

# Architecture Baroque

## C/

# Architecture Classique

[Lien de retour à la liste des thèmes](#)

*Autres textes traitant la même période :*

- [6<sup>e</sup> période de l'histoire de l'art](#) (présentation succincte)
- [chapitre 7 et chapitre 18.3 de l'Essai sur l'art](#) (présentations également succinctes)

Il sera question de l'architecture telle qu'elle se développe en Italie et en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour introduire les effets plastiques récurrents au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle, [pour chaque siècle nous avons utilisé une peinture de la période qui lui correspond](#). Nous faisons de même pour le XVII<sup>e</sup> siècle, cette fois avec la peinture de Rembrandt « Les Pèlerins d'Emmaüs », dans sa version datée environ de 1628 et conservée au musée Jacquemart-André.



*Rembrandt : Les Pèlerins d'Emmaüs, version conservée au musée Jacquemart-André, à Paris (vers 1628)*

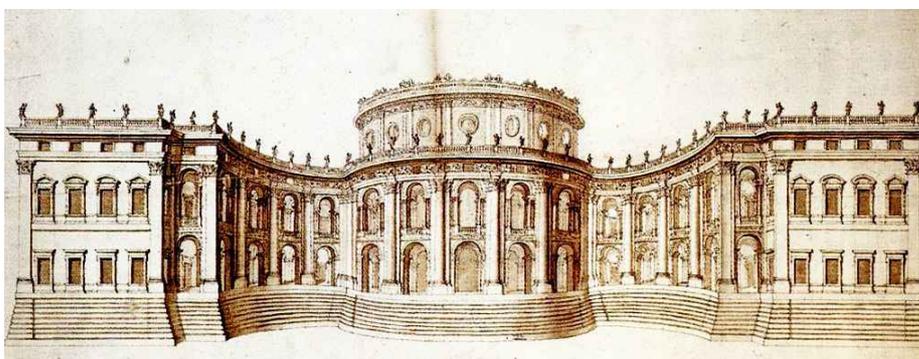
Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Les\\_P%C3%A8lerins\\_d'Emma%C3%BCs\\_fmus%2C3%A9e\\_Jacquemart-Andr%C3%A9](https://www.wikivand.com/fr/Les_P%C3%A8lerins_d'Emma%C3%BCs_fmus%2C3%A9e_Jacquemart-Andr%C3%A9)

Pour le XV<sup>e</sup> siècle nous avons vu l'importance de l'effet qui vise à relier les formes tout en les détachant les unes des autres, et pour le XVI<sup>e</sup> siècle, il s'agissait d'un effet de déstabilisation. D'autres effets plastiques ont été passés sous silence pour ne pas compliquer les analyses, mais, fondamentalement, pour chacun de ces siècles, un seul effet suffisait pour dire l'essentiel. Pour le XVII<sup>e</sup> siècle, tout en passant également sous silence d'autres d'effets, ce sont deux effets qu'il nous faudra simultanément considérer.

Nous définirons le premier comme un effet qui vise l'instabilité de notre perception, c'est-à-dire qui nous entraîne vers une perception tout en nous décourageant de cette même perception. Ainsi, dans le tableau de Rembrandt, la vive lumière qui éclaire la tablée tout comme celle qui éclaire la femme qui s'affaire dans le fond nous prépare à examiner une scène bien éclairée, mais comme le personnage du Christ tout comme la femme qui cuisine sont à contre-jour nous renonçons à les percevoir clairement et en détail comme nous nous y étions préparés.

Bien qu'il soit distinct, il y a aussi de la déception dans le second effet qui, pour sa part, nous fait croire que nous pouvons regrouper l'ensemble de ce qui est proposé à notre regard alors que, en même temps, nous devons admettre l'échec de ce regroupement. Ainsi, nous ressentons spontanément que le tableau de Rembrandt forme une scène d'ensemble, mais la différence de luminosité est telle, entre les zones bien éclairées et les zones complètement sombres, que notre regard ne peut pas s'adapter simultanément à ces deux situations : nous sommes éblouis par la vive lumière qui éclaire le mur derrière le Christ et le pèlerin resté assis à table et nous devons presque cligner des yeux pour examiner ces parties-là du tableau, mais c'est très différemment que nous devons accommoder notre regard pour discerner les détails du pèlerin agenouillé devant le Christ et les détails du visage de ce dernier, et c'est d'une autre façon encore que nous devons l'accommoder pour examiner le vêtement et les mains du Christ. Même chose bien sûr pour la femme dans le fond du tableau : nous clignons des yeux pour n'être pas éblouis par le rougeolement qui l'entoure alors que nous devons forcer notre regard à scruter le plus attentivement possible sa silhouette pour discerner tant que possible les détails de son volume.

### **En Italie baroque, concave contre convexe :**



*Le Bernin : 1<sup>er</sup> projet pour la façade d'entrée orientale du Louvre à Paris (1664)*

Source de l'image : <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Bernini-Louvre-First-Design.jpg>

Nous commençons à la fois en France et en Italie avec le premier projet que l'architecte italien Gian Lorenzo Bernini, dit Le Bernin (1598-1680), a proposé en 1664 pour la façade d'entrée du Louvre, à l'est de sa cour carrée. Comme on le verra, cette solution d'un volume convexe occupant le centre d'une paroi concave fut fréquemment utilisée en Italie à la période baroque.

Envisageons d'abord le premier effet que l'on a décrit : la forme très enveloppante du creux concave de la façade nous entraîne précisément à nous ressentir en son creux, et c'est dans notre corps que nous ressentons cet enveloppement de la paroi matérielle, mais la présence du volume central convexe contrarie cet enveloppement à l'endroit même où nous ressentons que cet enveloppement devrait être maximal. Dit autrement pour mieux souligner l'aspect d'instabilité impliqué par cette solution : on hésite constamment entre se ressentir au creux d'une façade ou devant une façade faisant saillie devant nous, car précisément nous sommes simultanément dans ces deux situations contraires. Plutôt qu'un grand creux contrarié on peut aussi lire qu'il s'agit de deux creux plus modestes répartis autour de l'avancée centrale : ces deux creux latéraux nous entraînent vers eux

avec la même force, de telle sorte que nous hésitons constamment à nous laisser aller à ressentir l'enveloppement suggéré par l'un car le creux symétrique lui fait concurrence en nous proposant un enveloppement qui n'est pas moins attirant. Si c'est dans notre corps matériel que nous ressentons l'effet d'enveloppement du grand creux général comme celui de ses deux creux latéraux, c'est aussi dans notre corps que nous ressentons « l'effet de face à nous » que produit la présence matérielle du volume convexe central. En contraste avec ces effets contraires de creux et de saillie que génèrent dans notre corps la matérialité des volumes du bâtiment, notre esprit repère que l'ordre colossal des colonnes, des ouvertures et des architraves se poursuit en continu sur l'ensemble de la façade, qu'il s'agisse de ses parties formant creux ou qu'il s'agisse des parties en avancée, et donc que nous ne devons pas nous laisser entraîner à les ressentir comme des corps de bâtiments indépendants comme le voudrait l'incompatibilité des effets qu'ils génèrent, que nous devons résister à cette perception et plutôt les ressentir comme un front architectural continu se développant de façon continue. C'est donc là un troisième aspect conduisant comme les autres à une instabilité de notre perception.

Deuxième effet à envisager, qui découle d'ailleurs des développements précédents : l'uniformité du style d'architecture colossale qui se déroule horizontalement nous incite à considérer que l'ensemble de la façade est regroupé dans la même continuité architecturale, mais les effets de creux et de saillie que génère la volumétrie du bâtiment nous amènent à renoncer à son unité d'ensemble et à considérer au contraire qu'il s'agit d'une succession de lieux qui ne font rien ensemble.

Effets contraires concaves et convexes pour la matérialité des masses contre effet de continuité pour l'architecture de leurs surfaces lues par l'esprit, avec de surcroît l'obligation pour nous de considérer simultanément ces deux aspects car ils se superposent exactement sur les mêmes formes et sans aucune marge d'autonomie pour l'un ou pour l'autre, c'est bien là une situation de conflit direct entre la matérialité des volumes et ce que notre esprit y repère, une situation qui prolonge les conflits de même nature que nous avons vus dans l'architecture italienne aux siècles précédents.

Pour être complet il faut aborder d'autres dispositions de cette façade.

D'abord, les deux ailes latérales planes qui sont en léger relief sur les retours de façade et qui continuent l'ordre monumental des parties courbes. Cette fois, c'est la matérialité compacte de l'ensemble du bâtiment qui nous dit qu'elles sont rassemblées avec le reste de la façade, et c'est notre esprit qui remarque que ces dispositions architecturales ne comportent pas de colonnes ou de pilastres pour séparer les baies, et donc qu'elles ne sont pas rassemblées avec le reste de la façade, ce qui relève du deuxième effet plastique mentionné. Pour ce qui relève du premier, celui qui implique l'instabilité de notre perception, c'est à nouveau l'importance équivalente du retour de façade gauche et du retour de façade droit qu'il faut invoquer, car cette disposition les met en concurrence visuelle pour attirer l'attention de notre esprit qui ne cesse d'aller de l'un à l'autre sans pouvoir s'arrêter préférentiellement sur l'un d'eux pour caler stablement sa perception. Au passage, on remarque que chacun de ces retours de façade forme une figure symétrique quoique l'axe de cette symétrie ne soit pas spécialement souligné, et donc que l'ensemble reprend l'effet déstabilisant que l'on avait vu au siècle précédent : un axe de symétrie au centre et un axe de symétrie pour lui faire concurrence sur chacun de ses côtés. On voit que cet effet n'a pas complètement disparu au XVII<sup>e</sup> siècle, même s'il apparaît de façon amoindrie du fait de l'absence d'axe de symétrie affirmé sur chacune des ailes, et aussi du fait qu'aucune n'est pas vraiment symétrique si l'on prend en compte le décalage de plan qui permet de rejoindre la partie centrale et son style architectural.

