

5 – Une pièce coupée par une colonnade :

Ce dispositif diffère légèrement du précédent. Il ne s'agit plus de cerner une zone bien délimitée à l'intérieur d'une pièce, seulement de la couper pour en isoler une partie qui restera ouverte sur le reste de la pièce par le moyen d'une colonnade. Grâce à la partie qui en est retranchée, la pièce reste ouverte, puisque non envisagée dans sa totalité, mais elle est aussi visiblement fermée puisque sa prolongation bute sur une clôture bien visible. Évidemment, cette colonnade qui sépare les deux parties leur permet d'être simultanément reliées l'une à l'autre et détachées l'une de l'autre.

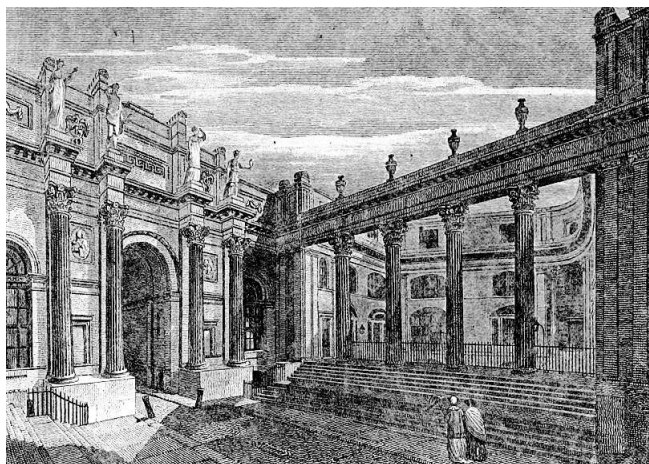


À gauche, Robert Adam : Kenwood House à Londres, Angleterre, la bibliothèque (1764-1779) Source de l'image : https://www.wikiwand.com/en/Robert_Adam

Ci-dessous, James Stuart : Spencer House à Londres, Angleterre, la Painted Room (1758) Source de l'image : <https://www.pooky.com/blogs/inspiration/amazing-interiors-spencer-house-london>



C'est encore la Grande-Bretagne qui s'est fait une spécialité de cette disposition. On donne ainsi l'exemple de la bibliothèque de la Kenwood House à Londres, conçue par l'architecte Robert Adam entre 1764 et 1779, et l'exemple de la Painted Room de la Spencer House à Londres, conçue en 1758 par l'architecte James Stuart. Dans le premier cas une ouverture reste continue au-dessus de l'entablement de la colonnade, dans le second cas la surface du plafond se modifie à la verticale de la colonnade.



Sir John Soane : gravure de la Lothbury Court à la Banque d'Angleterre, Londres, (1797)

Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brayley_%281820%29_p2.045_-_Lothbury_Court,_Bank_New_Buildings,_London.jpg

On peut trouver le même dispositif en extérieur, ainsi qu'il en va pour la Lothbury Court de la Banque d'Angleterre, à Londres, construite par l'architecte Sir John Soane en 1797.



John Nash : Regent's Park, Chester Terrace à Londres, Angleterre (à partir de 1820)

Source de l'image :
https://www.rightmove.co.uk/properties/145794884/#/media?id=media0&channel=RES_BUY

Dans le même esprit, mais un peu différent, un écran en forme d'Arc de Triomphe qui ferme une rue tout en la laissant ouverte puisqu'il n'interrompt pas le passage : par l'architecte John Nash, dans le quartier d'habitations de Chester Terrace à Londres, dans le cadre du Regent's Park qu'il a édifié à partir de 1820.



Gravure de Piranèse : Vestibolo d'antico Tempio dans « Prima Parte di Architettura, e Prospettive » (vers 1743)

Source de l'image :
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365875>

Autre disposition voisine de la colonnade séparant deux parties d'une pièce, des amorces de colonnades qui, par paires, tendent à sectionner une pièce en tronçons, mais sans le faire complètement puisqu'en laissant largement ouvert le vide qui les sépare.

Dans cette gravure de Piranèse, datant de 1743 environ, une arcade sépare les deux amorces de colonnades qui sont ainsi reliées l'une à l'autre tout en étant bien détachées l'une de l'autre. C'est ce principe qui sera utilisé dans la plupart des exemples que nous allons maintenant envisager.



Hubert Robert : *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* (peinture de 1796)

Source de l'image : https://www.wikivand.com/fr/Projet_d'am%C3%A9nagement_de_la_Grande_Galerie_du_Louvre

On retrouve d'abord le peintre Hubert Robert dont on avait vu en introduction une peinture imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine. Il s'agit encore d'une vue imaginaire de cette même galerie, mais cette fois correspondant à l'une de ses propositions d'aménagement. On peut constater que, quelque temps plus tard, c'est *une solution très voisine qui a été retenue* par les architectes Charles Percier et Pierre Fontaine pour transformer et éclairer zénithalement cette galerie en faisant reposer les arcs diaphragme de sa voûte sur des amorces de doubles colonnades comme celles qui figurent sur sa peinture de 1796.



