

Architecture Rococo et Architecture Classique de l'époque Rococo

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

Autres textes traitant la même période :

- [6^e 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 en Europe de la fin du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e, ce qui implique que les architectes concernés sont nés approximativement entre 1646 et 1703.

Souvent l'architecture rococo est considérée comme une période particulière de l'architecture baroque, à moins qu'elle ne soit complètement confondue avec cette dernière [dont on a déjà traité](#). Ici, nous nous efforcerons de montrer qu'il s'agit de deux styles parfaitement distincts car le rococo relève d'effets plastiques qui sont très différents de ceux du baroque, cela tandis que les architectures que l'on peut dire classiques se modifient simultanément de la même façon.

Pour introduire les effets récurrents au XV^e puis au XVI^e siècle, [pour chacun nous avons utilisé une peinture de la période qui lui correspond](#), et [nous avons fait de même pour le XVII^e siècle](#). Pour la période rococo, cette fois nous le ferons avec une sculpture en bas-relief de Robert Le Lorrain (1666-1747), « Les Serviteurs d'Apollon donnant à boire aux chevaux du char solaire », dite « Les Chevaux du Soleil », réalisée en 1737 à l'entrée principale des anciennes écuries de l'hôtel de Rohan à Paris.



Robert Le Lorrain : Les Serviteurs d'Apollon donnant à boire aux chevaux du char solaire, dit Les Chevaux du Soleil (1737)

Portail des anciennes écuries de l'hôtel de Rohan à Paris

Source de l'image :
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Archives_nationales_%28Paris%29_cour_des_chevaux_du_Soleil_%28Minitier_central_des_notaires_de_Paris%29.png

Comme pour l'époque baroque deux effets principaux vont être considérés. Le premier, certainement le plus caractéristique de cette période, consiste à défaire des formes, ou, plus exactement, à faire et à défaire des formes. Dans les Chevaux du Soleil il est particulièrement évident que les formes des chevaux et des personnages sont partiellement faites, partiellement sculptées, mais aussi pour partie défaites sous prétexte de sembler cachées par des nuages. Le désordre de la scène et son agitation partant en tous sens sont un autre aspect de cet effet : la partie centrale où l'homme présente une coupe à l'animal correspond à un groupe bien fait, tandis que tous les autres participants à cette scène s'égaillent en tous sens si bien que se défait la cohésion de leur groupe.

Le second effet que nous aurons à considérer est en relation avec le premier, mais il intervient cependant de manière spécifique. Il consiste à donner la double impression que tous les aspects de l'œuvre interviennent ensemble de façon coordonnée, et que pourtant chacun intervient pour lui-même, c'est-à-dire de façon très autonome de l'intervention des autres. Ici, tous les chevaux et tous les humains participent ensemble à une même scène d'abreuvoir très agitée, et en même temps chacun part dans une direction qui lui est propre, effectuant une action qui lui est propre et sans nullement interagir avec les autres. Même le cheval en train de s'abreuver ne semble que s'accorder de façon très minimale avec le personnage qui lui tend l'abreuvoir, son élan semblant déjà l'entraîner plus loin.

Sans envisager tous les effets utilisés à cette époque, pour bien comprendre ses œuvres caractéristiques il apparaît toutefois nécessaire d'évoquer deux autres effets récurrents qui ont un statut spécifique, puisque l'un affecte spécialement ce que l'on ressent comme un effet de matière tandis que l'autre affecte spécialement les formes qui sont lues par notre esprit. Celui qui affecte l'apparence de la matière produit simultanément des effets de fermeture et des effets d'ouverture. Ainsi, la surface matérielle formant le fond de la sculpture des Chevaux du Soleil est parfaitement opaque, fermée donc puisqu'elle correspond à une surface matérielle presque plate occupée par la surface des nuages et des rayons du soleil, mais cette surface matérielle se transforme localement en avant-trains de chevaux et en personnages qui sortent du mur, un mur qui s'ouvre donc pour laisser leur relief s'échapper en avant de lui. Pour sa part, l'effet qui affecte spécialement les formes lues par l'esprit implique que ces formes se suivent par certains aspects mais qu'elles ne se suivent pas selon d'autres aspects. Ici, ce sont les représentations de chevaux et de personnages qui captivent notre esprit, or si ces diverses représentations se suivent bien les unes les autres dans le plan de la sculpture qui forme un léger relief par rapport à l'arrière plan des nuages, elles vont toutefois dans des directions très différentes et ne se suivent donc pas puisque chacune suit son propre chemin qui les écarte complètement du chemin suivi par les autres.

L'architecture des siècles précédents a montré une différence récurrente entre l'Italie et les pays nordiques. En Italie les effets de matière étaient le plus souvent en conflit visuel direct et absolu avec ceux captivant notre esprit, tandis que dans les pays nordiques les effets de matière et les dispositions captivant notre esprit relevaient certes de dispositions en contraste mutuel, mais bien autonomes cependant les unes des autres.

Bien que la période que l'on envisage maintenant occasionne aussi des différences entre pays, elles nécessitent d'être envisagées d'une autre manière. Avec l'architecture on est dans le domaine de la matière, puisque dans celui de la matière construite, ce qui implique que l'effet visant simultanément à faire et à défaire aura nécessairement des implications bien visibles lorsqu'il sera porté par les effets de la matière. Il se trouve que c'est en Italie, et même en Autriche, que l'on va voir la matière spécialement porter des effets visuels qui font et qui défont, tandis qu'en Europe du Nord, et même en Espagne, ce sont plutôt les dispositions captant l'intérêt de notre esprit ou le captivant qui vont porter ce type d'effets. À l'intérieur des architectures relevant de cette dernière option, c'est un autre couple de notions qui va séparer ce qui relève de l'architecture que l'on dit

« rococo » de celle dont, par manque de vocabulaire plus précis, on dira qu'elle reste « classique ». Cet autre couple de notions, on verra qu'il revient à séparer les expressions plastiques « analytiques » des expressions plastiques « synthétiques ».

Si le rococo n'est donc pas la suite du baroque italien, on peut toutefois relever une continuité d'attitude dans chacune des deux aires architecturales : puisque avec l'architecture on est dans le domaine de la matière, le moyen pour l'esprit de manifester son autonomie la plus radicale par rapport à la matière est de montrer sa capacité à briser celle-ci, et l'on verra que c'est cette expression-là qui prévaut dans le nord de l'Europe, tandis que le moyen pour la matière de se confronter brutalement et directement à l'esprit est de le surprendre en semblant se briser devant lui, et cette fois c'est ce que l'on verra en Italie. À noter toutefois qu'il n'y pas eu plus d'exclusivité allemande du rococo qu'il y avait eu précédemment d'exclusivité italienne du baroque, chaque fois il s'agit seulement de préférences pour des options artistiques liées aux habitudes locales.



Jean-Baptiste Tiepolo : fresque de l'escalier de la résidence de Würzburg - 1752-1753
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Treppenhaus_der_W%C3%BCrburger_Residenz_mit_Deckenfresko_von_Tiepolo_2017.jpg

Comme premier exemple, le mariage d'une architecture allemande et d'une fresque réalisée à son intérieur en 1752 et 1753 par le peintre italien Jean-Baptiste Tiepolo (1696-1770) et son fils Jean-Dominique. Cette architecture est celle de l'escalier de la résidence de Würzburg, en Allemagne, son architecte est Johann Balthasar Neumann (1687-1753), et le thème de cette fresque est Apollon, en tant que Dieu des arts, rayonnant sur les quatre coins de la terre.

