



HAL
open science

Turin : observations sur l'architecture d'une capitale baroque

Jean Castex, Patrick Céleste, Anne-Marie Châtelet, N. Miller-Bachler

► To cite this version:

Jean Castex, Patrick Céleste, Anne-Marie Châtelet, N. Miller-Bachler. Turin : observations sur l'architecture d'une capitale baroque. [Rapport de recherche] 399/86, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports / Bureau de la recherche architecturale (BRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles / Laboratoire Histoire architecturale et cultures urbaines. 1986. hal-01901161

HAL Id: hal-01901161

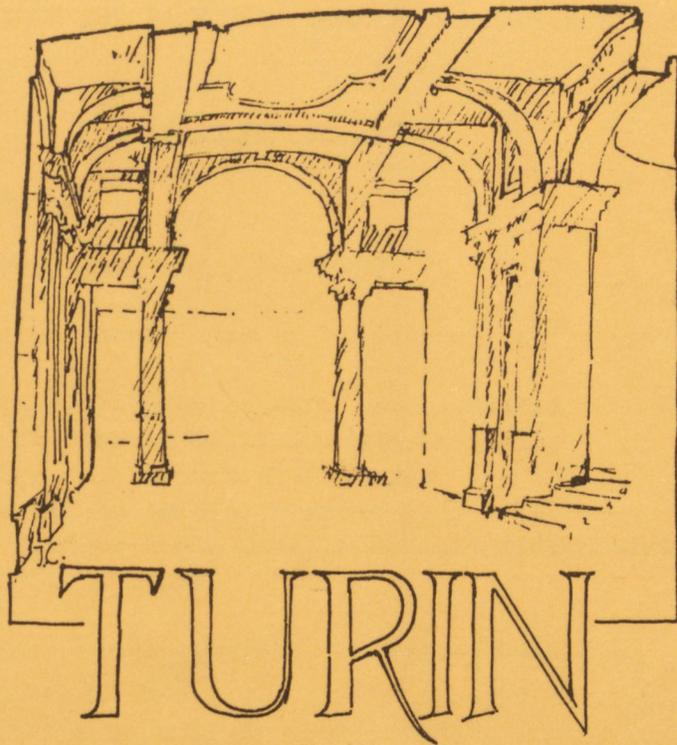
<https://hal.science/hal-01901161>

Submitted on 22 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.

399



OBSERVATIONS SUR L'ARCHITECTURE
D'UNE CAPITALE BAROQUE

J. CASTEX P. CELESTE A.M. CHATELET N. MILLER-BACHLER

ECOLE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
LABORATOIRE HISTOIRE ARCHITECTURALE ET CULTURES URBAINES

1986



CONTRAT SRA n° 83 01 320 00 223 75 01

Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remis au Bureau de la Recherche Architecturale en exécution d'un programme mené par le Ministère de l'Urbanisme, du Logement, de l'Aménagement du Territoire et des Transports.

Les jugements et les opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs.

Responsable scientifique J. Castex
Novembre 1986

TURIN

OBSERVATIONS SUR L'ARCHITECTURE D'UNE CAPITALE BAROQUE

Table des matières

Carnet des croquis	p. 5
Turin, ville-capitale, par J.Castex	p. 17
Le palais turinois comme type architectural, par J.Castex	p. 36
La distribution par atrium couvert, par J.Castex	p. 48
- L'équivoque de Vitruve maltraité par Sangallo	
- L'atrium retrouvé, Barbaro et Palladio	
- L'atrium couvert du palais turinois	
- Quelques atriums couverts dans le Recueil Elémentaire de Neufforge (1760 et 1761)	
Un immeuble à structure complexe, 12 piazza Emanuele Filiberto, par P.Céleste	p. 73
Paris-Turin, par A.M.Chatelet.	p. 83

A.M. Chatelet a été chargée du relevé des sept îlots de la place Savoia à Turin et du remontage de l'îlot des Théatins à Paris d'après Vasserot. J.Fr.Cabestan a dessiné le géométral du 12 piazza Emanuele Filiberto (chap.4). Norma Miller-Bachler a préparé la documentation graphique et est l'auteur de la maquette. Henri Bresler qui nous a accompagnés sur le terrain, a pris de nombreux clichés de pièces d'archives dont seul un très petit nombre a été reproduit ici.

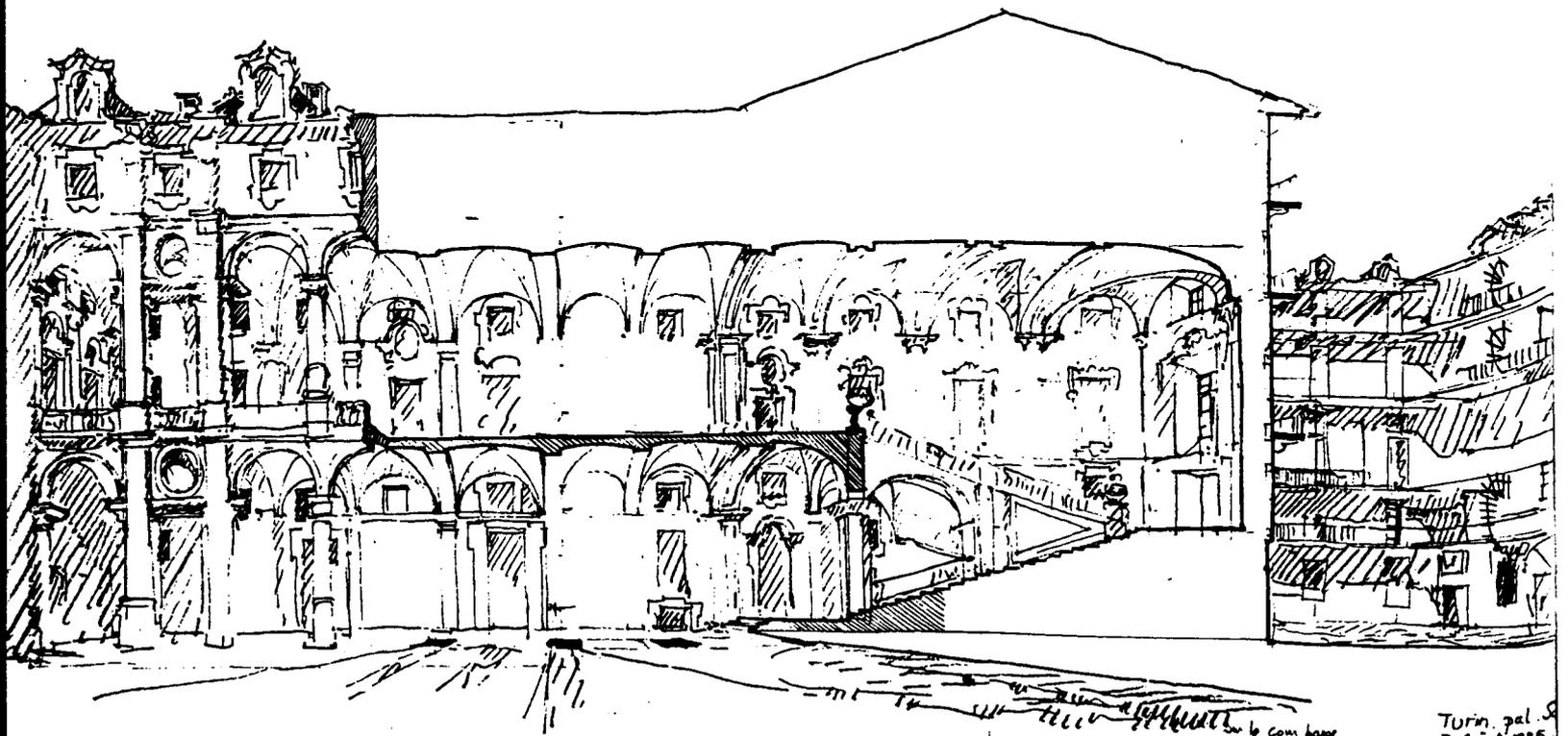
Nos remerciements s'adressent particulièrement :

au Dottore Giuseppe Bocchino, conservateur de l'Archivio Storico del Comune di Torino, qui nous a permis avec la plus grande liberté de consulter les documents.

au Professore Agostino Magnaghi, architecte, qui nous a fait part des études qu'il mène sur le centre historique.

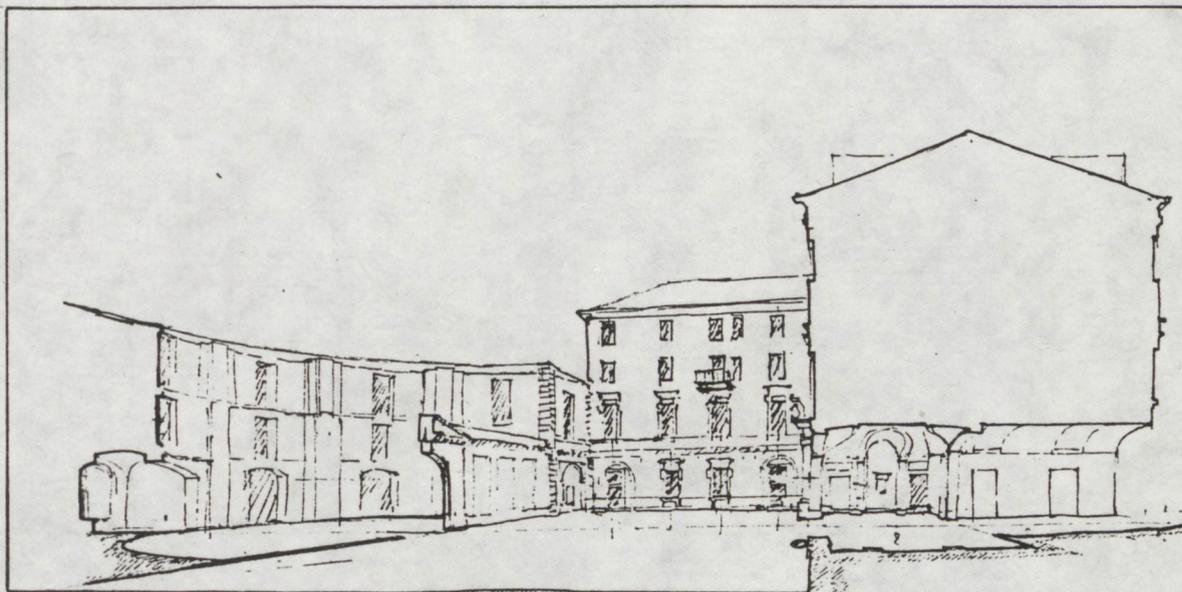
au Professore Franco Rosso, qui a bien voulu nous éclairer sur les fonds d'archives qu'il a étudiés, exposés et publiés dans "Cultura Figurativa ... e architettonica negli Stati del Redi Sardegna 1773-1861".

à Marie-Jeanne Dumont qui a éclairci pour nous un texte italien de Daniele Barbaro.



Sur le coin haut
5 baies

Turin, pal. S.
3 Août 1935



(1) 3 (1) 3 [7] 3 (1) 3 (1)
 0 10 M
 sur le plan de coupe.

TURIN 16 Aug. 1934
 17 San Francesco di Paola

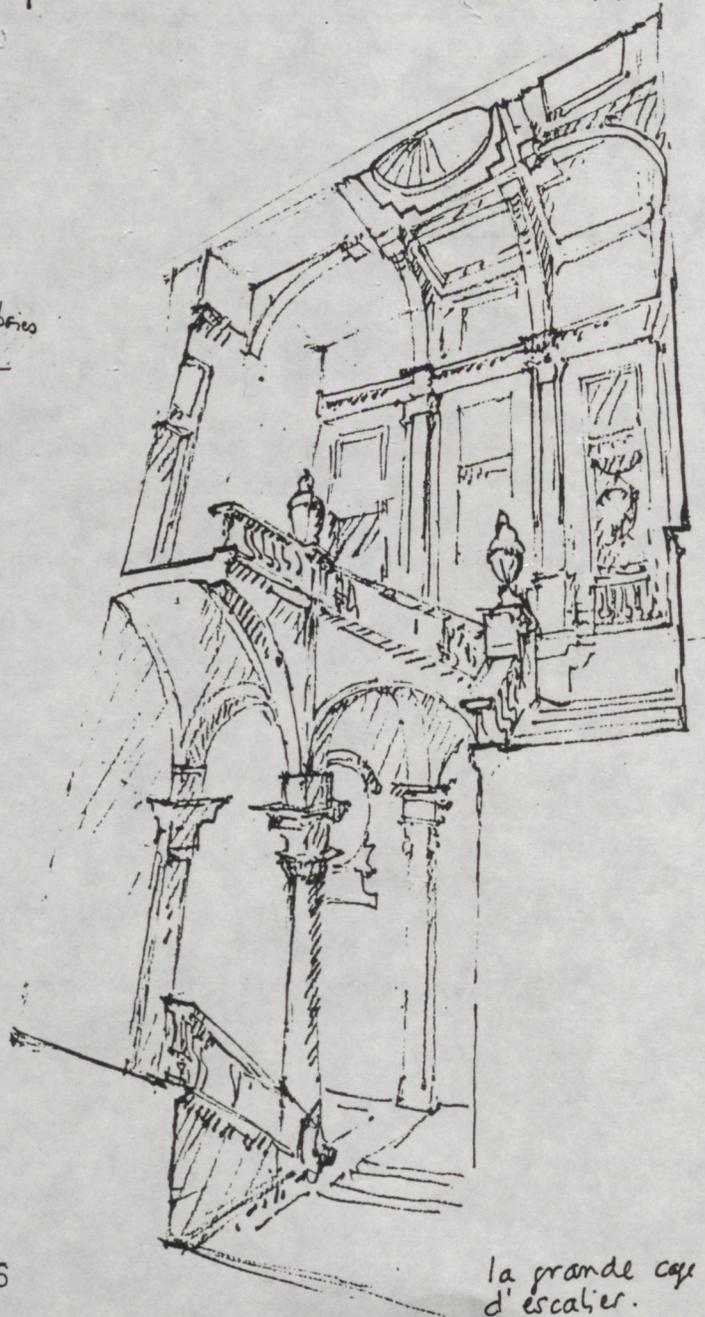
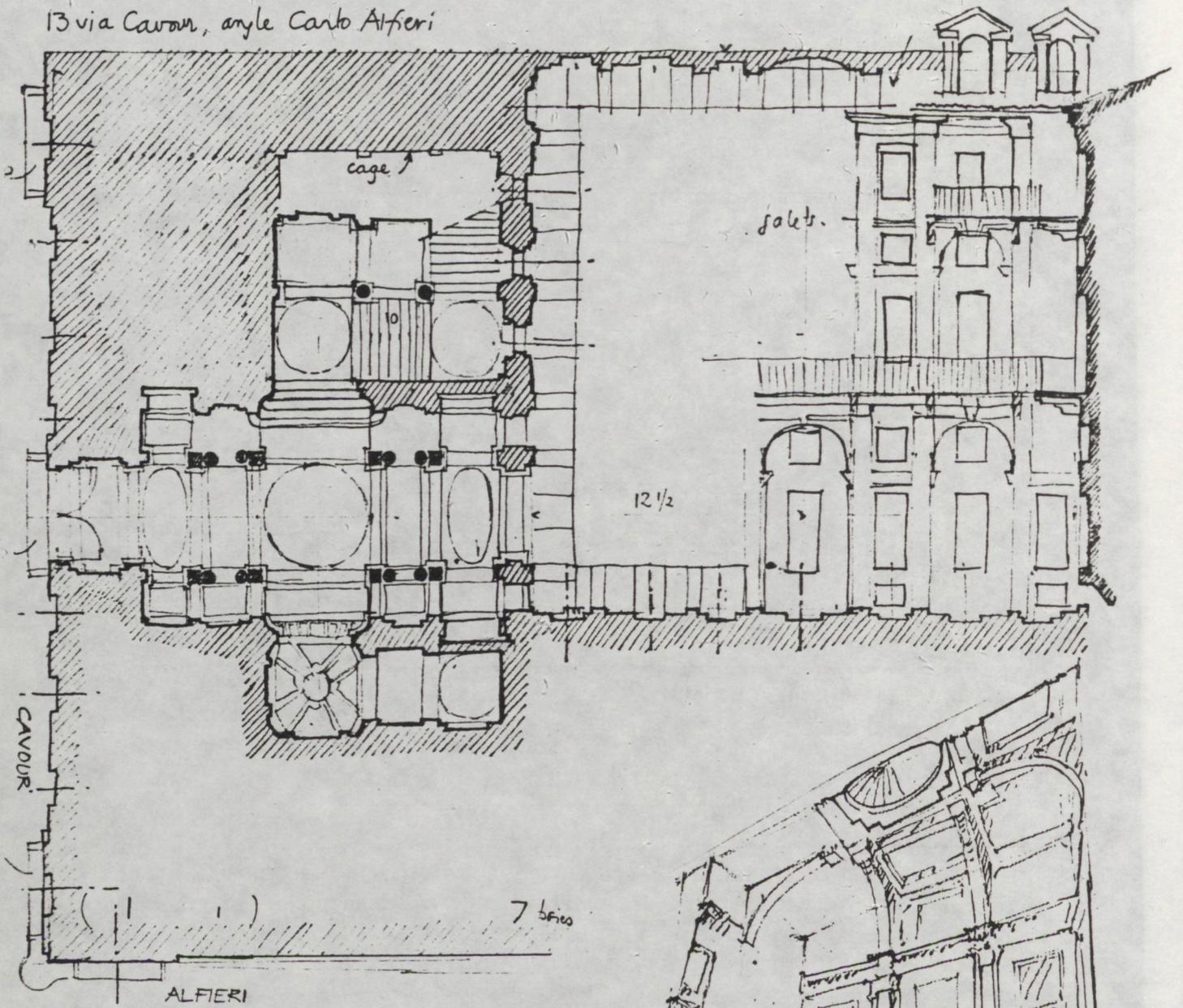
CARNET DE CROQUIS

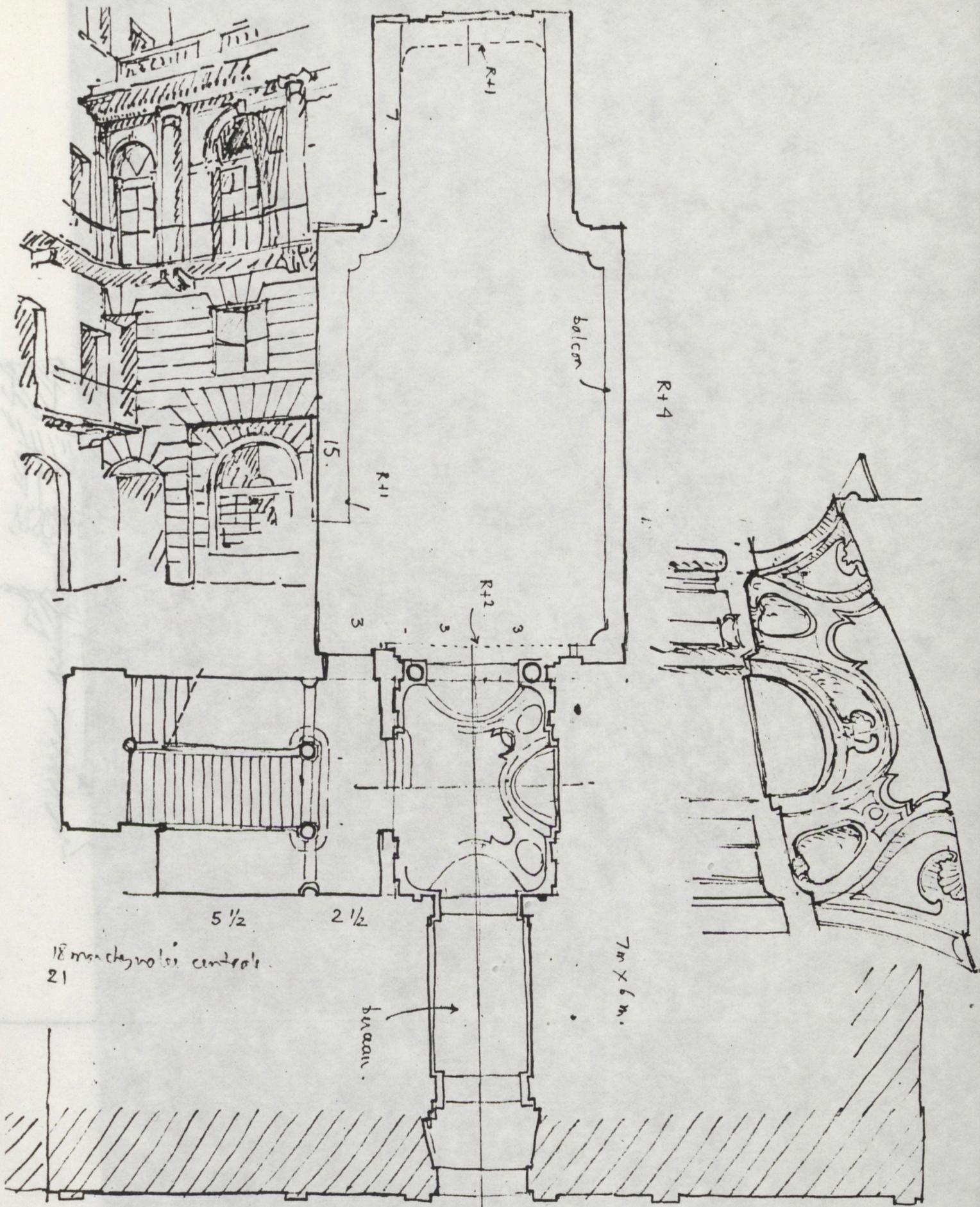
J'ai d'abord noté de petits plans de ces invraisemblables atriums couverts de Turin : il m'en reste un seul. Je suis revenu avec un carnet plus grand et dans une grande excitation j'ai construit sur place des coupes-perspectives, fixant mon oeil fictivement, mais obligé de me déplacer pour insinuer le regard derrière le masque des murs que le dessin me laissait arracher, coupant les corps de logis, versant du côté des cours, englobant l'objet comme une anatomie.

Puis je suis venu encore, mais avec la compagnie d'Henri Bresler et de Patrick Céleste, plus tard d'Anne-Marie Chatelet. Céleste s'est épris d'une bâtisse de 1850 qui plongeait ses racines dans un monde souterrain de cinq étages de voûtes, sonores du fracas des charrettes qu'y entreposent les forts de la halle voisine. Avec Anne-Marie Chatelet nous avons relevé l'échantillon de sept îlots autour de la Piazza Susina (Savoia), riche d'un palais-îlot (le palais Saluzzo-Paesana), d'atriums démesurés, d'un monastère-îlot de Juvarra, de cours ombreuses, d'arcades. Avec Henri Bresler nous avons couru les archives : celle de la commune (Archivio Storico del Comune di Torino, ASCT), celles de l'Etat. Cinq essais s'ajoutent maintenant au carnet de croquis, notes et invitation au voyage qui esquissent sur Turin une série d'observations. Le lecteur voudra bien y reconnaître une pensée qui n'a pas cherché à se poser sur son objet mais à le parcourir par bonds et sans plan arrêté, animée par l'écho, l'écart, qu'y rencontraient des idées antérieures, des obsessions familières, les polémiques batailleuses d'aujourd'hui.

Le 26 novembre 1986, J. Castex

13 via Cavour, angle Carlo Alfieri





18 marches volées centrale.
21

bureau

7m x 6m.

10 Sta Teresa

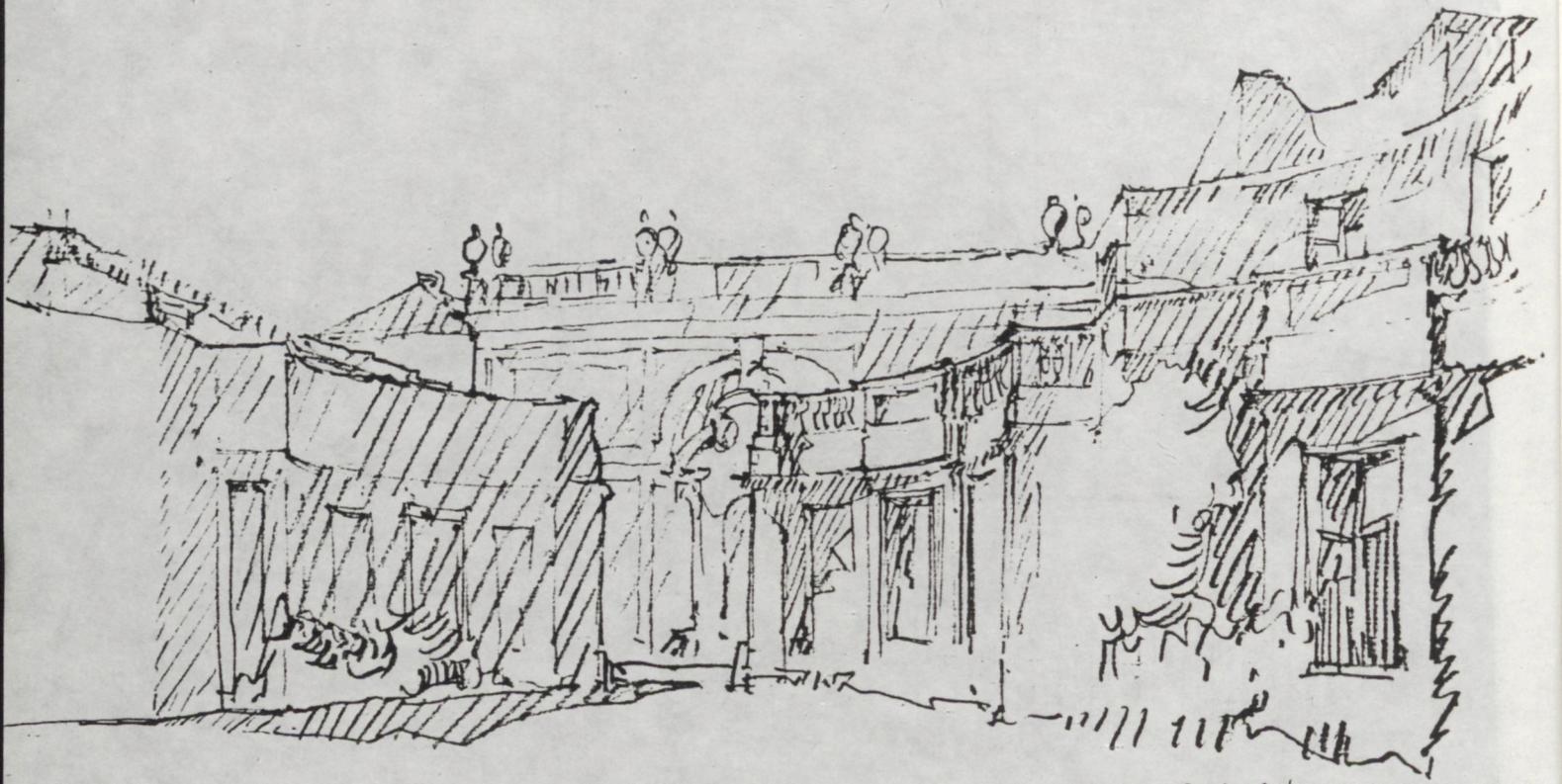
0 5 10M.

TURIN

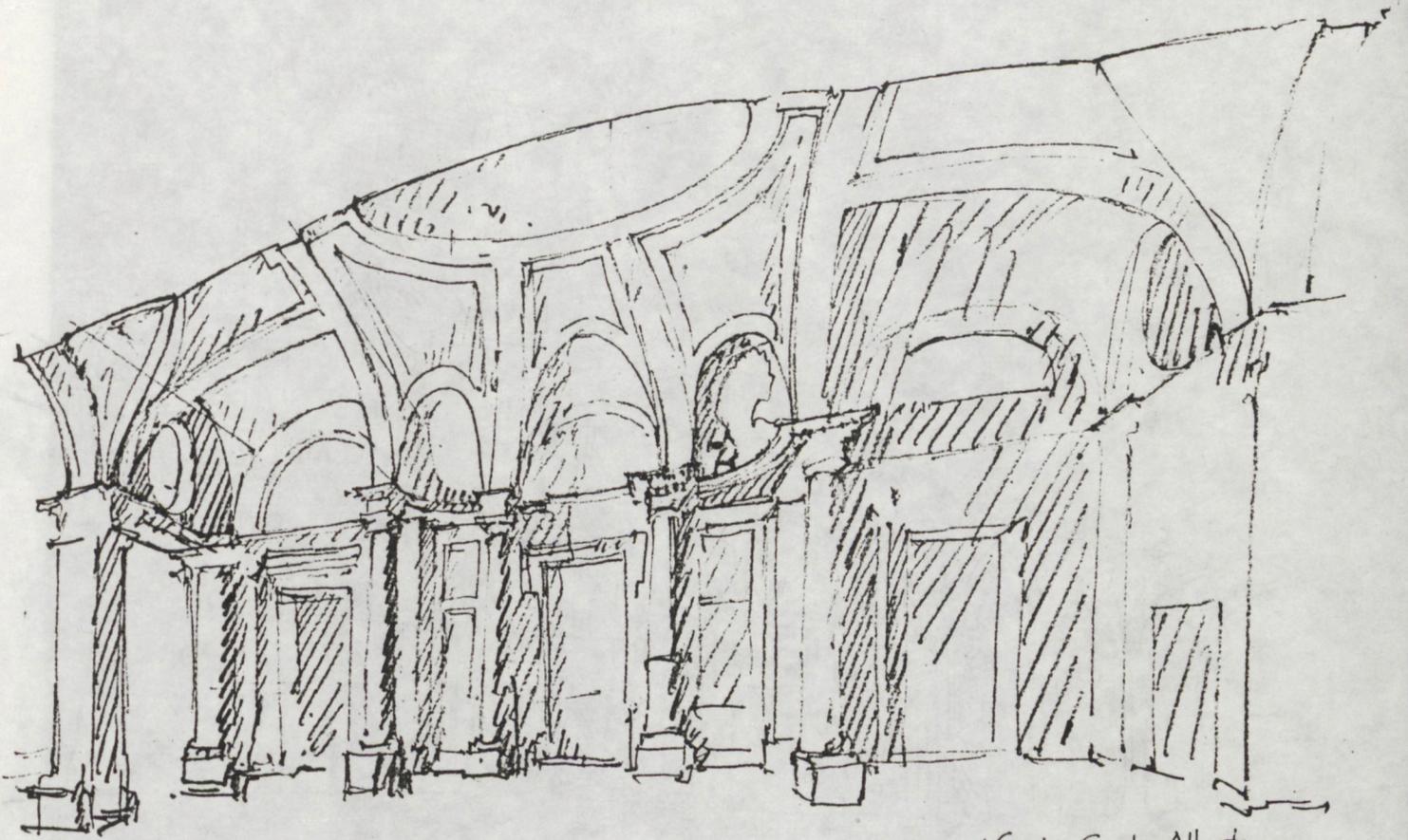
16 Aug 1984.

10 Via Santa Teresa

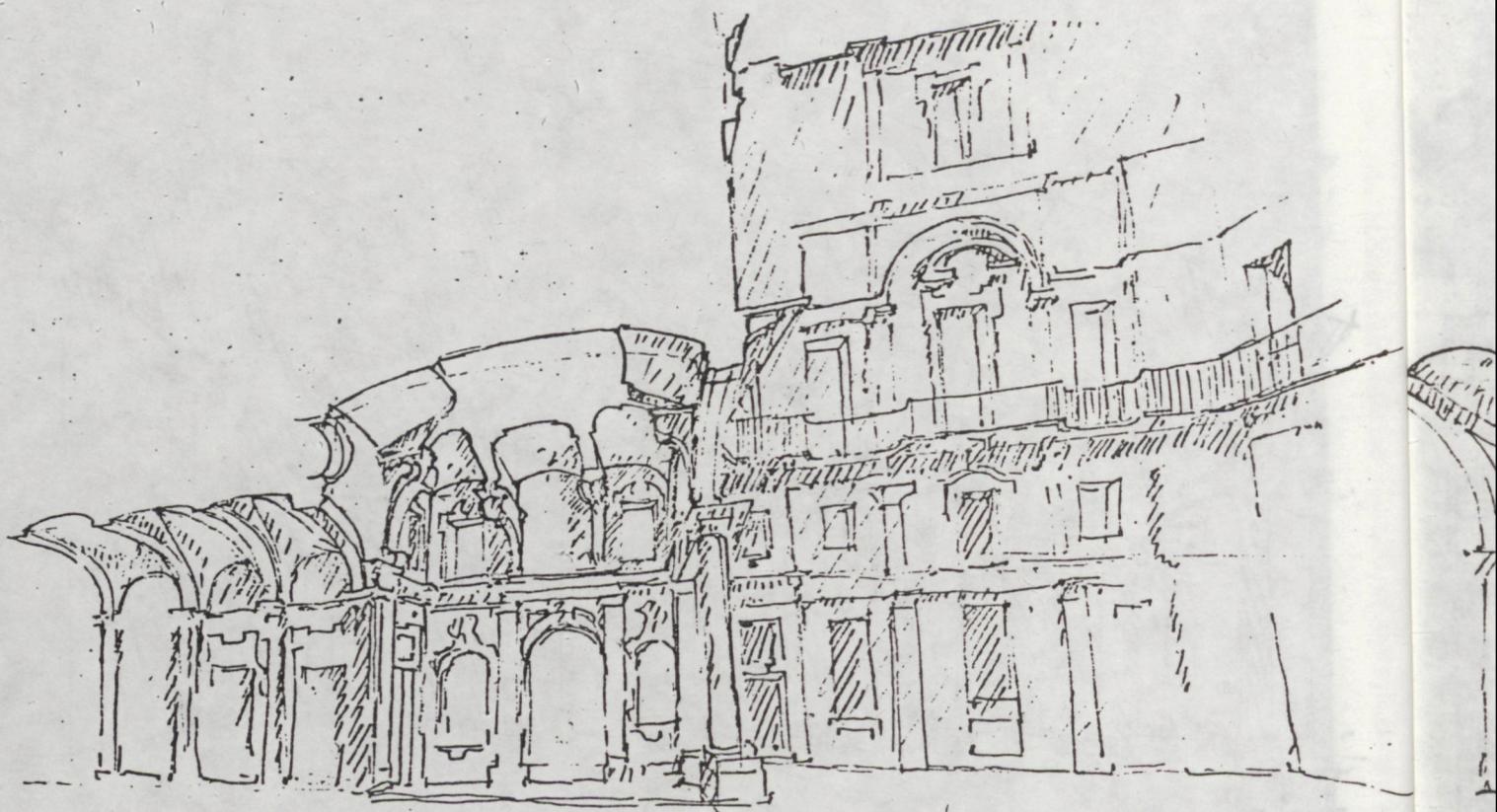
type à cour régulière en U fermé avec un pavillon ajouté au fond du U



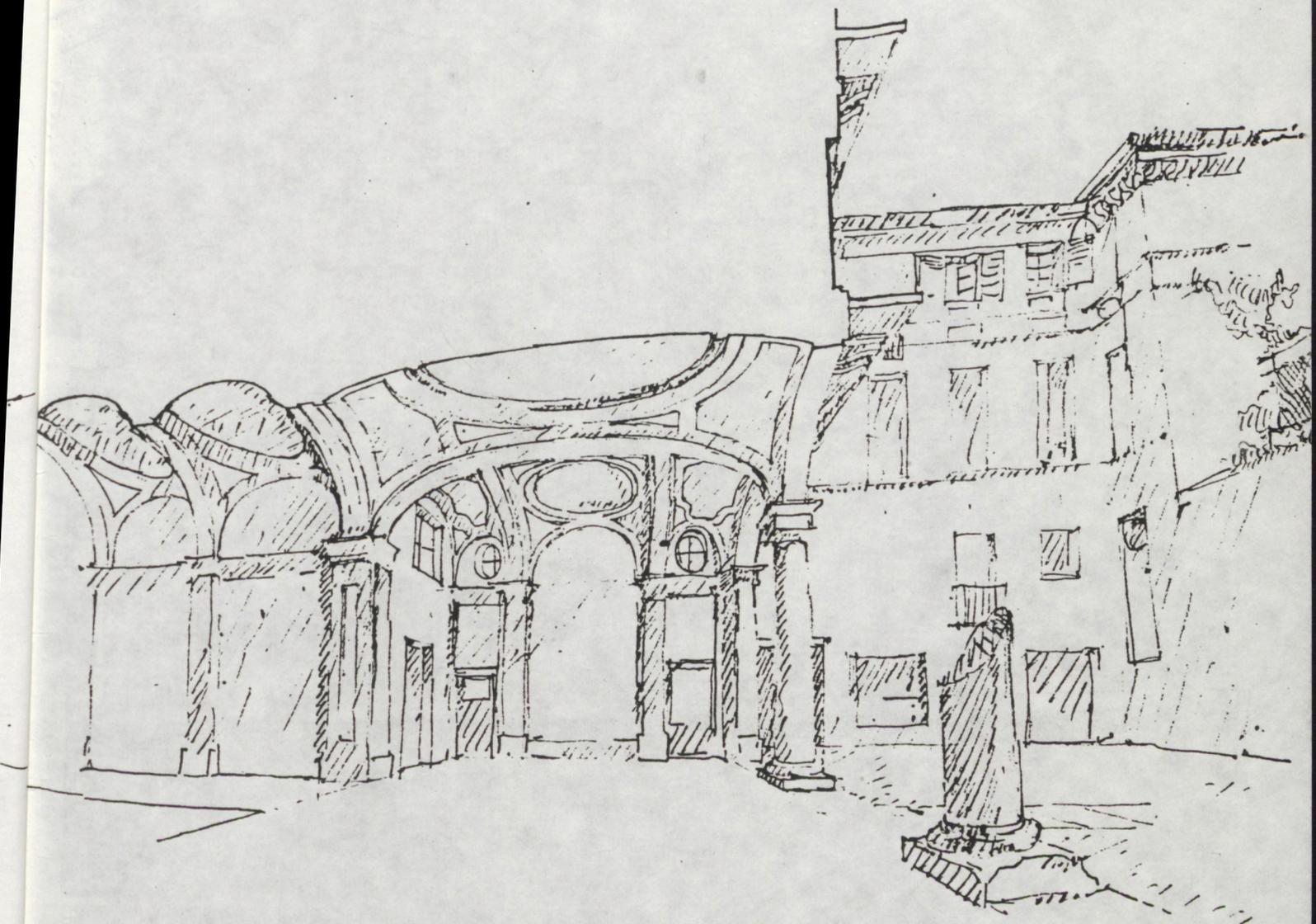
16 via Carlo Alberto.



16 via Carlo Alberto.

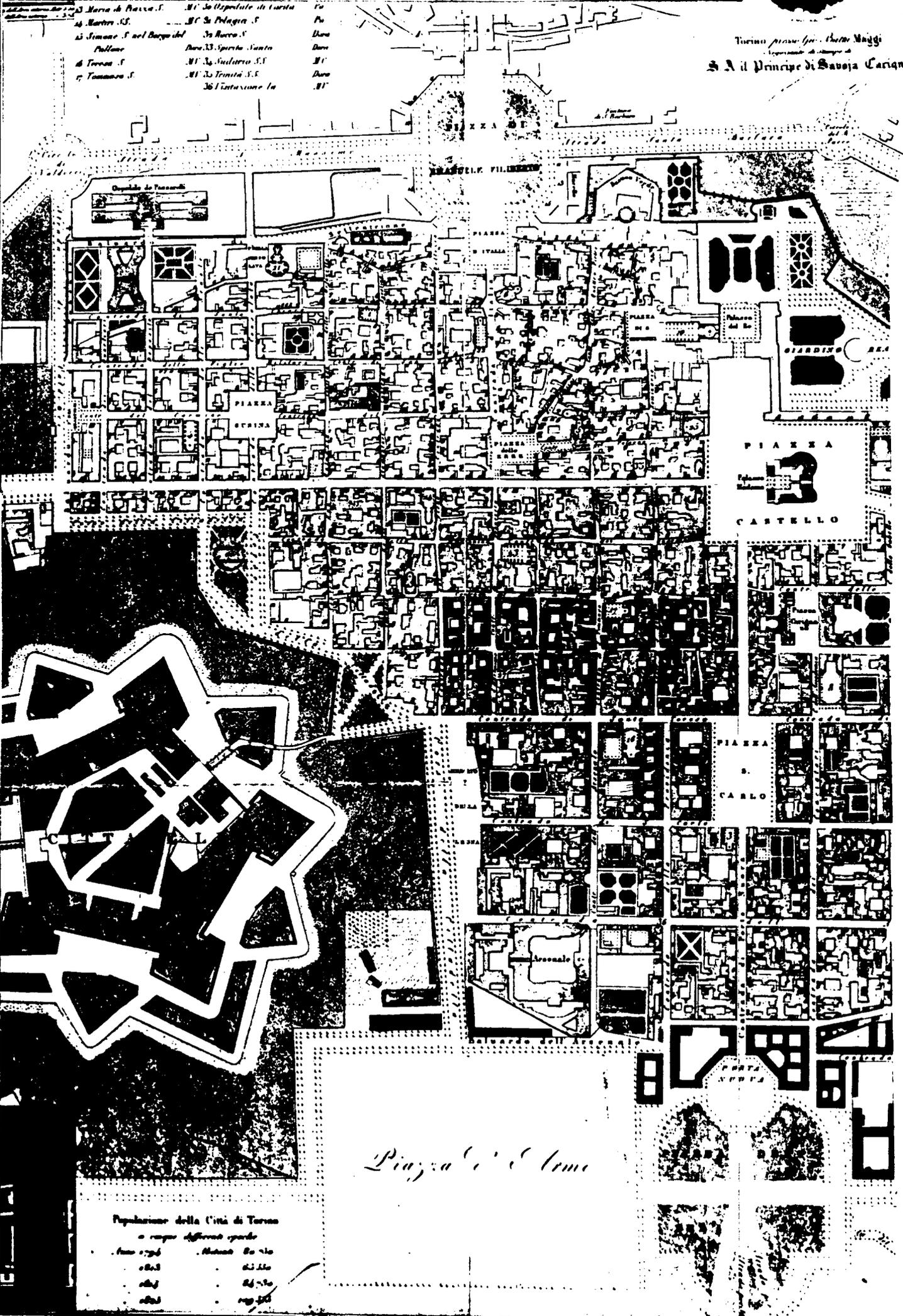


TURIN
5 Via Bligny, angle Carmine.
17 Aug 1984
cov. carree toisément réglé
sur Carmine (2) 2 2 2 (2) v. curie 4.



53 via Garibaldi
17 Aug. 1934.