Charles Percier et Pierre Fontaine : *projet et réalisation de la bibliothèque du Château de Malmaison, France (1799-1803)*

Source des images : <https://www.ghamu.org/vp-content/uploads/2019/01/Rabreau-D.-Le-d%C3%A9cor-de-lhabitat-vers-1800-d%C3%A9j%C3%A0-publi%C3%A9-2003.pdf> et <https://www.flickr.com/photos/paulodykes/25092039264/> (auteur : Paul Dykes)

Même principe d'arcs en diaphragme soutenu par des colonnades dans le projet établi par les mêmes Percier et Fontaine pour la bibliothèque du château de Malmaison à Rueil-Malmaison. On donne une vue de leur projet et une vue de la réalisation finale dans laquelle, probablement pour des raisons de solidité, la transparence ouverte entre les murs latéraux et les colonnades a été bouchée par des miroirs laissant intacte l'impression d'ouverture entre les deux parties de la pièce, et donc l'impression simultanée de fermeture et d'ouverture entre elles.

Autres amorces de colonnades, cette fois dans des espaces publics de grande dimension. D'une part la salle des pas perdus du Palais de Justice de Lyon, construit par l'architecte Louis-Pierre Baltard de 1835 à 1847 et dont nous avons déjà vu la grande colonnade de la façade. D'autre part, la nouvelle aile (en italien : Il Braccio Nuovo) du musée Chiaramonti à Rome, construite de 1807 à 1822 par les architectes Raffaele Stern (1774-1820) et Pasquale Belli (1752-1833).



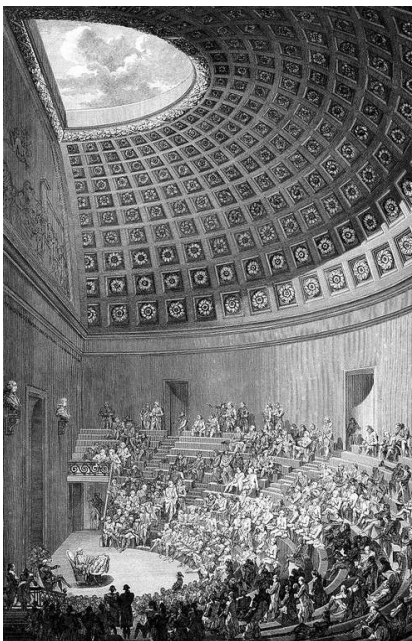
À gauche, Louis-Pierre Baltard : salle des pas perdus du Palais de Justice historique de Lyon, France (1835-1847)

Source de l'image : <https://www.leprogres.fr/actualite/2012/07/16/le-palais-de-justice-de-lyon-fait-peau-neuve>

À droite, Raffaele Stern et Pasquale Belli : la nouvelle aile du musée Chiaramonti à Rome, Italie (1807-1822)

Source de l'image : <https://www.wikiwand.com/fr/Musée-Chiaramonti>

6 – Enveloppes ouvertes :



À gauche, Jacques Gondouin : l'amphithéâtre d'anatomie de l'École de Chirurgie, Paris, France (1769-1775)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/en/Jacques_Gondouin

Ci-dessous, Jules de Joly : le plafond de l'Assemblée Nationale française en hémicycle et sa verrière, Paris (à partir de 1829)

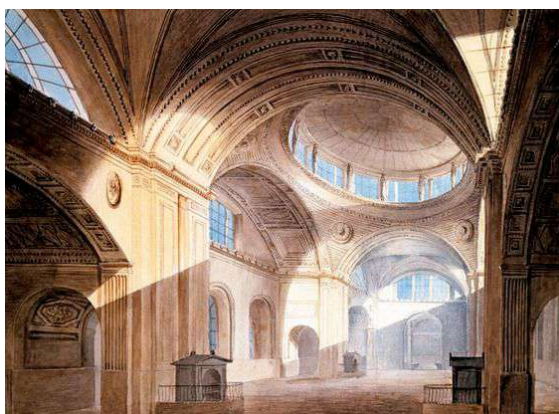
Source de l'image : <https://www.assemblee-nationale.fr/presse/photos.asp>



Nous examinons maintenant des dispositions qui consistent à fracturer directement une enveloppe fermée, c'est-à-dire à l'ouvrir localement sans rien perdre de l'impression de clôture générée par sa forme générale. Comme premier exemple, l'amphithéâtre d'anatomie de l'ancienne École de Chirurgie de Paris, conçue par l'architecte Jacques Gondouin et dont nous avons déjà envisagé la façade sur rue : en forme d'hémicycle, avec une coupole bombée brusquement tronçonnée à son sommet pour procurer une lumière zénithale dont l'effet est assez brutal. Les caissons qui décorent

la surface de la voûte dessinent des alignements qui relient l'ensemble de cette surface selon deux sens croisés, et le demi-cercle de l'ouverture zénithale se détache nettement de ce réseau rayonnant qu'il interrompt. Si l'on examine cet espace à partir du mur du fond vertical de la pièce, alors le demi-cercle de l'amphithéâtre et la demie coupole qui le prolonge apparaissent comme une ouverture du volume au-devant de ce mur, une ouverture qui vaut donc ici pour un volume très visiblement clos, fermé.

C'est une disposition très similaire de verrière horizontale et de calotte hémisphérique qui a été utilisée par l'architecte Jules de Joly (1788-1865) pour l'aménagement de l'hémicycle de l'Assemblée Nationale française à partir de 1829. Pour sa part, la galerie à colonnade qui fait le tour de la salle génère également une forme simultanément fermée en demi-cercle et très ouverte sur le volume de ses tribunes.



