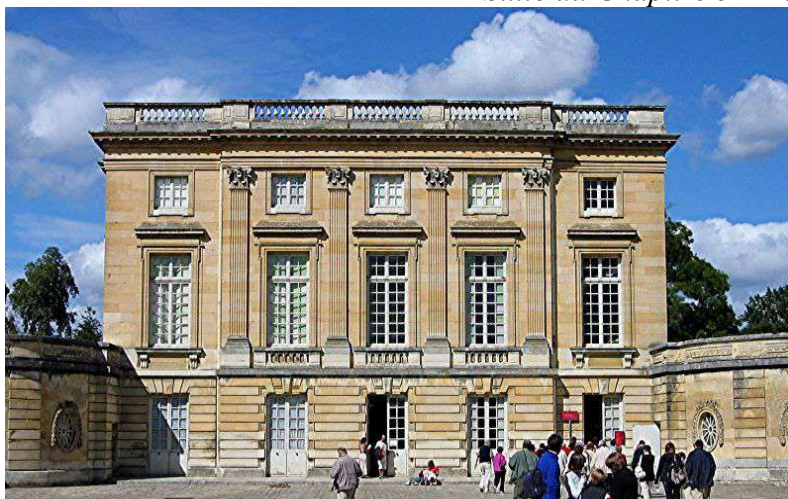


Suite du Chapitre 5 - L'architecture autour de l'an 1800



Ange-Jacques Gabriel : façade Sud côté cour d'honneur du Petit Trianon du château de Versailles, France (1762-1764)

Source de l'image : <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Châteautrianon.jpg>

Après les très violents effets des colonnes alternées de Ledoux, l'effet au contraire très discret des pilastres de l'architecte Ange-Jacques Gabriel sur la façade sud du Petit Trianon de Versailles dont nous avons déjà envisagé la façade ouest. Les grands pilastres cannelés y jouent le même rôle que les colonnes dans cette façade ouest pour donner à la façade sud un caractère à la fois ouvert sur l'extérieur et comme enfermé derrière ces pilastres. Il ne s'agit plus ici que d'une suggestion, mais l'effet de relié/détaché profite pleinement de cette solution : les pilastres et l'entablement se détachent visuellement bien qu'en étant parfaitement reliés à la façade courante à laquelle ils sont accolés, et dans le même temps ces pilastres sont bien détachés les uns des autres et simultanément reliés les uns aux autres par l'architrave qui file au-dessus de leurs chapiteaux.



Victor Louis : l'une des galeries entourant le jardin du Palais-Royal à Paris, France (à partir de 1780)

Source de l'image : <https://paris-promeneurs.com/le-palais-royal/>

Même effet visuel de relié/détaché pour les pilastres en façade des immeubles surmontant les galeries faisant le tour du jardin du Palais-Royal à Paris, conçus par l'architecte Victor Louis. L'effet simultané d'ouvert/fermé y est toutefois plus affirmé qu'à la façade sud du Petit Trianon puisque le premier niveau correspond réellement à une galerie ouverte sur le jardin.

Hauts pilastres aussi sur deux étages à l'hôtel d'Aux de Nantes, construit de 1771 1774 par l'architecte Jean-Baptiste Ceineray (1722-1811), mais ce sont les panneaux en défoncé recevant les fenêtres et les portes-fenêtres qui méritent attention. Ces grands creux enfoncés dans la façade donnent l'impression que sa paroi extérieure est ouverte quand, simultanément, ces grands trous ne font qu'ouvrir sur une paroi fermée.

Cette disposition de « trous fermés » n'est pas fondamentalement différente des bandes dites lombardes que l'on trouve dans l'architecture romane, par exemple en façade de l'abbaye Saint-Philibert de Tournus ⁽¹⁾, car elles y jouent le même rôle, l'effet d'ouvert/fermé étant également déterminant dans l'architecture romane.



Jean-Baptiste Ceineray : l'hôtel d'Aux à Nantes, France (1771-1774) – vue d'ensemble et détail

Source des images : https://www.wikiwand.com/fr/Jean-Baptiste_Ceineray



Marie-Joseph Peyre : détail de la façade du château Borély à Marseille, France (1767-1778)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ch%C3%A2teau_Bor%C3%A9ly

À l'inverse, l'encadrement de plusieurs baies de la façade du château Borély à Marseille, principalement celui de la porte-fenêtre centrale du premier étage, est nettement installé en relief par rapport au nu du mur qui l'entoure. Cette sortie du mur implique principalement un effet de détachement par rapport à la paroi, donc un effet de relié/détaché puisque l'encadrement lui est toujours bien collé. Ses deux portes-fenêtres voisines disposent d'un même encadrement, mais celui-ci est enfoncé à l'intérieur de la portion de façade voisine, ce qui rappelle, toutefois en plus discret, les défoncés de façade de l'hôtel d'Aux de Nantes. Cette façade du château Borély a été conçue par l'architecte Marie-Joseph Peyre (1730-1785) dit « Peyre l'ancien », mais sa construction a été dirigée par un autre architecte.

Après les façades, un exemple de décor intérieur réalisé de façons très similaires par un architecte anglais et par une paire d'architectes français. Côté Angleterre, les peintures de la salle dite étrusque

1 https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abbaye_Saint-Philibert_de_Tournus?uselang=fr#/media/File:Abbaye_Saint-Philibert_de_Tournus_-_3.jpg

dans l'Osterley Park House, à Londres, conçue par l'architecte Robert Adam. Il s'agit bien sûr d'un décor assez fictivement étrusque. Ce qui nous intéresse est la façon dont les différents motifs de médaillons, de cartouches, de personnages, et d'autres dessins d'une certaine ampleur, sont reliés entre eux par de fins tracés droits ou arrondis au caractère très linéaire. L'effet de relié/détaché est parfaitement assumé par ces différentes formes qui se détachent visuellement du fond très clair sur lequel elles se découpent tandis que, simultanément, ces fins tracés les relient les unes aux autres. Toutes ces formes de teintes vives ou sombres sont perçues simultanément, et elles forment ainsi comme un rideau décoratif qui vient à l'avant du fond uniforme très clair de la peinture, ce qui vaut d'ailleurs aussi bien pour les murs que pour le plafond. Ce rideau de formes donne une consistance visuelle à la paroi, il affirme sa présence et sa position, et donc il nous enveloppe, tandis qu'il nous apparaît simultanément transparent puisqu'au travers de lui la peinture uniformément claire du fond du mur semble immatérielle. Il résulte de ces effets que ce rideau de formes nous semble ainsi à la fois fermé et ouvert sur un arrière-plan impossible à localiser



Robert Adam : détail de « la Salle étrusque » de l'Osterley Park House, à Londres, Angleterre (1761-1765)

Source de l'image : <https://www.praetian.com/magazine/osterley-park-house/>



Selon un dessin de Pierre Rousseau : la décoration murale du Grand salon de l'impératrice au château de Fontainebleau, France (1786)

Source de l'image : <https://www.chateaufontainebleau.fr/espace-groupe/visites-scolaires-chateau-de-fontainebleau/les-dossiers-pedagogiques/le-palais-de-napoleon-ier/>

Bien que beaucoup plus dense, le même type de décoration se retrouve sur les panneaux du Grand salon de l'impératrice au château de Fontainebleau, une décoration faite de larges formes qui, de la même façon, sont reliées entre elles par des enroulements au caractère essentiellement linéaire. Sur les murs, les arabesques et les motifs, dits cette fois pompéiens, ont été réalisés en 1786 d'après les dessins de l'architecte Pierre Rousseau. Les motifs de sphinges et de caducées sculptés en plâtre au-dessus des portes sont aussi de 1786.

8 – Effets structurels :

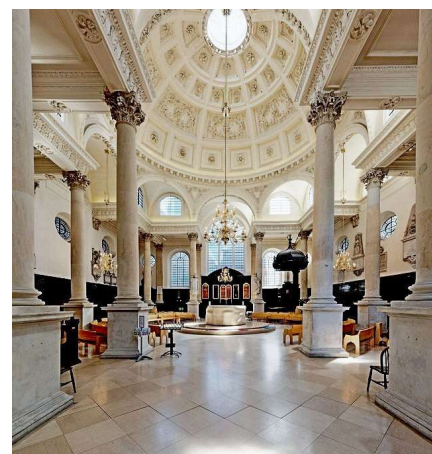


À gauche, Jacques-Germain Soufflot : l'intérieur de l'église Sainte-Geneviève, actuel Panthéon à Paris, France (1757-1790)

Source de l'image - Histoire de l'architecture française - De la Renaissance à la Révolution, par Jean-Marie Pérouse de Montclos - Éditions Mengès / Éditions du Patrimoine, 2003

Ci-dessous, Christopher Wren : l'intérieur de l'église St Stephen Walbrook à Londres, Angleterre (1672-1679)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/St_Stephen_Walbrook#/Media/Fichier:St_Stephen_Walbrook_Church_Interior_1,_London,_UK_-_Diliff.jpg



L'époque que nous considérons n'a pas été spécialement riche en expérimentations structurelles, raison pour laquelle nous n'envisagerons que la construction de l'église Sainte-Geneviève à Paris, conçue par Soufflot et dont nous avons déjà considéré l'extérieur.

L'effet d'ouvert/fermé prévu pour l'intérieur du bâtiment a été notablement altéré. D'abord par les collaborateurs de Soufflot qui, après sa mort en 1780, crurent nécessaire, peut-être à raison d'ailleurs, de remplacer les colonnes prévues pour soutenir la coupole principale par d'épais murs porteurs qui ont l'inconvénient de couper fortement la vue, et donc l'ouverture du regard dans toutes les directions qui était initialement prévue. Ensuite, il a été altéré après la décision de 1791 de transformer l'église en Panthéon, puisque cette décision a eu pour conséquence de murer la plupart des fenêtres, et donc de considérablement modifier la pénétration de la lumière et sa circulation à l'intérieur du bâtiment. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas pour son effet d'ouvert/fermé que ce bâtiment aurait pu être remarquable, les grandes salles de la Banque d'Angleterre conçues par Soane le sont davantage de ce point de vue, c'est pour la force avec laquelle Soufflot y a organisé un effet de relié/détaché.

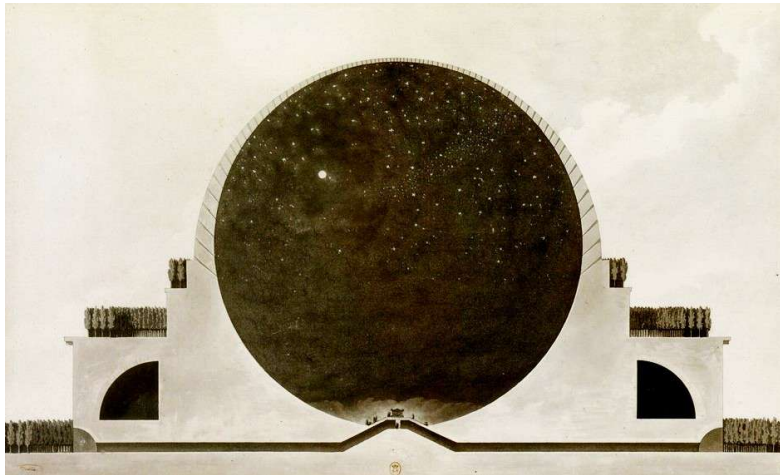
L'intention de Soufflot était de combiner une structure « gothique » avec une ordonnance grecque. Pour ce qui est de l'ordonnance grecque, il s'agissait seulement d'utiliser les ordres classiques pour les colonnes et les entablements, ce qui n'avait rien d'extraordinaire pour l'époque. Pour ce qui est du gothique, en fait il s'agissait de rendre visible la structure réellement portante, de la même façon que les colonnes et les ogives gothiques rendaient théoriquement visible les trajets de la pesanteur depuis les voûtes jusqu'au sol. Comme on l'a dit, les colonnes qui devaient porter la coupole centrale ont été remplacées par de lourds massifs porteurs qui ne rendent pas spécialement compte de cette intention, mais celle-ci est parfaitement exprimée dans la façon dont les charges venues des coupoles secondaires s'écoulent à travers des pendentifs, des pendentifs qui se concentrent ensuite en des points porteurs bien séparés les uns des autres, leurs charges étant ensuite reprises par des colonnes elles-mêmes bien séparées les unes des autres. Cette continuité matérielle, rendue visuellement expressive par l'affinement des trajets suivis par la pesanteur, a pour effet évident d'affirmer des liens entre une partie et l'autre de l'édifice (effet de relier), tout comme l'écartement mutuel des points porteurs et la mutation brutale d'une courbe descendante en architrave horizontale puis en colonnes verticales ont pour effet de détacher simultanément les uns des autres tous les tronçons de matière empruntés par les trajets de la pesanteur qui nous sont suggérés.