Torino presso l'Ingegnere Carlo Maggi
per ordine del Principe di Savoia Carignano



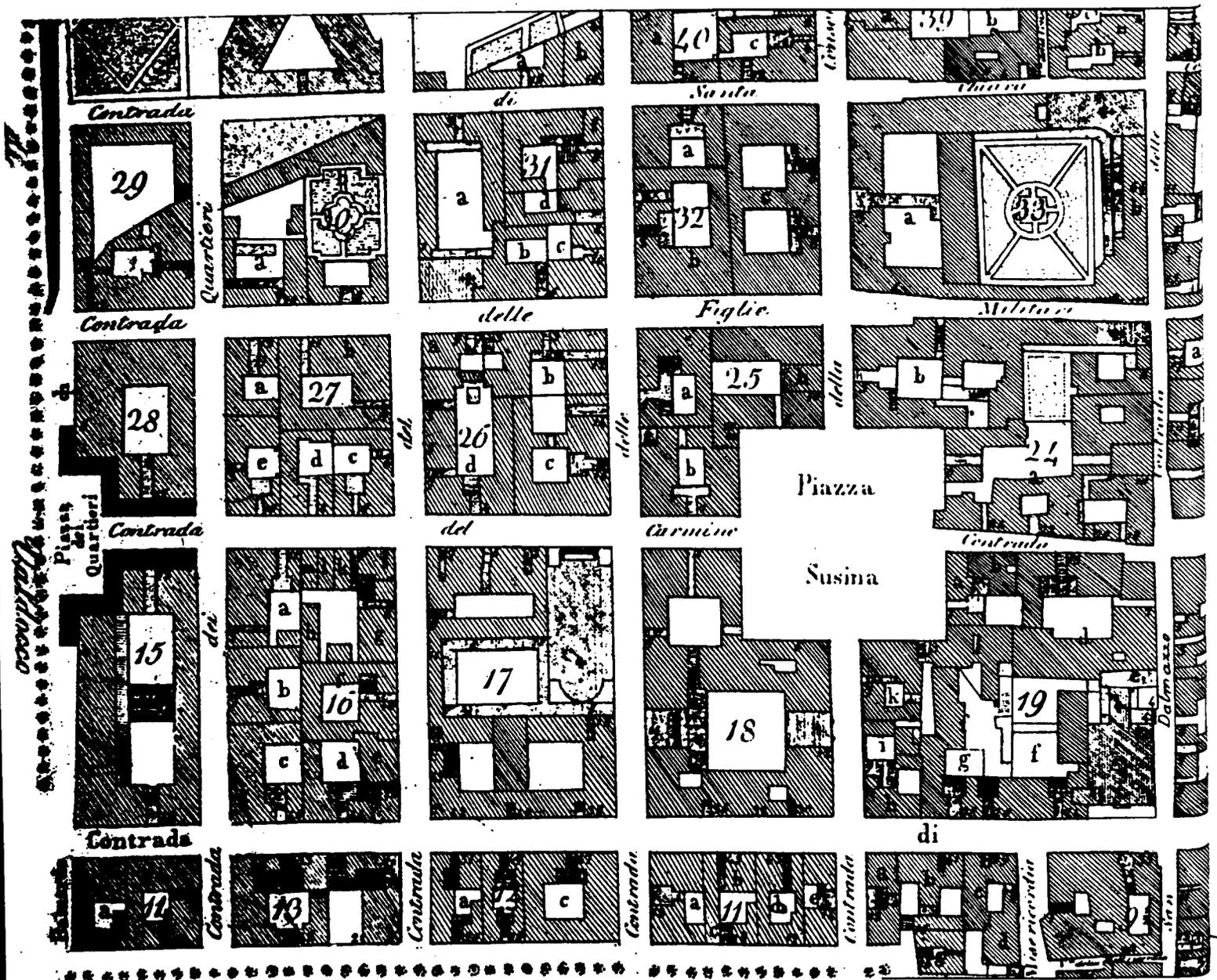
13 Maria di Piazza S.	14 S. Sepolcro di Lucia	15
14 Martiri S.S.	15 S. Pelagia S.	16
15 Simone S. nel Borgo del	16 S. Rocco S.	17
Palmer	17 S. Spirito S.anto	18
16 Teresa S.	18 S. Sultano S.S.	19
17 Tommaso S.	19 S. Trinita S.S.	20
	20 S. Vittoriano S.	21

Popolazione della Città di Torino
a varie distanze spaziali

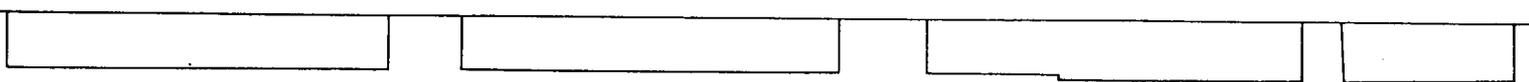
1851	1852	1853	1854	1855
1851	1852	1853	1854	1855
1851	1852	1853	1854	1855
1851	1852	1853	1854	1855

Piazza S. Carlo

La troisième extension de 1702. Extrait du plan de Gatti de 1823 ("Carta geometrica della Real Città di Torino", ASCT Tipi e Disegni 64-4-5, d'apr. cliché d'H.Bresler). Relevé de l'état actuel.

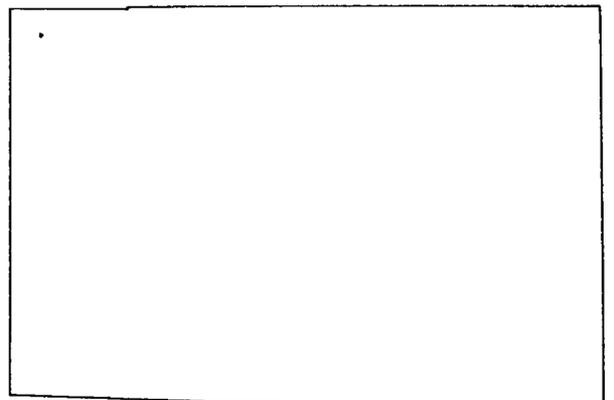
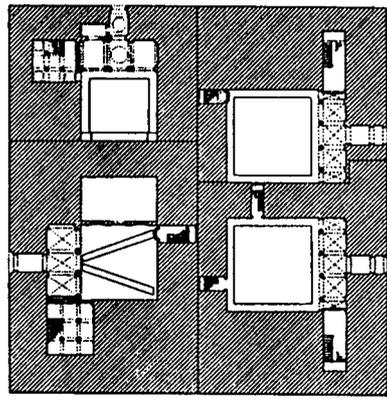
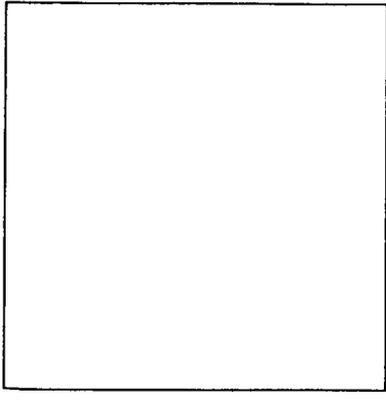


0",



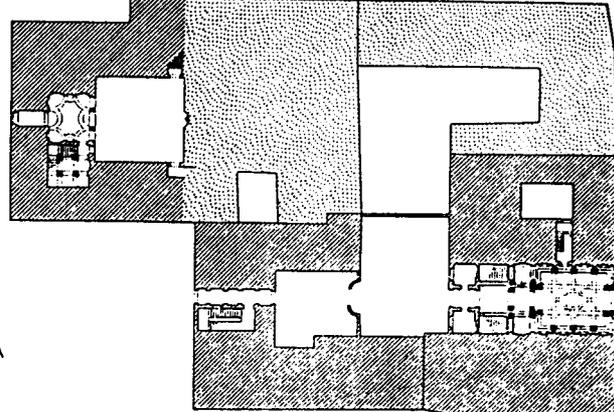
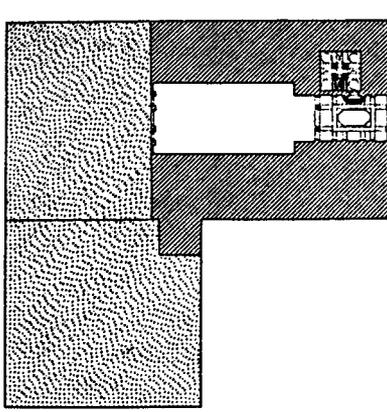
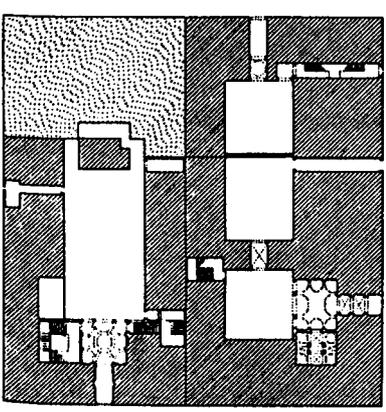
Via

Santa Clara



Via

San Domenico



Bligny

Consolata

PIAZZA

Via

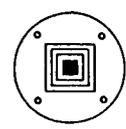
del

Carmine

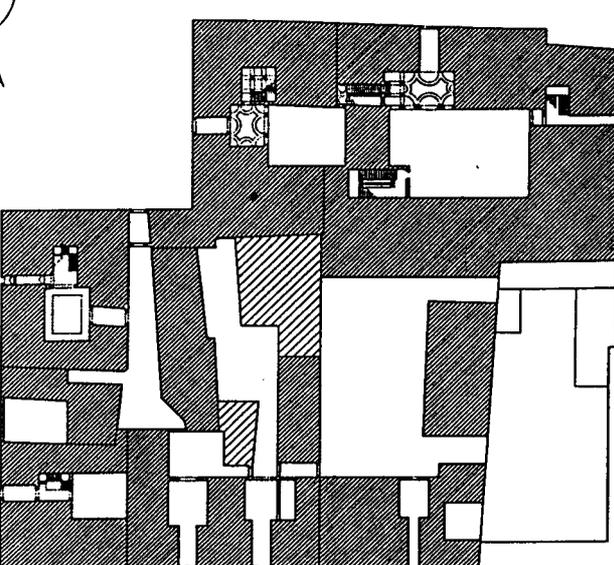
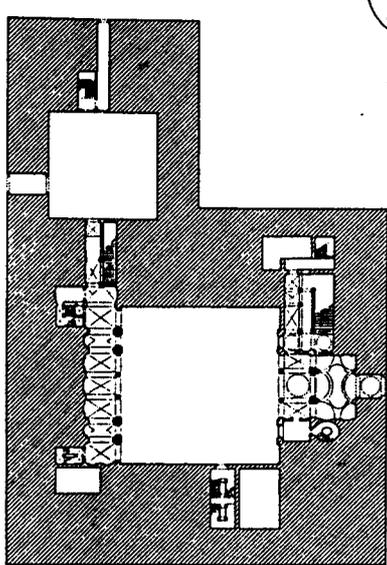
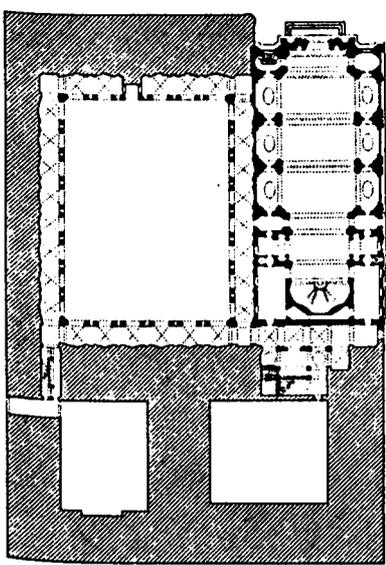
Via

Corte

d'Appello



SAVOIA

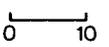
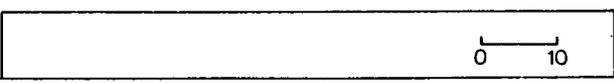
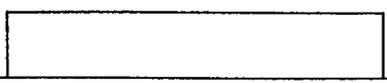
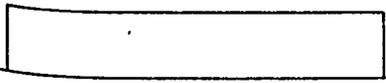


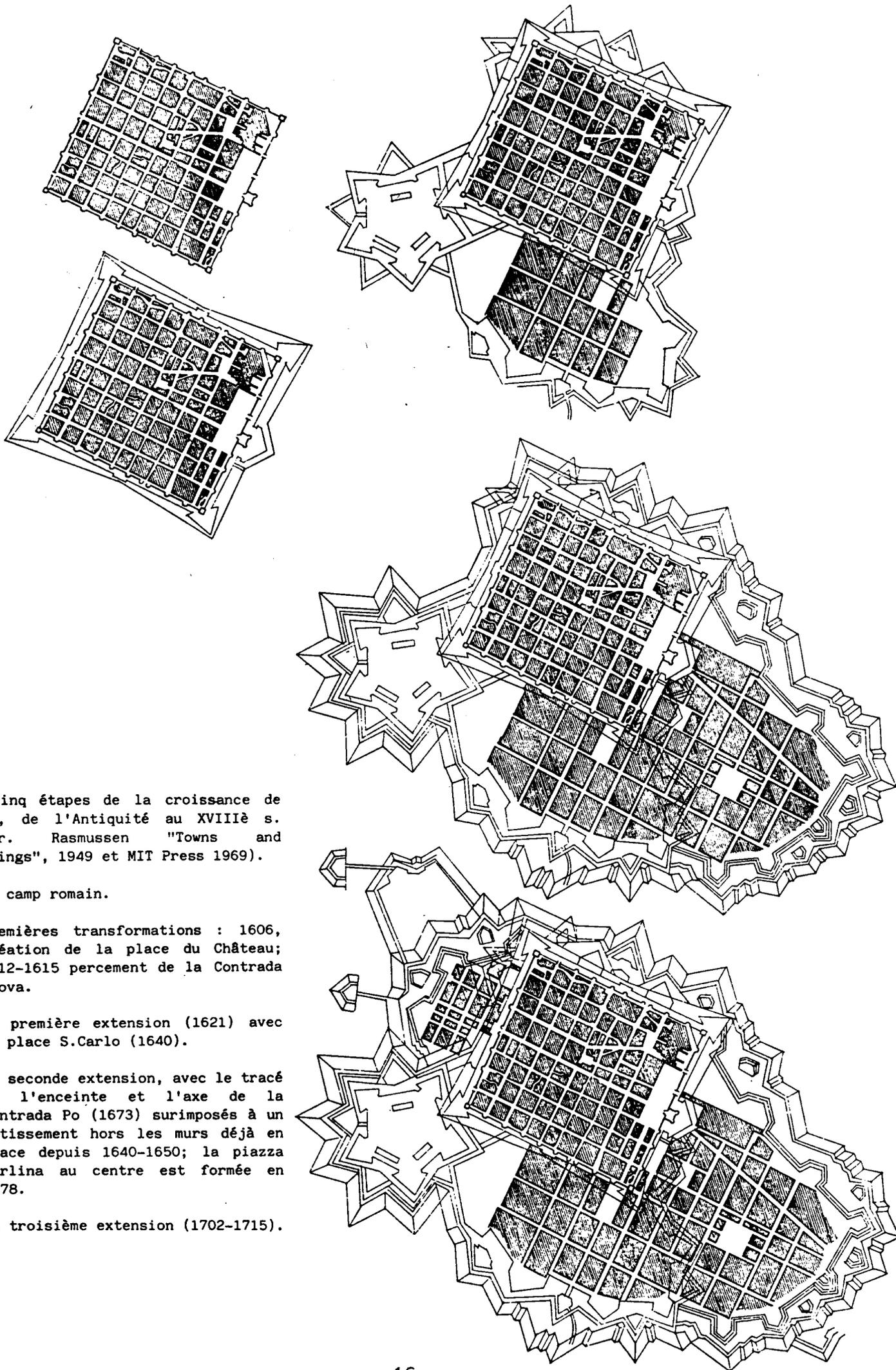
Via

Via della

Via

Garibaldi





Les cinq étapes de la croissance de Turin, de l'Antiquité au XVIIIè s. (d'apr. Rasmussen "Towns and buildings", 1949 et MIT Press 1969).

1. Le camp romain.
2. Premières transformations : 1606, création de la place du Château; 1612-1615 percement de la Contrada Nuova.
3. La première extension (1621) avec la place S. Carlo (1640).
4. La seconde extension, avec le tracé de l'enceinte et l'axe de la contrada Po (1673) surimposés à un lotissement hors les murs déjà en place depuis 1640-1650; la piazza Carlina au centre est formée en 1678.
5. La troisième extension (1702-1715).

TURIN, VILLE-CAPITALE

Je ne suis pas le premier à appliquer à Turin ces mots d'un dialogue imaginaire entre le Cavalier Bernin et le Comte Amedeo de Castellamonte, l'architecte qui a tracé dans la ville la contrada Po ("contrada" désigne à Turin, anciennement, ce qui s'y appelle aujourd'hui "via", rue)

(Le Cavalier) :

"... j'aperçois une longue, longue rue bâtie avec une égale et uniforme symétrie de palais ..."

A quoi le comte réplique (mais c'est lui l'auteur du dialogue, et il sait de quoi il parle) que cette "ville ordonnée" qui procure au Cavalier "une satisfaction admirable à l'oeil" a d'abord été mal composée et qu'il a fallu toute la résolution du prince pour l'établir telle qu'elle se voit.

Turin est le produit d'un énorme effort, pour apparaître, exister et se maintenir au rang des capitales européennes qui s'organisent au XVIIe s. : Rome, capitale (tête) du monde catholique, Paris, Londres ... Argan qui a appelé son livre sur l'âge baroque "L'Europe des Capitales", s'associe à Mumford pour donner cette définition :

"La capitale, forme urbaine typiquement baroque, est la représentation monumentale de ce que Mumford appelle l'idéologie du pouvoir".

Turin est la représentation d'un pouvoir qui se crée, existe et se maintient à travers elle : l'insignifiant duché de Savoie-Piémont, qui en a fait son chef-lieu en 1582, territoire aux contours mouvants, sous la menace de forteresses étrangères enclavées dans des versants (comme ce fameux Pignerol où Louis XIV envoya pourrir Fouquet), est devenu en 1713, au traité d'Utrecht qui arbitre devant la France le partage des zones d'influence de l'Espagne et de l'Autriche, un état-tampon, pleinement reconnu par les puissances qui en ont besoin pour stabiliser leur expansion. On lui a même trouvé une couronne royale : celle de Sicile qu'il faudra bien vite (1718) troquer contre celle de Sardaigne, fabriquée tout exprès. Qu'importe : en un siècle, jouant habilement (malgré les dommages) des rivalités internationales, un état s'est créé.

Le camp romain du Turin des origines éclate à partir de 1621 quand est accolée sur son flanc sud la Citta Nuova; une seconde extension suit qui l'enveloppe sur l'angle sud-est et marque la direction du Po par la magnifique rue bordée d'arcades qui en porte le nom (1673-1676, 700 m de long et 18 de large); un ajout plus modeste vient juste à temps pour les événements de 1713 corriger un rentrant des défenses du côté opposé, à l'ouest (3ème extension de 1702 sur les plans de Garove et de Bertola). De même que le temps est bien fini des villes-états puisque le Piémont-Sardaigne (c'est le nom du nouveau venu) est un territoire homogène délimité par une ligne-frontière qui ne s'enchevêtre plus avec celles des voisins, de même le camp militaire carré laisse place à un contour convexe, qui ne perd plus rien des qualités du terrain, pour déployer le formidable système moderne de défenses. La ville a gagné en taille : les 670 x 720 m qu'elle mesurait jusqu'en 1621 (assez curieusement, Charleville, fondée en 1608 a exactement ces dimensions : 600 x 800 m) passent en un siècle à plus de 1800 m d'extension maximale par 1200.

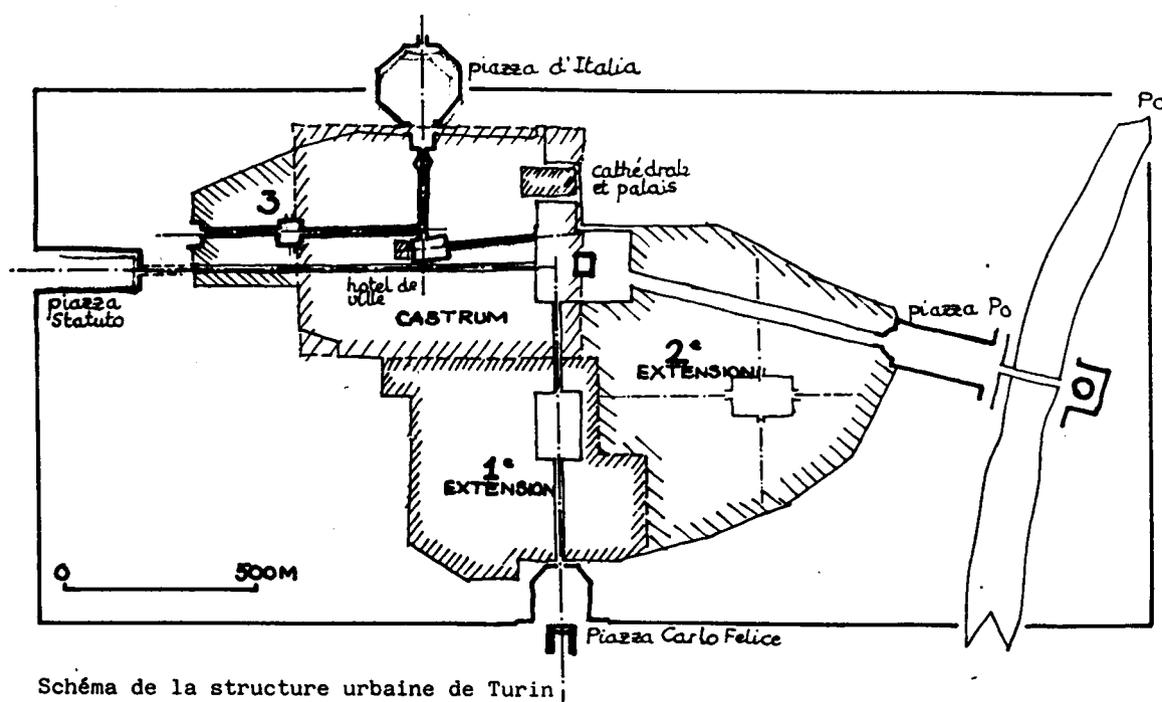


Schéma de la structure urbaine de Turin

NOUVEAUTE URBANISTIQUE ET ORGANISATION DE LA CROISSANCE

Surtout Turin a conquis son rang parmi les capitales européennes en appliquant aussitôt et à la plus grande échelle toutes les novations urbanistiques que les autres essayaient : le Paris d'Henri IV est réputé avoir formé l'idée de place royale avec la place des Vosges (1605) puis la place Dauphine (1607); mais il ne s'agit que de fragments réglés, dans une marquetterie de lotissements, qui n'ont le pouvoir de contrôler la forme urbaine que localement. On sait le rôle joué par Inigo Jones à Covent Garden (1631 à 1635) pour acclimater à Londres ce type de place qui devait par la suite devenir, sous le nom de "square" le motif obligé du lotissement de chaque estate et donc contribuer à modeler profondément, et sur de vastes étendues, l'aspect de la ville.

A Turin, si c'est en 1606 qu'Ascanio Vitozzi s'avise de contrôler le vide immense de la place du château (qui fait à ce moment là 260 x 100 m) grâce à un motif uniforme de maisons à arcades, bien vite le méthode est étendue pour devenir constitutive de la croissance urbaine : une rue neuve (Contrada Nuova) permet de gagner la place San Carlo (1640) autour de laquelle s'organise la première extension, suivie bientôt par la via Po (1673), dans la seconde extension centrée sur la piazza Carlina.

Plus encore, places et voies régulières coïncident dès le départ à Turin avec les éléments structurants de la ville, dans une intelligence des processus de substitution et d'articulation telle que l'opération se prolonge tout au long du XVIIIe s., pour préparer et rendre possible le passage de la ville fermée à la ville ouverte, une fois les défenses abattues par l'occupant français " de manière à ce qu'il soit impossible de les rétablir" (c'est l'ordre donné par Bonaparte depuis Milan, le 23 juin 1800, c. à d. neuf jours après Marengo). On observera que chaque "fragment" ajouté au castrum primitif possède sa place (la piazza Susina s'ajoute aux deux premières dans la 3ème extension), mais qu'il convient de donner un pôle global à l'ensemble : ce sera la place du château, dimensionnée à 220 x 160 m dans sa version définitive (3,5 ha, presque le double de la place des Vosges !). Cependant, sauf la piazza Carlina, que ses créateurs comptaient bien entourer de palais et d'édifices de prestige, mais qui n'attira significativement que des institutions conventuelles et charitables (on fit même l'essai d'y localiser une manufacture en 1777), toutes ces places sont à la charnière des fragments : elles marquent les points fixes de la transformation de la ville ducal en capitale. Là où existait la coupure du mur fortifié, elles matérialisent la suture qui la remplace et vivent des échanges entre le vieux tissu et les périphéries aérées qui se créent.

DE LA PLACE COMME SUTURE A L'ATRIUM URBAIN

Le XVIIIe s. n'a fait qu'en compléter le réseau, avec Juvarra qui dispose les casernes (Quartieri Militari, 1716) qui gardent la porta Susina en direction de la France autour d'un véritable atrium urbain, puis récidive avec l'entrée de la route de Milan par le Nord. Sa porta Palazzo (1729) établit le type de la "cour d'honneur" urbaine, avant d'en prendre véritablement l'échelle quand germe l'idée de la faire précéder par une immense esplanade octogonale (en 1809, sur le plan général d'embellissement consécutif à la démolition de l'enceinte).

L'efficacité et la pérennité de ces implantations en charnière ne pouvaient pas être plus clairement démontrées. Il revient justement au XIXe s. d'avoir porté le système à des dimensions prodigieuses : pour chaque "atrium urbain" d'abord, avec des ensembles de 300 x 100 m que sont la piazza Po (par Giuseppe Frizzi, 1827), la piazza Carlo Felice (par Carlo Promis, 1850), et enfin la piazza Statuto (par Giuseppe Bollati, 1864). Ensuite, par la capacité de contrôler globalement la capitale d'un état qui finit par réaliser l'unité, à part Venise et Rome, de toute l'Italie du Nord.

Dans la direction des quatre points cardinaux, un "atrium urbain" monumental signale le départ d'une voie à l'échelle de la métropole, qui la dévoile jusqu'en son centre en visant la piazza Castello et le vieux château gothique remodelé en Palais Madame qui est posé au milieu. La piazza Po révèle depuis le quai du fleuve toute la longueur (700 m) de la vieille contrada Po. La piazza Carlo Felice, véritable cour d'arrivée du chemin de fer par le Sud, amorce la longue suite droite (800 m) des contrade "di Porta Nuova" (Carlo di Castellamonte, 1620) et "Nuova" (Ascanio Vitozzi, 1612), axe fondamental parce que le premier voulu, le plus profondément remodelé de nos jours (1931 et 1935). La piazza Statuto à l'ouest sert de débouché opulent et exotique (elle a la démesure coloriée des quais de St-Pétersbourg) à la contrada di Dora Grossa (depuis Garibaldi, 1.200 m) que tout l'âge baroque a retaillé opiniâtrement à travers la densité affolante du noyau ancien (c'est le décumanus du camp romain), pour en faire le canal des processions et des cortèges et, aujourd'hui, de la passeggiata populaire.

Au nord enfin, la porta Palazzo de Juvarra, prodigieusement accrue en place Philibert-Emmanuel (auj. de la République) où se vend tumultueusement sur un marché tout ce que produit le Piémont, gouverne l'entrée de la via d'Italia, rectifiée peu à peu jusqu'à l'hôtel de ville (300 m). Là, perpendiculairement, Alfieri avait disposé un atrium civique, la Piazza del Palazzo Di Città (1756), rigoureux comme la république romaine en surface, alors qu'il s'enfonce dans le chaos du tissu qu'enjambent ses voûtes et arceaux, que piétinent ses piliers jumeaux pour conjurer le déferlement inexorable des désordres primitifs qui le troublent, révélant d'un coup la double substance de la ville : le fond de violence sans loi venu du début des temps que la polémique piranésienne identifie comme étrusques; la loi ordonnée qui le refoule et s'érige, par delà une certaine amertume (Alfieri n'est plus un baroque), en matière de la liberté (on aura reconnu le thème de la loi comme matière de la liberté, si typique des Lumières).

C'est donc tout aussi soudainement que la ville capitale dévoile sa triple nature : celle d'une histoire dirigée, celle d'une totale transparence qui la déploie sur le territoire de l'état dont elle est la tête, celle d'un simple monument vitruvien.

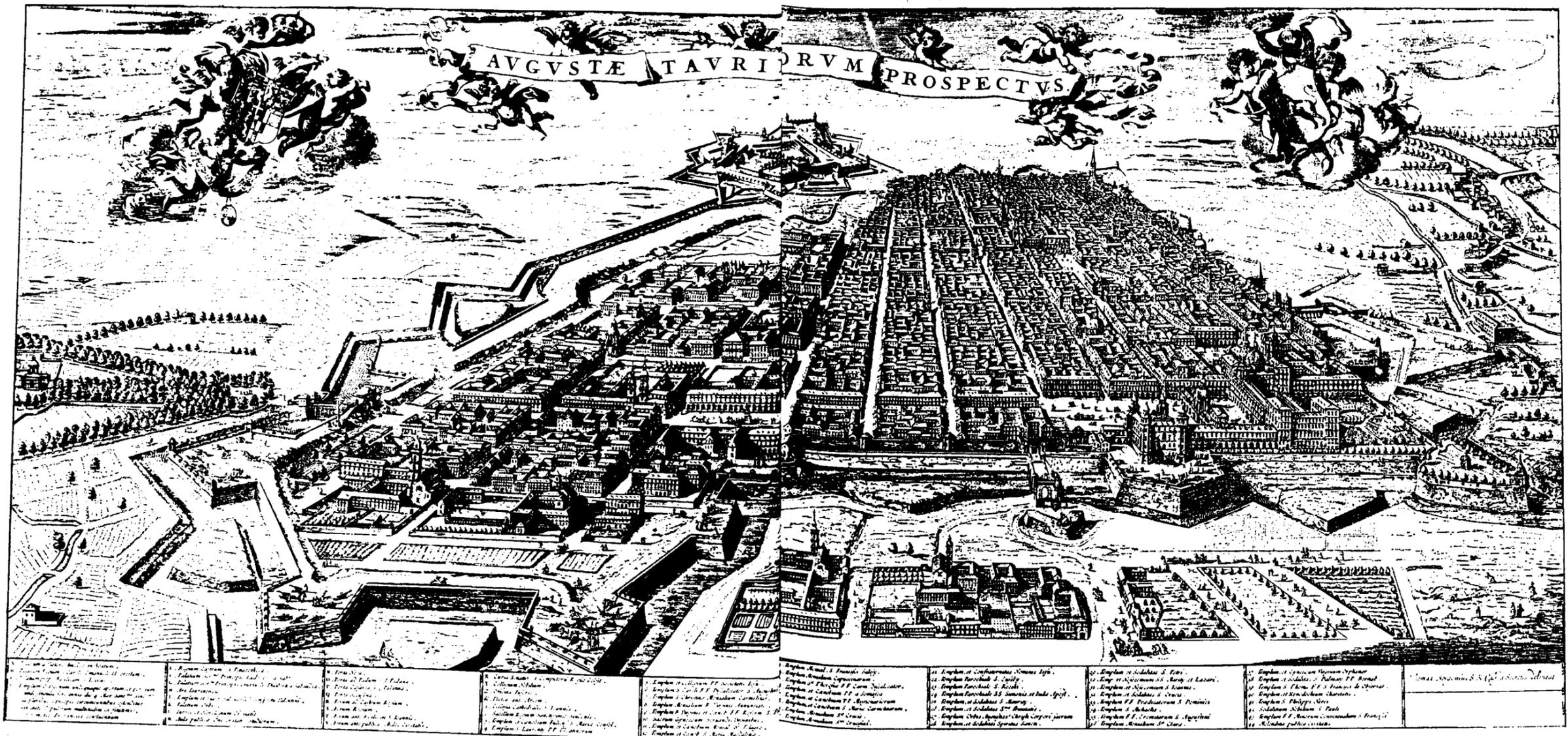
Nous voyons bien comment, à ce moment de l'analyse, le processus de croissance de Turin parvient à faire coexister dans un unique présent ses âges successifs et les phases de son développement. Le déploiement des places-charnière, la continuité des lignes du quadrillage, les puissants effets en retour sur le vieux castrum, rien de cela ne vient nier les différences mais au contraire les conjugue et les repère un peu comme s'il était fait usage d'un unique et simple étalon de mesure. Tout est donc affaire de représentation, et, pour en revenir à la mise en garde d'Amedeo Di Castellamonte, c'est là ce qui a demandé l'effort le plus coûteux. Dans le débat incertain pour leur droit à l'existence, au XVIIe s., Turin et la Savoie-Piémont ont avant tout besoin de faire bonne figure.

LA FIGURATION ENNIVRANTE : LE THEATRUM SABAUDIAE

Celà devait se traduire par la plus extraordinaire opération figurative : les 142 planches du "Theatrum Sabaudiae ..." (le titre est contracté), publiées à Amsterdam en 1682, pour révéler au monde et aux piémontais eux-mêmes leur Etat et sa capitale. C'est toute une nation qui est invitée à se projeter elle-même dans les images qu'elle se choisit : le prince, d'abord qui lance l'opération en 1657, puis ses vassaux, les villes, et "les particuliers de quelle condition qu'ils soient", qui sont requis par un édit de 1661 de contribuer, et pas seulement financièrement, à l'entreprise qui s'annonce énorme. Quinze ans sont nécessaires à une équipe dirigée par un ingénieur, Morello, un architecte, Boetto, et le cartographe Borgonio, pour mettre en scène cette prodigieuse volonté d'exister et d'être reconnu. Il y a beaucoup à montrer, tant il a déjà été fait : la capitale en gestation, avec son quadrillage uniforme qui la rend entièrement romaine jusque dans ses extensions; avec ses places saisies à vol d'oiseau où éclate sous la tension des façades qui s'étirent, le brillant des compositions de Vitozzi et des Castellamonte père et fils; les villas suburbaines, les fondations monastiques écartées (Capucins, Chartreux) qui marquent l'emprise de la Cour sur tout un territoire qui est disséqué, cartographié, et dont la connaissance devient si fine qu'il n'y aura qu'un petit effort à consentir en 1730, pour en dresser, bien avant tous les états de l'Europe, le premier cadastre intégral (en 1732, sa protectrice Mme de Warens obtint pour le jeune J.J. Rousseau qui venait d'avoir vingt ans une place auprès du géomètre chargé de lever ce cadastre à Chambéry).

Les planches du Theatrum, en moyenne d'une quarantaine de cm par cinquante ou soixante (les plus grandes vont jusqu'à 1,10 m), relèvent l'aplat neutre des architectures par des touches de couleur chaude pour aviver les ébats qui peuplent les premiers plans : charrois, cortèges, carrosses, bateleurs, marchés, ajoutés avec une connaissance exacte du genre par de petits maîtres hollandais comme Romeyn de Hooch (neveu du célèbre Pieter), imposés par l'éditeur Blaeu qui savait très bien son métier. Personne ne se fait d'illusions sur ce travail de propagande, mais il ne faudrait pas le juger avec nos yeux d'aujourd'hui comme une opération politique de désinformation : la propagande est une dimension constitutive du Baroque, elle est édifiante; elle ne voile pas les tensions du présent, elle part au contraire de leur constat factuel, pour constituer dans la technique même du voir le moyen de les réguler, de sortir de leur inextricable contradiction.

Produire des images, ce n'est pas démontrer (ce qui est hors de propos tant les modes de pensée sont en désaccord), mais montrer ; c'est préférer à la réflexion l'action, l'expérience immédiate des phénomènes. C'est s'éblouir de fabrications techniques et passer en se jouant de la re-présentation à la re-production c'est-à-dire à la transformation par le dessin devenu projet (dessein, disegno).



Vue à vol d'oiseau de Turin, avec la 1ère extension complète (on suit bien l'axe de la contrada Nuova, qui relie la piazza S. Carlo avec ses deux églises jumelles à la piazza Castello qui n'est encore que la moitié de ce qu'elle va devenir avec la 2e extension. Gravure de Borgonio (1661, refaite en 1670). Reprise en 1674, elle forme une des plus grandes planches (507 x 1110 mm) du Theatrum Sabaudiae de 1682.

Les planches du Théatrum démontent d'abord la logique de la vision et sont contraintes de compléter le panorama de la ville et du pays au nom des lois de l'optique qu'elles instrumentent. La projection perspective compare et coordonne, elle exige avec véhémence de corriger et de re-voir la situation qu'elle observe (sur laquelle elle "fait des observations" au sens figuré). Elle porte en elle-même le comment puisque son épure trace l'espace à venir à grands coups, par ex. de galeries interminablement entrecroisées, véritables méridiens et parallèles d'une cartographie opératoire. Les codes figuratifs s'enrichissent prodigieusement pour saisir les extrêmes et les conjuguer : la raison maîtresse des constructions et la sauvagerie des monts. Si figurer c'est organiser dans l'ordre du visible, dans ce re-produire s'abolit expérimentalement la coupure qu'on croyait infranchissable entre réalité et utopie (en termes purement baroques on disait réel et imaginaire, mondain et sacré). Alors l'utopie devient banalement accessible (assumons la distance anéantie entre ces termes), elle fonctionne effectivement, tout le XVIIe s. est là pour dire que l'utile et l'efficace ont remplacé la crainte diffuse et les vieilles sympathies animistes, elle ne cesse d'attirer à elle le réel qui en retour lui donne corps.

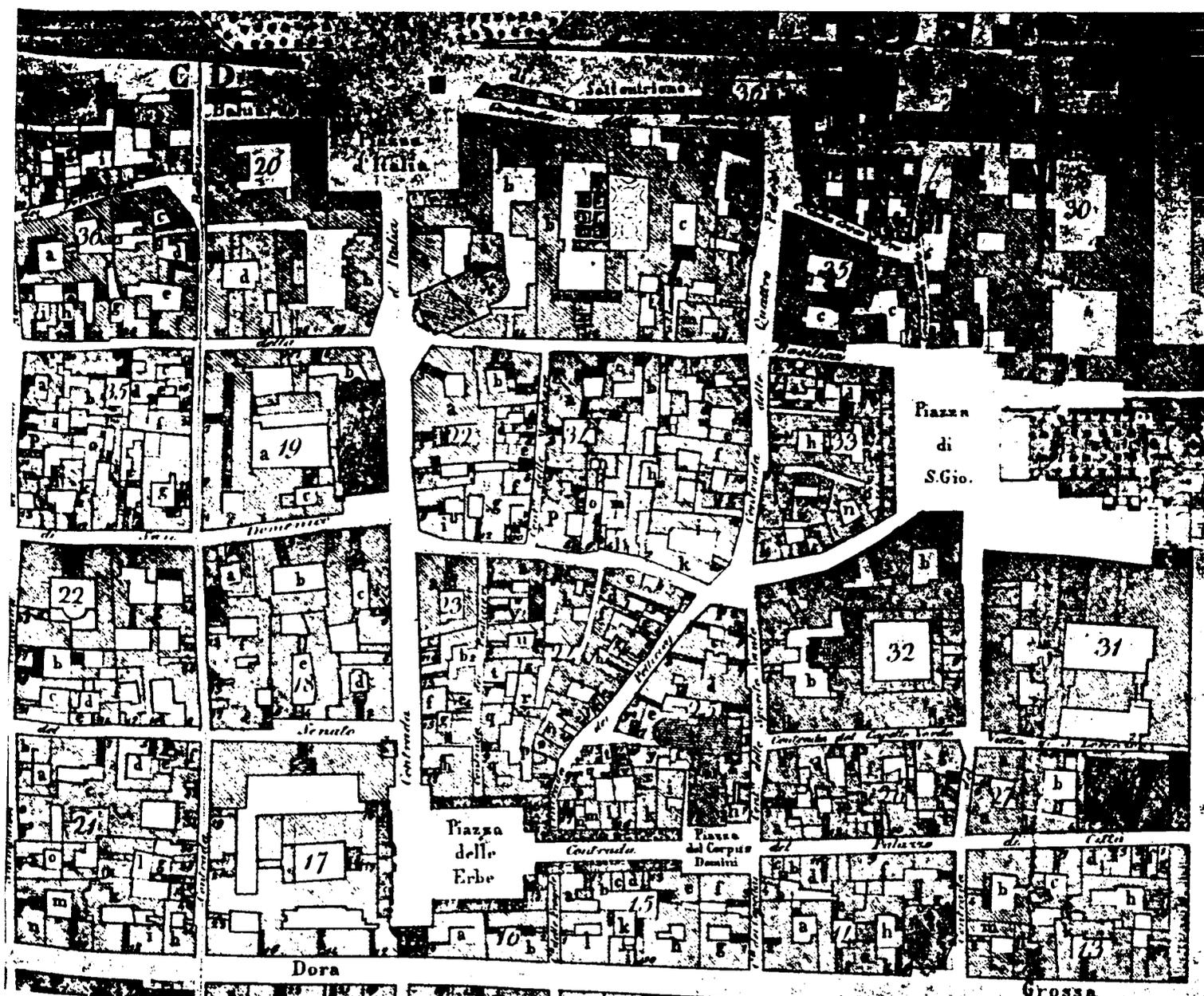
LA VILLE SUR LA VILLE :

LA POLICE DES CONSTRUCTIONS AUX XVII^e et XVIII^e SIECLES

Tout cela, sereinement, investit jusqu'à la fascination une rigueur opératoire qui ne peut bien sûr pas s'arrêter au travail de levé et de figuration mais se fortifie encore dans la définition de la politique urbaine et le suivi des projets, un à un. Il faut d'abord attirer dans la capitale la noblesse qui formera la cour, la bourgeoisie à qui on confiera les charges et les affaires, à peine pour elles d'accomoder tout un peuple de gens de métier et de domestiques. Don de places à bâtir (comme on dirait en France) et dégrèvements fiscaux ont pour contrepartie l'obligation de suivre un modèle précis fourni par l'architecte du duc (plus tard, du roi), et de construire dans un délai convenu, sous peine de devoir rétrocéder le terrain donné. La charge d'architecte ducal (on finira par dire, à la mode française, premier architecte) exige d'abord d'énormes qualités de coordination et d'organisation pour constituer et mettre au travail des équipes d'ingénieurs militaires responsables des fortifications et de l'arpentage, de maîtres maçons, tailleurs de pierre, stucateurs, qu'il faut faire venir des vallées des Alpes et du Tessin, pour mettre en oeuvre une architecture de la répétition systématique qui tient avant tout de l'art urbain. Derrière tout cela, le monarque exerce un contrôle personnel, dans le va-et-vient des compte-rendus et des instructions.