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

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

En 1788 Soane fut nommé architecte de la Banque d'Angleterre. À cette occasion, il reconstruisit en pierre et en briques plusieurs grandes salles de cette institution afin qu'elles soient résistantes aux incendies, ce qui donna naissance à plusieurs grands volumes à maçonnerie compacte dans laquelle de grandes brèches étaient ouvertes pour en permettre l'éclairage naturel. Ainsi en alla-t-il du bureau de virement des consolidés dont l'un des projets est ici représenté dans une aquarelle de Joseph Michael Gandy qui illustra beaucoup de constructions de Soane, soit pendant la phase de projet, soit après leur exécution, voire en anticipant leur ruine comme on le verra plus tard.

Les lourdes maçonneries forment ici une clôture bien prégnante qui n'en est pas moins très visiblement ouverte par les verrières et les colonnades qui l'ouvrent de place en place, principalement dans les parties hautes. L'ensemble génère une succession de lieux bien distincts les uns des autres, bien détachés les uns des autres par des ruptures de plans, et bien détachés visuellement les uns des autres par la lecture des volumes autonomes qui leur correspondent. Simultanément, tous ces volumes sont expressivement reliés les uns aux autres par la continuité de leur matière et par la continuité des lignes d'arêtes qui les séparent.

En France particulièrement, la période voit naître de nombreuses galeries couvertes, telle la galerie Vivienne à Paris, construite de 1823 1826 et conçue par l'architecte François-Jacques Delannoy (ou François Jacques de Lannoy, 1755-1835).

Toutes ces galeries ont la particularité d'avoir l'aspect de rues commerciales couvertes par des verrières métalliques. Dans le cas de la galerie Vivienne, la verrière est interrompue de façon répétée par des arcs diaphragme en maçonnerie, des arcs qui renforcent l'aspect de clôture apportée par les parois latérales de cette rue intérieure tandis que la verrière rend évidemment ce lieu ouvert à

la lumière naturelle, presque comme s'il s'agissait d'une rue en plein air.
Ces galeries forment des lieux autonomes de la rue publique puisqu'elles sont en retrait, souvent identifiées par des façades d'entrée. Elles sont ainsi détachées du réseau des rues publiques mais leur libre accès depuis ces rues permet simultanément qu'elles y soient complètement reliées.



François-Jacques Delannoy : la galerie Vivienne à Paris (1823-1826)

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/Galerie_Vivienne

C'est d'une tout autre manière que le Pavillon Français, construit en 1749 et 1750 par l'architecte Jacques-Ange Gabriel en vis-à-vis de son Petit Trianon du château de Versailles, s'inscrit dans le cadre de ce chapitre consacré aux enveloppes à la fois fermées et ouvertes.

Du fait de sa décoration intérieure en style rocaille son architecture est souvent intégrée elle aussi à ce style qui relève de la période précédente de l'architecture. Il n'en est rien car Jacques-Ange Gabriel, dont nous avons déjà envisagé plusieurs bâtiments, se trouve être le plus jeune des architectes correspondant à la période que nous analysons.



Jacques-Ange Gabriel : le Pavillon Français dans les Jardins du Petit Trianon à Versailles, France (1749-1750)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Versailles_Jardins_du_Petit_Trianon_Pavillon_Français.jpg

Globalement, ce petit bâtiment a une forme en croix grecque qui, comme on l'a déjà vu, sera reprise quelques années plus tard à plus grande échelle par Jacques-Germain Soufflot pour l'église Sainte-

Geneviève à Paris. Malgré la présence de nombreuses portes-fenêtres, sa maçonnerie nous apparaît comme une enveloppe fermée continue sur tout le périmètre de cette croix, et sur chacun de ses quatre côtés s'ouvre un creux dirigé vers l'extérieur. Voilà pour le contraste fermé/ouvert qui nécessite ici de se lire en deux temps bien séparés : il faut se ressentir devant le bâtiment pour percevoir la fermeture de son enveloppe, et s'imaginer au contraire adossé à lui, devant chacune de ses ouvertures en plein cintre, pour ressentir comment ces formes s'ouvrent vers le lointain. Au passage, on peut observer les renforcements rectangulaires à l'intérieur desquels s'inscrivent les baies en plein cintre, des renforcements qui esquissent une ouverture plus large dans la maçonnerie sans toutefois gêner son caractère fermé.

Les différentes courettes qui s'ouvrent sur chacune des faces de ce bâtiment sont franchement détachées les unes des autres. Pourtant, elles sont reliées les unes aux autres par la maçonnerie continue contre laquelle elles s'adossent. Simultanément, de chaque aile enserrant ces cours on peut dire qu'elle se détache du noyau du bâtiment en s'avancant vers le lointain, cela bien entendu en restant parfaitement reliée à ce noyau.

