

Benedikt Ried (1451-1534) ou le gothique continué

Bruno Queysanne, Milada Radova, Patrick Thépot, Jiri Svoboda

To cite this version:

Bruno Queysanne, Milada Radova, Patrick Thépot, Jiri Svoboda. Benedikt Ried (1451-1534) ou le gothique continué. [Rapport de recherche] 641/90, Ministère de l'équipement, du logement, des transports et de la mer / Bureau de la recherche architecturale (BRA); Ministère de la recherche et de la technologie; Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble / Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture. 1990. ⟨hal-01907764⟩

HAL Id: hal-01907764

https://hal.science/hal-01907764v1

Submitted on 29 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

64/19
G

BENEDIKT RIED (1451-1534)
OU LE GOTHIQUE CONTINUE



Bruno Queysanne

Milada Radova
Patrick Thépot
Jiri Svoboda

LES METIERS DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE. E.A.GRENOBLE
10, Galerie des Baladins. 38000 Grenoble. Tél.:76 69 83 00. Télécopie: 76 69 83 38

MINISTERE DE L'EQUIPEMENT, DU LOGEMENT, DES TRANSPORTS ET DE L'ESPACE
BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE.Contrat de recherche N° 90 01222 00 75 01

"Les métiers de l'Histoire de l'Architecture"

Benedikt RIED (1451-1534)
ou le gothique continué

Bruno Queysanne

"Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remise au Bureau de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par le ministère de l'Equipement, du Logement, des Transports et de la Mer avec le ministère de la Recherche et de la Technologie. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs."

SOMMAIRE

Le gothique **continué**..... p. 5

Benedikt Ried ou un architecte gothique "critique"..... p. 6

La salle Vladislas du château de Prague..... p. 9

Le portail sud de St Georges au château de Prague..... p. 17

Le palais Rozmital de Blatna..... p. 23

L'église Ste Barbe de Kutna Hora..... p. 28

L'église St Nicolas de Louny..... p. 35

Le congrès des tailleurs de pierre d'Annaberg en 1518..... p. 43

Les voûtes à "facettes cristallines"..... p. 47

"La voûte alvéolée : une contribution à l'histoire de l'architecture gothique tardive" M. Radova..... p. 57

"Benedikt Ried : un architecte allemand entre le Gothique et la Renaissance" G. Fehr..... p. 85

Bibliographie..... p. 167

Les relevés et dessins sont l'oeuvre de Patrick Thépot.

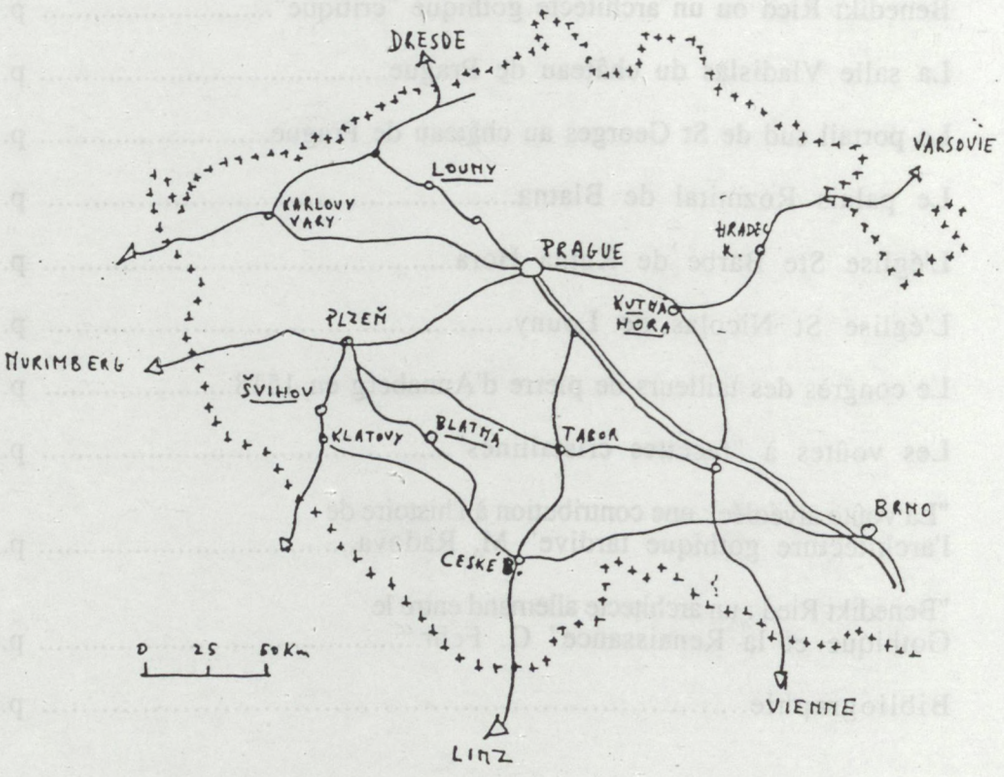
Les photographies sont de Bruno Queysanne.

Madame Milada Radova-Stikova est professeur honoraire à la Faculté d'Architecture de Prague.

Les traductions des textes tchèques et allemands ont été effectués par Jiri Svoboda.

Nous n'avons pas pu dans ce document placer les accents de la langue tchèque, nous prions les lecteurs de bien vouloir nous pardonner cette grave impolitesse.

Localisation des principales oeuvres de B. Ried



Prague : —Fortifications du château
—Oratoire royal dans le choeur de St Guy (en collaboration avec H. Spiess)
—Salle Vladislas
—Escalier équestre
—Aile Louis II
—Portail latéral de St Georges

Svihov : —Fortifications du château

Kutnahora : —Eglise Ste Barbe

Louny : —Eglise St Nicolas

Blatna : —Palais Rozmital

A cheval sur les XVème et XVIème siècles, l'architecture de Benedikt Ried (1451-1534) invite à se poser des questions théoriques d'un grand intérêt sur la transition du gothique au classique en même temps qu'elle est l'occasion d'expériences spatiales tout à fait étonnantes.

C'est le roi tchèque Vladislas IV qui appelle notre architecte à Prague à la fin des années 1480 pour la reconstruction du château, au sommet de la puissante colline en rive gauche de la Moldau, résidence royale, abandonnée depuis près d'un siècle au profit d'un palais dans la vieille ville près de la tour Poudrière. Ried arrive de Bavière où il a participé à la fortification de Burghausen sur Salzach. Jusqu'à sa mort à Louny en 1534 il travaillera à Prague pour la cour royale et en province au service de grandes familles ou de municipalités.

Jusqu'à présent l'oeuvre de Benedikt Ried a été peu étudiée. Si l'on excepte quelques articles tchèques et l'ouvrage de Götz Fehr publié en 1961 à Munich (dont nous donnons dans ce document la première traduction de larges extraits), Ried est particulièrement mal traité par l'historiographie contemporaine. Les encyclopédies ne lui consacrent que de courtes notices (cf Mac Millan's Encyclopedy of Architecture, Dizionnario di Architettura e di Urbanistica de Portoghesi ou Dictionnary of Architecture de Fleming, Honour et Pevsner). Il est par exemple complètement absent de "L'architecture gothique" de Grodecki de 1979 chez Berger-Levrault. Par contre, Roland Recht lui fait une meilleure place dans son "Automne et Renouveau de l'Architecture Gothique", de l'Univers des Formes de Gallimard en 1989.

Il nous semble urgent de commencer à réparer cet oubli, dont un signe nous paraît évident, l'incertitude de l'orthographe de son nom qui varie de Ried, à Rieth, Riedl ou Rejt !

Le "gothique continué"

L'oeuvre de Ried pose la question de sa classification dans l'histoire de l'architecture. L'Europe centrale à la fin du XVème siècle connaît une floraison du gothique en même temps que la renaissance commence de faire sentir ses effets. L'art de cet "automne" de la civilisation médiévale est qualifié de "gothique tardif" ou de "basgothique" sur le modèle de la "décadence" de l'Empire romain "antiquité tardive" ou "Bas-Empire".

Nous proposons un qualificatif qui n'implique pas de jugement de valeur et qui indique la situation transitionnelle de cette architecture : celui de continué. En effet à un moment où la renaissance européenne avec son retour à l'antiquité gréco-romaine, adopte, à la suite de Florence et Rome, l'emploi du langage classique, de nombreuses régions continuent de bâtir selon les principes et le langage gothiques. Cette tension entre le "nouveau" classique et l'"ancien" gothique peut même se retrouver au sein d'une même oeuvre comme le montre explicitement le Duomo de Pienza de Rossellino (1460) ou la salle Vladislas de Ried à Prague (1500). Et cette continuation du gothique n'implique pas du tout la renonciation à une maîtrise particulièrement raffinée des structures constructives et de la composition spatiale.

Benedikt Ried ou un architecte gothique "critique"

Dans l'aile Louis II du Château de Prague (1506-1509), au niveau noble, qui est de plain-pied avec la salle Vladislas, Ried propose dans la couverture des deux pièces principales en enfilade une sorte de manifeste théorique sur le rôle des nervures dans la conception des voûtes gothiques. En effet, la voûte de la première salle présente un réseau complexe de nervures au puissant relief, tandis que la voûte de la seconde présente approximativement le même réseau mais cette fois-ci, seulement peint. Nous avons là, de façon évidente et provocante, une proposition théorique sur le rôle des nervures, problème qui fera plus tard, couler beaucoup d'encre[1] ! Ried, dans la salle Vladislas, avait déjà démontré une très grande liberté dans l'utilisation constructive des nervures dont le réseau s'entrelace, voire se détache de la voûte qu'il est censé soutenir. De très nombreuses constructions du gothique continué nous représente une telle "légèreté constructive" dans l'emploi des nervures, où la composition des réseaux semble plutôt guidée par les nécessités de la "venustas" que de la "firmitas". Mais à notre connaissance c'est la première fois que la question est "exposée" avec une telle clarté, non pas dans un document écrit, un traité, mais par un monument, un projet bâti. C'est là pour nous une preuve que le débat que lancera Viollet-le-Duc en historien, avait déjà existé comme un problème du métier d'architecte pour les bâtisseurs gothiques eux-mêmes. Les voûtes des deux salles de l'aile Louis II du château de Prague comme point d'orgue de l'architecture gothique entendue comme expérimentation permanente.

---

1 Sur ce sujet voir le n°2 du "Journal d'Histoire de l'Architecture", PUG, automne 1989





Voûtes des salles de l'aile Louis II de château de Prague avec et sans nervures

La salle Vladislas du château de Prague (1495-1502)

Cette immense salle de cérémonie (64 x 16 x 13 m) présente une couverture d'une seule volée articulée en cinq travées unifiées par un réseau de nervures entrelacées. Les parois latérales sont percées chacune de rangées de trois grandes fenêtres, plutôt des baies vitrées qui descendent jusqu'au sol. Autant l'ambiance de la voûte est gothique, autant celle des ouvertures (fenêtres et portes) est classique. Cette tension qui est très forte à l'intérieur l'est beaucoup moins à l'extérieur. En effet la façade nord voit les fenêtres classiques l'emporter facilement sur de minces contreforts gothiques, tandis que la façade sud a perdu toute trace d'architecture gothique.

Si Ried emploie précisément le langage classique il est à remarquer qu'il lui fait subir "déjà" un traitement non classique comme le démontre la composition de la porte qui relie la salle Vladislas à la salle de la Vieille Diète. En effet, l'ouverture proprement dite est encadrée par deux colonnes, au cannelage torse, soutenant un entablement complet surmonté d'un arc aveugle en plein-cintre. Comme si le baroque qui "dit tout au moins deux fois" selon Wölffin était déjà à l'oeuvre. Mais encore davantage non classique la torsion des pilastres eux-mêmes qui subissent entre leur chapiteau et leur base une rotation de 45°. Seules les cannelures des colonnes de la porte avaient subi une torsion autour d'un cylindre intact. Dans le cas des pilastres, les cannelures sont intactes, mais c'est leur support, les pilastres eux-mêmes, qui fait l'objet d'un puissant mouvement de déformation, de rotation.

Au fond, la continuation du gothique permet à Ried d'avoir la liberté de dépasser le classique au moment où il commence à l'employer.

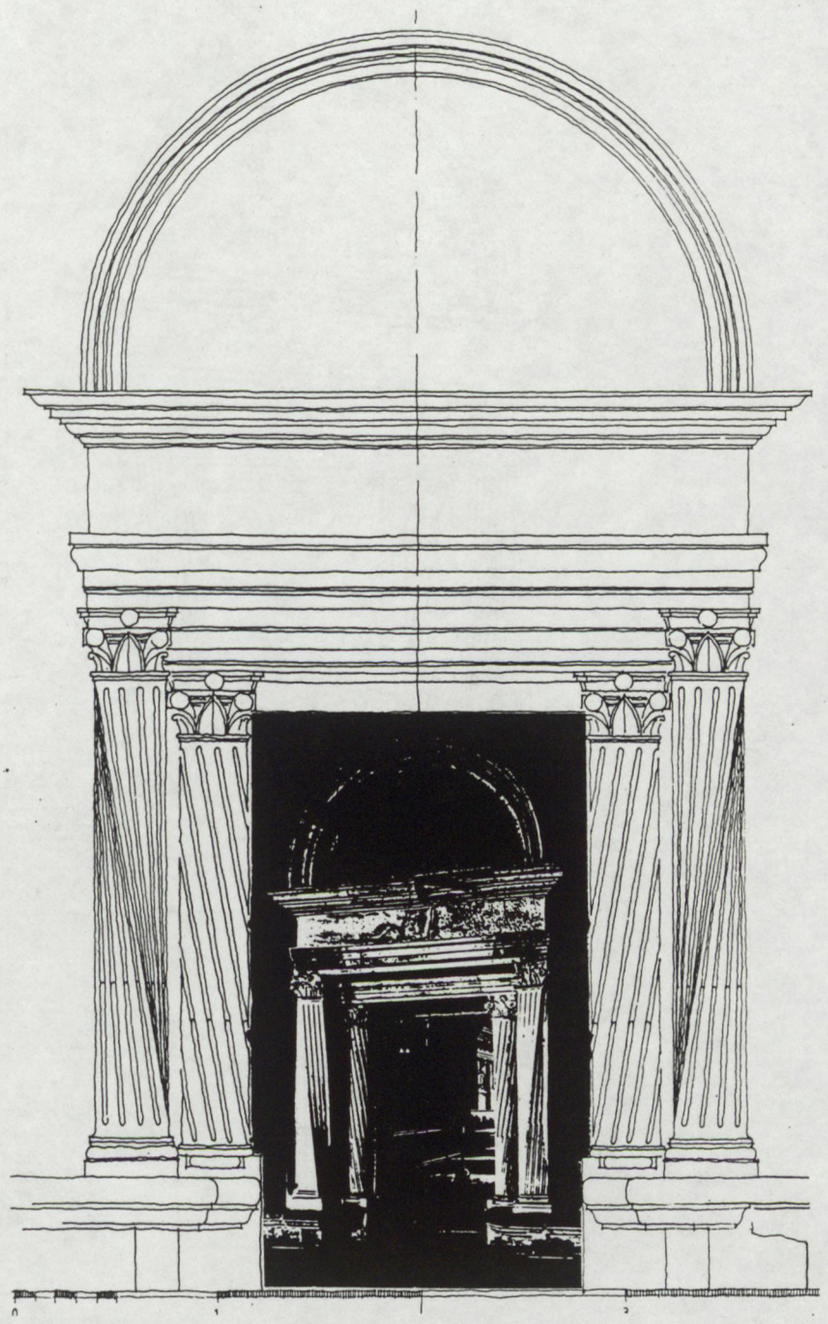
Ce problème de la tension entre ambiance intérieure et ambiance extérieure d'un même bâtiment se retrouve traité à la même période à Venise dans le complexe de San Salvador. Mais dans ce cas, la solution est inversée : le "gothique" est à l'extérieur et le "classique" à l'intérieur. Voici ce que dit Manfredo Tafuri dans le chapitre "San Salvador : un tempio in visceribus urbis", de son récent livre sur Venise[1] : "Le théorème introverti (...) Les éléments que nous avons enregistrés peuvent servir à sonder la mentalité qui a guidé silencieusement la succession des choix. Reparcourons l'analyse. L'espace de l'église énonce fortement un théorème pythagoricien sur la sous-divisibilité de l'espace ; mais il est "caché" par un rideau de constructions "populaires", avec une distinction drastique entre la "parole" mathématique et abstraite de l'enceinte sacrée et le "dialecte" de la ville commerçante. De façon analogue, l'aspect extérieur de la vaste masse de la construction du côté de la place, vu des rues, vers les canaux, se fond de façon mimétique dans le contexte existant. Le

---

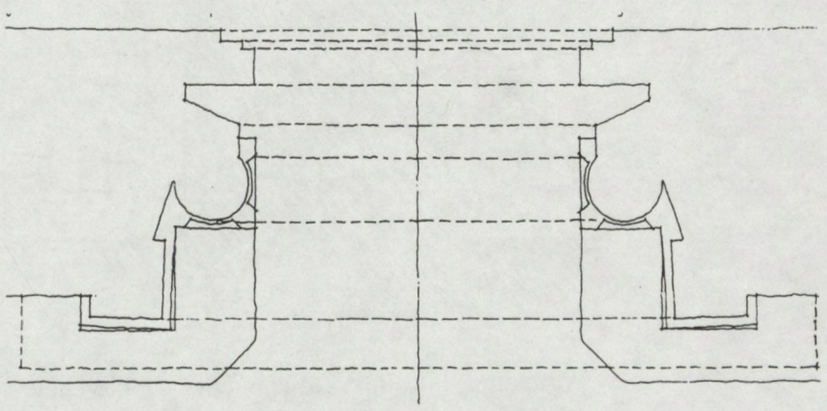
[1] Mandredo Tafuri : "Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura", page 66-67, Einaudi, Torino, 1985.

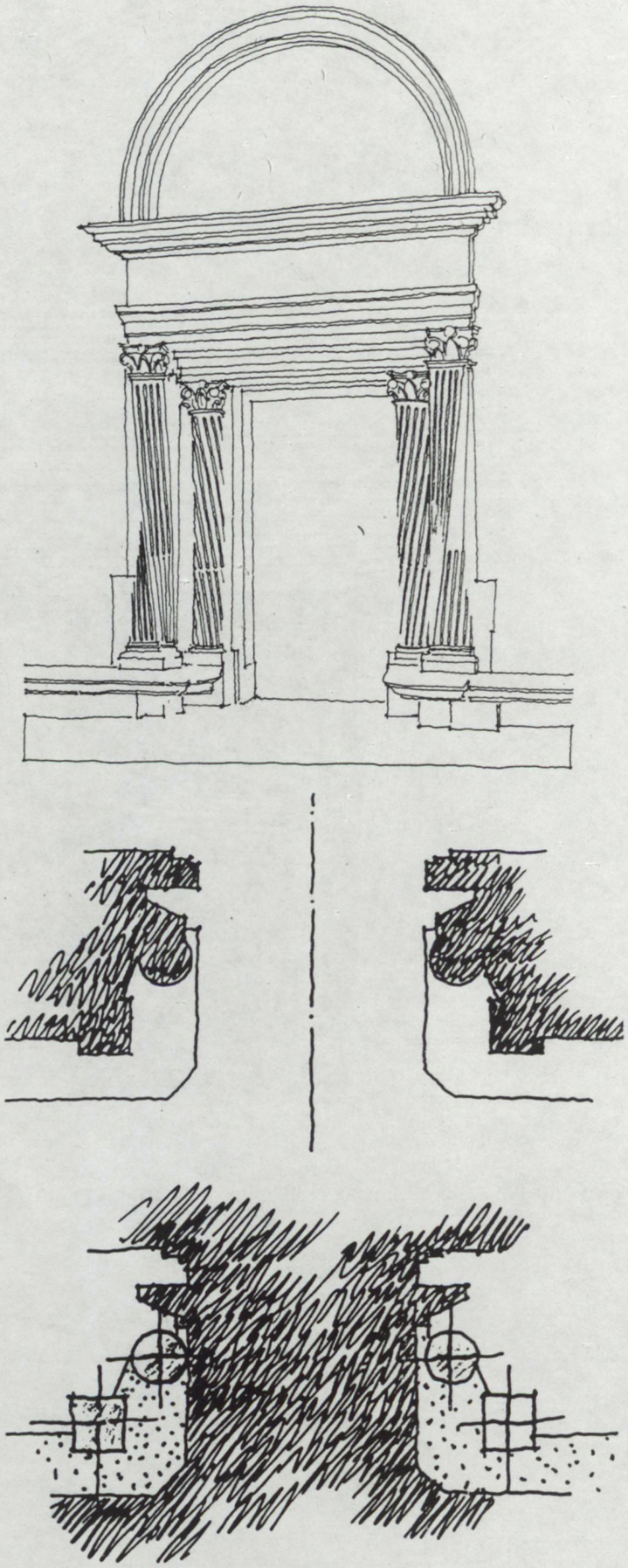
couvent de San Salvador "ne parle pas", il respecte scrupuleusement une mediocritas qui lui permet de s'insérer sans rupture dans la continuité de l'espace urbain : jusqu'à ses cloîtres qui respectent cette mise entre parenthèses de l'éloquence architectonique. Mais ici encore : ce qui est refusé à l'extérieur triomphe dans le secret de l'intérieur ; la voûte du réfectoire est extrêmement symptomatique de ce propos.
Pour la mentalité vénitienne du début du XVIème siècle une telle duplicité ne semble pas dériver d'une contradiction, mais de la considération articulée des rôles que communautés religieuses, écoles et familles patriciennes se sentent en devoir D'assumer en rapport à la communitas."

Au château de Prague nous assistons donc à l'inversion du "théorème introverti" de Venise. La communauté tchéque manifeste à l'extérieur son entrée dans le nouveau monde du classicisme. Au sommet de la colline la nouvelle salle impériale proclame sa modernité à la vue de tous, tandis qu'elle réserve pour l'intérieur sa fidélité à la tradition gothique. Fidélité qui, comme nous l'avons vu, ne signifie pas conservation mais plutôt expérimentation continuée.

