

4 – Option M, son expression synthétique :

Principe : la matière produit des effets au moyen d'expressions qui lui sont propres, c'est-à-dire des effets de déformation ou de contraste qui concernent des masses, des surfaces ou des volumes.

Comme pour l'option précédente, l'architecte valorise le matériau, mais cette fois il n'est pas possible de séparer franchement deux parties de la construction aux matériaux différents ou deux effets distincts produits par un même matériau. Le matériau ou les matériaux génèrent des effets plastiques qui sont propres à la matière, tels que des effets de masse, de surface, ou de volume, ces effets agissant par déformation d'un matériau, par contraste au sein d'un même matériau, ou par confrontation avec un autre matériau sans toutefois que l'on puisse séparer des parties de bâtiments quasi autonomes.



Fyodor Schechtel : escalier dans la maison Ryabusinsky à Moscou, en Russie, avec une « lampe méduse » en bas de rampe (1900-1903) - aujourd'hui musée Gorky

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow_Ryabushinsky_House_Interiors_Main_stairs_-_028.JPG

La rampe d'escalier de la maison Ryabusinsky à Moscou, construite de 1900 à 1903 par l'architecte russe Fyodor Schechtel (1859-1926), est un bon exemple pour introduire cette option. En effet, elle se fait presque uniquement valoir par des déformations de sa masse matérielle et par les déformations consécutives de sa surface matérielle. Si l'on excepte la lampe en forme de méduse qui émerge à son extrémité, son matériau nous semble une pâte très homogène dans sa texture et sa couleur, et cette pâte se déforme sur elle-même pour générer des hétérogénéités bien marquées, soit par les creux qui la transpercent accompagnés d'ondes de déformations, soit par son étalement mou en pied de rampe, soit par son soudain jaillissement rigide pour soutenir la lampe.

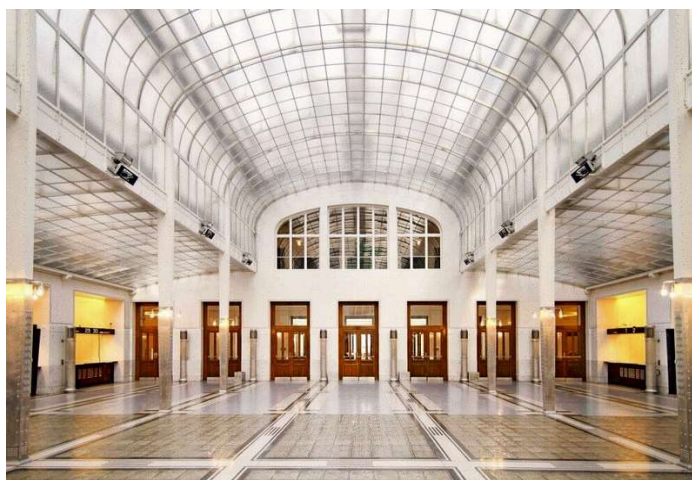
Si l'ensemble de cette rampe est regroupé dans une même continuité matérielle, cela n'empêche pas que ses diverses parties affirment chacune leur autonomie, ce qui fait rater leur regroupement dans une continuité uniforme : il y a le dessous de la rampe bien régulier, sans aucune déformation, il y a la partie médiane et la main courante, à la fois creusées et ondulées de rides profondes, il y a le bas de la rampe qui s'étale mollement, et il y a le poteau soutenant la lampe qui reprend le motif des déformations de la partie médiane en le transformant pour le faire jaillir verticalement, comme une vague soudaine, et qui se tord sur lui-même dans sa partie terminale. Cette maison est aujourd'hui le réceptacle du musée Goroky.



Henry van de Velde : bureau et son fauteuil, ici exposés au Musée d'Orsay à Paris, France (1898-1899)

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

De l'architecte belge Henry van de Velde, nous avons examiné l'aménagement du magasin de la Havana Compagnie. Cette fois, il s'agit d'un bureau construit en bois. Un matériau à l'aspect et aux coloris parfaitement homogènes, toutefois rendu hétérogène par sa courbure centrale, par l'allongement dissymétrique de ses extrémités dont la courbure externe est plutôt lâche alors que la courbure interne se termine en pointe, par le vide creusé sous ces mêmes extrémités, par le dessin plissé cernant les tiroirs, par son excroissance en baïonnette pour créer une surface recevant les deux lampes, et par la ride de sa surface que génère un léger relief de sa partie la plus externe. Les poignées des tiroirs et la barre plissée de multiples fois qui relie les lampes pour empêcher les objets de tomber forment également autant d'hétérogénéités, mais cette fois en métal et rappelant le style utilisé pour le magasin de la Havana Compagnie.

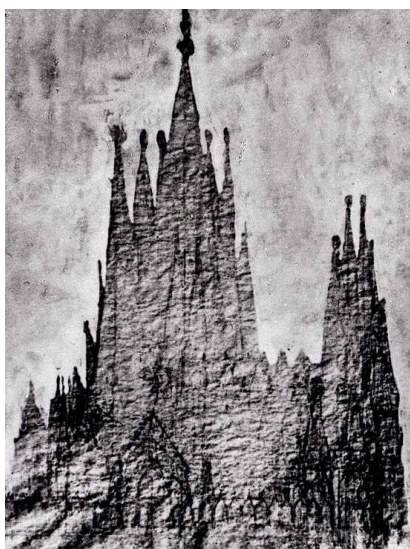


Otto Wagner : l'ancienne salle des guichets de la Caisse d'épargne de Vienne, Autriche (1904-1906)

Source de l'image : <https://www.handwerkundbau.at/ausbildung/neues-leben-fuer-otto-wagners-postsparkasse-13294>

Le plafond vitré de l'ancienne salle des guichets de la Caisse d'épargne de Vienne est une création spécialement renommée de l'architecte autrichien Otto Wagner (1841-1918). Ce plafond vitré, lui-même protégé par une verrière qui recouvre aussi bien sa partie centrale que ses deux ailes latérales plus basses, procure une lumière zénithale à cette pièce qui se situe au fond de l'une des cours du bâtiment de la Caisse d'épargne construite de 1904 à 1906.

Matériau et luminosité homogènes, donc, mais hétérogénéité de cette surface vitrée qui est légèrement bombée sur ses ailes latérales, brutalement plissée au niveau de ses poutres longitudinales, puis bombée de façon différemment nerveuse pour donner forme à sa voûte centrale. D'une autre façon, on peut dire que l'ensemble de ce plafond vitré est regroupé dans une même continuité lumineuse, mais que ses diverses sections font rater la continuité de ce regroupement par des modifications parfois brutales et parfois différemment adoucies de leurs surfaces.



Antoni Gaudí : esquisse la Sagrada Familia à Barcelone, Espagne (commencée en 1883)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dibujo_del_proyecto_para_la_Sagrada_Familia_realizado_por_Antoni_Gaudi.jpg?uselang=fr

La construction de la Sagrada Família à Barcelone, dont Antoni Gaudí fut chargé en 1883, n'est toujours pas terminée. On donne une esquisse de sa main qui illustre l'un des aspects qu'il cherchait à produire avec ce bâtiment : sa silhouette s'y présente comme une masse homogène raidie de place en place par des formes coniques générant autant d'hétérogénéités dans cette continuité plutôt indistincte. Ces formes coniques qui, de façon homogène se terminent en pointe, connaissent systématiquement à leur extrémité la forte hétérogénéité d'une éclosion soulignée par un coloris nettement plus foncé.

Là aussi, même si toute la masse du bâtiment semble regroupée dans une continuité homogène, chaque groupe de tours s'affirme isolément des autres, tandis qu'à l'intérieur de chaque groupe chaque tour se fait valoir séparément, ce qui fait rater le regroupement de cette masse dans l'uniformité indifférenciée.

Toujours de Gaudí, on retrouve sa Casa Batlló à Barcelone, à nouveau pour son premier étage sur rue, cette fois vu de l'intérieur.

Comme les piliers de l'extérieur, ceux de l'intérieur combinent des longueurs très homogènes, ici parfaitement cylindriques, et des interruptions qui génèrent de brutales hétérogénéités, ici sous forme de torsades, nettement séparées par des bagues des fûts cylindriques de leur partie courante. Ce ne sont pas ces piliers que nous allons considérer, mais le plafond dont le matériau est d'aspect homogène si l'on excepte les surfaces légèrement plus foncées qui y génèrent l'hétérogénéité modérée de leurs taches.



Antoni Gaudí : l'intérieur du séjour sur rue de l'étage noble de la Casa Batlló à Barcelone Espagne (1904-1906)

Source de l'image : <https://www.ledauphine.com/paroles-de-partenaires/2024/10/30/casa-batllo-comment-perpetuer-l-héritage-de-gaudi>

Ce plafond, d'aspect donc essentiellement homogène, est emporté dans une ondulation en forme de tourbillon de plus en plus serré qui culmine dans le globe lumineux central. Par lui-même, ce tourbillon en fort relief constitue une hétérogénéité pour la surface courante du plafond dont l'aspect uniforme prolonge l'uniformité des murs de la pièce, mais la présence du luminaire, qui remplace soudainement le matériau du plafond tout en participant à son effet de tourbillon, dramatise l'hétérogénéité de son mouvement giratoire.