Précédemment on a dit que, dans l'architecture de cette époque, la matière se caractérisait par la réalisation simultanée d'effets de fermeture et d'effets d'ouverture, c'est exactement ce que l'on voit ici : les murs de la cage d'escalier forment une enveloppe fermée, affirmant la clôture du lieu malgré la présence de portes et de fenêtres, tandis que l'espace s'ouvre complètement du côté du plafond qui semble comme transparent et directement donner à voir le ciel. Quant à ce qui captive spécialement notre esprit, évidemment c'est la fresque de Tiepolo et la multitude de ses détails. De place en place des parties de cette fresque descendent devant la bordure haute de la maçonnerie, participant ainsi à la fois à l'espace réel de la cage d'escalier et à l'espace imaginaire peint sur la voûte de son plafond, et la même chose vaut pour les personnages sculptés situés près des angles qui sont simultanément des statues appartenant à la cage d'escalier et des personnages participant à la scène peinte. Sans que l'on ne soit dupe de la différence de statut entre les murs blancs de la réalité matérielle construite et l'apparence très colorée de la réalité imaginaire peinte, l'architecture factice peinte sur le plafond, tout comme la disposition de ses personnages et de ses végétations, s'échelonne dans un espace qui semble prolonger l'architecture des murs de la cage d'escalier et participer avec eux aux mêmes effets de perspective. En quelque sorte l'espace imaginaire peint sur la voûte du plafond semble poursuivre l'espace matériel réel de la cage d'escalier, mais sans le poursuivre vraiment puisque l'on comprend leur différence de réalité : on retrouve bien ici l'effet qui caractérise les dispositions qui captivent notre esprit tel qu'on l'avait annoncé en préambule.

Si maintenant on envisage simultanément les effets propres à la matière construite et ceux propres à captiver notre esprit, on constate qu'ensemble ils font tout en défaisant : la matérialité des parois qui nous entourent est bien faite, tout comme l'espace imaginaire peint en plafond, mais l'impression d'ouverture complète du dessus de la pièce ne fait rien d'autre qu'anéantir l'effet de clôture matérielle de cette architecture, de la détruire radicalement.

Pour finir, le second effet dont on a annoncé le rôle essentiel à cette époque : les murs matériels et le plafond peint génèrent ensemble un espace clos latéralement et ouvert en dessus, et, dans cet effet qu'ils font ensemble, la matérialité des murs et la peinture qui captive notre esprit font des choses très autonomes l'une de l'autre puisque, comme on l'a déjà envisagé plusieurs fois, les murs font la clôture périphérique tandis que le trompe-l'œil peint fait l'ouverture vers le ciel.



Pierre de Cortone : « Triomphe de la Divine Providence » en plafond du grand salon du Palais Barberini à Rome (1633-1639)

Source de l'image : <https://coinsdumonde2.blogspot.com/2016/03/italie-rome-le-palais-barberini.html>

Certes, les fresques en plafond semblant prolonger l'architecture du lieu ne sont pas une innovation du XVIII^e siècle. Ainsi, Pierre de Cortone (1596-1669) a peint entre 1633 et 1639 de fausses architectures et un faux ciel recouvrant tout le plafond du grand salon du Palais Barberini à Rome sur le thème du « Triomphe de la Divine Providence » (https://www.wikiwand.com/fr/Triomphe_de_la_Divine_Providence). Toutefois, la relation entre la matérialité des parois latérales et la scène imaginaire peinte sur la

voûte y est très différente de celle de la fresque de Tiepolo car elles sont catégoriquement séparées par une large corniche régulière qui les empêche de réagir l'une sur l'autre. En remontant plus loin que l'âge baroque, la seconde Renaissance italienne a aussi usé de fausses architectures et de faux ciels peints sur la surface de la voûte, c'est par exemple ce que l'on a vu (<https://www.quatuor.org/themes/theme002.pdf>) avec l'Assomption de la Vierge peinte entre 1526 et 1530 par le Corrège sur la Coupole de la Cathédrale de Parme (https://www.wikiwand.com/fr/Cath%C3%A9drale_de_Parme) et avec la voûte du salon de l'Olympe de la villa Barbaro à Maser peinte à partir de 1560 par Véronèse (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Salla_dell%60olimpo%2C_Paolo_Veronese%2C_Villa_Barbaro.jpg). Dans le premier cas on retrouve une bordure dorée générale autour de la coupole qui coupe complètement la fresque de l'architecture qui la porte, et dans le second cas l'architecture peinte découpe la voûte en tableaux autonomes, ce qui ne nous permet pas de nous ressentir à l'intérieur de ces architectures, et donc d'avoir le même rapport avec les scènes peintes que dans l'escalier de la résidence de Würzburg. Le découpage de la voûte a la même conséquence pour le plafond de la Chapelle Sixtine peint par Michel-Ange entre 1508 et 1512 (https://www.wikiwand.com/fr/Plafond_de_la_chapelle_Sixtine).



Rinaldo Mantovano (actif à Mantoue de 1527 à 1539) : fresque murale dans la salle des Géants du Palais du Te de Mantoue

Source de l'image : <https://coupdoeilsite.wordpress.com/2019/07/06/giulio-romano/>

De la même époque, de nombreuses pièces du Palais du Te de Mantoue possèdent aussi des architectures peintes en plafond pour encadrer de multiples scènes peintes, mais on peut considérer à part les fresques peintes verticalement de 1532 à 1536 par Rinaldo Mantovano sur les murs de la salle dite des Géants et représentant des architectures en train de s'effondrer. Cet effet d'effondrement pourrait s'apparenter à l'effet qui « fait et défait » dont on a dit l'importance à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, mais ici il concerne exclusivement les fresques peintes destinées à captiver notre esprit, non pas la matérialité de l'architecture à l'intérieur de laquelle on évolue. Il se trouve qu'au XVI^e siècle le principal effet plastique visait à nous déstabiliser, et c'est à ce titre que cette fresque évoquait un bâtiment en train de s'effondrer et qu'elle mettait ainsi en doute la stabilité du lieu.

Retour à la résidence de Würzburg, cette fois pour la Salle du Jardin dont la proximité du plafond permet un franc contraste entre la présence matérielle opaque de ses parties portées par des colonnes et l'ouverture vers un ciel imaginaire de la partie centrale de la pièce. Ses fresques ont été peintes en 1750 par Johannes Zick (1702-1762) sur le thème de la fête des dieux.

Tout ce qu'on a dit pour l'escalier de cette résidence vaut de la même façon ici, et l'on peut y rajouter le contraste entre la surface matérielle continue blanche des voûtes et la découpe compliquée de leurs bords qui captive notre esprit. L'ensemble de la fresque forme une scène unique, mais elle s'organise selon des perspectives variées permettant une lecture optimale du morceau de fresque que l'on a devant soi à mesure que l'on tourne autour de la pièce, ce qui est une autre façon de mettre en

jeu le deuxième effet caractéristique de cette période : la scène correspond à un effet d'ensemble obtenu par le rassemblement de perspectives autonomes propres à chacune de ses parties, et donc mutuellement incompatibles. Cela valait aussi pour la fresque de Tiepolo en plafond de l'escalier, mais cet effet y était plus discret du fait de la très grande surface de la fresque.