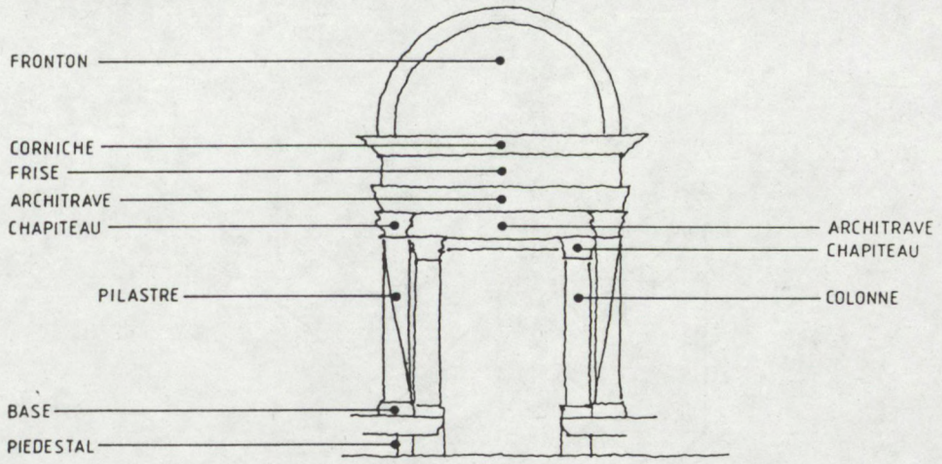


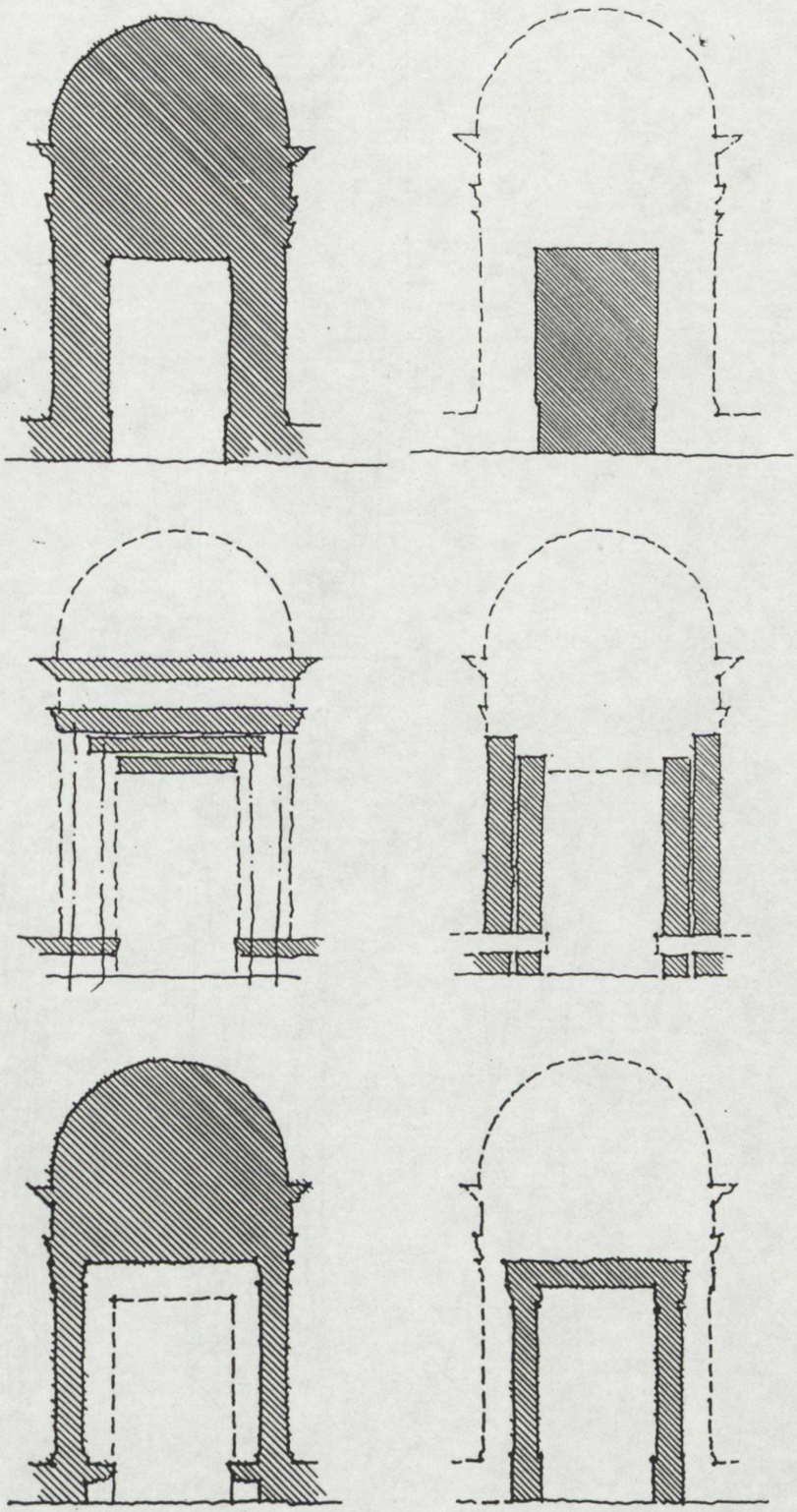
Porte entre la salle Vladislas et la salle de la Vielle Diète au château de Prague.





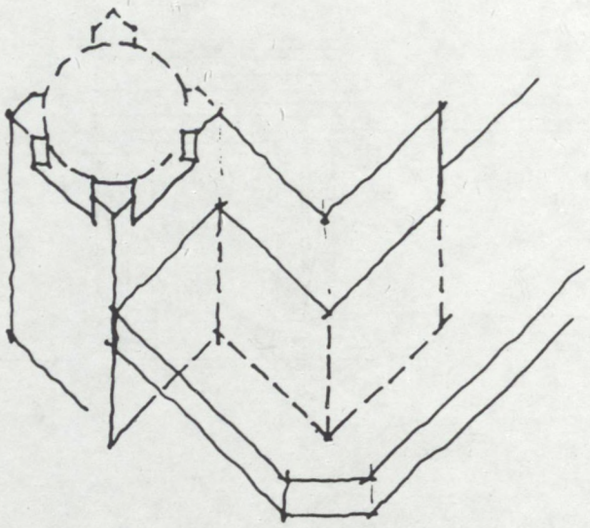
Porte entre la salle Vladislav et la Vieille Diète

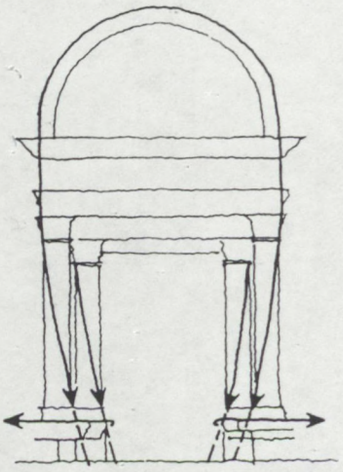




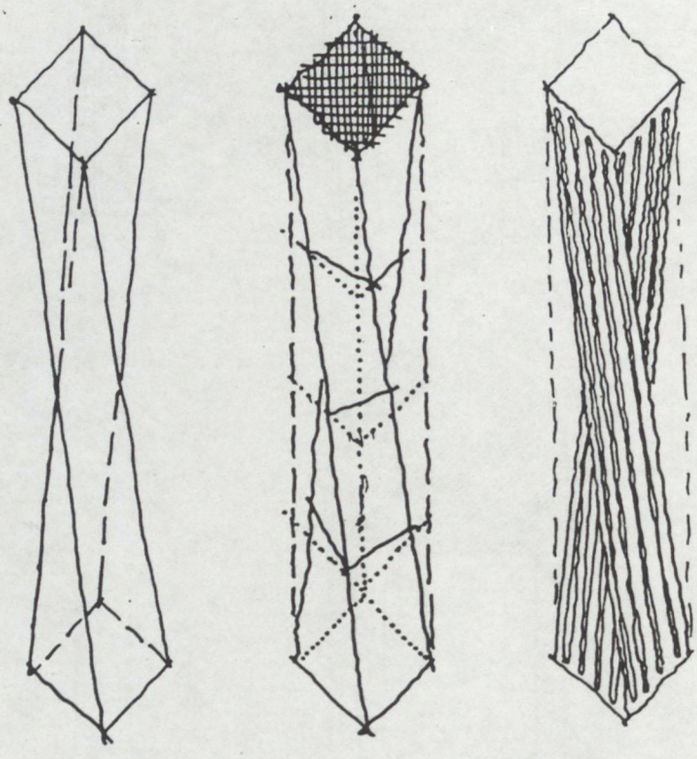
Ce dédoublement du cadre qui produit la profondeur de l'ouverture est à rapprocher du portail de St Georges, en face de la salle Vladislas qui, par sa disposition en perspective accélérée, est une variation du même thème.

Porte entre la salle Vladislav et la Vieille Diète

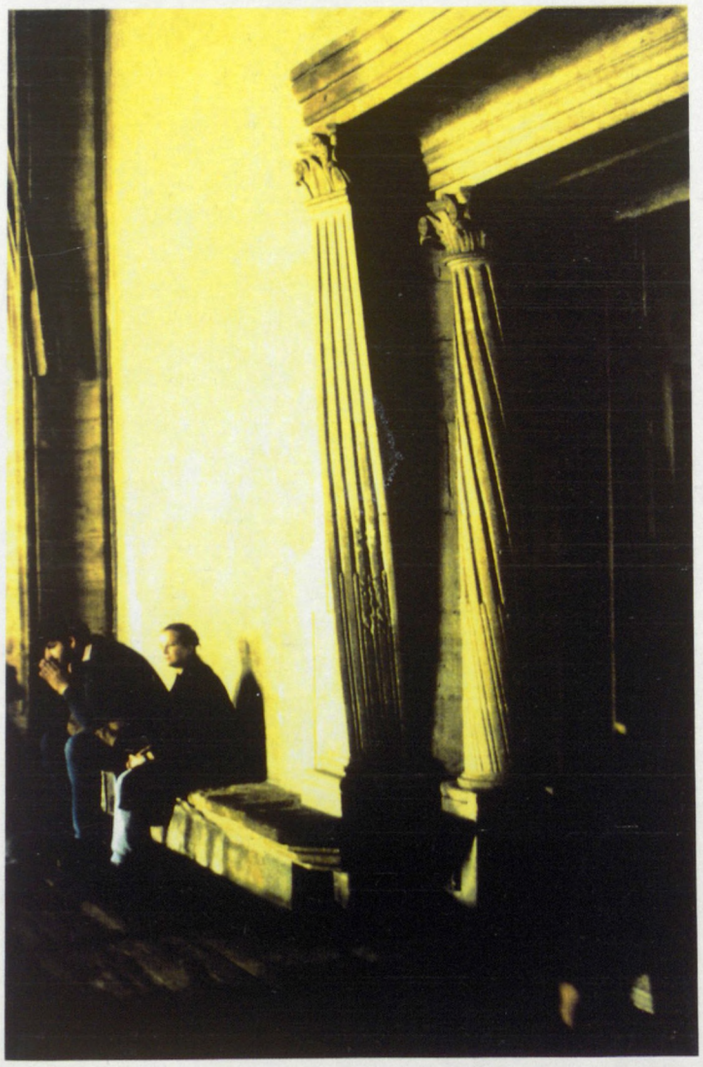




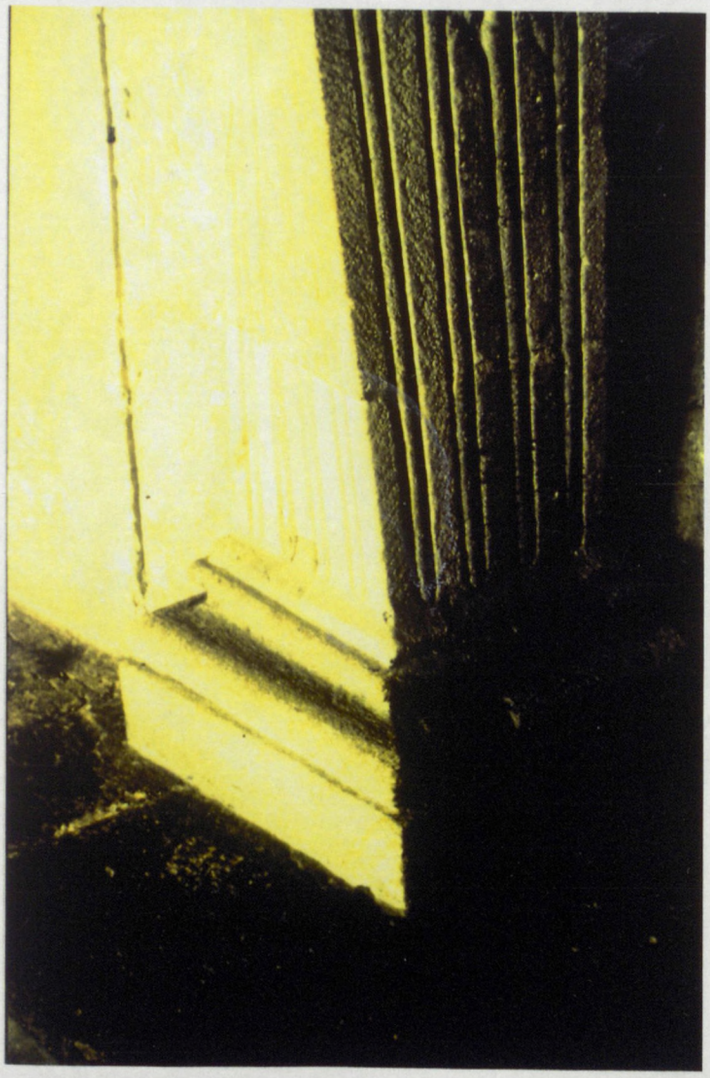
Porte entre la salle Vladislav et la Vieille Diète



Pilastres vrillés qui soutiennent l'entablement et l'arc.









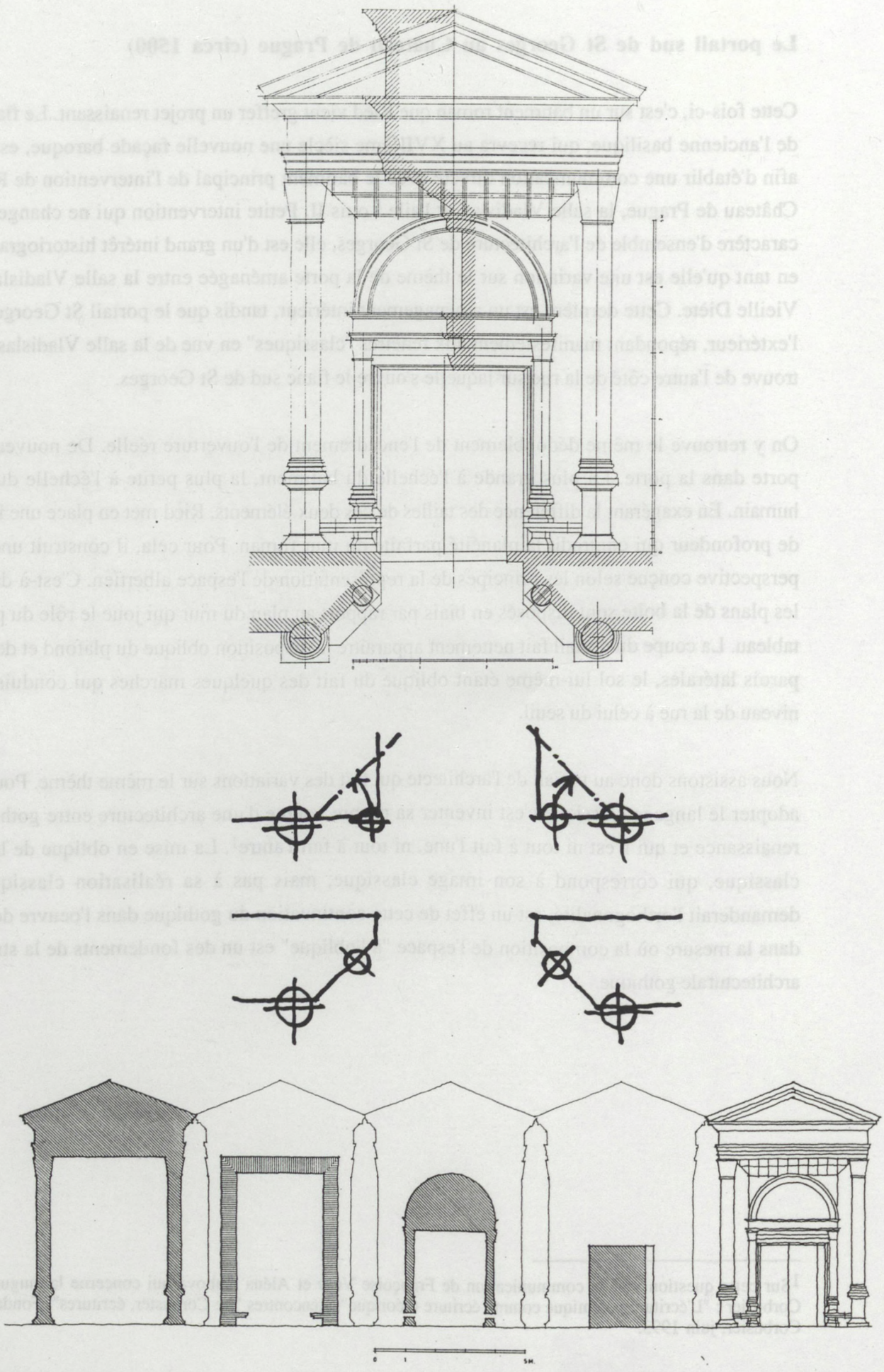
Le portail sud de St Georges au Château de Prague (circa 1500)

Cette fois-ci, c'est sur un bâtiment roman que Ried vient greffer un projet renaissant. Le flanc sud de l'ancienne basilique, qui recevra au XVIIIème siècle une nouvelle façade baroque, est percé afin d'établir une communication directe avec le bâtiment principal de l'intervention de Ried au Château de Prague, la salle Vladislav et l'aile Louis II. Petite intervention qui ne change pas le caractère d'ensemble de l'architecture de St Georges, elle est d'un grand intérêt historiographique en tant qu'elle est une variation sur le thème de la porte aménagée entre la salle Vladislas et la Vieille Diète. Cette dernière est un aménagement intérieur, tandis que le portail St Georges est à l'extérieur, répondant manifestement aux fenêtres "classiques" en vue de la salle Vladislas qui se trouve de l'autre côté de la rue sur laquelle s'ouvre le flanc sud de St Georges.

On y retrouve le même dédoublement de l'encadrement de l'ouverture réelle. De nouveau, une porte dans la porte. La plus grande à l'échelle du bâtiment, la plus petite à l'échelle du corps humain. En exagérant la différence des tailles de ces deux éléments, Ried met en place une illusion de profondeur qui contredit la planéité parfaite du mur roman. Pour cela, il construit une boîte perspective conçue selon les principes de la représentation de l'espace albertien. C'est-à-dire que les plans de la boîte sont disposés en biais par rapport au plan du mur qui joue le rôle du plan du tableau. La coupe du portail fait nettement apparaître la disposition oblique du plafond et des deux parois latérales, le sol lui-même étant oblique du fait des quelques marches qui conduisent du niveau de la rue à celui du seuil.

Nous assistons donc au travail de l'architecte qui fait des variations sur le même thème. Pour Ried adopter le langage classique c'est inventer sa propre langue d'une architecture entre gothique et renaissance et qui n'est ni tout à fait l'une, ni tout à fait l'autre[1]. La mise en oblique de la boîte classique, qui correspond à son image classique, mais pas à sa réalisation classique qui demanderait l'orthogonalité, est un effet de cette continuation du gothique dans l'oeuvre de Ried, dans la mesure où la composition de l'espace "à l'oblique" est un des fondements de la structure architecturale gothique.

[1]Sur cette question voir la communication de Françoise Véry et Aléna Kubova qui concerne la langue de Le Corbusier : "L'écriture polémique comme écriture théorique", Rencontres "Le Corbusier, écritures", Fondation Le Corbusier, juin 1993.



