

L'architecture du milieu à la fin du XIX^e siècle

[Lien de retour à la liste des thèmes](#)

Autres textes traitant la même période :

- [7^e période de l'histoire de l'art](#) (présentation succincte)
- [chapitre 8 de l'Essai sur l'art](#) (présentations également succinctes)

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

Pour introduire les effets récurrents au XV^e et au XVI^e siècle [nous avons utilisé une peinture de la période correspondante](#), [nous avons fait de même pour le XVII^e siècle](#), puis une sculpture [pour la période rococo du début du XVIII^e siècle](#), et à nouveau une peinture pour [la deuxième moitié du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e](#). Pour cette nouvelle étape de l'architecture, une peinture des années 1879-1882 de Paul Cézanne (1839-1906) : « La côte du jalais à Pontoise ».



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

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

L'un des deux principaux effets récurrents à cette étape sera nommé le « un/multiple ». Il se lit aisément : chaque bouquet de feuillages est formé d'une multitude de touches de peinture parallèles,

la même chose vaut pour chaque surface de champ dont l'unité est par ailleurs affirmée par une couleur qui la différencie de ses voisines, tandis que le groupe unitaire du village est clairement divisé en de multiples maisons bien distinctes les unes des autres, de la même façon que chaque groupe d'arbres est clairement divisé en de multiples arbres bien distincts les uns des autres.

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

On a parlé « d'effets principaux » récurrents pour signaler que, hormis les deux signalés, il en est d'autres qui ont une importance moindre et que, pour ne pas compliquer les analyses, on s'abstiendra d'évoquer.

À *l'étape précédente de l'évolution de l'architecture*, nous avons constaté que chacun des deux effets principaux de cette période était consacré, soit à rendre compte d'un point de vue sur la matière, et il s'agissait alors d'un effet d'ouvert/fermé, soit à une lecture faite de façon privilégiée « du bout des yeux », c'est-à-dire en suivant la forme avec toute l'attention de notre esprit, et cette fois il s'agissait d'un effet de relié/détaché. Cette séparation des effets avait pour fonction de commencer à détacher la notion de matière et la notion d'esprit dont les étapes précédentes avaient de plus en plus clairement montré qu'elles étaient différentes, et l'on rappelle que le but final de la série d'étapes analysées est de les amener à être ressenties de plus en plus indépendantes l'une de l'autre (voir le chapitre 11 - Un bilan - du texte <https://www.quatuor.org/themes/theme005-2.pdf>).

Très normalement, acquérir cette autonomie relative des deux notions a commencé par les détacher l'une de l'autre, pour cela en spécialisant la notion de matière dans des effets d'ouvert/fermé et la notion d'esprit dans des effets de relié/détaché. Puisqu'elles sont à présent détachées, elles peuvent dès maintenant commencer à exercer cette autonomie, même si celle-ci n'aura acquis sa pleine maturité que dans deux étapes. Pendant celle que nous envisageons maintenant et pendant les deux suivantes, cette autonomie relative va nous permettre de classer les inventions des architectes en 3 x 2 options. La multiplication par 2 correspond au fait que les expressions architecturales pourront être soit de type analytique soit de type synthétique, et l'on verra ce que cela implique, tandis que, indépendamment de ces deux types d'expression, on aura affaire à 3 options bien distinctes. La première, que l'on appellera « e », correspondra à une expression autonome de la notion d'esprit, la deuxième, que l'on appellera « M », correspondra cette fois à une expression autonome de la notion de matière, et la troisième, que l'on appellera « M/e », correspondra à une expression spécialement équilibrée de ces deux notions associées.

Reste à préciser une dernière généralité : comme l'effet d'un/multiple est peu discriminant et peut facilement se lire dans n'importe quelle disposition, c'est l'effet de ça se suit/sans se suivre qui nous guidera pour caractériser les diverses architectures de cette époque.