S'il participe donc à l'effet d'homogène/hétérogène, ce luminaire intervient toutefois principalement dans l'effet de regroupement réussi/raté : par sa forme, il est rassemblé avec les autres parties du tourbillon que réalise la surface du plafond puisqu'il en est le point culminant, mais son matériau propre et sa luminosité propre font échouer son regroupement indifférencié avec les autres surfaces qui participent du tourbillon (nota : un autre luminaire ⁽¹⁾ peut être installé à la place de celui de la photographie, mais cela ne change rien à l'analyse).

Au passage, on peut noter le traitement homogène en bois des parties basses du grand vantail qui nous fait face, et aussi la façon dont ses formes en creux y génèrent autant d'hétérogénéités, lesquelles correspondent à des creux homogènes dans leur principe mais hétérogènes quant à leurs dimensions et à leur forme exacte. Ce qui vaut aussi pour les incrustations vitrées de la partie haute de ce vantail, toutes homogènes dans leur principe de vitrail au contour plus ou moins arrondi incorporé dans une ossature en bois, mais dont la présence même génère autant d'hétérogénéités dans cette ossature en bois, et dont les formes, les graphismes, et les couleurs, sont hétérogènes les uns et les unes pour les autres.

1 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lámpara_Casa_Batló.jpg

Antoni Gaudí : façades sur rue de la Casa Milà à Barcelone, Espagne (1906-1910)

Source de l'image : <https://www.traveladdicts.net/2015/09/antoni-gaudi-in-barcelona.html>



À nouveau une œuvre d'Antoni Gaudí, cette fois la Casa Milà à Barcelone, construite entre 1906 et 1910. Ses façades côté rue nous donnent l'occasion d'analyser deux effets différents correspondant à l'option M.

D'abord, on peut considérer la surface courante des façades qui ondule de multiples façons. Un matériau en pierre de couleur homogène la recouvre sans interruption, mais cette surface subit des plis verticaux et des ondulations horizontales qui sont autant d'hétérogénéités fortement soulignées. Et c'est sans parler de l'hétérogénéité avec laquelle les percements des ouvertures sont réalisés, ni de l'hétérogénéité des retraits ou des avancées de balcons qui sont différents d'un étage à l'autre et d'une trame à l'autre.

Le deuxième effet d'homogène/hétérogène concerne le contraste hétérogène entre, d'une part ces surfaces en pierre d'aspect homogène car traitées de façon uniforme si l'on excepte leurs plis et leurs ondulations, d'autre part les gardes corps métalliques des balcons, tous réalisés de façon homogène dans un même matériau teinté d'une même couleur mais qui ont des formes excessivement hétérogènes. Hétérogènes parce qu'elles se tordent excessivement, aussi parce qu'elles combinent des formes mutuellement contrastées puisqu'il s'agit de larges surfaces tordues et de lignes torsadées différemment conformées et entrelacées. Comme ce deuxième effet se base sur la confrontation de deux matériaux que l'on peut séparément isoler, il ne s'agit pas d'une expression M synthétique mais d'une expression M analytique telle que celles envisagées au début de la partie précédente.

On quitte Antoni Gaudí pour Hector Guimard dont les façades de l'hôtel particulier qu'il s'est construit à Paris, de 1909 à 1912, utilisent les mêmes procédés que ceux de la Casa Milà, mais de façon plus discrète : homogénéité de la surface en brique beige, mais creusements ou avancées y générant des hétérogénéités, homogénéité des parties traitées en pierre, mais ondulations, amincissements, surfaces arrondies et surfaces sculptées y générant des hétérogénéités, matériau métallique homogène des gardes corps qui, par leur présence, génèrent autant d'hétérogénéités, gardes corps qui sont eux-mêmes traités de façons différentes, avec parfois des parties hétérogènes l'une pour l'autre à l'intérieur d'un même garde-corps.



Hector Guimard : l'Hôtel Guimard à Paris, France (1909-1912)

Source de l'image : <https://www.parisladouce.com/2020/07/hector-guimard-avec-il-promenade.html>



Piet Kramer : 130 Burgemeester Tellegenstraat, détail de l'ensemble de logements De Dageraad (L'Aube), construit avec Michel de Klerk à Amsterdam, Pays-Bas (1910-1913)

Source des images : <http://simondlinardi.blogspot.com/2014/06/dutch-expressionism-amsterdam-school.html>



L'École dite d'Amsterdam manie le plissement des formes de façon nettement plus violente que ne le fait Guimard. Ainsi, l'architecte néerlandais Piet Kramer (1881-1961) édifie un angle de rue spécialement spectaculaire pour l'ensemble de logements De Dageraad (L'Aube) qu'il construit à Amsterdam de 1910 à 1913 avec l'architecte Michel de Klerk (1884-1923), néerlandais lui aussi. Ce type de plissements réalisés dans la masse d'un matériau continu est l'exemple même d'un effet de matière, et d'ailleurs on ne sait pas dire si c'est sa masse qui se déforme ou si c'est sa surface. L'uniformité du matériau en briques implique évidemment un effet d'homogénéité, tandis que les plis accusés et les cassures franches de sa surface y génèrent autant d'hétérogénéités. Simultanément, on peut dire que toutes les parties du bâtiment sont regroupées dans un même matériau, mais que ce regroupement est raté du fait qu'elles se distinguent entre elles par la puissance de leur affirmation propre, par leurs différences, ou même par l'absence complète de plissement sur la partie courante des façades latérales.



Michel de Klerk : ancien bureau de poste transformé en musée de l'école d'architecture d'Amsterdam dans le quartier Het Schip (Le Navire) d'Amsterdam, Pays-Bas (1919)

Source de l'image : <https://noordje.nl/blog/noordje-naar-het-museum-museum-het-schip/>



Michel de Klerk : détail du quartier Het Schip (Le Navire) à Amsterdam, Pays-Bas (1919)

Source de l'image : <https://hiddenarchitecture.net/het-schip/>

Michel de Klerk a réalisé de nombreux ensembles de logements à Amsterdam, notamment en 1919 un quartier appelé « Het Schip » (Le Navire). Sur la photographie de gauche, la placette symétrique correspond à un ancien bureau de poste désormais transformé en musée de l'École d'architecture d'Amsterdam, et sur la photographie de droite un angle de deux façades, remarquables à la fois par la brutale excroissance arrondie située sur leur arête et par les excroissances plus douces mais répétitives générant des plissements à l'endroit de fenêtres du dernier étage. Tout ce que l'on a dit pour l'exemple précédent de Piet Kramer vaut pour ces architectures.



Michel de Klerk : façade d'un immeuble de l'avenue Vrijheidslaan à Amsterdam, Pays-Bas (1921-1923)

Source de l'image : <https://museumtijdschrift.nl/artikelen/recensies/idealen-in-baksteen/>

Autre solution utilisée par Michel de Klerk, toujours à Amsterdam, cette fois pour la façade d'un immeuble construit de 1921 à 1923 dans l'avenue Vrijheidslaan. La partie courante de la façade est spécialement homogène, par sa platitude et par son matériau uniforme, mais les balcons en saillie avec guérites fermées y inscrivent de brutales hétérogénéités, cela tout en restant homogènes avec la peau de la façade courante puisqu'elles en reprennent le matériau en brique, le style des fenêtres pour ce qui concerne les guérites, et la couleur blanche des fenêtres pour ce qui concerne la tranche

des planchers. Outre qu'ils génèrent des hétérogénéités par leurs reliefs, ces balcons à guérite génèrent simultanément un effet d'homogénéité puisqu'ils sont parfaitement semblables entre eux et qu'ils se suivent en cascades régulières.



À gauche, Peter Behrens : immeuble du 9 rue Bolivarallee à Berlin, Allemagne (1920-1930)

Source des images : <https://fr.pinterest.com/pin/113223378122885409/>

Ci-dessous, Henri Sauvage : bureaux, magasins et ateliers de Louis Majorelle à Paris, France (1911-1913)

Source des images : <https://monumentum.fr/monument-historique/pa00088852/paris-8e-arrondissement-immeuble>



De façon générale, les excroissances en arrondi, qu'elles correspondent à une file continue d'arrondis ou qu'elles correspondent à un ensemble d'arrondis écartés les uns des autres, sont un thème bien adapté pour faire un effet simultané d'homogène et d'hétérogène : la continuité du matériau et de sa couleur entre la surface courante et celle arrondie implique en effet l'homogénéité, tandis que les excroissances impliquées introduisent des hétérogénéités à l'intérieur de ces surfaces homogènes. À gauche, on donne l'exemple d'un immeuble réalisé à Berlin en 1920-1930 par l'architecte allemand Peter Behrens (1868-1940) dans lequel les excroissances arrondies ont la forme de colonnes verticales. À droite, on donne l'exemple de baies et de balcons en arrondis répétitifs séparés les uns des autres, en façade d'un immeuble édifié en 1911-1913 à Paris par l'architecte français Henri Sauvage pour Louis Majorelle.

