

Claude Perrault : dernier projet de 1668 pour la façade orientale du Louvre à Paris (gravure de J. Marot)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:East_facade_of_the_Louvre_elevation_design_by_Claude_Perrault_engraved_by_Jean_Marot_1676_%E2%80%93_Biblioth%C3%A8que_municipale_de_Valenciennes.jpg

On ne peut quitter la façon française de traiter la relation entre masses et colonnades sans évoquer celle de Claude Perrault pour la façade orientale du Louvre, celle-là même pour laquelle le Bernin a réalisé les projets que l'on a précédemment envisagés. Cette solution a fait l'objet de quantité de tractations auxquelles ont participé de nombreux architectes français après l'éviction du Bernin dont la construction du troisième projet avait pourtant déjà commencé. On donne une vue du dernier projet de Perrault, daté de 1668, dont les attiques des pavillons latéraux ont toutefois été ultérieurement supprimés du fait des critiques dont ils ont été l'objet.

L'autonomie entre la matérialité des murs et le dessin des colonnades et des sculptures qui captivent l'esprit se manifeste d'abord par la succession des étages : en soubassement, une massivité complètement nue bordant le fossé, puis un étage très uniformément percé de baies, sauf sur le ressaut d'entrée où le mur massif est cette fois accompagné de sculptures géantes, puis l'étage où dominant les colonnades qui forment une frise horizontale continue quand la massivité des murs ne se fait voir que par des plots bien séparés les uns des autres, assez aveugle dans l'avant-corps principal à fronton, beaucoup plus ouverts grâce à une grande arcade centrale à chacune des deux extrémités où les colonnes sont, pour la plupart, remplacées par des pilastres. À l'étage, cette autonomie se voit aussi dans la façon toujours changeante dont les paires de colonnes sont en relation avec la muralité horizontale devant laquelle elles se dressent verticalement : aux extrémités, comme on l'a déjà dit, elles se transforment pour l'essentiel en pilastres plaqués sur la maçonnerie, sur chacune des ailes principales elles sont très en avant de la maçonnerie et elles créent de très profondes et très hautes loggias, dans l'avant-corps central, elles sont seulement dégagées à une faible distance de la maçonnerie.

L'ensemble de cette façade à trois avant-corps produit clairement un effet de regroupement réussi/raté : verticalement, les trois niveaux font certainement « ensemble » du fait de leur superposition, mais ils se distinguent clairement les uns des autres par leur très grande différence d'opacité ; horizontalement, si la façade est regroupée dans une frise architecturale continue, les trois ressauts en avant-corps refusent de s'y intégrer indistinctement, notamment du fait que seule la colonnade propose une forte transparence.

Cette transparence de la colonnade intervient aussi dans l'effet d'entraîné/retenu : notre regard est invité à passer à travers elle, mais cette traversée ne correspond pas à une perception stable car notre regard est retenu aux endroits des avant-corps où il bute sur une maçonnerie aveugle ou semi-aveugle, et il bute tout autant contre la maçonnerie des deux niveaux inférieurs.

Autre construction remarquable qui utilise l'effet de loggia : l'escalier d'entrée entièrement à l'air libre de l'hôtel Lambert à Paris, construit par Louis le Vau à partir de 1641. S'agissant d'un escalier intérieur à l'appartement, compte tenu du climat parisien qui rend parfois ce type de disposition très inconfortable, elle correspond nécessairement à une volonté importante de l'architecte, une volonté

qui a d'ailleurs été annulée par les propriétaires successifs qui l'ont progressivement vitré.
C'est bien sûr par rapport au reste des façades de la cour d'entrée qu'il faut apprécier l'autonomie que prend le corps de bâtiment contenant l'escalier en se prêtant à la traversée de notre regard quand le reste des façades propose une matérialité opaque. Comme pour la façade du Louvre, et contrairement aux solutions italiennes, il n'y a aucun conflit direct ici entre les façades opaques et la façade traversable de l'escalier : elles forment bien un contraste visuel affirmé, mais elles s'affirment en toute autonomie l'une de l'autre.



Louis le Vau : escalier d'entrée à l'air libre de l'Hôtel Lambert à Paris (à partir de 1641)

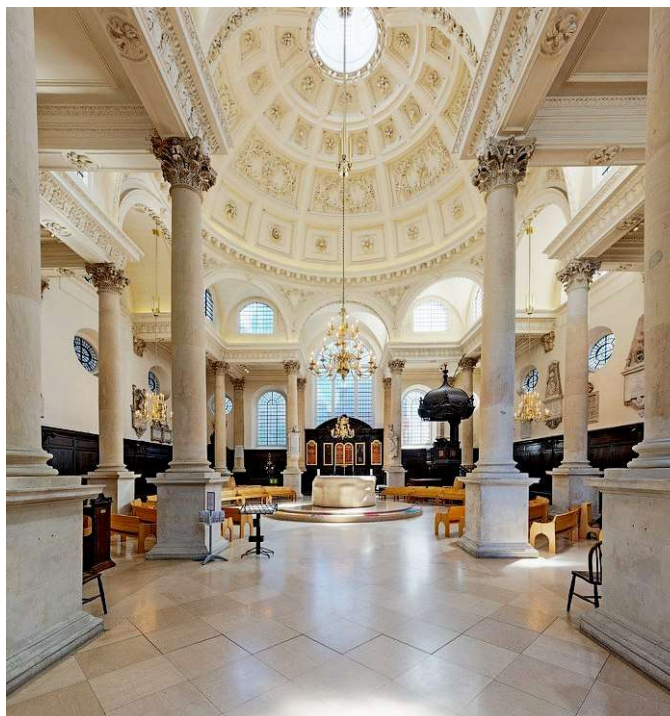
Source de l'image : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/musee-carnavalet/oeuvres/elevation-de-la-facade-du-corps-de-logis-au-fond-de-la-cour-ou-est-loge-le>



Ci-dessus, état actuel

Source de l'image : <https://www.connaissancesdesarts.com/marche-art/ventes-encheres/ventes-aux-encheres-la-fabuleuse-collection-al-thani-de-lhotel-lambert-bientot-dispersee-11175107/>

Solutions anglaises :

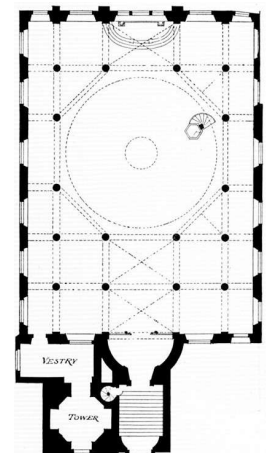


Christopher Wren : intérieur de l'église Saint-Stephen Walbrook à Londres, Angleterre (1672-1687)

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

Plan de l'église

Source de l'image : <https://www.flickr.com/photos/psulibscollections/5781333679>



Si l'Italie et la France peuvent être principalement évoquées pour ce qui concerne l'architecture du XVII^e siècle, l'architecte anglais Christopher Wren mérite toutefois d'être cité. On a déjà évoqué son premier projet pour la cathédrale Saint-Paul à Londres, on envisage maintenant l'intérieur de la petite église Saint-Stephen Walbrook, également à Londres, construite de 1672 à 1687.

Le plan presque carré de l'édifice, la circonstance que sa coupole l'occupe presque entièrement, ses pendentifs porteurs prolongeant presque directement les colonnes supportant le plancher intérieur qui la cerne, tout cela fait que cette coupole semble regrouper sous elle l'ensemble du volume de l'édifice, mais ce regroupement est raté du fait, précisément, que ses parties périphériques restent à son extérieur.