Autre disposition significative, l'étage en retrait au-dessus de l'avancée centrale. Sa forme en arrondi, strictement parallèle à l'arrondi du corps de bâtiment qui la porte, nous fait certainement regrouper cet étage avec ce corps de bâtiment. Toutefois, à cause de sa situation en retrait et de son style d'architecture différent nous devons renoncer à considérer que cet étage se regroupe vraiment avec l'architecture située en dessous de lui, ce qui relève du deuxième effet plastique caractéristique du XVII<sup>e</sup> siècle.

Nous envisageons maintenant d'autres exemples dans lesquels l'architecture baroque italienne utilise, dans des contextes divers, le même affrontement de creux concaves et de saillies convexes.



*Francesco Borromini : l'un des quatre pans de la tour formant l'extérieur du dôme de la basilique Sant'Andrea delle Fratte à Rome (1653 à 1667)*

Source de l'image : <https://www.pinterest.fr/pin/509680882831564496/>

Entre 1653 et 1667, Francesco Borromini (1599-1667) a ajouté une coupole abritée dans une tour sur la basilique Sant'Andrea delle Fratte de Rome. Chacune des quatre faces de cette tour reprend en miniature le principe du premier projet du Bernin pour le Louvre. L'emploi systématique de la brique renforce l'effet de rassemblement raté de l'ensemble du volume matériel de cette partie de bâtiment : il est évident qu'elle est entièrement rassemblée de façon compacte et dans un même matériau, mais, à la différence du projet du Louvre, cette fois c'est notre esprit qui se dit qu'on doit la séparer en plusieurs parties hétérogènes entre elles, d'une part le système de colonnes et d'entablements en fort relief qui forme son dessin principal, d'autre part les surfaces courantes qui ne semblent qu'un remplissage entre colonnes, tandis qu'à l'intérieur de ce système de colonnes et d'entablements existe par ailleurs une incompatibilité de lecture entre la partie centrale énergiquement recourbée de façon convexe et les parties latérales tout aussi énergiquement creusées de façon concave.



*Guarino Guarini : la façade du palais Carignan à Turin, Italie (1679)*

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Palais\\_Carignan](https://www.wikivand.com/fr/Palais_Carignan)

C'est en 1679 que le mathématicien et architecte Guarino Guarini (1624-1683) a construit à Turin le

palais destiné aux princes de Carignan. Sa façade sur rue reprend pour beaucoup la disposition du projet du Bernin pour le Louvre, toutefois de façon plus verticale et en amortissant le passage entre les parties concaves et les parties convexes de sa maçonnerie. Plus brutale dans sa convexité, une haute loggia en marque toutefois le centre.



*Francesco Borromini : Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines à Rome (1638-1667). À gauche, la façade sur rue. À droite, le cloître*

Source des images : [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:San\\_Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane.jpg) et [https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise\\_Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines](https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise_Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines)

La façade de l'église Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines à Rome, édiflée de 1638 à 1667 par Francesco Borromini, propose des conflits visuels spécialement intenses : sur chaque côté des surfaces et des courbes brutalement concaves, au centre des surfaces et des courbes brutalement convexes, avec même une sorte de petite guérite en ovale fermé à l'étage qui se confronte à la surface concave exceptionnellement creusée derrière elle et au-dessus d'elle. Les lignes des architraves et des corniches sont étroitement incrustées entre les surfaces murales, elles-mêmes décomposées en petites portions étroitement imbriquées entre les colonnes et les architraves, si bien que les effets de surface matérielle et les effets linéaires que notre esprit suit des yeux sont constamment et violemment confrontés.

Beaucoup plus calme, le cloître de ce bâtiment se contente, à chacun de ses angles, de contrarier sa forme en creux par des panneaux et des balcons convexes, ce qui revient à faire du convexe à l'intérieur même du concave, et donc à empêcher que l'on puisse percevoir dans notre corps l'enveloppement du creux formé par les murs du patio sans que l'attention de notre esprit ne soit confrontée à la présence de ces formes convexes qui le contrarient.

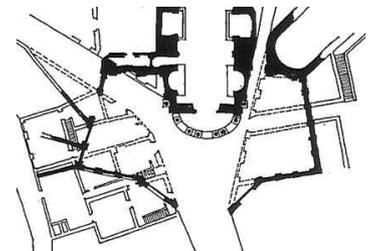
Autre façade réputée de Francesco Borromini, celle de l'Oratoire de Saint Philip Neri à Rome, construite entre 1637 et 1650. Cette fois il s'agit d'un large enveloppement concave, peu prononcé mais accompagné d'une loggia en creux au dernier étage et, pour contrarier ce grand enveloppement, en son centre et sur les deux premiers niveaux, une avancée brusquement convexe.



Francesco Borromini : l'Oratoire de Saint Philip Neri à Rome (1637-1650)

Source de l'image : <https://www.walkinrome.com/blog/the-oratorio-dei-filippini-oratory-of-st-philip-neri-by-francesco-borromini-rome>

Le conflit entre une avancée convexe et un creux concave peut ne pas concerner seulement le bâtiment mais engager tout le quartier qui l'entoure. Ainsi, pour réaliser la façade et le porche de l'église Santa Maria della Pace à Rome, l'architecte Pierre de Cortone (1596-1669) a obtenu de faire démolir une surface importante du quartier avoisinant afin d'y générer un creux enveloppant au centre duquel émerge le cylindre du porche surmonté d'un fronton aux surfaces latérales également convexes. Derrière ce fronton et l'avancée de l'église, la façade de son étage se creuse pour accompagner le grand creux généré par les bâtiments qui cernent la place. Ci-dessous, on donne le plan qui figure les bâtiments démolis et une vue aérienne de la configuration actuelle.



Pierre de Cortone : façade de l'église Santa Maria della Pace à Rome. À droite, plan des démolitions réalisées pour donner forme à la place et vue contemporaine de Google Maps

La présence du creux formé par les parois matérielles des bâtiments qui cernent la place agit dans notre corps par la sensation d'enveloppement qu'il suscite inévitablement lorsqu'on se tient devant l'église, et c'est donc tout en ressentant cet effet de creux que notre esprit lit la forte courbe convexe

de l'entablement du porche, les lignes convexes de ses emmarchements, la courbe du fronton de l'étage, et toutes les colonnes verticales qui complètent au rez-de-chaussée la forme cylindrique du porche ou qui accusent à l'étage la présence de la façade de l'église et de la saillie qu'elle forme à l'intérieur du creux de la place.



*Le Bernin : façade sur rue de l'église Saint-André-du-Quirinal à Rome (1658-1678)*

Source de l'image : <http://wikimapia.org/102484/fr/%C3%89glise-Saint-Andr%C3%A9-du-Quirinal#/photo/40370>

Moins envahissant sur l'espace public mais cependant très énergique, l'enveloppement que génère la clôture sur rue de l'église Saint-André-du-Quirinal à Rome. On la doit au Bernin qui l'a construite de 1658 à 1678. Impossible de ne pas ressentir dans notre corps l'enveloppement généré par ce grand mur courbe. Son conflit avec la lecture que fait notre esprit des arrondis convexes du fronton du porche et de ses emmarchements est d'autant plus limpide que ce grand creux semble continuer par-derrrière elles les formes circulaires qui s'avancent en son centre. Secondairement, l'ovale convexe des deux étages de l'église située à l'arrière forme également contraste avec le creux du mur de clôture. Le conflit est cette fois entre une surface matérielle concave et des surfaces matérielles convexes, et l'enveloppement réalisé ou suggéré par ces surfaces est perçu par notre corps tandis qu'entre elles se dressent énergiquement les pilastres, l'entablement et le fronton de la façade, qui sont par contre autant de lignes que lit notre esprit et qui tiennent ensemble les surfaces engagées dans ce conflit.

Retour à Francesco Borromini avec l'église Sant'Ivo alla Sapienza à Rome, dont la haute coupole forme un volume arrondi convexe qui fait contraste avec le fond arrondi concave de la cour du Palazzo alla Sapienza, tous bâtiments qu'il a construits de 1643 à 1662.

À la différence des exemples précédents la forme convexe ne vient pas ici contrarier le creux concave à son intérieur même, il propose seulement un contraste de formes qui se joue à distance. Comme il ne joue pas le rôle d'une saillie contrariant l'enveloppement proposé par le creux, c'est aussi en tant que forme enveloppante que le volume convexe de la coupole se lit, car on peut imaginer qu'elle se poursuit vers l'arrière. Ces deux enveloppements matériels sont lus par notre corps, mais leur effet de contraste est toutefois stabilisé dans notre perception par la continuité qui se lit de l'un à l'autre du fait des diverses excroissances en boules qui s'égrènent de bas en haut, de plus en plus isolées mais attirant toujours l'attention de notre esprit surpris de leur présence. Stabilisé aussi par la continuité, toujours de bas en haut, des pilastres verticaux que lit notre esprit sur chacune de ces formes. À la lecture des surfaces matérielles concaves et convexes, s'ajoute

d'ailleurs la lecture par notre esprit des diverses architraves, corniches et balustrades qui accusent la concavité des courbes au niveau de la cour et leur convexité au niveau de la coupole. Par exception, le lanterneau qui surmonte la coupole mélange en lui-même des lignes concaves et des lignes convexes.



*Francesco Borromini : l'église Sant'Ivo alla Sapienza à Rome, en fond de cour du Palazzo alla Sapienza (1643-1662)*

Source des images : [https://www.wikwand.com/fr/%C3%89glise\\_Sant'Ivo\\_alla\\_Sapienza](https://www.wikwand.com/fr/%C3%89glise_Sant'Ivo_alla_Sapienza) et [https://www.wikwand.com/en/Sant'Ivo\\_alla\\_Sapienza](https://www.wikwand.com/en/Sant'Ivo_alla_Sapienza)

*Ci-dessus : intérieur de la coupole et détail de l'intérieur de l'église Sant'Ivo alla Sapienza*

L'intérieur de l'église et de sa coupole confrontent également des formes concaves et des formes convexes. Leurs trois creux principaux, très affirmés, font contraste aux angles saillants, et donc convexes, qui terminent chacune de leurs extrémités : formes concaves et formes convexes sont cette fois côte à côte. Par différence, les trois petites portions de cylindres convexes qui alternent avec les grands creux concaves sont chacun à l'intérieur d'un grand pli concave : ici le convexe est à l'intérieur même du concave auquel il fait contraste.