Gartensaal de la résidence de Würzburg, fresques de Johannes Zick (1750)

<https://www.residenz-wuerzburg.de/englisch/rooms/index.htm>



Détail de la Gartensaal de la résidence de Würzburg avec des fresques de Johannes Zick sur le thème de la fête des dieux

Source de l'image : <https://www.wikiwand.com/diq/W%C3%BCrzburg>

La proximité visuelle de parties qui ne correspondent pas à une même perspective a pour conséquence qu'une vue d'ensemble de la fresque a une allure quelque peu « pagaille » puisque sa cohérence globale est défectueuse, ce qui satisfait donc également à l'autre effet caractéristique de cette période, celui qui fait et qui défait en même temps. Par la même occasion, on peut dire que les différentes parties de la scène ne se suivent pas selon une même perspective tout en se suivant puisqu'elles forment une scène continue, ce qui correspond cette fois à l'effet dont on a dit qu'il caractérisait spécialement les dispositions qui captivent notre esprit.

Toujours en Allemagne, comme autre exemple d'ouverture en plafond de la matérialité d'une construction pour défaire son effet de clôture et captiver notre esprit par des scènes et des ciels imaginaires, l'intérieur de l'abbaye d'Ottobeuren en Bavière, construite de 1748 à 1760 par

l'architecte Johann Michael Fischer (1692-1766) à partir de fondations déjà édifiées par ses prédécesseurs à partir de 1711.

Sur le principe, cette succession de coupoles peut être analysée de la même façon que les plafonds de la résidence de Würzburg déjà évoqués, mais à la différence de ces plafonds qui donnent l'impression que la clôture du lieu est complètement défaite sur le dessus, la répétition des arcades qui séparent les coupoles et retombent solidement sur les architraves des murs donne l'occasion de porter également en plafond le contraste entre la matérialité de la construction qui clôture et la disparition de cette clôture à l'endroit des fresques qui captivent notre esprit par leur variété, leurs détails et leurs coloris.



Johann Michael Fischer : l'abbaye d'Ottobeuren en Bavière, Allemagne (1711-1760)

Source de l'image : <https://fr.aleteia.org/2019/04/22/ottobeuren-une-imposante-abbaye-baroque-au-coeur-de-la-baviere/>

On n'a pas tout dit sur l'architecture intérieure des bâtiments allemands de cette époque puisque, comme le montrent les vues de la Gartensaal de la résidence de Würzburg et celle de l'abbaye d'Ottobeuren, s'y développent une multitude de motifs dits « rocaille » sur lesquels on reviendra plus tard, mais auparavant il est requis de comparer le style rococo en vogue en Allemagne et le style classique davantage représenté en France. Pour cela nous envisageons l'intérieur de la chapelle du château de Versailles, construite entre 1698 et 1710 et probablement conçue vers la fin de sa vie par Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) épaulé par Robert de Cotte (1656-1735).

Comme dans les constructions rococo allemandes, la voûte est peinte, dans sa partie principale vers 1715-1716 par Antoine Coypel (1661-1722) sur le thème du « Père Éternel dans sa gloire apportant au monde la promesse du rachat ». Ici il n'y a aucune réaction plastique entre l'architecture du

bâtiment et la scène peinte sur sa voûte puisqu'une ferme corniche et un rideau de fenêtres coupent ces deux parties l'une de l'autre. Cette coupure complète entre l'organisation de la matière architecturale et les décorations qui captivent spécialement notre esprit est au fondement de la différence entre le style dit « rococo » et le style « non rococo » que l'on appellera donc, pour simplifier, le style « classique », lequel est le plus fréquent en France mais se retrouve aussi abondamment en Allemagne comme on le verra plus loin. Pour caractériser cette différence on dira que le style rococo correspond à une expression synthétique, c'est-à-dire que l'on ne peut pas séparer dans l'effet produit la perception de la matérialité de la perception des aménagements qui captivent notre esprit, tandis que dans le style classique de la même époque il s'agit d'une expression analytique dans laquelle on peut analyser séparément l'organisation de la matière et l'organisation des dispositions qui cherchent spécialement à captiver notre esprit.



Peinture d'Antoine Coypel sur la voûte de la chapelle du château de Versailles, sur le thème du Père Éternel dans sa gloire apportant au monde la promesse du rachat

Source de l'image : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Plafond_chapelle_Royale_Versailles.jpg

Envisageons d'abord la peinture de la voûte pour y retrouver la totalité des effets envisagés dans les exemples allemands. L'effet qui défait en même temps qu'il fait correspond évidemment à la trouée centrale qui défait la continuité de l'organisation des décors peints sur la voûte et qui forme ainsi comme une déchirure de la voûte à travers laquelle on voit le ciel comme par transparence. Cette déchirure semble ouvrir localement la voûte, mais elle reste opaque sur le reste de sa surface, ce qui correspond à l'effet d'ouverture et de fermeture simultanée qui caractérise l'apparence de la matérialité du bâtiment. La peinture de Coypel forme un ensemble continu de séquences qui font alterner des décors plutôt architecturés séparant les fenêtres et des représentations de personnages en plafond des lunettes surmontant ces fenêtres, et chacune de ces séquences est bien distincte des autres, à la fois par son organisation propre et par sa situation isolée à l'intérieur de chacune des lunettes ou sur les nervures qui les séparent. Tout en réalisant donc un rythme d'ensemble, chaque partie de la fresque peinte s'affirme très autonome des autres, ce qui correspond au second effet dont on a dit qu'il était caractéristique de cette période de l'art. Enfin, et en conséquence de l'effet que l'on vient d'analyser, toutes les parties peintes se suivent en continu sans laisser aucun repos non décoré à la voûte, mais elles ne se suivent pas si l'on prend en compte le fait que toutes ces parties s'ignorent et qu'elles ne forment pas ensemble une même scène.

Envisageons maintenant l'architecture intérieure de la chapelle. Elle se caractérise par une disposition en deux étages, le rez-de-chaussée formé de lourdes arcades affirmant la solidité matérielle du bâtiment et suggérant un enveloppement matériel continu autour de notre propre corps matériel, et l'étage rythmé par le trajet vertical de colonnes que notre esprit ne peut que suivre des

yeux, tout comme il ne peut que suivre des yeux le trajet horizontal de l'entablement qu'elles portent et qui cerne le bâtiment, et que suivre de la même façon les poutres perpendiculaires qui rejoignent les colonnes les plus extérieures en laissant entre elles des caissons peints.



Intérieur de la chapelle du château de Versailles (1698-1710), œuvre probable de Jules Hardouin-Mansart et de Robert de Cotte

Source de l'image : <https://www.narhex.fr/oeuvres-et-lieux/sites-et-architecture/a-l'occasion-du-tricentenaire-de-la-mort-de-louis-xiv-redécouvrez-la-chapelle-royale-du-chateau-de-versailles> depuis WIKIMÉDIA COMMONS

La lourdeur massive et la continuité des maçonneries épaisses du rez-de-chaussée suggèrent la continuité de la clôture du lieu tandis que, par contraste, à l'étage les colonnes bien séparées les unes des autres suggèrent son ouverture. On retrouve ici l'effet simultané de clôture et d'ouverture caractéristique des effets procurés à cette époque par les dispositions matérielles, mais des seules arcades massives du rez-de-chaussée on peut aussi dire qu'elles assurent à la fois un effet de continuité massive entourant le lieu et un effet d'ouverture à chacune de leurs arcades. Par ailleurs, autant la disposition de la maçonnerie du rez-de-chaussée affirme un effet d'horizontalité, autant par contraste la présence des colonnes affirme un effet de verticalité, et autant la corniche qui court au-dessus de ces colonnes réintroduit un effet d'horizontalité : horizontalité et verticalité ne cessent ainsi de se faire et de se défaire. De tous les éléments de cette architecture on peut en dire qu'ils forment ensemble une suite régulière continue ceinturant le bâtiment, et dans le même temps que chacun est complètement autonome, soit parce qu'il s'agit de lourds piliers écartés les uns des autres, soit parce qu'il s'agit d'arcades bien distinctes les unes des autres, soit parce qu'il s'agit de colonnes écartées les unes des autres, soit parce que les uns vont dans le sens vertical tandis que les autres sont horizontaux, voire même qu'ils se croisent. Bref, on retrouve l'autre effet caractéristique de cette époque : l'assemblage des dispositions architecturales forme un effet d'ensemble très apparent quand bien même chacune forme individuellement un effet très autonome de celui des autres. Et si pour finir on se limite aux colonnes, aux poutres et aux corniches de l'étage qui nécessitent l'attention de notre esprit pour les suivre des yeux, toutes ces parties sont nécessairement jointives puisque les unes portent les autres et l'on peut donc dire qu'elles se suivent en continu, mais on peut aussi dire qu'elles ne se suivent pas puisqu'elles ne vont pas dans le même sens.