7 – Détails de modénature, décors :



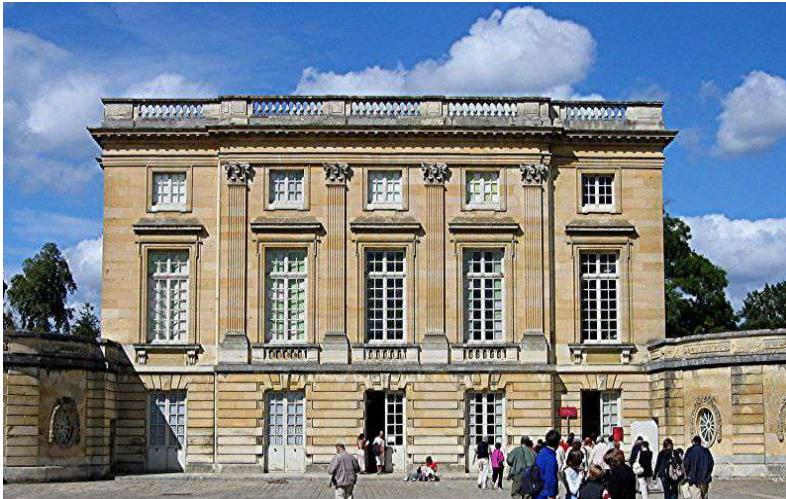
Claude-Nicolas Ledoux : la maison du directeur de l'ancienne Saline royale d'Arc-et-Senans, France (1775-1779)

Source de l'image : <https://monumentum.fr/monument-historique/pa00101440-arc-et-senans-ancienne-saline-royale-actuellement-fondation-claude-nicolas-ledoux>

Ledoux a fréquemment utilisé ce type de colonnes à tambours alternativement ronds et carrés, ici pour la colonnade du porche de la maison du directeur de la Saline royale d'Arc-et-Senans qu'il a réalisée entre 1775 et 1779. Il n'est pas l'inventeur de ce type de colonnes puisque, par exemple, Palladio en a utilisé vers le milieu du XVI^e siècle au premier étage sur rue du [Palazzo Thiene](#) en Italie, mais il n'en avait pas moins l'intention d'établir avec lui un « Ordre industriel » qui viendrait s'ajouter aux divers ordres d'architecture antique déjà admis.

C'est certainement l'effet de relié/détaché qui profite le plus de cette disposition : bien détachés les uns des autres les tambours carrés sont reliés verticalement par la colonne ronde qui se laisse deviner, et ils sont reliés horizontalement comme verticalement par les alignements qu'ils génèrent ensemble. L'effet d'ouvert/fermé n'est toutefois pas absent puisque la lecture verticale des colonnes rondes reste ouverte malgré la fermeture répétée à cette lecture que produit chaque interruption par

un tambour carré. On peut également dire que ces colonnes rondes sont ouvertes à l'air libre bien qu'elles sont enfermées dans une gaine de tambours carrés, et aussi que la lecture de la continuité horizontale lisse de chaque tambour rond est parfaitement ouverte tandis que la lecture horizontale de chaque tambour carré est arrêtée, et donc fermée, à chacune des arêtes qui séparent ses différentes faces. Sans oublier, bien sûr, l'effet d'ouvert/fermé qui correspond à la présence du porche lui-même ainsi que nous l'avons vu dans maints exemples précédents.



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

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

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



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

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

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



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

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



Hauts pilastres aussi sur deux étages à l'hôtel d'Aux de Nantes, construit de 1771 1774 par l'architecte Jean-Baptiste Ceineray (1722-1811), mais ce sont les panneaux en défoncé recevant les fenêtres et les portes-fenêtres qui méritent attention. Ces grands creux enfoncés dans la façade donnent l'impression que sa paroi extérieure est ouverte quand, simultanément, ces trous ne font qu'ouvrir sur une paroi fermée. Cette disposition en « trous fermés » n'est pas fondamentalement différente des bandes dites lombardes que l'on trouve dans l'architecture romane (par exemple [en façade de l'abbaye Saint-Philibert de Tournus](#)) où elles jouent d'ailleurs le même rôle puisque l'effet d'ouvert/fermé est également déterminant dans l'architecture romane.



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

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

À l'inverse, l'encadrement de plusieurs baies de la façade du château Borély à Marseille, principalement celui de la porte-fenêtre centrale du premier étage, est nettement installé en relief par rapport au nu du mur qui l'entoure. Cette sortie du mur implique principalement un effet de

détachement par rapport à la paroi, et donc un effet de relié/détaché puisque l'encadrement lui est toujours bien collé. Sur l'avancée centrale on doit toutefois remarquer que les deux portes-fenêtres voisines disposent d'un même encadrement qui est cette fois enfoncé à l'intérieur de la portion de façade voisine, rappelant ainsi, mais en plus discret, les défoncés de façade de l'hôtel d'Aux de Nantes. Cette façade du château Borély a été conçue par l'architecte Marie-Joseph Peyre (1730-1785) dit « Peyre l'ancien », mais sa construction l'a été par un autre architecte.



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

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

Après les dispositions de détails de façades, très rapidement on envisage quelques décors intérieurs. Comme ils sont très variés il n'est pas question de les décrire de façon générale et l'on se contentera de signaler un exemple de décor réalisé de façons très similaires par un architecte anglais et par une paire d'architectes français.

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

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

dessins de l'architecte Pierre Rousseau. Les motifs de sphinges et de caducées sculptés en plâtre au-dessus des portes sont aussi de 1786.