Simultanément, et pour les mêmes raisons, on est entraîné à ressentir que l'on est à l'intérieur du volume concave formé par la coupole et ses pendentifs, mais on est retenu de cette impression du fait que les architraves et les corniches qui occupent une partie plus basse du volume forment autant de saillies convexes qui contrarient notre appréhension du volume de la coupole et de ses pendentifs. À la différence des courbes et contre-courbes italiennes, et à la différence aussi des coins et contre-coins français, on a donc ici un effet de courbes contre coins.

Si l'architecture générale de la cathédrale Saint-Paul à Londres n'est pas spécialement remarquable, sa coupole mérite d'être mise à part. En effet, et sauf erreur, c'est la première fois qu'une coupole de cette taille est cernée à sa base par une file ininterrompue de colonnes supportant un entablement circulaire. À Saint-Pierre de Rome, la coupole de Michel-Ange, construite de 1554 à 1626, est cernée par des couples de colonnes bien détachés les uns des autres, tandis que la coupole de l'église du Val-de-Grâce à Paris, conçue par François Mansart et construite de 1645 à 1667, est régulièrement cernée de piliers isolés bien détachés les uns des autres, sans plus d'architrave continue pour les réunir qu'il n'y en avait pour les couples de colonnes de Saint-Pierre de Rome.



Christopher Wren : la coupole de la Cathédrale Saint-Paul à Londres, Angleterre (1675-1710)

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

L'originalité dont fait preuve la coupole de Wren est aussi remarquable que sa postérité, puisque l'on peut aussi bien penser à la coupole du Panthéon à Paris qu'à celle du bâtiment du Capitole des États-Unis à Washington, qui, d'ailleurs, comme celle de la cathédrale Saint-Paul connaît, au-dessus de sa colonnade principale, une bande régulière d'ouvertures séparées par des pilastres. La continuité périphérique de cette colonnade, celle du cylindre sur lequel elle s'appuie et celle de l'entablement qu'elle-même soutient, permettent que cette couronne circulaire soit pleinement regroupée visuellement avec la calotte de la coupole et avec le mur circulaire qui la porte, cependant, l'écart de

dimension qui fait déborder le massif de la colonnade nettement à l'extérieur de celui de la coupole et de son support fait que ce regroupement visuel est aussi bien raté. Et si le regroupement du clocheton sommital avec la coupole est physiquement réussi, il est aussi raté visuellement puisque ce clocheton nous apparaît comme un appendice tout à fait autonome.

Habitué que nous sommes à la limpidité des colonnades circulaires qui lui ont succédé, celle de la cathédrale Saint-Paul nous étonne par la présence des murs maçonnés qui bouchent certains entrecolonnements. Si les obstacles qu'ils occasionnent au regroupement de toute la colonnade dans un effet de traversabilité visuelle doit certainement être pris en compte, c'est surtout pour son rôle dans l'effet d'entraîné/retenu qu'il a son importance, car si notre regard est entraîné à passer au travers de la colonnade, il est aussi complètement retenu de le faire aux endroits où ces obstacles ont été installés. Au Panthéon de Paris la colonnade sera ouverte à la vue sur tout son parcours, car alors, comme on le verra dans deux étapes, l'effet principal sera celui que l'on dénommera « l'ouvert/fermé » et, dans cet effet, la colonnade servira à faire l'ouvert quand la coupole au-dessus apparaîtra essentiellement comme un volume fermé.

Nous en venons à une dernière disposition caractéristique de l'architecture du XVII^e siècle qui correspond tout spécialement à l'effet d'entraîné/retenu. On l'a déjà rencontrée et évoquée, mais sans l'examiner sous ses divers aspects.



Carlo Rainaldi : les églises jumelles de la piazza del Popolo à Rome, la Basilique Santa Maria di Montesanto (à gauche, 1662-1679) et l'église de Santa Maria dei Miracoli (1675-1679)
 Source de l'image : [https://www.wikiswand.com/fr/Trident_\(Rome\)#Media/Fichier:101PzaPopolo.jpg](https://www.wikiswand.com/fr/Trident_(Rome)#Media/Fichier:101PzaPopolo.jpg)



Piazza San Carlo à Turin, selon une gravure des années 1600 qui en présente une vue différente de sa réalité

Source de l'image : <https://www.alamyimages.fr/italie-piemont-turin-place-royale-aujourd-hui-piazza-san-carlo-de-gravure-des-annees-1600-prises-de-la-theatrum-sabaudiae-image242828305.html>

Les églises jumelles de la piazza del Popolo à Rome en sont une bonne illustration : presque identiques mais avec des clochers situés sur leurs côtés opposés afin de se retrouver face à face. Les poids visuels des deux églises sont absolument équivalents, notre regard hésitant constamment à se poser sur l'une ou sur l'autre puisqu'elles l'attirent l'une et l'autre avec la même force. Le désaxement des clochers a pour effet de redoubler l'instabilité de notre perception : notre regard flotte constamment entre la perception du couple formé par les coupoles et la perception du couple formé par les clochers. La présence de ces clochers introduit d'ailleurs une dissymétrie qui joue aussi un rôle dans l'autre effet caractéristique de l'époque : leur très forte ressemblance permet de regrouper visuellement les deux églises, mais cette dissymétrie fait échouer la perfection de ce regroupement. C'est l'architecte Carlo Rainaldi (1611-1691) qui a été chargé des deux constructions, à gauche, la Basilique Santa Maria di Montesanto, construite de 1662 à 1679, et à droite l'église de Santa Maria dei Miracoli, construite de 1675 à 1679.

Cette disposition a un équivalent approximatif sur la place Royale de Turin, aujourd'hui piazza San

Carlo, ainsi que le montre une gravure du XVII^e siècle qui correspond à une vue plus idéalisée que réaliste, car l'église de gauche, Santa Cristina, ne recevra jamais de clocher et sa façade ne sera réalisée qu'au début du XVIII^e siècle. Pour sa part, la façade de l'église de droite, San Carlo Borromeo, ne sera réalisée qu'au XIX^e siècle.



Christopher Wren : Le Royal Naval College de Greenwich à Londres, initialement Royal Naval Hospital de Greenwich (1695-1700) – achevé par les architectes Vanbrugh et Hawksmoor

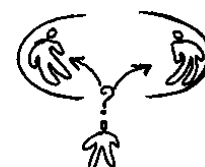
Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Greenwich_Hospital#/media/File:Greenwich_107.jpg

C'est le même type de disposition qu'a utilisé Christopher Wren lorsqu'il a conçu le Royal Naval Hospital de Greenwich à Londres, construit entre 1695 et 1700, achevé par les architectes John Vanbrugh (1664-1726) et Nicholas Hawksmoor (1661-1736). Cette fois, ce sont les deux longues colonnades qui mènent vers la Tamise qui sont l'occasion d'un effet de dissymétrie quant à leur position par rapport aux deux hauts bâtiments à coupole qui, pour leur part, sont parfaitement équivalents.



