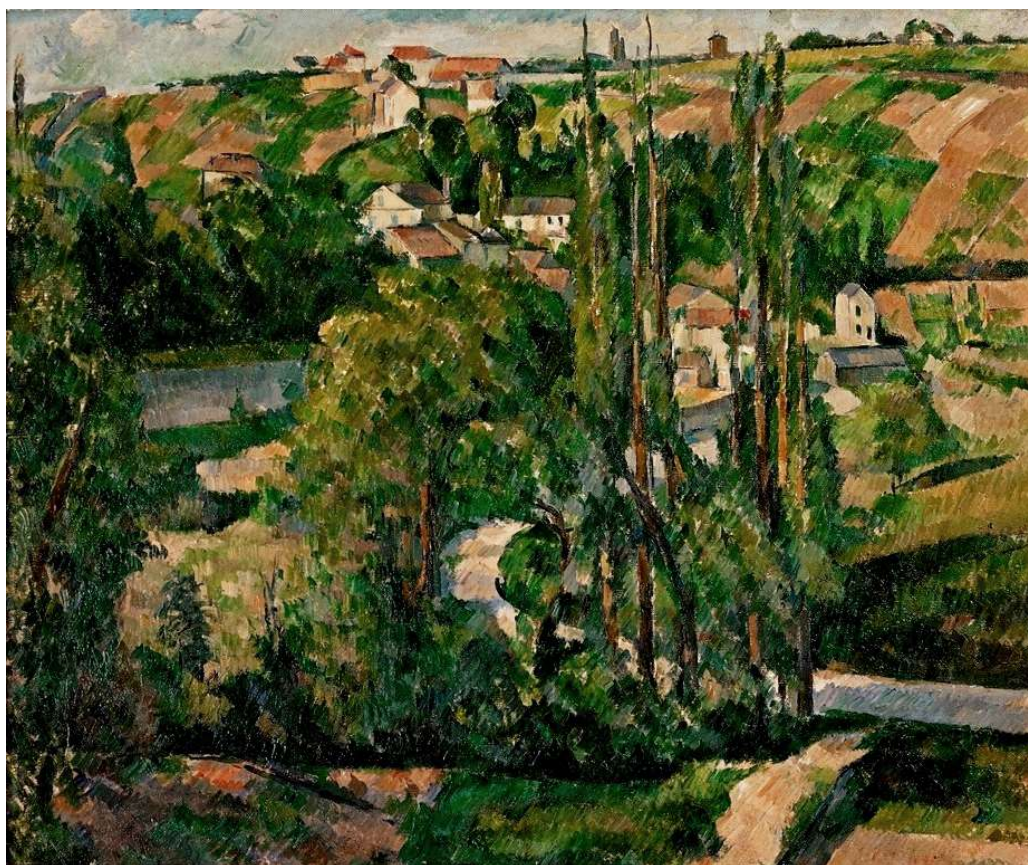


Chapitre 6

L'époque des néo-architectures

Dans ce chapitre on abordera l'architecture en Europe, et par extension aux USA, pendant la période couvrant approximativement la deuxième moitié du XIX^e. En pratique, il s'agira de créations d'architectes nés approximativement entre 1791 et 1847.

Pour présenter les deux effets principaux correspondant à cette étape, une peinture des années 1879-1882 de Paul Cézanne (1839-1906) : « La côte du jalais à Pontoise ».



Paul Cézanne : La côte du jalais à Pontoise (1879-1882)

Source de l'image : https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=32477&id_article=6937

L'un des deux effets récurrents à cette étape est l'un/multiple, on l'a déjà rencontré dans l'architecture du XV^e siècle puis dans celle du XVI^e (voir chapitres 1 et 2). Il se lit ici aisément : chaque bouquet de feuillages est formé d'une multitude de touches de peinture parallèles, la même chose vaut pour chaque surface de champ dont l'unité est par ailleurs affirmée par une couleur qui la différencie de ses voisines, tandis que le groupe unitaire du village est clairement divisé en de multiples maisons bien distinctes les unes des autres, de la même façon que chaque groupe d'arbres est clairement divisé en de multiples arbres bien distincts les uns des autres.

Le second principal effet récurrent sera plus important pour nous, mais il est plus délicat à saisir. On l'appellera : « ça se suit/sans se suivre ». Par exemple dans ce tableau, les effets de touches et de couleurs donnent l'impression que le haut des grands arbres verticaux du premier plan est confondu avec les végétations situées sur le coteau de l'arrière-plan, et donc que toutes ces végétations se suivent matériellement dans un même plan. Toutefois, notre intelligence nous dit que le haut de ces grands arbres est nécessairement très en avant des végétations de ce coteau éloigné dans le lointain, et donc que les feuillages du haut de ces arbres et les feuillages du lointain ne se suivent pas. On peut dire la même chose des maisons situées entre les deux jets de grands arbres, qui en sont certainement très éloignées bien que leur couleur très claire nous donne l'illusion qu'elles sont dans le même plan, de telle sorte que si ces maisons et ces arbres nous semblent se suivre dans un même plan, notre intelligence de la scène nous dit qu'il n'en est rien. De façon générale, pour ce qui concerne les groupes de touches de peinture, spécialement ceux des arbres et des feuillages du premier plan, tous se suivent matériellement sur la toile, mais souvent leurs directions se modifient, et s'ils ne vont pas dans le même sens, ils ne se suivent pas.

Outre ces deux principaux effets récurrents, comme à chaque étape il en est d'autres qui ont une importance moindre que l'on s'abstiendra d'évoquer pour ne pas compliquer les analyses.

À l'étape précédente de l'évolution de l'architecture, nous avons constaté que chacun des deux effets principaux de la période était consacré, soit à rendre compte d'un point de vue sur la matière et il s'agissait alors d'un effet d'ouvert/fermé, soit à une lecture faite de façon privilégiée « du bout des yeux », c'est-à-dire en suivant la forme avec toute l'attention de notre esprit, et cette fois il s'agissait d'un effet de relié/détaché. Cette séparation des effets avait pour fonction de commencer à détacher la notion de matière et la notion d'esprit dont il était déjà acquis qu'elles étaient différentes (partie 11 du chapitre 5 précédent).

Comme on l'a déjà indiqué, l'étape que l'on envisage maintenant fait partie d'une série dont le but final est d'amener à ressentir ces deux notions aussi indépendantes que possible l'une de l'autre. Très normalement, acquérir leur autonomie relative a commencé par les détacher l'une de l'autre, et donc en spécialisant la notion de matière dans des effets d'ouvert/fermé et la notion d'esprit dans des effets de relié/détaché. Puisqu'elles sont désormais ressenties comme détachées, elles peuvent dès maintenant commencer à exercer cette autonomie, même si celle-ci n'aura acquis sa pleine maturité que dans deux étapes encore. Pendant l'étape présente, et pendant les deux suivantes, cette autonomie relative va nous permettre de classer les inventions des architectes en 3 x 2 options. La multiplication par 2 correspond au fait que leurs expressions pourront être soit de type analytique soit de type synthétique, on verra ce que cela implique. Indépendamment de ces deux types d'expression, on aura toujours affaire à 3 options bien distinctes. La première, que l'on appellera « e », correspondra à une expression autonome de la notion d'esprit, la deuxième, que l'on appellera « M », correspondra cette fois à une expression autonome de la notion de matière, et la troisième, que l'on appellera « M/e », correspondra à une expression spécialement équilibrée de ces deux notions qui auront alors trouvé le moyen de s'associer.

Comme l'effet d'un/multiple est peu discriminant et qu'il peut facilement se lire dans n'importe quelle disposition, c'est celui de ça se suit/sans se suivre qui nous guidera pour caractériser les diverses architectures de cette époque.

1 – Option e, son expression analytique :

Principe : l'esprit de l'architecte enrôle la matière construite pour réaliser une disposition très différente de celle qui est habituellement attendue.

Avec cette option l'esprit de l'architecte affirme son autonomie par rapport à la matière construite. Son caractère analytique résulte du fait que l'on peut analyser ses deux aspects distinctement l'un de l'autre, c'est-à-dire que l'on peut distinguer ce qui serait la façon normale ou habituelle d'utiliser la matière et la façon inhabituelle qui a été inventée par l'architecte.



Henri Labrouste :
la salle Labrouste
du site Richelieu de
la Bibliothèque
Nationale de
France (1861-
1868)

Source de l'image :
<https://scribeaccroupi.fr/patrimoine-bnf-site-richelieu>

Comme premier exemple, l'un des chefs-d'œuvre de la période : le plafond de la salle Labrouste du site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France. Henri Labrouste (1801-1875), l'architecte qui lui a donné son nom, l'a réalisée entre 1865 et 1868 dans le cadre de la mission de rénovation et d'agrandissement de cette bibliothèque qu'il a menée de 1854 à 1875. Ce plafond est réalisé au moyen de neuf coupoles revêtues de plaques de faïence de 9 mm d'épaisseur insérées dans une armature métallique. Ces coupoles ont leur centre ajouré par une verrière circulaire qui procure une lumière zénithale, elles reposent sur des arcs en fer porté par des colonnes en fonte, elles-mêmes reposant sur de hauts et larges socles également en fonte ou en maçonnerie dont la lourdeur apparente tranche avec la légèreté qui se dégage de ce plafond en corolles.

L'utilisation en apparent du métal dans l'architecture est l'une des nouveautés de l'époque, et à l'occasion d'une autre option (voir en 5) nous envisagerons la dimension décorative des arcs de fer portant ces coupoles. Dans le cadre de l'option e analytique, nous considérons seulement le principe de la décomposition du plafond en coupoles jointives. Elles sont jointives, ce qui implique que leur matière forme une surface qui se suit en continu, mais notre esprit ne lit pas cette surface comme une continuité mais comme un ensemble de coupoles qui s'enroule chacune autour de la verrière qui découpe son sommet. Les bandes de faïences à fond mauve qui, à plusieurs reprises, dessinent des cercles autour de cette verrière, amplifient évidemment notre tendance à lire ce plafond comme un ensemble de coupoles autonomes les unes des autres, chacune générant une forme giratoire qui tourne sur elle-même et non pas une surface qui prolonge ses voisines. La structure métallique qui porte les plaques de faïence induit, à partir de la verrière sommitale, un rayonnement très visible qui

renforce encore la lecture de chaque coupole comme centre autonome d'effets visuels. En résumé, si la surface matérielle du plafond se suit bien en continuité, pour notre esprit qui l'examine elle est formée de coupoles autonomes dont la surface des unes ne suit pas celle des autres puisqu'elle tourne isolément autour de son axe propre, ce qui correspond donc à un effet de ça se suit/sans se suivre.