### **En France, coins et contre-coins, autonomie des masses construites et des architectures qui les recouvrent :**

Plutôt que des contre-courbes à l'intérieur des courbes, c'est préférentiellement des contre-coins à l'intérieur des coins dont feront usage les architectes français. On ne peut toutefois pas omettre de citer l'ample creux courbe du Collège des Quatre Nations à Paris, conçu par Louis le Vau (1612-1670) et construit de 1662 à 1688. Comme dans le baroque italien le centre de ce grand creux concave est occupé par la saillie convexe de l'entrée de l'édifice, mais son absence de forme en

arrondi l'empêche d'entrer directement en conflit visuel avec l'enveloppement concave situé derrière lui. Quant à la coupole de la chapelle du collège, si elle offre bien l'occasion d'une contre-courbe convexe, elle ne rentre pas directement en conflit visuel avec la grande courbe concave du fait qu'elle est décalée en hauteur, d'autant que sa très petite dimension relative empêche de la lire dans un contraste équilibré entre forme concave et forme convexe comme il en allait pour la coupole de Sant'Ivo alla Sapienza vis-à-vis du creux terminal de la cour qu'elle domine.



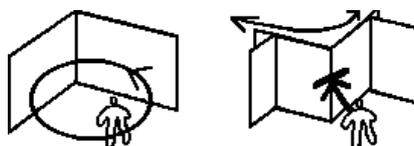
Louis le Vau : Collège des Quatre Nations à Paris – aujourd'hui Institut de France (1662-1688)

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/nl/Coll%C3%A8ge\\_des\\_Quatre\\_Nations#/Media:Bestand-P1030565\\_Paris\\_VII\\_Institut\\_de\\_France\\_quai\\_de Conti\\_rvk.JPG](https://www.wikivand.com/nl/Coll%C3%A8ge_des_Quatre_Nations#/Media:Bestand-P1030565_Paris_VII_Institut_de_France_quai_de Conti_rvk.JPG)

Cette « fausse » disposition baroque nous introduit à la différence entre l'architecture italienne et l'architecture française. En Italie, on a vu que les formes concaves et les formes convexes entraînent toujours en conflit visuel violent parce qu'on ne pouvait pas ressentir l'enveloppement produit par un creux courbe concave sans être contrarié dans notre perception par la présence d'une autre courbe lui faisant écho, mais cette fois convexe et en excroissance. Au Collège des Quatre Nations, le grand creux et le portique en saillie n'appartiennent pas à un même registre de formes puisque l'un est courbe mais l'autre à base orthogonale, et si pour sa part la coupole est bien courbe, elle est beaucoup trop petite pour faire concurrence au grand creux de la place. Plutôt qu'un conflit direct entre formes concaves et formes convexes, ici on a donc des formes qui se lisent séparément : d'une part un grand creux courbe, d'autre part un bâtiment à registre orthogonal qui en occupe le centre, et d'autre part encore une coupole légèrement ovale qui coiffe le bâtiment d'entrée orthogonal plus qu'elle ne contrarie l'enveloppement creux qui se développe au niveau du dessous.

On retrouve donc ici *la même différence que celle du XVI<sup>e</sup> siècle* : en Italie un conflit direct entre des formes que l'on est obligé de confronter dans notre vision, en France des formes contrastées entre elles mais qui correspondent à des registres autonomes que l'on peut parfaitement considérer séparément l'un de l'autre.

Le château de Vaux-le-Vicomte, construit de 1656 à 1661, a aussi été conçu par Louis le Vau. Sa façade d'entrée a la forme générale d'un grand creux en U qui n'utilise cette fois que de formes orthogonales, et la perception de l'enveloppement qu'il propose est immédiatement contredite par la présence d'un contre-coin dans chacun de ses coins.



Le corps central en avancée s'ajoute à ces contre-coins, et la densité des volumes en saillie est telle

que, fondamentalement, le bâtiment nous apparaît comme un rideau continu de façade plissée. Comme les courbes et contre-courbes italiennes, les coins et contre-coins se font concurrence, mais l'orthogonalité permet qu'ils se neutralisent en donnant naissance à ce front plissé qui les incorpore et qui se lit pour lui-même, faisant alterner dans notre perception les parties en creux et les parties saillantes sans nous obliger, comme en Italie, à tenter de lire en même temps la force de l'enveloppement produit par un creux et la force de la contradiction engendrée par la forme qui l'encombre ou qui lui fait contraste. Ainsi, si nous voulons percevoir l'effet d'enveloppement du grand creux du projet du Bernin pour le Louvre, inévitablement nous devons subir la présence de la contre-courbe de son bâtiment central, et la même chose vaut pour l'enveloppement que génère la clôture sur rue de son église Saint-André-du-Quirinal que l'on ne peut pas ressentir sans subir la présence de son porche central qui lui fait contre-courbe. Par différence, on peut très bien se focaliser sur l'un des creux formés par la façade plissée du château de Vaux-le-Vicomte sans être gêné par la présence voisine des formes saillantes qui appartiennent à ce plissement, et inversement on peut très bien considérer un pli formant redent ou un corps de bâtiment en avancée sans être gêné par la présence de creux à leur voisinage. Même dans le cas où les courbes concaves et convexes sont décalées l'une par rapport à l'autre, tel qu'il en va en façade extérieure de Sant'Ivo alla Sapienza, la dynamique de lecture de l'effet de courbe les met inévitablement en confrontation visuelle, alors que, par différence, le registre orthogonal utilisé à Vaux-le-Vicomte, beaucoup plus neutre pour notre perception, permet plus aisément de saisir un creux sans saisir un plein, ou l'inverse. Ce qui rejoint la remarque faite à propos du Collège des Quatre Nations : en Italie les formes sont en conflit les unes avec les autres tandis qu'en France chacune peut être perçue de façon autonome.



*Louis le Vau : côté entrée du château de Vaux-le-Vicomte en France (1656-1661)*

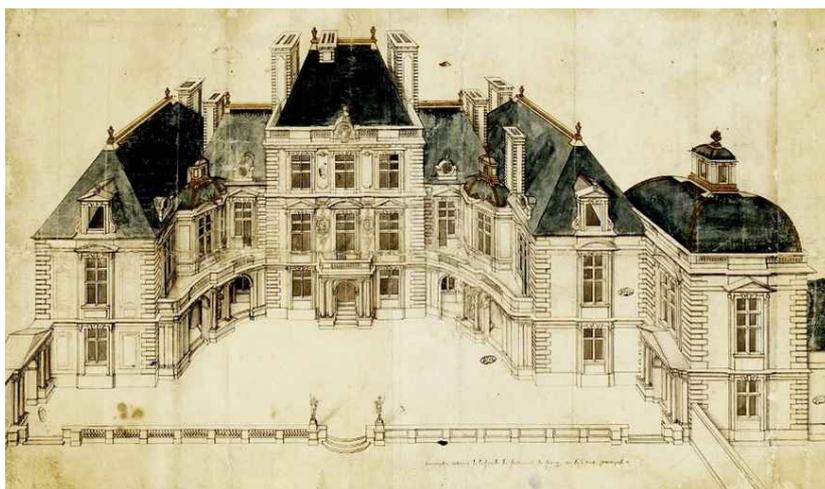
Source de l'image : <https://www.wikiwand.com/en/Vaux-le-Vicomte>

Cette architecture engendre toutefois les mêmes effets qu'en Italie. D'abord, celui qui correspond à l'instabilité de notre perception : on hésite constamment entre ressentir l'enveloppement amorcé par l'un des creux de cette façade et ressentir la saillie contraire que forme à son voisinage l'un de ses angles ou l'une des avancées de la façade. Deuxième effet caractéristique : nous ressentons bien que l'ensemble de la façade se rassemble dans la continuité d'une bande horizontale plissée, mais en même temps, parce que chaque creux et chaque redent accroche notre regard pour lui-même, nous sommes aussi obligés de percevoir cette façade comme une suite de plissements indépendants, c'est-à-dire non fusionnés en continuité les uns avec les autres.

Ce sont les masses matérielles que l'on a essentiellement envisagées jusqu'ici, mais il faut aussi tenir compte du dessin des façades que lit notre esprit, et autant les masses matérielles se font voir comme une bande plissée horizontale en pierre surmontée d'une bande plissée horizontale en ardoise, autant le dessin des architectures les divise en corps de bâtiments verticaux alternant avec des corps de bâtiments découpés en lanières horizontales. Verticaux les deux corps de bâtiment en extrémité, avec pilastres colossaux, frontons triangulaires et toitures très hautes et très pointues.

Vertical aussi le corps de bâtiment central, le plus haut de tous, avec son portique à colonnes verticales surmonté d'un fronton triangulaire et avec sa haute toiture. Horizontaux cette fois les deux corps de bâtiments médians, du fait des entablements qui les recoupent horizontalement en deux et qui les bordent de façon ample dans leur partie haute. Horizontaux enfin les deux morceaux de façade encadrant le corps de bâtiment central, par leur faible hauteur générale, par la balustrade courbée en extrémité qui les divise franchement en deux étages décalés en complétant l'effet d'horizontale introduit par le bas du fronton du portique d'entrée, et enfin par son toit, partant bas, fortement fléchi en partie haute, et dont la faîtage forme de la sorte une longue horizontale.