Pour finir d'introduire l'architecture de cette époque, après avoir montré ce qui unit le style rococo et le style classique de la même époque dans le nord de l'Europe, il reste à montrer comment ces deux styles se différencient de l'architecture italienne, et même, comme on va le voir, de certains exemples caractéristiques de l'architecture autrichienne.

Comme exemple italien, l'intérieur de la coupole à étages multiples du petit Sanctuaire de la Visitation à Valinotto, construit en 1738 près de Carignano dans le Piémont. On le doit à l'architecte Bernardo Vittone (1704-1770).



Bernardo Vittone : intérieur du Sanctuaire de la Visitation à Valinotto, près de Carignano, Italie (1738)

Source de l'image : <http://www.agostinomagnaghi.it/portfolio/santuari-o-della-visitazione-di-maria-a-santa-elisabetta-detto-del-valinotto-carignano-to-progetto-di-restauro/>

Qu'est-ce qui fait, ici, effet de matière ? : ce sont les piliers sur lesquels s'appuient les arcades de la voûte, c'est la voûte elle-même de la coupole, ce sont les murs des alcôves qui cernent à distance cette coupole tout en laissant passer la lumière entre eux et la coupole. Mais si l'on peut le dire ce qui fait effet de matière, il reste toutefois impossible de repérer la forme précise et complète de cette matière, car elle est sans cesse percée de trous, sans aucune continuité repérable, comme spongieuse et traversée de partout par la lumière : celle qui vient de la couronne de lanterneaux tout autour de la coupole et traverse même sa paroi au-dessus des arcades qui la portent, celle qui pénètre directement par le rond central qui en marque le centre, et celle qui émane des fresques orangées qui trouent de multiples fois sa surface d'hexagones et de demi-ronds. En fait, si la matière fait effet de masse, ce n'est pas par sa forme propre qu'on la perçoit, mais par la lumière qui la creuse et la traverse de part en part. Quant à notre esprit, c'est sans difficulté qu'il lit le trajet des arcades qui soutiennent la voûte à son niveau le plus bas en s'appuyant sur les piliers, et qu'il lit le dessin en étoile des arcs qui s'appuient sur le dessus de ces arcades pour donner sa forme à la coupole.

Que la matière qui ferme le lieu par le haut soit de toutes parts traversée par la lumière, et donc complètement ouverte, cela ne nous surprend pas compte tenu de ce que l'on a dit sur l'effet simultané de fermeture et d'ouverture concernant la matière à cette époque de l'architecture. Et que la lecture de la forme de la matière soit ainsi défaite ne nous surprend pas non plus du fait de l'importance de l'effet qui « défait » à cette même époque, mais, par différence avec ce que l'on a vu de l'architecture rococo où c'étaient les peintures captivant notre esprit qui provoquaient cet effet, ici c'est la matière de la construction qui l'engendre. Ainsi, dans l'abbaye d'Ottobeuren, ce sont les ponts matériels continus lancés par la matière entre chaque côté de la nef qui assurent la continuité de l'effet de clôture pendant que les coupoles peintes le défont de façon répétée et que les multiples décorations en rocailles parsemées sur ces ponts matériels tendent également à briser leur continuité. Dans l'escalier de la résidence de Würzburg, ce sont les murs latéraux qui assurent solidement l'effet de clôture du lieu tandis que la peinture du plafond le défait complètement, et la même chose vaut dans la salle du jardin de la même résidence où les murs et les parties pleines des voûtes font la clôture qui est défaite par les peintures en plafond. Dans le Sanctuaire de Valinotto, à l'inverse, c'est donc la matière qui engendre le « défait » par sa disposition, tandis que ce sont les tracés des arcs et arcades que notre esprit lit du bout des yeux qui maintiennent l'effet de cohérence et de stable solidité du lieu.

De façon générale, c'est ce principe qui différencie l'architecture italienne de l'architecture du nord

de l'Europe : en Italie, le plus souvent c'est la matière qui donne l'impression de se défaire tandis que ce sont les dispositions lues par notre esprit qui donnent l'impression inverse, par différence avec l'Allemagne rococo et la France classique où ce sont les dispositions qui captivent notre esprit qui donnent l'impression de défaire la cohérence du lieu tandis que, à l'inverse, c'est la matière qui nous rassure quant à sa bonne tenue.

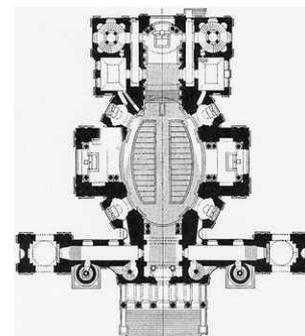
On a dit que ce qui valait pour l'Italie valait aussi pour l'Autriche, étant rappelé que cela n'implique pas que tous les bâtiments de ces deux pays fonctionnent de la même manière, ni que tous les bâtiments allemands sont de style rococo.

Pour justifier l'équivalence avec l'architecture italienne, on envisage l'église Saint-Charles-Borromée (en allemand : Karlskirche), construite à Vienne par l'architecte Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723). Nous envisagerons l'extérieur de ce bâtiment à la matérialité fortement disloquée. Il a été édifié entre 1715 et 1737, terminé après le décès de l'architecte par son fils, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742).



*Johann Bernhard Fischer von Erlach :
l'église Saint-Charles-Borromée à Vienne (en
allemand : Karlskirche)*

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karlskirche,_Vienna?uselang=de#/media/File:Austria_august2010_0062.jpg



*Plan de l'église Saint-Charles-Borromée de
Vienne*

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/%C3%A9glise_Saint-Charles-Borrom%C3%A9e_\(Vienne\)](https://www.wikiwand.com/fr/%C3%A9glise_Saint-Charles-Borrom%C3%A9e_(Vienne))

Son plan montre qu'il articule divers corps de bâtiments bien distincts et autonomes les uns des autres, tant par le peu de continuité qu'il y a de l'un à l'autre que par l'absence d'unité dans leurs formes très étranges les unes pour les autres. Évidemment, cela satisfait à l'effet qui combine l'organisation d'ensemble avec l'autonomie la plus forte possible de toutes les parties qui participent à cet effet d'ensemble. Cela satisfait aussi à l'effet qui donne l'impression que le bâtiment est complètement défait bien qu'il soit parfaitement fait devant nous, cet aspect défait correspondant ici à l'absence de compacité globale du bâtiment qui semble fait de bric et de broc, notamment à cause des colonnes monumentales qui se dressent verticalement et isolément sans aucune relation plastique entre elles et avec les formes du reste du bâtiment. Si la matérialité du bâtiment se présente d'emblée comme défaite du fait de son absence de compacité, c'est notre esprit qui, malgré son aspect décousu, comprend que l'ensemble forme un seul et même bâtiment, lequel est donc bien fait devant nous. L'absence de compacité globale du bâtiment implique aussi l'effet d'ouverture attendu pour la matérialité de ce bâtiment pourtant presque complètement opaque, un effet que renforcent localement l'ouverture à l'air libre du portique d'entrée et les larges trouées qui se font voir au rez-de-chaussée des deux massifs latéraux. Quant aux dispositions qui correspondent spécialement à une lecture par l'esprit, elles partent dans tous les sens, verticalement et en spirales

pour ce qui concerne les colonnes monumentales, en horizontales au parcours discontinu pour ce qui concerne les corniches de mi-hauteur, en arc pour ce qui concerne les frontons des massifs latéraux par différence du fronton triangulaire de l'entrée, etc. Toutes ces lignes et toutes ces figures se suivent à la surface d'un même bâtiment, mais elles ne suivent pas du tout les mêmes directions ni le même type de disposition, comme il convient à cette époque pour les formes qui réclament spécialement une lecture « du bout des yeux » par notre esprit.