Le Bernin : la colonnade en ellipse de la place Saint-Pierre à Rome (1656-1667)

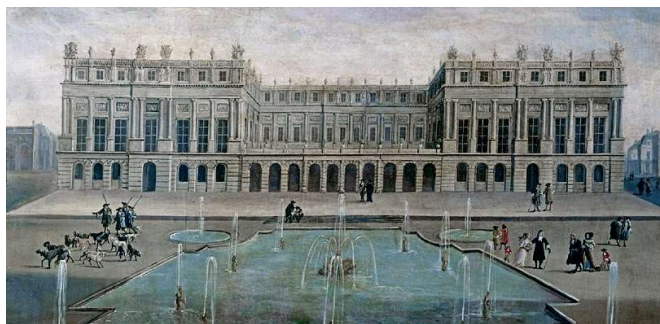
Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Place_Saint-Pierre



L'instabilité de notre perception balançant constamment entre deux formes équivalentes peut concerner également deux creux aussi enveloppants l'un que l'autre, et donc aussi attirants l'un que l'autre. Ainsi en va-t-il de la colonnade en ellipse construite par le Bernin pour la place Saint-Pierre à Rome, entre 1656 et 1667. La tension que nous ressentons pour refermer visuellement cette ellipse dans ses parties laissées ouvertes implique que nous ressentons que ces deux morceaux de colonnade appartiennent tous les deux à une forme d'ensemble elliptique, mais leur très grand écart nous informe que le rassemblement de ces deux morceaux sur une même forme est raté, ce qui correspond cette fois à l'effet de regroupement réussi/raté.

Une telle concurrence entre les différentes parties d'une même forme se rencontre surtout en Italie, car les masses matérielles du bâtiment et le dessin de ses architectures doivent participer ensemble à cet effet comme on le voit dans la colonnade de la place Saint-Pierre : les grands creux horizontaux qui nous enveloppent matériellement sont les lignes continues des entablements, tandis que notre

esprit lit aussi les colonnades verticales que prolongent verticalement des statues qui attirent également son attention.



Louis le Vau : façade sur jardins du château de Versailles (1668-1670) avant la construction par Jules Ardouin-Mansart de la Galerie des Glaces sur la terrasse centrale – peinture réalisée vers 1675

Source de l'image : https://www.wikisand.com/en/Louis_Le_Vau

En France, le caractère conflictuel de cette concurrence est la plupart du temps atténué parce qu'il s'agit de corps de bâtiments symétriques qui l'intègrent dans l'effet d'autonomie des masses et du dessin des architectures que l'on a longuement évoqué. Il est toutefois des cas où la nudité de cette concurrence rappelle ce qui se passe en Italie, ce qui vaut notamment pour la façade sur jardins du château de Versailles, telle qu'elle avait été construite par Louis le Vau de 1668 à 1670. La galerie des glaces ayant été construite ultérieurement par Jules Ardouin-Mansart à l'emplacement de la terrasse qui reliait et qui séparait les deux ailes de la façade, cet effet a disparu et il n'est plus observable que sur les peintures et les gravures rendant compte de l'état du château avant l'intervention de Jules Ardouin-Mansart.



Ci-dessus, Francesco Borromini : intérieur de la voûte de Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines à Rome (1638-1667)

Source des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines

À droite, Martino Longhi le Jeune : façade de l'église Saint-Vincent-et-Saint-Anastase à Rome (1646 à 1650)

Source de l'image : <https://www.romasegreta.it/trevi/ss-vincenzo-e-anastasio.html>



La concurrence visuelle entre plusieurs formes attirant simultanément notre attention n'est pas limitée au cas des formes jumelles. Ainsi, la voûte de l'église Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines à Rome, due à Francesco Borromini et dont nous avons déjà envisagé la façade sur rue, met en scène une concurrence visuelle très prenante entre quatre portions de calottes sphériques qui affirment leur effet d'enveloppement aussi efficacement les unes que les autres. L'effet de regroupement réussi/raté se superpose à cette concurrence, car nous ressentons bien que la voûte centrale constitue avec les calottes sphériques de sa périphérie un ensemble de formes cohérent et très compact, mais nous ressentons aussi, et avec la même force, qu'elle n'appartient pas à cette couronne de formes

qu'elle réunit et qui lui sont subordonnées.

Autre exemple de choix multiples entre lesquels nous ne parvenons à choisir : les triples colonnades à frontons multiples de la façade de l'église Saint-Vincent-et-Saint-Anastase à Rome, construite de 1646 à 1650 par l'architecte Martino Longhi le Jeune (1602-1660). En se superposant exactement au même endroit, ces couples de colonnes à fronton du rez-de-chaussée ou de l'étage se font une féroce concurrence visuelle. Au rez-de-chaussée, les paires de colonnes des extrémités forment aussi un portique concurrent, tandis qu'à l'étage les colonnes et l'encadrement à frontons de l'ouverture font concurrence aux frontons à colonnes situés à leur extérieur.

La coupole de la chapelle du Saint-Suaire à Turin, construite de 1668 à 1690 et que l'on doit à Guarino Guarini, utilise ce que l'on peut appeler une variante de l'effet de concurrence visuelle que l'on vient d'envisager. Le nombre des arcs qu'il nous est proposé de lire est tellement énorme qu'il est de toute façon impossible de fixer notre regard sur l'un d'eux, d'autant que l'effet de perspective les tasse les uns contre les autres. En fait, nous sommes complètement déroutés par cette accumulation d'arcades qui, davantage que de nous retenir d'en repérer l'une plutôt que l'autre, nous empêche véritablement de fixer notre regard sur l'une d'elles, et comme chacune est violemment éclairée par deux fenêtres qui mettent en valeur sa présence, peut-être l'effet le plus important est-il ici le regroupement réussi/raté : toutes ces arcades sont étroitement regroupées les unes contre les autres dans une sorte de fouillis difficilement lisible, mais l'éclairage naturel que chacune reçoit nous oblige à prendre en compte son existence indépendante, et donc à considérer que leur regroupement complet dans ce fouillis d'arcades est simultanément raté.



Guarino Guarini : l'intérieur de la coupole de la chapelle du Saint-Suaire à Turin (1668-1690)

Source de l'image : https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_della_Sindone

Pour une dernière comparaison entre la façon italienne et la façon française concernant le traitement de l'effet d'entraîné/retenu, une architecture qui combine des effets fréquemment utilisés en Italie et un effet plus caractéristique de la France : l'extérieur de la basilique Santa Maria della Salute à Venise, construite de 1636 à 1687 par l'architecte Baldassare Longhena dont on a déjà envisagé la façade du Ca' Pesaro à Venise.

Concurrence visuelle des deux coupoles surmontées de leurs lanterneaux, concurrence visuelle des volutes surmontées de statues qui se répètent uniformément tout autour de la base de la coupole

principale, et concurrence visuelle des volumes à fronton qui se plaquent en appendices tout autour de la partie basse de l'église, seulement différenciés entre eux par la dimension un peu plus grande de celui qui sert de porche d'entrée, voilà qui correspond à l'instabilité de notre perception occasionnée par la concurrence visuelle entre des formes équivalentes et qui renvoie préférentiellement à l'architecture italienne. Parmi les formes que l'on vient d'énumérer, certaines font des effets de masse (la forme gonflée des coupoles, la saillie matérielle des appendices à fronton du niveau bas), tandis que d'autres captent plutôt l'attention de notre esprit (les enroulements de volutes, l'émergence des statues perchées sur ces volutes, le dessin des architectures plaquées sur les appendices du niveau bas). Le remarquable est que ces différentes formes appartiennent à des registres très autonomes qui ne sont pas en conflit direct les uns avec les autres dans notre perception, des registres qui se contentent de se faire contraste, ce qui revient cette fois à dire qu'elles sont agencées « à la française ».