Si c'est bien pour exprimer des effets de relié/détaché que ce type d'architecture a été mis en œuvre, il faut toutefois souligner que Soufflot s'est très probablement inspiré pour cela de l'église St Stephen Walbrook (voir chapitre 3), réalisée à Londres presque un siècle auparavant par l'architecte anglais Christopher Wren (1632-1723), à une époque où le relié/détaché avait une importance bien moindre dans l'architecture, bien qu'une présence certaine dans cette église-là. Il est à noter que St Stephen Walbrook a été réalisée au moyen d'une structure en bois qui ne posait aucun des problèmes de construction et de solidité auxquels Soufflot a dû s'affronter pour construire le même type de formes en pierres massives, des pierres qu'il a fallu toutes consolider avec des agrafes en métal. Ce bâtiment a même été l'un des premiers à faire l'objet de calculs mathématiques pour évaluer les poussées et pour les confronter à la résistance des matériaux, une machine à écraser les pierres ayant d'ailleurs été construite pour valider les hypothèses utilisées dans les calculs. Les difficultés qu'il y avait donc à réaliser ce type de structure ne peut que confirmer l'importance que Soufflot attachait à produire de tels effets.

9 – Sur l'architecture dite révolutionnaire :

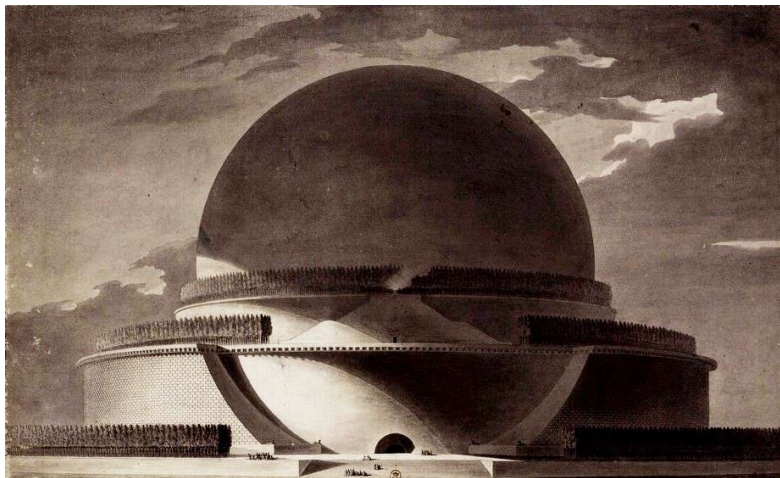
Les architectes Boullée et Ledoux sont souvent qualifiés de révolutionnaires, visionnaires ou utopistes. Boullée a finalement peu construit, tandis que Ledoux a édifié nombre de bâtiments avant l'époque de la Révolution française, ce qui suffit à expliquer la façon différente dont ils ont traversé cette période : Boullée y eut une activité de théoricien et de pédagogue, Ledoux passa quelque temps en prison pour avoir édifié le symbole de la fiscalité d'Ancien Régime qu'était la couronne des bâtiments d'octroi aux portes de Paris.

S'il est excessif d'appeler leur architecture de révolutionnaire, puisque aucune architecture n'a jamais fait ou généré une quelconque révolution, il n'en reste pas moins que quelques-unes de leurs œuvres ont un caractère que l'on peut dire radical, dans le sens où elles proposent des configurations très innovantes pour l'époque, toutefois techniquement irréalisables alors. Bien que restées à l'état de projet, ces œuvres radicales nous sont spécialement importantes car, en négligeant complètement les limites de la constructibilité, elles ont poussé au plus haut point l'expression des effets dont on a dit qu'ils étaient caractéristiques de l'époque, celui d'ouvert/fermé et celui de relié/détaché. On examine maintenant deux de ces projets spécialement forts, un pour chacun de ces deux architectes.



Étienne-Louis Boullée : coupe en version nocturne du projet de Cénotaphe pour Newton (1784)

Source de l'image : <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/0ed15844-5c16-4fd6-874e-e45cbd1e9209-cenotaphe-newton-par-boullée>

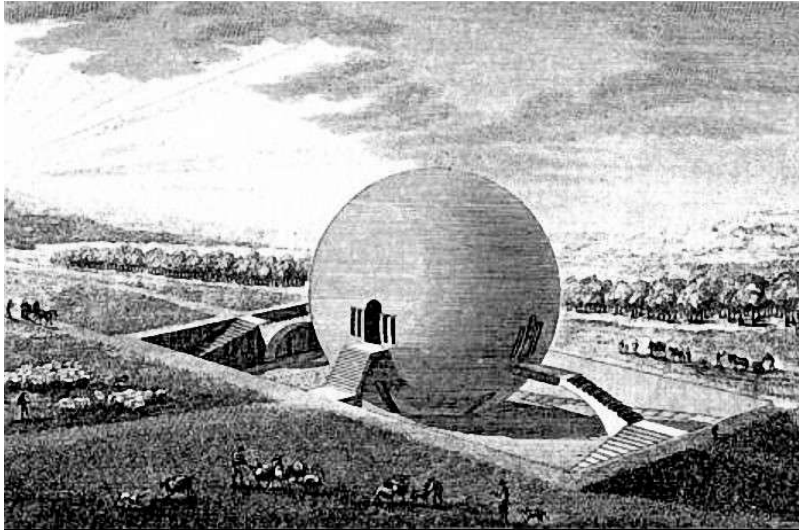


Étienne-Louis Boullée : vue extérieure du projet de Cénotaphe pour Newton (1784)

Source de l'image : <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/bb937608-88b9-4ae4-9f79-ed8134c81232-cenotaphe-newton-10>

On commence par le projet de cénotaphe pour Newton dessiné par Boullée en 1784. Dans sa version dite nocturne, l'intérieur est une énorme boule creuse dont les trous de la paroi génèrent une myriade de points lumineux destinés à évoquer les étoiles de la voûte céleste. À l'intérieur de cette énorme boule on est complètement enfermé, mais simultanément on est dans un lieu qui semble complètement ouvert à l'extérieur, puisque ouvert sur l'infini du ciel. Inutile de dire que, sans les matériaux modernes qui n'existaient pas alors, la mince voûte de la partie supérieure de la sphère n'aurait pu être réalisée de façon solide. C'est l'extérieur qui procure l'effet de relié/détaché : sa forme de sphère se détache visuellement devant nous, comme si elle tenait debout par elle-même, posée sur le sol, et dans le même temps elle est reliée à un ensemble de formes circulaires et cylindriques qui l'enveloppent dans sa moitié inférieure. Il convient toutefois de remarquer que cette forme sphérique est essentiellement un trompe-l'œil permis par le lien visuel continu que nous faisons entre la calotte supérieure et l'arrondi formé par les deux brutales coupures du cylindre inférieur, tandis que ce lien visuel disparaîtrait dans la réalité ⁽²⁾ si l'on s'écartait à gauche ou à droite de la ligne de vision, ou même si l'on s'approchait ou s'éloignait un peu du point utilisé dans le dessin pour établir sa vue en perspective. Si la partie inférieure correspond à un emboîtement de cylindres verticaux de différentes tailles, ils n'en sont pas moins liés les uns aux autres par leur enroulement autour d'un même axe, et mutuellement détachés par des décrochements successifs.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=UOK6TR9txoA>



Claude-Nicolas Ledoux : maison du garde forestier dans le château de Maupertuis, gravure du projet (1789)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ledoux_Haus_des_Gaertners_Chaux_Projekt_1789.jpg

Quant à lui, le projet de 1789 de Ledoux pour la maison du garde forestier dans le château de Maupertuis réunit dans une même vue les effets d'ouvert/fermé et de relié/détaché. Il était probablement impossible, là aussi, de construire à l'époque une telle sphère avec une paroi qui semble si mince, mais cette utopie constructive était nécessaire pour mettre en scène une boule essentiellement fermée qui s'ouvre vers l'extérieur par d'étroits orifices débouchant sur des escaliers reliant l'intérieur au paysage lointain, cela tout en détachant cette boule des parois de la cuvette parallélépipédique auxquelles la relie ces escaliers. Une cuvette et un écartement des parois tout à fait inutiles d'un point de vue fonctionnel, mais qui ont évidemment pour but de relier/détacher la sphère et le paysage environnant au moyen d'un grand creux, un creux qui est à la fois fermé par la continuité de ses parois périphériques et complètement ouvert sur le ciel.

Les effets produits par l'architecture sont ici complètement séparés des fonctions d'usage et d'abri qu'elle est censée procurer, et indépendants aussi de tout réalisme constructif. L'exemple de cette maison sphérique est précisément donné pour isoler la présence d'effets plastiques dans l'architecture, une présence qui s'ajoute à ses fonctions d'usage et d'abri contre les intempéries, et qui s'ajoute aussi aux préoccupations de constructibilité qu'elle implique nécessairement. Ici, il en résulte spécialement la mise à nu d'effets d'ouvert/fermé et de relié/détaché, ce qui valide l'importance essentielle de ces deux effets pour la période que nous avons considérée.

10 – Effets de ruine et de pittoresque :



Joseph Gandy : vue imaginaire de la Banque d'Angleterre construite par John Soane en ruine (1830) Source de l'image : https://www.wikwand.com/en/John_Soane

Dès l'introduction nous avons donné un exemple de peinture représentant la Grande Galerie du musée du Louvre, une architecture pas encore construite mais telle qu'elle pourrait apparaître quelques siècles plus tard après avoir été gagnée par l'abandon et par la ruine. Cette fois, il s'agit d'une peinture représentant la Banque d'Angleterre construite par John Soane. Cette image est de Joseph Gandy qui a illustré les projets de cet architecte pour lui permettre d'en évaluer les effets lors de leur conception, afin de les présenter à ses clients en vue de recueillir leur commande ou leur accord pour une solution proposée.

Comme on l'avait vu avec la ruine de la Grande Galerie, par elle-même une ruine induit un effet d'ouvert/fermé puisqu'elle conserve suffisamment du bâtiment initial pour suggérer un effet d'abri, et donc de fermeture, mais aussi parce que son délabrement l'ouvre à tous vents et la laisse presque complètement ouverte du côté de sa toiture. De la même façon, l'aspect ruiné est en lien avec l'aspect initial du bâtiment en bon état, donc relié à lui, mais il est évidemment détaché de cet aspect initial puisqu'il en est très différent. Toutefois, si l'on retrouve avec la ruine imaginaire d'un bâtiment l'effet d'ouvert/fermé et celui de relié/détaché, cet appétit pour l'invention de la ruine implique préférentiellement un autre effet qui, quoique moins essentiel pour l'architecture de cette époque, n'en est pas moins utilisé dans certaines circonstances. Cet effet, nous l'appellerons « ça se suit/sans se suivre ». S'il a parfois l'occasion de prendre de l'importance, c'est qu'à cette époque il correspond à la façon dont est spécialement ressentie la matière, or l'architecture construite est nécessairement affaire de matière.