Nous abordons maintenant une autre façon de faire de l'homogène/hétérogène, cela au moyen de formes ou de matériaux qui se font brutalement contraste.

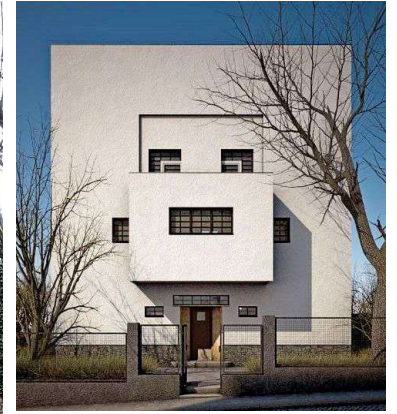
De l'architecte autrichien Adolf Loos (1870-1933) on donne trois exemples. D'abord celui de la maison Steiner à Vienne, qui date de 1910. L'ensemble de son volume forme une continuité homogène compacte, notamment par la continuité absolue entre son dessus et sa façade que permet la courbure de son toit, tandis que le contraste entre la surface blanche des murs et la teinte très sombre de cette toiture génère une brutale hétérogénéité qui s'ajoute à l'hétérogénéité provoquée par le contraste entre la planéité de la façade et la courbure de la toiture.

Ensuite, la maison construite en 1926 pour Tristan Tzara à Paris. Dans sa façade, homogènement plane, c'est d'abord le contraste des matériaux qui amène une hétérogénéité globale puisque le rez-de-chaussée est en moellons apparents tandis que l'étage possède une surface uniforme blanche, et à l'intérieur de ce plan de façade continu des volumes creux génèrent des hétérogénéités plus locales : en bas, deux creux d'un étage chacun et de forme trapézoïdale, en haut, un grand creux de forme parallélépipédique et de deux étages.



Adolf Loos : ci-dessus, la maison Steiner à Vienne, Autriche (1910)

Source de l'image : <https://fr.wikiarquitectura.com/bâtiment/maison-steiner/>



Adolf Loos, à gauche, maison Tristan Tzara à Paris, France (1926)- ci-dessus, maison Moller à Vienne, Autriche (1927)

Sources des images :
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Paris_18_-_Maison_Tristan_Tzara_-_1.JPG et
<https://fr.pinterest.com/pin/498281146248906356/>

Enfin, la façade d'entrée de la maison Moller à Vienne, édiflée en 1927. Cette fois, c'est l'excroissance du volume au-dessus de la porte d'entrée qui génère une brusque hétérogénéité dans la façade autrement plate. En contraste, l'homogénéité est celle du matériau et de la teinte de l'ensemble de la façade et de son excroissance, et c'est aussi celle du registre « rectangulaire » utilisé. En mineur, une hétérogénéité plus discrète est générée par le léger décaissé de la surface située au-dessus de l'excroissance, une hétérogénéité qui se remarque là encore en contraste avec l'homogénéité de la teinte de la surface et de l'homogénéité du registre rectangulaire des formes.



Hendrik Petrus Berlage : le musée d'Art de La Haye (Kunstmuseum Den Haag en néerlandais), La Haye, Pays-Bas (1931-1935)

Source de l'image : <https://tripomatic.com/en/poi/municipal-museum-of-the-hague-poi:5849>

La structure en béton armé du musée d'Art de La Haye (Kunstmuseum Den Haag) est uniformément plaquée de briques orangées et ses toitures sont uniformément bordées de cuivre vert. Ce bâtiment, construit de 1931 à 1935, est dû à l'architecte Hendrik Petrus Berlage dont nous avons déjà considéré la bourse d'Amsterdam.

Du fait du registre systématiquement cubique des volumes et de l'uniformité des matériaux employés, spécialement de l'usage uniforme de la brique en façade, l'ensemble apparaît évidemment homogène. Simultanément, du fait des nombreuses cassures, retraits et décalages en hauteur entre

les différents volumes, cette homogénéité est confrontée aux hétérogénéités de la masse construite. Cette fois encore, on peut aussi bien dire que toutes les surfaces ont réussi à se regrouper en une continuité recouverte de briques orangées en façade et de cuivre en toiture, que dire que ce regroupement dans l'uniformité est raté, du fait que chaque volume particulier affirme clairement son individualité et qu'il échappe à la continuité complète avec ses voisins grâce à des décrochements, des retraits et des décalages.



Eliel Saarinen : First Christian Church à Columbus, Indiana, USA (1941)

Source de l'image : [https://en.wikipedia.org/wiki/First_Christian_Church_\(Columbus,_Indiana\)](https://en.wikipedia.org/wiki/First_Christian_Church_(Columbus,_Indiana))

De l'architecte finlandais Eliel Saarinen émigré aux États-Unis, on a déjà envisagé son projet non réalisé pour la Tribune Tower à Chicago. On considère maintenant sa First Christian Church construite en 1941 à Columbus, dans l'Indiana. Comme pour les exemples précédents, on est ici avec des effets d'homogène/hétérogène obtenus au moyen de contrastes de surfaces ou de volumes. Chacun des deux volumes de cette église comporte une grande surface plate homogène traitée en briques uniformes, et cette surface fait contraste avec une autre surface traitée de façon hétérogène, puisque quadrillée de carrés séparés les uns des autres. Outre ce contraste interne à chacun des deux volumes, ceux-ci ont des formes qui sont mutuellement hétérogènes puisque l'un est épais et horizontal tandis que l'autre est beaucoup plus fin et énergiquement vertical, mais l'aspect de ces deux volumes est également homogène puisqu'ils sont tous les deux basés sur une surface en brique beige interrompue par une surface quadrillée.

Autre exemple de contraste de formes, la solution de logements en gradins mise au point par l'architecte Henri Sauvage en association avec l'architecte Charles Sarazin (1873-1950). On donne la photographie de l'un des programmes qu'ils ont réalisés de 1930 à 1934 à Paris sur ce thème, ainsi que le dessin d'une étude non construite de 1928 qu'ils envisageaient pour des immeubles pyramidaux, toujours à Paris. Cette solution de disposition des appartements en gradins avait pour finalité de procurer à chacun un vaste balcon ou une terrasse, et de procurer à tous un bon éclairage. Ce n'est pas ces aspects que nous allons envisager, mais la forme qui en résulte, notamment du fait du choix de placer les accès dans un volume saillant extérieur alors qu'ils auraient pu tout aussi bien être situés à l'intérieur du volume de la pyramide dont les cascades, de ce fait, n'auraient pas été contrastées par la présence des volumes verticaux et uniformes qui correspondent à des cages d'ascenseur.



Henri Sauvage avec Charles Sarazin : à gauche, logements sociaux à Paris, France (1930-1934) Ci-dessous, projet pour des immeubles à gradins en front de Seine à Paris (1928)

Sources des images : <http://blogdephaco.blogspot.com/2013/12/henri-sauvage-paris.html> et <https://desplans.com/henri-sauvage/>



Ces volumes très verticaux et très lisses ont un aspect homogène, ce qui, dans le cas de l'exemple réalisé, vaut aussi pour la surface des murs de retour à chaque extrémité de la partie en gradins et qui correspondent à des escaliers. Cette homogénéité fait directement contraste à l'hétérogénéité répétitive des gradins, qu'ils soient sous forme de balcons ou sous forme de terrasses, et si l'homogénéité d'une partie des volumes ou des surfaces fait contraste avec l'hétérogénéité des autres volumes ou surfaces, ces deux registres de formes, hétérogènes l'un pour l'autre, sont simultanément très homogènes dans leurs matériaux apparents et dans leurs coloris puisqu'il s'agit uniformément de faïence blanche.



Fritz Höger : Maison du Chili à Hambourg, Allemagne (1922-1924), ci-dessous détail de l'une de ses façades en briques vitrifiées

Sources des images : <https://arte2torrente.wordpress.com/portfolio/520-chilehaus-en-hamburgo-de-fritz-hoger/> et <https://www.baunet-wissen.de/elektro/objekte/buero-gewerbe/chilehaus-in-hamburg-1608689>



L'architecte allemand Johann Friedrich (Fritz) Höger (1877-1949) s'est fait une spécialité de recouvrir ses immeubles par des briques vitrifiées. Dans la maison du Chili qu'il a construite à Hambourg en 1922-1924, deux de ses façades utilisent de façons différentes des effets d'homogène/hétérogène. Sur la photographie de gauche, la plus spectaculaire, des surfaces traitées de façon homogène se décrochent pour former soudainement une proue à la découpe très agressive qui introduit brutalement l'hétérogénéité à l'intérieur de l'homogénéité de ses façades. Sur la photographie de droite, nous avons affaire cette fois à la répétition très homogène d'un même relief

hétérogène et d'une même trame losangée formant une saillie cassant l'homogénéité plate de la façade, une répétition homogène qui vaut aussi pour les fenêtres qui forment, chacune, une interruption hétérogène de cette façade.