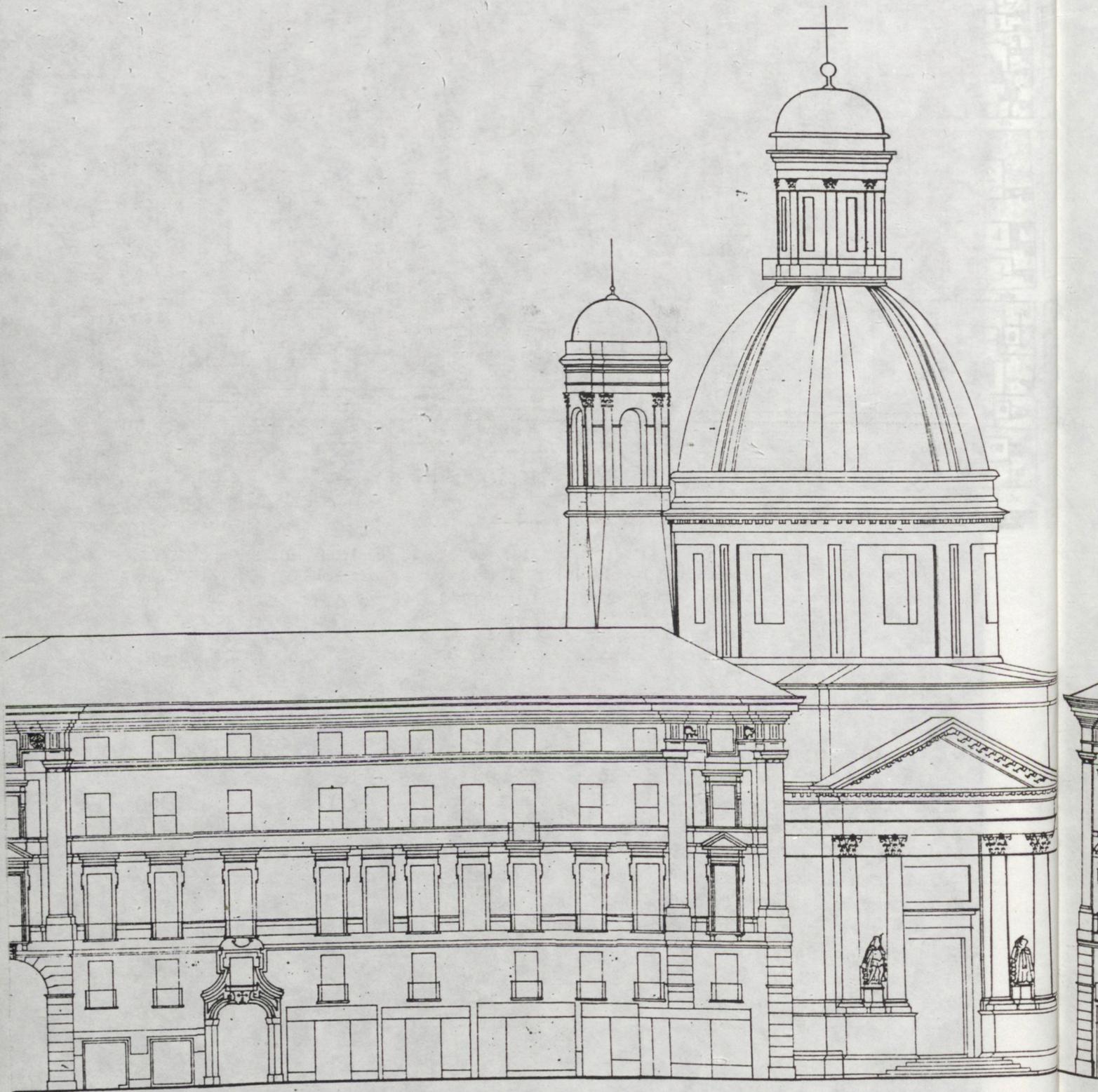
Avec le XVIII^e s., les tâches s'affinent et une bureaucratie bien rodée, sous la coupe du Secrétariat d'Etat aux Affaires Intérieures, se donne tous les moyens d'initiative et de contrôle. Elle fixe les alignements par des "figures exactes" dont les extraits sont communiqués aux particuliers, elle arrête les hauteurs de corniche quand bien même elle n'établit pas des "projets de répartition générale des ouvertures, des portes, fenêtres, balcons et boutiques" sur toute la longueur d'un îlot. Au souci de prendre réellement en main la rectification du vieux centre par un effet de retour qui exige de tailler dans le bâti pour élargir et redresser les rues, de remembrer pour généraliser une typologie de palais homogènes au reste de la ville, répond à partir de 1773 l'installation du Congrès des Ediles. Les tâches se répartissent mieux désormais : le congrès instruit les affaires, multipliant les sessions, il a recours au "bureau du voyer" municipal, pour mettre au point des solutions précises (par ex. donner le "modèle conforme - tipo regolare" d'une rue à réaligner). Au besoin, le congrès choisit en son sein des rapporteurs pour lui rendre compte et veiller à l'exécution de ses décisions. L'autorité se manifeste par des "billets royaux" qui accordent un permis, ou annoncent un projet qui s'imposera à tous par "motif d'utilité publique".

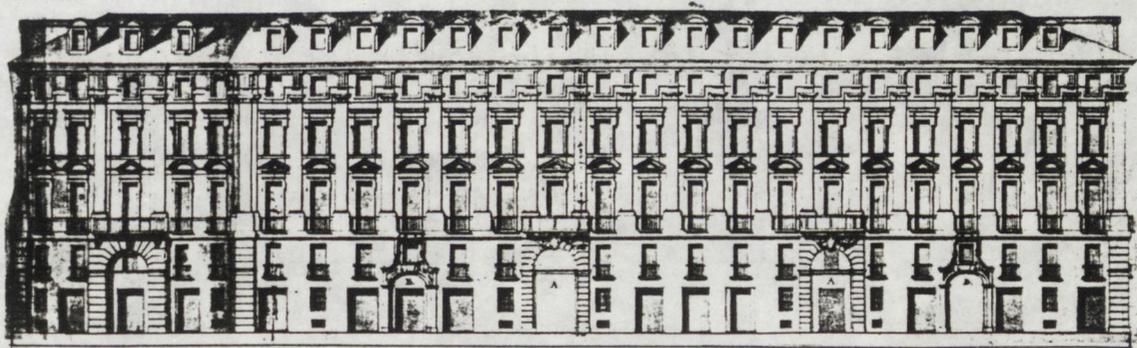
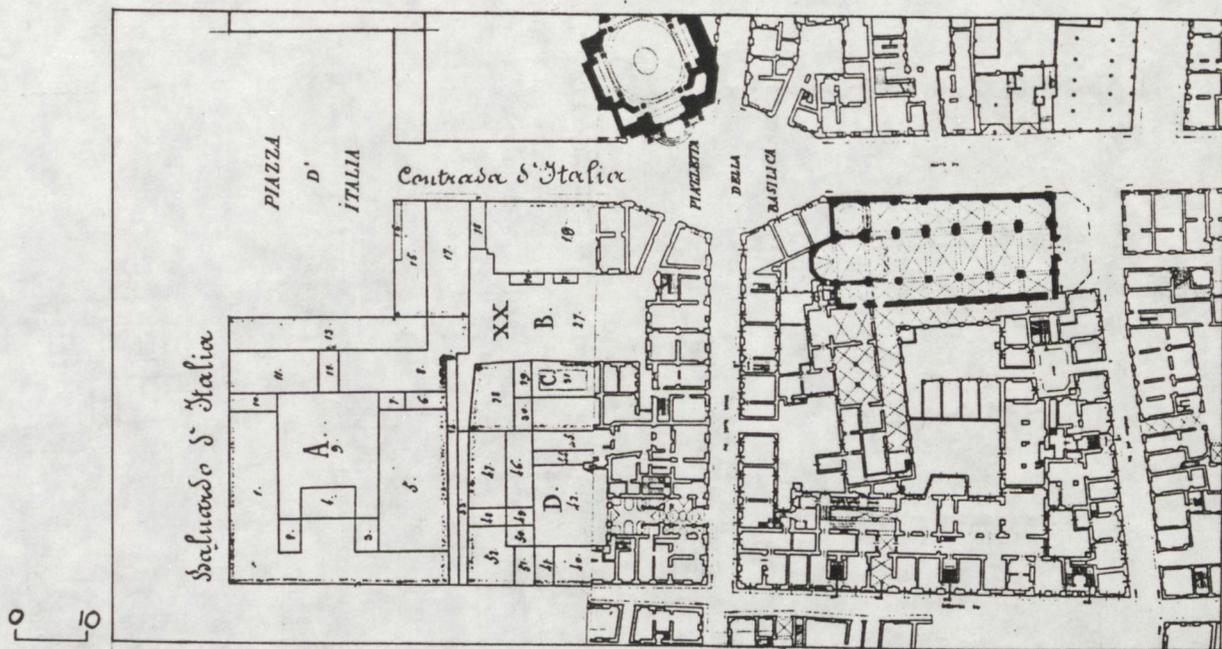
Poursuivre un projet urbain aussi exigeant jusqu'à sa réalisation, ne rien perdre, mais le concrétiser, cela exige un débat attentif avec les particuliers, de nombreuses auditions, le souci du précédent et l'habileté du compromis. Du va-et-vient des commissions sort un dessin d'une précision impeccable, sans zones d'ombre ni arrière-pensées de part et d'autre, assuré d'être transcrit sans défaut dans la réalité de la



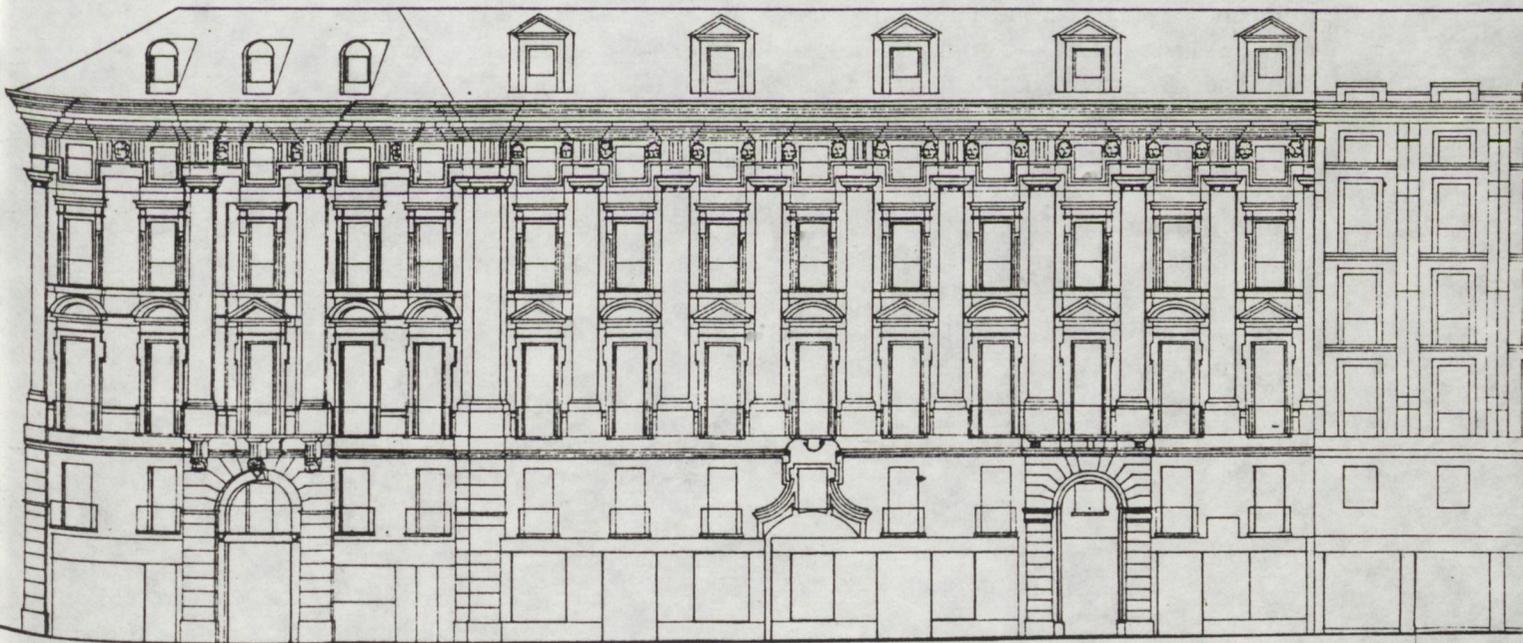
Les deux axes commandés par l'Hôtel de Ville, au N. la contrada di Porta Palazzo (d'Italia), à l'E. la contrada del Palazzo di Città, avec la place d'Alfieri (place aux Herbes). La contrada di Dora Grossa apparaît à la limite basse du plan, la pl. du château à la limite droite. Notez deux états du quadrillage antique : à g. encore préservé, à dr. profondément perturbé depuis le Moyen-Age. Extrait du plan de Gatti de 1823 ("Carta geometrica della Real Città di torino : ...", A.S.C.T. Tipi e Disegni 64-4-5, D'apr. cliché H.Bresler).

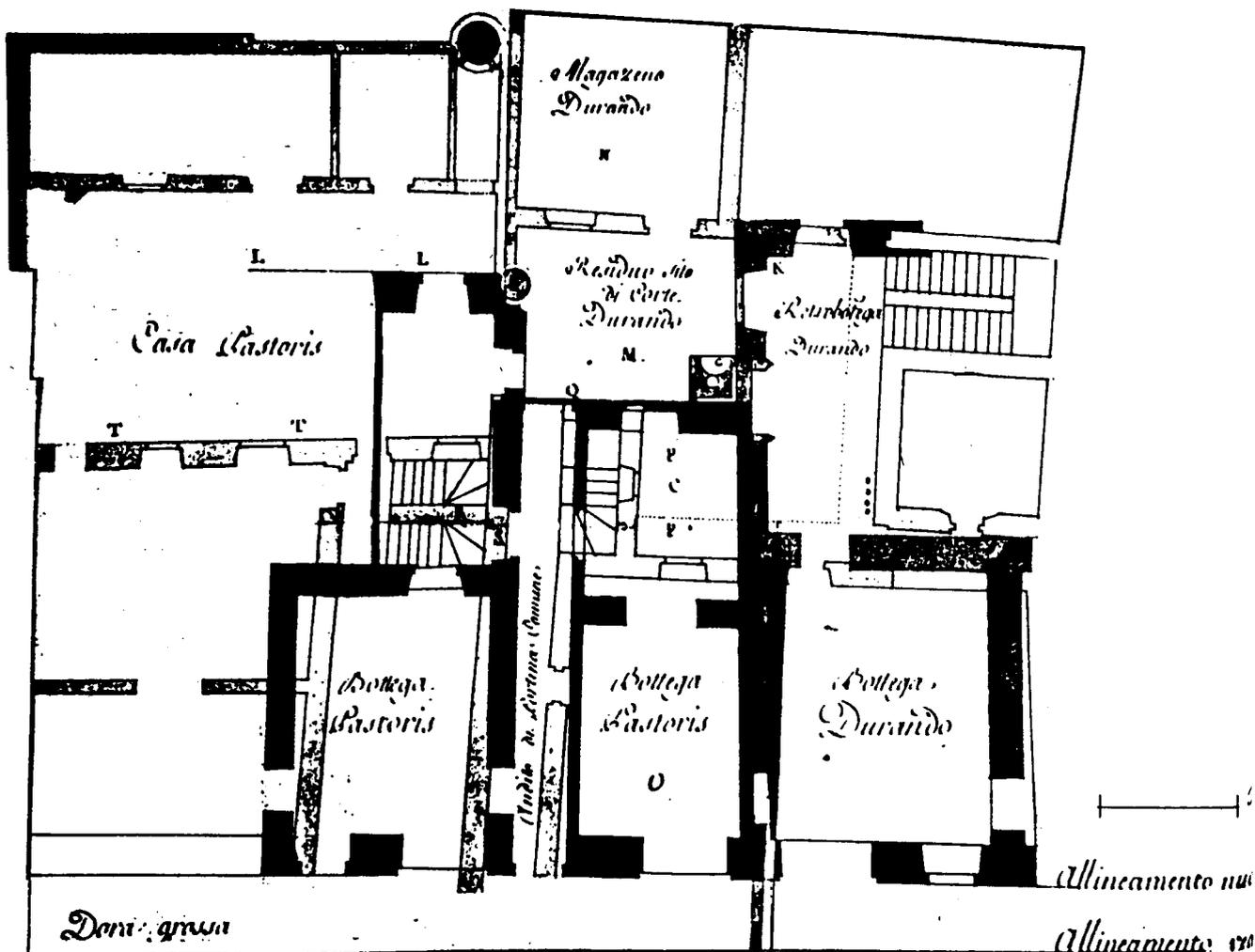
ville. C'est par cette méthode qu'à été mise en oeuvre la rectification de la contrada di Porta palazzo (au N, auj. via Milano), sur le tracé ajusté par Juvarra dès 1729, avec son extraordinaire carrefour en losange devant la paroissiale Ste-Croix, mais dont on s'occupe encore en 1786, par ex., en alignant l'îlot Ste-Rose qui achève seulement le losange. Certains efforts paraissent voués à l'impossible, comme le souci de faire déboucher la contrada qui vient en droite ligne de la Porta Susina jusqu'au voisinage de l'hôtel de ville : la décision est consignée par le même billet royal que la via di Porta Palazzo (29 avril 1729), mais, l'alignement de l'îlot St-Gabriel attend 1773 pour être fixé, 1779 et 1786 pour être appliqué, et encore par deux propriétaires seulement, le dernier trainant jusqu'en 1840, trop tard pour utiliser le même dessin de façade.





L'entrée nord de la ville : la rectification de la Contrada di Porta Palazzo (d'Italia) et la Porta Palazzo. Projet de Juvarda de 1729, mis en oeuvre tout au long du XVIIIe s. Plan combinant le cadastre Gatti (1822) et un relevé moderne (à dr.) Projet de façade pour l'îlot Ste Rose (1786, A.S.C.T. carton 39, fasc. 1) et au dessous, état actuel (d'apr. Tesi/di Laurea, Istituto di Architettura del Politecnico di Torino, 1968 et 1978).





L'élargissement de la contrada di Dora Grossa : comment on rescinde les constructions. Projet de Bernardo Vittone pour le banquier Durando et le comte Pastoris (30 juill. 1739, A.S.C.T., 63-1-63). En clair l'état ancien, en sombre l'état futur : les cours font les frais du reculement du corps de logis sur rue. Dessin à l'encre relevé au lavis de cinq couleurs. Cliché H. Bresler.

Déterminé par l'emplacement de la porte de France, qui ne pouvait qu'être sur une demi-lune entre deux bastions, et suffisamment à l'écart de la citadelle; pourtant parée des Quartiers Militaires et de l'église du Carmine de Juarra, de la piazza Susina (Savoia) qui sert de centre à la 3ème extension, du palais des Magistrats Suprêmes et de la Cour des Comptes (le Sénat), sur lequel se sont exercés Juarra puis Alfieri (mais dont les travaux n'ont vraiment avancé qu'après 1824 pour une installation en 1839); longeant enfin par le Nord l'Hôtel de Ville qui se cale sur elle en 1787, cette contrada ne parvient jamais à s'imposer faute d'un accès direct au centre que lui dispute la contrada di Dora Grossa (auj. Garibaldi). C'est celle-ci, qui, poussée jusqu'au bout, fait la ville sur la ville, rescinde les parcelles, plaque des façades sur les bâtiments amputés, cache les cours béantes par d'étroits corps de logis à l'alignement, s'élève impérieusement sous l'énorme corniche qui la règle de bout en bout, excite les talents les plus exceptionnels (comme Vittone qui intervient deux fois, pour un particulier, le banquier Durando en 1739, puis pour les Jésuites en 1764) et finit par ravir le premier rôle en commandant la piazza Statuto.

LA VILLE HORS LA VILLE :

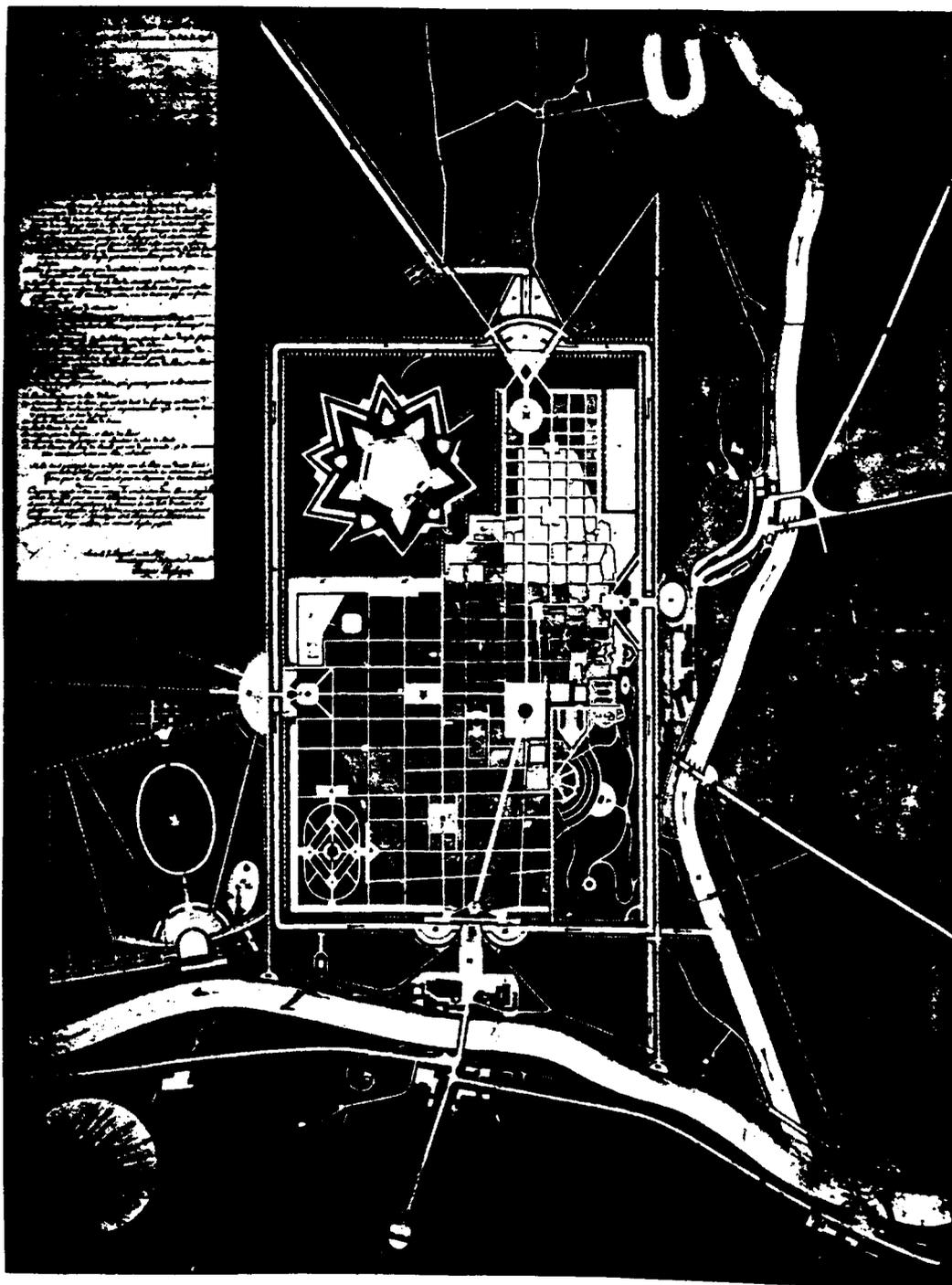
L'EBLOUISSEMENT AUX MARGES (1ère MOITIE DU XIXe SIECLE)

Cette gestion précise finit donc par arracher ses morceaux de bravoure, ou plus exactement elle ne va pas sans eux, comme si les éléments discrets et le tout commandé par ses grandes structures monumentales étaient une seule et même chose, dont on se plait à célébrer l'"intégralité" :

" L'intégralité des procédés de composition des extensions urbaines apparaît dans l'accord réalisé au moment du projet entre les schémas de composition des éléments urbanistiques et les schémas architecturaux des cellules singulières qui les constituent" (Cavalleri - Murat et Scarzella, in "Forma Urbana ...")

Une administration rompue à si complètement maîtriser ces deux niveaux ne pouvait qu'accueillir avec enthousiasme la révision de l'Utopie qui est avancée par l'occupant français, surtout après l'annexion (février 1799), mais en retour elle suscitait l'émulation singulière des ingénieurs des Ponts et Chaussées installés sur place avec la départementalisation de septembre 1802. Le nouveau régime comme l'ancien s'ennivre de figurations : cela nous vaut deux séries de plans, en 1802 puis 1809. A peine la décision prise de raser les bastions, le général Jourdan qui administre la 27e région militaire charge le maire de Turin de faire établir un plan d'embellissement et d'agrandissement. Deux équipes fournissent quatre solutions (deux seules sont aujourd'hui connues) qui sont expédiées à Paris où elles aboutissent aux Archives Nationales où elles se trouvent toujours. Perdant espoir d'en avoir jamais des nouvelles, le maire rétablit le Conseil des Ediles pour obtenir de lui (mars 1809) un "plan général d'embellissement" qui fournira la base de toutes les études de détail ultérieures, et qui sera repris à son compte par la Restauration Sarde dès 1816 avec un empressement significatif.

Les plans de 1802 sont un grand moment de l'histoire des plans de ville : ils éclatent de tout ce que l'idéologie des Lumières a retenu jusqu'ici et qui peut soudain s'exprimer. Ils ont un maître : le progrès par la technique, et un horizon : la liberté qu'ouvre au territoire le renversement des murailles, qui permet à la ville de respirer le monde, à grandes doses de promenades publiques, de déclinaisons exotiques, de symboles éclectiques, presque à refus. Le plan Bonsignore-Boyer-Lombardi, qui avait (mais à quoi bon ?) la faveur de la très jacobine Académie Subalpine d'Histoire et des Beaux Arts chargée de l'examiner, voulait couvrir les marges de la ville d'un quadrillage de jardins et de vergers "devisés par de petites allées de mûriers" pour former une cité-jardin avant l'heure, plus précoce encore que celle de Nash au Regent's Park de Londres (1812). L'extraordinaire catalogue des "Maisons Rurales de différent stile" (c'est dur de rédiger les légendes en français !) sort tout droit des nombreux recueils édités coup sur coup.



Le "plan démonstratif de la Commune de Turin (...)" de G.Pregliasco, 1802
(Arch. Nat., N II Po 2).

Le plan rival de Pregliasco déplace le sens de cette utopie agraire comme si son auteur avait compris quelles étaient les conditions économiques faites au Piémont par la France. La chance de Turin est d'exporter les productions de cette "réserve agraire de l'Empire" qu'est le Piémont.

La voie maritime fermée par le blocus, c'est la voie de terre qui prime. La ville est prise dans un rectangle parfait que dessine un canal longé par deux routes arborées : par eux elle est rendue solidaire du territoire qu'elle irrigue et dont ils évacuent les marchandises ; à partir d'eux essaiment des antennes qui vont déposer dans la campagne de nouveaux symboles.

Il ne faut pas croire que le plan du Conseil des Ediles de 1809 marque un désenchantement par rapport à l'exaltation dont faisaient preuve ses précurseurs de 1802. Il démontrera sa valeur à l'usage, en étant capable d'accueillir progressivement de nouveaux épisodes chargés comme eux d'une bonne dose de "rationalisme exalté", que la restauration ne pourra pas ignorer au point d'y trouver le prétexte d'un étonnant changement d'échelle typologique qui allait projeter la ville baroque dans celle du XIXe s.

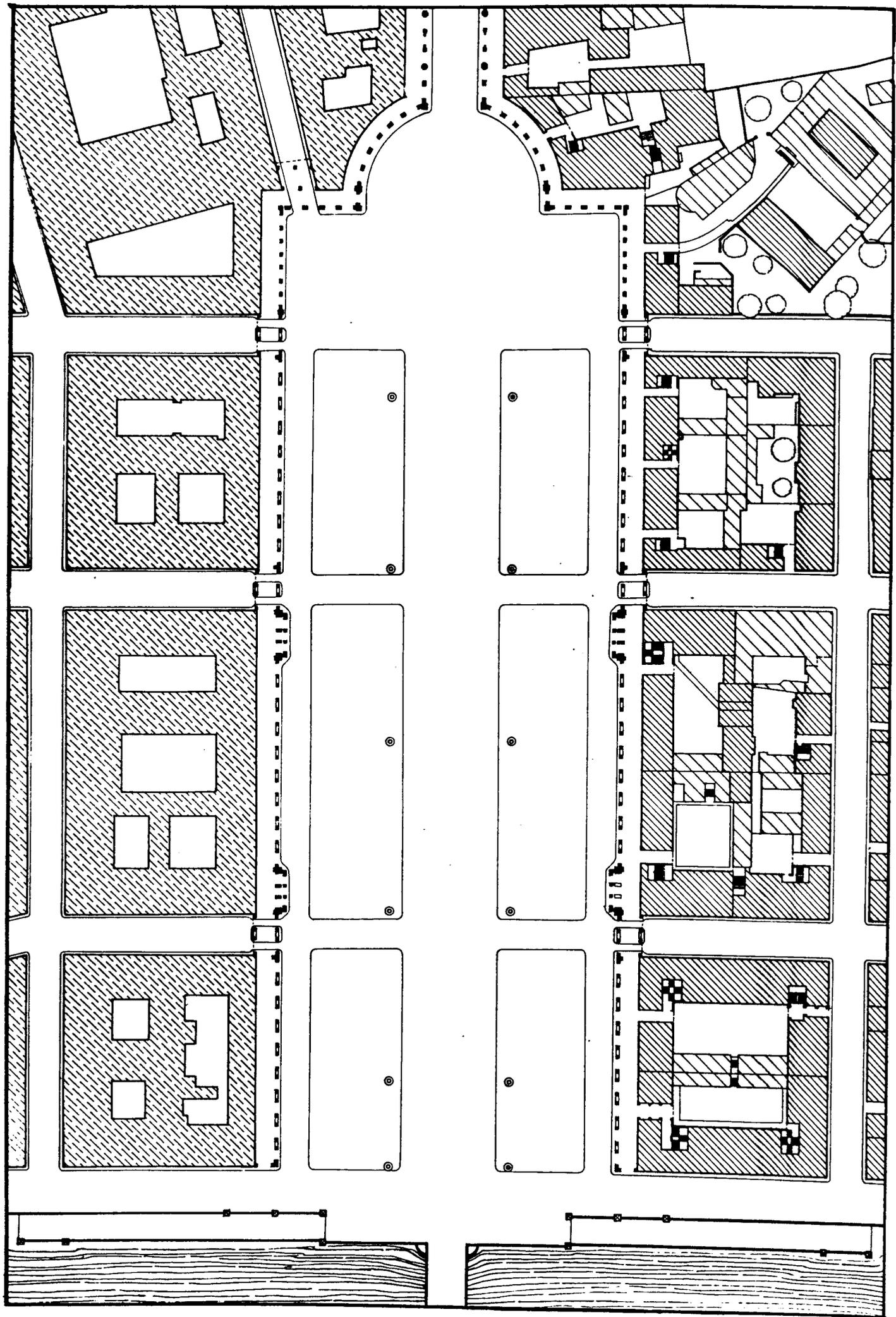
Les calamités climatiques de 1810, multipliant les sans-emploi, obligent l'administration à ouvrir, de 1811 à 1813, des Ateliers de Charité auxquels incombent les terrassements des quatre grandes esplanades que le plan des Ediles plaçait en avant des barrières principales. Les ingénieurs des Ponts et Chaussées sont à leur aise, la culture des Lumières, mieux objectivée, fait des merveilles. Peut-être faut-il répondre à l'audace de Valadier qui venait d'ouvrir l'entrée de Rome par la Place du Peuple sur le Pincio en offrant ses rampes, ses échappées boisées. Les esplanades seront couvertes de quinconces (barrière d'Italie, au Nord), ouvertes en vastes prairies ceintuées d'allées au tracé hexagonal (à l'ouest), ou incurvé en rondeau (Champs de Mars au sud, et à l'est vers le Po). Sauf pour les arcs de triomphe, mais on s'aperçut qu'ils étaient superflus, Laugier est suivi à la lettre : c'est bien lui qui veut que :

"L'entrée d'une grande ville doit (...) avoir un air de magnificence et de grandeur"

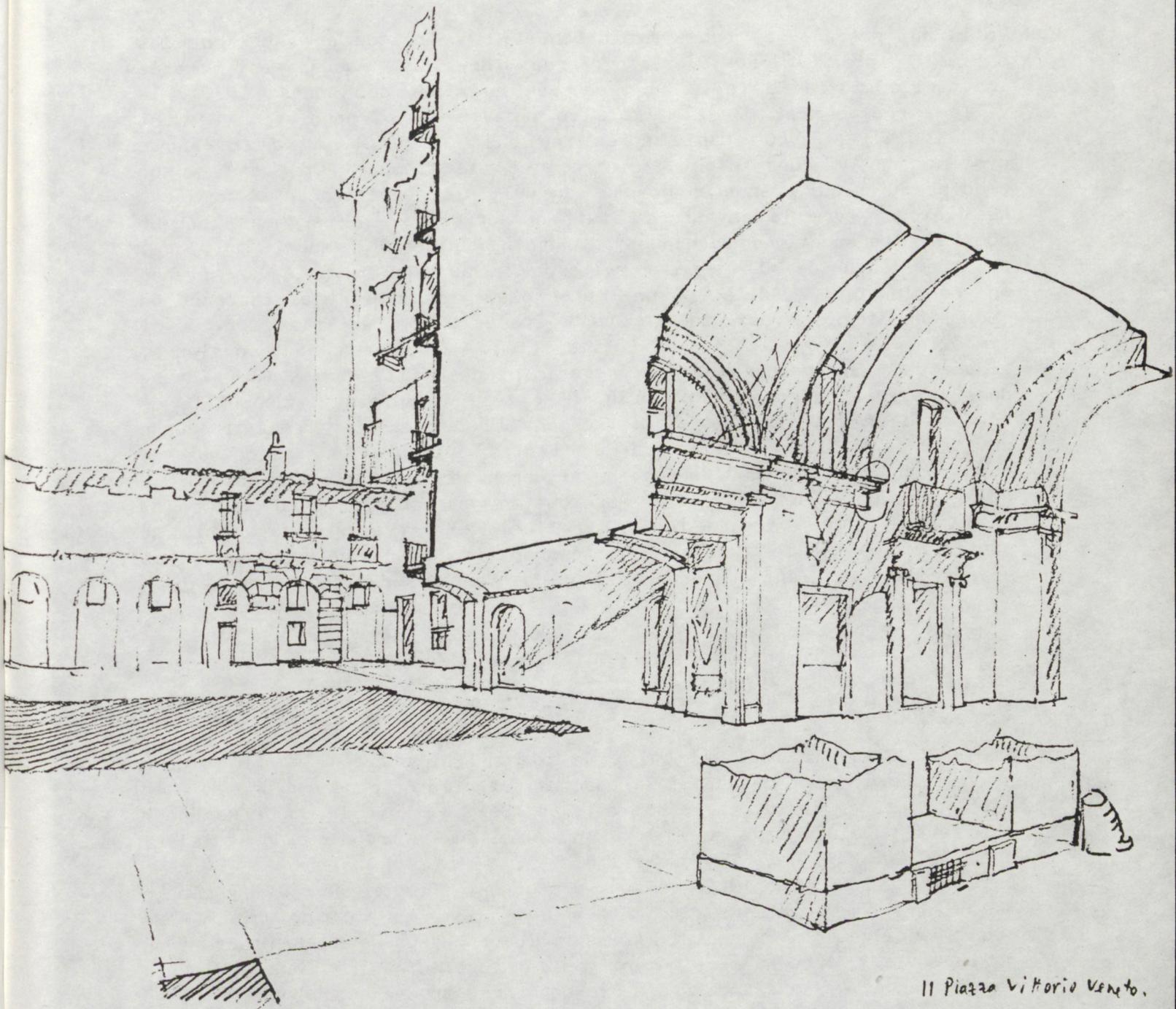
Et il dit comment s'y prendre :

"Une avenue très large, en droite ligne, et bordée de deux ou quatre rangées d'arbres" débouche "Sur une grande place en demi-cercle, ou demi-ovale, ou demi-polygone, percée de plusieurs grandes rues en patte d'oie" (Essai sur l'architecture", 1755, chap. 5, art. 1er)

Si chacune a bien été "la plus belle entrée de ville qui se puisse imaginer" comme le souhaitait Laugier, c'est bien parce qu'on a su en faire le point privilégié d'une relation autrement riche entre la ville et la campagne, et, par là même, préparer les étapes finales de la croissance et l'articulation des faubourgs. Turin n'avait rien à apprendre en matière de relations entre ville et territoire, comme l'a montré surabondamment le Theatrum Sabaudiae, et comme le rappelle la conjonction éclatante entre la capitale et ses succursales que la Cour s'est aménagé à peu de distance, s'habituant à transiter par des routes toute droites entre les arbres jusqu'à Venaria, Rivoli, Stupinigi ou Aglie.



La piazza Po (Giuseppe Frizzi, 1827), plan; coupe axométrique d'un immeuble du côté Nord.



Il Piazza Vittorio Veneto.

La dimension de ces esplanades exalte d'abord la découverte du paysage dans lequel le regard va fouiller à la recherche des signaux que lui renvoient, surtout bien sûr depuis l'autre côté du Po où le relief se relève en masses boisées, les repères familiers qui ne lui sont plus refusés : les Capucins tout proches sur leur tertre, la Superga à la limite supérieure des monts. En même temps s'accomplit un changement d'échelle qui transforme la nature des compositions, qu'elles soient faites de plantations comme au début ou plus tard de vastes constructions. On peut comprendre ce qu'aurait eu de sublime, au sens où l'entendaient les contemporains du début du XIX^e s., la "colonnade" courbe que La Ramée Pertinchamp avait dans l'idée de planter en 1808 autour du grand rondeau de la barrière du Po : comme celles de Bouleée elle était inaccessible à la mesure et suspendait le jugement devant la moirure infinie de ses quatre rangs de troncs.

Voilà qui prépare le changement d'échelle typologique que subiront les bâtiments sous la Restauration Sarde. En 1824, quand est tracée l'actuelle piazza Po (elle sera achevée au début des années 1830), la ville a récupéré et même amélioré le chiffre de sa population d'avant 1799 (de 85 à 92.000 hab., après une chute à 68.000 vers 1802). Le système de valeurs s'est laïcisé, et le temps est venu d'une recomposition qui prenne en compte les multiples expériences accumulées. Le dialogue avec le paysage ne fait qu'accroître "le penchant baroque pour les perspectives scéniques" (Andreina Griseri) : aussi la place, pourtant longue de 300 m, ne s'arrête pas au quai du Po, mais va chercher une continuation au-delà, où une autre place est sensée lui répondre en encadrant l'église votive de la Grand'Mère de Dieu. Tant pis si celle-ci symbolise le retour à l'Ancien Régime, c'est une rotonde panthéonienne, piquée dans une nature policée où essaient des villas comme en peinture dans le genre du paysage historique. Le type du palais se dépouille de toute valeur ostentatoire et n'a aucun mal à s'adapter à la longueur entière de l'îlot, constituant de vastes immeubles commerciaux de rapport à l'ordonnance sévère, bien attachés par des portiques à la place et à leurs cours sur l'arrière. Par tout ce processus de récupération et de maturation des valeurs disponibles Turin offre, sans rien trahir de son identité urbaine, sans rien ignorer du regard nouveau porté au paysage, l'équivalent des crescents et des terraces de Wood et de Nash.

VERTUS D'UNE VILLE VITRUVIENNE

En 1830, quand la réalisation de la piazza Po touche à sa fin, Turin n'est plus vraiment une capitale baroque, et bientôt plus une capitale du tout : Florence va lui ravir son rôle en 1861, et Rome le conserver pour elle après 1870. Turin aura la destinée d'une métropole industrielle, avec 340.000 hab. à la fin du XIXe s.

La ville de 1830, fabriquée en deux cents ans, s'impose dans la typologie des villes comme un ouvrage d'art (pour employer la terminologie d'Aldo Rossi) entièrement monumental. Ailleurs le processus de monumentalisation de la ville, amorcé au même moment (qu'on pense au Paris d'Henri IV), n'a jamais touché que quelques fragments dans une structure pourtant complète de la ville comme ensemble. Ce n'est pas la structure en grille de Turin qui est en cause, bien qu'elle ait facilité le processus par sa géométrie homogène, et sans vouloir ignorer quel poids symbolique revient à son origine romaine. La monumentalité de Turin caractérise le rapport entre les types de bâtiment et la forme urbaine : elle est intégrale à l'une comme aux autres, elle les conjugue. Ce n'est pas par hasard que dans la ville de Juvarra se disposent avec éloquence ces atriums urbains qui sont les antichambres de la ville (qu'on les appelle encore cour d'honneur, peu importe). En disposant ces atriums (nous avons vu qu'ils sont quatre), clairement la ville est égalée à une grande maison selon l'aphorisme d'Alberti, elle s'identifie à un grand "palais" lui-même signifié comme nous allons le voir par son propre atrium monumental qui le distribue et le résume. Cette correspondance structurelle caractérise Turin, il faut donc pour la comprendre analyser d'abord le palais turinois comme type architectural, puis cette distribution par atrium théorisée par Vitruve.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Il n'est pas facile de trouver son chemin dans la masse de publications accumulées sur Turin. Trois gros ouvrages renferment à eux seuls des trésors de richesse et des ressources bibliographiques infinies.

A.CAVALLARI MURAT (et. al.) Forma Urbana nella Torino barocca, Turin, 1968

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861, catalogue d'exposition en 3 vol., Turin, mai-juin 1980.

Le t.3 contient des reproductions de nombreux documents d'archives, avec des notices d'Umberto BERTAGNA (pour l'époque 1773-1798) et de Franco ROSSO (1799-1831).

V.COMOLI-MANDRACCI Le città nella Storia d'Italia, Torino, Laterza, Rome-Bari 1984, analyse très complète de l'histoire urbaine.