Portail sud de St Georges au château de Prague





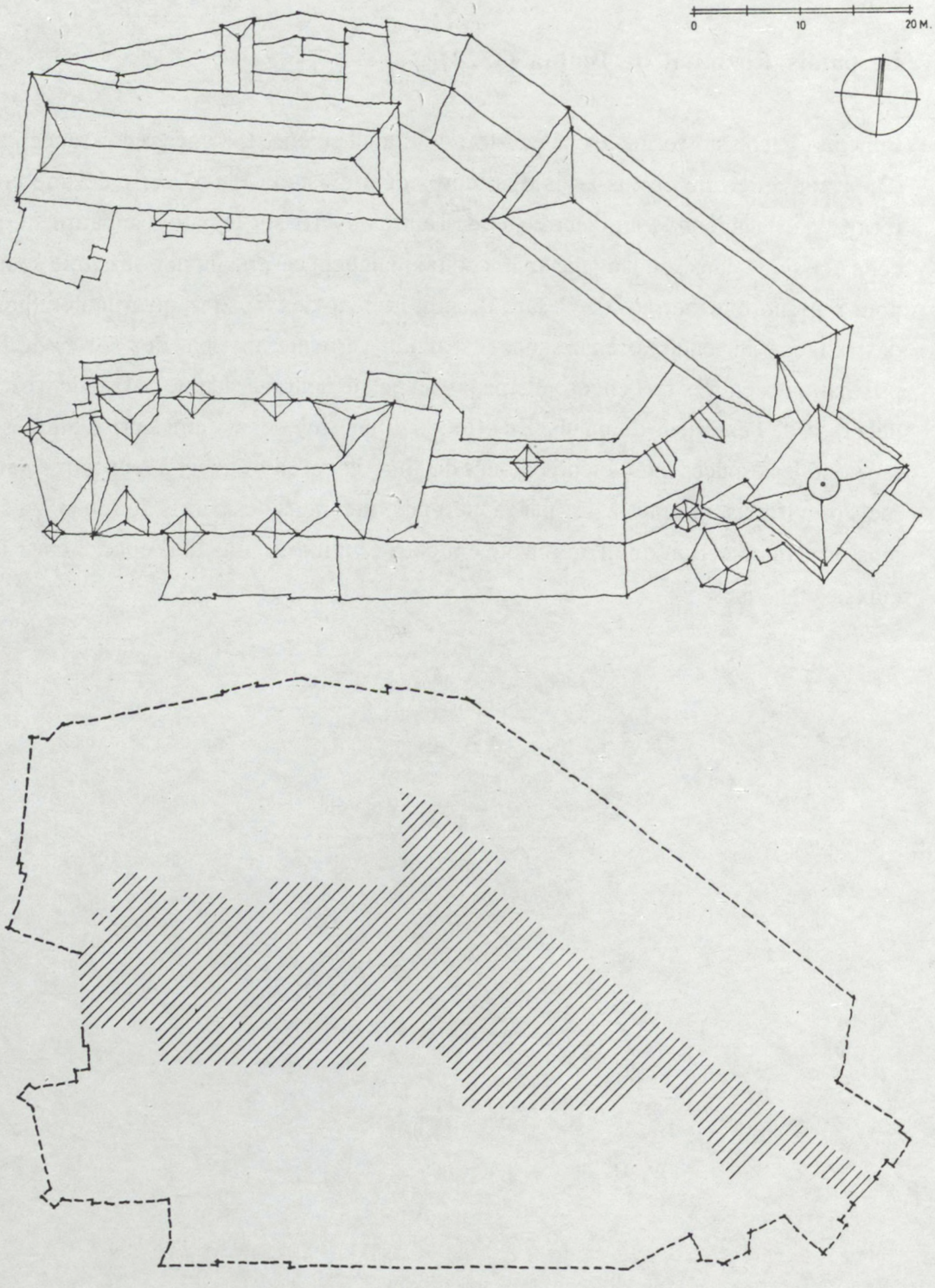




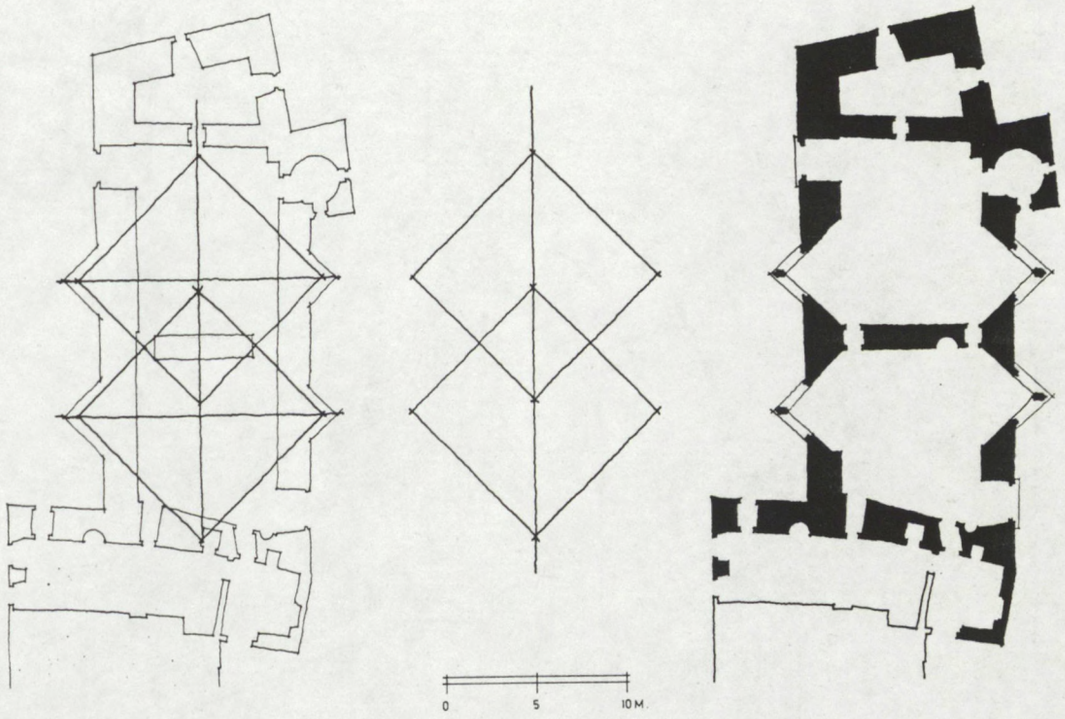


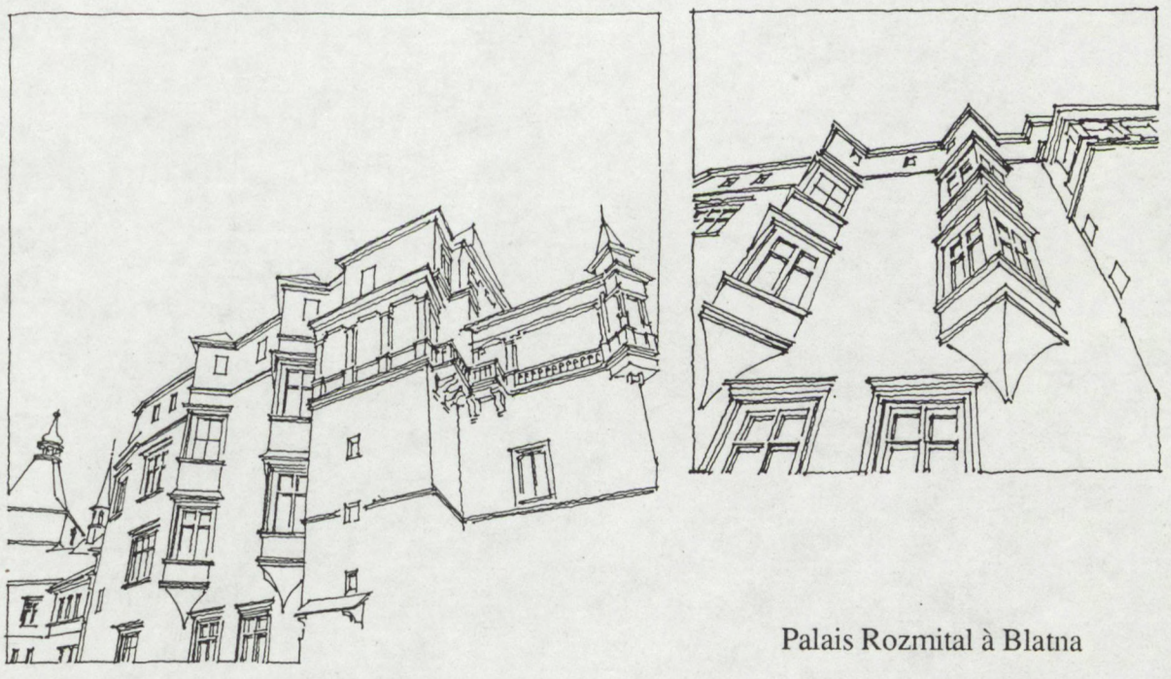
Le palais Rozmital de Blatna (1523)

Benedikt Ried transforme le château-fort de Blatna en une résidence renaissance par l'adjonction d'une nouvelle aile en vis-à-vis d'un corps déjà existant. Par-là est créé une cour, d'un côté fermée par l'ancienne tour d'entrée, et de l'autre ouverte sur le parc. Ce bâtiment qui emploie le code classique dans son langage architectural maintient cependant une structure spatiale gothique, pour reprendre les termes de Cesare Brandi. Le plan des façades, qu'articulent horizontalement des rangées de fenêtres renaissance, est fendu verticalement par des sortes de bow-windows prismatiques en très fort encorbellement. Cet éclatement du plan de la façade n'est pas qu'un jeu décoratif de l'extérieur du palais. En effet, la dimension des volumes prismatiques des oriels est telle que les espaces parallélépipédiques de l'intérieur s'en trouvent à leur tour éclatés. Les plans, réels ou virtuels, orientés à 45° par rapport aux directions des parois dominantes, établissent une tension d'intersection que l'on retrouvera chez Santini ou plus tard encore chez les architectes cubistes tchèques.

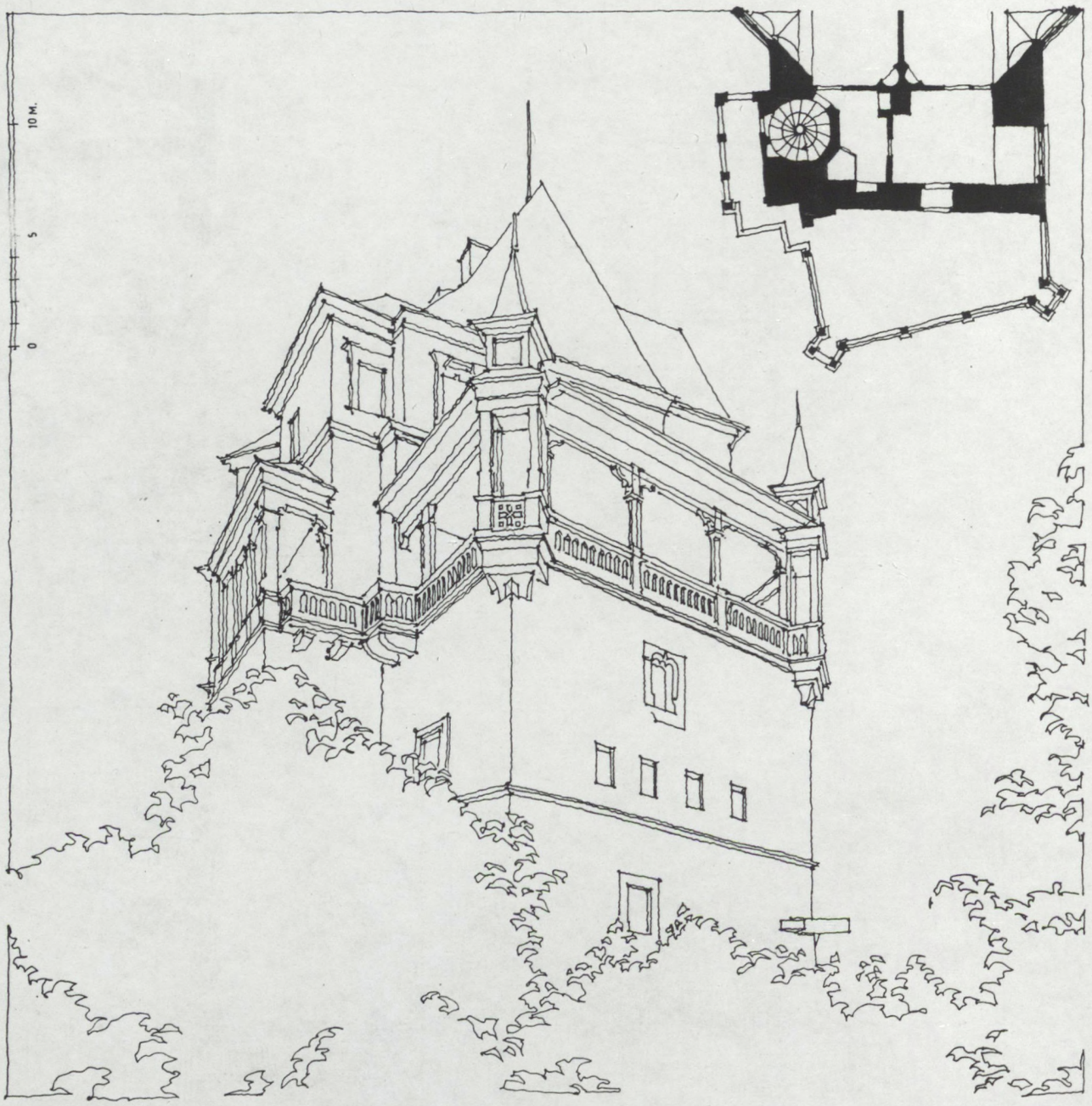


Palais Rozmital à Blatna

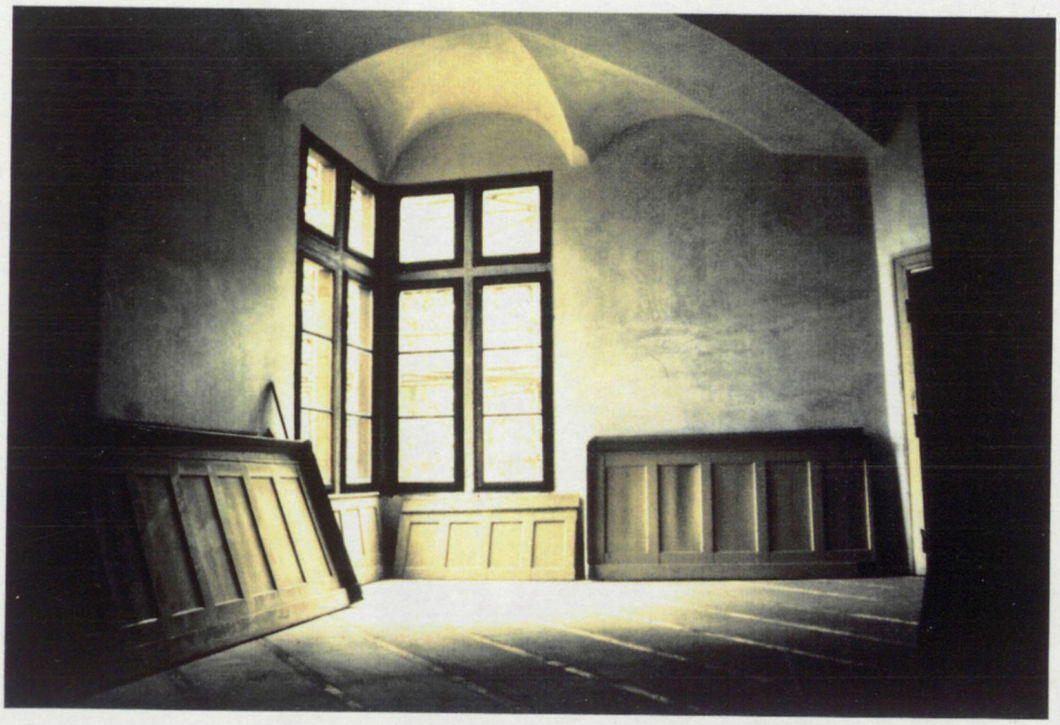


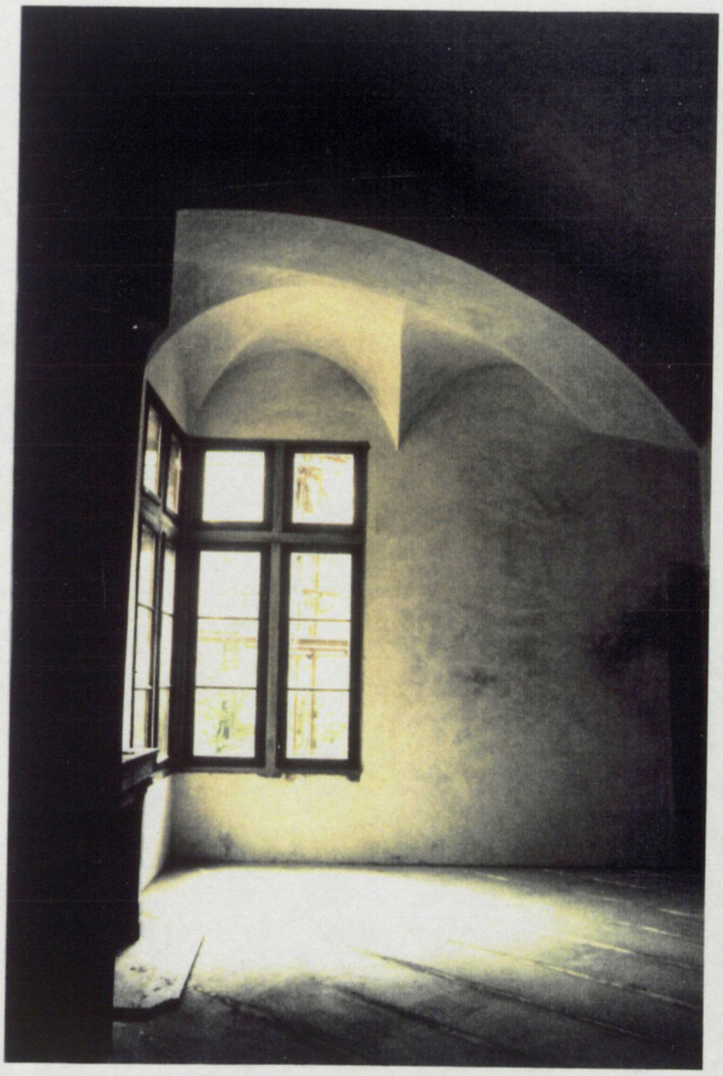


Palais Rozmital à Blatna



Palais Rozmital à Blatna







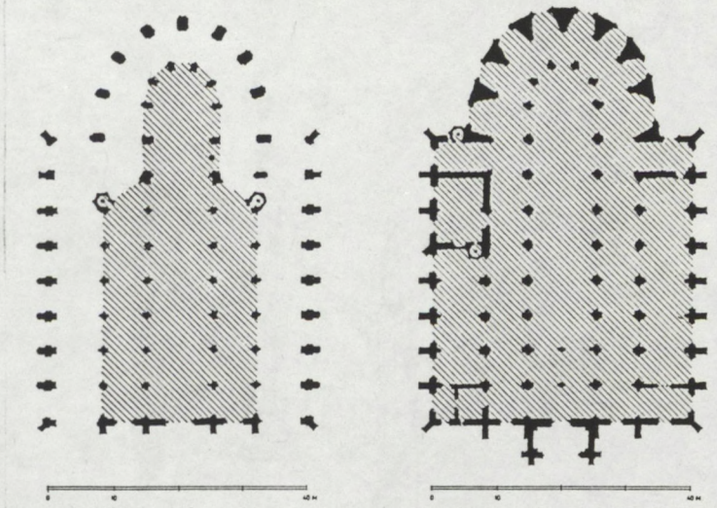
L'église Sainte Barbe de Kutna Hora (1512-1534)

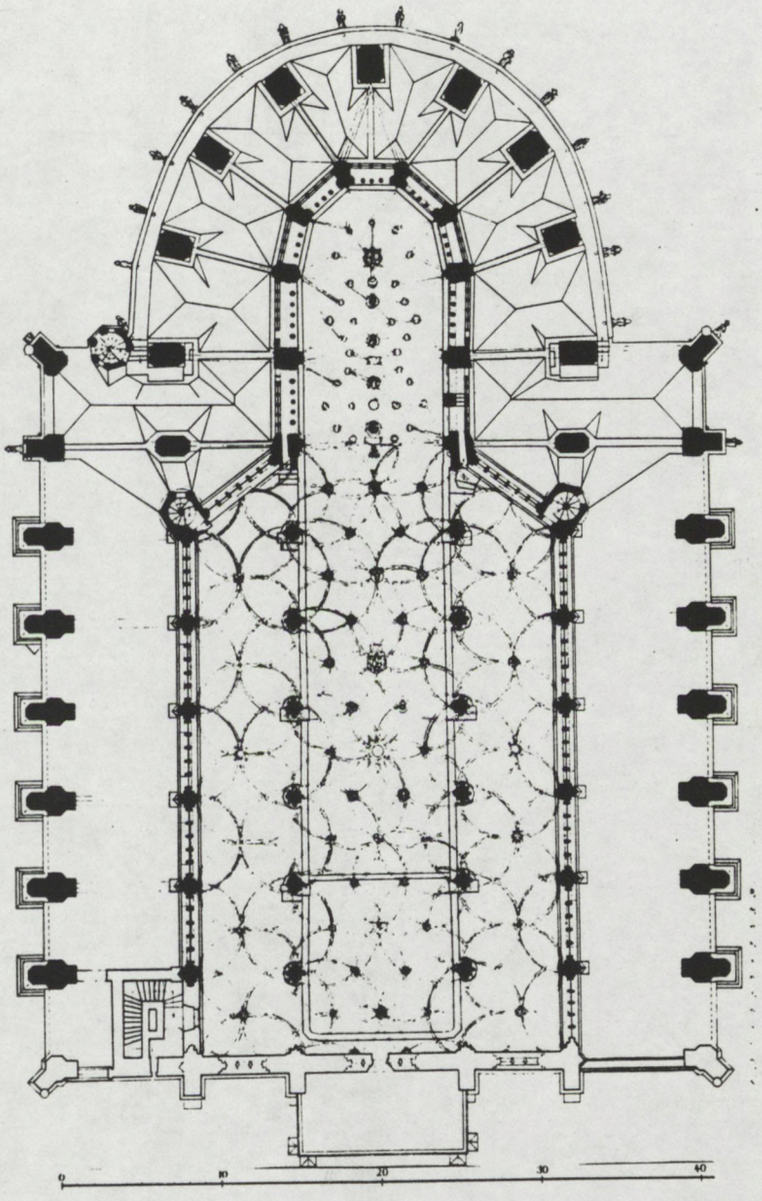
Dans le cadre de ce bâtiment, outre son extraordinaire capacité à s'emparer du paysage naturel, en sommet de falaise dominant le fleuve et la ville,on assiste à un jeu sur la structure de la coupe de l'église gothique. En effet, Ried superpose la structure à cinq nefs de hauteurs différentes avec la structure de l'église-halle aux nefs d'égale hauteur. Nous avons donc au rez-de-chaussée une articulation des espaces différente de celle que nous avons au niveau de la voûte : unité d'entrelacement en haut, division des unités spatiales en bas. De plus, les fenêtres étant pourvues de vitraux aux couleurs transparentes, la luminosité de l'espace intérieur est très grande. Autrement dit, si le code gothique est encore employé, la structure spatiale s'apparente bien davantage à celle du monde de la Renaissance, comme cela s'était produit à l'intérieur du Duomo de Pienza selon les intentions très explicites de Pie II au début des années 1460.