1 – Option e (expression analytique) :

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

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



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

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

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

L'utilisation apparente du métal dans l'architecture est l'une des nouveautés de l'époque, et à l'occasion d'une autre option (chapitre 5) nous envisagerons la dimension décorative des arcs de fer portant les coupes et raidis par des croisillons en fer. Dans le cadre de l'option *e* analytique, nous nous intéresserons seulement au principe de la décomposition du plafond en coupes jointives. Elles sont jointives, ce qui implique que leur matière forme une surface qui se suit en continu, mais notre esprit ne lit pas cette surface comme une continuité mais comme un ensemble de coupes qui s'enroule chacune autour de la verrière qui découpe son sommet. Les bandes de faïences à fond mauve qui dessinent des cercles à plusieurs reprises autour de cette verrière amplifient évidemment notre tendance à lire ce plafond comme un ensemble de coupes autonomes les unes des autres,

chacune générant ainsi une forme giratoire qui tourne sur elle-même et non pas une surface qui prolonge ses voisines. Les rayons de la structure métallique qui porte les plaques de faïence forment à partir de la verrière sommitale un rayonnement très visible qui renforce encore la lecture de chaque coupole comme centre autonome d'effets visuels. En résumé, si la surface matérielle du plafond se suit bien en continuité, pour notre esprit qui l'examine elle est formée de coupoles autonomes dont la surface des unes ne suit pas celle des autres puisqu'elle tourne isolément autour de son axe propre. On a là une des expressions possibles de l'effet de « ça se suit/sans se suivre ».

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

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



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

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

Pour faire la part de ce qui relève des effets spécifiques à cette étape de l'architecture et de ce qui relève de l'option *e* analytique dont le principe vaudra toujours pour les deux étapes suivantes, on donne l'exemple du plafond des bureaux de la Sté Johnson Wax à Racine, dans le Wisconsin, qui ont été construits par l'architecte Frank Lloyd Wright de 1936 à 1939. Wright (1867-1959) correspond à deux étapes ultérieures à celle que nous envisageons pour le moment, une étape qui correspondra au moment où les notions de matière et d'esprit auront acquis le maximum d'autonomie possible l'une par rapport à l'autre. Ce plafond correspond lui aussi à une expression analytique de l'option *e*, pour la raison que la continuité normalement attendue pour la matière d'un plafond est ici complètement anéantie. Comme le plafond de la salle Labrouste, celui-ci n'est pas réalisé au moyen d'une surface qui se continue d'un mur à l'autre, mais au moyen de formes d'allure globalement circulaire et

chacune centrée autour d'un axe qui lui est propre. Par différence avec le plafond de la BNF, ici il ne s'agit pas de coupes jointives portées sur leur périphérie mais de surfaces circulaires planes qui sont portées comme des champignons par une colonne située en leur centre, et par différence aussi chacune de ces formes est complètement séparée de ses voisines, écartée d'elles et non pas jointive. C'est que les effets plastiques prédominants ont changé entre les deux époques. À celle de Wright, il s'agit d'un effet de « rassemblé/séparé » et d'un effet de « fait/défait » : tous les champignons rassemblés pour construire ensemble le plafond sont bien séparés les uns des autres, tandis que la continuité du plafond est simultanément faite grâce aux verrières qui le complètent et complètement défaits si l'on n'envisage que la continuité de la surface maçonnée.

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



Joseph-Louis Duc : la salle des pas perdus (vestibule de Harlay) du Palais de Justice de Paris, France (1857-1878)

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

Autre exemple de plafond monumental, quelque peu différent de celui de la salle Labrouste car cette fois complètement réalisé en pierre de taille : le vestibule de Harlay, à fonction de salle des pas perdus, au Palais de Justice de Paris, que l'on doit à l'architecte [Joseph-Louis Duc](#) (1802-1879). Le

chantier a été réalisé entre 1857 et 1868 mais, suite à l'important incendie survenu à l'issue de la commune de Paris de 1871, cette partie de bâtiment a été refaite et terminée en 1875.