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

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

8 – Effets structurels :

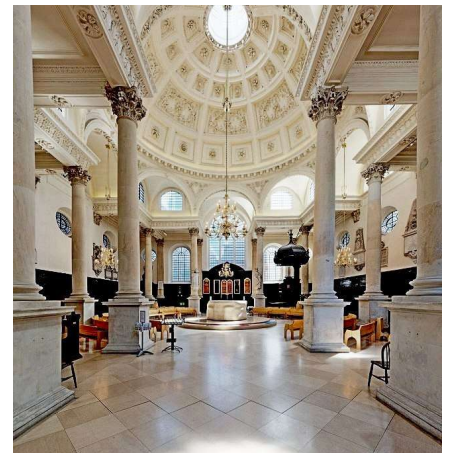


À gauche, Jacques-Germain Soufflot : l'intérieur de l'église Sainte-Geneviève, actuel Panthéon à Paris, France (1757-1790)

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

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

Source de l'image : https://www.wikiwand.com/fr/St_Stephen_Walbrook#/Media/Fichier:St_Stephen_Walbrook_Church_Interior_1_London_UK_-_Diliff.jpg



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

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

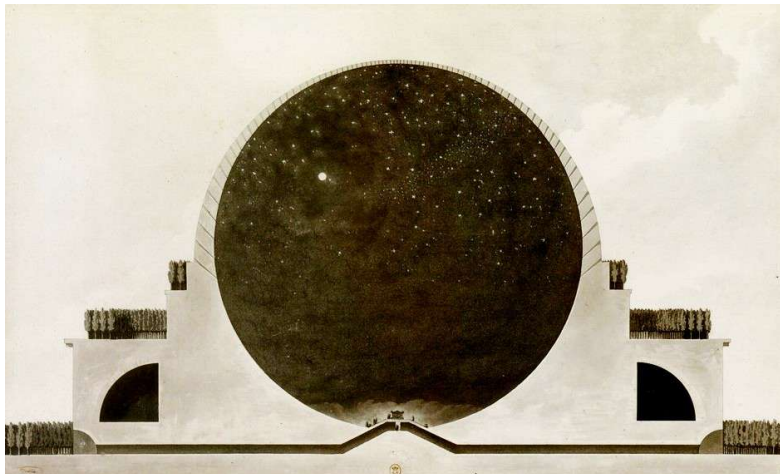
L'intention de Soufflot était d'unir une structure « gothique » avec une ordonnance grecque. Pour ce qui est de l'ordonnance grecque, il s'agissait seulement d'utiliser les ordres classiques pour les colonnes et les entablements, ce qui n'avait rien d'extraordinaire pour l'époque. Pour ce qui est du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

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

9 – Sur l'architecture dite révolutionnaire :

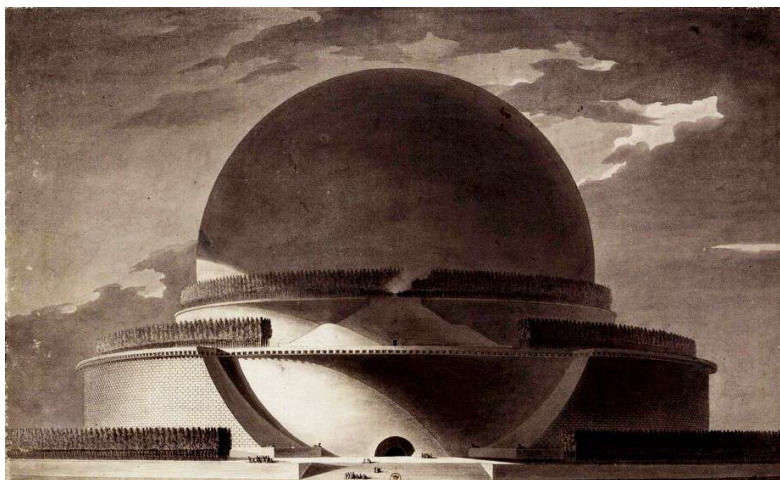
Les architectes Boullée et Ledoux sont souvent qualifiés de révolutionnaires, visionnaires ou utopistes. Boullée a finalement peu construit tandis que Ledoux a édifié nombre de bâtiments avant l'époque de la Révolution française, ce qui suffit à expliquer la façon différente dont ils ont traversé cette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

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



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

Source de l'image : <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/0ed15844-5e16-4fd6-874e-e45cbd1e9209-cenotaphe-newton-par-boullée>

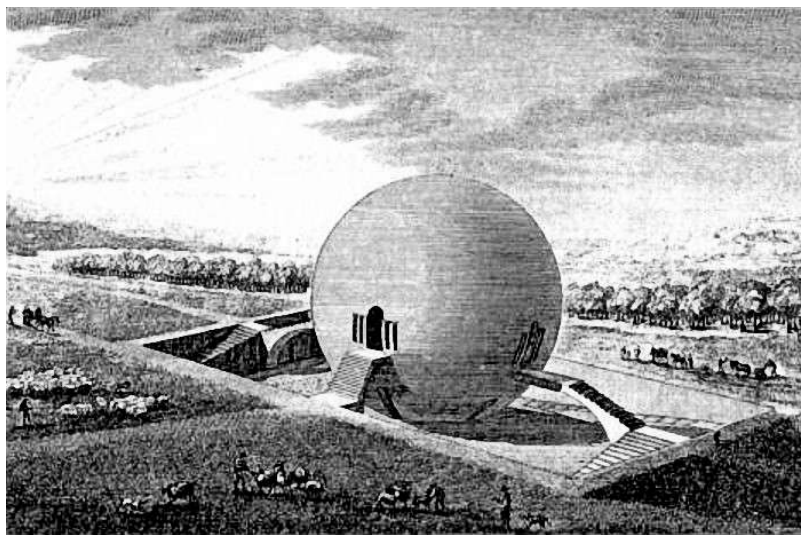


Étienne-Louis Boullée : vue extérieure du projet de Cénotaphe pour Newton (1784)

