

Pour revenir en France et terminer ce thème de la façade horizontale très uniforme contrastant avec un centre en relief, la façade sur jardin du château de Versailles telle qu'elle a été transformée et allongée par l'architecte Jules Hardouin-Mansart (1646-1708). *Comme on l'a vu*, à l'époque précédente une terrasse centrale était entourée par deux corps de bâtiments en compétition pour attirer notre attention comme il convenait pour satisfaire à l'un des effets essentiels propres à l'époque baroque. Outre quelques modifications à la modénature de cette façade, Jules Hardouin-Mansart a supprimé cette terrasse centrale pour y installer la galerie des glaces, et par la suite il a muni le corps de bâtiment central de deux longues ailes symétriques qui ont donné sa physionomie définitive à la façade sur jardins.



Jules Hardouin-Mansart : modifications de la façade sur jardins et extensions latérales du château de Versailles (1678-1689)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Ch%C3%A2teau_de_Versailles

On peut traiter cette disposition finale comme on l'a fait précédemment pour les longues façades monotones dont la perception de la grande bande horizontale qu'elles forment est contrariée par une partie centrale qui vient en avancée, la seule différence étant que, cette fois-ci, c'est le bâtiment principal lui-même qui se tord pour venir mettre sa partie centrale en avancée, sans toutefois modifier spécialement sa modénature, sauf en y ménageant une distance plus courte entre les divers portiques en relief sur la partie courante des façades. La quasi-monotonie des façades sur l'ensemble de leur développement implique toutefois un effet « qui défait » qui ne s'affirmait pas de la même façon dans les exemples précédents, en ce sens que toute complexité du traitement des façades est ici défaite puisque celles-ci sont toujours semblables ou quasi semblables.



Jules Hardouin Mansart : l'église St Louis des Invalides à Paris, France (1677-1690)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Hôtel_des_Invalides

Une apparence assez simple de la matérialité défaite par la complexité qu'introduit une partie du bâtiment attirant spécialement l'attention de notre esprit, cela peut se faire autrement que par une excroissance centrale qui se singularise, par exemple au moyen d'un jeu de colonnades que lit notre

esprit établies franchement en avant-plan d'un bâtiment à la matérialité toute simple, voire lisse, la masse du bâtiment se faisant alors valoir par sa surface matérielle tandis que les colonnades attirent spécialement l'attention de notre esprit par leur complexité plastique. Notre esprit ne peut d'ailleurs lire ces colonnades que du bout des yeux, quand c'est en ressentant la présence matérielle de notre propre corps que l'on saisit par analogie la présence de la masse matérielle du bâtiment. Qui plus est, ces colonnades mises en avant du mur matériel qui enclôt le bâtiment ont pour effet de le « rayer », c'est-à-dire de défaire son apparence, alors qu'on la perçoit cependant bien faite à travers elles. On retrouve donc ainsi le premier effet dont on a dit qu'il caractérisait la période et le deuxième en découle immédiatement : l'apparence du bâtiment et les colonnades qui s'intercalent devant lui font des effets complètement autonomes l'un de l'autre, l'opacité plane pour l'une et les rayures verticales pour les autres, mais c'est précisément grâce à leur autonomie d'apparence qu'ils font ensemble l'effet d'une surface plane rayée par des colonnades. On vient de dire que dans cette disposition la matière faisait l'opacité, et donc la clôture, la fermeture, mais elle fait aussi l'ouverture puisqu'elle laisse des colonnades ressortir à l'extérieur de sa surface, et quant aux colonnades que notre esprit lit avec les yeux, elles sont formées de colonnes qui se suivent horizontalement l'une l'autre mais qui ne se suivent pourtant pas puisqu'elles sont parallèles et vont ainsi côte à côte dans la même direction.

C'est très précisément l'ensemble des effets que l'on vient de décrire qui vaut pour la façade d'entrée de l'église Saint-Louis des Invalides, construite à Paris par Jules Hardouin Mansart, de 1677 à 1690. La forme pyramidale de sa colonnade, en avancée sur deux étages, ajoute à sa bonne séparation visuelle d'avec la surface presque aveugle de la maçonnerie, et la presque complète nudité des extrémités du cube maçonné de l'arrière-plan renforce sa lecture en tant que simple surface matérielle.



*Pierre-Alexis Delamair :
hôtel de Soubise à Paris,
France (1705-1709)*

https://www.wikiwand.com/fr/H%C3%AAtel_de_Soubise

Même simplicité de la surface matérielle du bâtiment pour l'hôtel de Soubise à Paris, et même effet pyramidal des colonnades venues en avant-plan, avec cette différence que les colonnades latérales font un effet de ça se suit/sans se suivre plus affirmé puisqu'elles se poursuivent/sans se poursuivre à l'étage par des statues sur socle qui interrompent brusquement le trajet vertical amorcé par les colonnes. Ce bâtiment a été construit de 1705 à 1709 par l'architecte Pierre-Alexis Delamair (1675-1745), étant toutefois précisé que son aménagement intérieur a été conçu en style rocaille par l'architecte Germain Boffrand.

C'est du même Germain Boffrand (1667-1754) que l'on peut citer le corps de bâtiment du château de Lunéville, construit pour le duc de Lorraine entre 1709 et 1723. Sa colonnade à fronton embrasse ici les deux étages d'un seul jet et elle ressort encore plus franchement en avant de la maçonnerie plane et assez simple qui ferme le bâtiment.



Germain Boffrand : château de Lunéville en Lorraine, France (1709-1723)

Source de l'image : <https://www.tourisme-lunevillois.com/SITLOR/742002860.htm>



Nicholas Hawksmoor : Clarendon Building de l'Université d'Oxford, Angleterre (1711-1715)

https://www.wikivand.com/en/Clarendon_Building

Pour un exemple venu cette fois d'Angleterre, dans un style relativement semblable, le Clarendon Building de l'Université d'Oxford, édifié de 1711 à 1715 par l'architecte Nicholas Hawksmoor (1661-1736).

Comme on l'a dit, tous les exemples précédents relèvent d'une expression analytique, car il n'est pas utile de lire simultanément, et donc de façon synthétique, les surfaces ou le volume correspondant à la masse du bâtiment et les tracés linéaires des colonnes qui se dressent devant elle. Dans les exemples suivants nous allons progressivement passer de cette lecture analytique à une lecture nécessairement synthétique qui va nous faire retrouver le rococo allemand.

À l'intérieur de la chapelle du château de Versailles, comme on l'a vu, Jules Hardouin-Mansart avait opposé dans un contraste très analytique le niveau du rez-de-chaussée en maçonnerie continue, ouverte par une série d'arcades, et le niveau de l'étage complètement vide mais scandé par le retour régulier de colonnes verticales portant une longue architrave horizontale. C'est une disposition similaire qu'il a utilisée pour ordonner les façades de deux places royales à Paris, la place Vendôme dont il a établi en 1699 le plan qui obligeait les aménageurs à respecter l'ordonnance qu'il avait conçue, et la place des Victoires inaugurée en 1686 qui reprenait le même principe de façade. À l'étage toutefois, les colonnades sont remplacées par des pilastres embrassant d'un coup deux étages, et le vide entre colonnes est remplacé par un mur plan continu coupé à mi-hauteur par un épais bandeau soutenu par des consoles. Si la lecture en deux temps nécessairement séparés de la bande horizontale du rez-de-chaussée et de la grille verticale des pilastres en étages relève bien d'une lecture analytique, il n'en va pas de même de la lecture de l'architecture des façades en étages puisque la perception de la bande horizontale foncièrement plane de leur mur est constamment contrariée par la présence des pilastres qui y sont intégrés : puisqu'on ne peut séparer visuellement le plan qui affirme la matérialité de ces façades et les trajets verticaux des pilastres que notre esprit

ne peut que suivre des yeux, on a cette fois affaire à une expression synthétique. On notera que le pan coupé des angles et son fronton se distinguent des longues façades latérales de la même façon et pour les mêmes raisons que les diverses complexifications centrales dont on a traité précédemment.