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

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

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

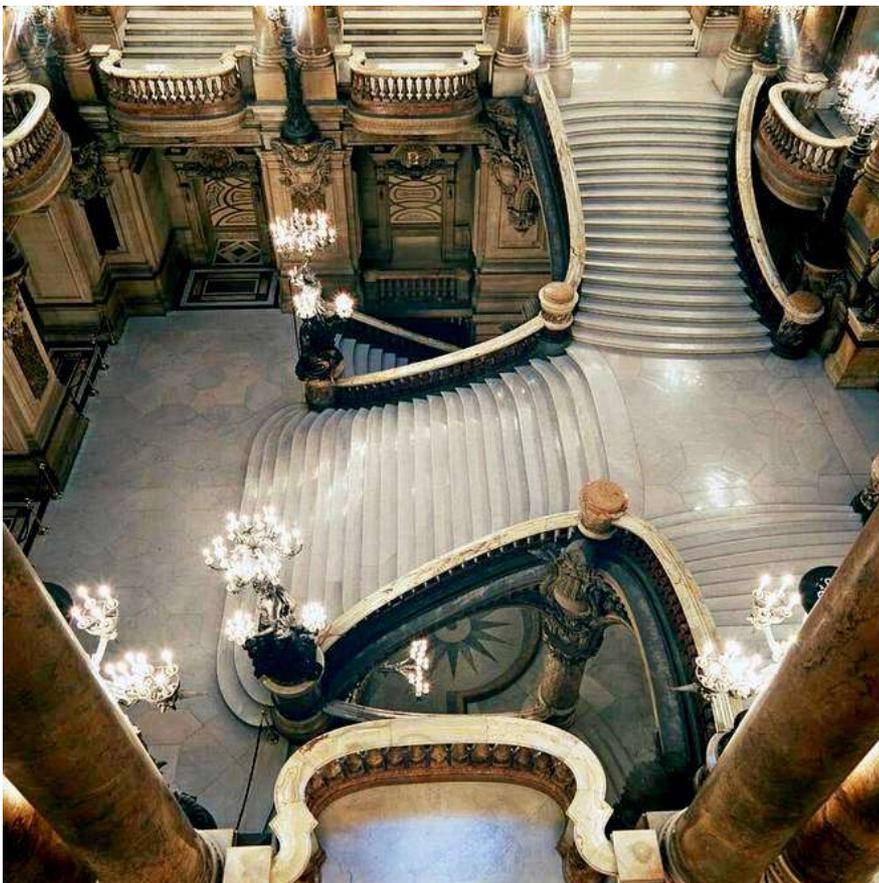


Anatole de Baudot : projet de grand espace couvert éclairé par le haut (1914)

Source de l'image : https://www.researchgate.net/figure/View-of-a-wide-covered-space-for-an-exhibition-hall-unbuilt-by-Anatole-de-Baudot_fig1_364325963

Autre façon de couvrir une vaste salle sans se servir de la continuité matérielle habituellement utilisée, mais cette fois il s'agit d'un projet, daté de 1914 et qui n'a jamais été réalisé. Il est dû à l'architecte [Anatole de Baudot](#) (1834-1915) qui l'avait envisagé en ciment armé. Neuf cercles

tangents portés par des piliers axés sur les vides laissés entre ces cercles, c'est exactement la configuration utilisée pour la salle Labrouste de la bibliothèque Richelieu, mais dans des dimensions nettement plus grandes puisque, notamment, on peut voir des personnages circulant sur la galerie ceinturant le premier cercle de la toiture. La couverture vitrée de chaque dôme est ici portée par des nervures dont les courbes et contre-courbes résultent entièrement du choix de l'architecte puisqu'une structure à base d'éléments rectilignes, plus faciles à construire, aurait très bien convenu à cette fonction.



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

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

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

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



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

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

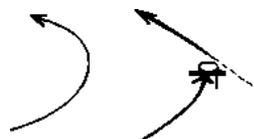
La première de ces dispositions concerne la façon dont se succèdent les marches de la volée centrale et celles des deux volées latérales. À Bordeaux, toutes les marches sont droites, hormis un petit arrondi d'extrémité pour les dernières marches de la première volée et les premières de la suivante. À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