Baldassare Longhena : basilique Santa Maria della Salute à Venise (1636-1687)

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

Pour finir l'examen de l'architecture de l'époque baroque, un exemple de plafond peint. C'est un procédé qui n'est pas nouveau. On en a donné des exemples italiens pour correspondre à l'étape précédente, et il n'est aussi qu'à penser à la peinture de Michel-Ange pour le plafond de la Chapelle Sixtine. Au XVII^e siècle aussi, l'Italie a eu recours au procédé du trompe-l'œil, parfois très stupéfiant, comme le Triomphe de la Divine Providence peint par Pierre de Cortone (1596-1669) au plafond du palais Barberini à Rome de 1633 à 1639 (¹).

Toutefois, plutôt qu'un exemple italien, c'est un exemple français que nous allons envisager : le plafond du Salon de l'Abondance au château de Versailles, peint en 1683 par René-Antoine Houasse (1645-1710) d'après des dessins de Charles Le Brun (1619-1690), car son utilisation de l'architecture de la pièce pour servir de complément aux scènes peintes, notamment l'arrondi du fronton de ses deux portes principales, préfigure des effets qui seront utilisés de façon encore plus radicale à l'étape suivante. Cette peinture nous servira également à introduire les effets propres aux deux prochaines étapes de l'architecture car, si l'on a abondamment fait valoir les deux effets principaux correspondant à l'architecture baroque et à l'architecture classique, on a aussi indiqué

1 https://fr.wikipedia.org/wiki/Triomphe_de_la_Divine_Providence

que d'autres effets étaient en jeu à la même époque. Celui qui rend spécialement compte de ce qui relève de la matière est un effet que l'on peut appeler « effet d'ensemble/autonomie », il sera l'un des deux effets principaux de l'étape suivante. Celui qui rend spécialement compte de ce qui relève de l'esprit est pour sa part un effet que l'on peut appeler « ouvert/fermé », il sera cette fois l'un des deux effets principaux à l'étape encore suivante.



René-Antoine Houasse d'après des dessins de Charles Le Brun : le plafond du Salon de l'Abondance au château de Versailles, France (1683)
source de l'image : <https://www.flickr.com/photos/ganymede2009/4425209220/>

La scène peinte utilise les bords du plafond pour sembler y appuyer des gardes corps sur lesquels, ou derrière lesquels, s'appuient fictivement des personnages, et elle utilise les arrondis de la maçonnerie réelle surmontant les portes comme s'il s'agissait de maçonneries intégrées à la scène peinte, puisque semblant soutenir diverses coupes et divers vases faisant partie de la fresque tout comme des éléments architecturaux qui appartiennent pleinement à la peinture soutiennent d'autres vases similaires. La matérialité de l'architecture de la pièce et la matérialité factice peinte sur le plafond participent donc au même effet d'ensemble, et cela bien que l'autonomie de leur réalité ne nous échappe pas. À cet effet d'ensemble/autonomie, on peut ajouter le fait que l'ensemble des architectures et des personnages peints autour du plafond semble matériellement participer à une même scène, mais que cette scène d'ensemble se divise aussi en quatre côtés bien autonomes les uns des autres puisqu'il faut se placer comme en face de chacun d'eux, et donc vers quatre directions différentes, pour l'observer convenablement.

Quant à l'objet de cette scène, il consiste évidemment à donner à notre esprit l'impression que le plafond est complètement inexistant, complètement ouvert vers le ciel extérieur, alors que nous ne pouvons pas ignorer que nous sommes à l'intérieur d'une pièce, et donc dans un volume fermé.

Bilan de l'étape architecturale en Europe occidentale :

Au XVII^e siècle, nous avons encore trouvé une différence entre la façon de faire l'architecture en Italie et la façon de la faire en France, l'une relevant d'un style qu'il est convenu d'appeler baroque et l'autre d'un style qu'il est convenu d'appeler classique. Dans le baroque, la relation entre les formes qui soulignent la matérialité du lieu et celles qui captivent spécialement notre esprit a un caractère très conflictuel, car on ne peut pas les considérer séparément et leur lecture confronte donc directement leurs effets divergents. Par différence, dans l'architecture classique le mur qui affirme sa matérialité et les éléments d'architecture construits à son devant et qui captivent notre esprit forment plutôt deux registres de formes autonomes qui évoluent assez séparément et que, pour cette raison, on peut appréhender assez séparément l'un de l'autre.

Cette différence n'empêche pas que toutes les architectures de cette période s'accordent pour mettre en jeu des effets semblables. L'effet d'entraîné/retenue engendre une instabilité de notre perception qui est simultanément entraînée vers une lecture particulière et retenue de la faire, une déstabilisation qui est un peu plus énergique que celle que provoquait l'effet du centre/à la périphérie à l'époque précédente. Très souvent, on a vu aussi que l'effet de regroupement réussi/raté se combinait avec celui d'entraîné/retenue.

Dans la première étape envisagée, celle du XV^e siècle, ce qui relève de la matière et ce qui s'adresse à l'esprit avaient commencé à se détacher quelque peu, ce qui correspondait au début de leur processus de différenciation. Dans la seconde étape, au XVI^e siècle, l'effet de déstabilisation qui en était la composante majeure a lancé de façon plus décisive l'affirmation de leur différence puisqu'elle impliquait que l'architecture que nous contemplons nous désarçonne, avec par exemple des clés pendantes qui donnent l'impression que la matière s'appuie sur le vide. Dans la troisième étape, celle qui correspond au présent chapitre, on vient de voir que l'architecture baroque a rendu encore plus intenable dans notre perception l'ensemble des effets qu'elle produit car ils sont devenus trop contradictoires pour cela. Dans le cas de l'architecture classique, la différence entre l'effet de matérialité et celui qui captive notre esprit est devenue plus directement explicite puisque leur autonomie relative est clairement affirmée.

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

Comme on l'a fait pour les précédentes, 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 mais les collent au contraire l'un à l'autre, même si ces filières de civilisation sont également engagées dans le processus visant à établir entre eux une différence de plus en plus marquée.

Pour continuer la filière musulmane, cette fois en Inde, le portail d'entrée principal de la mosquée Atala à Jaunpur, dans l'Uttar Pradesh, construite en 1408. Cette date est approximativement la même que celle de la construction du dôme du Gür-e Mir de Samarcande envisagé à l'étape précédente, ce qui montre un léger décalage dans l'avancement des diverses étapes de l'architecture entre les diverses parties du monde musulman.

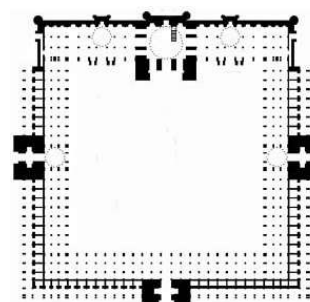
Le principe d'une telle arcade monumentale, encadrée par deux pylônes, a donné lieu à d'autres constructions à Jaunpur, dont celle-ci a été le prototype. Il est inconnu dans le reste de l'architecture musulmane, même s'il ne manque pas d'édifices de configuration voisine, telle que la mosquée

Begumpur construite en 1343 à Delhi ⁽²⁾. L'ensemble de la mosquée est organisé autour d'une cour carrée, ce portail est au centre de la galerie ouest de cette cour, derrière se trouve une salle couverte d'une coupole contenant le mihrab, et il est encadré par deux portails beaucoup plus modestes édifiés sur le même principe que lui.



