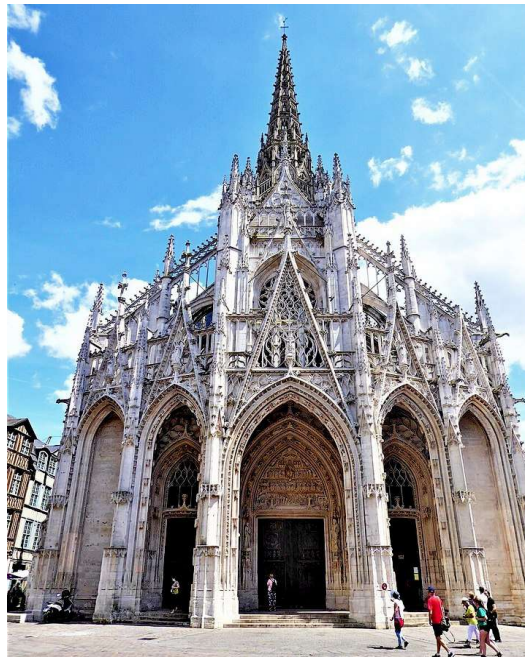


Usant par contre d'un style gothique tardif, on envisage maintenant le porche de l'église Saint-Maclou à Rouen, construit vers 1490. Sa disposition en éventail est complètement innovante par rapport aux porches traditionnels des églises, habituellement plans, et cette innovation a précisément comme conséquence de proposer une confrontation entre, d'une part un axe central bien affirmé auquel contribuent à la fois le pignon triangulaire de la nef et la flèche du clocher, d'autre part les axes visuels verticaux que sont les ogives et les flèches de chacun de ces cinq portails répartis sur toute la périphérie du pignon de l'église. Simultanément à cet effet 3D de concurrence entre un axe central et des axes répartis sur sa périphérie, on trouve aussi un effet similaire mais seulement 2 D, cette fois concernant le fronton triangulaire du pignon de la nef et les deux contreforts verticaux qui l'encadrent latéralement et dont les pinacles terminaux accusent l'effet de flèche.

La basilique Notre-Dame d'Alençon, également en France, dispose d'un porche semblable, établi vers 1500-1517 par le maître-maçon Jean Le Moyne, mais son éventail ne propose que trois pans pour envelopper son porche, et le fronton triangulaire qui le domine n'est pas aidé dans son effet axial par l'arrière-plan d'un clocher.



Le porche de l'église Saint-Maclou à Rouen, France (vers 1490)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise_Saint-Maclou_de_Rouen_%2801%29.jpg

On en vient au système de voûtement de l'Europe du nord, car à la fin du XV^e siècle, puis au XVI^e siècle, l'autonomie entre la surface matérielle des voûtes et le dessin des nervures s'exacerbe significativement par rapport à ce que l'on a envisagé à l'église St Lorenz de Nuremberg analysée au chapitre précédent.

L'architecte Benedikt Rejt (ou Benedikt Ried, 1451-1534) est spécialement connu pour avoir réalisé la voûte de la salle Vladislav du château de Prague. Les nervures de cette voûte se développent comme librement, elles se croisent et se recroisent pour former d'énormes pétales qui ne prétendent nullement en former le squelette solide, d'autant qu'elles sont très minces et posées sur la tranche. Si la surface de la voûte a bien certains plis qui coïncident avec la présence de telles nervures, dans la zone centrale principale, la surface matérielle de la voûte se poursuit selon des étendues qui sont complètement autonomes du dessin des nervures qui captivent l'attention de notre esprit.

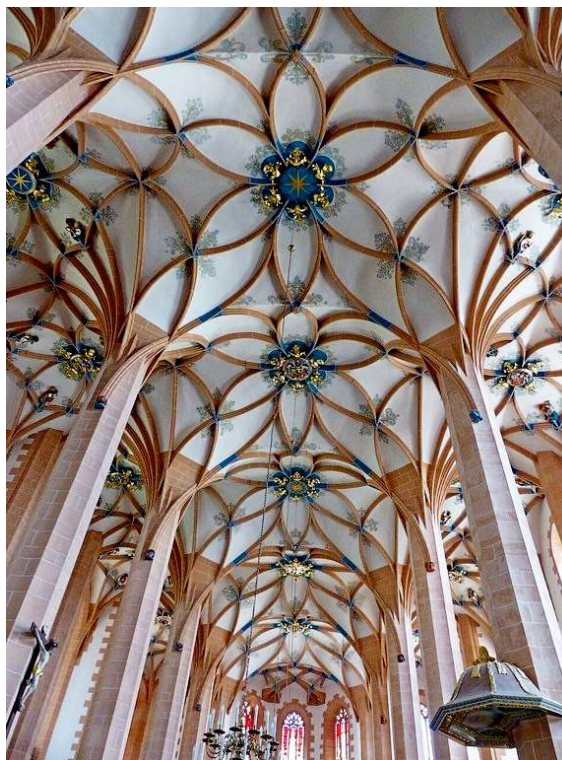
Même forme en pétales pour les nervures de la voûte de la nef de l'église Sainte-Anne d'Annaberg-

Buchholz, en Allemagne, édifée vers 1499-1525 par l'architecte Jakob Heilmann, et même autonomie du dessin de ces nervures par rapport à la surface matérielle de la voûte qu'ils décorent sans chercher à en souligner spécialement les lignes de force.



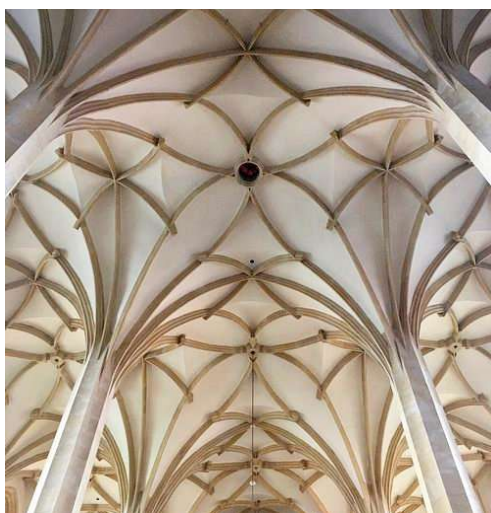
Benedikt Rejt : la salle Vladislav du château de Prague, en Tchéquie (1493-1503)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vladislav_Hall-interior?uselang=pl#/media/File:Prag_Vladislavsaul_2014.JPG



Jakob Heilmann : voûte de la nef de l'église Sainte-Anne d'Annaberg-Buchholz, en Allemagne (vers 1499-1525)

Source de l'image : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Annenkirche_Annaberg-Buchholz_\(06\).JPG?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Annenkirche_Annaberg-Buchholz_(06).JPG?uselang=fr)



Probablement de l'architecte Benedikt Rejt : la voûte de l'église Saint-Nicolas à Louny, Tchéquie (1520-1538)

Source de l'image : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LounyKostelKlenba.jpg>



Bartlmä Filtaler : voûte de l'église paroissiale de Katschach, Autriche (1515-1527)

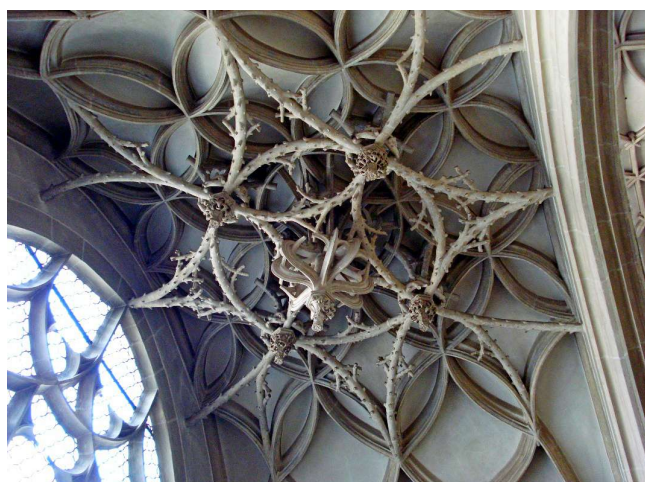
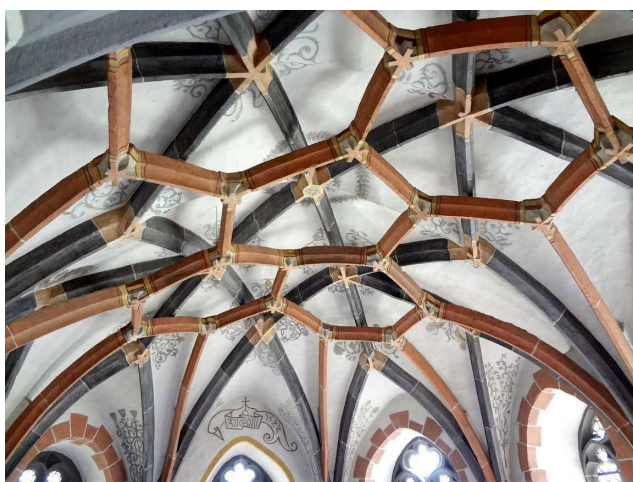
Source de l'image : https://www.meinbezirk.at/gaital/c-freizeit/pfarrkirche-koetschach-gaitaler-dom_a2620220#gallery=default&pid=12700170

L'église Saint-Nicolas à Louny, en Tchéquie, a probablement été conçue par l'architecte Benedikt Rejt précédemment évoqué. Sous la voûte de Louny, réalisée vers 1520-1538, une partie des

nervures ne se donne même plus la peine de se réunir en réseau continu, certaines s'interrompent soudainement et comme sans raison après un croisement, générant ainsi un dessin de nervures discontinu très autonome de la surface matérielle de la voûte qui, elle est continue. Du fait de leur discontinuité, ces nervures ne peuvent prétendre jouer un rôle significatif dans le soutien de la voûte.

