

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

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



Vue rapprochée

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

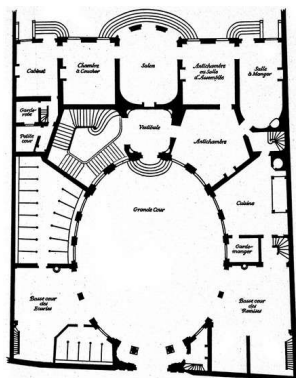
On a souvent évoqué l'effet qui consiste à « défaire » sans insister sur la présence simultanée de celui qui « fait ». Pour contrebalancer, on envisage maintenant des lieux parfaitement faits, puisque faits au moyen d'une géométrie très simple, parfaitement ronde ou parfaitement régulière.

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

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

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

ovale, tout comme la défonce les discontinuités de la toiture qui attirent notre attention.



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

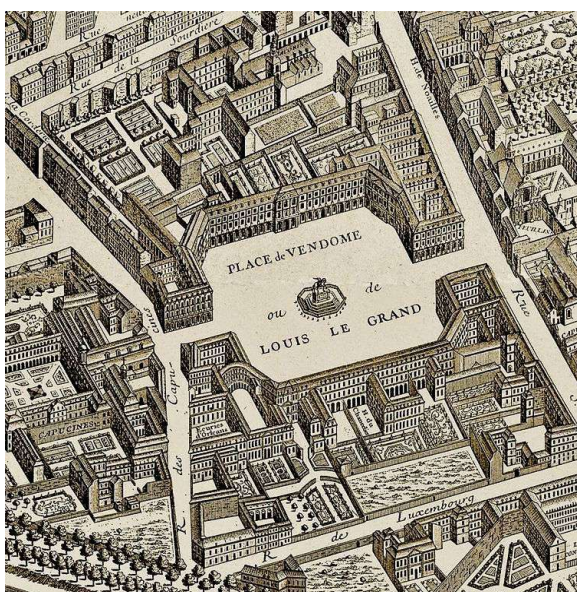
Source de l'image: <https://dengarden.com/interior-design/Rococo-vs-Baroque-in-Architecture-and-Design>



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

Source de l'image : inconnue

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



Ci-dessus, Nicolai Eigtved : place Amalienborg à Copenhague, Danemark  
Source de l'image : <https://pl.pinterest.com/pin/52537311277360613/>

À gauche, Jules Hardouin Mansart : Place Vendôme (détail du plan de Turgo)  
Source de l'image: <https://www.pinterest.fr/pin/142004194472933913/>

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

D'une même famille de formes géométriques à base de pans coupés, mais cette fois plus régulière puisqu'il s'agit d'un carré dont les angles sont recoupés par des bâtiments, la place Amalienborg à Copenhague, au Danemark, conçue en 1750 par l'architecte danois Nicolai (ou Niels) Eigtved

(1701-1754). Si le bâti de cette place fait donc une forme régulière continue, sa continuité est défaite pour notre esprit par les rues qui la traversent, mais surtout par son organisation en quatre palais similaires indépendants dont l'architecture nie l'effet de continuité horizontale proposée par le bâti. Chacun de ces palais dispose d'une colonnade à l'étage de son avancée centrale, colonnade surmontée d'un ample fronton très sculpté, et son étage connaît aussi une série de pilastres verticaux à chacune de ses extrémités. Notre esprit ne peut manquer non plus de remarquer les décrochements de hauteur du bâti qui interviennent de chaque côté des palais, ainsi que la disposition des toitures, non continues mais surtout en pans coupés sur chacune de leurs extrémités.



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

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Radcliffe\\_Camera](https://www.wikivand.com/fr/Radcliffe_Camera)



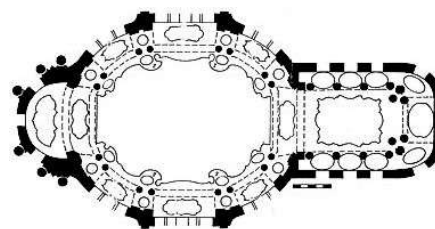
*À droite : au-dessus de l'autel central, le haut de la basilique de Vierzehnheiligen près de Bad Staffelstein en Allemagne, conçu par l'architecte Johann Balthasar Neumann*

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/fr/Basilique\\_de\\_Vierzehnheiligen](https://www.wikivand.com/fr/Basilique_de_Vierzehnheiligen)

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

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

Pour l'illustrer on revient d'abord une nouvelle fois sur l'intérieur de la basilique de Vierzehnheiligen conçue par l'architecte Johann Balthasar Neumann. Dans la vue que l'on donne de la partie haute de la basilique, on ressent bien l'effet d'anneau circulaire du bâtiment au-dessus de son autel principal, spécialement accusé par les colonnades et les architraves qu'elles portent, ainsi que la lutte que nous devons faire pour sortir visuellement cette forme des effets de verticales produites par les nervures qui soutiennent le plafond et du fouillis des décorations qui s'éparpillent en tous sens <sup>(1)</sup>. Dans le cas de ce bâtiment, il est à noter que l'architecte a dû reprendre un bâtiment qui avait été commencé selon des principes différents, la création visuelle de ces effets de centrage contrebalançant la dispersion des effets produits par ailleurs y étant une conséquence de cette circonstance. Cette fois, les lignes dont le dessin captive notre esprit interviennent pour beaucoup dans l'effet qui fait la centralité du lieu : la continuité des corniches et leur prolongement dans les bandes orangées peintes en plafond, de même que la couronne de colonnes portant ces corniches. C'est que l'effet de défaire est ici principalement porté par l'ouverture imaginaire du plafond grâce à la fresque qui y est peinte, tandis que le « resserrage » de la centralité vient ici en appui de la présence des murs matériels qui entourent l'autel principal pour lutter contre la dispersion des effets visuels qui tend à défaire cette centralité.



