leur pays ou qu'ils l'aient inventé dans les pays mêmes qu'ils avaient conquis, l'Europe se peupla de temples variés, et ce mode fut suivi bien longtemps après qu'ils furent abolis et réduits au néant. C'est pourquoi l'on peut voir en Espagne, entre autres, la Grande Eglise de Séville en Andalousie, la Cathédrale de Salamanque en Castille, la Grande Eglise de la Sainte Vierge de Reims en Champagne, la Principale de Paris en France, le Dôme de Milan en Lombardie et la Chartreuse, l'Eglise de la ville de Bologne, la Primaire de Sienne en Toscane et beaucoup d'autres édifiées à grand frais et non sans grand art.

Or de cette Architecture, à ce qu'on sait, n'ont jamais été établis de préceptes ou assignées de proportions, au contraire elle est née comme sans maîtres, comme si elle s'était développée en propageant, en imitant ce que les fils avaient vu réaliser

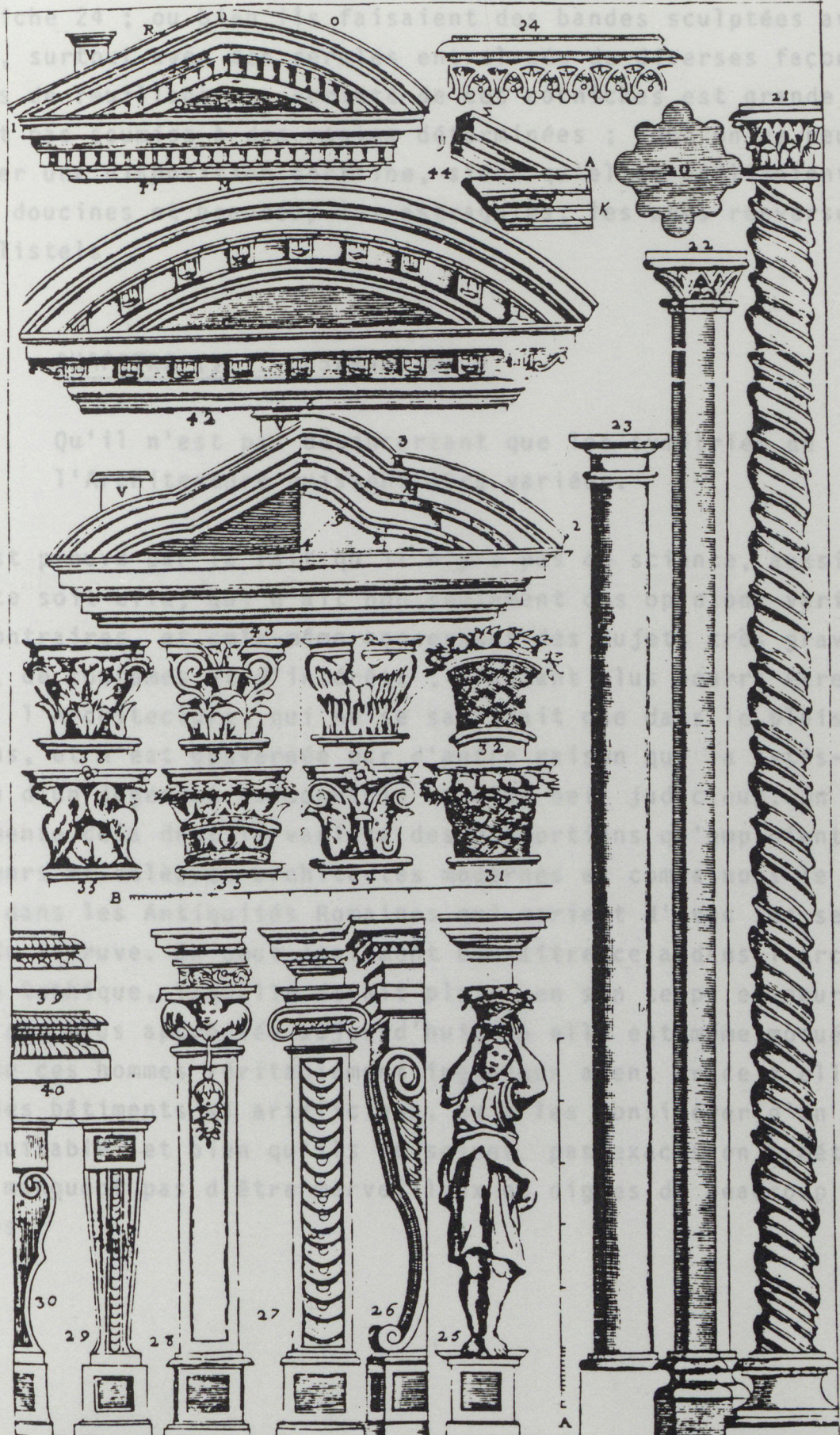
par leurs pères ; et parce qu'il plaisait aux hommes de ces temps-là d'apparaître sveltes et minces, comme on le voit dans les anciens portraits ainsi leur plaisaient en conséquence leurs Eglises, qu'ils firent très hautes en proportion de leur largeur ; et suivant ce style en d'autres parties, ils firent ainsi les colonnes d'une grande sveltesse, et lorsque la nécessité de porter un poids excessif demandait de les faire plus grosses, pour ne pas manquer à leur amour de la minceur, ils en unirent plusieurs ensembles et en firent comme un composé, ainsi qu'on peut le voir au plan 20 de la planche XIX, chacune portant un des quatre pieds qui forment la voûte d'arêtes, manière de voûte qu'ils aimaient beaucoup. Outre cette sveltesse