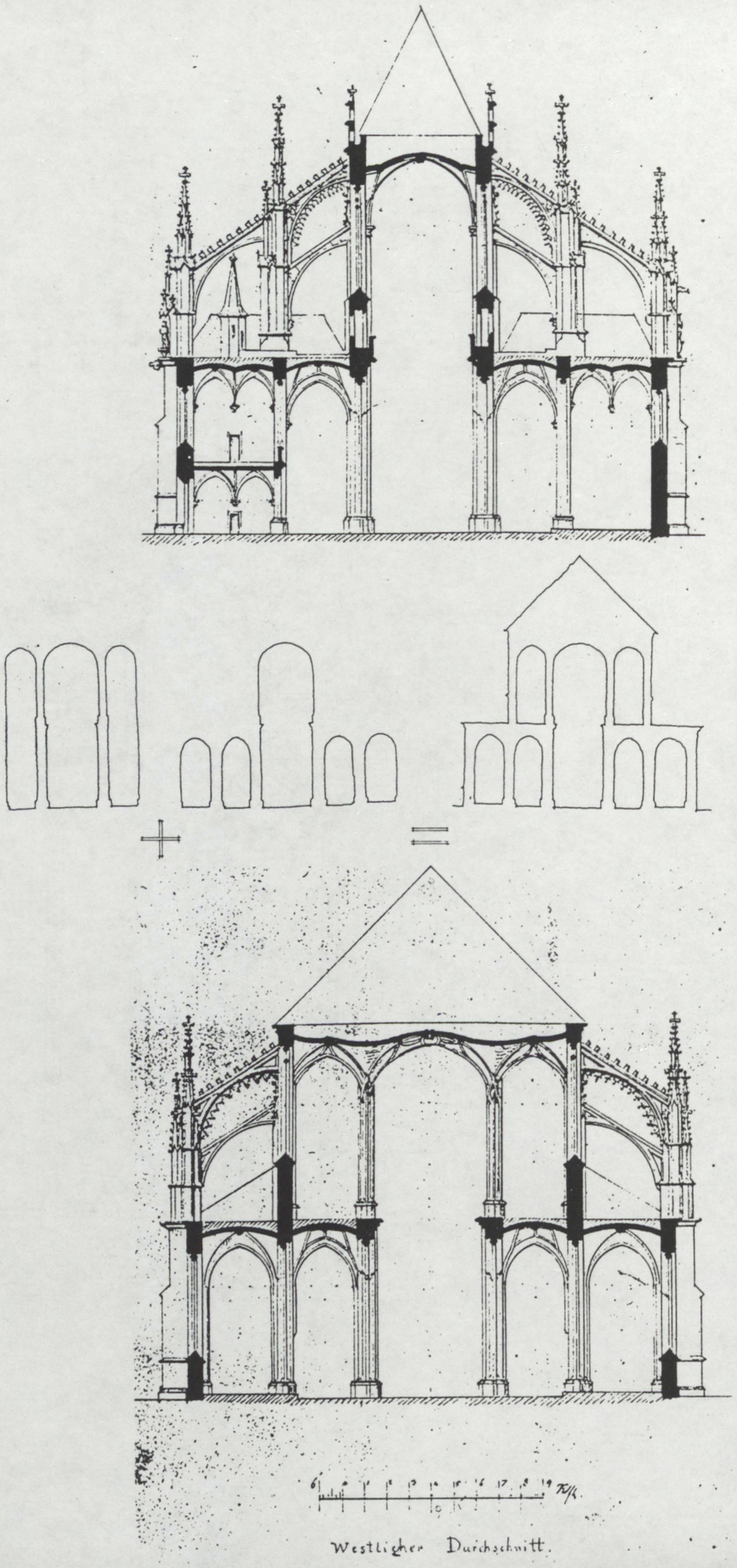
Tout à fait exceptionnelle est la composition de la toiture en trois pyramides curvilignes. L'unité de la toiture gothique à deux pans très inclinés est éclatée en trois éléments dont la composition d'inégales hauteurs peut laisser supposer que le projet initial comprenait une nef beaucoup plus allongée couverte de cinq pyramides au rythme abcba. En effet, c'est la restauration et l'achèvement du bâtiment à la fin du XIXème siècle qui lui a donné sa forme actuelle. La nef ne comprenait que cinq travées, sans véritable façade, et une simple toiture à deux pans. Aujourd'hui elle comporte une sixième travée et une façade dont la composition témoigne du trouble des restaurateurs entre sens "classique" des proportions des différents niveaux de l'élévation et esprit gothique du bâtiment existant. Ce trouble est particulièrement manifeste dans la "monumentalisation" du portail et de son balcon autour de la véritable porte d'entrée au module gothique forgé sur la dimension du corps humain. La façade restaurée, ou plutôt instaurée, de Kutna Hora est une parfaite illustration de la thèse de Viollet-le-Duc sur la question proportion/module développée dans l'article "échelle" de son Dictionnaire Raisonné de l'Architecture.

Quant à la forme de la toiture, elle fut rétablie selon le modèle d'un autre projet de Ried, l'église St Nicolas de Louny qui présente lui aussi, une toiture à trois pyramides. Milada Radova fait en outre remarquer qu'une fresque, malheureusement très difficilement visible, de la chapelle St Wenceslas de la cathédrale St Guy de Prague, montre une église coiffée d'une structure à cinq pyramides qui pourrait être une représentation du projet original de Kutna Hora.

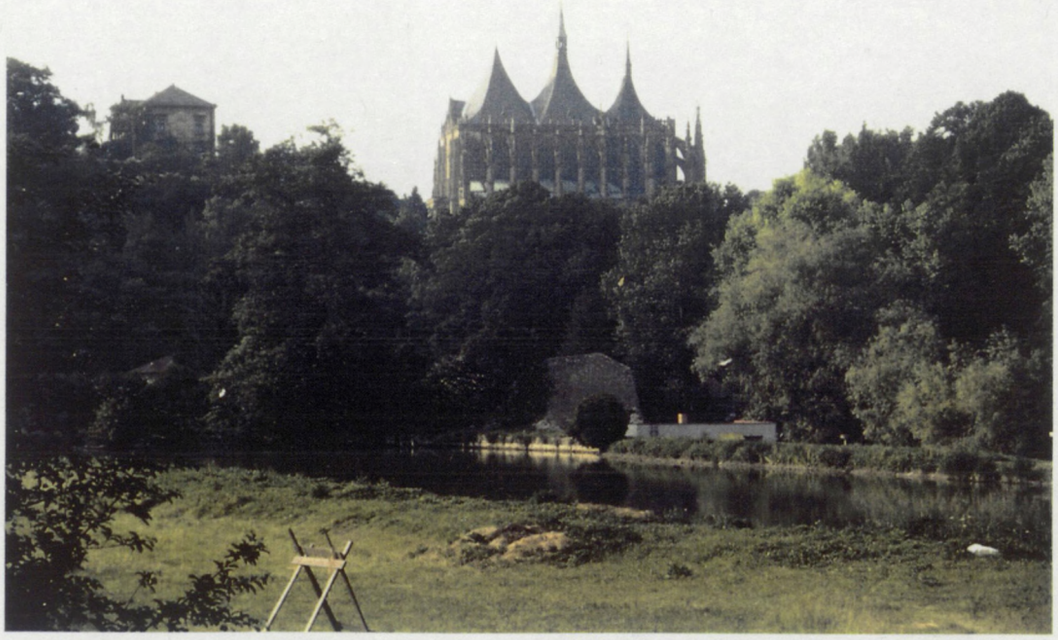
Il est à noter que les représentations successives du plan de Ste Barbe que l'on peut trouver dans les publications, y compris tchèques "oublient" la première travée du côté de la façade et donc la représentation des contreforts disposés à 45° par rapport à l'axe du bâtiment. Même Roland Recht reproduit un plan tronqué! En fait, cela est dû au fait que la plupart des auteurs reproduisent un relevé d'avant que le bâtiment n'ait reçu sa façade "néo-gothique" à la fin du XIXème siècle.




0
10
20
30
40



La coupe de Sainte Barbe résulte de la superposition d'un schéma d'église-halle sur un schéma à nefs d'inégales hauteurs.









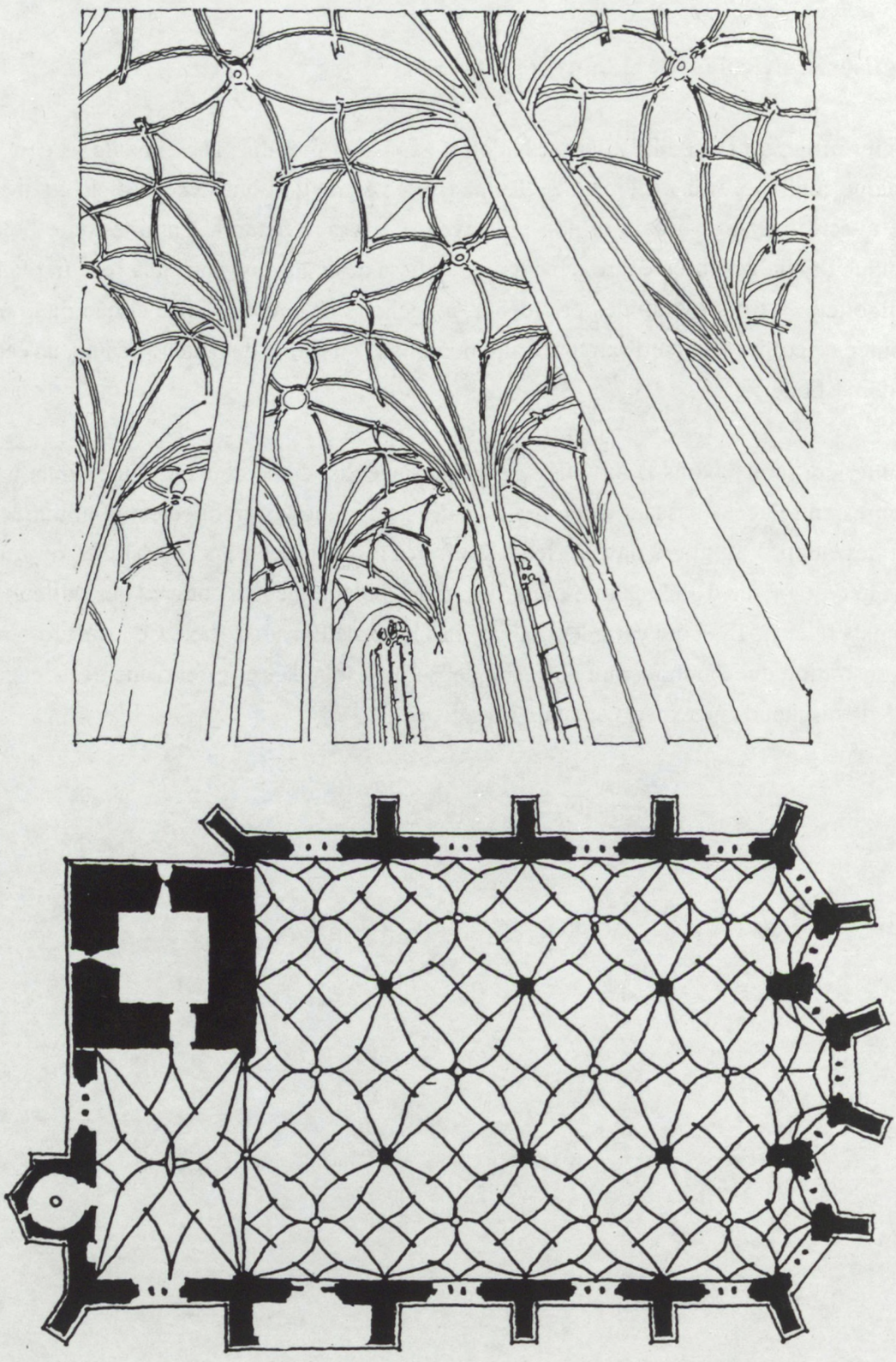




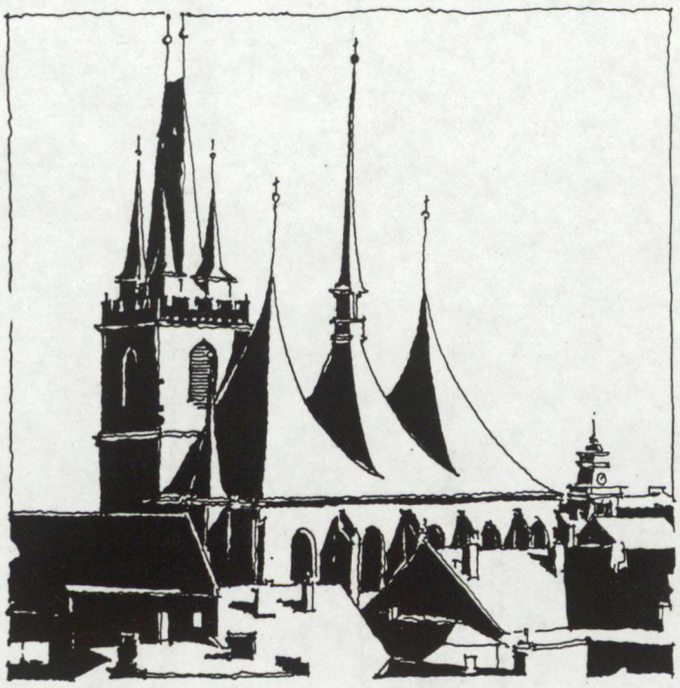
L'église St Nicolas de Louny (1520-1524)

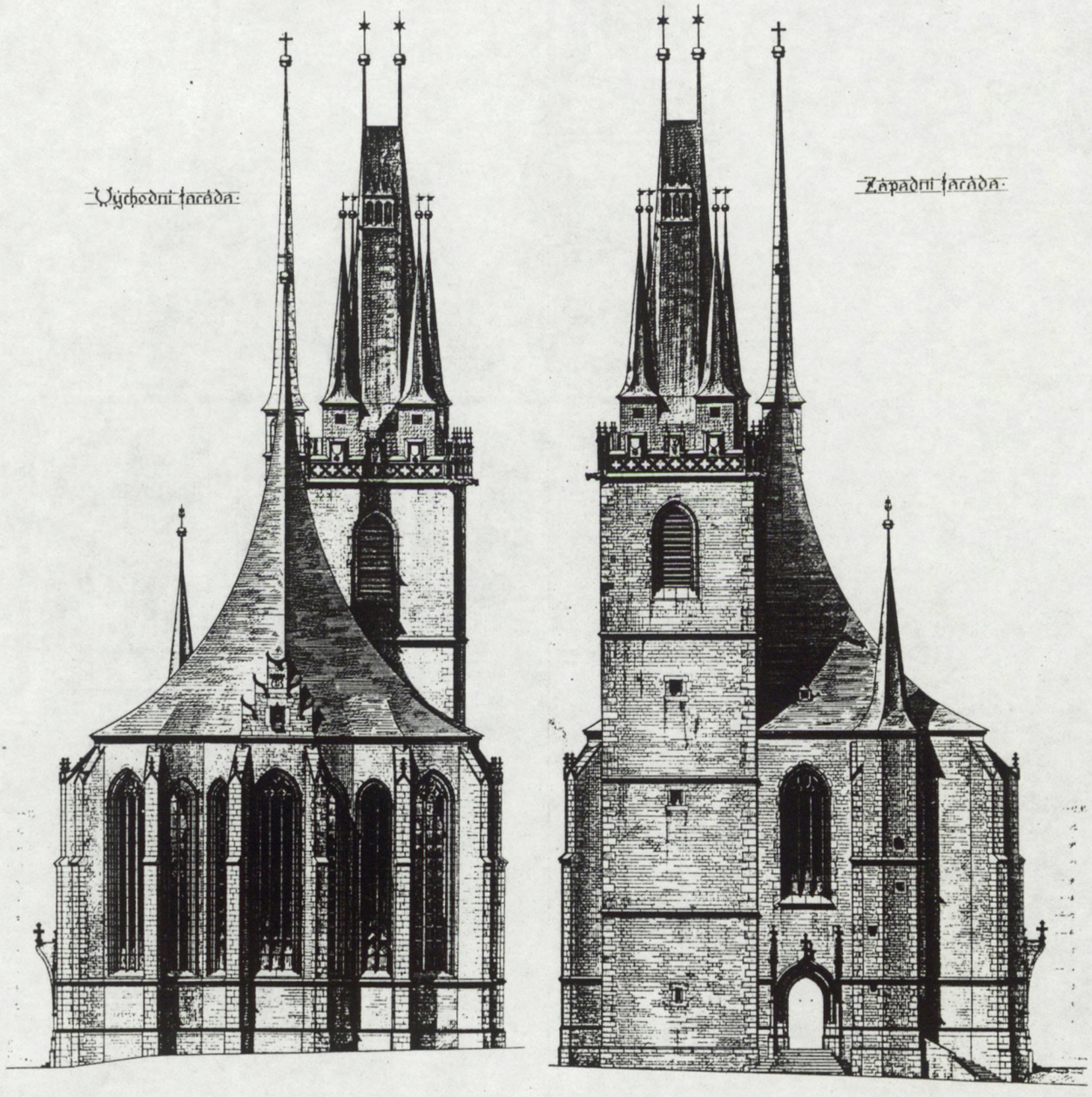
Dernier projet de Benedikt Ried, St Nicolas, expose et mobilise l'essence de sa conception du gothique continué. A la différence de Kutna Hora, l'église de Louny est en plein centre ville, elle joue avec le paysage urbain et non plus avec le paysage naturel. Comme toute bonne église gothique St Nicolas insérée étroitement dans le tissu des maisons, joue à la fois, par la hauteur et la silhouette à trois pyramides et clocher, à l'échelle de toute la ville située dans une plaine entourée de collines, et par l'extraordinaire portail sud en forme de bouche géante, à l'échelle de la rue domestique.

A l'intérieur, nous avons la structure de l'espace d'église-halle couvert d'une voûte à réseau de nervures entrelacées passant d'une nef à l'autre ; telle que les architectes du gothique continué l'ont développée au grand dam de leurs confrères au gothique plus "classique" ou traditionnel. C'est le type même d'architecture qui a suscité les polémiques du congrès des tailleurs de pierre d'Annaberg en 1518 et qui verra le triomphe des idées de Benedikt Ried. Ce projet testament est la démonstration que l'architecture du gothique "tardif", loin d'être l'effet d'une décadence, est bien plutôt le résultat d'une expérimentation inventive.