Fritz Höger : immeuble de médias à Hambourg, Allemagne (1927-1928)

Source de l'image : <https://www.hannover.de/Media/visit-hannover/Downloads/Fotodownload/Bilder-mit-CC0-Lizenz/Anzeiger-Hochhaus-und-Kestnergesellschaft>

Toujours de Fritz Höger, et toujours avec des briques vitrifiées de couleur uniformément violacée, un immeuble de médias construits à Hambourg en 1927 et 1928. La surface homogènement plate de la façade est perturbée par la répétition homogène de bandes horizontales et par des lames verticales en fortes saillies dont la répétition régulière produit également un effet d'homogénéité. Les bandes horizontales, tout comme les saillies en bandes verticales, de façon homogène sont traitées en briques de la même couleur, mais leur croisement est en lui-même un motif hétérogène. Tandis que les bandes horizontales se fondent dans la surface plate de la façade, pour leur part les saillies verticales s'affirment comme autant d'hétérogénéités assez agressives cassant cette planéité.

Pour un dernier exemple de cette option M synthétique, on revient à Barcelone et à la Casa Batlló, et donc à Antoni Gaudí, cette fois pour le traitement de la partie haute de sa façade sur rue. Ce traitement juxtapose des dessins très irréguliers réalisés en céramiques brisées selon la technique dite du trencadis pour lesquelles il a été assisté par l'architecte Josep Maria Jujol (1879-1949), et des balcons en relief dont les gardes corps ont la forme de masques blancs que certains voient plutôt comme des crânes.

Ces masques exhibent l'hétérogénéité de leurs trous qui tranchent violemment avec leur entourage, et les rayures des grilles en matériau métallique qui les remplissent tranchent également avec la surface lisse et homogènement blanche dans laquelle ils s'insèrent. En contraste avec les reliefs que forment ces masques, la surface courante du mur est homogènement plate, mais les nuages colorés qu'y forment les tessons de céramique sont violemment hétérogènes entre eux par leurs coloris très variés et très disparates. Répétition de gros trous et répétition de fouillis colorés, ces deux traitements sont donc répétés de façon homogène alors que chacun comporte en lui des effets d'hétérogénéité.



Antoni Gaudí : détail du haut de la façade de la Casa Batlló à Barcelone, Espagne (1906-1910)

Source de l'image : <https://www.alamyimages.fr/photo-image-les-balconis-en-fer-forge-sur-la-facade-de-la-casa-batllo-building-symbolisent-des-cranes-concu-par-antoni-gaudi-34630245.html>

5 – Option M/e, son expression analytique :

Principe : les effets qui réclament l'attention de l'esprit et les effets de matière opèrent en des endroits séparés, ou du moins de façons indépendantes.

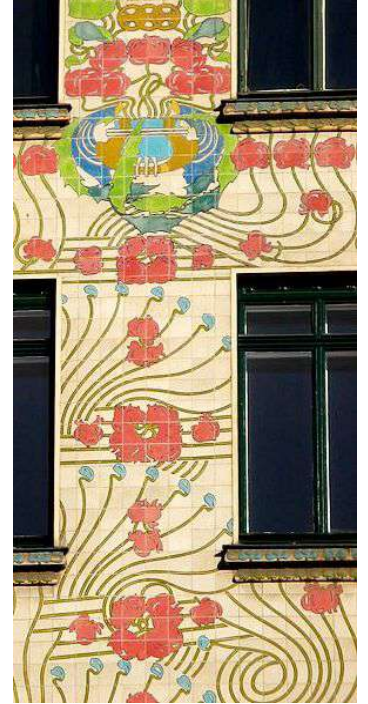
Les précédentes options mettaient en valeur, soit des effets réclamant l'attention de notre esprit, soit des effets de matière. Par différence, cette nouvelle option et la suivante mettent ces deux types d'effets en équilibre et en dialogue pour qu'ils se magnifient ou qu'ils se complètent. Sachant que 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, on a déjà indiqué que c'est l'évolution de ces deux options qui permet le mieux de se rendre compte de l'avancement de cette autonomie. À la prochaine étape, lorsqu'elle aura atteint son maximum, ce qui fait effet de matière et ce qui s'adresse à l'esprit seront en des endroits complètement séparés dans l'expression analytique de cette option, mais nous n'en sommes pas encore là et, toujours comme à l'étape précédente, dire que les deux types d'effets opèrent en des endroits séparés ne veut pas encore dire qu'ils sont en des endroits différents, seulement qu'ils sont en des endroits distincts d'une même forme, ou même qu'ils réclament seulement des modes de lecture distincts. Comme pour les options précédentes, nous allons privilégier l'effet d'homogène/hétérogène, celui de regroupement réussi/raté s'en déduisant généralement de façon très simple.

La « Maison des majoliques », ou Majolikahaus, est un immeuble à appartements caractéristique de la Sécession viennoise, édifié par l'architecte Otto Wagner dont nous avons déjà considéré la salle des guichets de la Caisse d'épargne de Vienne. Cet immeuble a été construit à Vienne lui aussi, en 1898 et 1899. Deux aspects de sa façade se font contraste : d'une part, il s'agit d'une surface tout à fait plate et très régulièrement percée de fenêtres, d'autre part cette surface est recouverte de carreaux de faïence, les majoliques, lesquels dessinent un motif plus resserré, donc plus dense, sur les côtés que vers le centre, et presque complètement absent en partie basse.



Otto Wagner : la Maison des majoliques à Vienne (1898-1899)

Sources : <https://www.flickr.com/photos/ruamps/5693002423> (auteur : Laurent. D Ruamps) et https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_des_majoliques



Détail de la décoration en majoliques vers le haut de la façade

La platitude de cette façade, soulignée par le fond uniformément beige clair de la faïence, nous force à ressentir de façon brutale la masse du bâtiment et la matérialité de son mur en maçonnerie percé de fenêtres d'une façon très monotone. Au contraire, les arabesques des tiges et les taches de couleur que forment les fleurs ne peuvent être lues qu'en suivant patiemment des yeux leurs parcours, en pesant longuement leurs différences de densité d'un endroit à l'autre de la surface, et en déchiffrant leurs nombreuses modifications de rythmes et de thèmes, bref, en y mettant toute l'attention de notre esprit. Ces deux lectures, parce qu'elles sont complètement distinctes l'une de l'autre, impliquent que l'effet de présence matérielle et l'effet qui capte l'attention de notre esprit sont très autonomes l'un de l'autre, même s'ils partagent la même surface.

L'effet d'homogène/hétérogène s'exprime dans la différence entre le traitement homogène de ce qui fait effet de masse matérielle (la continuité massive plane de la façade et la régularité uniforme des percements de sa surface par les fenêtres) et le traitement hétérogène des dessins floraux qui réclament toute l'attention de l'esprit pour être lus. Le premier traitement produit également par lui-même cet effet puisqu'il s'agit d'un percement régulier, et donc homogène, de la maçonnerie par des ouvertures de fenêtres, chaque ouverture de fenêtre produisant nécessairement une hétérogénéité dans la massivité du mur. Même chose pour le motif floral qui est hétérogène si l'on considère sa densité et son rythme qui sont différents d'un endroit à l'autre de la surface, mais qui, de façon homogène, est réalisé au moyen d'une combinaison de tracés de tiges, de feuillages, de boutons floraux et de taches florales colorées.

Pour sa part, l'effet de regroupement réussi/raté correspond au regroupement réussi de toute la surface dans une teinte beige clair uniforme, une réussite à laquelle s'oppose l'absence de regroupement des motifs floraux dans cette surface.

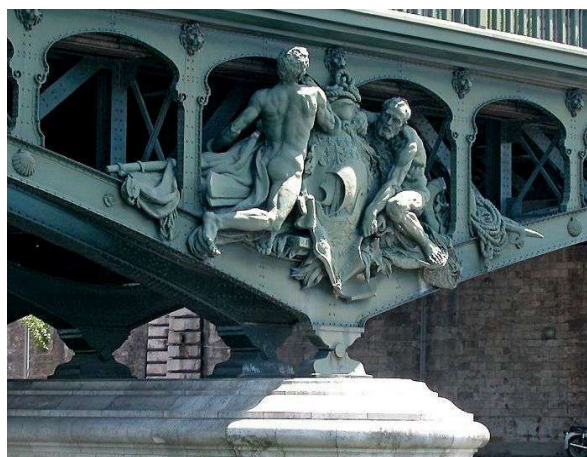
À l'occasion de l'option précédente, on a déjà examiné les balcons et les gardes corps de la Casa Milá construite par Antoni Gaudí à Barcelone, faisant alors valoir le contraste de texture entre le matériau en pierre des murs ou des plafonds des loggias et celui en métal des gardes corps. On y revient pour attirer davantage l'attention sur les façons différentes avec lesquelles nous lisons ces

deux registres de formes. Comme on l'a vu, les plissements des parties en pierre se lisent comme autant d'hétérogénéités déformant la masse ou la surface homogène de la maçonnerie, tandis que, pour leur part, les formes complexes et très contournées des gardes corps nécessitent de concentrer sur elles toute l'attention de notre esprit pour en découvrir la multiplicité des méandres. Leur confrontation implique donc une combinaison entre des effets de matière et des effets qui captent l'attention de notre esprit, ce qui légitime d'envisager aussi cette disposition dans le cadre de l'option M/e, cela dans sa version analytique puisque ces deux lectures peuvent être facilement séparées.



