

4 – Option M, son expression synthétique :

Principe : la matière produit des effets par le moyen d'expressions qui lui sont propres, c'est-à-dire des effets de masse, de surface, de volume, de support d'une charge, ou encore de paroi.

Comme pour l'option précédente, l'architecte valorise ici le matériau utilisé pour la construction, mais cette fois il n'est pas possible de séparer la présence d'un matériau particulier et l'utilisation qui en est faite. Le matériau réellement utilisé est assez indifférent, ce qui compte sont les effets produits, et si l'on peut dire que c'est la matière qui est mise en avant c'est qu'il ne s'agit pas d'effets propres à l'esprit, par exemple ceux qui mettent en jeu la mémoire historique, mais d'effets propres à la lecture d'une matière, tels que les effets de masse, de surface, de volume, de support d'une charge ou de paroi, des effets que nous allons examiner l'un après l'autre.



Sir Charles Barry : l'Athenaeum de Manchester, Angleterre (1837)

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

On ne sera pas débarrassé complètement de l'imitation des périodes anciennes tellement cela fait partie de l'esprit de l'époque, et l'on commence donc par une architecture néorenaissance, le bâtiment construit en 1837 pour le club dit de l'Athenaeum à Manchester. L'architecte en est Charles Barry dont on a déjà vu l'usage du néogothique perpendiculaire au palais de Westminster à Londres, mais ici ce sont plutôt les palais italiens de la Renaissance qui sont évoqués, quoique ces palais utilisaient davantage les bossages en pierre qui ne sont utilisés ici que pour les chaînages d'angle. La forme d'ensemble, simple et compacte, est toutefois cohérente avec cette référence, tout comme la présence de l'imposante corniche qui couronne le bâtiment.

Cette forte corniche intervient dans un effet de ça se suit/sans se suivre, car il se trouve qu'en fait elle ne couronne pas le bâtiment, c'est-à-dire qu'elle ne le termine pas réellement comme il en allait dans les palais italiens : la façade se poursuit au-dessus par une espèce de haut garde-corps à balustres, lui-même nous décevant dans notre attente d'y voir le véritable couronnement du bâtiment puisque, encore au-dessus de lui, démarre une étrange toiture, presque verticale mais très normalement recouverte d'ardoises et terminée par un faitage à épis en zinc comme il en va pour une toiture. Bref, le haut garde-corps à balustres suit le haut de la façade puisqu'il est au-dessus,

mais il ne le suit pas puisqu'on ne peut s'empêcher de considérer que la corniche termine le bâtiment, et de la même façon la toiture suit le haut du garde-corps puisqu'elle est au-dessus, mais elle ne le suit pas puisqu'on ne peut s'empêcher de penser que c'est normalement du vide qu'il y a de l'autre côté de ses balustres et que la toiture n'est donc pas là pour couvrir le garde-corps mais pour couvrir le comble du bâtiment.

L'effet d'un/multiple maintenant : de multiples façades semblables pour générer un même bâtiment, chacune de ces façades découpée en de multiples tronçons horizontaux par la présence de multiples bandeaux saillants, de multiples fenêtres du même type, de multiples frontons du même type, de multiples balustres dans un même élément de balustrade et de multiples balustrades divisant le couronnement maçonné du bâtiment, de multiples cheminées du même type divisant la surface de toiture, et de multiples épis décoratifs divisant chacune des bandes de faîtage.



Hermann Wentzel et Maximilian Franz Strasser : le Château de Muskau à Bad Muskau, Allemagne (1863-1866)

Source de l'image : <https://pixabay.com/fr/photos/Allemagne-bad-muskau-parc-3423771/>

L'exemple précédent utilisait la masse du bâtiment, celui-ci utilise sa surface et correspond au Château de Muskau, à Bad Muskau en Allemagne, son parc étant traversé par la frontière séparant de la Pologne. Il a été construit de 1863 à 1866, mais fortement endommagé et incendié lors de la Deuxième Guerre mondiale avant d'être complètement restauré. La partie disposant de deux tours d'extrémité, dénommée « le Nouveau Château », a eu comme architectes les Allemands Hermann Wentzel (1820 -1889) et Maximilian Franz Strasser (1819-1893).

Pour l'essentiel, sa façade forme un rectangle à la surface plate terminé à chaque extrémité par une tour saillante à surface cylindrique. L'effet provient ici de notre incapacité à lire en continu ces trois surfaces du fait de leurs modes de génération complètement autonomes : la façade plate principale se lit comme un plan qui se déploie devant nous ; ses frontons se lisent comme des éléments qui se lisent verticalement et qui complètent la partie haute de ce plan, mais s'ils suivent la façade puisqu'ils la bordent, ils ne la suivent pas puisque celle-ci se lit horizontalement du fait de sa proportion et de la très visible présence des lignes horizontales blanches qui la divisent en étroites bandes horizontales ; ces lignes horizontales blanches se poursuivent sur les surfaces des tours, lesquelles suivent donc la surface de la façade principale dont elles prolongent l'aspect, mais la surface de chaque tour se lit comme un cylindre vertical qui se dresse verticalement à côté de la façade principale, un sens vertical de lecture qui est d'autant plus affirmé que le haut de chaque tour se termine par une toiture globuleuse se prolongeant en clocheton puis en épi ou en flèche. Et puisque les cylindres des tours se lisent verticalement, leur lecture ne suit pas celle de la façade qui se lit horizontalement.

Le découpage d'une même forme globale en un plan vertical se déroulant horizontalement auquel s'ajoutent des frontons verticaux et deux tours se dressant verticalement, implique également un effet d'un/multiple. Cet effet est complété par le découpage de la surface rouge en bandes horizontales séparées par des lignes blanches, et par la multiplication de fenêtres du même type.



Norman Shaw et John Dixon Butler : les Norman Shaw Buildings (anciennement New Scotland Yard) à Londres, Angleterre (1887-1906)

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

Tout ce qui a été dit concernant le Château de Muskau vaut pour les deux bâtiments construits entre 1887 et 1906 à Londres, au bord de la Tamise, pour abriter les services de Scotland Yard. Maintenant utilisés comme annexes du palais de Westminster, ils ont été renommés les Norman Shaw Buildings, du nom de l'un des deux architectes qui en sont à l'origine. Avec Norman Shaw (1831-1912), c'est John Dixon Butler (1860-1920) qui a concouru à leur conception du fait qu'il était spécialiste des programmes destinés à la police londonienne. On peut juste noter que l'une des tours cylindriques a été remplacée par un massif à base carrée, mais cela ne change fondamentalement rien à la lecture que nous pouvons faire de ces deux bâtiments dont les autres tours forment des cylindres verticaux qui suivent sans les suivre les façades principales des bâtiments. Ces cylindres sont en encorbellement, à l'imitation de ce qui se faisait parfois dans l'architecture Renaissance, et sous cet aspect on peut dire qu'ils suivent la partie basse des bâtiments puisqu'ils sont au-dessus, mais sans la suivre puisqu'ils démarrent à côté.



W.H. Crossland : l'une des façades du Founder's Building (Bâtiment du Fondateur) de la Royal Holloway University de Londres à Egham, Angleterre (1874-1881)

Source de l'image : <https://stock.adobe.com/fr/images/victorian-grandeur-of-the-royal-holloway-building-part-of-the-university-of-london-campus-in-egham-near-london-uk-february-14-2009/302459942>

Autre exemple utilisant le même type d'effets : le Founder's Building de la Royal Holloway University de Londres à Egham, construit entre 1874 et 1881 par l'architecte anglais William Henry Crossland (1835-1908). Avec ses tourelles, et surtout ses cheminées, c'est le château de Chambord qui est cette fois évoqué, les parties en excroissance sur le plan de la façade ayant alternativement des formes cylindriques et des formes à pans coupés. À la différence des exemples précédents, ces excroissances ne forment pas des volumes franchement en saillie, sauf certaines au niveau de la toiture, mais cela n'empêche pas que l'on ne peut pas lire la longue continuité de la bande que forme la façade sans être constamment happé par ces reliefs en arrondi ou à pans coupés qui nous suggèrent alors, par contraste, une lecture plutôt verticale de leur forme. Devant une telle façade notre perception est comme en situation instable, incapable de se décider entre lire horizontalement et lire verticalement.

La teinte à dominante rouge des trois derniers exemples n'est probablement qu'un hasard, mais l'utilisation de bandes blanches courant sur toute la façade n'en est pas un, car elle aide à lire en continu la surface de la façade et permet donc d'affirmer avec le maximum de force qu'elle se suit sans interruption, et donc de souligner combien le sens vertical de lecture des parties en saillie ne suit pas le sens de la bande horizontale suggérée par sa partie plate.



*Agence McKim, Mead & White :
l'ancienne bibliothèque Low Memorial de
l'université Columbia à New-York, USA
(1895-1897)*

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

Aux États-Unis, nous retrouvons le cabinet d'architectes McKim, Mead & White pour l'ancienne bibliothèque Low Memorial de l'université Columbia à New-York, un bâtiment construit de 1895 à 1897 et qui est maintenant utilisé pour l'administration de cet établissement.

C'est de plans matériels dont il va encore être question, mais cette fois ils ne se croisent pas mais s'étagent les uns au-dessus des autres, alignés, ou en giration autour d'un même axe. Cela commence par le plan oblique des escaliers, que l'on hésite à lire comme une montée vers le sol du bâtiment ou comme une succession de lignes horizontales. Vient ensuite le plan vertical des colonnes, que l'on hésite aussi à lire comme une suite de tiges dirigées vers le haut ou comme un rideau formant une bande horizontale dressée devant nous. Dans les deux cas, si cette bande de colonnes suit bien l'escalier puisqu'elle est immédiatement à sa suite, elle ne suit pas sa pente puisque son plan est vertical quand celui de l'escalier est oblique. Un entablement suit les colonnes, mais il ne les suit pas puisqu'il forme une bande horizontale quand les colonnes forment des traits verticaux. Au-delà de cet entablement, un panneau horizontal de même longueur rempli d'écritures. Ce panneau vient à la suite de l'entablement puisqu'il est au-dessus, mais il ne le suit pas puisque ces deux bandes horizontales sont séparées par une corniche très prononcée, et ces deux bandes se suivent d'autant moins qu'elles forment deux horizontales parallèles. Au-dessus, le polygone de la grande salle éclairée par des fenêtres en arc dont l'une apparaît au-dessus de la terrasse. Les murs

formant ce polygone sont évidemment à la suite du bandeau surmontant l'entablement de la façade, mais ils ne le suivent pas puisqu'ils sont en retrait derrière lui. Ils ne le suivent pas non plus du fait qu'ils sont organisés pour former un polygone convexe dont la plupart des façades ne suivent pas le plan qui nous est parallèle au-dessus de la colonnade, et qui ne suivent pas plus les façades latérales puisqu'elles en sont en retrait, étant précisé que ces façades forment des creux concaves de chaque côté de la colonnade et que l'ensemble du bâtiment a la forme d'une croix grecque. À la suite de ce volume polygonal convexe, on trouve finalement une calotte sphérique, mais là encore cette calotte ne suit pas ce volume puisqu'elle en est en retrait et que sa surface ne suit pas celle de ses façades. Cela se suit/sans se suivre donc de bien des façons, ces effets étant produits par des plans, des volumes ou des masses, c'est-à-dire par des aspects qui permettent à la matière du bâtiment d'affirmer sa présence sans mettre spécialement en jeu la mémoire ou l'examen attentif de l'esprit qui l'examine.