Des projets non réalisés de Johann Bernhard Fischer von Erlach montrent d'autres façons de donner l'impression que la compacité matérielle du bâtiment est défaite, voire que le bâtiment est détruit, tandis que notre esprit est capable de nier cet effet pour repérer en quoi le bâtiment reste compact ou pour apprécier sous quel aspect il reste malgré tout bien fait.



Johann Bernhard Fischer von Erlach : projet d'Arc de Triomphe pour Vienne et projet de bâtiment dans un jardin (gravures de 1721 extraite de "Entwurff einer historischen Architectur" publié par Johann Bernhard Fischer von Erlach)

Source des images : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105017683/f210.item> et <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105017683/f283.item>

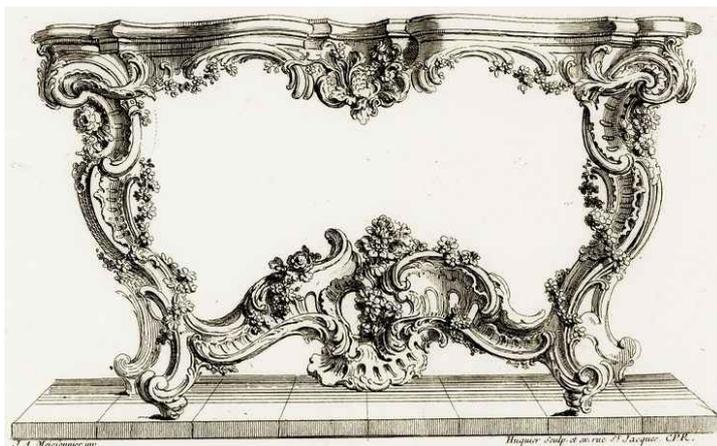
Des projets personnels qu'il a fait graver en 1721 pour un ouvrage qu'il a consacré à l'histoire de l'architecture, on peut notamment citer un Arc de Triomphe pour Vienne dans lequel la matérialité de l'étage disparaît presque complètement du fait de la légèreté de son architecture réduite à de simples colonnes, l'effet de disparition de la matière y étant renforcé par la présence de fumées derrière lesquelles est dissimulée la base de ces colonnes qui semblent ainsi flotter au-dessus de l'arche du niveau inférieur dont, cette fois, la paroi matérielle est continue.

Plus radical encore, un projet de bâtiment dans un jardin qui semble carrément coupé en deux, évidé dans toute sa partie centrale dont la matière semble avoir complètement disparu. Toutefois, notre esprit peut reconstituer la cohérence de ce bâtiment en comprenant qu'il s'agit des deux extrémités d'une forme ovoïde sous-jacente, un peu similaire à ce qu'avait fait le Bernin avec les colonnades de la place Saint-Pierre à Rome.

Le style architectural italien et autrichien dans lequel c'est la matière du bâtiment qui semble se défaire se distingue donc bien du style allemand et français dans lequel ce sont les dispositions qui captivent notre esprit ou qui sont spécialement lues par notre esprit qui donnent l'impression de défaire la matière. Comme dans ces pays on peut toutefois avoir affaire aussi bien à des expressions plastiques analytiques qu'à des expressions synthétiques. Ainsi, dans le projet d'Arc de Triomphe de Fischer von Erlach, on peut considérer séparément, et donc de façon analytique, le rez-de-chaussée à la matérialité continue et l'étage à la matérialité ténue et comme en train de s'évaporer, tandis que dans son bâtiment dans un jardin on ne peut imaginer la complémentarité de ses deux moitiés sans s'affronter à leur division de part et d'autre de la béance qui les sépare. La même chose vaut pour

l'église Saint-Charles-Borromée dont notre esprit ne peut apprécier la cohérence globale sans s'affronter à l'aspect très décousu de sa matière, et elle vaut aussi pour l'intérieur du Sanctuaire de la Visitation dont notre esprit ne peut apprécier la cohérence des figures formées par les arcs et les arcades sans s'affronter à la difficulté de ressentir dans sa globalité la présence très morcelée des masses construites trouées de multiples fois pour laisser passer la lumière.

Après une présentation générale de l'architecture à la fin du XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e, il est temps d'évoquer le thème des « rocailles », à l'origine du terme « rococo » en association avec le terme « baroque ».



Juste-Aurèle Meissonnier (ou Meissonier) : Dessin pour une table, vers 1730

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Juste-Aur%C3%A8le_Meissonnier



À droite, détail d'un dossier de stalle en bois de l'église abbatiale de Zwiefalten (vers 1750)

Source de l'image : Baroque (Italie et Europe centrale) dans la collection « Architecture Universelle » de l'Office du Livre », Fribourg



Ci-dessus, nouveau château de Tettang, stuc de Joseph Anton Feuchtmayer (1696-1770)

Source de l'image : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/Tettang_Neues_Schloss_Treppenhaus_Stuck_3.jpg/1280px-Tettang_Neues_Schloss_Treppenhaus_Stuck_3.jpg

On donne quelques exemples d'utilisation de motifs dits rocailles : un projet de table de 1730 dessiné par Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), d'origine italienne mais qui a fait toute sa carrière en France, un stuc de Joseph Anton Feuchtmayer (1696-1770) réalisé vers 1728 dans le nouveau château de Tettang dans le sud de l'Allemagne, et un dossier de stalle en bois sculpté 1750 dans l'église abbatiale de Zwiefalten, également en Allemagne. Tous ces motifs sont organisés de la même façon : des arcs de cercle très refermés, la plupart centrés vers l'intérieur de la forme, d'autres arcs de cercle, souvent plus modestes en taille et dirigés vers son extérieur, et des formes radiales, énergiquement centrifuges, reliées d'une façon ou d'une autre à ces coquilles arrondies, le plus souvent semblant émaner d'elles.

Toutes ces formes captivent évidemment notre esprit tandis que la matière correspond aux surfaces

qui les relie, qui les tiennent ensemble, voire aussi, comme dans l'exemple du stuc du nouveau château de Tettang, à la surface sur laquelle elles sont apposées. La dynamique entre les surfaces matérielles qui les tiennent et l'énergie avec laquelle ces formes semblent s'en échapper implique que notre perception doit tenir ensemble les effets de surface matérielle immobile et les effets produits par les formes qui captivent notre esprit, que l'on est par conséquent dans le cas d'une lecture de type synthétique, et donc en plein dans le cas d'une expression de type rococo. On y retrouve aisément les quatre effets dont on a dit qu'ils caractérisaient cette période de l'histoire de l'art : puisque leurs formes partent dans tous les sens ces motifs semblent se défaire alors qu'ils sont bien faits puisque bien affirmés ; les formes centrifuges et les formes centripètes ou à dynamique se refermant sur elle-même font des effets complètement autonomes les uns des autres alors qu'elles participent à un effet d'ensemble très cohérent ; la matière à laquelle s'accrochent ces motifs forme des continuités fermées mais trouées à l'intérieur des portions de cercle dessinées par les rocailles, ou percées par le trajet des élans et des langues de matière centrifuges ; enfin, tous ces reliefs dont le dessin captive notre esprit se suivent en continuité sur le même motif mais ils ne se suivent pas puisqu'ils vont vers des directions complètement différentes les uns des autres.



