

# Chapitre 1

## Architecture de la première renaissance

### C/

## premier gothique tardif

La première renaissance correspond approximativement au XV<sup>e</sup> siècle. Pour l'essentiel, elle concerne l'Italie, et usuellement il est dit qu'elle consiste à redécouvrir et réinvestir les formes architecturales de l'Antiquité qui aurait correspondu à une sorte d'apogée. Plus au nord, spécialement en France, en Allemagne, en Grande-Bretagne et dans les pays de l'Europe de l'Est, à la même époque se perpétue l'usage de formes gothiques, renouvelées dans un style usuellement dit « flamboyant », mais que nous préférons dénommer « tardif » car beaucoup de ses expressions n'évoquent aucunement des formes de flammes. Usuellement aussi, cet emploi prolongé de formes gothiques est méprisé, considéré comme un conservatisme attardé face au nouveau, principalement en Italie, de l'architecture « à l'antique ». On essaiera de montrer que le gothique tardif n'est pas moins inventif et pertinent que l'architecture renaissance italienne, et que les deux manifestent, en fait, une même préoccupation.

Comme indiqué dans le préambule, la préoccupation de l'époque était de commencer à contraster ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit, et l'on verra que la différence entre l'Europe du Sud et l'Europe du Nord provient de ce que l'architecture renaissance italienne privilégie l'expression d'un conflit brutal entre les notions de matière et d'esprit, tandis que, pour sa part, l'architecture gothique tardive privilégie une expression autonome de chacune des deux notions. Ces deux attitudes distinctes ne correspondent en fait qu'à des préférences liées aux habitudes régionales et ne sont pas exclusives, ce qui explique que des échanges ont pu avoir lieu entre les deux styles d'architecture.

On a parlé d'architecture renaissance et d'architecture gothique tardive, mais chacun de ces deux styles se divise en deux époques successives, la première, qui correspond approximativement au XV<sup>e</sup> siècle, la seconde au XVI<sup>e</sup> siècle, sans bien entendu que leur coupure temporelle ne soit absolument nette et précise. Ce chapitre 1 va être consacré à l'époque recouvrant le XV<sup>e</sup> siècle, étant précisé que si les différences avec le siècle suivant ne sont pas habituellement soulignées pour ce qui concerne l'architecture gothique, cette coupure est très bien repérée en revanche pour l'Italie, puisque l'on y parle de Première Renaissance ou de Quattrocento pour le XV<sup>e</sup> siècle, et de Haute Renaissance ou de Cinquecento pour le siècle suivant, lequel est aussi parfois qualifié de maniériste. On proposera un découpage similaire pour le gothique des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, en distinguant un Premier Gothique Tardif et un Second Gothique Tardif.

On ne cherchera pas à faire un large recensement des bâtiments des époques concernées, analysant plutôt pour chacune quelques bâtiments spécialement représentatifs, et si certains sont célèbres ce ne sera pas une règle, le critère étant plutôt leur intérêt « pédagogique ».

La façade sur rue du palais Rucellai de Florence a été conçue entre 1446 et 1451 par l'architecte Leon Battista Alberti (1404-1472). Dans un même plan vertical s'imbriquent et se confrontent deux techniques différentes de mise en œuvre de la matière : l'une qui est celle d'un mur continu en pierres assemblées par assises horizontales successives, l'autre qui est celle de portiques à l'antique embrassant d'un coup toute la hauteur d'un étage, étant toutefois précisé que, à la différence de l'architecture antique, il ne s'agit pas de colonnes portant de vrais entablements, seulement de pilastres en trompe-l'œil puisque réalisés eux-mêmes en pierre de taille et que leur continuité verticale est seulement suggérée par le dessin des joints.



*Alberti : façade sur rue du palais Rucellai de Florence, Italie (1446-1451)*

Source de l'image : <http://myitarch161.blogspot.com/2016/12/palazzo-rucellai-florence-italy-1446.html>

Dans cette architecture, une mise en œuvre qui peut sembler « purement matérielle », puisqu'elle consiste à simplement empiler des pierres, s'imbrique donc avec une mise en œuvre par pilastres et entablements qui évoque l'Antiquité et fait appel à la mémoire historique qui est l'un des attributs de l'esprit. Comme annoncé, les deux notions s'affrontent ici directement de façon très conflictuelle, puisqu'elles se superposent sur la même surface en s'annihilant mutuellement : les pilastres font croire qu'ils portent les entablements, mais la présence des pierres empilées en lits superposés montre qu'il n'en est rien, et inversement les lits de pierre montent jusqu'aux architraves et font ainsi supposer qu'ils les soutiennent, mais la présence des pilastres veut nous suggérer qu'il n'en est rien. Si l'on met de côté cette confrontation de techniques et que l'on s'attache aux effets plastiques qui en résultent, on constate que cette séparation des deux techniques se double d'une séparation des effets visuels. Pour ce qui la concerne, la surface en pierres de taille de grandes dimensions met en valeur ce matériau et suggère que l'intérieur du bâtiment est protégé par une solide masse matérielle continue et compacte, et pour sa part la technique des pilastres portant des entablements utilise un système croisé de formes linéaires verticales et horizontales qu'il est facile de lire « du bout des yeux », et donc seulement avec l'attention de son esprit, sans pour cela avoir besoin de simuler dans notre corps l'effet de la pesanteur matérielle comme cela est requis pour lire la massivité de la surface en pierres appareillées. Dans cette lecture purement linéaire et seulement du bout des yeux, on peut inclure la lecture des colonnes verticales qui séparent les baies jumelées, ainsi que la lecture des traits horizontaux que dessinent les linteaux soutenant les oculi en demi-cercle. Certes, à cette époque la réalité de l'architecture antique grecque ou romaine était encore très mal

connue, car pour beaucoup encore sous les décombres ou cachée par des amoncellements de terres, ce qui limitait les architectes souhaitant s'en inspirer, mais il n'est pas exagéré de dire qu'ils n'en ont retenu que l'emploi des ordres pour remplacer les détails de l'architecture gothique précédente. Ainsi, le mélange conflictuel, dans le même plan de façade, d'une architecture par lits de pierre et d'une architecture par portiques, n'existe nulle part dans l'architecture antique, c'est là totalement une invention de la renaissance italienne et non pas une réplique de l'antiquité, ce que l'on peut d'ailleurs dire pour toute la renaissance italienne.

Après cet exemple de la première renaissance italienne, pour le premier gothique tardif on donne un exemple de palais construit en France à la même époque, celui de Jacques Cœur à Bourges, construit de 1443 à 1451 et conçu par les architectes Pierre Jobert et Jacquelin Collet.

Cette construction est qualifiée de « gothique » sur la base du style de ses décorations qui utilisent des ogives d'où sortent des crochets figurant des plantes ainsi que des quadrilobes ou des formes en flammes, un style tout à fait similaire aux motifs utilisés dans les églises gothiques de la même époque. La notion de matière y est portée par la technique en pierre de taille massive et continue, tandis que pour sa part notre esprit est captivé par les lignes et les motifs décoratifs en surface de cette maçonnerie ou formant des acrotères ajourés en bas de la toiture.



*La façade sur rue du palais de Jacques Cœur à Bourges, France (1443-1451)*

Source de l'image : <https://www.bourgesbertourisme.com/destination-bourges/best-of/le-palais-jacques-coeur/>

Dans l'exemple italien précédent, ce qui fait effet de matière et ce qui requiert spécialement une lecture par l'esprit avec simultanément un rappel de l'architecture à l'antique faisant appel à la mémoire de l'esprit étaient en conflit direct puisqu'ils se concurrençaient pour occuper la même surface : le mode constructif par pilastres et entablements y contrariait la continuité de la construction en grandes pierres massives valorisant les capacités de la matière, et en retour celle-ci niait la prétention de l'autre à enjamber de grandes distances libres entre piliers. Comme pour le bâtiment italien, ici l'architecture met en scène une confrontation entre l'effet de matière et des formes dont le dessin usant de formes consacrées par l'histoire intéresse spécialement notre esprit, mais, par différence, la matière des murs massifs et les décorations qui animent sa surface ou qui la bordent ne sont nullement en conflit : ces deux aspects s'accompagnent paisiblement, chacun jouant son rôle propre, soit de paroi matérielle portante, soit d'animation décorative de cette paroi captivant notre esprit. À la place du conflit entre les deux notions du palais Rucellai, cette fois on trouve donc seulement l'exposition de deux fonctions autonomes confrontées l'une à l'autre puisque portées par des formes accolées l'une à l'autre.

Pour une autre comparaison, retour à la première renaissance italienne avec un autre bâtiment célèbre, le palais Strozzi à Florence, commencé en 1489 par l'architecte Benedetto da Maiano (1442-1498) et achevé en 1504 par l'architecte Simone del Pollaiuolo (1457-1508).

Comme au palais Rucellai, les façades sur rues sont marquées par des joints creux profonds qui soulignent la matérialité de leurs pierres, ici accentuée par leur forme en bossage, un style qui est appelé « bugnato ». Comme l'appareillage de grosses pierres en bossages envahit uniformément les façades, il s'ensuit un effet matériel de massivité produit par le volume global de ce cube bâti. Principalement, cet effet est concurrencé par la présence des bandeaux horizontaux saillants qui séparent les étages et par celle de la corniche horizontale qui débord nettement du haut de la façade. À la différence du palais Rucellai, ici ce ne sont pas deux techniques de construction qui sont en conflit sur une même surface, mais une lecture globale de la massivité matérielle du volume bâti et une lecture par notre esprit des violentes horizontales qui tranchent ce volume, une lecture à laquelle s'ajoute, fenêtre par fenêtre, celle des tracés plus fins de leurs jambages, de leurs arcs hiérarchisés et de leurs linteaux horizontaux. Et si l'attention de notre esprit permet de commodément suivre ces lignes des yeux, il n'est pas envisageable qu'il puisse déchiffrer de la même façon les innombrables grosses pierres qui s'accablent les unes aux autres pour construire la solidité du bâtiment : nous percevons cette massivité et cette solidité matérielle globale du bâtiment en ressentant l'effet de la pesanteur dans notre propre corps matériel, pas avec l'attention visuelle soutenue de notre esprit.

Puisqu'elles s'intercalent sur la surface occupée par les pierres massives et qu'elles interrompent la lecture suggérée de sa continuité horizontale et verticale, les lignes lues par l'esprit du bout des yeux sont nécessairement en conflit avec elle puisqu'elles la contrarient, et bien qu'elles correspondent à une lecture bien distincte de celle de cette continuité matérielle, elles ne correspondent pas pour autant à une lecture autonome puisqu'elles ne génèrent pas un réseau continu que l'on pourrait considérer séparément de son imbrication à l'intérieur de la masse des grosses pierres.



*Façades sur rue du palais Strozzi à Florence, Italie (1489-1504)*

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais\\_Strozzi](https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_Strozzi)

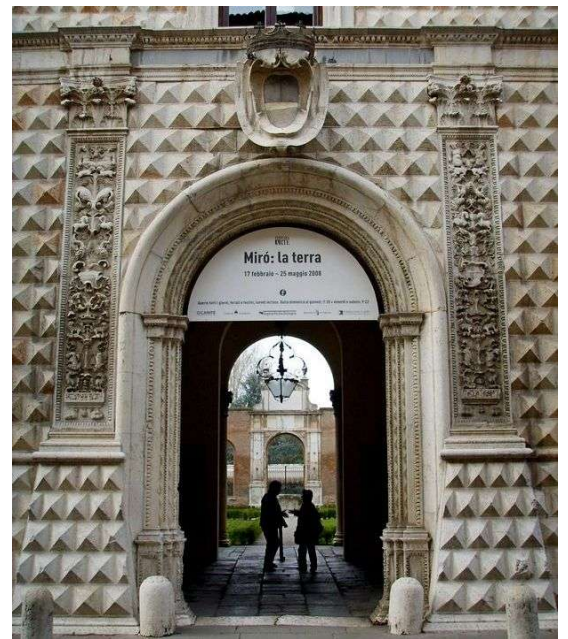
Quant aux linteaux en pierres rayonnantes, ils forment un registre à part puisqu'ils relèvent des deux effets : comme les pierres horizontales ils évoquent la solidité matérielle massive du bâtiment et son mode de construction, mais, par leur violent effet géométrique rayonnant à partir de chacune des baies, ils captent l'intérêt de notre esprit tout en contrariant la régularité horizontale des assises de pierres.