Antoni Gaudí : détail de la façade de la Casa Milà à Barcelone, Espagne (1906-1910)

Source de l'image : <https://monbarcelone.com/casa-mila-histoire/>



Gustave Michel : sculpture « Les Nautas » sur le pont de Bir-Hakeim à Paris, France (1905)

Source de l'image : <https://jeanpierrekosinski.over-blog.net/2018/08/le-pont-bir-hakeim-a-paris.html>

À l'occasion de la première option, nous avons aussi déjà envisagé le pont de Bir-Hakeim à Paris, et c'était alors pour la forme végétale donnée aux piliers de son deuxième étage portant une ligne de métro. Cette fois, nous envisageons son premier étage qui confronte, d'une part des arches métalliques dont le matériau permet le franchissement du fleuve et supporte le tablier de sa voirie, d'autre part des sculptures en fonte qui ont été réalisées en 1905 par le sculpteur français Gustave Michel (1851-1924). Sur la photographie il s'agit du thème « Les Nautas », mais il a aussi réalisé une autre sculpture sur le thème « Les Forgerons », et chacune de ces sculptures a été moulée en quatre exemplaires afin d'orner de la même façon chacune des deux faces des quatre piles soutenant le pont. Peints de la même couleur que celle de la structure de l'ouvrage porteur, les sculptures semblent ainsi former une continuité homogène avec cette structure, mais leur aspect de sculpture détaillée tranche avec le dessin beaucoup plus simple des arches du pont, ce qui engendre inévitablement un effet d'hétérogénéité. Structure matérielle presque strictement définie par son rôle porteur pour ce qui concerne la matière des arches, représentations d'humains s'agitant sous l'effet de leur esprit pour porter des symboles qui s'adressent à notre esprit, on a bien ici un exemple d'association entre un effet de matière et des effets s'adressant à l'esprit.



Henri Sauvage avec Charles Sarazin : détail de l'entrée d'un immeuble au 22 rue Laugier à Paris, France (1901)

Source de l'image : Google Street View

Même procédé pour les décors sculptés dans la pierre de l'entrée d'immeuble au 22 rue Laugier à Paris, construit en 1901 par les architectes Henri Sauvage et Charles Sarazin. Ici, c'est dans la continuité homogène du matériau pierre que les sculptures de feuillages génèrent, à sa surface, leurs hétérogénéités.



Louis Sullivan : le Sullivan Center (anciennement Carson, Pirie, Scott and Company Building) à Chicago, Illinois, USA (1899)

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



Détail de la façade d'entrée du Sullivan Center

Source de l'image : <https://www.blueprintchicago.org/2010/09/29/carson-pirie-scott/>

Plus complexe est la solution utilisée par l'architecte américain Louis Sullivan pour le magasin de Chicago qu'il a construit en 1899 et qui s'appelle maintenant le Sullivan Center. De façon analogue à la surface de son Guaranty Building de Buffalo envisagé avec la deuxième option, les deux premiers niveaux sont recouverts de façon uniforme par des dessins entrelacés aux nombreuses circonvolutions, ici en fonte moulée, des dessins si détaillés et si entremêlés qu'ils génèrent une forte hétérogénéité à l'intérieur de l'homogénéité de leur matériau et de leur coloris. En contraste, les

niveaux au-dessus sont uniformément en terre cuite blanche recouvrant une structure porteuse en acier selon une trame orthogonale très simple et absolument répétitive. Même si, vu de près, ce revêtement en terre cuite blanche apparaît légèrement tramé et non pas absolument lisse et uniforme, sa simplicité et sa régularité tranchent franchement avec la complexité et la variété des reliefs en fonte des premiers niveaux. Globalement donc, l'homogénéité est dans les étages supérieurs quand l'hétérogénéité est dans les niveaux du bas.

Mais si l'homogénéité de l'aspect des étages tranche clairement avec l'hétérogénéité de la décoration de surface des niveaux bas, la relation entre ce qui relève de la matière et ce qui capte l'intérêt de l'esprit est plus complexe. Si la lecture du fourmillement des formes réalisées en fonte capte nécessairement l'attention de notre esprit lorsqu'il veut les parcourir visuellement, en revanche l'uniformité de ce matériau fonte fait que sa présence en elle-même ne retient pas longtemps notre intérêt. Il en va différemment dans les étages supérieurs où les grandes ouvertures vitrées permises par la structure en acier, encore très inhabituelles à l'époque, valorisent l'utilisation de ce matériau. En contraste avec la laborieuse lecture du fourmillement des formes sculptées dans la fonte des niveaux bas, la structure orthogonale dessinée dans les étages par les poteaux et les linteaux, de même que les longues tiges verticales continues de la rotonde de l'angle, forment cette fois des lignes qu'il est commode pour notre esprit de suivre des yeux, et notre esprit ne manque pas non plus d'être captivé par le contraste entre l'arrondi soudain de l'angle et la planéité uniforme des surfaces courantes.



Eliel Saarinen : la façade d'entrée de la gare centrale d'Helsinki, Finlande (1909-1914)

Source de l'image : <https://www.flickr.com/photos/dalbera/233130177>
(auteur : Jean-Pierre Dalbéra)

Avant d'émigrer aux États-Unis, Eliel Saarinen s'était rendu célèbre en Finlande pour les bâtiments de la gare centrale Helsinki, édifiés de 1909 à 1914. Nous allons considérer la grande arche de son entrée, ce type d'arcade gigantesque étant un thème assez fréquent dans l'architecture de cette époque et pour lequel on donnera d'autres exemples.

La nudité et la platitude de sa surface principale ne valorise que son matériau en granit rosé, tandis que les décrochements en arcs finement décalés les uns des autres à sa périphérie, et secondement les arcs décalés plus larges de son intrados, invitent spécialement notre esprit à les parcourir des yeux. La captation de l'intérêt de notre esprit se concentre donc dans les deux bandes qui encadrent l'arc principal, lequel, pour sa part, vaut principalement pour la valorisation de son matériau. Les surfaces plates et les rainures générant des reliefs décalés les uns des autres forment une continuité homogène puisqu'elle est réalisée dans un matériau homogène, et, dans cette homogénéité, les reliefs en escalier des arcs introduisent des hétérogénéités qui sont immédiatement repérables.

En passant, on peut s'intéresser aux deux paires de statues situées de part et d'autre de cette entrée. Réalisées par le sculpteur finlandais Emil Wikström (1864-1942), elles représentent des personnages monumentaux tenant entre leurs mains des globes lumineux. Leurs corps complètement accolés au mur, leurs vêtements rigidement droits et plissés de façon assez semblable aux cannelures de l'angle des murs voisins, leur matériau identique à celui du mur et avec même les joints entre pierres qui se prolongent en continuité sur eux, tout cela nous laisse complètement indécis sur la question de savoir s'ils font partie du mur ou s'il s'agit de statues édifiées devant le mur. Ces personnages monumentaux sont homogènes avec les murs puisqu'ils les prolongent, et ils sont en même temps hétérogènes avec eux puisque l'on comprend bien qu'il s'agit de sculptures qui ne participent pas à la masse des murs et à leur solidité. D'une autre façon, si l'on peut dire que leur regroupement matériel avec les murs est parfaitement réussi, on doit également admettre qu'il est raté pour ce qui concerne leur fusion indistincte avec eux.