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

On commence par le projet de cénotaphe pour Newton dessiné par Boullée en 1784. Dans sa version dite nocturne, l'intérieur est une énorme boule creuse dont les trous de la paroi génèrent une

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



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

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

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

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

10 – Effets de ruine et de pittoresque :



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

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

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

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

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



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

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

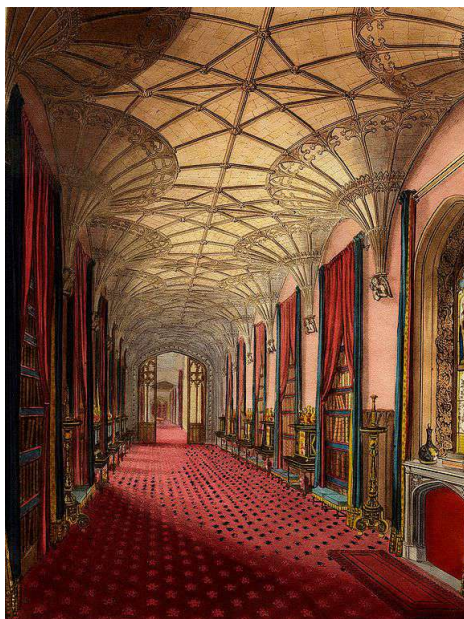
Cette époque n'a pas seulement eu le goût de l'anticipation de ruines futures puisqu'elle a occasionnellement construit des ruines « neuves ». Ainsi, François de Monville (1734-1797) a-t-il conçu et fait construire son habitation en forme d'énorme colonne détruite dans sa propriété de Chambourcy qu'il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

Comme dans le cas d'une ruine anticipée, l'aspect de cette construction suit l'aspect qu'aurait une construction neuve non délabrée, mais simultanément il ne la suit pas puisque, précisément, il est affecté de délabrement. Pour ce bâtiment, outre l'aspect ruiné « par construction », il s'agit aussi d'une habitation qui a très bizarrement la forme d'une énorme colonne alors que, normalement, une colonne n'est qu'une partie d'une construction. Par cet aspect-là aussi, cette colonne suit l'aspect normal d'une colonne, mais sans le suivre véritablement puisque cet aspect concerne ici l'ensemble de l'habitation et pas seulement une petite partie de celle-ci comme on s'y attend pour une colonne imitant les colonnes antiques.

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

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

éventail réalisées environ quatre siècles plutôt, mais elle ne la suit pas puisqu'elle en est quelque peu différente, notamment par le fait que les circonférences des éventails ne se touchent pas au centre du plafond.



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

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

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

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



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



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

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

Autre construction de John Nash, cette fois dans un style qui se voulait une évocation du style moghol de l'Inde, un style qui utilisait effectivement, bien que de façon très différente, les dômes étranglés à leur base et les minarets verticaux terminés en leur sommet par une espèce de guérite coiffée d'une coupole demi-sphérique. Ici, ce style que l'on peut seulement dire vaguement moghol,

est utilisé pour le Royal Pavilion de Brighton construit entre 1815 et 1822. Cette architecture suit l'architecture moghole puisqu'on peut penser à celle-ci en examinant ce bâtiment, mais en même temps elle en diffère par tellement d'aspects que l'on peut également dire qu'elle ne la suit pas.



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

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

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

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

11 – Un bilan :

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

L'idée qui sous-tend les textes dont celui-ci fait partie est que l'architecture révèle la façon dont les humains ont modifié leur ressenti, au fil du temps, concernant la pure matière et ce qui relève de l'esprit. Ainsi, il y a quelques millénaires les humains n'avaient pas besoin de regrouper dans une même notion tous les faits de matière, ni dans une même notion tous les faits de l'esprit. Alors ils ne les considéraient que comme autant de faits séparés et indépendants les uns des autres. Les ayant plus tard finalement regroupés, ils n'ont pas eu tout de suite en tête de mettre en relation les faits de matière avec ceux de l'esprit, de telle sorte que ce n'est que dans l'architecture médiévale, du moins pour ce qui concerne la civilisation occidentale, que l'on peut observer une telle mise en relation de la matière avec l'esprit. L'architecture gothique, par exemple, a créé en effet un système d'ogives servant de squelette au mur et permettant de visualiser l'écoulement de la gravité dans la pierre depuis la voûte jusqu'au sol, ce qui revient à souligner comment l'esprit humain est capable de prendre en charge et de rationaliser les forces qui circulent dans la matière, et donc de visiblement connecter l'esprit avec ce qui se passe dans la matière inerte.