Ci-dessus, détail de la chambre du roi dans le Palais Rohan à Strasbourg, France (vers 1742)

Source de l'image : <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-18e-siecle/le-rococo.html>

À droite, plafond de la basilique de Vierzehnheiligen près de Bad Staffelstein en Allemagne. La fresque a été réalisée par Giuseppe Appiani de 1764 à 1769

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



En France, l'académisme désormais bien installé a pratiquement interdit l'emploi de ce type d'expression dans les architectures extérieures des bâtiments et les a cantonnés à la décoration intérieure des demeures, au mobilier, voire à la ferronnerie, tels qu'il en va pour [les grilles de la place Stanislas de Nancy](#) forgées en 1752 par Jean Lamour (1698-1771). On donne l'exemple des décorations de la chambre du roi à l'intérieur du Palais Rohan construit de 1732 à 1742 à Strasbourg par l'architecte Robert de Cotte (1656-1735), mais on aurait pu tout aussi bien donner celui de la décoration [des appartements de l'hôtel de Soubise](#) à Paris, aménagés à partir de 1736 par l'architecte Germain Boffrand (1667-1754). On a donné un exemple de mobilier rocaille conçu par Meisssonier, et on peut ajouter que, de façon générale, ce type de mobilier correspond [au style dit Louis XV](#). En Allemagne, l'intérieur des bâtiments religieux utilise abondamment ce type de motifs. On donne l'exemple du plafond de la basilique de Vierzehnheiligen dont on remarquera notamment le motif rocaille doré continu qui cerne l'ensemble de la fresque. On doit cette basilique édifée de 1743 à 1763 à l'architecte Johann Balthasar Neumann (1687-1753).



Vue générale de l'intérieur de la basilique de Vierzehnheiligen près de Bad Staffelstein, Allemagne

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



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/>

Au-delà du grand motif cernant la fresque du plafond, des motifs rocaille entourent toutes les peintures de moindre dimension situées en plafond et des motifs du même type sont disséminés sur toutes les surfaces, interrompant les bandeaux décoratifs, animant les chapiteaux et leurs tailloirs, coupant les corniches, et apposés comme des blasons à l'endroit des avancées des tribunes, tout comme il en va pour celles de l'église Saint-Nicolas de Malá Strana (dite aussi de la Kleinseite) à Prague, construite de 1702 à 1771 par l'architecte Christophe Dientzenhofer (1655-1722), mais cette fois nous ne sommes pas en Allemagne mais en Tchéquie.

Cette façon de multiplier les motifs de rocaille et de les répandre sur l'ensemble du bâtiment s'accorde avec les quatre effets caractéristiques du rococo : comme la décoration est ainsi éparpillée, sans aucune continuité entre ses diverses parties, elle acquiert un aspect « défait » ; chaque partie de la décoration fait un effet autonome puisqu'elle est isolée, bien séparée des autres, mais malgré cette autonomie toutes font ensemble le même effet, celui de décoration rocaille ; bien que les parois du bâtiment fassent ensemble une continuité matérielle opaque, ces parois semblent s'ouvrir partout laisser s'échapper ces motifs qui semblent sortir de leur surface ; enfin, si tous ces motifs dont l'animation, la couleur et la complexité captivent notre esprit se suivent les uns les autres sur une même surface, ils ne se suivent pas puisqu'ils sont écartés les uns des autres, et lorsqu'ils se touchent, comme il en va des motifs qui entourent la grande fresque centrale du plafond de la basilique de Vierzehnheiligen, ils semblent s'éloigner les uns des autres.



Façade de la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle (Espagne), construite entre 1738 et 1750 par l'architecte Fernando de Casas y Novoa en intégrant les deux tours datant du Moyen Âge. Elle est précédée d'un escalier monumental daté de 1606

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Cath%C3%A9drale_de_Saint-Jacques-de-Compostelle

Ce principe du fourmillement de détails décoratifs répartis çà et là sur des surfaces assez neutres leur servant de fond est aussi celui qui prévaut, cette fois en Espagne, et cette fois en extérieur, sur la façade sur la place de l'Obradoiro de la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle. Ces motifs ne sont pas strictement identiques aux motifs que l'on a définis de rocaille, mais ils créent également un effet de dissémination de détails complexes d'un même type disséminés et colonisant toutes les surfaces. Intégrant deux tours datant du Moyen Âge, cet agencement des colonnes, pilastres, tailloirs, arcades et frontons, accompagné de ce fourmillement dans la décoration des surfaces, a été réalisé entre 1738 et 1750 par l'architecte Fernando de Casas y Novoa (vers 1680-1749).

C'est à tort que cette façade est souvent qualifiée d'architecture « *churrigueresque* » car elle laisse des surfaces non négligeables dénuées de décors pour leur faire contraste. À tort également, l'art churrigueresque est souvent qualifié de « baroque » churrigueresque puisqu'il est plutôt un répondant espagnol du rococo allemand. Il doit son nom à la famille des Churriguera, sculpteurs à Salamanque, qui réalisaient des retables aux décorations touffues, presque sans surface libre d'ornementation, tel qu'il en va pour le retable de l'église San Estaban à Salamanque, sculpté à partir de 1693 par José Benito Churriguera (1665-1725).

Pour correspondre vraiment à une architecture que l'on peut dire churrigueresque, on donne l'exemple de la sacristie de la Chartreuse de Grenade, toujours en Espagne, construite de 1727 à 1746 sur les plans de l'architecte Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725). Certes, quelques surfaces nues permettent à l'œil de respirer un peu, mais pour l'essentiel les décors sont touffus et tassés les uns contre les autres. Ce principe n'est pas différent de l'organisation de la façade de l'Hôtel de ville de Landsberg am Lech, laquelle nous ramène en Allemagne, plus précisément en Bavière. La décoration de cette façade a été conçue en 1719 par l'architecte Dominikus Zimmermann (1685-1766) et elle donne la même impression « d'horreur du vide » que celle de la sacristie de la Chartreuse de Grenade.



Ci-dessus, sacristie de la Chartreuse de Grenade (Espagne), construite de 1727 à 1746 sur les plans de l'architecte Francisco Hurtado Izquierdo

Source de l'image : <https://www.espritsud.es/guides-voyage/c/0/i/68919625/grenade-c-est-bien-plus-que-l-alhambra-le-monastere-de-la-chartreuse>

À gauche, retable de l'église San Estaban à Salamanca (Espagne) - 1693 -

Source de l'image : https://www.wikimond.com/fr/Jos%C3%A9_Benito_Churriguera



Dominikus Zimmermann : façade de l'Hôtel de ville de Landsberg am Lech (Bavière, Allemagne), 1719

Source de l'image : <https://structurae.net/fr/ouvrages/hotel-de-ville-historique-de-landsberg>

Pour se limiter aux deux effets principaux de l'époque rococo, ce principe de saturation des surfaces par la décoration apporte les propriétés suivantes : la simplicité, la rigueur et la nudité des surfaces matérielles sont bien faites puisqu'elles apparaissent par endroits, mais elles sont en même temps complètement défaits par l'omniprésence des décorations qui les encomrent ; cette décoration rassemble des motifs différents les uns des autres, et donc autonomes les uns des autres, d'ailleurs alternant parfois en se faisant contrastes mutuels, mais il n'empêche qu'ils font ensemble un effet collectif de « décor surchargé ».