Ainsi donc, si les formes de l'architecture que lit notre esprit accompagnent parfois la lecture fondamentalement horizontale des masses matérielles du bâtiment, de place en place elles introduisent une lecture franchement verticale, spécialement aux deux extrémités que terminent des toits pentus, mais aussi en partie centrale dont l'architecture participe à la fois de cet effet de vertical et de l'effet d'horizontal qu'occasionne son fronton qui le coupe en deux et que poursuivent les balustrades latérales. Cette différence entre la lecture des masses matérielles et la lecture de l'architecture destinée à notre esprit génère évidemment un conflit entre ces deux lectures incompatibles, mais parce qu'elles sont radicalement incompatibles on ne cherche pas à les combiner dans notre perception, on les traite comme des lectures autonomes, retrouvant ainsi la différence entre l'architecture italienne et l'architecture française : conflit direct et permanent de formes courbes qui se répondent en Italie, en France, large autonomie des lectures.



*François Mansart : vue perspective du château de Berny, France (1623-1625) - détruit à partir de 1808 -*

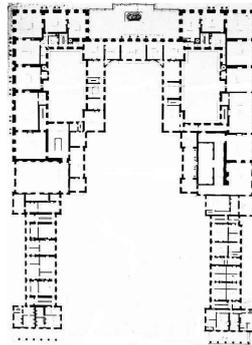
Source de l'image : [https://www.wikwand.com/fr/Ch%C3%A2teau\\_de\\_Berny](https://www.wikwand.com/fr/Ch%C3%A2teau_de_Berny)

Sans répéter les développements que l'on a faits pour le château de Vaux-le-Vicomte, on envisage maintenant quelques bâtiments utilisant des dispositions similaires.

On commence par le château de Berny, transformé par François Mansart (1598-1666) de 1623 à 1625. On y retrouve la succession essentiellement orthogonale de formes en creux et de formes en plein, les deux côtés du fond de la cour étant toutefois occupés par des formes oblongues. On reviendra plus loin sur la disposition de la galerie du premier étage qui introduit à une lecture linéaire très autonome de la lecture des masses construites.

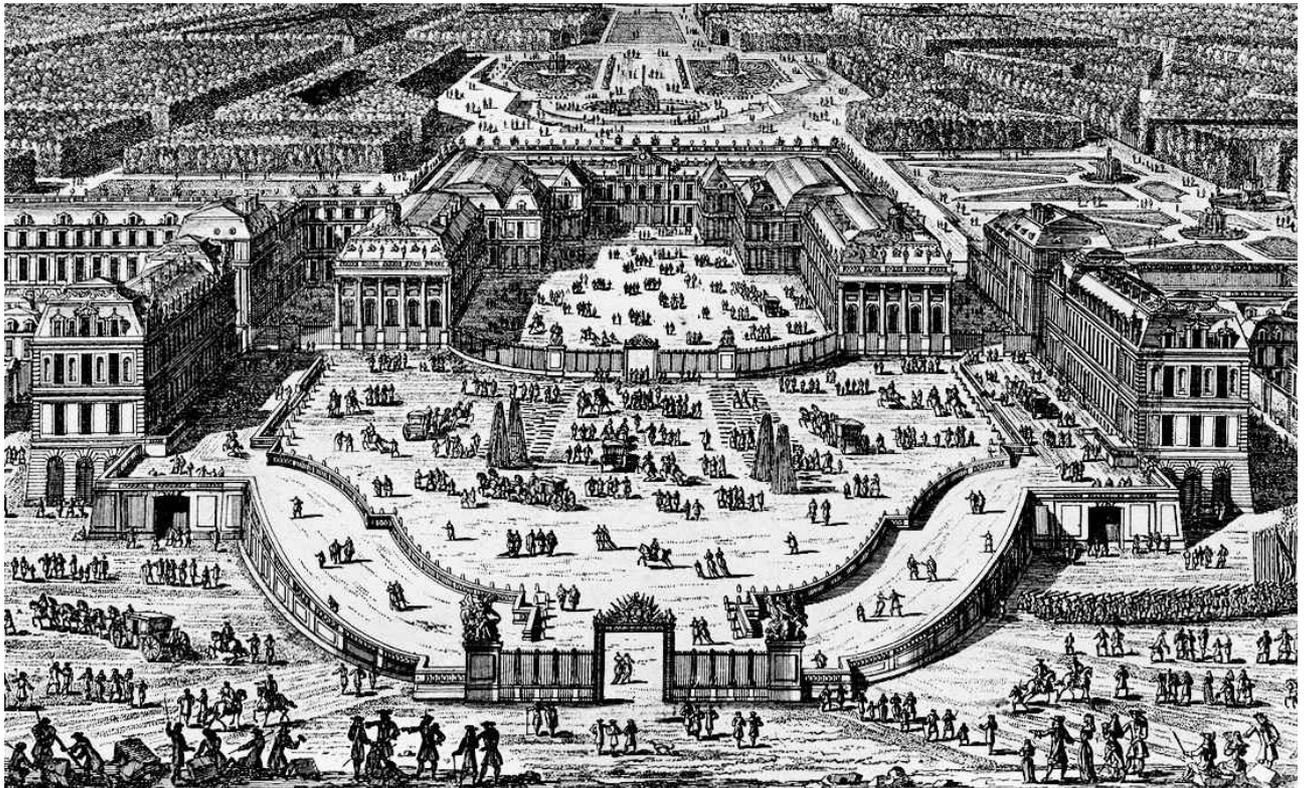
Retour à Louis le Vau, cette fois pour le château de Versailles dont il a conçu le premier stade de l'enveloppement de l'ancien pavillon de chasse de Louis XIII. Le plan du premier étage qu'il a établi vers 1669 montre comment il a intégré la cour de ce pavillon de chasse dans une cascade de cours de plus en plus grandes, générant ainsi un front plissé de redents toujours orthogonaux. La vue

gravée de Pérelle montre que, une dizaine d'années plus tard, les ailes des ministres construites en 1679 et situées encore plus en avant généraient un cran de plus dans cette succession de redents, ou, si l'on veut, de cours encastrées dans d'autres cours.



Louis le Vau : projet pour le 1er étage du château de Versailles (vers 1669)

Source de l'image : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles\\_-\\_plan\\_of\\_premier\\_%C3%A9tage\\_of\\_Enveloppe\\_-\\_Berger\\_1985\\_Fig12.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles_-_plan_of_premier_%C3%A9tage_of_Enveloppe_-_Berger_1985_Fig12.jpg)



Adam Pérelle : gravure réalisée vers 1682 des cours d'entrée du château de Versailles à cette époque

Source de l'image : [https://www.wikwand.com/en/Palace\\_of\\_Versailles](https://www.wikwand.com/en/Palace_of_Versailles)



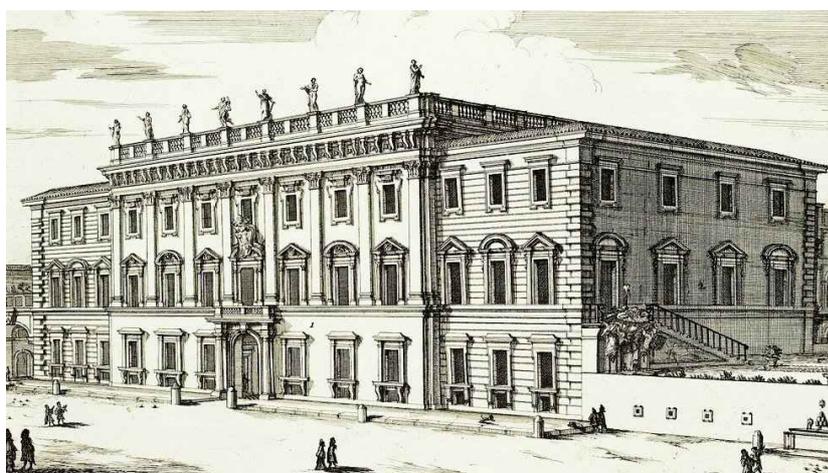
Reconstitution du château de Richelieu, France, (1631-1642)

Source de l'image : <https://chroniques.amisdeversailles.com/reconstitution-du-chateau-de-richelieu/>

Construit entre 1631 et 1642 par l'architecte Jacques Lemercier (1585-1654), c'est une cascade de

cours de plus en plus grandes se succédant les unes à la suite des autres que l'on trouve aussi au château de Richelieu. Il a probablement servi de modèle à celui de Versailles, et l'on y retrouve la disposition du siècle précédent de fermeture des cours avec affirmation d'un portique axial sur cette clôture, une disposition toutefois minorée par rapport à ce qu'il en allait, par exemple, au palais du Luxembourg, et qui sera ramenée à une portion encore plus congrue au château de Versailles afin de de plus y assumer que la fonction essentiellement utilitaire de barrière.

Après les creux et les contre-creux, puis les coins et les contre-coins, nous envisageons maintenant la façon dont sont conçues les surfaces des façades et leurs reliefs ou, dit autrement, **le dialogue entre les surfaces courantes et les ordres architecturaux qu'elles intègrent.**



Le Bernin : le Palais Chigi-Odescalchi à Rome (vers 1665)

Source de l'image : <https://gmaeldegalerie.skd.museum/en/exhibitions/ber-nini-the-pope-and-death/>



Le Bernin : 3<sup>e</sup> projet pour la façade orientale du Louvre (1665)

Source de l'image : [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Louvre\\_-\\_%C3%A9volution\\_de\\_la\\_principale\\_fa%C3%A7ade\\_au\\_c%C3%B4t%C3%A9\\_de\\_Saint-Germain-l%27Auxerrois\\_du\\_projet\\_de\\_Bernin\\_-\\_Architecture\\_fran%C3%A7oise\\_Tome4\\_Livre6\\_P18.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Louvre_-_%C3%A9volution_de_la_principale_fa%C3%A7ade_au_c%C3%B4t%C3%A9_de_Saint-Germain-l%27Auxerrois_du_projet_de_Bernin_-_Architecture_fran%C3%A7oise_Tome4_Livre6_P18.jpg)

Au siècle précédent l'architecture italienne, pour répondre au besoin de nous déstabiliser, avait souvent recours à des imbrications quelque peu monstrueuses de façades incompatibles entre elles, notamment parce qu'elles ne semblaient pas avoir le même sol d'appui, ainsi qu'il en allait par exemple pour la double façade à imbrication de la basilique de San Giorgio Majeure d'Andrea Palladio à Venise. L'effet de déstabilisation étant devenu secondaire au XVII<sup>e</sup> siècle, ce type d'imbrications monstrueuses y disparaît pour être remplacé par l'emboîtement de registres très étrangers l'un à l'autre mais toutefois compatibles.