Mosquée Atala à Jaunpur en Inde dans l'Uttar Pradesh : le portail d'entrée principal donnant sur la cour, et plan de la mosquée avec ce portail en haut de l'image (1408)

Sources des images :
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Atala_Masjid#/media/Fichier:Central_pishitaa_Atala_Masjid_Jaunpur.jpg et https://www.toc.u-tokyo.ac.jp/~islamarc/WebPage/htm_eng/jaunpur/atala0_e.htm



Comme pour le Gür-e Mir de Samarcande que l'on vient d'évoquer, on se trouve ici dans une filière de civilisation dans laquelle c'est ce qui relève de la matière qui a le dessus par rapport à ce qui relève de l'esprit, d'où le rôle principal donné à l'organisation des masses matérielles par rapport aux effets décoratifs qui peuvent les recouvrir, et comme à Samarcande aussi, ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit sont complètement collés l'un à l'autre, deux circonstances qui sont donc différentes de celles qui prévalaient en Europe occidentale à l'époque de l'architecture baroque et de l'architecture classique.

Évidemment, on lit que l'arcade principale est encadrée par deux très hauts pylônes verticaux, mais la lecture de ces pylônes, vers laquelle on est entraîné, est contrariée par la présence des moulures horizontales très saillantes qui coupent leur forme à de multiples reprises en nous retenant donc de lire la netteté de leurs volumes verticaux. Ce qui vaut aussi pour le second effet caractéristique de cette étape, le regroupement réussi/raté : chacun des deux pylônes réussit à regrouper l'ensemble de sa forme dans celle d'un très haut parallélépipède, mais ce regroupement est raté car ses fortes moulures horizontales le tronçonnent en étages individuels bien séparés les uns des autres.

La forme de l'arcade centrale utilise les mêmes effets de façon différente : du fait de l'ouverture très large et très haute de cette arcade, on s'attend à pouvoir observer la totalité du mur qui lui sert de fond et dont on pressent que la partie haute est parfaitement rectangulaire comme il en va du mur du premier plan qui surmonte l'arcade, mais on est retenu de cette lecture par le fait que le haut de ce mur s'interrompt en oblique sur ces deux côtés, ce qui implique aussi que la grande arcade rassemble derrière elle un très haut mur continu qui sert de façade au portail, mais que ce rassemblement est raté puisqu'il manque à ce mur les portions latérales que l'on pressentait pour sa partie la plus haute.

Le collage mutuel des effets de matière et de ce qui attire notre esprit est spécialement impliqué ici par la présence des fortes moulures saillantes horizontales des deux pylônes, car il est absolument

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

impossible de lire la verticalité de la masse matérielle des pylônes sans s'affronter à la lecture par notre esprit de ces moulures horizontales qui la contredisent. On peut d'ailleurs voir, dans la force avec laquelle ces moulures gênent visuellement la lecture de la forme des pylônes, la traduction du fait que, à cette étape de l'architecture, ce qui relève de l'esprit commence à être très violemment distinct de ce qui fait effet de matière. Quant à la prééminence de la matière sur ce qui relève de l'esprit, elle implique que ces moulures horizontales qui attirent spécialement l'attention de notre esprit ne sont que des appendices portés par la masse matérielle des pylônes, et aussi qu'elles ne forment pas collectivement un ensemble à la lecture autonome, cela à la différence des théories de colonnes portant des architraves que l'on a vues lors de l'examen des architectures baroques et classiques.

De la même époque, ou approximativement de la même époque, toujours dans la filière musulmane mais cette fois au Caire, en Égypte mamelouk, quelques exemples de décorations en pierres polychromes qui mettent en jeu des dispositifs très différents.

Le porche d'entrée de la mosquée faisant aussi fonction de madrasa du Sultan Barqûq au Caire, construite de 1384 à 1386, a la forme d'une très haute arcade qui rappelle le porche de la mosquée Atala à Jaunpur que l'on vient d'examiner. Cette fois, la lecture de sa forme n'est pas contrariée par des moulures horizontales en relief, mais par une forme en léger défoncé à cheval sur les deux piliers latéraux et sur le fond du porche, de telle sorte que, si on se laisse entraîner à lire le très haut volume que forme chaque pilier, on en est retenu par la lecture concurrente et très différente que suggère la forme de ce défoncé, et si la forme de celui-ci est bien regroupée dans un très grand rectangle vertical en façade du porche, ce regroupement est raté si l'on prend en compte la déformation qu'il subit lorsqu'il se retourne dans le fond du même porche.

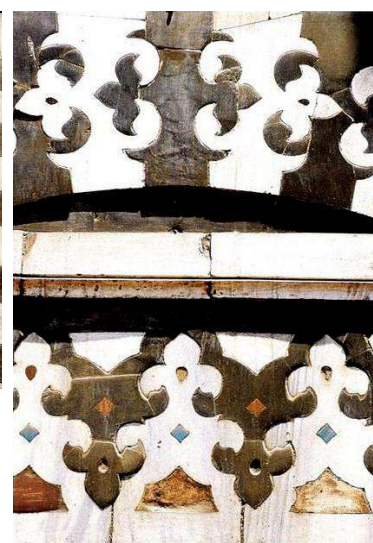
Ce qui va nous intéresser particulièrement est le principe des motifs en pierres bicolores que l'on trouve en linteau de la porte d'entrée de cette mosquée et au-dessus de ce linteau. Des décorations similaires se trouvent sur d'autres mosquées mameloukes, leur principe s'observant au mieux sur le linteau et l'arc de décharge de la Mosquée de Taghri Bardi au Caire qui date de 1440 (photographie de droite). Il consiste à alterner des formes découpées dans une pierre blanche et des formes similaires découpées dans une pierre de couleur foncée, de telle sorte que ces formes sont imbriquées les unes dans les autres, soit qu'elles apparaissent tête-bêche (bas de la photographie), soit qu'elles apparaissent comme les négatifs l'une de l'autre (haut de la photographie)



Le porche d'entrée de la Mosquée-Madrasa du Sultan Barqûq au Caire (1384-1386)
 Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Mosque-Madrasa_of_Sultan_Barquq



Détail de la façade de la Mosquée de l'émir Aqsunqur al-Nasiri au Caire, Égypte (1347)
 Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Aqsunqur_Mosque#/media/File:Aqsunqur_Mosque_DSCF8248.jpg

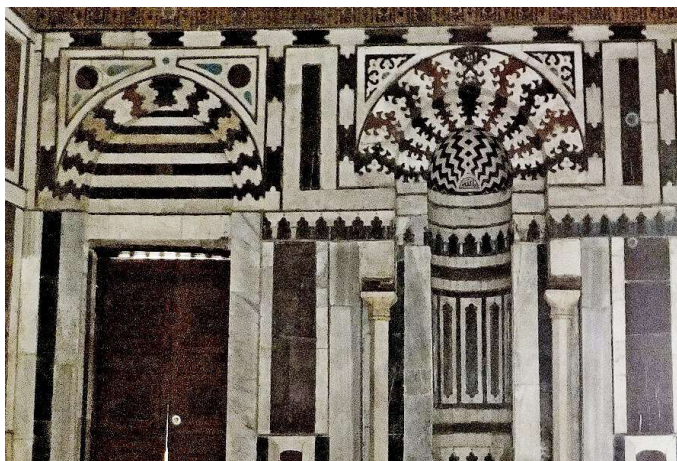


Linteau et arc de décharge de la Mosquée de Taghri Bardi au Caire (1440)
 Source de l'image : *Décors d'Islam*, photographie de Gérard Degeorge – Editions Citadelles & Mazenod (2000)

Ce type d'assemblage de formes bicolores implique qu'elles nous apparaissent bien distinctes l'une de l'autre puisqu'elles sont de couleurs très différentes, mais aussi que l'on ne puisse pas se laisser entraîner à en lire une sans être entraîné à lire celles qui lui sont emboîtées, et donc sans être retenu de faire sa lecture. On a ici une sorte d'équivalent aux courbes et contre-courbes de l'architecture baroque lorsqu'elles sont emboîtées de telle sorte que l'on ne peut pas lire un creux concave sans être gêné par la forme convexe située à son intérieur, mais cela est plus radical ici, car on est obligé de lire en même temps la forme emboîtée de couleur contraire, tandis que dans l'architecture baroque on est seulement gêné lorsque l'on veut lire une forme, gardant alors la possibilité de faire abstraction de la présence qui handicape notre lecture. C'est que, dans la civilisation occidentale européenne, ce qui relève de la matière et ce qui concerne l'esprit ont une certaine indépendance tandis qu'ils sont complètement collés l'un à l'autre dans la civilisation musulmane. Ici, la matière est celle de la pierre, chaque fois de couleur uniforme, et ce qui captive notre esprit ce sont les formes découpées dans ces pierres de couleurs différentes : notre esprit ne peut pas considérer les formes découpées sans prendre connaissance de la couleur particulière de la pierre dans laquelle elles sont découpées, et donc de l'apparence de leur matérialité.