Charles Garnier : la façade de l'Opéra de Monte-Carlo et, ci-dessous, son pignon gauche, Monaco (1878)

Source des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Opéra_de_Monte-Carlo



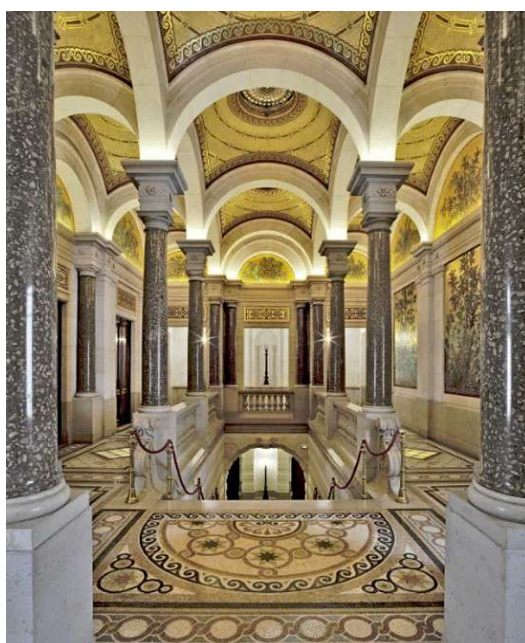
Beaucoup plus modeste que l'opéra de Paris, celui de Monte-Carlo, à Monaco, fut construit par Charles Garnier en seulement huit mois, en 1878. Horizontalement, il se divise en cinq tronçons sans réaction plastique les uns vis-à-vis des autres : à l'extrémité gauche, une tranche assez verticale à la toiture en arrondi démarrant après un large recul, la véritable façade de cette tranche de bâtiments se trouvant en pignon et ne regardant donc pas du même côté que la façade principale ; ensuite, une tranche très verticale à l'allure de tour dont la partie haute reçoit une loggia similaire sur chacune de ses faces, ne se tournant donc pas spécialement non plus du côté de la façade principale ; ensuite, la large tranche correspondant à la façade principale avec son toit bombé sur chacune de ses faces de telle sorte que cette tranche du bâtiment forme un volume autonome qui ne cherche pas à se prolonger latéralement ; ensuite, une nouvelle tranche verticale encore, identique à la précédente ; et pour finir, une nouvelle tranche d'extrémité identique à celle de l'autre extrémité mais presque dépourvue de pignon du fait de son accollement à un bâtiment voisin.

Seule la présence de grandes arcades et de trois ouvertures circulaires au pourtour très décoré sur la partie centrale de la façade invite notre esprit à s'attarder sur la complexité de leurs formes. Les autres volumes restent assez schématiques, et bien que présentes, leurs sculptures décoratives n'arrêtent que peu le regard du fait de l'uniformité de la teinte globale de ces façades. Si l'on néglige la façade latérale aux forts reliefs sculptés, on peut dire que le bâtiment se présente globalement comme un simple assemblage de volumes dirigés tour à tour vers la gauche, vers le haut et les quatre directions, vers nous, à nouveau vers le haut et les quatre directions, puis vers la droite. En

tant qu'assemblage de volumes, ce bâtiment met donc principalement en valeur la matière qui forme ses parois et matérialise ses volumes. Certes, l'attention de notre esprit est quelque peu attirée par les arcades et les hublots de la partie centrale du bâtiment, tout comme par la présence des loggias en relief vers le haut de chacune des deux tours, et pour cette raison on peut aussi faire valoir que l'esthétique de ce bâtiment relève aussi de l'option analytique M/e que nous envisagerons plus loin, mais pour le moment on considère seulement cet assemblage de volumes accolés mais orientés différemment les uns des autres, indifférents les uns aux autres puisque, mis à part la balustrade partielle en partie basse et la corniche partielle en partie haute, les formes ne se prolongent pas, ou presque pas, d'une tranche de bâtiment à l'autre.

En résumé, ces cinq tranches de bâtiment se suivent puisqu'elles s'accolent étroitement l'une à l'autre et que l'on ressent bien, du fait de la symétrie de l'ensemble, qu'elles se suivent pour générer globalement un seul et même bâtiment, mais elles ne se suivent pas puisqu'elles ne se dirigent pas du même côté et puisque les détails de leurs formes ne se suivent pas en continu de l'une à l'autre.

À la fois un seul bâtiment et cinq tranches de bâtiment, c'est par ailleurs un effet d'un/multiple.



Édouard Corroyer : la galerie en haut du grand escalier de l'ancien Comptoir National d'Escompte de Paris, France (1878-1883)

Source de l'image : <https://paris-promeneurs.com/le-comptoir-national-d-escompte-de/>

Édouard Corroyer (1835-1904) fut l'architecte du bâtiment construit entre 1878 et 1883 pour le Comptoir National d'Escompte de Paris, aujourd'hui occupé par BNP Paribas. Nous allons nous intéresser au plafond de la galerie située en haut de son escalier d'honneur. Il est constitué de neuf coupoles adjacentes portées par des arcs très volumineux reposant par quatre sur des chapiteaux très hauts et à plusieurs étages, eux-mêmes portés par des colonnes en marbre. Évidemment, cette disposition rappelle celle de la salle Labrouste de la Bibliothèque Nationale de France, car ici aussi les coupoles génèrent une couverture continue, et se suivent donc sous cet aspect, tout en ne se suivant pas puisque chacune tourne autour de son propre centre. Elles se suivent d'ailleurs d'autant moins quelles sont franchement coupées l'une de l'autre par les arcs massifs qui les portent, et c'est l'allure de ces arcs qui fait que leur disposition correspond à une autre option que celle de la salle Labrouste : ces arcs affirment qu'ils sont solides et que c'est leur matière qui porte la couverture. L'effet d'un/multiple est évident puisqu'une même disposition d'ensemble regroupe de multiples types d'éléments bien distincts, et aussi du fait que chacun est répété de multiples fois : de multiples coupoles, chacune décorée de multiples graphismes circulaires, de multiples arcs assemblés sur de multiples points d'appui, de multiples chapiteaux, chacun fait de multiples éléments ajoutés les uns au-dessus des autres, et de multiples colonnes portées par de multiples soubassements.



George Frederick Bodley : vue intérieure de l'église de Tous-les-Saints à Cambridge, Angleterre (1863-1870)

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

Après des effets de masse, de surfaces, de volumes, puis des effets magnifiant le support des charges par la matière, pour finir un dernier effet spécifique à la matière, celui de paroi. Nous l'envisageons dans l'église de Tous-les-Saints, construite en style néogothique à Cambridge, entre 1863 et 1870 par l'architecte britannique George Frederick Bodley (1827-1907).

Comme souvent dans les églises de cette époque en Angleterre, le cœur avec son autel est séparé de la nef par un cloisonnement léger, ici terminé dans sa partie haute par un très large bandeau lancé en bas d'un arc maçonné et qui complète cet arc pour indiquer la frontière qui sépare le cœur de la nef. Comme ce cloisonnement est léger, fait seulement de barreaux verticaux, toutefois portés par une cloison basse pleine et accompagnés en partie haute par diverses formes en accolades horizontales, sa présence n'empêche pas que l'on perçoive bien que le volume du cœur suit celui de la nef, mais elle permet aussi que l'on perçoive qu'il ne le suit pas puisqu'une nette frontière est marquée entre ces deux espaces. Et comme la nef et le chœur forment ensemble un même volume scindé en deux parties, on a aussi à faire à un effet d'un/multiple.

5 – Option M/e, son expression analytique :

Principe : les effets qui réclament l'attention de l'esprit et les effets propres à la matière opèrent en des endroits séparés d'une même forme et en indépendance les uns par rapport aux autres.

Les précédentes options mettaient en valeur, soit les effets qui réclament l'attention de l'esprit, soit les effets propres à la matière. Cette nouvelle option, tout comme la suivante, met au contraire ces deux types d'effets en équilibre et en dialogue pour qu'ils se magnifient ou se complètent. Sachant que l'objet à long terme de cette période de l'architecture est d'aboutir à l'autonomie la plus complète possible de la notion de matière et de la notion d'esprit, c'est certainement l'évolution de ces deux options, puisqu'on les retrouvera aux étapes suivantes, qui permet le mieux de se rendre compte de l'avancement de cette autonomie. Dans deux étapes, lorsqu'elle aura atteint son maximum, ce qui se réfère à la matière et ce qui magnifie ou représente l'esprit seront en des endroits complètement séparés dans l'expression analytique de cette option. Nous n'en sommes pas encore là, et dire que les deux types d'effets opèrent en des endroits séparés ne veut pas encore dire qu'ils sont en des endroits différents, mais seulement en des endroits distincts de la même forme et qu'ils réclament des modes de lecture distincts. À l'étape précédente, c'est-à-dire dans la période entourant la Révolution française, les deux lectures étaient déjà distinctes l'une de l'autre, mais l'une était alors spécialisée dans l'effet d'ouvert/fermé tandis que l'autre rendait spécialement compte de l'effet de relié/détaché. Par différence, si maintenant les deux lectures sont toujours distinctes, elles s'épaulent pour désormais produire ensemble un même effet, celui de ça se suit/sans se suivre ou celui d'un/multiple. Comme pour les options précédentes nous allons privilégier le premier de ces effets, car c'est lui qui donne au bâtiment l'essentiel de son expression et de son originalité.



Henri Labrouste : façade et pignon de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, France (1843-1850)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Bibliothèque_Sainte-Geneviève

Nous avons déjà envisagé la structure et le plafond de l'intérieur de la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève, construite par Henri Labrouste à Paris. Cette fois il s'agit de son extérieur, complètement réalisé en maçonnerie de pierre de taille et sans aucune évocation de la technique de charpente en fonte utilisée pour l'intérieur.

