

# Chapitre 4

## L'architecture

### à l'époque du rococo

On avance dans le temps pour maintenant traiter de l'architecture en Europe de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XVIII<sup>e</sup>, les architectes concernés étant nés approximativement entre 1646 et 1703.

Souvent, l'architecture rococo n'est considérée que comme un épisode particulier de l'architecture baroque, à moins même qu'elle ne lui soit complètement confondue. Nous nous efforcerons de montrer qu'il s'agit de deux styles parfaitement distincts, le rococo relevant d'effets plastiques très différents de ceux du baroque. Simultanément, se modifient de la même façon les architectures dites « classiques ».

Pour introduire les effets récurrents dans l'architecture, aux étapes précédentes nous avons utilisé des peintures de la même époque. Pour la période du rococo, 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.wikipedia.org/wiki/Fichier:Archives\\_nationales\\_%28Paris%29\\_cour\\_des\\_chevaux\\_du\\_Soleil\\_%28Minutier\\_central\\_des\\_notaires\\_de\\_Paris%29.png](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Archives_nationales_%28Paris%29_cour_des_chevaux_du_Soleil_%28Minutier_central_des_notaires_de_Paris%29.png)

Comme pour les étapes antérieures, deux effets principaux sont à considérer. 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, puisque partiellement sculptées de façon réaliste, mais qu'elles sont 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 du même 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 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 et indépendante de l'intervention des autres. Ici, tous les chevaux et tous les humains participent ensemble à une même scène très agitée d'abreuvoir, et en même temps chacun part dans une direction qui lui est propre en effectuant une action qui lui est propre, cela 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 : l'un affecte spécialement ce que l'on ressent comme un effet de matière, l'autre affecte spécialement les formes qui sont lues par notre esprit. Celui qui affecte l'apparence de la matière produit des effets de fermeture et simultanément 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, 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 leurs reliefs 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, elles vont toutefois dans des directions très différentes et ne se suivent pas puisque chacune suit son propre chemin qui l'écarte radicalement du chemin suivi par les autres.

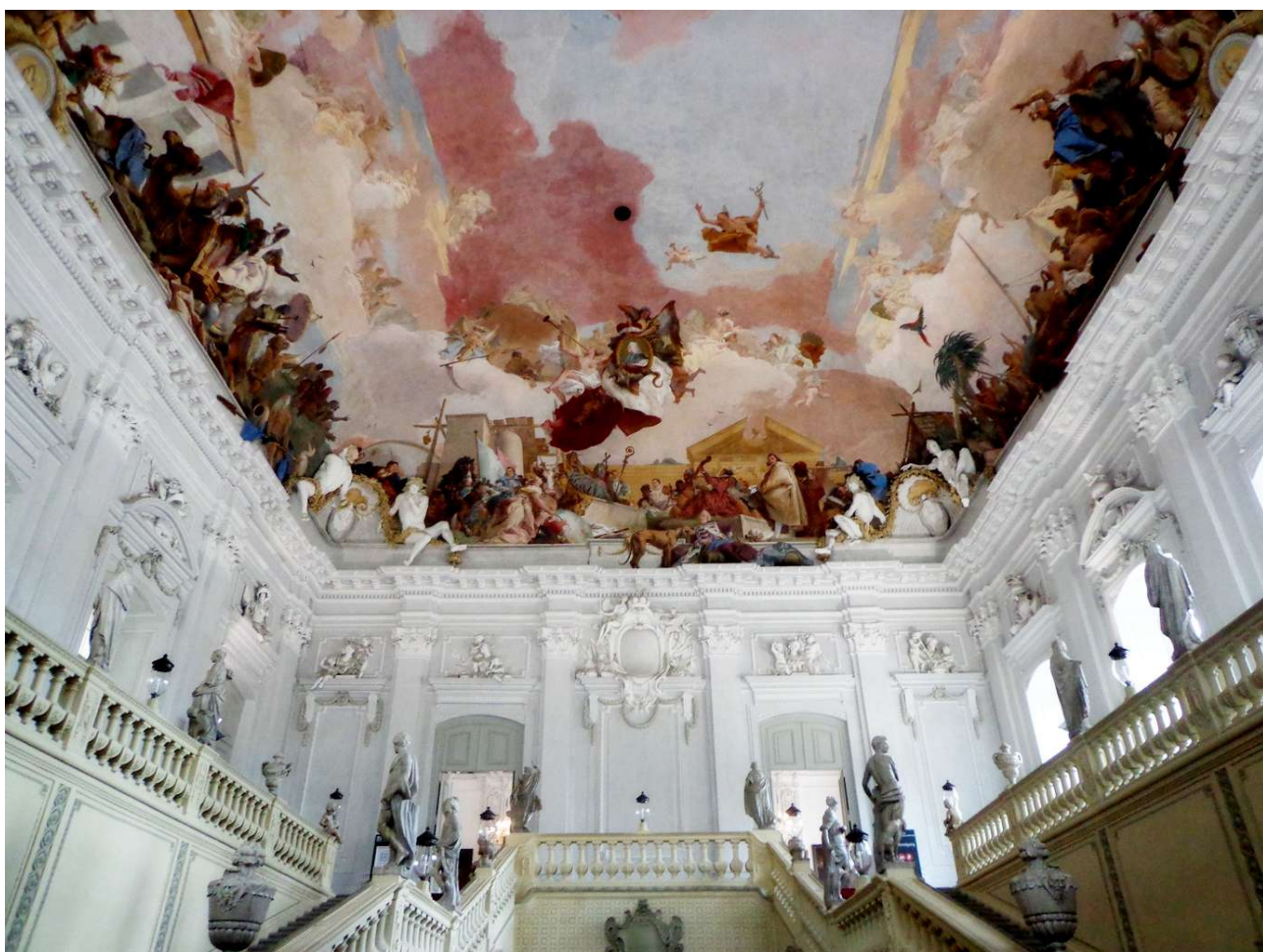
Pour résumer ces quatre effets plastiques, on désignera donc fait/défait et regroupement réussi/raté les deux les plus importants, ouvert/fermé celui qui rend spécialement compte du point de vue sur la matière, et ça se suit/sans se suivre celui qui rend spécialement compte de la notion d'esprit.