On vient d'explorer la façon dont les décors rococo ou d'esprit rococo défont la continuité ou la simplicité de la matérialité du bâtiment, cela en nous obligeant à considérer simultanément, et donc par une perception que l'on peut dire synthétique, l'apparence de la matière et les effets plastiques produits par les formes qui captivent notre esprit et qui tendent à la défaire. On va maintenant voir comment les mêmes effets, cette fois considérés dans le cadre d'une expression analytique, c'est-à-dire en posant en des lieux séparés ou réclamant des lectures séparées ce qui fait effet de matière et ce qui captive notre esprit, conduisent à des architectures d'aspect complètement différent. On commence en France, avec une disposition très simple, pour un bâtiment d'aspect également très simple dont on va voir des répliques aussi bien en Allemagne qu'en Espagne. Cet exemple qui nous servira de référence est la façade côté parc du château de Champs-sur-Marne, un bâtiment commencé par Pierre Bullet mais, dans son apparence actuelle, conçu essentiellement par son fils Jean-Baptiste Bullet de Chamblain (1665-1726).



*Jean-Baptiste Bullet de Chamblain :
façade côté parc du Château de
Champs-sur-Marne, France (1699-
1707)*

Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/Ch%C3%A2teau_de_Champs-sur-Marne

Si ce n'étaient les très petits décrochements en relief des deux extrémités, souvenirs très amortis des effets propres à l'architecture du XVI^e siècle, on peut dire que ce bâtiment a la forme d'un grand parallépipède régulier avec un renflement en son centre, polygonal sur ses étages en pierre et arrondi au niveau de son comble recouvert en ardoise. Cette excroissance centrale est évidemment ce qui attire l'attention de notre esprit dès lors qu'elle trouble la perception du parallépipède principal qui, autant par la simplicité de ses surfaces sans fronton ni sculpture que par le volume bien lisible qu'il propose, vaut ici principalement pour son caractère de volume matériel construit. Puisque cette excroissance défait la lecture du simple volume matériel parallépipédique qui nous apparaîtrait en son absence, comme dans l'architecture rococo c'est donc ici ce qui attire l'attention de notre esprit qui défait l'expression de la matière, mais, à la différence de l'architecture rococo, on n'est pas obligé de percevoir cette excroissance comme formant conflit avec le reste de la matérialité du bâtiment puisqu'on peut très bien considérer tour à tour qu'il s'agit d'un bâtiment seulement un peu gonflé dans son centre, puis séparément considérer les détails qui attirent spécialement l'attention de notre esprit dans cette partie centrale et qui ne se retrouvent pas sur le reste des façades : le fronton de l'étage avec ses sculptures, les joints très marqués entre les pierres entourant les portes-fenêtres, le balcon de l'étage et ses consoles, l'arrondi des baies du rez-de-chaussée, les pans coupés qui articulent ses différentes facettes, la hauteur légèrement plus haute de son étage qui dépasse la corniche et la gouttière du reste des façades, et enfin l'arrondi de son comble à oculus qui tranche avec le comble à la Mansart avec lucarnes du reste des toitures. Dit autrement, l'ambivalence de la présence de l'excroissance centrale permet, mais à condition de la considérer en deux temps différents, soit de la lire comme contrariant la perception du reste du bâtiment, soit de la lire pleinement comme une partie du bâtiment seulement un peu différente du

fait de sa complexité particulière. Et qui dit perception en deux temps différents dit perception de type analytique, on est donc bien dans le cas de figure annoncé initialement : comme dans l'architecture rococo c'est la disposition qui captive spécialement notre esprit qui défait la perception de la configuration matérielle, mais, par différence à cette architecture, elle implique une lecture de type analytique et non pas synthétique.

La partie du bâtiment attirant spécialement l'attention de notre esprit tend donc à défaire la façon dont nous percevons le reste de sa matérialité, une partie dont la verticalité défait par ailleurs son allure globalement horizontale : on retrouve ici le premier effet caractéristique de la période. Les ailes rectilignes d'allure horizontale et le renflement central d'allure verticale font des choses très autonomes tout en faisant ensemble un bâtiment parallélépipédique à renflement central : cela correspond cette fois au deuxième effet caractéristique de la période. Globalement, la matérialité de ce bâtiment a une allure compacte, fermée, mais localement il s'ouvre pour en laisser sortir son excroissance centrale : très normalement cela correspond à l'effet qui concerne spécialement la matérialité à cette époque. Enfin, l'architecture de l'excroissance centrale suit celle des ailes latérales puisqu'elle reprend les mêmes matériaux et qu'elle s'intègre dans son découpage en bandes horizontales, mais elle ne la suit pas puisqu'elle forme une entité à l'allure plutôt verticale et qu'elle en diffère du fait des particularités que l'on a décrites, cela correspond cette fois à l'effet normalement attendu pour les dispositions qui captivent plus spécialement notre esprit.



Bâtiment principal de l'abbaye de Prémontré, près de Laon dans l'Aisne, France (1718) – architecte non connu

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Abbaye_de_Pr%C3%A9montr%C3%A9



Jean Aubert (dit Aubert aîné) : Grandes écuries du château de Chantilly, France (1719-1735)

Source de l'image : <https://chateaudechantilly.fr/grandes-ecuries/>

On donne deux autres exemples français qui reprennent le même principe d'une excroissance centrale spécialement mise en valeur. D'une part, le bâtiment principal de l'abbaye de Prémontré, près de Laon, construit en 1718 mais dont l'architecte n'est pas connu. Même pas de surépaisseur ici pour marquer les extrémités, la grande toiture unifiée souligne la forme globale de la matérialité du bâtiment tandis que l'excroissance centrale est complètement arrondie et munie d'un ample fronton qui la démarque bien du reste du bâtiment. D'autre part, le bâtiment des Grandes écuries du château de Chantilly, construit de 1719 à 1735 et que l'on doit à l'architecte Jean Aubert, dit Aubert l'aîné

(vers 1680-1741). Ici l'excroissance centrale forme un volume polygonal qui ressort en hauteur et qui se distingue par un large fronton arrondi. Cette excroissance forme une ponctuation centrale d'autant plus affirmée que les ailes latérales du bâtiment sont très allongées et forment donc globalement une très longue horizontale à peine troublée par les ressauts de ses extrémités.

Après la France, quelques bâtiments conçus de façon similaire, d'abord en Autriche et en Allemagne, puis en Espagne.

Le Palais Schwarzenberg à Vienne, en Autriche, et spécialement sa façade sur jardin, correspond exactement au principe que l'on a défini précédemment : une grande et simple forme parallélépipédique très horizontale pour le bâtiment principal, et en son centre une excroissance en arrondi très verticale. La construction de ce bâtiment s'est déroulée de 1697 à 1728, commencée par l'architecte Lukas von Hildebrandt (1668-1723) et terminée par l'architecte Johann Bernhard Fischer von Erlach que l'on a déjà évoqué.