Jules Hardouin Mansart : un angle de la place Vendôme à Paris, France
(plan d'urbanisme de 1699)
Source de l'image : <https://paris1900.lartnouveau.com/paris01/places/vendome/actuel/pcvend6.htm>



Jules Hardouin Mansart : une section des façades de la place des Victoires à Paris (inaugurée en 1686)
Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Place_des_Victoires



Germain Boffrand : détail de la cour de l'hôtel Amelot de Gournay à Paris (1712)

<https://www.vga.lu/frames-e.html?html/b.boffrand/amelot1.html>

Sur les façades courbes de la cour de l'hôtel Amelot de Gournay, toujours à Paris et construit en 1712 par l'architecte Germain Boffrand, on retrouve la même disposition de principe que pour les façades de la place de la Victoire, mais ici le soubassement est complètement supprimé et l'expression est donc complètement synthétique.

On peut toutefois évoquer ou rappeler les quatre effets en cause : la matérialité de la paroi courbe que l'on ressent grâce à l'effet d'enveloppement horizontal qu'elle produit sur notre corps matériel est défaits par la lecture des pilastres verticaux que fait notre esprit et qui rayent complètement cette surface, croisant même énergiquement le tracé de la corniche horizontale qui souligne à mi-hauteur la courbe de notre enveloppement ; cet enveloppement par une paroi continue courbe et le dessin de la grille verticale des pilastres correspondent à deux expressions plastiques très autonomes l'une de l'autre mais qui font cependant ensemble la même paroi ; la paroi matérielle est entièrement refermée en ovale (voir son plan représenté plus loin), mais cette cour ovale s'ouvre complètement sur le ciel ; enfin, toutes les formes que notre esprit lit en les suivant des yeux (les pilastres verticaux, la corniche horizontale courbe en haut de la façade, le bandeau horizontal courbe à mi-hauteur) se suivent nécessairement sur la même surface, mais elles ne se suivent pas visuellement puisqu'ils vont vers des directions croisées ou parallèles.



Johann Balthasar Neumann : façade de la Basilique de Vierzehnheiligen près de Bad Staffelstein en Allemagne (1743-1772)

Source de l'image : <https://marienwallfahrtsorte.erzbistum-bamberg.de/oberes-mainital/grundfeld-waelfahrtsbasilika-vierzehnheiligen/index.html>

Pour un exemple pleinement synthétique, retour au rococo allemand avec la façade de la Basilique de Vierzehnheiligen près de Bad Staffelstein, construite de 1743 à 1772 par l'architecte Johann Balthasar Neumann et dont nous avons déjà envisagé l'intérieur. La paroi matérielle de cette façade se divise très clairement en cinq bandes verticales : deux tours latérales à la surface plate, une partie centrale nettement bombée, deux bandes intermédiaires à la surface creusée de façon concave du fait de la présence d'un pan coupé du côté des tours, et aucun effet de matière ne vient perturber ou défaire cette succession d'effets verticaux. Ce qui va entrer en lutte avec cet effet de bandes verticales alternées, l'accompagner en partie basse puis le défaire de plus en plus fort en partie haute, ce sont les modénatures destinées à captiver notre esprit. Dans le soubassement il ne s'agit que de reliefs verticaux, mais au premier niveau ces reliefs verticaux se transforment en pilastres striés de joints horizontaux formant des aplats verticaux qui soulignent l'effet de surface produit par l'arrière-plan de la construction. Ces pilastres démarrent par des bases saillantes dont le relief génère une bande horizontale qui court sur toute la largeur de façade et qui contrarie une première fois, mais encore faiblement, l'effet vertical généré par les bandes de matière. En haut de ces pilastres, une corniche horizontale très saillante vient cette fois contrarier de façon très visible les effets verticaux produits par la surface de la matière. Au-dessus de cette corniche, les pilastres redémarrent puis s'arrêtent assez rapidement en butant sur des reliefs répétés qui génèrent ensemble une suite horizontale d'accidents visuels qui contrarient l'effet de platitude des surfaces sur laquelle ils se détachent. Ces reliefs servent de bases à partir desquelles s'élancent de nouveaux pilastres, remplacés toutefois par des colonnes bien dégagées de chaque côté de la bande convexe centrale. À ce deuxième étage, ces pilastres et colonnes se terminent par des chapiteaux très saillants qui génèrent ensemble une nouvelle bande horizontale d'accidents visuels qui contrarient aussi bien la platitude et la verticalité des surfaces que la verticalité des pilastres et des colonnes. Après un écart au-dessus de ces chapiteaux, une nouvelle corniche très saillante génère un nouveau tracé horizontal qui contrarie à nouveau les effets verticaux et cette corniche se complexifie en partie centrale pour

donner naissance à un fronton fracturé dans ses extrémités par des parties en fort relief au-dessus des colonnes. Sur chacune des deux tours, s'appuyant sur de hautes bases en forte saillie, les pilastres sont maintenant systématiquement remplacés par des colonnes presque complètement dégagées du volume de la tour. Au-dessus de ces colonnes, des frontons en arc sont également fracturés à leurs extrémités, surmontés par de nouveaux frontons munis d'oculus circulaires dont la couverture en cuivre verdâtre rebondit pour donner naissance à un bulbe au volume convexe bien lisible s'effilant vers son sommet pour buter sur une petite tourelle carrée ouverte, elle-même couverte par un bulbe semblable mais de plus petite dimension.

Si l'on résume, les dispositions qui rendent compte de la matière (les surfaces qui enveloppent le bâtiment) se présentent comme une suite de larges bandes verticales dont certaines sont terminées par l'éclosion d'un bulbe de toiture, tandis que les dispositions qui captivent plus spécialement notre esprit sont d'abord formées de larges pilastres verticaux accolés à la matière se transformant progressivement en colonnes cette fois bien dégagées de la matière, de bandeaux et de corniches horizontales contrariant de façon continue les effets de verticalité, de chapiteaux alignés en bandes horizontales contrariant la verticalité de façon plus ponctuelle, et dans les parties hautes de frontons très irréguliers, pour certains venant se confronter à la simplicité de l'éclosion des bulbes de matière. On peut dire que ces dispositions captivent spécialement notre esprit parce que l'analyse de leur complexité le réjouit, mais aussi parce qu'elles correspondent pour l'essentiel à des effets linéaires que notre esprit ne peut que suivre des yeux sans impliquer la lecture de surfaces ou de volumes qui, pour leur part, sont plutôt adaptés à rendre compte de l'aspect matériel du bâtiment. De bas en haut, spécialement dans les tours, la verticalité des pilastres s'associe d'abord sans heurt à celle des surfaces matérielles sur lesquelles elles se collent, puis les saillies de leurs bases et de leurs chapiteaux alignés en bandes horizontales commencent à contredire l'effet de verticalité des surfaces murales, puis la transformation en colonnes saillantes défait plus fortement encore l'effet de surface engendrée par la présence des murs, et pour finir la complexité visuellement très ardue des frontons sommitaux vient défaire complètement la simplicité introduite par les bulbes des toitures contre lesquels ils viennent buter. En complément à cette affirmation progressive, de bas en haut, des trajets visuels sortent de plus en plus fermement du volume de la matière pour nier, et donc pour défaire, l'effet de planéité par lequel nous apparaît d'abord cette matière, des corniches continues très saillantes et des bandes de socles et de chapiteaux affirment des horizontales qui contrarient et défont les effets de verticales engendrés par les bandes alternées, planes, creusées ou bombées, par lesquelles nous apparaît la matérialité des surfaces du bâtiment.