Pour mieux préciser certaines lectures, j'ai fait appel en premier lieu (pour l'interprétation du phénomène de la capitale baroque) à :

C.G. ARGAN L'Europe des Capitales, 1600-1700, Skira, Genève 1964.

J'ai emprunté ensuite (pour le rôle joué par Juvarra) à S. BOSCARINO Juvarra Architetto, off. ediz., Rome 1973

puis à trois articles de revue qui développaient chacun un thème :

V. COMOLI-MANDRACCI "Cultura e produzione della Città nel primo Ottocento, 1799-1815, Torino 1799-1815" in Storia della Città n° 1, revue, Electa, Milan 1976 (sur les projets de l'époque révolutionnaire)

Andreina GRISERI "Urbanistica, cartografia e antico regime in Piemonte" in Storia della Città n° 12-13, revue, Electa, Milan 1979 (sur le Theatrum Sabaudiae)

Luciano RE, Maria Grazia VINARDI "The façades of Turin - a City's Face" in Daidalos n° 6, revue, Berlin, déc. 1982 (sur le traitement des façades, avec un exposé très complet des enjeux aux différentes périodes).

Enfin, pour donner corps à ce qui n'est ici parfois présenté que par des allusions rapides, on pourra se référer pour y trouver d'utiles développements aux chapitres 16 à 20, consacrés au Baroque, de :

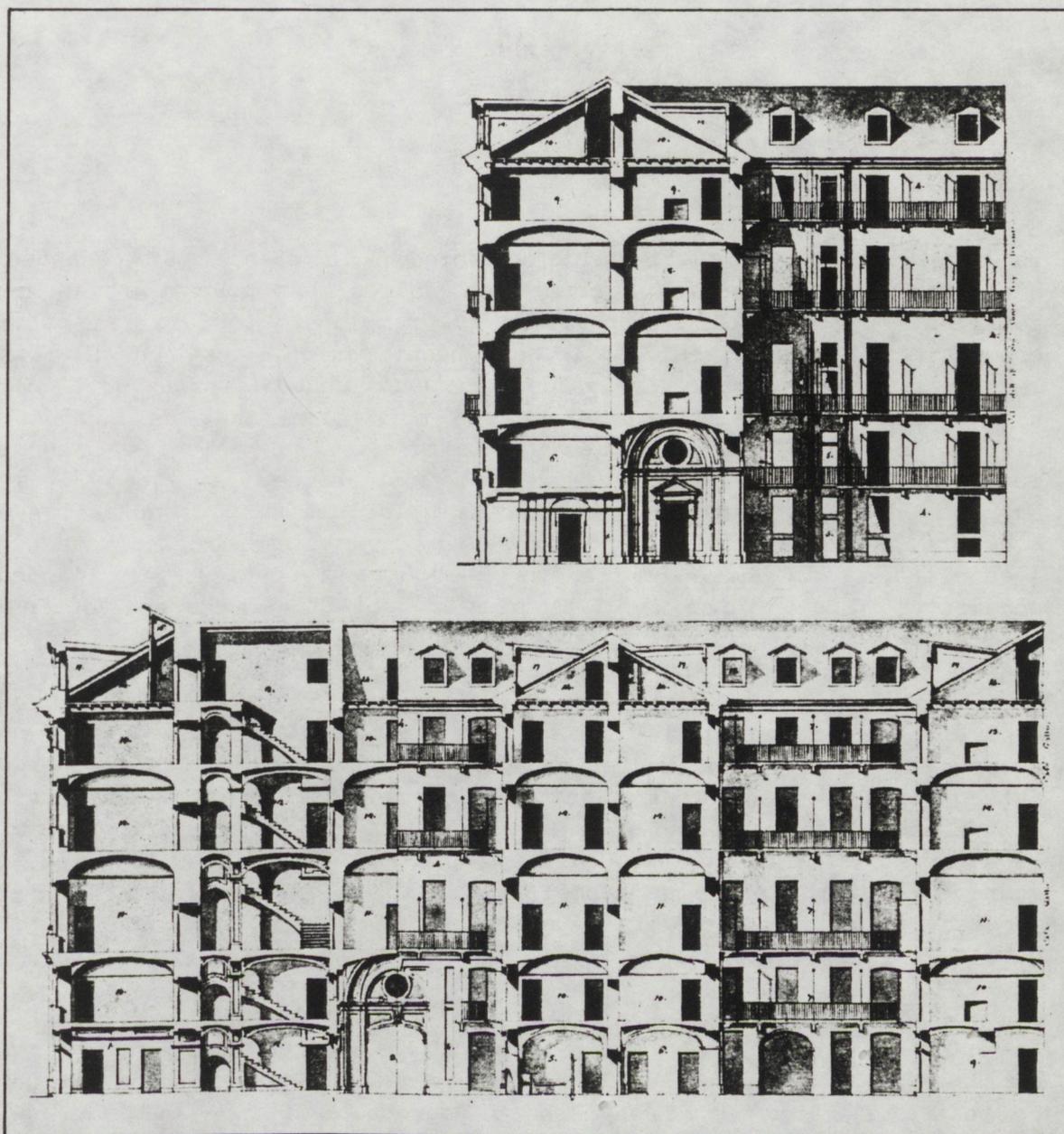
J.Castex Renaissance, Baroque et Classicisme, 1420-1700. Cours d'Histoire et Théorie de l'Ecole d'Architecture de Versailles. Publ. par l'Ecole de Paris-Villemain, Paris 1986.

LE PALAIS TURINOIS COMME TYPE ARCHITECTURAL

1700 - 1830

La noblesse anglaise vit retirée sur ses terres où elle dépense des fortunes à s'aménager des résidences; elle ne vient dans la capitale que pour la courte saison où siègent la Cour, le Parlement, et où l'on traite les affaires; elle ne marque pas sa présence par un type de résidence particulier : il lui suffit d'adapter à peine la maison bourgeoise, étroite et profonde. La noblesse française, si elle n'est pas requise à Versailles, conserve à Paris l'esprit des domaines terriens dont elle est issue : elle s'y distingue par un type de résidence, l'hôtel, autarcique, replié sur lui-même à l'écart des rues commerçantes dont le corps de logis principal fuit l'alignement pour se mettre entre cour et jardin. La société de Cour turinoise, elle, suscite moins son propre type de résidence qu'une forme globale de ville dans laquelle chaque immeuble reproduit localement l'étagement des statuts sociaux : le "palazzo". Son palais est une unité complète, qui règle la répartition des gens, de leurs résidences, de leurs activités, qui procure le support de leurs relations, et qui dans le même temps dessine et constitue la ville dans sa totalité, à la fois spectacle et système, autrement dit représentation et pratique. Ce type est peut-être la projection spatiale d'un régime autoritaire, de conception absolutiste; on n'aura pas de mal à en déceler malgré tout l'élasticité et les propriétés subtiles qui en justifient toujours la vitalité.

Quand, le 4 juin 1787, le comte Faletti, qui exerce la profession d'avocat (ainsi en va-t-il de la noblesse au royaume de Piémont-Sardaigne), dépose une demande de permis pour l'angle de la contrada del Senato et de la contrada Bellezia, il envisage de construire un palais à deux cours, l'une "corte civile" s'opposant à la seconde, qui doit être celle d'une auberge ("albergo"). Elles communiquent et ont des accès séparés, la cour civile, profitant de sa position proche du carrefour des rues, s'offrant même le privilège de distinguer un passage pour piétons ("andito di portina") de l'atrium couvert monumental accessible aux voitures et aux chevaux. L'escalier principal, distribué par l'atrium et aussi par le passage pour piétons, est une construction aérienne, faite de voûtes rampantes lancées d'un mur à l'autre de la cage, avec le repos intermédiaire de deux (il y en a souvent quatre) piliers cruciformes qui délimitent le jour central. La distribution des appartements est double : soit sur les paliers de l'escalier, soit à partir de coursives qui courent à chaque étage et tapissent les cours.



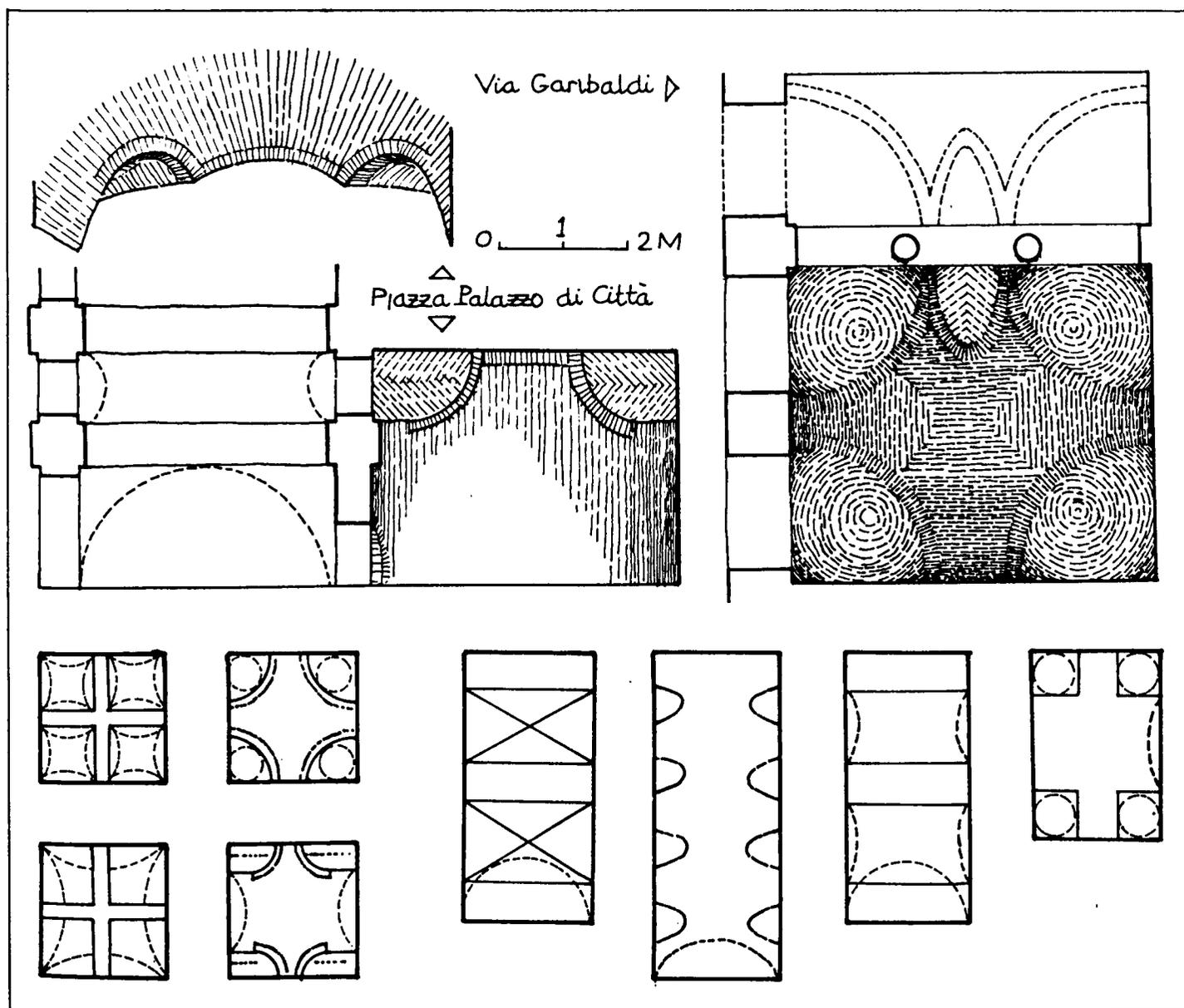
Coupes sur le palais Faletti, à l'angle des contrade del Senato et Bellezia (A S C T, SI, D 580-581, d'apr "Cultura Figurativa ...").

Le rez-de-chaussée abrite uniformément des boutiques (vers le dehors), ateliers, écuries, remises, salle d'auberge (vers le dedans) et il est surmonté d'un entresol ("ammezzati") où sont loués des logements modestes. Au dessus de ce socle, un peu comme au dessus d'un sol artificiel, le "piano nobile" aux gabarits généreux, est en principe réservé au propriétaire noble. Un "secondo piano nobile" lui renvoie du dessus un écho amoindri qui annonce la lente dégradation des statuts vers le "quarto piano" plafonné (4^e étage) et vers le comble ("soffitte") divisé en chambres où trouvent asile domestiques et petites gens.

UNE CONCRETION EN BRIQUE

La construction est massivement en brique, la pierre est réservée à quelques ouvrages spéciaux, comme les dalles des coursives et leurs consoles (ou les colonnes monolithes qui remplacent parfois les piliers cruciformes des escaliers), et le bois banni partout sauf pour plafonner le dernier étage et réaliser les deux rampants du toit (notez qu'il n'y a pas de charpente, le surhaussement des murs permettant de tourner la difficulté et de faire reposer la toiture sur de simples planchers inclinés). Le bâtiment est une concretion en brique, faite de voûtes et de murs porteurs s'appuyant régulièrement les uns sur les autres. Aucun élément (sauf le comble) n'échappe à ce système réglé, pas même l'escalier, à la fine combinaison de voûtes rampantes, ni l'androne monumental, où s'exerce avec le plus d'habileté l'art de voûter en brique. C'est que les combinaisons de voûtes sont inépuisables; le zèle des maçons est entretenu par l'espoir, par une pose ingénieuse, de minimiser les cintres et de gagner du temps ; s'y ajoute le souci d'alléger la charge et la poussée sur les fractions des porteurs où pourront s'ouvrir sans danger les ouvertures. D'où un sens aigu des articulations, qui revient bientôt à combiner un système de nervures maîtresses et de coques. La variété d'aspect qui en résulte permet de caractériser fortement les salles, uniquement par la technique du voûtement qui y imprime sa géométrie, sa division alvéolaire. Plus que jamais, le résultat est digne d'un baroque dont on saisit, justement, de quelle imagination technique il ne cesse de se nourrir.

La voûte domicale, l'arc de cloître et le berceau simple sont vite dépassés. Le berceau est raidi par des pénétrations, par une alternance de voûtes d'arêtes et de segments de berceau, ou par l'alternance de berceaux de sens contraire. Berceau et arc de cloître sont sectionnés aux angles, pour laisser place à des coupolettes ou à de petits berceaux transversaux : le procédé évite d'avoir à lancer la voûte d'un seul coup ; on jette quatre arcs qui coupent l'angle, et on obtient ainsi toutes les directions des portées minimes faciles à franchir ; on n'hésite pas à appareiller en arêtes de poisson, ce qui permet de prendre plus sûrement appui sur la masse murale des angles ; seules les nervures sont calepinées avec soin, les autres raccords se font sans idée préconçue, selon la venue des carreaux et des coupes. Une solution consiste à faire se croiser au milieu de la salle deux doubleaux larges et épais qui raidissent une grande voûte ou la découpent en quatre panneaux. La voûte est rarement simple et homogène : elle devient une carapace faite de coques solidaires qui en décomposent finement les qualités mécaniques.



Voûtes en brique, répertoire de solutions simples.

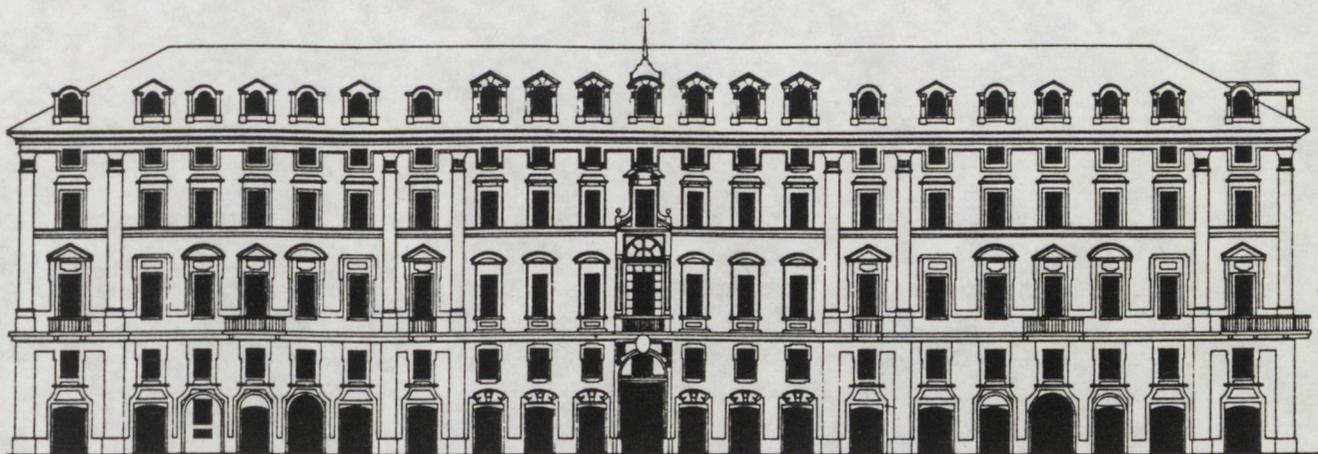
Toute cette brique, bien entendu, n'était pas faite pour être vue : le palais Carignano, et, presque en face, le Collegio Dei Nobili de Guarini, ou encore les Quartieri Militari de Juarra, ne sont que des exceptions sur le mode héroïque, des essais sur un langage que sa singularité rend "terrible". La brique est d'habitude cachée par le plâtre ou le stuc. Une main d'oeuvre spécialisée, originaire de Lugano et de la Lombardie intervient au moment de la finition, habille les compartiments des voûtes de l'atrium de cartouches et de profils qui en soulignent la géométrie, et déploie sur les façades un vocabulaire ornemental sévèrement contrôlé.

LANGAGES DE FACADES, FACADE DE VILLE

La façade est articulée en corps fictifs par de légers ressauts, des cadres qui montent de fond ou des pilastres qui vont souvent par paires pour constituer des solides d'appui plus satisfaisants à l'oeil. Le corps des étages est toujours posé sur le socle du rez-de-chaussée et de la mezzanine, qui sur les axes et les places monumentales s'autonomise en portique. La vogue des pilastres colossaux, qui bat son plein à la fin du XVIIIe s., ne supprime pas le souci de marquer le "piano nobile" qui avait justifié longtemps l'usage d'ordres superposés (place San Carlo, vers 1640, par Carlo di Castellamonte).

Au palazzo Faletti, le piano nobile, séparé du "secondo piano nobile" par un bandeau, reçoit l'attribut de trois balcons et de cinq fenêtres à frontons triangulaires ou courbes - à la différence des fenêtres du secondo piano nobile uniformément timbrées de corniches. Il n'est pas question pour un propriétaire de s'individualiser et il ne peut marquer son rang que par la valeur qu'il reconnaît en s'y soumettant aux prescriptions de l'autorité.

La façade pointe clairement que c'est la ville qui est le projet et que le type du palais en est l'élément constitutif. L'ordre global inlassablement imposé ne refoule pas pour autant les flexions d'un langage que le purisme intransigeant d'Alfieri (on pense à la place devant l'Hôtel de Ville, 1756), n'empêche pas d'être majoritairement baroque. Guarini, dans ses exceptions "héroïques" avait montré la voie, un peu comme si l'obéissance à la rigueur du découpage pariétal et du gabarit urbain n'était que le faire valoir de la dissolution critique que subissent avec lui tous les éléments chargés de transcrire cette obéissance : pilastres appareillés en pointes de diamant, déboîtement des assises, contagion des frontons et des cadres autour des baies d'étage et de leurs entresols, dérive polymorphe des piédroits qui fléchissent comme des faisceaux de palmes. Le dessin urbain de Turin au XVIIIe s. abrite dans sa rectitude toutes sortes de turbulences. Il découpe les frises par des fenêtres et dénonce le mince placage des pilastres qui ne portent plus d'entablement droit, mais un feston échancré où se jouent avec impertinence des bandeaux secoués de ressauts. Tous les borrominismes sont bons pour reformuler les frontons, les cadres des baies, les portails, et pour imprimer au besoin, dans cette planéité absolue dont on ne peut s'extraire que par les balcons d'angle, la marque des épaisseurs refusées. Il suffit de discrets artifices perspectifs : tableaux évasés, caissons figurés, inclinaison soudaine d'un bandeau qui réprime la tentative de le laisser fuir dans la troisième dimension.



Façade de ville, façade d'îlot. Assemblage des trois projets des propriétaires respectifs : le comte Faletti (à g., 1787), le comte Gaij (au centre, 1786) et le sieur Barberis (à dr., 1779) sur la contrada del Senato, îlot St-Gabriel. La composition acceptée par l'administration est indifférente au découpage parcellaire. A Turin, l'îlot est une unité opératoire reconnue, aussi bien dans le tissu d'origine antique que dans les trois extensions. Chaque îlot a un nom, ou plutôt un saint patron. Les 144 îlots de 1790 se répartissaient en 13 groupes correspondant aux paroisses. A ce regroupement très inégal (47 îlots pour la paroisse métropolitaine, 4 pour St-Martinien et St-Procès), l'administration française (qui appelait "cantons" les îlots, cf "plan géométrique du r. de ch. du canton où existent l'église et couvent de St-Thomas ...", 2 sept. 1811) substitua quatre quartiers aux noms laïcs qui subsistèrent sous la Restauration : en 1827, les 157 îlots se répartissaient en 46 dans le quartier du Mont Cenis (la 3e extension et l'est du castrum), 37 dans celui de la Doire (le castrum avec la cathédrale et le palais), 31 dans celui du Mont Viso (la 1ère extension et le sud castrum), 43 dans celui du Po (2e extension).

L'avocat-comte Faletti n'a pas eu la chance de construire son palais pour compléter la façade de l'îlot San Gabriele en conformité avec l'ordonnance baroque déjà mise en oeuvre par ses deux voisins. Les plans des années 1820 (le cadastre Gatti de 1822-1823 et le plan de Turin en 1827 par Luigi Vacca) montrent que la contrada del Senato n'a pas encore été réalignée au droit du n° 6. L'immeuble d'angle néo-classique qui remplace, sur une parcelle plus petite, le palais prévu rompt, sinon avec le gabarit, du moins avec les conventions uniformes de la période baroque. Le socle est désormais transcrit par un appareil (figuré) de lits et joints creux impeccables qui lui donnent une uniformité rythmique à laquelle les étages carrés opposent l'entrecroisement (presque vibratile) de trois rythmes :

a a a a a a a
 B a B a B a B
 B' a' a' B' a' a' B'

où (a) figure la fenêtre courante, (B) la porte fenêtre à balcon, l'indice (') désignant les baies marquées d'un couronnement.

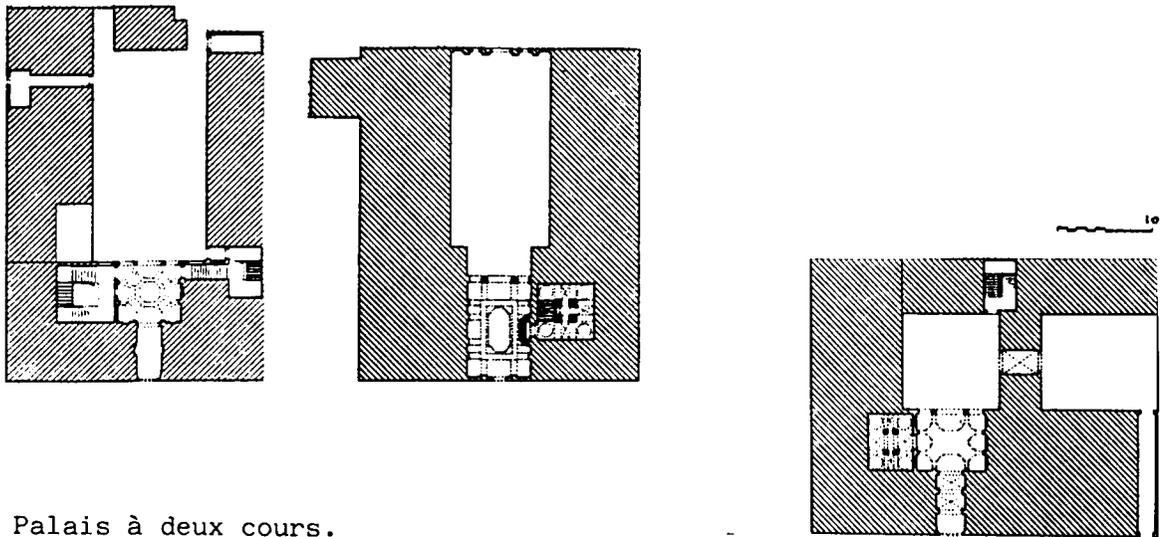
VARIATIONS TYPOLOGIQUES

Ce corps de conventions ne signifie pas pour autant formule unique à répéter. L'échantillon que nous avons choisi primitivement de six (puis sept) îlots voisins de la piazza Savoia (Susina), dans la 3e extension de 1702, révèle au contraire qu'à l'intérieur de cette définition générale du type, bien des dispositions varient. Le plan, surtout dans la portion orientale où le bâti subit le plus de contraintes, puisqu'il s'agit de l'extrémité du castrum romain, semble bientôt inextricable, sauf pour qui, passant à l'heure où toutes les portes sont ouvertes pour laisser les cours respirer la fraîcheur de la rue, a fini par assembler en une seule des images vite familières : l'atrium couvert, l'escalier aux volées rampantes, la cour, les coursives de pierre, et, ici ou là, des portiques. Avec un peu d'attention, il n'est pas bien difficile de retrouver des dispositions frappantes qui cristallisent quelques solutions, à côté d'autres, plus ou moins complètes, plus ou moins élaborées. Des sondages dans d'autres quartiers permettent utilement de préciser ce que l'on a quelquefois à peine entrevu, sans qu'il soit encore question de dresser une typologie exhaustive du palais turinois entre 1700 et 1830. Quatre variantes principales ont pour le moment été identifiées.

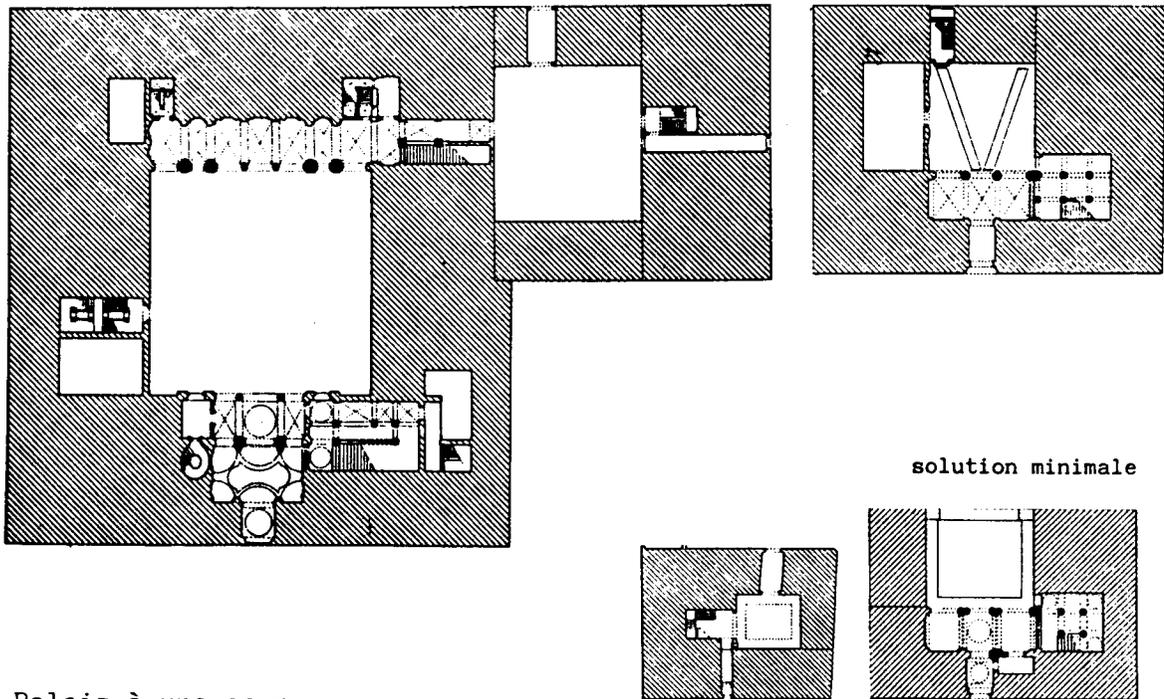
Le palais en U

Il a pour lui la clarté de son plan, et le charme de ses qualités scénographiques. Sa cour, mi-close à son extrémité, laisse apercevoir la parcelle voisine par cette propension, pour nous si étrange, du parcellaire turinois à la perméabilité des regards. L'atrium couvert ouvre sur une cour en longueur, dont les coursives distribuent les étages, et que vient clore à l'autre bout un élément autonome : pavillon de plaisance, arcature à fontaine. La perspective suscite des déboîtements latéraux et surtout le pincement de l'élément terminal qui s'encadre dans cette ultime fenêtre. Appartiennent à ce type le 4 via del Carmine, le pal. Rica, 10 via Sta Teresa, édifié par Juvarra à partir de 1730, deux solutions d'angle ; et le pal. Martini di Cigala, daté de 1726, qui garde l'empreinte de Juvarra trop heureux de profiter d'un site à trois façades libres qui ferme au nord la piazza Savoia (Susina). Seul le soin apporté au dessin des éléments constitutifs différencie les immeubles qui ont été rangés ici par ordre de qualité croissante, du plus simple au plus aristocratique.

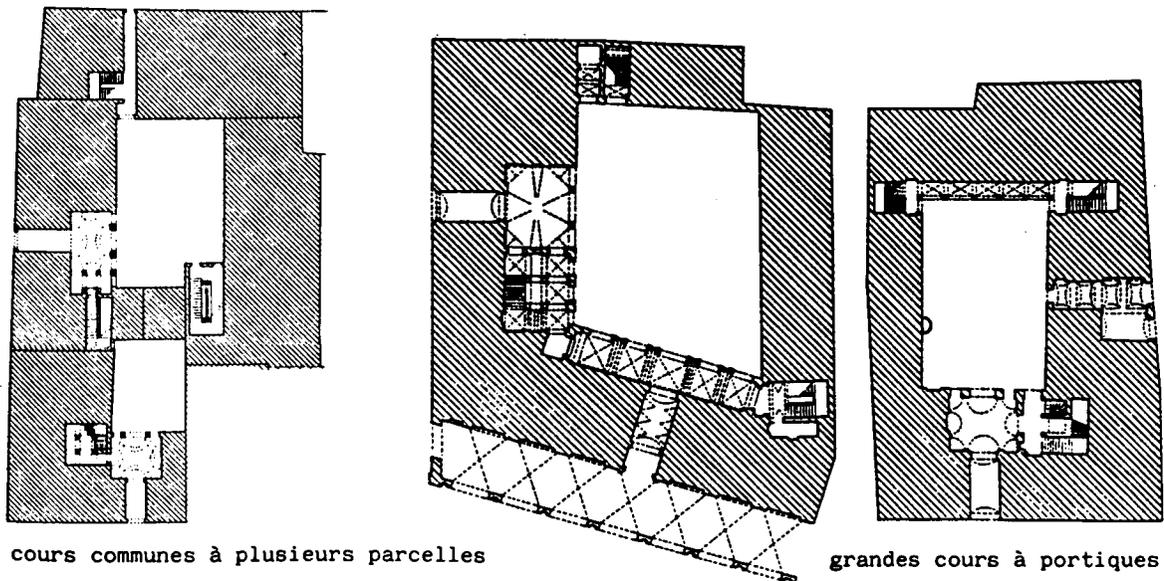
Palais en U.

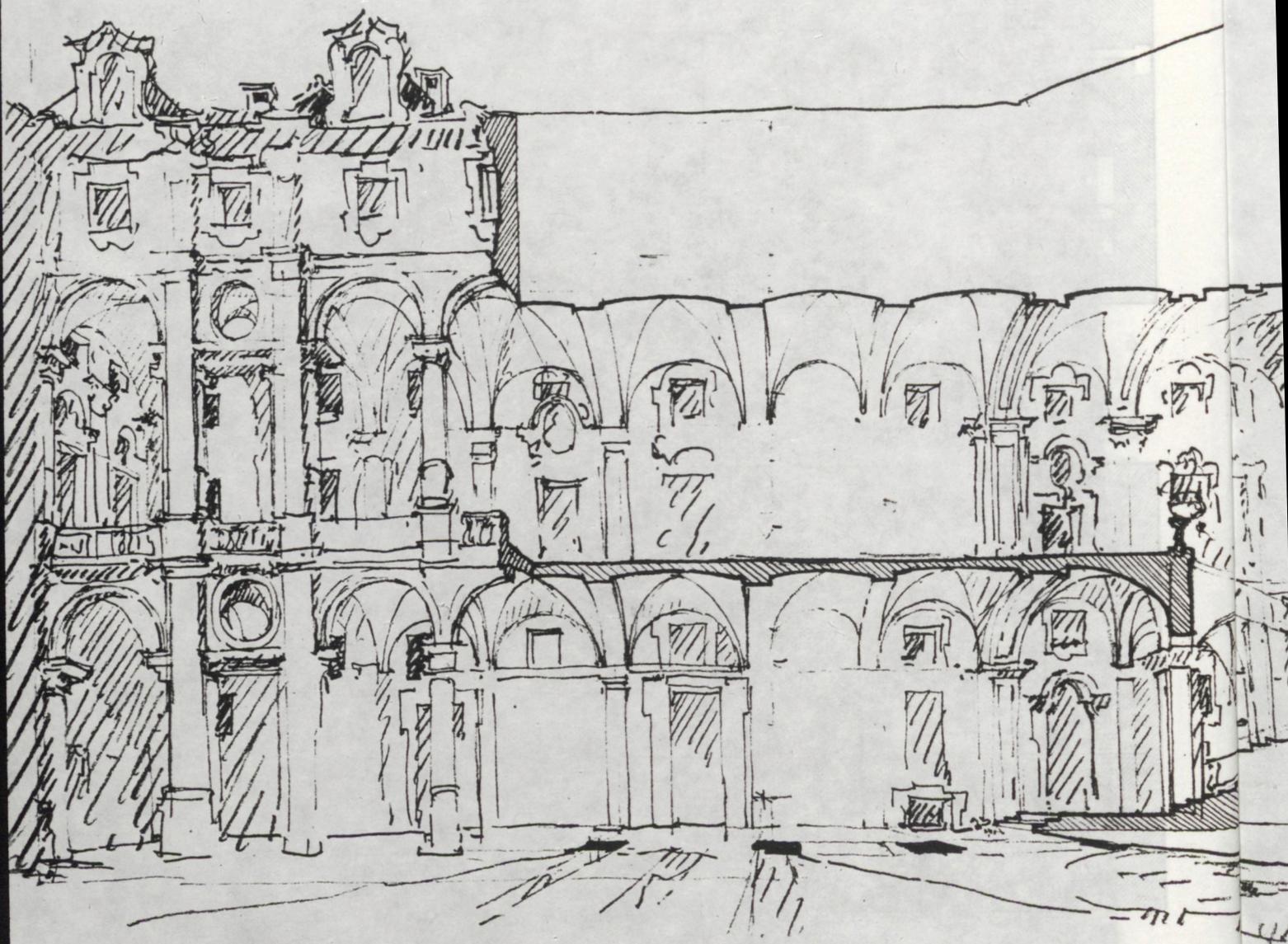


Palais à deux cours.



Palais à une cour.

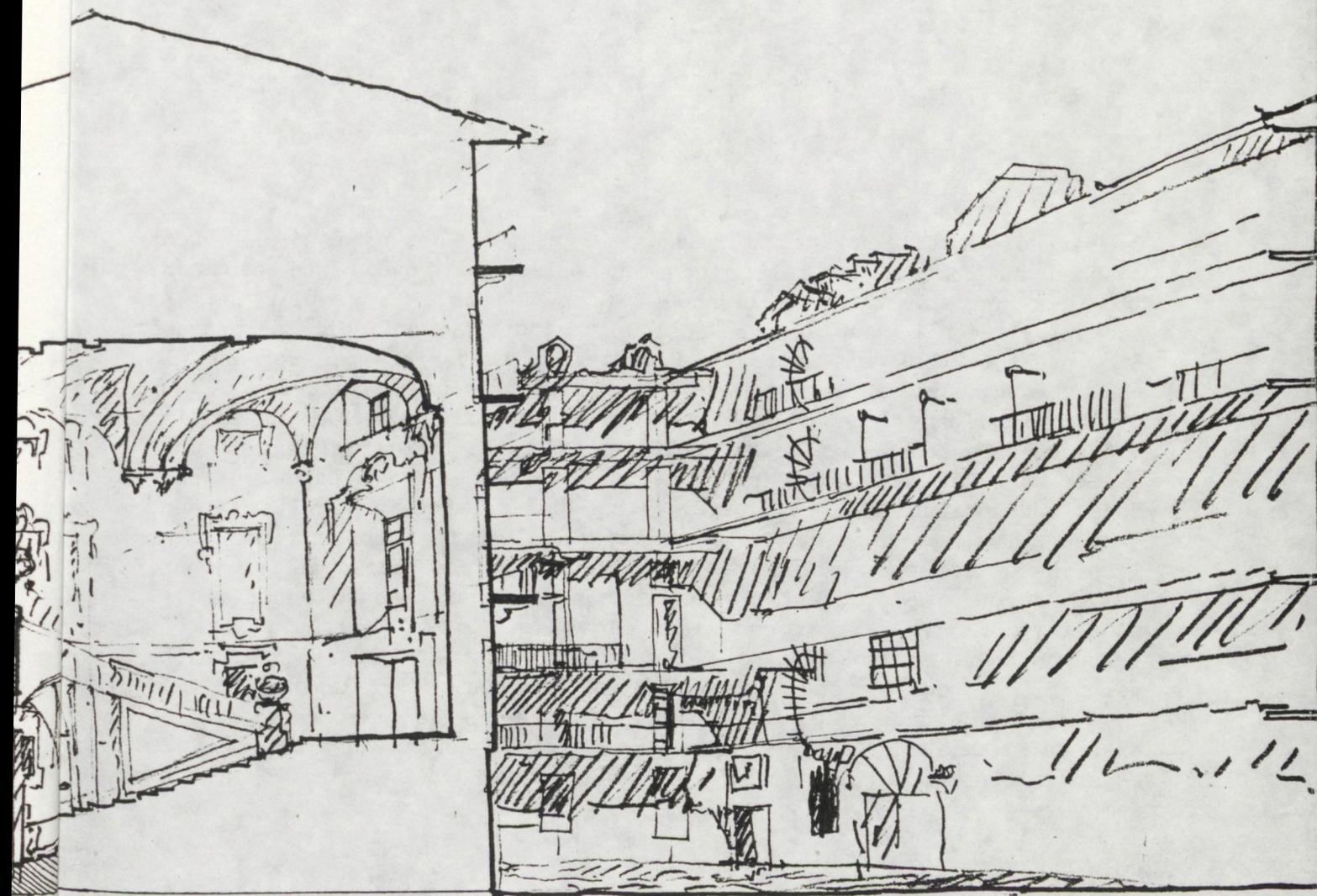




Coupe perspective sur les deux cours du palais Saluzzo-Paesana (J.J.Plantery, 1715-1722).

Le palais à deux cours

Comme pour son parent le palais romain du 16^e s. à deux cours, sa dualité est un caractère fort qui se prête à tous les degrés d'expression, de l'ambivalent à l'incompatible. Il mesure mieux que tout autre combien irréductible est la distance des groupes sociaux que le type du palais réunit dans une paradoxale proximité spatiale. Dans cette variante, à la hiérarchie verticale des statuts s'ajoute une différenciation horizontale, basée sur l'opposition des deux cours. A l'extrême, la cour principale ("corte civile"), accessible par l'atrium couvert qui distribue aussi le grand escalier, accuse des qualités monumentales par une richesse de traitement égale sinon supérieure à celle de la façade sur rue. Une cour secondaire, souvent de même taille, indépendante d'accès, sans atrium couvert, distribuée par des coursives, cumule les fonctions de cour de service avec celles de résidence et de travail des basses classes.



Turin. pal. Saluzzo Paesana
3 Août 1985.

Ce dispositif, qui n'est pas sans rappeler l'opposition des cours de l'hôtel parisien, ne s'applique plus seulement à la minorité aristocratique et à sa domesticité, mais prétend regrouper un plus large éventail social. Il est bon de se demander de quelles représentations il peut être porteur. Prenons l'exemple où il se systématisé sans contredit comme morceau de ville, quand le palais à deux cours devient îlot. Au palais Saluzzo-Paesana (J.J. Plantery, 1715-1722), la grande cour (20m x 20m) est prodigieusement élaborée : redoublement de la distribution par un portique face à l'atrium couvert, adhésion appuyée au modèle de la domus vitruvienne, éventail spectaculaire des types d'escalier, maniement sans contrainte des formes de l'avant-garde baroque (voyez le clair-obscur de l'escalier, la perforation des écrans muraux). Tout manifeste la coupure entre les mondes de chacune des deux cours, mais en même temps, leur irréductibilité est aussitôt niée par l'évidence de leur adhésion à un spectacle commun dont la coupe perspective restitue l'expérience sidérante.

Ce paradoxe est bien identifié dans la mentalité baroque : il tient d'abord au contact de faits incontournables qui révèle une perte de l'unité, une existence fractionnée qui ne va pas sans complicités. Et surtout, il correspond à la conviction que toute discontinuité se prête à être dépassée dans un spectacle. Plantery ne fait rien pour déguiser la rupture de deux mondes qu'il se borne à représenter, inscrivant leur déséquilibre dans l'unique construction perspective du palais où se lit l'évidence de leur inexplicable relation. Est-il vraiment impertinent de relier dans une même intelligence de la réalité cette évidence inscrite dans le dispositif bâti et l'à-perce-voir des perspectives qui se nouent dans tous les crevés, oeils-de-boeuf, lunettes qui transpercent l'épaisseur des murs de cet énorme palais ? D'autant qu'au palais Cavour, les deux cours, si différentes, débouchant sur deux rues à angle droit, sont encore épinglées par une ligne de vue qui suit l'axe du palais et traverse deux atriums couverts, la grande cour, un passage sous une galerie, et, tout au fond une niche à fontaine (du même Plantery, 1729). La variante à deux cours du palais turinois révèle une extraordinaire mise en scène de la société, qui est invitée à porter sur elle-même un regard mêlé : à la fois et contradictoirement, clairvoyant et complaisant.