À ce même effet on peut intégrer la façon dont les coupoles sont portées : leurs surfaces suivent évidemment le trajet des colonnes en fonte et celui des arcs en fer qui les portent, mais la lecture de ces surfaces enroulées en coupole autour d'un axe ne suit pas la lecture verticale des colonnes qui s'intercalent entre les coupoles, et elle ne suit pas non plus la lecture des arcs en fer qui franchissent l'espace en prolongeant le tracé vertical des colonnes, montant depuis l'une et retombant sur l'autre en toute indépendance par rapport à l'arrondi des cercles horizontaux que dessinent les coupoles. Il résulte donc de ces jeux de formes que, si la matière des coupoles suit nécessairement la matière des éléments métalliques qui la portent, elle ne la suit pas dans la lecture que nous pouvons faire de leur disposition.

Il reste à envisager l'autre effet prédominant à cette époque, l'un/multiple : un seul plafond mais fait de multiples coupoles, une coupole mais échelonnée en multiples cercles concentriques, également divisée par de multiples rayons et portée par de multiples arcs, un poteau en fonte mais d'où émergent de multiples arcs.



Frank Lloyd Wright : bureaux de la Sté Johnson Wax à Racine – Wisconsin, USA (1936-1939)

Source de l'image : <https://chroniques-architecture.com/cab-chicago-architectural-biennial/>

Pour faire la part de ce qui relève des effets spécifiques à cette étape et de ce qui relève de l'option *e* analytique dont le principe vaudra aussi pour les deux étapes suivantes, on donne l'exemple du plafond des bureaux de la Sté Johnson Wax à Racine, dans le Wisconsin, qui ont été construits par l'architecte Frank Lloyd Wright de 1936 à 1939. Wright (1867-1959) correspond à deux étapes ultérieures à celle de Labrouste, une étape qui correspondra au moment où les notions de matière et d'esprit auront acquis le maximum d'autonomie possible l'une par rapport à l'autre. Ce plafond correspond lui aussi à une expression analytique de l'option *e*, pour la même raison d'un anéantissement complet de la continuité normalement attendue pour la matière d'un plafond. Comme le plafond de la salle Labrouste, il n'est pas réalisé au moyen d'une surface qui se continue d'un mur à l'autre mais par l'accumulation de formes d'allure globalement circulaire, chacune centrée autour d'un axe qui lui est propre. Par différence avec le plafond de la BNF, ici il ne s'agit pas de coupoles jointives portées sur leur périphérie, mais de surfaces circulaires planes qui, comme

des champignons, sont portées par une colonne située en leur centre, et par différence aussi chacune est complètement séparée de ses voisines, écartée d'elles et non pas jointive. C'est que les effets prédominants ont changé entre les deux époques. À celle de Wright, il s'agit d'un effet de rassemblé/séparé et d'un effet de fait/défait : les champignons rassemblés pour construire ensemble le plafond sont bien séparés les uns des autres, et la continuité du plafond est simultanément faite grâce aux verrières qui le complètent et complètement défaite si l'on n'envisage que la continuité de la surface maçonnée.

Entre Labrouste et Wright les effets ont donc évolué, mais dans les deux cas la continuité matérielle à laquelle on s'attend pour le plafond d'une salle cernée de murs, une continuité habituellement obtenue en portant le plafond par ces murs, est chaque fois déjouée par l'invention de l'esprit de l'architecte qui propose une solution qui se passe complètement d'une telle continuité. C'est cet aspect-là de leur disposition qui implique que les deux plafonds que l'on vient d'envisager correspondent tous les deux à l'option *e* dans laquelle l'esprit de l'architecte fait preuve d'une complète autonomie par rapport à ce que l'on attend habituellement de la matière construite. Accessoirement, on peut constater que les conséquences de cette option se sont « aggravées » entre ces deux étapes, puisque Labrouste a inventé une solution dans laquelle la continuité réelle des surfaces est maintenue, leur discontinuité correspondant seulement à la façon dont on va pouvoir les lire, tandis que Wright a réellement séparé les diverses surfaces qui participent au plafond.



Joseph-Louis Duc : la salle des pas perdus (vestibule de Harlay) du Palais de Justice de Paris, France (1857-1868)

Source de l'image : <https://chateauruine.fr/75-diaporama-palais-justice.html>

Retour au milieu du XIX^e siècle avec un autre plafond monumental, quelque peu différent de celui de la salle Labrouste car cette fois il est complètement réalisé en pierre de taille : le vestibule de Harlay, à fonction de salle des pas perdus au Palais de Justice de Paris et que l'on doit à l'architecte Joseph-Louis Duc (1802-1879). Son chantier a été réalisé entre 1857 et 1868 mais, suite à l'important incendie survenu à l'issue de la commune de Paris de 1871, cette partie de bâtiment a été refaite et terminée en 1875.

Très éloignée de la stéréotomie usuelle des voûtes bombées qui utilise de façon très lisible l'écoulement des forces dans la matière, ici c'est presque de façon accessoire que la technique de construction est utilisée. Si l'on voit bien que les grands arcs transversaux portent la voûte assez plate située au-dessus d'eux, les arcs longitudinaux qui s'appuient dessus sont trop plats pour affirmer visuellement l'effet de soutien qu'ils assument pourtant, comme sont trop plates pour la même raison les coupolettes qui s'échelonnent dans l'axe de la voûte. Bref, ce ne sont pas les jeux de force s'exerçant dans la matière qui sont ici mis en avant, mais un dessin d'arcs et de soucoupes inversées dont la lecture simultanée est tout à fait impossible. Impossible, en effet, de lire toutes ensemble les soucoupes qui, bien qu'alignées à la suite les unes des autres, sont séparées par des arcs en fort relief et qui, de toute façon, nécessitent chacune d'être lue isolément pour percevoir la giration de son dessin autour de son centre propre : si ces soucoupes se suivent bien l'une l'autre en file, elles ne se suivent pas dans notre lecture de leurs formes. Et la même chose vaut pour les arcs très plats qui les tangentent latéralement, eux aussi se poursuivent en files, mais ils sont complètement coupés les uns des autres par la présence des grands arcs transversaux. Et la même chose vaut encore pour ces grands arcs qui se suivent en enfilade mais qui doivent se lire dans le sens transversal de leur arcade, un sens dans lequel ils ne se suivent pas mais sont parallèles entre eux. De façon globale cette fois, les grandes arcades transversales, les arcs plats longitudinaux et les coupolettes centrales sont autant de formes qui se touchent les unes les autres et matériellement se suivent donc en continuité, mais elles ne se suivent pas si l'on considère le sens de leur lecture, transversal pour les unes, croisé à ce sens pour les autres, et pour les dernières en cercles chaque fois autonome.

L'effet d'un/multiple va de soi : le plafond forme une unité continue divisée en de multiples tronçons, aussi bien dans son sens longitudinal que dans son sens transversal, et chacun des éléments d'arc, de coupolette ou de surface bombée forme une unité plastique visuellement isolable qui se répète à de multiples reprises.

Ici, c'est le caractère très inusuel de la façon d'utiliser la pierre taillée pour réaliser une voûte, niant presque la lecture de l'effet portant de cette pierre, qui vaut de classer cette disposition dans le cadre de l'option *e* analytique, c'est-à-dire l'option dans laquelle l'esprit de l'architecte se laisse aller à imaginer des formes qui répondent aux effets qu'il souhaite, cela sans utiliser des dispositions qui seraient facilement obtenues avec le matériau utilisé, et sans mettre non plus visiblement en valeur son effort de soutien.

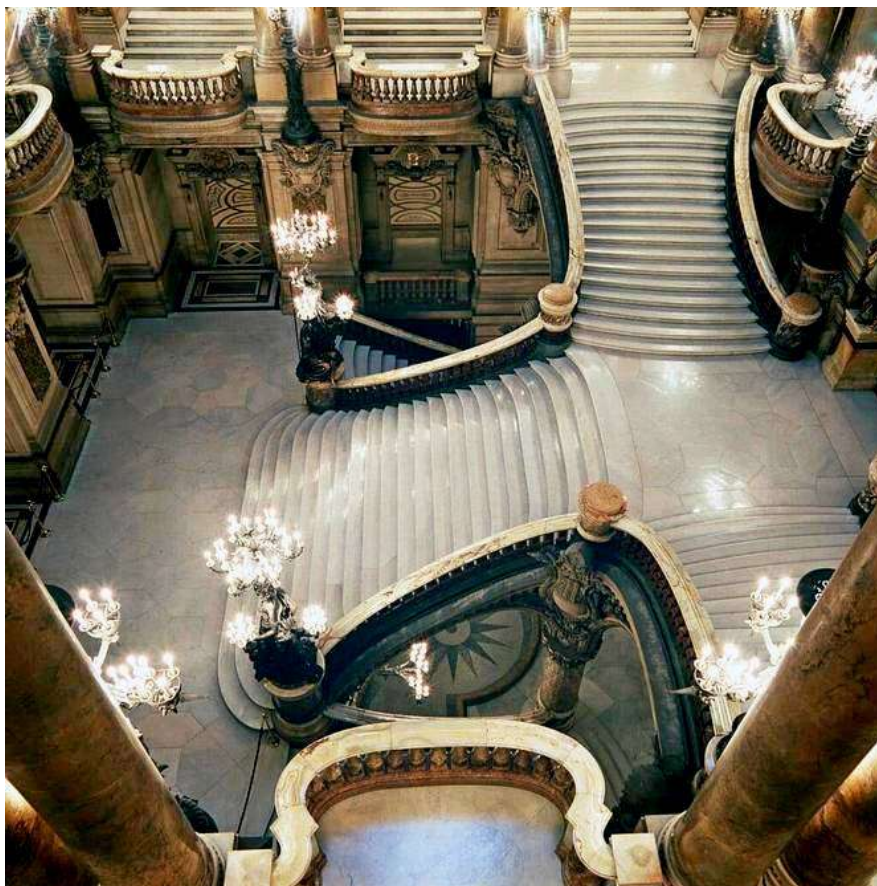


Anatole de Baudot : projet de grand espace couvert éclairé par le haut (1914)

Source de l'image : https://www.researchgate.net/figure/View-of-a-wide-covered-space-for-an-exhibition-hall-unbuilt-by-Anatole-de-Baudot_fig1_364323963

Une autre façon de couvrir une vaste salle sans se servir de la continuité matérielle habituellement utilisée, mais cette fois il s'agit d'un projet, daté de 1914 et qui n'a jamais été réalisé. Il est dû à l'architecte Anatole de Baudot (1834-1915) qui l'avait envisagé en ciment armé. Neuf cercles tangents portés par des piliers axés sur les vides laissés entre ces cercles, c'est exactement la configuration utilisée pour la salle Labrouste de la bibliothèque Richelieu, mais dans des

dimensions nettement plus grandes puisque l'on aperçoit un personnage circulant sur l'une des galeries de la toiture. La couverture vitrée de chaque dôme est ici portée par des nervures dont les courbes et contre-courbes résultent entièrement du choix de l'architecte, puisqu'une structure à base d'éléments rectilignes, plus facile à construire, aurait très bien convenu pour la même fonction.