tant convoitée, il semble qu'ils affectaient une fin totalement opposée à celle de l'Architecture Romaine. Car là où celle-ci avait pour intention principale la force et en faisait la pompe jusque dans la solide disposition des édifices, celle-là avait pour but de les dresser très solides, certes, mais pourvu qu'ils apparaissent fragiles et semblent se servir de miracles pour tenir sur pied. Et l'on voyait une très grosse flèche d'un clocher reposer stablement sur de très fines colonnes ; des arcs se replier sur leurs pieds, pendre en l'air et ne pas s'appuyer sur des colonnes qui les soutiendraient. Des tourelles toutes transpercées, qui finissaient en pyramides très pointues ; des fenêtres extrêmement allongées ; des voûtes sans flancs.. Ils avaient jusqu'à la hardiesse de placer un angle d'une tour très haute sur un arc, comme on le voit dans l'Eglise Majeure de Paris, ou bien de le fonder au sommet d'une voûte ou sur quatre colonnes comme à la Saint Paul de Londres, ou de poser une très haute coupole sur quatre colonnes comme au Dôme de Milan. C'est de cette ambition que naquit le goût de faire des tours penchées, comme la Tour des Asinelli à Bologne et la Tour du Dôme de Pise, lesquelles, même si elles ne plaisent pas à la vue, rendent l'intellect étonné et les spectateurs frappés de stupeur ; aussi, savoir quelle est la plus glorieuse de ces deux fins opposées, serait un problème digne d'un esprit académique. Et je crois que, rendue plus hardie par ces exemples Gothiques, l'Architecture Romaine a osé finalement soulever les coupoles sur quatre piliers, comme on pouvait le voir auparavant, d'abord à Florence, puis à Saint