La même circonstance vaut pour l'effet de regroupement réussi/raté : on lit que chaque forme correspond à une surface qui est regroupée à l'intérieur d'un contour bien défini, mais on ne peut s'empêcher de lire que ce contour est aussi celui des formes qui sont emboîtées sur la première, et donc que le regroupement d'une forme de couleur uniforme à l'intérieur d'un contour est raté puisqu'il y manque les formes de couleur différente qui utilisent également ce contour.

On donne aussi (photographie centrale) un détail de la décoration située en façade de la Mosquée de l'émir Aqsunqur al-Nasiri au Caire, datant d'un siècle plus tôt puisque de 1347. On trouve ici plusieurs motifs utilisant des formes bicolores emboîtées les unes dans les autres : une grande surface circulaire en noir et blanc, autour d'elle une bande brune et blanche, dans les quatre coins d'un rectangle des dessins en noir et blanc, et latéralement des formes en brun et blanc pour faire la transition entre le grand carré brun qui cerne l'ensemble de la décoration et les bandes alternativement blanches et brunes qui le poursuivent horizontalement.



À gauche, détail d'un mur de la chambre mausolée de la Mosquée-Madrassa du Sultan Barqûq au Caire (1384-1386)

Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Mosque-Madrassa_of_Sultan_Barqûq

À droite, détail de la voûte du mihrâb du mausolée du complexe de al-Ashraf Barsbay dans le cimetière Nord du Caire, Egypte (1425)

Source de l'image : *Décors d'Islam*, photographie de Gérard Degeorge – Editions Citadelles & Mazenod (2000)

Maintenant quelques variations sur le thème de l'imbrication de pierres aux couleurs contrastées. Dans la chambre qui abrite le mausolée de la Mosquée-Madrassa du Sultan Barqûq, au Caire, dont nous avons vu le porche d'entrée, une arcade (à gauche sur la photographie) utilise l'alternance de pierres colorées et de pierres blanches séparées par des limites ondulantes, et raccorde les dessins de ses côtés opposés, sur le fond de sa façade, par des bandes strictement horizontales. Ce principe implique spécialement l'effet de regroupement réussi/raté : une bande blanche ou colorée regroupe dans un même coloris et en même largeur l'extrémité gauche et l'extrémité droite de l'arcade, mais

l'uniformité de ce regroupement est ratée pour ce qui concerne son style, car parfois la bande ondule et parfois elle est strictement horizontale.

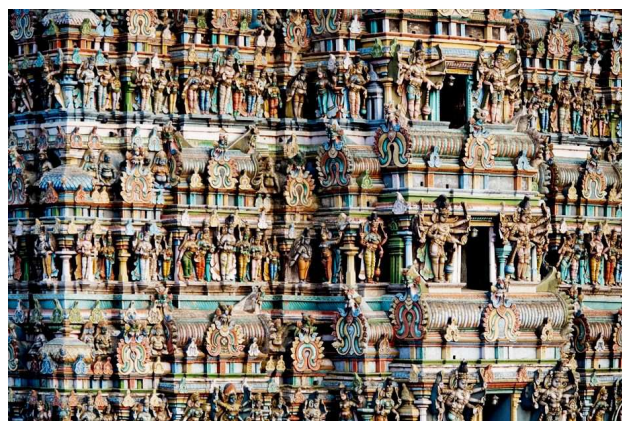
L'évolution est plus complexe dans l'arcade voisine. Sur l'arcade extérieure les bandes blanches ou colorées encastrent les unes dans les autres des formes très complexes, du type de celles que l'on a vues précédemment à la Mosquée de Taghri Bardî, puis, dans la sous-face de cette arcade, chaque bande se poursuit selon un tracé maintenant droit, puis, en surface de l'arcade du dessous, l'imbrication des formes diversement colorées reprend, mais avec des formes moins complexes que sur l'arcade extérieure, puis, finalement, sur la voûte sphérique logée à l'intérieur de cette arcade, les bandes diversement colorées se remettent à suivre des trajets rectilignes tout en rétrécissant de plus en plus pour s'adapter à une surface de plus en plus réduite, et surtout elles se mettent très nettement à zigzaguer. On donne une vue agrandie de la partie finale de cette évolution, cette fois sur la voûte du mihrâb du mausolée du complexe de al-Ashraf Barsbay dans le cimetière Nord du Caire, une voûte qui reprend presque exactement la même conception, mais construite une quarantaine d'années plus tard, en 1425.

Sur l'arcade la plus externe c'est l'effet d'entraîné/retenu qui est spécialement en cause : l'imbrication des formes les unes dans les autres, comme en négatif les unes des autres, implique que si l'on cherche à en lire une on en est retenu à cause des formes imbriquées qui cherchent à se faire lire simultanément. Sur le reste du parcours de chaque bande et jusqu'au centre de la voûte semi-sphérique, cette fois c'est l'effet de regroupement réussi/raté qui est en cause : chaque bande est regroupée sur toute sa longueur dans un même coloris uniforme, mais l'uniformité de sa forme est ratée puisqu'elle change de type à chaque pli de la surface.



*Un gopura du temple de Minakshi à Madurai, Inde (1545)
Ci-contre, vue d'ensemble
Ci-dessous, détail*

Source des images : <https://pl.khanacademy.org/humanities/art-asia/south-asia/s97ec695a:1500-1850-deccan-south/a/the-meenakshi-temple-at-madurai>



Nous changeons de filière de civilisation pour nous retrouver en Inde du Sud, une partie de ce pays qui n'a jamais été atteinte par des envahisseurs musulmans et qui relève principalement de la religion hindoue. Nous envisagerons l'un des gopura du temple de Minakshi à Madurai, un gopura étant une espèce de tour au bas de laquelle se trouve le passage qui permet de franchir l'enceinte qui sépare plusieurs cours d'un même temple.

Comme les deux filières précédentes, celle-ci donne la primauté à la matière sur l'esprit et ces deux notions y sont complètement collées l'une à l'autre, deux caractéristiques spécialement utiles à

prendre en compte pour comprendre l'architecture de ce gopura : sa forme massive met en valeur le volume de sa masse matérielle, ses différents reliefs courant de bas en haut du bâtiment n'étant absolument pas infléchis par la présence, à leur surface, de sculptures et de décorations dont les détails cherchent à capter l'intérêt de notre esprit, et inversement il est absolument impossible de prendre en compte le volume matériel de cette architecture sans percevoir ces sculptures et ces décorations qui sont véritablement collées sur lui.