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

Sources des images :  
<https://www.pinterest.fr/pin/550072541974402372/>  
et [https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise\\_de\\_Wies](https://www.wikiwand.com/fr/%C3%89glise_de_Wies)

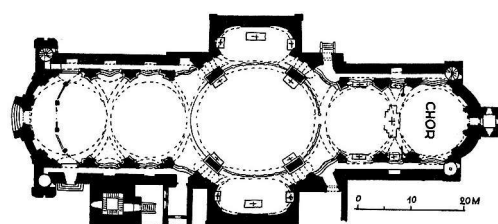
Autre cas de figure pour les deux bâtiments rococo que l'on va maintenant envisager. L'architecte n'ayant pas eu à lutter contre l'amorce préexistante des lieux, il a pu y installer l'effet de centralité

<sup>1</sup> Dans cette église, le même effet se reproduit d'ailleurs dans chacun des lieux plus secondaires, comme on peut l'expérimenter au moyen des vues panoramiques que propose le site <http://poppart.com/folder/vierzehnheiligen/index.html?viewmode=blank>

aussi bien en aménageant l'enveloppe matérielle extérieure du bâtiment qu'en aménageant à son intérieur une couronne de colonnes jumelées.

D'abord, l'église de pèlerinage de Wies (Wieskirche) en Bavière, construite entre 1743 et 1749 par l'architecte Dominikus Zimmermann dont on a déjà considéré la façade de l'Hôtel de ville de Landsberg am Lech. Son plan montre bien la forme générale de la matière du bâtiment qui forme une coquille ovale, ainsi que le redoublement de cette forme au moyen de paires de colonnes situées à quelque distance de cette coquille pour soutenir la voûte. Sur cette voûte est peint un ciel imaginaire peuplé de nombreux personnages avec, à chacune de ses extrémités, une fausse construction semblant prolonger le bâtiment réel de l'église. La bordure de la voûte est découpée selon un feston compliqué qui prolonge les motifs rocailles portés par les tailloirs surmontant les couples de colonnes, mais l'irrégularité de cette découpe n'empêche pas de percevoir la centralité globale produite par cette ceinture de colonnades et le départ de voûte qu'elles portent.

Comme dans la basilique de Vierzehnheiligen, c'est l'illusion d'ouverture d'un ciel au-dessus de ce départ de voûte qui défait l'impression de clôture produite par son entourage, mais ce qu'il importe ici de remarquer est l'effet produit par la double coquille ovale qui donne sa forme à l'intérieur du bâtiment : la partie externe de cette coquille est faite de murs continus peu ouverts, ce qui implique une impression de clôture, de fermeture, tandis que la ceinture des doubles colonnes reste parfaitement ouverte pour la vue à travers elle, ce qui permet précisément de bien percevoir la coquille externe des murs. Ces paires de colonnes font un effet de matière dans la mesure où elles apparaissent essentielles pour soutenir la partie haute du bâtiment, d'autant qu'elles sont solidarisées en partie basse par un socle très haut et qu'elles sont solidarisées en partie haute par un massif formant tailloir qui propose également une large surface matérielle. Tout comme les murs extérieurs, cette couronne de doubles colonnes est donc ressentie comme faisant partie de la matière de l'église, de telle sorte que, prise dans son ensemble, cette matière apparaît à la fois fermée et ouverte, un effet dont on a dit à multiples reprises qu'il était caractéristique de l'impression produite par la matière dans l'architecture de cette époque. On a dit aussi que, tant la matière que les formes qui captivent notre esprit, produisent à cette époque un effet d'ensemble tout en produisant des effets mutuellement très autonomes, et c'est bien ce que l'on trouve ici puisque, tant la matière des murs périphériques que les formes festonnées et surchargées de motifs rocaille qui forment la couronne portant la coupole peinte, font ensemble le même effet d'enveloppement ovale tout en le faisant chacune de façon très différente de l'autre, et donc très autonome de l'autre.



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

Sources des images :  
[https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Grundriss\\_Neresheim\\_Benediktinerklosterkirche\\_HL\\_Kreuz.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Grundriss_Neresheim_Benediktinerklosterkirche_HL_Kreuz.jpg)  
et [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster\\_Neresheim\\_12.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Neresheim_12.jpg)

Autre exemple d'intérieur rococo allemand, celui de l'abbaye de Neresheim, dans le Bade-Wurtemberg, construite par l'architecte Balthasar Neumann à partir de 1747. À la différence de sa

basilique de *Vierzehnheiligen*, il n'est pas contraint ici par la présence de travaux antérieurs et il peut mettre en simple correspondance bien lisible la centralité résultant de la disposition des murs latéraux et la centralité redoublée par quatre paires de piliers établis à quelque distance de ces murs et portant une coupole légèrement ovale. Comme à l'église de *Wies*, on retrouve un effet de transparence (ouverture) et un effet simultané de clôture (fermeture). Des coupoles plus petites dessinent une série de lieux chaque fois bien affirmés et organisés pour former ensemble une croix latine, et ce sont les tribunes de l'étage qui permettent de généraliser sur toute la longueur de la nef cet effet simultané de transparence et de clôture comme il est visible sur le plan.



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

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

L'hôtel de Matignon à Paris, conçu par l'architecte Jean Courtone (1671-1739), a été construit de 1722 à 1724. Sa façade côté jardin, avec son avancée centrale spécialement mise en valeur et qui contraste avec un long bâtiment traité de façon plus simple, aurait pu être donnée en exemple à la place de celle du Château de Champs-sur-Marne. Ce que nous allons considérer ce sont les têtes sculptées ou les blasons sculptés qui viennent encombrer les clés des arcs maçonnés réalisés au-dessus des ouvertures. Autre exemple d'une telle sculpture, celle décorant la clé de l'arc à claveaux réalisé au-dessus d'une baie de l'hôtel de Mures à Montpellier, construit en 1707 par l'architecte Jean Giral et dont les façades ont été refaites en 1723 et 1730. Cette façon d'encombrer la clé d'une baie n'est pas réservée à l'architecture classique du XVIII<sup>e</sup> siècle puisqu'on en trouve aussi bien dans l'architecture rococo de la même époque et dans l'architecture classique depuis la Renaissance, ainsi qu'il en va par exemple pour les baies en rez-de-chaussée de la façade du Louvre que l'on doit à Pierre Lescot. Mais si la disposition n'est pas nouvelle, elle est toutefois devenue spécialement abondante dans l'architecture classique de l'époque rococo. Elle y manifeste la volonté de défaire la simple lecture de la stéréotomie mettant en valeur la disposition matérielle qui sert à porter le mur, cela au moyen d'une sculpture qui captive spécialement notre esprit par sa singularité et par la présence inattendue d'une tête à cet endroit.