Que ce soit en défaisant progressivement son effet de surface, ou que ce soit en défaisant de plusieurs façons ses effets de verticalité, les dispositions qui captivent notre esprit sont donc systématiquement engagées dans des effets qui visent à défaire ce que fait la matière de la façade, tandis que leur étroite combinaison sur les mêmes surfaces ainsi que leurs nombreux recouvrements excluent que l'on puisse considérer séparément ce que fait la matière et ce que font les formes qui captivent notre esprit : on est bien ici dans une expression nécessairement synthétique dans laquelle ce sont ces dernières formes qui « défont » visuellement, on est encore une fois en plein dans la définition du style rococo qui fleurit en Allemagne tel qu'on l'a envisagé dès le départ.

Et puisqu'on est revenu au rococo, on envisage quelques autres bâtiments qui en relèvent, faisant seulement ressortir dans chacun d'eux leurs effets particulièrement évidents.

On commence par la façade de l'église de Zwiefalten, en Allemagne, construite de 1741 à 1753 et que l'on doit à l'architecte Johann Michael Fischer dont on a déjà évoqué l'intérieur de l'abbaye d'Ottobeuren. Pour l'essentiel, la matérialité de cette façade est constituée de son arrière-plan à la surface lisse et légèrement ondulée. Au centre et au premier plan, la colonnade à fronton se déchire

et brise sa continuité, aussi bien pour ce qui concerne la colonnade que pour la forme triangulaire de son fronton. En second plan, en partie haute, la matérialité lisse du fronton de l'ensemble de la façade est déchirée par un découpage très discontinu de son contour, captivant notre esprit par des alternances de volutes, de formes concaves ou convexes, doucement incurvées ou brutalement creusées, continues ou interrompues et se poursuivant sur des plans décalés au voisinage de son sommet. Bref, toutes les dispositions qui captivent spécialement notre esprit s'efforcent de défaire l'effet de continuité et de régularité de surface que fait la matière de la façade. On remarquera spécialement comment le fronton triangulaire brisé et la colonnade qui le soutient forment une figure continue puisqu'elle se poursuit de part et d'autre de la faille centrale, mais que cette figure ne se poursuit pas, précisément à cause de cette faille qui la coupe en deux. On remarquera aussi comment la découpe du fronton général de la façade forme une suite continue de courbes variées mais que ces courbes ne se suivent pas puisqu'elles connaissent parfois des écarts entre elles ou qu'elles changent brutalement de direction, ce qui implique chaque fois que les formes qui captivent spécialement notre esprit se suivent mais simultanément ne se suivent pas. Si maintenant on revient à l'effet produit par la matérialité de cette façade, mais cette fois en prenant en compte la massivité du massif de colonnades complétées par son soubassement plein, par son entablement et par sa transition latérale grâce à des pilastres qui se transforment progressivement en mur, alors on voit que cette matérialité s'ouvre complètement dans sa partie centrale où elle se déchire tout en restant parfaitement fermée grâce à la muralité opaque qui se découvre derrière sa déchirure.

(Nota : cette façade est analysée plus longuement et sous des angles différents à https://www.quatuor.org/essai_sur_l_art/12-Tome1-07.html)



Johann Michael Fischer : façade de l'église de Zwiefalten, Allemagne (1741 à 1753)

Source de l'image : Michael Norz sur Google Map



Christoph Dientzenhofer : chapelle du château de Smirice, Tchéquie (vers 1700-1713)

Source de l'image : <https://www.turistika.cz/vylety/smirice-zamecka-kaple-zjeveni-pane-1/foto>

L'architecte Christoph Dientzenhofer a conçu vers 1700-1713 la petite chapelle du château de Smirice, en République Tchèque, qui offre un contraste intéressant entre la façon avec laquelle est traité son flanc et la façon dont est traitée son extrémité arrière.

Puisque cette extrémité s'apparente à la partie basse de la façade de l'église de Zwiefalten que l'on vient d'envisager, on passe directement à la disposition utilisée pour le flanc de la chapelle dont le

mur, le fronton et l'architrave se creusent simultanément dans leur centre. La matière du mur et les lignes lues par notre esprit se déforment donc en même temps, ce qui implique qu'elles se défont en même temps alors que l'on voit bien qu'elles restent bien faites puisqu'elle est toujours continue dans un cas et qu'elles sont toujours lisibles dans l'autre. L'ondulation du mur ouvre son centre puisqu'elle y génère un creux concave, mais le mur reste bien continu dans sa massivité, et donc bien fermé. Quant aux lignes de l'entablement et du fronton, elles sont nécessairement formées de parties qui se suivent puisqu'il s'agit de figures continues, mais en même temps elles ne se suivent pas puisqu'elles ne vont pas dans la même direction, certaines parties s'enroulant de façon convexe pendant que d'autres s'enroulent de façon concave.

Au passage, on peut évoquer la succession des deux bulbes qui terminent le clocher de façon similaire à ceux de la Basilique de Vierzehnheiligen, cela pour souligner comment ces deux bulbes de tailles très différentes font ensemble le même effet de bulbe tout en le faisant de façons très autonomes l'un de l'autre du fait, précisément, de leur différence de taille.



Christoph Dientzenhofer : l'église Saint-Nicolas de Malá Strana (dite aussi de la Kleinseite) à Prague, Tchéquie (1702-1771)

Ci-dessus, une des portes latérales de la façade

Source de l'image : Google Street

À gauche, l'ensemble de la façade d'entrée

Source de l'image : <https://www.avantgarde-prague.fr/que-voir-eglise-saint-nicolas-de-mala-strana>

Nous avons déjà évoqué en passant l'intérieur de l'église Saint-Nicolas de Malá Strana à Prague, construite par l'architecte Christoph Dientzenhofer à partir de 1702. Sa façade d'entrée reprend plusieurs des principes analysés dans les exemples précédents, notamment les ondulations verticales de sa paroi dont les surfaces sont cassées par les lignes horizontales des corniches et des frontons. On peut notamment remarquer les frontons des deux étages de sa partie centrale qui, dans leur partie basse se brisent comme celui de la partie arrière de la chapelle de Smirice, et dans leur partie haute ondulent avec le mur qui les soutient comme sur la façade latérale de la même chapelle. On peut aussi remarquer les frontons complètement brisés qui surmontent les deux portails latéraux, brisés au point que ce qui nous semble correspondre à une extrémité droite se trouve à gauche, et inversement pour ce qui nous semble une extrémité gauche. L'effet de « défait » est donc spécialement présent dans cette disposition qui correspond aussi à un effet d'autonomie de chacune de ces deux extrémités qui, simultanément, font ensemble un même effet d'inversion. Et comme nous ne pouvons nous empêcher de penser que leurs parties hautes formeraient des lignes qui se

suivraient si leur place normale était rétablie, on peut également ressentir ici qu'elles se suivent (dans notre esprit, c'est-à-dire de façon imaginaire), mais sans réellement se suivre puisqu'elles sont au contraire très écartées et vont vers des directions complètement opposées.



