

Chapitre 3

Architecture baroque et architecture classique

La nouvelle étape de l'architecture occupe l'essentiel du XVII^e siècle, étant précisé que la suivante, qualifiée de rococo, démarre souvent nettement avant la fin de ce siècle. Cette fois encore, nous pourrions distinguer deux attitudes pour produire les mêmes effets, d'une part celle de l'Italie baroque, d'autre part celle des pays plus nordiques, principalement la France qui, par différence, fera valoir une architecture que l'on a pris l'habitude d'appeler classique.



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

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Les_P%C3%A8lerins_d'Emma%C3%BCs_\(mus%C3%A9e_Jacquemart-Andr%C3%A9\)](https://www.wikiwand.com/fr/Les_P%C3%A8lerins_d'Emma%C3%BCs_(mus%C3%A9e_Jacquemart-Andr%C3%A9))

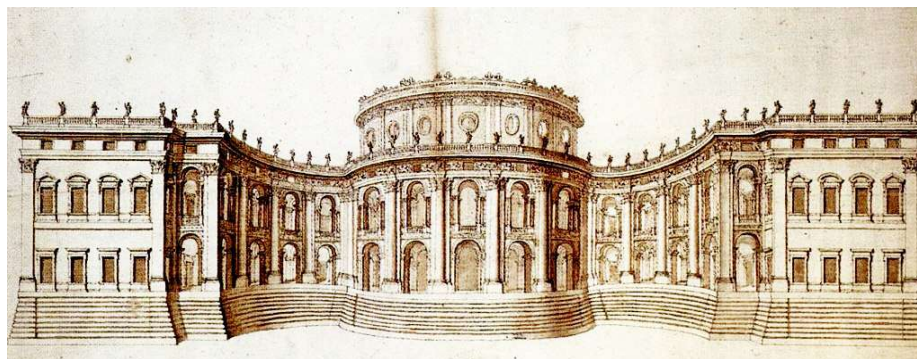
Comme pour les étapes précédentes, nous introduisons les deux effets plastiques dominants de l'architecture du XVII^e siècle avec une peinture dans laquelle ils sont spécialement repérables, cette fois avec la peinture de Rembrandt « Les Pèlerins d'Emmaüs », dans sa version datée de 1628 environ et conservée au musée Jacquemart-André.

Nous définirons le premier comme un effet qui vise l'instabilité de notre perception, c'est-à-dire qui nous entraîne vers une perception tout en nous décourageant de la faire, raison pour laquelle nous le dénommerons « entraîné/retenu ». Ainsi, dans le tableau de Rembrandt, la vive lumière qui éclaire la table tout comme celle qui éclaire la femme qui s'affaire dans le fond nous prépare à examiner une scène bien éclairée, mais, comme le personnage du Christ et la femme qui cuisine sont à contre-jour, éblouis nous renonçons à les percevoir en détail comme nous nous y étions préparés.

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

On notera que la dynamique liée à l'effet d'entraîné/retenu est un cran plus énergétique que celle de l'effet déstabilisant du centre/à la périphérie de l'étape précédente : la déstabilisation se réfère à une situation qui reste pleinement et stablement fixe mais qui accumule en elle l'énergie qu'il faut pour quitter cette fixité au moindre surplus d'énergie, pour sa part l'instabilité se réfère à une situation où ce qui était fixe a désormais reçu ce surplus d'énergie, s'est donc mis en branle, et par conséquent ne dispose plus de la stabilité que procurait la fixité.

En Italie baroque, concave contre convexe :



Le Bernin : 1^{er} projet pour la façade d'entrée orientale du Louvre à Paris (1664)

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

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

D'abord, le premier effet que l'on a décrit : la forme concave très enveloppante de la façade nous entraîne à nous ressentir en son creux, et donc à ressentir dans notre corps l'enveloppement produit par la paroi matérielle, mais la présence du volume central convexe contrarie cet enveloppement à l'endroit même où nous ressentons qu'il devrait être maximal. Dit autrement pour mieux souligner l'aspect d'instabilité impliqué par cette solution : on hésite constamment entre se ressentir au creux d'une façade ou face à une façade dressée devant nous, car précisément nous sommes simultanément dans ces deux situations contraires. Plutôt qu'un grand creux contrarié, on peut aussi

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

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

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

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

D'abord, les deux ailes latérales planes, en léger relief sur les retours de façade et qui continuent l'ordre monumental de ses parties courbes. Cette fois, c'est la matérialité compacte de l'ensemble du bâtiment qui nous dit qu'elles sont rassemblées avec le reste de la façade, et c'est notre esprit qui remarque que ces dispositions architecturales ne comportent pas de colonnes ou de pilastres pour séparer les baies, que sous cet aspect elles ne sont pas rassemblées avec le reste de la façade, un effet donc de regroupement réussi/raté. Pour ce qui relève de celui d'entraîné/retenu, c'est à nouveau l'importance équivalente du retour de façade gauche et de celui de droite qu'il faut invoquer, car cette disposition les met en concurrence visuelle pour attirer l'attention de notre esprit, lequel ne cesse ainsi d'aller de l'un à l'autre sans pouvoir s'arrêter préférentiellement sur l'un ou l'autre pour caler stablement sa perception. Au passage, on remarque que chacun de ces retours de façade forme une figure symétrique, même si l'axe de cette symétrie n'est pas spécialement souligné, l'ensemble reprenant l'effet déstabilisant que l'on avait vu au siècle précédent : un axe de symétrie au centre et un axe de symétrie concurrent sur chacun de ses côtés. Cet effet n'a donc pas complètement disparu au XVII^e siècle, même s'il apparaît de façon amoindrie du fait de l'absence d'affirmation des axes de symétrie latéraux, et du fait aussi qu'aucun de ces retours de façade n'est vraiment symétrique si l'on prend en compte le décalage de plan qui permet de rejoindre la partie centrale et son style architectural.