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

*Source de l'image : photographie de l'auteur*

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

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

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

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

La basilique de Superga à Turin a été construite entre 1717 et 1732 par l'architecte Filippo Juvarra (1678-1736). De sa partie principale on peut dire qu'elle est tout à fait conforme à l'architecture classique telle qu'on l'a envisagée, son noyau central à base de cylindres avec coupole sommitale ne se distinguant pas fondamentalement, par exemple, du bâtiment également circulaire de la Radcliffe

Camera de l'Université d'Oxford. Par contre, la présence d'un énorme auvent transparent porté par des colonnades vient ici contredire complètement la massivité matérielle du reste du bâtiment, déroutant en cela la logique constructive que notre esprit croyait avoir comprise à l'observation des colonnes et des pilastres en simple relief sur les murs continus édifiés pour enclore le noyau circulaire et les ailes latérales orthogonales. Si sur l'ensemble du bâtiment notre intelligence lit un même principe, celui de colonnes et de pilastres à chapiteau portant une haute architrave continue, d'un lieu à l'autre la matérialité du bâtiment se montre toutefois très contradictoire, pleine dans une partie, vide dans une autre, défaisant ainsi le principe de traitement unitaire que notre esprit croyait avoir compris.



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

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Basilique\\_de\\_Superga](https://www.wikiwand.com/fr/Basilique_de_Superga)

Bien évidemment, il s'ensuit que l'effet qui rend compte de la matière est particulièrement visible : selon les endroits elle est bien close, fermée, opaque, ou bien à l'inverse elle est complètement transparente, ouverte. Par différence avec l'église de Wies et avec l'abbaye de Neresheim où la transparence des ceintures de colonnes leur permettait d'ouvrir sur des murs clos, correspondant alors à une lecture unique, et donc à un effet synthétique, ici la matière ouverte et la matière fermée sont en des endroits bien séparés, ce qui correspond cette fois à une lecture en deux temps différents, et donc à un effet analytique.



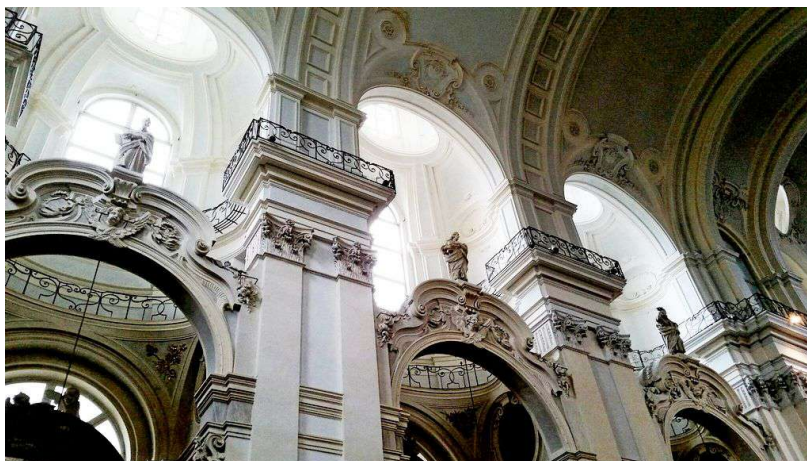
*Bernardo Vittone : église de Santa Maria Assunta à Grignasco, Italie (1751)*

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

De l'architecte Bernardo Vittone on avait considéré l'intérieur du Sanctuaire de la Visitation à Valinotto, et la façon dont les masses y étaient fracturées en tous sens tandis que, dans cette complexité, la lecture par notre esprit des arcs et des arcades recréait une organisation centrée bien régulière. Cette fois, il s'agit de son architecture extérieure pour une église, celle de Santa Maria Assunta à Grignasco, construite à partir de 1751. Sa masse matérielle se décompose en plusieurs volumes emboîtés : un volume bas d'allure globalement cubique, des volumes plus hauts, ayant chaque fois une façade courbe concave, qui viennent chevaucher ce volume cubique dans le centre de chacune de ses faces, et enfin un volume polygonal qui vient s'emboîter sur le haut de cette construction. Comme à l'intérieur du Sanctuaire de la Visitation, ces interpénétrations complexes de volumes qui s'ajoutent à leur disposition qui est parfois horizontale, parfois verticale morcelée ou verticale compacte, rendent quasi impossible une lecture d'ensemble de la masse complète du bâtiment. Si cette lecture globale n'est donc pas facilement accessible, c'est par contre facilement que notre esprit repère des régularités géométriques dans la façon d'assembler ses différentes parties, et le dessin des lignes que déchiffre notre esprit complète le repérage de ces régularités : des colonnes et des pilastres pour souligner la symétrie du mur courbe de l'entrée, des corniches très saillantes pour souligner soit l'orthogonalité soit la concavité des façades, des pilastres et des architraves en légère saillie pour encadrer les différents volumes, des fenêtres aux formes bien distinctes, symétriquement positionnées pour nous aider à repérer l'existence distincte du volume cubique chevauché par les volumes à façade concave.