Malgré ce collage des détails destinés à capter l'attention de notre esprit sur la masse matérielle du bâtiment, les notions de matière et d'esprit ont trouvé le moyen d'affirmer ici une relative autonomie en se spécialisant pour valoriser l'un ou l'autre des deux effets principaux de cette étape de l'architecture :

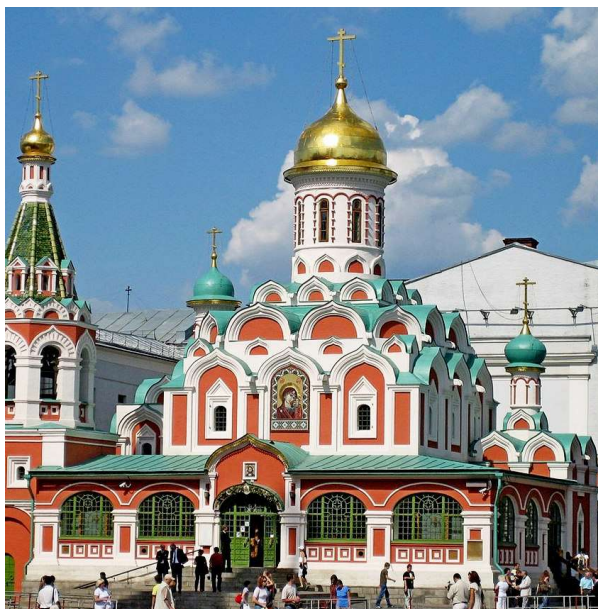
- Pour sa part, la masse matérielle du bâtiment prend en charge le regroupement réussi/raté qui, dans nulle autre architecture, ne trouve le moyen de s'affirmer aussi clairement : la masse pyramidale du gopura est regroupée en un énorme bloc homogène et compact, mais ce regroupement n'empêche pas que des redents en relief s'extraient de sa masse compacte dans l'axe de chacune de ses faces, que de petits décrochements forment également des bandes d'allure verticale qui se font remarquer, et que le haut de cette pyramide s'incurve brutalement pour former un long cordon cylindrique qui affirme l'unité globale de ce rassemblement de formes tout en échappant à son uniformité. Pour une autre raison aussi on peut dire que le regroupement de cette masse est quelque peu raté, puisque de légères divisions horizontales se distinguent, formant autant d'étages qui répètent la même succession alternée de bandes sculptées, de frontons complexes, et de bandes horizontales assez lisses. Cet effet vaut également pour le regroupement des multiples gopura du temple (photographie de gauche) : ils forment ensemble un groupe homogène de formes pyramidales, mais ils sont tellement écartés les uns des autres, émergeant chacun isolément et comme indifférent aux autres, que l'on peut aussi bien dire qu'ils ne forment aucun groupe visible et que leur regroupement est donc raté.

- Quant aux sculptures humaines, aux frontons et aux multiples détails d'architecture dont la variété capte l'attention de notre esprit, leur accumulation innombrable et leurs répétitions souvent très semblables affolent complètement notre regard, absolument incapable de se fixer sur une zone qui pourrait lui sembler plus significative que les autres, et donc plus digne d'attention. Dans le baroque européen, on a vu que c'était souvent entre deux formes équivalentes que nous ne parvenions pas à trancher, par exemple entre les deux églises jumelles de la piazza del Popolo à Rome, ici, c'est entre des milliers de formes équivalentes que notre regard hésite. Ce qui correspond, comme avec le baroque, à un effet d'entraîné/retenu, puisque si nous sommes entraînés à fouiller la forme avec notre regard pour savoir à quel endroit il pourra se fixer, nous sommes simultanément retenus de l'arrêter sur un endroit plutôt qu'un autre puisqu'ils sont tous équivalents et se font donc tous concurrence.

On change une dernière fois de filière de civilisation pour retrouver la Russie orthodoxe, avec des églises toutes situées à Moscou. Comme expliqué au chapitre consacré à la première Renaissance, la filière orthodoxe fait prédominer ce qui relève de la matière sur ce qui relève de l'esprit tandis que, cette fois comme dans la civilisation européenne plus occidentale, ces deux aspects peuvent être commodément séparés visuellement à la différence des exemples d'architecture musulmane envisagés dans ce chapitre. Aux étapes précédentes, on a vu que cette circonstance amenait à séparer assez clairement la partie basse du bâtiment, traitée de façon assez massive pour valoriser principalement sa matérialité, et sa partie haute traitée plutôt de façon complexe afin de captiver notre esprit. C'est ce que l'on va voir à nouveau, étant toutefois précisé que la complexité générale des formes amène plutôt à maintenant alterner des niveaux traités de façon assez simple et des niveaux traités de façon visuellement agressive.

On commence par la cathédrale Notre-Dame-de-Kazan (photographie de gauche), construite en 1635, détruite en 1936 à l'époque stalinienne puis reconstruite, en principe à l'identique, de 1990 à 1993. Le niveau bas est globalement assez simple, couvert par une toiture à simple pente, sauf aux entrées. Toute la partie basse des arcades qui s'élèvent au-dessus de cette toiture est également très simple, mais le massif qui commence au niveau de ces arcades regroupe quantité de formes en accolade, de différentes tailles et tassées les unes contre les autres. Ces formes en accolade, que l'on appelle des kokochniks, sont héritées de la tradition orthodoxe. Surgissant au sommet de leur groupe, un haut cylindre terminé par une coupole qui s'effile à son sommet et se poursuit par une croix, une solution qui fait également partie de la tradition orthodoxe. Autant on peut examiner tranquillement les arcades du rez-de-chaussée qui sont en nombre restreint et bien séparées les unes des autres, autant notre regard s'affole lorsqu'il se porte sur l'accumulation des kokochniks, car on ne peut le fixer sur l'une de ces arcades sans qu'il ne soit attiré par d'autres tellement leur similarité empêche de privilégier l'une plutôt qu'une autre. En outre, nous sommes troublés par le fait que les plus petites sont coincées entre les plus grandes et que d'autres sont à la base du cylindre sommital, de telle sorte que nous ne savons pas si nous devons lire ces dernières comme participant au paquet d'arcades ou comme des arcades indépendantes décorant plus spécialement le bas de la forme cylindrique qui en émerge. Si donc on se laisse entraîner à lire l'un des kokochniks, on en est simultanément retenu parce que d'autres nous attirent autant ou parce que l'on ne sait pas dans quel groupe de formes il doit être lu. Le cylindre central intervient aussi dans l'effet d'entraîné/retenu : il semble entraîné par un brutal jet vertical quand, au contraire, le paquet des kokochniks semble former un groupe retenu dans la fixité.

L'effet de regroupement réussi/raté peut être repéré facilement : le regroupement des kokochniks en un paquet compact est bien visible, donc réussi, mais il est raté si l'on prend en compte la présence de beaucoup plus petits paquets similaires situés latéralement et dont l'un borde la rue. Et il est aussi raté si l'on prend en compte la présence du cylindre central qui s'en échappe et qui n'en fait donc pas partie, même s'il possède lui aussi des kokochniks en partie basse.