Le contraste visuel principal est entre l'effet de masse opaque du bâtiment et la lecture des deux bandes horizontales que sont le bandeau intermédiaire et la corniche du toit, lesquelles bandes sont toutes les deux très saillantes, et donc très autonomes de la masse qui les porte. Autant une masse opaque est un effet de matière que l'on ressent en l'incorporant de façon imaginaire dans notre

corps, et donc avec la matière de notre propre corps, autant de telles bandes horizontales sont lues en suivant des yeux leur trajet, et donc avec l'attention de notre esprit. Ces trajets sont portés par la surface de la façade, ils la suivent donc, mais leur lecture linéaire 1 D est nécessairement indépendante de la lecture 2 D du plan de cette façade. Ces deux lectures ne se suivent donc pas, d'autant que les bandes qui matérialisent les trajets horizontaux sont en relief à quelque distance devant la surface qui les porte.

À la lecture de la masse matérielle du bâtiment s'oppose aussi la lecture des dessins plus multiples ou plus discrets de sa façade, chaque fois lus parce qu'ils attirent et requièrent l'attention de notre esprit : les arcs successifs des baies de l'étage, la suite des pilastres verticaux qui les portent, les bandes horizontales médianes et basses de l'étage qui sont sans cesse recoupées par ces pilastres, et enfin la répétition des suspensions décoratives qui ornent le haut du rez-de-chaussée. Ces registres de formes font contraste à l'effet de surface plate procuré par la masse matérielle du bâtiment, et chacun induit à sa manière un effet de ça se suit/sans se suivre : puisqu'ils les croisent, les trajets verticaux des pilastres de l'étage ne suivent pas les trajets horizontaux de l'étage bien qu'ils se suivent sur la même surface ; les suspensions décoratives en haut du rez-de-chaussée suivent sur toute sa longueur le dessous de la bande en relief qui sépare les deux niveaux, mais elles ne le suivent pas puisqu'elles ne cessent de s'en écarter.

L'effet d'un/multiple se lit clairement dans la division en deux par le bandeau médian de la masse compacte du bâtiment, de même que dans les bien plus multiples divisions que forment les arcades des baies de l'étage et leurs pilastres verticaux.



Agence McKim, Mead & White : bibliothèque publique de Boston (dit McKim Building), USA (ouverte en 1895)

Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Boston_Public_Library,_McKim_Building

Autre manifestation de l'engouement aux États-Unis pour le style dit « Beaux-Arts de Paris », la bibliothèque publique de Boston, inaugurée en 1895 et appelée le McKim Building, du nom de l'architecte du cabinet McKim, Mead & White à qui cette construction a été confiée. C'est de façon tout à fait explicite que ce cabinet s'est inspiré pour sa façade d'entrée de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Labrousse. Toutefois, le reste du bâtiment ne doit rien à l'organisation de Sainte-Geneviève puisque la salle de lecture s'organise ici autour d'un cloître carré entouré par des arcades rappelant celles de la Renaissance italienne.

Retour à Paris pour une autre construction d'ampleur significative, la Gare du Nord, dont on doit l'architecture à Jacques Ignace Hittorff (1792-1867), né en Allemagne mais naturalisé français. Ses quais sont couverts d'une charpente innovante faite de très longues fermes en fonte rigidifiées par des tirants d'acier et reposant sur d'immenses colonnes également en fonte moulée, une solution technique qui a permis d'importantes économies de matériau. Nous examinons sa façade d'entrée, construite entre 1861 et 1865, qui propose une autre solution que celle de la bibliothèque Sainte-Geneviève pour contraster sa matérialité massive à des trajets linéaires qui réclament, pour être lus, l'attention de notre esprit qui va les suivre des yeux.



Jacques Ignace Hittorff : façade d'entrée de la Gare du Nord à Paris, France (1861-1865)

Source de l'image : <http://www.parisdailyphoto.com/2012/08/gare-du-nord-north-station.html>

Certes, sa surface en maçonnerie pleine est assez réduite, mais elle n'en demeure pas moins essentielle dans notre perception puisque ce sont ses grandes arches qui donnent sa cohésion d'ensemble à la façade. Les quatre grandes paires de pilastres terminées par de hauts entablements horizontaux surmontés de statues donnent un surplus d'épaisseur à la matière de la façade, et donc de consistance, tout en proposant à la lecture de fermes trajets verticaux et horizontaux que notre esprit ne peut s'empêcher de suivre des yeux. Cette matière des pilastres et de leur couronnement suit nécessairement la matière de la façade proprement dite puisqu'ils lui sont accolés, mais ils ne la suivent pas puisqu'ils sont clairement devant elle et que leur lecture verticale par notre regard ne suit pas du tout la façon dont nous ressentons la continuité de la surface de la façade, celle-ci se développant principalement dans un plan qui s'étire horizontalement et qui s'étale en s'abaissant progressivement avec les rampants de la toiture. La saillante corniche en biais du haut de la façade forme, avec les corniches horizontales qui terminent les paires de pilastres, une continuité de corniche qui se poursuit parfaitement d'une extrémité à l'autre de la façade, mais ses différents tronçons ne se suivent pas puisqu'ils sont sur des plans décalés et qu'ils ne suivent pas la même direction, les uns filant en oblique quand les autres dessinent de petits trajets horizontaux, soit parallèles à la façade, soit perpendiculaires à elle pour ce qui concerne les retours.

En second plan, une maçonnerie plus fine subdivise horizontalement et verticalement les surfaces vitrées. Cette maçonnerie inclut les colonnes du niveau bas et leur entablement, les subdivisions des vitrages qui occupent leur moitié haute, et même les statues d'allure très verticale qui assurent la continuité visuelle entre les colonnes du rez-de-chaussée et les grandes verticales qui viennent buter sur les arcades des vitrages. Cette maçonnerie secondaire forme un réseau orthogonal dont on suit des yeux les trajets en y mettant l'attention de notre esprit. Elle suit la matière de la façade principale puisqu'elle est complètement insérée dans son plan, qu'elle bute systématiquement contre elle et vient donc la prolonger, mais cette fois encore elle ne suit pas visuellement sa surface puisque la lecture de ses trajets croisés que l'on suit des yeux ne peut d'aucune façon prolonger la lecture que nous faisons de la surface des grandes arches matérielles qui constituent la partie principale de cette façade.

Quant à l'effet d'un/multiple, il est fortement affirmé par le caractère très unitaire de cette façade qui se conjugue avec sa division, non moins forte, en éléments plastiques bien individualisés et bien séparés les uns des autres.

Nous avons déjà rencontré l'architecte anglais George Gilbert Scott à l'occasion de sa chapelle du St John's College à Cambridge et du Grand Hôtel de St. Pancras Station à Londres. Initialement, c'est en néogothique que Scott avait dessiné le projet de Foreign Office à Londres, mais, pour satisfaire le goût du Premier ministre d'alors, il dut revoir complètement son projet pour adopter à la place un

style néo Renaissance. Au passage, cela montre bien l'interchangeabilité des différents styles, ce qui importe étant seulement qu'ils soient « néo quelque chose », c'est-à-dire qu'ils suivent le style d'une époque passée mais sans le suivre, ici parce que ce bâtiment ne reprend exactement aucun bâtiment de l'époque Renaissance.



Sir George Gilbert Scott : le bureau des Affaires étrangères et du Commonwealth (Foreign Office) à Londres, Angleterre (1862-1875)

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

Ce qui nous intéressera plus spécialement est la façon dont une partie de la façade est réalisée au moyen de colonnes, d'entablements et de sculptures, autant d'éléments visiblement en applique par-dessus le nu de la façade, alors que par comparaison, dans son prolongement, le reste de cette façade est presque complètement plat, seulement marqué par des bandeaux horizontaux, des balcons et des frontons en maigre saillie sur le nu de la façade. C'est la matérialité de la surface qui est valorisée dans la partie assez nue de la façade, tandis que la partie de façade à la riche architecture en forte avancée sur le nu du mur offre à notre esprit davantage de trajets de colonnes et d'architraves à suivre des yeux. Par ailleurs, les deux parties de cette façade offrent à notre esprit des souvenirs d'architectures Renaissance à se remémorer. Une façade avec une partie qui est comme embrochée sur l'autre, ce sont aussi deux façades emboîtées, et donc un effet d'un/multiple.



Agence McKim, Mead & White : James A. Farley Post Office Building à New-York, USA (1911-1914)

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

Depuis la Renaissance, la partie centrale de la façade est souvent visuellement privilégiée, avec très fréquemment un axe central bien affirmé. À l'époque que nous envisageons de nombreux bâtiments abandonnent la présence d'une figure centrale accusée et, par différence, ils proposent des volumes latéraux valorisant leur masse matérielle écartés l'un de l'autre, et ils les relient par un dispositif

réclamant plutôt l'attention de notre esprit pour en lire la forme, notamment avec la présence d'une corniche horizontale bien marquée pour bien lier entre elles les trois parties de la façade.

Un exemple simple de cette disposition correspond au James A. Farley Post Office Building de New-York, construit entre 1911 et 1914 par le cabinet d'architectes McKim, Mead & White, tout à côté de la gare Pennsylvania Station qu'il a également réalisée et dont nous avons envisagé quelques aspects en 3^e partie : la présence matérielle massive de chaque angle du bâtiment est clairement visible, et la longue architrave couronnée d'une corniche saillante réclame l'attention de notre esprit pour la suivre des yeux sur tout son trajet, tandis que la colonnade qui porte cette architrave se fait rideau transparent, et donc matière absente mais lignes verticales à suivre également des yeux grâce à l'attention de notre esprit. Ces lourds massifs latéraux et ce long corps central se suivent en continu, d'autant que l'architrave et sa corniche se poursuivent sur toute la longueur de leurs façades, et d'autant que la matière de la bande centrale ne disparaît pas complètement puisqu'on la voit se continuer au-dessus de l'entablement. De même que l'effet de masse matérielle n'est pas complètement absent de la partie centrale, la lecture de pilastres, de niches verticales et de fenêtres découpées très verticalement n'est pas complètement absente des blocs latéraux, ce qui révèle que l'on est ici dans une situation où les effets des masses matérielles et les effets destinés à notre esprit et à sa mémoire historique sont en situations complémentaires. Pour se mettre en valeur réciproquement, il importe en effet qu'ils se répondent visuellement, ce que permet la présence, en situation très minorée, de chacun des deux effets à l'intérieur de l'autre.