Autre disposition significative : l'étage en retrait au-dessus de l'avancée centrale. Sa forme en arrondi, strictement parallèle à l'arrondi du corps de bâtiment qui la porte, nous fait certainement regrouper cet étage avec ce corps de bâtiment. Toutefois, à cause de sa situation en retrait et de son style différent, nous devons renoncer à considérer que cet étage se regroupe vraiment avec l'architecture située en dessous : encore un effet de regroupement réussi/raté.



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

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

Nous envisageons maintenant d'autres exemples dans lesquels l'architecture baroque italienne utilise, dans des contextes divers, le même affrontement de creux concaves et de saillies convexes. Entre 1653 et 1667, Francesco Borromini (1599-1667) a ajouté une coupole abritée dans une tour sur la basilique Sant'Andrea delle Fratte de Rome.

Chacune des quatre faces de cette tour reprend en miniature le principe du premier projet du Bernin pour le Louvre. L'emploi systématique de la brique renforce l'effet de rassemblement réussi/raté de l'ensemble du volume matériel de cette partie de bâtiment : il est évident qu'il est entièrement rassemblé de façon compacte et dans un même matériau, mais, à la différence du projet du Louvre, cette fois c'est notre esprit qui se dit qu'on doit le séparer en plusieurs parties hétérogènes entre elles, d'une part considérer le système de colonnes et d'entablements en fort relief qui forme son dessin principal, et d'autre part considérer les surfaces courantes qui ne semblent qu'un remplissage entre colonnes. Une autre incompatibilité de lecture existe à l'intérieur de ce système de colonnes et d'entablements, celle entre la partie centrale énergiquement recourbée de façon convexe et les parties latérales tout aussi énergiquement creusées de façon concave.



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

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

C'est en 1679 que le mathématicien et architecte Guarino Guarini (1624-1683) a construit à Turin le palais destiné aux princes de Carignan. Côté rue, sa façade reprend pour beaucoup la disposition du projet du Bernin pour le Louvre, toutefois de façon plus verticale et en amortissant le passage entre les parties concaves et les parties convexes de sa maçonnerie. Plus brutale dans sa convexité, une haute loggia en marque toutefois le centre.



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

Source des images : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane.jpg, et https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines

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

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

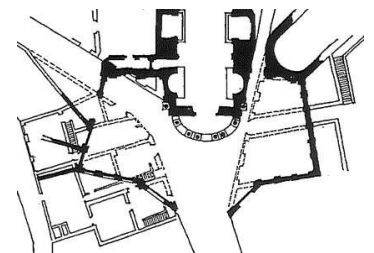


Francesco Borromini : l'Oratoire de Saint Philip Neri à Rome (1637-1650)

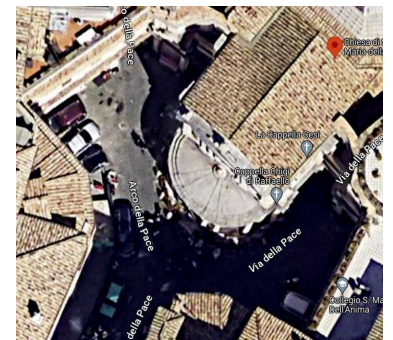
Source de l'image : <https://www.walksinrome.com/blog/the-oratorio-dei-filippini-oratory-of-st-philip-neri-by-francesco-borromini-rome>

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

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



Pierre de Cortone : façade de l'église Santa Maria della Pace à Rome. À droite, plan des démolitions réalisées pour donner forme à la place et vue contemporaine de Google Maps
Sources des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Sainte-Marie-de-la-Paix_de_Rome,
<https://www.pinterest.it/pin/660129257862764145/> et Google Maps



La présence du creux formé par les parois matérielles des bâtiments qui cernent la place agit dans notre corps par la sensation d'enveloppement qu'il suscite inévitablement lorsqu'on se tient devant l'église, et c'est donc tout en ressentant ce creux que notre esprit lit la forte courbe convexe de l'entablement du porche, les lignes convexes de ses emmarchements, la courbe du fronton de l'étage, toutes les colonnes verticales qui complètent au rez-de-chaussée la forme cylindrique du porche, comme celles qui accusent à l'étage la présence de la façade de l'église et de la saillie qu'elle forme à l'intérieur du creux de la place.