L'architecture des siècles précédents a montré une différence récurrente entre l'Italie et les pays nordiques. En Italie, le plus souvent les effets de matière étaient en conflit visuel direct et radical avec ceux captivant notre esprit, dans les pays plus nordiques, si les effets de matière et les dispositions captivant notre esprit relevaient également de dispositions en contraste mutuel, elles restaient cependant bien autonomes et évitaient ainsi les conflits directs.

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 qui y fait/défait aura nécessairement des implications bien visibles. Il se trouve que c'est en Italie, et aussi en Autriche, que l'on verra préférentiellement la matière porter les effets qui font et qui défont, tandis qu'en Europe plus nordique, et même en Espagne, ce seront plutôt les dispositions captant l'intérêt de notre esprit ou le captivant qui porteront 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 seulement qu'elle reste « classique ». Cet autre couple de notions, on verra qu'il revient à séparer les expressions « analytiques » des expressions « synthétiques ».

Chacune des deux aires architecturales que l'on vient de définir aura donc sa spécialité : le moyen pour l'esprit de manifester son autonomie la plus radicale par rapport à la matière est de montrer sa capacité à la briser, 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. Que l'esprit se montre capable de défaire la matière, ou que ce soit la matière qui se montre capable de surprendre l'esprit en se défaisant de façon visible, dans les deux cas on est dans une situation où le conflit entre ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit ne peut pas être plus radical, et donc plus radicale la différence entre la notion de matière et la notion d'esprit. La présence prédominante de cet effet de fait/défait signale donc que l'étape que l'on va maintenant envisager correspond à l'aboutissement de la démarche des étapes précédentes qui consistait à établir de plus en plus radicalement la différence entre matière et esprit, et donc que la prochaine étape ne pourra qu'introduire une toute nouvelle démarche, une démarche qui pourra évidemment s'appuyer sur l'acquis de cette différence désormais bien tranchée.



Jean-Baptiste Tiepolo : fresque de l'escalier de la résidence de Würzburg - 1752-1753  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Treppenhaus\\_der\\_W%C3%BCrzburger\\_Residenz\\_mit\\_Deckenfresko\\_von\\_Tiepolo\\_2017.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Treppenhaus_der_W%C3%BCrzburger_Residenz_mit_Deckenfresko_von_Tiepolo_2017.jpg)

On commence par 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 par 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 la 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 sur 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 de la sorte 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'échelonnent 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 puisqu'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 on envisage maintenant simultanément les effets propres à la matière construite et ceux qui sont 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 plafond 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 radicalement 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<sup>e</sup> 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 ». 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 au chapitre 2 avec l'Assomption de la Vierge peinte entre 1526 et 1530 par le Corrège sur la Coupole de la Cathédrale de Parme, et avec la voûte du salon de l'Olympe de la villa Barbaro à Maser, peinte par Véronèse à partir de 1560. 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, 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. Un découpage de la voûte qui ne faisait d'ailleurs que reprendre le dispositif utilisé par Michel-Ange entre 1508 et 1512 pour le plafond de la Chapelle Sixtine. Au chapitre précédent, avec le plafond du Salon de l'Abondance au château de Versailles, on a vu une fresque qui anticipait davantage celle de Tiepolo en sa façon de faire réagir la scène peinte et les dispositions de l'architecture en dessous, et même si ses dessins préparatoires en étaient de Charles Le Brun, on peut se demander si le peintre qui a réalisé la fresque, René-Antoine Houasse, n'a pas fortement influencé Le Brun et, parce qu'il est né en 1645, s'il ne relevait pas lui-même de l'étape rococo que l'on est en train d'examiner.



*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/>

Du XVI<sup>e</sup> siècle aussi, dans le Palais du Te de Mantoue, des fresques représentant des architectures en train de s'effondrer ont été peintes de 1532 à 1536, par Rinaldo Mantovano, sur les murs de la salle dite des Géants. 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<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup>, mais ici il concerne exclusivement des fresques 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<sup>e</sup> siècle, comme on l'a vu, l'effet plastique principal visait à nous déstabiliser, et c'est à ce titre que cette fresque évoquait un bâtiment en train de s'effondrer et qu'elle semblait ainsi mettre en doute la stabilité du lieu.

Retour à la résidence de Würzburg, cette fois pour la Salle du Jardin dans laquelle la proximité du plafond occasionne un franc contraste entre la présence matérielle opaque de ses surfaces portées par des colonnes et l'ouverture de la partie centrale de la pièce vers un ciel imaginaire. 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 ici de la même façon, mais on peut rajouter l'existence d'un contraste entre la surface matérielle continue blanche des voûtes et la découpe compliquée de leurs bords qui captive notre esprit. Si l'ensemble de la fresque forme une scène unique, son organisation en multiples perspectives, chacune correspondant au morceau de fresque que l'on a devant soi, est une autre façon de produire de l'effet d'ensemble/autonomie : la scène correspond à l'effet d'ensemble produit par le rassemblement de perspectives autonomes mutuellement incompatibles, car propres à chacune de ses parties. Cela valait aussi pour la fresque de Tiepolo en plafond de l'escalier, mais de façon plus discrète du fait de sa très grande surface.