Souvent, comme dans la façade du Palais Chigi-Odescalchi construit par le Bernin à Rome vers 1665, ou comme dans le troisième projet pour la façade orientale du Louvre du même Bernin et approximativement de la même date, on a affaire au chevauchement d'un ordre colossal embrassant d'un coup deux étages et d'une façade courante alignant de façon régulière des ouvertures munies de frontons différents ou non d'un étage à l'autre. Par cette disposition se trouve facilement satisfait ce que l'on a indiqué comme le deuxième effet plastique récurrent au XVII<sup>e</sup> siècle : les deux registres de la façade font certainement ensemble puisqu'ils se coordonnent parfaitement, mais on peut aussi bien dire qu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre tellement ils sont différents. Au Palais Chigi-

Odescalchi, toujours existant mais très rallongé au XVIII<sup>e</sup> siècle, les ailes latérales de la façade sont légèrement en retrait mais semblent poursuivre la partie courante de la façade principale tout en étant marquées par des rayures horizontales qui les différencient de celle-ci. Par cette disposition on retrouve d'une autre façon l'effet qui suggère que les différents tronçons de la façade, cette fois hors ordre colossal, font ensemble une unité continue tout en suggérant qu'ils ne forment pas un ensemble puisqu'ils sont significativement différents.

Quant à l'autre effet caractéristique, celui par lequel notre lecture du bâtiment est instable car entraînée vers une perception alors que nous sommes simultanément retenus de la faire, il est généré ici par la barrière visuelle partielle que forme l'ordre colossal devant la façade courante : la lecture de la continuité de cette façade nous est suggérée, mais la présence des pilastres ou des colonnes qui s'interposent devant elle forme des barreaux qui la découpent en morceaux coupés les uns des autres. Autre disposition qui participe au même effet mais de manière différente : toutes ces fenêtres semblables forment des suites de fenêtres innombrables entre lesquelles notre perception hésite constamment, ne sachant vers laquelle diriger notre regard puisque tant d'autres le sollicitent avec la même force. C'est un effet que l'on envisagera plus loin de manière spécifique.



Baldassare Longhena : détails de la façade du Ca' Pesaro à Venise (1659-1682)

Source des images : <https://rle.it/en/projects/palazzo-ca-pesaro>



Pas d'ordre colossal dans la façade du Ca' Pesaro de Venise, construit entre 1659 et 1682 et que l'on doit à l'architecte Baldassare Longhena (1597-1682), mais un foisonnement de sculptures de densité très uniforme qui habillent la surface courante de la façade devant laquelle s'érige, à quelque distance, une série de colonnades isolées ou par couples. Bien qu'avec des moyens très différents, on retrouve les mêmes effets que ceux des façades du Bernin : la façade se décompose en deux plans d'aspects très différents et bien séparés qui s'accordent par leurs rythmes, mais les colonnes du premier plan nous empêchent de lire la continuité de la surface située à l'arrière bien que la régularité des sculptures qui la recouvrent nous incite à en faire la lecture. Et ces deux plans si bien synchronisés forment certainement ensemble, tout en étant trop différents pour cela.

Autre configuration, les murs de la nef de la basilique Saint-Jean-de-Latran à Rome, profondément remaniée par Francesco Borromini à partir de 1650. Des pilastres colossaux la rythment, faisant presque toute la hauteur de l'église, et les murs de la nef semblent comme glissés derrière eux,

proposant cette fois des lignes horizontales tout en ménageant des niches recevant de petites guérites dans lesquelles des statues furent sculptées au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.



*Francesco Borromini :  
intérieur de la nef principale  
de la basilique Saint-Jean-de-  
Latran à Rome (à partir de  
1650)*

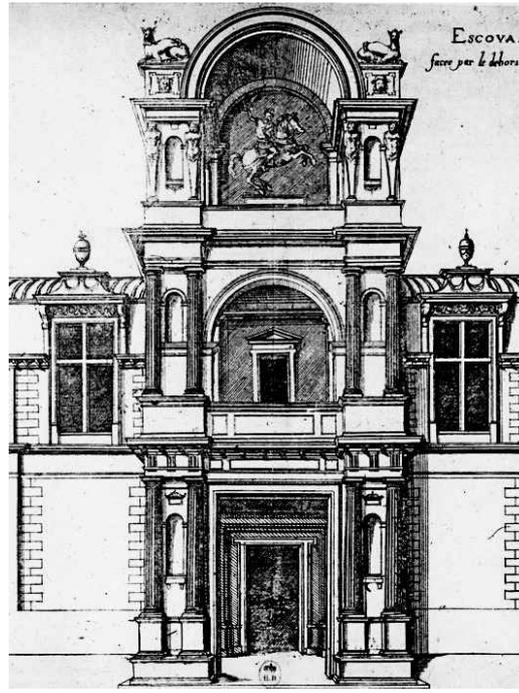
Source de l'image :  
<https://vicedi.com/cathedrale-rome/>

D'une autre manière, à nouveau on a affaire à une continuité murale sans cesse interrompue par le rythme de hauts pilastres qui passent à son devant : même tentation de lire sa continuité horizontale contrariée par la présence de ces pilastres verticaux, et même sensation que le mur et les pilastres forment un ensemble compact, contredite par la différence radicale de leurs sens de lecture.

**En résumé, et avant de passer à la façon française** de traiter la relation entre la matérialité du mur et les formes architecturales qui l'habillent et auxquelles s'intéresse notre esprit, on a donc observé qu'en Italie cette relation a un caractère très conflictuel car on ne peut pas considérer séparément le mur courant et les colonnades ou les pilastres à sa surface puisque toujours ces colonnades et ces pilastres le recourent. Par différence, on verra qu'en France le mur et les éléments d'architecture construits à son devant forment plutôt deux registres de formes autonomes qui évoluent assez séparément et que l'on peut appréhender assez séparément l'un de l'autre.

**Pour envisager la solution française**, il est requis de revenir un peu sur l'architecture du siècle précédent. Ainsi, tant au château d'Anet qu'au château d'Écouen, des avant-corps de façade ont été édifiés qui ont introduit l'indépendance très affirmée de paires de colonnades superposées par rapport à la matérialité du mur situé derrière elles. Au château d'Anet, édifié à partir de 1547, c'est à l'architecte Philibert de l'Orme (1514-1570) que l'on doit cette disposition au centre de sa façade sur cour. Lors de la démolition de cette partie du bâtiment, son avant-corps a été démonté puis remonté dans la cour de l'École des Beaux-Arts de Paris. Au château d'Écouen, on ne sait dire si c'est à Jean Goujon (vers 1510-vers 1567) ou à Jean Bullant (vers 1515-vers 1578) que l'on doit le corps d'entrée de la cour, lequel n'utilisait toutefois la solution des paires de colonnes que sur deux niveaux. Ce corps d'entrée a été construit à une date assez voisine de celui du château d'Anet.

La solution de colonnes franchement détachées du mur n'était donc pas inédite en France au XVI<sup>e</sup> siècle, mais elle était assez rare. Le plus souvent il était utilisé des pilastres, et les colonnes, lorsqu'il y en avait, étaient plutôt accolées au mur, voire engagées dans le mur. Cette solution de deux axes de symétrie latéraux concurrencés dans notre perception par l'axe de symétrie principal de la figure non exprimé de façon manifeste est plutôt une solution italienne, mais on verra que cette disposition, parce qu'elle introduit une autonomie du système de colonnes par rapport au mur situé derrière elles, conduit à une façon plutôt française de traiter la relation entre mur et colonnes.

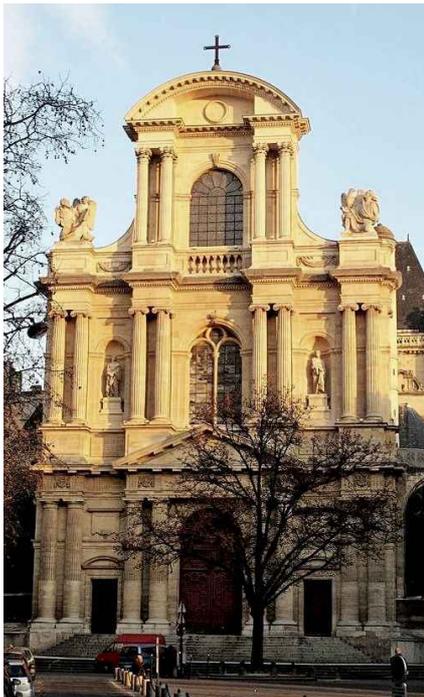


À gauche, Philibert de l'Orme :  
château d'Anet en France, avant-  
corps de la façade sur cour (à partir  
de 1547) tel que remonté à l'École  
des Beaux-Arts de Paris

Source de l'image :  
[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Kapelle\\_ensba\\_pari\\_s\\_02.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Kapelle_ensba_pari_s_02.jpg)

À droite, Jean Goujou ou Jean  
Bullant : château d'Écouen en  
France, corps d'entrée (vers 1445-  
1550)

Source de l'image :  
[https://inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11\\_1980950\\_0827Z](https://inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11_1980950_0827Z)



À gauche, Salomon de Brosse  
ou Clément II Métezeau :  
façade de l'église Saint-  
Gervais-Saint-Protais à Paris  
(1616-1621)

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise\\_Saint-Gervais-Saint-Protais\\_de\\_Paris](https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise_Saint-Gervais-Saint-Protais_de_Paris)



À droite, père François  
Derand : façade de l'église  
Saint-Paul-Saint-Louis à Paris  
(à partir de 1634)