Cela « se suit » ici du fait que l'aspect de la ruine est conditionné par la disposition initiale du bâtiment : la position des murs ruinés suit nécessairement la position des murs tels qu'ils étaient avant leur ruine. On peut même ajouter que l'état de ruine succède nécessairement à l'état non ruiné, et que donc, sous cet aspect-là, il le suit également. Simultanément, l'aspect du bâtiment ruiné ne suit pas l'aspect du bâtiment initial puisqu'on peut facilement les distinguer.

Dans les prochains exemples que l'on va envisager, les effets d'ouvert/fermé et de relié/détaché sont davantage minorés encore que dans cette anticipation de ruine, et c'est celui de ça se suit/sans se suivre qui méritera d'y être qualifié d'effet principal. On peut d'ailleurs déjà signaler que cet effet deviendra, à la prochaine étape et donc au XIX^e siècle, l'un des deux effets dominants dans l'architecture.

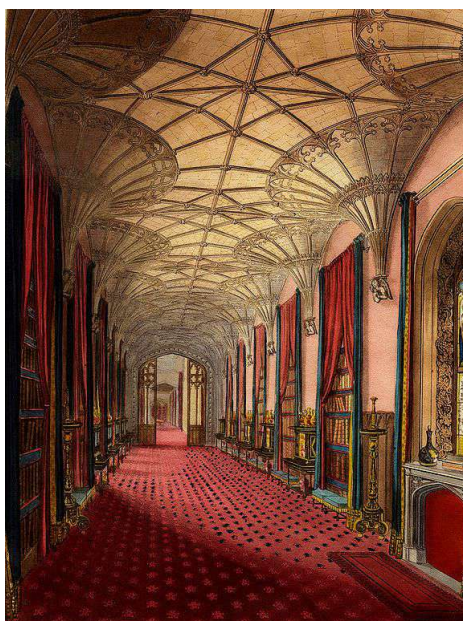


François de Monville : la « Colonne détruite » du Désert de Retz à Chambourcy, France (1781)

Source de l'image : <https://www.tourisme-maisonslaffitte.fr/evnets/conference-le-desert-de-retz/>

Cette époque a eu le goût de l'anticipation de ruines futures, mais occasionnellement elle a même construit des ruines « neuves ». Ainsi, François de Monville (1734-1797) a-t-il conçu et fait construire son habitation en forme d'énorme colonne détruite dans sa propriété de Chambourcy qu'il a baptisée « désert de Retz ». C'est l'une des nombreuses constructions qu'il a fait édifier à cet endroit, toutes dans un style que l'on peut dire « pittoresque ».

L'aspect de cette construction suit l'aspect qu'aurait une construction neuve non délabrée, mais simultanément il ne la suit pas puisque, précisément, il est affecté de délabrement. Outre son aspect ruiné « par construction », il s'agit aussi d'une habitation qui a très bizarrement la forme d'une énorme colonne alors que, normalement, une colonne n'est qu'une partie d'une construction. Par cet aspect-là aussi, cette colonne suit l'aspect normal d'une colonne, mais sans le suivre véritablement puisqu'elle correspond à l'ensemble de l'habitation, pas à une petite partie seulement de celle-ci comme on s'y attend pour une colonne imitant les colonnes antiques.



À gauche, James Wyatt : la galerie St Michael de l'abbaye de Fonthill, à Fonthill Gifford dans le Wiltshire, Angleterre (1796-1813)

Source de l'image : https://www.wikivand.com/en/James_Wyatt

Ci-dessous, John Nash : Shanbally Castle, à Clogheen, County Tipperary, Ireland (vers 1810 – démoli en 1860)

Source de l'image : [https://www.wikivand.com/en/John_Nash_\(architect\)](https://www.wikivand.com/en/John_Nash_(architect))



On qualifie souvent « d'effet pittoresque » celui qui donne l'impression que l'on a affaire à une construction ancienne dont la présence a un caractère quelque peu inattendu, car non cohérent avec l'aspect que l'on peut attendre d'une construction neuve respectant le style de son époque. La Grande-Bretagne s'est fait une spécialité de ce type d'effet, les architectes y utilisant souvent l'aspect de bâtiments médiévaux pour leurs constructions, impliquant donc un décalage de quelques siècles par rapport à leur époque.

L'abbaye de Fonthill, construite entre 1796 et 1813 à Fonthill Gifford dans le Wiltshire, en Angleterre, est une vaste maison de campagne commandée à l'architecte James Wyatt par William Thomas Beckford. Elle est un exemple d'architecture néogothique, usuellement appelée « Gothic Revival » en Grande-Bretagne, un style d'architecture qui deviendra très courant au XIX^e siècle, en France également. Dans ce bâtiment, James Wyatt s'est montré spécialement habile pour donner l'impression que le bâtiment, bien que neuf, était une addition de corps de bâtiments édifiés à des époques successives. On donne l'exemple d'une vue intérieure de sa galerie dite St Michael dont les consoles du plafond sont manifestement inspirées par les voûtes en éventail de l'architecture anglaise du XIV^e siècle, telles qu'il en a été réalisé, par exemple, dans le cloître de la cathédrale de Gloucester ⁽³⁾. La disposition de ce plafond suit ainsi la disposition des voûtes en éventail réalisées

3 https://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_de_Gloucester#/media/Fichier:The_Cloisters_at_Gloucester_Cathedral.jpg

environ quatre siècles plutôt, mais elle ne la suit pas puisqu'elle en est quelque peu différente, notamment par le fait que les circonférences des éventails ne se touchent pas au centre du plafond. Autre architecte britannique qui a beaucoup pratiqué la suggestion de styles anciens, John Nash que nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises et qui est cité ici pour le Shanbally Castle, un château en style médiéval qu'il a construit vers 1810, à Clogheen en Irlande. La présence de tours, de créneaux au-dessus de l'ensemble des murs, tout comme l'utilisation d'ouvertures en style ogival, font penser que ce château pourrait dater du Moyen Âge. Il suit la configuration d'un château construit à l'époque médiévale, mais son aspect neuf, et donc construit récemment, sans aucune trace de délabrement ou d'usure que l'on trouve usuellement sur les constructions anciennes, fait qu'il ne suit pas ce que l'on attendrait d'un château réellement médiéval.



John Nash : le Royal Pavilion (parfois appelé le Brighton Pavilion) à Brighton, Angleterre (1815-1822)

Source de l'image : [https://www.wikiswand.com/fr/John_Nash_\(architecte\)](https://www.wikiswand.com/fr/John_Nash_(architecte))

Autre construction de John Nash, cette fois dans un style qui se voulait une évocation du style moghol de l'Inde, un style qui utilisait effectivement, bien que de façon très différente, les dômes étranglés à la base et les minarets verticaux terminés, en leur sommet, par une espèce de guérite coiffée d'une coupole demi-sphérique. Ici, ce style que l'on peut seulement qualifier de très vaguement moghol, est utilisé pour le Royal Pavilion de Brighton construit entre 1815 et 1822. Cette architecture suit l'architecture moghole puisqu'on peut penser à celle-ci en examinant ce bâtiment, mais, en même temps, elle en diffère par tellement d'aspects que l'on peut également dire qu'elle ne la suit pas.



Richard Mique : la bergerie du Hameau de la Reine à Versailles (1783-1787)

Source de l'image : https://www.wikiswand.com/fr/Hameau_de_la_Reine

Dernier cas de figure, lorsque l'architecture n'évoque pas des constructions anciennes ou l'état futur d'une construction neuve, mais lorsqu'elle évoque des constructions habituellement utilisées à la même époque par des populations d'une autre classe sociale. Cette bergerie, qui faisait partie d'un ensemble de bâtiments de ferme, a été construite au château de Versailles, en France, à la demande de la reine Marie-Antoinette. Ce « Hameau de la Reine », édifié à proximité du Petit Trianon, a été construit par l'architecte Richard Mique (1728-1794) qui, comme la reine, sera guillotiné au moment de la Révolution.

L'aspect extérieur des bâtiments constituant ce hameau s'inspirait de façon assez étroite des constructions rurales relativement aisées de l'époque. Le peintre paysagiste Hubert Robert, familier de ce type de constructions, fut notamment consulté pour définir la forme et la position relative des divers bâtiments. Naturellement, les bâtiments de cette ferme suivaient l'aspect et la disposition des bâtiments réellement construits et utilisés par des populations rurales de cette époque, mais en même temps ils ne les suivaient pas puisque leur aménagement intérieur était très luxueux, et donc sans aucun rapport avec l'aménagement des bâtiments ruraux réels, même s'ils revendiquaient d'en avoir le même usage : une bergerie, un moulin, une laiterie, un colombier, une grange, etc. D'ailleurs, quelques-uns de ces bâtiments n'avaient rien à voir avec ce que l'on trouvait dans une ferme réelle : la « maison de la Reine », un billard, un boudoir, un phare, et même un portique d'entrée en style néo-classique (à gauche sur la photographie).

11 – Bilan de l'étape architecturale en Europe occidentale :

Le moment est venu de faire le point sur l'étape qui correspond à l'architecture construite pour l'essentiel dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e.

On a déjà dit que l'idée qui est développée dans ce livre est que l'architecture révèle la façon dont, au fil du temps, les humains ont modifié leur ressenti concernant le rapport entre la pure matière et ce qui relève de l'esprit. Ainsi, il y a quelques millénaires les humains n'éprouvaient pas encore le besoin de regrouper dans une même notion tous les faits de matière, ni dans une même notion tous les faits relevant de l'esprit, ils ne les considéraient alors que comme autant de faits séparés et indépendants les uns des autres. Plus tard, les ayant finalement regroupés, ils n'ont pas eu tout de suite en tête de mettre en relation les faits de matière avec ceux de l'esprit, de telle sorte que ce n'est que dans l'architecture médiévale, du moins pour ce qui concerne la civilisation occidentale, que l'on peut observer une telle mise en relation. L'architecture gothique, par exemple, a créé un système d'ogives servant de squelette à la paroi et permettant de visualiser l'écoulement de la gravité dans la pierre depuis la voûte jusqu'au sol, ce qui revenait à souligner comment l'esprit humain est capable de prendre en charge et de rationaliser les forces qui circulent dans la matière, ce qui était une façon de connecter de façon visible l'esprit des constructeurs avec ce qui se passe dans la matière inerte (voir le développement concernant les voûtes romanes et gothiques au chapitre 1).

S'appuyant sur une relation désormais bien établie entre la matière et l'esprit, l'architecture depuis la Renaissance jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, a cette fois établi, et cela de plus en plus fermement, que bien qu'en relation mutuelle la matière et l'esprit correspondent à deux réalités radicalement différentes. Pour cela, notamment en Allemagne et en France, le gothique dit « tardif ou flamboyant » s'attacha à montrer que l'esprit humain pouvait tout à fait se permettre de créer des effets plastiques « gratuits », utilisant pour cela les nervures des piliers et des voûtes en toute indépendance par rapport à la logique constructive normalement requise pour le transport de la gravité dans la matière (voir chapitre 2). L'Italie s'y prit autrement, au moyen d'une formule qui

consistait à confronter la matérialité d'un édifice, qui n'en avait pas besoin, à la mise en scène artificielle des ordres d'architecture hérités de l'Antiquité, signant ainsi l'intervention de l'esprit et de sa mémoire historique, cela d'une façon là aussi quelque peu gratuite (voir chapitre 1).