Autre bâtiment italien dont le principe de l'architecture est très similaire : le Palais des diamants à Ferrare, construit en 1492 et dont l'architecte est Biagio Rossetti (vers 1447-1516). Comme l'indique le nom de ce palais, ses bossages sont parfaitement réguliers et ils ont la forme de diamants. Cette fois aussi, le volume d'ensemble bien net du bâtiment est découpé par un bandeau horizontal continu et bordé par une corniche très saillante, et nous lisons ces deux lignes horizontales en les suivant des yeux avec toute l'attention de notre esprit. Quant aux pierres sculptées en diamants, elles sont beaucoup trop nombreuses pour que l'on puisse les lire isolément, nous sommes seulement sensibles à l'effet de massivité d'ensemble que produit leur matérialité.



Biagio Rossetti : le Palais des diamants à Ferrare, Italie (1492), vue extérieure d'ensemble et détail de l'entrée

Sources images : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_dei\\_Diamanti](https://fr.wikipedia.org/wiki/Palazzo_dei_Diamanti)



Pour maintenant comparer avec des bâtiments plus nordiques, d'abord la façade de la cathédrale Saint Gatien à Tours, dont on écartera les tours et ses clochers qui datent du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette façade a été réalisée par un placage sculpté entre 1427 et 1488 par-dessus une maçonnerie de quelques siècles plus ancienne. Entre 1431 et 1453, l'intervention de l'architecte Jean de Dampmartin y a été décisive, après sa mort en 1454 c'est Jean Papin qu'il avait formé qui lui a succédé. On peut trouver des analogues à ce type de façade, par exemple dans celle de la cathédrale Saint-Étienne de Toul (1460 à 1496) <sup>(1)</sup> dessinée par Tristan de Hattonchâtel, dans le bas de celle de la cathédrale de Nantes (1434 à 1498) <sup>(2)</sup> sur laquelle est principalement intervenu l'architecte Mathurin Rodier (vers 1410 à vers 1484), ou au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle dans la partie basse de la façade de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Troyes (1506 à 1519) <sup>(3)</sup> conçue par l'architecte Martin Chambiges (vers 1460-1532).

Bien entendu, c'est la massivité continue du massif porteur et de ses contreforts qui donne à cette façade sa présence matérielle, massif et contreforts que l'on sent partout présents sous son habillage

1 - [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Toul\\_Cathedral\\_03.JPG](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Toul_Cathedral_03.JPG)

2 - [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Nantes\\_cathedrale.JPG](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Nantes_cathedrale.JPG)

3 - [https://www.wikiwand.com/fr/Fichier:Cath%C3%A9drale\\_Saint-Pierre-et-Saint-Paul,\\_Troyes,\\_West\\_view\\_20140509\\_1.jpg](https://www.wikiwand.com/fr/Fichier:Cath%C3%A9drale_Saint-Pierre-et-Saint-Paul,_Troyes,_West_view_20140509_1.jpg)

sculpté et dont la surface lisse affleure en maints endroits au-dessus des portails, soit complètement dégagée, soit seulement rayée par de minces filets verticaux. Quant à notre esprit, c'est la dentelle abondamment sculptée à l'avant de cette construction massive qui le captive.



*Façade ouest de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, France (entre 1430 et 1470, rose de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, les tours et ses clochers sont du début du XVI<sup>e</sup> siècle)*

Source de l'image : <https://www.flickr.com/photos/32215553@N02/3651233863/>  
(auteur : Larsen Deld)

Dans la façade du palais de Jacques Cœur, les fins graphismes en relief lus par notre esprit ne gênaient absolument pas la lecture des surfaces en pierre nue. Ici, la maçonnerie est parfois largement cachée par la dentelle sculptée à sa surface, mais cela ne génère pas pour autant un conflit entre la lecture de la masse de la maçonnerie et celle des graphismes sculptés, car les plans de ces graphismes accompagnent systématiquement les plans de la maçonnerie, si bien qu'il suffit de considérer la dentelle sculptée pour savoir où se trouve la maçonnerie, et donc quelle est sa forme, sans avoir besoin de la lire pour elle-même pour ressentir l'effet de masse matérielle portante qui lui correspond.

En style très proche de celui de la façade de la cathédrale de Tours, mais cette fois pour un bâtiment communal à vocation non religieuse, l'hôtel de ville de Louvain, en Belgique, dont l'aile qui emprunte au vocabulaire gothique de l'époque a été construite de 1448 à 1469 par l'architecte brabançon Mathieu de Layens (mort en 1483).

La forte densité des sculptures qui captent l'intérêt de notre esprit cache beaucoup de la masse matérielle du mur en pierre qui les porte, mais sa surface lisse est suffisamment visible pour que l'on soit conscient de sa présence autonome. Une présence qui est ressentie aussi régulière sous la surface sculptée qu'est régulière la répartition des sculptures, pour partie des personnages, pour partie des pinacles et de minces flèches, et pour partie de grandes et de petites arcades. Indépendamment de ce que l'on voit de la surface en pierre de la façade, l'allure très massive du bâtiment suffit d'ailleurs pour nous faire percevoir la lourde présence de la pierre qui donne forme à son volume. Si les tourelles d'angle et leurs nombreuses divisions horizontales rappellent fortement l'habillage des contreforts de la cathédrale de Tours, la multiplicité et la densité régulière des divisions de la partie principale des façades font davantage penser, quant à elles, à l'uniformité des divisions en multiples pierres bien distinctes les unes des autres que l'on trouve au palais Strozzi, les unités répétées ayant toutefois une bien plus grande dimension.



L'hôtel de ville de Louvain, Belgique (1448 à 1469), vue d'ensemble et détail de la façade principale

Sources images : [https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BAtel\\_de\\_ville\\_de\\_Louvain](https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%BAtel_de_ville_de_Louvain)



Dans toutes les façades du XV<sup>e</sup> siècle envisagées, toujours nous avons trouvé l'organisation d'un contraste entre des dispositions qui soulignent la matérialité massive du bâtiment et des dispositions qui attirent l'intérêt de notre esprit ou qui le captivent : c'est ce qu'il y a de commun entre l'architecture de la première renaissance italienne et l'architecture du premier gothique tardif, et qui vaudra de la même façon aux siècles suivants. Comme annoncé, dans les exemples italiens nous avons vu que ces dispositions contrastées sont en conflit violent, et dans les exemples plus nordiques qu'elles correspondent à des dispositions suffisamment autonomes l'une de l'autre pour que la lecture de l'une ne soulève pas une contradiction constructive ou qu'elle ne génère pas un conflit visuel essentiel avec la lecture de l'autre. Cette différence d'expression entre sud et nord de l'Europe mérite d'être soulignée, mais dans les deux cas les mêmes effets sont à l'œuvre.

Dans le chapitre de préambule, on avait annoncé l'existence de deux effets principaux à chaque étape de l'évolution de l'art et de l'architecture. Au XV<sup>e</sup> siècle, nous appellerons « relié/détaché » le premier de ces effets, car ces deux termes résument le conflit visuel auquel il correspond. On remarque que ces deux termes sont contradictoires puisque, si deux choses sont détachées l'une de l'autre, elles ne peuvent pas être en même temps reliées l'une à l'autre. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer la raison de cette particularité, mais sachez que le caractère contradictoire des deux aspects impliqués sera systématique, même et si nous ne le soulignerons pas à chaque nouvelle présentation de l'un des effets plastiques rencontrés (4).

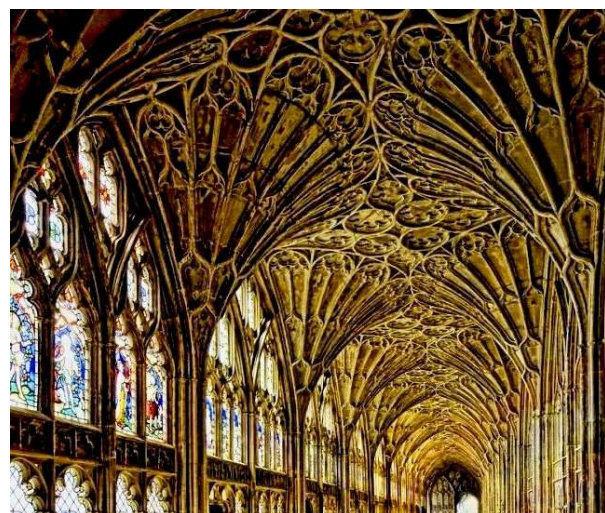
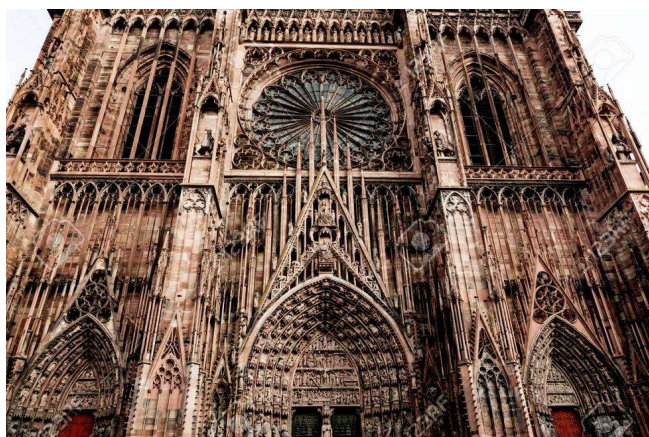
Relié/détaché est un effet qui consiste à relier ensemble des lignes ou des surfaces tout en générant un effet par lequel ces lignes ou ces surfaces se détachent les unes des autres. C'est ce que l'on peut voir dans le palais Rucellai de Florence où les joints en creux ménagés en surface de la maçonnerie génèrent un réseau qui relie en continu l'ensemble de la surface, alors que simultanément le dessin de ce réseau détache visuellement des pilastres verticaux, des bandeaux d'étages horizontaux, des arcades rayonnantes ou les carrés des ouvertures du niveau bas. Dans le palais Strozzi, de la même

---

4- Qui voudra aller plus loin trouvera une explication du caractère paradoxal de chacun des effets plastiques au chapitre 19.3.1. de l'adresse Internet : [https://www.quatuor.org/essai\\_sur\\_l\\_art/48-Tome5-19.html](https://www.quatuor.org/essai_sur_l_art/48-Tome5-19.html)

façon des joints creux, cette fois très profonds, relie l'ensemble de la surface, mais ici ce sont les rectangles individuels de chacune des pierres qui se détachent visuellement, cela tandis que les très saillants bandeaux horizontaux relient l'ensemble de la façade tout en détachant très nettement les étages les uns des autres. Dans le Palais des diamants de Ferrare, toutes les pierres se relient par accolements directs les unes aux autres, et c'est leur forme en pointe de diamant qui les détachent visuellement les unes des autres.