S'appuyant sur une relation désormais bien établie entre matière et esprit, l'architecture depuis la Renaissance jusqu'au milieu du XVIII^e siècle a cette fois établi, et cela de plus en plus fermement, que bien qu'en relation mutuelle la matière et l'esprit correspondent à deux réalités radicalement différentes. Pour cela, en Allemagne et en France principalement, *le gothique dit « flamboyant »* s'attacha à montrer que l'esprit humain pouvait tout à fait se permettre de créer des effets plastiques « gratuits », utilisant pour cela les nervures des piliers et des voûtes en toute indépendance par rapport à la logique constructive normalement requise pour le transport de la gravité dans la matière. *L'Italie s'y prit autrement*, au moyen d'une formule qui consistait à confronter la matérialité d'un édifice qui n'en avait pas besoin à la mise en scène artificielle des ordres d'architecture hérités de l'Antiquité, signant ainsi l'intervention de l'esprit et de sa mémoire historique, d'une façon quelque peu gratuite là aussi.

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

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

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

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

Il suffit de revenir sur quelques-uns des exemples que l'on a envisagés pour constater que, effectivement, les effets d'ouvert/fermé sont essentiellement des effets qui nous renseignent sur la matérialité du bâtiment : un mur nous bouche la vue, un ensemble de murs ou de cloisons nous enveloppe, une coupole enferme un volume, tandis que par contraste à ces effets de fermeture un rideau de colonnes nous permet de le traverser, ou des trouées dans les murs ou les coupes ouvrent violemment le lieu qu'ils ou elles fermaient. Par différence, les trajets de colonnes et

d'entablements que l'on suit des yeux permettent de visualiser des trajets qui relient un point à un autre, de détacher visuellement de tels trajets, ou de lire à quel point des colonnes sont détachées du mur auquel elles s'adossent, etc.

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

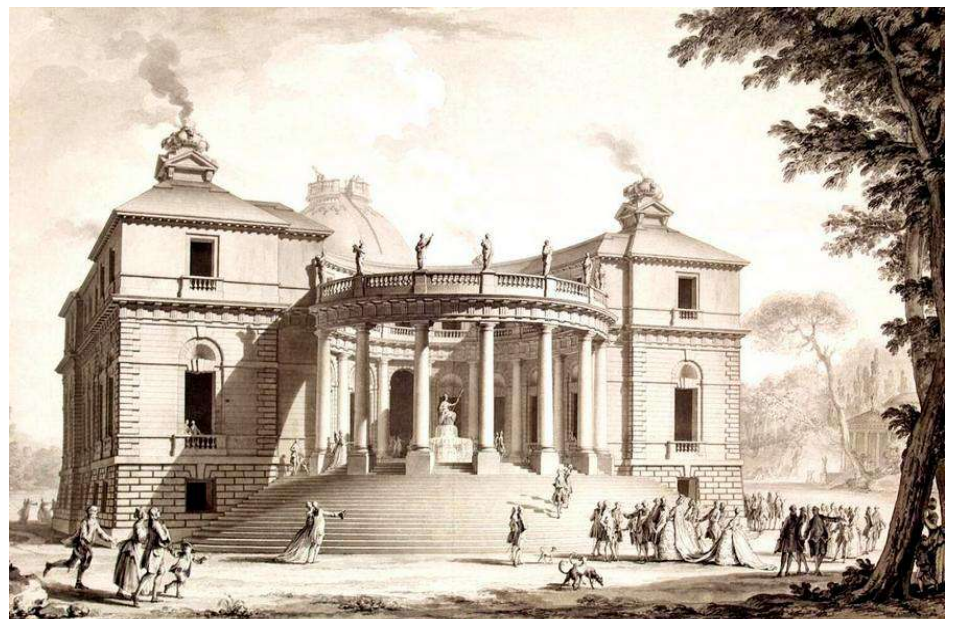


Jacques Gondouin : façade de l'ancienne École de Chirurgie à Paris, France (1769-1775)

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

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

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



Dans le pavillon pour les Sciences et les Arts, le bâtiment principal en U fait un effet de masse matérielle opaque semi-enveloppante contre laquelle bute notre regard, et c'est aussi un effet de surface enveloppante fermée que procure la coupole située sur sa façade arrière. Par contraste, la colonnade d'entrée procure un effet de paroi matérielle quasi transparente, complètement traversable sur sa partie antérieure où elle est donc essentiellement ouverte. Comme les colonnes de la façade précédente, celles-ci se lisent en les suivant du bout des yeux grâce à l'attention de notre esprit, lequel doit nécessairement tenir compte du fait qu'elles sont détachées à quelque distance les unes des autres et constater qu'elles sont cependant reliées les unes aux autres par l'entablement circulaire

que l'on suit également des yeux. D'autant que son trajet est efficacement souligné par la présence d'une corniche en relief, d'une balustrade au-dessus, et des sculptures captivant naturellement notre esprit qui sont portées par cette balustrade.