Source de l'image : [https://lindependantu4e.typpad.fr/arrondissement\\_de\\_paris/2013/07/la-superbe-fa%C3%A7ade-restaur%C3%A9e-de-l%C3%A9glise-saint-paul-saint-louis.html](https://lindependantu4e.typpad.fr/arrondissement_de_paris/2013/07/la-superbe-fa%C3%A7ade-restaur%C3%A9e-de-l%C3%A9glise-saint-paul-saint-louis.html)

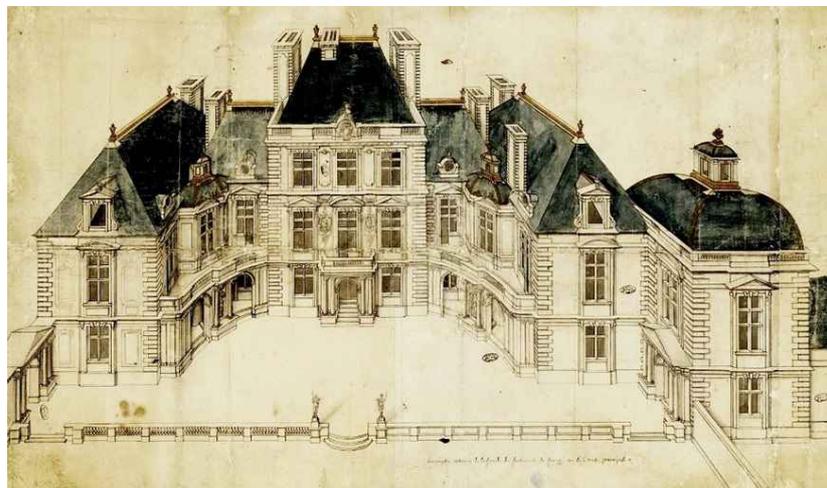
La façade de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais à Paris, construite de 1616 à 1621, est directement dans la lignée de l'avant-corps du château d'Anet, avec toutefois un resserrement l'une contre l'autre des colonnes de chaque couple et l'ajout de semblables couples superposés sur chacun de ses côtés. On ne sait si le dessin de cette façade est dû à Salomon de Brosse (1565 ou 1571-1626) dont le style habituel en fait un architecte du XVI<sup>e</sup> siècle, ou s'il est dû à Clément II Métezeau (1581-1652) qui a signé le marché de sa construction.

Certainement du XVII<sup>e</sup> siècle, par contre, est la façade de l'église Saint-Paul-Saint-Louis à Paris, construite à partir de 1634 sur les plans du père jésuite François Derand (vers 1591-1644). On y

retrouve les paires de colonnades dans sa partie centrale, avec toutefois un enrichissement par la présence de colonnes à proximité, mais en second plan du fait de l'avancée du corps central.

François Mansart, dans la façade de l'église du couvent des Feuillants, construite en 1623 et aujourd'hui détruite, s'est largement inspiré de la façade de Saint-Gervais-Saint-Protais, supprimant toutefois son premier niveau.

À la même époque, puisque de 1623 à 1625, de façon plus personnelle il a construit le château de Berny que l'on a déjà évoqué pour la disposition plissée de sa façade principale faite de coins et de contre-coins. Ce qui nous intéresse maintenant est la façon dont la galerie couverte au-dessus du rez-de-chaussée, portée par des colonnes et par des murs, évolue de façon très autonome par rapport à la maçonnerie du bâtiment : elle ne suit pas la disposition orthogonale de ses masses principales puisqu'elle forme un large arrondi sur chaque côté, et elle connaît une avancée isolée en partie centrale qui n'est pas accompagnée d'une avancée similaire du corps de bâtiment situé derrière elle.



*François Mansart : vue perspective du château de Berny, France (1623-1625) - détruit à partir de 1808 -*

Source de l'image : [https://www.wikwand.com/fr/Ch%C3%A2teau\\_de\\_Berny](https://www.wikwand.com/fr/Ch%C3%A2teau_de_Berny)

*François Mansart : l'aile Gaston d'Orléans du Château de Blois, France (1635 à 1638)*

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Château\\_de\\_Blois](https://fr.wikipedia.org/wiki/Château_de_Blois)



Quelques années plus tard, dans l'aile Gaston d'Orléans du Château de Blois, construite de 1635 à 1638, il réutilise le principe d'une colonnade courbe indépendante de la maçonnerie orthogonale située à son arrière, et il enrichit en outre l'autonomie de cette disposition par rapport à la maçonnerie principale en créant un deuxième niveau de colonnades au-dessus de sa partie centrale. Non seulement la colonnade est très écartée des angles de la maçonnerie, non seulement l'effet de

courbe est propre au système de colonnade, mais également l'effet brutalement pyramidal qu'il lui donne par ce deuxième niveau n'a pas de correspondance dans le corps de bâtiment principal dont l'avancée centrale est seulement plus élevée de la hauteur d'une corniche que le reste de la façade.



*François Mansart : façade d'entrée du château de Maisons à Maisons-Laffitte , France (1643-1650)*

Source de l'image : <https://www.pariszigzag.fr/sortir-paris/un-spectacle-immersif-sur-la-belle-et-a-la-bete-au-chateau-de-maisons-laffitte>

Si la colonnade du Château de Blois laisse des surfaces de maçonnerie s'étaler au-dessus d'elle, dans la façade d'entrée du château de Maisons, cette fois Mansart a fait monter l'avant-corps et ses colonnades franchement plus haut que la masse courante du bâtiment. Cette construction, qui date de 1643 à 1650, a la forme d'un grand U qui joue beaucoup des formes pyramidales puisque la masse construite de ce U monte progressivement, depuis ses extrémités à terrasse à un seul niveau vers sa partie couverte d'ardoises établie principalement sur deux niveaux, cela pour aboutir au corps central en avancée établi sur trois niveaux, troisième niveau lui-même en forme de gradins puisque la maçonnerie de sa partie centrale se hisse au-dessus de la balustrade et de la corniche de ses parties latérales.

La disposition des masses matérielles du bâtiment est facilement lisible : en plan, un grand U, un échelonnement progressif des hauteurs depuis ses extrémités vers son axe central, et une décomposition des toitures par corps de bâtiments avec, dans son axe, un massif de toiture plus haut que les autres et renforcé en hauteur par une petite coupole et un clocheton. En contraste, les lignes qui captent l'attention de notre esprit sont plus complexes et s'organisent de façon très autonome de l'organisation des masses construites, sauf pour ce qui concerne l'effet de symétrie globale qu'elles partagent. Au-dessus du premier étage, reliant horizontalement tout le périmètre du bâtiment, une frise crantée attire notre attention au-dessus d'une bande continue de triglyphes à l'antique. Isolés ou par paires, des pilastres rythment systématiquement chaque étage de façade pour en marquer les angles et border ses ouvertures. Des architectures à fronton marquent les deux extrémités du premier étage et le centre du deuxième. Quant au corps central du bâtiment principal, il connaît trois ressauts successifs : le plus large qui correspond à l'emprise du toit central, puis une avancée sur trois niveaux terminée par le fronton central, puis l'avancée de la porte d'entrée qui laisse derrière elle une colonne de chaque côté pour prolonger deux des quatre colonnes du premier étage. Toute cette complexité, imbriquant des lignes horizontales avec des reliefs verticaux en avancées progressives et des colonnes verticales en situations différentes d'un étage à l'autre, forme un registre plastique très autonome de la disposition des masses matérielles sauf, comme on l'a dit, qu'elle s'accorde avec elle pour partager le même axe de symétrie.

L'autonomie des masses matérielles en pierre par rapport aux lignes de triglyphes, de pilastres, de colonnes, de frontons, et aux décrochements des surfaces qui captivent l'intérêt de notre esprit était déjà présente dans les architectures antérieures de Mansart que l'on a évoquées, mais au château de Maisons elle acquiert sa pleine maturité.

Comme en Italie, l'architecture de François Mansart implique donc un dialogue entre les masses matérielles et le dessin des architectures qui captive notre esprit, mais, à la différence par exemple du troisième projet du Bernin pour le Louvre dans lequel les ordres colossaux ne semblent servir qu'à empêcher de lire la continuité des masses matérielles, ici le dialogue prend plutôt la forme d'un jeu relatif entre deux entités autonomes, l'une prenant la liberté de prendre une disposition en U que ne reprend pas l'autre, tandis que l'autre prend la liberté de monter plus haut que la première, celle de s'établir en plusieurs ressauts successifs sur plusieurs étages décalés en escalier devant une façade qui ne présente qu'une matérialité plane foncièrement horizontale, et celle de marquer des accents spectaculaires en des endroits que n'appelle pas la disposition des masses construites, par exemple d'établir en étage peu accessible des portiques à l'allure de portiques d'entrée aux extrémités finales des ailes du bâtiment.

Si la façon est différente, les effets plastiques sont cependant les mêmes en France et en Italie. Celui qui joue sur l'instabilité de notre perception utilise ici la conjonction des deux registres de formes sur un même axe de symétrie globale et sur la forme en U des masses construites : puisqu'ils accompagnent si souvent la disposition des masses matérielles du bâtiment nous sommes entraînés à percevoir tous les accents architecturaux appliqués sur ces masses comme autant d'accents mettant en valeur leur organisation, mais nous sommes retenus de faire cette lecture à chaque fois que nous constatons l'autonomie de ces accents architecturaux vis-à-vis de la disposition des masses construites. Quant au second effet : parce qu'ils sont plaqués sur les masses matérielles nous ressentons que les ordres architecturaux rappelant l'Antiquité forment avec elles un ensemble cohérent, mais parce qu'ils s'organisent de façon assez autonome par rapport à ces masses nous renouons à les percevoir véritablement ensemble.

Dans le couvent des Minimes à Paris, construit de 1657 à 1666, Mansart donne encore plus d'ampleur à l'autonomie relative des masses et du dessin des architectures à l'antique dans une disposition dont l'aspect pyramidal est également encore plus accusé. Ce bâtiment ayant été démoli après la révolution, c'est à travers une maquette réalisée à la Cité du Patrimoine et de l'Architecture que l'on peut le mieux en prendre connaissance.