Plus spectaculairement encore, les petits reliefs réalisés en staff vers 1515-1527 sous la voûte de l'église paroissiale de Kättschach, en Autriche, due à l'architecte Bartlmä Filtaler. Ils forment un réseau décoratif complexe, d'inspiration florale, qui peut encore moins prétendre à jouer un rôle quelconque dans le soutien de la voûte. On ne peut pas exprimer plus fortement que la matérialité de la voûte et les nervures qui la recouvrent en captant l'intérêt de notre esprit par leur aspect décoratif forment deux registres bien contrastés et complètement autonomes l'un de l'autre.

L'effet d'un/multiple va de soi dans tous les exemples précédents : chaque forme peut se décomposer en de multiples parties et se répète à de multiples reprises. Quant à l'effet du centre/à la périphérie il ne joue pas spécialement sur son effet déstabilisant, il se distingue plutôt par le fait que chaque forme dispose d'un centre visuel bien repérable et qu'elle se bute, sur toute sa périphérie, sur des formes semblables.



Église St Jakob à Langenstein en Allemagne : la voûte du chœur (1522)

Source de l'image : https://www.wikwand.com/de/Gew%C3%B6lbe#Media/Datei:Pfarrkirche_Langenstein_Chorgev%C3%B6lbe_4.jpg

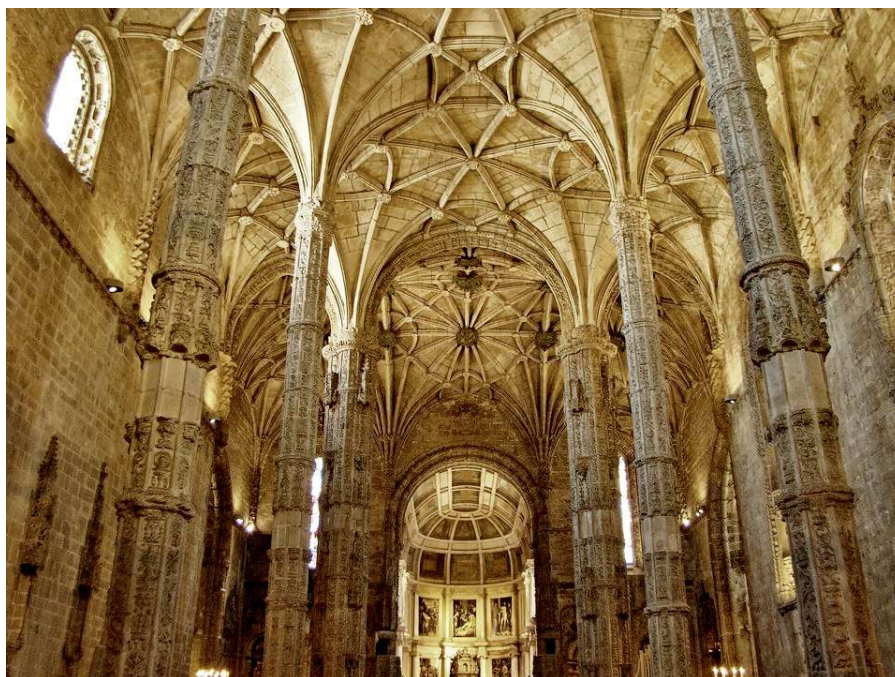
Erhard Heydenreich : voûte d'une chapelle de l'église Notre-Dame à Ingolstadt, Allemagne (vers 1512)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingolstadt_Liebfrauen_%C3%BCster_Jakobkapelle_Luftrippen.JPG

L'aspect directement déstabilisant de cet effet s'exprime toutefois dans des dispositions inventées en Allemagne au début du XVI^e siècle, des dispositions dans lesquelles la voûte est cette fois complètement séparée de ses nervures, lesquelles ne peuvent évidemment pas prétendre renforcer la voûte et nous interrogent plutôt sur la façon dont elles-mêmes peuvent tenir en l'air.

Ainsi, la voûte du chœur de la petite église St Jakob à Langenstein, en Allemagne, a reçu en 1522 deux étages de nervures complètement détachés l'un de l'autre, seulement reliés à l'endroit des chapiteaux sur lesquels ils s'appuient. Collé contre la voûte, un réseau de nervures peint de couleur grise peut avoir un rôle de raidisseur de la voûte. Décalé en dessous, et articulé de telle sorte que ses hexagones ou ses pentagones soient centrés sur les croisements du réseau gris, un second réseau de nervures, cette fois peint de couleur rougeâtre, ne peut lui certainement pas avoir le moindre rôle raidisseur ou porteur pour la voûte puisqu'il en est complètement détaché. Tandis que la surface de la voûte assure la matérialité de la couverture du chœur, ce réseau de nervures décollé de sa surface n'a pour fonction que de captiver notre esprit par sa disposition géométrique et par la bizarre concordance entre le centre de ses figures et la position des croisements du réseau des nervures grises.

Réalisées vers 1512 dans les chapelles latérales de l'église Notre-Dame à Ingolstadt, en Allemagne, certaines des nervures sont également éloignées de la surface matérielle de la voûte et créent un réseau de faux branchages dont la présence inattendue captive l'esprit. En fait, sous la surface lisse et bombée de la voûte, plusieurs réseaux se succèdent : d'abord des nervures courbes fortement saillantes qui se croisent de façon très dense, puis des espèces de branchages suspendus en l'air à l'intersection desquels émergent des boutons floraux, puis au centre une espèce d'étoile végétale d'où sort un autre bouton floral. Ce complexe réseau inattendu forme évidemment pour l'esprit un enjeu d'intérêt complètement autonome de la présence matérielle de la voûte qui ferme l'espace au-dessus, autonome, car éloigné de toute notion de paroi et incapable d'aider à porter la voûte puisque, à l'inverse, il y est suspendu, du moins en partie.

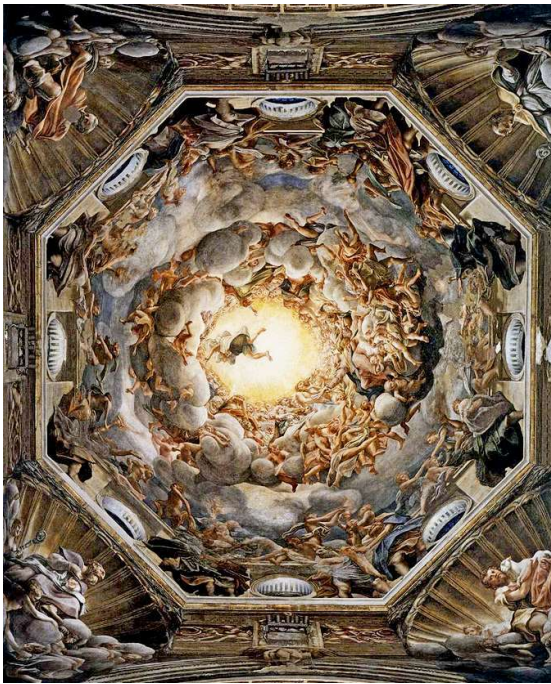


João de Castilho : la nef de l'église du monastère des Hiéronymites à Lisbonne, Portugal (1500-1522)

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

Pour terminer cette évocation des voûtes du gothique tardif, une rapide allusion à leur évolution dans le style manuélín au Portugal avec la nef de l'église du monastère des Hiéronymites à Lisbonne, édifiée de 1500 à 1522 par l'architecte João de Castilho dont on a déjà envisagé le portail sud qu'il a construit pour la même église.

Comme souvent en Allemagne, la voûte des bas-côtés est établie à la même hauteur que la voûte centrale, ce qui permet que les corolles en champignons qui la décomposent forment autant d'unités qui nous semblent stables par elles-mêmes. Pour cette raison, les nervures qui se multiplient à leur surface nous apparaissent comme un réseau multiples fois décomposé, seulement utile pour faire en sorte que chacun de ses segments bute à chacune de ses extrémités sur d'autres segments similaires, et aussi pour que chacune des figures qu'ils forment bute sur toute sa périphérie sur d'autres figures constituées de la même façon par des segments mis bout-à-bout les uns des autres (effet du centre/à la périphérie). Dans le cas de cette église, les segments qui recouvrent les voûtes en forme d'entonnoirs viennent même buter contre des segments similaires qui recouvrent les piliers qui les portent. La décomposition des nervures de ces piliers en étages successifs permet que les segments de ces nervures butent à chacune de leurs extrémités sur des segments de nervures semblables (à nouveau l'effet du centre/à la périphérie), et simultanément elle permet que chaque pilier soit à la fois un et multiple (effet d'un/multiple).