*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.wikivand.com/diq/W%C3%BCrzburg>

Le voisinage de parties qui ne correspondent pas à une même perspective a pour conséquence que la vue d'ensemble de la fresque a une allure quelque peu « pagaille » puisque sa cohérence globale se trouve défectueuse, ce qui satisfait cette fois à l'effet de fait/défait. Et puisque les différentes parties de la scène ne se suivent pas selon une même perspective, tout en se suivant puisqu'elles forment une scène continue, cela satisfait aussi à l'effet de ça se suit/sans se suivre qui caractérise spécialement les dispositions qui captivent l'esprit, et donc très normalement les fresques.



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

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

Toujours en Allemagne, un autre exemple d'ouverture en plafond de la matérialité d'une construction pour défaire son effet de clôture en captivant notre esprit par des scènes et des ciels imaginaires : l'intérieur de l'abbaye d'Ottebeuren 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, 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 en retombant solidement sur les architraves des murs donne l'occasion de réaliser aussi, en plafond, un 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, par leurs détails et par leurs coloris.

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'Ottebeuren, s'y développent une multitude de motifs dits « rocaille » sur lesquels on reviendra plus tard. Auparavant, nous allons 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) alors épaulé par Robert de Cotte (1656-1735).

Dans sa partie principale, la voûte a été peinte vers 1715-1716 par Antoine Coypel (1661-1722), sur le thème du « Père Éternel dans sa gloire apportant au monde la promesse du rachat ». Il n'y a ici 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 « classique », plus fréquent en France mais qui 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 y séparer 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, cela parce que l'on peut y 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](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Plafond_chapelle_Royale_Versailles.jpg)

Envisageons d'abord la peinture de la voûte pour y retrouver les effets rencontrés dans les exemples allemands. L'effet de fait/défait correspond évidemment à la trouée centrale qui défait la continuité de l'organisation des décors peints sur la voûte en formant une déchirure de celle-ci à travers laquelle on voit le ciel comme par transparence. Cette déchirure semble ouvrir localement la voûte qui reste opaque sur le reste de sa surface, c'est là un effet d'ouvert/fermé qui caractérise l'apparence de la matérialité du bâtiment. La peinture de cette voûte forme un ensemble continu de séquences où alternent des décors plutôt architecturés séparant les fenêtres et des représentations de personnages en plafond des lunettes surmontant ces mêmes 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, c'est un effet d'ensemble/autonomie. Enfin, et en conséquence de ce que l'on vient d'analyser, toutes les parties peintes se suivent en continu sans laisser aucun repos non décoré, 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 est formé de lourdes arcades affirmant la solidité matérielle du bâtiment et suggérant un enveloppement matériel continu autour de notre propre corps

matériel. Quant à l'étage, il est 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 aussi des yeux les poutres perpendiculaires qui rejoignent les colonnes les plus extérieures.



*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.northes.fr/oeuvres-et-lieux/sites-et-architecture/a-l'occasion-du-tricentenaire-de-la-mort-de-louis-xiv-redécouvre-la-chapelle-royale-du-chateau-de-versailles> depuis WIKIMEDIAS 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 d'ouvert/fermé 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, au-dessus la présence des colonnes affirme un effet de verticalité, et autant la corniche qui court sur 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 quand 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 en dire qu'elles se suivent en continu, mais aussi 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 dans le nord de l'Europe le style rococo et le style classique de la même époque, il reste à montrer comment ces deux styles se différencient de l'architecture italienne et 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, ici, fait effet de matière ? : ce sont les piliers sur lesquels s'appuient les arcades de la voûte, ce sont les pendentifs de la voûte, c'est la voûte de la coupole elle-même, ce sont les murs des alcôves qui la cernent à distance 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 tellement 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, celle qui traverse le bas de sa paroi juste au-dessus des arcades qui la portent, celle qui pénètre directement par le rond central qui en marque le centre, celle qui émane des fresques orangées qui la trouent de multiples fois 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 c'est aussi sans difficulté 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 d'ouvert/fermé concernant la matière à cette étape. 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 étape, mais, par différence avec 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 la clôture, et ce sont les coupoles peintes qui la défont de façon répétée tandis 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 du plafond. À l'inverse donc, dans le Sanctuaire de Valinotto c'est la matière qui, par sa disposition, engendre le « défait », et ce sont les tracés des arcs et des arcades que notre esprit lit du bout des yeux qui engendrent un effet de cohérence et de stable solidité.

C'est ce principe qui, de façon générale, 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 et les

dispositions lues par notre esprit qui donnent l'impression inverse, tandis que, par différence, en Allemagne rococo et en France classique, ce sont les dispositions qui captivent notre esprit qui donnent l'impression de défaire la cohérence du lieu alors que c'est la matière qui, à l'inverse, nous y rassure quant à sa bonne tenue.

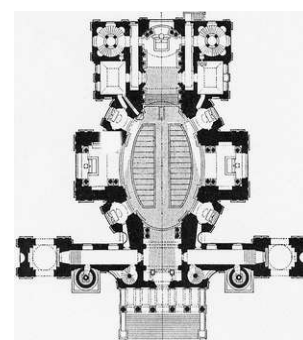
On a dit que ce qui valait pour l'Italie valait pour l'Autriche, cela n'impliquant toutefois pas que tous les bâtiments de ces deux pays fonctionnent de la même manière, de même que tous les bâtiments allemands ne sont pas de style rococo.