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

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



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



La troisième disposition concerne les balcons en surplomb sur le vide qui cernent le hall, cela par différence aux rambarde de Bordeaux qui se tenaient sagement dans l'alignement de leur mur de soutien. Vu de dessus, on comprend bien que le garde-corps des balcons inverse sa courbe peu après son départ, et qu'il se décale même latéralement au moment de cette inversion de telle sorte que la courbe qui repart en sens inverse le fait un peu décalée par rapport à l'arrivée de la courbe initiale. Bien que la courbe principale qui cerne le balcon poursuit certainement la courbe de son accroche arrière, de deux façons différentes elle ne la suit pas, d'une part parce qu'elle part en sens inverse, d'autre part parce qu'elle part un peu à côté d'elle. Vu de face ou de dessous, l'effet est un peu différent puisqu'on y a l'impression que le garde-corps du balcon se dérobe à l'endroit de son attache, qu'il disparaît dans un creux à l'endroit même où l'on s'attend à voir une ferme accroche qui empêcherait le balcon de se détacher. On se doute bien que le garde corps suit la matérialité de ce qui se trouve derrière lui, mais de ces points de vue on a l'impression qu'il s'avance tout seul vers le vide, sans s'attacher fermement, et donc sans rien suivre.



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

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

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

2 – Option e (expression synthétique) :

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

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



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

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

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

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

Une conséquence du systématisme des verticales en relief est que le volume matériel du bâtiment ne

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



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

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

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

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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

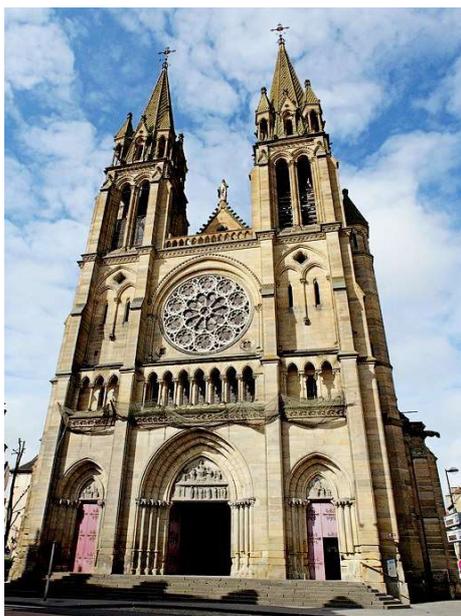
Toujours de l'architecte George Gilbert Scott, il s'agit cette fois d'un bâtiment construit de 1866 à 1876 à destination commerciale, l'ancien Midland Grand Hôtel à la station de chemin de fer St. Pancras à Londres. L'emploi systématique de fenêtres à arcades arrondies ou brisées subdivisées en arcades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



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

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

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



Jean-Baptiste-Antoine Lassus : l'église du Sacré-Cœur de Moulins, France (1850-1869)

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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



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

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_du_Sacr%C3%A9-C%C3%A9ur_de_Montmartre

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

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



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

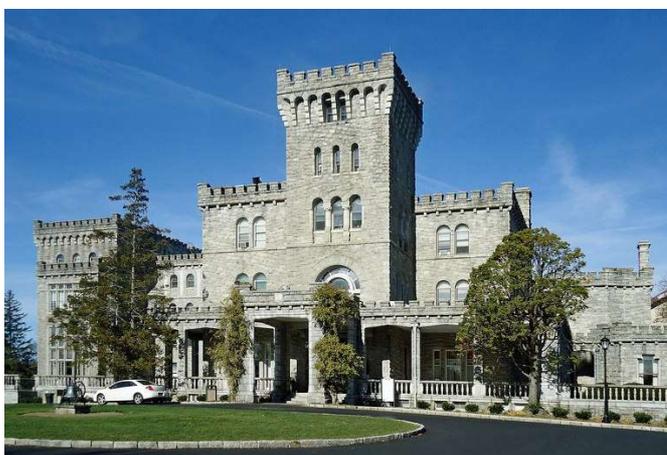
Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Pierrefonds

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

Cette restauration est caractéristique de sa conception déjà mentionnée selon laquelle restaurer un édifice « c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ».