Coupoles de la Cathédrale de Parme en Italie, peinture de l'Assomption de la Vierge (1526-1530) par le Corrège

Source de l'image : https://www.wikwand.com/fr/Cath%C3%A9drale_de_Parme



Voûte du salon de l'Olympe de la villa Barbaro à Maser en Italie (à partir de 1560), peinture de Véronèse

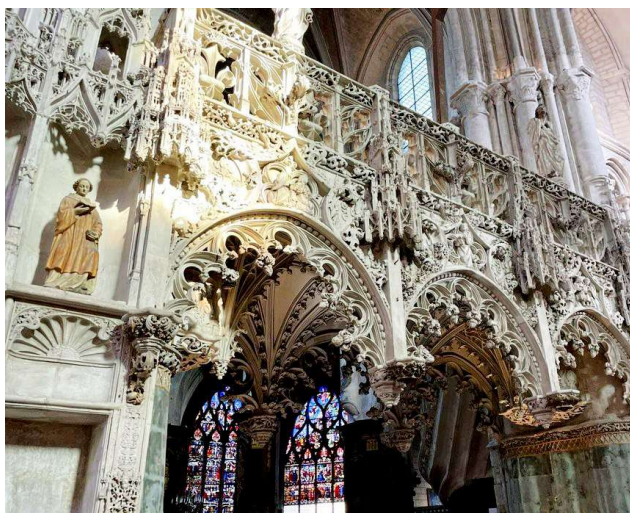
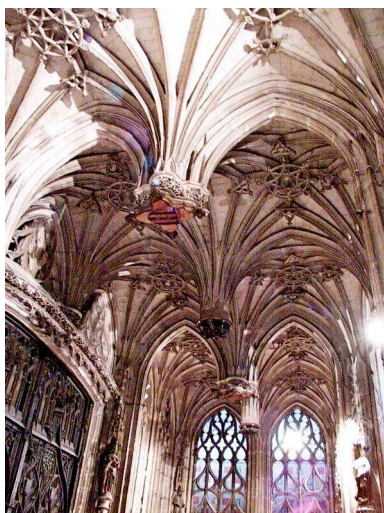
Source de l'image : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Salla_dell%60olimp%2C_Paolo_Veronese%2C_Villa_Barbaro.jpg

Retour en l'Italie qui, pour sa part, ne s'est pas intéressée au XVI^e siècle à créer un contraste visuel entre la matérialité des voûtes ou des coupoles avec un dessin de nervures ou de fausses nervures organisées en réseaux autonomes. Par différence, c'est vers cette époque qu'elle a commencé à utiliser de façon abondante les peintures recouvrant ces surfaces pour nier leur caractère d'enveloppement matériel et pour les transformer en spectaculaires ouvertures sur le ciel, voire sur des ciels supposés divins, captivant ainsi complètement notre esprit qui se plaît alors à découvrir tous les détails de la scène imaginaire figurée.

Ainsi, on donne l'exemple de la coupole du dôme de la cathédrale de Parme sur laquelle le peintre le Corrège (1489-1534) a réalisé entre 1526 et 1530 une Assomption de la vierge particulièrement spectaculaire, avec sa spirale de nuages et d'anges portant la vierge et, sur fond de lumière éblouissante, l'apparition de Jésus qui a ouvert les ciels pour accueillir sa mère. Autre exemple, plus modeste en dimension, la voûte du salon de l'Olympe dans le pavillon de maître de la villa Barbaro à Maser dont on a précédemment envisagé l'architecture palladienne extérieure. La peinture y a été réalisée à partir de 1560 par le peintre Véronèse (1528-1588). Une partie de sa surface évoque des ciels et des ciels qui, comme à Parme, tendent à nier la réalité matérielle de la voûte. Il est toutefois suggéré son découpage en différents caissons, ce qui occasionne une disposition avec une figure centrale et une multitude de figures l'entourant de tous côtés et, comme on l'a vu de multiples fois en Italie, la figure centrale ne se présente pas ici en affirmant la matérialité de son centre, au contraire elle manifeste l'effondrement le plus complet possible cette matérialité puisqu'elle ouvre imaginairement vers l'infini des ciels divins.

Par différence à la simple confrontation entre la matérialité des voûtes et le dessin de nervures formant des réseaux autonomes que l'on a vue en France, en Allemagne, en Autriche et au Portugal, on a donc en Italie une disposition où les peintures qui décorent les voûtes entrent dans une relation la plus conflictuelle qu'il soit possible avec la matérialité de leur construction puisqu'elles tendent à la nier complètement.

On en vient à un thème qu'il est utile de traiter spécifiquement dans ce chapitre parce qu'il concerne la façon dont, au XVI^e siècle, l'indépendance voulue des formes captivant l'esprit par rapport à la nécessaire solidité de la construction va jusqu'à se concrétiser, en Europe du nord, par la création de formes s'appuyant sur le vide, du moins semblant s'appuyer sur le vide. Comme on l'a indiqué à multiples reprises, l'effet prédominant au XVI^e siècle a pour fonction de nous déstabiliser, et quoi de plus déstabilisant que de faire croire à notre esprit que les voûtes s'appuient sur le vide et qu'elles devraient par conséquent s'effondrer, une impression qui vient alors en parfaite autonomie par rapport à la disposition matérielle puisque visiblement celle-ci ne s'effondre pas et fait ainsi preuve de la solidité que l'on attend normalement d'un bâtiment.

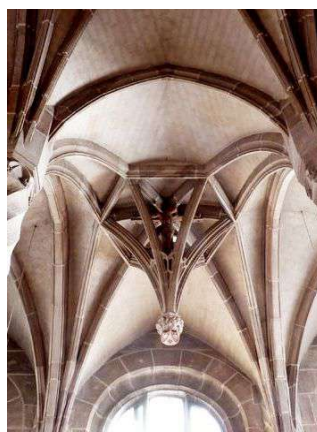
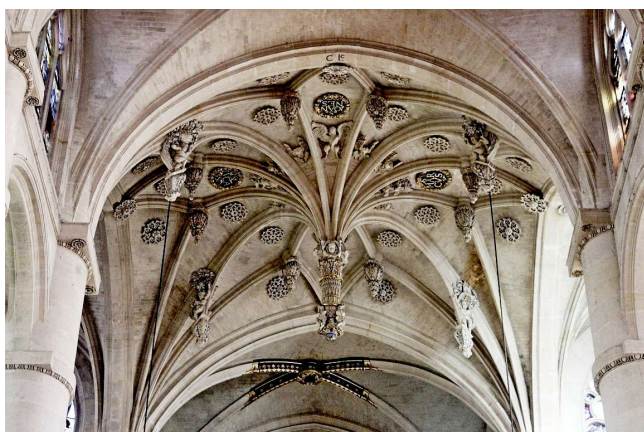


À gauche, la voûte du jubé de la Cathédrale Sainte-Cécile à Albi, France (vers 1500)

À droite, Jean Gailde : jubé de l'église Sainte-Madeleine à Troyes, France (1508 à 1515)

Sources des images : <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/65a38222-1be4-4518-8933-a28189615bd4> et <https://www.dna.fr/magazine-tourisme-et-patrimoine/2023/12/22/les-tresors-cachees-de-troyes>

Ainsi en va-t-il de la voûte intérieure du jubé de la cathédrale Sainte-Cécile à Albi, datant approximativement de 1500. Également du jubé de l'église Sainte-Madeleine à Troyes, construit de 1508 à 1515 par le sculpteur et maître-maçon Jean Gailde, les fleurons suspendus sous chacune des arcades de ses deux façades s'appuyant spectaculairement sur le vide.



À gauche, la voûte en forme de clef pendante de 3 à 4 m de saillie couvrant toute la croisée du transept de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris, France (à partir de 1584)

À droite, Hans Beheim l'Ancien : nervures en clef pendante sous la voûte de la chapelle Landauer à Nuremberg, Allemagne (1506-1507) – un crucifix est logé à l'intérieur

Sources des images : https://www.wikivand.com/fr/wiki/C3%89glise_Saint-%C3%89tienne-du-Mont_de_Paris et <https://www.nuernberg-museum/projects/show/23-landauersche-woelfbruederkapelle>

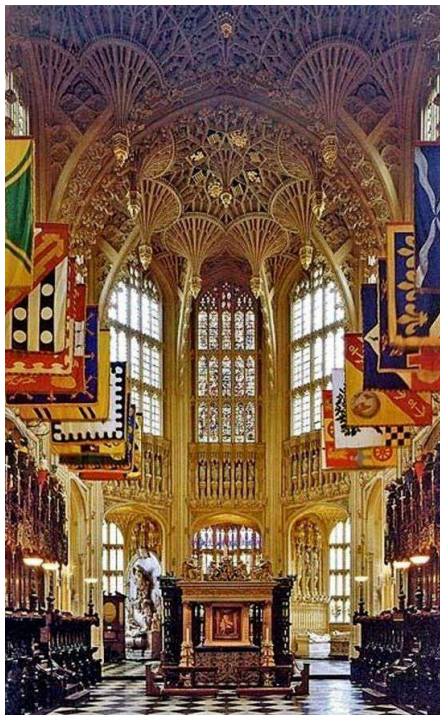
Autre exemple, l'énorme clé pendante qui forme voûte au-dessus de la croisée du transept de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris, datant de la fin du XVI^e siècle et dont les sculptures relèvent du style Renaissance. En Allemagne, on peut citer le cas de la chapelle Landauer à Nuremberg, dans laquelle l'architecte Hans Beheim l'Ancien (1455/60-1538) a établi une clé pendante sous la voûte, une clef qui ne dispose que de nervures, sans même aucune surface matérielle pour les réunir. Un crucifix a d'ailleurs été logé à l'intérieur du vide laissé entre les nervures.