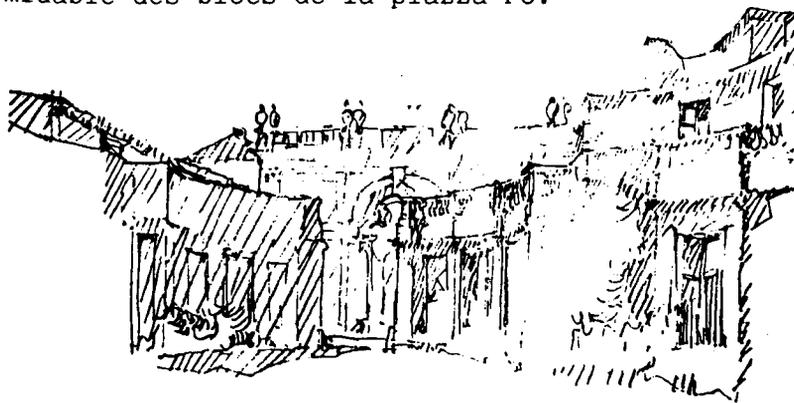
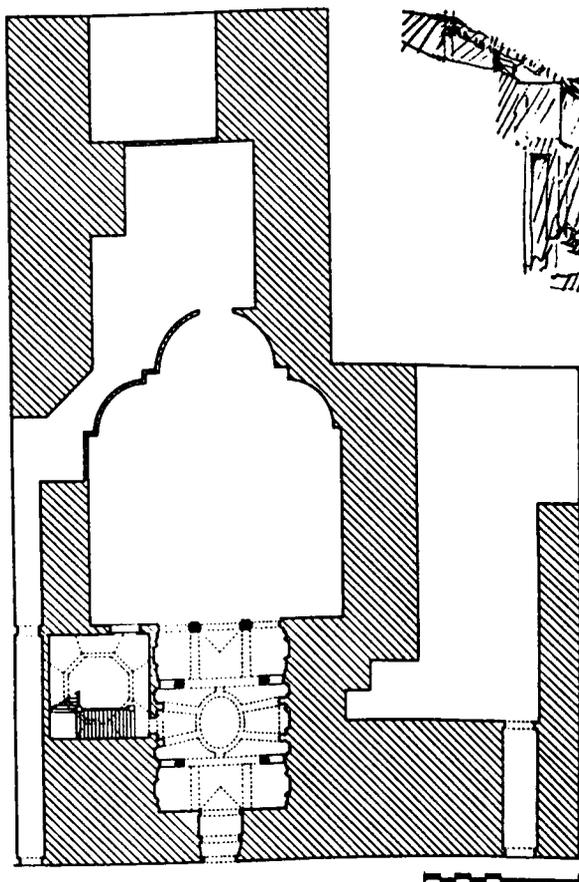
Le palais à une cour

Il apparaît beaucoup moins rigoureux que son homologue romain du XVIIe s., aux traits caractéristiques éclatants. Peut-être serait-il licite de le séparer en plusieurs familles, selon la taille des cours, si justement ce processus de variation n'était pas un des avantages de ce type simple. Il s'adapte en effet à une densification maximale sur un terrain minimal (perdu alors tout sens ostentatoire, un couloir - "andito di portina" - suffit à gagner la cour à coursives). Les sites d'angle lui conviennent, et mieux encore le parcellaire enchevêtré du tissu archaïque en cours de remodelage : peu importe en effet que la cour soit bordée de plusieurs propriétés qui y prennent jour. L'indication de qualités y reste fragmentaire, elle favorise d'heureuses cristallisations formelles autour d'un atrium, d'un portique et d'un escalier (cour de 80 à 150 m²). Ce n'est que dans des dimensions supérieures (9 à 15m de large par 14 à 18 de long, soient 135 à 250 m²) qu'une géométrie d'ensemble est tenue, sans que soit perdu le souci de tirer parti d'à peu près tous les éléments de distribution disponibles : atrium et portiques à chaque étage, grand escalier et escaliers secondaires, à l'exclusion toutefois des coursives (portiques obligent). Tout ceci peut former un seul réseau communicant, ou à l'inverse deux systèmes qui se disputent chaque extrémité de la cour dans une polarité démonstrative et imagée.

Le palais linéaire

C'est l'exception qui convient à une clientèle choisie, qui met la fonction de représentation au dessus de l'intérêt économique que représente la mise en location d'un grand nombre de logements. C'est aussi la variante qui se rapproche le plus de l'hôtel aristocratique à la française, avec lequel il pourrait rivaliser par le soin de la commodité (teinté ici de "comfort" à l'anglaise). Mais à la différence de ce dernier, jamais il ne quitte l'alignement de la rue et ne sacrifie la discipline de l'îlot. Sa façade arrière se déploie au dessus d'un terrain où des murs, des pavillons séparent aisément un jardin de cours de service. Il s'appréhende par un circuit tournant qui met en valeur des épisodes contrastés : traversée d'un passage de voiture, déploiement du jardin puis de la monumentale façade arrière, arrivée dans l'atrium couvert qui le traverse et le résume et d'où se découvre l'axe principal, ponctué par un exèdre et achevé par un décor dans un lointain perspectif.

Cette description correspond au palais Birago di Borgaro (Juarra, 1716), via Alfieri, construit dans un quartier à la vocation aristocratique affirmée. L'époque néo-classique a su en donner des répliques, quitte à devoir fractionner sa longueur entre trois propriétaires solidaires (maisons Abena, Blachier et Vigliani). Ce travail sur la constitution du grand édifice linéaire, qui fait écho aux efforts de Neufforge, prépare bien sûr l'extension formidable des blocs de la piazza Po.



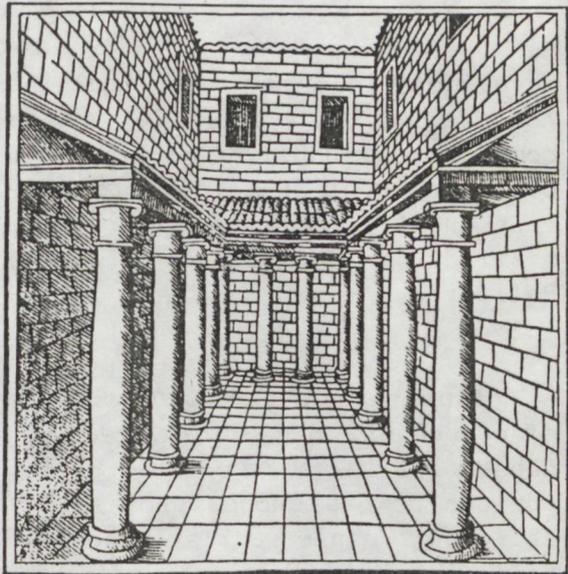
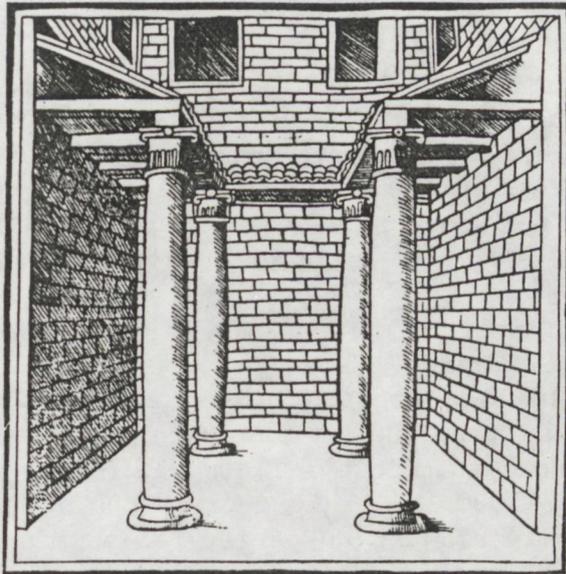
Le palais Birago di Borgaro (Juarra, 1716).
L'hémicycle du fond du jardin, cachant la cour de service, avec le motif qui clôt la perspective axiale.

LA DISTRIBUTION PAR ATRIUM COUVERT

L'équivoque de Vitruve maltraité par Sangallo

L'histoire des types architecturaux est une histoire longue, aussi y a-t-il beaucoup à parier qu'il faille remonter assez avant dans le temps pour rendre compte d'une situation qui est celle du XVIII^e s. Sans pour autant céder à la tentation de vouloir tout de suite retracer la genèse de ce bâtiment si familier qu'est l'immeuble à cour régulière, il faut bien commencer à Rome, dans les années 1500-1540, quand se met en place le type du palais romain du XVI^e s. Sa dette envers le formidable travail de l'atelier de Bramante et de Raphaël est énorme, mais sans avoir à simplifier beaucoup, reconnaissons que Sangallo à lui seul en est le principal pourvoyeur, qu'il livre des produits de qualité constante, d'une exécution impeccable, bien dignes d'attirer à un aussi actif professionnel la faveur de la clientèle.

On n'est pas passé en vain par l'atelier de Bramante et de Raphaël, aussi devons nous réprimer un sursaut de curiosité en constatant que ce quasi monopole professionnel (mais Ackerman exagérait un peu) est indissociable d'une solide réflexion théorique. Sangallo partage avec l'atelier l'obsession de l'archéologie, il a un projet, celui de restituer la maison antique que décrit Vitruve. Avec son frère Battista il commence une traduction, il prend conseil de latinistes pour débrouiller les obscurités du texte, il dessine (le grand problème est de donner au Vitruve les illustrations qu'il n'a jamais eues), pendant que son frère annote et couvre de croquis les marges d'un exemplaire du premier Vitruve latin jamais imprimé, celui de Sulpizio Da Veroli, sorti à Vérone en 1486. De la traduction annoncée, il ne reste rien, sinon deux exemplaires de l'introduction, de la main même de Battista, en date du 1^{er} Mars 1531.



Deux atriums restitués par Fra Giocondo (1511).

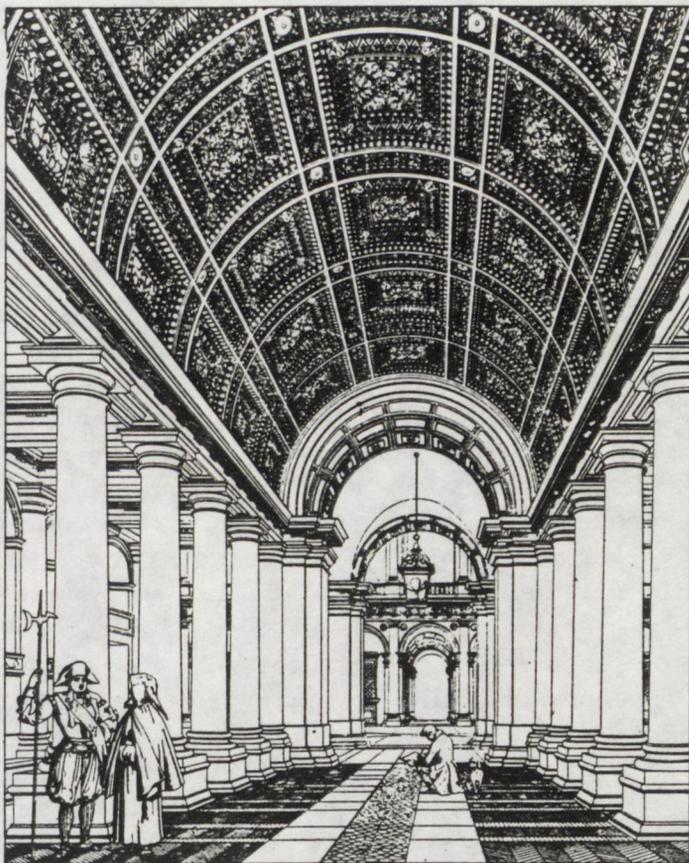
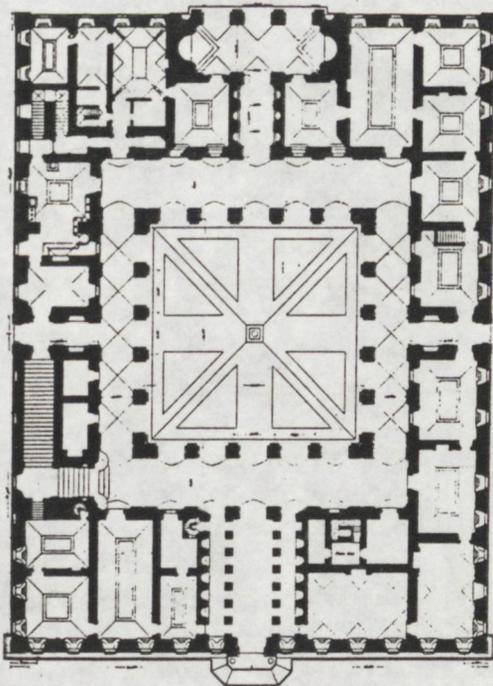
Sangallo ne travaille pas à partir de rien : il avoue connaître plusieurs éditions antérieures : celle de 1486 bien sûr, et au moins (mais il ne précise pas) l'une des trois qui ont suivi : le "De partibus aedium", de Grapaldo, publié en 1494 à Parme ; l'édition illustrée de 1511 par Fra Giocondo (à Venise) ; la première traduction, en italien, en 1521, par Cesarino, à Côme, elle aussi illustrée. Et ces trois ouvrages sont loin d'avoir le même contenu. Le "De partibus aedium" de Grapaldo est un lexique des termes de l'habitation, basé sur la confrontation de Vitruve, des poètes latins, de Varron et de Plinie. Mais la clé de lecture est la recherche des survivances, et le point de vue est bien le présent (de Grapaldo). Son sérieux est reconnu par Cesarino puis par Barbaro qui critiquent et complètent ses travaux. Ce qui ne l'empêche pas de faire une erreur de taille : prisonnier de l'ordre de l'exposé de Vitruve, il dissocie le cavaedium (chap. 3 du livre 6 de Vitruve) et l'atrium (chap. 4). Fra Giocondo, pourtant informé des fouilles de Tivoli et de la Voie Appienne, emboîte le pas, si bien que la thèse erronée se répand, prend racine et lève enfin dans l'imagination des Sangallo, à partir de quoi, bien que réfutée avec un appareil d'arguments peu communs, elle devient indéracinable.

Pour mesurer la méprise - mais aussi la difficulté et même l'écho trompeur que de la référence du passé renvoie au présent - qu'on veuille bien mettre en parallèle la suite des termes caractéristiques de la domus vitruvienne avec ceux du palais romain du début du XVIe s. A cavaedium/atrium, tablinium, peristylum, oecus, il s'agit de faire correspondre plus ou moins entrata (entrée ou vestibule), corte/cortile (cour) et salle, salle d'apparat bien entendu. La cour ne pouvait qu'être le cavaedium, sinon on offensait l'étymologie qui veut que le cavaedium soit le creux (cavum) de la maison (aedium). L'entourer du péristyle revient à l'imaginer comme une cour à portiques. L'oecus se découvre un équivalent dans les salles d'apparat de l'étage. Restait à trouver un atrium, distinct de la cour, et donc à magnifier l'entrée pour la faire passer en résonance avec ce symbole essentiel de la maison antique.

Cesarino , informé par ses origines lombardes, n'aurait pas procédé de la même façon : il avait la chance que Come, à la différence de Rome, complètement bouleversée au Moyen-Age, ait conservé depuis l'Antiquité par une continuité ininterrompue un type de maison à cour qui reproduisait à une échelle réduite les dispositions de la domus. Aussi sa restitution est-elle la plus correcte avant celle de Barbaro et de Palladio.

A défaut de pouvoir observer dans la Rome contemporaine quelque chose d'approchant, Sangallo a recours à sa pratique professionnelle et aux débats qui la soutendent : sa recherche théorique reflète clairement la période de ses succès professionnels (1530-1546). Et ceux-ci pèsent sur celle-là : à preuve l'allongement de l'atrium et du péristyle, au mépris de la lettre de Vitruve, mais bien en accord avec le parcellaire étroit et profond de la Rome du moment. Le schéma erroné de la maison vitruvienne s'impose si fort à lui qu'il ne prend pas la peine d'en vérifier le bien-fondé. Il n'a de cesse d'approfondir sa connaissance des éléments qu'il a identifiés, courant (mais c'est nous qui pouvons le dire) le risque d'une grande partialité. Battista est prié de réunir toute une documentation sur les salles, ce dont il s'acquitte tantôt correctement, mais par hasard, et le plus souvent de façon équivoque. Il a une manière bien à lui de tourner les silences de Vitruve, surtout pour restituer les couvertures systématiquement par des voûtes quand rien de précis n'est indiqué. Il voûte donc d'un berceau à caissons la salle égyptienne, en accusant sa ressemblance avec la basilique (ce qui est correct), à ceci près que c'est avec une version de l'édifice basilical bien caractéristique du début du XVIe s.

Tout est prêt maintenant pour une (prétendue) restitution de l'atrium. Bien distinct de la cour, centre réel de la maison identifié au cavaedium, il n'a aucune chance d'être cet espace prééminent qui la résumerait tout entière, il en devient, entre la porte de la rue et la cour (ou le pied de l'escalier), le signe spectaculaire. Prétextant quelques antécédents (parmi lesquels le palais du roi de Naples, de Julien da Sangallo, 1488), Sangallo le Jeune lui donne la forme de la salle égyptienne, c. à d. qu'il en fait une basilique à colonnes avec une nef centrale voûtée en berceau. La solution est mise à l'épreuve au Palais Farnese, où toutes les parties se placent avec tant de justesse qu'aucun doute ne peut naître sur la valeur de la restitution. D'ailleurs Sangallo se convainc de retrouver ce même atrium dans les ruines qu'il étudie, par une sorte de projection. Visitant en compagnie du pape Paul III Farnese la prétendue villa de Néron à Tivoli (qui n'est qu'un sanctuaire d'Hercule), il y trouve l'idée de la cour du Palais Farnèse (1539), ébloui par l'à propos qu'il y avait de transposer à un si noble édifice les dispositions d'un palais impérial. Si cette cascade d'équivoques n'engendre pas de non-sens, ce n'est pas à la rigueur de la recherche qu'on le doit, mais bien à la cohérence du projet et à l'intensité de la réflexion qui justifie ces soudains éclats de lumière qui sont autant d'éblouissements.



Sangallo : l'atrium couvert du palais Farnese à Rome et sa position dans le bâtiment, d'apr. Letarouilly, "Les édifices de la Rome Moderne", pl. 116 et 127.

S'il n'y a rien de scientifique au sens moderne dans le travail des Sangallo, par contre nous devons nous interroger sur le besoin qu'il comble de penser les catégories d'une commande architecturale essentielle pour eux : le palais. Vitruve n'est pas l'autorité indiscutée, mais l'instrument d'une pensée. Il peut être écouté scrupuleusement, mais aussi adapté, débordé, tant sont pressantes les sollicitations des restes architecturaux de l'antiquité. Penser, dans son tout et dans ses parties, le palais du XVI^e s. ne peut se faire qu'à partir d'archétypes - et on les trouve dans Vitruve - et en les faisant fonctionner pour réaliser les nouveaux programmes qu'ils éclairent d'un jour particulier. La séquence de la domus qui révélait sa transparence le long de l'axe horizontal à travers l'atrium, le tablinium, le péristyle, l'oecus et le jardin aperçu tout au fond, doit maintenant être repliée et dressée verticalement pour relier l'atrium et les salles d'apparat qui sont à l'étage autour d'une cour avec laquelle elles ont perdu leur relation directe et qui s'est étirée en hauteur. On n'aura pas de mal à se convaincre que la même logique de la figure déploie des rapports et du sens dans chaque cas, et que pour Sangallo penser le palais moderne et penser la domus antique relève de la même opération.

La conception du nouveau type de résidence urbaine révèle ainsi avant tout sa dimension culturelle : c'est une culture que Sangallo interroge, dans le va-et-vient de l'histoire et de l'actualité, et il n'est pas bien difficile d'apercevoir que si d'aventure certains aujourd'hui se recommandent d'attitudes historicisantes voisines, ils revendiquent à bon droit la même approche culturaliste de l'architecture et peuvent en tirer le même bénéfice. Sangallo, interrogeant la maison des anciens romains comme globalité, se donne les moyens de projeter globalement et non pas en se laissant tirer par les logiques fragmentaires qui lacèrent l'objet bâti. Et pourtant, ces logiques, il les contrôle avec un zèle pointilleux (la précision de la mise en oeuvre, exceptionnelle dans le milieu; le sens du confort; la clarté des distributions) au point qu'on lui en fait reproche en jugeant parfois minces ses qualités créatrices. Non, c'est justement sur le palais moderne (celui du XVIIe s.) comme produit et producteur d'une culture qu'il demande à être jugé. Et alors on peut aller plus loin. Dans l'essai suivant nous allons voir comment Barbaro mérite en collationnant des traits de civilisation dans les auteurs anciens, comme Pline et Ovide, le titre d'anthropologue de la maison. La méthode de Sangallo a moins de rigueur mais son attention se cristallise sur des objets de civilisation (ces éléments sur lesquels il mène malgré une image fautive de l'ensemble une enquête acharnée, comme justement l'atrium). L'"objet de civilisation", notion francastélienne, s'identifie comme le témoin d'une époque : il est fabriqué, reconstitué après coup au besoin, il entre dans un procès de figuration, et il a le pouvoir de déclencher des lectures multiples, "à travers lesquelles se hiérarchisent et s'intègrent des expériences individuelles et collectives renvoyant à des niveaux de réalité très variés". C'est par ces noeuds de signification que doit procéder le projet, si la leçon prise à Sangallo - on va la répéter avec Palladio et jusqu'à Neufforge - a le pouvoir de nous exciter encore : c'est par eux que transite le sens.

Le prétexte de cette incursion dans Sangallo est toujours un article de Pier Nicola Pagliara sur "l'activité constructive d'Antonio da Sangallo le jeune ...", pp. 19 à 55, in Controspazio n°7, revue, Milan, juill.1972.

Je me plais à souligner l'intérêt que la notion d'"objet de civilisation" définit dans :

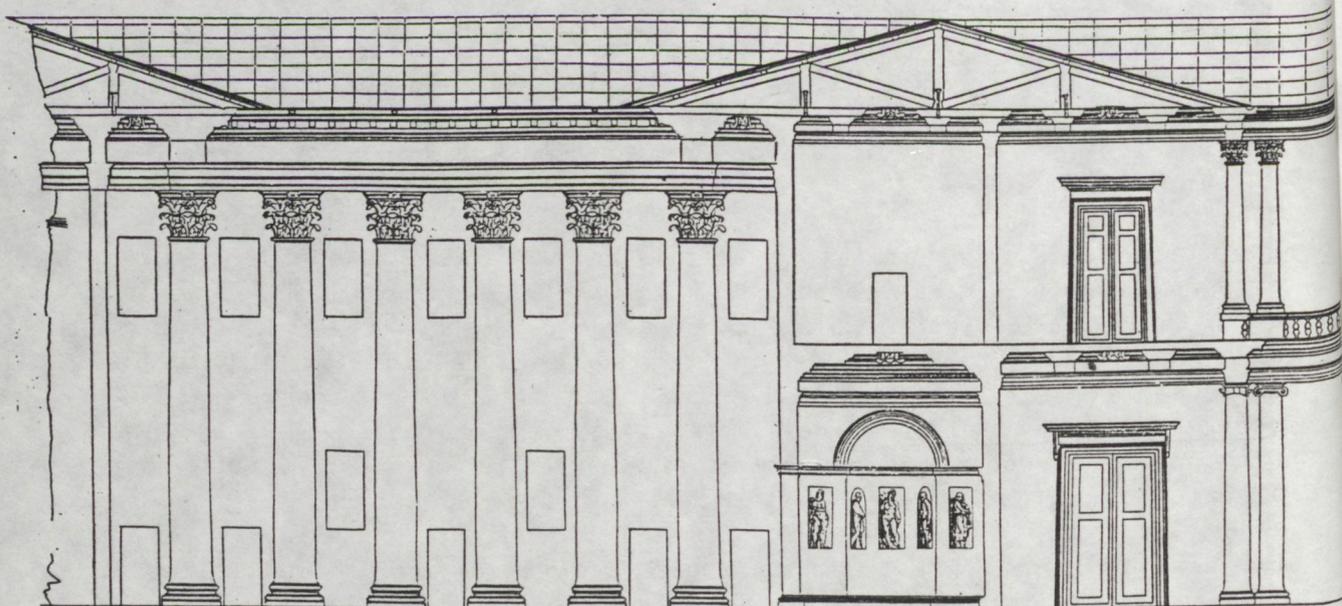
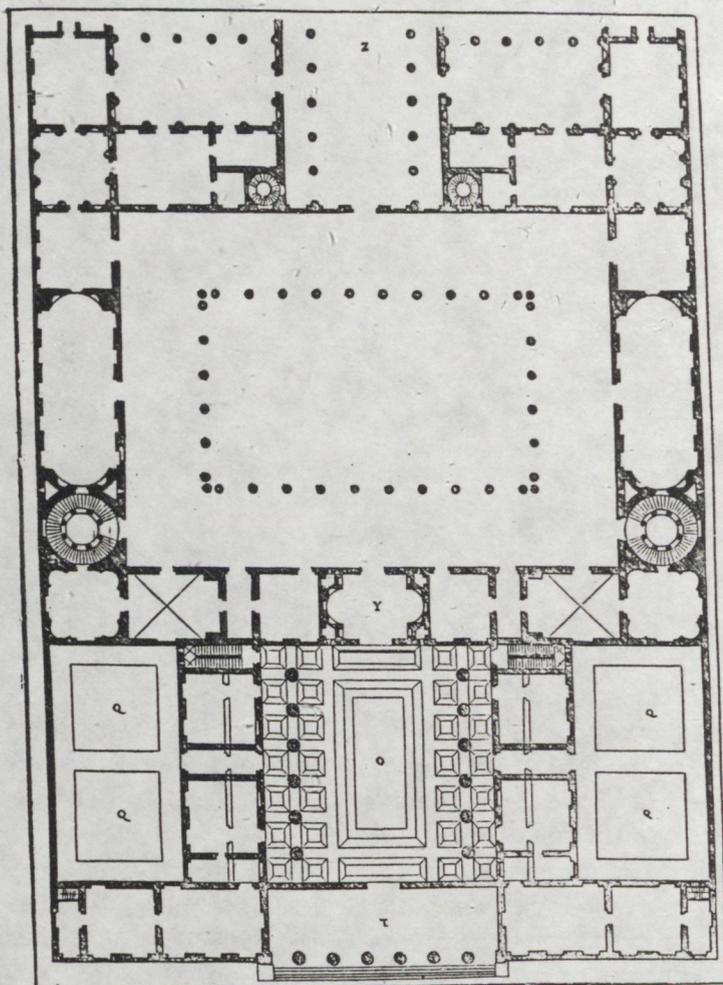
P.Francastel La figure et le lieu, Gallimard, Paris 1967 a trouvé auprès de :

M. Eleb-Vidal et A. Debarre-Blanchard Architecture domestique et mentalités - Les traités et les pratiques, XVIIe - XIXe s., In Extenso n° 2, Paris, 1984.

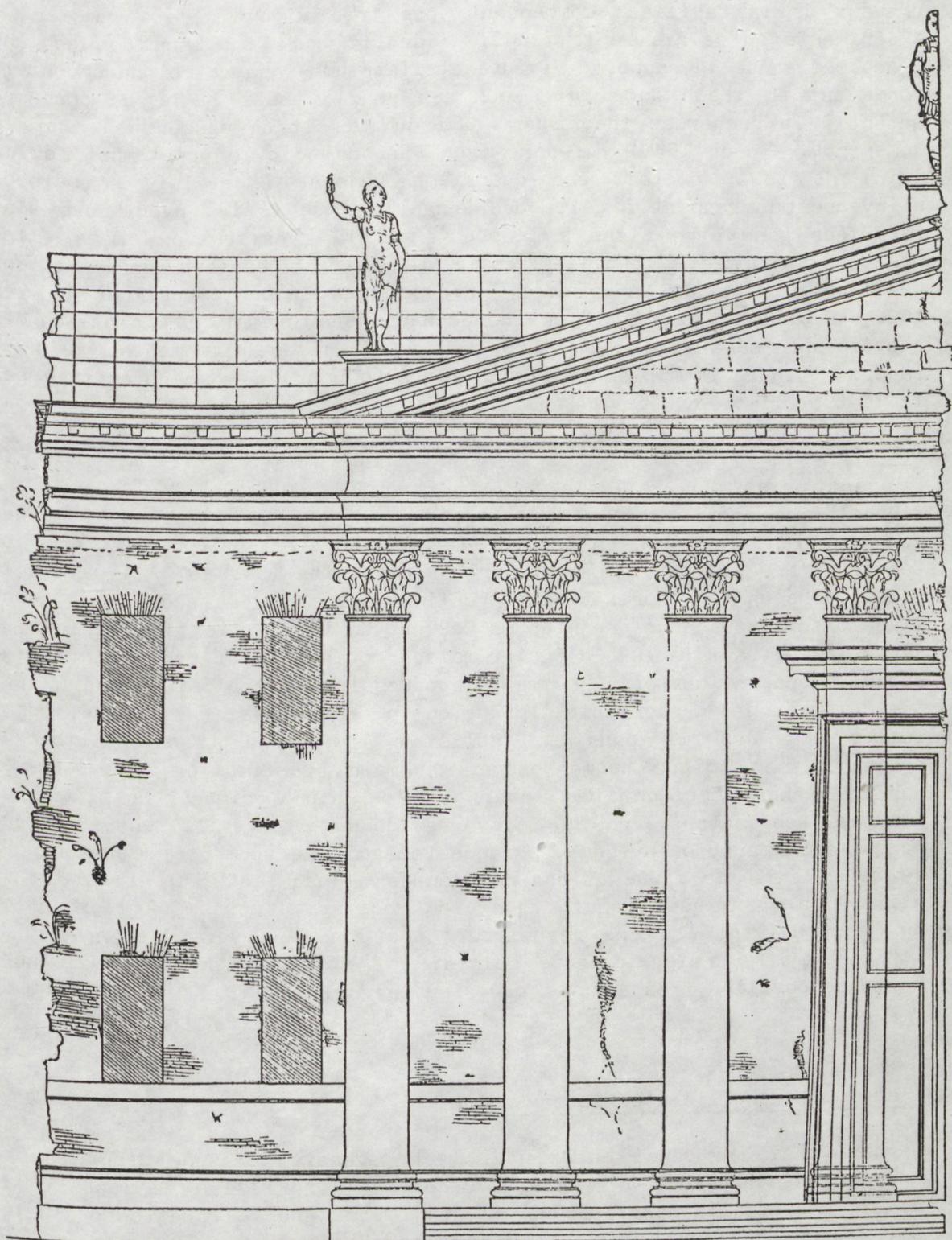
L'atrium retrouvé, Barbaro et Palladio

En 1556 étaient publiés à Venise chez Francesco Marcolini "I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia". L'auteur dédicace son travail (rien de plus qu'un "honnête effort pour éclairer ceux qui se soucient des inventions de l'art") au cardinal de Ferrare Hippolyte d'Este (rappelez-vous le Grand Ferrare de Fontainebleau et la villa d'Este à Tivoli) : on ne pouvait choisir mieux. Les 274 pages font la part belle au commentaire par rapport à la traduction proprement dite, celle-ci en romaine, celui-là en italique. C'est que Barbaro se sent obligé de traiter le texte avec un esprit systématique : en témoigne la double table ajoutée hors pagination, qui donne d'abord en une seule page le plan de l'ouvrage puis en dispose la matière thématiquement avec une précision extraordinaire, puisqu'il y a plus de mille mots répertoriés qui renvoient à la page et à la ligne portée en marge de 10 en 10 pour permettre de les retrouver. La mise en parallèle des passages épars que Vitruve consacre au même sujet s'avère source de critiques fructueuses, surtout pour quelqu'un qui dispose de toutes les informations glanées dans les exégèses précédentes et dans le plus vaste échantillon d'auteurs latins (et grecs). La réputation de sérieux de Daniele Barbaro, citoyen éminent de Venise, intellectuel de premier plan, n'est plus à faire.

Sa supériorité, pourtant, il la doit à une vérification sur les restes exhumés, désormais mieux connus, et à la mise à l'épreuve par le dessin, qui révèle la cohérence topologique et métrique des données textuelles ou à l'inverse, oblige à des lectures nouvelles, suscite des hypothèses quelquefois radicales. Et là, Barbaro n'aurait rien pu sans Palladio, qu'il serait bien en peine de nommer pourtant (le Palladio de 1550 ne fait pas partie du monde des hommes "illustres et révérendissimes" dont on cite le nom !). Mais il l'a choisi en rendant justice à ses douze années de formation auprès de Trissino à Vicence, pour collaborer avec lui chaleureusement. La villa de Maser (1557-1558) suit directement la publication du Vitruve (1556) et marque l'apogée de leurs relations - pas pour longtemps, s'il est vrai que les fresques de Veronese ajoutées à la villa en 1560-1562 les ont vivement opposés.



Palladio - Restitution de la maison des anciens romains, plan, coupe et demi-façade sur la rue
 planches de Vitruve de Barbaro 1556).



Pendant tout le temps que se prépare le Vitruve, Palladio a une activité professionnelle intense : il fait les projets des villas de Montagnana (1552), Piombino Dese (1553) et Fratta Polesine (1556), trois moments d'un même cycle typologique dont il explore les propriétés; à Vicence, où son dessin a été approuvé en 1549 (c'est pour lui l'apothéose), les travaux de la Basilique commencent, pas très vite il est vrai; il a expérimenté au palais Porto (1549) l'identité de la maison des anciens grecs telle que la rapporte Vitruve et l'atrium à quatre colonnes dont la forme est en train de surgir sous ses yeux. Jamais il ne se consacre autant à la recherche théorique : lui qui venait de passer deux mois à Rome (nov. - déc. 1549) y repart avec Barbaro tout le printemps (fév. à juin) de 1554; c'était son quatrième séjour. Chez lui la méthode s'inverse par rapport à celle des Sangallo : de vraies hypothèses sont formulées pour être mises à l'épreuve de la construction, mais elles restent autonomes : publiées comme telles, et parfois expérimentées beaucoup plus tard. Le théâtre, par ex., publié ne l'oublions pas en 1556, a bien un motif d'arcs de décharge protégeant des plate-bandes clavées qui sera repris en 1559-1560 à la villa Malcontenta, mais il faudra attendre la fin de la vie de Palladio pour le voir concrétisé par le Teatro Olimpico.

La part prise par Palladio à l'illustration du livre VI consacré à l'habitation paraît bien mince : trois planches (dont une double page) pour le plan, la coupe en long et la demi-façade sur rue, en forme de temple, d'une maison romaine à atrium corynthien (pp. 167 à 170). Qu'il ait attaché un grand prix à cette restitution, on s'en rend compte quand il se base dessus pour projeter le Couvent de la Charité (1559 à 1562) à Venise, s'offrant le luxe d'égaliser maison monastique et maison antique à quelques adaptations près, comme la suppression du tablinium, mué un peu frauduleusement en sacristie (parce qu'on y met aussi des images, comme celles des ancêtres dans le tablinium ?) ou la transformation du péristyle en cloître bramantesque. Du moins restitution théorique et appliquée ne coïncident pas, pour la plus grande rigueur de l'une et l'autre. Les Quatre Livres, à l'inverse, donnent toute l'illustration qui manque à Barbaro, ou presque, puisque Palladio se contente de référencer ce qu'en l'espace d'une quinzaine d'années (jusqu'en 1570) il a trouvé utile à sa pratique : quatre des cinq modes de l'atrium, à l'exception du "displuviatum" qui ne recueillait pas les eaux vers l'intérieur de l'"impluvium"; trois types de salles, à l'exception de la "cyzicène", sorte de pavillon très aéré et ouvert à la vue.

L'atrium réconcilié avec le cavaedium

Barbaro règle le débat entre atrium et cavaedium presque d'un trait : "cavaedium s'applique à la partie découverte, au milieu de laquelle il pleut, atrium à la partie couverte" (p. 171, ligne 73). Cette conclusion est amenée par un enchaînement d'observations, qui mêlent la Grèce, l'usage moderne de l'Italie et l'aphorisme bien connu d'Alberti sur la similitude entre la maison et la ville.

"(Vitruve) appelle ces endroits "cavaedia" parce qu'en vérité ce sont comme les creux de la maison. Les Grecs nommaient "aula" ces lieux entourés de murs et découverts en leur milieu, nous autres les appelons "cortili" ou "corti" (fr. cours), "entrates et cortili" s'ils sont découverts, "entrates" (fr. entrées) s'il sont couverts. La cour ainsi donc est une partie parmi les principales, vers laquelle (comme dit l'Alberto), à la manière du forum ordinaire concourent tous les autres membres mineurs. Et, comme dans la ville le forum et les parties annexes du forum sont bien ce qu'on regarde en premier, ainsi en va-t-il de la maison, qui est comme une petite ville, où le premier coup d'oeil va à la cour, à laquelle on donne un emplacement ample et ouvert, et proche de tout le reste. Les noms du cavaedium se plient ou à l'usage des différentes villes, ou à leur forme, (ils) sont dits encore atrium, mais pour une autre raison, parce que cavaedium s'applique à la partie découverte", au milieu de laquelle il pleut, atrium à la partie couverte" (p.171, lignes 67 à 73) (suit un commentaire de chacune des cinq sortes de cavaedium).

Barbaro regrette que cette simplification ne soit pas reflétée par l'organisation des chapitres (qu'on se rappelle que le chap.3 concerne le cavaedium, le chap.4 l'atrium); son premier mot de commentaire du chap.4 avoue clairement :

"Moi, je ne séparerai pas du chapitre précédent par un nouveau titre cette partie qui traite de l'atrium, parce que l'atrium va avec le cavaedium".

A quoi il voit une confirmation de plus dans "la manière de parler de Vitruve" qui s'exprime par les mots "Atriorum vero longitudines", premier membre d'une phrase qui stipule : "Les longueurs vraiment, (et les largeurs) des atriums (s'ordonnent selon trois modes)". La traduction de Barbaro insiste sur le mot "vero" (it. "veramente"). Suit une série de précisions (p.172, lignes 36 à 41).

"L'atrium est cette première partie qu'on a devant soi quand on pénètre dans la maison et c'est un endroit couvert, il a la porte principale au milieu, et, en vis-à-vis, les portes qui conduisent au péristyle en passant d'abord par quelques autres lieux qu'on appelle "tablini". Sur sa droite et sur sa gauche, il a des ailes (bas-côtés) appelées "ptéromata" en grec. Que l'atrium soit la première partie, Vitruve le démontre dans le 7e chapitre du présent livre quand il dit qu'en ville (par opposition avec la campagne) l'atrium doit se placer contre la porte. Que l'atrium soit couvert, Vitruve l'a semblablement démontré ci-dessus à propos du cavaedium, quand il parle des poutres placées dans le sens de la largeur de l'atrium et la suite".

Où il est question de noir de fumée, de statues
qui changent de tête et d'une duègne

Mais tout n'est pas d'avoir éclairci une difficulté philologique, encore faut-il donner à l'atrium tout son sens. Barbaro s'y emploie par touches.

Le cavaedium toscan l'avait poussé à un petit excursus étymologique : si ce genre est le plus simple (l'impluvium y est porté par quatre poutres entrecroisées sans appui intermédiaire), c'est sans doute parce qu'il est le plus proche des origines : les Atrienses, peuple de la Toscane, y faisait la cuisine, si bien qu'

"atrium prit son nom de la couleur noire (lat. "ater") qui provient de la fumée" (P.171, lignes 15 et 16).

Quinze lignes du commentaire du chap.4 sont occupées par une longue citation (traduite en italien) du début du 2e chap. du livre XXXV de l'Histoire Naturelle de Pline l'Ancien. Rapprocher Vitruve et Pline l'Ancien va de soi, d'abord parce que Pline qui se réfère nommément à Vitruve est le seul à avoir gardé mémoire de son nom (aucun manuscrit de Vitruve ne porte le nom de son auteur et pour cause !, puisque celui-ci figurait sur l'étui, bien sûr perdu, dans lequel était serré le papyrus). Ensuite, tous deux partagent une même connaissance des matières et des techniques de fabrication. Enfin, après un livre XXXIV où Pline avait glissé de l'étude du cuivre, au bronze et à l'art de la statuaire, nous avons droit avec le livre XXXV à une longue digression sur la peinture et sur le modelage. Précisément, au chap.2, Pline dénonce, avec quelque parti-pris semble-t-il, la dégénérescence de la peinture de son époque (on se rappelle qu'il est mort au cours de l'éruption du Vésuve en 79). Que Barbaro ait pris la peine de donner ce long développement, alors que seule la deuxième moitié a trait à l'atrium, cela suggère un peu plus de respect d'une source érudite (ces "observations pleines de finesse tant sur l'usage de l'atrium et du tablinium que sur les habitudes antiques". Pour lui, l'atrium ne saurait se réduire à un luxe impersonnel et changeant : il identifie une lignée (une "maison"), il en résume l'histoire, c. à d. qu'il la rend présente, il en est le manifeste; ce qui exclut tout compromis avec des formes d'art dévaluées. J'en donne une traduction directe du latin en français moderne, presque identique à la version italienne de Barbaro à laquelle manque seule la 1ère phrase du paragraphe 7 latin.

En tout cas la peinture de portraits, qui permettait de transmettre à travers les âges des représentations parfaitement ressemblantes, est complètement tombée en désuétude. On dédie maintenant des écus de bronze, des effigies d'argent, où la distinction entre les traits individuels est ignorée. On change entre elles les têtes des statues, et là-dessus courent depuis déjà longtemps des vers satiriques. A tel point tout le monde préfère attirer les regards sur la matière utilisée plutôt que d'offrir une image de soi reconnaissable. Cependant on tapisse les murs des pinacothèques de tableaux anciens et on vénère les effigies d'étrangers, tandis que pour soi-même seul le prix entre en considération : sans doute est-ce pour qu'un héritier brise ces oeuvres et que le lacet du voleur les subtilise. Aussi, n'étant jamais représentés sous leurs traits vivants, sont-ce des portraits de leur argent, et non d'eux-mêmes, qu'il laissent à la postérité. Ces mêmes personnes décorent leurs palestres et leurs salles d'exercice de portraits d'athlètes, ils exposent dans leurs chambres à coucher et transportent avec eux l'image d'Epicure. Ils font un sacrifice à son Anniversaire et chaque mois, le vingtième jour de la lune, observent la fête qu'ils appellent "icade" : ainsi agissent tout particulièrement ceux qui ne veulent pas se laisser reconnaître, même de leur vivant. Oui, c'est bien vrai : la mollesse a causé la perte des arts et, puisqu'on ne peut faire le portrait des âmes, on néglige aussi le portrait physique. Il en allait autrement chez nos ancêtres : dans les atriums on exposait un genre d'effigies, destinées à être complétées : non pas des statues dues à des artistes étrangers ni des bronzes ni des marbres, mais des masques moulés en cire,

qui étaient rangés chacun dans une niche : on avait ainsi des portraits pour faire cortège aux convois de famille et toujours, quand il mourait quelqu'un, était présente la foule entière de ses parents disparus ; et les branches de l'arbre généalogique couraient en tous sens, avec leurs ramifications linéaires, jusqu'à ces portraits, qui étaient peints. Au dehors et autour du seuil, il y avait d'autres portraits de ces âmes héroïques, près desquels on fixait les dépouilles prises à l'ennemi, sans qu'il fût permis à un acheteur éventuel de les détacher : ainsi, même si le propriétaire changeait, subsistait éternellement le souvenir des triomphes qu'avait connus la maison. C'était là un puissant stimulant, car les parois mêmes de la demeure reprochaient chaque jour à un propriétaire pusillanime son intrusion dans le triomphe d'autrui.