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

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



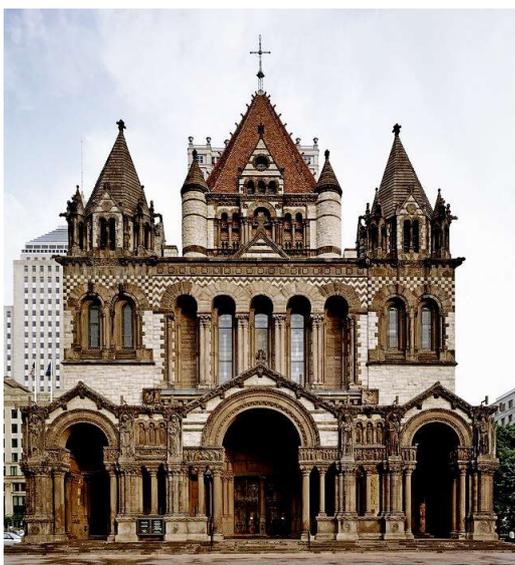
Cabinet McKim, Mead & White : Reid Hall au Manhattanville College de New York, USA (1889-1892)

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

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

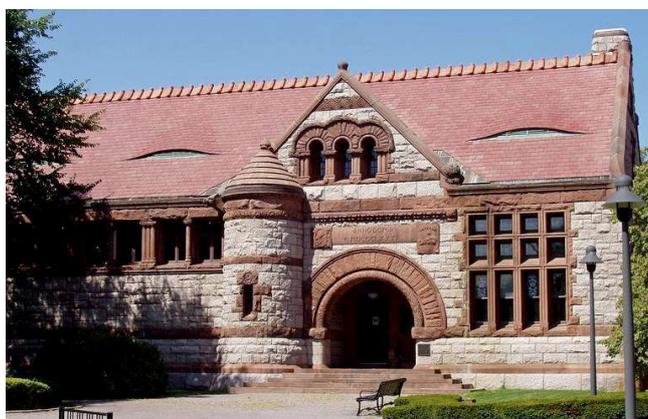
On aura l'occasion de revenir sur ce cabinet d'architectes dont on envisage ici le bâtiment administratif désigné comme le « Reid Hall » au *Manhattanville College de New York*, terminé en

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



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

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



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

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



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

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

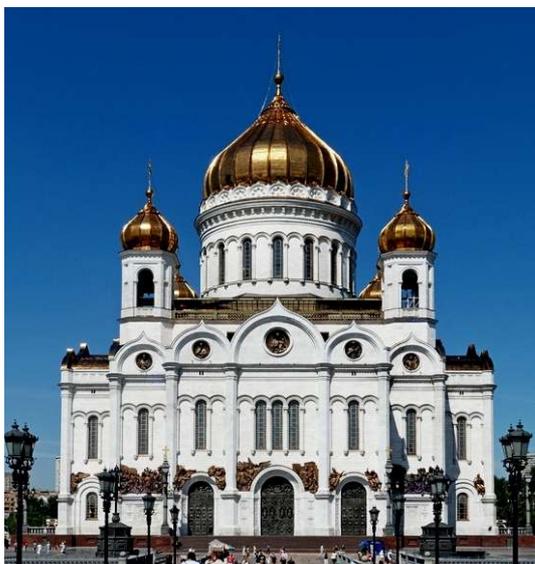


Imre Steindl : le Parlement hongrois à Budapest (1885-1904) source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian_Parliament_Building

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

À Londres, il s'agissait de verticales très affirmées se suivant avec régularité tout le long d'une longue bande horizontale, des verticales qui par ailleurs ne se suivaient pas puisqu'elles étaient parallèles et donc côte à côte. Ici, du côté du quai les effets de verticales sont plus hétérogènes : un large groupe de tracés verticaux à chaque extrémité, un plus large groupe central encadré par de massives et très hautes flèches verticales, et, entre chacun de ces groupes, des verticales un peu plus discrètes ponctuées par des travées formant elles-mêmes des tranches verticales, chacune terminée par un pignon encadré de deux flèches verticales. Comme à Londres, toutes ces verticales parallèles entre elles ne se suivent pas bien qu'elles se suivent pour générer côte à côte une très longue bande bordant le fleuve. Le remarquable ici est la façon dont démarrent les lignes verticales sur les deux groupes d'extrémités et sur les deux flèches latérales du groupe central : elles démarrent avant le sol de la façade puisqu'on les repère dans les reliefs verticaux du mur de soubassement, puis, en laissant un passage entre elles et le nu de la façade, après une aile en biais très prononcé elles rejoignent les