Jules Hardouin Mansart : la colonnade dans les jardins du château de Versailles, vue aérienne (1685)

Source de l'image : <https://andrelenotre.com/2012/05/24/bosquet-de-la-colonnade-jardins-de-versailles-vue-du-ciel/jardins-de-versailles50-3/>

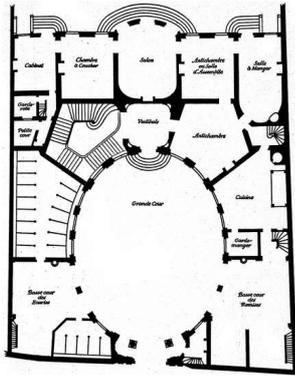


Vue rapprochée

Source de l'image : <https://www.laparisienneunord.com/2017/06/les-grandes-eaux-musicales-du-chateau-de-versailles.html>

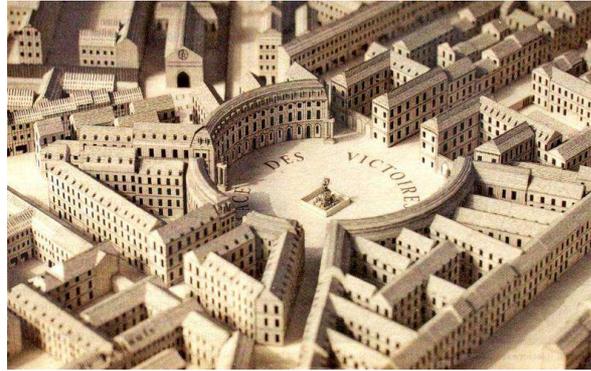
On a souvent évoqué l'effet qui consiste à « défaire » sans insister sur la présence simultanée de celui qui « fait ». Pour contrebalancer, on envisage maintenant des lieux parfaitement faits au moyen d'une géométrie très simple, parfaitement ronds ou parfaitement réguliers.

Dans le parc du château de Versailles, la colonnade construite par Jules Hardouin Mansart en 1685 « fait » un cercle de matière parfait pour enfermer un salon de verdure et, comme il convient pour l'effet produit par la matière à cette époque, ce lieu fermé est simultanément ouvert par de larges arcades répétées les unes à côté des autres. Ces arcades et les colonnes ioniques en marbre aux couleurs alternées qui les portent sont ce qui attire spécialement l'attention de notre esprit, tout comme les pilastres portant une architrave et une nervure en contre-courbe qui les contrebutent à l'arrière, les vasques à jet d'eau qui les séparent et, plus discrètement, les pots à feu qui pointent à l'aplomb de chaque colonne. Tous ces éléments qui attirent l'attention de notre esprit accompagnent la simplicité du cercle horizontal continu de matière qui entoure le lieu au-dessus des arcades, mais simultanément ils en défont la perception puisqu'ils nous forcent, en contraste, à percevoir leurs discontinuités, leur verticalité, leur direction radiale pour ce qui concerne les architraves et les nervures qu'elles portent, l'étalement arrondi de chacune des vasques, sans oublier la complexité visuelle de la relation mutuelle entre tous ces éléments. Et comme il convient à cette époque pour les dispositions qui captivent notre esprit, les colonnes, les arcades, les pilastres arrière, les architraves et leurs nervures en contre-courbe, les vasques, leurs supports et leurs jets d'eau, les pots à feu tout en haut, toutes se suivent les unes à côté des autres et elles suivent ensemble le cercle de leur disposition générale, mais en même temps elles ne se suivent pas puisqu'elles ne vont pas dans la même direction, selon des courbes rebondissantes pour les arcades, selon des verticales écartées et parallèles entre elles pour les colonnes, les pilastres, les jets d'eau et les pots à feu, selon des directions radiales pour les architraves et les nervures qu'elles portent, et en se développant dans un plan horizontal pour ce qui concerne les vasques. Dernier effet que doivent faire cette fois aussi bien la matière que les formes qui captivent notre esprit : toutes font ensemble une grande disposition circulaire, mais chacune le fait de manière très autonome de celle des autres.



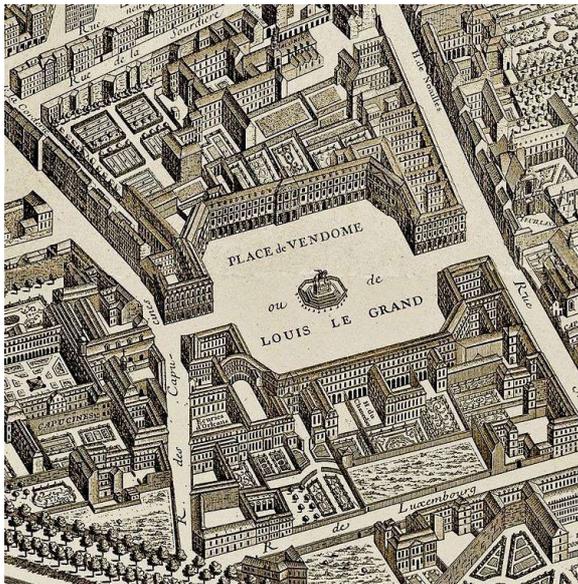
Plan de l'hôtel Amelot de Gournay à Paris, architecte Germain Boffrand (1712)

Source de l'image : <https://dengarden.com/interior-design/Rococo-vs-Baroque-in-Architecture-and-Design>



Jules Hardouin Mansart : maquette de la place des Victoires à Paris (inaugurée en 1686)

Source de l'image : inconnue



Ci-dessus, Nicolai Eigtved : place Amalienborg à Copenhague, Danemark

Source de l'image : <https://pl.pinterest.com/pin/52537311277360613/>

À gauche, Jules Hardouin Mansart : Place Vendôme (détail du plan de Turgo)

Source de l'image : <https://www.pinterest.fr/pin/142004194472933913/>

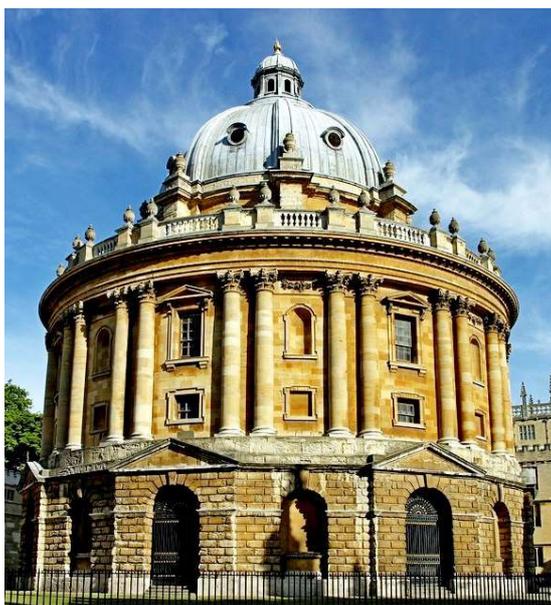
Rapidement, quelques autres architectures dont la matière construite « fait » globalement une forme géométrique régulière dont la simplicité de lecture est défaite par leurs détails qui captivent notre esprit.

La cour de l'hôtel Amelot de Gournay n'a pas une forme circulaire mais en ovale bien continu comme le montre son plan. Précédemment, nous avons déjà vu l'aspect de cette architecture par lequel les trajets des pilastres verticaux espacés entre eux défont la continuité horizontale de cet ovale, tout comme la défont les discontinuités de la toiture qui attirent notre attention.

Nous avons également déjà examiné l'architecture de la place des Victoires conçue par Jules Hardouin Mansart pour recevoir une statue royale. À nouveau il s'agit d'une forme parfaitement circulaire, et à nouveau les pilastres verticaux qui scandent ses façades défont sa continuité horizontale, mais c'est surtout les interruptions complètes de son cercle, obligatoires pour laisser place aux rues y convergeant, qui attirent l'attention de notre esprit et qui défont la continuité circulaire de son bâti.