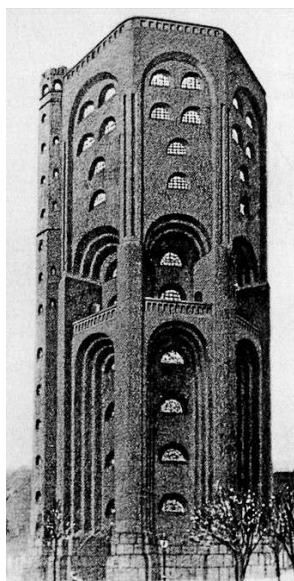
Charles Girault : l'entrée du Petit Palais à Paris, France (1897-1900)

Source de l'image : <https://www.unjourdeplusaparis.com/paris-culture/le-petit-palais-musee-des-beaux-arts-paris>

Autre exemple de grande arcade magnifiant l'entrée d'un bâtiment public, celle du Petit Palais construit à Paris, de 1897 à 1900, par l'architecte français Charles Girault (1851-1932). La séparation entre les surfaces d'arcade nue valorisant l'aspect de leur matière et les arcs bien dessinés lus par notre esprit du bout des yeux est moins limpide que dans le cas de la gare Helsinki. Cette fois, ce qui fait principalement effet de matière, ce n'est pas la mise en valeur d'une large surface uniforme de pierres, ce sont les plissements de la masse de la pierre surplombant l'entrée, à la fois par l'excroissance qu'elle forme en avancée par rapport aux façades latérales du bâtiment et par les creusements successifs qui marquent cette excroissance. Au lieu de se plisser mollement, comme il en allait par exemple pour les façades de la Casa Milà à Barcelone, ici la netteté des arêtes des plis permet à notre esprit de les suivre facilement des yeux, d'autant que notre esprit est invité à prolonger la lecture de ces arêtes dans le trajet vertical des colonnes qui les portent. À cette entrée du Petit Palais, profitant de la même masse matérielle, ce sont deux donc modes de lecture différents, l'un par le plissement de cette masse et l'autre par le suivi des trajets en arc de ces plis, qui assurent la séparation des effets de matière et des effets qui captivent l'esprit.

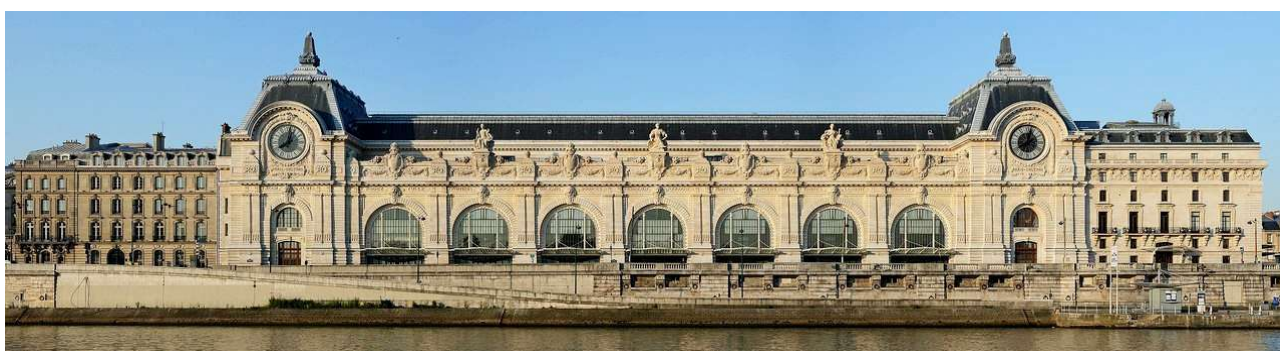
Autre exemple du même type dans lequel l'écrantage de la masse de la matière s'accompagne de dessins d'arcades très lisibles, avec dans la partie haute des surfaces uniformes de matière et dans la partie basse des crans mélangeant, comme au Petit Palais, des effets de déformation de la masse matérielle et des effets d'arcades bien dessinées attirant la lecture de ses arêtes par notre esprit. Ce

bâtiment est maintenant démoli, il s'agissait d'un château d'eau, construit en 1910 à Hambourg par l'architecte allemand Hans Poelzig (1869-1936).



Hans Poelzig : château d'eau à Hambourg, Allemagne (1910)

Source de l'image : https://www.reddit.com/r/evilbuildings/comments/a9f1yh/hans_poelzig_water_tower_for_hamburg/



Victor Laloux : l'ancienne gare d'Orsay, maintenant Musée d'Orsay, à Paris, France

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

Dans la façade sur Seine de l'ancienne gare d'Orsay à Paris, construite de 1898 à 1900 par l'architecte Victor Laloux, aux deux extrémités de sa partie principale on trouve aussi une grande arcade monumentale, ici accompagnée d'une surélévation de la couverture en forme de coiffe et d'une avancée mettant en évidence le corps de bâtiment qui lui correspond. Outre la déformation arrondie de la masse du bâtiment pour générer chacune de ces arcades monumentales, l'effet de matière est ici produit par les gonflements de la toiture et par les avancées en créneaux successifs des corps de bâtiments d'extrémité, par la reprise du principe d'arcade au niveau bas de ces avancées, et surtout par la répétition des grands percements en arches qui scandent le bâtiment entre ses deux massifs d'extrémité, creusant ainsi chaque fois sa matière. Ces arcades répétées sont également lues par l'esprit, lequel est aussi intéressé par la longue corniche horizontale et par les sculptures et pilastres jumelés qui forment ensemble une frise continue. Qu'il s'agisse des déformations de la masse du bâtiment ou des reliefs formant une grande frise horizontale superposée à cette masse, chaque fois il s'agit d'hétérogénéités qui rythment l'homogénéité de la surface en pierre ou qui déforment la continuité de sa toiture.

Avec l'architecte russe Lev Roudnev (1885-1956), nous envisageons l'un des aspects de l'architecture dite stalinienne. Il a notamment été l'architecte de l'université d'État de Moscou, de 1949 à 1953, et celui du Palais de la culture et de la science à Varsovie, construit en Pologne de 1952 à 1955. Les très hautes tours de ces deux bâtiments, leurs décrochements en hauteur comme dans leurs développements horizontaux, font évidemment penser aux tours de New York un peu antérieures, des tours que nous avons envisagées en 3^e partie pour l'option M analytique, c'est-à-dire à l'occasion d'une option privilégiant l'effet produit par la matière du bâtiment. Ici aussi, de façon similaire, l'uniformité de la partie courante des tours et leurs divers décrochements correspondent à des effets de matière, celui de l'énormité de sa masse construite et celui de son crénelage en plusieurs occasions. Si ces bâtiments soviétiques sont analysés à l'occasion d'une autre option, celle M/e analytique, c'est que, de façon distincte, des effets de formes captent l'attention de notre esprit en mettant en jeu des effets de répétition de la même forme de tour sur différentes échelles : parfois enchâssées les unes sur les autres, parfois les plus petites accolées contre les angles de la plus grande, ou bien encore les plus petites reproduites à l'extrémité des ailes horizontales raccordées à la plus grande. De telles répétitions d'une même forme sur des échelles si différentes s'adressent en effet à la capacité de notre esprit à établir des relations entre des formes que la distance matérielle et l'incommensurabilité des échelles rendraient étrangères si n'était, précisément, la capacité de notre esprit à les mettre en relation.



Lev Roudnev : à gauche, le Palais de la culture et de la science à Varsovie, Pologne (1952-1955) ; ci-dessous, le bâtiment principal de l'université d'État de Moscou, Russie (1949-1953)

Sources des images : <https://materialisme-dialectique.com/2022/08/> et https://fr.wikipedia.org/wiki/B%C3%A2timent_principal_de_l%27universit%C3%A9_d%27%C3%89tat_de_Moscou



L'uniformité des façades courantes, et la répétition du même principe de tours ou d'angles en relief faisant aussi effet de tours, impliquent un effet d'homogénéité. Les bandes horizontales, parfois colorées, qui marquent le haut de chaque corps de bâtiment, tout comme les ruptures d'échelle qui permettent la répétition des mêmes formes en différentes dimensions, sont cette fois autant d'hétérogénéités qui contrastent avec l'homogénéité d'ensemble de la construction.

6 – Option M/e, son expression synthétique :

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

Dans cette dernière option, l'esprit de l'architecte intervient à nouveau en complément des propriétés propres des matériaux utilisés, mais, par différence avec l'option analytique précédente, il n'est plus possible de séparer ce qui relève de l'effet de matière et ce qui relève de l'esprit dès lors que l'esprit de l'architecte intervient spécialement pour générer avec les matériaux un nouveau style architectural.



Henri Sauvage avec Charles Sarazin : Cité l'Argentine à Paris, France (1904-1907)

Source de l'image : <https://paris-promeneurs.com/la-cite-de-l-argentine/>

Lors de l'étape précédente, l'utilisation du métal, d'abord de la fonte puis de l'acier, avait été l'occasion d'un renouvellement stylistique, mais les ossatures métalliques étaient encore cachées, ou elles étaient utilisées pour générer des architectures mimant l'architecture de pierre, aucun style complètement nouveau n'avait encore résulté de l'emploi d'un matériau nouveau.

En fait, ce n'est qu'à l'étape qui va suivre que les architectes inventeront avec l'acier ou avec le béton des formes spécifiquement suggérées par ces matériaux utilisés seuls et laissés apparents. À l'étape présente, on peut considérer que l'innovation principale est l'utilisation conjointe d'un matériau d'ossature et d'un autre matériau spécialisé dans le remplissage de cette ossature, tous les deux étant laissés apparents. Cela va de soi si l'on se souvient que l'un des effets principaux y est l'homogène/hétérogène : chacun des matériaux est homogène dans son apparence et c'est de façon homogène que le principe d'assemblage de plusieurs matériaux est utilisé dans toute la construction, cela tandis que la confrontation du matériau d'ossature avec le matériau de remplissage produit inévitablement un effet d'hétérogénéité.