Si chaque façade constitue certainement une continuité matérielle qui se poursuit, toutefois leurs lectures ne peuvent pas s'enchaîner en continuité, ce qui implique qu'il s'agit pour nous de formes qui ne se suivent pas : chaque coin massif forme un bloc matériel d'allure verticale dont nous ressentons essentiellement la masse, tandis que la galerie centrale n'est pas lue comme un prolongement de ces blocs verticaux massifs puisqu'elle forme, par différence, une très longue bande horizontale que l'on doit suivre des yeux.

L'effet d'un/multiple va de soi : la façade se décompose en trois tronçons bien distincts, et le tronçon central affirme une longue et unique horizontale portée par de multiples colonnes.



Gabriel Davioud : le théâtre du Châtelet à Paris, France (1856-1862)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%AAtre_du_Ch%C3%A2telet

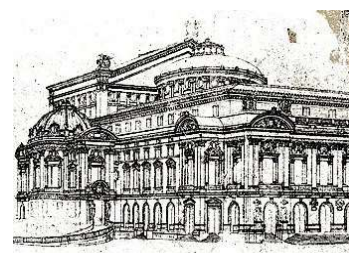
C'est de façon assez similaire que fonctionne la façade extérieure du théâtre du Châtelet, construit à Paris de 1856 à 1862 par l'architecte Gabriel Davioud (1824-1881), lequel a également construit en symétrique un théâtre de même aspect. Ici aussi, des blocs latéraux très verticaux s'affirment essentiellement par leur masse matérielle, une partie centrale réclame une lecture par notre esprit, cette fois pour suivre la répétition des arches réparties sur deux niveaux, une longue corniche horizontale relie l'ensemble de la façade, et l'on retrouve même une continuité de paroi matérielle

au-dessus de la travée centrale, cette fois minorée par un fort recul dans la profondeur. Tous les tronçons de la façade se suivent puisqu'ils se touchent et que trois lignes horizontales les relient en continu, mais notre lecture la découpe en parties distinctes qui ne se suivent pas : à gauche, un bloc de matière vertical et continu, au centre, une suite horizontale d'arcades réparties sur deux rangées, à droite, un nouveau bloc de matière vertical et continu.



Charles Garnier : à gauche, la façade de l'Opéra Garnier à Paris, France (1861-1875) ; ci-dessous, croquis initial de Garnier sur lequel l'attique est en retrait de la façade

Source des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Op%C3%A9ra_Garnier



La façade de l'opéra Garnier à Paris combine plusieurs effets, notamment celui présenté en début de la 4^e partie concernant la présence d'un attique au-dessus de ce qui nous semble la partie principale de la façade. Comme donc à l'Athenaeum de Manchester, cet attique suit l'étage principal dont la fin est pourtant accusée par un entablement très prononcé couronné d'une corniche bien présente, elle-même surmontée à ses deux extrémités d'un fronton qui sert habituellement à terminer un corps de façade, et surmontée dans toute sa partie centrale de sculptures telles qu'on en voit souvent pour couronner un bâtiment. Cet attique qui accuse la matérialité de sa surface suit donc l'étage principal, mais il ne le suit pas puisque le bâtiment semble se terminer avec cet étage principal. Comme le montre une esquisse de Garnier, l'attique était initialement en retrait, signe que la façade pouvait très bien s'en passer, mais l'architecte l'a modifiée pour lui donner une plus grande hauteur afin que le bâtiment soit plus imposant par rapport à son voisinage. L'esquisse de Garnier montre que cette avancée de l'attique a escamoté un autre effet, celui par lequel les deux frontons situés à l'angle de la façade, tous deux recouverts d'une toiture arrondie, s'orientaient de façon très affirmée vers deux directions croisées : ils se suivaient donc en tant que continuité bâtie, mais ils ne se suivaient pas puisqu'ils allaient vers des directions indépendantes l'une de l'autre. Sur ce point, l'esquisse rappelle la disposition de l'opéra de Monte-Carlo analysé en partie précédente.

L'attique suit d'autant moins l'étage principal de la façade que, hormis la présence des sculptures placées devant lui et des décorations qui lui sont accrochées, il se manifeste surtout par sa surface matérielle plate tandis que l'étage principal exhibe des colonnes de différentes tailles et des oculi qui nécessitent toute la patiente attention de notre esprit pour lire leurs formes et apprécier toutes les relations qu'elles entretiennent entre elles, notamment la relation visuelle qui met en jeu les petites colonnes écartées au maximum l'une de l'autre et les grandes colonnes accouplées par paires, lesquelles forment simultanément des sortes de paquets avec les petites colonnes voisines. Si l'attique et la colonnade de l'étage principal ne se lisent donc pas de la même façon, et donc en continuité bien que ces deux étages se suivent matériellement, un effet de ça se suit/sans se suivre vaut aussi entre l'étage principal et l'étage de soubassement qui s'affirme principalement par sa présence matérielle massive, percée par des baies arrondies dont l'arc figure bien le transport des forces vers les piliers qui les encadrent. Du soubassement à l'étage principal on a donc affaire à une

succession d'étages qui affirment, l'un, la présence matérielle de leur paroi, l'autre, un jeu de correspondances captivant notre esprit entre des formes semblables mais de différentes échelles, et cette alternance des lectures implique que ces étages se suivent/sans se suivre.

Horizontalement, comme dans la façade du Post Office Building de New-York, deux rectangles verticaux d'extrémité sont reliés par une frise de colonnes d'allure horizontale, mais l'affirmation purement matérielle des deux massifs d'extrémité est annulée ici par la présence de colonnes semblables à celles de la partie centrale du bâtiment et par leurs frontons arrondis. À la place de la différence entre effet de matière et formes lues par l'esprit, ce qui compte ici est l'affirmation de la verticalité propre à chacun des massifs d'extrémité, une affirmation dans laquelle se combinent l'avancée en façade de ces massifs, la symétrie globale de chacun, la présence d'un fronton arrondi qui n'a pas d'équivalent sur la partie centrale de la façade, et pour finir la présence des grandes sculptures dorées qui les prolongent vers le ciel. Du fait de cette affirmation de leur axe vertical, on peut dire que les deux massifs d'extrémité suivent la partie centrale de la façade, au sens où ils lui sont contigus et en poursuivent les motifs, mais qu'ils ne la suivent pas puisqu'ils se lisent verticalement quand la partie centrale se lit horizontalement.

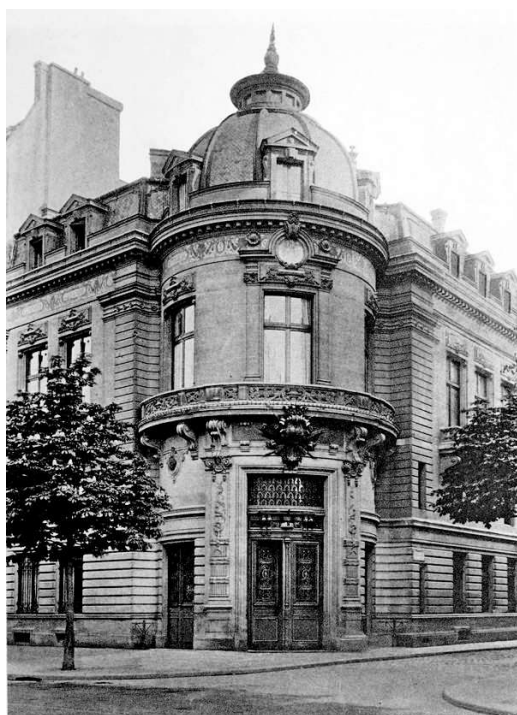


Henri Labrouste : la rotonde d'angle du site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France à Paris, France (1859-1860)

Source de l'image : <https://www.chartes.psl.eu/vie-de-campus/un-campus-au-coeur-de-paris/visite-guidee-de-la-bibliotheque>

La construction du corps de bâtiment dit « la rotonde », en 1859 et 1860, fait partie des premiers travaux engagés par Henri Labrouste sur le site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France. Une surface cylindrique verticale prolongeant, sans les prolonger, deux surfaces murales planes, cela rappelle quelques exemples envisagés en partie précédente, tel le Château de Muskau qui comportait deux situations de ce type. Toutefois, ici on n'a pas affaire à de purs jeux de plans matériels, mais à leur combinaison avec des effets qui attirent spécialement l'attention de notre esprit. La surface cylindrique de la rotonde suit les deux façades planes donnant sur chacune des rues qui se croisent et matérialise le pli que font entre elles ces surfaces planes, mais, en même temps, ces trois surfaces ne se suivent pas du fait de la nette brèche qui les sépare et qui les isole les unes des autres. Outre leur effet de brèche, ces coupures entre les trois surfaces permettent une lecture autonome du massif de la rotonde et de sa configuration : un socle presque aveugle dont la surface n'affirme que sa matérialité uniforme, un premier étage en pierres de taille dont la régularité géométrique des joints horizontaux très marqués signale l'intention de l'esprit de l'architecte d'évoquer les bâtiments prestigieux des siècles passés, et un second étage évoquant complètement l'architecture Renaissance avec ses colonnes nettement saillantes, les frontons de ses ouvertures, et enfin son entablement en bandes à l'ionique surmonté d'une balustrade sur corniche et terminé par une coupole. Bien qu'elle suive les façades latérales du bâtiment, la façade de la rotonde ne les suit

pas puisqu'elle ne se lit pas de la même façon, et donc à leur suite : les façades latérales se lisent comme des bandes horizontales à la surface assez plate marquée par trois bandeaux ou corniches qui s'étirent sur toute leur longueur et que l'on suit des yeux, tandis que la rotonde se lit verticalement, comme un étage de plus en plus complexe de textures et de formes qui réclament toute l'attention de notre esprit et sa mémoire historique pour être lues. Comme on l'avait vu dans le cas du Post Office Building de New-York, ce dialogue entre surface matérielle et organisation de formes captivant notre esprit est stimulé, ici aussi, par l'enrichissement des surfaces fondamentalement planes des deux ailes de la façade : les clés en relief sur les linteaux ont disparues du premier étage, mais au second les colonnes très saillantes sont remplacées par de discrets pilastres, tandis que réapparaissent, une fenêtre sur deux, des frontons similaires à ceux de la rotonde.