Après une évolution que l'on a décrite en quatre étapes, vers le milieu du XVIII^e siècle on a pu voir aboutir un contraste maximal entre la matière utilisée et ce qui relève de l'esprit (voir chapitre 4). Ainsi, dans l'architecture dite « classique », des jeux de colonnes et d'architraves se dressent librement devant un mur en pierres lisses dont elles ne contribuent aucunement à la solidité, tel qu'il en va, par exemple, pour le corps de bâtiment principal de l'église St Louis des Invalides à Paris. Dans l'architecture dite « rococo » de la même époque, des effets souvent virtuoses montrent que l'esprit de l'architecte peut soumettre complètement la matière de l'édifice à sa volonté, y infligeant des découpes, des ondulations ou des cassures complètement indépendantes de toute nécessité technique, tel qu'il en va pour la façade de l'église de Zwiefalten en Allemagne

L'étape de l'architecture que nous venons d'envisager, prenant place avant et après l'an 1800, a donc lieu juste après que la différence entre la matière et ce qui relève de l'esprit soit désormais clairement établie. Cette étape commence donc une nouvelle quête, laquelle se fera aussi en quatre étapes qui mèneront jusqu'à l'architecture que l'on a l'habitude d'appeler « moderne ». Quel est l'enjeu de cette nouvelle quête ? Puisque la matière et ce qui relève de l'esprit sont maintenant associés en couple, et puisque, à l'intérieur de ce couple leurs différences sont désormais bien tranchées, il reste à donner le maximum de souplesse à leur relation, c'est-à-dire à permettre à l'une et à l'autre d'interagir de la façon la plus autonome possible, étant bien compris qu'il ne s'agit pas de les rendre complètement autonomes, seulement de leur accorder le maximum d'autonomie réciproque à l'intérieur de cette relation qui les lie nécessairement l'une à l'autre.

À l'arrivée, c'est-à-dire avec l'architecture moderne (voir chapitre 8), on sera complètement débarrassé des ordres de l'architecture antique devenus de simples décors superficiels rajoutés sur la matière du bâtiment, car dès lors que l'esprit a complètement admis que la matière a des propriétés autonomes des siennes, il n'a plus besoin d'utiliser les ordres antiques pour affirmer, par contraste, l'autonomie relative de l'esprit par rapport à la matière. Ainsi, par exemple, l'esprit d'un Le Corbusier pourra vouloir se contenter de volumes simples et sans aucun décor ⁽⁴⁾ pour magnifier « le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière ». De son côté, un Perret pourra vouloir inventer un véritable « ordre du béton armé » ⁽⁵⁾, décrétant qu'il doit être utilisé pour réaliser une structure qui porte l'ensemble du bâtiment de la même façon qu'un squelette supporte l'ensemble d'un corps vivant, et proposant en conséquence que la division entre squelette portant et parois de simple remplissage soit rendue parfaitement lisible pour constituer un élément fondamental de l'esthétique du bâtiment. Dans cette esthétique, les chapiteaux des colonnes se justifient seulement par la nécessité de bien enrober les aciers qui se replient en allant des colonnes vers la poutraison de l'entablement et, à l'inverse des colonnes des constructions en pierre qui s'élargissent habituellement vers le bas, les colonnes en béton méritent d'être de plus en plus étroites vers le bas puisque ce n'est plus le poids qui détermine leur forme mais les moments de flexion qui vont en croissant vers le haut. Autre exemple enfin, celui de Mies van der Rohe, qui se fera le chantre de la « vérité » de l'usage du métal ⁽⁶⁾, et qui, en accord avec sa formule « Less is more » (moins, c'est plus), bannira toute décoration rajoutée pour mettre au point un style s'efforçant de n'utiliser que les éléments indispensables à la construction pour générer l'effet visuel procuré par le bâtiment. Dans chacun de ces trois exemples, l'autonomie des propriétés propres au matériau est mise en avant par l'architecte, lequel prouve en retour ses propres capacités autonomes à comprendre les spécificités du matériau et à en générer un style architectural particulier qui soit de façon évidente le fruit de l'invention de son esprit.

4 <https://www.villa-savoie.fr/>

5 <https://www.amc-archi.com/article/le-palais-d-iena-d-auguste-perret-a-80-ans,11126>

6 <https://www.archdaily.com/100500/mies-van-der-rohe-society/mies-van-der-rohe-society>

On était très loin de cet aboutissement à l'étape que l'on vient de traiter. Confronter la matérialité du bâtiment à des aspects relevant de l'esprit impliquait encore de confronter cette matérialité aux ordres antiques pour y reconnaître l'intervention de l'esprit, c'est-à-dire l'empreinte sur la matière de la mémoire historique dont l'esprit est le gardien. Pour cette raison, dans tous les exemples nous avons pu observer des références à l'architecture antique, l'utilisation de colonnes à chapiteaux, d'entablements, de pilastres cannelés, de poteaux surmontés de tailloirs, de coupoles à caissons, etc. Ces conditions rappelées, nous avons vu que deux effets étaient alors essentiels : celui d'ouvert/fermé et celui de relié/détaché. Il faut d'abord remarquer que ces deux effets, par leur nature, sont adaptés pour rendre compte de la naissance de quelque chose : un volume fermé s'entrouvre, des formes très liées entre elles commencent à se détacher les unes des autres, ce qui convient bien pour une étape qui amorce une nouvelle quête. Il faut ensuite remarquer que le premier effet rend facilement compte d'effets de matière, quand le second peut être utilisé aisément pour des effets qui sont lus grâce à l'attention de notre esprit. Les effets de matière valorisent les masses ou les surfaces, c'est-à-dire la présence plus ou moins forte et plus ou moins intense de la matière construite, à moins qu'ils ne valorisent sa surface, sa peau matérielle. Par différence, des effets qui captivent spécialement l'esprit on peut dire qu'ils se lisent « du bout des yeux », c'est-à-dire en concentrant l'attention de notre esprit sur l'évolution de lignes, par exemple en suivant des yeux le trajet vertical d'une colonne ou le trajet horizontal d'un entablement, ou bien en la concentrant sur le croisement de lignes, par exemple en s'attachant à confronter le trajet d'un entablement à celui des multiples colonnes qui le portent.

Il suffit de revenir sur quelques-uns des exemples que l'on a envisagés pour constater que, effectivement, les effets d'ouvert/fermé sont essentiellement des effets qui nous renseignent sur la matérialité du bâtiment : un mur nous bouche la vue, un ensemble de murs ou de cloisons nous enveloppe, une coupole enferme un volume, tandis que, par contraste à ces effets de fermeture, un rideau de colonnes nous permet de le traverser, à moins que des trouées dans les murs ou les coupoles n'ouvrent violemment le lieu qu'ils ou elles fermaient. Par différence, les trajets de colonnes et d'entablements que l'on suit des yeux permettent de visualiser des trajets qui relient un point à un autre, de détacher visuellement de tels trajets, ou de lire que des colonnes sont détachées du mur auquel elles s'adossent, etc.

Ainsi, la façade de l'ancienne École de Chirurgie de Paris mélange des écrans matériels opaques à l'écran matériel traversable que constitue sa colonnade, et indépendamment de cet effet de contraste matériel fermé/ouvert, cette colonnade est faite de colonnes détachées les unes des autres que l'on suit des yeux grâce à la concentration de notre esprit sur leurs trajets, et c'est aussi de cette manière que l'on constate qu'elles sont reliées les unes des autres par une architrave qu'elles portent collectivement et qui relie aussi les deux extrémités de la façade, un trajet d'ailleurs souligné par la corniche qui se détache visuellement en faisant saillie à sa surface et que l'on relie visuellement à la corniche horizontale parallèle qui relie toute la longueur du haut du bâtiment.

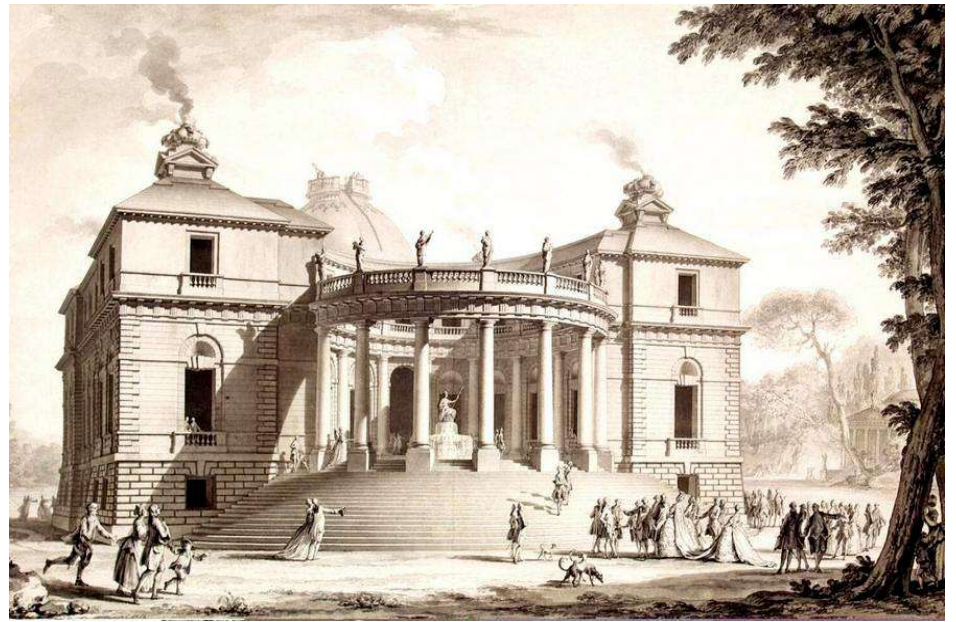


Jacques Gondouin : façade de l'ancienne École de Chirurgie à Paris, France (1769-1775)

Source de l'image : <https://www.studyrama.com/parcoursup/parcoursup-actualite/parcoursup-l-universite-paris-descartes-revele-son-105607>

Charles de Wailly : *Projet d'un pavillon pour les Sciences et les Arts dans un parc anglais (1773 - détail)*

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1773_Design_of_a_Pavilion_of_Sciences_and_the_Arts-in-an-English-Park-Main-Facade.jpg



Dans le pavillon pour les Sciences et les Arts, le corps de bâtiment en U fait un effet de masse matérielle opaque semi-enveloppante contre laquelle bute notre regard, et c'est aussi un effet de surface enveloppante fermée que procure la coupole située sur sa façade arrière. Par contraste, la colonnade d'entrée procure un effet de paroi matérielle quasi transparente, complètement traversable sur sa partie antérieure où elle est donc essentiellement ouverte. Comme les colonnes de l'ancienne École de Chirurgie, elles se lisent en les suivant du bout des yeux grâce à l'attention de notre esprit, lequel doit nécessairement tenir compte du fait qu'elles sont détachées à quelque distance les unes des autres, et simultanément constater qu'elles sont reliées par l'entablement circulaire que l'on suit également des yeux. D'autant que son trajet est efficacement souligné par la présence d'une corniche en relief, d'une balustrade au-dessus, et de sculptures portées par cette balustrade qui captivent naturellement notre esprit.

