

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.

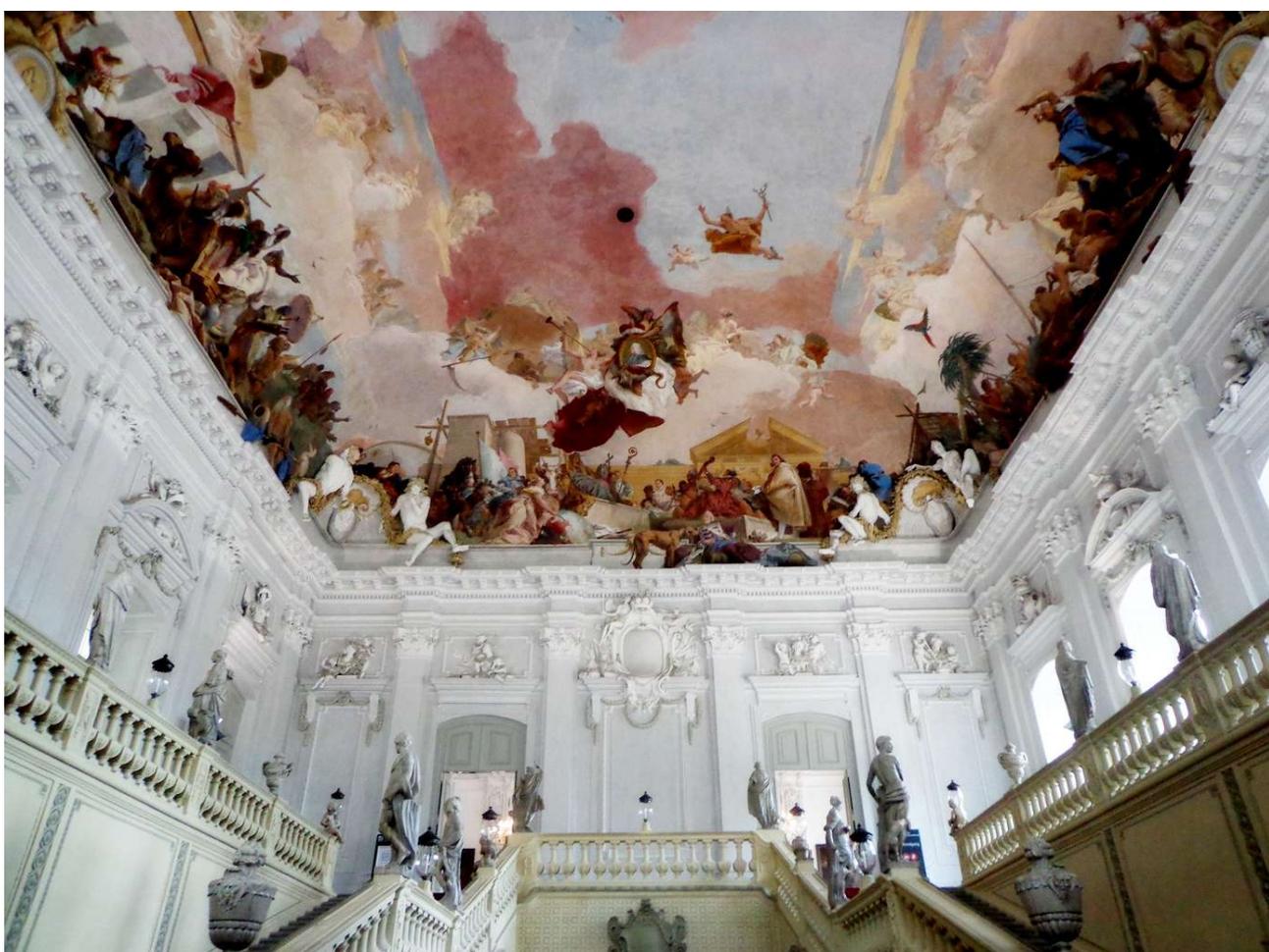
Sans envisager tous les effets utilisés à cette époque, pour bien comprendre ses œuvres caractéristiques il apparaît toutefois nécessaire d'évoquer deux autres effets récurrents qui ont un statut spécifique, puisque l'un affecte spécialement ce que l'on ressent comme un effet de matière tandis que l'autre 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-redecouvrez-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.

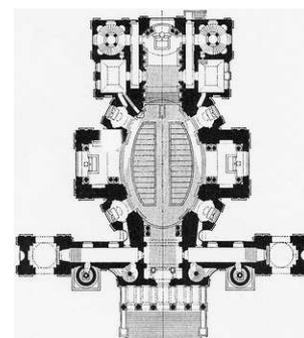
On a dit que ce qui valait pour l'Italie valait aussi pour l'Autriche, étant rappelé que cela n'implique pas que tous les bâtiments de ces deux pays fonctionnent de la même manière, ni que tous les bâtiments allemands sont de style rococo.

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>

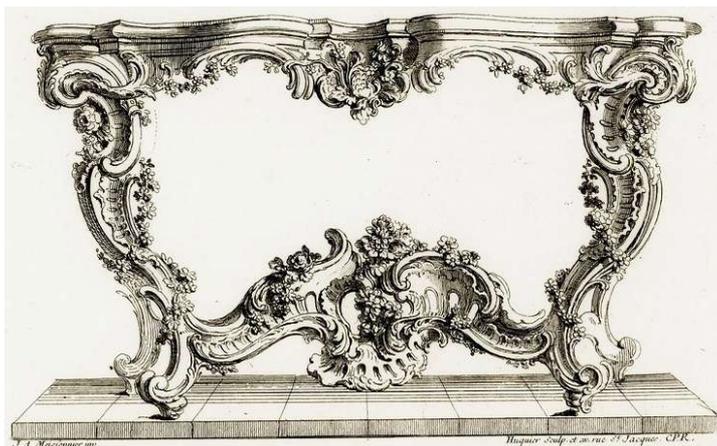
Des projets personnels qu'il a fait graver en 1721 pour un ouvrage qu'il a consacré à l'histoire de l'architecture, on peut notamment citer un Arc de Triomphe pour Vienne dans lequel la matérialité de l'étage disparaît presque complètement du fait de la légèreté de son architecture réduite à de simples 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



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

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



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 Meissonnier, 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 Salamanque (Espagne) - 1693 -

Source de l'image : https://www.wikivoyage.org/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/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 Wurtzbourg, Allemagne (1720-1739)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/R%C3%A9sidence_de_Wurtzbourg

La façade sud de la résidence de Wurtzbourg, 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

Christian RICORDEAU

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

Lien vers la suite de ce texte : <https://www.quatuor.org/themes/theme004-2.pdf>