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

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



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

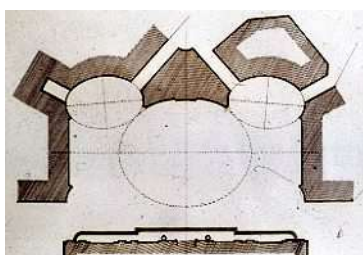
Source de l'image : <https://www.piemonteis.org/?p=3080>

On retrouve l'architecte Filippo Juvarra, cette fois avec l'un des bas-côtés de l'église Notre-Dame du Carmel (Chiesa della Madonna del Carmine) à Turin, construite de 1732 à 1735. Comme dans le Sanctuaire de la Visitation de Bernardo Vittone, c'est l'abondante lumière venue du ciel qui creuse la matière du bâtiment. Ici, toutefois, cela ne conduit pas à une décomposition compliquée de cette matière, mais à son très important évidemment, au point même que l'on a l'impression qu'est excavée toute la matière située entre chacun des piliers qui portent la voûte. Et si la matière du bâtiment semble ainsi complètement évidée et donc sa compacité défaire, ce sont les arches sculptées dont le

dessin captive notre esprit qui redonnent une continuité et une consistance au bâtiment, cela en barrant l'entrée de chacun des puits de lumière qui creusent la matière.



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



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

Sources des images :  
<https://getbacklauretta.com/2020/07/19/chiesa-san-ignatius-rome/>  
[https://www.wikiwand.com/fr/Piazza\\_Sant%27Ignazio](https://www.wikiwand.com/fr/Piazza_Sant%27Ignazio) et  
[https://www2.gwi.edu/~art/Temporary\\_SL/131/Images/113122\\_2.html](https://www2.gwi.edu/~art/Temporary_SL/131/Images/113122_2.html)



Souvent qualifiée à tort de baroque, cette place mériterait plutôt le qualificatif de « rococo italien ». Globalement, elle a une forme rectangulaire. La façade de l'église Sant'Ignazio occupe l'un de ses grands côtés, mais comme son autre grand côté est disloqué par des tranches ovales creusées dans sa masse, la lecture de cette forme se trouve empêchée, d'autant que la décomposition par des horizontales des surfaces correspondant à ses petits côtés ne s'accorde pas avec les dispositions très verticales qui concernent ses surfaces arrondies. En contraste à l'absence de cohérence globale des surfaces par lesquelles se présente la matière des constructions, les larges ou les étroites bandes verticales blanches (en pignon, aux angles des surfaces) ainsi que les larges ou les étroites bandes horizontales blanches (en socle, à mi-hauteur, en corniche ou au niveau des planchers intermédiaires) forment un motif qui se répète et qui donne son unité à la place. C'est notre esprit

qui lit du bout des yeux ces bandes verticales et horizontales, et c'est aussi lui qui repère la régularité de la forme en ovale tronqué qui se répète aussi bien sur un grand côté de la place qu'aux extrémités de ses petits côtés. Comme dans les autres exemples italiens, à grande échelle c'est donc la matière qui défait la perception de l'unité du lieu, et ce sont les lignes que lit notre esprit en les suivant des yeux qui affirment son unité. Par différence toutefois, à plus petite échelle les lignes et les encadrements de baies qui captent l'attention de notre esprit dérangent notre perception de la continuité des surfaces matérielles, défaisant ainsi notre perception de ces surfaces.

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

### **Bilan de l'étape architecturale en Europe occidentale :**

Cette analyse de l'évolution de l'architecture européenne de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XVIII<sup>e</sup> clôt un cycle qui va depuis la Renaissance du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'aube de la période révolutionnaire que connaîtra la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

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

Dans ce texte consacré à la période rococo, on a vu l'importance de l'effet par lequel des formes défont l'effet produit par d'autres formes, et c'est la radicalité catégorique de cet effet de destruction mutuelle qui signale que l'on est à la fin d'un cycle, celui qui consiste à établir la plus grande différence possible entre ce qui relève de la matérialité et ce qui relève de l'esprit. Avec l'architecture de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle commencera un autre cycle, celui qui verra ce qui relève de la matérialité et ce qui relève de l'esprit, désormais bien différenciés l'un de l'autre, devenir maintenant de plus en plus autonomes l'un de l'autre. Un cycle qui donnera également lieu à quatre étapes distinctes, et qui mènera jusqu'à l'architecture de la période dite moderne.

## La même étape architecturale dans d'autres filières de civilisation :

Comme pour les étapes précédentes, on va maintenant observer comment ses effets plastiques caractéristiques se traduisent dans des filières de civilisation qui, contrairement à la civilisation occidentale, soit ne posent pas que ce qui relève de l'esprit domine ce qui relève de la matière, soit ne posent pas que ces deux aspects sont d'emblée distincts, mais posent au contraire qu'ils sont collés l'un à l'autre, même si ces filières de civilisation sont également engagées dans le processus d'établir entre eux la différence la plus radicale qu'il soit possible.



Tombeau de Sher Shah Suri à Sarasam dans l'État de Bihar, Inde (1545)

Source de l'image : [https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb\\_of\\_Sher\\_Shah\\_Suri](https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_Sher_Shah_Suri)

On reprend la filière musulmane en Inde, cette fois au début de la période moghole. Notre exemple sera le tombeau de Sher Shah Suri à Sarasam dans l'État de Bihar, terminé en 1545, trois mois après la mort de son dédicataire Sher Shah Suri, un Afghan pachtoun qui a supplanté quelque temps la dynastie moghole en Inde du Nord. La disposition de cette construction reprend un principe utilisé précédemment, tel que pour la tombe de Muhammas Shâh Seyyed à Delhi qui date de 1446 <sup>(2)</sup>.

C'est l'effet d'ensemble/autonomie qui se lit avec le plus d'évidence ici : la forme en coupole est reproduite en de multiples exemplaires (l'effet d'ensemble), tous bien détachés les uns des autres et à des échelles très différentes, allant de la grande coupole centrale aux petites coupoles qui l'entourent, en passant par des coupoles de taille moyenne situées aux quatre angles de la terrasse (les effets d'autonomie).

Le fait/défait utilise les bandes horizontales situées sous ces coupoles et au niveau du soubassement pour « rayer horizontalement » la forme pyramidale d'ensemble et défaire ainsi sa lisibilité tout en défaisant la dominance des formes sphériques introduite par les coupoles.