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). Elle a été édifiée entre 1715 et 1737, terminée après le décès de l'architecte par son fils, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742). Nous considérerons son extérieur, à la matérialité fortement disloquée



*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](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%89glise\\_Saint-  
Charles-Borrom%C3%A9e\\_\(Vienne\)](https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise_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, l'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 défait à cause 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 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 avec le fronton triangulaire de l'entrée, etc. Toutes ces lignes et toutes ces figures qui réclament spécialement une lecture « du bout des yeux » par notre esprit se suivent donc à la surface du même bâtiment, mais elles ne suivent pas du tout les mêmes directions, ni le même type de disposition, bref, elles se suivent sans se suivre.

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 extraites de "Entwurf einer historischen Architectur" publié par Johann Bernhard Fischer von Erlach)*

Source des images : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bv1b105017683/f210.item> et <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bv1b105017683/f283.item>

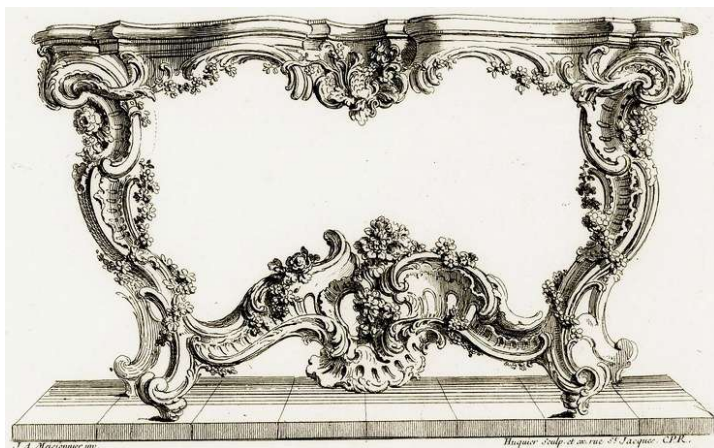
Des projets personnels qu'il a fait graver en 1721 pour un ouvrage qu'il a consacré à l'histoire de l'architecture, on peut notamment citer un Arc de Triomphe pour Vienne dans lequel la matérialité de l'étage disparaît presque complètement du fait de la légèreté de son architecture réduite à de simples colonnes. L'effet de disparition de la matière y est d'ailleurs renforcé par la présence de fumées derrière lesquelles est dissimulée la base de ces colonnes, lesquelles 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 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 aussi bien avoir affaire à des expressions 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, ce qui correspond cette fois à une expression synthétique. La même qualification d'expression synthétique 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 les masses construites dans leur globalité, tellement elles sont morcelées et de multiples fois trouées pour laisser passer la lumière.

Après une présentation générale de l'architecture à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup>, 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%A9le\\_Meissonnier](https://www.wikiwand.com/fr/Juste-Aur%C3%A9le_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\\_Treppenhau\\_Stuck\\_3.jpg/1280px-Tettang\\_Neues\\_Schloss\\_Treppenhau\\_Stuck\\_3.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/Tettang_Neues_Schloss_Treppenhau_Stuck_3.jpg/1280px-Tettang_Neues_Schloss_Treppenhau_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 vers 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 à l'intérieur de la forme, d'autres arcs de cercle dirigés vers son extérieur, souvent plus modestes en taille, 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 relient, 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 et se défaire

implique que notre perception doit tenir ensemble les effets de surface matérielle immobile et les effets produits par les formes qui captivent notre esprit. 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 que ce faisant elles génèrent un contraste qui est leur effet d'ensemble ; 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.



*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.wikivand.com/fr/Basilique\\_de\\_Vierzehnheiligen](https://www.wikivand.com/fr/Basilique_de_Vierzehnheiligen)



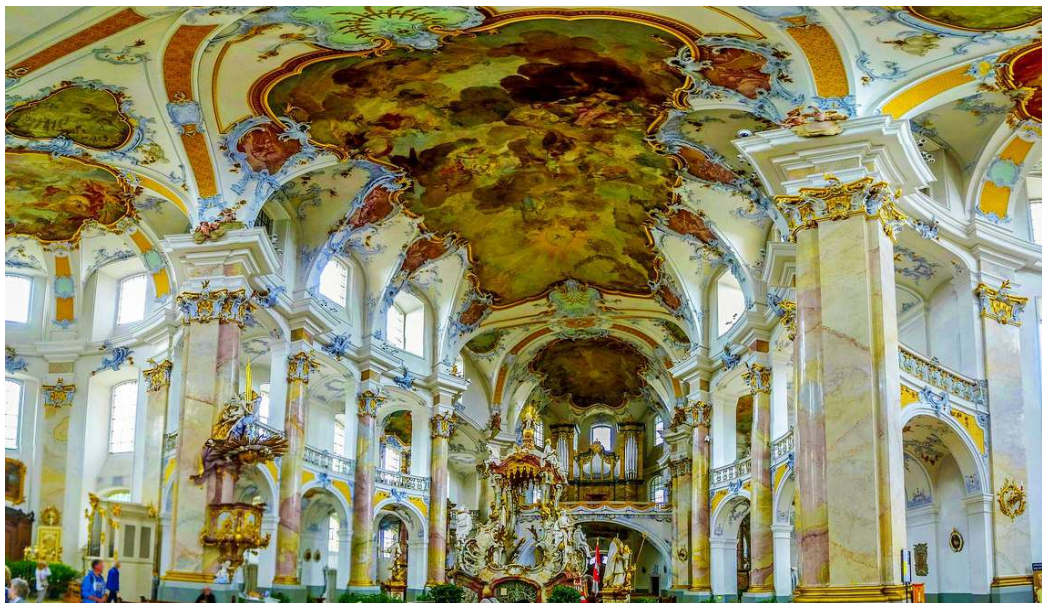
En France, l'académisme désormais bien installé a pratiquement interdit l'emploi de ce type d'expression dans les architectures extérieures des bâtiments. Il l'a cantonné à la décoration intérieure des demeures, au mobilier, voire à la ferronnerie, tels qu'il en va pour les grilles de la place Stanislas de Nancy <sup>(1)</sup>, 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 <sup>(2)</sup>, 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 <sup>(3)</sup>. 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