Le même type d'effet se retrouve dans les exemples gothiques que l'on a envisagés. Ainsi, sur la façade du palais de Jacques Cœur à Bourges, les moulures en relief se croisent et se relient les unes aux autres dans un réseau orthogonal, cela tout en se détachant visuellement à la surface de la maçonnerie plane. À la cathédrale de Tours, les gâbles au-dessus des portails sont formés par un réseau de lignes horizontales, obliques et en ogive, des lignes qui se relient sur une même surface où elles se croisent ou se tangentent tout en générant ensemble la forme très particulière de ces gâbles qui se détachent globalement dans notre perception, tandis que dans le même temps chacune de ces lignes horizontales, obliques et en ogive, se détache individuellement dans notre perception. À l'hôtel de ville de Louvain, des bandeaux horizontaux séparent verticalement les étages tout en reliant en continu toutes les longueurs de façade et de pignon, verticalement des groupes de pinacles forment des continuités desquelles se détachent visuellement les statues de personnages, et les saillies verticales qui surmontent les excroissances des angles et les sommets de ses pignons sont formées d'étages fortement reliés par leur situation sur un même axe vertical mais radicalement détachés les uns des autres par les saillies de leurs espèces de balcons.



*Ci-dessus, façade de la cathédrale de Strasbourg, France (mur rideau en 1<sup>er</sup> plan de la toute fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIV<sup>e</sup>) - À droite, voûte en éventail du cloître de la cathédrale de Gloucester, Angleterre (1351/1377)*

Sources des images : [https://fr.123rf.com/photo\\_76049112\\_fa%C3%A7ade-du-barrage-notre-dame-de-strasbourg-%C3%A0-strasbourg-france.html](https://fr.123rf.com/photo_76049112_fa%C3%A7ade-du-barrage-notre-dame-de-strasbourg-%C3%A0-strasbourg-france.html) et <https://www.pinterest.fr/pin/311452130466334681/?ip=true>

Pour les pays situés au nord de l'Italie, le recouvrement par un réseau décoratif de l'ensemble de la surface d'une maçonnerie dont on perçoit la présence sous-jacente sans pouvoir vraiment l'observer « à nu », comme à la cathédrale de Tours ou à l'hôtel de ville de Louvain, n'est pas une nouveauté. C'est ce type de disposition que l'on observe en effet à la façade de la cathédrale de Strasbourg, à la toute fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIV<sup>e</sup>, mais aussi entre 1351 et 1377 à la cathédrale de Gloucester, en Angleterre, dans les voûtes dites « en éventail » de son cloître. S'il s'agit de deux dispositions très différentes quant à leur apparence, sur le fond, il s'agit du même principe, celui d'un fin réseau sculpté qui accompagne en continuité la matérialité de la surface d'arrière-plan, que ce soit une façade ou que ce soit des voûtes, car il se trouve qu'au XIV<sup>e</sup> siècle déjà on trouvait dans l'architecture des effets de relié/détaché. À la cathédrale de Strasbourg, c'est un réseau essentiellement vertical qui se détache à quelque distance en avant de la maçonnerie, à Gloucester, cette fois ce sont des dessins de lancettes et d'oculus qui se détachent les uns des autres tout en se reliant mutuellement et en se reliant à la voûte sur laquelle ils se plaquent, et à plus grande échelle

ce sont les éventails des voûtes qui se détachent les uns des autres en s'arrimant chacun à un pilier particulier et en se reliant mutuellement dans une trame sculptée parfaitement continue. En Italie, du fait du choix de faire subitement « renaître » l'architecture de l'Antiquité, la rupture avec les édifices du XIV<sup>e</sup> siècle ne permet pas de repérer aussi aisément la continuité avec l'architecture précédant la renaissance du XV<sup>e</sup> siècle.

Le second effet principal de cette étape de l'architecture est moins fondamental à considérer, car on peut le trouver souvent dans une architecture sans qu'il y soit très significatif, il est donc peu caractéristique de l'architecture du XV<sup>e</sup> siècle européen. Il n'en reste pas moins qu'on le trouve systématiquement dans cette architecture et qu'il mérite donc qu'on l'y envisage. Ce second effet est celui du « un/multiple », c'est-à-dire qu'il procure simultanément un effet d'unité et un effet de fractionnement en de multiples parties.

Dans la façade du palais Rucellai, l'effet d'unité est obtenu par la répétition régulière, verticalement et horizontalement, des mêmes éléments d'architecture, mais en même temps on y trouve sa division fondamentale en deux registres imbriqués, l'un qui additionne les grosses pierres et l'autre qui use de pilastres et d'architraves. Chacun de ces registres use d'ailleurs de multiples répétitions d'éléments identiques, et donc de multiples fois la même unité élémentaire, qu'il s'agisse de pierres individuellement cernées par un joint, de pilastres, d'entablements, de baies jumelées sous une arcade, de multiples pierres rayonnantes, ou de multiples ouvertures carrées au niveau bas. Au palais Strozzi, c'est le volume global du bâtiment qui affirme sa parfaite unité cubique tout en étant franchement divisé en trois étages superposés par ses très saillantes corniches, tandis qu'est aussi très manifeste son fractionnement en une multitude de pierres bien isolément cernées, et la répétition de ses multiples baies d'un modèle unique à chacun de ses étages. Dans le Palais des diamants de Ferrare, c'est de façon encore plus évidente que les reliefs de pierres taillées en pointe de diamant forment un tapis uniforme, et donc unifié, fractionné en une multitude de pyramides individuelles.

Moins de systématisme au palais de Jacques Cœur, mais la continuité évidente d'un mur de façade unifié dans son matériau en pierre lisse, tandis que de multiples décors autour de ses baies et en bas de sa toiture reprennent de multiples fois de multiples détails d'un même type. Quant à la façade de la cathédrale de Tours, l'effet d'unité est généré par les multiples répétitions des mêmes formes, par sa claire division en multiples portails semblables dont chaque porche abrite de multiples rangées de multiples statues, et aussi par la claire division de chacun de ses quatre contreforts en de multiples étages bien séparés. À l'hôtel de ville de Louvain, plus que l'effet de relié/détaché, c'est celui d'un/multiple qui s'impose d'emblée dans notre perception, car l'uniformité d'aspect de ses façades résulte de façon évidente de la répétition systématique des mêmes éléments sculptés et de la répétition régulière d'une multitude de groupements sculptés semblables entre eux, sinon parfaitement identiques.

Pour chacune des huit étapes que l'on envisagera, on donnera un exemple de peinture ou de sculpture pour y retrouver les deux principaux effets plastiques en cause dans l'architecture, et ainsi évoquer l'unité de l'ensemble des activités artistiques d'une même époque.

Pour le XV<sup>e</sup> siècle européen, une peinture du Pérugin (1448-1523) qui représente « Le Christ remettant les clés à saint Pierre », datée de 1481-1482. La perspective y est fortement soulignée par le dessin du pavage, faisant ainsi clairement valoir que tous les personnages et tous les éléments du décor sont reliés entre eux par ce dessin en perspective qui converge vers un point de fuite central et qui joue ainsi le rôle d'une sorte de toile d'araignée. Indépendamment de ce dessin de pavage, il faut se souvenir que la perspective avec point de fuite est une invention du XV<sup>e</sup> siècle qui a pour fonction de relier toute la scène considérée dans un même espace 3D, cela par différence aux siècles précédents qui usaient davantage de représentations sur des fonds 2D ou selon des perspectives seulement approximatives. Sur cette trame, qui donc les relie, chaque groupe de personnages, mais

aussi chaque personnage, chaque bâtiment, et même chaque arbre, se détache visuellement de ce qui l'entoure de façon très affirmée, grâce au fond clair sur lequel leurs silhouettes se découpent, et grâce aussi aux couleurs très vives qui les distinguent les uns des autres dans une atmosphère très cristalline qui ne génère entre eux aucune fusion.



Le Pérugin : Le Christ remettant les clés à saint Pierre (1481-1482) Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Perspective\\_lin%C3%A9aire](https://www.wikiwand.com/fr/Perspective_lin%C3%A9aire)

Si l'effet de relié/détaché est donc bien affirmé dans cette peinture, il en va tout autant de celui d'un/multiple puisque le point de fuite unique de la perspective, fortement mis en évidence par le dessin du pavage, ainsi que l'unité de la scène et de son espace, génèrent un effet d'unité qui est concomitant à l'effet de multitude produit par les personnages dès lors que chacun est isolément repérable, voire isolément représenté, entouré par le vide du second plan. La même chose vaut pour les bâtiments et pour les arbres qui forment une composition symétrique, et donc unitaire, mais qui se détachent aussi chacun isolément devant le fond du ciel.

Après les façades, la façon dont se transmet la charge de pesanteur sur les piliers. Évidemment, il n'existe pas qu'un seul type de chapiteau utilisé au XV<sup>e</sup> siècle en Italie, mais celui que l'architecte Filippo Brunelleschi (1377-1446) a utilisé vers 1444 pour la nef de l'église Santo Spirito de Florence, comme pour celle de San Lorenzo, toujours à Florence <sup>(5)</sup>, est certainement le plus original, quelque peu déconcertant aussi puisqu'il est décomposé en plusieurs parties dont l'une est franchement détachée très au-dessus de sa partie principale. Il a d'ailleurs été utilisé aussi par Bramante (1444-1514), notamment pour les arcades de la cour de la Basilique Sant'Ambrogio à Milan qui date de la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle <sup>(6)</sup>.

5- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3f/Basilica di San Lorenzo, looking toward the altar.jpg/1920px-Basilica di San Lorenzo, looking toward the altar.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3f/Basilica_di_San_Lorenzo,_looking_toward_the_altar.jpg/1920px-Basilica_di_San_Lorenzo,_looking_toward_the_altar.jpg)

6- <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7c/0064 - Milano - S. Ambrogio - Canonica - Portico del Bramante - Foto Giovanni Dall'Orto 25-Apr-2007.jpg/1920px-0064 - Milano - S. Ambrogio - Canonica - Portico del Bramante - Foto Giovanni Dall'Orto 25-Apr-2007.jpg>



*Filippo Brunelleschi : la nef de l'église Santo Spirito de Florence, Italie (vers 1444)*

*Ci-dessus, depuis l'intérieur de la nef, ci-contre, depuis un bas-côté*



Sources des images : <https://www.masterfile.com/image/fr/700-06334723> et : L'Histoire de l'Art, Alpha Éditions (1977)

C'est la présence de ce tailloir, à la fois très proéminent et très détaché du chapiteau, que l'on va considérer. Le poids du mur supérieur est visiblement transmis par les arcades qui semblent rebondir de chapiteau en chapiteau. Or, le trajet de la gravité, provenant du mur pour s'écouler vers les piliers, est comme cisailé par ces tailloirs, tranché par eux avant de pouvoir rejoindre la partie principale de chacun des chapiteaux. Ce qui n'empêche pas que, dans notre corps, nous ressentions matériellement que le poids du mur se transmet aux colonnes qui s'appuient sur le sol, mais ces surprenantes coupures visuelles, qui captent l'attention de notre esprit, créent évidemment une situation de conflit entre l'effet matériel de pesanteur que nous ressentons et la surprise de notre esprit à ces puissantes coupures visuelles. On retrouve donc ici l'un des effets récurrents de l'architecture du XV<sup>e</sup> siècle, puisque ces tailloirs, qui se détachent de leur chapiteau et qui se détachent visuellement de façon très brutale, génèrent tous ensemble un alignement très visible qui les relie ensemble. Quant à l'effet d'un/multiple, il va de soi.



*Alberti : façade de la Basilique Sant'Andrea à Mantoue, Italie (1472-1488)*

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fa%C3%A7ade\\_de\\_la\\_basilique\\_Saint-Andr%C3%A9\\_de\\_Mantoue,\\_r%C3%A9alis%C3%A9e\\_par\\_Leon\\_Alberti.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fa%C3%A7ade_de_la_basilique_Saint-Andr%C3%A9_de_Mantoue,_r%C3%A9alis%C3%A9e_par_Leon_Alberti.jpg)

Pour un autre exemple italien, à nouveau Alberti, cette fois pour la façade d'entrée de la Basilique Sant'Andrea à Mantoue, construite de 1472 à 1488, donc juste après la mort de cet architecte mais selon ses dessins. Comme pour la façade sur rue de son palais Rucellai à Florence, les pilastres principaux de cette basilique sont complètement factices, c'est-à-dire qu'ils sont entièrement pris dans l'épaisseur du mur, seulement concrétisés par le dessin de leurs contours et ne correspondant pas à des reliefs en pierre passant devant le plan de la façade. On remarquera que ces pilastres factices sont l'une des premières utilisations d'un ordre dit « monumental », c'est-à-dire un ordre qui embrasse d'un seul coup plusieurs étages du bâtiment.