L'effet d'ouvert/fermé joue aussi son rôle pour rendre compte de la matérialité du bâtiment : la sphéricité des coupoles accuse la clôture de leurs surfaces opaques tout comme les bandes horizontales affirment la continuité de l'opacité, cela en contraste avec les abris ouverts de tous côtés situés sous les coupoles et avec le grand abri ouvert de tous côtés qui occupe le niveau bas du bâtiment. Quant à l'effet de ça se suit/sans se suivre qui doit spécialement captiver notre esprit, ici il correspond à la façon dont les coupoles se suivent de plusieurs façons qui sont contradictoires entre elles : on peut suivre leur succession depuis le centre vers la périphérie du bâtiment, mais c'est alors pour constater qu'elles ne se suivent pas selon des tailles décroissantes comme on est d'abord tenté de le faire du fait du contraste entre la taille de la grande coupole centrale et de celle des plus petites

2 [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tomb\\_of\\_Muhammad\\_Shah](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tomb_of_Muhammad_Shah)

accrochées à son flanc, et il faut aussi renoncer à les suivre selon ces directions centrifuges si l'on veut suivre la façon dont elles se succèdent en bandes horizontales qui font le tour du bâtiment. Comme pour la mosquée Atala à Jaunpur en Inde musulmane analysée à l'étape précédente, on se trouve ici dans une filière de civilisation dans laquelle ce qui relève de la matière a le dessus sur ce qui relève de l'esprit, d'où le rôle principal donné à l'organisation des masses matérielles par rapport aux effets décoratifs qui peuvent les recouvrir, tandis que ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit sont collés l'un à l'autre. Cette adhésion mutuelle implique que nous ne pouvons pas lire la suite des lignes horizontales qui réclament une attention spéciale de notre esprit sans être obligé de se confronter à la présence des coupoles qui s'intercalent entre elles et qui, pour leur part, font plus spécialement valoir leur surface semi-sphérique, et donc la matière de leur paroi. Elle implique aussi que cette lecture des lignes horizontales que l'on peut suivre des yeux avec l'attention de notre esprit n'est pas séparable de la lecture des bandes de matière horizontales qui enveloppent tous les étages du bâtiment.

Comme à l'étape précédente, on fait un tour du côté de l'architecture mamelouk au Caire, cette fois pour une disposition architecturale que l'on retrouve fréquemment dans les tombeaux des califes édifiés au XV<sup>e</sup> siècle. On va la considérer dans le cas du mausolée du sultan Qaïtbay, construit de 1472 à 1474. Cette disposition consiste en un massif orthogonal sur lequel est posé un autre massif dont les angles sont coupés par un pan en biais qui transforme sa surface en octogone, un massif dont émerge ensuite une coupole qui commence par un haut tambour cylindrique pour se terminer de façon fuselée. Il n'est pas douteux que l'inspiration de ce parti architectural provient de la fontaine pour ablutions située dans la cour de la mosquée Ibn Touloun, également au Caire, telle que reconstruite en 1296 et que les constructeurs des tombeaux des califes connaissaient nécessairement.

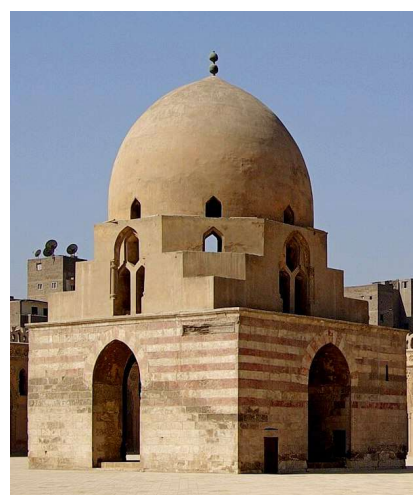


*Ci-contre, détail du Mausolée du sultan Qaïtbay au Caire, Égypte (1472-1474)*

Source de l'image : [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sultan\\_Qaïtbay\\_Complex](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sultan_Qaïtbay_Complex)

*Ci-dessous, la fontaine pour les ablutions dans la cour de la mosquée Ibn Touloun au Caire (1296)*

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosqu%C3%A9e\\_Ibn\\_Touloun](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosqu%C3%A9e_Ibn_Touloun)



La fontaine de la mosquée Ibn Touloun relève d'une étape très antérieure, puisqu'elle correspond à celle que l'on a identifiée comme correspondant à la première Renaissance en Italie, c'est-à-dire que ses effets plastiques principaux sont l'un/multiple et le relié/détaché. Ces effets se lisent très

facilement au niveau intermédiaire de la fontaine grâce aux formes en escalier qui y sont tranchées et qui ont disparu dans le mausolée de Qaïtbay. On peut aussi noter que le tambour circulaire portant la coupole est beaucoup plus allongé dans le cas du mausolée, et bien sûr qu'une décoration recouvrant les surfaces y est désormais présente, sans toutefois qu'elle contrarie en aucune façon les jeux de volumes puisque l'on est dans une filière de civilisation où les formes matérielles dominent celles qui sont spécialement lues par l'esprit.

Si, après quelques modifications, ce jeu de formes a été repris pour le mausolée de Qaïtbay, c'est qu'il convenait à l'expression des effets plastiques du XV<sup>e</sup> siècle mamelouk. Le contraste entre des surfaces très planes (très lisses pour ce qui concerne la surface cylindrique du tambour de la coupole) et des surfaces profondément creusées ou abondamment sculptées, implique évidemment un effet de fait/défait, mais celui-ci concerne aussi la forme d'ensemble, car celle-ci est impossible à saisir globalement du fait de la trop grande hétérogénéité de ses différentes parties : les biais qui rétrécissent la base cubique du massif lui permettent bien de se rapprocher de la dimension plus réduite de la coupole, mais leurs arêtes rectilignes ne préparent nullement leur massif à se prolonger en une forme cylindrique, d'autant qu'il reste un écart non résorbé entre l'octogone final et la circonférence du tambour. Surtout, les espèces de vagues rudement horizontales sculptées sur les surfaces en biais introduisent avec énergie un motif qui ne se marie, ni avec les faces verticales du massif entaillé par leur biais, ni avec la forme du dôme, essentiellement vertical puis doucement arrondi pour finalement s'effiler en fuseau. Globalement, il y a donc une forme puissante qui est faite, mais simultanément elle est comme défaite de l'intérieur à cause de l'incohérence de l'assemblage de ses diverses parties. L'effet d'ensemble/autonomie profite bien sûr de leurs incohérences, puisque ces incohérences génèrent leur autonomie alors qu'ensemble elles forment pourtant un groupe à l'allure très reconnaissable.