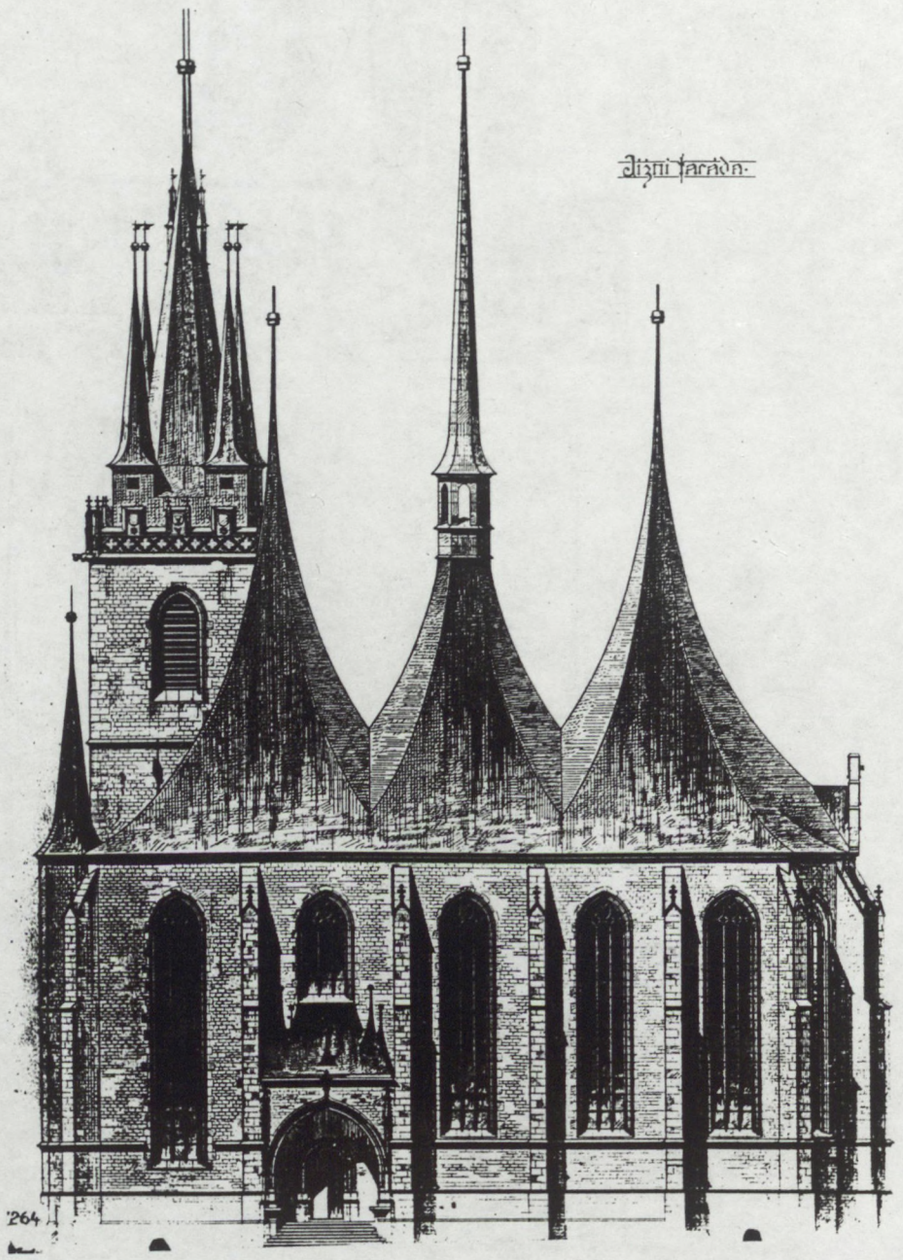


Eglise St Nicolas de Louny



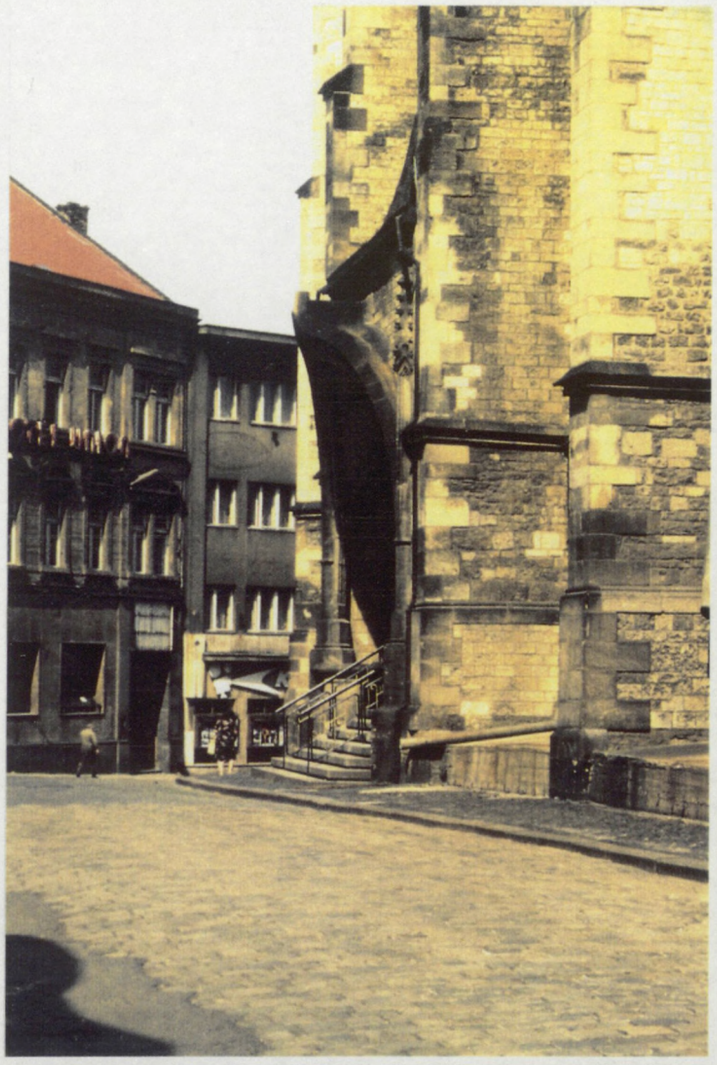


Eglise St Nicolas de Louny



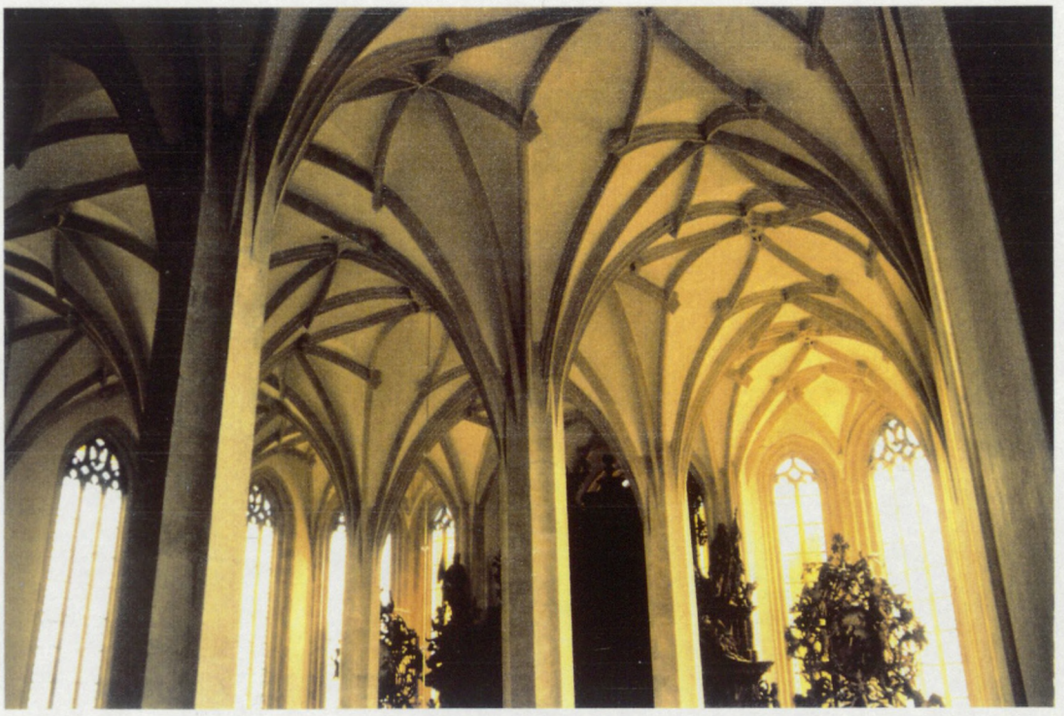
Eglise St Nicolas de Louny


PŘÁDLO-PLETENÉ






PŘÁDLO-PLETENÉ ZBOŽÍ







Le congrès des tailleurs de pierre d'Annaberg en 1518

Dans cette période de la fin du gothique l'organisation des architectes-tailleurs de pierre était si développée que les questions importantes de conception architecturale et d'organisation du métier étaient discutées en congrès réunissant les différentes loges.

Le congrès des tailleurs de pierre convoqué en juillet 1518 à Annaberg a pour objet la discussion de la conception architecturale et du chantier de la nouvelle église Ste Anne de la ville même d'Annaberg. Maître Jacques Heylmann de Schweinfurt est le responsable du projet. Aussi bien du point de vue stylistique que constructif son projet n'appartient pas à la tradition de l'architecture en Saxe. L'audace du projet soulève les inquiétudes des maîtres conservateurs attachés aux principes traditionnels des chantiers gothiques. Cependant la façon de travailler de Heylmann de Sweinfurt n'est pas inconnue en Bohême. Elle correspond en effet au style et à la manière utilisée dans la construction de la salle du trône et des pièces attenantes au château de Prague, dont l'architecture est due à Benedikt Ried, le maître d'oeuvre du roi Vladislas Jagellon.

Ried s'était formé dans les loges bavaroises les plus évoluées. Au service du roi tchèque il est devenu architecte indépendant des loges établies et il dirige une équipe de tailleurs de pierre gothiques qui s'ouvre aux formes de la Renaissance. Comme on le sait aujourd'hui c'est par le contact avec les chantiers du Royaume de Hongrie que s'est établie cette filiation Gothique-Renaissance.

Depuis le dernier congrès des tailleurs de pierre de Ratisbonne en 1459, la Saxe dépendait de la loge de la cathédrale de Magdebourg, elle-même placée sous l'autorité de la loge de Strasbourg. Or la loge de Magdeburg, avec à sa tête maître Bastien Binder, s'efforçait de prendre la direction du chantier de Ste Anne à Annaberg, depuis que son premier architecte Ulrich de Heilbron était mort en 1513. Mais le Duc de Saxe Georges avait choisi en 1515 pour prendre la relève de la direction du chantier maître Jacques Franck, connu plus tard sous le nom de Jacques Heilmann de Schweinfurt. Dans cette ville d'Annaberg récemment fondée, la construction de l'église Ste Anne est richement dotée grâce à la production des monts métallifères et le chantier avance vite.

La nouvelle division du travail entraînait une nette différence dans l'avancement des travaux. La maçonnerie ordinaire, par laquelle on avait commencé, était confiée aux maçons les moins qualifiés, tandis que la nouvelle équipe était chargée des formes les plus complexes. Par ailleurs les sculpteurs, hors loge, exécutaient les oeuvres liées à l'équipement de l'église. De plus le temps d'apprentissage avait été ramené à quatre ans, contrairement aux cinq années prescrites par le congrès de Ratisbonne. Cette réduction, également déjà appliquée à Meissen et à Kutnà Hora, faisait l'objet de nombreux conflits.

La mission principale du maître d'oeuvre était la conception des voûtes et la direction du chantier. On a déjà vu que c'est la conception des voûtes de Ste Anne qui posait problème par leur nouveauté en Saxe, en raison de leur forme et de leur réseau de nervures curvilignes. Nouveauté renforcée par l'apparition d'éléments Renaissance dans l'oeuvre sculpturale du maître Franck Maidburg. Tout cela nourrissait le conflit entre la loge d'Annaberg et celle de Magdebourg

Page 44
manquante sur le rapport

Bastien Binder toute intervention dans le chantier de Ste Anne. La voûte de l'église sera terminée en 1522.
Quant à la très vaste église de Most, réalisée selon les plans et la direction de Jacques de Schweinfurt, elle ne verra pas sa voûte terminée avant 1526, année de la mort du maître d'oeuvre. Elle ne sera terminée que dans la seconde moitié du XVIème siècle sans que les idées de l'architecte n'aient été trahies, comme en témoignent l'espace de la nef, des tribunes qui l'entourent complètement et des deux escaliers à vis qui y conduisent. Le maître-tailleur de pierres a lui-même exécuté les formes des voûtes à réseau de nervures curvilignes ou à nervures pendantes. Terminée vers la fin du XVIème siècle l'oeuvre de Most exprime les limites de l'art de la fin du gothique "continué" aux prises avec l'art de la Renaissance. Elle présente l'apogée de la conception gothique de l'espace et elle constitue un document précieux de l'habileté des artisans et de l'organisation du chantier de la fin du gothique.
Le système des voûtes à réseau de nervures curvilignes de Jacques de Schweinfurt était diffusé par les membres de l'oeuvre de Ste Anne d'Annaberg, devenus responsables de constructions dans toute la région et particulièrement dans les villes minières comme Saske Kamenice, Altenberg, Freiburg ou plus loin encore à Merseburg et Kadan sur le versant tchèque des monts métallifères..
Mais le congrès d'Annaberg est également important par la possibilité qu'il donne au gothique évolué de Ried et Schweinfurt d'être accompagné de motifs Renaissance qui ainsi prennent place en Bohême et en Silésie. Un nouveau maître, formé par Ried, Venceslas Rosskopf, lui aussi présent à Annaberg en ce congrès de 1518, contribuera à la large diffusion de cet art de transition entre gothique et Renaissance.

D'après l'article de Milada Radova
"Le congrès des tailleurs de pierre d'Annaberg en 1518", in Architektura CSSR 1967/4.

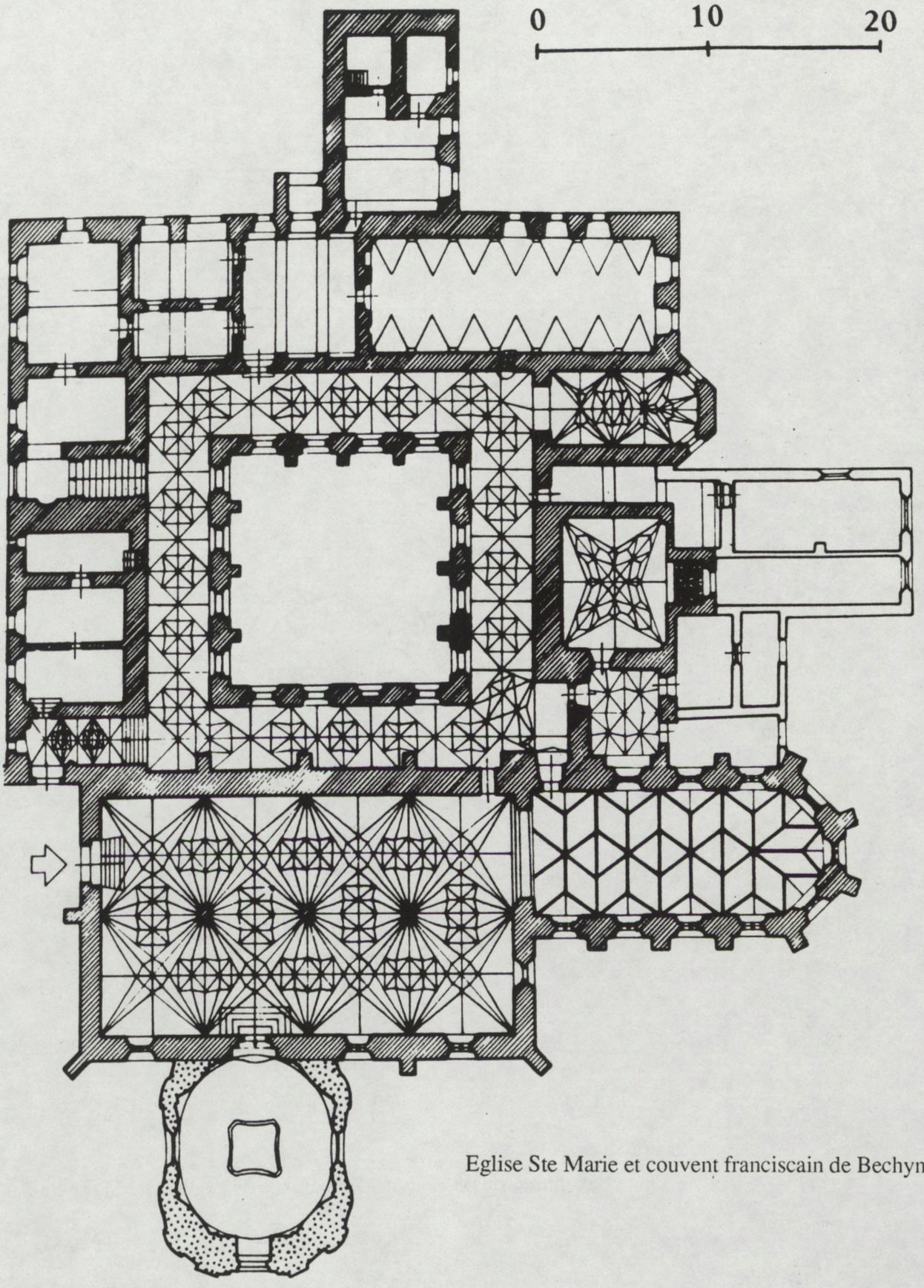
Page 46
manquante sur le rapport

Les voûtes à "facettes cristallines"

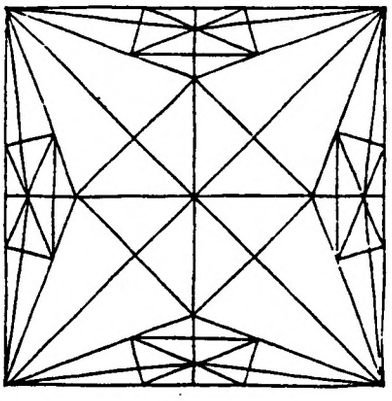
En cette fin de XVème siècle, le gothique continué démontre sa créativité polymorphe en Bohême par la multiplication de la construction d'un nouveau type de voûtes que l'on rencontre aussi bien dans la couverture de nefs d'églises que de salles de maisons bourgeoises ou de portiques de places publiques.
Il s'agit du système que les historiens tchèques désignent sous le nom de "voûte alvéolée" (Sklipokova klenba), tandis que les Slovaques utilisent l'expression de "voûte en diamant" et les Allemands "Zellen-gewölbe", c'est-à-dire voûtes cellulaires.
En plan, ces voûtes présentent une organisation géométrique étoilée semblable à celle des voûtes gothiques "classiques" à réseau de nervures complexe. Mais elles s'en différencient très fortement dans leur réalité constructive et dans leur apparence sensible. Tout d'abord elles ne présentent pas la différence entre structure de nervures et remplissage des secteurs. Les nervures sont totalement absentes, l'articulation du relief n'est produite que par les arêtes qui marquent la rencontre des plans des différents secteurs.
Les voûtes sont construites en briques revêtues d'un enduit lisse et blanc. L'extraordinaire effet plastique qu'elles suscitent provient du fait que les arêtes sont alternativement "enfoncées" et saillantes. Il n'y a plus de surface homogène de quelque chose comme une coque, mais une démultiplication de niches dont la profondeur peut atteindre un mètre. On imagine facilement la richesse du jeu de lumière et d'ombre qui creuse cette puissante masse suspendue sur nos têtes, comme un demi four à cristaux collé au plafond. L'unité dans la diversité que produit la voûte gothique par la différence entre le réseau des nervures en saillie et la lisse rotondité des remplissages des secteurs, est ici produite par une matière homogène dont la différenciation ne résulte que d'un enfoncement rythmé et d'une sorte de pliage. Cette matière première n'est pas travaillée par un froissement hasardeux, comme un premier coup d'oeil pourrait le suggérer mais par une "cristallisation" qui dispose la masse devenue assemblage de facettes en un réseau tridimensionnel de surfaces fractionnées réglé par une stricte géométrie. C'est pourquoi nous proposons de désigner, en français, ce type de voûtes par l'expression de "voûtes à facettes cristallines".

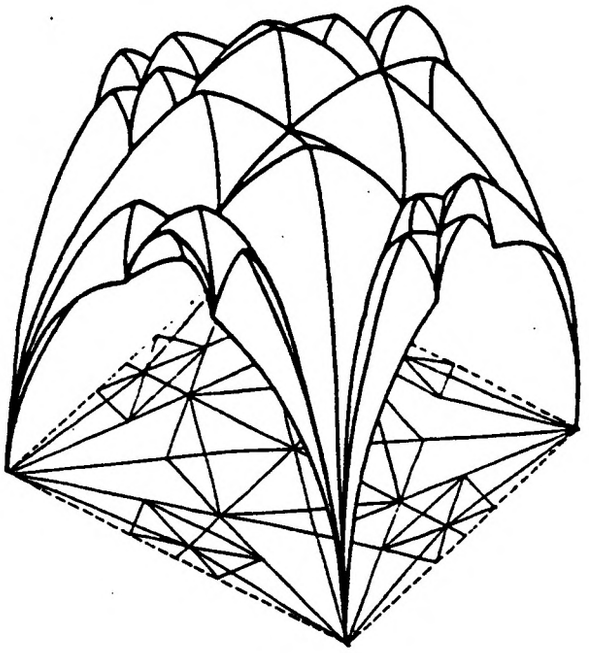
Nous donnons la traduction d'un article de Milada Radova qui retrace l'histoire de la diffusion de cette invention du gothique continué depuis Meissen, en Saxe du sud-est, jusqu'à Slavonice et Znojmo en Moravie. Et nous présentons comme échantillon de cette architecture l'église Ste Marie du couvent franciscain de Bechyne en Bohême du Sud.

On est frappé de voir combien ces formes de voûtes cristallines de la fin du XVème siècle ont permis aux architectes praguois des années 1910 d'opérer une traduction des principes de la peinture cubiste dans une entreprise architecturale unique en son genre, puisque tous les mouvements modernes empruntent de tout autres chemins formels. Cette persistance de la sympathie pour les formes à facettes cristallines permet d'identifier et de donner corps à un "genius loci" du pays Tchèque. Et l'on peut même se demander si cette architecture cubiste, héritière de ce gothique continué, n'est pas devenue comme un véritable style national officiel, losqu'on voit comment des architectes tchèques (K. Silinger, A. Balan et J. Grossmann) furent envoyés "en mission" en Slovaquie dans les années 20 où ils bâtirent des immeubles à Bratislava "à la manière" de ceux de Prague.