Moins envahissant sur l'espace public, mais cependant très énergique, l'enveloppement que génère dans notre corps le grand mur courbe formant clôture sur rue de l'église Saint-André-du-Quirinal à Rome, construite de 1658 à 1678 et que l'on doit au Bernin. Son conflit avec la lecture que fait notre esprit des arrondis convexes du fronton du porche et de ses emmarchements est d'autant plus limpide que ce grand creux semble continuer, par-derrrière elles, les formes circulaires qui s'avancent en son centre. Secondairement, l'ovale convexe des deux étages de l'église situés à l'arrière forme également contraste avec le creux du mur de clôture. Cette fois, le conflit est entre une surface matérielle concave et des surfaces matérielles convexes, et l'enveloppement réalisé ou

suggéré par ces surfaces est perçu par notre corps tandis qu'entre elles se dressent énergiquement les pilastres, l'entablement et le fronton de la façade qui, par contre, sont autant de lignes que lit notre esprit et qui tiennent ensemble les surfaces engagées dans ce conflit visuel.



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

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



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

Source des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Sant%27Ivo_alla_Sapienza et https://en.wikipedia.org/wiki/Sant%27Ivo_alla_Sapienza



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

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

À la différence des exemples précédents, la forme convexe ne vient pas ici contrarier le creux

concave à son intérieur même, elle propose seulement un contraste de formes qui se joue à distance. Comme il ne joue pas le rôle d'une saillie contrariant l'enveloppement proposé par le creux, c'est aussi en tant que forme enveloppante que le volume convexe de la coupole se lit, car on peut imaginer qu'il se poursuit vers l'arrière. Ces deux enveloppements matériels sont lus par notre corps, mais leur contraste est stabilisé dans notre perception par la continuité qui se lit de l'un à l'autre du fait des diverses excroissances portant des formes plus ou moins rondes qui s'égrènent de bas en haut, de moins en moins volumineuses mais attirant toujours l'attention de notre esprit, surpris de leur présence. Stabilisé aussi par la continuité, toujours de bas en haut, des pilastres verticaux que lit notre esprit sur chacune de ces formes. À la lecture des surfaces matérielles concaves et convexes, s'ajoute la lecture par notre esprit des diverses architraves, corniches et balustrades qui accusent la concavité des courbes au niveau de la cour et leur convexité au niveau de la coupole. Par exception, le lanterneau qui surmonte la coupole mélange en lui-même des lignes concaves et des lignes convexes.

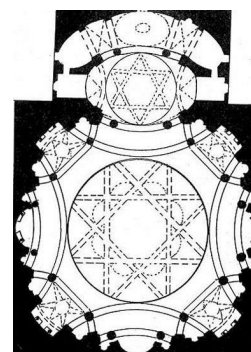
L'intérieur de l'église et celui de sa coupole confrontent également des formes concaves et des formes convexes. Très affirmés, leurs trois creux principaux font contraste aux angles saillants, et donc convexes, qui terminent chacune de leurs extrémités : formes concaves et formes convexes sont cette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

Autre symphonie de contrastes entre arrondis convexes et arrondis concaves : l'église Saint-Laurent à Turin, dont on n'envisagera que l'intérieur mais qui comporte des jeux de formes analogues sur l'extérieur de sa coupole. On la doit à Guarino Guarini, dont la participation à cette construction date de 1666 à 1680.



Guarino Guarini : l'intérieur de l'église Saint-Laurent à Turin (1634-1680)
Ci-dessous, son plan

Source de l'image : <https://www.trace-la-route.com/wp-content/uploads/2017/06/Turin-Eglise-San-Lorenzo-6-blog-voyage-trace-la-route.jpg> et https://de.wikipedia.org/wiki/San_Lorenzo%28Turin%29



Le concave est principalement donné par la forme générale centrée du bâtiment, résumée dans la courbe ronde située à la base de la coupole, aussi donné par le creux que forme chaque chapelle latérale, par l'appel du grand creux ovale correspondant au volume du cœur, par les grands arceaux qui portent la coupole, par le creux du volume de la coupole elle-même et par l'ovale des fenêtres qui entourent sa partie basse. Pour sa part, le convexe est donné par l'avancée dans le volume

central du volume des chapelles qui en occupent les angles, par l'arrondi symétrique des architraves portées par des colonnes et qui en soutiennent la voûte, laquelle forme d'ailleurs une concavité qui s'ajoute à celles déjà citées, par l'arrondi des surfaces hautes qui relient le haut des diverses chapelles, tel qu'il en va de la surface arrondie située à l'entrée du cœur, laquelle surface est également creusée d'une arcade concave qui fait écho aux grandes arcades qui portent la coupole. Bien entendu, toutes ces formes sont regroupées dans un même volume où elles se confrontent, mais leur regroupement est raté si l'on considère la force avec laquelle elles luttent plastiquement les unes contre les autres.