Pour ne pas être trop long on n'analysera pas le détail des décorations sculptées sur la maçonnerie, notamment sur la coupole, il suffira de remarquer que ces décorations, y compris les rouleaux creusés sur les surfaces en biais, respectent parfaitement le volume de la matière de la maçonnerie, cela contrairement aux décorations et aux peintures portées par les architectures européennes correspondant à la même étape qui n'hésitaient pas, comme on l'a vu, à défaire les volumes générés par l'architecture. Ici, le contraste entre la matérialité et les dessins sculptés qui captivent notre esprit est plus simple : toute complexité est défaite dans les volumes générés par la matière, et par différence ce sont les formes réalisées à leur surface qui captivent notre esprit en faisant preuve d'une grande complexité dans leurs agencements. Cette différence s'explique encore une fois par la différence de la relation entre ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit dans ces deux filières de civilisation : dans l'Europe de cette époque les deux notions sont bien séparées, et donc capables d'évoluer séparément, fût-ce en se contredisant mutuellement, donc en défaisant mutuellement leurs formes, tandis que dans la filière mamelouke, comme d'ailleurs dans la plupart des filières musulmanes, les deux notions sont toujours collées l'une à l'autre et ne peuvent donc pas évoluer séparément. Comme on l'a vu, la solution alors la plus évidente pour que l'une défasse l'autre sans défaire la forme de celle-ci puisqu'elle la partage est qu'elle fasse preuve d'une très grande complexité pour captiver notre esprit pendant que l'autre défait toute complexité pouvant affecter son aspect matériel.

La mosquée Sélimiyé d'Edirné, en Turquie, construite de 1568 à 1575, est très généralement considérée comme l'aboutissement le plus parfait de l'architecture ottomane. Son architecte en a été Mimar Sinan (vers 1488/1491-1588). Il avait environ 80 ans lorsqu'elle a été mise en chantier et a donc pu profiter à cette occasion de toute l'expérience des mosquées de ce type qu'il avait précédemment construites, telle la mosquée Süleymaniye d'Istanbul <sup>(3)</sup> qu'il a construite de 1550 à 1557.

---

3 [https://en.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCleymaniye\\_Mosque](https://en.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCleymaniye_Mosque)



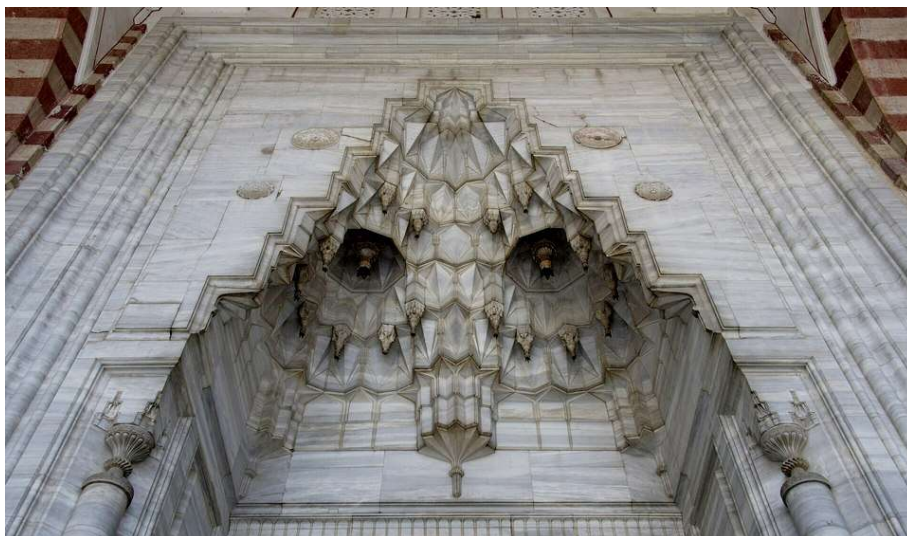
*Sinan : la mosquée Sélimiyé d'Edirné,  
Turquie (1568-1575)*

Source de l'image :  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Views\\_of\\_Selimiye\\_Mosque\\_from\\_some\\_distance](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Views_of_Selimiye_Mosque_from_some_distance)

Le fait/défait peut se lire de plusieurs façons. À l'échelle de l'ensemble du bâtiment, il concerne l'effet de clôture tourné vers le sol que produit l'accumulation de ses coupoles, de ses murs et de ses contreforts, un effet qui est radicalement contredit par le jet des quatre minarets dont l'élan ouvre le bâtiment vers le ciel. L'ouvert/fermé s'associe bien évidemment à cette disposition qui ferme le bâtiment vers le bas et l'ouvre vers le ciel. Si l'on néglige maintenant les minarets pour ne considérer que la masse du bâtiment, l'effet de clôture produit par les coupoles se répète à de nombreuses reprises, depuis les petites coupoles périphériques jusqu'à la grande coupole sommitale, mais il est défait à l'endroit des murs verticaux dans lesquels s'ouvrent les vitrages. Là aussi cette disposition profite à l'effet d'ouvert/fermé, puisque le centre de la matière du bâtiment semble comme mis à nu à l'endroit des murs vitrés, et donc ouvert à ces endroits, tandis qu'il est bien enfermé aux endroits des coupoles. De leur côté les minarets produisent du fait/défait en eux-mêmes puisque, à plusieurs reprises, les trajets verticaux qu'ils font de manière très déterminée sont cassés, et donc défaits, à l'endroit des balcons qui les recourent. Et si l'on dit que le tracé dessiné par ces minarets est ouvert puisqu'il va depuis leur base jusqu'à la pointe de leur flèche, ce tracé est également fermé à l'endroit de chaque obstacle à sa lecture que produit la présence de l'un de ces balcons. Cette disposition implique aussi un effet de ça se/sans se suivre : toutes les sections de chaque minaret se suivent les unes les autres pour réaliser ensemble un même trajet, mais elles ne se suivent pas puisque des balcons les séparent.