Eglise Ste Marie et couvent franciscain de Bechyne



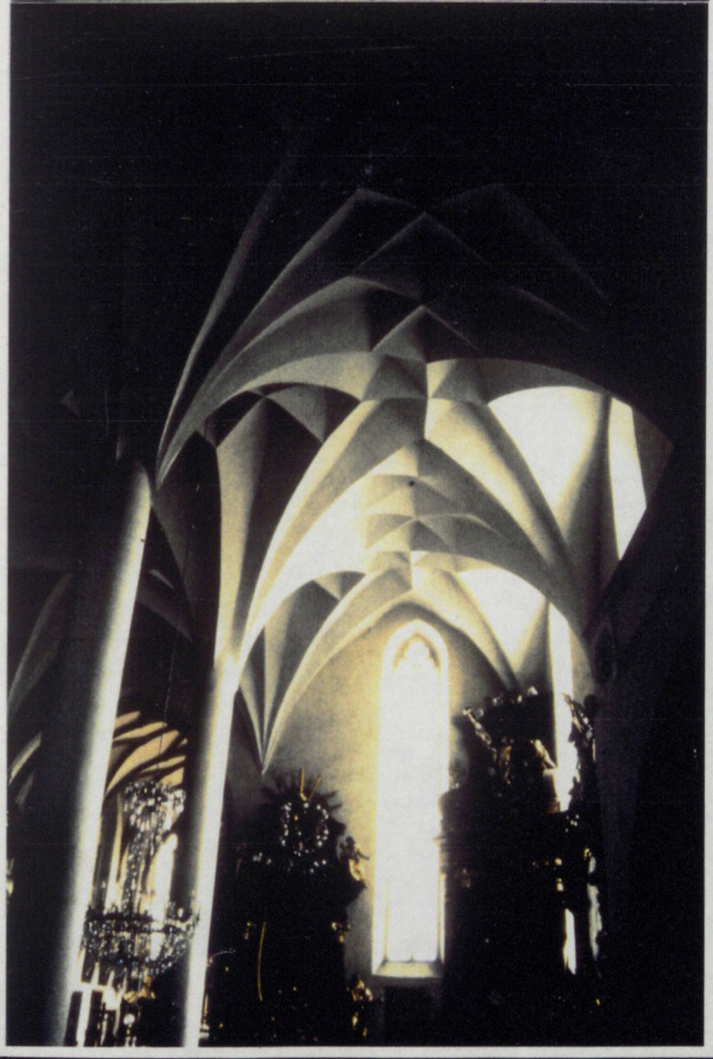


Plan et axonométrie de la voûte d'une travée de l'église Ste Marie de Bechyne

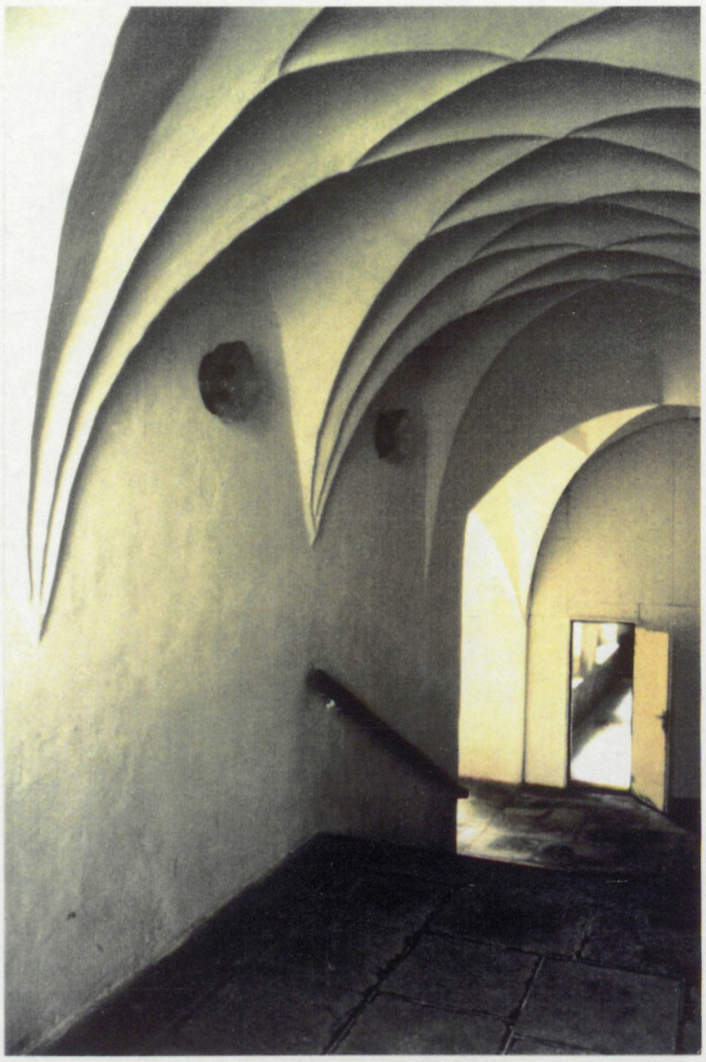
D'après Mencl



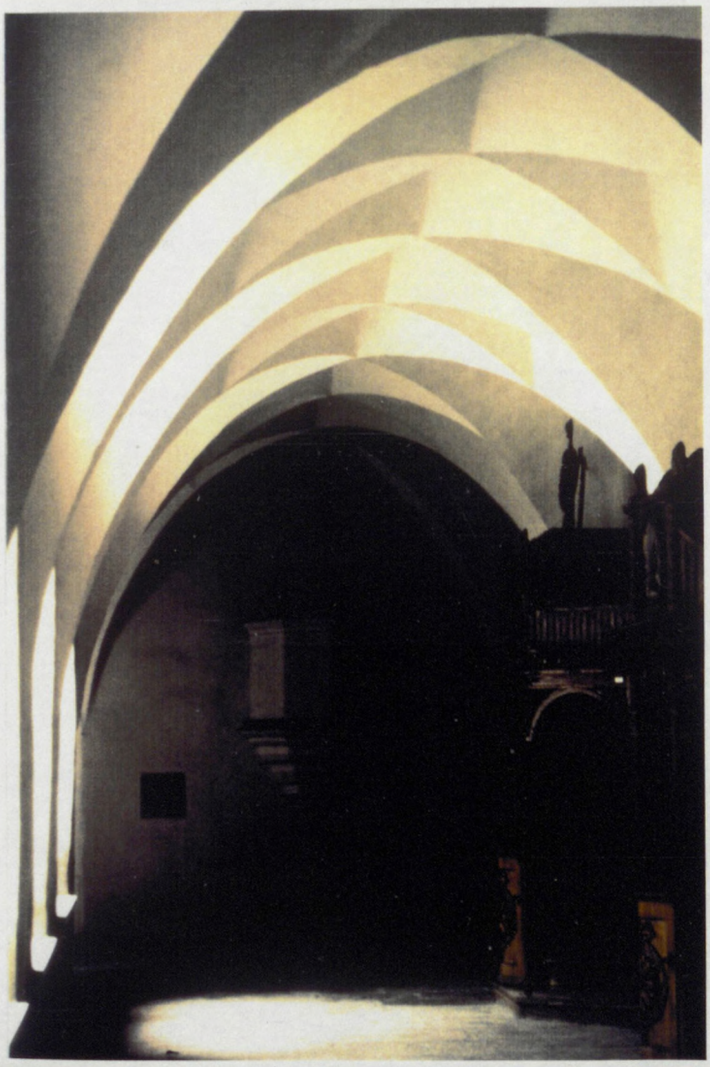


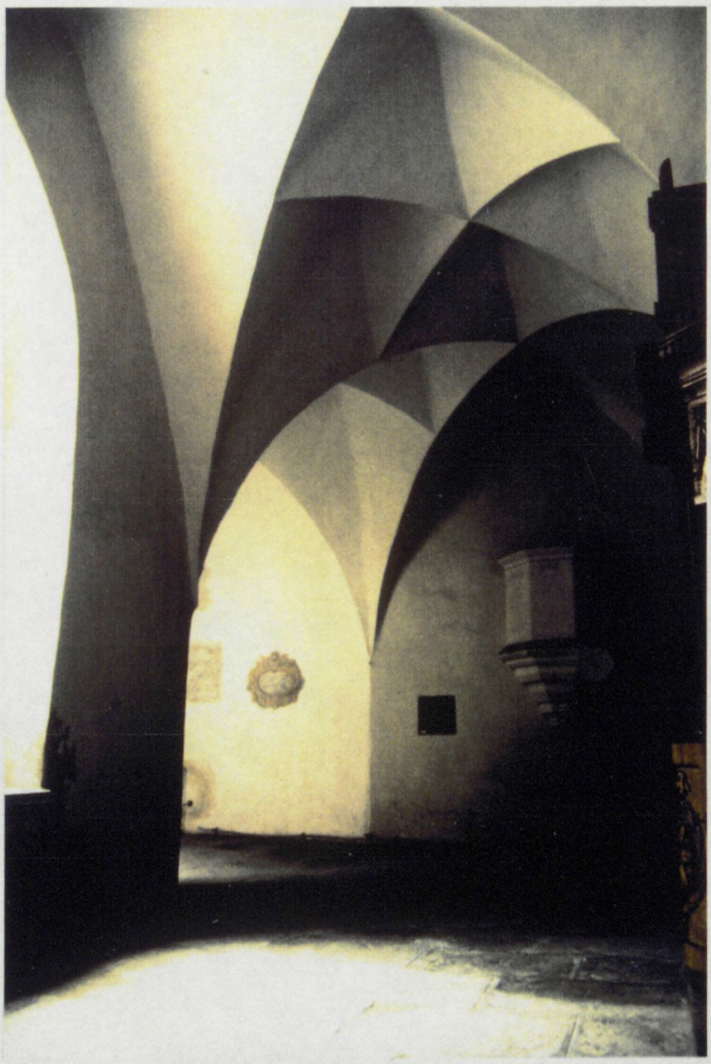


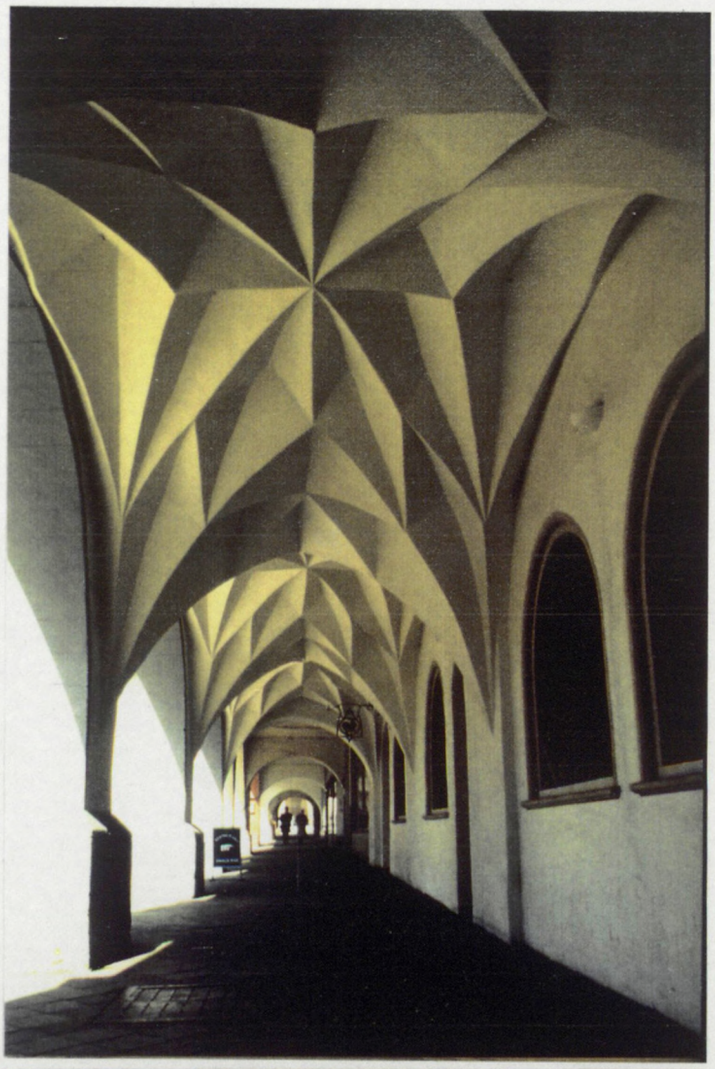




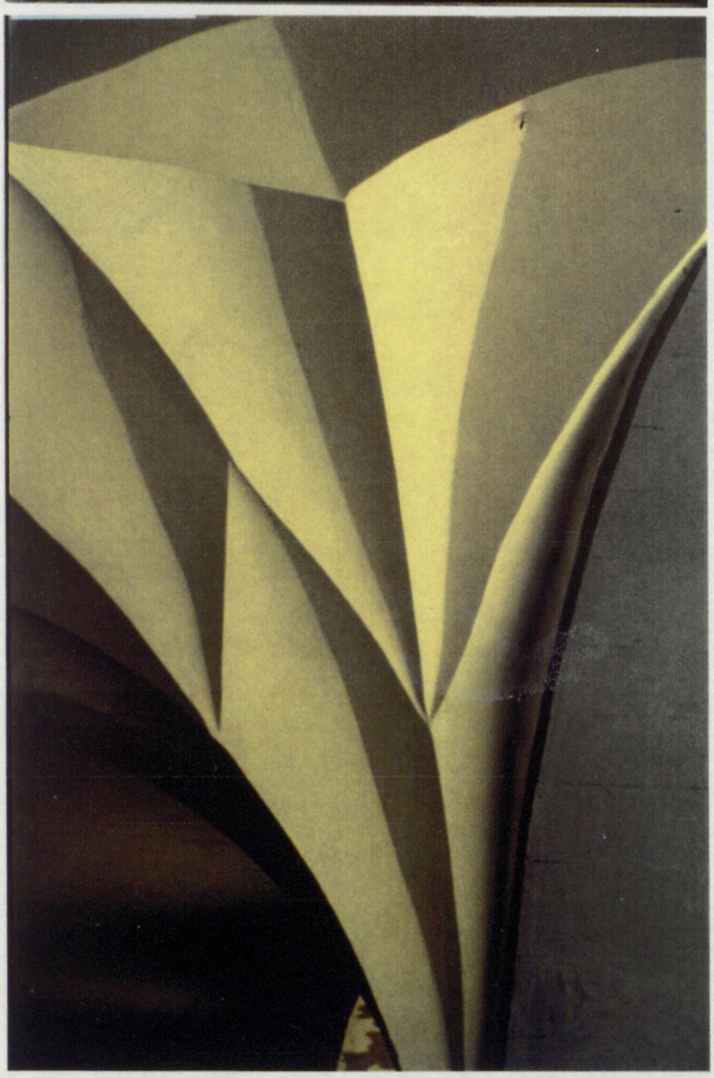








Portique de la place de Chomutov



LA VOÛTE ALVÉOLÉE

Une contribution à l'histoire de l'architecture gothique tardive

Milada Radova-Stikova

La recherche des nouvelles possibilités d'expression dans le gothique tardif suit différentes voies dont la moins importante se contente des changements de la morphologie traditionnelle. C'est le cas de la soi-disant Renaissance romane ou de l'utilisation des formes naturalistes de branches sèches, une manière qui est proche des essais gothiques tardifs s'orientant vers l'illusionnisme. La tendance principale, au contraire, termine l'effort de longue date d'englober l'espace entier: en cherchant des moyens d'expression, elle veut dépasser les principes de style existants sur la base de grandes connaissances techniques. L'élément le plus évolué de cette tendance est celui qui pour acquérir de nouvelles valeurs plastiques va rejeter le gothique jusqu'à ses fondements. Pour la création de l'espace la voûte alvéolée peut servir d'exemple; celle-ci est privée de l'élément jusqu'alors le plus important dans l'architecture du bâtiment gothique - de la nervure de voûte. Même la voûte cerclée, contemporaine de la voûte alvéolée n'a pas représenté un changement si radical: la nervure de la voûte privée de sa fonction d'origine, a été conservée malgré tout comme un élément plastique important. Le désir d'obtenir des effets de lumière et d'ombre a joué, lui-aussi, un rôle important lors de la naissance de la voûte alvéolée. Le canton de voûte en brique, d'une concavité accentuée, et les voûtes à enduit lisse se rencontrent dans les arêtes aiguës formant, surtout lors de l'éclairage unilatéral, des contrastes de lumière et d'ombre. La même tendance se manifeste aussi dans la façon de tailler la pierre quand les éléments architectoniques, piliers, chambranles etc. sont décorés de bossages en pointe de diamant. Ce genre de décoration géométrique fut très en vogue dans le gothique tardif de même que les cannelures ou les vissages qui produisaient le même effet.

La voûte alvéolée fut reconnue comme une voûte spécifique par rapport à la voûte décorative à nervures dans l'Europe centrale et sur le littoral baltique voisin. Malgré l'évolution architectonique qu'elle représentait et ses effets plastiques très suggestifs et bien qu'elle soit de plus une manifestation spécifique de ces régions, elle n'a pas encore été étudiée dans son ensemble: les publications étrangères et les nôtres n'en traitent que partiellement. C'est V. Birnbaum qui, dans la recherche moderne, effleura le problème des voûtes alvéolées en liaison

avec la diversité du gothique tardif. Il considérait les voûtes alvéolées comme une sorte de "fuite du gothique" réalisée par la suppression des formes gothiques. Dans son "Histoire des arts plastiques en Bohème", dans laquelle il classifia, pour la première fois, sur une base scientifique, les monuments artistiques de notre Moyen Age, il mentionna quelques monuments importants avec des voûtes alvéolées sans les évaluer et déterminer leur origine.

D. Líbal multiplia le nombre de monuments cités par V.Birnbaum en donnant d'autres exemples. En évaluant nos voûtes alvéolées il supposait que les alvéoles de la Bohème du Sud étaient une expression indépendante dans l'évolution de nos arts plastiques. L'explication du style des voûtes alvéolées est un grand problème pour Líbal parce qu'on n'a pas encore réussi à trouver des voûtes antérieures à l'an 1500. Il constate que ces voûtes alvéolées au-dessus de larges espaces ne se trouvent qu'à Gdańsk et en Prussie de l'Est et qu'elles n'ont sans doute aucune liaison avec l'architecture tchèque.

V. Mencl pense que ce fut la Saxe qui introduisit les voûtes alvéolées. Il considéra Arnold de Westfallie, "créateur du nouveau style saxon", en accord avec C. Gurlitt , "comme l'auteur de ces voûtes". Il exprime l'idée que de là les voûtes alvéolées se propageaient dans la Bohême du Nord, dans la Bohème du Sud, en Moravie du Sud et aussi dans le domaine de la famille des Pernštejn situé dans la Bohème de l'Est où partout elles survivaient jusqu' au 1er quart du 16e siècle, adoptant un aspect rustique dans les maisons bourgeoises sous la forme de voûtes simples à arêtes vives.

Selon T. Kubátová l'existence des voûtes alvéolées est limitée aux territoires d'origine slave de la Saxe jusqu'en Moravie et de l'Autriche jusqu'au littoral baltique. Elle cite, à côté des quelques exemples tchèques, des exemples étrangers. En ce qui concerne l'origine de ces voûtes elle suppose qu'il n'existe pas une dépendance directe entre nos voûtes et celles à l'étranger, du point de vue artistique aussi bien que du point de vue chronologique. D'après T. Kubátová, la datation de notre voûte alvéolée remonterait aux dernières années de 15e siècle et ne dépasserait pas le 1er quart du 16e. Elle constate que les pays tchèques jouaient un rôle primordial dans le développement de la voûte alvéolée non seulement en ce qui concerne le nombre mais aussi l'indépendance de sa conception plastique.

Ce sujet est aussi traité par V. Drazan, J. Herout et V. Mencl qui s'intéressaient tout spécialement à l'évolution de la maison gothique et de la maison Renaissance , qui donnaient les descriptions et datations des maisons avec voûtes alvéolées. En ce qui concerne l'origine et la dépendance artistique de ces voûtes, ils partageaient l'avis de Mencl cité ci-dessus.

Par contre V. Denkstein , comme D. Líbal et T. Kubátová, considérait encore la voûte alvéolée comme l'expression spécifique de l'architecture de la Bohème du Sud. Il constatait que sans aucun doute "la Bohème du Sud parvint à cette conception de voûte indépendamment de toute influence". Il en ressort des divergences quant à l'origine, l'expansion et la datation des voûtes alvéolées.

Ce sujet est étudié dans des publications d'inventaire et dans des monographies qui n'évitent pas toujours la confusion entre la voûte alvéolée et la voûte à arêtes vives, ce qui n'est pas le cas des auteurs précédemment cités. A côté de cette imprécision dans la terminologie, l'étude des voûtes alvéolées chez nous et à l'étranger est rendue difficile par un autre fait. Souvent le dessin de la voûte seulement est pris en considération pour distinguer la voûte réticulée de la voûte en étoile tandisque la substance de la voûte elle-même reste indéfinie. Il faut se rendre compte du fait que les susdits dessins peuvent représenter aussi bien la voûte à nervures que la voûte alvéolée et la voûte à arêtes vives et c'est pourquoi la désignation générale du dessin de la voûte ne détermine aucunement le type de voûte. Il s'agit de la voûte alvéolée seulement si au-dessus des travées individuelles du dessin de voûte se trouvent de petits espaces voûtés indépendamment, d'ordinaire sous forme de voûte en arc de cloître, se rencontrant dans des arêtes aiguës. Un effet optique similaire est atteint par la voûte à arêtes vives ce qui est moins exigent du point de vue de la construction. Celle-ci est réalisée par des arêtes - "peignes" -, tirées de l'enduit, qui accentuent les courbes de cette voûte et à la fois complètent le plan sommaire par d'autres lignes. Si "les peignes" sont suffisamment saillants du parement de voûte et si leur réseau est suffisamment riche, ces voûtes s'apparentent, vu l'impression qu'elles donnent, aux voûtes alvéolées . Ce n'est que la technique différente du voûtement de ces deux types de voûtes, pourtant très proches du point de vue optique, qui nous permet de les distinguer.

Dans cet article on va traiter de la voûte alvéolée qui est désignée aussi, surtout dans les publications plus anciennes, par voûte en diamant, rhombique etc.

Il ressort des publications allemandes que la voûte alvéolée n'apparaît nulle part avant 1471, c.à d. avant la construction du palais au château fort de Meißen . Maître Arnold, Westfallien, expert reconnu, bâtisseur de Meißen, édifia ce palais, bâtiment qui contient (sans doute sur sa disposition totale) les premières voûtes alvéolées de forme monumentale et d'un niveau tel qu'il n'a jamais pu être dépassé. Il faut insister sur le fait que la colline du château de Meißen ne comporte pas seulement le bâtiment du palais - Albrechtsburg - muni pour la plus grande partie de voûtes alvéolées mais que même dans d'autres bâtiments ce trouve ce type de voûte. C'est surtout le cloître à côté du dôme de 1471 imputé encore à Maître Arnold, la nouvelle prévôté des années 90 et le palais de l'évêque avec une tour cylindrique adjacente, commencée avant 1487. Un nombre si important de voûtes alvéolées réalisées sur une aire si réduite que la colline du château ne se trouve nulle part dans cette vaste région que représente l'Europe centrale et l'Europe du Nord-Est, seule région où apparaît ce type de voûte. Cette datation précoce conduit à penser que cet endroit peut être considéré comme le point de départ de son expansion.

Au cours de onze ans (les archives en possèdent le témoignage) la personnalité d'Arnold en Saxe a imprégné un grand nombre de bâtiments mais aucun ne reflète autant sa personnalité que celui du château de l'Electeur à Meißen. Ce fut précisément dans ce bâtiment que la suppression des usages gothiques fut réalisée de la manière la plus conséquente.

Pour établir une liaison avec notre architecture gothique tardive, il faut mentionner les principaux traits et le caractère de ce bâtiment de Meißen de grande renommée. Le palais de l'Electeur Georg et du duc Albrecht fut bâti sur l'emplacement du château médiéval à l'époque où le pays connut un essor économique important grâce au développement des mines d'argent et d'étain qui venaient d'être ouvertes dans les Monts Métalliques (Krušné hory). Selon une disposition ingénieuse on créa, à l'étage inférieur, malgré les difficultés de construction, des salles de représentation. Les espaces d'habitation moins importantes occupent

les étages supérieurs. Toutes les salles sont éclairées par des ouvertures d'une largeur inhabituelle situées dans les embrasures de fenêtre créant des espaces intimes entre les contreforts de voûte tournés vers l'intérieur. La façade aux fenêtres régulièrement disposées avec une répartition horizontale des corniches sur les différents étages, et débarrassée de l'aspect moyenageux, a pris l'aspect d'un palais moderne. L'escalier, au Moyen Age inséré dans le bâtiment, est accessible de la cour et dessert tous les étages. L'étendue et l'éclairage de l'intérieur, mais aussi le caractère dominant de la tour d'escalier avec ses arcades accentuent son caractère de représentation.