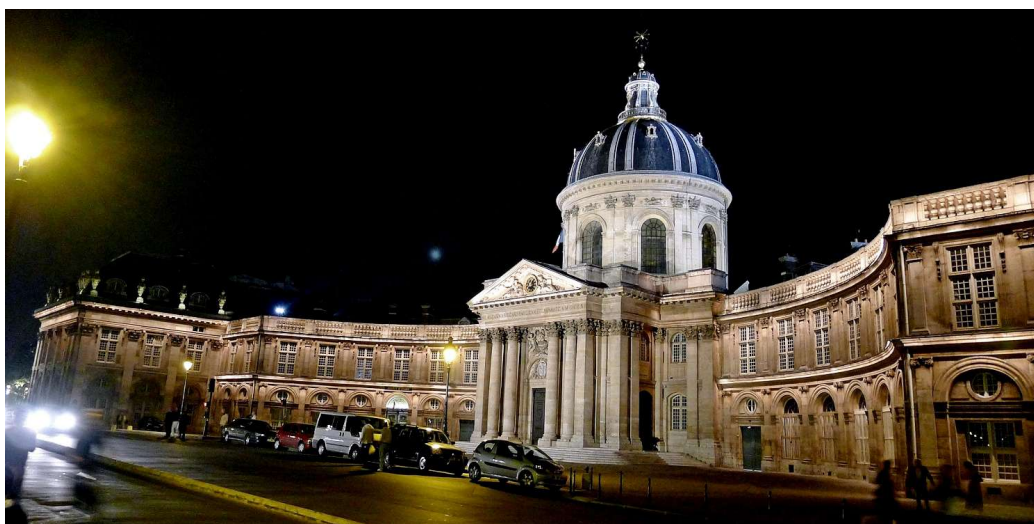
Christopher Wren : la « Grande Maquette » de son 1^{er} projet pour la Cathédrale Saint-Paul à Londres, Angleterre (1673)

Source de l'image : <https://counterlightsraintsandblather1.blogspot.com/2011/10/christopher-wrens-st-pauls-resurgam.html>

L'Angleterre a failli connaître elle aussi un bâtiment majeur basé sur le contraste entre courbes et contre-courbes. Après le grand incendie de Londres de 1666 qui détruisit notamment sa cathédrale, l'architecte Christopher Wren (1632-1723) a été chargé de sa reconstruction, comme d'ailleurs de la reconstruction de quantité d'églises beaucoup plus modestes. Son premier projet, dont il ne reste que la maquette en bois, était en forme de croix grecque surmontée d'une énorme coupole, les branches de cette croix étant raccordées par un arrondi concave suffisamment ample pour équivaloir à l'arrondi convexe de la coupole. Une disposition simple et efficace, digne d'un Bernin ou d'un Borromini, aurait pu ainsi être construite en Angleterre. Le London City Council ayant considéré que cette solution manquait de grandeur, Wren dut proposer un autre projet, puis un autre encore qui servit de base au bâtiment finalement réalisé. Celui-ci s'avère effectivement avoir plus de grandeur que ce premier projet à cause de son énorme volume, mais sa solution architecturale a perdu en cohérence et en force plastique. On reviendra plus tard sur la réalisation de sa coupole qui mérite toutefois quelques développements.

En France, coins et contre-coins, et autonomie des masses construites par rapport aux architectures qui les recouvrent :

Plutôt que des contre-courbes à l'intérieur de courbes, c'est préférentiellement des contre-coins à l'intérieur de coins dont feront usage les architectes français. Si l'exemple du premier projet de la cathédrale Saint-Paul à Londres montre que la solution de courbes et contre-courbes n'était pas réservée à l'Italie, on ne peut non plus omettre de citer l'ample creux courbe du Collège des Quatre Nations à Paris, conçu par Louis le Vau (1612-1670) et construit de 1662 à 1688. Comme souvent dans le baroque italien, le centre de ce grand creux concave est occupé par la saillie convexe de l'entrée de l'édifice, mais l'absence d'arrondi pour sa forme l'empêche d'entrer directement en conflit visuel avec l'enveloppement concave situé derrière lui. Quant à la coupole de la chapelle du collège, si elle offre bien l'occasion d'une contre-courbe convexe, elle ne rentre pas directement en conflit visuel avec la grande courbe concave formant la place publique du fait qu'elle est décalée en hauteur, et cela d'autant plus que sa très petite dimension relative empêche de la lire dans un contraste équilibré entre forme concave et forme convexe comme il en allait pour la coupole de Sant'Ivo alla Sapienza vis-à-vis du creux terminal de la cour qu'elle domine.



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

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P11030365_Paris_VII_Institut_de_France_quai_de Conti_rvk.JPG?uselang=fr

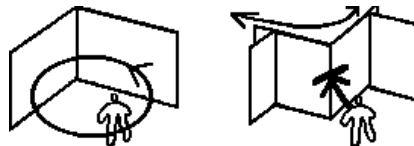
Cette « fausse » disposition baroque nous introduit à la différence entre l'architecture italienne et l'architecture française. En Italie, on a vu que les formes concaves et les formes convexes entraient toujours en conflit visuel violent parce qu'on ne pouvait pas ressentir l'enveloppement produit par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