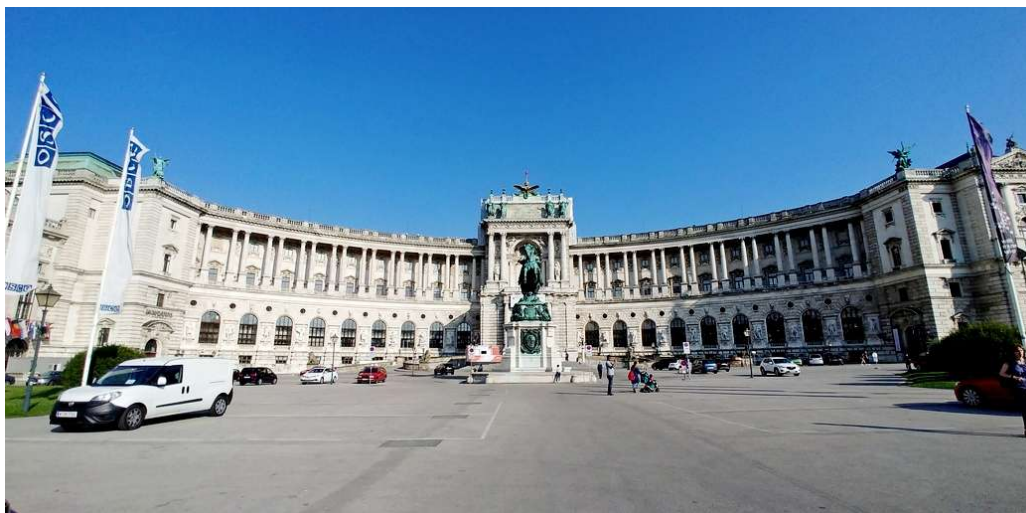
Charles Garnier : l'hôtel du Cercle de la Librairie à Paris, France (1878-1879)

Source de l'image : <https://cercledelelibrairie.org/presentation/>

Même disposition en rotonde et même analyse pour l'hôtel du Cercle de la Librairie à Paris, construit par Charles Garnier en 1878 et 1879. Toutefois, par rapport à la rotonde de Labrouste, la coupure de lecture entre l'arrondi de la rotonde et les façades plates voisines est amplifiée par la présence de l'anneau rond très saillant du garde-corps du premier étage.

Avec le Neue Burg de Vienne (en français, le Nouveau Château), retour à des contrastes simples et limpides entre des surfaces qui valent essentiellement pour leur qualité de peau matérielle et des bandes de colonnes que déchiffre notre esprit et dont il suit des yeux le long entablement horizontal. À nouveau à la façon du Post Office Building de New-York, mais cette fois courbe et coupé en son milieu par une avancée à la fois massive et garnie de colonnes et de sculptures. Sa construction commença en 1881 sous la direction des architectes Gottfried Semper et Karl von Hasenauer que nous avons déjà rencontrés en 2^e partie. De bas en haut cela se suit/sans se suivre puisque le soubassement se lit comme une longue surface matérielle alors que l'étage principal se lit comme une brusque interruption de cette surface alors remplacée par une suite de colonnades. Cela se suit en continu de gauche à droite, mais là aussi sans se suivre, car à gauche le bloc d'extrémité massif à redents est remplacé par une longue galerie à colonnes qui correspond à la partie la plus voyante de

la courbe que forme le bâtiment, puis cette galerie est complètement interrompue par le massif compact qui occupe le centre du bâtiment, puis la galerie horizontale dont la lecture captive notre esprit reprend avant d'être interrompue à son tour, à droite, par un bloc d'extrémité qui s'affirme principalement par la matérialité massive de ses plis verticaux. Tellement il va de soi, l'effet d'un/multiple n'a pas besoin d'être détaillé.



Gottfried Semper et Karl von Hasenauer : le Neue Burg (Nouveau Château) à Vienne, Autriche (1881-1923)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hofburg_Weitwinkel_Wide-Angle.jpg



William Butterfield : la chapelle du Keble College de l'Université d'Oxford, Angleterre (1876)

Source de l'image : <https://theoxfordmagazine.com/venue/keble-college-chapel-oxford/>

La chapelle du Keble College de l'Université d'Oxford a été conçue en 1876 par l'architecte anglais William Butterfield (1814-1900). Elle est construite en briques de diverses teintes, tout comme les bâtiments voisins du même architecte. Elle propose principalement un contraste entre, d'une part la muralité de sa façade parcourue de dessins horizontaux, d'autre part ses incessantes interruptions par des trajets verticaux que l'on suit des yeux grâce à l'attention de notre esprit, une attention qui doit être d'autant plus forte que ces trajets verticaux sont sans cesse brouillés par les bandes horizontales qui parcourent la surface matérielle de l'édifice. Des trajets verticaux qui, par ailleurs, sont enrichis de gables, de niches occupées par des statues et de pinacles dont les détails accrochent également l'intérêt de notre esprit.

Par différence avec les architectures néogothiques traitées en 2^e partie, telles que le palais de Westminster ou la chapelle du St John's College à Cambridge, ici la surface matérielle de la paroi dispose d'une présence et d'une ampleur suffisantes pour être lue de façon indépendante.



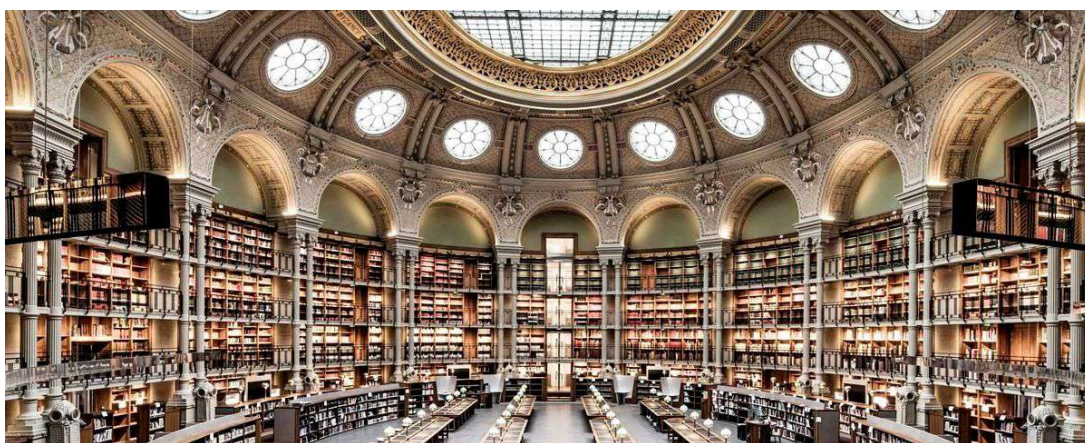
Charles Garnier : la grande salle de l'Opéra Garnier à Paris, France (1861-1875)

Source de l'image : <https://www.theatreinparis.com/fr/show/a-quiet-place>

Une tout autre disposition maintenant pour articuler des effets de matière et des lignes que notre esprit parcourt des yeux : la façon dont les colonnes qui soutiennent la coupole de la grande salle de l'Opéra Garnier croisent et coupent les alignements de balcons qui font le tour de cette salle. Ce n'est pas en tant qu'imitations de colonnes antiques qu'elles nous intéressent ici, mais en tant que points porteurs qui reçoivent réellement le poids de la couverture de la salle pour la conduire jusqu'au sol, alors que, par contraste, les façades des balcons semblent flotter en l'air.

Puisqu'elles se touchent, les colonnes et les façades des balcons se suivent, mais elles ne se suivent pas puisque, au contraire, elles se croisent, tandis que si chaque ligne de balcon se suit en continu sur le pourtour de la salle, chacun de ses tronçons ne suit pas ses voisins puisque sa continuité est interrompue par les piliers qui soutiennent le plafond.

Même principe pour la Salle Ovale du site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Sa construction a été entreprise en 1897 par l'architecte Jean-Louis Pascal (1837-1920) qui a succédé à Labrousse comme architecte de cette bibliothèque, et seulement achevée en 1932 par l'architecte Alfred Recoura (1864-1940) qui prit la suite de Pascal.



Jean-Louis Pascal : la Salle Ovale du site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France à Paris (1897-1932)

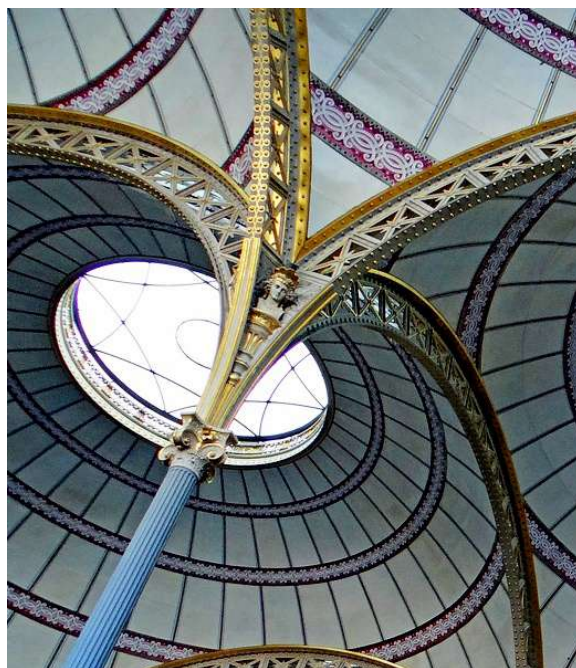
Source de l'image : <https://www.bnf.fr/fr/richelieu>

Les lignes horizontales courbes qui correspondent aux tranches des coursives d'accès aux livres sont lues du bout des yeux grâce à l'attention de notre esprit, tandis que, les traversant, les colonnes verticales sont à la fois des trajets que l'on suit des yeux et des canaux transportant visuellement jusqu'au sol le poids matériel de la coupole de la pièce. Nécessairement, les lignes de coursives

horizontales suivent les colonnes verticales qui les portent et, par l'intermédiaire de ces colonnes, elles suivent toute la surface de la coupole qui partage la même forme ovoïde, mais des lignes horizontales et des lignes verticales ne peuvent pas se suivre puisqu'elles se croisent, et la lecture des fines lignes des coursives ne peut pas suivre non plus celle des surfaces de la coupole tellement notre perception corporelle de l'enveloppement produit par cette coupole est étrangère à notre lecture de ces lignes.

Pour finir cette partie, deux exemples qui reviennent sur des constructions métalliques de Labrouste déjà envisagées en 1^e et en 3^e partie, mais en examinant plus en détail leurs décorations.

On reste d'abord sur le site Richelieu avec la couverture de sa salle Labrouste. En 1^e partie, nous avons considéré la façon dont les coupoles en faïence se suivent par contiguïté mais ne se suivent pas dans notre lecture de leurs formes puisque chacune s'enveloppe autour d'un axe qui lui est propre. Elles ne suivent pas non plus la lecture des colonnes en fonte qui les portent, puisque ces colonnes sont systématiquement placées à côté des coupoles, entre elles, et elles ne suivent pas non plus la lecture des arcs en fer renforcés par des croisillons puisque ceux-ci suivent des courbes qui ne prolongent d'aucune façon celle des coupoles.