1 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fontaine\\_de\\_Neptune\\_sur\\_la\\_Place\\_Stanislas.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fontaine_de_Neptune_sur_la_Place_Stanislas.jpg)

2 [https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel\\_de\\_Soubise#/media/Fichier:Salon\\_ovale\\_de\\_la\\_princesse\\_in\\_the\\_H%C3%B4tel\\_de\\_Soubise\\_\(11\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_de_Soubise#/media/Fichier:Salon_ovale_de_la_princesse_in_the_H%C3%B4tel_de_Soubise_(11).jpg)

3 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Style\\_Louis\\_XV](https://fr.wikipedia.org/wiki/Style_Louis_XV)

édifiée 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://commons.wikimedia.org/wiki/File:Innenraum-Panorama\\_der\\_Basilika\\_Vierzehnheiligen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Innenraum-Panorama_der_Basilika_Vierzehnheiligen.jpg)



*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, 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, donc 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 pour 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](https://www.wikiwand.com/fr/Cath%C3%A9drale_de_Saint-Jacques-de-Compostelle)

Ce principe d'un fourmillement de détails décoratifs répartis çà et là sur des surfaces assez neutres qui leur servent de fond est aussi celui qui prévaut, cette fois en Espagne, et cette fois en extérieur, dans la façade de la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle sur la place de l'Obradoiro. Ces motifs ne sont pas strictement identiques aux motifs que l'on a définis de rocaille, mais ils créent aussi un effet de dissémination de détails complexes d'un même type colonisant toutes les surfaces. Intégrant deux tours datant du Moyen Âge, cet agencement de colonnes, pilastres, taillloirs, 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).



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

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

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

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Jos%C3%A9\\_Benito\\_Churruigera](https://www.wikiwand.com/fr/Jos%C3%A9_Benito_Churruigera)

C'est à tort que cette façade est souvent qualifiée d'architecture « churrigueresque » <sup>(4)</sup>, car elle laisse des surfaces non négligeables dénuées de décors. À tort également que 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 (photographie de gauche), 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 (photographie de droite), 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.



*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 la saturation des surfaces par la décoration a les conséquences suivantes : la simplicité, la rigueur et la nudité des surfaces matérielles sont bien faites puisqu'elles apparaissent ainsi par endroits, mais elles sont en même temps complètement défaits par l'omniprésence des décorations qui les encombrant ; 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 ».

---

<sup>4</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Baroque\\_churrigueresque](https://fr.wikipedia.org/wiki/Baroque_churrigueresque)

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 captivant notre esprit qui tendent à défaire cette apparence. On va maintenant voir comment les mêmes effets, cette fois de façon 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.wikiwand.com/fr/Ch%C3%A2teau\\_de\\_Champs-sur-Marne](https://www.wikiwand.com/fr/Ch%C3%A2teau_de_Champs-sur-Marne)

Si n'étaient les très légers décrochements en relief des deux extrémités, souvenirs très amortis des effets propres à l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle, on peut dire que ce bâtiment a la forme d'un grand parallélépipède régulier avec un renflement en son centre, polygonal sur ses étages en pierre et arrondi au niveau de son comble en ardoise. Cette excroissance centrale est évidemment ce qui attire l'attention de notre esprit dès lors qu'elle trouble la perception du parallélépipède 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 parallélépipédique 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. À la différence toutefois de l'architecture rococo, on n'est pas obligé de percevoir cette excroissance dans son conflit avec le reste de la matérialité du bâtiment, on peut très bien considérer tour à tour qu'il s'agit d'un bâtiment seulement un peu gonflé dans son centre, puis, et 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 du reste des façades, et enfin l'arrondi de son comble à oculus qui tranche sur le comble à la Mansart avec lucarnes du reste des toitures. Autrement dit, on peut parfaitement considérer l'excroissance centrale en deux temps différents, d'une part en repérant qu'elle contrarie la perception du reste du bâtiment, d'autre part en la lisant comme une partie du bâtiment qui est seulement un peu différente du fait de sa complexité particulière. Et qui dit perception en deux temps 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, elle implique dans l'architecture dite classique une lecture de type analytique et non pas synthétique.

La partie du bâtiment qui attire spécialement l'attention de notre esprit tend donc à défaire la façon dont nous percevons le reste de sa matérialité, sa verticalité défaisant par ailleurs son allure globalement horizontale : on retrouve l'effet de fait/défait 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 : cette fois cela correspond à l'effet d'ensemble/autonomie. 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 étages formant autant de bandes horizontales, mais elle ne la suit pas puisqu'elle forme une entité à l'allure plutôt verticale et parce qu'elle en diffère du fait des particularités que l'on a décrites plus haut, ce qui correspond aussi très normalement à l'effet 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](https://www.wikiwand.com/fr/Abbaye_de_Pr%C3%A9montr%C3%A9)

On donne deux autres exemples français qui reprennent le même principe d'une excroissance centrale spécialement mise en valeur. D'abord le bâtiment principal de l'abbaye de Prémontré, près de Laon, construit en 1718 mais dont l'architecte n'est pas connu. 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.