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

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

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



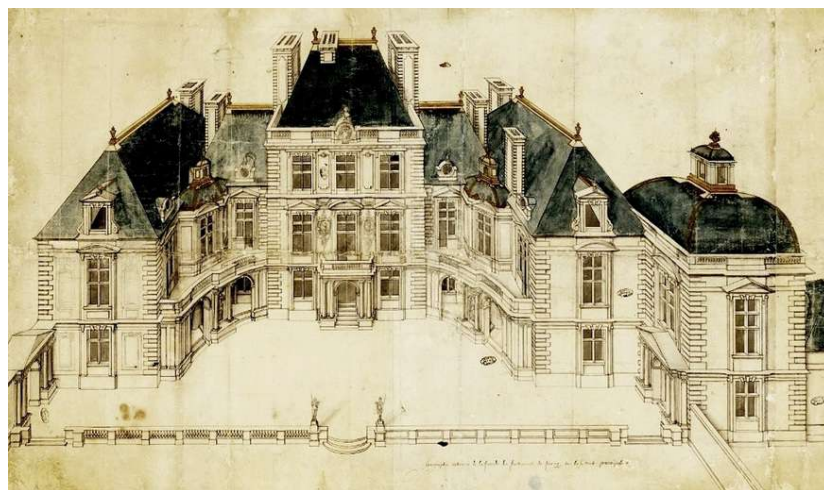
Le corps central en avancée s'ajoute à ces contre-coins, et la densité des volumes en saillie est telle que, fondamentalement, le bâtiment nous apparaît comme un rideau continu de façade plissée. Comme les courbes et contre-courbes italiennes, les coins et contre-coins se font concurrence, mais l'orthogonalité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

Cette architecture engendre toutefois les mêmes effets qu'en Italie. D'abord, celui qui correspond à l'instabilité de notre perception : on hésite constamment entre ressentir l'enveloppement amorcé par l'un des creux de cette façade et ressentir la saillie contraire que forme à son voisinage l'un de ses angles ou l'une des avancées de la façade. Deuxième effet caractéristique : nous ressentons bien que l'ensemble de la façade se rassemble dans la continuité d'une bande horizontale plissée, mais en

même temps, parce que chaque creux et chaque redent accroche notre regard pour lui-même, nous sommes aussi obligés de percevoir cette façade comme une suite de creux et de redents indépendants, c'est-à-dire non fusionnés dans une continuité qui les absorberait complètement.

Ce sont les masses matérielles que l'on a essentiellement envisagées jusqu'ici, mais il faut aussi tenir compte du dessin des façades que lit notre esprit, et autant les masses matérielles se font voir comme une bande plissée horizontale en pierre surmontée d'une bande plissée horizontale en ardoise, autant le dessin des architectures les divise en corps de bâtiments verticaux alternant avec des corps de bâtiments découpés en lanières horizontales. Verticaux sont les deux corps de bâtiment en extrémité, avec pilastres colossaux, frontons triangulaires et toitures très hautes et très pointues. Vertical aussi le corps de bâtiment central, le plus haut de tous, avec son portique à colonnes verticales surmonté d'un fronton triangulaire et avec sa haute toiture. Horizontaux, cette fois, les deux redents médians, du fait des entablements qui les recoupent horizontalement en deux et qui les bordent amplement dans leur partie haute. Horizontaux enfin, les deux morceaux de façade encadrant le corps de bâtiment central, par leur faible hauteur générale, par la balustrade courbée en extrémité qui les divise franchement en deux étages décalés et qui, ce faisant, complète l'effet d'horizontale introduit par le bas du fronton du portique d'entrée, et enfin par son toit, partant bas, fortement fléchi en partie haute, et dont la faîtage forme ainsi une longue horizontale.

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



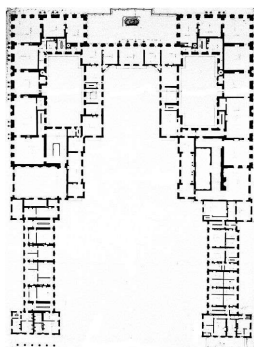
François Mansart : vue perspective du château de Berny, France (1623-1625) - détruit à partir de 1808 -

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Berny

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

On commence par le château de Berny, transformé de 1623 à 1625 par François Mansart (1598-1666). On y retrouve la succession essentiellement orthogonale de formes en creux et de formes en plein, les deux côtés du fond de la cour étant toutefois occupés par des formes oblongues. On