Autre place royale de forme géométrique régulière conçue par Jules Hardouin Mansart, l'actuelle place Vendôme dont nous avons également examiné le détail de ses façades. Bien entendu les deux rues qui y mènent défont la continuité de son bâti, mais les frontons qui coupent en deux chacune de ses moitiés et chacun des pans coupés de ses angles proposent également à l'attention de notre esprit des architectures verticales écartées les unes des autres qui défont l'effet de continuité proposée par le bâti des façades. On a déjà donné la vue d'un de ces pans coupés.

D'une même famille de formes géométriques à base de pans coupés, mais cette fois plus régulière puisqu'il s'agit d'un carré dont les angles sont recoupés par des bâtiments, la place Amalienborg à Copenhague, au Danemark, conçue en 1750 par l'architecte danois Nicolai (ou Niels) Eigtved (1701-1754). Si le bâti de cette place fait donc une forme régulière continue, sa continuité est défaite pour notre esprit par les rues qui la traversent, et surtout par son organisation en quatre palais similaires indépendants dont l'architecture nie l'effet de continuité horizontale proposée par le bâti. Chacun de ces palais dispose d'une colonnade à l'étage de son avancée centrale, colonnade surmontée d'un ample fronton très sculpté, et son étage connaît aussi une série de pilastres verticaux à chacune de ses extrémités. Notre esprit ne peut manquer non plus de remarquer les décrochements de hauteur du bâti qui interviennent de chaque côté des palais, ainsi que la disposition des toitures, non continues mais surtout en pans coupés sur chacune de leurs extrémités.



Ci-dessus, James Gibbs : la Radcliffe Camera de l'Université d'Oxford, Angleterre (1737-1749)

Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/Radcliffe_Camera



À droite : au-dessus de l'autel central, le haut de la basilique de Vierzehnheiligen près de Bad Staffelstein en Allemagne, conçu par l'architecte Johann Balthasar Neumann

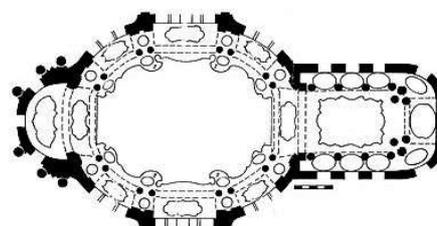
Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/Basilique_de_Vierzehnheiligen

Jusqu'ici on a envisagé des formes circulaires en creux, mais on peut aussi les concevoir en plein comme le montre l'exemple de la Radcliffe Camera de l'Université d'Oxford, en Angleterre. Une première conception circulaire de ce bâtiment est due à l'architecte Nicholas Hawksmoor (1661-1736), mais à sa mort le projet fut repris par James Gibbs (1682-1754) qui garda le principe de sa forme tout en en modifiant légèrement l'architecture. Le bâtiment fut édifié de 1737 à 1749. Les deux étages ont un bâti dont la continuité circulaire est soulignée par celle de l'architrave qui les surmonte. Circulaire aussi le niveau du dessus, en retrait d'une terrasse, et sphérique la coupole qui le couvre. Presque circulaire également le niveau du soubassement, seulement décomposé en une série de pans coupés qui proposent presque une continuité arrondie, mais leur décomposition en portiques verticaux à frontons écartés les uns des autres défait pour notre esprit la continuité produite par leur bâti. En étage, ce sont les verticales des couples de colonnes qui défont la continuité circulaire du bâti qu'elles relèguent à leur arrière-plan, tandis que sur la terrasse ce sont des nervures en contre-courbes contrebutant les poussées de la coupole qui défont la continuité

circulaire du dernier niveau, accompagnées d'ailleurs en cela par l'effet vertical de pots à feu très volumineux et celui des nervures rayonnantes assez saillantes qui déforment la sphéricité de la coupole.

Tous les exemples que l'on a envisagés relèvent de ce que l'on a convenu d'appeler l'architecture classique, car à chaque fois on pouvait y décomposer de façon analytique ce qui faisait la forme géométrique simple et continue, et ce qui en défaisait la simplicité et la continuité. On trouve des effets similaires dans l'architecture rococo, mais on y retrouve aussi le caractère synthétique qui provient du fait que l'on peine à séparer ces deux aspects, et même que l'un ne surgit qu'en contraste avec l'autre, en lutte visuelle avec l'autre.

Pour l'illustrer on revient d'abord une nouvelle fois sur l'intérieur de la basilique de Vierzehnheiligen conçue par l'architecte Johann Balthasar Neumann. Dans cette vue de la partie haute de la basilique on ressent bien l'effet d'anneau circulaire du bâtiment au-dessus de son autel principal, spécialement accusé par les colonnades et les architraves qu'elles portent, ainsi que la lutte que nous devons faire visuellement pour sortir cette forme des effets de verticales produites par les nervures qui soutiennent le plafond et du fouillis des décorations qui s'éparpillent en tous sens. Dans cette église, le même effet se reproduit d'ailleurs dans chacun des lieux plus secondaires, comme on peut l'expérimenter au moyen des vues panoramiques que propose le site <http://poppart.com/folder/vierzehnheiligen/index.html?viewmode=blank>. Il est à noter que, dans le cas de ce bâtiment, l'architecte a dû reprendre un bâtiment qui avait été commencé selon des principes différents et que la création visuelle de ces effets de centrage contrebalançant la dispersion des effets produits par ailleurs est une conséquence de cette circonstance. Cette fois, les lignes dont le dessin captive notre esprit interviennent pour beaucoup dans l'effet qui fait la centralité du lieu : la continuité des corniches et leur prolongement dans les bandes orangées peintes en plafond, de même que la couronne de colonnes portant ces corniches. C'est que l'effet de défaire est ici principalement porté par l'ouverture imaginaire du plafond grâce à la fresque qui y est peinte, tandis que le « resserrage » de la centralité vient ici en appui de la présence des murs matériels qui entourent l'autel principal pour lutter contre la dispersion des effets visuels qui tend à défaire cet effet de centralité.



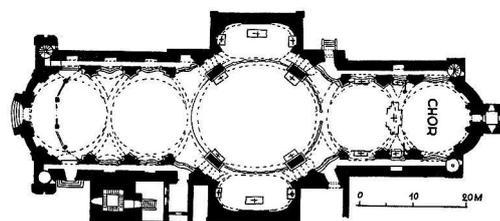
*Dominikus Zimmermann : l'église de pèlerinage de Wies (Wieskirche), Bavière, Allemagne (1743-1749)
Plan et vue intérieure vers l'entrée et l'orgue*

Sources des images :
<https://www.pinterest.fr/pin/551072541974402372/>
et https://www.wikivand.com/fr/%C3%89glise_de_Wies

Autre cas de figure pour les deux bâtiments rococo que l'on va maintenant envisager. L'architecte n'a pas eu à y lutter contre l'amorce préexistante des lieux mais a pu installer l'effet de centralité aussi bien en aménageant l'enveloppe matérielle extérieure du bâtiment qu'en aménageant à son intérieur une couronne de colonnes jumelées.

D'abord, l'église de pèlerinage de Wies (Wieskirche) en Bavière, construite entre 1743 et 1749 par l'architecte Dominikus Zimmermann dont on a déjà considéré la façade de l'Hôtel de ville de Landsberg am Lech.