William Orchard :
- à gauche, détail de la voûte de la Divinity Scholl de l'Université d'Oxford, Angleterre (vers 1480)
- à droite, la voûte du choeur de la cathédrale Christ Church d'Oxford (vers 1500)

Source des images :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_Christ_Church_d'Oxford et
<https://www.countrylife.co.uk/architecture/oxford-university-buildings-154006>

Le style gothique tardif anglais, dit « perpendiculaire », n'a pas manqué lui aussi de produire des formes s'appuyant sur le vide, combinées toutefois à des voûtes en éventail, une tradition anglaise qui vaut depuis le XIV^e siècle. Les clés pendantes de la voûte de la Divinity Scholl de l'Université d'Oxford ont été établies vers 1480 par l'architecte William Orchard, décédé en 1504 et dont on peut estimer la naissance vers 1440. Du même architecte, les clés pendantes de la voûte du choeur de la cathédrale Christ Church d'Oxford, un peu plus tardive puisque de 1500 environ.

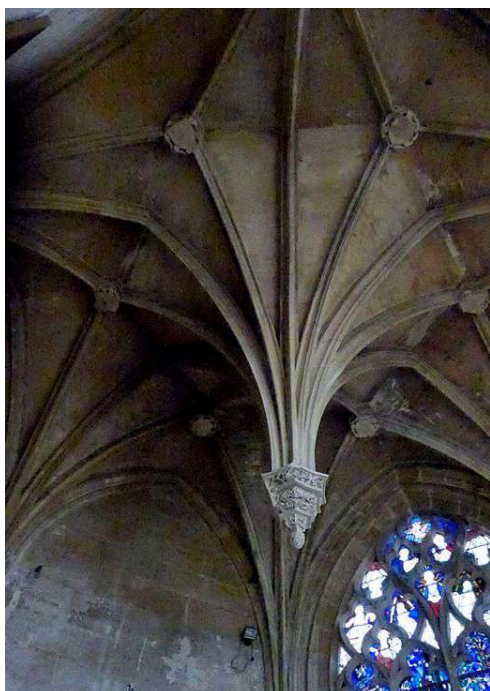


Source des images : <https://pin.it/3NThL7> et https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ceilings_of_Westminster_Abbey#/media/File:Ceiling_of_Henry_VII_Chapel.jpg

William Vertue : deux vues de la voûte du choeur de la chapelle d'Henry VII à l'abbaye de Westminster à Londres, Angleterre (1503-1519)

De l'architecte William Vertue, mort en 1527 et que l'on peut estimer né vers 1450, on doit les très célèbres voûtes en éventail de la chapelle d'Henry VII à l'abbaye de Westminster à Londres, dont les pointes s'appuient également sur le vide et que l'on peut dater de 1503 à 1519.

On pourrait classer ces constructions s'appuyant sur le vide avec l'architecture caractéristique du XVI^e siècle, voire de la fin du XV^e, mais les dates de naissance approximatives des deux architectes qui en sont responsables les classent fondamentalement tous deux comme des architectes ayant vécu au XV^e siècle. Pour des raisons de simplification on a dit que la déstabilisation propre à l'effet du centre/à la périphérie était caractéristique du XVI^e siècle, car dominant à cette époque, toutefois il n'était pas complètement absent au siècle précédent, et pas seulement vers sa fin, car il rendait alors spécialement compte de l'effet propre à la matière. C'est donc à ce titre qu'il faut envisager les clés pendantes anglaises dont on vient de donner des exemples. L'effet principal de relié/détaché du XV^e y est évidemment présent, car il résulte de l'effet produit par les nervures en champignon qui surgissent de ces clés pendantes.



À gauche, Guillaume Letellier : clef pendante de la voûte de la chapelle de la vierge dans l'église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux, France (1428 à 1484)

À droite, Alexandre de Berneval : l'une des deux clefs pendantes de la voûte du porche des marmousets à l'abbatiale Saint-Ouen de Rouen, France (avant 1440)

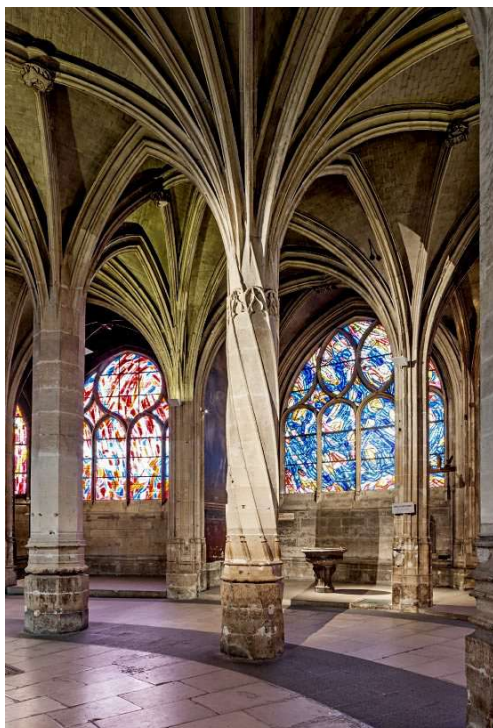
Sources des images :
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux?uselang=fr#/media/File:Haengender_Schlussstein_Caudebec-en-Caux.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Église_Notre-Dame_de_Caudebec-en-Caux?uselang=fr#/media/File:Haengender_Schlussstein_Caudebec-en-Caux.jpg) et <https://www.metropole-rouen-normandie.fr/sites/default/files/publication/2021/FOCUS-Saint-ouen-web-page.pdf>

Au XV^e siècle, l'architecture anglaise n'est d'ailleurs pas la seule à proposer des clés pendantes comme posées sur le vide, l'effet du centre/à la périphérie n'y correspondant pas alors, comme on l'a dit, à l'effet plastique dominant mais à celui rendant spécialement compte du comportement de la matière. En France, notamment en Normandie, on peut donner au moins deux exemples de telles réalisations, qui sont d'ailleurs peut-être plus précoces que les réalisations anglaises.

Ainsi, à l'occasion de la reconstruction complète, sous sa direction, de l'église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux, entre 1428 et 1484, l'architecte Guillaume Letellier a réalisé une clé pendante spectaculaire, mais isolée, pour servir de voûte à la chapelle de la vierge. À Rouen, c'est l'architecte Alexandre de Berneval qui est responsable des deux clefs pendantes qui forment une partie de la voûte du porche dit « des marmousets » à l'abbatiale Saint-Ouen. Comme il est mort en 1440, on peut considérer que ces ouvrages sont probablement antérieurs à 1440.

On peut toutefois noter une différence dans l'utilisation des clés pendantes en Angleterre et en France. Dans tous les exemples français donnés, qu'ils soient du XV^e siècle ou du XVI^e, la clé semble plonger dans le vide sans aucun support apparent. Dans les exemples anglais, par différence, de solides arcs traversent la maçonnerie de la voûte à proximité de la clé dont le voisinage semble ainsi soutenu. Cette différence peut être analysée comme une simple différence dans l'expression de

cet effet : en Angleterre, il s'agit d'une expression analytique, puisque l'on peut séparer l'effet qui soutient et l'effet de la clé qui semble tomber et n'être donc pas soutenue, tandis qu'en France il s'agit d'une expression synthétique puisque l'on ne peut pas séparer l'effet par lequel la clé semble tomber et notre perception qu'en réalité elle ne tombe pas.