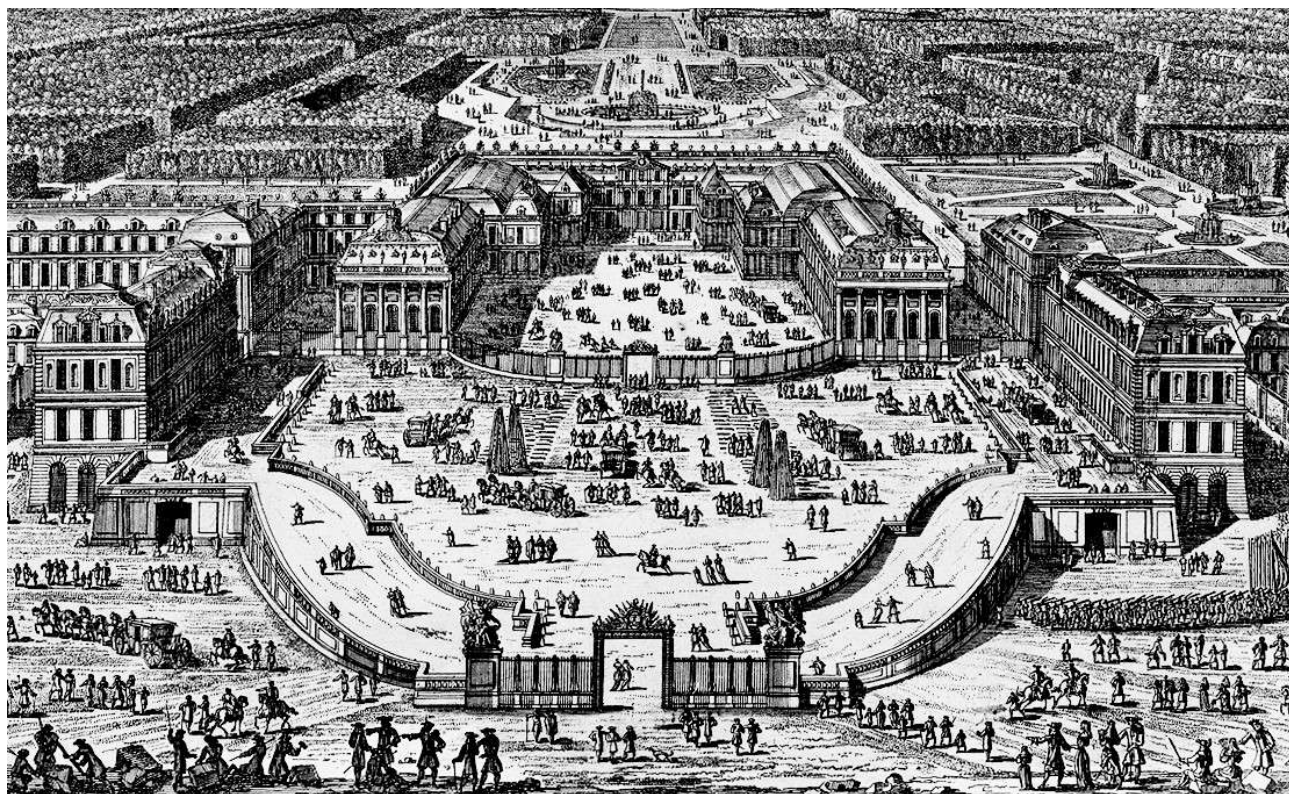
reviendra plus loin sur la disposition de la galerie du premier étage qui introduit à une lecture linéaire très autonome de la lecture des masses construites.



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

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles_-_plan_of_premier_%C3%A9tage_of_Enveloppe_-_Berger_1985_Fig12.jpg

Retour à Louis le Vau, cette fois pour le château de Versailles dont il a conçu le premier stade de l'enveloppement de l'ancien pavillon de chasse de Louis XIII. Le plan du premier étage qu'il a établi vers 1669 montre comment il a intégré la cour de ce pavillon de chasse dans une cascade de cours de plus en plus grandes, générant ainsi un front plissé de redents toujours orthogonaux. La vue gravée de Pérelle montre que, une dizaine d'années plus tard, les ailes des ministres construites en 1679 et situées encore plus en avant généraient un cran de plus dans cette succession de redents, ou, si l'on veut, de cours encastrées dans d'autres cours.



Adam Pérelle : gravure réalisée vers 1682 des cours d'entrée du château de Versailles à cette époque Source de l'image : https://www.wikiwand.com/en/Palace_of_Versailles

Construit entre 1631 et 1642 par l'architecte Jacques Lemercier (1585-1654), c'est aussi une cascade de cours de plus en plus grandes se succédant les unes à la suite des autres que l'on trouve au château de Richelieu. Il a probablement servi de modèle à celui de Versailles, et l'on y retrouve la disposition du siècle précédent de fermeture des cours avec affirmation d'un portique axial sur cette

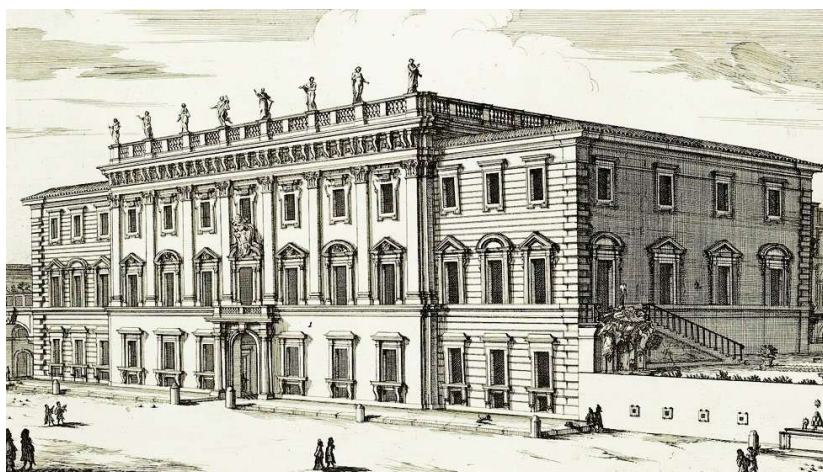
clôture, une disposition toutefois minorée par rapport à ce qu'il en allait, par exemple, au palais du Luxembourg, et qui sera ramenée à une portion encore plus congrue au château de Versailles afin de ne plus y assumer que la fonction essentiellement utilitaire de barrière.