Charles Garnier : le grand escalier de l'Opéra Garnier à Paris, France (1861-1875)

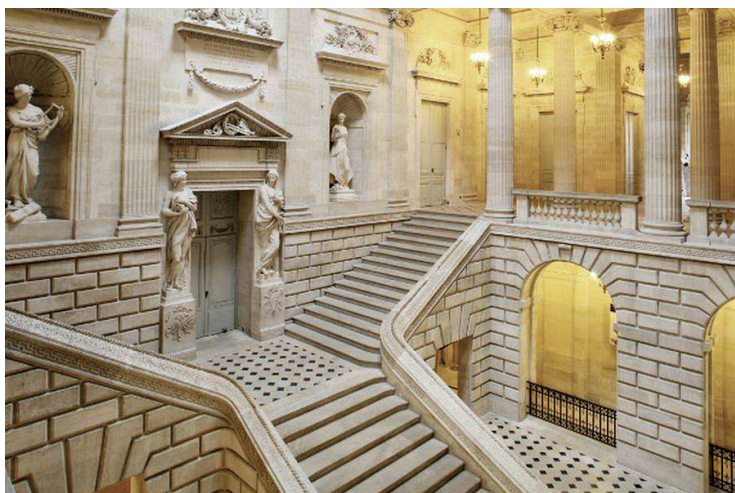
Source de l'image : <https://elephant-larevue.fr/thematiques/histoire/opera-de-charles-garnier/>

Toujours pour l'option *e* analytique, le grand escalier de l'opéra Garnier que l'on doit à l'architecte du même nom, Charles Garnier (1825-1898), qui eut en charge cet édifice depuis le concours de 1861 jusqu'à l'inauguration de 1875.

La fonction de cet escalier, outre de donner accès à l'étage supérieur, était de permettre aux spectateurs d'être à leur tour objets de spectacle, le temps qu'ils en gravissent les marches ou qu'ils s'exposent dans l'un des balcons surmontant le hall. Nous allons envisager successivement trois dispositions qui relèvent de l'effet ça se suit/sans se suivre, et pour mieux les mettre en valeur on donne aussi une vue du grand escalier du Grand-Théâtre de Bordeaux, construit presque cent ans plus tôt et dû à l'architecte Victor Louis. De cet escalier, il est usuellement dit qu'il a servi de modèle à Garnier, mais il lui manque précisément toutes les dispositions qui ont été inventées par ce dernier pour correspondre spécialement aux effets propres à l'architecture de son époque, des effets qui n'avaient pas cours à celle de Victor Louis.

La première de ces dispositions concerne la façon dont se succèdent les marches de la volée centrale et celles des deux volées latérales. À Bordeaux, toutes les marches sont droites, hormis un petit arrondi d'extrémité pour les dernières marches de la première volée et pour les premières de la suivante. À Paris, c'est presque la moitié la plus haute des marches de la première volée qui est creusée, et même sur une grande longueur pour les dernières, et c'est aussi bon nombre des premières marches des secondes volées qui sont bombées, cette fois sur la totalité de leurs longueurs.

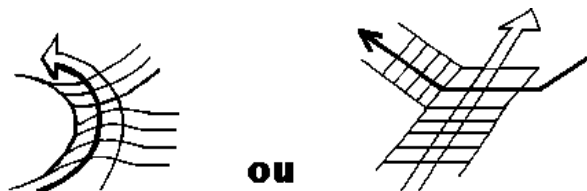
Cette déformation des marches avant et après le palier central a pour effet de créer une continuité entre des volées qui sont pourtant perpendiculaires, cela de telle sorte que l'existence même d'un palier est presque annulée pour les personnes qui montent à proximité de la rampe. Pour elles, les marches des deux volées successives se suivent presque sans changement brusque de direction, ce changement s'opérant au contraire de façon très progressive depuis la moitié de la première volée jusqu'à la première moitié de la suivante. Pour la partie centrale des marches, par contre, la progressivité du changement de direction est presque complètement abolie et on n'y ressent aucune continuité entre deux volées successives. En résumé, sur une partie des emmarchements les deux volées se suivent, et sur une autre partie elles ne se suivent pas mais vont en sens croisés.



Victor Louis : le grand escalier du Grand-Théâtre de Bordeaux, France (1773-1780)

Source de l'image : <https://www.sudouest.fr/culture/journees-du-patrimoine/journees-du-patrimoine-concerts-sur-les-marches-des-plus-beaux-escaliers-de-bordeaux-16550589.php>

L'effet d'un/multiple s'explique de la même façon : il y a un seul escalier dont toutes les marches se suivent, et il y a aussi deux volées d'escaliers indépendantes qui se croisent.

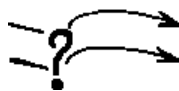


La deuxième disposition qui retiendra notre attention concerne les rampes qui, à Paris mais pas à Bordeaux, sont brusquement interrompues par un large cylindre qui empêche complètement l'usage de la rampe sur la longueur de plusieurs marches. Certainement les deux moitiés de la rampe se suivent puisqu'elles accompagnent en continuité le bord des deux volées successives, mais elles ne se suivent pas réellement puisque, précisément, un large tambour bloque la continuité de la rampe à leur endroit. Là aussi, l'effet d'un/multiple va de soi : à la fois une seule rampe et deux parties de rampe bien séparées l'une de l'autre.



La troisième disposition concerne les balcons en surplomb sur le vide qui cernent le hall, cela par différence aux rambardes de Bordeaux qui se tenaient sagement dans l'alignement de leur mur de soutien. Vu de dessus, on comprend bien que le garde-corps des balcons inverse sa courbe peu après son départ, et même qu'il se décale latéralement au moment de cette inversion, de telle sorte que la courbe qui repart en sens inverse le fait un peu décalée par rapport à l'arrivée de la courbe initiale.

Bien que la courbe principale qui cerne le balcon poursuit certainement la courbe de son accroche arrière, de deux façons différentes elle ne la suit pas : parce qu'elle part en sens inverse, et parce qu'elle part un peu à côté d'elle. Vu de face ou de dessous, l'effet est un peu différent puisqu'on a alors l'impression que le garde-corps du balcon se dérobe à l'endroit de son attache, qu'il disparaît dans un creux à l'endroit même où l'on s'attend à voir une ferme accroche qui empêcherait le balcon de se détacher. On se doute bien que le garde corps suit la matérialité de ce qui se trouve derrière lui, mais de ces points de vue on a l'impression qu'il s'avance tout seul vers le vide, sans s'attacher fermement, et donc sans rien suivre.



Ici, l'effet d'un/multiple n'est pas directement associé à celui de ça se suit/sans se suivre, il résulte de la répétition, à multiples reprises tout autour du hall, de cette unique forme de balcon.

Ces trois dispositions correspondent à l'option *e* analytique car ils ne relèvent d'aucune nécessité matérielle, seulement de la volonté de l'esprit de l'architecte de produire un effet de « ça se suit/sans se suivre », même lorsque cela implique des complications notables dans la réalisation matérielle, tel qu'il en va pour les marches à courbure sans cesse modifiée, même lorsque cela gêne l'utilisation matérielle de la rampe, ou même lorsque cela contrarie l'attente que l'on a concernant une forme destinée à procurer une solidité matérielle.

Ces trois dispositions ne se trouvaient pas dans le grand escalier de Bordeaux qui jouait pourtant le même rôle fonctionnel et le même rôle de mise en scène pour l'accès au théâtre, ce qui confirme qu'elles ne résultent que de la volonté de l'esprit de Charles Garnier de mettre en œuvre des effets qui lui importaient et que Victor Louis n'avait pas en tête.

2 – Option e, son expression synthétique :

Principe : l'esprit de l'architecte prend complètement en charge l'apparence de la matière et l'enrôle pour mettre en œuvre les effets qu'il souhaite.

Comme pour la version analytique, c'est ici l'esprit de l'architecte qui prend le dessus sur la matérialité du bâtiment. Pour cela il néglige notamment l'état d'avancement des techniques de construction, et il revient à des architectures normalement périmées, remontant souvent au Moyen Âge, parfois même à l'Antiquité. Son caractère synthétique provient du fait que les effets de volume ou de surface produits par les matériaux utilisés ne pourront pas être perçus séparément des effets de lignes que lit notre esprit en les suivant des yeux, ou séparément du recours à la mémoire des styles historiques que permet la culture architecturale accumulée par notre l'esprit.



Sir Charles Barry :
le Palais de
Westminster à
Londres, Angleterre
(1836-1860)

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

Dans toute l'Europe, et même ailleurs, c'est la grande période du « néogothique » ⁽¹⁾, appelé « Gothic Revival » ⁽²⁾ en Angleterre. Un de ses exemples le plus imposant est le palais de Westminster à Londres, construit à partir de 1836 par l'architecte Sir Charles Barry (1795-1860), secondé par l'architecte Augustus Pugin (1812-1852) en qualité de spécialiste de l'architecture gothique médiévale anglaise, notamment du style dit « perpendiculaire » évoqué ici.

Principalement, c'est l'utilisation d'un style parodiant ce gothique perpendiculaire qui fait ici du ça se suit/sans se suivre : cela suit ce qui se faisait à l'époque médiévale parce que cela y ressemble, mais cela ne le suit pas parce que aucun bâtiment identique n'a été construit à cette époque, et cela ne le suit pas non plus puisque le caractère « neuf » du bâtiment après sa construction n'avait aucunement l'allure d'un bâtiment médiéval dégradé par le passage du temps. Ces explications vaudront pour tous les bâtiments « néo moyenâgeux » examinés par la suite, mais l'effet de ça se suit/sans se suivre est ici amplifié par le graphisme des façades qui utilise de façon systématique les verticales saillantes : tous ces tracés verticaux se suivent les uns après les autres lorsqu'on envisage leur déroulé horizontal, mais ils ne se suivent pas puisqu'ils sont parallèles et qu'ils ne vont donc pas les uns derrière les autres mais les uns à côté des autres. L'un/multiple est évidemment associé à cette très longue répétition uniforme de verticales saillantes recoupées par des horizontales plus discrètes qui se poursuivent sur toute la longueur du bâtiment, car l'unité de traitement du bâtiment est ainsi affirmée, tout comme l'unité de sa longue forme horizontale, tandis que la scansion des verticales et celle des bâtiment surélevés à l'allure de tours assurent son aspect multiple.