verticales en léger relief sur la façade ou marquant les angles des tours. Ainsi, ces deux derniers types de verticales suivent les verticales qui démarrent en relief sur le mur de soubassement, et pourtant ils ne les suivent pas puisqu'ils ne les prolongent pas, leur propre partie basse ayant démarré à côté, déjà dans le plan de la façade ou dans celui des tours. La même chose vaut pour les verticales des pinacles qui ceignent le haut de la maçonnerie de la coupole centrale, des pinacles qui suivent les arcs-boutants mais ne les suivent pas puisqu'ils ont démarré à distance d'eux, et la même chose vaut aussi pour les nervures de la coupole qui suivent ces pinacles mais ne les suivent pas puisqu'ils ont démarré encore une fois à côté, cette fois-ci en arrière d'eux. Ce qui peut d'ailleurs se dire pour toutes les toitures des bâtiments principaux, et aussi pour les toitures des tours qui marquent les angles de chacun de ces bâtiments : elles suivent nécessairement le bâtiment qu'elles protègent puisqu'elles sont au-dessus d'eux, mais elles ne suivent pas leur maçonnerie puisqu'elles démarrent à l'arrière de leur façade.



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

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



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

Le prochain exemple n'est pas néomédiéval mais néo-antique, et très normalement il vient de Grèce, même s'il est dû à un architecte autrichien né au Danemark, *Theophil Edvard von Hansen* (1813-1891) qui, avec son frère Hans Christian Hansen (1803-1883), construisirent toute une série de bâtiments en style néoclassique. Trois de ces bâtiments forment un ensemble regroupant l'Université, l'Académie et la Bibliothèque nationale. On donne une photographie de cette bibliothèque construite à Athènes de 1888 à 1891, connue maintenant comme le Palais Valliános.



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

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

Son apparence suit évidemment celle des temples grecs antiques, mais sans la suivre car ceux-ci étaient généralement dans des situations dissymétriques, voir très dissymétriques, non pas parties d'une composition avec escalier d'accès à deux volées arrondies symétriques et accostés de deux bâtiments également symétriques. Par ailleurs, le bâtiment principal et ses deux annexes se suivent horizontalement puisqu'ils sont côte à côte et reliés par des galeries de liaison, mais ils ne se suivent pas puisque chacun s'établit suivant un axe de symétrie qui lui est propre et qu'ils sont parallèles entre eux et non pas à la suite les uns des autres.



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

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Burgtheater,_Vienne,_Autriche,_2020-01-31_DD_36.jpg

Pour finir ce chapitre, encore un bâtiment « néo », plutôt néorenaissance, mais cette fois dont l'effet de se suivre/sans se suivre résulte essentiellement de son organisation plastique globale. Le Burgtheater, inauguré en 1888, est un théâtre de Vienne que l'on doit à l'architecte allemand *Gottfried Semper* (1803-1879) et à l'architecte autrichien *Karl von Hasenauer* (1833-1894). Son énorme portique central suit certainement la matière du bâtiment sur lequel il est accolé, d'autant que sa disposition avec pilastres et entablement suit la disposition utilisée sur les parties courbes situées à son prolongement, mais il ne suit pas ces façades courbes puisqu'il est projeté à l'avant d'elles et que sa brutale rectitude n'est absolument pas dans leur prolongement. Ses grands pilastres suivent les socles qui les portent, mais ils ne les suivent pas puisque leur surface est plane et blanche quand celle de leur socle est creusée de sillons et de teinte plus sombre, et les colonnes du rez-de-chaussée suivent les socles des pilastres puisqu'elles ont le même aspect matériel et

qu'elles sont rayées horizontalement avec des rayures situées à la même hauteur, mais elles ne les suivent pas puisqu'elles n'ont pas la même forme. Toutes les parties de l'entablement porté par ces colonnes du rez-de-chaussée se suivent puisqu'elles sont dans le même prolongement, soit rectiligne, soit courbe, mais elles ne se suivent pas puisqu'elles sont en tronçons séparés les uns des autres par les pilastres, et la même chose vaut pour les petites colonnes de l'étage, lesquelles suivent d'ailleurs les grands pilastres puisqu'elles sont juste à côté d'eux et approximativement de la même teinte, mais elles ne les suivent pas puisqu'elles ne sont pas du tout à la même échelle.