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

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

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



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

Source de l'image : <https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/exhibitions/bernin-i-the-pope-and-death/>



Le Bernin : 3^e projet pour la façade orientale du Louvre (1665)

Source de l'image : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Louvre_-_%C3%A9vaton_de_la_principale_facade_au_c%C3%B4t%C3%A9_de_Saint-Germain-l'Auxerrois_du_projet_de_Bernin_-_Architecture_fran%C3%A7oise_Tome4_Livre6_P18.jpg

Au siècle précédent, pour répondre au besoin de nous déstabiliser, l'architecture italienne avait souvent recours à des imbrications quelque peu monstrueuses de façades incompatibles entre elles, notamment parce qu'elles ne semblaient pas avoir le même sol d'appui, ainsi les deux façades imbriquées l'une dans l'autre de la basilique de San Giorgio Maggiore d'Andrea Palladio à Venise envisagée au chapitre précédent. L'effet de déstabilisation étant devenu secondaire au XVII^e siècle, ce type d'imbrications monstrueuses disparaît pour être remplacé par l'emboîtement de registres compatibles bien que très étrangers l'un pour l'autre.

Souvent, comme dans la façade du Palais Chigi-Odescalchi, construit par le Bernin à Rome vers

1665, ou comme dans le troisième projet pour la façade orientale du Louvre du même Bernin, approximativement de la même date, on a affaire au chevauchement d'un ordre colossal embrassant d'un coup deux étages et d'une façade courante alignant de façon régulière des ouvertures munies de frontons différents ou non d'un étage à l'autre. Par cette disposition se trouve facilement satisfait l'effet de regroupement réussi/raté : les deux registres de la façade font certainement ensemble puisqu'ils se coordonnent parfaitement, mais on peut aussi bien dire qu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre tellement ils sont différents. Au Palais Chigi-Odescalchi, toujours existant mais très rallongé au XVIII^e siècle, les ailes latérales de la façade sont légèrement en retrait mais semblent poursuivre la partie courante de la façade principale tout en étant marquées par des rayures horizontales qui les différencient de celle-ci. Par cette disposition, on retrouve d'une autre façon l'effet qui suggère que les différents tronçons de la façade, cette fois hors ordre colossal, sont regroupés dans une même unité continue, cela tout en suggérant qu'ils ne le sont pas puisqu'ils sont significativement différents.

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



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

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



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

régularité des sculptures qui la recouvrent nous incite à en faire la lecture. Et si ces deux plans synchronisés sont certainement regroupés dans notre perception, leur trop grande différences fait simultanément rater ce regroupement.



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

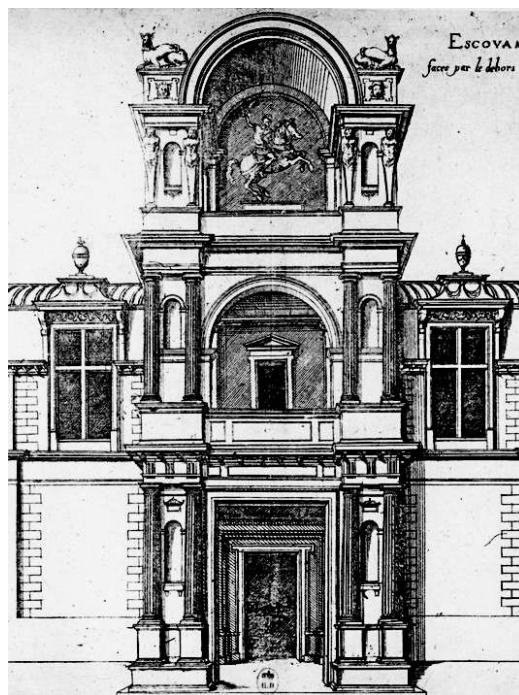
Source de l'image : <https://vicedi.com/cathedrale-rome/>

Autre configuration, les murs de la nef de la basilique Saint-Jean-de-Latran à Rome, profondément remaniée par Francesco Borromini à partir de 1650. Des pilastres colossaux la rythment, qui font presque toute la hauteur de l'église, et les murs de la nef semblent comme glissés derrière eux, proposant cette fois des lignes horizontales tout en ménageant des niches recevant de petites guérites dans lesquelles des statues furent sculptées au début du XVIII^e siècle.