Pilier axial torse du déambulatoire du chevet de l'église Saint-Séverin à Paris, France (1489-1496)

Source de l'image : <https://www.arnaudfrichphoto.com/colonne-torse-eglise-saint-severin-paris.htm> (auteur : Arnaud Frich)

Piliers torsés de la nef de l'église Sainte-Madeleine à Olivenza, Espagne (vers 1517-1525)

Source de l'image : https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Iglesia_de_Santa_Maria_Magdalena_%28Olivenza%29_Interior.jpg

Concernant l'effet de déstabilisation dans le gothique tardif, il faut aussi évoquer les piliers torsés dont on trouve quelques exemples à cette époque. Déstabilisation, car un tel pilier semble quelque peu se vriller et donc échouer dans son rôle de soutien solide à la maçonnerie située au-dessus. On peut ainsi citer le pilier central du déambulatoire du chevet de l'église Saint-Séverin à Paris, qui date des années 1489-1496. À Valence, en Espagne, la salle des cambistes de la bourse de commerce dédiée à la soie ⁽¹⁾, construite entre 1482 et 1548, est entièrement réalisée avec de très hauts piliers torsés similaires. Toujours en Espagne, un effet d'encore plus grande instabilité est donné par les piliers de la nef de l'église Sainte-Madeleine à Olivenza, réalisée entre 1517 et 1525, car le caractère torse n'y est pas donné par des nervures qui semblent ajoutée à la surface de la colonne, mais par un vrillage dans l'épaisseur même de la colonne, de telle sorte que le groupe qu'elles forment semble comme danser, se trémousser, ce qui n'est pas la meilleure façon de procurer une impression de stabilité et de solidité.

Toujours à propos de la déstabilisation de notre perception de la résistance du bâtiment à la pesanteur, retour en Italie pour examiner sa façon de traiter ce même effet.

Dans la façade de l'église San Francesco della Vigna à Venise, conçue vers 1570 par Andrea Palladio, par différence aux clés pendantes de l'Europe plus nordique, ce n'est pas ce qui se passe en hauteur qui nous désarçonne mais ce que se passe au niveau de l'appui sur le sol, car le bâtiment y

1 <https://whc.unesco.org/fr/list/782/>

dispose de deux appuis qui se font concurrence. Du fait de cette disposition, le dessin de la façade que lit notre esprit fait une véritable concurrence à la matérialité du bâtiment, une concurrence qui nous laisse nécessairement indécis : faut-il faire confiance à notre esprit qui lit que la façade commence à bonne distance du sol tout comme le font ses colonnes, ou faut-il faire confiance à notre sens de la pesanteur qui nous dit que la matérialité du bâtiment commence évidemment au moment où il s'appuie sur le sol ? Même chose pour la façade de la basilique de San Giorgio Maggiore conçue par Palladio en 1566, également à Venise, d'autant que sa façade dispose aussi de deux frontons décalés l'un par rapport à l'autre et que l'on est tout autant indécis quant à la question de savoir quel est le bon fronton, et donc où est le haut de cette façade, dont on ne sait déjà pas où est le bas puisque les colonnes du fronton le plus haut s'appuient sur des socles décalés par rapport au socle des pilastres qui soutiennent l'autre fronton. Avec le palais du Te on avait affaire à deux modes de construction emboîtés concurrents, avec ce dernier exemple, on a maintenant affaire à deux façades emboîtées et en concurrence pour être chacune la véritable façade.



Andrea Palladio : la façade de l'église San Francesco della Vigna à Venise, Italie (vers 1570)
 Source de l'image : <http://carnetvoyagesbf.canalblog.com/archives/2019/03/27/37212830.html>



Andrea Palladio : la façade de la basilique de San Giorgio Maggiore à Venise, Italie (à partir de 1566)

Source de l'image : https://www.wikwand.com/fr/Basilique_San_Giorgio_Maggiore_de_Venise

Avec le ressenti de la pesanteur, on retrouve donc la différence déjà repérée entre l'architecture italienne et celle du nord de l'Europe : en Italie, les notions de matière et d'esprit s'affirment par des dispositions qui se font une concurrence conflictuelle, chacune voulant qu'on la prenne en compte à la place de l'autre, plus au nord chacune affirme seulement son autonomie par rapport à ce que fait l'autre, notre esprit disant que la clé pendante doit tomber puisqu'elle s'appuie sur le vide, la matière de son côté confirmant qu'elle ne tombe pas, cela sans nuire d'aucune façon à la lecture que fait notre esprit de la présence du vide en dessous d'elle.

Pour finir, une disposition qui illustre l'effet plastique principal correspondant au XVI^e siècle et qui anticipe également les effets plastiques qui vont dominer lors des deux prochaines étapes de l'architecture. Il s'agit du tombeau de Marguerite d'Autriche dans l'église St-Nicolas de Tolentin à Brou, en France, sculpté vers 1532.

Le corps de l'archiduchesse d'Autriche est représenté allongé sur une dalle horizontale, logé dans un baldaquin qui laisse l'air circuler autour de lui dans les deux directions perpendiculaires. Quand on

se met face à ce tombeau, ce corps est au centre de la disposition tandis qu'un ensemble de décorations le cerne, attirant donc notre regard sur toute sa périphérie. Voilà pour l'effet dominant au XVI^e siècle. Quoiqu'on puisse aussi associer à cet effet la déstabilisation qui nous saisit lorsque l'on prend en compte le fait qu'il n'y a pas un seul corps, mais deux superposés, celui du haut représentant l'archiduchesse en habit de cour telle qu'elle était de son vivant, y compris avec sa couronne sur la tête, celui du dessous (non visible sur les photographies) enveloppé dans un linceul, et donc ayant l'apparence d'une morte, les cheveux complètement défaits. Cette double position du corps n'est pas sans rappeler les doubles hauteurs d'appui des bâtiments dans l'architecture italienne, tel qu'on vient de le voir, par exemple, pour la façade de l'église San Francesco della Vigna à Venise.



Tombeau de Marguerite d'Autriche dans l'église St-Nicolas de Tolentin à Brou, France (vers 1532)

Sources des images :
<https://leblogdelili.fr/monastere-de-brou-bourg-en-bresse-saison-2018/>, et
www.baronnesamed.com/2021/07/bourg-en-bresse-le-monastere-de-brou.html

À cette étape de l'architecture, l'effet propre à la matière est celui qu'on appellera « entraîné/retenu », un effet qui dominera lors de l'étape suivante qui correspondra au XVII^e siècle. Il apparaît ici de deux façons. D'une part, on trouve des formes suspendues réparties sur tout le périmètre sculpté au-dessus du personnage, soit sous forme de lourdes formes un peu analogues aux clés pendantes envisagées précédemment, soit sous forme de sculptures plus légères suspendues aux arêtes successives des arcades en anse de panier. Par leur poids, ces formes nous semblent entraînées à tomber, mais on voit bien qu'elles sont retenues puisqu'elles ne tombent pas, ce qui correspond à un effet que l'on aurait pu faire valoir tout aussi bien lorsque l'on a envisagé les clés pendantes, puisque l'effet entraîné/retenu rend spécialement compte au XVI^e siècle du comportement de la matière, tout comme le faisait le centre/à la périphérie au siècle précédent. D'autre part, notre regard est entraîné simultanément par une multitude de sculptures dentelées assez similaires réparties tout au long des anses de panier déjà évoquées. La similitude entre toutes ces formes, dont aucune ne dispose d'une position privilégiée, nous laisse incertain quant à la question de savoir laquelle regarder : si on se laisse entraîner à en regarder une, on en est aussitôt retenu parce que d'autres, qui la valent bien, nous entraînent à les regarder plutôt que celle-ci.

Après l'effet propre à la matière, celui qui, au XVI^e siècle, concerne spécialement l'esprit. Celui-ci deviendra dominant à la fin du XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e. On l'appellera « effet d'ensemble/autonomie », ce qui signifie qu'il réussit à réaliser un effet de groupe au moyen de formes individuelles dont l'autonomie reste pourtant bien affirmée. Il a deux expressions ici, d'une part la densité des sculptures plaquées sur chaque façade du tombeau nous semble parfaitement homogène, cette densité étant un effet produit par l'ensemble de ces sculptures, cela bien que l'on puisse distinguer parmi elles des formes d'épaisseur et de dynamisme très différents. D'autre part,

on mentionne à nouveau les formes dentelées qui s'accrochent ou qui se suspendent aux nervures en forme d'anses de panier : toutes font ensemble un même effet de formes dentelées ainsi suspendues, cela tout en étant bien séparées les unes des autres, même quelque peu différentes les unes des autres, et donc bien autonomes les unes des autres. Dans cet effet il n'est pas question du comportement de la matière, mais de la diligence que doit faire notre esprit pour repérer toutes ces formes qui le captivent et qui sont complètement dispersées sur la surface de l'ouvrage, raison pour laquelle on a dit qu'ici il concerne spécialement l'esprit.

Bien entendu, le lecteur pourra avoir un regard rétrospectif sur tous les exemples que l'on a donnés d'architectures de la fin du XV^e siècle et du XVI^e siècle pour y retrouver comment ces deux effets, l'un relatif à l'aspect de la matière ou à son comportement, l'autre relatif à ce qui captive l'intérêt de notre esprit, se combinent aux deux effets dont on a dit qu'ils étaient principaux à cette époque, l'un/multiple, et surtout le centre/à la périphérie.