On ressent bien que l'arc du porche central répartit le poids du fronton sur chacun de ses côtés, un poids qui est alors repris par les deux pilastres qui encadrent immédiatement le porche, et par ailleurs qui est aussi plus largement étalé par un entablement à corniche sur les deux côtés de la façade. Comme la maçonnerie en lits de pierres du palais Rucellai, ces éléments, qui s'appuient sur notre ressenti du cheminement des forces matérielles, sont concurrencés par une fausse architecture faite de pilastres factices semblant porter l'entablement du haut de la façade. Là encore, nous avons donc un conflit direct entre deux dispositions situées dans un même plan de façade et qui, toutes les deux, semblent séparément constituer l'ossature porteuse de la façade.

Ces deux architectures emboîtées, bien détachées visuellement l'une de l'autre, sont en même temps bien reliées l'une à l'autre puisqu'elles partagent la même surface de façade où elles vont même jusqu'à se croiser, et elles sont aussi reliées l'une à l'autre par l'entablement supérieur auquel se raccordent simultanément les chapiteaux des pilastres factices et l'arc qui couvre le porche de l'entrée. Deux architectures emboîtées l'une dans l'autre pour faire ensemble une façade globalement très unitaire, c'est aussi un effet d'un/multiple



À gauche, église Notre-Dame de Carentan, France, piliers de la nef (1440-1470)

Source de l'image : <http://orguesfrance.com/CarentanNotreDame.html>

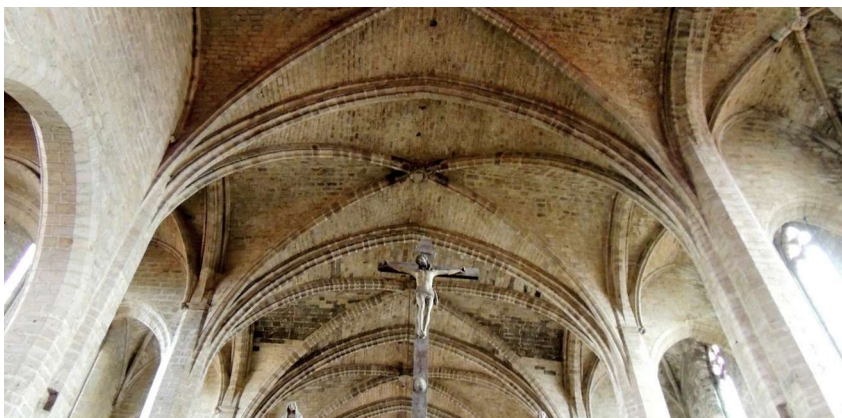
À droite, collatéral sud de l'église Saint-Médard de Paris, France (vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle)

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise\\_Saint-M%C3%A9dard\\_de\\_Paris](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Saint-M%C3%A9dard_de_Paris)

Pour ce qui concerne toujours la visualisation du transport des charges vers les parties porteuses du bâtiment, à la même époque en France et en Allemagne, on remarque un fait spécialement caractéristique dans les constructions de style gothique : l'abandon fréquent du chapiteau et son remplacement, comme dans la nef de l'église Notre-Dame de Carentan, par un encastrement direct des nervures de l'arcade dans la maçonnerie du pilier qui soutient le mur.

Comme dans la nef de Santo Spirito de Florence, c'est avec notre corps que nous ressentons la matérialité du transport de la pesanteur vers les piliers, et c'est « du bout des yeux », donc avec l'attention de notre esprit, que nous suivons le parcours des arcs. Toutefois, puisque ici les arcs s'encastrent dans les piliers, il n'y a aucun conflit entre le trajet des moulures en arcade et la solidité massive des colonnes cylindriques verticales, seulement une répartition bien claire de deux interventions autonomes l'une de l'autre : les arcades vont rejoindre les piliers pour transmettre le poids de la partie supérieure de l'édifice, et pour leur part les piliers encaissent ces charges solidement. Et on retrouve bien sûr les mêmes effets : les multiples nervures bien détachées les unes des autres se relient les unes aux autres sur un même parcours en arcade, et toutes ces nervures se relient physiquement aux piliers dans lesquelles elles s'encastrent en y pénétrant de biais, cela tout en se détachant visuellement d'eux par l'effet du contraste entre les arêtes bien nettes qu'elles dessinent et la rondeur lisse qui est celle des piliers, à moins qu'on ne les lise « à l'envers », c'est-à-dire qu'on les lise émergeant des piliers et se détachant d'eux. On a insisté sur l'effet de relié/détaché, mais on peut tout aussi bien souligner qu'il y a là de multiples nervures qui viennent pénétrer dans des piliers à la forme cylindrique très unitaire.

En Normandie, plusieurs églises utilisent une disposition exactement similaire à celle de Carentan. Ainsi, dans l'église Saint-Michel de Pont-l'Évêque (1480 à 1530), à Coutances dans l'église Saint-Pierre (fin du XV<sup>e</sup> siècle), dans la salle des gros piliers sous le chœur de l'abbatiale du Mont-Saint-Michel (1446 à 1450). On en trouve aussi dans d'autres régions, comme dans le chœur de l'église Saint-Aignan à Orléans (à partir de 1429) ou dans la nef de l'église Saint-Médard à Paris (vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle) dont les piliers, cette fois, ne sont pas parfaitement cylindriques.



*Église abbatiale de la Chaise-Dieu (France),  
voûte et pilier de la nef (1344-1352)*

Source de l'image : <https://www.paysdauvergne.fr/haute-loire/la-chaise-dieu-43.html>

Il faut toutefois signaler que cette pénétration des nervures dans les piliers n'était pas complètement nouvelle dans l'architecture gothique puisque, du fait que le relié/détaché se lisait déjà dans l'architecture du XIV<sup>e</sup> siècle comme on l'a évoqué précédemment avec la façade de la cathédrale de Strasbourg, cet effet avait déjà impliqué l'invention de nervures s'encastrant directement dans la maçonnerie des piliers sans l'interposition d'un chapiteau. C'est ainsi qu'il en a été, par exemple, dans l'église abbatiale de la Chaise-Dieu, construite entre 1344 et 1352.

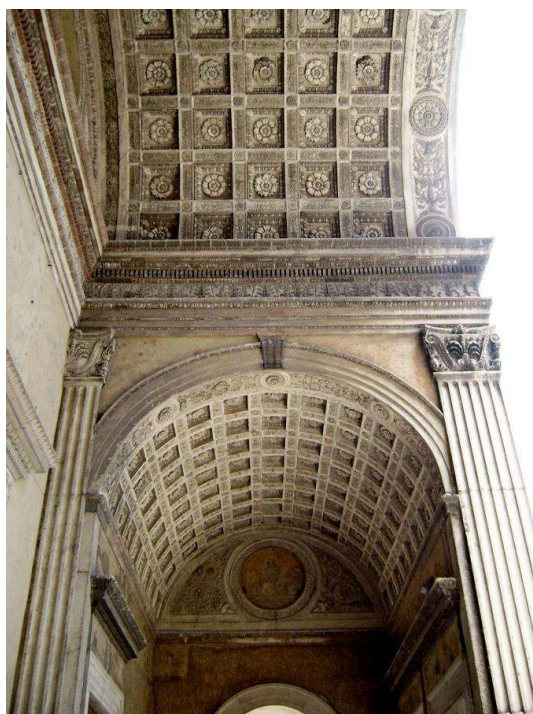
Après les façades et après la transmission de la pesanteur aux maçonneries, maintenant la façon privilégiée de couvrir les espaces.

Pour la renaissance italienne, la formule la plus caractéristique est celle du plafond à caissons. On en trouve réalisé en surface horizontale, comme à la Basilique San-Lorenzo à Florence <sup>(7)</sup> que l'on doit à Brunelleschi, en coupole, comme dans le porche de la chapelle des Pazzi à Florence <sup>(8)</sup> que l'on doit également à Brunelleschi, et en voûte semi-cylindrique comme dans le porche d'entrée de

7- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9b/San\\_lorenzo\\_interno\\_visto\\_dalla\\_tribuna\\_delle\\_reliquie\\_03.jpg/640px-San\\_lorenzo\\_interno\\_visto\\_dalla\\_tribuna\\_delle\\_reliquie\\_03.jpg?1631632783828](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9b/San_lorenzo_interno_visto_dalla_tribuna_delle_reliquie_03.jpg/640px-San_lorenzo_interno_visto_dalla_tribuna_delle_reliquie_03.jpg?1631632783828)

8- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Florence\\_Basilica\\_of\\_Santa\\_Croce\\_Cloister\\_Pazzi\\_Chapel\\_004.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Florence_Basilica_of_Santa_Croce_Cloister_Pazzi_Chapel_004.JPG)

la Basilique Sant'Andrea à Mantoue, que l'on doit à Alberti et dont on a déjà envisagé la façade. C'est cette solution en voûte semi-cylindrique que nous allons analyser, utilisée dans le porche de Sant'Andrea selon deux sens croisés. La surface de la voûte y fait nécessairement un effet matériel puisqu'elle clôture l'espace, faisant ainsi un effet de paroi matérielle protectrice que nous percevons en ressentant l'enveloppement qu'elle suggère autour de notre corps matériel. Pour sa part, notre esprit remarque le caractère géométrique du quadrillage de la voûte, il est aussi captivé par la répétition des motifs floraux qui occupent le centre de chaque caisson, et qui occupent également, quoique plus discrètement, les rencontres des lignes qui forment le quadrillage de la surface inférieure de la voûte.

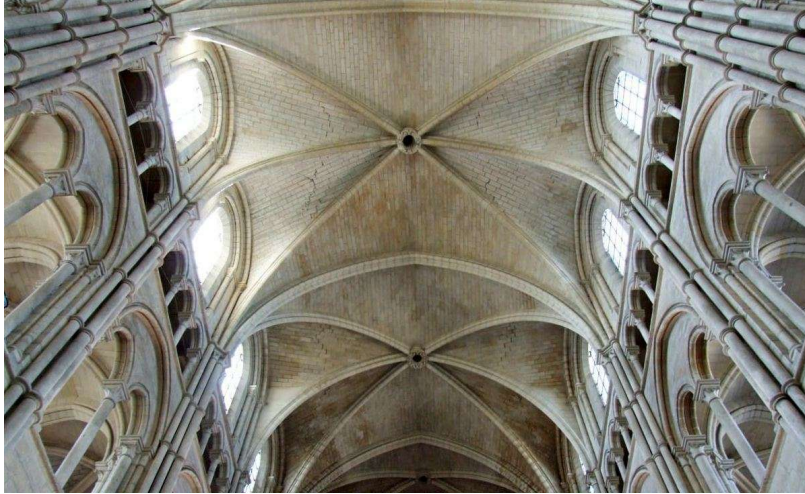


*Alberti : le plafond du porche d'entrée de la Basilique Sant'Andrea à Mantoue, Italie (1472-1488)*

Source de l'image : <https://structurae.net/fr/ouvrages/basilica-di-santandrea-di-mantova>

Comme sur les façades de la première renaissance italienne, dès lors qu'ils se superposent exactement, il y a là un conflit par concurrence entre les aspects qui font la matérialité de la voûte et les aspects qui captent l'attention de notre esprit : les motifs floraux, purement décoratifs, gênent la perception de l'effet de paroi opaque du fond des caissons et des croisements de nervures qu'ils occupent, et ils contrarient aussi une limpide perception du décalage en profondeur des deux surfaces qui constituent, ensemble, la continuité matérielle de la voûte. En examinant ces voûtes, et à cause de leur concurrence par superposition, nous sommes tenus de choisir entre plusieurs lectures : soit nous percevons un quadrillage de creux enfoncés depuis la surface inférieure de la voûte et la complétant pour réaliser une clôture continue de l'espace, soit nous percevons un tapis de grosses fleurs engoncées dans ces niches, soit encore nous percevons un quadrillage de nervures assurant la continuité matérielle de la voûte, ou bien encore nous lisons la myriade des petites décorations systématiquement situées aux croisements de ce réseau et gênant la lecture de sa continuité.