Lukas von Hildebrandt : façade côté parc du Palais Schwarzenberg à Vienne, Autriche (1697-1728) - terminé par Johann Bernhard Fischer von Erlach

Source de l'image : <https://geppblogt.com/2014/04/29/der-ubersene-palast/>



Johann Balthasar Neumann : façade sud de la résidence de Würzburg, Allemagne (1720-1739)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/R%C3%A9sidence_de_W%C3%BCrzburg

La façade sud de la résidence de Würzburg, en Allemagne, que l'on doit à l'architecte Johann Balthasar Neumann et dont on a déjà évoqué l'escalier, répond au même principe de disposition, avec toutefois un traitement différent des parties hautes. Cette résidence a été construite de 1720 à 1739, et l'on peut préciser que sa façade sur jardin, de plus grande longueur, a une excroissance centrale plus haute et une disposition polygonale plutôt qu'arrondie.



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff : palais de Sanssouci ou Sans-Souci, à Potsdam, Allemagne (1645-1647)

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

Un long bâtiment horizontal, cette fois très plat, et un renflement circulaire central couvert d'une calotte sphérique, c'est la disposition de la façade du côté des vignes en terrasses du palais de Sanssouci, construit de 1645 à 1647 par l'architecte Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699-1753) à Potsdam, en Allemagne.

Une solution plus discrète du contraste entre un bâtiment à la matérialité simplement parallélépipédique et la mise en valeur du centre de sa façade pour captiver notre esprit consiste à y plaquer une modénature spécialement riche qui tranche avec la monotonie de ses parties latérales. C'est de cette façon que l'architecte François de Cuvilliés dit l'ancien (1695-1768) a traité plusieurs façades du château d'Augustusburg à Brühl, en Allemagne. Ce bâtiment a été construit en 1725 et 1726 selon les plans de l'architecte Johann Conrad Schlaun (1695-1773), mais François de Cuvilliés en redessina l'intérieur et les façades. Pour distinguer la partie centrale et spécialement captiver notre esprit, des pilastres monumentaux sont introduits avec le changement de couleur par rapport à l'enduit courant des murs, diverses sculptures sont ajoutées ainsi qu'un balcon porté par des consoles, tandis qu'un fronton très ouvragé est ajouté dans les travées centrales qui sont elles-mêmes en léger relief par rapport au reste de la partie dotée de pilastres.



François de Cuvilliés l'Ancien : façade du château d'Augustusburg à Brühl, Allemagne (1726)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Ch%C3%A2teau_d'Augustusburg_et_de_Falkenlust

Tout à l'inverse de ce traitement complexe mais très plat de la partie centrale, la façade principale du Palais de San Telmo à Séville, en Espagne, construit entre 1682 et 1704 par l'architecte Leonardo de Figueroa (1650-1730). Au centre de *sa très longue façade* en briques rougeâtres traitée de façon répétitive, un portique très large et très haut, sculpté dans un style que l'on peut cette fois dire churrigueresque et dont la blancheur tranche également avec le reste des façades. Ce portique très ouvragé a été édifié par le fils et le petit-fils de l'architecte.



Leonardo de Figueroa : détail de la façade principale du Palais de San Telmo à Séville, Espagne (1682-1734)

Source de l'image : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Palacio_San_Telmo_facade_Seville_Spain.jpg

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%84tel_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-mainstal/grundfeld-wallfahrtsbasilika-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/>

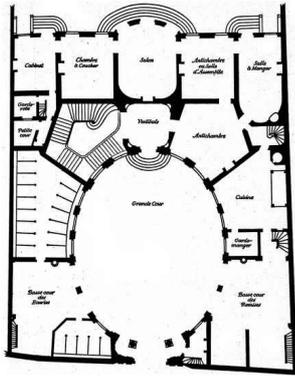


Vue rapprochée

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.



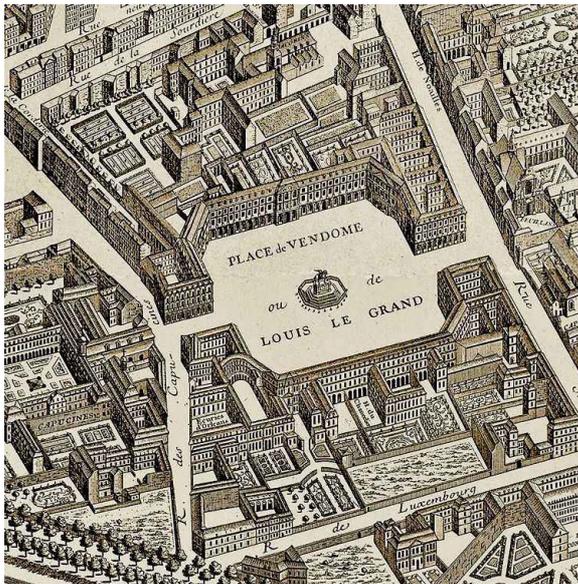
Plan de l'hôtel Amelot de Gournay à Paris, architecte Germain Boffrand (1712)

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/>

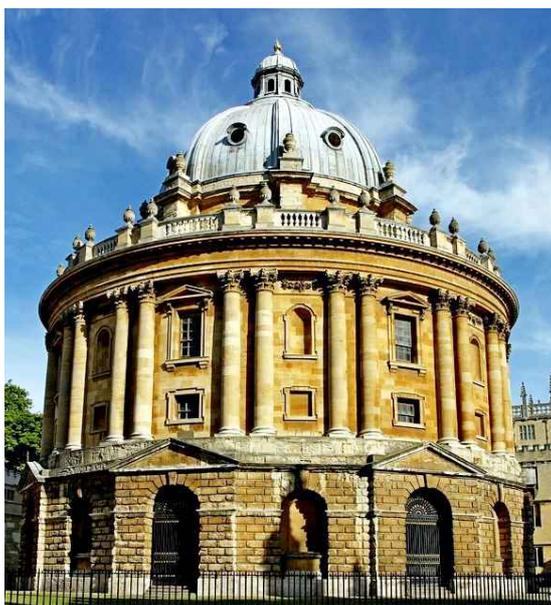
Rapidement, quelques autres architectures dont la matière construite « fait » globalement une forme géométrique régulière dont la simplicité de lecture est défaite par leurs détails qui captivent notre esprit.

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 Vierzehneiligen près de Bad Staffelstein en Allemagne, conçu par l'architecte Johann Balthasar Neumann

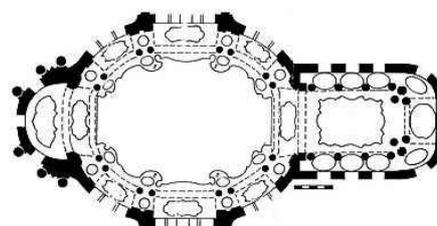
Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/Basilique_de_Vierzehneiligen

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.



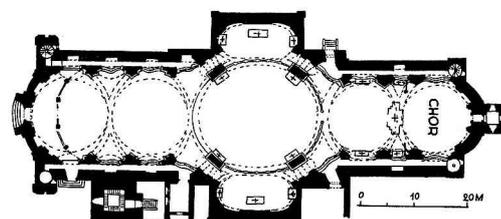
*Dominikus Zimmermann : l'église de pèlerinage de Wies (Wieskirche), Bavière, Allemagne (1743-1749)
Plan et vue intérieure vers l'entrée et l'orgue*

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 Maignon à Paris (1722-1724)

Source de l'image : <https://www.rtl.fr/actu/debats-societe/l-hotel-de-maignon-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.



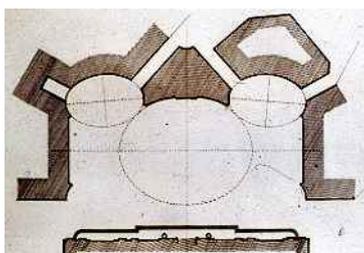
Filippo Juvarra : église Notre-Dame du Carmel (Chiesa della Madonna del Carmine) à Turin, Italie (1732-1735)

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)