*François Mansart : maquette du couvent des Minimes à Paris (1657-1666) – démoli après la Révolution (Cité du Patrimoine et de l'Architecture)*

Source de l'image : <http://lindependantiducouventdeparis.blogspot.com/2021/04/le-couvent-des-minimes-et-ses-vestiges.html>

Les masses forment à nouveau un U, mais elles se combinent ici avec un effet d'ascension étage par étage, le deuxième niveau étant complètement à terrasse et le volume de la coupole sommitale achevant la forme de pyramide. Sur chacun des corps de bâtiments latéraux, et sur la coupole, de petits édifices, eux-mêmes à coupole, forment une suite attirant spécialement l'attention de notre

esprit et partageant l'effet de pyramide avec celui produit par les volumes des masses principales. Les portiques de colonnes se distinguent clairement et leur transparence tranche avec l'opacité des masses construites, et par différence aussi ils ne participent qu'à peine à l'effet de pyramide. Leur niveau inférieur forme un redent qui s'avance vers l'extérieur, en contraste aux redents successifs en creux que forment les parois du bâtiment au même niveau, le centre de ce creux des parois étant en retrait derrière le portique et ses extrémités correspondant aux pavillons en excroissance de chaque côté de la façade.

On a déjà envisagé la façade d'entrée du château de Vaux-le-Vicomte que l'on doit à Louis le Vau, et l'on a déjà envisagé l'autonomie entre la forme horizontale plissée de ses masses et le dessin de ses architectures combinant des effets verticaux et des effets horizontaux.

La coupole et la façade arrières de ce château proposent une autonomie encore plus évidente entre la masse ovoïde de cette coupole soutenue par des façades arrondies et la stricte verticalité plane de la façade à fronton qui vient buter contre elle. Presque instinctivement nous lisons que cette façade à fronton continue la surface de la coupole et celle des murs arrondis voisins, mais cette perception est instable car nous constatons immédiatement que sa forme plate et l'allure horizontale très rectiligne de son portique et du bas de son fronton ne se raccordent absolument pas avec la masse du bâtiment situé à son arrière, ni avec sa maçonnerie arrondie, ni avec sa toiture bombée. De la même façon, si nous sommes bien forcés d'admettre que le bâtiment à coupole et cette façade à fronton et portique forment un ensemble visuel puisqu'ils sont plaqués l'un contre l'autre, nous devons aussi admettre qu'ils ont des formes très étrangères l'un pour l'autre et qu'ils ne font donc pas ensemble sous cet aspect.

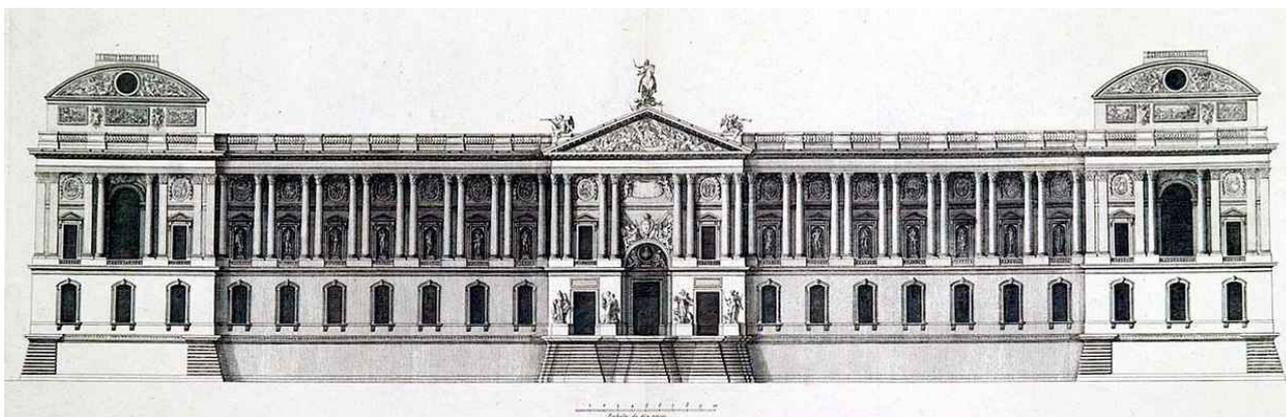


*Louis le Vau : façade sur jardins du château de Vaux-le-Vicomte, France (1656-1657)*

Source de l'image : <https://www.wikiwand.com/en/Vaux-le-Vicomte>

On peut souligner encore une fois la différence entre cette façon française de traiter des formes antagonistes et la façon italienne usant de courbes et de contre-courbes dont les perceptions se nuisent mutuellement. Bien qu'il s'agisse deux registres très différents, ici on peut parfaitement lire l'architecture de la façade à fronton et portique sans que cette lecture ne soit contrariée par la présence des volumes oblongs situés derrière elle, et inversement. Ces deux registres sont certes très différents, voire incompatibles, mais ils ne se contrarient pas directement et se contentent de constituer des registres très autonomes l'un de l'autre.

On ne peut quitter la façon française de traiter la relation entre masses et colonnades sans évoquer celle de Claude Perrault pour la façade orientale du Louvre, celle-là même pour laquelle le Bernin a réalisé les projets que l'on a précédemment envisagés. Cette solution a fait l'objet de quantité de tractations auxquelles ont participé de nombreux architectes français après l'éviction du Bernin dont la construction de son troisième projet avait pourtant déjà commencé. On donne une vue du dernier projet de Perrault, daté de 1668, dont les attiques des pavillons latéraux ont toutefois été finalement supprimés du fait des critiques dont ils ont été l'objet.



Claude Perrault : dernier projet de 1668 pour la façade orientale du Louvre à Paris (gravure de J. Marot)

Source de l'image : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:East\\_facade\\_of\\_the\\_Louvre\\_elevation\\_design\\_by\\_Claude\\_Perrault\\_engraved\\_by\\_Jean\\_Marot\\_1676\\_%E2%80%93\\_Biblioth%C3%A8que\\_municipale\\_de\\_Valenciennes.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:East_facade_of_the_Louvre_elevation_design_by_Claude_Perrault_engraved_by_Jean_Marot_1676_%E2%80%93_Biblioth%C3%A8que_municipale_de_Valenciennes.jpg)

L'autonomie entre la matérialité des murs et le dessin des colonnades et des sculptures qui captivent l'esprit se manifeste d'abord par la succession des étages : en soubassement une massivité complètement nue bordant le fossé, puis un étage très uniformément percé de baies, sauf sur le ressaut d'entrée où le mur massif est cette fois accompagné de sculptures géantes, puis l'étage où dominent les colonnades qui forment une frise horizontale continue quand la massivité des murs ne se fait voir que par des plots bien séparés les uns des autres, assez aveugle dans l'avant-corps principal à fronton, beaucoup plus ouverts grâce à une grande arcade centrale à chacune des deux extrémités et alors que les colonnes dégagées sont pour la plupart remplacées par des pilastres. À l'étage, cette autonomie se voit aussi dans la façon toujours changeante dont les paires de colonnes sont en relation avec la muralité horizontale devant laquelle elles se dressent verticalement : aux extrémités, comme on l'a déjà dit, pour l'essentiel elles se transforment en pilastres plaqués sur la maçonnerie, sur chacune des ailes principales elles sont très en avant de la maçonnerie et créent de très profondes et très hautes loggias, dans l'avant-corps central elles sont seulement dégagées à une faible distance de la maçonnerie.

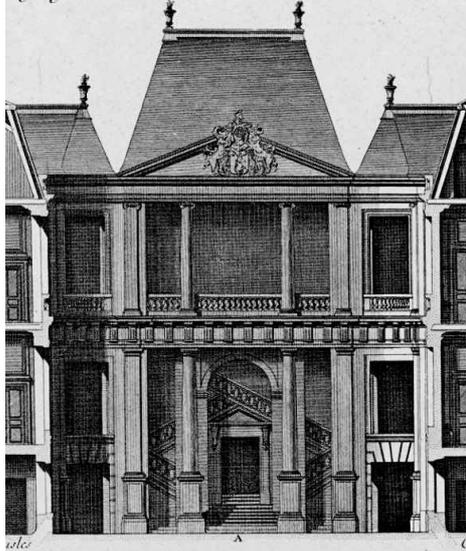
L'ensemble de cette façade avec ses trois avant-corps produit clairement le deuxième effet plastique caractéristique du XVII<sup>e</sup> siècle : verticalement les trois niveaux font certainement « ensemble » du fait de leur superposition mais se distinguent clairement les uns des autres par leur très grande différence d'opacité, tandis que, horizontalement, si l'on a affaire à une frise d'ensemble continue, les trois ressauts en avant-corps refusent de s'intégrer indistinctement dans cette continuité, notamment du fait de la présence de la colonnade qui seule propose une forte transparence.

Cette transparence de la colonnade intervient aussi dans l'autre effet caractéristique : notre regard passe facilement à travers la colonnade, mais cette traversée ne correspond pas une perception stable car elle est contredite aux endroits des avant-corps où notre regard bute sur une maçonnerie aveugle ou semi-aveugle, et tout aussi contredite aux deux niveaux inférieurs.

Autre construction remarquable qui utilise l'effet de loggia : l'escalier d'entrée entièrement à l'air libre de l'hôtel Lambert à Paris, construit par Louis le Vau à partir de 1641. S'agissant d'un escalier

intérieur à l'appartement, compte tenu du climat parisien qui rend parfois ce type de disposition très inconfortable, elle correspond nécessairement à une volonté importante de l'architecte, volonté qui a d'ailleurs été annulée par les propriétaires successifs qui ont progressivement vitré cette façade.