Nous retrouvons donc ici l'effet de relié/détaché : le quadrillage des nervures en relief relie toute la surface de la voûte, tandis que, séparés les uns des autres, se détachent visuellement les creux des caissons. Quant aux motifs floraux sculptés au creux de ces carrés découpés dans la voûte, on peut en dire qu'ils sont bien détachés les uns des autres puisque chacun est engoncé au fond d'un creux qui lui est particulier, mais on peut aussi en dire qu'ils se relient les uns les autres en enfilades, et cela selon deux directions croisées, longitudinalement et suivant l'arrondi de la voûte. Quant à l'effet d'un/multiple, il va encore de soi puisque chaque voûte doit son unité bien affirmée à sa subdivision en multiples éléments plastiques absolument identiques.



*Voûte de la cathédrale Notre-Dame de Laon, France (fin du XII<sup>e</sup> siècle)*

Source de l'image : [https://www.wikiwand.com/fr/Vo%C3%BBte\\_d'ogive#/Media/Fichier:Laon\\_cathedral\\_notre\\_dame\\_interior\\_006.JPG](https://www.wikiwand.com/fr/Vo%C3%BBte_d'ogive#/Media/Fichier:Laon_cathedral_notre_dame_interior_006.JPG)

Avant d'aborder l'évolution des voûtes gothiques au XV<sup>e</sup> siècle, rappelons d'abord le système des nervures de l'époque classique du gothique, tel celui de la voûte de la cathédrale Notre-Dame de Laon qui date de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Cette architecture correspondait à une époque où les notions de matière et d'esprit regroupaient désormais, chacune pour ce qui la concerne, soit tous les aspects qui relèvent de la matière, soit tous les aspects qui relèvent de l'esprit, et cette étape de l'architecture s'intégrait dans une progression qui consistait à mettre de plus en plus ces deux notions en relation. Puisque les nervures gothiques soulignaient, par leur présence, que l'esprit des constructeurs y avait canalisé les forces de gravité venues de la matière de la voûte pour les conduire jusqu'au sol, et cela de façon bien visible et logiquement compréhensible, il s'ensuivait que la matière construite était visiblement en relation avec l'esprit des constructeurs, et que celui-ci était prépondérant dans cette relation comme le voulait d'ailleurs le fait que la notion d'esprit était prépondérante sur celle de matière dans la civilisation occidentale. La visibilité de cette relation impliquait que soit alors créé un réseau hiérarchique de colonnes et de colonnettes dont la disposition était étroitement corrélée au découpage de la voûte en différents voutains, des voutains qui étaient d'ailleurs portés par des nervures qui les renforçaient de façon également très visible. Nervures et paroi de la voûte y correspondaient à deux organes bien distincts mais pas du tout autonomes l'un de l'autre, au contraire en parfaite relation réciproque puisque les nervures servaient visiblement à renforcer la voûte par leur armature et à conduire son poids jusqu'aux colonnes qui les transmettront à leur tour jusqu'au sol, et puisque ces nervures servaient aussi à décomposer la voûte et son poids en tronçons clairement délimités les uns des autres.



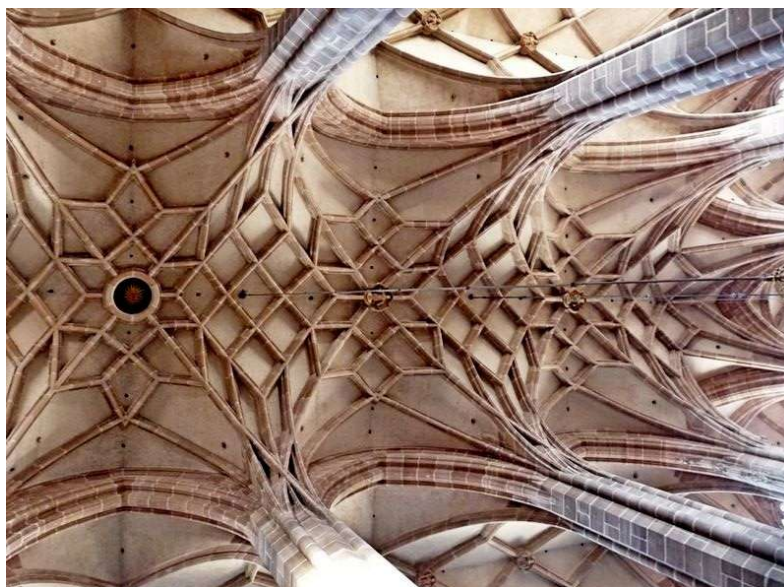
*La nef romane de la basilique de Vézelay, France (1120/1150)*

Source de l'image : non connue

On peut rappeler que cette utilisation de nervures et de colonnes pour construire un squelette visible de la matière construite, un squelette ostensiblement établi par l'esprit des constructeurs, ne faisait que prolonger, en le systématisant, un principe déjà présent à l'époque romane.

Ainsi, dans la nef de la basilique de Vézelay, construite avant le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, les arcs-doubleaux étaient déjà sortis sous la voûte pour visualiser la reprise de ses charges, puis des colonnes et pilastres reprenaient déjà ces charges pour les transmettre jusqu'au sol, des arcades plus légères reprenaient de la même façon les quartiers de voûte perpendiculaires à la façade, cela tandis que des arcs puissants reprenaient ostensiblement le poids des murs latéraux pour le transporter au sol par l'intermédiaire de chapiteaux portés par de fortes colonnes. Même les voûtes étaient déjà divisées en plusieurs portions puisqu'elles étaient réalisées selon la technique dite de la « voûte d'arêtes », fondamentalement ne manquaient donc que des nervures pour soutenir les arêtes situées aux diverses intersections de la voûte.

Après ce rappel du principe constructif des voûtes gothiques classiques, on peut maintenant envisager la voûte en style gothique tardif de l'église St Lorenz à Nuremberg en Allemagne, édifiée entre 1464 et 1477 et que l'on doit à l'architecte Jakob Grimm (mort en 1490). Une voûte qui est donc de la même époque que celle du porche d'entrée de la Basilique Sant'Andrea de Mantoue,



*Jakob Grimm : voûte de l'église St Lorenz à Nuremberg, Allemagne (1464-1477)*

Source de l'image : <https://www.nuernberg-museum/projects/show/83-st-lorenz-hallenchor-bauphase-jakob-grimm>

Par comparaison à ce qui se passe dans une voûte du gothique classique, si le réseau des nervures de celle de St Lorenz y joue peut-être un rôle de raidisseur, on peut cependant douter qu'il la porte réellement, notamment à cause de sa surface assez plate dans sa partie la plus haute. En tout cas, on ne se pose pas cette question en regardant cette architecture : on ressent la voûte comme une surface matérielle se poursuivant en toute autonomie au-dessus des nervures, aucunement divisée en tronçons séparés par leur présence, et c'est également en toute autonomie par rapport à l'uniformité continue de la surface de la voûte que ces nervures s'organisent en figures qui captivent notre esprit, et cela selon des densités variables dévoilant des surfaces de voûte d'un seul tenant plus ou moins grandes. Ce découpage n'a apparemment aucune raison constructive mais semble tout devoir à la seule intention « gratuite » de générer des figures remarquables : étoiles, étoiles englobant ces étoiles, carrées assemblées en carré, plus grands carrés encore les enfermant de telle sorte que leurs coins relient les centres des étoiles.

Par différence avec la trame des figures florales des voûtes de Sant'Andrea, laquelle se calquait exactement sur la décomposition en caissons de ces voûtes en ne laissant aucune possibilité de

percevoir une quelconque autonomie entre ces deux trames, ici on peut parfaitement considérer isolément la voûte dont la surface se continue en une uniformité homogène, seulement déformée pour s'organiser en champignons s'épanouissant au-dessus de chaque pilier, et considérer séparément, c'est-à-dire en toute autonomie, les dessins de carrés et d'étoiles formés par les nervures situées dans l'axe de la nef et par celles qui émergent en haut des piliers. Comme pour les murs, on retrouve donc pour les couvertures des espaces la même différence entre la préférence italienne et la préférence de l'Europe plus septentrionale : en Italie, on a affaire à un conflit qui résulte de la concurrence entre la matérialité de la décomposition de la voûte porteuse et les formes qui captivent notre esprit, puisqu'elles se superposent et qu'elles se décomposent de la même façon ; plus au nord, on a affaire à l'autonomie de la surface matérielle de la voûte et du dessin de ses nervures qui captivent notre esprit.

Au passage, on peut observer à St Lorenz que les nervures des arcades des bas-côtés se raccordent au pilier en y pénétrant directement, c'est-à-dire sans l'intermédiaire de chapiteaux comme on l'avait vu pour la nef de Notre-Dame de Carentan, et que les nervures de la voûte se raccordent elles aussi sans chapiteau aux colonnes qui flanquent les piliers principaux. Preuve supplémentaire d'insouciance quant à la logique du transfert des charges : les nervures situées d'un côté d'un pilier se jettent dans la colonne située de l'autre côté de ce pilier, occasionnant ainsi le jeu visuel « gratuit » supplémentaire du croisement de nervures avant leur raccordement au pilier.

Enfin, on retrouve les effets plastiques caractéristiques de l'architecture du XV<sup>e</sup> siècle. D'une part, le réseau des nervures est constamment relié par adhérence à la surface de la voûte tout en se détachant en relief sur celle-ci, et ces mêmes nervures forment une trame qui les relie en continuité dans toute la longueur et dans toute la largeur de la voûte, cela tout en faisant se détacher visuellement des motifs en étoile ou en quadrillage, et aussi tout en faisant se détacher visuellement des portions de la voûte en forme de carré et de divers polygones. Voilà pour l'effet de relié/détaché, maintenant celui d'un/multiple : la voûte est continue, et donc « une », tandis qu'elle est recouverte par le réseau de multiples nervures qui la divisent visuellement en multiples morceaux de voûte, et ce réseau forme lui-même de multiples figures qui s'assemblent pour former des figures plus grandes dont l'unité est affirmée par les multiples symétries qu'elles affichent.



*Stephan Krumenauer : les voûtes du choeur de l'église Saint Jakob à Wasserburg am Inn, Allemagne (1445-1448)*

Source de l'image : [https://www.historisches-lexikon-wasserburg.de/St.\\_Jakob](https://www.historisches-lexikon-wasserburg.de/St._Jakob)

Toujours en Allemagne, et quelques années plus tôt puisque de 1445 à 1448, l'architecte Stephan Krumenauer (vers 1400-1461) a conçu les voûtes du choeur de l'église Saint Jakob à Wasserburg am Inn. Non seulement on peut douter, du fait de leurs formes, que les nervures aient une quelconque

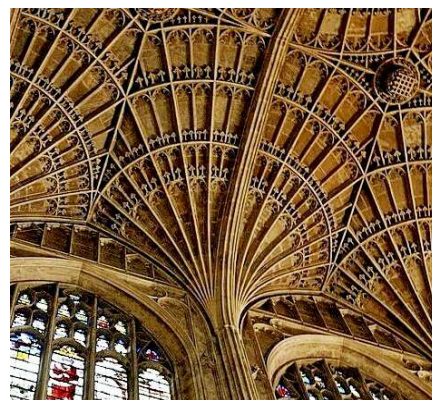
utilité pour soutenir ces voûtes, mais l'architecte n'avait certainement pas ce rôle en tête puisqu'il les a construites en stuc, un matériau dont on ne peut même pas attendre un rôle de raidisseur. Même si la surface de la voûte connaît de légers plis qui coïncident avec la présence de ces nervures, les dessins formés ne cherchent nullement à nous faire comprendre comment les forces se développent et cheminent à travers la matière, ils proposent seulement des figures qui captivent notre esprit, cela en dialogue pacifié avec la surface des voûtes dont le coloris soutenu uniforme permet de mettre en valeur le dessin blanc des fausses nervures.