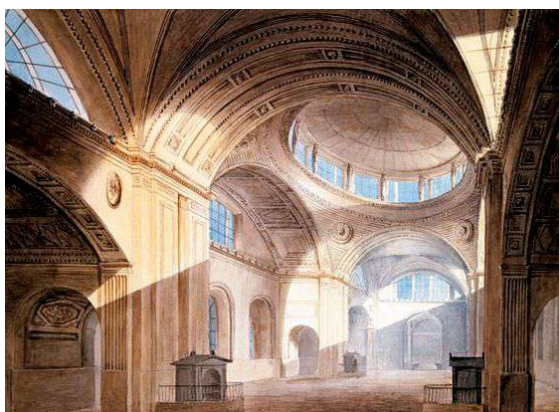


Charles Cameron : *une salle du palais de Pavlovsk à Saint-Pétersbourg, Russie (1782-1786)*

Source de l'image : https://ideaguide.ru/fr/saint_petersbourg/palais_d_e_pavlovsk

Dans la salle du palais de Pavlovsk, des parois matérielles opaques cernent toute la pièce et nous enferment à son intérieur par un effet d'enveloppement que l'on ressent avec notre propre corps matériel. Par contraste, la colonnade intérieure génère un effet de paroi matérielle complètement traversable, et donc complètement ouverte. Comme dans les exemples précédents, ces colonnes sont lues verticalement comme des trajets détachés les uns des autres que notre esprit suit des yeux, et

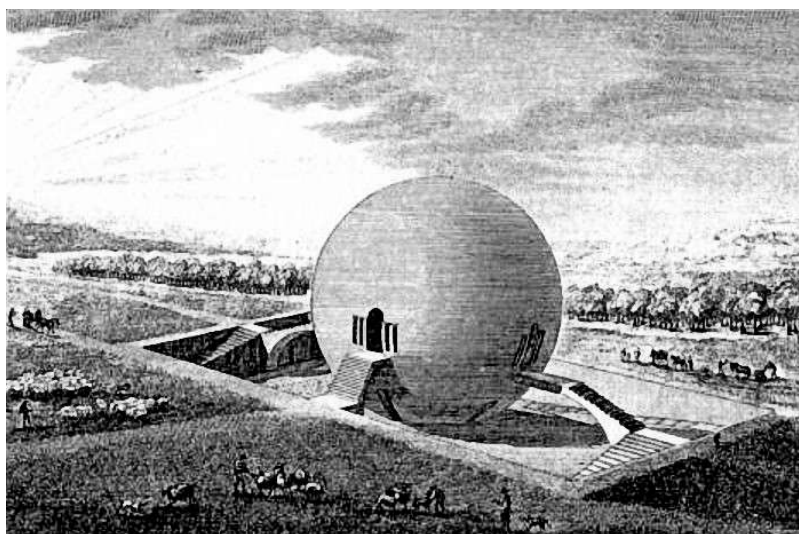
elles sont reliées par une corniche dont le trajet horizontal forme en plafond un rectangle que l'on ne peut saisir, lui aussi, qu'en le suivant des yeux, et donc avec l'attention de notre esprit. La même chose vaut pour les pièces coupées par une colonnade, telle qu'à Londres la bibliothèque de la Kenwood House et la Painted Room de la Spencer House : l'enveloppement matériel fermé de la pièce perçu par l'enveloppement de notre corps matériel fait contraste au caractère ouvert de la paroi interne générée par la colonnade, tandis que l'attention de notre esprit qui la suit des yeux permet de constater qu'une architrave relie deux de ses parois détachées l'une de l'autre, reliant du même coup les colonnes mutuellement détachées dont on suit les trajets verticaux en les suivant des yeux avec l'attention de notre esprit.



Sir John Soane : aquarelle de Joseph Michael Gandy montrant une version du projet en cours pour le bureau de virement des consolidés de la Banque d'Angleterre, Londres (vers 1798)

Source de l'image : <https://i.pinimg.com/564x/cd/2f/f0/cd2ff00e4cb2f4ce390f72f5fb36d7fe.jpg>

L'écriture plastique très particulière de Soane implique une autre façon d'appréhender la relation entre les deux effets. Celui d'enveloppement par des surfaces matérielles que l'on ressent dans notre propre corps matériel conduit évidemment à ressentir un effet d'espace enclos, et donc fermé, tandis que les brutales trouées de cette enveloppe matérielle produisent un effet d'ouverture. Quant à lui, l'effet de relié/détaché ne s'appuie pas sur la présence même des surfaces matérielles du bâtiment mais sur les arêtes qui séparent leurs diverses surfaces : c'est le long de ces arêtes que les différents plans et les différents volumes se détachent les uns des autres, or des arêtes sont les lignes que l'on distingue en les suivant des yeux grâce à l'attention que notre esprit porte à la continuité de leurs trajets. C'est aussi en suivant ces arêtes des yeux que l'on perçoit que toutes les surfaces sont interconnectées entre elles, et donc reliées entre elles, les diverses décorations peintes sur les voûtes rendant d'ailleurs plus visible cette interconnexion des différents plans et des différentes surfaces qui génèrent ensemble le volume du lieu.



Claude-Nicolas Ledoux : maison du garde forestier dans le château de Mauperthuis, gravure du projet (1789)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ledoux_Haus_des_Gaertners_Chaux_Projekt_1789.jpg

Pour finir, la sphère pleine posée au milieu d'un quadrilatère creux imaginée par Ledoux pour servir de maison à un garde forestier. Il est bien entendu que Ledoux ne base pas son effet sur le vide interne à cette sphère mais sur la surface opaque presque complètement fermée par laquelle elle nous apparaît. Volume sphérique fermé et volume parallélépipédique de la fosse complètement ouvert sur le ciel, les deux fois il s'agit de parois matérielles, et les deux fois c'est la perception dans notre corps matériel de l'étendue et de la géométrie de ces volumes que nous mettons à contribution. Par différence, c'est en les suivant des yeux avec l'attention de notre esprit que nous appréhendons les trajets qui permettent aux escaliers de relier la sphère et le terrain situé en périphérie de la fosse, c'est en comprenant avec notre esprit la relation réciproque des divers volumes que nous comprenons comment la sphère est détachée du sol de la fosse et du terrain environnement, et, comme il en allait pour l'intérieur de la salle de la Banque d'Angleterre, c'est la perception par notre esprit du trajet que suivent les rebords de la fosse creusée dans le sol que nous comprenons comment ses diverses parois se relient et se détachent simultanément les unes aux autres.

En conclusion de cette relecture rapide de quelques exemples, il ressort bien que, dans la période de l'architecture qui occupe essentiellement la deuxième moitié du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e, la présence dominante des effets d'ouvert/fermé et de relié/détaché a pour conséquence de commencer à affirmer l'autonomie relative de la matière construite et des effets propres à l'esprit, les effets d'ouvert/fermé se spécialisant pour cela dans les effets propres à la matière, tels que les effets de masse, d'écran, de surface opaque, ou tout au contraire de paroi traversable, voire de paroi complètement escamotée, tandis que les effets de relié/détaché se spécialisent pour leur part dans les effets que l'on ne peut percevoir clairement qu'en concentrant l'attention de notre esprit pour les suivre des yeux.

C'est donc ainsi, par l'indépendance relative des effets portés par la matière et des effets portés par l'esprit, que s'amorce la quête qui conduira finalement, avec l'architecture que l'on dira « moderne », à l'autonomie affirmée de ces deux notions pourtant toujours en relation mutuelle.

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

Comme on l'a fait pour les étapes précédentes, on va observer comment les effets plastiques caractéristiques de celle-ci se traduisent dans des filières de civilisation qui, contrairement à la civilisation occidentale, soit ne posent pas que ce qui relève de l'esprit domine ce qui relève de la matière, soit ne posent pas que ces deux aspects sont d'emblée distincts mais posent au contraire qu'ils sont étroitement collés l'un à l'autre.

On reprend la filière musulmane en Inde, pour une étape qui s'étend environ du milieu du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle, et correspond donc à une bonne part de la domination moghole. Fatehpur Sikri, à une quarantaine de kilomètres d'Agra, a été construite en tant que capitale impériale de l'Empire Moghol vers 1571. Elle a été définitivement abandonnée sitôt achevée, en 1584, peut-être pour des difficultés d'approvisionnement en eau. Cet abandon complet a permis de maintenir les bâtiments du complexe palatial dans leur état initial, notamment son Panch Mahal dont l'usage exact n'est pas connu. Édifié sur cinq niveaux superposés en gradins selon deux directions, il est spécialement remarquable par sa transparence quasi-complète, quoiqu'il recevait probablement des claustras légères en bois ou en pierre ajourée pour masquer la vue, notamment si des femmes utilisaient ses terrasses.



Le Panch Mahal à Fatehpur Sikri, Inde (1571)

Source de l'image : [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Panch_Mahal_\(Fatehpur_Sikri\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Panch_Mahal_(Fatehpur_Sikri))

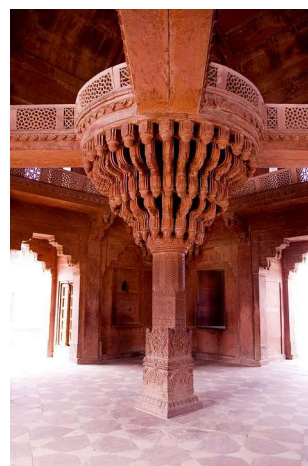
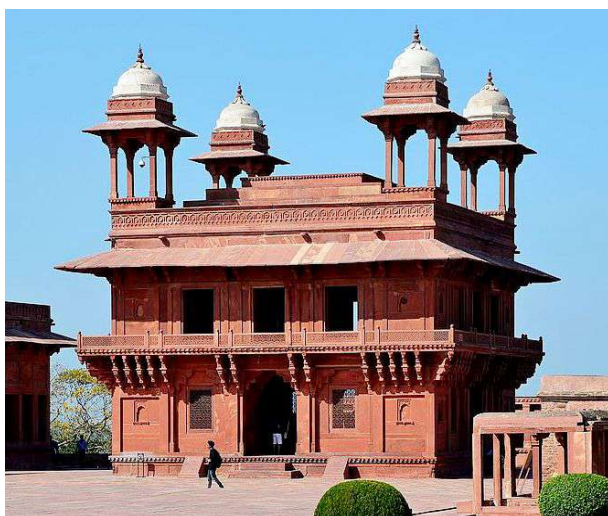
Les effets d'ouvert/fermé et de relié/détaché s'expriment ici de façon particulièrement forte et limpide. Même si on imagine quelques claustra légères ici ou là, le caractère délibérément ouvert de ce bâtiment va de soi. En contraste, les terrasses et leurs balcons occasionnent un effet de fermeture, lequel est complété par la bande de toiture (que l'on appelle des chhajjas) qui ceinture le bas de la terrasse des deux niveaux médians et par la forme en coupole qui recouvre le dernier niveau. Les balcons et les bandes de toitures qui les accompagnent, par leur netteté, se tracent à l'évidence comme autant de lignes qui relient entre elles les extrémités des façades du bâtiment, et de façon tout aussi évidente elles sont clairement détachées les unes des autres par les vides continus qui les séparent. Des nombreux poteaux, isolés ou par groupe, on ne peut manquer de voir qu'ils relient entre eux les planchers des étages successifs alors qu'ils sont clairement détachés les uns des autres. On peut aussi voir leurs lignes se prolonger d'un étage à l'autre, et donc se relier en continuité, tandis que les lignes de balcons et leurs retraits successifs détachent clairement chaque niveau de poteaux.

Nous sommes toujours dans une filière de civilisation dans laquelle ce qui relève de la matière prime sur l'effet qui captive l'esprit, et où les notions de matière et d'esprit sont comme collées l'une à l'autre et non pas d'emblée détachées comme il en est dans la civilisation occidentale : cette architecture quasi-nue vaut par l'organisation de ses masses et de ses surfaces matérielles, non par une exubérance de décorations rapportées à sa surface, ce qui rend bien compte de la dominance des effets de matière. Quant au deuxième aspect évoqué, il est bien rendu par le fait que la forêt de poteaux comme les lignes de balcons et de bandes de toiture interviennent de façon inséparable dans l'effet de matière ouverte/fermée et dans celui de relié/détaché que notre esprit lit en suivant des yeux ces ouvrages.