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

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

Ensuite, 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, une ponctuation d'autant plus affirmée que les ailes latérales du bâtiment sont très allongées et qu'elles 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 arrondie 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 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://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9sidence\\_de\\_Wurtzbourg](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9sidence_de_Wurtzbourg)

La façade sud de la résidence de Würzburg, en Allemagne, que l'on doit à l'architecte Johann Balthasar Neumann et dont on a déjà évoqué l'escalier, répond au même principe 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 (5).



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

Source de l'image : [https://www.wikiswand.com/fr/Palais\\_de\\_Sanssouci](https://www.wikiswand.com/fr/Palais_de_Sanssouci)

Un long bâtiment horizontal très plat avec un renflement circulaire central couvert d'une calotte

5 [https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9sidence\\_de\\_Wurtzbourg#/media/Fichier:W%C3%BCrzburger\\_Residenz\\_Gartenfront.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9sidence_de_Wurtzbourg#/media/Fichier:W%C3%BCrzburger_Residenz_Gartenfront.jpg)

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.



*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](https://www.wikiwand.com/fr/Ch%C3%A2teau_d'Augustusburg_et_de_Falkenlust)

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 un changement de couleur par rapport à l'enduit courant des murs, diverses sculptures sont ajoutées ainsi qu'un balcon porté par des consoles, et 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.



*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](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Palacio_San_Telmo_facade_Seville_Spain.jpg)

Très différente du traitement complexe mais très plat de la partie centrale du château d'Augustusburg, la façade 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 (6), 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 de la façade. Ce portique très ouvragé a été édifié par le fils et le petit-fils de l'architecte.



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

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Ch%C3%A2teau\\_de\\_Versailles](https://www.wikivand.com/fr/Ch%C3%A2teau_de_Versailles)

Pour revenir en France et terminer ce thème de la façade horizontale très uniforme qui contraste avec un centre en relief, celle sur jardin du château de Versailles telle qu'elle a été transformée et allongée entre 1678 et 1689 par l'architecte Jules Hardouin-Mansart. Comme on l'a vu, à l'étape précédente une terrasse centrale était encadrée par deux corps de bâtiments en compétition pour attirer notre attention, ainsi qu'il convenait alors pour satisfaire l'un des effets principaux de l'époque baroque. Outre quelques modifications à la modénature de cette façade, Jules Hardouin-Mansart a supprimé cette terrasse pour y installer la galerie des glaces, et il a ajouté deux longues ailes symétriques donnant à cette façade sa physionomie définitive.

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



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

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Hôtel\\_des\\_Invalides](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hôtel_des_Invalides)

La complexité d'une partie du bâtiment qui attire spécialement l'attention de notre esprit tout en détruisant l'apparence assez simple de la matérialité du reste de ce bâtiment, cela peut se faire autrement que par une excroissance centrale qui se singularise, ainsi qu'il en va avec la façade

6 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais\\_de\\_San\\_Telmo](https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_de_San_Telmo)

d'entrée de l'église Saint-Louis des Invalides, construite à Paris par Jules Hardouin-Mansart de 1677 à 1690.

Grâce à un jeu de colonnades lu par notre esprit et établi franchement en avant-plan du bâtiment à la matérialité toute simple, voire lisse, la masse de celui-ci se fait valoir par sa surface matérielle tandis que les colonnades attirent spécialement notre esprit par leur complexité plastique. Notre esprit ne peut lire en effet ces colonnades que du bout des yeux, quand c'est en ressentant la présence matérielle de notre propre corps que l'on saisit par analogie la présence de la masse matérielle du bâtiment. Qui plus est, ces colonnades à l'avant du mur matériel qui enclot le bâtiment ont pour effet de le « rayer », c'est-à-dire de défaire son apparence, alors qu'on la perçoit cependant bien faite à travers elles, ce qui permet de retrouver l'effet de fait/défait, mais aussi celui d'effet d'ensemble/autonomie : l'apparence du bâtiment et les colonnades qui s'intercalent devant lui font des effets complètement autonomes, l'opacité plane pour l'une et les rayures verticales pour les autres, mais c'est précisément grâce à leur autonomie d'apparence qu'ils font ensemble l'effet d'une surface plane rayée par des colonnades. On vient de dire que la matière faisait ici l'opacité, et donc la fermeture, mais elle fait aussi l'ouverture puisqu'elle laisse les colonnades ressortir à l'extérieur de sa surface, des colonnade qui sont d'ailleurs formées de colonnes qui se suivent horizontalement mais qui ne se suivent pas puisqu'elles sont parallèles et vont ainsi côte à côte et dans la même direction.

La forme pyramidale de la colonnade, en avancée sur deux étages, ajoute aussi à sa bonne séparation visuelle d'avec la surface presque aveugle de la maçonnerie qui, elle, se décompose plus simplement en étages horizontaux, et la presque complète nudité des extrémités du cube maçonné de l'arrière-plan renforce leur lecture en tant que simples surfaces matérielles d'un cube matériel.