Pierre de Rome et en maîtriser beaucoup d'autres à Rome et en de nombreuses autres cités d'Italie.

Mais retournons à l'ordre Gothique qui a trois sortes de colonnes, certaines de vingt modules, comme la colonne 21, d'autres de dix-huit et d'autres de quinze. Ordinairement les chapiteaux n'excèdent pas un module et n'ont pas de volutes ; mais du carré ils passent par émoussement au cercle ou à l'octangle, comme on le voit au chapiteau 22 ; quelques autres imitent le Dorique, comme le chapiteau 23. Les feuilles de ces chapiteaux sont variées mais de peu de relief et non repliées vers l'extérieur, sculptées ordinairement en forme de chardon qui était la feuille la plus appréciée dans l'oeuvre Gothique ; l'abaque, d'ordinaire, consistait en un gros cordon qui reposait sur le plat. La base était un ove renversé avec une grande scotie séparés par leurs listels, ou bien une scotie terminée par un ove renversé, comme la base de la colonne 22. Les cannelures étaient torsés, en partie concaves, en partie convexes, comme on le voit dans la colonne 21, mais larges et avec des listels distincts.

Cet ordre n'a pas de corniche (d'entablement), car les Gothiques posaient les arcs directement sur les colonnes et ils ne se servaient des colonnes que pour soutenir les arcs et les pieds des croisées et des voûtes ; aussi les piliers de leurs Eglises étaient faits comme le plan 20, d'autant de colonnettes, unies entre elles et immergées dans un grand pilier, qu'il y avait de départs de voûtes qui devaient être disposées au-dessus et si une voûte était plus basse et une autre plus haute, sans interposer de corniche ni faire un nouvel ordre, ils faisaient suivre, passé le premier chapiteau, et polongeaient la même colonne jusqu'au second chapiteau sous la plus haute voûte pour la soutenir. Les corniches, ils les faisaient donc sous les avant-toits, ou bien là où ils croyaient qu'il conviendrait le mieux dans les parties extérieures des temples, qu'ils partageaient avec des colonnettes ou des pilastres, qui finissaient aussi en arcs, lesquels formaient des trifores et les corniches étaient tressées de petits arcs de formes diverses, entrelacés et superposés, comme on le voit dans

la corniche...
variété sur...
et orné...
et n'es...
en don...
peu les...
et les...



TAV.
XIX

la corniche 24 ; ou bien ils faisaient des bandes sculptées avec variété, surtout avec des cercles entrelacés de diverses façons et ornés de feuillage. La variété de ces corniches est grande et n'est pas soumise à des règles déterminées ; donc on ne peut en donner une disposition certaine, sinon qu'elles utilisaient peu les doucines et beaucoup les astragales, les oves renversés et les listels.

CHAPITRE III : OBSERVATION 9

Qu'il n'est pas déconcertant que les symétries de l'Architecture puissent être variées.

Cela est prouvé par le fait qu'il n'y a pas de science, aussi évidente soit-elle, qui n'ait non seulement des opinions variées mais contraires, et cela-même concernant des sujets très graves, de foi, de coutumes et d'intérêts ; d'autant plus pourra être variée l'Architecture, qui ne se satisfait que dans le plaisir des sens, et n'est gouvernée par d'autre raison que la satisfaction d'un jugement raisonnable et d'un oeil judicieux. On expérimente cela dans la variété des proportions qu'emploient les ingénieurs et célèbres architectes modernes et comme nous le voyons dans les Antiquités Romaines qui varient d'avec les sentiments de Vitruve. On peut également connaître cela dans l'Architecture Gothique, laquelle devait plaire en son temps et pourtant n'est plus appréciée aujourd'hui, où elle est même moquée, bien que ces hommes véritablement ingénieux aient grâce à elle érigé des bâtiments si artificieux, qu'à les considérer d'un oeil équitable, et bien qu'ils ne soient pas exacts en symétrie, ils ne manquent pas d'être merveilleux et dignes de beaucoup d'éloges.

TEMOIGNAGES DES XVIIÈME ET XVIIIÈME SIECLES SUR LE GOTHIQUE

Bernini sur Borromini

in Domenico Bernini "Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernini",
Rome 1713.

p. 32 : "Alors qu'un important personnage se plaignait à Bernini que Borromini qui avait été un bon "dessinateur", ait échangé les manières de l'Antiquité Romaine et celles du bon moderne pour la manière Gothique, Bernini répondit en souriant : "Pour mon opinion il est moins nuisible d'être un mauvais Catholique qu'un bon hérétique".

Chantelou. "Journal de voyage du Cavalier Bernin en France".

p. 313 : "L'on a parlé du Borromini comme d'un homme dont l'architecture est extravagante, et qui fait tout ce qui se pourrait imaginer ; qu'un peintre et un sculpteur dans leur architecture ont pour règle de proportion le corps de l'homme ; qu'il fallait que le Borromini formât la sienne sur des chimères".

p. 270 : "Borromini, architecte, qui donne dans l'extravagant".

"L'architecture antique est tellement au-dessus de la gothique qu'il n'y a nulle comparaison à faire de l'une ou de l'autre, puisqu'il est certain que, dans l'architecture antique, les proportions générales et particulières conviennent à la solidité, ce qui ne se rencontre pas dans l'architecture gothique".

Académie royale d'architecture
Procès Verbal de la séance du
18/7/1712.

Marc-Antoine Laugier.