Son plan montre bien la forme générale de la matière du bâtiment qui forme une coquille ovale, ainsi que le redoublement de cette forme au moyen de paires de colonnes situées à quelque distance de cette coquille pour soutenir la voûte sur laquelle est peint un ciel imaginaire peuplé de nombreux personnages avec, à chacune de ses extrémités, une fausse construction semblant prolonger le bâtiment réel de l'église. La bordure de cette voûte est découpée selon un feston compliqué qui prolonge les motifs rocailles portés par les tailloirs surmontant les couples de colonnes, mais l'irrégularité de cette découpe n'empêche pas de percevoir la centralité globale produite par cette ceinture de colonnades et le départ de voûte qu'elles portent. Comme dans la basilique de Vierzehnheiligen, c'est l'illusion d'ouverture d'un ciel au-dessus de ce départ de voûte qui défait l'impression de clôture produite par l'entourage de cette voûte, mais ce qu'il importe ici de remarquer est l'effet produit par la double coquille ovale qui donne sa forme à l'intérieur du bâtiment : la partie externe de cette coquille est faite de murs continus peu ouverts, ce qui apporte l'impression de clôture, de fermeture, tandis que la ceinture des doubles colonnes reste parfaitement ouverte à la vue, ce qui précisément permet de bien percevoir la coquille externe des murs. Dans la mesure où ces paires de colonnes apparaissent essentielles pour soutenir la partie haute du bâtiment, elles font un effet de matière, d'autant qu'elles sont solidarisées par un socle très haut et solidarisées en partie haute par un massif formant tailloir proposant également une large surface matérielle. Tout comme les murs extérieurs, cette couronne de doubles colonnes est donc ressentie comme un élément essentiel de la matière de l'église, de telle sorte que, prise dans son ensemble, cette matière apparaît à la fois fermée et ouverte, un effet dont on a dit à multiples reprises qu'il était caractéristique de l'impression produite par la matière dans l'architecture de cette époque. On a dit aussi que, à cette époque, tant la matière que les formes qui captivent notre esprit produisent un effet d'ensemble tout en produisant des effets mutuellement très autonomes, et c'est bien ce que l'on trouve ici puisque tant la matière des murs périphériques que les formes festonnées et surchargées de motifs rocaille qui forment la couronne portant la coupole peinte font ensemble le même effet d'enveloppement ovale tout en le faisant chacune de façon très différente de l'autre, et donc très autonome de l'autre.



*Balthasar Neumann : abbaye de Neresheim, Bade-Wurtemberg, Allemagne (1747-1792)
Plan et vue intérieure de la partie haute de la nef*

Sources des images :
https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Grundriss_Neresheim_Benediktinerklosterkirche_HL_Kreis.jpg
et https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Neresheim_12.jpg

Autre exemple d'intérieur rococo allemand, celui de l'abbaye de Neresheim, dans le Bade-Wurtemberg, construite par l'architecte Balthasar Neumann à partir de 1747. À la différence de sa basilique de Vierzehnheiligen, il n'est pas contraint ici par la présence de travaux antérieurs et il peut mettre en simple correspondance bien lisible la centralité mise en forme par les murs latéraux et la centralité redoublée par quatre paires de piliers établis à quelque distance de ces murs et portant une coupole légèrement ovale. Comme à l'église de Wies on retrouve un effet de transparence (ouverture) et un effet simultané de clôture (fermeture). Des coupoles plus petites dessinent une série de lieux chaque fois bien affirmés et organisés pour former ensemble une croix latine, et ce sont des tribunes à l'étage qui permettent de généraliser sur toute la longueur de la nef cet effet simultané de transparence et de clôture comme il est visible sur le plan.

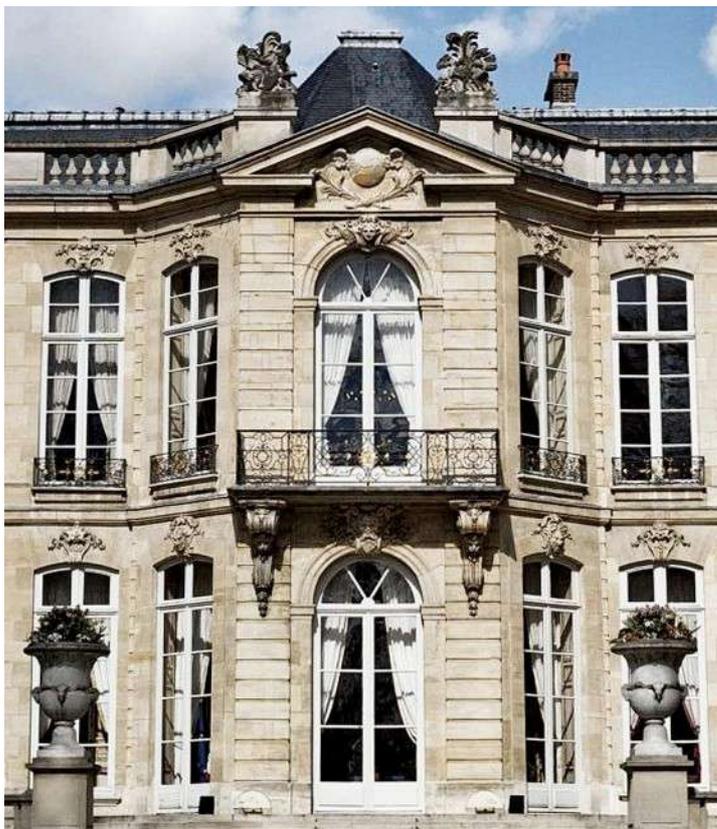


Détail des tribunes de l'église Saint-Nicolas de Malá Strana (dite aussi de la Kleinseite) à Prague (architecte Christophe Dientzenhofer)
 Source de l'image : <https://inges-reiseblog.de/in-der-st-nikolaus-kirche-auf-der-prager-kleinseite/>

On retrouve les tribunes de l'église Saint-Nicolas de Malá Strana de Prague pour une dernière comparaison entre le style rococo et le style classique de la même époque, cette fois concernant un élément que l'on peut dire de détail : la façon dont les blasons ou les sculptures qui captivent notre esprit sont apposés en des points stratégiques pour l'organisation de la matière. Sur ces tribunes, comme d'ailleurs très souvent dans les intérieurs d'églises rococo, la matière des tribunes se gonfle dans sa partie centrale entre chaque pilier pour s'avancer expressivement vers la nef, et c'est précisément à ces endroits singularisés par les mouvements apparents de la matière qu'un motif de rocaïlle doré, et donc très visible, vient faire éclater sa forme et nuire ainsi à la bonne perception du volume gonflé de la matière.

L'hôtel de Matignon à Paris, conçu par l'architecte Jean Courtone (1671-1739), a été construit de 1722 à 1724. Sa façade côté jardin, avec son avancée centrale spécialement mise en valeur qui contraste avec un long bâtiment traité de façon plus simple, est un exemple que l'on aurait pu donner à la place de la façade du Château de Champs-sur-Marne. Ici, nous allons plutôt considérer les têtes sculptées ou les blasons sculptés qui viennent encombrer les clés des arcs maçonnés réalisés au-dessus des ouvertures. On donne aussi l'exemple d'une telle sculpture décorant la clé de l'arc à claveaux réalisé au-dessus d'une baie de l'hôtel de Murles à Montpellier, construit en 1707 par l'architecte Jean Giral et dont les façades ont été refaites en 1723 et 1730. Cette façon d'encombrer la clé d'une baie n'est pas réservée à l'architecture classique du XVIII^e siècle puisqu'on en trouve aussi bien dans l'architecture rococo de la même époque et dans l'architecture classique depuis la Renaissance, ainsi qu'il en va, ce n'est qu'un exemple, pour les baies en rez-de-chaussée de la façade du Louvre que l'on doit à Pierre Lescot. Mais si la disposition n'est pas nouvelle, elle est toutefois devenue spécialement abondante dans l'architecture classique de l'époque rococo où elle

manifeste une volonté prégnante de défaire la simple lecture de la stéréotomie mettant en valeur la disposition matérielle qui sert à porter le mur, cela au moyen d'une sculpture qui captive spécialement notre esprit par sa singularité et par la présence inattendue d'une tête à cet endroit.