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

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

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



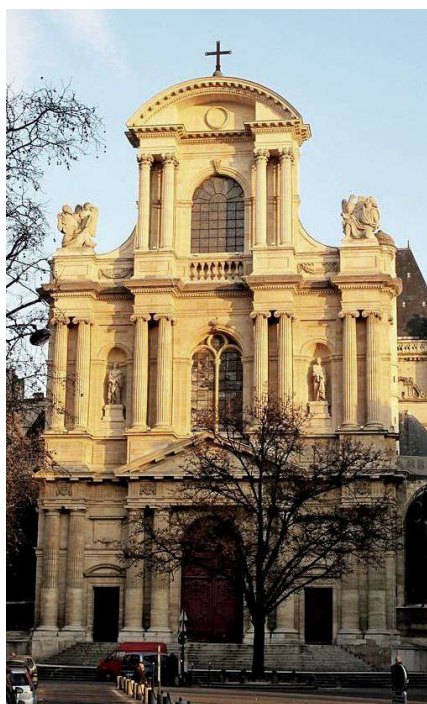
À gauche, Philibert de l'Orme :
château d'Anet en France, avant-
corps de la façade sur cour (à partir
de 1547) tel que remonté à l'École
des Beaux-Arts de Paris

Source de l'image :
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Kapelle_ensba_paris_02.jpg

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

Source de l'image :
https://inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11_1980950_0827Z

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



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

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Saint-Gervais-Saint-Protais_de_Paris

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

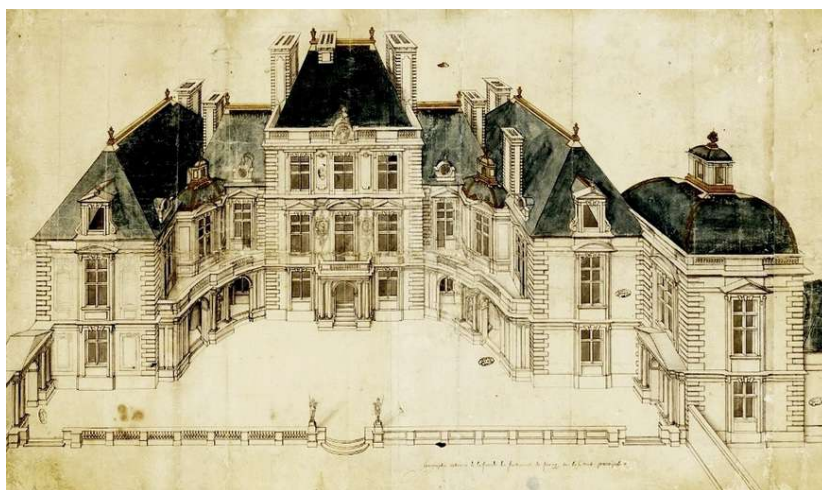
Source de l'image :
https://indendantu4e.typepad.fr/arrondissement_de_paris/2013/07/la-superbe-fa%C3%A7ade-restaur%C3%A9e-de-P%C3%A9glise-saint-paul-saint-louis.html

La façade de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais à Paris, construite de 1616 à 1621, est directement dans la lignée de l'avant-corps du château d'Anet, avec toutefois un resserrement l'une contre l'autre

des colonnes de chaque couple et l'ajout de semblables couples superposés sur chacun de ses côtés. On ne sait si le dessin de cette façade est dû à Salomon de Brosse (1565 ou 1571-1626) dont le style habituel en fait un architecte du XVI^e siècle, ou s'il est dû à Clément II Métezeau (1581-1652) qui a signé le marché de sa construction.

Certainement du XVII^e siècle, par contre, est la façade de l'église Saint-Paul-Saint-Louis à Paris, construite à partir de 1634 sur les plans du père jésuite François Derand (vers 1591-1644). On y retrouve des paires de colonnades dans sa partie centrale, avec toutefois un enrichissement par la présence de colonnes à proximité, mais en second plan du fait de l'avancée du corps central.

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



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

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Berny

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

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

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



Quelques années plus tard, dans l'aile Gaston d'Orléans du Château de Blois, construite de 1635 à 1638, il réutilise le principe d'une colonnade courbe indépendante de la maçonnerie orthogonale située à son arrière, et il enrichit en outre l'autonomie de cette disposition par rapport à la maçonnerie principale en créant un deuxième niveau de colonnade au-dessus de sa partie centrale. Non seulement la colonnade est très écartée des angles de la maçonnerie, non seulement l'effet de courbe est propre au système de colonnade, mais également l'effet brutalement pyramidal qu'il lui donne par ce deuxième niveau n'a pas de correspondance dans le corps de bâtiment principal dont l'avancée centrale est seulement plus élevée de la hauteur d'une corniche que le reste de la façade.



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Les masses forment à nouveau un U, mais elles se combinent ici avec un effet d'ascension étage par étage, le deuxième niveau étant complètement à terrasse et le volume de la coupole sommitale

achevant la forme de pyramide. Sur chacun des corps de bâtiments latéraux, et aussi sur la coupole, de petits édicules, eux-mêmes à coupole, forment une suite attirant spécialement l'attention de notre esprit et partageant l'effet de pyramide avec celui produit par les volumes des masses principales. Les portiques de colonnes se distinguent clairement, et leur transparence tranche avec l'opacité des masses construites. Par différence aussi, ils ne participent qu'à peine à l'effet de pyramide : leur niveau inférieur forme un redent qui s'avance vers l'extérieur, contrastant en cela avec les redents successifs en creux que forment les parois du bâtiment au même niveau, le centre de ce creux des parois étant en retrait derrière le portique, tandis que ses extrémités correspondent aux pavillons qui forment des excroissances de chaque côté de la façade.



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

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

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

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

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

Christian RICORDEAU

Dernière mise à jour : 4 janvier 2026 - suite en 2e partie de ce texte