"Je ne sais si dans l'intérieur de nos Eglises nous ne ferions pas mieux d'imiter et de perfectionner cette Architecture gothique, en réservant l'Architecture grecque pour les dehors".

Observations sur l'Architecture
p 117, 1765.

"Cette Architecture moderne a fait trop longtemps les délices de toute l'Europe. La plupart de nos grandes Eglises sont malheureusement destinées à en conserver des traces à la postérité la plus reculée. Disons la vérité ; avec des taches sans nombre, cette Architecture a eu des beautés. Quoiqu'il règne dans ses plus magnifiques productions une pesanteur d'esprit et une grossièreté de sentiment tout-à-fait choquante : peut-on ne pas admirer la hardiesse des traits, la délicatesse du ciseau, l'air de majesté et de dégagement que l'on remarque dans certains morceaux, qui par tous ces endroits ont quelque chose de désespérant et d'inimitable".

Essai sur l'Architecture, p 4,
1755.

Jacques-François Blondel.

"Ce n'est pas que les Goths, s'ils eussent montré plus de choix dans leurs ordonnances, et surtout plus de goût dans leurs ornements, n'eussent mérité d'être imités par leurs successeurs : mais leurs productions sont presque toujours une sorte d'énigme pour l'oeil qui les examine ; en sorte que le spectateur se trouve embarrassé pour en démêler les beautés ; défaut qui certainement ne se rencontre pas dans l'architecture des Grecs et des Romains".

Cours d'Architecture, 1771-1777.

Montesquieu.

"Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'oeil qui le voit ; et l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur".

Essai sur le goût, 1757.

Schopenhauer.

"En revanche la partie brillante des églises gothiques, c'est leur intérieur (...). Dans les édifices antiques, c'est le dehors qui se présente avec le plus d'avantages".

L'esthétique de l'architecture
Le monde comme volonté p.1152
(1815-1859)

Quatremère de Quincy.

"Je terminerai cet article, en remarquant que le monument de Dioti Salvi (le Baptistère de Pise) est, avec le dôme de Pise, le Campo Santo de la même ville, l'église de Santa Maria del Fiore à Florence, un de ces édifices que l'histoire moderne de l'architecture ne saurait trop étudier, pour y observer le passage du goût gothique au bon goût".

Article "Dioti Salvi".
Encyclopédie Méthodique-Architecture
An IX.

"Presque tous les arts, ayant reçu du gothique un principe vicieux..."

Article Borromini
Quatremère de Quincy.

"En général ces masses que nous sommes convenus d'appeler pavillons, et dont ce nouveau nom déguise à peine l'origine barbare, ne représentent que trop dans nos palais modernes les tours et les fortifications des anciens châteaux gothiques ; mais ce reste d'architecture féodale s'allie mal avec l'ordonnance d'une architecture régulière".

Article Brosse (Jacques de)
Quatremère de Quincy.

"C'est un monstre fabuleux qui a la tête et l'estomac d'un lion, le ventre d'une chèvre et la queue d'un dragon. On voit très fréquemment cette sorte de figure dans les monuments gothiques, servir de gargouilles et de corbeaux. L'architecture moderne semble avoir tout-à-fait rejeté cet ornement qui n'est plus en usage".

Article Chimère.
Quatremère de Quincy.

- Héinrich Gerhard FRANZ : "Guarini et l'architettura barocca in Boemia ed in Austria", p 467-510,
in "Guarino Guarini e l'internazionalita del Barocco"
Accademia delle Scienze, Torino, 1970.
- Paolo MARCONI : "Guarino Guarini ed il Gotico" p 613-635,
in "Guarino Guarini e l'internazionalita del Barocco"
Accademia delle Scienze, Torino, 1970.
- Werner OECHSLIN : "Osservazioni su Guarino Guarini e Juan Caramuel de Lobkowitz"- Sul problema dello stile gotico nei trattati di Guarini e Caramuel", p 581-595,
in "Guarino Guarini e l'internazionalita del Barocco",
Accademia delle Scienze, Torino, 1970.
- Nino CARBONERI : "Il dibattito sul gotico", p 111-152,
in "Bernado Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel settecento",
Accademia delle Scienze, Torino, 1972.
- M. de FREMIN : "Mémoires critiques d'architecture", Paris, 1702.
- M. de CORDEMOY : "Nouveau Traité de toute l'architecture ou l'art de bastir", Paris, 1714.
- R.D. MIDDLETON : "The Abbé de Cordemoy and the graeco-gothic Ideal : a Prelude to romantic Classicism".
in "Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes"
XXVI (1962-63), pp.278-320, XXVII (1964), pp.90-123.
- P. LAUGIER : "Essai sur l'architecture", Paris, 1755.
- P. LAUGIER : "Observations sur l'architecture", La Haye, 1765.