Henri Labrouste : détail des supports métalliques des coupoles de la salle Labrouste du site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France à Paris, France (1861-1868)

Source de l'image :
[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Bibliothèque_nationale_de_France_-_Site_Richelieu-Louvois_-_Salle_Labrouste_-_Voûte_-_1.JPG](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Biblioth%C3%A9que_nationale_de_France_-_Site_Richelieu-Louvois_-_Salle_Labrouste_-_Vo%C3%BBte_-_1.JPG)

Comme on l'a vu, l'utilisation d'une charpente métallique était assez nouvelle à cette époque, spécialement à l'intérieur des bâtiments à finalité culturelle qui se voulaient plutôt prestigieux. Ici, la volonté d'ajouter à la structure porteuse matérielle une évocation de l'histoire culturelle s'obtient en y incorporant des éléments qui n'ajoutent absolument rien à la fonction portante de la structure. Ainsi, en tête des colonnes en fonte on trouve un chapiteau à l'antique en fonte dorée, dans chaque coin laissé entre deux arcs en fer on trouve une statue représentant une tête couronnée largement dorée dans sa base et sur sa couronne, et toutes les têtes des rivets des arcs métalliques sont rehaussées d'or et reliées les unes aux autres par des bandes dorées entrecroisées ou par des surfaces entièrement dorées.

Structure métallique et décorations rapportées se suivent nécessairement puisque les premières portent les secondes, mais elles ne se suivent pas puisque la structure métallique apparaît pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un organe portant la couverture en coupoles, tandis que, de leur côté, les

décorations apparaissent comme de simples décorations complètement indépendantes de cette structure et seulement destinées à lui donner un caractère plus fastueux.



Henri Labrouste : détail des arcs en fonte supportant les voûtes de la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, France (1838-1850)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salle_de_lecture_Bibliotheque_Sainte-Genevieve_n07.jpg

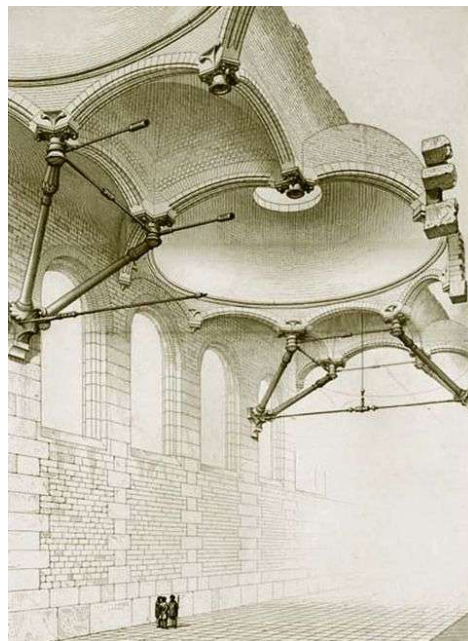
Retour maintenant sur les arcs en fonte qui portent les voûtes de la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève. On a déjà vu que les formes en feuilles et fleurs de chardon raidissant les arcs étaient des sortes d'équivalents des frises de palmettes ou autres végétaux qui étaient sculptées pour décorer les maçonneries dès l'Antiquité grecque. En observant plus précisément ces formes, on peut toutefois constater que si les feuillages arrondis peuvent effectivement raidir les arcs en réunissant leur bande supérieure et leur bande inférieure, les fleurs en étoile qui surgissent du vide au centre de chaque enroulement n'ont aucune fonction similaire. Elles servent seulement à produire un contraste net : des fleurs purement décoratives réjouissant l'esprit, comme suspendues en l'air pour faire contraste avec les lames de métal dont la matérialité sert, sans aucun doute, à porter la voûte.

On est bien dans le cas de l'option M/e, puisque l'élément décoratif qui captive notre esprit complète, en le contrastant, l'élément porteur qui vaut pour l'efficacité de sa matérialité, et on est bien dans le cas d'une option analytique puisque ces deux éléments sont bien séparables dans notre perception.

6 – Option M/e, son expression synthétique :

Principe : la présence déterminante d'un matériau particulier et la présence d'une intervention spécialement inventive de l'esprit de l'architecte sont simultanément décelables, mais il est impossible d'affecter séparément à l'une ou à l'autre telle ou telle partie du bâtiment.

Dans cette dernière option, l'esprit de l'architecte intervient à nouveau en complément des propriétés propres du matériau utilisé, mais, par différence avec l'option analytique, il n'est plus possible de séparer ce qui relève de la matérialité et ce qui relève de l'esprit car l'esprit de l'architecte intervient spécialement pour utiliser de nouveaux matériaux et générer avec eux un nouveau style architectural.

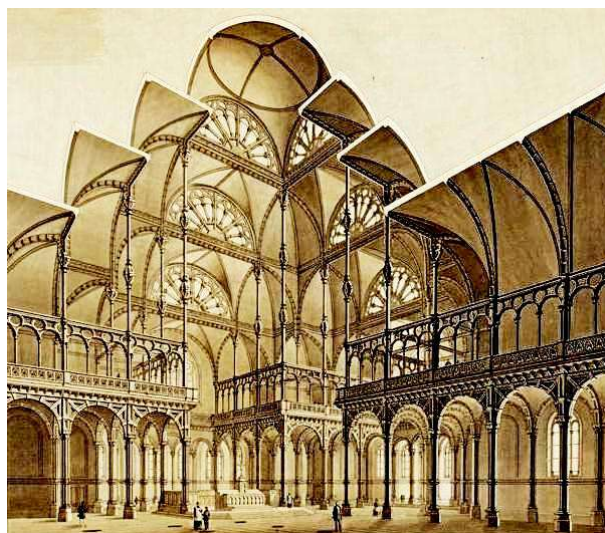


Eugène Viollet-le-Duc : projet de construction en maçonnerie et en fer, planche 21 des « Entretiens sur l'architecture » (1863-1872)

Source de l'image : https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eugene-emmanuel-viollet-le-duc_construction-en-maçonnerie-et-en-fer-planche-21-dessin-pour-entretiens-sur-l-architecture_endre-de-chine_1868

La thèse centrale de Viollet-le-Duc concernant l'architecture gothique est que tous ses aspects découlent entièrement de la logique constructive de la maçonnerie des voûtes sur ogives inventée à l'époque médiévale. Très normalement, il devait s'interroger sur l'esthétique résultant des nouveaux matériaux de son époque, en premier lieu des structures métalliques apparentes qui pouvaient maintenant être envisagées. Dans les faits, il n'a pas eu l'occasion de construire de bâtiment répondant à ses recherches sur ce point, probablement, comme le montre l'exemple que l'on présente ici, tiré de son livre « Entretiens sur l'architecture », parce qu'il s'était attaché à des solutions très délicates à construire, telles que cet assemblage de voûtes et de calottes sphériques construites en maçonnerie et portées sur une ossature de potelés en fonte raidie par des tirants en fer. Ce type de structure correspond bien à l'option M/e synthétique : il est évident qu'il est question ici d'utiliser des matériaux métalliques pour porter à grande hauteur des couvertures maçonnées, et il est évident aussi que l'esprit de l'architecte est intervenu pour l'inventer puisqu'on ne connaît pas de construction antérieure utilisant ce procédé. Comme cette structure est par elle-même un mélange entre les propriétés des matériaux utilisés et l'inventivité de l'esprit, il n'est pas possible de les séparer en des endroits distincts de la construction, il s'agit bien d'une option à caractère synthétique.

Dans l'esprit de Viollet-le-Duc, ce type d'invention constructive suivait le même processus créatif que celui des architectes médiévaux, mais simultanément il ne le suivait pas puisqu'il s'y affrontait à la mise en œuvre d'éléments en fonte qui n'existaient pas à l'époque médiévale. On peut également dire que ces couvertures en maçonnerie suivent nécessairement l'ossature en fonte qui les porte, mais aussi qu'elles ne la suivent pas puisqu'il s'agit de structures autonomes et que leurs formes très différentes, surfaces courbes enveloppantes pour les unes, trajets linéaires rectilignes pour les autres, ne peuvent être lues de la même façon, et donc en continuité.



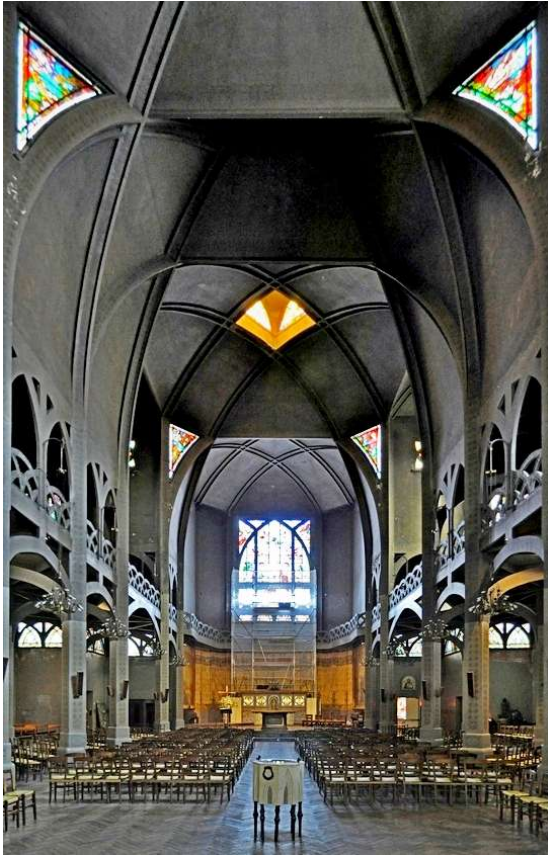
Louis-Auguste Boileau : projet de « bâtiment à système de voûtures imbriquées » (probablement vers 1854) – dessin en perspective de Tiburce-Sylvain Royol, architecte

Source de l'image : <https://www.photo.rmn.fr/archive/13-593819-2C6NU06DBAH4.html>

En 3^e partie on a envisagé l'intérieur de l'église Saint-Paul à Montluçon, conçue par l'architecte Boileau avec des éléments en fonte qui renouvelaient quelque peu l'apparence néogothique des bâtiments construits en pierre, mais sans toutefois s'écarter radicalement de ce style. Allant au-delà de ce compromis entre formes gothiques et utilisation de la fonte, Boileau a cherché à utiliser pleinement la fonte sans se préoccuper de concilier son architecture avec les formes gothiques. C'est ainsi qu'il a envisagé ce qu'il appelait des « bâtiments à système de voûtures imbriquées », utilisant pour cela des éléments répétitifs s'adossant les uns contre les autres et les uns sur les autres. À l'aide de ce système il envisageait de construire une coque d'allure pyramidale, et donc auto contrebutante, laquelle n'avait plus rien à voir avec l'aspect d'un bâtiment gothique et avec la façon dont les forces de la pesanteur y sont canalisées.