Nous voici éclairés sur la méthode de Barbaro et aussi sur ses ambitions. Il sait très bien ce que l'atrium peut avoir de vainement ostentatoire, jusqu'à reprendre à Ovide l'idée qu'on mesure au nombre d'atriums les quartiers de noblesse. La citation d'Ovide est impertinente à souhait : le

"Nec te decipiant veteris quinque Atria cerae"

(ne te laisse pas éblouir par une antique noblesse qui se vante de cinq atriums), est la mise en garde de la vieille Dipsa à sa jeune protégée, une prostituée, pour qu'elle n'omette jamais "de demander de l'or à celui qui achète ses charmes". La leçon continue sur les 114 vers de la 8e élégie des Amours. L'érudition de Barbaro a quelque piquant!

Cela le rend plus libre pour rêver à des dispositions grandioses. L'atrium "testudiné" lui inspire (p. 172, lignes 26 et 27) :

"de superbes colonnades, devant les portes (...) de belles loges qui servaient de vestibule, (...) dans l'entrée (...) des colonnes distribuées de façon à donner grandeur et beauté"

Il se rend compte (et le prochain chap.8 lui donne raison) qu'une telle élaboration ne convient qu'à de rares cas :

"Il se pourrait que ces cavaedi (dits testudinés) soient ceux de maisons ordinaires et de personnes de condition médiocre, et qu'alors ils n'aient contenu ni atrium, ni colonnes, mais nous ne saurions dire si le nom d'atrium convient encore à ces entrées, s'il l'exclut ou si les choses peuvent réellement s'entendre ainsi " (p. 172, lignes 28 et 29 à la suites des précédentes).

Après ceci, l'identification du palais à la maison vitruvienne ne fait plus problème. Palladio appelle "vestibule" (pal. Antonini à Udine, 1556) ou "entrée, à quatre colonnes qui soutiennent une voûte" (pal. Iseppo Porto, 1549) ce qu'il nomme atrium dans la maison antique : le mot de cavaedium a disparu, et la séquence est clairement établie de l'atrium, du tablinum et du péristyle, ou cour entourée de portiques. De toute façon l'usage moderne interdit le ciel ouvert dans le vestibule qui supporte une grande salle à l'étage et se modèle dessus : les "vestibules" ou "entrées" des palais palladiens obéissent à la typologie non de l'atrium mais de la salle. Le résultat est bien proche de celui de Sangallo : d'ailleurs en 1558, Palladio prévoyait pour le palais des frères de son premier protecteur Giangiorgio Trissino, Francesco et Ludovico, un "vestibule" basilical étrangement proche de celui du palais Farnese. De toute façon pour lui, l'identité au type est assez établie pour que ces atriums couverts deviennent le prétexte d'une recherche attentive sur l'articulation, sur le rapport de l'axialité et de la centralité : de quoi soulever une foule d'interrogations nouvelles.

PROMENADES LITTERAIRES

La vedette de cette petite étude revient incontestablement à :
Daniele Barbaro I Dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati (...), Venise 1556.

les parallèles avec les oeuvres de Palladio sont basés (notamment pour la datation des projets) sur :
Lionello Puppi Andrea Palladio, Electa, Milan 1973.

La référence la plus commode aux Quatres Livres est à l'heure actuelle :
Palladio Les quatre livres de l'architecture, traduction de Freart de Chambray, Paris 1650, rééd. par Arthaud, Paris 1980.

Pour aller plus loin dans la lecture de Barbaro, il m'a fallu faire retour à :
Pline l'Ancien Histoire Naturelle, livre XXXV, texte établi, traduit et commenté par J.M. Croisille, soc. d'éd. les Belles Lettres, Paris 1985.

Ovide "Les amours" in Oeuvres complètes av. la trad. en français publi. ss la dir. de M. Nisard, Paris, Firmin Didot 1864.

Pour évoquer le luxe précieux de certains atriums, Barbaro aurait pu encore citer Cicéron, avec au moins deux lettres où il est question de dédoubler l'atrium par un "atriolum" plus petit (lettre à son frère Marcus Quintus, III, 1, 54 av. J.C.; lettre à Atticus, I, 4, 66 av. J.C.). Pour sa maison de Tusculum, Cicéron s'inquiète de "moultures pour le plafond de l'atriolum" et aussi de tout un bric à brac de pièces de collection, statues d'Herméraclès (qu'il a fait expédier par mer), deux couvercles de puits sculptés, de quoi décorer sa palestres et son gymnase, cf :

Cicéron Oeuvres Complètes av. la trad. en français publi. ss la dir. de M. Nisard, Firmin Didot, Paris 1864, 5 vol.

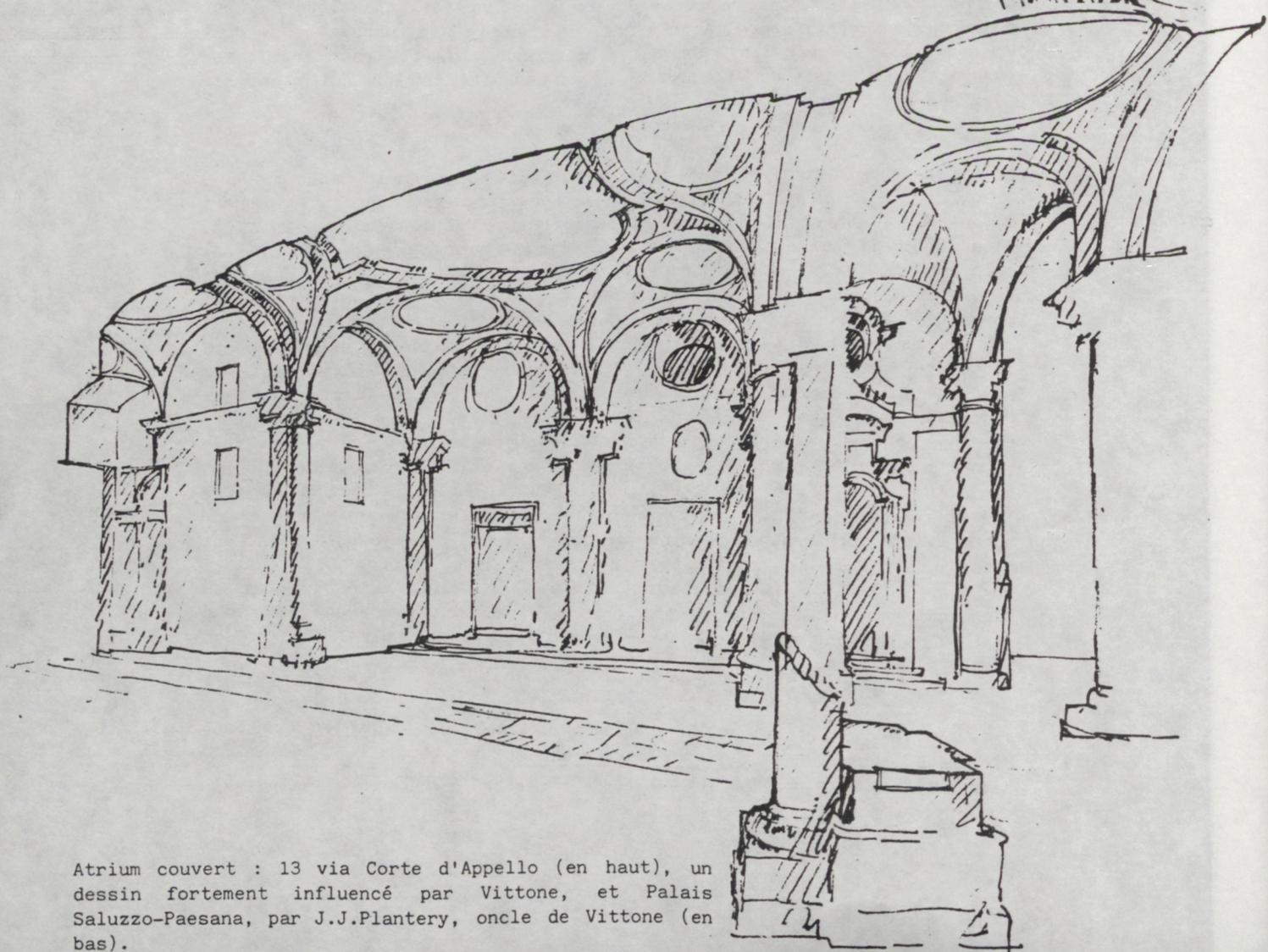
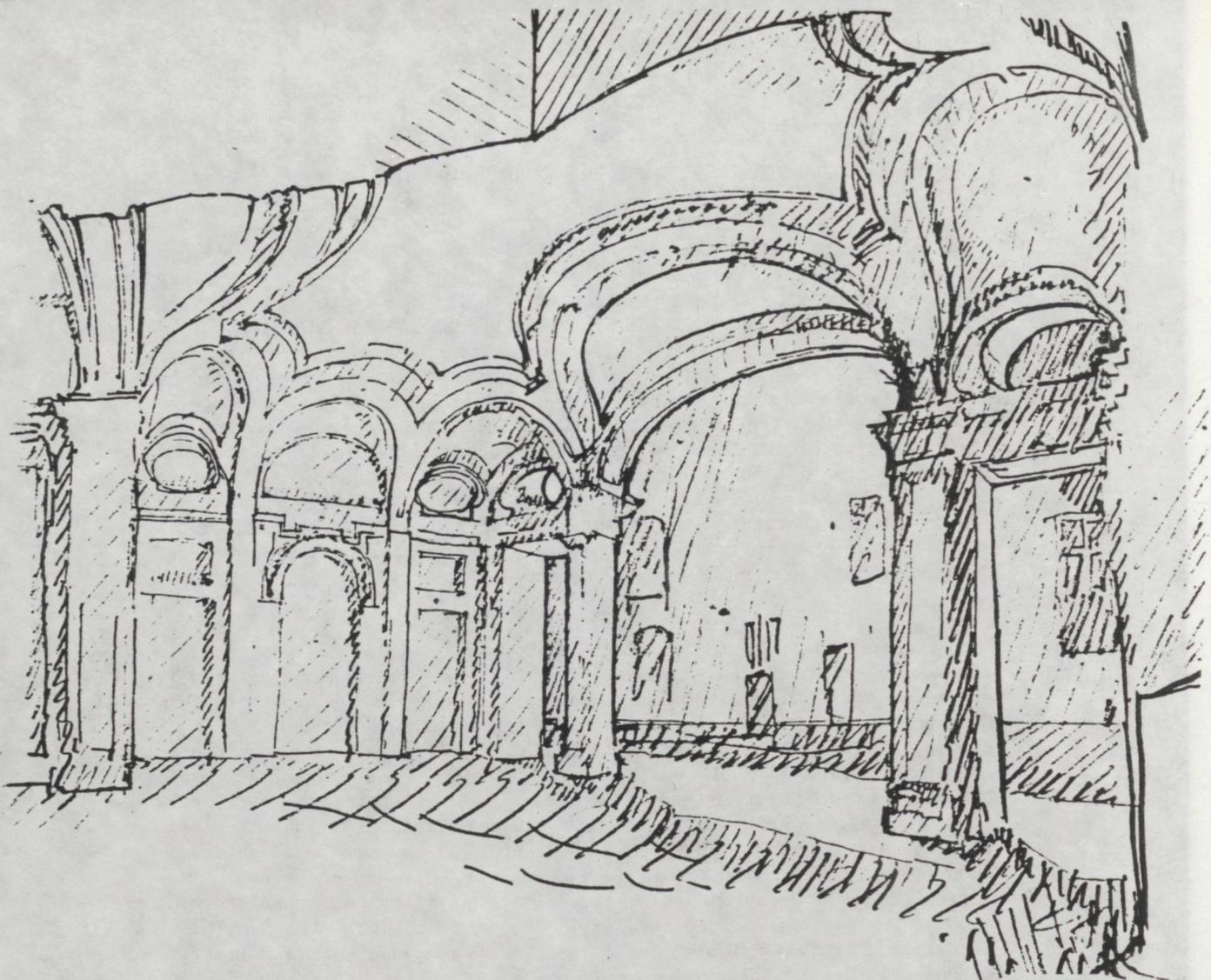
APPENDICE : A PROPOS DES MANUSCRITS DU VITRUVÉ

Il n'en reste pas moins que la vraie difficulté est le texte de Vitruve lui-même. Plusieurs mises en garde me semblent nécessaires pour éviter bien des erreurs. Ce texte a une histoire, celles des copies manuscrites d'un original perdu, dont il est bien vrai que seul Plin l'Ancien qui le cite authentifie la paternité en nommant son auteur : Vitruve. Les divisions du texte sont de deux ordres : une division en livres et dans chaque livre entre une préface et un développement, qui remonte à Vitruve; une division en chapitres qui est le fait de Fra Giocondo. Il n'y a donc pas à plus forte raison de titres pour les chapitres, ils sont introduits pour les commodités de l'édition par Fra Giocondo qui de plus découpe le texte en paragraphes. Barbaro aurait donc pu rétablir la continuité des chapitres 3 et 4 selon son idée. Le Vitruve a perdu toutes ses illustrations sauf peut-être une, le diagramme des vents du livre I; elles devaient figurer à la fin de chaque livre.

La "redécouverte" de Vitruve est due à une équipe d'intellectuels florentins, menée par Le Pogge, qui s'arrêta à la bibliothèque de St Gall sur le chemin du Concile de Constance (1414). Le Moyen Age avait été loin d'ignorer pourtant Vitruve, comme le montre le nombre de copies dont la circulation rend l'histoire délicate. Le plus ancien exemplaire connu aujourd'hui date du VIIIe s. (le H, Harléian 2767, au British Museum à Londres). La critique moderne admet que c'est une transcription fidèle d'un original venu d'Italie, datant d'avant la réforme carolingienne destinée à homogénéiser le latin par une plus grande pureté grammaticale, donc précieux témoignage de la langue même de Vitruve qui n'aurait pas résisté à ces corrections, tant elle est peu littéraire et profondément marquée par le jargon du métier, et le parler du chantier (il paraît que le meilleur équivalent qu'on lui connaît est à chercher dans les graffiti de Pompéi). Cette copie, nous la devons à un atelier monastique du bout du monde, aux confins de l'Angleterre, dans cette Northumbrie celte dont un des centres était l'île Sainte, Lindisfarne, vénérée pour les fameux évangiles enluminés du VIIe s., et aussi pour les travaux qui y ont été réalisés en 1903 par Lutyens.

De ce manuscrit dérive toute une série d'autres, notamment grâce à l'activité d'un centre intellectuel de première grandeur dès le haut Moyen-Age, l'abbaye St-Augustin de cantorbéry, milieu rationaliste, où l'on cultivait le sens de l'expérimentation, ce qui explique un intérêt marqué pour Vitruve et ses procédés pratiques. D'une première copie du Xe s. portant le nom mal orthographié de Victruvius qui passe aux suivantes, en dérivent encore quatre dont deux ont le plus direct intérêt pour la Renaissance. La copie (h), du XIe s. (au British Museum), a sans doute été commandée par l'abbaye St Pierre de Gand qui entretenait des rapports étroits avec l'Angleterre, et elle a été utilisée par Fra Giocondo. La copie (e 2), du XVe s. (à l'Escurial), à l'écriture relâchée, a une histoire compliquée : elle pourrait bien être de la main d'un ami de Sulpizio da Veroli, Delio, qui l'aidait dans sa mise au point du texte pour l'édition de 1486; par la suite, elle fut achetée par le fameux ministre de Philippe IV d'Espagne, Olivares. Il y a encore une bonne part de conjoncture pour savoir si (e 2) est basée sur (h), sachant que Fra Giocondo les a annotées toutes deux, et alors si (h) était toujours à Gand ou bien avait été ramenée en Italie. J'en finirai en signalant que Fra Giocondo avait fait à Paris, en 1502, un cours sur Vitruve qu'avaient suivi Budé et Lefèvre d'Étaples et que de Paris à Gand il n'y a pas loin.

J'ai essayé de tirer parti du très savant exposé de F.Granger qui sert d'introduction à son Vitruvius, on architecture Londres et Cambridge Mass., 1970 (2 vol.) que m'a judicieusement procuré A.M. Chatelet.

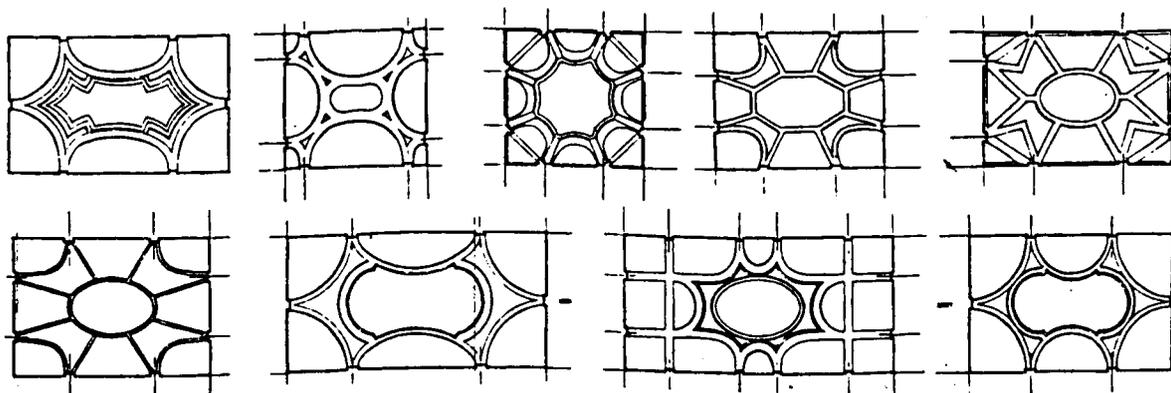


Atrium couvert : 13 via Corte d'Appello (en haut), un dessin fortement influencé par Vittone, et Palais Saluzzo-Paesana, par J.J.Plantry, oncle de Vittone (en bas).

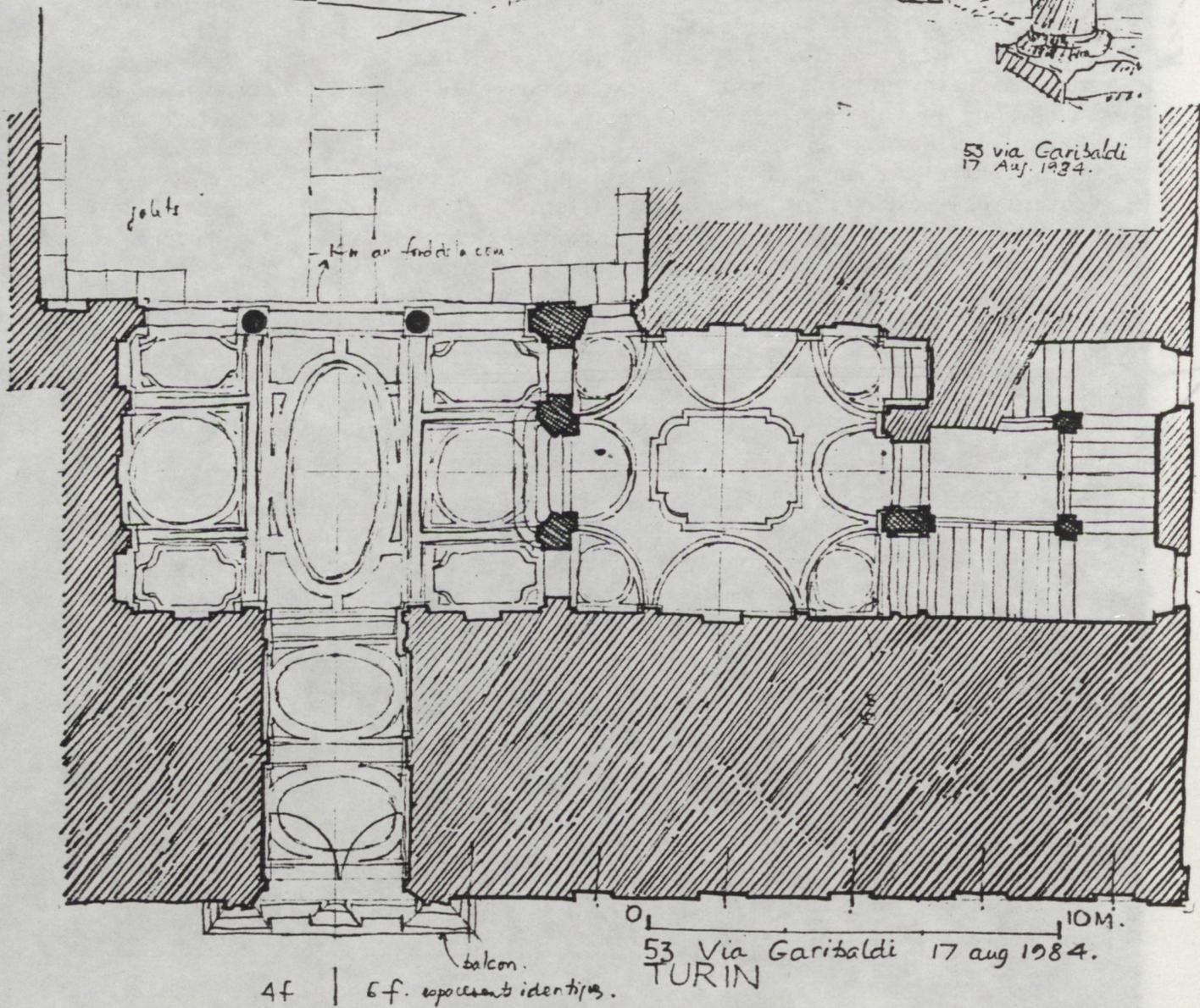
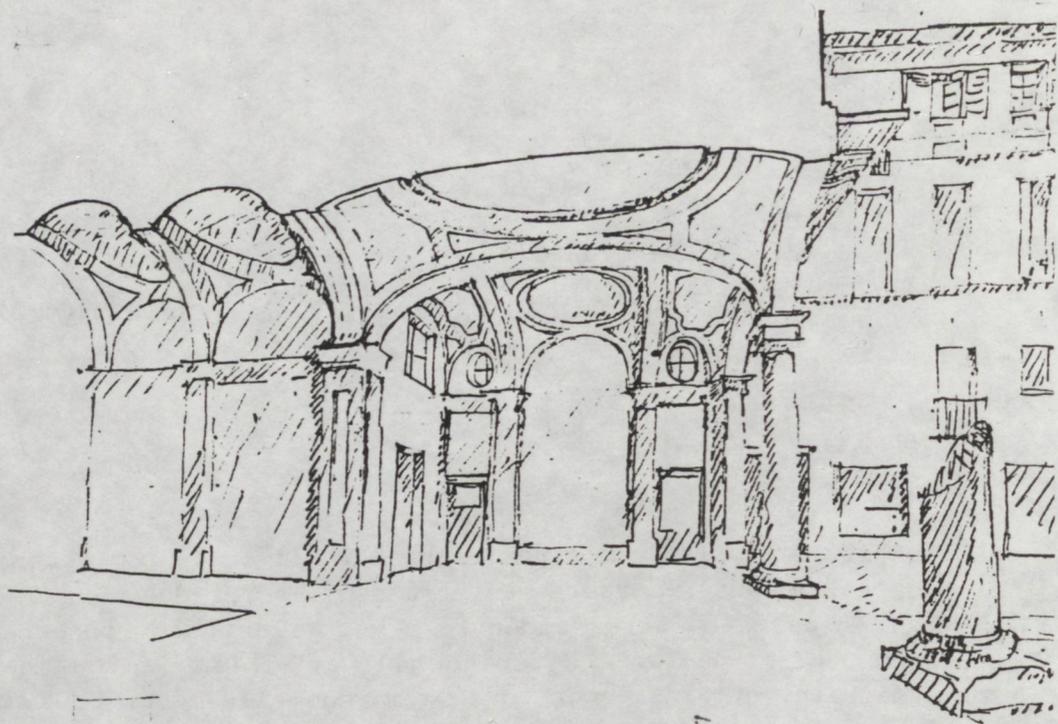
l'atrium couvert du palais turinois

La timidité de Palladio n'a pas cours à Turin où le nom d'atrium flamboie distinctement sous les voûtes qui creusent le rez-de-chaussée des palais, y déploient des géométries sidérales, y gonflent des rondeurs aériennes. L'atrium couvert de Turin dit bien haut qu'il est le tout de la maison, son manifeste, et plus encore que la maison elle-même. Sous la couche du stuc, sous la course aisée des nervures, sa brique recèle le secret des tourbillons qui agitent, on le sait, toute la matière y compris le vide subtil entre les astres. Et si la brique se retient avec pudeur (pas à Costigliole-Saluzzo, ni au palais Ghilini d'Alexandrie où il faut aller en chercher la révélation), déjà les yeux de lumière, ces "occhi a lucello" de Vittone, administrent la preuve expérimentale d'une lumière corpusculaire, agitée des mêmes tourbillons et capable d'exciter les tourbillons cachés dans la brique, habile à se laisser happer par eux pour échanger leurs natures dans une turbulente et universelle gravitation.

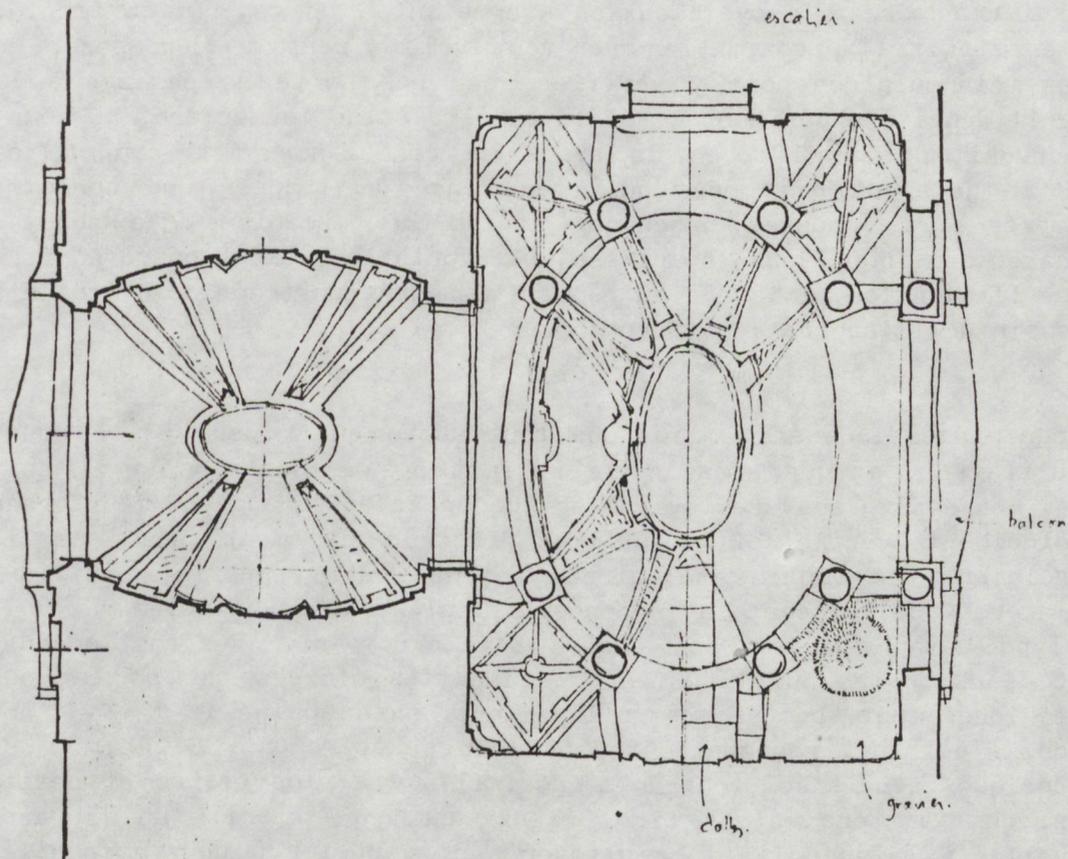
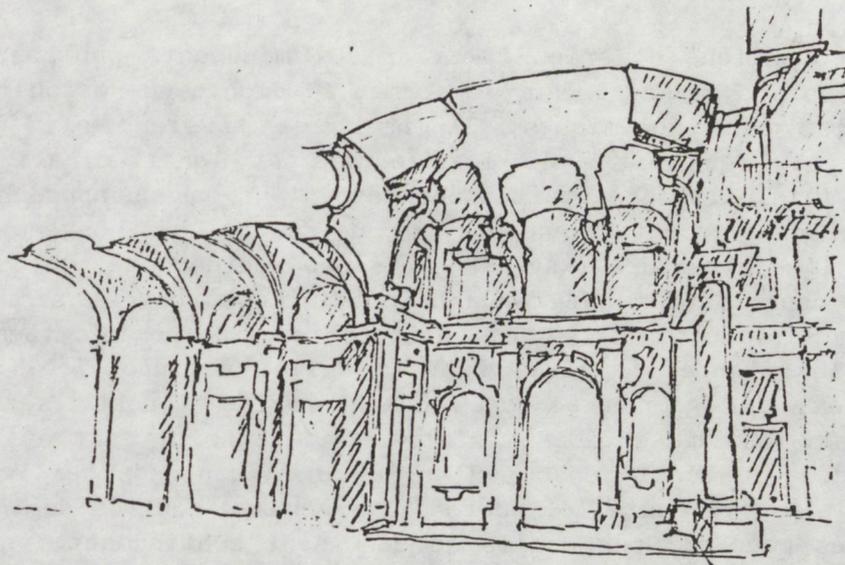
L'atrium couvert de Turin est un monument, le dernier peut être qui puisse concilier dans une unité qui n'a plus sa raison d'être pour bien longtemps, l'univers, la maison à son image, la société dans la maison et dans la ville à la même image, l'individu qui passe et qui sait de quel univers il est la miniscule effigie. Le vieil humanisme près à passer la main s'éblouit dans un ultime accomplissement, certain que si tous ses possibles n'ont pas été épuisés, il peut d'un coup livrer à foison un surcroît d'images, de symboles, de formes, des machines spatiales et lumineuses comme de longtemps on n'en fera plus, surtout dans des habitations (ce palais turinois n'est qu'un immeuble collectif, vous le savez).



Répertoire des voûtes planteriennes.



Plan et coupe de l'atrium du 53 via Garibaldi.
L'atrium est redoublé avec une superbe
variation de la voûte, pour former avec
l'escalier trois unités d'espace monumentales
en ligne.



TURIN
 20 Via Sta Teresa.
 0 5 10 M.
 16 Aout. 1984.

Relevé du 20 via Sta Teresa (en haut), avec l'alternance d'un ovale en long (tronqué) et d'un ovale en largeur, flottant dans la salle rectangulaire. Coupe du 5 via Bligny.

Ce monument domestique n'a rien à envier aux monuments publics, il lui faut la fine pointe du savoir sur la forme, il plonge euphoriquement dans les débats les plus polémiques. S'agit-il de révéler enfin l'espace universel - celui qui est à la fois centré et longitudinal, que les Anciens dont l'intelligence était incomplète n'ont pas pu approcher, mais que Brunelleschi promettait depuis la naissance du nouveau langage classique de l'architecture ? Avec une aisance confondante, chaque palais accomplit la conciliation qui tardait indéfiniment, chaque atrium tient la promesse qui soulevait encore d'inquiétude Borromini. Les traits typiques de la rotonde s'appliquent à la salle rectangulaire. Le temps des démontages, des grands écorchés démonstratifs a porté ses fruits, surabondamment. Les dissections magistrales de Guarini sont à portée de la main, le dôme de San Lorenzo à l'angle de la contrada del Palazzo di Città et de la piazza Castello, où tous les schémas centrés de l'histoire sont convoqués pour montrer qu'ils se déduisent continûment les uns des autres par affinité alors que leur éloignement culturel les déchire (la voûte en étoile de la mosquée de Cordoue et les lanternes gothiques de Milan et de Sienne). Le dôme du St Suaire tout proche, où la mathématique confine plus encore au merveilleux en s'arrêtant à une opération simple, puisqu'elle fait l'approximation que tout volume peut se décomposer en facettes triangulaires pour y vérifier, par une sorte de passage à la limite, l'identité expérimentale de la lumière et de la matière. Du coup, sans nervosité, sans hâte, mais avec une conscience mure capable de retenir le jugement des modes qui a commencé de frapper, se consomme porte après porte poussée, à chaque atrium, le mécanisme des schémas spatiaux et son inépuisable souplesse qui depuis le grand Léonard s'offre à guider l'invention, laissant au repos l'imagination (capriccio) qui n'a plus besoin de l'inspiration (furor) pour l'agiter.

Ce baroque domestique sait mieux que tout autre qu'il peut aller aussi loin qu'il veut, et que rien ne le retient aussi longtemps qu'il sait formuler des hypothèses. Les ovales se succèdent en échangeant leur grand axe; coïncident avec le coffre mural ou flottent librement dans la salle rectangulaire. Les voûtes stellaires varient leur géométrie, oscillant entre la croix de Malte et la carapace articulée, où Cavallari-Murat voit un "polype métaphysique". Les coques s'interrompent, se fractionnent, perdent leurs angles où s'ajustent des lunettes biaisées par où le jour transite longuement. Les figures s'inversent, ont à peine le temps d'une allusion, s'éliident, recommencent plus loin et autrement. Le plaisir de la rhétorique gagne à soi tout un monde : il n'y a plus grands et petits maîtres, un Vittone s'en tire mieux qu'un Alfieri; un Juvarra s'émerveille à laisser la plume glisser sur le papier à dessin (quelles scénographies !), il suscite d'autres Juvarra ; un Plantery conjugue métriquement ce dérivé des voûtes stellaires guariniennes qu'est la voûte plantérienne, il est suivi par d'autres Plantery, d'autres Vittone qui exercent une liberté venue de l'Histoire, plus grande que les modes, qu'ils voudraient bien inépuisable et qui est comptée. Après le palais Ghilini (1736) Alfieri a changé de camp. Les Lumières imposeront des dogmes à l'architecture en lui parlant de la liberté que garantissent les lois. Après le passage de l'administration napoléonienne, l'atrium couvert a disparu du palais turinois mué en immeuble de rapport ou en maison bourgeoise.

Quelques atriums couverts dans le Recueil

Elémentaire de Neufforge

(1760 et 1761)

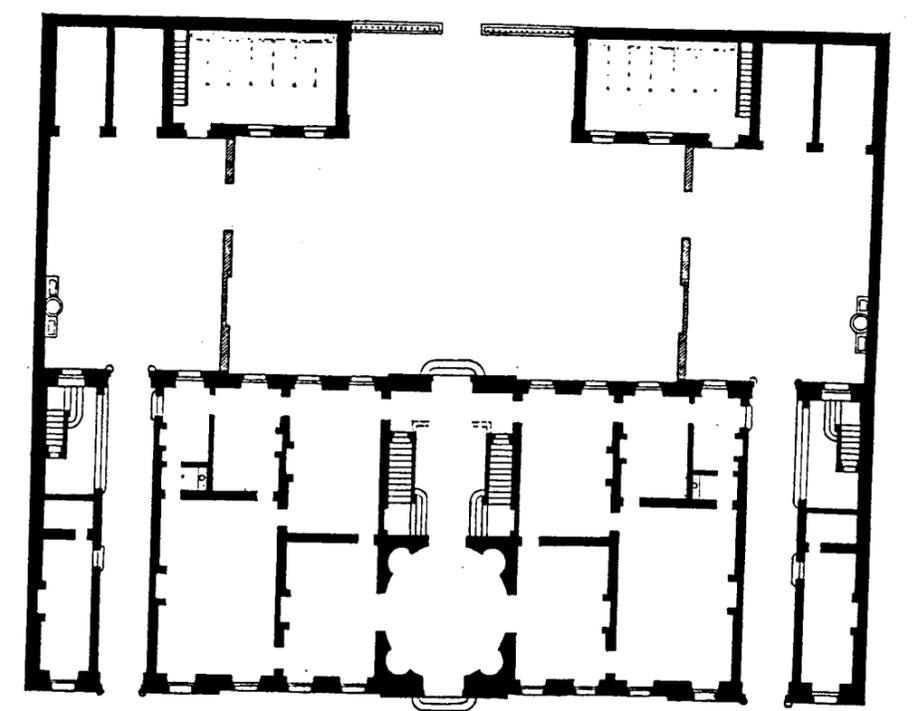
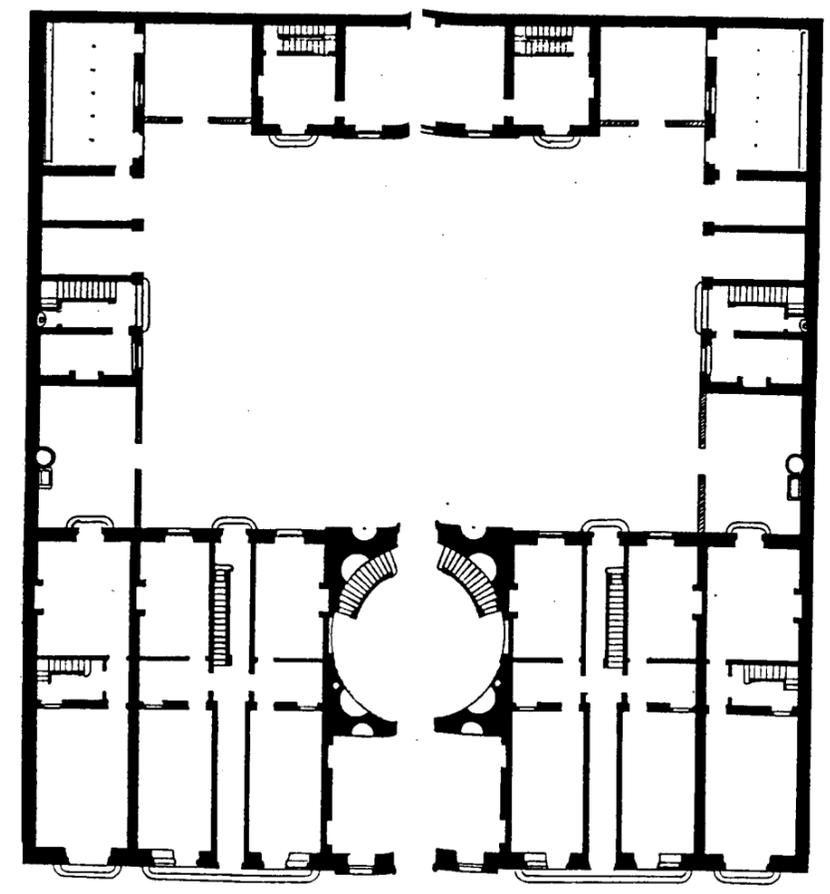
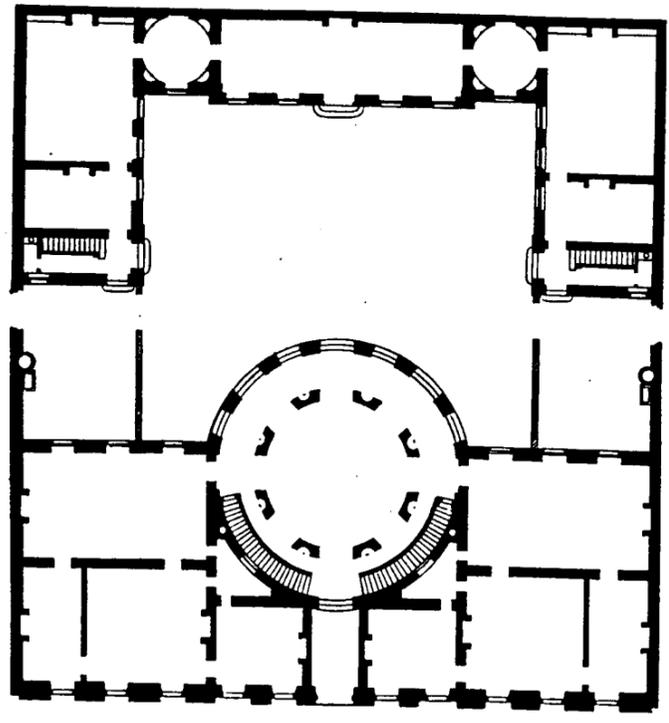
Pour des immeubles d'assez grande taille, de 10 à 24 toises (20 à 48 m) de façade, Neufforge propose plusieurs fois une distribution par atrium couvert. Sous le vocable de "vestibule", distinct de "passage" ou "passage de voiture" qui désigne un corridor allongé, il dispose des salles de 6 x 8,50 m jusqu'à 14 m de diamètre qui semblent mieux en proportion avec la taille et la complexité de ces immeubles. Au delà de 17 toises (34 m), la présence de l'atrium couvert accompagne un processus de subdivision qui fait de l'immeuble la somme de trois corps de logis élémentaires, et rend compte du besoin de fédérer ceux-ci (qui ont chacun leur "passage" d'accès particulier) en une unité que la monumentalité de l'atrium permet de célébrer. Mais, pour une taille moindre (de 10 à 14 toises), l'atrium déjà identifie le grand immeuble, qui est saisi à travers une figure qui permet d'en composer les parties. Neufforge donne à l'atrium la forme d'un exèdre (2 fois), de la rotonde complète (2 fois), d'un rectangle à pans coupés (où trouvent place des niches), d'un rectangle simple (mais alors le rapprochement de niches et de portes en marque vigoureusement les angles), ou enfin d'une salle à quatre colonnes. L'espace en est articulé savamment, avec une faveur pour le dédoublement (le grand exèdre ou la grande rotonde sont ceinturés d'un déambulatoire, nommé "portique", où glissent de longs escaliers) et le dédoublement (l'atrium répète alors la cage d'escalier dans un binôme dont Neufforge essaye d'échanger les termes : rotonde ici, là salle rectangulaire).