Dans les salles publiques, de l'étage inférieur, Maître Arnold n'utilisa pas, à la différence d'autres salles voûtées, des voûtes sans nervures. Il décora ces salles, selon la tradition, par des voûtes à nervures en pierre. Les cantons des voûtes gothiques, jusqu'alors "passifs", se gonflent d'une manière inhabituelle, en forme d'alvéoles pyramidales, et avec leurs surfaces différemment éclairées deviennent, à côté des nervures, une partie de la voûte produisant un effet optique. Les nervures en pierre forment des dessins réticulés et en étoile, se fondant dans les piliers centraux fasciculés richement structurés et, du côté des murs extérieurs, dans les contreforts des colonnes adossées structurées de la même façon. En conservant la nervure gothique en pierre comme un élément important de construction et de forme, ce type des voûtes alvéolées représente un maillon intermédiaire entre les voûtes à nervures gothiques et le type normal des voûtes alvéolées qui n'a pas de nervures. L'étage supérieur est lui-aussi muni de voûtes et de cantons de voûte profonds, mais déjà sans nervures.

Ce ne sont que les arêtes des cantons se rencontrant qui y forment des dessins réticulés et en étoile compliqués propres aux voûtes alvéolées. Ces voûtes ne sont plus reliées aux murs par des colonnes adossées, mais elles émergent des sommiers qui s'entrecoupent ou convergent. Ils représentent un élément indépendant qui attire toute l'attention du visiteur par leur effet optique saisissant. Le dernier étage du palais est couvert d'une toiture à poutres; les embrasures des fenêtres seulement, de la même manière qu'au deux étages inférieurs, sont munies de petites voûtes alvéolées.

Même dans les éléments en pierre taillée, Maître Arnold élimina les formes courantes et les structures gothiques; il en utilisa de

nouvelles dont il surmonta la difficulté technique et même leurs inconvénients. Les larges fenêtres du palais de Meißen à linteau en forme infléchie composé de deux, trois ou quatre poutrelles, donnant l'illusion d'être infléchispar une charge, présentent en principe des inconvénients du point de vue statique et sont ainsi en opposition avec l'arc brisé gothique classique. Maître Arnold les utilisa dans le bâtiment du château comme un motif inhabituel mais produisant un effet intéressant. Beaucoup de bâtiments en Saxe et sur le vaste territoire avoisinant prouvent que l'arc infléchi fut en vogue au 16e siècle non seulement sur les chambranles en pierre de portes et fenêtres mais aussi pour la structuration des pignons en brique avec de fausses-fenêtres ou de fausses-arcades.

L'escalier en colimaçon à noyau, non plus, n'a pas échappé à une transformation. La construction traditionnelle à noyau plein a été remplacée par la construction d'un limon à helice audacieuse Dans le palais, l'escalier principal en colimaçon, plus large que l'escalier latéral à noyau, offre,au visiteur l'empruntant, une vue sur la configuration du limon différemment profilé et des garde-corps qui ne cessent de changer et permet aussi des perspectives impressionnantes à travers un miroir. Les sous-voûtements de deux escaliers du palais par leurs voûtes alvéolées accentuent encore le mouvement fictif des formes quand on les emprunte. L'escalier en colimaçon, large et bien éclairé, apparaissant à l'extérieur du bâtiment sous la forme d'une tour d'escalier, existait dans toute la Saxe et dans son voisinage indépendamment de la réalisation similaire française.

Dans les étages du palais de Meißen, les tailleurs de pierre ne participaient pas à la construction des voûtes. Le travail de la pierre dans les autres parties du bâtimentfut exécuté de façon à atteindre des effets optiques à la fois simples et saisissants. Dans les socles des piliers, dans les colonnes adossées du limon et dans les chambranles de porte apparaissaient des cannelures, surtout à vis, disposées les unes au-dessus des autres sur plusieurs niveaux. Sur le chantier d'Albrechtburg fut évitée la décoration exagérée qu'affectionnaient d'autres ateliers de chantier, décoration qui allait jusqu'à des formes naturalistes imitant des branches et troncs. La construction du château de l'Electeur fut exécuté selon les plans établis comme le témoignent la disposition fonctionnelle et la liaison entre les étages. La construction fut poursuivie selon les intentions du Maître même après le décès de celui-ci en 1481 jusqu'à son achèvement dans le 1er

.uart du 16e siècle. Ce n'est qu'au 2e étage de l'aile Nord-Ouest que Maître Jakub de Schweinfurt eut recours à la forme de voûte qu'il avait utilisée dans la sacristie de l'église Ste Anne à Annaberg et en 1524 il voûta la salle d'une voûte à nervures entrelacées.

Il est probable que l'oeuvre du Maître célèbre ait attiré un grand nombre d'hommes de métier mais qu'il en ait aussi détourné beaucoup vu son exigence technique et son caractère inhabituel. Cette construction qui dura longtemps devint une bonne école pour plusieurs générations de tailleurs de pierre utilisant, à côté des chambranles courants, des arcs infléchis etconstruisant des escaliers en colimaçon à noyau fixe et de larges escaliers ouverts. De même les groupes de maçons connaissant la technique de ces voûtes alvéolées quittaient le chantier du château de Meißen pour rejoindre d'autres chantiers. Ces départs avaient lieu pendant la vie du Maître mais aussi après son décès alors que H. Reinhard et K. Pflüger lui avaient succédé. Ainsi furent bâtis en Saxe encore au 15e siècle un certain nombre de bâtiments dans lesquels cette nouvelle conception architectonique était appliquée. C'est plutôt la technique de la voûte et les formes nouvelles de la pierre taillée qui furent novatrices et inspiratrices que la disposition monumentale du château de Meißen. Non seulement les bâtiments civils, châteaux, hôtels de ville, maisons, utilisent, dans l'ensemble des salles ou sporadiquement, la voûte alvéolée mais aussi les bâtiments religieux. Les différentes parties des églises et les plans des couvents des différents ordres montrent que la nouvelle technique de voûte convenait à tous les types de bâtimentsd'un certain niveau artistique.

Si nous suivons l'évolution de l'architecture saxonne gothique tardive d'inspiration Arnoldienne caractérisée par les voûtes alvéolées, les arcs infléchis et les escaliers en colimaçon à ciel ouvert, nous constatons que différentes régions de l'Europe centrale et de l'Europe du Nord-Est ont choisi dans cette technique les éléments qui leur convenaient et en ont utilisé les techniques tout en les developpant. En résumé on peut dire que dans la vallée du Danube où la technique de la pierre taillée était déjà bien appliquée sur les voûtes nervurées compliquées, on adopta les nouvelles formes de la pierre taillée tout en restant réticent à la voûte alvéolée. Par contre dans la région du Nord où les constructions étaient en brique la voûte alvéolée fut utilisée très tôt. Les dessins en étoile trè

riches des voûtes nervurées en brique qui y étaient en vogue furent appliqués aussi sur les voûtes alvéolées (les églises à Gdańsk, le château Olsztyn, l'église à Łomża, à Kętrzyn etc.)

La Bohème du Nord et de l'Ouest subit une influence très forte de la part de la Saxe à partir de la fin du 15e siècle et pendant toute la première moitié du 16e siècle. On a déjà plusieurs fois constaté que les mêmes maîtres travaillaient des deux côtés des Monts Métalliques. Parmi les plus importants on peut citer Erhard Bauer, Konrad Pflüger, Jakub de Schweinfurt ou son frère Peter Heilmann. L'examen attentif du style permet de montrer les interdépendances entre les différents groupes de bâtisseurs non identifiés de Saxe et de Bohème. L'évolution de la situation dans le bâtiment à cette époque est marqué par la création, en 1518 lors de la réunion des tailleurs de pierre à Annaberg sous la présidence de Benedikt Ried, d'un atelier de tailleurs de pierre indépendant pour Meißen, la Bohème, la Silésie et la Lusace dont le centre était Dresden et qui était dirigé par Maître Schickentanz.

Ces liaisons artistiques liées aux liaisons politiques et renforcées par des liens de parenté doivent être considérées comme la conséquence de liaisons économiques. C'est surtout l'essor de l'exploitation minière d'après le modèle saxon, soutenu par le capital des grandes maisons de commerce allemandes, qui réunissait cette large région centreeuropéenne à cette époque. Ces liaisons ne se limitaient pas seulement au côté financier; elles allaient plus loin et atteignaient aussi le domaine plastique. Comme je le montrerai plus tard, notre architecture fut influencée par l'architecture saxonne ce qui correspondait à la situation géopolitique: nos pays appartenaient à cette époque au contexte centre-européen.

Il est évident que les premières voûtes alvéolées pénétrèrent en Bohème dans la région la plus voisine de la Saxe. En 1483 le couvent franciscain de l'observance fut fondé par Jan Hasištejnský de Lobkovice; il fut bâti près de l'église plus ancienne des Quatorze "Auxiliaires" pas loin de Kadaň grâce à une contribution importante de la famille Vitzhum d'Egerberg, qui était venue, après 1450, de Meißen en Bohème dans la région des Monts Métalliques. Jusqu'à la fin du siècle de nombreux legs finançaient la construction du couvent dans lequel en 1506 déjà eut lieu le chapitre. Le bâtiment du couvent comporte trois espaces voûtés par des voûtes alvéolées qui appartiennent aux plus anciens de ce genre en Bohème. Le corridor

à l'étage, dont les fenêtres donnent sur un petit cloître, est voûté par trois travées de voûtes alvéolées formant des étoiles à quatre branches. Les naissances des voûtes s'entrecoupent comme au château d'Albrechtsburg à Meißen et prouvent une liaison très étroite avec ce bâtiment, liaison confirmée par les fenêtres à arc infléchi au 2e étage; ce sont les fenêtres d'une halle à deux vaisseaux remarquable. La riche voûte alvéolée de cette salle s'étendant au-dessus du corridor mentionné et partiellement au-dessus du vaisseau latéral de l'église, se prolonge dans deux piliers octogonaux. Dans le coin Sud-Ouest du couvent d'origine se trouve la soi-disant "chapelle de l'hôpital" avec trois voûtes alvéolées dessinées en étoile tandis que les autres voûtes du couvent sont, excepté la sacristie, sans nervures, en berceau à lunettes ou voûtes d'arêtes.

Après 1488, quand Chomutov fut devenu propriété héréditaire de la noblesse, son propriétaire Beneš de Veitmile, maître monnayeur royal et burgrave de Karlštejn, commença à aménager sa ville. Déjà en 1489 il demanda au conseil municipal de Cheb de lui envoyer Maître Pavel qui devait travailler probablement dans le château. De la première reconstruction du château de Chomutov avant les grands incendies de la ville en 1525 et 1527 a été conservée au rez-de-chaussée une salle voûtée d'arête avec un pilier central cylindrique et une salle à deux travées de voûte d'une large portée avec voûtes alvéolées dessinées en étoile à quatre branches et un riche accouplement réticulé. Le socle du chambranle décoré des cannelures à vis disposées les unes au-dessus des autres sur trois niveaux et la technique de voûte rappellent le style de construction du château de Meißen. Etant donnée la proximité du couvent de Kadaň et les relations étroites des Veitmile avec le duc de Meißen Albrecht, il existe deux possibilités pour expliquer l'arrivée de ces styles de construction au château de Chomutov.

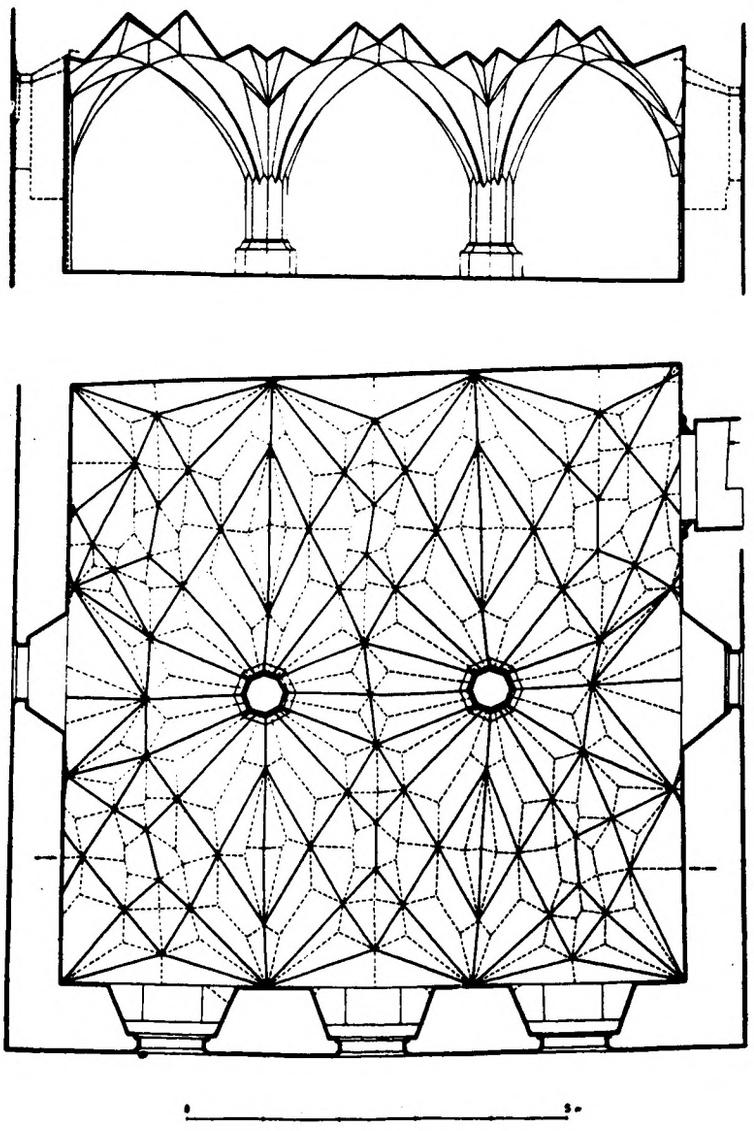
Une analogie formelle des voûtes de Kadaň caractérisées par les dessins des voûtes et les naissances de voûtes entrecoupées peut être retrouvée dans la maison gothique tardive № 9 sur la place de Chomutov. Au rez-de-chaussée, excepté le passage, la maison toute entière voûtée par des voûtes alvéolées est un exemple unique de l'utilisation des voûtes alvéolées dans tout l'espace. Si nous nous fions au témoignage de J.E.Vocel (1858), il y avait plusieurs de ces maisons sur la place. L'église de la ville de Chomutov, halle à trois vaisseaux avec voûte nervurée (voûte

terminée seulement après l'incendie en 1535) a, dans le porche au rez-de-chaussée de la tour, une voûte alvéolée dessinée en étoile. Les sommiers de voûte sont soutenus par des consoles en pierre taillée. Du porche on peut accéder à un escalier en colimaçon étroit, lui-aussi, à voûte alvéolée ce qui est chez nous unique tandis que en Saxe voisine on le trouve souvent non seulement dans les bâtiments des châteaux mais aussi dans les bâtiments municipaux. Une petite voûte dans le porche menant à la tribune d'orgues est le dernier exemple de voûtes alvéolées à Chomutov.

Un monument à voûte alvéolée qui est en train de disparaître et qui à la fois rappelle d'autres monuments de cette région qui n'ont pas été conservés, est un château fort situé sur la Doubravská hora (colline) près de Teplice, château fort qui fut vers 1500 le siège des seigneurs Ilburg de Vřesovište. Une grande salle à l'étage en ruines a conservé un linteau à voûte alvéolée des embrasures de fenêtres dessiné en réseau rhombique.

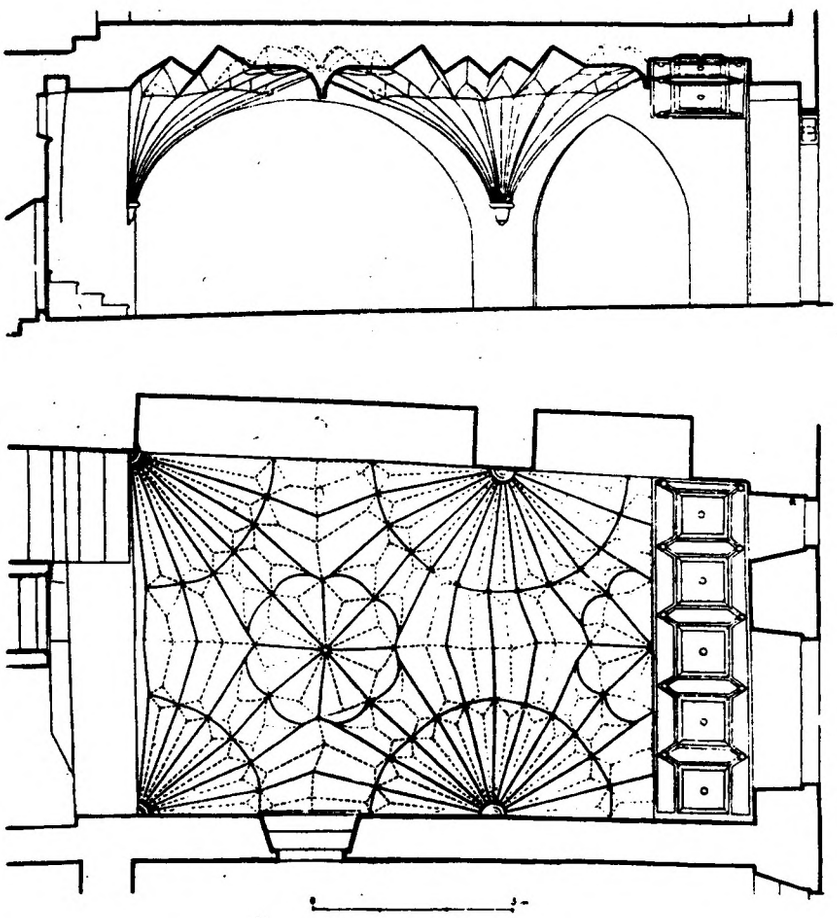
L'extension du bureau du burgrave de Karlštejn en 1488 eut pour conséquence un important aménagement de son bâtiment. Jusqu'à aujourd'hui ont été conservées, de la reconstruction gothique tardive, deux salles à voûte alvéolée éclairées par de simples fenêtres en arc infléchi. La salle à deux travées de voûtes dessinées en étoile à quatre branches avec un accouplement réticulé est voisine d'une salle carrée avec une voûte riche en étoile. Les fragments de pierre taillée dans le musée lapidaire proviennent sans doute de cet aménagement gothique tardif.

Ce sont des parties du chambranle avec des cannelures à vis disposées les unes au-dessus des autres sur trois niveaux presque identiques par leurs dimensions et exécution aux détails dans le château de Chomutov dont on a parlé ci-dessus. La ressemblance de ces bâtiments s'explique par le fait que le seigneur de Chomutov Beneš de Veitmile qui donna l'impulsion à la reconstruction du château, fut de 1488 à 1496, date de son décès, le premier burgrave de Karlštejn. La technique de la pierre taillée prouve également que la construction de la maison du burgrave à Karlštejn se situe vers 1500 et non vers 1518-26 comme on le supposait jusqu'alors, et qu'elle est en relation avec la personnalité du burgrave de Karlštejn Jan de Šternberk, seigneur de Bechyně. Cette hypothèse supposait que Jan de Šternberk ait amené à Karlštejn les artisans du chantier du couvent à Bechyně, qui est, comme nous le verrons plus tard, voûté avec les voûtes alvéolées. Cette hypothèse est pourtant contredite par la différence de temps pas négligeable entre ces deux bâtiments;



Plan et coupe de la salle capitulaire du couvent franciscain de Kadan

Relevé et dessin de O. Rada



Plan et coupe de la salle du rez-de-chaussée de la maison 46 de Slavonice

le voûtement du cloître du couvent et des espaces annexes remonte à la première décennie du 16e siècle tandis que la reconstruction de la maison du burgrave n'aurait pu avoir lieu qu'en 1518 au plus, tôt. Dans la construction du couvent de Bechyně on ne trouve pas cette technique de la pierre taillée qui, comme à Karlštejn, fe-rait reférence à l'oeuvre d'Arnold. - La voûte alvéolée du presbytère à chevet polygonal de l'église de Budňany tout proche est un autre ouvrage des bâtisseurs de la maison du burgrave de Karlštejn.

Vers la fin du 15e siècle les Švamberk étaient en liaison avec la région des Monts Métalliques grâce à des liens de parenté ce qui explique l'utilisation des techniques de construction qui y avaient été déjà appliquées pour la reconstruction du vieux siège de la famille à Bor (Bohème de l'Ouest). L'aménagement gothique tardif du château fort entouré d'eau incluait aussi l'habitat du seigneur situé, avec la chapelle, dans une aile près de la tour. La cour ouverte est dominée du côté de l'aile habitée par une tour d'escalier en forme d'avant-corps pentagonal. Son escalier en colimaçon, avec un limon à vis profilé et avec un caniveau en pierre dans le mur servant de main courante est ouvert. Il est accessible de la cour par un riche portail décoré d'arc épaulé et orné de motifs entrecroisants. Par un portail similaire on accède, de l'autre côté, dans la cave. Au premier étage l'escalier desservait la salle menant à l'oratoire de la chapelle du château, dont la nef, le presbytère et l'espace sous la tribune d'orgues ont des voûtes alvéolées réticulées. Au même niveau de l'autre côté de la chapelle était annexée une salle servant, il n 'y pas si longtemps, de salle solennelle. Lors de l'aménagement pseudogothique du mur extérieur de cette salle on a gardé le chambranle gauche de la grande fenêtre en arc infléchi avec un arc quadruple sur le linteau. La voûte alvéolée de la chapelle n'est pas la seule dans le château. Jusqu'à aujourd'hui au rez-de-chaussée à été conservée une salle basse carrée avec la voûte alvéolée se terminant dans un pilier octogonal central. L'ensemble des voûtes alvéolées, de l'escalier en colimaçon et de la forme de la grande fenêtre en arc infléchi justifient la grande influence du style Arnoldien.