Ci-dessus, tête sculptée sur la clef de l'arc d'une baie de l'hôtel de Murles à Montpellier, France (début du XVIII^e siècle)

Source de l'image : photographie de l'auteur

À gauche, partie centrale de la façade côté jardin de l'hôtel de Matignon à Paris (1722-1724)

Source de l'image : <https://www.rtl.fr/actu/debats-societe/l-hotel-de-matignon-lieu-de-pouvoir-lieu-de-la-republique-7789509265>

Qu'une disposition vienne ainsi défaire notre lecture de l'organisation de la matière à un endroit particulièrement important pour sa perception n'a évidemment rien d'étonnant à cette époque, mais sa comparaison avec les blasons en forme de rocaille du style rococo est une nouvelle fois riche d'enseignement. Dans les tribunes de Saint-Nicolas de Malá Strana c'est aussi en des endroits spécialement importants pour la lecture des gonflements de la matière que ces rocailles sont appliquées, mais alors qu'on ne peut pas percevoir ces gonflements sans être perturbé par la lecture des rocailles qui brisent ces gonflements à leur endroit le plus puissant, dans l'architecture classique, si ces sculptures encombrant bien les clés des arcs, elles ne défont pas pour autant la lecture de ces arcs qui restent bien compréhensibles malgré cette présence. Dans ce cas, il y a un temps pour lire la façon dont la maçonnerie se décompose en claveaux successifs et il y a un autre temps pour s'intéresser à la présence et au détail de la sculpture qui en encombre la clé. Entre l'architecture rococo et l'architecture classique de la même époque, sur cette disposition de détail on retrouve donc ce qui distingue les deux styles : lecture synthétique dans le premier cas puisque l'on ne peut pas séparer visuellement les deux effets, lecture analytique dans le second cas puisque cette lecture peut se décomposer aisément en deux temps successifs.

On a commencé l'analyse en montrant que l'architecture italienne et autrichienne relevait souvent d'un principe différent de celui régissant l'architecture rococo et l'architecture classique de la même époque. Si l'on n'a pas beaucoup envisagé l'architecture italienne, peut-être parce qu'elle est moins féconde au XVIII^e siècle qu'aux périodes précédentes, elle mérite toutefois d'être présentée plus complètement, étant rappelé qu'elle se distingue par le fait que c'est principalement la disposition de sa matière qui tend à défaire la perception des éléments qui intéressent spécialement notre esprit.



Filippo Juvarra : basilique de Superga à Turin, Italie (1717-1731)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Basilique_de_Superga

La basilique de Superga à Turin a été construite entre 1717 et 1732 par l'architecte Filippo Juvarra (1678-1736). De sa partie principale on peut dire qu'elle est tout à fait conforme à l'architecture classique telle qu'on l'a envisagée, son noyau central à base de cylindres et d'une coupole sommitale ne se distinguant pas fondamentalement, par exemple, du bâtiment également circulaire de la Radcliffe Camera de l'Université d'Oxford. Par contre, la présence d'un énorme auvent transparent porté par des colonnades vient ici contredire complètement la massivité matérielle du reste du bâtiment, déroutant en cela la logique constructive que notre esprit croyait avoir comprise à l'observation des colonnes et des pilastres en simple relief sur les murs continus édifiés pour enclore le noyau central circulaire du bâtiment et ses ailes latérales traitées de façon orthogonale. Notre intelligence lit sur l'ensemble du bâtiment le même principe, celui de colonnes et de pilastres à chapiteau portant une haute architrave continue, mais la matérialité du bâtiment se montre au contraire très contradictoire d'un lieu à l'autre, puisque pleine dans une partie et vide dans une autre, défaisant donc le principe de traitement unitaire que notre esprit croyait avoir compris. Bien évidemment, il s'ensuit que l'effet concernant la matière à cette époque est particulièrement visible : selon les endroits elle est bien close, fermée, opaque, ou bien à l'inverse elle est complètement transparente, ouverte. Par différence avec l'église de Wies et avec l'abbaye de Neresheim où la transparence des ceintures de colonnes leur permettait d'ouvrir sur des murs clos, correspondant alors à une lecture unique et donc à un effet synthétique, ici la matière ouverte et la matière fermée sont en des endroits bien séparés l'un de l'autre, correspondant cette fois à une lecture en deux temps différents, et donc à un effet analytique.

De l'architecte Bernardo Vittone on avait considéré l'intérieur du Sanctuaire de la Visitation à Valinotto, la façon dont les masses y étaient fracturées en tous sens tandis que la lecture par notre esprit des arcs et des arcades recréait dans cette complexité une organisation centrée bien régulière. Cette fois il s'agit de l'architecture extérieure d'une église, celle de Santa Maria Assunta à Grignasco, construite à partir de 1751. Sa masse matérielle se décompose en plusieurs volumes emboîtés, un volume bas d'allure globalement cubique, des volumes plus hauts ayant chaque fois une façade courbe concave qui viennent chevaucher ce volume cubique dans le centre de chacune de ses faces, et enfin un volume polygonal qui vient s'emboîter sur le haut de cette construction. Comme à l'intérieur du Sanctuaire de la Visitation, ces interpénétrations complexes de volumes, ajoutées à leurs dispositions parfois horizontales, parfois verticales morcelées, et parfois verticale compacte, rendent quasi impossible une lecture d'ensemble de la masse complète du bâtiment. Si

cette lecture globale n'est donc pas facilement accessible, par contre notre esprit repère facilement des régularités géométriques dans la façon d'assembler ses différentes parties et le dessin des lignes que déchiffre notre esprit complète le repérage de ces régularités : des colonnes et des pilastres pour souligner la symétrie du mur courbe de l'entrée, des corniches très saillantes pour souligner soit l'orthogonalité soit la concavité des façades, des pilastres et des architraves en légère saillie pour encadrer les différents volumes, et des fenêtres aux formes bien distinctes et symétriquement positionnées pour nous aider à repérer l'existence distincte du volume cubique chevauché par les volumes à façade concave.

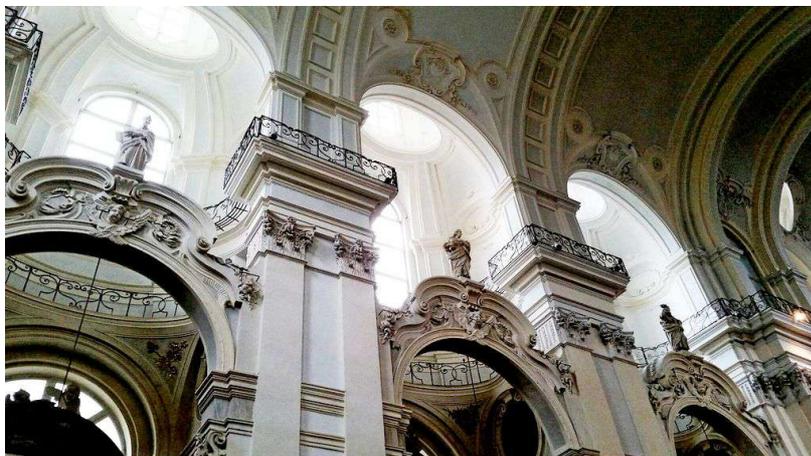


Bernardo Vittone : église de Santa Maria Assunta à Grignasco, Italie (1751)

Source de l'image : <https://www.cittacattedrali.it/it/bces/498-chiesa-di-santa-maria-assunta>

En résumé, comme dans le Sanctuaire de la Visitation ce sont les formes et les régularités que lit ou repère notre esprit qui permettent de nous faire une idée globale bien nette du bâtiment, tandis que la complexité des volumes générés par les masses matérielles tend à défaire la vision globale de ces masses. À la différence de la basilique de Superga, la lecture des formes est ici nécessairement synthétique.