Autre bâtiment de Fatehpur Sikri, construit lui aussi vers 1571, le Diwan-i-Khas, dont le nom signifie « divan des Audiences privées ». Pour cette raison, il était probablement le bâtiment dans lequel le souverain tenait ses audiences, probablement sur le curieux balcon juché sur un pilier au centre du bâtiment et relié par des passerelles aux quatre aux angles de son unique salle occupant les deux niveaux, un balcon central qui réalise donc un puissant et radical effet de relié/détaché, tout en apparaissant trôner au centre d'un espace largement ouvert bien que situé dans un volume globalement fermé. Par différence avec le Panch Mahal très ouvert, ce bâtiment est effectivement assez fermé, son volume nettement parallélépipédique faisant à l'évidence un effet de matière.

Nous en analysons l'extérieur. La présence d'une large porte et de plusieurs fenêtres assez grandes permet à ce parallélépipède de faire par lui-même de l'ouvert/fermé, mais cet effet est

principalement obtenu par les éléments architecturaux rajoutés sur son volume. Au premier étage, le balcon périphérique porté par des consoles a son répondant symétrique dans le chhajja qui a son utilité tant pour protéger du soleil que des pluies intenses de la mousson, ces deux éléments étant complètement reliés au bâtiment qui les soutient tout en étant détachés de lui puisqu'ils s'avancent vers le vide. Associés à la paroi matérielle du bâtiment, le balcon et le chhajja génèrent un espace extérieur qui ceinture le bâtiment, un espace qui est fermé par le haut et par le bas mais qui est aussi complètement ouvert à tous vents. Autant le bâtiment principal vaut pour son effet de matière construite, autant ces ailettes ajoutées à sa surface sont lues par notre esprit qui en suit des yeux les lignes horizontales et qui est captivé par le détail des consoles portant le chhajja et le balcon, qui est captivé aussi par le détail des grilles ajourées de ce dernier. Comme le veut cette filière de civilisation, ce qui captive notre esprit et ce qui fait effet de matière sont ici littéralement collés l'un à l'autre, tandis que l'effet d'ouvert/fermé et celui de relié/détaché sont également associés sur les mêmes formes tout en étant déjà clairement différenciés l'un de l'autre.



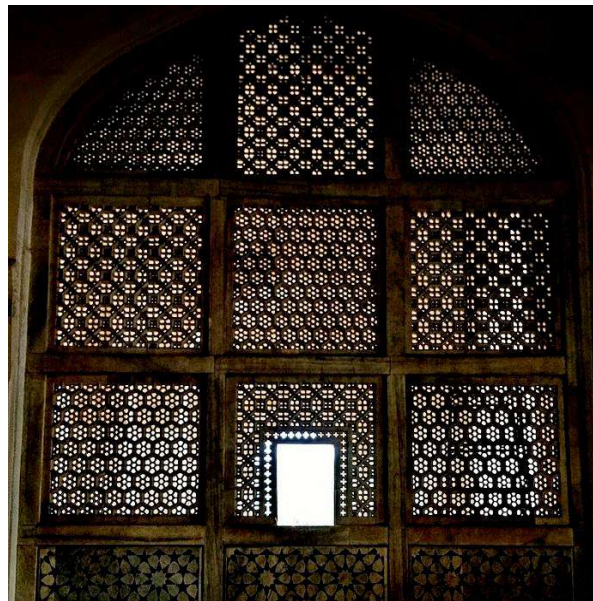
*Le Diwan-i-Khas à Fatehpur Sikri, Inde (1571)
Vue extérieure et vue du balcon sur pilier au centre du bâtiment*

Sources des images :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Diwan-i-Khas_-_Fatehpur-Sikri.jpg et
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diwan-i-Khas,_Fatehpur_Sikri,_India_2.jpg

Les « chhatris » qui élèvent leurs pavillons aux quatre angles de la terrasse, chacun couvert d'un chhajja hissé sur de hauts piliers et d'une coupole, génèrent le même type d'effets. Ce sont évidemment des lieux à la fois ouverts et fermés, tandis que leurs coupoles sont très visiblement reliées au bâtiment par les piliers, et tout aussi visiblement bien détachées à distance de sa terrasse. L'effet de surface matérielle et de volume matériel est principalement obtenu ici par le garde-corps continu situé à la base des chhatris et par l'ensemble des éléments soutenant les coupoles, tandis que notre esprit lit principalement les formes qu'il peut commodément suivre des yeux, c'est-à-dire la ligne horizontale des chhajja et les lignes verticales des piliers qui les portent.

Du fait de l'étroit collage, dans cette civilisation, entre les effets de matière et les effets qui captivent notre esprit ou qui sont facilement lus par lui en suivant les formes des yeux, par différence avec ce que l'on a vu dans l'architecture occidentale, les effets d'ouvert/fermé et les effets de relié/détaché ne sont pas ici spécialisés, l'un pour produire des effets de matière et l'autre pour captiver notre esprit, ils s'affirment directement par des effets bien autonomes l'un de l'autre. Ainsi, le décollement des coupoles reliées par des piliers au-dessus de la terrasse forme un effet de relié/détaché parfaitement distinct de l'effet d'ouvert/fermé généré par la présence de ces chhatris, à la fois ouverts à tous vents et fermés par les limites du carré que génère chaque groupe de piliers ainsi que par les chhajjas et les coupoles qu'ils portent. Les deux effets sont inséparables parce qu'ils sont produits par les mêmes dispositions, mais l'autonomie de leurs lectures leur permet d'être bien distincts l'un de l'autre, ce qui satisfait à la fois au collage mutuel des deux effets imposé par cette filière de civilisation et au besoin d'affirmer leur autonomie naissante comme le veut cette étape de l'évolution de l'architecture.

Autre exemple caractéristique de l'architecture moghole à cette époque, les grilles en pierre ajourées placées dans les ouvertures des bâtiments somptueux. Ici, l'une des grilles du mausolée d'Akbar à Agra, construit entre 1605 et 1613.



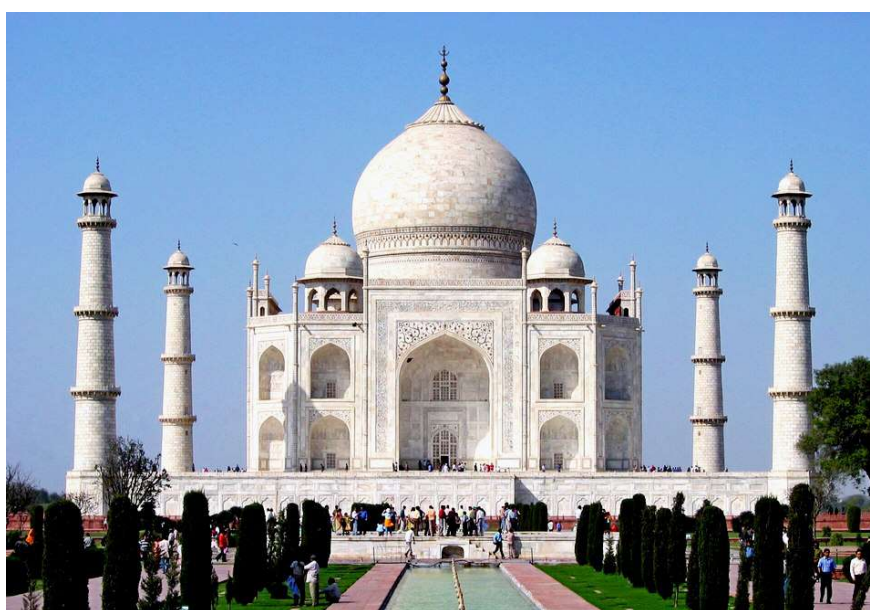
*L'une des grilles du mausolée d'Akbar à Agra, Inde (1605-1613)
Ci-dessous, détail du panneau du bas à gauche*

Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Akbar%27s_tomb



L'effet d'ouvert/fermé va de soi puisqu'il s'agit d'une grille qui ferme une paroi tout en laissant l'air et la lumière la traverser, donc en la laissant quelque peu ouverte. L'effet de relié/détaché va aussi de soi, puisque les formes qui se détachent visuellement sont générées par de fines lignes de matière qui relient en continu toute la surface occupée par la grille.

Dans cet exemple-là aussi on voit que l'effet de matière, ici de continuité de la matière de la grille, est inséparable de la lecture des formes qui captivent notre esprit, et pourtant nous distinguons bien, d'une part l'effet de relié/détaché produit par la continuité du réseau matériel sur lequel se détachent des formes bien repérables et qui se lit dans le plan de la grille, d'autre part l'effet d'ouvert/fermé qui résulte du caractère ajouré de la paroi construite par ce réseau, un effet qui se lit, cette fois, dans un sens perpendiculaire au plan de la grille.



Le Taj Mahal à Agra, Inde (1631-1653)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taj_Mahal_in_March_2004.jpg

Dernier exemple d'architecture moghole, qui correspond à la fin de l'étape que nous envisageons, le bien connu Taj Mahal d'Agra, construit de 1631 à 1653 et dont l'architecte n'est pas connu de façon fiable. On n'envisagera pas l'aménagement d'ensemble de ce mausolée, avec son jardin, ses bassins, sa mosquée et ses divers bâtiments annexes, seulement son bâtiment principal et les minarets dressés aux quatre angles de sa terrasse surélevée. Tout comme la coupole du Gür-e Mîr de Samarcande étudiée au chapitre 2, et comme d'ailleurs toutes les coupoles mogholes, celle du Taj Mahal est complètement vide, inutilisée, sauf par des ouvrages de maintien de sa paroi extérieure, laquelle vaut donc pour l'effet visuel qu'elle produit et non pour le volume qu'elle abrite.

S'agissant d'un bâtiment qui hérite d'une longue tradition qui a donné l'occasion de maîtriser les effets plastiques d'une façon de plus en plus cohérente, chacun des effets principaux trouve ici l'occasion de s'exercer de multiples façons que nous allons tenter de décrire en détail.

Les quatre minarets d'angle font de l'ouvert/fermé de diverses façons. Ils sont installés sur une haute plate-forme surélevée dont le mur de soutènement est aveugle, par conséquent fermé, et ils s'élancent en groupe vers le ciel, franchissant ainsi un espace vide qui est donc ouvert à leur parcours. Ensemble, ils dessinent le contour d'un parallépipède fermé, mais le volume qu'ils suggèrent ainsi est complètement ouvert de tous côtés. Si leur trajet vers le ciel est ouvert, lorsqu'il le suit des yeux notre regard bute à plusieurs reprises sur des collerettes saillantes qui l'interrompent, la continuité de ce trajet étant donc fermée à plusieurs reprises pour notre regard. Les jets verticaux de ces minarets ont des échos visuels dans les beaucoup plus fines colonnes qui se tracent à chaque angle du mausolée, tout comme, sur une plus grande hauteur, de chaque côté de l'encadrement de son porche principal. Hormis quelques très légers reliefs de bagues à peine visibles ponctuant leur parcours, ces très fines colonnes forment des jets que notre regard suit des yeux sans interruption, en faisant donc des lignes parfaitement ouvertes pour notre regard, d'autant qu'elles se prolongent dans le vide surmontant le bâtiment, cela par contraste avec les jets des minarets que notre regard ne peut suivre sans être barré à plusieurs reprises par les collerettes très saillantes qui ferment périodiquement leur parcours. Bien entendu, le parallépipède complètement ouvert que dessinent les minarets se lit en même temps que le volume du bâtiment central, lequel, par contraste, apparaît former un volume essentiellement fermé, notamment pour ce qui concerne sa coupole centrale qui est complètement aveugle et le domine par sa présence. Les murs qui ceinturent ce bâtiment principal peuvent être qualifiés d'ouverts/fermés, puisque de grandes arcades ou niches se creusent dans leur surface plates complètement aveugles, donc fermées. Comme on l'a déjà vu pour les bâtiments de Fatehpur Sikri, les chhatris voisins du tambour de la grande coupole forment des volumes à la fois fermés par leur propre coupole et ouverts par les larges ouvertures laissées entre leurs piliers. L'utilisation générale de marbre blanc et étincelant joue également un rôle essentiel dans l'effet d'ouvert/fermé, puisque sa lumière rayonne dans toutes les directions, semblant ainsi sortir du volume essentiellement fermé et aveugle du bâtiment.