Bien entendu, les figures circulaires, les figures de « mouchettes » et les autres, se détachent visuellement tout en étant reliées entre elles et aux arcades de la nef grâce à la continuité des fausses nervures en stuc blanc, et toutes ces figures génèrent un effet d'unité par leurs multiples répétitions devant le fond de la voûte colorée de façon uniforme.

En Angleterre cette fois, les voûtes en éventail de la King's College Chapel de l'université de Cambridge, réalisées de 1512 à 1515 par l'architecte John Wastell (vers 1460-vers 1518), nous offrent l'occasion de constater l'évolution de ce type de voûte depuis celle du cloître de la cathédrale de Gloucester qui date du XIV<sup>e</sup> siècle et que l'on a rapidement envisagée plus haut. Du fait que John Wastell est né vers 1460, on peut considérer qu'il appartient aux architectes actifs pendant le XV<sup>e</sup> siècle.



*Voûtes en éventail de la King's College Chapel à l'université de Cambridge, Angleterre (1512-1515)*  
Source des images : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cambridge\\_King%27s\\_College\\_Chapel\\_ceiling\\_003.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cambridge_King%27s_College_Chapel_ceiling_003.jpg)



Alors que les portions d'éventail étaient toujours entières au XIV<sup>e</sup> siècle, et comme engluées par leurs adhésions les unes aux autres, cette fois elles sont systématiquement tronquées à l'endroit de leurs intersections latérales. Cela n'affecte pas l'effet de relié/détaché qui était déjà présent dans le cloître de Gloucester, mais cela permet d'affirmer l'unité continue de la voûte, et donc de renforcer l'effet d'un/multiple qui y était seulement présent de façon secondaire. En plus de l'effet produit par les intersections entre éventails, ces deux effets ont été rendus plus limpides et plus puissants dans la King's College Chapel : à l'échelle de chaque éventail, par l'ajout de plusieurs nervures circulaires accompagnées de multiples détails de dentelle sculptée pour diviser sa surface ; à plus grande échelle, par l'ajout de très fortes nervures sous la voûte pour rejoindre les piliers des côtés opposés de la nef.

Cette disposition en éventail résulte évidemment de la volonté de s'inscrire dans la tradition architecturale anglaise. À l'exception des arcs rajoutés sous les éventails, John Wastell a d'ailleurs utilisé le même principe de voûte pour une extension de la cathédrale de Peterborough (1496 à 1508), et pour le plafond intermédiaire de la Bell Harry Tower de la cathédrale de Cantorbéry (terminée en 1498).

Si l'on s'interroge maintenant sur la relation, dans une telle voûte, entre ce qui relève de la matière et

ce qui relève de l'esprit, il est sûr que son principe est très différent de celui des voûtes allemandes qui, pour beaucoup d'entre elles, partaient de la structure du gothique « classique » pour la subvertir en donnant son indépendance au dessin des nervures par rapport à la surface des voûtes. Ici, ce qui captive notre esprit est l'éclosion de l'éventail de chaque portion de voûte et le dessin du rayonnement de ses nervures croisées par le dessin d'ondes concentriques accompagnées de fines dentelles sculptées, et c'est en y mettant toute l'attention de notre esprit que nous pouvons également suivre le trajet des grands arcs rainurés qui traversent la voûte. Toutefois, nous ne pouvons pas manquer de voir que la surface matérielle de la voûte proprement dite est immédiatement sous-jacente au réseau sculpté qui nous captive et qui l'accompagne parfaitement dans son mouvement d'étalement et d'épanouissement, et nous ne pouvons pas non plus manquer de percevoir que les grands arcs dont nous suivons des yeux le trajet peuvent revendiquer un rôle de raidisseur de la voûte, voire même un rôle porteur dès lors qu'ils se prolongent sous forme de solides piliers s'appuyant contre la maçonnerie des façades. On peut d'ailleurs reconnaître une autre expression des deux effets plastiques caractéristiques de cette étape de l'architecture dans le couplage entre l'épanouissement de la surface des voûtes et le rayonnement des nervures, : le rayonnement des nervures est parfaitement relié à l'éclosion des surfaces des voûtes puisqu'il l'accompagne constamment, mais en même temps il en est détaché puisqu'il se dessine quelque peu en dessous ; et puisque surface de voûte et réseau de nervures constituent deux dispositions bien distinctes participant à un même effet d'éventail, il y a là du un qui est en même temps deux, et donc de l'un/multiple.

Puisque l'effet de surface matérielle et l'effet de rayonnement sculpté captivant notre esprit sont ici parfaitement associés et qu'ils s'accompagnent pour nous faire lire l'épanouissement de chacun des éventails qui forment la voûte, on n'est pas du tout dans une situation conflictuelle comme en Italie. On n'est toutefois pas non plus dans la situation des voûtes allemandes de la même époque où le réseau des nervures évoluait de façon autonome par rapport à la surface matérielle des voûtes. Si, malgré leur étroit accompagnement, la surface matérielle et le réseau des nervures sont bien autonomes, cette fois leur autonomie n'a pas trait à leur évolution relative mais à leur aspect, et donc à la façon dont notre perception peut les lire : la surface de la voûte est, précisément, une surface, ce qui implique que notre perception y évalue la façon dont elle s'étale en continu dans toutes les directions, quant au réseau des nervures, nous le lisons comme une grille formée de trajets rectilignes ou linéaires qui s'entrecroisent. Ainsi, l'autonomie de ces deux lectures, l'une par rapport à l'autre, est une autre façon d'être autonomes sans être en conflit, un principe que nous avons rencontré dans tous les exemples d'architecture relevant de pays européens plus nordiques que l'Italie.

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

Concernant la façon de faire les élévations, les voûtes et les piliers, nous avons observé une différence systématique entre l'architecture de la première renaissance italienne et l'architecture du premier gothique tardif des pays plus nordiques. En Italie, les effets rendant compte de la matière et ceux liés à l'esprit se manifestaient de façons très conflictuelles, plus au nord ils cherchaient plutôt à s'accommoder en affirmant toutefois une autonomie relative des uns par rapport aux autres. Certes, seuls quelques exemples ont été envisagés, mais ils sont caractéristiques des diverses pratiques de l'époque, et l'on répète que cet ouvrage n'a pas pour finalité d'envisager l'architecture de façon exhaustive mais d'essayer de donner sens à la façon dont elle s'est transformée de siècle en siècle. Dans les deux filières architecturales de l'époque, nous avons aussi observé la constante de l'utilisation des effets de relié/détaché et d'un/multiple, évidemment de façons différentes pour correspondre à chacune. Si l'effet d'un/multiple est assez neutre, celui de relié/détaché est caractéristique d'une amorce de la différenciation, ici donc par « détachement mutuel », entre ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit. Dans le dernier exemple utilisé, celui de la voûte en éventails de la King's College Chapel, on peut spécialement ressentir comment ces deux notions s'accompagnent en unité tout en se détachant l'une de l'autre : la surface matérielle de la voûte et la dentelle des nervures qui captivent notre esprit s'épanouissent de concert, mais cette dentelle se détache visuellement de la surface de la voûte, nous apparaissant ainsi comme un motif autonome situé à quelque distance de la voûte.

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

Il importe de comprendre ce qui se passe dans l'architecture occidentale, mais il importe aussi de comprendre sa spécificité, et pour cela il est indispensable de la comparer à l'architecture générée par d'autres filières de civilisation. Pour ne pas alourdir les développements on se contentera chaque fois d'un nombre réduit d'exemples, s'efforçant de souligner ce qui y diverge de l'architecture occidentale et ce qui y est semblable.

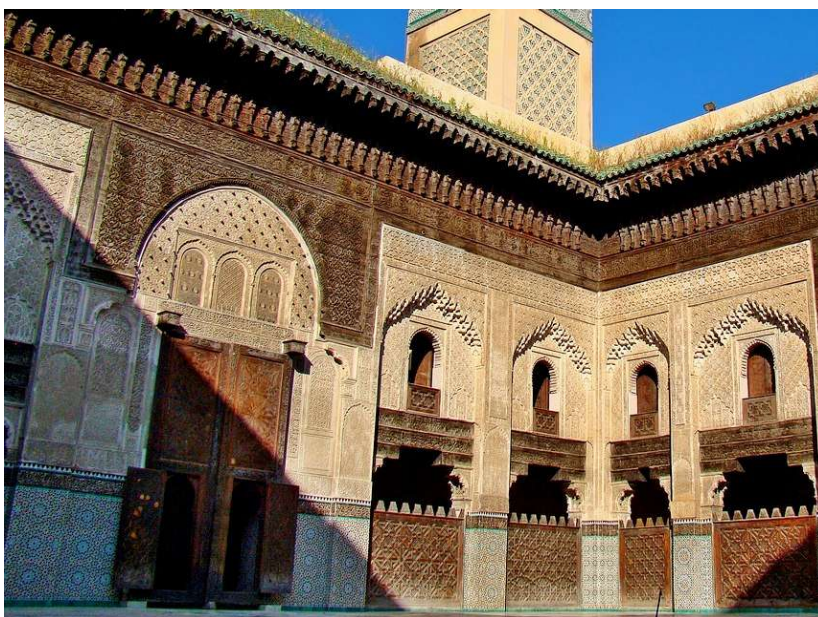
Ce qui y est semblable correspond aux deux effets plastiques principaux que l'on a observés dans l'architecture occidentale, celui de relié/détaché et celui d'un/multiple, car c'est la similitude de ces effets qui permet de dire que l'on est à la même étape de l'évolution de l'architecture malgré la différence des civilisations en cause, cela d'autant plus, comme on le verra, que cette similitude des effets plastiques principaux se poursuivra de siècle en siècle. On pourra s'en étonner, pas s'en froisser, mais il se trouve que l'architecture occidentale se montrera d'abord en retard d'un siècle ou deux par rapport aux autres civilisations envisagées, un retard qui se résorbera progressivement, spécialement lorsque leur colonisation par l'Occident viendra casser l'élan de ces autres civilisations.

Dans le préambule, on a signalé que, dans les périodes qui ont précédé l'étape actuellement envisagée, les notions de matière et d'esprit avaient chacune appris à s'ériger en unité globale, rassemblant soit tous les faits relevant de la matière, soit tous les faits liés à l'esprit. On a aussi signalé que l'ordre de cette élévation en unité globale n'était pas indifférent et qu'il avait notamment une importance dans l'organisation de l'architecture, ce que l'on peut schématiquement résumer en disant que, selon le cas, ce sont les effets de matière qui dominent dans l'architecture ou ce sont les effets qui captivent notre esprit.

Dans le cas de l'Europe occidentale, c'est l'esprit qui domine sur la matière. Cela est spécialement sensible dans la Renaissance italienne du fait de la prééminence des ordres architecturaux, car ceux-ci ne mettent pas en avant les qualités spécifiques du matériau utilisé, d'autant, comme on l'a vu, qu'il s'agissait souvent de pilastres factices, éventuellement obtenus par le seul dessin des joints ménagés entre les pierres. Ce que les ordres architecturaux valorisaient à cette étape, c'était l'intérêt que l'esprit des architectes manifestait pour l'architecture de l'Antiquité, et la mémoire de l'architecture ancienne est certainement une dimension propre à l'esprit.