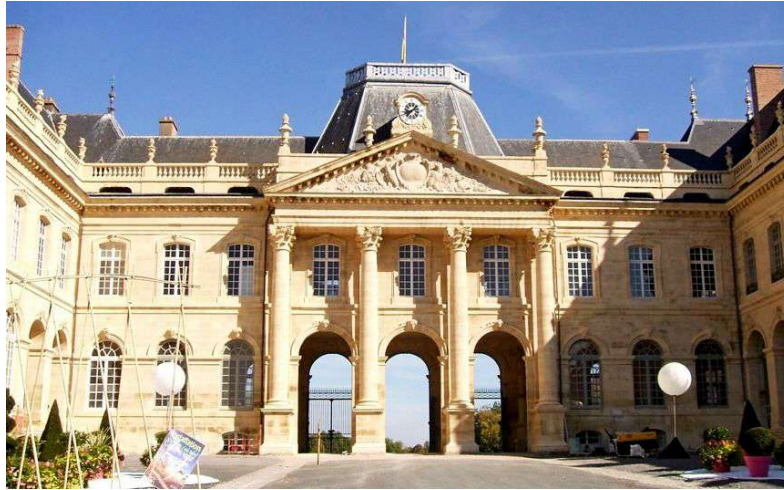


*Pierre-Alexis Delamair :  
hôtel de Soubise à Paris,  
France (1705-1709)*

[https://www.wikiwand.com/fr/H%C3%BAtel\\_de\\_Soubise](https://www.wikiwand.com/fr/H%C3%BAtel_de_Soubise)

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

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



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

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



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

[https://www.wikivand.com/en/Clarendon\\_Building](https://www.wikivand.com/en/Clarendon_Building)

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



*Jules Hardouin-Mansart : un angle de la place Vendôme à Paris, France (plan d'urbanisme de 1699)*

Source de l'image : <https://paris1900.lartnouveau.com/paris01/places/vendome/actuel/pcvend6.htm>



*Jules Hardouin-Mansart : une section des façades de la place des Victoires à Paris (inaugurée en 1686)*

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Place\\_des\\_Victoires](https://www.wikivand.com/fr/Place_des_Victoires)

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

retrouver le rococo allemand.

À l'intérieur de la chapelle du château de Versailles, comme on l'a vu, Jules Hardouin-Mansart avait opposé dans un contraste très analytique la paroi du rez-de-chaussée en maçonnerie continue, ouverte par une série d'arcades, et celle de l'étage complètement vide mais scandée par le retour régulier de colonnes verticales portant une longue architrave horizontale. C'est une disposition similaire qu'il a utilisée pour ordonner les façades de deux places royales à Paris, la place Vendôme dont il a établi en 1699 le plan qui obligeait les aménageurs à respecter l'ordonnance qu'il avait conçue, et la place des Victoires inaugurée en 1686 qui reprenait le même principe de façade. À l'étage toutefois, les colonnades sont remplacées dans les deux cas par des pilastres embrassant d'un coup deux étages, et le vide entre colonnes est remplacé par un mur plan continu coupé à mi-hauteur par un épais bandeau soutenu par des consoles. Si la lecture obligatoirement en deux temps séparés de la bande horizontale du rez-de-chaussée et de la grille verticale des pilastres en étages relève bien d'une lecture analytique, il n'en va pas de même de la lecture des étages puisque la perception de la bande horizontale foncièrement plane de leur mur est constamment contrariée par la présence des pilastres qui y sont intégrés : puisqu'on ne peut séparer visuellement le plan qui affirme la matérialité de ces façades et les trajets verticaux des pilastres que notre esprit ne peut que suivre des yeux, on a cette fois affaire à une expression synthétique. Dans le cas de la place Vendôme, on notera que le pan coupé des angles avec fronton en son centre se distingue des longues façades latérales de la même façon, et pour les mêmes raisons, que les diverses complexifications centrales dont on a traité précédemment.



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

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

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

Cet exemple est l'occasion de rappeler les quatre effets en cause : la matérialité de la paroi courbe que l'on ressent grâce à l'effet d'enveloppement horizontal qu'elle produit sur notre corps matériel est défaite par la lecture des pilastres verticaux que fait notre esprit et qui rayent complètement cette surface, croisant même énergiquement le tracé du bandeau horizontal qui souligne à mi-hauteur la courbe de notre enveloppement ; cet enveloppement par une paroi continue courbe et le dessin de la grille verticale des pilastres correspondent à deux expressions plastiques très autonomes l'une de l'autre mais qui, ensemble, font cependant une seule et même paroi ; cette paroi matérielle est entièrement refermée en ovale (voir son plan représenté plus loin), mais cette cour ovale s'ouvre complètement sur le ciel ; enfin, toutes les formes que notre esprit lit en les suivant des yeux (les

pilastres verticaux, la corniche horizontale courbe en haut de la façade, le bandeau horizontal courbe à mi-hauteur) se suivent nécessairement sur la même surface, mais elles ne se suivent pas visuellement puisqu'ils vont vers des directions croisées ou parallèles.



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

Source de l'image : <https://marienwallfahrtsorte.erzbistum-bamberg.de/oberes-mainfeld-wallfahrtsbasilika-vierzehnheiligen/index.html>

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

des surfaces que la verticalité des pilastres et des colonnes. Après un écart au-dessus de ces chapiteaux, une nouvelle corniche très saillante génère un nouveau tracé horizontal qui contrarie à nouveau les effets verticaux, cette corniche se complexifiant en partie centrale pour donner naissance à un fronton fracturé dans ses extrémités par des parties en fort relief au-dessus des colonnes. Sur chacune des deux tours, s'appuyant sur de hautes bases en forte saillie, les pilastres sont maintenant systématiquement remplacés par des colonnes presque complètement dégagées du volume de la tour. Au-dessus de ces colonnes, des frontons en arc sont également fracturés à leurs extrémités, surmontés par de nouveaux frontons munis d'oculus circulaires dont la couverture en cuivre verdâtre rebondit pour donner naissance à un bulbe au volume convexe bien lisible, lequel s'effile vers son sommet pour buter sur une petite tourelle carrée ouverte, elle-même couverte par un bulbe semblable mais de plus petite dimension.