On retrouve les quatre minarets dans l'effet de relié/détaché, d'abord parce qu'ils sont tous reliés à la plate-forme qui sert de soubassement au mausolée et qu'ils s'en détachent énergiquement en se dressant vers le ciel, d'ailleurs en se détachant aussi quelque peu de ce soubassement dès leur base lorsqu'ils s'écartent de l'angle de sa plate-forme. Ensuite, ils interviennent dans cet effet parce qu'ils forment un groupe bien visible, et que dans ce groupe qui les relie visuellement ils sont parfaitement détachés les uns des autres. La même chose vaut pour les collerettes en relief sur leurs fûts puisque nous les regroupons visuellement, alors que simultanément nous repérons qu'elles sont détachées les unes des autres parce qu'elles appartiennent à des minarets écartés les uns des autres, et qu'elles sont également écartées les unes des autres sur un même minaret. Évidemment, dans notre vision les minarets sont également regroupés avec le bâtiment principal, donc visuellement reliés à lui, mais ils s'en détachent clairement puisqu'ils en sont nettement écartés. Outre le lien visuel entre les minarets et le bâtiment principal lié à l'effet de masse que toutes ces parties occupent dans notre vision, existent des liens visuels plus subtils : les jets des minarets ont leurs répliques dans les beaucoup plus fines lignes qui sont en relief sur les diverses façades du mausolée,

et les chhatris qui terminent les minarets ont leurs équivalents sur la terrasse du mausolée, mais cette fois en dimensions plus imposantes pour entourer son dôme. Chacun de ces chhatris, par lui-même, outre l'effet d'ouvert/fermé que l'on a déjà évoqué, génère aussi un effet de relié/détaché puisque sa coupole est franchement détachée de l'élément qui le porte tout en lui étant reliée par de nombreux piliers. L'ensemble du bâtiment principal intervient aussi dans cette analogie d'aspect qui relie visuellement des formes détachées les unes des autres, puisque son dôme a un aspect qui s'apparente à celui des coupoles des chhatris tandis que les piliers qui soutiennent les chhatris ont leur répondant visuel dans les tracés verticaux qui se dessinent en relief sur les façades du bâtiment principal, et même les arcades portées par ces piliers ont leur répondant dans les arcades qui s'ouvrent sur ces façades. Dans notre vision, ces grandes et petites arcades qui s'ouvrent sur les façades du mausolée sont nécessairement reliées à notre perception de la surface de ces façades, mais elles s'en détachent aussi du fait du trou d'ombre qu'elles y génèrent. Le grand panneau qui reçoit l'arcade principale de chaque façade est parfaitement relié aux panneaux qui reçoivent les deux étages d'arcades plus petites qui l'entourent, mais il s'en détache visuellement du fait de sa plus grande ampleur, et surtout du fait qu'il dépasse le haut des panneaux voisins. Sur les façades verticales du mausolée des surfaces décorées par des incrustations se détachent visuellement, soit pour générer d'amples courbes végétales et florales, soit pour construire de denses frises d'écritures. Ces surfaces décoratives se détachent visuellement du fond en marbre blanc de la surface courante du mausolée, mais elles forment aussi des panneaux ou des bandes qui sont bien détachées les unes des autres, d'autant qu'elles sont cloisonnées par un quadrillage en relief sur la surface en marbre, et bien entendu, puisqu'elles sont dans le même plan, toutes ces surfaces décoratives qui se détachent visuellement sont reliées aux surfaces courantes des façades. Enfin, s'agissant cette fois du dôme central, on peut dire que son volume le plus gonflé se détache visuellement du tambour qui le porte tout en étant relié à lui par la tangence de leurs formes respectives, et ce volume gonflé se détache d'autant plus du tambour qui le porte qu'une frise décorative et un cordon en relief coupent ces deux surfaces l'une de l'autre. À l'extrémité supérieure du dôme, c'est un espèce de cône à palmettes qui recouvre son sommet et qui se détache de sa surface par le relief qui le constitue, cela tout en étant bien relié à lui puisqu'il en prolonge la surface gonflée.

Sans pour autant avoir été exhaustif, on a été long dans la description des effets plastiques produits par le Taj Mahal car il était utile de souligner la convergence de ses effets avec ceux de l'architecture occidentale de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e. La constatation de cette convergence était nécessaire pour maintenant donner sens à l'examen des aspects de cette filière de civilisation de l'Inde musulmane qui la différencie de la civilisation occidentale. De ce point de vue, il apparaît spécialement pertinent de comparer le Taj Mahal au pavillon pour les Sciences et les Arts conçu par Charles de Wailly, environ un siècle plus tard, et que nous avons examiné en partie 2 puis en partie 11.

Le projet de Charles de Wailly magnifie en premier plan sa colonnade à l'antique prolongée par des statues qui se dressent dans le ciel, tandis que la masse principale du bâtiment est rejetée à l'arrière-plan où elle ne joue qu'un rôle secondaire tandis que l'énorme masse de l'escalier ne sert qu'à préparer et à amplifier la couronne de la colonnade. Ce qui est parfaitement cohérent avec le fait que cette filière de civilisation donne la prééminence à ce qui captive l'esprit, aux formes spécialement lues par l'esprit ou qui rappellent à l'esprit les formes antiques dont il garde la mémoire, reléguant par conséquent au second plan ce qui relève de la matière, et donc les formes qui ne révèlent que la matérialité du bâtiment.

Par différence, le Taj Mahal est fondamentalement un jeu de masses, de volumes et de surfaces, de surfaces plates pour ce qui concerne le bâtiment principal, de surfaces enroulées pour ce qui concerne les minarets, de surfaces gonflées pour ce qui concerne le dôme principal et les diverses coupoles de taille plus modeste. Cette architecture valorise donc la présence matérielle du bâtiment et elle ne laisse qu'une influence très discrète pour les surfaces décorées qui captivent spécialement

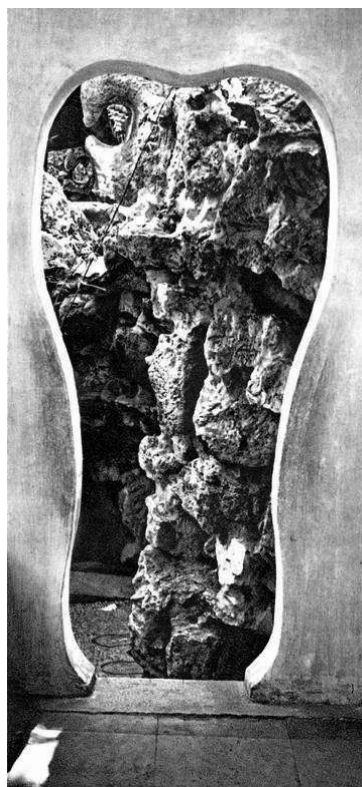
notre esprit ou pour les détails de formes qui sont spécialement lues par l'esprit, telles que les fines lignes horizontales et verticales en relief sur la surface du bâtiment principal, et telles que les collerettes horizontales qui coupent les jets des minarets.

Dans le projet de Charles de Wailly, outre sa valorisation spécialement évidente, la colonnade destinée à l'esprit se lit commodément pour elle-même, c'est-à-dire de façon très indépendante de la façon dont nous prenons connaissance de la forme matérielle du bâtiment principal contre lequel elle s'appuie, ce qui correspond à l'indépendance, dans cette filière de civilisation, des notions de matière et d'esprit. Il en va différemment dans la filière qui a donné le Taj Mahal où ces deux notions sont collées l'une à l'autre, et comme ce collage tient compte de la subordination de la notion d'esprit à celle de matière, on peut dire que ce sont les effets destinés à capter l'attention de l'esprit qui y sont collés sur les formes matérielles. Ainsi, comme on l'a vu, les dessins d'arabesques florales et d'écritures encastrés dans le marbre des façades forment des portions de surfaces qui sont comme collées sur ces façades, sans nullement concurrencer leurs rythmes et leur organisation, de même que les fines lignes verticales et horizontales qui encadrent chacune de ces surfaces s'y intègrent presque complètement sans générer une structure globale qui pourrait se lire par elle-même, c'est-à-dire indépendamment de la lecture du volume des masses du bâtiment. De la même façon, la frise décorative et le mince bourrelet en relief qui cerne la base étranglée du dôme sont collés à sa surface, tout comme les débords qui cernent la base des coupoles de tous les chhatris ne sont que des reliefs rajoutés à la base de leur volume, tout comme aussi les collerettes qui attirent l'attention de notre esprit en coupant le fût des minarets ne sont que des petites bandes en relief collées sur ceux-ci. Les minarets proposent en eux-mêmes une autre façon de combiner l'effet de matière à un effet lu par l'esprit : ils ont un volume qui n'est pas négligeable et ils se présentent principalement comme des surfaces matérielles enroulées autour d'un axe, mais ils sont suffisamment fins pour être également lus comme des trajets verticaux lus comme tels grâce à l'attention de notre esprit.

Même la mémoire historique des formes qui captivent les esprits liés à cette tradition architecturale, telle que la forme du dôme et la présence de minarets, ne donne pas lieu à un groupe de formes séparé et spécialement adapté à une lecture attentive par l'esprit, car au contraire elle est fondamentalement portée par des formes qui portent également la notion de matière. Ce qui est évidemment très différent du traitement de la colonnade ronde du projet de de Wailly puisque celle-ci forme une unité visuelle parfaitement indépendante de la masse du bâtiment, et spécialement destinée à une lecture de tracés par l'esprit et à mettre en jeu la mémoire architecturale qui relève du domaine de l'esprit.

En partie 11, on a vu que, dans la civilisation occidentale, l'autonomie relative que prenaient à cette étape les notions de matière et d'esprit avait trouvé le moyen de s'affirmer en utilisant les effets de matière pour faire valoir l'ouvert/fermé, et en réservant plutôt les effets captivant l'esprit pour faire valoir celui de relié/détaché. Dans le Taj Mahal, comme dans les exemples précédents d'architecture moghole, cette autonomie des deux effets ne peut pas se réaliser de la même façon puisqu'ils sont complètement collés l'un à l'autre. La perception que l'on en a d'emblée et qui a un impact dominant est celle du contraste entre le bâtiment principal et les jets des quatre minarets qui s'érigent à quelque distance de lui. Dans cette perception, le bâtiment principal s'affirme comme un volume massif, principalement clos, qui se fait lire par la surface de ses parois, planes ou bombées, et donc comme un bloc matériel magnifiant le chatoiement de ses surfaces, leurs articulations, les contrastes entre celles qui font valoir leur planéité et celles qui se gonflent pour jouer avec la lumière. En contraste, les jets des minarets forment globalement un volume ouvert tout en s'affirmant essentiellement comme des lignes que l'attention de notre esprit nous permet de suivre des yeux, et c'est aussi notre esprit qui doit s'affronter aux multiples obstacles à cette lecture qui sont occasionnés par les collerettes en relief qui coupent les minarets. C'est aussi l'attention de notre esprit qui permet de regrouper visuellement ces collerettes qui sont réparties sur les divers minarets, tandis que c'est le ressenti de l'enveloppement généré par la paroi matérielle qui permet de

regrouper visuellement les diverses coupoles, le dôme principal, et même les arcades de formes similaires qui se creusent à la surface du bâtiment. Ce n'est donc pas ici la spécialisation dans l'ouvert/fermé ou le relié/détaché qui permet de séparer les effets provoqués par la matière et les effets spécialement lus par l'esprit, c'est l'obligation de les lire de façons différentes, et accessoirement leur dominance sur des parties ou sur des formes bien séparées du bâtiment.