On a vu que l'architecture gothique s'était singularisée en créant un squelette permettant de montrer que c'est l'esprit des constructeurs qui organisait l'écoulement des forces dans la matière, et donc qui dominait la matière. On a vu aussi que ce principe avait évolué et que les nervures des voûtes gothiques du XV<sup>e</sup> siècle ne servaient plus fondamentalement de squelette porteur. En Allemagne, elles constituaient un jeu plastique faisant valoir l'autonomie des formes captivant l'esprit par rapport aux formes du matériau construit, et en Angleterre elles généraient des explosions visuelles captivant là aussi l'esprit, mais cette fois en accompagnement de l'épanouissement des voûtes matérielles. Dans tous ces cas liés au premier gothique tardif, la force du jeu plastique captivant l'esprit domine donc largement la lecture de l'architecture, de telle sorte que, dans l'Europe du Nord aussi, on peut dire que ce qui relève de l'esprit continue à dominer ce qui relève de la matière.

Dans la plupart des civilisations que l'on comparera à la civilisation occidentale, ce seront au contraire les effets de matière qui seront dominants, les effets qui s'adressent à l'esprit leur seront donc subordonnés. Cela implique évidemment une autre façon d'aborder l'architecture, à laquelle nous tenterons d'introduire, tandis que les effets plastiques, même s'ils sont les mêmes, pour cela engendreront nécessairement des formes différentes.



*Médersa Bou Inania de Fès, Maroc (1350-1355)*  
Source des images : [https://en.wikipedia.org/wiki/Bou\\_Inania\\_Madrasa](https://en.wikipedia.org/wiki/Bou_Inania_Madrasa)



Notre premier exemple ne relève toutefois pas d'une civilisation où la notion de matière domine celle d'esprit, qui est similaire à la civilisation occidentale sous cet aspect, mais il donnera cependant l'occasion d'introduire à une autre différence que l'on aura souvent l'occasion de rencontrer. Cet exemple est celui de la Médersa Bou Inania de Fès, au Maroc, édifiée de 1350 à 1355 et reprenant le style d'autres médersas de Fès antérieures d'une trentaine d'années. On est là avant le XV<sup>e</sup> siècle, mais ce sont les mêmes effets plastiques que ceux de l'Europe du XV<sup>e</sup> siècle que l'on va rencontrer.

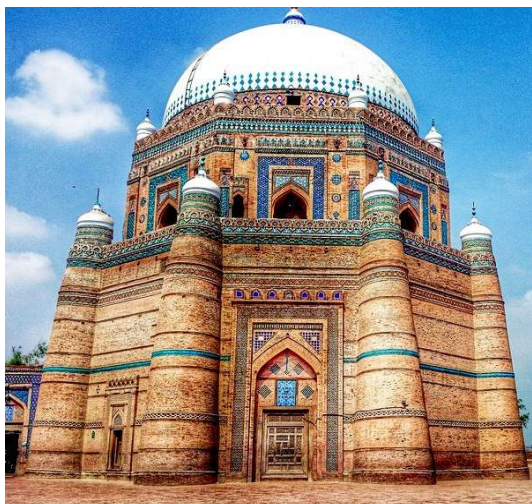
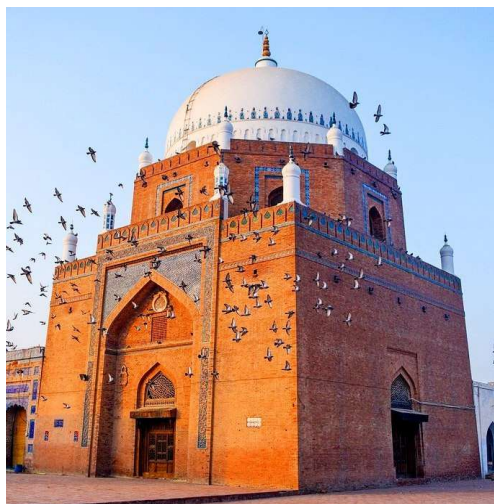
La différence avec l'architecture occidentale n'est pas, en effet, la domination de l'effet de matière sur les formes qui captivent notre esprit, comme le montre la prééminence de l'esprit qui est manifeste ici dans l'omniprésence des motifs décoratifs qui ont un rôle décisif dans l'organisation de cette architecture, elle provient de l'inséparabilité des effets respectifs de ces deux notions. Dans la renaissance italienne, nous avons toujours pu facilement considérer séparément les formes se référant à l'architecture antique et les formes accusant la construction par empilement de matériaux, de même que dans l'architecture gothique tardive nous avons toujours pu aisément séparer les nervures captivant notre esprit par leurs dispositions et les surfaces enveloppant matériellement les espaces. Avec l'architecture musulmane du Maroc, comme avec celle du continent indien que nous envisagerons plus loin, il faut renoncer à séparer commodément ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit, et donc apprendre à repérer leurs relations malgré leur étroit collage.

Toutes les surfaces de cette cour de médersa sont densément occupées par des motifs décoratifs qui captivent notre esprit en ne lui laissant aucun repos, et cela quel que soit le matériau : mosaïques en partie basse, panneaux en bois de cèdre en partie haute, à hauteur intermédiaire, sur les panneaux du bas et pour les vantaux des portails, stucs sculptés en muqarnas ou gravés de motifs géométriques ou calligraphiques, formant même des grilles ajourées pour certaines baies. Presque à aucun endroit on ne peut considérer une surface qui ne rendrait compte que de son matériau, simplement de la faïence, ou simplement du bois, ou simplement du stuc. Pour chaque trame graphique qui captive notre esprit nous devons prendre en compte la nature du matériau dans lequel elle est prise, et chaque fois que change le matériau change aussi la trame graphique. Cela faisait déjà plusieurs siècles que l'architecture musulmane utilisait des muqarnas, tels ceux que l'on voit ici former des arcades au premier étage ou sur la porte d'entrée principale du niveau bas (en bas à droite de la photographie de droite), or ce type de creusement constamment répété est le type même d'un motif qui mélange inséparablement l'effet de matière et l'effet qui captive notre esprit, car les muqarnas sont des surfaces matérielles qui rendent compte d'un creusement répété de la masse du matériau, tandis que les pendentifs qui en résultent attirent l'attention de notre esprit par leur résistance à la gravité, tandis aussi que le jeu formel constamment répété qui en résulte ne peut manquer de captiver notre esprit.

Si l'on en vient aux effets que l'on a observés dans l'architecture occidentale du XV<sup>e</sup> siècle, on doit reconnaître qu'ils fourmillent ici, même s'ils se présentent nécessairement de façon différente dès lors que les effets de matière et ceux qui captivent notre esprit sont collés l'un à l'autre. Les plus caractéristiques résultent de l'imbrication des différents matériaux formant comme un puzzle sur une même surface : bois, stucs et mosaïques se découpent les uns dans les autres, reliés donc en continuité sur une même surface tout en se détachant visuellement les uns des autres du fait de leurs tonalités différentes, les uns brun sombre, les autres uniformément blanchâtres, les dernières colorées. Ce découpage de la surface selon plusieurs matériaux bien distincts implique donc un effet de relié/détaché, mais il implique aussi un effet d'un/multiple puisque de multiples matériaux, chacun utilisé en de multiples endroits et chaque fois utilisés de façon uniforme, donc de façon unifiée, sont rassemblés sur une même surface.

Ces deux effets valent aussi séparément pour chacun des matériaux : plusieurs sortes de trames sont sculptées sur les surfaces en bois et chacune correspond à un motif répété à de multiples reprises, même chose pour les surfaces en stuc, encore plus diversifiées dans leur traitement qui répète chaque fois un même motif, et la même chose vaut pour les surfaces en carrelage qui répètent un même motif pour leur partie principale, et qui répètent deux autres motifs à multiples reprises pour les bandes horizontales qui les terminent en partie haute. Il va de soi que chacun des motifs utilisés sur chacun des matériaux se détache visuellement à chacune de ses occurrences, et que simultanément ces motifs génèrent des trames qui relient l'ensemble des surfaces qu'ils occupent.

On va maintenant à Multan au Pendjab, une région qui fait maintenant partie du Pakistan. Ce sont deux mausolées musulmans construits de façons assez semblables que nous allons considérer. D'une part, celui du Cheikh Baha al-Din Zakariya, construit vers 1262, d'autre part celui de Shah Rukn-e-Alam, construit entre 1320 et 1324. Cette fois, nous avons à la fois affaire à une filière de civilisation dans laquelle la matière a la primauté sur l'esprit et dans laquelle ces deux notions sont, dans l'architecture, comme collées l'une à l'autre.



Multan au Pendjab, Pakistan :  
 À gauche, le mausolée du Cheikh Baha al-Din Zakariya (1262)  
 À droite, le mausolée de Shah Rukn-e-Alam (1320-1324)

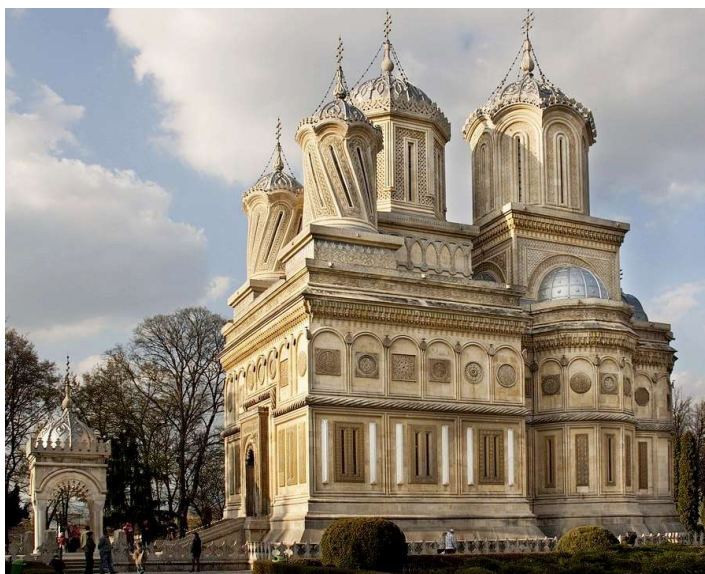
Sources des images :  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Shrine\\_of\\_Bahauddin\\_Zakariya](https://en.wikipedia.org/wiki/Shrine_of_Bahauddin_Zakariya) et  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb\\_of\\_Shah\\_Rukn-e-Alam](https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_Shah_Rukn-e-Alam)

La prééminence de la matière implique que ces architectures mettent fondamentalement en jeu des effets de volume. Dans le mausolée le plus ancien, trois volumes bien distincts sont reliés ensemble sur un même axe central, d'autant qu'ils sont collés les uns sur les autres, et simultanément ils se détachent les uns des autres par les décrochements dus à leurs dimensions chaque fois plus réduites : un cube, puis un octogone, d'autant plus relié au précédent malgré son décrochement qu'il est de même matériau et de même couleur, puis une coupole blanche qui se détache visuellement au-dessus des deux autres volumes. Cet effet de relié/détaché est produit par la matière même du bâtiment, et il est associé à un effet d'un/multiple puisque le volume unitaire de ce bâtiment bien compact résulte de l'association de multiples volumes bien distincts. Même principe pour le mausolée de Shah Rukn-e-Alam, mais cette fois le niveau bas est un octogone tandis que de massifs volumes cylindriques se détachent de lui à l'endroit de chacune de ses arêtes, des volumes cylindriques qui s'en détachent, mais qui ont aussi leurs surfaces parfaitement reliées à celles de l'octogone, notamment grâce aux rayures horizontales continues qui se dessinent sur l'ensemble du périmètre du bâtiment.