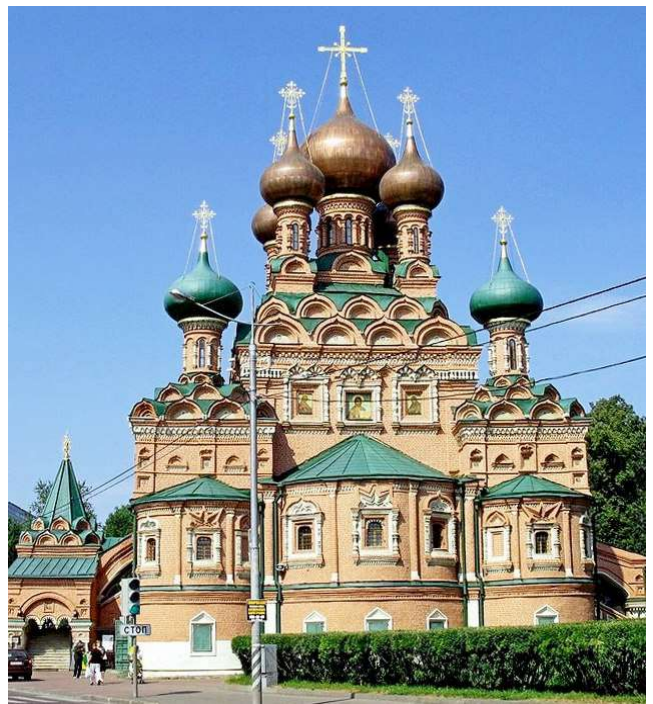


À gauche : la cathédrale Notre-Dame-de-Kazan à Moscou, Russie (1635)
 Ci-dessous : l'église de l'Intercession-de-la-Vierge de Roubtsovo à Moscou (1627)

Sources des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame-de-Kazan_de_Moscou et <https://russian-church.ru/viewpage.php?page=2118#gallery>3>



L'église de l'Intercession-de-la-Vierge de Roubtsovo (photographie de droite) est légèrement antérieure à la cathédrale Notre-Dame-de-Kazan puisqu'elle date de 1627. Sa disposition est globalement semblable, mais plus simple, car la différence de taille entre les kokochniks est plus faible, et elle est d'ailleurs régulièrement organisée puisqu'ils rétrécissent systématiquement à mesure qu'ils sont plus en hauteur. Là aussi, un cylindre coiffé d'une coupole s'échappe de leur groupe par le haut.



L'église de la Trinité de Nikitinki à Moscou, Russie (1626-1634 ou 1653) L'église de la Sainte-Trinité d'Ostankino à Moscou, Russie (1677-1692)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%A9glise_de_la_Sainte-Trinit%C3%A9_d%27Ostankino

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%A9glise_de_la_Sainte-Trinit%C3%A9_d%27Ostankino

L'église de la Trinité de Nikitinki (1626-1634 ou 1653) et l'église de la Sainte-Trinité d'Ostankino (1675-1692) sont très semblables dans leur principe. Elles utilisent la même organisation de formes que les deux églises que l'on vient d'envisager. Par différence toutefois, elles n'ont pas qu'un dôme central pour émerger au-dessus de leur paquet de kokochniks, mais cinq, chacun surmontant un cylindre agrémenté d'arcades et avec un dôme central plus ample que les autres, formant ainsi un groupe qui reprend une disposition déjà utilisée dans les églises correspondant à l'étape précédente, telle celle de la Transfiguration du Saint-Sauveur du monastère de Khoutyn ⁽³⁾, construite en 1515, et telle celle de l'église de l'icône de la vierge de Smolensk au monastère de Novodievitchi de Moscou ⁽⁴⁾, construite vers 1525 ou 1550. Ces deux églises ne possèdent pas de paquet de kokochniks pour faire émerger les cylindres portant leurs dômes, cette disposition restant donc l'innovation de la nouvelle étape qui force notre regard à errer d'un kokochnik à l'autre. La présence de cinq coupoles au-dessus du paquet de kokochniks ne fait que leur généraliser le principe d'errance de notre regard qui ne sait pas non plus sur laquelle se poser en priorité, d'autant que la plus large est partiellement cachée par les autres et ne se prête donc pas mieux qu'elles à se laisser regarder. Ces coupoles interviennent aussi dans l'effet de regroupement réussi/raté puisque, si leur groupe de cinq coupoles est bien perceptible, une ou plusieurs coupoles semblables, mais en situation plus périphérique de l'église, font rater la finitude de leur regroupement.

Le regroupement de nombreux kokochniks n'est pas non plus une innovation du XVII^e siècle mais une tradition orthodoxe, puisqu'on trouve déjà cette formule dans la cathédrale du Sauveur du monastère Andronikov à Moscou ⁽⁵⁾, construite de 1425 à 1427. L'innovation du XVII^e siècle et qui mérite d'être considérée comme caractéristique de son étape est le fait d'organiser les paquets de kokochniks en strates foncièrement horizontales, et cela sans faire en sorte, comme il en allait au monastère Andronikov, que la plupart des kokochniks servent de couverture à des pans de maçonnerie verticaux qu'ils terminent dans leur partie haute par leur forme en arcade à accolade.

3 https://fr.wikipedia.org/wiki/Monast%C3%A8re_de_Khoutyne#/media/Fichier:VNovgorod_KhutynMon_Cathedral_VN255.jpg

4 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Moscow_05-2012_Novodevichy_01.jpg?uselang=fr

5 https://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_du_Sauveur_du_monast%C3%A8re_Andronikov

Dernier exemple pour cette étape de l'architecture russe orthodoxe, l'église de l'Intercession-de-la-Vierge de Medvedkovo, à Moscou, construite en 1634 et 1635. Elle se distingue des précédentes par son toit dit en « chatior », c'est-à-dire en forme pyramidale, une forme que l'on ne trouve que sur des parties secondaires des édifices précédents. Le patriarche ayant décrété, une quinzaine d'années après sa finition, que cette forme n'était pas conforme à la tradition, cette église est l'une des dernières à l'utiliser puisqu'elle sera systématiquement remplacée par des clochers à bulbe.

On retrouve l'organisation de kokochniks tassés les uns contre les autres en bandes fondamentalement horizontales, mais ces bandes, dont l'examen dans le détail retient nécessairement notre attention, font ici un contraste encore plus net avec des formes qui entraînent notre regard à les suivre très rapidement : la pyramide du toit et l'étage très lisse qui sépare les deux niveaux principaux de kokochniks. Les jets verticaux terminés par des bulbes sont visiblement regroupés dans la forme générale en pyramide du bâtiment, mais leur regroupement dans cette forme est simultanément raté puisqu'ils restent à faire un groupe autonome de formes situées à l'extérieur de la forme principale que constitue le toit en chatior.

Cette église permet aussi de retrouver de façon claire les principes de l'architecture orthodoxe : l'essentiel de la forme est donné par la matérialité de sa maçonnerie, les éléments qui attirent spécialement l'intérêt de notre esprit (les kokochniks et les bulbes s'effilant pour porter des croix dorées) n'étant que des éléments secondaires, comme rajoutés sur la forme principale. Pour la même raison, ce qui produit l'effet de matérialité du bâtiment et ce qui captive notre esprit sont assez facilement séparables visuellement, car la matérialité fait essentiellement un effet de pyramide unique élancée vers le haut quand ce qui captive notre esprit se décompose en de multiples petites formes bien séparées les unes des autres et qui, pour ce qui concerne leur effet de groupe, s'organisent en bandes horizontales. Si toutefois on excepte les bulbes qui participent plutôt à l'effet pyramidal d'ensemble, mais cela tout en restant bien distincts de la masse principale du bâtiment.



L'église de l'Intercession-de-la-Vierge de Medvedkovo à Moscou, Russie (1634-1635)

Source de l'image : <https://i.pinimg.com/originals/ef/11/cc/ef11cc9b8b14bad1c75e19ada8b85c98.jpg>

Christian RICORDEAU

Dernière mise à jour : 4 janvier 2026