Des dates de 1760 et 1761 quand sont livrés les volumes 3 et 4 du "Recueil Elémentaire d'Architecture" où figurent ces atriums, doivent être rapprochées la réédition du recueil rival de Jombert, 1764, et les premières réalisations d'immeubles parisiens de plus de sept baies de façade (c. à d. 1770 et mieux encore 1780). Le Jombert de 1764 identique à quelques rares désignations près à celui de 1728 montre une permanence des modes d'habiter plus proche presque du Le Muet de 1626 que de la rupture qui est prête à s'accomplir et qui tarde encore (ce sera l'oeuvre grosso modo du règne de Louis XVI et plus encore des années immédiatement pré-révolutionnaires). A l'évidence, Neufforge anticipe, lui, cette coupure à venir, en étendant le domaine de la maison sur rue au delà de la limite fatidique des 63 pieds (env. 19 m) que Jombert accomode encore de 9 baies étriquées, persuadé que le saut vers la maison en fond de cour (ou le petit hôtel) aurait déjà du être fait depuis longtemps (il commence chez lui à 36 pieds).

L'atrium couvert dans les planches du recueil élémentaire de Neufforge (1760 et 1761), dessins remis à la même échelle.



0 5 10M



Il ne s'agit pas ici d'aller au fond de ce débat, si ce n'est pour reconnaître à Neufforge le rôle d'un explorateur des formes bâties, ou plus exactement d'un rhétoricien qui fait fonctionner, quasi mécaniquement, un art de la composition. D'une certaine manière il offre des canevas improbables au moment même où il les rend publics, mais qui ont pu permettre de réagir ensuite plus rapidement et de façon plus cohérente à une transformation en profondeur des types d'habitation. C'est le sens du sobriquet de "Vignole du style Louis XVI" qui lui fut accolé. Sans doute visait-on aussi la quantité : Neufforge livre assidûment un volume tous les ans ou tous les deux ans pendant onze ans, soient 600 planches en huit volumes (1757 à 1768), rapidement augmentées d'un supplément de 300 autres (1772 à 1780). Une telle prolixité - après tout Jombert se contentait de 150 planches - modifie réellement le genre du "manuel". Il n'est plus question de réguler, d'affiner le choix des bonnes dispositions. Neufforge ne peut s'empêcher d'innover ou plutôt, traitant de tout, de trouver à tout un traitement nouveau. Son recueil se prête à un jeu inépuisable : celui des parallèles qui consiste à montrer qu'il a eu l'idée d'un édifice bien avant qu'un autre architecte ne s'en attribue la primeur en le réalisant. Il a l'idée de transformer la basilique en temple péripète avant Vignon à la Madeleine, l'idée d'inscrire un théâtre dans un temple avant de Wailly à l'Odéon, l'idée de remplacer le mur qui clôture la cour d'honneur de l'hôtel parisien sur le devant par une colonnade avant Peyre à l'Hotel de Condé. Si ces trois exemples ont en commun l'obsession de la colonne, c'est parce que Neufforge, en suivant J.Fr. Blondel, a fait très tôt le choix de la pureté "grecque" en généralisant le langage formel de Gabriel. D'où la faveur de l'Académie, le pillage en règle de ses planches par ses contemporains, auquel Neufforge consent de bon gré pour avoir dirigé une école dont le matériel pédagogique de base était bien sûr la série des planches du recueil. C'est à ce prix qu'on peut prétendre devenir l'un des acteurs du passage du Rococo au Néo-Classicisme.

A cette direction tracée avec fermeté s'en superpose une autre, centripète celle-là, qui se comprend mieux si l'on se souvient que Neufforge est d'origine belge (il est né en 1714 à 20 km au sud de Liège, à Comblain-au-Pont). Il n'ignore pas ce qu'on peut appeler les formes périphériques à la culture française : il connaît bien l'Angleterre des frères Adam, il accuse un penchant pour l'Italie du XVI^e s qui dépasse les sympathies militantes de certains pour réveiller, par ex., la vieille polémique entre plan centré et plan basilical (il aime juxtaposer basilique et rotonde dans une difficile unité). Il raffolle, justement, du palais italien du XVI^e s. S'il a gravé des dessins de Le Roy à peine rentré de Grèce (pour qu'ils soient publiés en 1758), il ne serait pas bien difficile de le montrer familier de la dislocation des schémas spatiaux qui s'accomplit à Rome autour de Piranèse.

Pour quel résultat ? Emil Kaufmann s'est laissé fasciner par le "zèle fanatique" de Neufforge au point de ne pouvoir comprimer son admiration pour cet énergumène de l'invention. Il touche pourtant du doigt le "manque frappant de proportion" dont Neufforge ne se corrige pas pour le valoriser comme "un moyen légitime pour créer un effet artistique". Il paraît même que les planches d'ornement de Neufforge ont du fantastique et un peu du style de Delafosse. Alan Braham l'entend d'une autre oreille : la Nouvelle Iconologie Historique de Delafosse a trop de piquant pour ne pas donner "la plus amusante répartie" à Neufforge dont le manque de discernement n'est plus à prouver. Sans doute ses contemporains lui prêtaient le mérite de s'offrir au plagiat. A la vérité, "il a beau avoir été une utile source élémentaire, son lourd style flamand n'a rien de commun avec l'élégance visuelle de l'art du XVIIIe s., et l'oeuvre des architectes plus jeunes n'est pas plus enfermée dans les planches sans grâce de Neufforge que l'église Ste-Genevière dans les écrits de Laugier" (on sait que Braham a la dent dure contre Laugier).

RECONSTITUTION D'UNE CARRIERE

Le choix des planches de Neufforge a été fait grace aux reproductions qu'en donne

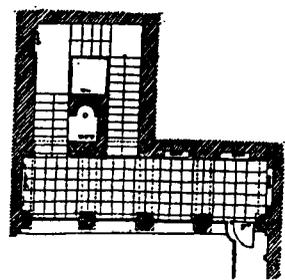
P.Céleste (ss. la direction de), D.Blanc et J.Ch.Meyer Eléments pour une documentation générale de l'Architecture Domestique, ADROS-UP3, Versailles, s.d.

Les éléments d'appréciations de Neufforge proviennent de :

Hautecoeur, Histoire de l'Architecture Classique en France, t. IV, Picard, Paris 1952 (voir index)

Kaufmann, L'Architecture du Siècle des Lumières, éd. orig. 1955, trad. frcse Julliard, Paris 1963 (voir l'index)

Braham, The architecture of the french enlightenment Thames and Hudson, Londres 1980 (voir index).



UN IMMEUBLE A STRUCTURE COMPLEXE

12 piazza Emanuele Filiberto

L'immeuble situé à l'angle de l'actuelle piazza Emanuele Filiberto et de la via delle Orfane est remarquable au plan des rapports qu'il établit avec la ville, comme à celui de son organisation interne. Il instruit du mode d'insertion d'un édifice privé au point où la ville urbanise ses anciennes limites - en l'occurrence son système de fortification (murs, bastions et fossés) auquel s'est substitué un boulevard.

C'est un cas exemplaire relevant d'une "mécanique" de croissance commune aux villes européennes, par contre son inscription particulière au sein de Turin obéit à des règles locales et historiques spécifiques. En effet ce lotissement d'un site d'enceintes s'est effectué pendant la première moitié du XIXe s. alors qu'en cette partie de Turin la limite n'avait pas bougé depuis les premiers tracés romains, mais s'était seulement transformée : le mur antique (dont ici aucune trace ne subsiste) avait laissé place au XVe et XVIe s. à des bastions protégés par une ceinture de fossés, puis à la fin du XVIIe s. à une double rangée de bastions quand les fossés furent comblés. C'est sur cette limite confirmée depuis plus d'un millénaire et demi que fut édifié en 1845 cet immeuble.

A un tel acte non seulement est attachée une valeur symbolique de débordement de ce qui enfreignait depuis "toujours" l'extension de la ville mais encore d'importants travaux publics. Bref nous sommes là devant un cas d'articulation d'un projet édilitaire et d'une opération privée. Cet immeuble appartient à un îlot bordé - côté ville, par une place située sur l'ancienne plate-forme d'un bastion (cette place fait encore aujourd'hui figure de marge résiduelle) - côté faubourg, en contre-bas, par un boulevard dont la rectitude est venue corriger la ligne brisée du pied taluté des bastions.

Cet immeuble est également un bon exemple d'un mode d'occupation de parcelle où cohabitent des logements destinés à un large éventail de catégories sociales (du bourgeois aisé à l'homme de peine) et des activités commerciales (boutiques et entrepôts). En cela il appartient à un genre d'édifice privé, là encore, commun aux villes européennes, mais il est également représentatif de l'évolution au début du XIXe s. d'un type d'immeuble dont cette recherche tend à dégager les caractères.

Le choix de cet échantillon d'analyse s'est tout d'abord fait au hasard des observations menées sur l'ensemble de la ville. Qui emprunte ses escaliers, traverse sa cour et se perd dans le dédale de ses caves est saisi peu à peu par l'étonnement que suscite la complexité de sa structure.

L'immeuble n'est pas à proprement parler beau comme peuvent l'être ceux construits autour de la "piazza Susina". On évitera à son endroit les qualificatifs attachés aux chefs-d'oeuvre de l'architecture. Certes, il est le fruit d'un dessin précis de facture néoclassique, mais, par maints aspects, le mauvais goût, le faux semblant, l'esbrouffe chic petite bourgeoisie, le pittoresque un peu sale des choses trop vite vieilles, avertissent le curieux qu'il a là affaire à un immeuble bien ordinaire. Ce qui étonne c'est la capacité de cette imposante masse bâtie qui ne développe pas moins de 17 fenêtres sur la place, à condenser en une parcelle autant de choses ordinaires. C'est encore et surtout, les quatre étages superposés de ses caves voûtées. C'est un labyrinthe d'autant plus surprenant que le bâtiment auquel il donne assise répond à une stricte géométrie orthogonale. Je dis "quatre niveaux", je m'aventure, en fait je n'ai jamais trop su où je me situais, et quand j'ai pu obtenir le plan du rez-de-chaussée je n'ai pas pu pour autant reconstituer celui de ses sous-sols.

Le hasard, l'étonnement ont laissé place à la curiosité de regarder plus attentivement les plans de Turin et ceux conservés aux archives municipales (1) où l'on peut consulter les documents de la demande de permis de construire déposés en octobre 1845 sous la forme de dessins au trait figurant les façades sur rue et le rez-de-chaussée. On y apprend que Ardy Ludovicio fut le premier propriétaire et maître d'ouvrage de cet immeuble dont Panyza Barnado était l'architecte. Hélas l'absence de plans d'étage, de coupe et de renseignements concernant les caves, ne permet pas de comprendre à partir de documents anciens la structure projetée de l'ensemble de cet édifice. Le dessin des façades est admirable mais ne dit rien des matériaux utilisés. En fait la façade est en plâtre coloré d'ocre.

L'ILOT COMME OPERATEUR DU FRANCHISSEMENT DES LIMITES DE CROISSANCE

C'est à la comparaison des plans turinois que se saisit mieux la situation particulière de l'îlot auquel appartient cet immeuble pris entre la limite de la ville de fondation romaine et le boulevard. Celui-ci apparaît sur le plan de 1827 réédité par les Archives Historiques de la ville de Turin (2).

La ville au nord-est et à l'est a vu longtemps ses possibilités d'extension arrêtées par la Dora, rivière qui se jette dans le Pô en aval de Turin. Franchir cette barrière naturelle a demandé un imposant dispositif. Celui-ci se compose d'une première place carrée retaillée dans le tissu dense, "Porta d'Italia", dominant une seconde place, vaste et octogonale de plus de 200 mètres d'ouverture. Là se tient un important marché permanent. On verra que la proximité de ce marché aux portes de la ville a influencé l'occupation de notre immeuble. La place octogonale est traversée sur son axe parallèle aux anciennes enceintes par le boulevard, et sur son axe perpendiculaire, prolongeant la rue longeant l'Hôtel de Ville par une voie fuyant vers la plaine après avoir organisé de part et d'autre de la rivière le développement du vieux bourg de la Dora.

Cet îlot assure donc diverses articulations :

- d'un côté il réalise deux des façades de la place octogonale, pièce majeure du dispositif de franchissement;
- face à la ville romaine, il dégage devant lui une place résiduelle permettant de réaliser la suture entre ville d'origine et boulevard;
- sur un troisième côté, la via delle Orfane, il poursuit le maillage des extensions du XVIIe s. réalisées autour de la piazza Susina;
- côté faubourg, il participe à la composition générale des boulevards larges, longs et rectilignes encadrant en un rectangle presque parfait les cinq quartiers centraux de la ville, (Turin a le sens du grand, de la démesure même, ses boulevards ne font pas moins de trois kilomètres d'un seul trait).

Comme l'îlot se situe sur la rupture de pente, à l'emplacement des anciens talus des bastions, on comprend mieux la présence de la multiplication des sous-sols. Celle-ci n'est pas due à une escavation mais plus à une construction à flanc de "coteau", c'est un soutènement. D'ailleurs ce phénomène ne fait que reprendre celui qui s'est déroulé de l'autre côté de la place Emanuele Filiberto au pied de la limite du vieux mur romain. Là, au tout début du XIXe s. il y avait encore les glacières de la ville, vastes citernes cylindriques et voûtées, enfouies dans la fraîcheur de la terre à l'abri des variations de température. Sur la parcelle allongée occupée par les glacières et dédoublant l'ultime îlot urbanisé, fut dressée lors du franchissement des limites de croissance une façade presque sans épaisseur donnant une forme plus régulière à la place Emanuele Filiberto. Il existe en particulier un escalier extraordinaire, accessible par une salle voûtée côté place. Il se développe sur un plan ovale autour d'un vide délimité par des colonnes, il semble se frayer un chemin vers la lumière et vers la rue opposée située plus haut. En ce point, la ville bascule vers la Dora selon l'étagement des fortifications. Les constructions au sein d'elles-mêmes conservent la trace de la succession des terrassements.

L'IMMEUBLE COMME STRUCTURE ET SUBSTRUCTURE COMPLEXES

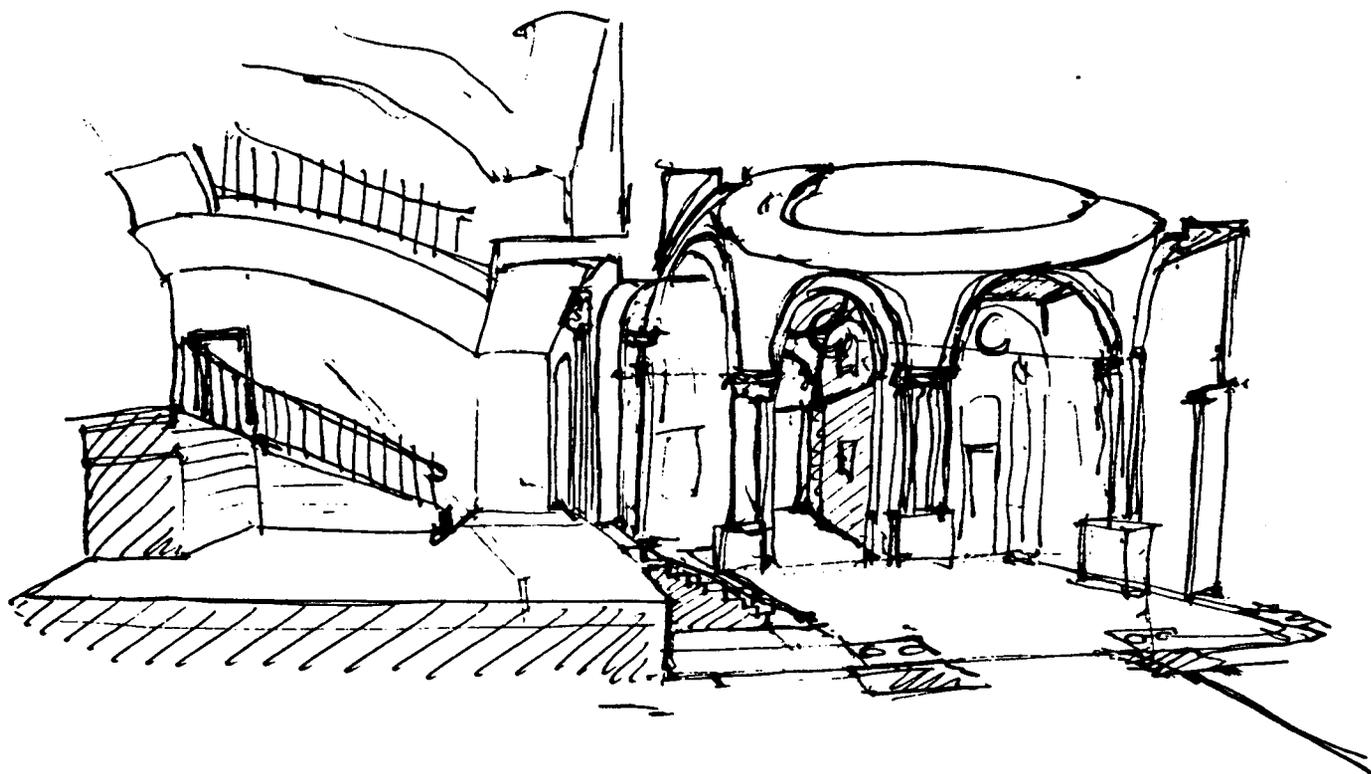
Vu de la piazza Emanuele Filiberto l'immeuble s'impose par sa masse, ses cinquante mètres de façade développés sur dix-sept fenêtres. Un puissant socle à bossages embrasse le rez-de-chaussée et l'entre-sol. Il soutient quatre étages décomposés en deux ordres colossaux à pilastres (respectivement toscans et ioniques) et couvrant chacun deux étages. La corniche également de forte saillie, que souligne une frise à rinceaux, sépare la façade de la toiture où s'ouvre une série de fenêtres à lucarne.

La composition de la façade répète la disposition en chevron si caractéristique des immeubles turinois, et reprend même le balcon d'angle du bel-étage faisant une sorte d'échauguette à plate-forme contrôlant la croisée des rues. Corniches, consoles, frontons, toute cette modération et ce décor classisant dessinent cet immeuble selon les canons bien établis à Turin de l'ordonnement global des rues. Voilà une architecture dont la prestance s'inscrit dans le projet de respectabilité et de prestige de la capitale du royaume de Savoie, projet ici que l'ébrèchement des motifs de plâtre met quelque peu à mal. L'homogénéité de la façade ne laisse rien deviner de l'occupation plus complexe de la parcelle.

Sur la place s'ouvrent deux portes en plein centre, flanquées de part et d'autre d'une porte plus petite surmontée d'un oculus. Quoiqu'en tous points semblables les deux portes ne distribuent pas les mêmes lieux. Ceux-ci s'opposent, l'un est un "androne" où transparait le désir de parade et de richesse, l'autre un passage, encore digne, mais au seuil de la pauvreté. L'androne est un arrangement savant d'unités spatiales qui ici se compose depuis la porte donnant sur la rue :

- d'une première unité perçant dans toute leur hauteur le rez-de-chaussée et l'entresol, large de la dimension de l'ouverture sur rue augmentée de l'épaisseur des pieds droits encadrant la porte, il se décompose en deux sous-unités - l'une de plan légèrement trapézoïdal, c'est l'espace de rabattement des ouvrants de la porte - l'autre de plan carré est voûtée d'une calotte sphérique sur pendentif;
- d'une salle rectangulaire voûtée d'une calotte ovoïde soutenue par six arcs appuyés sur six groupes de colonnes jumelées les arcs aux angles sans tympan dégagent quatre sous-espaces où s'ouvrent portes et fenêtres.

Ce schéma est savant et confère à cet androne un caractère aérien desservi cependant par un badigeon clinquant, bleu et ocre jaune. On aura reconnu que le ciel azuré de la voûte semble porté par une façon de dorure.

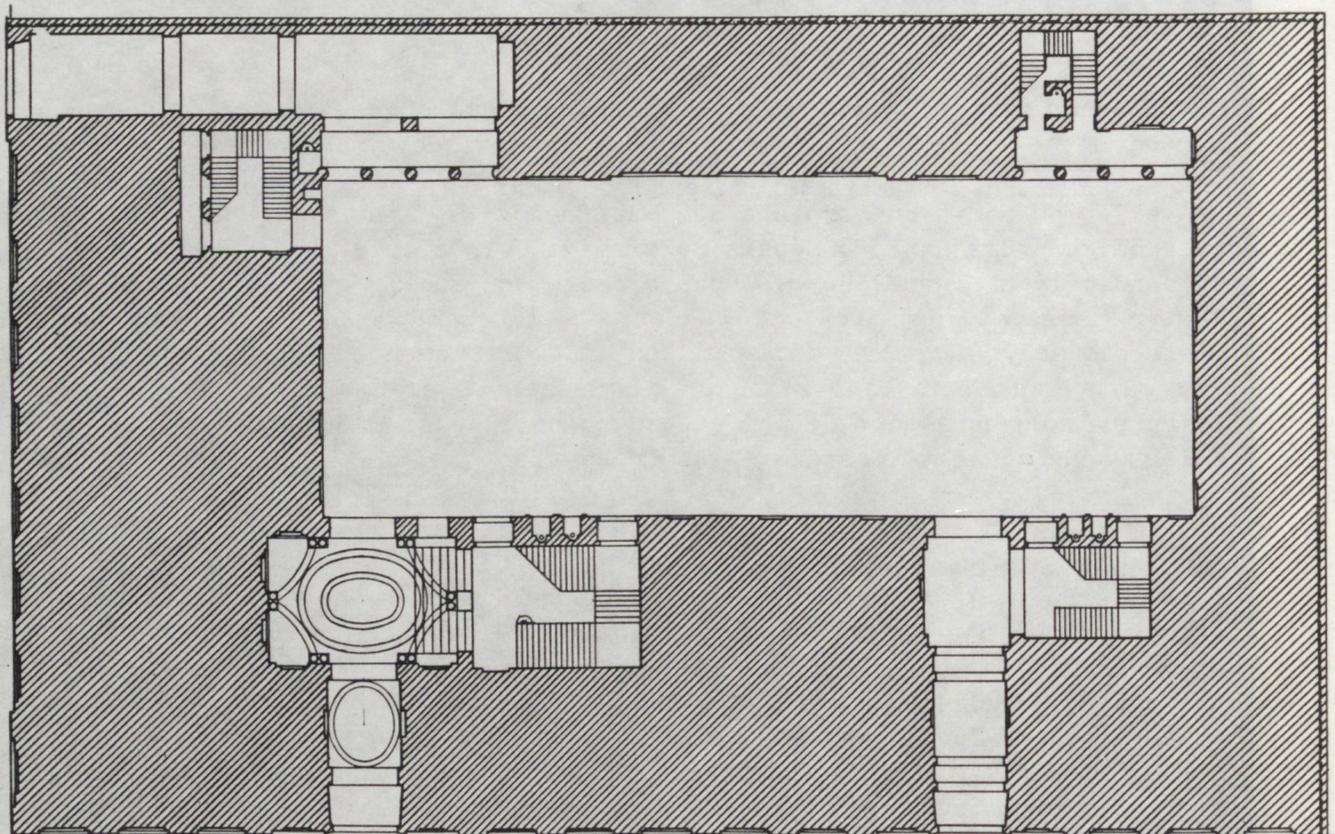


La salle sur un petit côté donne accès, après avoir gravi huit marches, à la cage d'escalier : un monument dont chaque volée, à l'intrados tendu, s'appuie sur un des murs de la cage, ménageant ainsi un vide central. L'escalier ne monte que trois étages au dessus de l'entresol. Les portes palières se protègent d'un épais matelas de cuir clouté.

Le grand côté de l'androne débouche directement sur la cour.

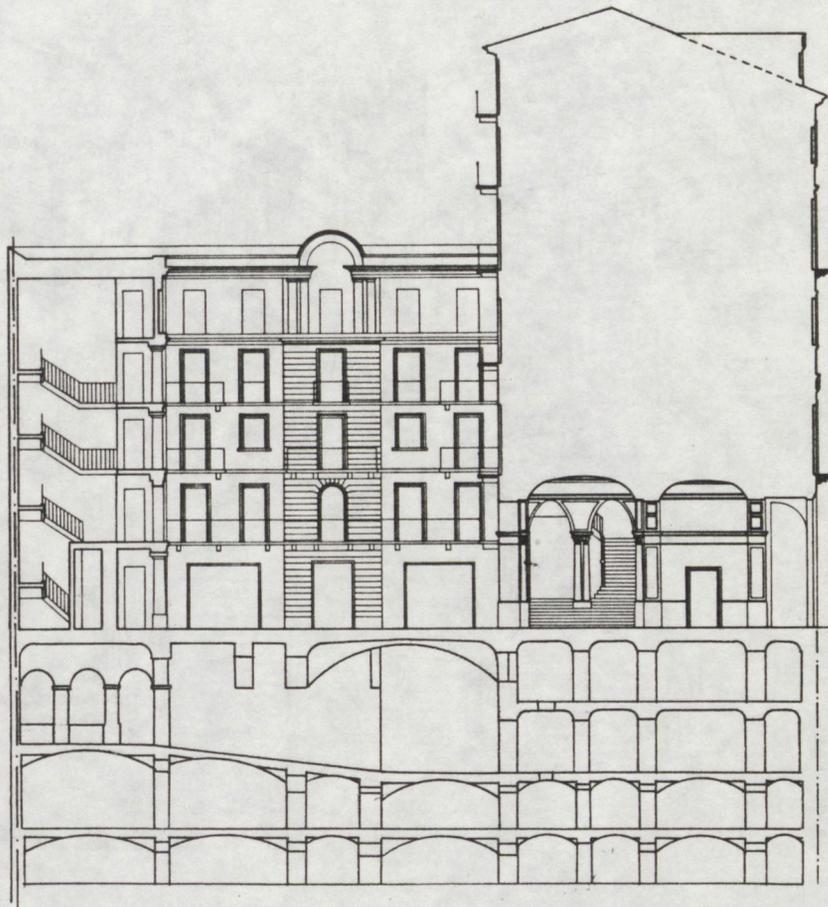
L'autre passage, n'est qu'une réduction du schéma, sans décor et sans fausse dorure, mais il intègre les mêmes éléments. Une différence importante cependant le distingue, il dessert l'ensemble des étages de l'immeuble. On aura donc deviné que le moindre décor prévient le visiteur de la moindre qualité des étages supérieurs.

La cour est vaste; c'est une boîte parallélépipédique à ciel couvert. Ses deux côtés, en fond de parcelle sont occupés par un corps de bâtiment faisant retour d'angle, à simple orientation, haut de quatre étages sur rez-de-chaussée mais cependant beaucoup moins élevé que le corps de bâtiment traversant donnant sur la rue. La raison en est simple, la hauteur sous plafond y est sensiblement deux fois plus réduite. La façade est composée, symétrique, légèrement marquée par des avant-corps à fronton triangulaire ou semi-circulaire, elle est bloquée à chaque extrémité par une superposition de galeries à colonnade, d'ordre toscan, presque dorique tant il est archaïque et trappu. L'une des galeries est ouverte et abrite un escalier à volée droite dont l'épais mur d'échiffre se creuse en un réduit, un trou de cabinet à la turque. L'autre galerie est au trois quarts fermée et habitée; s'y devine un trognon d'escalier au plan impossible reliant deux étages. Il y a de bien modestes logements.

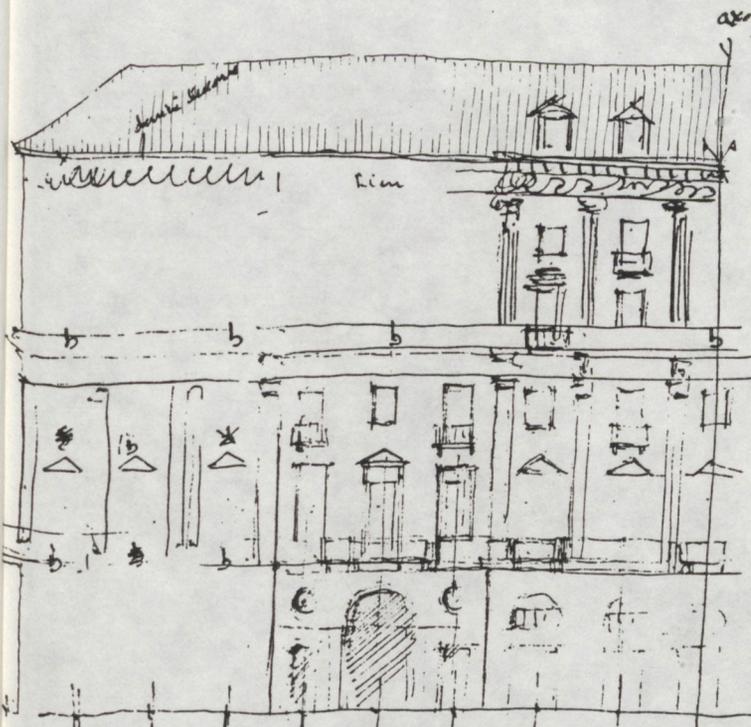


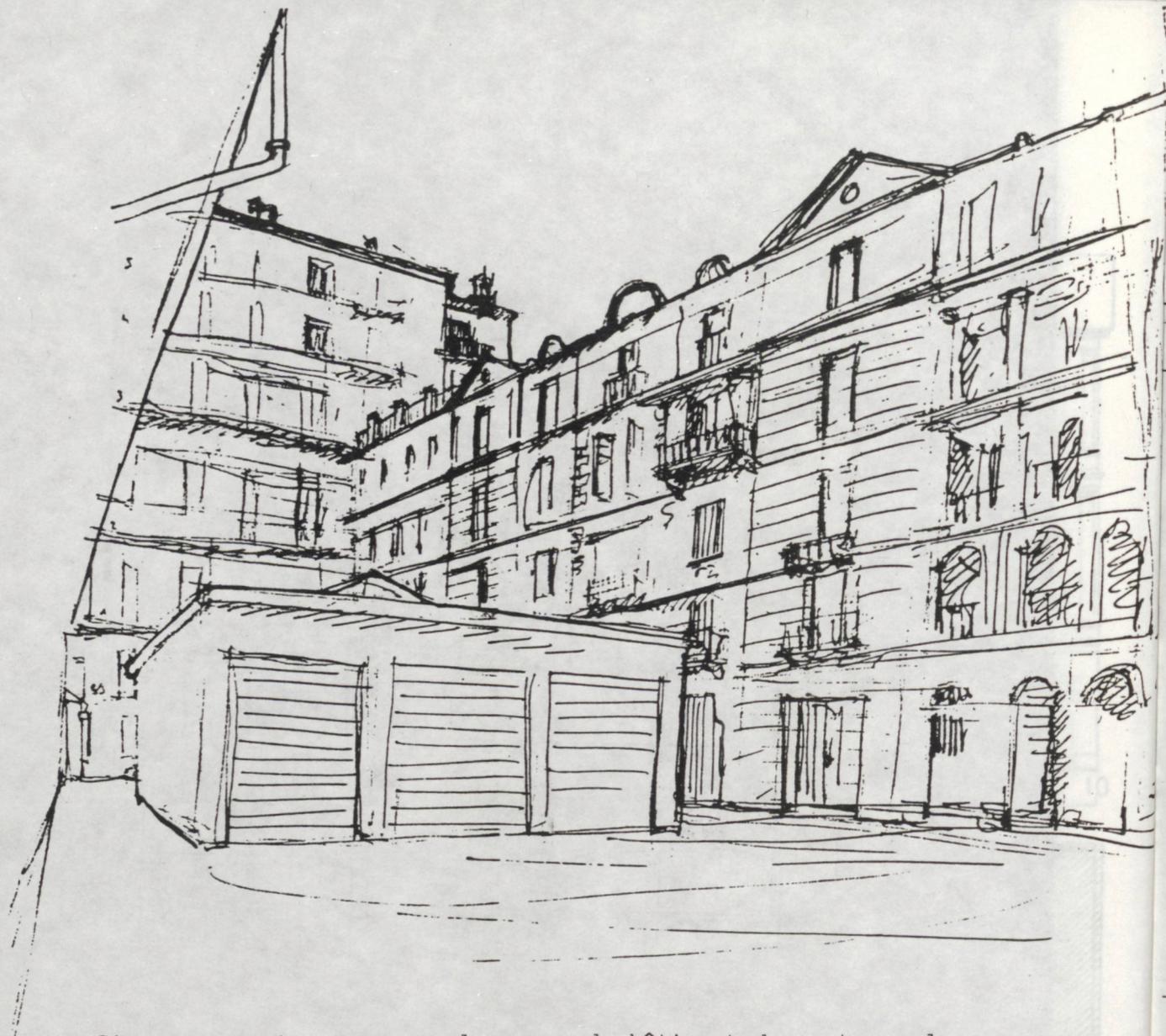
Plan et élévation dessinés (del. J.F. Cabestan) d'après les documents de demande de permis de construire conservés à l'Archivio Edilizio.

La coupe (page de droite) montre en particulier la superposition des nombreux niveaux de caves où sont entreposées marchandises et charrettes du marché quotidien qui se tient sur l'actuelle piazza d'Italia.



piazza Emanuele Filiberto





Si vous vous tournez vers le corps de bâtiment donnant sur la rue, vous découvrez sept étages de balcons ininterrompus dominant la cour, et soutenus par de forts et simples corbeaux de pierre. Pourtant la façade côté rue compte six étages sur rez-de-chaussée (quatre étages principaux, l'entresol et le comble éclairé par des lucarnes). Pourquoi sept ? Cela est dû à la dissymétrie de la toiture dont le versant côté cour s'élève jusqu'à recouvrir sans sa corniche deux niveaux d'habitation.

Cette façade à balcons est la face ancillaire de l'immeuble où toute une kyrielle de constructions légères est venue se loger, cabanons accrochés à la muraille ou verrières donnant aux pièces un espace supplémentaire. Comme la hauteur des trois niveaux au-dessus de l'entresol est considérable, cinq bons mètres sans doute pour le bel étage, et que ces adjonctions adventices sont plus réduites, ne serait-ce que pour laisser au-dessus d'elles un peu d'éclairage, l'oeil ne perçoit pas sept niveaux mais bien dix étages. C'est pour le moins déroutant pour l'observateur non averti que j'étais, ne comprenant pas comment le temps de traverser l'androne, l'immeuble avait doublé ses étages.

Ajoutez à cette surprise le fait que les turinois protègent leurs fenêtres sur cour ainsi que leurs cabanons de balcon par des "draps" de plastique translucide débordant par dessus les garde-corps de serrurerie, modernes, vélums imperméables recouvrant les linges toujours séchant et retenus par un harnachement de ficelles, et vous voilà pris dans l'ébauche vernaculaire d'une oeuvre de Christo.



Il existe encore, accessible de la cour, une autre cage d'escalier distribuant tous les étages et débouchant sur ces balcons. On découvre, en l'empruntant, comment se distribuent les derniers étages. Les balcons deviennent alors des coursives par lesquelles on accède soit à l'arrière des beaux appartements, soit directement aux logements ou aux pièces les plus modestes.

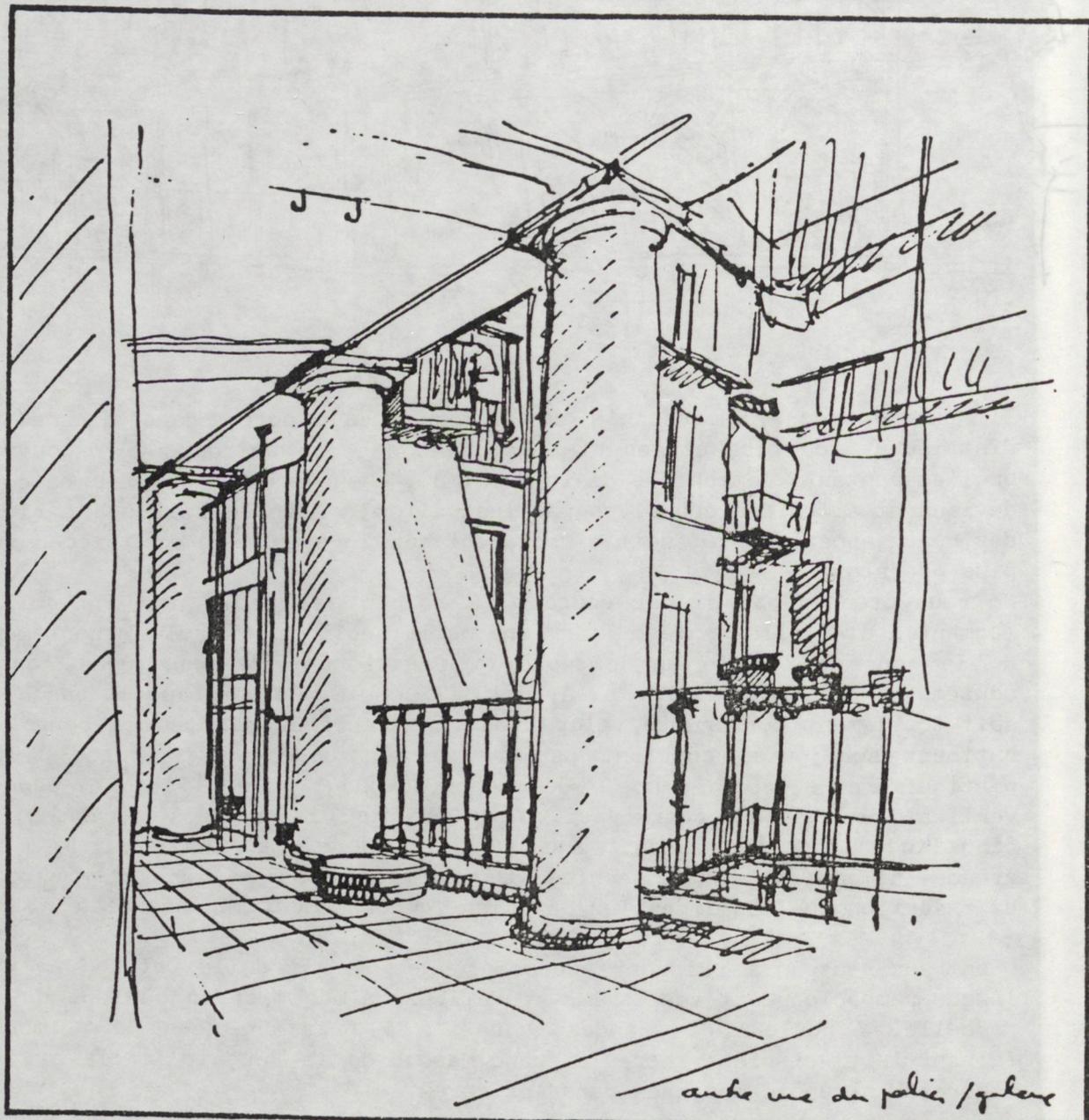
Ne vous étonnez pas si par endroit le balcon est coupé par une grille fermant à clé, elle protège l'arrière ou le seuil de l'ultime appartement de la coursive. Voilà un immeuble bien différent de ceux que l'on a coutume de rencontrer à Paris. A Turin il semble que d'emblée la parcelle soit totalement construite, alors vous ne trouverez pas de ces corps de bâtiment surajoutés comblant peu à peu les cours, mais cette forme particulière de croissance, de densification, sur l'étroit espace vertical des balcons-coursives. Si à Paris un immeuble a généralement cinq fenêtres de façade soit une quinzaine de mètres sur rue, la plus grande dimension des immeubles turinois conduit à des formes de distribution que les immeubles parisiens généralement méconnaissent.

Quant aux sous-sols ils sont accessibles de la via delle Orfane par une longue rampe longeant toutes les fondations du mur mitoyen du fond de la parcelle. Y roulent de grandes charrettes à bras chargées de primeurs faisant le va-et-vient entre le grand marché de la Porta d'Italia et les nombreux entrepôts messagés dans les caves.

C'est un lieu piranésien tenant des catacombes et des prisons, voûté, supporté par de forts piliers. Le badigeon de chaux masque les appareillages de brique et de pierre si bien que les caves semblent avoir été taillées directement dans la craie. Par les jours des grilles des oculi ouverts dans la voûte des planchers on devine sous et sur soi la superposition des étages. Rampes, escaliers, passages aux multiples détours, conduisent au fond de ce trou, jusqu'au sol où j'ai cru reconnaître l'assise des anciens bastions gardant la ville.

NOTES

- (1) Archivio Edilicio (série 1713 B), propriétaire Ardy Ludovicio.
- (2) Città di Torino, deux séries de vues et plans anciens de la ville, Archivio Storico, Turin, 1983.



autre vue du palier / galerie

autre vue de
palier en gal
12 piazza Fil

PARIS--TURIN

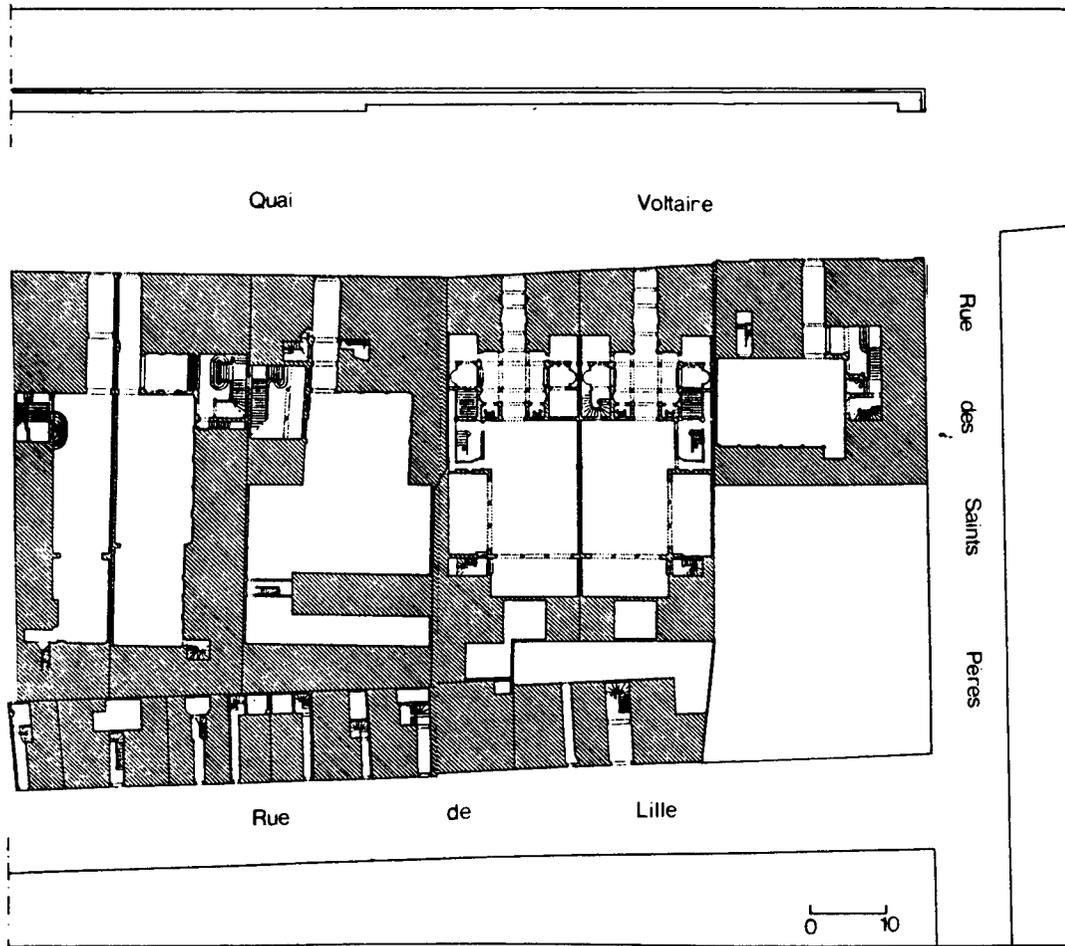
Pour prendre la juste mesure de l'originalité de l'exemple turinois, ou tout au moins pour l'évaluer avec plus de recul, l'exercice comparatif nous est apparu comme un moyen privilégié. Mettre en parallèle deux lotissements contemporains dans deux capitales de l'Europe permettait d'en révéler les caractéristiques propres, tant urbanistiques qu'architecturales. Paris était pour nous l'exemple le plus accessible; laissant de côté les fragments dominés par "l'embellissement", comme ceux de la place des Vosges et de la place Dauphine, nous avons choisi un quartier qui, sur les terrains presque vierges de la rive gauche de la Seine, participe à l'agrandissement de la ville, proche en cela des extensions turinoises. Il s'agit du lotissement de l'Hôtel de la Reine Marguerite.