*Elevation de la façade du corps de logis au fond de la cour ouest logé le grand Escalier de la Maison de M<sup>r</sup> le President Lambert.*



*Louis le Vau : escalier d'entrée à l'air libre de l'Hôtel Lambert à Paris (à partir de 1641)*

Source de l'image : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/musee-carnavalet/oeuvres/elevation-de-la-facade-du-corps-de-logis-au-fond-de-la-cour-ou-est-loge-le>



*Ci-dessus, état actuel*

Source de l'image : <https://www.connaissancesarts.com/marche-art/ventes-encheres/ventes-aux-encheres-la-fabuleuse-collection-al-thani-de-lhotel-lambert-bientot-dispersee-11175107/>

C'est bien sûr par rapport au reste des façades de la cour d'entrée qu'il faut apprécier l'autonomie que prend le corps de bâtiment contenant l'escalier en se prêtant à la traversée de notre regard quand le reste des façades propose une matérialité opaque. Comme pour la façade du Louvre, et contrairement aux solutions italiennes, il n'y a aucun conflit direct ici entre les façades opaques et la façade traversable de l'escalier : si elles forment un contraste visuel très affirmé, elles s'affirment cependant en toute autonomie l'une de l'autre.

**Nous en venons à la dernière disposition caractéristique de l'architecture du XVII<sup>e</sup> siècle et qui vaut spécialement pour le baroque italien.** Elle affirme tout spécialement l'effet plastique que rend instable notre perception. On a déjà rencontré et évoqué cet effet, mais sans l'examiner sous les divers aspects qu'il peut prendre.



*Carlo Rainaldi : les églises jumelles de la piazza del Popolo à Rome, la Basilique Santa Maria di Montesanto (à gauche, 1662-1679) et l'église de Santa Maria dei Miracoli (1675-1679)*

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Triente\\_\(Rome\)#Media/Fichier:101P-aPopolo.jpg](https://www.wikiwand.com/fr/Triente_(Rome)#Media/Fichier:101P-aPopolo.jpg)



*Piazza San Carlo à Turin, selon une gravure des années 1600 qui en présente une vue différente de sa réalité*

Source de l'image : <https://www.alamyimages.fr/italie-piemont-turin-place-royale-aujourd-hui-piazza-san-carlo-de-gravure-des-annees-1600-prises-de-la-theatrum-sabaudiae-image242828305.html>

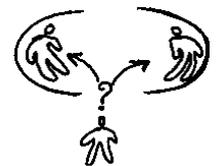
Les églises jumelles de la piazza del Popolo à Rome en sont une bonne illustration : presque identiques mais avec des clochers situés sur leurs côtés opposés afin de se retrouver face à face, leur poids visuel est absolument équivalent de telle sorte que notre regard hésite constamment à se poser sur l'une ou sur l'autre puisqu'elles l'attirent l'une et l'autre avec la même force. Le désaxement des clochers a pour effet de redoubler l'instabilité de notre perception : notre regard flotte constamment entre la perception du couple formé par les coupoles et la perception du couple formé par les clochers. C'est l'architecte Carlo Rainaldi (1611-1691) qui a été chargé des deux constructions. À gauche, la Basilique Santa Maria di Montesanto, construite de 1662 à 1679, à droite l'église de Santa Maria dei Miracoli, construite de 1675 à 1679.

Cette disposition a un équivalent approximatif sur la place Royale de Turin, aujourd'hui [piazza San Carlo](#), ainsi que le montre une gravure du XVII<sup>e</sup> siècle qui correspond à une vue plus idéalisée que réaliste. L'église de gauche, Santa Cristina, ne recevra jamais de clocher et sa façade ne sera réalisée qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que pour sa part la façade de celle de droite, San Carlo Borromeo, ne sera réalisée qu'au XIX<sup>e</sup> siècle.



*Le Bernin : la colonnade en ellipse de la place Saint-Pierre à Rome (1656-1667)*

Source de l'image : [https://www.wikixand.com/fr/Place\\_Saint-Pierre](https://www.wikixand.com/fr/Place_Saint-Pierre)



L'instabilité de notre perception balançant constamment entre deux formes équivalentes peut concerner également deux creux aussi enveloppants l'un que l'autre, et donc aussi attirants l'un que l'autre. Ainsi en va-t-il de la colonnade en ellipse construite par le Bernin pour la place Saint-Pierre à Rome entre 1656 et 1667. La tension que nous ressentons pour refermer visuellement cette ellipse dans ses parties laissées ouvertes implique que nous ressentons que ces deux morceaux de colonnade appartiennent tous les deux à une forme d'ensemble elliptique, mais leur très grand écart et le fait que l'un s'ouvre vers la droite quand l'autre s'ouvre vers la gauche nous informe aussi que le rassemblement de ces deux morceaux sur une même forme est raté, ce qui correspond cette fois au deuxième effet caractéristique du XVII<sup>e</sup> siècle.

Une telle concurrence entre les différentes parties d'une même forme se rencontre surtout en Italie car l'instabilité de notre perception y implique qu'il y ait un véritable conflit actif entre différentes parties qui cherchent chacune attirer préférentiellement notre attention. De façon générale, les masses matérielles du bâtiment et le dessin de ses architectures participent ensemble à cet effet tout en faisant valoir leurs contrastes. C'est ce que l'on voit particulièrement bien dans la colonnade de la place Saint-Pierre ou les grands creux horizontaux qui nous enveloppent matériellement sont précisément des lignes continues d'entablement et des colonnades verticales que lit notre esprit et que prolongent verticalement des statues qui attirent également notre attention.

En France, le caractère conflictuel de cette concurrence est la plupart du temps atténué parce qu'il s'agit de corps de bâtiments symétriques qui l'intègrent dans l'effet d'autonomie des masses et du dessin des architectures que l'on a longuement évoqué. Il est toutefois des cas où la nudité de cette concurrence rappelle ce qui se passe en Italie. Cela vaut notamment pour la façade sur jardins du château de Versailles, telle qu'elle avait été construite par Louis le Vau de 1668 à 1670. La galerie des glaces ayant été construite ultérieurement par Jules Ardouin-Mansart à l'emplacement de la terrasse qui reliait et séparait les deux ailes de la façade, cet effet a disparu et il n'est plus observable que sur les peintures et les gravures rendant compte de l'état du château avant l'intervention de Jules Ardouin-Mansart.



*Louis le Vau : façade sur jardins du chateau de Versailles (1668-1670) avant la construction par Jules Ardouin-Mansart de la Galerie des Glaces sur la terrasse centrale – peinture réalisée vers 1675*

Source de l'image : [https://www.wikiswand.com/en/Louis\\_Le\\_Vau](https://www.wikiswand.com/en/Louis_Le_Vau)

La concurrence visuelle entre plusieurs formes attirant simultanément notre attention n'est pas limitée au cas des formes jumelles.



*Ci-dessus, Francesco Borromini : intérieur de la voûte de Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines à Rome (1638-1667)*

Source des images : [https://www.wikiswand.com/fr/Eglise\\_Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines](https://www.wikiswand.com/fr/Eglise_Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines)

*À droite, Martino Longhi le Jeune : façade de l'église Saint-Vincent-et-Saint-Anastase à Rome (1646 à 1650)*

Source de l'image : <https://www.romasegreta.it/trevis/vincenzo-e-anastasio.html>



Ainsi, la voûte de l'église Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines à Rome, due à Francesco Borromini et dont nous avons déjà envisagé la façade sur rue, met en scène une concurrence visuelle très prenante entre quatre portions de calottes sphériques qui affirment leur effet d'enveloppement aussi efficacement les unes que les autres. Le second effet caractéristique du XVII<sup>e</sup> siècle se superpose à cette concurrence, car nous ressentons bien que la voûte centrale constitue avec les calottes sphériques de sa périphérie un ensemble de formes cohérent et très compact, mais nous ressentons avec la même force qu'elle n'appartient pas à cette couronne de formes qu'elle réunit et qui lui sont

subordonnées.

Autre exemple de choix multiples entre lesquels nous ne parvenons pas à choisir : les triples colonnades à frontons multiples de la façade de l'église Saint-Vincent-et-Saint-Anastase à Rome, construite de 1646 à 1650 par l'architecte Martino Longhi le Jeune (1602-1660). En se superposant exactement au même endroit, chacun des couples de colonnes à fronton du rez-de-chaussée ou de l'étage se font une concurrence visuelle féroce. Au rez-de-chaussée, les paires de colonnes des extrémités forment aussi un portique concurrent, tandis qu'à l'étage les colonnes et l'encadrement à frontons de l'ouverture font concurrence aux autres frontons à colonnes de leur voisinage.



*Baldassare Longhena : basilique Santa Maria della Salute à Venise (1636-1687)*

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Basilique\\_Santa\\_Maria\\_della\\_Salute\\_de\\_Venise](https://www.wikivand.com/fr/Basilique_Santa_Maria_della_Salute_de_Venise)

Pour finir, une architecture qui combine des effets fréquemment utilisés en Italie et un effet plus caractéristique de la France : l'extérieur de la basilique Santa Maria della Salute à Venise, construite de 1636 à 1687 par l'architecte Baldassare Longhena dont on a déjà envisagé la façade du Ca' Pesaro à Venise.

Concurrence visuelle des deux coupes surmontées de leurs lanterneaux, concurrence visuelle de volutes surmontées de statues qui se répètent uniformément tout autour de la base de la coupole principale, et concurrence visuelle des volumes à fronton qui se plaquent en appendices tout autour de la partie basse de l'église, seulement différenciés entre eux par la dimension un peu plus grande de celui qui sert de porche d'entrée, voilà qui correspond à l'instabilité de notre perception du fait de la concurrence visuelle entre formes équivalentes et qui renvoie préférentiellement à l'architecture italienne. Parmi les formes que l'on vient d'énumérer, certaines font des effets de masse (forme gonflée des coupes, saillie matérielle des appendices à fronton du niveau bas), et d'autres captent plutôt l'attention de notre esprit (enroulement des volutes, émergence des statues perchées sur ces volutes, dessin des architectures plaquées sur les appendices du niveau bas). Le remarquable est que ces différentes formes appartiennent à des registres très autonomes qui ne sont pas en conflit direct les uns avec les autres dans notre perception mais se contentent de se faire contraste, ce qui revient cette fois à dire qu'elles sont agencées « à la française ».

Christian RICORDEAU

Dernière version de ce texte : 1<sup>er</sup> janvier 2024 (corrections de détail le 29 février 2024)