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

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

Une conséquence du systématisme des verticales en relief est que le volume matériel du bâtiment ne peut pas être visualisé indépendamment de la lecture de ces multiples verticales, et si l'on ajoute que l'on ne peut pas visualiser la forme matérielle construite sans que notre esprit constate sa ressemblance avec une architecture médiévale, on a là les deux raisons pour lesquelles cette architecture est classée dans l'option *e* synthétique : synthétique car on ne peut séparer l'effet matériel de l'effet lu par l'esprit, tandis que la lecture des croisements de lignes « du bout des yeux », c'est-à-dire en y mettant toute l'attention de notre esprit, s'impose absolument sur la lecture des plans et des volumes qui renseignent sur la position et sur la forme de la matière construite, de telle sorte que la lecture par l'esprit est ici dominante par rapport à la lecture de la matière, ce qui implique donc l'option « *e* ».



Sir Charles Barry : Château de Highclere dans le Hampshire, Angleterre (1842-1854)

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

Charles Barry s'attaqua à partir de 1842 à la rénovation du château de Highclere, un château célèbre du fait de sa fréquente utilisation comme décor de film. Cette fois, c'est la répétition d'horizontales en saillie qui domine dans notre perception, tandis que la répétition de tours en relief sur le volume principal vaut à ce bâtiment d'être classé comme architecture néojacobéenne ⁽³⁾, c'est-à-dire évoquant l'architecture de l'époque de Jacques I^{er}, roi d'Angleterre de 1603 à 1625. Hormis cette modification du style historique utilisé comme référence et le remplacement des lignes verticales par des lignes horizontales, l'essentiel de ce que l'on a dit concernant le palais de Westminster vaut pour ce bâtiment du même architecte.

Pour le palais de Westminster, on a dit que Charles Barry s'était fait assister par Augustus Pugin, lequel a eu une grande activité en tant que théoricien mais aussi comme architecte constructeur. On lui doit notamment une partie de la rénovation du Scarsbrick Hall lors de son intervention de 1837 à 1845. Comme le montre la photographie, ce bâtiment est assez hétéroclite, mélangeant des tours crénelées moyenâgeuses avec des bow-windows à la toiture également crénelée qui évoquent le style perpendiculaire anglais, cela tandis que la grande tour imite plutôt le style gothique « à la française ». Cette tour a été conçue par son fils, Edward Welby Pugin (1834-1875), qui a repris le cabinet de son père et, bien qu'il soit décédé assez jeune, a eu le temps de réaliser une centaine d'églises en style néogothique. Pour ce qui concerne les corps de bâtiments bas, c'est la répétition de formes semblables qui provoque un effet d'un/multiple.

3 https://en.wikipedia.org/wiki/Jacobean_architecture



Augustus Pugin : Scarisbrick Hall, près de Scarisbrick dans le Lancashire, Angleterre (1837-1845, après 1861 pour ce qui concerne la tour)

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



Augustus Pugin : l'église catholique de St. Giles à Cheadle dans le Staffordshire, Angleterre (1841-1846)

Source de l'image : <https://www.pinterest.com/pin/pinterest-305822630949112698/>

Augustus Pugin a réalisé quantité d'églises dans toute l'Angleterre, par exemple l'église catholique de St. Giles à Cheadle, construite entre 1841 et 1846, étant précisé que Pugin s'était converti au catholicisme et que son attachement au gothique était lié au fait qu'il considérait que ce style était l'expression même du catholicisme. Du moins pour l'extérieur, c'est le gothique français qu'évoque ce bâtiment.

L'effet de ça se suit/sans se suivre est ici porté tout entier par le choix d'une architecture médiévale, laquelle suit ce qui se faisait à cette époque-là, mais sans le suivre puisqu'elle ne reproduit aucun bâtiment médiéval précis. Outre la décomposition du bâtiment principal en plusieurs vaisseaux aux toitures décalées, l'un/multiple utilise largement la présence récurrente de cet effet dans l'architecture gothique : des fenêtres en ogive comportant de multiples réseaux d'ogives, une flèche comportant en elle-même de multiples flèches plus petites, etc.



Sir George Gilbert Scott : la chapelle du St John's College à Cambridge, Angleterre (1866-1869)

Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/St_John%27s_College_Cambridge

Autre bâtiment religieux évoquant le gothique français, la chapelle du St John's College à Cambridge, construite de 1866 à 1869. On la doit à l'architecte George Gilbert Scott (1811- 1878), qui lui aussi a construit ou restauré quantité de bâtiments religieux. Comme pour Westminster, on retrouve l'affirmation répétée de verticales qui se suivent horizontalement côte à côte, mais sans se suivre puisqu'elles sont parallèles. Principalement il s'agit des contreforts prolongés par des flèches, mais, à plus fine échelle, il s'agit aussi des colonnes des frises aveugles du soubassement, des meneaux des verrières et des balustres de l'acrotère. Évidemment, ces multiples répétitions de verticales identiques impliquent un effet d'un/multiple, tout comme il en va pour les formes qui animent la tour.

Toujours de l'architecte George Gilbert Scott, un bâtiment construit de 1866 à 1876 à destination commerciale, l'ancien Midland Grand Hôtel à la station de chemin de fer St. Pancras à Londres. L'emploi systématique de fenêtres à arcades arrondies ou brisées subdivisées en arcades plus petites fait penser à l'architecture médiévale, tout comme les formes de tours, de tourelles, de pignons crénelés, de flèches et de lucarnes pointues, mais sans toutefois que l'on puisse dire précisément quel style est imité puisqu'il s'agit plutôt d'un melting-pot d'influences intentionnellement variées. Malgré la variété des détails utilisés, la multiple répétition de chacun implique une présence très forte de l'effet d'un/multiple.



Sir George Gilbert Scott : l'ancien Midland Grand Hôtel, St. Pancras Station à Londres, Angleterre (1866-1876)

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

Après l'Angleterre, le néogothique en France où ce style a complètement dominé l'architecture religieuse de l'époque. Comme il ne s'agit pas de faire ici une recension complète de ce style, on se contentera d'un seul exemple et on s'abstiendra d'évoquer le cas des rénovations de bâtiments médiévaux. Au passage, on indique qu'il s'est plus agi parfois d'une dénaturation que d'une rénovation, les architectes se permettant de terminer ou de refaire le bâtiment à leur manière, s'appuyant pour cela sur la conception de Viollet-le-Duc : « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ». Ce principe est en accord parfait avec l'effet de « ça se suit/sans se suivre », puisqu'un bâtiment ainsi restauré suit le style initial du bâtiment, mais sans suivre son architecture initiale puisqu'il est rétabli dans un état qui peut n'avoir jamais existé.



Jean-Baptiste-Antoine Lassus : l'église du Sacré-Cœur de Moulins, France (1850-1869) – façade et intérieur de la nef

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Église_du_Sacré-Cœur_de_Moulins

Jean-Baptiste-Antoine Lassus (1807-1857) est l'un des principaux restaurateurs et constructeurs d'églises néogothiques de cette époque, étant précisé qu'il a été notamment l'un des collaborateurs de Viollet-le-Duc et que, entre 1844 et 1869, il a construit à Nantes la basilique Saint-Nicolas ⁽⁴⁾ qui fut l'une des premières églises néogothiques construites au XIX^e siècle. Plutôt que cette basilique, on donne une vue de la façade et de l'intérieur de l'église du Sacré-Cœur de Moulins qu'il a construite entre 1850 et 1869. Qu'en dire, sinon qu'un non-spécialiste est incapable de se douter que ce bâtiment ne date pas du XIII^e siècle. L'effet d'un/multiple est nécessairement impliqué puisqu'il était l'un des effets importants à toutes les époques du gothique ⁽⁵⁾.

De même que l'Angleterre ne s'est pas contentée du néoperpendiculaire, le néomédiévalisme français ne s'est pas contenté du néogothique puisqu'il a également utilisé le néoroman. Ainsi, on donne l'exemple de l'église Saint-Paul à Nîmes, construite entre 1835 et 1849 par l'architecte Charles-Auguste Questel (1807-1888). Comme l'un/multiple était dominant à l'époque romane, très normalement on le retrouve dans cette église : une façade divisée en trois parties, chaque arcade subdivisée en multiples arcades emboîtées, etc.

Il est à noter que, quelques années plus tard, entre 1841 et 1844, une église assez semblable, dédiée à St Mary et St Nicholas ⁽⁶⁾ était construite en Angleterre, à Wilton dans le Wiltshire, par les architectes Thomas Henry Wyatt (1807-1880) et David Brandon (1813-1897).

4 https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Nicolas_de_Nantes

5 https://www.quatuor.org/polemique_art_02.htm

6 <https://wiltonparish.co.uk/the-churches-2/the-churches/>



Charles-Auguste Questel : l'église Saint-Paul de Nîmes, France (1835-1849)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Saint-Paul_de_N%C3%80mes



Léon Vaudoyer : la cathédrale Sainte-Marie-Majeure de Marseille, France (1852-1893)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_Sainte-Marie-Majeure_de_Marseille

Quant à elle, la cathédrale Sainte-Marie-Majeure à Marseille fait dans le néobyzantin. Cette référence est liée à la présence de nombreuses coupoles sur massifs émergents qui sont fréquentes dans l'architecture orthodoxe et qui remplacent ici les flèches plus habituelles en France. Elle lui vient aussi de ses alternances de bandes horizontales blanches et colorées qui rappellent les bandes horizontales de pierres et de briques que l'on trouve vers l'an 900 dans les monastères de la région de Constantinople ⁽⁷⁾. Son architecte en a été Léon Vaudoyer (1803-1872).

L'un/multiple se signale de façon très forte puisque les rayures bicolores font qu'une même trame est faite de plusieurs couleurs. Ces rayures interviennent également pour faire du ça se suit/sans se suivre puisque, outre la référence à l'architecture byzantine qu'elles évoquent, elles impliquent un rude combat visuel entre horizontales et verticales : toutes les parties de l'église se suivent horizontalement puisqu'elle est rayée horizontalement en continuité, mais les tours verticales ne suivent certainement pas l'horizontale massive de la nef, ni l'horizontale de la galerie haute qui les attache en contrariant leur élan vertical. Les rayures elles-mêmes ne se suivent pas puisqu'elles sont parallèles.