Bilan de l'étape architecturale en Europe occidentale :

La comparaison de l'architecture de la 2^e Renaissance à celle du 2^e gothique tardif a montré la poursuite de la différence entre la façon de faire en Italie et la façon de la faire dans les pays plus nordiques, auxquels nous avons d'ailleurs ajouté l'Espagne et le Portugal. Dans l'Italie, nous avons toujours trouvé que les effets qui rendent compte de la matière sont en concurrence conflictuelle avec ceux qui s'adressent spécialement à l'esprit. Dans les autres pays, ces deux aspects se veulent plutôt complémentaires, ce qui d'ailleurs n'exclut pas des situations de contradiction très brutale, comme on l'a vu par exemple avec le baldaquin du porche de la Cathédrale Sainte-Cécile à Albi, mais, de façon générale, ces deux aspects se complètent plutôt de façon pacifique.

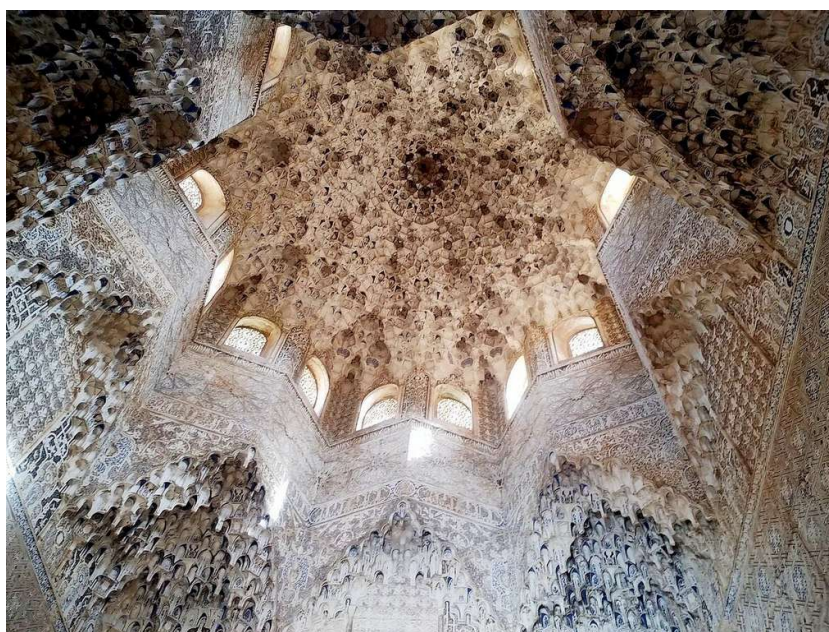
La différence entre l'Italie et les autres pays n'empêche pas que tous s'accordent pour mettre en jeu des effets plastiques semblables. L'un/multiple, comme il en allait à l'étape précédente, mais surtout l'effet du centre/à la périphérie qui implique la plupart du temps une volonté de déstabiliser notre perception. Ainsi, elle est souvent déstabilisée par la concurrence entre un axe central qui se propose d'organiser l'ensemble de notre perception et des axes latéraux ou périphériques qui nous enjoignent avec la même force de centrer notre perception à partir d'eux. Autre façon de nous déstabiliser, l'impression dans l'Europe du Nord qu'une partie du bâtiment s'appuie sur le vide et risque donc de tomber, ce qui a son répondant dans l'architecture italienne par notre incapacité de décider à quel niveau le bâtiment s'appuie sur le sol.

À l'étape précédente, ce qui relève de la matière et ce qui s'adresse à l'esprit avaient commencé à se détacher quelque peu, ce qui correspondait à la première phase de leur processus de différenciation que nous allons suivre encore pendant deux étapes, un processus par lequel leur différence deviendra de plus en plus manifeste. Dans celle que nous venons d'envisager, l'effet de déstabilisation qui en était la composante majeure lance de façon plus décisive l'affirmation de leur différence, puisqu'elle implique cette fois que nous soyons quelque peu désarçonnés par l'architecture que nous contemplons. Ainsi, pour évoquer encore une fois le cas d'une clé pendante, quand notre esprit part du principe que la matière ne peut pas tenir ainsi en l'air en s'appuyant sur le vide, la matière de cette clé nous affirme par son comportement qu'elle résiste pourtant sans problème à la force de la gravité.

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

Comme pour l'étape précédente, on observe maintenant comment les effets plastiques caractéristiques de cette nouvelle étape 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 l'un de l'autre mais les traitent comme collés l'un à l'autre.

Pour faire suite à l'exemple de la Médersa Bou Inania de Fès, en restant dans la même filière, on envisage quelques parties de l'Alhambra de Grenade établies dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, lors des sultanats nasrides. Comme on l'a expliqué au chapitre précédent, l'architecture musulmane est un peu plus précoce que l'architecture occidentale pour la mise en œuvre des mêmes effets, et dans ces deux filières de civilisation c'est ce qui relève de l'esprit qui domine ce qui relève de la matière. Par différence toutefois, ces deux aspects sont ici comme collés l'un à l'autre, de telle sorte que l'on ne peut pas envisager l'un sans envisager l'autre.



*Alhambra de Grenade en Espagne :
plafond de la salle des Abencerrejes
dans la Palais de la Cour des Lions
(2^e moitié du XIV^e siècle)*

Source de l'image :
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ceiling_of_Sala_de_los_Abencerrejes#/media/File:Aa_star_pattern_haven_in_alhambra_2016_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ceiling_of_Sala_de_los_Abencerrejes#/media/File:Aa_star_pattern_haven_in_alhambra_2016_(2).jpg)

Comme premier exemple pris dans l'Alhambra de Grenade, le plafond de la salle des Abencerrejes dans la Palais de la Cour des Lions. Il est établi sur deux niveaux séparés par un niveau de fenêtres qui l'éclairent abondamment. Le niveau bas a une forme carrée, celui du haut à une découpe en étoile, et le rétrécissement entre les deux est occupé par des forêts de muqarnas déchiquetées comme le seraient des stalactites. La coupole haute, elle aussi, est complètement recouverte de muqarnas, mais les siens ont des reliefs moins prononcés. Entre les muqarnas/stalactites du bas et le contour du niveau des fenêtres, de grands pans sont pliés pour générer une forme en étoile et, malgré l'abondance de sculptures à sa surface, son aspect presque lisse tranche avec l'aspect très déchiqueté des surfaces en muqarnas.

L'effet d'un/multiple est omniprésent, en voici les aspects principaux : la forme unitaire en étoile du niveau médian est nécessairement décomposée en multiples branches et en multiples plans, chaque plan étant lui-même recouvert de multiples graphismes ; l'unité de chacun des plans recouvrant ses branches et l'unité des plans formant le cube de la partie basse de la pièce contrastent avec la multiplicité des encoches des muqarnas ; l'unique coupole sommitale percée d'une multiplicité de muqarnas organisés en un seul groupe de muqarnas contraste avec les multiples groupes de muqarnas/stalactites de la partie basse ; les fenêtres de l'étage médian répètent de multiples fois une

même forme de baie.

L'effet du centre/à la périphérie n'utilise pas vraiment l'étonnante suspension en l'air des pointes des muqarnas à la façon des clés pendantes de l'architecture gothique tardive, car la déstabilisation introduite par cette disposition est trop minime du fait de la petite taille des muqarnas. Ici, nous sommes déstabilisés par l'impossibilité de décider où se trouve la paroi tellement la profondeur de ses creux nous laisse incertains quant à sa position, mais c'est aussi par le pullulement des muqarnas sur les surfaces que se fait valoir l'effet du centre/à la périphérie : chaque encoche de muqarnas sous la coupole sommitale agit comme un centre visuel autonome, tout comme chaque paquet de muqarnas dans la partie basse du plafond, et chacun de ces centres visuels bute sur toute sa périphérie sur des centres visuels similaires.

L'usage de muqarnas n'était pas alors une nouveauté, et l'architecture musulmane en usera encore longtemps tant cette forme est spécialement adaptée pour correspondre au besoin d'accoler étroitement ce qui relève de l'effet de matière et ce qui captive notre esprit, car chaque encoche de muqarnas est une encoche creusée dans la matière, éventuellement accompagnée d'une excroissance suspendue de matière, et il est impossible de séparer cet effet de surface matérielle de l'intérêt que notre esprit ressent pour de tels détails dont la présence le captive.