UN CAPRICE ROYAL DEVENU LOTISSEMENT

L'emprise foncière du lotissement de la Reine Margot est celle du grand domaine constitué entre 1606 et 1609 par Marguerite de Valois (1). Première femme d'Henri IV, répudiée en 1599, elle décida quelques années plus tard de s'installer au Faubourg St Germain et laisse à sa mort, en 1615, un hôtel inachevé et 1.300.000 livres de dettes. Les créanciers alors exigent le recouvrement de leur dû, et la propriété est vendue à un consortium de cinq financiers (2).

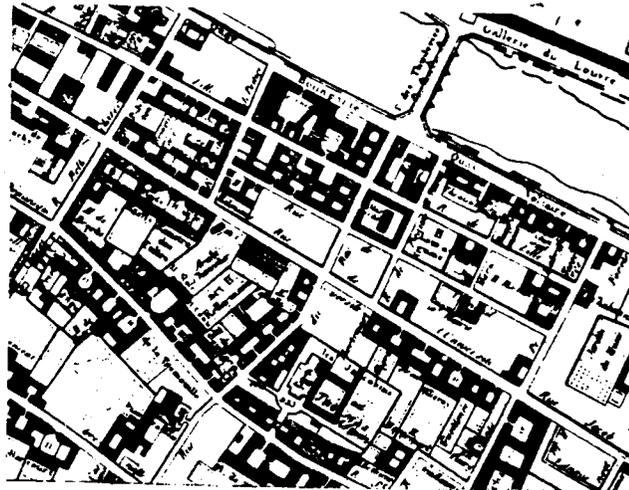
Là commence l'histoire d'un terrain de 16 hectares qui s'étend de la Seine à l'actuelle rue de l'Université, et, d'Est en Ouest, de la rue de Seine au-delà du chemin de Bellechasse (R. de Bellechasse). Les cinq associés font appel à Christophe Gamart, "juré maître-maçon et voyer de l'abbaye de Saint Germain", pour en tracer le plan (3).

Longitudinalement deux rues sont ouvertes : "la grande et première rue dite de Bourbon" (R. de Lille) qui reprend le tracé de l'allée du parc de la Reine, et une autre et grande seconde rue de Verneuil". La largeur des îlots ainsi définis oscille entre 64 et 70 m, atteignant parfois 80m. Transversalement, trois anciens chemins sont régularisés pour former la rue de Valois (R. des Saint Pères), la rue du Bac et la rue de



Plan dressé d'après les fiches parcellaires dessinées par Ph. Vasserot et J.H. Bellanger (1827-1836).

Le lotissement au début du 18e. d'après le "Plan de Paris" dressé par Maire (1808)..



Bellechasse ; la rue de la Petite Seine est prolongée jusqu'au quai (R. Bonaparte); et deux nouvelles voies sont percées, l'une, de Poitiers, entre la rue du Bac et celle de Bellechasse, contrainte par la "grenouillère" à s'interrompre avant les quais et l'autre, de Beaune, prévue à mi-chemin entre la rue du Bac et la rue de Valois, déplacée ensuite vers l'Ouest pour être sur l'axe du futur pont Royal (situé aujourd'hui entre la rue du Bac et la rue de Beaune). Dès lors, les grands îlots qui forment la partie occidentale semblent excentrés, ce que confirme curieusement la limite d'interdiction de bâtir bornée en 1638 qui s'appuie en partie sur la rue du Bac. Le centre du quartier se situe là où va s'édifier le marché, dans le carré que cernent les rues du Bac, Bourbon, de Beaune et de Verneuil.

Parallèlement à cette définition viaire, les associés entreprennent en effet des travaux concernant ce que l'on appellerait aujourd'hui "les équipements". Ils proposent un marché, concédé en 1631, mais dont finalement une seule des quatre halles prévues sera édifiée, requièrent en 1622 la construction d'un pont, l'actuel pont Royal, et engagent en 1632 l'édification du quai et la réalisation d'une pompe pour l'alimentation en eau. Il n'y a cependant dans leur dessein aucun intérêt accordé à l'espace public. Hors du strict nécessaire consacré à la voirie, aucune toise supplémentaire n'est offerte à une place si petite fut-elle; absence qui ne passera pas inaperçue et suscitera, mais en vain, plusieurs projets au cours du XVIIIes. (4). Le souci premier est spéculatif, il faut vendre les lots. Cela, malgré tout ne se fera que lentement, et "le cadre tracé par les associés de 1622 mettra trois quarts de siècle à se remplir" (5).

On y verra s'édifier de riches hôtels particuliers, comme ceux de la Bazinière (F. Mansart 1640) ou de Villette (1660) en bordure de Seine, auxquels se mélangent rue de Lille, par exemple, d'autres plus modestes : "exception faite de très grands édifices, presque tous les hôtels sont loués le plus souvent à des veuves, en général désargentées, à des ménages âgés ou à des jeunes mariés qui, quelques années plus tard, quittent l'endroit pour des rues avoisinantes, tout ce monde étant bien entendu d'excellente naissance et fréquemment apparenté" (6).

L'aristocratie s'est établie dans le faubourg Saint Germain qui dispute alors au Marais sa prépondérance. "C'est dans ce dernier faubourg, le plus grand de tous, que demeurent les gens de qualité et le reste de la noblesse" (7).

Ainsi le roi a remis l'affaire entre les mains des particuliers, leur laissant le soin de l'édification d'un nouveau quartier. Ni l'Etat, ni la ville n'ont jugé nécessaire d'intervenir par quelque biais que ce soit dans cet agrandissement de Paris, témoignant d'une attitude que confirme l'opinion exprimée en 1604 par François Miron, prévôt des marchands, dans une lettre à Sully :

"L'industrie du bâtiment, industrie nourricière par excellence, va mieux quand c'est l'argent des propriétaires ou autres qui la fait marcher, de préférence à celui de la ville ... Plus il y a de bourgeois et d'artisans qui s'engagent dans cette sorte d'affaires, plus il y a de chance, voire même de certitude de tranquillité publique ... La ville doit laisser faire aux particuliers ces grands travaux, sauf à ladite ville à la (les) diriger vers un but d'assainissement ou d'embellissement de Paris en leur imprimant ce caractère d'une blanche et pure honnêteté" (8).

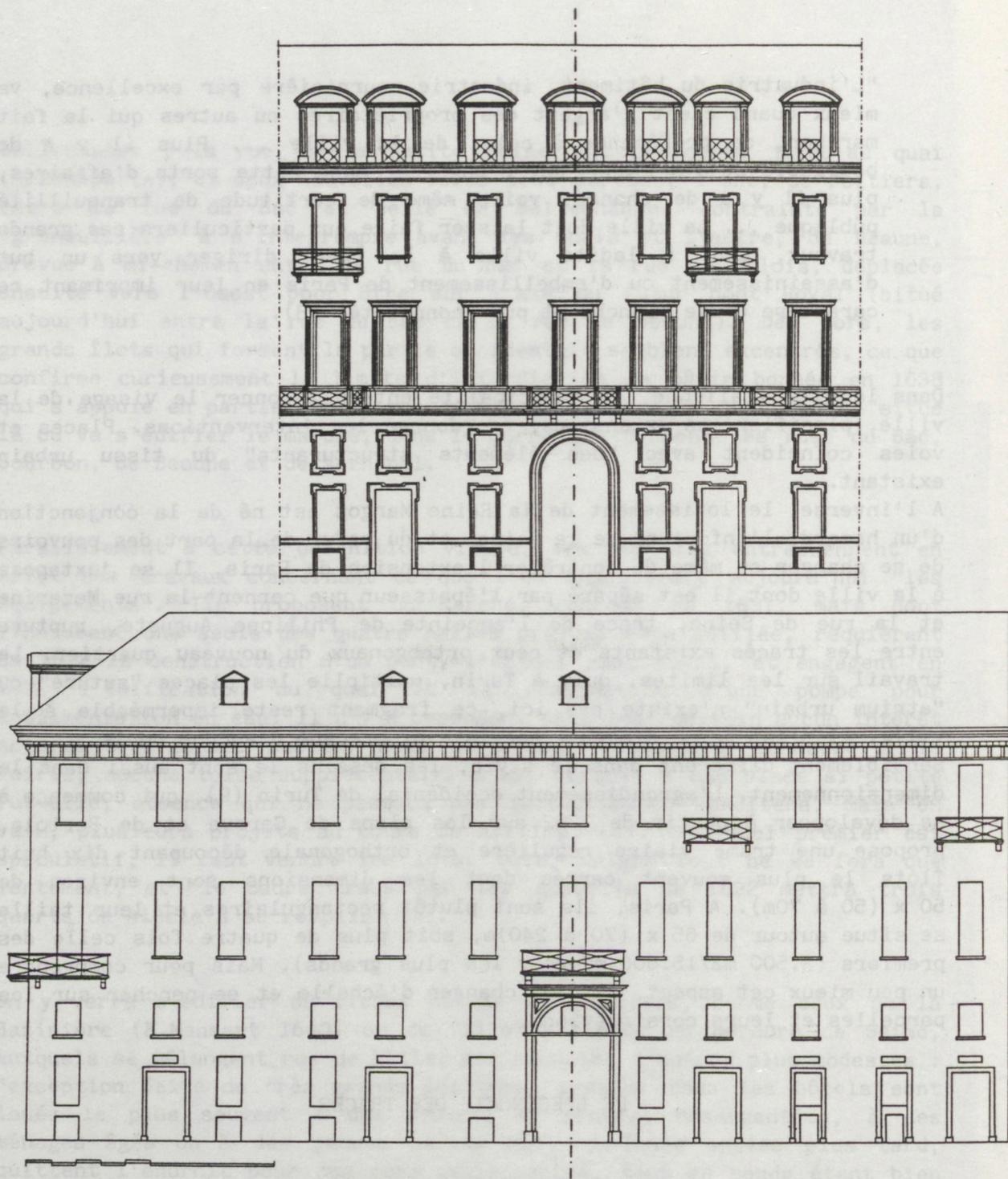
Dans la cité italienne, la municipalité entend façonner le visage de la ville, planifier les extensions, coordonner les interventions. Places et voies coïncident avec "des éléments structurants" du tissu urbain existant.

A l'inverse, le lotissement de la Reine Margot est né de la conjonction d'un hasard, l'infortune de la Reine, et du refus de la part des pouvoirs de se charger ou même de contrôler l'extension de Paris. Il se juxtapose à la ville dont il est séparé par l'épaisseur que cernent la rue Mazarine et la rue de Seine, trace de l'enceinte de Philippe Auguste, rupture entre les tracés existants et ceux orthogonaux du nouveau quartier. Le travail sur les limites, qui, à Turin, multiplie les places "suture" ou "atrium urbain" n'existe pas ici, ce fragment reste imperméable à la ville, il n'est cerné d'aucune enceinte ni précédé d'aucune porte.

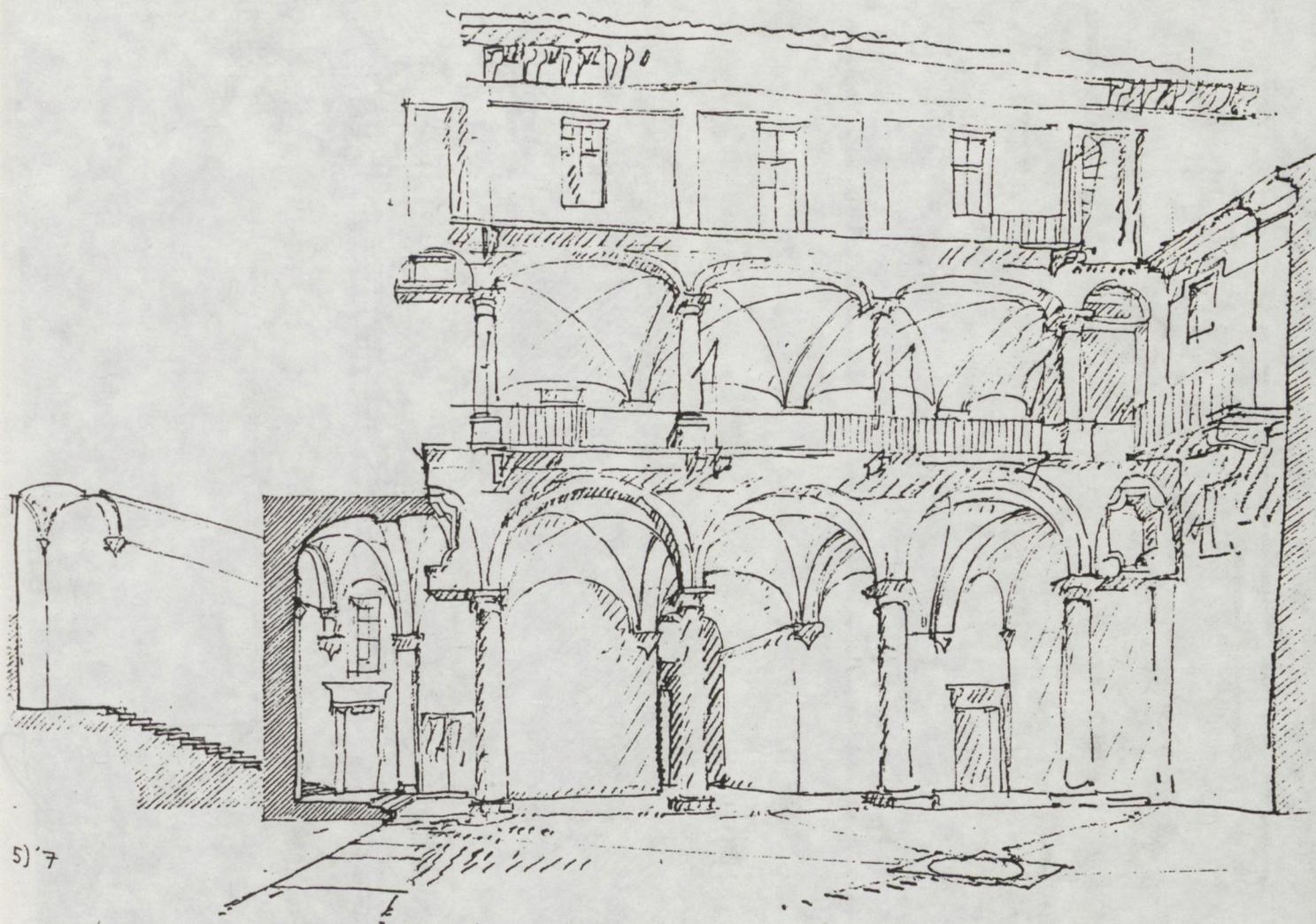
Sensiblement différent dans le style, les dessins le sont aussi dans le dimensionnement. L'agrandissement occidental de Turin (9), qui commence à se développer à partir de 1702 sur les plans de Garove et de Bertola, propose une trame viaire régulière et orthogonale découpant dix huit îlots le plus souvent carrés dont les dimensions sont environ de 50 x (50 à 70m). A Paris, ils sont plutôt rectangulaires et leur taille se situe autour de 65 x (70 à 240)m, soit plus de quatre fois celle des premiers (3.500 m²/15.600 m² pour les plus grands). Mais pour comprendre un peu mieux cet aspect, il faut changer d'échelle et se pencher sur les parcelles et leurs constructions.

DE L'ECONOMIE DES TRACES

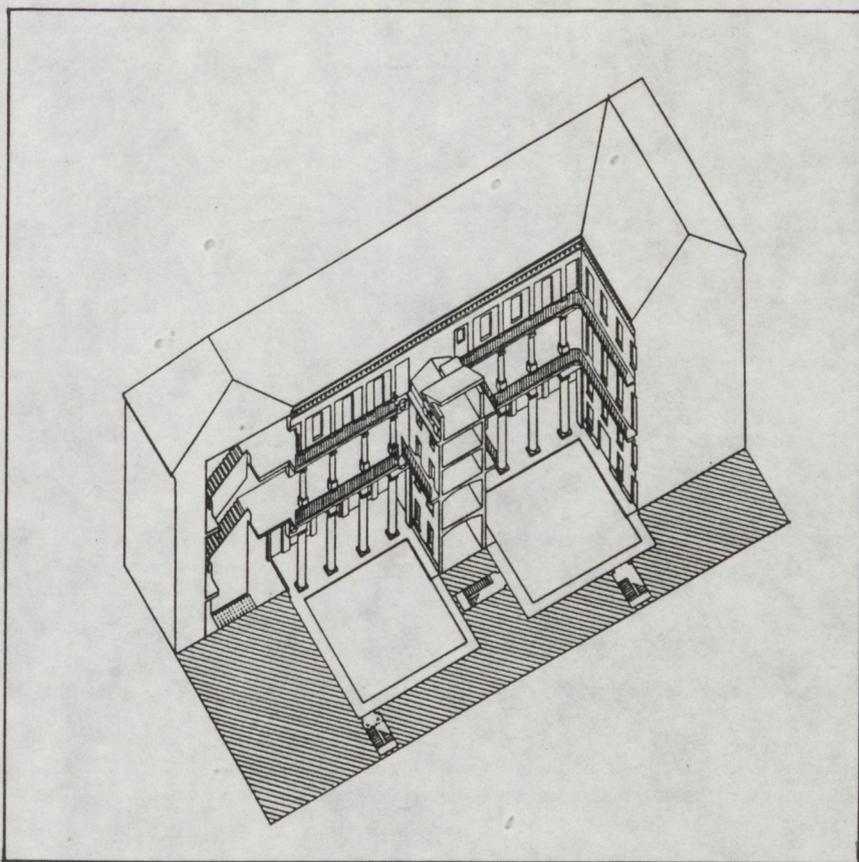
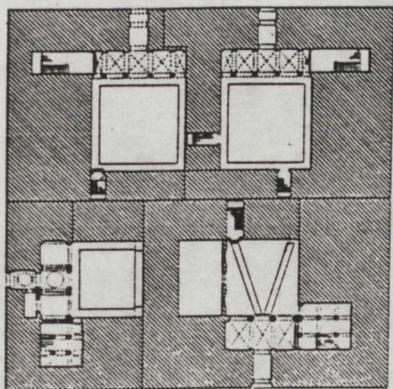
Des treize îlots actuels hérités du lotissement de la Reine Margot, nous avons retenu et dessiné d'après le Vasserot (10), celui qui longe le quai Voltaire et que cernent les rues des Saints Pères et de Beaune. Son découpage oppose aux grandes parcelles (25 x 55m) bordant la Seine, de petits lots (6 x 12m) le long de la rue de Lille. Mais cette opposition très accentuée que l'on ne retrouve pas de manière si tranchée dans le quartier résulte de l'histoire propre à cet îlot. Il existait en effet, dès 1599, une tuilerie dont l'emprise située en son centre s'étendait sur la profondeur des actuelles parcelles donnant sur le quai, découpant sur l'arrière une étroite lanière de terrain où s'installèrent de plus modestes logis. Délaissant quelque peu ces derniers qui n'ont pas d'équivalence dans notre échantillon turinois, nos regards se porteront plutôt côté Seine.

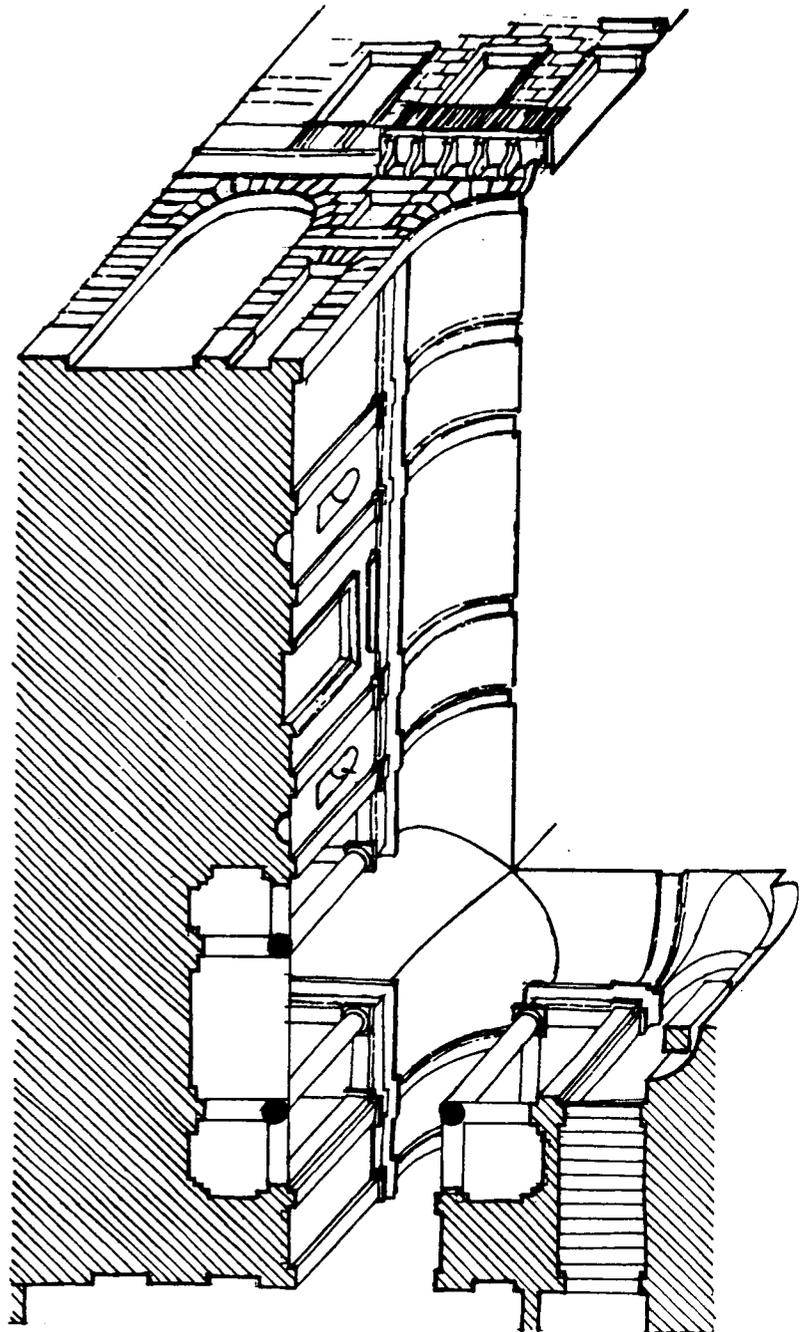
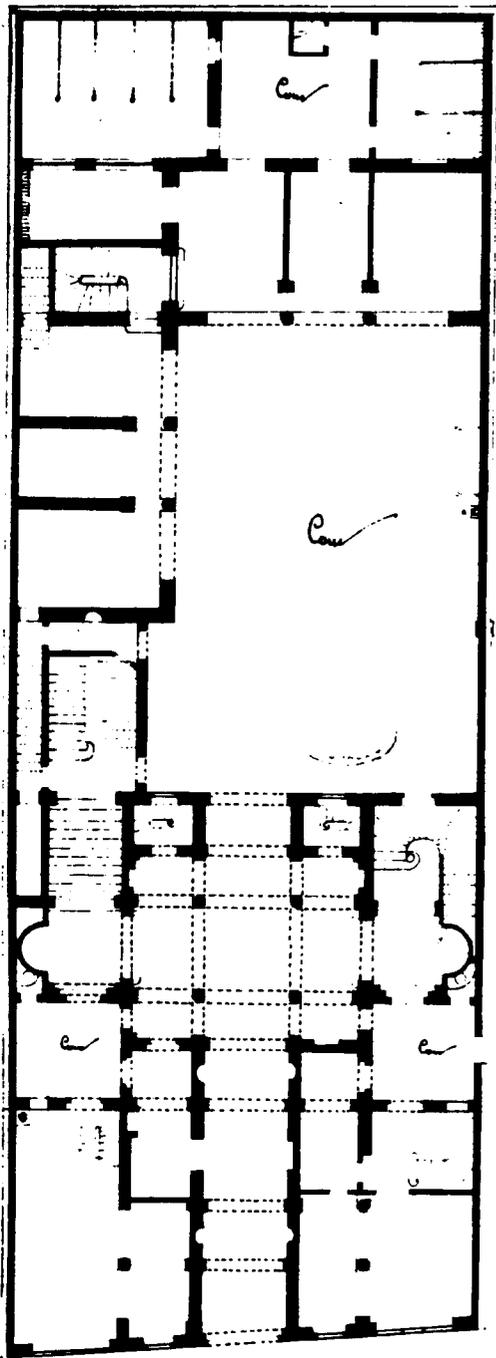


Si l'îlot est une unité de composition reconnue, l'administration s'occupe d'abord de régler sa façade, sans influencer le découpage parcellaire. Cependant, dès le XVIII^e s., de grandes unités bâties apparaissent, qui groupent d'abord deux parcelles, formant comme ici un demi-îlot. Plus tard, au XIX^e s., la piazza Po (1830) et les extensions de Promis (1850) à partir de la gare de la Porta Nuova systématiseront ce processus, en découpant rationnellement l'îlot en deux, trois ou quatre parcelles coordonnées. L'axonométrie révèle que le bâti est structuré globalement, la division en deux parcelles n'est marquée que par un corps de bâtiment plus petit (avec toujours cette paradoxale errance de la division des propriétés qui caractérise Turin). Aujourd'hui, l'unité des deux parcelles est démentie sur la rue par la réfection de la façade qui n'a touché que le 5 alors que le 7 était conservé en l'état (cf. permis de construire déposé en 1878, A.S.C.T.). Que cela serve de mise en garde contre une datation trop rapide par la façade : souvent façade varie (il faut tenir la mode) alors que les corps de bâtiment demeurent (5 et 7 via della Consolata).



5) 7

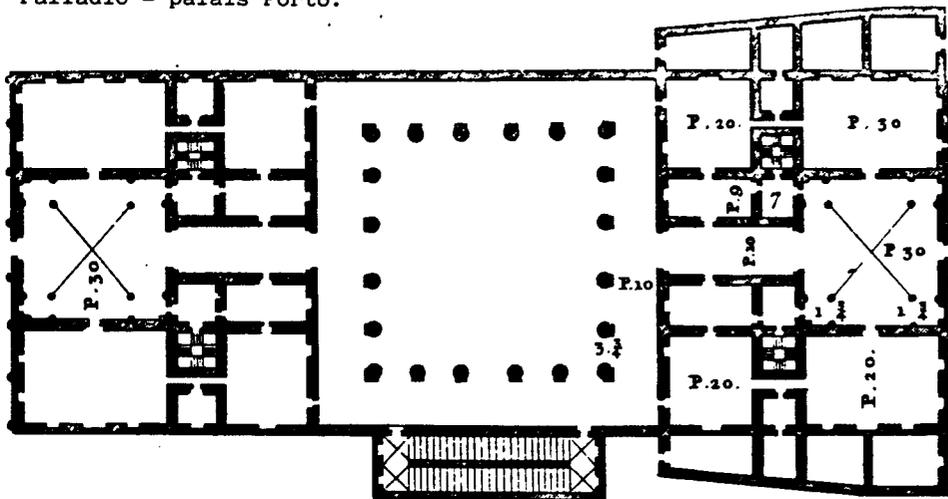




JC 5 Mars 1983

L'atrium des deux immeubles jumeaux, 3 et 5 quai Voltaire construits en 1828.

Palladio - palais Porto.



Une des premières parcelles bâtie fut celle qui correspond actuellement aux n° 3/5 quai Voltaire. Propriété de Le Barbier, il y édifie dès 1622 un hôtel qui, loué à Philippe Arnaud, Marquis de la Briffe, est connu sous son nom. Mais en 1824 la propriété est vendue à deux acheteurs qui, agissant de concert, font construire deux immeubles jumeaux. Sans doute l'envergure de ces deux financiers était loin d'être celle d'un Le Barbier, aussi le recours à un architecte unique et à un modèle répété permettait outre le partage ultérieur, une certaine économie. Les deux bâtiments identiques et symétriques jouissent d'une cour commune divisée d'un simple mur. Curieusement Turin offre un exemple tout à fait analogue le long de la via della Consolata. Même symétrie et même division, mais ici un corps de bâtiment s'interpose entre les deux cours les isolant tout à fait l'une de l'autre. Sans en connaître précisément l'histoire, on pourrait avancer que les mêmes effets y ont sans doute été produits par les mêmes causes.

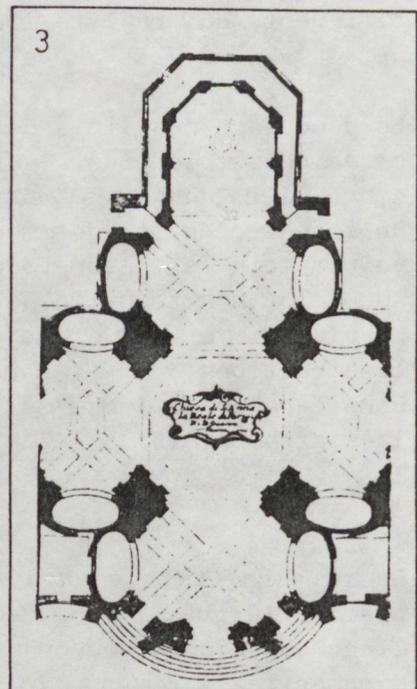
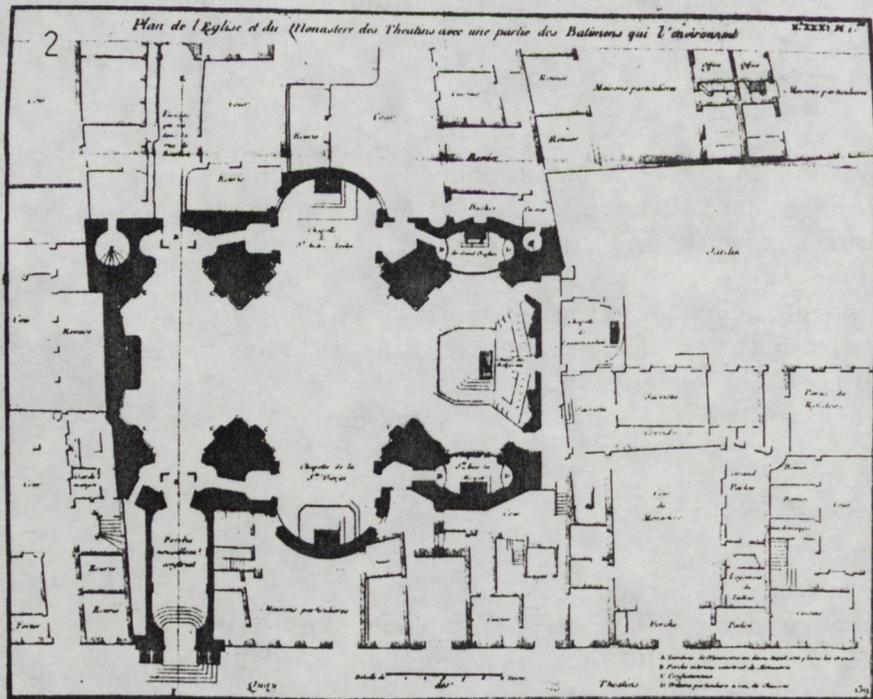
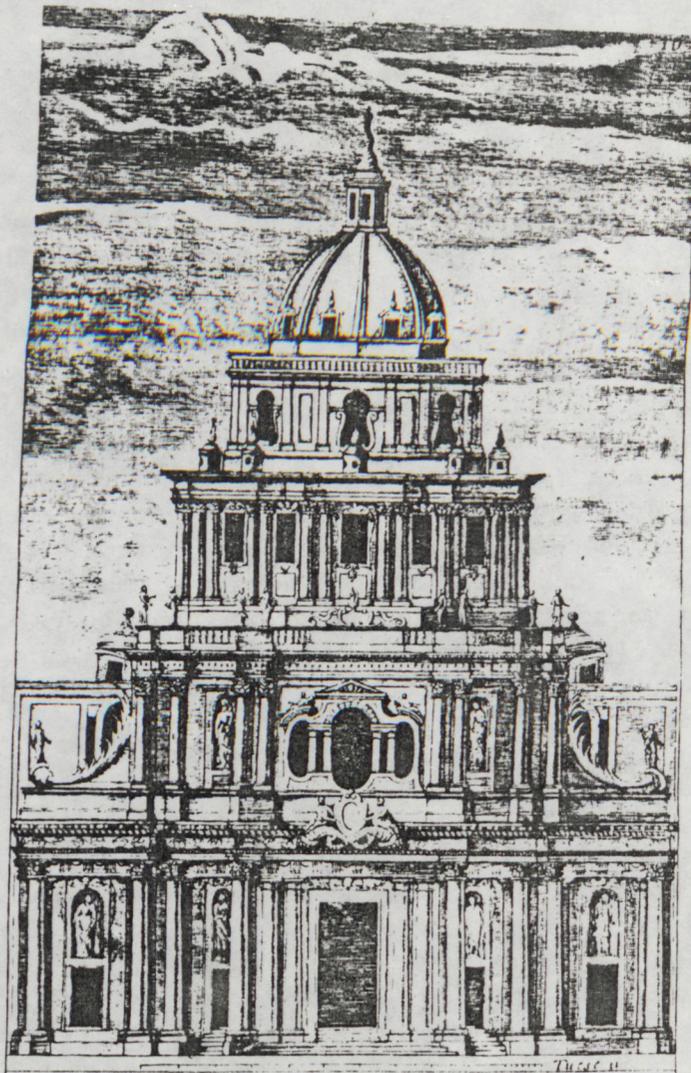
Démembrement encore, les n° 7 à 11 actuels sont issus d'un lot acquis en 1663 par un consortium de trois personnes. Divisé en trois parts inégales selon la mise, il donne naissance à trois parcelles modulées par le niveau économique des acheteurs.

Pierre Brigallier, qui possédait la plus petite (n°11), ira jusqu'à isoler un passage d'un toise trois pieds de large menant à son hôtel en fond de terrain afin de relouer le reste comme dépôts à des marchands de bois. Cette division dans le sens de la profondeur se retrouve encore sur la parcelle suivante dont les deux maisons construites l'une derrière l'autre en 1635 permettront de nouveau à Brigallier, après la vente de 1663, de se réserver celle du fond et de louer celle du quai. Ce découpage engendre dans ces deux exemples une distribution un peu différente qui rejette l'escalier sur la cour.

Le découpage des flots de l'agrandissement occidental de Turin est celui d'une géométrie plus régulière. Les flots sont tous carrés ou proches du carré, les parcelles peu profondes dont beaucoup sont d'angle possèdent un linéaire de façade important. Le dessin urbain y est moins économe en voirie mais la valeur foncière en est augmentée.

Aucun lot n'atteint la petitesse de ceux que l'on rencontre le long de la rue de Lille, les écarts ici sont moins grands et la taille des constructions plus homogène, à l'exception cependant de celle considérable du Palais-flot Saluzzo Paesana qui forme l'un des côtés de la Piazza Savoia.

La prodigalité d'espace qui, à Turin, marque le dessin urbain, de la place à la rue, se retrouve encore dans celui de "l'atrium". En retour, l'économie qui gouvernait les tracés du lotissement de la Reine Marguerite, dominera la conception de la distribution. Il semble, à Paris, que l'on trouve tous les signes de la représentation de l'atrium, sans toutefois lui accorder l'ampleur suffisante à son développement.



L'église des Théatins 1.2. Plan et élévation de Guarini - L'architettura Civile
 3. plan du bâtiment réalisé - Blondel - L'architecture française

L'actuel 23 quai Voltaire construit au XVIIIe s. par les Théatins est à cet égard convaincant. Le long couloir qui mène à la cour s'élargit à mi-parcours, et là, quatre colonnes engagées et deux niches évoquent dans l'épaisseur du mur le souvenir de l'atrium. Il semblerait cependant que la recherche, sans cesse plus affirmée vers la fin du XVIIIe s., d'un certain classicisme ait permis une certaine évolution. En effet, la maison que Boulleau fait construire vers 1669 (n°9), presque un siècle avant la précédente n'est distribuée elle que par un simple passage; un peu plus sophistiqué dans celle du président Perrault (n°7), construite avant 1713, il y est divisé par deux pilastres marquant l'accès aux escaliers. A contrario, les deux immeubles jumeaux de 1828 écrivent véritablement l'atrium dans un style très palladien. A quatre colonnes il reprend le modèle du palais Porto dont on retrouve même les deux petits escaliers glissés dans l'épaisseur qui précède la cour.

LES MESAVENTURES D'UN TURINOIS A PARIS

En guise de conclusion, nous conterons les mésaventures du Père Guarini dont les intuitions architecturales et urbanistiques n'ont pas véritablement rencontré d'écho à Paris, preuve s'il en est encore besoin de la distance qui séparait les deux capitales.

Dans cet îlot se trouvait alors le couvent des Théatins, disparu en 1789, et dont seules subsistent quelques traces parcellaires. Ces religieux italiens arrivés à Paris en 1644, s'installèrent quai Voltaire sous la protection de Mazarin, constituant par achats successifs un domaine suffisant pour y édifier un couvent et quelques maisons de "rapport". En 1662, le Père Guarini vient suivre les travaux de l'église et propose une imposante façade au péristyle convexe encadré de deux concavités, couronnée d'une coupole à tambour (11). Mais ce projet fut modifié "parce que l'on considéra que non seulement cette entreprise coûterait fort cher, mais que ce vaisseau serait trop vaste pour la grandeur de l'emplacement où il était situé. Cette église fut alors continuée sous la conduite de sieur Liévain architecte, qui a été obligé de se conformer à la distribution déjà commencée" (12). Cependant, de la proposition de Guarini à la réalisation de Liévain, l'insertion du bâtiment a été bouleversée, la première avait une façade, la seconde n'a plus qu'une entrée. En coeur d'îlot, inscrite dans un tissu de constructions, l'église réalisée ne s'ouvre sur le quai que par un portail. Ce que cette implantation lui a permis de gagner en terrain, elle lui a fait perdre en monumentalité. Par sa discrétion ce bâtiment semble vouloir disparaître de la scène urbaine quand le projet de Guarini s'affirmait avec brio, d'un esprit beaucoup plus proche de l'église du Carmine de Juvarra.

NOTES

- (1) L'histoire du lotissement a été faite par Maurice Dumolin à qui nous devons toutes les indications ici rapportées; elle a été publiée dans les Etudes de topographie parisienne, imprimerie Daupeley Gouverneur, T1, Paris, 1929.
- (2) Il s'agit de
 - Jacques de Garsalan, conseiller et maître ordinaire de la chambre aux deniers (dépenses de bouche de la maison du Roi)
 - Jacques Potier, conseiller et secrétaire du Roi,
 - Louis le Barbier, conseiller et contrôleur général des bois de l'Ile de France. Ami de Richelieu, il réalisa le quartier Richelieu et gagna, avant de faire faillite en 1641, une des plus grosses fortunes de France. C'est lui qui fournit la presque totalité des 60.000 livres versées par le consortium 1622.
 - Joachim de Sandras, écuyer, sieur de Billouard, commissaire de l'artillerie ; auxquels s'ajoute six mois plus tard
 - Guillaume Hognerie, sieur de la Bobanière, secrétaire ordinaire de la chambre du Roi.
- (3) M. Dumolin en signale trois copies : aux Archives de Paris sous la cote N3 Seine 283, aux Archives Nationales sous les cotes S 6186-6187 (Université) et S 2857 (Abbaye).
- (4) Huit des projets pour la future place Louis XV (actuelle place de la Concorde) se situent dans ce lotissement dont sept aux alentours de l'ancien marché; cf. "les projets de la Place Royale" in La rue de Lille, catalogue de la Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, Paris, 1983.
- (5) M. Dumolin in op. cit.
- (6) In La rue de Lille, op. cit.
- (7) John Evelyn cité par L. Hauteceur in Histoire de l'architecture classique en France, Picard, Paris, 1943.
- (8) Cité par P. Lavedan in Nouvelle histoire de Paris, imprimerie municipale, Paris, 1975.
- (9) Les dessins que nous avons faits d'une partie de ce lotissement doivent être considérés plus comme des schémas capables de traduire des dispositions spatiales que comme des plans à l'échelle. La précision insuffisante du cadastre et ses incohérences avec les relevés que nous avons effectués empêchent d'accorder une valeur historique quelconque à ces représentations.
- (10) Plan de la ville de Paris dressé géométriquement par Ph. Vasserot et J.H. Bellanger entre 1827 et 1836 (A.N -F31). Nous avons utilisé ici les fiches parcellaires, mais, les levés étant quelque peu imprécis, leur assemblage reste sujet à caution.
- (11) Projet (plan, coupe, élévation) publié par Guarini dans L'architettura civile, Torino, 1737.
- (12) J.F. Blondel L'architecture française, Ch. Jombert, Paris, 1712.