Comme premier exemple, l'ensemble d'habitations à bon marché (HBM), accompagné d'une galerie commerciale en rez-de-chaussée, construit à Paris entre 1904 et 1907 par les architectes Henri Sauvage et Charles Sarazin. Il porte le nom de Cité l'Argentine du fait de la nationalité de son commanditaire.

Son ossature est en acier, bien présente en façade avec ses grands poteaux encadrant l'entrée de la galerie marchande, des poteaux qui sont munis de consoles pour soutenir l'ossature apparente en acier des « presque bow-windows » de la façade. Les poutres de rive des planchers d'étage sont également en acier apparent, tout comme l'ossature de la grande galerie horizontale du dernier niveau. Quant aux panneaux de remplissage entre ces ossatures, de façon homogène ils sont réalisés en briques, toutes de même couleur, à moins qu'il ne s'agisse des niveaux inférieurs qui sont presque complètement vitrés.

Le traitement de cette façade est donc homogène sur toute sa surface, l'apparence de l'ossature est elle-même homogène, comme est homogène le recours à la brique pour le remplissage des niveaux en étages, tandis que la cohabitation des deux matériaux produit nécessairement un effet d'hétérogénéité. Simultanément, on peut dire que le remplissage en briques et l'ossature en métal ont réussi à se regrouper dans une même structure, mais que leur regroupement indifférencié est raté puisque chacun des deux matériaux affirme isolément sa présence.



À gauche, Henri Sauvage : détail de la Villa Majorelle à Nancy, France (1901-1902)

Ci-dessous, Hector Guimard : Villa la Bluette à Hermanville-sur-Mer (1899)

Sources des images : <https://www.groupe-duval.com/le-groupe-duval-annonce-soutenir-la-ville-de-nancy-dans-les-travaux-de-renovation-interieure-de-la-villa-majorelle/> et <https://www.flickr.com/photos/levalet/8967537290/in/photostream/> (auteur : François Levalet)



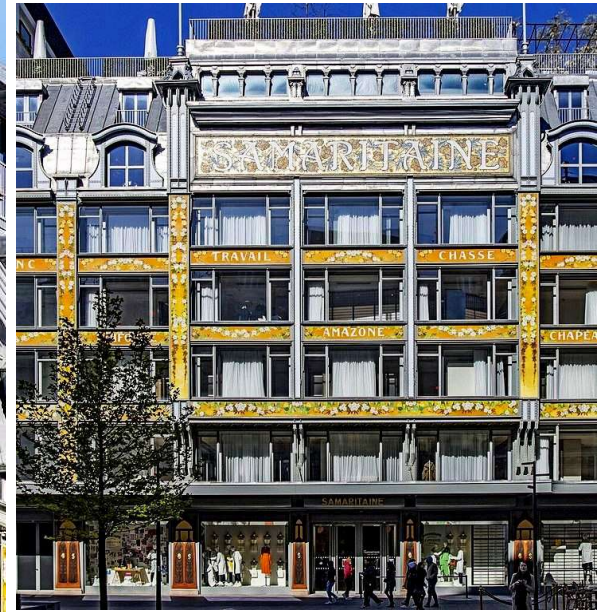
Solution un peu différente dans sa Villa Majorelle à Nancy où Henri Sauvage utilise quantité de matériaux différents pour réaliser un même ouvrage. Ainsi, alors que le balcon de la grande verrière du pignon pouvait très bien se tenir tout seul en porte-à-faux, comme le fait d'ailleurs la loggia en retour, des consoles en pierre situées un niveau plus bas portent des tiges métalliques qui se ramifient comme des végétaux pour porter ce balcon en bois. Mélange non nécessaire de matériaux aussi à la loggia en retour, puisque l'ossature en bois de son garde corps est complété par un barreaudage métallique.

Conçue par Hector Guimard en 1899, la Villa la Bluette sur la côte normande recourt comme la Cité l'Argentine au principe de la séparation visuelle entre ossature et remplissage. La plus grande partie de l'étage arbore très visiblement une ossature en bois peinte en bleu avec remplissage en galets, et pour leur part le rez-de-chaussée et le reste de l'étage ont une ossature en pierre de taille avec remplissage en moellons irréguliers quant à leurs dimensions et quant à leur disposition. La partie réalisée entièrement en pierres utilise ce matériau pour faire effet d'homogénéité, lequel est contrasté par l'utilisation de deux types de pierre d'aspects et de rôles très différents (pierre de taille pour l'ossature, moellons pour le remplissage), d'où son effet simultané d'hétérogénéité. De son côté, la partie en bois et galets est constituée de deux matériaux très visiblement hétérogènes par leur nature et par leur couleur, tandis que c'est l'uniformité de texture et de couleur de chacun qui produit l'effet d'homogénéité.



Frantz Jourdain : reconstruction du magasin 2 de la Samaritaine à Paris, France (1905-1910)

Source des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Samaritaine



À l'occasion de l'option précédente, avec le Sullivan Center on a vu comment un immeuble à structure en acier pouvait camoufler complètement sa structure derrière des habillages en terre cuite. Dans sa reconstruction du magasin 2 de la Samaritaine à Paris, l'architecte belge naturalisé français Frantz Jourdain (1847-1935) a réalisé une version plus franche de ce type de bâtiment, utilisant ici ce que l'on peut clairement définir comme un « mur-rideau ». L'ossature métallique y est souvent bien visible, seulement protégée par sa peinture, au point que l'on peut même apercevoir les têtes des rivets qui solidarisent ses divers éléments. Les parties horizontales, tout comme certains éléments porteurs verticaux, sont habillés de panneaux décoratifs réalisés en lave émaillée, et bien sûr tout le reste des façades est vitré, sur toute leur hauteur et sur toute leur largeur. Ce type de mur-rideau comporte donc trois éléments hétérogènes entre eux, chacun étant traité de façon homogène sur toute la façade : des éléments en ossature métallique peinte, des éléments en ossature métallique habillée de lave émaillée, des éléments de vitrage.



Antoni Gaudí : le 1er étage de la façade sur rue de la Casa Batlló à Barcelone, Espagne (1904-1906)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Casa_Batll%C3%B3

Une nouvelle fois on revient sur le premier étage de la façade de la Casa Batlló d'Antoni Gaudí à Barcelone. Elle aussi joue sur le mélange hétérogène de plusieurs matériaux utilisés chacun de façon homogène, mais cette fois ils interviennent sur des plans différents, juste l'un derrière l'autre, aucun balcon n'étant laissé entre la façade porteuse en pierre et le rideau vitré à structure menuisée situé en deuxième plan. Horizontalement, ce rideau vitré se poursuit de façon homogène d'une extrémité à l'autre de la façade, seulement marqué par des ondulations qui font écho à l'hétérogénéité des piliers en pierre qui passent devant lui, verticalement cette fois, il se décompose en couches hétérogènes entre elles : en bas, un garde-corps en bois percé de vitrages en forme de bulles ovoïdes, ensuite des vitrages de hauteurs diverses et dont le bas et le haut ondulent quelque peu, ensuite encore, un vitrage continu décomposé en une myriade de ronds colorés, enfin, une large imposte en bois marquée par de fortes ondulations de son niveau bas. On peut aussi remarquer que, de façon homogène, le haut et le bas de toutes ces couches forment des ondulations, mais que celles-ci sont hétérogènes entre elles car elles sont diversement accusées et parfois déphasées les unes par rapport aux autres.

Indépendamment des contrastes que l'on vient de décrire, on peut dire que l'ensemble de cette façade forme une unité homogène du fait de l'emploi systématique de formes ondulées ou arrondies, mais on peut également dire que cet ensemble est généré par le contraste hétérogène entre les formes en pierre de son premier plan et les vitrages menuisés de son second plan.

Bien sûr, on peut aussi en dire qu'elle a réussi à se regrouper dans un effet d'ondulations et de courbes, mais que son regroupement dans un matériau continu et selon des formes de même type est complètement raté, notamment parce que son premier plan en pierre est dominé par des effets verticaux tandis que son second plan est dominé par des dessins horizontaux.



Peter Behrens : l'usine de turbines AEG à Berlin, Allemagne(1909)

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

L'architecte Peter Behrens a été chargé en 1909 de la conception du nouveau bâtiment de l'usine de turbines AEG à Berlin. Il s'agit ici d'un bâtiment industriel qui cherche à affirmer sa structure faite de portiques métalliques apparents aux rivets et boulons apparents et avec des rotules d'articulation apparentes en partie basse, une structure qui est complétée par des remplissages en grandes surfaces vitrées et, pour ce qui concerne les angles du pignon, en panneaux de béton armé posés légèrement inclinés afin de s'adapter au profil des portiques métalliques. Là encore, l'hétérogénéité de la structure se combine avec l'homogénéité de chacun de ses composants.