Guarino Guarini : "Architettura Civile", Ed. Il Polifilo,
Milano, 1968.

Jean-Marie PEROUSE de MONTCLOS : "L'architecture à la française",
Picard, Paris, 1982.

BEAUDELAIRE : "Pauvre Belgique", Oeuvres Complètes, Bouquins,
Laffont.

Paul FRANKL : "The Gothic", Pelican History of Art, 1962.

E. HEMPEL : "Baroque art and architecture in Central Europe",
Pelican History of Art, 1965.

Bernado VITTONI : "Istruzione diverse", Lugano, 1766.

Jean-François BLONDEL : "Cours d'architecture", Paris, 1771.

MONTESQUIEU : "Essai sur le goût", Second séjour à Rome,
L'Intégrale, Seuil.

K. CLARK, : "The Gothic Revival", Londres, 1962.

Carmen LEU-LLORENS : "Les éléments médiévaux de l'architecture
baroque", Lausanne, 1944.

Léo STEINBERG : "Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane",
Garland Publishing, New-York, 1977.

POUR LA SUITE

Les questions posées par l'état présent de notre travail sur l'architecture de Santini nous semblent appeler deux niveaux de réponse : le premier concerne la connaissance proprement dite de son oeuvre, le second englobe la série des problèmes posés par les secrètes connivences entre le baroque et le gothique.

- Pour ce qui est de l'oeuvre de Santini, notre travail doit être complété par une enquête sur certains de ses bâtiments que nous n'avons pas encore eu le temps d'explorer : églises de Kladruby, Křitny et Rajhrad, le couvent de Zbraslav et le château de Chlumec nad Cidlinou. Mais il faut considérer que ce complément dans la présentation de son oeuvre ne peut convenir qu'à une première entreprise d'introduction de Santini auprès du public français. Pour cela, nous éditerons pour fin 1985 un Cahier de Pensée et d'Histoire de l'Architecture qui lui sera consacré. Cette première publication pourra servir d'appel d'offres pour un ouvrage beaucoup plus considérable d'ampleur internationale, à la réalisation duquel seront associés des chercheurs tchèques. Dans cette perspective on sollicitera l'UNESCO et le ministère des Relations Extérieures. En effet une campagne de relevés photogramétriques et l'enquête sur l'architecture "mineure" de Santini, les immeubles de ville en particulier, demandent des moyens qui outrepassent largement ceux dont peut disposer notre équipe grenobloise.

- Quant aux secrètes connivences entre le Baroque et le Gothique l'état de notre réflexion nous permet d'envisager la tenue d'un colloque en décembre 85 qui réunirait un certain nombre de chercheurs qui ont déjà travaillé sur la question. Françoise Fichet pourrait présenter l'accueil de l'architecture gothique par la pensée architecturale française des XVII^e et XVIII^e siècles. Milada Radova pourrait présenter l'utilisation des styles "anciens" dans l'architecture baroque de l'Europe Centrale. Des chercheurs de l'Université de Cambridge (Dalibor Vesely, Hugh Cullum) pourraient introduire la question du revival-survival de l'architec-

ture gothique dans l'Europe du XVIIIème siècle. Il faudrait trouver quelqu'un pour traiter du rôle des Jésuites en France et en Europe, dans la permanence de l'emploi des schèmes gothiques en pleine période de classicisme triomphant, ce qui permettrait d'en finir avec le mythe de l'architecture baroque-art jésuite. Bien-sûr l'oeuvre de Santini serait présente dans ce colloque comme la pierre de touche de cette problématique. Ce qui n'empêcherait pas d'introduire à l'oeuvre d'autres architectes qui ont affronté la même question : Kanka, Hawksmoor, etc...

Le colloque ne serait pas conçu comme un moment singulier, mais comme une étape dans un travail collectif et international dont l'Ecole d'Architecture de Grenoble serait le foyer.