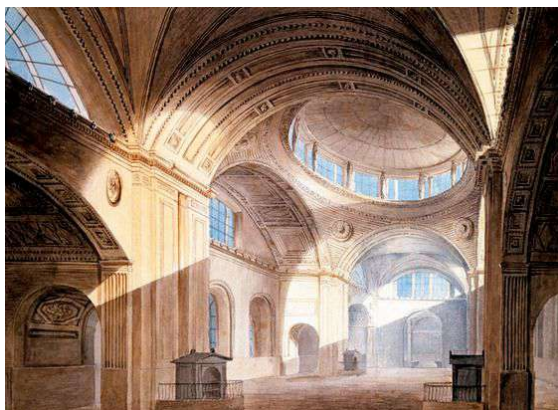


Charles Cameron : une salle du palais de Pavlovsk à Saint-Petersbourg, Russie (1782-1786)

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

Dans la salle du palais de Pavlovsk, des parois matérielles opaques cernent toute la pièce et nous enferment à son intérieur par un effet d'enveloppement que l'on ressent avec notre propre corps matériel. Par contraste, la colonnade intérieure génère un effet de paroi matérielle complètement traversable, et donc complètement ouverte. Comme dans les exemples précédents, ces colonnes sont lues verticalement comme des trajets détachés les uns des autres que notre esprit suit des yeux et qui sont reliées les unes aux autres par une corniche dont le trajet horizontal forme en plafond un rectangle que l'on ne peut saisir, lui aussi, qu'en le suivant des yeux, et donc avec l'attention de notre esprit.

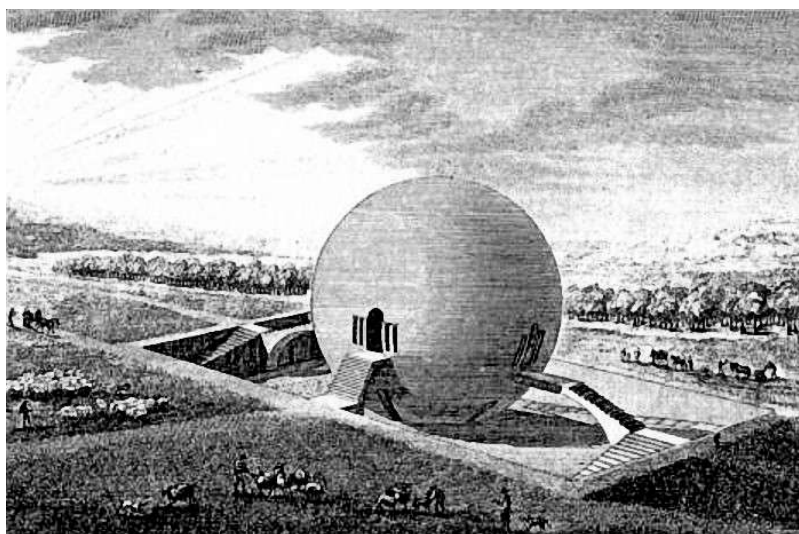
La même chose vaut pour les pièces qui sont coupées par une colonnade, tel qu'il en va à Londres pour la bibliothèque de la Kenwood House et pour la Painted Room de la Spencer House : l'enveloppement matériel fermé de la pièce perçu par l'enveloppement de notre corps matériel fait contraste au caractère ouvert de la paroi interne générée par la colonnade, tandis que l'attention de notre esprit qui la suit des yeux permet de constater qu'une architrave relie deux de ses parois détachées l'une de l'autre, reliant du même coup les colonnes mutuellement détachées dont on suit l'un et l'autre trajet vertical en les suivant des yeux avec l'attention de notre esprit.



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

Source de l'image : <https://i.pinimg.com/564x/cd/2f/f0/cd2f00e4cb2f4ce39072f5fb36d7fe.jpg>

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



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

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

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

En conclusion de cette relecture rapide de quelques exemples il ressort que, dans la période de l'architecture qui occupe essentiellement la deuxième moitié du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e, la présence dominante des effets d'ouvert/fermé et de relié/détaché a pour conséquence de commencer à affirmer l'autonomie relative de la matière construite et des effets propres à l'esprit, les effets d'ouvert/fermé se spécialisant pour cela dans les effets propres à la matière, tels que les effets

de masse, d'écran, de surface opaque, ou tout au contraire de paroi traversable, voire de paroi complètement escamotée, tandis que les effets de relié/détaché se spécialisent pour leur part dans les effets que l'on ne peut percevoir clairement qu'en concentrant l'attention de notre esprit pour les suivre des yeux. Et c'est donc ainsi, par l'indépendance relative des effets portés par la matière et des effets portés par l'esprit, que s'amorce à sa première étape la quête qui conduira finalement, avec l'architecture que l'on dira « moderne », à l'autonomie affirmée de ces deux notions pourtant toujours en relation mutuelle.

On rappelle que l'on a aussi vu un effet concernant spécialement la matière du bâtiment, en l'occurrence un effet que l'on a qualifié de « ça se suit/sans se suivre » et qui réclame principalement de comparer l'aspect matériel d'un bâtiment à l'aspect qu'il aura plus tard, à l'aspect qu'il aurait pu avoir il y a quelques siècles, ou à l'aspect qu'il aurait dans un autre environnement social. On l'a dit, cet effet deviendra l'un des deux effets dominants à l'époque suivante de l'architecture, c'est-à-dire pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Christian RICORDEAU

Dernier état de ce texte : 14 août 2024

[*Lien de retour au début de ce texte*](#)

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