Certes, ce système de portions de voûte en escalier implique par lui-même un effet de ça se suit/sans se suivre, puisque chaque voûtain suit ceux qui le précèdent, mais sans les suivre puisqu'il démarre sa surface courbe selon une direction qui lui est propre et ne prolongeant pas la leur, mais, plus fondamentalement, la démarche de l'architecte est la même que celle de Viollet-le-Duc décrite précédemment, une démarche qui consiste à suivre pour les structures en métal la démarche inventive des architectes médiévaux, mais sans suivre les solutions qu'ils avaient alors inventées puisqu'elles concernaient des bâtiments essentiellement construits en maçonnerie. À noter que, même s'il se revendiquait ostensiblement de la démarche suggérée par Viollet-le-Duc, celui-ci n'a jamais apprécié l'architecture de Boileau qui n'était pour lui qu'un « fort habile menuisier », mais « n'était pas architecte » (dans un article de L'Encyclopédie d'architecture de juin 1855).

Dans cette architecture à « voûtures imbriquées », la disposition répétitive des voûtains pour former un volume globalement unifié donne évidemment une grande force visuelle à l'effet d'un/multiple.



Anatole de Baudot : intérieur (à gauche) et façade (ci-dessous) de l'église Saint-Jean de Montmartre à Paris, France (1894-1904)

Sources des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Église_Saint-Jean_de_Montmartre et https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Église_Saint-Jean-de-Montmartre_Paris_006.jpg



S'agissant de matériaux nouveaux, aux propriétés donc encore mal connues, et qui plus est pour réaliser des bâtiments aux formes inhabituelles, il n'est pas étonnant que les propositions de Viollet-le-Duc ou de Boileau aient eu quelque difficulté à se faire accepter. D'autres ont eu plus de succès, du moins momentanément. C'est le cas de l'utilisation par l'architecte Anatole de Baudot (1834-1915) du système Cottancin pour mettre en œuvre le ciment armé dans l'église parisienne de Saint-Jean de Montmartre, construite entre 1894 et 1904.

Le système Cottancin de ciment armé ne doit pas être confondu avec celui du béton armé. Il n'utilise pas d'agrégats mais seulement du ciment enrobant un réseau métallique tissé, et il s'apparente fondamentalement à un voile mince raidi de place en place par des arêtes perpendiculaires à son plan. Ce principe de fonctionnement en voile posait problème à l'époque pour calculer ses performances, et la méfiance envers cette technique nouvelle conduira l'administration à arrêter le chantier puis à prendre un arrêté de démolition. Ce n'est qu'après avoir réalisé des expérimentations confirmant la solidité de l'édifice prévu que l'architecte obtint que l'arrêté de démolition soit levé et qu'il puisse reprendre le chantier. À cause probablement de la difficulté à justifier ses performances par le calcul et aussi de sa mise en œuvre délicate, ce procédé fut assez rapidement supplanté par celui du béton armé.

Même si la disposition générale de l'intérieur de l'église respecte la disposition habituelle des églises gothiques, le système de voile mince renforcé par des paires de nervures lancées en diagonale constitue l'essentiel de sa décoration intérieure, ce qui est l'exemple même d'un style architectural qui s'appuie essentiellement sur les particularités de la mise en œuvre de la matière. Toutefois, l'architecture de cette église n'est pas complètement la conséquence de l'utilisation de voiles minces en ciment armé. Ainsi, les systèmes d'arcs utilisés pour les bas-côtés, pour les verrières et pour la façade d'entrée, relèvent d'un choix décoratif qui n'est aucunement la conséquence du système Cottancin, et rien de ce système en ciment armé n'est apparent non plus sur la façade d'entrée, recouverte de briques et de petites pastilles de faïence.

Pour résumer, cela suit l'allure habituelle des églises, notamment du fait de la disposition générale

de la nef avec bas-côtés et tribunes, et du fait aussi de la présence de la brique en façade, mais cela ne la suit pas du fait de l'esthétique intérieure qui ne s'appuie pas sur le style gothique mais sur l'apparence impliquée par la technique du système Cottancin, secondairement parce que la disposition de la façade ne rappelle pas l'aspect habituel des églises qui était admis à l'époque.



Jules Saulnier avec l'ingénieur Armand Moisant : le moulin Saulnier, ancien moulin de l'usine Menier à Noisiel, France (1869-1872)

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

L'architecte Jules Saulnier (1817-1881) a donné son nom au moulin qu'il a construit entre 1869 et 1872, en association avec l'ingénieur Armand Moisant (1838-1906) qui était alors l'un des grands concurrents de Gustave Eiffel. Ce bâtiment était initialement utilisé pour abriter le moulin de l'usine de chocolat Menier à Noisiel. Il est entièrement exécuté au moyen d'une ossature métallique porteuse, laquelle ne se cache pas mais est laissée apparente en façade, notamment pour ce qui concerne ses croix de contreventement, une esthétique qui est maintenant assez fréquente, penser par exemple au Centre Pompidou de Paris, mais qui était inusitée à l'époque, du moins si l'on excepte les maisons à pans de bois.

Par différence aux bâtiments envisagés en 3^e partie, non seulement la technique de construction est nouvelle, mais ici il y a une démarche pour utiliser sa présence afin d'inventer un système plastique original : des briques vernissées et des éléments en céramique ont été insérés au sein du treillis métallique apparent en façade, tandis que le type et le rythme des décors ont été mis au point pour répondre plastiquement aux croix métalliques, à la forme de leurs ancrages, et à la forme des surfaces losangées résultant de la présence des croisillons. On ne peut séparer ici le choix du matériau du choix plastique fait par l'architecte, raison pour laquelle il s'agit d'une expression synthétique dans laquelle la matière et l'esprit qui la met en œuvre ne peuvent être distingués, et il s'agit d'une option M/e puisque matérialité et esprit interviennent à parts égales.

Toutefois, même si la décoration des murs extérieurs a été conçue en concordance avec les parties apparentes de la structure métallique, l'esthétique du bâtiment ne dérive pas totalement de la technique constructive utilisée. Le choix d'arcs arrondis pour les baies, la présence de petites baies jumelées, l'usage de motifs décoratifs circulaires, et même la densité des surfaces vitrées qui aurait pu être bien plus grande sans inconvénient pour la solidité du bâtiment, tout cela relève des habitudes de la construction en maçonnerie, et si l'on oubliait toutes les structures et les décorations en surface, on pourrait parfaitement croire qu'il s'agit d'un bâtiment construit en pierre. Cela suit donc toujours l'esthétique habituelle, mais cela ne la suit pas pour ce qui concerne l'existence et la visibilité de la structure métallique qui porte le bâtiment.

Un bâtiment très unifié dont la surface est subdivisée en de multiples formes losangées, c'est l'effet d'un/multiple que l'on retrouve ici de façon très prégnante.



Joseph Paxton : vue intérieure 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))

Dernier exemple, que l'on a déjà envisagé mais que l'on examine maintenant pour sa disposition intérieure, le Crystal Palace de Joseph Paxton, construit pour l'Exposition Universelle de 1851 à Londres. En 3^e partie, on avait signalé la grande nouveauté de son procédé constructif préfabriqué au moyen d'éléments en fonte moulée, mais simultanément on avait souligné l'usage, pour ce qui concerne son apparence extérieure, de formes arrondies héritées de la maçonnerie et qui n'ont aucune utilité pour une construction métallique, qui en grèvent même l'économie. Une remarque qui vaut aussi, soit dit en passant, pour la jupe arrondie de la tour Eiffel (1832-1923) construite en 1887-1889.

Sur l'illustration reproduite ici, en arrière-plan des étages et en situation communiquant avec l'extérieur, on retrouve le système d'arcs que l'on avait signalé. Toutefois, à l'exception de ces bandes vitrées, la construction intérieure est entièrement réalisée au moyen de poteaux droits et de poutres et poutrelles à treillis en croix. Même les chapiteaux des poteaux ne semblent pas des éléments décoratifs « à l'ancienne », mais des surépaisseurs utiles au bon calage des poutres sur ces poteaux. Pour tout ce qui concerne l'intérieur de la construction, la nouvelle technique de mise en œuvre de la fonte a donc été utilisée de la façon qui semblait la plus rationnelle et la plus économique, cela sans aucun effort pour rappeler l'architecture en pierre usuellement utilisée pour couvrir les grands espaces, même lorsqu'elle est accompagnée d'une charpente en bois.

Cet exemple apparaît donc comme une parfaite combinaison des possibilités ouvertes par un nouveau matériau avec l'inventivité rationnelle de l'esprit d'un architecte pour le mettre en œuvre de façon optimale. Si l'effet d'un/multiple est facilement lisible, celui de ça se suit/sans se suivre n'apparaît pas spécialement pris en compte, tellement peu d'effort est fait ici pour suivre l'esthétique de l'architecture des périodes précédentes. Cette grande liberté prise par rapport à la tradition architecturale a probablement à voir avec le fait que Joseph Paxton était initialement un jardinier qui a commencé à édifier des serres pour cultiver des plantes exotiques, qu'il était donc une sorte d'autodidacte de l'architecture qui, pour cette raison, n'était pas encombré par les réflexes acquis à la suite d'une formation de type académique.

Bilan de l'étape architecturale en Europe occidentale :

À l'étape précédente, la naissance de l'autonomie entre la notion de matière et celle d'esprit avait conduit chacune à se spécialiser, soit dans l'effet d'ouvert/fermé, soit dans celui de relié/détaché. La décomposition de cette étape en multiples options a montré que cette autonomie avait été utilisée par les deux notions pour faire valoir chacune sa capacité à générer tout un pan de l'architecture de l'époque, ou bien pour s'associer et générer d'autres aspects encore de son architecture.

Sur le principe, on peut dire que les deux étapes qui vont suivre et aboutiront à l'autonomie maximale possible entre les deux notions ne feront rien d'autre, mais qu'elles utiliseront chacune des effets plastiques de plus en plus énergiques.