Alhambra de Grenade en Espagne : salle des Rois (ou de la Justice), du côté est de la cour des lions (2^e moitié du XIV^e siècle)

Source de l'image : https://es.wikipedia.org/wiki/Sala_de_los_Reyes_%28Alhambra%29



Alhambra de Grenade en Espagne : détail d'une arcade des Palais nasrides dans la galerie ouest de la Cour des Lions (2^e moitié du XIV^e siècle)

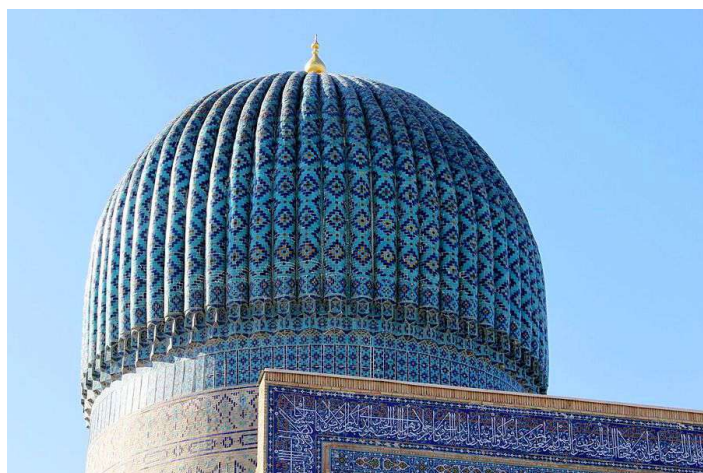
Source de l'image : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Granada_-_24_\(15120541929\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Granada_-_24_(15120541929).jpg)

Toujours à l'Alhambra de Grenade, d'autres effets de muqarnas, cette fois pour générer des portiques dans des galeries voisinant la Cour des Lions, d'une part dans une enfilade de pièces, parfois désignée comme la salle des rois et parfois désignée comme la salle de la justice, d'autre part dans une galerie située à l'ouest de la Cour des Lions. Dans les deux cas, les pointes des arcades de muqarnas s'appuient en leurs deux extrémités sur les chapiteaux de petites colonnes, elles-mêmes portées par le chapiteau d'une plus grande colonne adossée au mur. Dans les deux cas aussi, la bande des muqarnas qui forme une arcade connaît des inflexions intermédiaires, formant une retombée nettement dessinée dans le cas de l'arcade percée dans une paroi bordant une circulation, plus mollement dessinée mais répétée dans le cas des arcades séparant les diverses pièces de la salle des Rois. Nous n'allons pas revenir sur l'accolement de l'effet de matière avec l'effet qui captive notre esprit, qui vaut nécessairement ici aussi, mais nous interroger sur ces deux particularités.

Toutes les deux participent à l'effet d'un/multiple : les deux petites colonnes s'appuyant sur une

grande colonne impliquent qu'une seule et même forme se retrouve à deux échelles différentes, et donc à de multiples échelles, quant aux retombées intermédiaires des bandes de muqarnas, qu'elles soient brutales et nettement dessinées ou qu'elles soient molles et plus difficilement lisibles, chaque fois elles divisent une longueur de muqarnas en de multiples parties.

Par confrontation avec les pointes de muqarnas qui s'appuient stablement sur les petites colonnes situées à leurs extrémités, les retombées intermédiaires de muqarnas qui pendent en groupe dans le portique de la galerie ouest affirment cette fois de façon plus décisive que dans le cas du plafond de la salle des Abencerrejes qu'elles s'appuient sur le vide, ce qui implique un effet déstabilisant qui relève du centre/à la périphérie. Dans le cas des portiques de la salle des Rois, du fait de l'absence de netteté du profil des retombées, on peut avoir l'impression que leur forme est en train de se défaire, de se déstructurer, donc qu'elles ne sont pas stablement établies, ce qui ramène là aussi à un effet de déstabilisation.



Samarcande en Ouzbékistan : deux vues du dôme du Gür-e Mîr, tombeau de Timûr (début du XV^e siècle)

Sources des images : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detail_of_Gur-e-Amir_Mausoleum_-_Samarkand_-_Uzbekistan_-_01_%287480314806%29.jpg et https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gur-e_Amir_-_Exterior_views_8.JPG

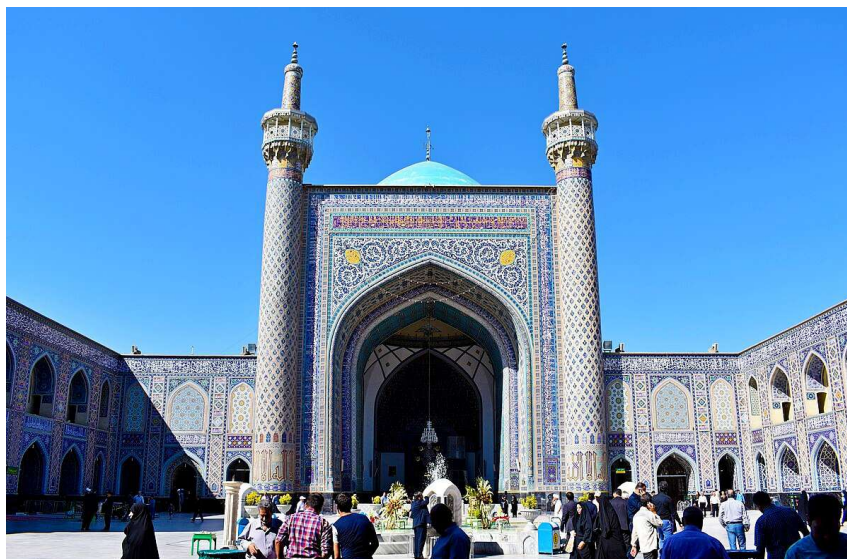
Autre exemple d'architecture musulmane, cette fois du tout début du XV^e siècle, le dôme du Gür-e Mîr sous lequel se trouve le tombeau de Timûr, plus connu sous le nom de Tamerlan, à l'origine de la dynastie qui deviendra celle des moghols, et donc de l'Inde musulmane. Ce dôme a été réalisé à Samarcande, aujourd'hui en Ouzbékistan. Il n'en manque pas de similaires, voire de presque parfaitement identiques, réalisés également à Samarcande, mais aussi en Afghanistan, tel qu'il en va pour le mausolée de Goharshad à Hérat ⁽²⁾, construit vers le milieu du XV^e siècle.

L'une des dispositions remarquables de ce type de dôme est qu'il semble s'appuyer à l'extérieur du massif cylindrique qui le porte, et l'impression qu'il donne de s'appuyer sur le vide est soulignée par les sortes de muqarnas qui servent de transition entre le cylindre inférieur et les reliefs côtelés de sa surface, lesquels s'écartent d'ailleurs légèrement vers l'extérieur du volume de leur partie basse. On retrouve donc encore une fois l'effet déstabilisant que suggère à notre perception une disposition qui semble s'appuyer sur le vide, mais il faut toutefois savoir qu'une telle maçonnerie ne peut que s'effondrer du fait des poussées horizontales qu'elle engendre, et que si elle ne s'effondre pas c'est

2 https://en.wikipedia.org/wiki/Gawhar_Shad_Mausoleum

que le dôme est en fait un comble perdu dans lequel sont positionnés des tirants pour compenser les poussées horizontales, et aussi des étauçons verticaux et obliques pour soutenir sa partie haute. Par différence avec l'architecture nasride en Espagne, ce n'est pas ici l'effet des décorations captivant l'esprit qui domine la disposition, mais le jeu plastique des volumes, essentiellement la forme générale en bulbe de la coupole, sa décomposition régulière en tranches verticales, l'espèce d'émiettement que subissent ses tranches en se transformant en muqarnas dans leur partie basse, et enfin sa façon de s'épanouir pour former débord par rapport au tambour cylindrique qui la porte. C'est que, dans cette partie-là de la civilisation musulmane, ce n'est pas ce qui relève de l'esprit qui a le dessus sur ce qui relève de la matière, c'est l'inverse, et pour cette raison le dessin des mosaïques colorées qui captivent notre esprit doit se contenter d'un rôle subordonné, minoré dans son effet par le rôle joué par les jeux des volumes. Mais si l'on veut prendre connaissance dans le détail du dessin des céramiques qui recouvrent le bulbe, ou si l'on veut lire les textes écrits en céramique sur le tambour, on ne peut le faire sans s'affronter aux surfaces matérielles arrondies sur lesquelles ces mosaïques sont collées, et de la même façon notre esprit ne peut se laisser captiver par les jeux de formes proposés par cette coupole sans prendre en compte la matérialité de ces formes. Car cette fois, comme dans l'architecture nasride, ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit sont complètement collés l'un à l'autre.

L'effet d'un/multiple va de soi, il n'est donc pas utile d'en détailler les aspects.



Mashad en Iran : la mosquée de Gauhar Shād, son iwan sud flanqué de deux minarets (vers 1418)

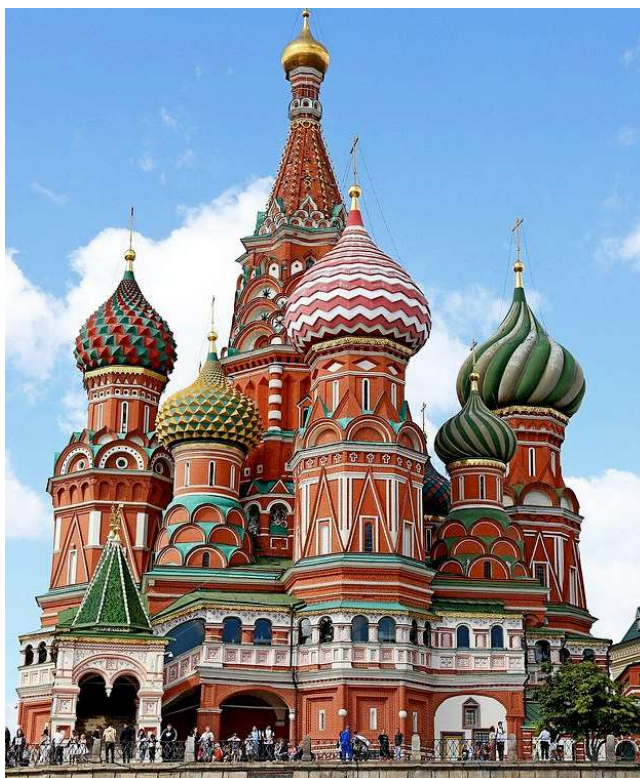
Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Goharshad_Mosque