On doit signaler que Behrens n'a pas seulement été employé par AEG comme architecte mais, de façon générale, en tant que consultant artistique, de telle façon qu'il a conçu les produits électriques de l'entreprise tout comme son logo, étant globalement en charge de l'image de l'entreprise. À ce titre, il est souvent considéré comme l'archétype du designer industriel.



Georges Wyman : les cages d'ascenseur du Bradbury Building à Los Angeles, Californie, USA (1893)

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

Dans le même registre d'un emploi non dissimulé d'un nouveau matériau, le Bradbury Building à Los Angeles que l'on doit à l'architecte Georges Wyman (1860-1939). L'atrium de cet immeuble est célèbre pour avoir laissé apparente l'ossature métallique de ses cages d'ascenseur. La maçonnerie des murs complètement opaques qui cernent cet atrium forme une unité homogène, la grande verrière transparente qui le couvre forme un autre ensemble homogène, les garde corps au décor ajouré en fonte des escaliers et des coursives forment encore un autre ensemble homogène, et enfin les cages métalliques qui servent au coulissage des ascenseurs forment une dernière unité homogène. Toutes ces unités constructives, chacune homogène et exhibant clairement ses particularités, se trouvent être hétérogènes d'aspect les unes pour les autres.

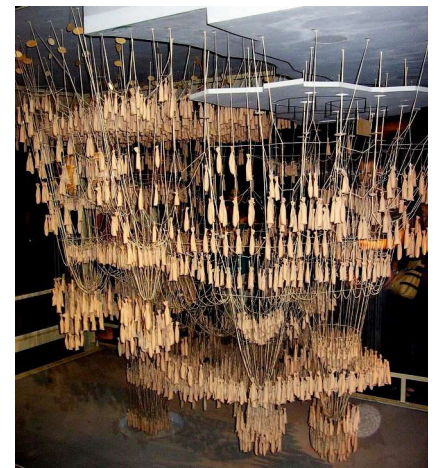


Ci-dessus, Antonio Gaudi : porche devant la crypte de la Colonie Güell à Barcelone, Espagne (1898-1914)

Source de l'image : <https://piccole-dritte-per-barcellona.com/colonia-guell-cripta-gaudi/>

Ci-dessous : reconstitution de la maquette utilisée par Antoni Gaudi pour dessiner les voûtes de l'église de la Colonie Güell à Barcelone, Espagne

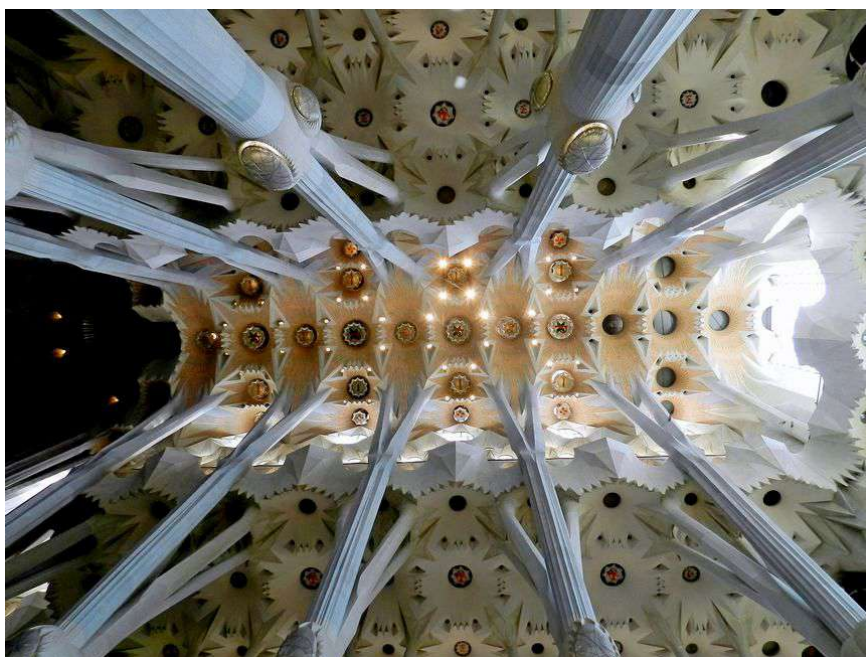
Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoni_Gaud%C3%AD



Pour finir cette option, il reste à traiter le cas particulier du perfectionnement de la construction en maçonnerie opéré par Antoni Gaudi dans sa Sagrada Familia à Barcelone, un bâtiment dont il a commencé la crypte en 1882. L'église de la Colonie Güell, toujours à Barcelone, peut être considérée comme une esquisse de la Sagrada Familia. Elle lui a été commandée en 1898, mais seule la crypte en a été réalisée.

L'ambition de Gaudi était de revenir aux procédés techniques de l'architecture gothique, mais en les améliorant, notamment en trouvant une solution permettant de se passer d'arcs-boutants pour équilibrer la structure. Pour obtenir le dessin correspondant à l'efficacité optimum des piliers, il a inventé un système de maquette dans lequel les volumes de l'église sont inversés, c'est-à-dire mis tête en bas, les lignes de force de la structure étant matérialisées par des ficelles sur lesquelles étaient suspendus des sacs de plomb dont le poids était proportionnel aux charges supportées par la maçonnerie à leur endroit. Ainsi soumis à des charges équivalentes aux charges réellement soumises par la maçonnerie, mais inversées comme on l'a dit, le dessin des ficelles suit naturellement la courbe « du moindre effort », et il suffit de retourner la forme obtenue pour connaître la forme optimale à donner aux piliers, aux arcs et aux voûtes. De la sorte, des piliers pouvaient se retrouver très inclinés pour assurer l'auto-contrebutement de l'édifice, notamment dans ses parties les plus externes, ce qui explique l'inclinaison générale des piliers et des maçonneries du porche de la crypte de la Colonie Güell.

L'utilisation uniforme de techniques de maçonnerie implique l'homogénéité de ce porche, tandis que la diversité de ces techniques implique un effet d'hétérogénéité : grosses pierres, petites pierres ou briques régulièrement assemblées, petites pierres assemblées de façon irrégulière, briques disposées plutôt horizontalement, briques disposées plutôt verticalement, céramiques incorporées dans le béton du plafond. Bien sûr, la complexité très irrégulière des formes et de leurs orientations ajoute sa dose d'hétérogénéité.



Antoni Gaudi : détail de l'intérieur de la Sagrada Familia à Barcelone, Espagne (commencée en 1882)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sagrada_Fam%C3%ADlia

Pour la Sagrada Familia, Gaudi a repris son principe de maquette inversée à ficelles lestées et, s'il n'a pas vu lui-même la réalisation de la nef, celle-ci est maintenant réalisée suivant le projet qu'il avait préparé. La grande hauteur du bâtiment, porté par des piliers en pierre les plus légers possible, est le résultat spectaculaire de la combinaison des potentialités de ce matériau et de l'inventivité de l'esprit de l'architecte pour l'utiliser au maximum de ses capacités. Comme la part du matériau et la part de l'ingéniosité de l'esprit ne peuvent pas être séparées dans le produit qui en résulte, cette

construction mérite bien sa place dans la notion M/e d'expression synthétique.

Ce qu'il faut d'homogénéité est apporté par l'emploi systématique de la pierre pour les piliers, pour leurs ramifications de plus en plus fines et pour les voûtes dans lesquelles ils s'épanouissent. De leur côté, les émergences globuleuses des luminaires, les plissements ou les torsions des piliers à l'endroit de leurs articulations, tout comme la soudaine explosion des voûtes terminales, apportent en contrepoint ce qu'il faut d'hétérogénéité.

Bien entendu, toutes les ramifications de plus en plus fines des piliers, comme toutes les éclosions d'éléments de voûte, réussissent à se regrouper pour générer une continuité construite, mais chaque branche et chaque portion de cette continuité manifeste une individualité de forme ou de dimension qui fait rater leur regroupement indistinct dans l'ensemble de cette maçonnerie.

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

À partir de cette étape la comparaison avec d'autres filières de civilisation est abandonnée. Non pas que ces autres filières se soient brutalement éteintes, mais parce qu'elles n'ont pas donné lieu à des architectures suffisamment amples et caractéristiques pour que leur analyse soit indispensable dans le cadre de cet ouvrage.

Il est toutefois certain que le colonialisme des pays occidentaux a nui au développement autonome de l'architecture dans bien des pays, quand il n'est pas à l'origine de la démolition de bâtiments qui auraient pu être intéressants pour nous mais qui n'ont pas laissé de traces suffisantes pour que l'on puisse les analyser.

Christian RICORDEAU

Dernier état de ce texte : *1er janvier 2026*