À gauche, porte au Shizi lin (jardin du bosquet du lion) à Suzhou, Chine

Source de l'image : Architecture universelle – Chine, édité par l'Office du Livre, Fribourg (1970)

À droite, Porte de Lune dans le Jardin de l'Humble Administrateur à Suzhou, Chine (vers XVIII^e siècle)

Auteur de la photographie : John Lander

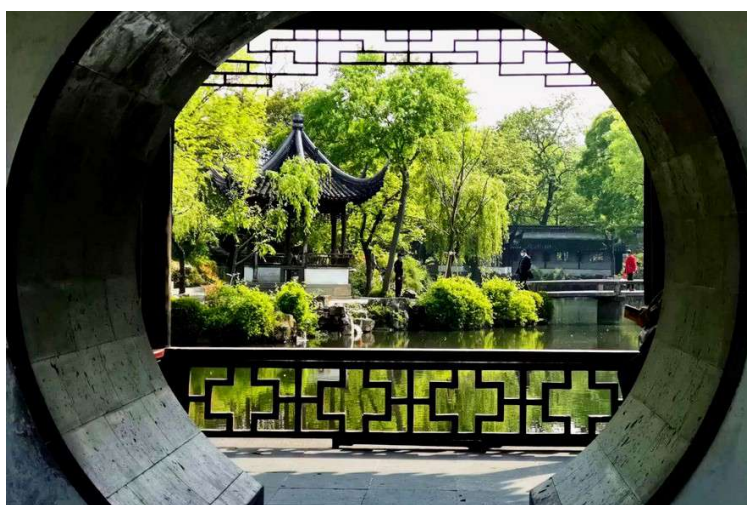
Source de l'image : <https://www.asiaimages.net/gallery-image/Chinese-Garden-Images/G0000C7R33QcIQoE/10000JMCx3UJMOuk>

La même étape dans la Chine de l'ère Qianlong qui correspond à une partie importante du XVIII^e siècle, une étape qui est donc franchement plus tardive en Chine qu'en Inde moghole, mais légèrement plus précoce en Chine qu'en Europe. De cette époque datent d'abondants percements dans les murs que l'on désigne habituellement des « portes de lune », ayant souvent la forme ronde d'une « pleine lune » mais pouvant aussi bien avoir une forme géométrique plus complexe ou même complètement irrégulière, telle celle du jardin du bosquet du lion de Suzhou correspondant à la photographie de gauche. Ce type d'ouverture est souvent l'occasion d'une vue sur un jardin, mais peut aussi servir à faire communiquer entre elles différentes cours ou différents lieux d'un même jardin. C'est une Porte de Lune ouverte dans un mur du Jardin de l'Humble Administrateur, à Suzhou, que nous allons examiner (photographie de droite).

Un trou rectangulaire dans un mur, c'est-à-dire correspondant à la configuration habituelle de deux montants verticaux avec linteau horizontal, est assez neutre pour notre perception qui ne le traite que comme un trou sans spécialement lire son contour. Dans le cas d'une Porte de Lune, par contre, en même temps que nous lisons le trou nous lisons son contour, raison pour laquelle ce type d'ouverture est spécialement adapté pour une filière de civilisation où les notions de matière et d'esprit sont collées l'une à l'autre, puisque l'effet de trou est un effet de matière, en l'occurrence de disparition locale de la matière du mur, tandis que le contour de la porte est un trajet qui captive notre esprit par l'inattendu de sa forme, et surtout un trajet que notre esprit suit des yeux en y concentrant toute son attention.

Un effet d'ouvert/fermé est certainement produit par la matière du mur puisqu'il est ouvert à

l'endroit de la porte et fermé dans sa partie courante, mais le contour de la porte, parce que notre esprit peut le suivre des yeux, forme un contour qui est à la fois ouvert à la lecture et fermé par sa lecture puisqu'il se boucle devant nous. L'effet de relié/détaché utilise lui aussi les deux aspects du trou, sa propriété d'être un trou et la sollicitation qu'il nous fait de lire son contour : en tant que trou il relie les deux espaces détachés par la présence du mur puisqu'il permet d'aller de l'un à l'autre, tandis que son contour correspond à une forme qui est complètement reliée à la surface courante du mur mais dont notre esprit constate qu'elle se détache visuellement. Son contour lu par notre esprit est complètement porté par la matière du mur, et il dépend donc entièrement d'elle, ce qui est cohérent avec la prédominance de la matière sur l'esprit dans cette civilisation. Comme la lecture de ce contour se fait dans le plan même du mur alors que son effet de trouée dans la matière se fait le sens perpendiculaire, celui qui permet de franchir le mur, on a affaire à une indépendance des deux lectures qui rend possible l'autonomie de l'effet de matière et de l'effet qui capte l'attention de notre esprit malgré leur collage sur la même forme.



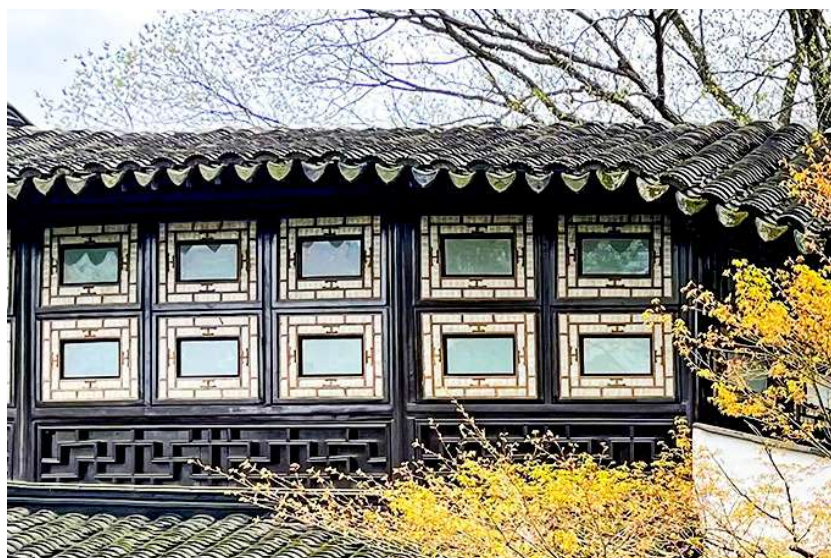
Balustrade et retombée de toit derrière une Porte de Lune du Jardin de l'Humble Administrateur à Suzhou, Chine (vers XVIII^e siècle)

Source de l'image : <https://chine365.fr/culture/jardin-chinois/>

Avec les Portes de Lune, l'époque Qianlong a vu aussi se multiplier les menuiseries réalisées en réseau ajouré qui sont maintenant considérées comme traditionnelles en Chine. Nous envisageons d'abord une balustrade d'un bâtiment donnant sur un étang du Jardin de l'Humble Administrateur à Suzhou, ainsi que la retombée d'une avancée de toiture également réalisée en résille ajourée. La balustrade est constituée par la mise en file de seulement deux figures bien repérables enserrées dans un cadre général strict. Par différence, la retombée de toiture forme un réseau de figures très variées et difficiles à isoler visuellement, leur assemblage étant d'ailleurs très lâchement terminé dans sa partie basse qui n'est pas soulignée par un contour bien affirmé.

Comme pour les grilles du mausolée d'Akbar à Agra, l'effet d'ouvert/fermé résulte du caractère ajouré de ces surfaces, tandis que celui de relié/détaché dépend de la continuité du réseau menuisé associé à la perception de figures qui s'en détachent visuellement. La différence entre la balustrade et la retombée de toiture signale toutefois que chacun de ces effets opère de plusieurs façons. Dans la balustrade, l'ouvert/fermé joue sur le contraste entre une forme de croix complètement ouverte en son centre et une forme de croisillon qui implique cette fois un barrage en sa partie centrale, il s'agit donc d'une expression analytique puisque ses deux aspects peuvent être clairement séparés en des endroits distincts. Dans la retombée de toiture, cette fois il s'agit d'une expression synthétique, car c'est l'ensemble de la surface qui produit indifféremment l'effet de grille formant barrage à la vue et l'effet de transparence à la vue, de telle sorte que nous ne pouvons pas prendre en compte un aspect sans l'autre. Dans la balustrade l'effet de relié/détaché est également analytique, puisqu'on peut y séparer la continuité du réseau menuisé qui relie toute la surface et la perception des formes bien

repérables qui se détachent visuellement. Dans la retombée de toiture les formes générées sont moins faciles à lire dès lors qu'elles s'imbriquent les unes dans les autres, l'effet de relié/détaché étant cette fois principalement synthétique puisqu'il s'appuie sur l'inséparabilité du constat de la continuité de l'effet de résille et du constat que tous les segments de menuiseries qui construisent cette résille sont écartés les uns des autres. Dans les deux cas, on constate encore une fois que les formes qui font de l'ouvert/fermé sont les mêmes que celles qui font du relié/détaché, mais notre esprit y est spécialement attentif aux formes qui se tracent dans le plan des menuiseries tandis que notre perception de la porosité des parois matérielles concernées se fait perpendiculairement à celles-ci.



Menuiseries d'un bâtiment du Jardin de l'Humble Administrateur à Suzhou, Chine (probablement XVIII^e siècle)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Humble_Administrator%27s_Garden#/media/File:20230329_Humble_Administrator's_Garden_11.jpg

Dernier exemple de menuiseries de ce type, les fenêtres d'un bâtiment également construit dans le Jardin de l'Humble Administrateur à Suzhou. Cette fois, les formes qui se détachent visuellement de façon claire occupent le centre des fenêtres tandis que les résilles dont il est fastidieux de lire les détails sont réparties tout autour. De la grande vitre centrale on peut dire qu'elle est complètement reliée en continu au réseau des menuiseries qui l'entourent, et simultanément qu'elle se détache visuellement à l'intérieur de ce réseau. On peut aussi en dire qu'elle ouvre franchement la paroi tandis que le réseau qui l'entoure génère un quadrillage qui la ferme quelque peu. C'est en suivant les graphismes répartis dans le plan de la paroi que notre esprit lit tous les effets de relié/détaché, et c'est aussi en les suivant des yeux qu'il repère que la grande vitre centrale dispose d'un contour rectangulaire que l'on peut aisément suivre des yeux, donc que son trajet est ouvert, mais qu'il est également fermé puisqu'il est bouclé en rectangle. C'est encore une fois selon une direction perpendiculaire à la paroi, et donc par une lecture franchement distincte de celle des graphismes décryptés par notre esprit, que s'apprécie l'effet de plus ou moins grande porosité matérielle portée par cette paroi. Ce qui correspond, comme on l'a vu à plusieurs reprises, à une manière propre à cette filière de civilisation d'amorcer l'autonomie des notions de matière et d'esprit lorsque ces deux notions doivent rester collées l'une à l'autre.

Sur l'allège opaque du même bâtiment, on retrouve, cette fois sous forme de relief, le dessin d'un réseau menuisé qui s'apparente à celui de la retombée de toiture envisagée avec l'exemple précédent.

Christian RICORDEAU

Dernière mise à jour : 6 janvier 2026