7 <https://i.pinimg.com/originals/74/d0/07/74d0070f9b9d42b49b36427881e98090.jpg>



Paul Abadie : la Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre à Paris, France (1875-1923)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_du_Sacré-Cœur_de_Montmartre

C'est aussi un style qui se veut néobyzantin, plus inventé par son architecte Paul Abadie (1812-1884) qu'appuyé sur de réelles références historiques, que l'on trouve dans la Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre dont la construction s'est étalée de 1875 à 1923. Abadie avait déjà installé des coupoles très allongées de son invention sur la cathédrale Saint-Front à Périgueux qu'il avait été chargé de rénover, mais ni celles de Périgueux ni celles de Montmartre n'évoquent réellement les coupoles plus sphériques de la basilique Saint-Marc de Venise qu'elles sont censées imiter. Ici, le « sans se suivre » est tout aussi important dans l'effet produit que le « ça se suit ».

Pour sa part, la multiplication de coupoles et de clochetons semblables mais de tailles différentes autour de la grande coupole centrale implique une forte présence de l'un/multiple.



Viollet-le-Duc : le château de Pierrefonds, France (1858-1885)

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

Dernier exemple français, le château de Pierrefonds qui était presque totalement ruiné et réduit à quelques lambeaux suite au démantèlement décidé par Louis XIII au début du XVII^e siècle. Pour en faire une résidence impériale de Napoléon III, il a été complètement reconstruit à neuf entre 1858 et 1885 par l'architecte Viollet-le-Duc (1814-1879).

Cette restauration est caractéristique de sa conception déjà mentionnée selon laquelle restaurer un

édifice « c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ». Dans la cour intérieure avec ses galeries « Renaissance », tout comme dans l'aménagement des salles et leur décoration, Viollet-le-Duc a effectivement fait preuve de beaucoup d'inventivité. Sur la photographie donnée, au niveau de la toiture des tours principales on peut voir un troisième niveau de tours crénelées qui n'a jamais existé, tandis qu'au premier plan un dispositif de portes, chicanes, châtelet et pont-levis n'existait pas davantage et a été complètement inventé par l'architecte. De la même façon, certains accessoires de toiture sont modernes et n'existaient pas au Moyen Âge, tels que les crêtes de faîtage et les girouettes.

Encore une fois, l'authenticité archéologique d'une bonne partie de cette reconstruction fait qu'elle suit l'aspect initial du château, tandis que toutes les inventions que l'architecte y a ajoutées font qu'elle ne suit pas cet aspect initial. Il importe de comprendre que tous ces écarts archéologiques ne résultent pas du tempérament de Viollet-le-Duc, ils étaient impliqués presque nécessairement par l'étape de l'histoire de l'architecture à laquelle il appartenait, tout comme le respect de l'authenticité archéologique sur une partie importante du bâtiment était nécessaire pour faire valoir, par contraste, la part d'invention qui « ne suit pas » la façon dont le bâtiment était initialement construit. Au tout début de ce chapitre, on a donné l'exemple d'une peinture de Cézanne dans laquelle, pour la même raison, le réalisme d'ensemble de la représentation était nécessaire pour que, en contraste, on puisse percevoir des parties qui ne semblent pas à leur place dans la profondeur de la vue. De la même façon, dans l'architecture néogothique ou néomédiévale c'est la présence d'une partie correctement restaurée qui fait ressortir l'incongruité de parties ou de détails modernes, et si ces parties restaurées sans respect de l'authenticité archéologique sont maintenant très gênantes pour qui veut étudier l'architecture médiévale, et donc comprendre qu'elle était réellement l'aspect ancien d'un bâtiment, on doit reconnaître que, outre l'inévitable écart à cet aspect que réclamait l'esprit de l'époque, il traduit une créativité chez un Viollet-le-Duc que n'avaient pas les architectes moins inventifs, tels que Lassus, qui se contentaient de faire du « à la manière de ».



Cabinet McKim, Mead & White : Reid Hall au Manhattanville College de New York, USA (1889-1892)

Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/McKim,_Mead_%26_White

Après la France, les États-Unis, où les références à l'architecture médiévale étaient un moyen d'évoquer l'architecture des pays d'où étaient venus les immigrants ayant colonisé l'Amérique. La firme McKim, Mead & White était un cabinet d'architectes important qui a beaucoup influencé le style de l'architecture états-unienne jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle. De façon significative, Charles Follen McKim (1847-1909) a étudié l'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il s'est d'abord associé avec William Rutherford Mead (1846-1928), puis avec Stanford White (1853-1906) qui était considéré comme le leader artistique de la firme.

On aura l'occasion de revenir sur ce cabinet d'architectes dont on envisage ici le bâtiment administratif désigné comme le « Reid Hall » au Manhattanville College de New York ⁽⁸⁾, terminé

8 https://en.wikipedia.org/wiki/Manhattanville_University

en 1892 et qui a l'allure d'une forteresse médiévale avec donjon et créneaux sur l'ensemble des corps de bâtiments. Qu'une église moderne soit construite en utilisant le style des églises médiévales, on peut y voir une simple continuité dans l'usage de ce style, mais construire un bâtiment administratif d'université comme s'il s'agissait d'une forteresse médiévale devant résister à l'assaut de troupes équipées de flèches et d'échelles d'escalade, cela n'a rien à voir avec une quelconque continuité de style mais montre avec force le besoin, à cette époque-là, d'affirmer une proximité temporelle avec une époque ancienne, lequel besoin implique dans l'architecture cet effet de ça se suit/sans se suivre dont nous avons déjà indiqué la pertinence pour cette étape-là de l'histoire de l'architecture.



Henry Hobson Richardson : à gauche, Trinity Church à Boston, USA (1872-1877) ; à droite, la bibliothèque publique Thomas Crane à Quincy, Massachusetts, USA (1882)

Source des images : https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Hobson_Richardson



Autre architecte alors très renommé aux États-Unis, Henry Hobson Richardson (1838-1886), chez qui s'est d'ailleurs formé l'architecte White du cabinet précédemment évoqué. Comme McKim, il a étudié l'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris. La Trinity Church de Boston, construite de 1872 à 1877, fit beaucoup pour asseoir sa réputation et reste considérée comme l'une de ses œuvres majeures, bien que l'on puisse pourtant l'estimer assez lourdaude. Le plus souvent, Richardson se référait au style roman des 11^e et 12^e siècles européens, au point qu'il donna naissance à l'expression « roman richardsonien »⁽⁹⁾. Le remarquable dans son cas est qu'il n'a pratiquement pas construit d'autres églises que la Trinity Church, mais qu'il a utilisé un style évoquant l'architecture romane pour construire des bâtiments commerciaux, des Hôtels de Ville, des bibliothèques publiques, des stations de chemin de fer, et tout autre sorte de bâtiments publics. Évidemment, ces bâtiments n'avaient aucunement la configuration et l'allure des bâtiments religieux auxquels le style roman est principalement associé, mais ce décalage entre usage et expression plastique est parfaitement en accord avec le principe qui consiste à suivre le style roman, mais certainement sans le suivre dès lors qu'il est utilisé pour des programmes qui n'existaient pas à l'époque médiévale.

Poursuivant le tour du monde des architectures néomédiévales, on évoque maintenant l'Italie et l'architecte Camillo Boito (1836-1914) à qui l'on doit notamment le Palazzo delle Debite de Padoue, construit en 1874, ainsi que la Casa Verdi de Milan, une maison de repos pour musiciens qui date de 1899. Sans surprise, c'est à l'architecture italienne médiévale que ces bâtiments empruntent pour leurs arcades et leurs baies. La répétition des mêmes formes en continu sur chaque niveau implique évidemment un effet d'un/multiple.

9 https://fr.wikipedia.org/wiki/Style_roman_richardsonien



Camillo Boito : à gauche, le Palazzo delle Debite à Padoue (1874) ; à droite, la Casa Verdi à Milan (1899)

Sources des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Palazzo_delle_Debite et https://en.wikipedia.org/wiki/Camillo_Boito

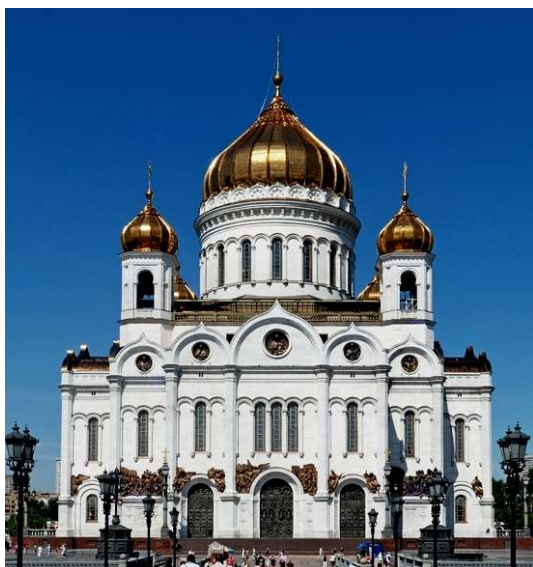


Imre Steindl : le Parlement hongrois à Budapest (1885-1904) source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian_Parliament_Building

Rappelant le Parlement anglais par son allure globale, bordant le Danube comme l'autre la Tamise, le Parlement hongrois construit à Budapest de 1885 à 1904 est l'œuvre de l'architecte hongrois Imre Steindl (1839-1902). Encore du néogothique, mais différent de celui du palais de Westminster, nous l'évoquons ici parce que le détail même de ses formes produit un effet beaucoup plus prononcé et systématique de ça se suit/sans se suivre.