3 – Option M (expression analytique) :

Principe : le matériau utilisé est un matériau nouveau qui fait la démonstration de ses potentialités propres.

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



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

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

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

Source de l'image : https://www.tripadvisor.fr/LocationPhotoDirectLink-g801281-d11645431-i222208699-Eglise_Sainte_Marguerite-Le_Vesinet_Yvelines_Ile_de_France.html



L'architecte [Louis-Auguste Boileau](#) (1812-1896) a édifié en 1854 et 1855 [l'église Saint-Eugène-Sainte-Cécile](#) à Paris, y utilisant des colonnes en fonte et des nervures d'ogives en fer forgé de façon très visible à la place des usuelles colonnes et croisées d'ogives en pierre pour porter les voûtes. Toutefois, même si le métal était utilisé dans cette église, l'allure d'ensemble restait celle de l'architecture néogothique réalisée en pierre, à la seule différence que ce matériau permettait une plus grande légèreté des colonnes. L'exemple que nous allons prendre pour illustrer l'option M analytique reprend le principe de colonnes et d'ogives en fonte, mais les volumes générés s'éloignent assez clairement de ceux du gothique pratiqué par les architectes néogothiques. Ainsi, les bas-côtés ne sont pas couverts par des croisées d'ogives mais par des plafonds portés par des

portiques strictement horizontaux, perpendiculaires à l'axe de la nef. De façon tout aussi significative, les nervures métalliques des couvertures de la nef ne sont pas organisées en croisées d'ogives se réunissant sur une clé de voûte centrale comme il en va dans l'architecture gothique maçonnerie, l'emplacement de cette clé de voûte étant ici radicalement libéré pour laisser place à un puits de lumière vitré percée dans la toiture. Ces percements étant semble-t-il maintenant occultés, on donne l'exemple d'un des vitraux en situation similaire dans [l'église Sainte-Marguerite du Vésinet](#), réalisée par Boileau à la même époque et de façon très semblable.

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

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



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

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

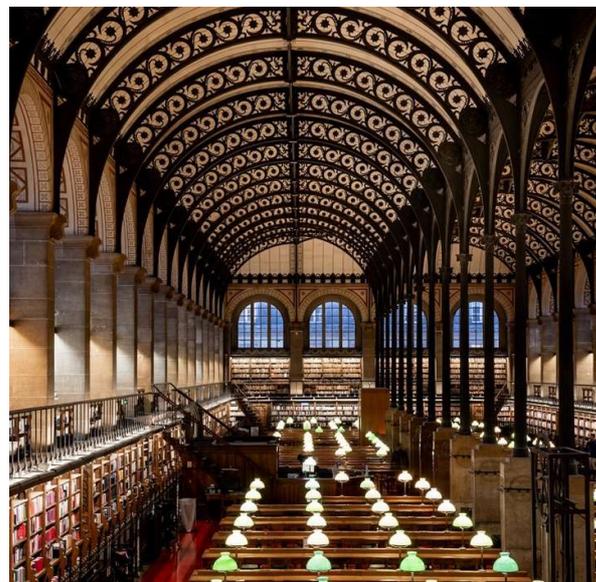
L'architecte irlandais [Benjamin Woodward](#) (1816-1861), secondé par un autre architecte irlandais, [Thomas Newenham Deane](#) (1828-1899), ont utilisé eux aussi de la fonte laissée apparente pour réaliser les colonnes et les ogives couvrant le musée d'histoire naturelle de l'université d'Oxford (1855-1860).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

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



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

Sources des images : <https://www.bsg.univ-paris3.fr/guana/www/main.cls?url=visiter> et <https://cdn.sortiraparis.com/images/80/1467/1015231-la-bibliotheque-sainte-genevieve-au-coeur-du-quartier-latin.jpg>



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

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

Si le matériau apparent de fonte moulée est innovant pour ce type de lieu prestigieux, tout le système de décoration porté par ce matériau reste très classique : les chapiteaux portant les arcs sont inspirés des chapiteaux corinthiens, et les deux arceaux en fonte qui forment chaque arc sont reliés par des motifs décoratifs de fleurs et feuilles de chardon, similaires aux frises de palmettes ou autres

végétaux que l'on pouvait trouver sculptées pour décorer les maçonneries dès l'Antiquité grecque. Cela suit donc le style décoratif de l'architecture à l'antique, mais cela ne le suit pas puisque cette architecture est réalisée en fonte moulée, c'est-à-dire au moyen d'un matériau innovant pour cet usage apparent dans un bâtiment au caractère assez prestigieux.