L'effet d'ensemble/autonomie intervient également de plusieurs façons. Le massif principal du bâtiment et les minarets produisent globalement un effet de contraste, lequel contraste est un effet que ce massif et les minarets font ensemble mais dans lequel ils jouent des effets autonomes puisqu'ils sont contradictoires. Tous les minarets se coordonnent pour faire ensemble un effet collectif de jets verticaux, mais dans cet effet chacun reste bien autonome puisqu'il est bien écarté des autres. Ce qui vaut aussi pour les effets de calottes sphériques produits par les coupoles, puisque toutes font ensemble le même effet mais qu'elles le font en étant bien détachées les unes des autres, et en le faisant d'ailleurs selon des échelles bien autonomes les unes des autres.

Comme on l'a vu, l'effet d'ouvert/fermé spécifique à la matière concerne la masse principale du bâtiment tandis que le ça se suit/sans se suivre correspondant à ce qui captive notre esprit est porté par les tracés des minarets, mais on peut aussi y ajouter les courbes des arcs au-dessus des vitrages et celles des coupoles qui s'intercalent ici ou là dans la masse construite. Comme le veut la particularité de cette filière de civilisation, il n'est donc pas possible de saisir ce qui intéresse l'esprit sans saisir simultanément ce qui relève de l'effet de matière, ces deux notions étant, comme on l'a déjà dit, comme collées l'une à l'autre.



*Sinan : la mosquée Sélimiyé d'Edirné, détail des muqarnas du portail entre la cour et la salle de prière (1568-1575)*

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosque\\_Selimiye](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosque_Selimiye)

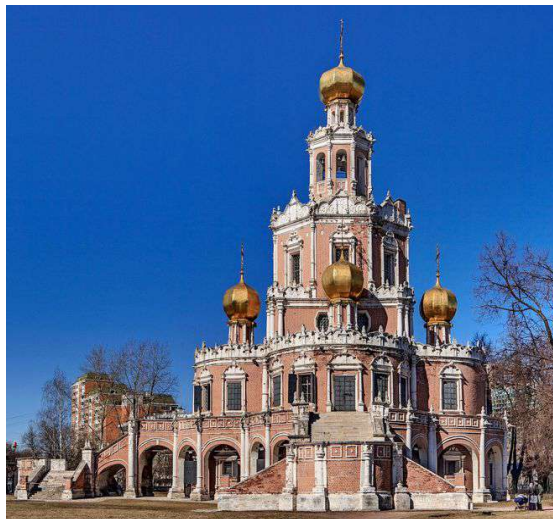
Dans cette même mosquée Sélimiyé d'Edirné, la porte monumentale qui relie la cour à la salle de prière est surmontée de ce motif de muqarnas très remarquable. Dans la mosquée Ütch Chereféli (ou Üç Şerefeli), également à Edirné mais construite beaucoup plus tôt que celle de Sinan, puisque de 1438 à 1447, on retrouve le même motif <sup>(4)</sup>. Comme on le retrouve aussi dans plusieurs mosquées construites à des dates intermédiaires, on peut le considérer comme une signature de l'étape de l'architecture ottomane que nous envisageons actuellement.

L'effet de fait/défait s'y discerne de plusieurs manières. D'abord, on peut relever que toute la complexité de l'articulation des formes qui est faite dans la partie sculptée est défait dans son entourage dont la surface est très plane. Ensuite, pour ce qui concerne la forme sculptée en muqarnas, on relève que son organisation en cône convexe à la pointe tournée vers le bas défait l'organisation générale de la niche qui l'abrite qui, pour sa part, a une forme de cône concave orienté en sens inverse, une forme qui est elle-même creusée par deux cônes dont la pointe se dirige vers le haut et dont le creux de chacun est défait par la présence d'un cône plein doré plus petit dont la pointe se dirige vers le bas. L'effet d'ensemble/autonomie utilise les mêmes contrastes, puisque l'effet de cône repris par toutes ces formes se trouve ainsi correspondre à un effet d'ensemble, mais aussi à des effets autonomes puisque les formes coniques sont parfois convexes et parfois concaves, parfois la pointe dirigée vers le haut et parfois dirigées vers le bas, parfois à l'échelle globale de la niche sculptée, parfois à des échelles moyennes, et parfois à des échelles beaucoup plus petites lorsqu'il s'agit des petites formes en pointe qui sont suspendues sous une partie des muqarnas.

Globalement, on a affaire à des creux de la matière et à des reliefs de la matière qui se font donc écho en se défaisant mutuellement, mais ce qui captive notre esprit est essentiellement le détail compliqué de la découpe de la niche, du feston des tracés séparant les divers muqarnas, de la complexe relation entre les petites surfaces triangulaires pointes en bas, les muqarnas plus développés en largeur, ceux plus allongés verticalement, et les petites formes suspendues qui s'accrochent en cercle sous la surface des muqarnas. Et comme le déchiffrement de ces multiples

4 [https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7\\_%C5%9Eerefeli\\_Mosque#/media/File:Edirne\\_\(15279504990\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7_%C5%9Eerefeli_Mosque#/media/File:Edirne_(15279504990).jpg)

formes de petite échelle qui captivent notre esprit ne peut se faire sans saisir simultanément la présence dominante des creux et des pleins de la matière qui les porte, encore une fois on doit conclure que l'effet de matière et ce qui captive notre esprit sont ici inséparables, impossibles à considérer séparément. Et encore une fois aussi, on doit conclure que les effets qui captivent notre esprit sont subordonnés, dans cette filière de civilisation, à l'organisation de la matière.