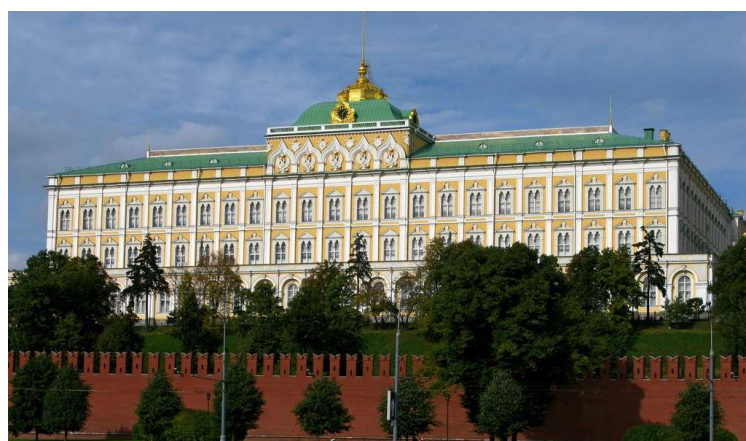
À Londres, il s'agissait de verticales très affirmées se suivant avec régularité tout le long d'une longue bande horizontale. Du côté du quai, les effets de verticales sont ici plus hétérogènes : un large groupe de tracés verticaux à chaque extrémité, un plus large groupe central encadré par de massives et très hautes flèches verticales, entre chacun de ces groupes des verticales un peu plus discrètes ponctuées par des travées formant elles-mêmes des tranches verticales, chacune terminée par un pignon encadré de deux flèches verticales. Comme à Londres ces verticales ne se suivent pas puisqu'elles sont parallèles entre elles, tout en se suivant puisqu'elles génèrent côte à côte une très longue bande bordant le fleuve. Le remarquable ici est la façon dont démarrent les lignes verticales sur les deux groupes d'extrémités et sur les deux flèches latérales du groupe central : elles démarrent avant le sol de la façade puisqu'on les repère dans les reliefs verticaux du mur de soubassement, laissant ensuite un passage entre elles et le nu de la façade, après une aile en biais très prononcé elles rejoignent les verticales en léger relief sur la façade ou marquant les angles des tours. Ces verticales suivent les verticales qui démarrent en relief sur le mur de soubassement, et pourtant elles ne les suivent pas puisqu'elles ne les prolongent pas dès lors qu'elles sont dans des plans décalés. La

même chose vaut pour les verticales des pinacles qui ceignent le haut de la maçonnerie de la coupole centrale, des pinacles qui suivent les arcs-boutants mais qui ne les suivent pas puisqu'ils ont démarré à distance d'eux, et même chose aussi pour les nervures de la coupole qui suivent ces pinacles mais ne les suivent pas puisqu'ils ont démarré à leur arrière. Ce qui peut d'ailleurs se dire pour toutes les toitures des bâtiments principaux, et aussi pour les toitures des tours qui marquent les angles de chacun de ces bâtiments : elles suivent nécessairement le bâtiment qu'elles protègent puisqu'elles sont au-dessus d'eux, mais elles ne suivent pas leur maçonnerie puisqu'elles démarrent à l'arrière de leur façade.



Constantin Thon : à gauche, la cathédrale du Christ-Sauveur à Moscou (1839-1883) ; à droite, le Grand Palais du Kremlin à Moscou, Russie (1837-1851)

Sources des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_du_Christ-Sauveur_de_Moscou et https://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_palais_du_Kremlin



En Russie, on peut évoquer l'architecte Constantin Thon (1794-1881) et la cathédrale du Christ Sauveur qu'il édifia à Moscou entre 1839 et 1883, étant toutefois signalé que ce bâtiment a été détruit sous Staline en 1931 puis reconstruit presque à l'identique entre 1995 et 2000. Avec ses frontons répétés surmontés de formes en accolade et ses coupoles pointues étranglées à leur base, cette architecture mime les églises orthodoxes médiévales. Autre exemple du même architecte, le Grand Palais du Kremlin à Moscou, construit de 1837 1851. Sa répétition des divisions verticales saillantes rappelle quelque peu le principe utilisé pour le palais de Westminster de Londres, mais cette fois avec un fronton central à accolades « à la Russe », et avec des fenêtres plutôt médiévales d'Europe de l'Ouest surmontées de frontons évoquant la Renaissance italienne. L'effet d'un/multiple va de soi dans ces deux bâtiments.



Theophil Hansen : le bâtiment Valliános de la Bibliothèque nationale de Grèce à Athènes, Grèce (1888-1891)

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

L'exemple suivant n'est pas néo-médiéval mais néo-antique, et très normalement il vient de Grèce, même s'il est dû à un architecte autrichien né au Danemark, Theophil Edvard von Hansen (1813-1891) qui, avec son frère Hans Christian Hansen (1803-1883), construisirent toute une série de bâtiments en style néoclassique. Trois de ces bâtiments forment un ensemble regroupant l'Université, l'Académie et la Bibliothèque nationale. On donne une photographie de cette bibliothèque construite à Athènes de 1888 à 1891, connue maintenant comme le Palais Valliános. Son apparence suit évidemment celle des temples grecs antiques, mais sans la suivre car ceux-ci étaient généralement dans des situations dissymétriques, voir très dissymétriques, ils ne faisaient pas partie d'une composition avec escalier d'accès à deux volées arrondies symétriques et accostés de deux bâtiments également symétriques. Par ailleurs, le bâtiment principal et ses deux annexes se suivent horizontalement puisqu'ils sont côte à côte et reliés par des galeries de liaison, mais ils ne se suivent pas puisque chacun s'établit suivant un axe de symétrie qui lui est propre et puisqu'ils sont parallèles et non pas à la suite les uns des autres.



Gottfried Semper et Karl von Hasenauer : le Burgtheater à Vienne, Autriche (inauguré en 1888)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burgtheater_Vienna_Austria_2020-01-31_DD_36.jpg

Pour finir cette partie, encore un bâtiment « néo », plutôt néorenaissance, dont l'effet de se suivre/sans se suivre résulte essentiellement cette fois de son organisation plastique globale. Le Burgtheater, inauguré en 1888, est un théâtre de Vienne que l'on doit à l'architecte allemand Gottfried Semper (1803-1879) et à l'architecte autrichien Karl von Hasenauer (1833-1894). Son énorme portique central suit certainement la matière du bâtiment sur lequel il est accolé, d'autant que sa disposition avec pilastres et entablement suit la disposition utilisée sur les parties courbes situées à son prolongement, mais il ne suit pas ces façades courbes puisqu'il est projeté à l'avant d'elles et que sa brutale rectitude n'est absolument pas dans leur prolongement. Ses grands pilastres suivent les socles qui les portent, mais ils ne les suivent pas puisque la surface de leur jet vertical est plane, et blanche, quand celle de leur socle, plus sombre, est creusée de sillons horizontaux. Et les colonnes du rez-de-chaussée suivent ces mêmes socles puisqu'elles ont le même aspect matériel et qu'elles sont rayées horizontalement avec des rayures situées à la même hauteur, mais elles ne les suivent pas puisqu'elles en sont séparées par un vide et que leurs formes globales ne sont pas à la même échelle. Toutes les parties de l'entablement porté par ces colonnes du rez-de-chaussée se suivent puisqu'elles sont dans le même prolongement, soit rectiligne, soit courbe, mais elles ne se suivent pas puisqu'elles sont en tronçons séparés les uns des autres par les pilastres, et la même chose vaut pour les petites colonnes de l'étage, lesquelles suivent d'ailleurs les colonnes du rez-de-chaussée puisqu'elles sont dans leur prolongement, tout en ne les suivent pas puisqu'elles n'ont pas le même aspect rayé.

3 – Option M, son expression analytique :

Principe : le matériau utilisé est nouveau et fait la preuve de ses potentialités propres.

Par différence avec les options précédentes, cette fois ce n'est pas l'esprit mais la matière et ses particularités qui sont spécialement valorisées. La version analytique résulte du fait que nous pouvons considérer séparément la présence d'un matériau particulier et la façon dont il est utilisé. De fait, nous aurons affaire à un divorce, entre d'une part des matériaux nouveaux, en l'occurrence la fonte et le fer, et d'autre part leur mise en forme totale ou partielle dans des configurations esthétiques qui datent des époques précédentes, lorsque ces matériaux n'étaient pas encore utilisés de façon apparente et qu'ils n'étaient utilisés que pour la charpente dissimulée des combles ou pour le renforcement dissimulé des maçonneries.

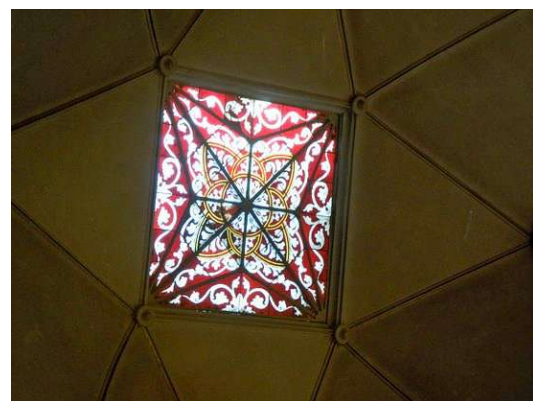


Louis-Auguste Boileau : l'intérieur de l'église Saint-Paul à Montluçon, France (1863-1869)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Église_Saint-Paul_de_Montluçon

Louis-Auguste Boileau : l'un des vitraux en plafond dans les carrés laissés à l'endroit des clefs de voûte à l'intérieur de l'église Sainte-Marguerite du Vésinet, France (1862-1865)

Source de l'image : https://www.tripadvisor.fr/LocationPhotoDirectLink-e801281-d11645431-i222208699-Eglise_Sainte_Marguerite-Le_Vésinet_Yvelines_Ile_de_France.html



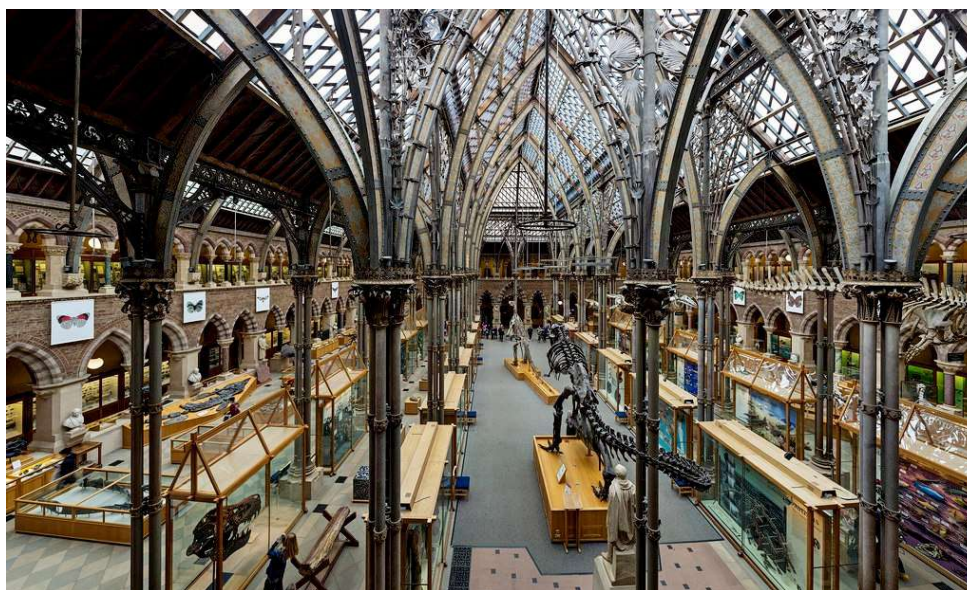
L'architecte Louis-Auguste Boileau (1812-1896) a édifié en 1854 et 1855 l'église Saint-Eugène-Sainte-Cécile à Paris ⁽¹⁰⁾, y utilisant de façon très visible des colonnes en fonte et des nervures d'ogives en fer forgé, cela à la place des usuelles colonnes et croisées d'ogives en pierre pour porter les voûtes. Toutefois, même si le métal était utilisé dans cette église, l'allure d'ensemble restait celle de l'architecture néogothique réalisée en pierre, à la seule différence que le métal permettait une plus grande légèreté des colonnes. L'église Saint-Paul à Montluçon, construite par le même architecte de 1863 à 1869, reprend le principe de colonnes et d'ogives en fonte mais avec des volumes générés qui s'éloignent assez clairement des architectures néogothiques. Ainsi, les bas-