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



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

Sources des images : https://paris1900.larmourveau.com/cartes_postales_anciennes/les_halles_de_paris.htm et <https://www.journees-du-patrimoine.com/SITE/pavillon-baltard-paris-211205.htm>



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

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

Aux États-Unis, la même utilisation d'ossatures métalliques se généralise pour les verrières couvrant les halls de gare. Ainsi en va-t-il pour le hall principal de la monumentale gare Pennsylvania Station

à New-York, construite entre 1906 et 1910 et aujourd'hui démolie. Étant de construction plus tardive que les structures métalliques que l'on a précédemment envisagées, cette fois il s'agit d'une ossature en acier. Elle a été mise en œuvre par le cabinet d'architectes McKim, Mead & White que nous avons déjà évoqué, mais elle ne correspond qu'à une partie de la gare dont l'essentiel était réalisé en maçonnerie de pierre assez somptuaire dans le style dit des « Beaux-Arts de Paris ». En contrepoint à la verrière métallique qui couvre les quais, on donne une vue de la salle d'attente principale réalisée en pierre avec des décors très académiques qui correspondent précisément à ce style Beaux-Arts alors en vogue aux États-Unis.

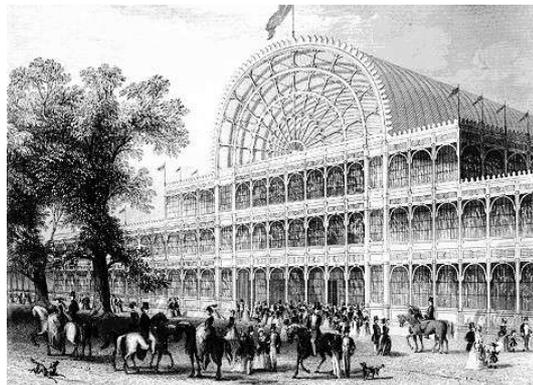


Agence McKim, Mead & White : à gauche, le hall principal de la gare Pennsylvania Station à New-York, USA (1906-1910) ; à droite, sa salle d'attente principale

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



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



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

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

Relevant aussi de l'option M analytique, l'immense construction provisoire métallique préfabriquée construite pour la première Exposition Universelle qui s'est tenue à Londres en 1851. Elle est connue sous le nom de Crystal Palace et elle est due à l'architecte Joseph Paxton (1803-1865). Fondamentalement autodidacte, celui-ci a commencé comme jardinier, et c'est dans le cadre de cette activité qu'il a été amené à concevoir et à construire des serres horticoles en métal et verre de grande dimension. C'est grâce à cette expérience qu'il put proposer d'édifier à Hyde Park, dans les délais très courts qui étaient impératifs, le bâtiment de l'Exposition Universelle. Au milieu du XIX^e siècle une charpente en fer était encore trop chère, raison pour laquelle ici il s'agit encore d'une ossature réalisée en fonte.

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



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

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



Autre type de construction utilisant le métal de façon très innovante mais simultanément conservatrice pour ce qui concerne l'aspect, les premiers gratte-ciels américains dont l'architecte et ingénieur américain William Le Baron Jenney (1832-1907) a été l'un des pionniers et l'un des représentants essentiels de ladite « École de Chicago ». Il est passé par Paris comme beaucoup des

architectes américains que l'on a envisagés, toutefois pas par l'École des Beaux-Arts mais par l'École Centrale des Arts et Manufactures (aujourd'hui l'École Centrale) où il étudia les derniers développements de la construction en fer et devint un admirateur de Viollet-le-Duc.

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

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

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

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

Christian RICORDEAU

Dernier état de ce texte : 2 novembre 2024

Lien vers la suite de ce texte : <https://www.quatuor.org/themes/theme006-2.pdf>