Le deuxième effet caractéristique de cette époque est facilement repérable : les masses matérielles et le dessin des architectures lues par notre esprit forment ensemble un bâtiment compact, pourtant chaque volume qui y participe se développe de façon très autonome des autres et chacune des différentes modénatures qui les recouvrent affirme également son autonomie.



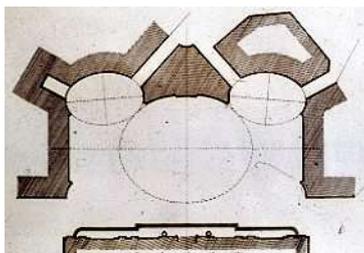
Filippo Juvarra : église Notre-Dame du Carmel (Chiesa della Madonna del Carmine) à Turin, Italie (1732-1735)

Source de l'image : <https://www.piemonteis.org/?p=3080>

On retrouve l'architecte Filippo Juvarra, cette fois avec l'un des bas-côtés de l'église Notre-Dame du Carmel (Chiesa della Madonna del Carmino) à Turin, construite de 1732 à 1735. Comme dans le Sanctuaire de la Visitation de Bernardo Vittone c'est l'abondante lumière venue du ciel qui creuse la matière du bâtiment. Ici, toutefois, cela ne conduit pas à une décomposition compliquée de cette matière mais à son évidement très important, au point qu'on a l'impression qu'est excavée toute la matière située entre chacun des piliers qui portent la voûte. Et si la matière du bâtiment semble ainsi complètement évidée, et donc défaite sous cet aspect, ce sont les arches sculptées dont le dessin captive notre esprit qui redonnent une continuité et une consistance au bâtiment en barrant l'entrée de chacun des puits de lumière qui creusent la matière.



Dernier exemple italien, la Piazza Sant'Ignazio à Rome, conçue par l'architecte Filippo Raguzzini (1690-1771) qui l'a construite vers 1727-1728 et qui en fit alors le plan dont on donne une reproduction.



Filippo Raguzzini : Piazza Sant'Ignazio à Rome, Italie (vers 1727-1728)

Sources des images :
<https://getbacklauretta.com/2020/07/19/chiesa-san-ignatius-rome/>
https://www.wikiwand.com/fr/Piazza_Sant%27Ignazio_et
https://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL131/Images/1131.22.2.html



Souvent à tort qualifiée de baroque, cette place mériterait plutôt le qualificatif de « rococo italien ». Elle a globalement une forme rectangulaire avec la façade de l'église Sant'Ignazio qui occupe l'un

de ses grands côtés, mais son autre grand côté est disloqué par des tranches ovales creusées dans sa masse qui empêchent la lecture de cette forme, d'autant que l'organisation plutôt horizontale des surfaces correspondant à ses petits côtés ne s'accorde pas avec les dispositions très verticales qui concernent ses surfaces arrondies. En contraste à l'absence de cohérence globale des surfaces par lesquelles se présente la matière des constructions, les larges ou étroites bandes verticales blanches (en pignon, aux angles des surfaces) ainsi que les larges ou étroites bandes horizontales (en socle, à mi-hauteur, en corniche ou au niveau des planchers intermédiaires) forment un motif qui se répète et qui donne son unité à la place. C'est notre esprit qui lit du bout des yeux ces bandes verticales et horizontales, et c'est aussi lui qui repère la régularité de la forme en ovale tronqué qui se répète aussi bien sur un grand côté de la place qu'aux extrémités de ses petits côtés. À grande échelle donc, comme dans les autres exemples italiens c'est la matière qui défait la perception de l'unité du lieu, tandis que ce sont les lignes que notre esprit lit en les suivant des yeux qui, en contraste, affirment cette unité. À l'inverse toutefois, à plus petite échelle les lignes et les encadrements de baies qui captent l'attention de notre esprit dérangent notre perception de la continuité des surfaces matérielles, et elles défont alors notre perception de ces surfaces.

Pour finir, on passe en revue les trois autres effets qui caractérisent cette période de l'histoire de l'architecture. Celui produit spécialement par la matière est bien visible : elle forme un volume fermé, mais les trouées percées entre ses divers corps de bâtiments s'ajoutent à la trouée correspondant à la rue qui passe devant l'église Sant'Ignazio pour en faire également un volume ouvert de multiples parts. Celui produit spécialement par les dispositions qui captivent notre esprit ou que lit commodément notre esprit est porté par des formes qui se suivent tout autour de la place puisque le principe de bandes blanches ou de lignes blanches se répète tout autour d'elle, mais les bandes verticales et lignes verticales ne se suivent pas puisqu'elles sont parallèles, les bandes et les lignes horizontales ne se suivent pas non plus puisqu'elles sont tracées sur des bâtiments écartés les uns des autres par un vide, tandis que les bandes et les lignes verticales ne suivent pas les bandes et les lignes horizontales puisque, bien sûr, elles se croisent. Enfin, tant les surfaces matérielles concaves que nous lisons par l'enveloppement qu'elles suggèrent dans notre propre corps que les lignes et les bandes que notre esprit suit des yeux font simultanément des effets d'autonomie et des effets de portions de surface ovale qu'elles produisent ensemble. Cet effet est répété tout autour de la place, principalement sur son grand côté, mais aussi à ses extrémités devant l'église Sant'Ignazio, et si cet effet de morceau de surface ovale est un effet que toutes les parties de la place produisent ensemble, selon leur situation chaque surface le fait de façon très autonome : très isolée pour les extrémités devant l'église, se poursuivant de bâtiment en bâtiment pour les parties entourant le corps de bâtiment central qui appartiennent à un même ovale se prolongeant sur trois bâtiments séparés, et en surfaces décalées l'une de l'autre dans la profondeur pour ce qui concerne le corps de bâtiment central.

Cette analyse de l'architecture qui se développe en Europe de la fin du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e clôt un cycle d'évolution qui va depuis la Renaissance du XV^e siècle jusqu'à l'aube de la période révolutionnaire de la fin du XVIII^e siècle.

Pour chacune des quatre grandes étapes qui ont marqué cette évolution on a cherché à isoler leurs effets plastiques caractéristiques, chaque fois en mettant en évidence la relation qui s'y établissait entre les effets spécifiquement produits par la matérialité de ces architectures, lus par tout notre corps, et les effets qui concernaient les dispositions spécialement adaptées à la lecture par notre esprit, soit qu'il s'agît de lignes que l'on ne pouvait lire qu'en les suivant du bout des yeux avec toute l'attention requise par notre esprit, soit qu'il s'agît de références historiques adressées pour cette raison à notre mémoire.

Dans ce texte consacré à la période rococo on a vu l'importance de l'effet par lequel des formes défont l'effet produit par d'autres formes. C'est la radicalité même de cet effet qui signale que l'on est à la fin d'un cycle, un cycle qui consiste à contraster pour séparer le plus fortement possible ce qui relève de la matérialité et ce qui relève de l'esprit. Avec l'architecture de la fin du XVIII^e siècle commencera un autre cycle, celui qui verra ce qui relève de la matérialité et ce qui relève de l'esprit toujours contrastés mais aussi de plus en plus autonomes l'un de l'autre, un cycle qui donnera également lieu à quatre étapes distinctes menant jusqu'à l'architecture de la période dite moderne.

Dernière version de ce texte : 8 février 2024 (corrections de détail le 24 février 2024)

[*Lien de retour au début de ce texte*](#)

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