10 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Église_Saint-Eugène-Sainte-Cécile_de_Paris#/media/Fichier:Paris,_Saint-Eugène-Sainte-Cécile,_Innenansicht_\(1\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Église_Saint-Eugène-Sainte-Cécile_de_Paris#/media/Fichier:Paris,_Saint-Eugène-Sainte-Cécile,_Innenansicht_(1).jpg)

côtés ne sont pas couverts par des croisées d'ogives mais par des plafonds portés par des portiques strictement horizontaux, perpendiculaires à l'axe de la nef. De façon tout aussi significative, les nervures métalliques des couvertures de la nef ne sont pas organisées en croisées d'ogives se réunissant sur une clé de voûte centrale comme dans l'architecture gothique maçonnée, l'emplacement de cette clé de voûte étant ici radicalement libéré pour laisser place à un puits de lumière vitré percé dans la toiture. Ces percements semblent maintenant occultés, on donne l'exemple d'un des vitraux en situation similaire dans l'église Sainte-Marguerite du Vésinet ⁽¹¹⁾, réalisée par Boileau à la même époque et de façon très semblable.

Ce bâtiment suit l'allure globale d'une église gothique, d'autant que son architecture extérieure en pierre en respecte le principe, mais en même temps il ne la suit pas puisqu'il utilise visiblement un matériau non orthodoxe pour une église gothique, et puisqu'il profite de ce matériau pour établir des dispositions formelles inadaptées à la construction en pierre. Quant à l'effet d'un/multiple, il est aussi bien produit par la répétition à multiples reprises d'une même travée de couverture que par la division de chacune de ces travées en multiples facettes dont les divisions sont rendues très apparentes par l'ossature en métal qui les porte.

Par rapport à la salle Labrouste, également portée par une structure métallique, ici le matériau n'est pas utilisé pour donner à voir un plafond original dans son organisation, mais seulement inhabituel parce que le matériau utilisé est inhabituel, raison pour laquelle cet exemple relève de l'option M dans laquelle ce sont les propriétés spéciales d'un matériau qui sont utilisées, pas l'invention remarquable de l'esprit de l'architecte pour imaginer la configuration du lieu. Ici on peut considérer séparément l'utilisation d'un nouveau matériau et le choix de l'intégrer dans le cadre d'une esthétique qui rappelle vaguement l'architecture gothique, ce qui implique l'aspect analytique de cette option.



Benjamin Woodward et Thomas Newenham Deane : le musée d'histoire naturelle de l'université d'Oxford, Angleterre (1855-1860)

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

L'architecte irlandais Benjamin Woodward (1816-1861), secondé par un autre architecte irlandais, Thomas Newenham Deane (1828-1899), a utilisé lui aussi de la fonte laissée apparente pour réaliser les colonnes et les ogives couvrant le musée d'histoire naturelle de l'université d'Oxford (1855-1860). L'allure de cette structure est nettement plus fidèle au gothique que l'exemple précédent dû à l'architecte Boileau, puisque même des chapiteaux « à la gothique » ont été réalisés en fonte pour réunir les colonnes et les ogives de la couverture, sans parler des arcades des maçonneries périphériques à l'allure très médiévale. Toutefois, radicalement nouvelle est l'utilisation en verrière de la structure métallique, c'est-à-dire l'utilisation conjointe d'une ossature en fonte et d'une

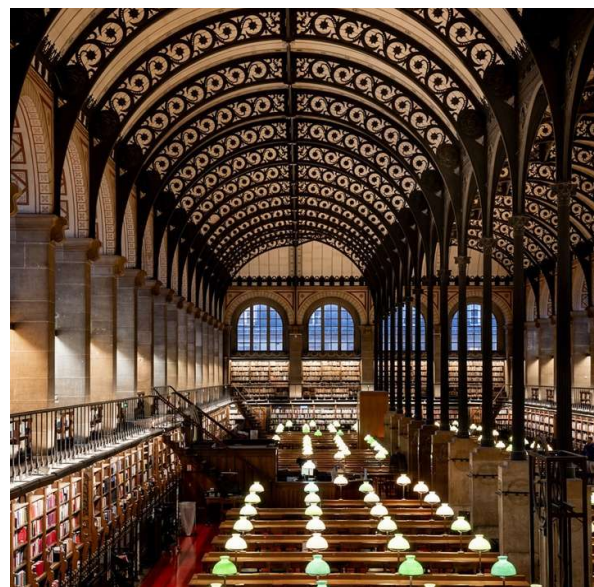
11 <https://histoire-vesinet.org/article-moigno.htm>

couverture en verre, et donc la combinaison innovante de ces matériaux. Le style des formes suit celui de l'architecture médiévale, mais sa mise en œuvre ne suit pas du tout cette architecture qui n'utilisait pas de grandes verrières continues portées par une ossature métallique apparente.



Henri Labrouste : la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, France (1838-1850)

Sources des images : <https://www.bsg.univ-paris3.fr/guana/www/main.cls?url=visiter> et <https://cdn.sortiraparis.com/images/80/1467/1013231-la-bibliotheque-sainte-genevieve-au-coeur-du-quartier-latin.jpg>



Avant la rénovation de la Bibliothèque nationale du site Richelieu, entre 1838 et 1850 Henri Labrouste avait édifié à Paris la bibliothèque Sainte-Geneviève. Le prix de la fonte avait déjà suffisamment baissé pour que ce matériau puisse remplacer le bois pour couvrir les espaces à risque d'incendie, tels que les théâtres éclairés à la chandelle et les bibliothèques entreposant quantité de papier. Toutefois, cela restait une innovation que d'utiliser une charpente en fonte complètement apparente pour couvrir la salle de lecture d'une bibliothèque prestigieuse. À l'époque de la salle Labrouste du site Richelieu, le fer était devenu suffisamment économique pour être utilisé pour la structure des voûtes et cantonner la fonte à la réalisation des colonnes, mais ce n'était pas encore le cas pour la bibliothèque Sainte-Geneviève dont les arcs de la structure sont également réalisés en fonte moulée, seule la charpente cachée sous la toiture étant réalisée en fer. Quant au plafond, il est en plâtre blanc, rayé de fins arcs en métal parallèles aux arcs de la structure.

La charpente de la couverture de la salle s'organise en séries d'arcs courbes formant deux berceaux arrondis parallèles, reposant sur une rangée de colonnes en fonte dans l'axe de la salle et sur les murs en pierre à sa périphérie. Dans l'axe de la salle et de chacune des nefs, des arcs en fonte assurent le contreventement, reposant sur les chapiteaux des colonnes pour ceux du bas, et directement sur les arcs, à l'endroit de leur assemblage, pour ceux situés en partie haute dans l'axe des nefs. Plutôt qu'à l'architecture romane et à ses arcs en plein cintre, c'est plutôt à l'architecture romaine que cette disposition fait penser du fait du style des épaisses maçonneries périphériques ouvertes par de larges baies en arc. Labrouste fait d'ailleurs partie des architectes de cette époque que l'on considère néoclassiques, par opposition à ceux que l'on considère néogothiques.

Si l'usage en apparent de la fonte moulée est innovant pour ce lieu considéré prestigieux, tout le système de décoration reste très classique : les chapiteaux portant les arcs sont inspirés des chapiteaux à volutes antiques, et les deux arceaux en fonte qui forment chaque arc sont reliés par des motifs décoratifs de fleurs et feuilles de chardon, similaires aux frises de palmettes ou autres végétaux que l'on pouvait trouver sculptées pour décorer les maçonneries dans l'Antiquité grecque.

Cela suit donc le style décoratif de l'architecture à l'antique, mais cela ne le suit pas puisque cette architecture est réalisée en fonte moulée, c'est-à-dire au moyen d'un matériau innovant pour un usage en apparence dans un bâtiment de prestige.

Tout comme dans le musée d'histoire naturelle de l'université d'Oxford, l'effet d'un/multiple est évidemment très présent : de multiples arcs d'un même type assemblés dans une même rangée, et chacun de ces arcs décomposé en multiples parties bien individualisables, ici divisé en multiples fleurs de chardon bien séparées les unes des autres.



Victor Baltard : à gauche, vue intérieure partielle de pavillons des Halles de Paris, France (1854-1866) ; à droite, le pavillon démonté puis reconstruit à Nogent-sur-Marne

Sources des images : https://paris1900.larminoiseau.com/cartes_postales_anciennes/les_halles_de_paris.htm et <https://www.journees-du-patrimoine.com/SITE/pavillon-baltard-paris-211203.htm>



À cette époque, les verrières à structure métallique se généralisent dans les gares, soit traitées de façon décorative comme le plafond de la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève, soit traitées de façon plus sèchement industrielle : pour la France, à Paris la gare Saint-Lazare, la gare Montparnasse, la gare de l'Est, à Lyon la gare de Perrache. Plutôt que ces constructions ferroviaires, nous envisageons les pavillons des Halles de Paris, construits entre 1854 et 1866 par les architectes Victor Baltard (1805-1874) et Félix Callet (1791-1854). Un premier pavillon construit en maçonnerie de pierres portant une charpente métallique avait été critiqué puis démolé avant que ne soit adopté le principe d'une structure totalement réalisée en fonte apparente, avec à l'extérieur de simples remplissages en briques.