La même étape architecturale dans une autre filière de civilisation :

Comme on l'a fait pour l'étape précédente, on va observer comment les mêmes effets caractéristiques de cette nouvelle étape se retrouvent dans une filière de civilisation qui, contrairement à la civilisation occidentale, soit ne pose pas que ce qui relève de l'esprit domine ce qui relève de la matière mais donne au contraire la prééminence à la notion de matière, soit ne pose pas que ces deux aspects sont d'emblée distincts l'un de l'autre mais sont au contraire collés l'un à l'autre.

Pour cette étape, on envisagera uniquement la suite de la filière musulmane en Inde, vers le milieu du XVII^e siècle et jusqu'au début du siècle suivant.



La Jama Masjid, dite aussi grande mosquée de Delhi, Inde (1650-1656)

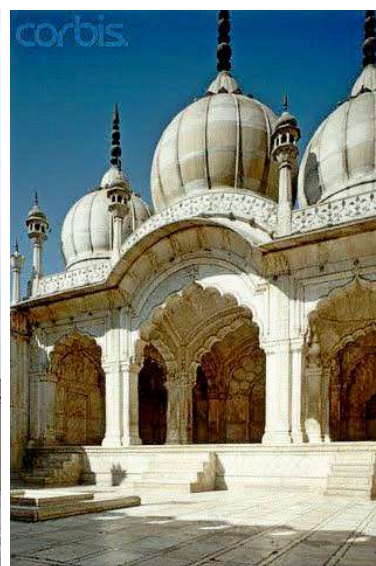
Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jama_Masjid,_Delhi_morning_view.jpg

La Jama Masjid de Delhi, construite de 1650 à 1656 par le Grand Moghol Chah Jahan, est la plus grande mosquée de l'Inde. Certes, elle ne présente pas des dispositions complètement innovantes par rapport aux bâtiments de l'étape précédente, mais elle mérite cependant d'être analysée pour

repérer l'évolution de style qui lui correspond. L'effet d'un/multiple y est évident mais n'amène pas de transformation significative de l'architecture, c'est celui de ça se suit/sans se suivre qu'il est spécialement utile d'examiner.

La façon de faire les minarets est probablement la plus significative. À l'étape précédente, celle qui correspondait au Taj Mahal, un minaret était un jet vertical continu tranché à multiples reprises par des collerettes saillantes horizontales. Ici, les deux minarets qui encadrent la façade principale correspondent plutôt à une suite de tronçons verticaux, chacun terminé par un évasement, et mis bout-à-bout les uns au-dessus des autres. Ces tronçons, qui ne forment plus un jet continu mais une succession de fûts terminés par des chapiteaux, se suivent bien évidemment puisqu'ils sont à la suite les uns des autres, mais ils ne se suivent pas dans la mesure où l'élan de chacun semble se terminer lorsqu'il laisse place à la naissance du suivant. Quant aux divisions de chacun de ces fûts et de leurs chapiteaux en multiples rainures verticales, elles impliquent évidemment un effet d'un/multiple. Le diamètre important de chacun des tronçons du minaret par rapport à sa hauteur permet que leurs volumes soient bien perçus, c'est-à-dire qu'ils soient bien perçus comme des masses matérielles cylindriques, très légèrement coniques, alors qu'ils sont simultanément lus par notre esprit comme des trajets qui s'érigent vers le ciel les uns après les autres. On retrouve ici le collage, sur les mêmes formes, des effets de matière et des effets spécialement lus par l'esprit.

L'organisation générale de la façade, avec un très grand porche central et une longue galerie d'arcades de chaque côté n'a rien d'innovant, car on trouvait la même disposition, presque un siècle plutôt, dans la cour de la grande mosquée de Fatehpur Sikri ⁽¹⁾. Le seul élément que l'on peut dire nouveau est la façon dont le dessin du contour des arcades, aussi bien celui du porche principal que celui des galeries latérales, ne forme pas une simple ligne continue mais se décompose en une suite de petites arcades. Cette disposition sera systématisée et rendue plus évidente dans les deux mosquées que nous allons maintenant analyser, et nous y retrouverons aussi la disposition à trois coupes « globuleuses » également caractéristiques de l'architecture musulmane indienne de cette étape.



À gauche, la mosquée Najina Masjid dans le Fort Rouge d'Agra, Inde (1658-1707)

À droite, la mosquée Moti-Masjid, dans le Fort Rouge de Delhi, Inde (1659-1660)

Source des images : [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Najina_Masjid_\(Agra_Fort\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Najina_Masjid_(Agra_Fort)) et <https://i.pinimg.com/736x/cc/a8/6a/cc/a86a6ca86adfb1e8501fa16e3cd10e20b.jpg>

Ces deux mosquées assez semblables s'appellent toutes les deux « Mosquée de la Perle » : la mosquée Najina Masjid dans le Fort Rouge d'Agra, construite entre 1658 et 1707, et la mosquée Moti-Masjid, dans le Fort Rouge de Delhi, construite en 1659 et 1660.

Les crans d'arcatures très prononcés qui divisent chacune des arcades correspondent à un thème très récurrent dans tous les bâtiments du Fort Rouge de Delhi et dans celui d'Agra. Sur chaque côté de

1 [https://de.wikipedia.org/wiki/Jama_Masjid_\(Fatehpur_Sikri\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Jama_Masjid_(Fatehpur_Sikri))

l'arcade, cette succession d'encoches arrondies commence par la formation d'une console qui s'avance en générant une première encoche dissymétrique et de format assez haut, suit une série d'encoches semblables entre elles, puis l'encoche sommitale inverse sa courbure pour se terminer en pointe qui éclot en un motif floral gravé sur la façade. Une grande arcade qui se divise en multiples petites arcades, c'est évidemment un effet d'un/multiple. Des arcades qui se suivent les unes à côté des autres mais qui ne suivent pas la même configuration, puisque les premières démarrent en console et que la dernière inverse sa courbure, cette fois il s'agit d'un effet de ça se suit/sans se suivre, et comme on devait s'y attendre pour cette filière de civilisation, la disposition par laquelle la matière se fragmente et la suite de lignes qui captive notre esprit qui la lit du bout des yeux sont portées par les mêmes formes. Comme on l'avait vu en Inde musulmane à l'étape précédente à l'occasion des grilles du mausolée d'Akbar à Agra, l'effet de perforation de la matière se perçoit dans le sens perpendiculaire à celle-ci, tandis que la succession de formes d'encoches que notre esprit suit des yeux est dans le plan même de la matière, ce qui assure l'indépendance de ces deux effets et celle des notions qui leur correspondent.

Un élément très caractéristique de ces deux bâtiments, que l'on retrouve occasionnellement dans d'autres bâtiments de la même époque, est la cassure de leur avancée de toiture par un arrondi central, une disposition qui relève presque exclusivement de l'effet de ça se suit/sans se suivre. En effet, matériellement toute la saillie de toiture en avancée se suit selon le même profil sur toute la largeur de la façade, mais le dessin que lit notre esprit ne se suit pas en continu puisqu'il correspond d'abord à un trait horizontal bien affirmé, puis qu'il a la forme d'une arcade très prononcée, puis qu'il est à nouveau un bien net trait horizontal. C'est aussi un effet de ça se suit/sans se suivre qui correspond aux émergences verticales qui se dressent en toiture à l'aplomb de chacun des piliers du bâtiment : chacune suit l'élévation verticale du pilier situé en dessous, mais elle ne la suit pas puisqu'elle est franchement coupée du pilier par l'avancée de toiture que l'on vient de décrire.

On en vient aux trois coupes semblables gonflées côte à côte, celle du centre ayant un volume plus important que ses voisines dans le cas de la mosquée du Fort Rouge, comme il en va dans la Jama Masjid de Delhi. L'effet d'un/multiple va de soi. Celui de ça se suit/sans se suivre s'appuie sur le fait que les trois coupes se suivent horizontalement, côte à côte, alors que le gonflement de leur forme se fait dans le sens vertical, et donc parallèlement les unes aux autres, ces gonflements parallèles ne pouvant pas se suivre puisqu'ils se développent isolément les uns à côté des autres et en suivant la même direction.

Il reste à traiter une caractéristique essentielle de ces trois mosquées, l'analogie entre la forme de leurs arcades et la forme du profil de leurs coupes, une analogie qui va jusqu'à une correspondance exacte de leur nombre dans le cas des deux petites mosquées. De la dentelle formée par les suites d'encoches arrondies des arcades, on a déjà dit qu'elle combinait, sur les mêmes formes, un effet de décomposition du tracé que l'esprit suit des yeux et un effet de perforation de la matière de la façade correspondante. Si on les regarde maintenant à plus grande échelle, c'est-à-dire en négligeant l'effet de dentelle côtelée de chaque arcade, on relève que chacune a un profil qui ressemble à celui d'une moitié de poire suspendue en l'air et dont la partie haute se termine en pointe. Certes, comme pour le détail de ses suites d'encoches, chaque arcade est à la fois un profil d'arcades lu par notre esprit et une entaille très visiblement faite dans la matière de la façade, mais, du fait que le détail de sa découpe captive notre esprit, la lecture de son dessin à grande échelle est très autonome de l'effet de trou qu'elle implique pour la matière de la façade, au point que l'on ne peut s'empêcher de mettre en balance, dans notre vision, le creux terminé en poire que forme chaque arcade et le plein en forme de poire que constitue chaque coupe. Même la façon dont ces dômes se terminent en pointe a son équivalent dans la façon dont la découpe des encoches inverse sa courbure dans sa pointe. À l'exception de la mosquée du Fort Rouge d'Agra, les coupes sont divisées verticalement par des tracés que notre esprit suit des yeux et qui induisent un effet d'un/multiple, mais les formes de ces coupes sont avant tout des volumes qui se gonflent dans l'espace en valorisant la matière qui enferme leur volume, et qui valent donc globalement comme

des gonflements de matière qui enflent dans le ciel au-dessus de la toiture du bâtiment. Cette analogie du profil des coupoles avec la forme générale des arcades les met en écho visuel pour notre perception, même dans le cas de la grande mosquée de Delhi où les coupoles sont moins nombreuses que les arcades, et comme le dessin des arcades est fondamentalement une forme plane lue par notre esprit tandis que le volume des coupoles est une forme qui produit fondamentalement un effet de matière se gonflant dans l'espace, on a ici une expression très autonome des dessins lus par l'esprit et des formes faisant un effet de matière, ce qui trahit dans l'architecture la forte autonomie déjà acquise, à cette étape, entre la notion de matière et la notion d'esprit.

Christian RICORDEAU

Dernière mise à jour : *6 janvier 2026*