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

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

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

On commence par la façade de l'église de Zwiefalten, en Allemagne, construite de 1741 à 1753 et que l'on doit à l'architecte Johann Michael Fischer dont on a déjà évoqué l'intérieur de l'abbaye d'Ottobeuren <sup>(7)</sup>. Pour l'essentiel, la matérialité de cette façade est constituée de son arrière-plan à la surface lisse et légèrement ondulée. Au centre et au premier plan, la colonnade à fronton se déchire et brise sa continuité, aussi bien pour ce qui concerne la colonnade que pour la forme triangulaire de son fronton. En second plan, en partie haute, la matérialité lisse du fronton de l'ensemble de la

---

7 Cette façade est analysée plus longuement et sous des angles différents à [https://www.quatuor.org/essai\\_sur\\_1\\_art/12-Tome1-07.html](https://www.quatuor.org/essai_sur_1_art/12-Tome1-07.html)

façade est déchirée par un découpage très discontinu de son contour, captivant notre esprit par des alternances de volutes concaves ou convexes, doucement incurvées ou brutalement creusées, des volutes continues ou interrompues avant de se poursuivre sur des plans décalés au voisinage de son sommet. Bref, toutes les dispositions qui captivent spécialement notre esprit s'efforcent de défaire l'effet de continuité et de régularité de surface fait par la matière.

On remarquera comment le fronton triangulaire brisé et la colonnade qui le soutient forment une figure continue puisqu'elle se poursuit de part et d'autre de la faille centrale, et comment cette figure ne se poursuit pas, précisément à cause de cette faille qui la coupe en deux. On remarquera aussi comment la découpe du fronton général de la façade forme une suite continue de courbes variées, mais que ces courbes ne se suivent pas puisqu'elles connaissent parfois des écarts entre elles ou qu'elles changent brutalement de direction, ce qui implique chaque fois que les formes qui captivent spécialement notre esprit se suivent mais simultanément ne se suivent pas.

Si maintenant on revient à l'effet produit par la matérialité de cette façade, cette fois en prenant en compte la massivité du groupe de colonnades, de son soubassement plein et de son entablement, et aussi sa transition latérale au moyen de pilastres qui se transforment progressivement en mur, alors on voit que cette matérialité s'ouvre complètement dans sa partie centrale où elle se déchire tout en restant parfaitement fermée grâce à la muralité opaque qui se découvre derrière sa déchirure.



Johann Michael Fischer : façade de l'église de Zwiefalten, Allemagne (1741 à 1753)  
Source de l'image : Michael Norz sur Google Map



Christoph Dientzenhofer : chapelle du château de Smirice, Tchéquie (vers 1700-1713)  
Source de l'image : <https://www.turistika.cz/vylety/smirice-zamecka-kaple-zjevni-pane-1/foto>

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

Puisque cette extrémité s'apparente à la partie basse de la façade de l'église de Zwiefalten que l'on vient d'envisager, on passe directement à la disposition utilisée pour son flanc dont le mur, le fronton et l'architrave se creusent simultanément dans leur centre. La matière du mur et les lignes lues par notre esprit se déforment donc en même temps, ce qui implique qu'elles se défont en même temps, alors que l'on voit bien qu'elles restent pourtant bien faites puisque cette matière est toujours

continue et que ces lignes sont toujours lisibles. L'ondulation du mur ouvre son centre puisqu'elle y génère un creux concave, mais le mur reste bien continu dans sa massivité, et donc bien fermé. Quant aux lignes de l'entablement et du fronton, elles sont nécessairement formées de parties qui se suivent puisqu'il s'agit de figures continues, mais en même temps elles ne se suivent pas puisqu'elles ne se déforment pas dans la même direction, certaines parties s'enroulant de façon convexe pendant que d'autres s'enroulent de façon concave.

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



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

*Ci-dessus, une des portes latérales de la façade*

Source de l'image : Google Street

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

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

Nous avons déjà évoqué l'intérieur de l'église Saint-Nicolas de Malá Strana à Prague, construite par l'architecte Christoph Dientzenhofer à partir de 1702. Sa façade d'entrée reprend plusieurs des principes analysés dans les exemples précédents, notamment les ondulations verticales de sa paroi dont les surfaces sont cassées par les lignes horizontales des corniches et des frontons. On peut notamment remarquer les frontons des deux plus hauts étages de sa partie centrale qui, dans leur partie basse, se brisent comme celui de la partie arrière de la chapelle de Smirice, et qui, dans leur partie haute, ondulent avec le mur qui les soutient comme sur la façade latérale de la même chapelle. On peut aussi remarquer les frontons complètement brisés qui surmontent les deux portails latéraux (photographie de droite), brisés au point que ce qui nous semble correspondre à une extrémité droite se trouve à gauche, et inversement pour ce qui nous semble une extrémité gauche. L'effet de « défait » est donc spécialement présent dans cette disposition, laquelle correspond aussi à un effet d'autonomie de chacune de ces deux extrémités qui, simultanément, font ensemble un même effet d'inversion. Et comme nous ne pouvons nous empêcher de penser que leurs parties hautes formeraient des lignes qui se suivraient si leur place normale était rétablie, on peut également ressentir ici qu'elles se suivent (dans notre esprit, c'est-à-dire de façon imaginaire), mais sans réellement se suivre puisqu'elles sont au contraire très écartées et vont vers des directions complètement opposées l'une de l'autre.

*Dernière mise à jour : 5 janvier 2026*

*Christian RICORDEAU*

*suite en 2e partie de ce texte*