Comme le montrent les photographies, la structure en fonte est à mi-chemin entre une ossature porteuse strictement technique et une structure accompagnée de décorations lui donnant un air moins industriel, notamment des chapiteaux en fonte moulée et des frises également en fonte insérée entre les arcs, les pannes et les poteaux. On peut repérer que la structure est souvent formée d'arcs courbes alors qu'une structure utilisant seulement les éléments droits serait plus économique, et lorsque de tels éléments droits sont utilisés, notamment pour les fermes principales, ils sont systématiquement doublés par des éléments courbes. Même si les éléments de décor en fonte sont moins raffinés et plus parcimonieux que dans la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève, on est toujours dans la même configuration d'un bâtiment qui suit l'usage de décors tels qu'on en trouve dans l'architecture néoclassique en pierre, mais qui ne le suit pas puisqu'il s'agit d'une ossature métallique, cette fois systématisée à l'exception des cloisonnements extérieurs qui sont réalisés en remplissages de briques et non plus en pierre massive.

Aux États-Unis, la même utilisation d'ossatures métalliques se généralise pour les verrières couvrant les halls de gare, ainsi qu'il en va pour le hall principal de la monumentale gare Pennsylvania Station à New-York, construite entre 1906 et 1910 et aujourd'hui démolie. Étant de construction plus tardive que les structures métalliques précédemment envisagées, cette fois il s'agit d'une ossature en acier. Elle a été mise en œuvre par le cabinet d'architectes McKim, Mead & White déjà

évoqué, mais elle ne correspond qu'à une partie de la gare dont l'essentiel était réalisé en maçonnerie de pierre assez somptueuse dans le style dit des « Beaux-Arts de Paris ». En contrepoint à la verrière métallique qui couvre les quais, on donne une vue de la salle d'attente principale réalisée en pierre avec des décors très académiques qui correspondent précisément à ce style Beaux-Arts alors en vogue aux États-Unis.

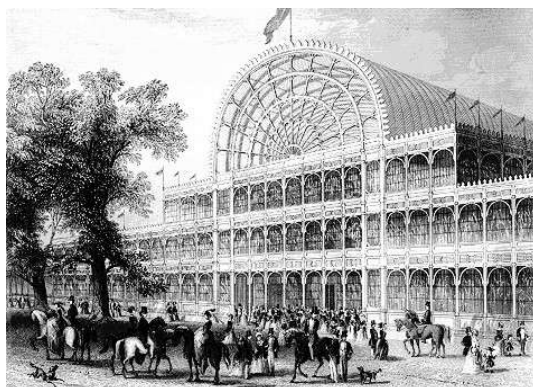


Agence McKim, Mead & White : à gauche, le hall principal de la gare Pennsylvania Station à New-York, USA (1906-1910) ; à droite, sa salle d'attente principale

Source des images : <https://www.archdaily.com/475072/ad-classics-pennsylvania-station-mckim-mead-and-white>



Par rapport aux pavillons des Halles de Paris, on voit que les éléments décoratifs ont complètement disparu de la structure, systématiquement remplacés par des croix servant de contreventement, mais l'acier est moins adapté que la fonte pour la réalisation de frises décoratives. On constate toutefois que les éléments principaux de la structure restent courbes, recréant ainsi des voûtes cylindriques de même forme que celles en maçonnerie de la salle d'attente de la même gare, bien que l'usage d'éléments systématiquement droits aurait été plus économique pour une ossature en acier. Encore une fois, donc, cela suit la configuration souvent utilisée pour les voûtes en pierre, mais cela ne la suit pas puisqu'il s'agit d'une construction en métal. La décomposition de l'ossature en multiples éléments assemblés bien distincts implique évidemment un effet d'un/multiple, lequel effet est produit, pour ce qui concerne cette fois la voûte en pierre de la salle d'attente, par une multitude de caissons creusés dans la maçonnerie uniforme de cette voûte, et par la répétition de plusieurs fois les mêmes colonnes pour ce qui concerne les murs latéraux de la salle.



Joseph Paxton : vue extérieure du Crystal Palace monté à Hyde Park à Londres, pour la première Exposition Universelle de 1851 (1850-1851)

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Crystal_Palace_\(palais_d%27exposition\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Crystal_Palace_(palais_d%27exposition))

Relevant aussi de l'option M analytique, l'immense construction provisoire métallique préfabriquée construite pour la première Exposition Universelle qui s'est tenue à Londres en 1851. Elle est connue sous le nom de Crystal Palace et elle est due à l'architecte Joseph Paxton (1803-1865). Fondamentalement autodidacte, celui-ci a commencé comme jardinier, et c'est dans le cadre de cette

activité qu'il a été amené à concevoir et à construire des serres horticoles en métal et verre de grande dimension. C'est grâce à cette expérience qu'il put proposer d'édifier le bâtiment de l'Exposition Universelle, à Hyde Park, dans les délais très courts qui étaient impératifs. Au milieu du XIX^e siècle, une charpente en fer était encore trop chère, raison pour laquelle il s'agit encore ici d'une ossature réalisée en fonte.

On reviendra sur ce bâtiment pour sa structure intérieure à l'occasion de la dernière option, mais, pour ce qui concerne son aspect extérieur, on retrouve la forme des voûtes arrondies de la maçonnerie en pierre, la forme usuelle en arc du dessus des ouvertures percées dans les maçonneries en pierre, et les festons décoratifs d'acrotère également usuels dans les bâtiments traditionnels. Comme pour les exemples précédents, cela suit donc sur bien des aspects l'allure d'une construction maçonnée, mais la très grande légèreté et transparence de la structure, ajoutée à l'emploi de la fonte pour la réaliser, ne suivent pas l'allure ni le matériau des bâtiments monumentaux habituels. Il va de soi que la répétition régulière de multiples modules identiques génère un effet d'un/multiple.



William Le Baron Jenney : à gauche, le Home Insurance Building à Chicago (1884-1885 puis 1891, démoli en 1931) ; à droite, le Ludington Building à Chicago, USA (1891-1892)

Sources des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Home_Insurance_Building et https://fr.wikipedia.org/wiki/Ludington_Building



Autre type de construction utilisant le métal de façon très innovante mais simultanément conservatrice pour ce qui concerne l'aspect, les premiers gratte-ciels américains dont l'architecte et ingénieur américain William Le Baron Jenney (1832-1907) a été l'un des pionniers, et aussi l'un des représentants essentiels de ladite « École de Chicago »⁽¹²⁾. Il est passé par Paris comme beaucoup des architectes américains que l'on a envisagés, toutefois pas par l'École des Beaux-Arts mais par l'École Centrale des Arts et Manufactures (aujourd'hui l'École Centrale), où il étudia les derniers développements de la construction en fer et devint un admirateur de Viollet-le-Duc.

12 [https://fr.wikipedia.org/wiki/École_de_Chicago_\(architecture\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/École_de_Chicago_(architecture))

Le Home Insurance Building, qu'il construisit à Chicago de 1884 à 1885, est considéré comme le premier gratte-ciel moderne en ce qu'il fut le premier bâtiment à utiliser une construction à ossature en acier pour le soutenir, supprimant presque complètement la fonction porteuse de son revêtement en maçonnerie. En réalité, sa base est en granit avec poutres de fonte et éléments en fer forgé, c'est seulement à partir du septième étage que les poutres sont en acier. Au départ il faisait dix étages, deux étages supplémentaires furent ajoutés en 1890 et 1891, puis il fut démoli en 1931 pour laisser la place à un immeuble encore plus haut. Le caractère encore expérimental de cette technique de construction implique des particularités qui seront abandonnées dans les bâtiments suivants : même si la maçonnerie y a été considérablement réduite, ce qui permit un énorme gain de poids, celle qui restait reprenait toujours une partie des charges, tandis que les éléments métalliques utilisés étaient encore vissés entre eux et non pas rivetés. Si cet immeuble fut décisif pour la mise au point de la construction métallique destinée aux bâtiments de grande hauteur, il n'en reste pas moins que l'expression extérieure de son architecture reste très « Beaux-Arts de Paris » : au rez-de-chaussée, porches monumentaux en pierre et modénature très affirmée de l'ensemble de sa maçonnerie, chapiteaux à tous les angles du bâtiment et aux travées intermédiaires, arcades au 10^e niveau qui couronnait initialement le bâtiment, corniche très imposante avec de multiples décrochements et frise décorative terminale, bandeaux horizontaux très saillants entre certains étages. Un aspect du bâtiment dérogeait toutefois à l'allure qu'il aurait eu s'il avait été complètement construit en maçonnerie : sa surface vitrée très importante qui était précisément permise par l'utilisation d'une ossature métallique, même si elle n'était pas encore complète ici.

Autre bâtiment significatif de William Le Baron Jenney, toujours à Chicago, le Ludington Building construit de 1891 à 1892. Il devait comporter une deuxième tranche de huit étages supplémentaires et la charpente construite en tenait compte, mais cette extension ne fut pas réalisée. À la différence du Home Insurance Building, il a été construit entièrement à l'aide d'une ossature en acier, toutefois, extérieurement cette ossature n'a pas été laissée apparente mais entièrement recouverte d'éléments en terre cuite, et cette fois encore sa modénature extérieure rappelle celle des bâtiments anciens construits en pierre : faux joints, chapiteaux, faux pilastres, faux entablements, corniche énorme décorée de multiples frises. Par différence aux bâtiments de grande taille en pierre, ici aussi la surface vitrée est importante, et même si elle n'en a pas encore l'aspect, on peut dire que la façade de ce bâtiment relève d'un principe de mur rideau et non plus de la technologie du mur porteur.

En résumé, le détail de l'esthétique de ce bâtiment suit encore l'esthétique des bâtiments en pierre, mais elle ne la suit pas dans la mesure où les surfaces vitrées y sont importantes, et cela ne suit pas non plus la technique usuelle de la pierre puisqu'il s'agit d'un bâtiment utilisant celle de l'ossature en acier. Il faut bien comprendre que l'on n'a pas affaire ici à un architecte féru d'innovation concernant la structure et spécialement traditionaliste pour ce qui concerne l'aspect architectural, mais à une démarche qui implique inséparablement d'aller de l'avant pour l'un des aspects et de regarder vers l'arrière pour l'autre.

Cela se suit donc/sans se suivre, mais la régularité et la répétition des divisions par bandeaux, comme celle des poteaux verticaux et des ouvertures apparentes, font que l'effet d'un/multiple est également omniprésent.

Christian RICORDEAU

Dernier état de ce texte : 6 janvier 2026

suite en 2e partie de ce texte