Autre architecture musulmane, cette fois à Mashhad, en Iran, pour la mosquée de Gauhar Shād dont on ne traitera que de son iwan sud flanqué de deux minarets. Cette partie de la mosquée a été réalisée vers 1418, alors que l'Iran était dominé par la dynastie fondée par Timür dont on vient d'examiner le tombeau. Ces deux minarets/tours qui s'élèvent du sol pour flanquer l'iwan sont alors une innovation dans l'architecture perse, car en Iran ils étaient auparavant placés au-dessus du parapet. C'est pour cette innovation que nous donnons cet exemple, car on y retrouve la disposition maintes fois rencontrée dans l'architecture européenne occidentale à la fin du XV^e siècle et pendant le siècle suivant, c'est-à-dire une figure centrale dotée d'un axe de symétrie verticale qui nous propose d'organiser à partir d'elle la perception de l'ensemble du dispositif architectural, et deux formes verticales l'encadrant sur les deux côtés de sa périphérie, leur élan vertical et leur allure axiale prononcée leur permettant de revendiquer d'être, elles aussi, des axes de lecture symétriques organisant notre perception en concurrence avec l'axe central proposé par le porche.

Si l'on exclut les balcons en haut des minarets, l'ensemble des effets plastiques est produit au moyen d'effets de surfaces planes ou cylindriques, voire légèrement coniques, et l'utilisation de céramiques

collées sur les surfaces du matériau qui les porte permet de faire parfaitement adhérer les dessins dont les détails captivent notre esprit à la surface du matériau de la construction. Pour comparer ce type de traitement à celui de la civilisation occidentale, dans laquelle ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit sont d'emblée posés séparés ou lieu d'être d'emblée posés collés l'un à l'autre, il n'est qu'à se rappeler la façon dont les axes latéraux jouant la même fonction de concurrence à l'axe visuel central sont traités au palais de justice de Rouen, à la porterie du palais des ducs de Lorraine de Nancy, au portail de l'église Sainte-Marie au monastère des Hiéronymites de Lisbonne, ou encore au baldaquin du porche de la Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi ou à celui de l'église Notre-Dame de Louviers. Dans tous ces cas, on peut constater clairement que les détails sculptés qui captent l'attention de notre esprit évoluent très différemment de la masse du matériau en pierre qui les porte, soit que celui-ci reste visible dans sa nudité régulière en arrière-fond du premier plan très sculpté qui se transforme au fur et à mesure qu'il monte, ainsi qu'il en va notamment pour le baldaquin d'Albi, soit qu'alternent des parties très sculptées et des parties montrant la nudité plane ou presque plane de la pierre, ainsi qu'il en va notamment pour le portail de Lisbonne.

De façon générale, dans la civilisation musulmane, lorsque la surface matérielle est profondément sculptée, par exemple lorsqu'il est fait usage de stuc, ces sculptures sont organisées sous forme de trames régulières, lesquelles captivent notre esprit tout en valorisant l'effet de surface correspondant à la matière qui les porte ou dont elles sont faites. On renvoie aussi à l'exemple de la Médersa Bou Inania de Fès du chapitre précédent : lorsqu'ils sont présents les muqarnas impliquent des surfaces très chahutées, mais on a déjà dit que l'effet d'encoche répétée produit par les muqarnas ne permet pas de séparer l'effet qui capte l'attention de notre esprit de celui qui, simultanément, rend compte de la modification de surface causée à la matière de la paroi.



Moscou en Russie : la cathédrale Saint-Basile (1555-1561, bulbes de 1583)

Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Basil%27s_Cathedral

Pour la civilisation chrétienne orthodoxe, à l'étape précédente on avait dit que c'est ce qui relève de la matière qui y domine ce qui relève de l'esprit ou qui le captive, et que ces deux aspects ne sont pas d'emblée collés l'un à l'autre comme dans la civilisation musulmane, mais d'emblée posés

comme distincts et bien séparables visuellement. On avait aussi vu que, dans cette filière de civilisation, c'était dans la partie haute de la construction que se concentraient les effets captivant notre esprit, et dans l'exemple roumain du monastère de Curtea de Argeş, c'était ainsi dans sa partie sommitale que des tourelles se tordaient énergiquement pour produire un effet de relié/détaché. Pour la nouvelle étape, nous envisagerons maintenant la bien connue cathédrale Saint-Basile de Moscou, laquelle date de la deuxième moitié du XVI^e siècle. L'effet d'un/multiple y va de soi : une très haute pyramide centrale entourée de multiples tourelles à bulbe, et chacune de ces tourelles et chacun de ces bulbes est affecté des multiples répétitions d'un même motif coloré. L'effet du centre/à la périphérie va également de soi puisque la grande forme centrale qui lance sa flèche verticalement est entourée sur toute sa périphérie par des formes qui revendiquent chacune de s'organiser autour d'un axe vertical qui lui est propre. C'est cette tour et ces tourelles, avec leurs bulbes en partie haute, qui captent le plus vivement l'attention de notre esprit, par la variété de leurs formes et de leurs coloris, la partie basse du bâtiment formant pour sa part un socle à l'aspect beaucoup plus monotone. La confrontation entre la masse centrale pyramidale et les tourelles à bulbe qui l'entourent sur toute sa périphérie est entièrement produite ici par les jeux de masses que propose le bâtiment, et donc par les volumes de sa matière. Pour comparer à une situation similaire, mais dans une civilisation dans laquelle c'est ce qui relève de l'esprit qui domine ce qui relève de la matière, il n'est qu'à se rappeler l'architecture de la villa Rotonda de Palladio envisagée vers le début de ce chapitre et qui, de la même façon, est organisée par une forme centrale multi-symétrique cernée sur toute sa périphérie par des formes qui, chacune, veut être par elle-même un axe de symétrie. Pour percevoir la confrontation entre la figure axiale centrale et les axes répartis sur toute sa périphérie, à la villa Rotonda il faut s'imaginer successivement en face de chacun des portiques, ce que seul notre esprit peut réaliser de façon virtuelle. À Saint-Basile, par différence, depuis n'importe quel endroit autour du bâtiment, et sans nul besoin de faire appel à l'imagination de notre esprit, les relations entre les diverses masses matérielles construites sont parfaitement lisibles.



*Le château de Himeji au Japon
(construit en 1333, mais
profondément remodelé puis
complété en 1580 et 1618)*

Source de l'image :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Château_de_Himeji#/media/Fichier:Himeji_Castle_The_Keep_Towers.jpg

Dernière comparaison avec l'architecture d'une filière qui ne relève pas de la civilisation occidentale. Pour remplacer la Chine envisagée à l'étape précédente, cette fois nous allons au Japon qui, aux alentours de 1600, a produit un ensemble remarquable de châteaux à fonction militaire, dont celui d'Himeji que nous allons examiner, initialement construit en 1333, mais profondément remodelé en 1580 et complété en 1618. Comme la Chine à l'étape précédente, et à la différence donc de la filière chrétienne orthodoxe que nous venons d'envisager, le Japon relève d'une filière de

civilisation dans laquelle ce qui relève de l'esprit ne peut être commodément isolé visuellement des effets produits par la matière, mais, comme dans la filière chrétienne orthodoxe cette fois, c'est ce qui relève de la matière qui a prééminence sur ce qui intéresse ou captive notre esprit. On est donc dans une configuration similaire à celle de la civilisation musulmane orientale, celle que nous avons vue avec des architectures situées en Ouzbékistan ou en Iran.

On a indiqué que, dans les muqarnas musulmans, il était impossible de séparer la matérialité de l'encoche faite à la paroi de l'effet plastique qui surprend notre esprit à son endroit, et on peut très bien considérer que les accents de toiture du château d'Himeji fonctionnent comme des muqarnas de taille gigantesque. L'aspect des bandes de toitures, essentiellement décoratives, qui courent au niveau bas des bâtiments, ne les distingue pas des toitures qui jouent un réel rôle de protection en leur partie haute, et les effets de torsion, d'ondulation ou de soulèvement local que produisent ces toitures matérielles se confondent absolument avec les effets de torsion, d'ondulation ou de soulèvement local que lit notre esprit lorsqu'il examine cette architecture et qui le captivent.

L'effet d'un/multiple va de soi : un seul bâtiment compact est divisé en deux corps de bâtiments bien distincts, et un même principe de soulèvement local de toiture est reproduit une multitude de fois et selon de multiples différentes façons.

L'effet du centre/à la périphérie est également évident : la maçonnerie blanche correspondant à chaque corps de bâtiment affirme la centralité de sa masse, et elle est entourée sur toute sa périphérie par des effets locaux de toiture qui veulent chacun capter l'attention de notre esprit pour devenir chacun le centre de notre attention.

Christian RICORDEAU

Dernière mise à jour : *4 janvier 2026*