Dans le mausolée du Cheikh Baha al-Din Zakariya, ce qui attire l'attention de notre esprit ce sont les arêtes verticales du volume cubique, d'autant qu'elles se prolongent par des cylindres blancs terminés par des bulbes, et de semblables cylindres blancs prolongent les arêtes de l'octogone supérieur et les bords du fronton d'entrée. Les arêtes du volume cubique et du volume octogonal se détachent visuellement tout en formant la rencontre des surfaces qu'elles relient, et les cylindres blancs se relient aux arêtes qu'ils prolongent tout en se détachant visuellement à leur sommet du fait de leur blancheur éclatante. Parce qu'elles forment un groupe visuellement repérable de cylindres blancs à bulbe, ces excroissances verticales génèrent également un effet d'un/multiple. L'attention de notre esprit est aussi retenue par le fronton de l'entrée, car sa surface se relie à celle du cube en briques tout en s'en détachant par un léger décalage en profondeur, par un ressaut bien net en partie supérieure et par le creusement d'une profonde niche occupant une grande partie de sa surface. Il est à noter que l'utilisation de briques vernissées bleues est alors une innovation pour cette région du sud Pendjab où elle deviendra ensuite très habituelle.

Dans le mausolée de Shah Rukn-e-Alam, des formes cylindriques se détachent également en multiples répétitions d'une même disposition prolongeant les arêtes auxquelles elles se relient.

Toutefois, outre par les hauts cylindres qui se détachent à l'endroit des arêtes du niveau bas, l'attention de notre esprit est surtout attirée par les décors qui soulignent les bandes horizontales correspondant au détachement les uns des autres des différents volumes, par les décors encadrant les diverses ouvertures, et surtout par les multiples lignes horizontales différemment colorées qui se détachent visuellement du volume du bas tout en reliant son périmètre en continu. Encore donc un effet conjoint d'un/multiple et de relié/détaché, produit cette fois par des lignes qui attirent l'attention de notre esprit, un effet qui s'ajoute aux effets de même type dont on a vu qu'ils étaient provoqués par les masses matérielles du bâtiment.



*Le monastère de Curtea de Argeș, église épiscopale, Roumanie (1512-1517)*

Source de l'image :  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Curtea\\_de\\_Arge%C8%99\\_Cathedr al](https://en.wikipedia.org/wiki/Curtea_de_Arge%C8%99_Cathedr al)

Nous passons à une autre civilisation, celle du christianisme orthodoxe, avec l'exemple roumain du monastère de Curtea de Argeș, construit entre 1512 et 1517 et qui a maintenant le statut d'église épiscopale. Cette filière de civilisation, qui s'est développée depuis la Grèce jusqu'à la Russie, présente un mélange de particularités qui la différencie de celles envisagées jusqu'ici : comme dans la civilisation européenne plus occidentale, ce qui relève de la matière et ce qui captive spécialement l'esprit peuvent être commodément séparés visuellement, mais, à la différence de cette civilisation, c'est ce qui relève de la matière qui a la primauté sur ce qui relève de l'esprit.

Pour reconnaître les particularités de cette filière, il est utile de revenir sur quelques étapes plus anciennes de son architecture. Ainsi, dans l'église de Sainte Paraskevi à Tchernigov, en Ukraine, qui date de 1201, on a une franche séparation entre la masse matérielle imposante et compacte de l'église et le jeu complexe des toitures qui captive davantage notre esprit et n'occupe que la partie haute du bâtiment, laquelle comprend cependant le surgissement maçonné d'une tourelle qui porte la coupole finale. Un siècle plus tardif environ, le monastère de Gračanica, dans le territoire actuellement de Kosovo/Serbie, date de 1318-1321. Le jeu des toitures et leurs imbrications avec la maçonnerie est plus complexe que dans l'église précédente, mais le principe est le même : les jeux plastiques qui captivent notre esprit n'occupent que la moitié haute du bâtiment, de telle sorte que l'on peut commodément séparer visuellement leur forme du volume massif qui fait effet de matière compacte occupant toute la moitié basse du bâtiment. Non seulement ce qui relève de la matière produit un effet dominant du fait de sa massivité compacte, mais elle le produit aussi parce que toutes les découpes de toiture qui captivent notre esprit sont, dans leur détail, soumises au détail des formes maçonnées qu'elles recouvrent.



À gauche : l'église de Sainte Paraskevi, Tchernigov, Ukraine (1201)

À droite : le monastère de Gračanica, Kosovo/Serbie (1318-1321)

Sources des images :  
<https://www.dreamstime.com/stock-images-church-st-paraskeva-chernigov-image11148584> et  
[https://www.tripadvisor.fr/Attraction\\_Review-g4212593-d418525-Reviews-Gracanica\\_Monastery-Gracanica.html?photos:aggregationId=101&albumId=101&filter=7&ff=75895863](https://www.tripadvisor.fr/Attraction_Review-g4212593-d418525-Reviews-Gracanica_Monastery-Gracanica.html?photos:aggregationId=101&albumId=101&filter=7&ff=75895863)

Après ce rappel, on peut revenir à l'église du monastère de Curtea de Argeş. On y retrouve la même division très nette entre la moitié inférieure à la forte massivité compacte dans laquelle prédomine l'effet de paroi matérielle, cette fois divisée en deux niveaux successifs, et la moitié supérieure dans laquelle des formes variées, beaucoup plus complexes que celles de la moitié basse, captivent et surprennent même notre esprit du fait du mouvement spiralant de deux de ses tourelles. On peut aussi signaler la variété des socles portant les tourelles et le contraste qu'y introduit une calotte sphérique, étant toutefois indiqué que cette forme sphérique n'est pas d'origine, les gravures anciennes montrant plutôt une inversion de la courbure en partie basse de cette calotte pour venir recouvrir le haut de la maçonnerie qui déborde maintenant de la couverture.

Malgré un fort contraste entre la massivité compacte de la moitié basse du bâtiment et la complexité plus aérée de sa moitié haute, il est certain que l'on ne retrouve pas la franche séparation entre partie basse et partie haute observée dans les exemples plus anciens. C'est que ces exemples anciens correspondaient à une période où cette filière de civilisation apprenait à mettre en relation les formes accusant des effets de matière avec les formes captivant spécialement notre esprit, et dès lors que cette mise en relation est acquise, rien n'empêche désormais de mélanger quelque peu ces deux aspects. Dans la moitié basse, la massivité et la muralité sont donc dominantes, mais cette masse est fractionnée par l'introduction d'une forme cylindrique verticale produisant un effet d'un/multiple, tandis que sa surface est subdivisée par des lignes droites ou courbes qui attirent l'attention de notre esprit tout en faisant des effets de reliure, des tracés qui relient mais qui aussi détachent divers niveaux les uns des autres, et détachent horizontalement divers cloisonnements les uns des autres. Dans la moitié haute, les masses sont plus fractionnées, et même écartées les unes des autres, mais le plus remarquable est la torsion que subissent les deux tourelles situées du côté de l'entrée. Par différence à l'architecture européenne plus occidentale où l'on a vu que les effets de relié/détaché étaient produits par des jeux de lignes dont la lecture impliquait l'attention de notre esprit, ici c'est la masse matérielle des tourelles qui provoque cet effet, les lignes obliques que l'on y observe n'étant là que pour montrer la rotation subie par le volume, un volume qui est toujours bien relié à sa base en sa partie inférieure, mais qui est comme détaché de sa position normale dans sa partie haute.



*Balustrades des terrasses des cours de la Cité Interdite à Pékin, Chine (1417-1420)*

Sources des images :  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inner\\_Courtyards\\_\(6230825682\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inner_Courtyards_(6230825682).jpg) et  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zijincheng\\_\(Forbidden\\_City\),\\_Beijing\\_\(149182970\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zijincheng_(Forbidden_City),_Beijing_(149182970).jpg)



Dernier exemple, relevant d'une filière de civilisation encore différente, les balustrades des terrasses construites dans les cours de la Cité Interdite de Pékin, construite de 1406 à 1420 par l'empereur Yongle de la dynastie Ming. Comme dans le cas du Pendjab musulman envisagé plus haut, à cette époque la notion de matière dominait la notion d'esprit dans la filière chinoise, et ces deux aspects étaient accolés l'un à l'autre dans les effets produits par son architecture.

Tout autour des pavillons, tel celui de l'Harmonie Suprême, les terrasses s'organisent en longues bandes, se retournant en équerre et régulièrement décalées l'une de l'autre à mesure de la progression des étages. Les hauts talus recouverts de marbre qui limitent verticalement chaque terrasse, prolongés par les plans, toujours en marbre, des balustrades qui les cernent, font évidemment un effet de matière. Reliés les uns aux autres par leurs appuis mutuels et par la continuité ascensionnelle qu'ils forment, ces talus prolongés par leurs balustrades sont simultanément bien détachés les uns des autres à l'occasion du recul des différents étages. On retrouve donc ici la même façon pour des volumes matériels de faire un effet de relié/détaché que ce que nous avons vu avec les volumes décalés des mausolées de Multan au Pendjab. Leur effet d'un/multiple n'a pas besoin d'être explicité tellement il va de soi. Pas plus qu'il n'est besoin d'expliquer que les mêmes effets de relié/détaché et d'un/multiple sont produits par la multitude des poteaux cylindriques verticaux qui émergent au-dessus des balustrades, tout comme par la multitude des têtes de dragons qui s'avancent horizontalement au pied de chacun de ces poteaux.

Les excroissances verticales des poteaux sont ce qui attire particulièrement l'attention de notre esprit, de même que les excroissances horizontales des avant-trains de dragons et les sculptures de volutes qui occupent le centre et les extrémités du dessous de chaque rambarde. On notera que ces formes, qui attirent spécialement l'attention de notre esprit, sortent des volumes matériels des talus et des surfaces matérielles des balustrades, ce qui illustre le fait que ce qui relève de l'esprit est ici dépendant de ce qui relève de la matière. Nous passerons sur les dragons pour observer plutôt les cylindres qui prolongent le haut de chacun des poteaux solidarissant les divers tronçons des balustrades. Bien que ces cylindres soient globalement très compacts, leur sculpture laisse deviner une division en multiples étages correspondant à des bandes de volutes, peut-être des nuages, lesquelles sont séparées par des creux, et de temps en temps des animaux fantastiques correspondent à des formes en léger relief chevauchant plusieurs étages, cette fois sans que leur dessin ne soit semblable d'un cylindre à l'autre. Le remarquable est la façon dont ces formes qui attirent spécialement l'attention de notre esprit s'extraient difficilement de la forme matérielle du cylindre qui les porte, ce qui manifeste à la fois le caractère subordonné de ce qui se réfère à l'esprit

par rapport à ce qui correspond à l'effet de matière, mais aussi la liaison, que l'on peut dire d'adhérence, dans cette filière de civilisation, entre les faits de matière et les faits qui relèvent de l'esprit. Cette adhérence est bien différente, par exemple, de la netteté avec laquelle les pilastres du palais Rucellai de Florence tranchent visuellement sur le dessin des pierres voisines ou, autre exemple, de la netteté avec laquelle les nervures en éventail de la King's College Chapel de l'université de Cambridge se détachent visuellement de la surface des voûtes qui les portent. La même chose vaut pour les volutes, correspondant probablement aussi à des formes de nuages, qui se dessinent au centre et aux extrémités du dessous des balustrades, et que l'on peine aussi à distinguer clairement de la masse matérielle d'où elles émergent.

On ne l'avait pas signalé alors, mais on aurait pu faire valoir de la même façon la difficulté qu'il y avait à faire sortir visuellement de façon nette les formes sculptées dans le stuc ou dans le bois sur les façades de la Médersa Bou Inania de Fès, car en se trouvait, là aussi, dans une filière de civilisation dans laquelle ce qui fait effet de matière et ce qui captive spécialement notre esprit sont étroitement adhérents l'un à l'autre. Nécessairement, la façon dont ces deux aspects vont se différencier de plus en plus fortement au fil de l'évolution de l'architecture sera différente que dans la civilisation européenne occidentale où ils sont davantage indépendants l'un de l'autre.

Christian RICORDEAU

Dernière mise à jour de ce texte : *4 janvier 2026*