*L'église de l'Intercession-de-la-Vierge de Fili, à Moscou, Russie (1690-1694)*

Source de l'image : [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Church\\_of\\_the\\_Protection\\_of\\_the\\_Heotokos\\_in\\_Fili?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Church_of_the_Protection_of_the_Heotokos_in_Fili?uselang=fr)

Pour finir ce chapitre, nous retrouvons la filière orthodoxe en Russie, une filière dont on a déjà dit qu'elle donne la primauté à la matière sur l'esprit, mais que ces deux notions y sont bien détachées l'une de l'autre par différence aux filières que l'on vient d'envisager.

L'église de l'Intercession-de-la-Vierge de Fili, à Moscou, n'est pas sans rappeler l'architecture rococo occidentale, mais en fait elle lui est antérieure puisqu'elle a été construite entre 1690 et 1694. Son style a été qualifié de baroque Narychkine, par référence au boyard Lev Narychkine qui l'a financée, ou encore de baroque moscovite, mais ici nous aurions plutôt tendance à le qualifier de rococo moscovite précoce. Son architecte n'est pas connu, elle a été dégradée à plusieurs reprises et profondément restaurée à partir de 1955. Il semble que sa couleur originale était bleu pâle plutôt que rosé.

Les formes qui y suscitent spécialement l'intérêt de notre esprit sont les coupes dorées et les diverses décorations blanches qui forment des bandeaux ceinturant chacune des terrasses des étages. La présence de ces décors se soumet strictement à l'articulation des masses matérielles du bâtiment, car les coupes dorées surmontent systématiquement l'axe des affirmations convexes du bâtiment, et car les bandeaux blancs apparaissent systématiquement aux endroits où la matière connaît des retraits. Cela correspond à la primauté accordée à la matière sur l'esprit dans cette civilisation, tandis que la facilité avec laquelle on peut séparer ces deux aspects malgré leur imbrication très poussée reflète l'indépendance de ces deux notions dans cette même civilisation. Comme on l'avait remarqué pour l'architecture italienne, ici c'est ce qui relève de l'esprit qui fait la régularité tandis que ce sont les formes de la matière qui défont la régularité : au rez-de-chaussée la matière se raccorde au sol par divers escaliers et se laisse traverser par de multiples arcades contiguës entre elles, au premier étage elle dessine des volumes arrondis convexes, à l'étage suivant elle dessine de légers creux concaves, à l'étage suivant elle abandonne complètement tout aspect arrondi en revenant au convexe, et à l'étage encore suivant elle marque une réduction de taille très prononcée tout en se montrant très ajourée. L'effet d'ensemble/autonomie profite évidemment de ces transformations successives qui donnent une forte autonomie visuelle à chaque étage tandis que, tous ensemble, ils génèrent un effet de pyramide très évident.



*Le pogost de l'île de Kiji sur le lac Onega.  
À droite, l'église de la Transfiguration du Seigneur (1711-1714)  
À gauche, l'église de l'Intercession de la Mère de Dieu (1764)*

Source de l'image :  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kizhi\\_Pogost?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kizhi_Pogost?uselang=fr)

Sur l'île de Kiji du lac Onega, deux églises construites en bois au XVIII<sup>e</sup> siècle forment un ensemble architectural remarquable. Nous allons nous intéresser à l'église de la Transfiguration du Seigneur qui occupe la partie droite de la photographie, construite entre 1711 et 1714.

La séparation entre les formes dont la complexité captive notre esprit et les formes qui font principalement valoir leur volume matériel retrouve ici la très ancienne organisation des églises de la filière orthodoxe : les coupes et les profils de coupole schématiques sont dans la partie haute du bâtiment, tandis que sa partie basse ne montre que de simples surfaces planes valorisant seulement leur matériau de construction, en l'occurrence des clins de bois horizontaux et des poutres verticales ayant peut-être une fonction de raidisseurs. Cette séparation visuelle très facile à déceler correspond à l'indépendance des notions de matière et d'esprit dans cette filière de civilisation, et elle est d'autant plus affirmée ici que l'on est à la dernière étape du cycle visant à les différencier.

Comme dans l'église de l'Intercession-de-la-Vierge de Fili, la prééminence de la matérialité se manifeste par le strict respect des bourgeonnements de coupes en forme de bulbes aux alignements que leur impose la disposition de la masse du bâtiment : des avancées rayonnantes avec des décalages en retrait à mesure de l'ascension des coupes, et la suppression de ces coupes dans les creux concaves qui ne disposent pas le volume en avancée.

L'effet de fait/défait joue à fond sur le contraste entre l'extrême complexité des coupes et la simplicité nue des surfaces qui font seulement valoir leur simple matériau, mais il joue aussi à l'intérieur même des formes complexes qui captivent notre esprit, puisque nous est aussi proposé le contraste entre, d'une part des formes de bulbes portées par des cylindres qui tournent verticalement autour de leur axe de symétrie, d'autre part des formes en tubes horizontaux qui ne sont générées que par la translation horizontale du profil des bulbes tout en étant raccordés de chaque côté à une amorce de toiture. En partie basse du bâtiment, ces tubes ne laissent voir que leurs tranches, lesquelles semblent ainsi ne correspondre qu'à une espèce de coupole dont la volumétrie est complètement défectueuse.

Le contraste entre « vraie coupole » et « coupole tubulaire » profite également à l'effet d'ensemble/autonomie, puisque l'effet de coupole est un effet d'ensemble tandis que sa variante tubulaire, la plupart du temps accompagnée d'une espèce de bavette en pente, en est un dérivé ayant une forme très autonome de celle des vraies coupes. Cet effet correspond également à l'allure d'ensemble générée par le rassemblement des multiples formes qui cohabitent dans ce bâtiment :

cette allure d'ensemble est pyramidale, mais les coupoles et les parties de toiture en tube sont suffisamment séparées pour que l'on puisse ressentir l'autonomie de chacune, d'autant que celles du haut s'organisent en couronnes horizontales successives, que celles situées plus bas forment des alignements en biais, que celle située tout en haut a une dimension très différente de celle des autres, et que la partie basse du bâtiment fait également preuve d'autonomie puisqu'elle ne montre aucune forme en coupole mais seulement des planches horizontales et des poteaux verticaux.

Christian RICORDEAU

Dernière mise à jour : *5 janvier 2026*