En même temps que la construction du château se poursuivait celle de l'hospice fondé en 1500. La chapelle de l'hospice, peut-être plus ancienne que sa voûte alvéolée, a un portail brisé conduisant à l'aile habitée annexe. Le portail lui-même et la voûte alvéolée permettent de dire qu'elle a été construite par la même

équipe qui construisait le château. Il semble que les membres de cette équipe aient pu travailler aussi à Plzeň où la maison № 13 sur la place a une salle au rez-de-chaussée avec deux travées de voûtes alvéolées réticulées. Le style de l'architecture saxonne gothique tardive fut appliqué aussi dans la Bohème de l'Ouest, entre autres pour la construction de la ville de mineurs Slavkov. On lui doit non seulement les maisons aux portails en forme de coussiège, parfois encore gothiques, mais aussi les pignons avec des fausses-arcades en forme infléchie.

La coopération des couvents franciscains d'orientation austère "observante" nouvellement fondés explique qu'au couvent de Bechyně, fondé en 1491 par Zdeslav de Šternberk, apparurent les voûtes alvéolées seulement quelques années plus tard qu'à Kadaň. Le voûtement des deux vaisseaux de l'église monastique de Bechyně eut lieu juste avant la fin du siècle. En 1500, d'après les archives, l'église paroissiale à deux vaisseaux de Soběslav, ville toute proche, fut voûtée par "un maître inconnu" qui avait été engagé une année auparavant pour restaurer l'église. Il est probable que les citoyens de Soběslav ne soient pas allés le chercher très loin, et d'après la voûte alvéolée réalisée on peut penser que ce fut à Bechyně. La construction de l'église de Soběslav doit sa voûte à un modèle étranger, sans doute saxon, fermant l'espace des deux vaisseaux traditionnel de la Bohème du Sud de la même façon qu'à Bechyně.

Le rez-de-chaussée du bâtiment du couvent de Bechyně pour lequel on fit les fondations en 1501, a aussi des voûtes alvéolées. Le cloître et les espaces annexes sont décorés par divers dessins de voûte. L'espace le plus intéressant, à côté de celui des deux vaisseaux, est la salle du chapitre voûtée en étoile et éclairée par une fenêtre dont le linteau est décoré d'une voûte alvéolée miniature. Le dessin de la voûte de la salle du chapitre coïncide avec le dessin de la salle carrée dans la maison du burgrave à Karlštejn. Le travail de pierre taillée dans le couvent de Bechyně manque, comme nous l'avons déjà constaté, de traits typiques qui comme les voûtes alvéolées pourraient faire référence à des rapports artistiques avec le bâtiment du château de Meißen. Seul le portail couronné d'un arc épaulé menant à la salle du chapitre est plus travaillé.

Les artisans qui construisaient le couvent de Bechyně travaillaient aussi sur les chantiers dans les environs. Après le voûte-

ment de l'église monastique et avant la construction des bâtiments du couvent fut voûtée la nef de l'église paroissiale à Sobeslav. Le fort dans la ville voisine de Březnice rappelle la technique de construction du couvent de Bechyné par des restes du chambranle du portail et par un petit espace à voûte alvéolée.

Le presbytère carré de l'église à Dobronice a une voûte alvéolée en simple étoile à quatre branches tandisque au château de Dobronice (près de Bechyné *) n'ont été conservées que des traces de voûtes en briques dont certaines avec des naissances bien conservées appartiennent sûrement aux voûtes alvéolées effondrées.

Les intérêts des entrepreneurs, les rapports de propriété et les liens de parenté de notre noblesse dans le 1er quart du 16e siècle jouèrent un rôle important dans le transfert des bâtisseurs et artisans. A ces relations on peut imputer aussi la propagation de la voûte alvéolée dans la Bohème du Sud sur les chantiers des familles Ryznburk, Rožmitál et Švamberk. Le couvent franciscain à Horažďovice (franciscains observants) annexé à l'église bâtie en 1504 reprend, à une échelle plus réduite, la disposition du couvent à Bechyné et est décoré lui-aussi de voûtes alvéolées. Le seigneur de Ryznburk fut le maître-d'œuvrage de ce couvent ainsi que celui de la reconstruction de l'église, halle à trois vaisseaux à Nezamyslice. La construction de ce bâtiment peut être située, au plus tard, dans la deuxième décennie du 16e siècle et non, comme le dit Birnbaum , seulement vers le commencement du 17e siècle. La voûte alvéolée y fut utilisée pour fermer l'espace comme à Bechyně et Soběslav avec la même technique et le même dessin de voûte.

La nef de l'église de Bělčice à voûté alvéolée reposant sur un pilier central utilisa le même dessin en étoile à quatre branches avec un accouplement réticulé comme les nefs de Bechyné, Soběslav ou Nezamyslice. La date de la consécration en 1511 peut être considérée aussi comme celle de l'achèvement de la voûte alvéolée.

Le village de Čížová, proche, avec le presbytère rectangulaire à voûte alvéolée de son église et la maison Nº 10 à Pisek avec une travée à voûte alvéolée dans son passage montrent la propagation de cette technique de voûte dans les alentours à moins que cette propagation ne soit liée directement aux seigneurs Pluha de Rabštejn, entrepreneurs de mines dans la Bohème de l'Ouest, à Slavkov et à Bečov comme cela allait être le cas plus tard pour les seigneurs Šlik à Jáchymov. Il faut remarquer que la famille seigneuriale de Pluha possédait le domaine de Písek, Čížová compris, de 1495 à 1509 .

Au début du 16e siècle, la voûte alvéolée apparut aussi dans

d'autres endroits de la Bohème du Sud. Pour le village de Velhartice, propriété de Lev de Rožmitál, pour expliquer la présence de voûtes alvéolées de cet endroit, il est difficile de déterminer quel rôle fut joué par l'exploitation des mines qui amenait souvent des spécialistes venus surtout de Saxe ainsi que par les activités d'une équipe de bâtisseurs de Bechyně. Le porche de l'église du cimetière et la sacristie dans la tour de l'église paroissiale à Velhartice sont de petits espaces voûtés par la voûte alvéolée en dessin réticulé. De plus la sacristie a une embrasure de fenêtre à voûte alvéolée dont l'exécution ressemble à celle d'un petit espace près de la galerie de la tour de l'hôtel de ville de Kadaň.

Au début du 16e siècle le seigneur Lev de Rožmitál était également propriétaire de la ville de Blatná dans laquelle la chapelle du cimetière, les deux vaisseaux de l'église paroissiale avec leur espace sous la tribune d'orgues et leur porche ont des voûtes alvéolées. Les voûtes de cette église paroissiale se distinguent de toutes celles dont il a été question à cause des cantons de voûtes peu profonds et arrondis, ne produisant pas de contraste de lumière aussi marqué. Cette forme rusticalisée unique chez nous est sans doute indépendante des modèles saxons similaires, tel que le couvent des madelonnettes à Grossenhain . La chapelle et l'église de Blatná, ayant été consacrées toutes les deux à 1515, sont à ranger avec les autres bâtiments à voûte alvéolée dans les alentours du fait de l'époque de leur construction et aussi de leur dessin.

Dans le château d'Orlík, acquis et remanié par la famille Švamberk en 1514, a été conservée une longue salle et plusieurs chambranles entrecoupés, d'un profil peu profond, presque plat, rappelant le portail du porche de l'église de Bechyně ainsi que celui de la salle de son château fort, salle dont les voûtes s'appuient sur un pilier en forme de tronc sec. La construction de cette salle peut être datée, vu les ressemblances avec les caractéristiques d'Orlik, vers 1515 ce qui n'est pas en contradiction avec la datation d'autres ouvrages de cette tendance naturaliste du gothique tardif.

Les armes de la ville dans la salle du conseil de l'hôtel de ville de Tábor sont ornées d'un encadrage formé par un enchevêtrement de branches sèches et portent la datation 1515. A la même époque furent taillés les deux portails couronnés d'un arc épaulé du gothique tardif de la salle du conseil dont l'un est

aussi décoré de branches. Le bénitier dans l'eglise du couvent de Bechyne, petit ouvrage de tendance naturaliste, semble être de la même époque. Parmi ces ouvrages des tailleurs de pierre il faut ranger, par l'époque de sa construction et vraisemblablement aussi par son origine, la voûte alvéolée du presbytère de Tábor qui suivit la voûte nervurée à trois vaisseaux de cette église, exécutée en 1512 par Maître Stanek de Prague.

Etant donné le manque de caractéristiques du style d'origine et de documents d'archives au sujet du chantier du château de Konopiště, on ne peut déterminer plus précisément la date de construction des voûtes alvéolées dans ce château qui, à l'époque considérée, appartenait à la famille Šternberk. La parenté de cette famille avec la famille Šternberk de Bechyne put influencer l'utilisation de la technique de la voûte alvéolée à moins qu'elle ne soit arrivée à Konopiště déjà avant par la liaison qui existaient avec les familles Vitzhum et Pluha, installées dans les Monts Métalliques, dont descendaient les épouses de Zdeněk junior de Šternberk et de son frère Jiří. L'angle NordEst de forme oblongue a, au niveau supérieur, des salles voûtées à la voûte alvéolée dessinées en étoile à quatre branches avec un accouplement réticulée. L'angle opposé abrite une petite salle voûtée à voûte alvéolée en étoile plus richement décorée. Sur le territoire des seigneurs de Růže (Rose), vu leur liaison artistique très étroite avec la Bavière et l'Autriche, pays dans lesquels la voûte alvéolée était peu répandue (châteaux de Grünau et de Greinburg), cette technique de voûte ne pénétra qu'exceptionnellement. A côté de Sobeslav, ville déjà citée, ce sont les ruines du couvent Saint François de Paule de Kugelveit (Kuklov), bâtiment inachevé près de Cesky Krumlov, qui seulement dans les naissances de voûte suggèrent la voûte alvéolée. Le couvent fut fondé en 1495. La datation de ce couvent (1512) est donné sur le portail dont la profilation entrecroisée est peu profonde.

Dans la Bohème du Nord, la voûte alvéolée ne se trouve, semble-t-il, qu'au château de Hrubý Rohozec. L'aménagement gothique tardif du château sous les seigneurs Krajíř de Krajek remonte aux années 1513-1516. Lors des aménagements ultérieurs à été conservée une galerie avec balustrade à remplage, un chambranle avec une profilation entrecoupée peu profonde et deux voûtes alvéolées. La plus riche se trouve dans l'avant-corps d'angle; elle a le même dessin en étoile que celui utilisé dans le porche de l'église

de Chomutov. L'autre est située dans la tour au-dessus de la porte, c'est une voûte à simple étoile à quatre branches.

Les bâtiments des seigneurs de Pernštejn sur la Kunětická Hora (colline) et à Pardubice eurent des voûtes alvéolées juste après l'an 1500. Elles peuvent être considérées comme les premiers éléments de toute une série de manifestations architectoniques de la 1ère moitié du 16e siècle, transition du style gothique tardif vers la Renaissance, qui témoignaient du désir des maîtres-de-l'ouvrage influents d'être à la dernière mode.

L'important aménagement du château de la famille Pernštejn sur la Kunětická Hora vers 1509 concerna surtout les fortifications et, en plus, apporta les voûtes alvéolées dans les espaces habités et dans la chapelle. Les dessins en étoile simple y sont utilisés dans toutes les travées de la chapelle, dans les arcades de la cour et dans la tour circulaire. A l'époque moderne, on a renové la voûte reposant sur un pilier central, effondré en 1871, en ayant recours à quatre étoiles avec un raccordement réticulé. La maison Nº 60 sur la place Pernštejn fut reconstruite après l'incendie en 1507. De cette époque a été conservée une salle oblongue à voûte alvéolée au rez-de-chaussée comme dans la maison Nº 50. D'une époque très voisine date l'église de la Vierge qui devint temporairement paroissiale quand en 1514 les franciscains "observants" furent introduits dans l'église Saint Barthélémé nouvellement construite. L'église de la Vierge est un espace à un vaisseau avec voûte nervurée; le presbytère a des voûtes alvéolées dont le dessin ressemble beaucoup au dessin de la chapelle annexée au cloître du couvent de Bechyně. Par la famille Pernštejn la technique de voûtes alvéolées parvint de Pardubice à leur château fort moravien de Pernštejn. Seule la salle d'entrée au rez-de-chaussée a une voûte alvéolée avec un réseau rhombique dense; d'après la date d'achèvement de l'aménagement du château fort gothique tardif, cette voûte est nettement antérieure à 1522.

Les voûtes alvéolées de Pernštejn ne se distinguent pas des voûtes précédemment citées et sont contemporaines de celles-ci; elles ont des dessins analogues, le plus souvent en étoile à quatre branches ou en réseau rhombique. Les caractéristiques architectoniques des bâtiments de Pernštejn de cette époque ne rappellent que rarement une même origine à la différence des voûtes. Pour illustrer cela on citera le portail couronné d'arc infléchi du château fort de Pernštejn avec un chambranle biaisé et arc triple sur le linteau, le motif de fausses-fenêtres sur l'attique

de la porte Prihradek à Pardubice, bâtie par Maître Pavel en 1512, et un large escalier en colimaçon, ouvert, maintenant remplacé par un escalier à noyau sur la Kunětická Hora.

La plus récente des voûtes alvéolées du gothique tardif n'est nullement liée à la propagation, en Bohème, de cette technique de voûte dont nous venons de parler parce qu'elle appartient à la dernière incursion encore gothique de l'architecture saxonne dans les Monts Métalliques tchèques. La colonisation de Jáchymov par des mineurs saxons et toute la construction de la ville sous la famille Šlik dans la 1ère moitié du 16e siècle expliquent le transfert des techniques de construction de la Saxe voisine. La maison nº 143 à Jáchymov a encore des caractéristiques gothiques à la différence d'autres maisons déjà de style Renaissance. Son portail en forme de coussiège saxon typique avec une profilation gothique de l'arc sur le linteau ouvre sur une salle à deux travées de voûtes alvéolées. Les voûtes alvéolées des deux salles à l'étage situées dans l'aile donnant sur la cour ont des dessins plus riches avec de petites clefs de voûte en forme de disque. La construction de la maison remonte probablement avant l'an 1525 et a une relation avec les voûtes alvéolées à réseau rhombique de la chapelle de l'église paroissiale d'Ostrov nad Ohří .

Il est évident que les voûtes alvéolées apparaissent chez nous dans les bâtiments construits par la haute noblesse. Les étroites relations de quelques familles nobles dans la région de Monts Métalliques, Vizhum, Veitmil, Ilburg, Pluha a Šlik, avec le duc saxon ou même avec la Saxe en général existaient surtout grâce l'exploitation minière développée par la noblesse à cette époque; on reprenait la technique saxonne et on appliquait le droit des mines d'Annaberg. Les voûtes alvéolées et la technique de construction saxone appliquée dans les châteaux de la noblesse et dans les nouveaux édifices de l'Eglise témoignent de l'orientation artistique des maîtres-d'ouvrage cités précédemment.

En liaison avec les nouvelles activités des franciscains "observants" de tendance austère qui seulement put se manifester compte tenu des conditions religieuses à cette époque, et avec la contribution de la noblesse catholique, on construisait des couvents dans lesquels on appliquait la nouvelle technique de voûte. Les églises monastiques étaient les lieux du dernier repos des fondateurs et protecteurs.

La technique des voûtes alvéolées, qui caractérise les bâtiments du château d'Albrecht de Meißen, ne fut pas appliquée dans

dans les constructions de Vladislav Jagellonský au Château de Prague, ni à Křivoklát ni à Kutná Hora. Par contre il n'était pas pensable que les premiers maîtres d'oeuvre des chantiers de Vladislav n'utilisent pas les techniques de construction courantes en Saxe voisine qui, à cette époque, se trouvait au sommet de l'architecture gothique tardive dans l'Europe centrale. Ainsi avaient-ils recours, sur les chantiers des bâtiments royaux, à Prague, Křivoklát, Kutná Hora et ailleurs, à des motifs de branches de tendance naturaliste, à des fenêtres à arc infléchi et à des escaliers en colimaçon bien décorés. Par l'influence des premiers édifices Renaissance à Buda, le roi Vladislav II se détourna de ces manifestations tardives de l'architecture centre-européenne. C'est pourquoi l'architecte royal Benedikt Ried essaya d'adopter la nouvelle forme de Renaissance italienne et l'appliqua sur les chambranles de fenêtre et de portail au château de Prague. Pourtant la grande valeur artistique de son oeuvre ne consiste pas, comme c'est bien connu, dans cette création mais dans sa maîtrise de créer l'espace et les formes de voûtes du gothique tardif dans l'esprit architectural de notre pays.

L'aperçu général de nos voûtes jusqu'alors répertoriées, que l'on trouve dans les couvents, églises, châteaux forts et maisons, couvre une période d'à peu près 3 décennies. Les exemples tchèques que nous avons cités ne diffèrent pas des exemples d'autres pays centro-européens, ensemble ils constituent un groupe intéressant d'architecture gothique tardive. Dans la période considérée on ne peut y répérer, excepté l'église paroissiale de Blatná, aucun signe de changement. Comme le répertoire des dessins de voûtes ne change pas non plus, la voûte alvéolée en soi ne peut être considérée comme un moyen de datation. A cet effet ce n'est que le travail de la pierre concomitant qui peut nous être utile et pour la première période de l'apparition de ces voûtes dans nos pays ce sont les formes et profilations gothiques tardives renouant souvent avec les modèles du palais de Meißen. Les voûtes alvéolées plus récentes sont accompagnées de chambranles en pierre avec une profilation peu profonde, légèrement réculante ou avec seulement des rainures s'entrecoupantes, peu profondes sur le parement du mur. La voûte de la maison de Jáchymov, voûte la plus récente, est accompagnée d'un portail en forme de coussiège saxon que l'on trouve chez nous au 16e siècle surtout dans la Bohème de l'Ouest.

Comme la voûte alvéolée n'exigeait pas de travail de taille de la pierre comme les voûtes aux nervures en pierre, l'exécution en était plus simple et rapide. Mais elle ne pouvait être exécutée que

par des maçons ayant une bonne maîtrise de la technique de voûte bien exigeante. Au début de la période de construction de nos voûtes alvéolées gothiques tardives, période qui s'étend sur une génération, les travaux de maçonnerie et la taille de la pierre témoignent de la même origine. Par contre lors de la construction des églises à deux vaisseaux à Bechyně, Soběslav, Belčice, Blatná et de l'église à trois vaisseaux à Nezamyslice, il fut utilisée une technique de voûte étrangère qui, d'une manière expressive, achevait la disposition de l'espace traditionnelle des églises de la Bohème du Sud. En utilisant les dessins de voûte à quatre branches avec un accouplement réticulé, les halles des églises de la Bohème du Sud, équilibrées quant à leur hauteur, ont acquis une unité en largeur et en profondeur. La même conception de l'espace à deux vaisseaux voûté par une voûte alvéolée avec un dessin réticulé créant une unité d'espace est appliquée avec une hauteur réduite dans la chapelle Saint Pierre et Paul à Brandenburg an der Havel construite en 1522. Les vaisseaux à voûte alvéolée de la Bohème du Sud dépassent, par leurs valeurs esthétiques et leur évolution, les vastes églises à trois vaisseaux contemporaines de la Pologne du Nord et de la Lithuanie. Les riches dessins réticulés et à étoile n'y sont pas utilisés dans toutes les travées mais seulement dans le voisinage des voûtes nervurées. Ces église à trois vaisseaux ne sont pas seulement des halles (Gdańsk, église de la Vierge, Vilnius, église des Bernardins, Olsztyn, église paroissiale) mais aussi des pseudobasiliques (église à Łomża, voïvodie Białystok, et Kętrzyn, voïvodie Olsztyn) et gardent toujours des arcades expressives séparant la nef principale des vaisseaux latéraux ce qui entrave l'impression spatiale unifiante que produisaient nos exemples plus évolués.

La région entre la Bohème et la Moravie du Sud possède d'autres monuments à voûte alvéolée dont la construction remonte a 1550. Ces deux types de voutes alvéolées sont séparés par une période de plus d'un quart du siècle entraînant des conséquences dans l'aspect des voûtes elles-mêmes aussi bien que dans le style de leurs cacactéristiques, changements qui témoignent déjà de la connaissance de la Renaissance. Le type plus récent ne se distingue pas, à vrai dire, du type plus ancien par son exécution mais par contre la plupart de ces voûtes se différencient des voûtes plus anciennes par leur traits caractéristiques partout où on les rencontre dans l'Europe centrale aussibien que dans l'Europe du Nord-Est. La voûte avec un dessin à étoile richement décoré descend de son sommet sous la forme d'un stalactite, formant une de petite clef de voûte pendante. Sur notre territoire près de la frontière autrichienne, vraisemblablement dans le domaine des seigneurs de Hradec à Telč, la

technique de la voûte alvéolée fut renouvelée et se répandit; on en trouve des exemples à Jindřichův Hradec et Český Krumlov et surtout à Znojmo et Slavonice.

Pour le moment il n'est pas possible d'expliquer d'une manière satisfaisante pourquoi la voûte alvéolée fut reprise après une longue interruption et par quelle voie elle parvint, si tard, dans les villes des seigneurs de Hradec et Rožmberk et dans la ville de Znojmo. La longueur de cette interruption ne permet pas de la rattacher à des exemples géographiquement les plus proches (Soběslav, Kuglveit-Kuklov, Pernštejn). La construction des villes de Slavkov et Jáchymov et les voûtes alvéolées des maisons à Banská Bystrica et Kremnica prouvent que la propagation des voûtes alvéolées et de la technique de construction saxonne était liée, dans maint cas, à l'exploitation des mines qui, à cette époque, était en plein essor. Le portail en forme de coussiège saxon, tout à fait unique, de la maison Nº 176 à Jindřichův Hradec, daté 1550, ainsi que les voûtes alvéolées dans la région près de la frontière autrichienne, contemporaines à ce portail, s'expliquent par l'arrivée massive des maîtres d'oeuvre qui suivaient les traces des exploitants miniers de la région des Monts Métalliques saxons riches en minéraux.

Au milieu du 16e siècle existait une étroite liaison artistique entre les chantiers de Jindřichův Hradec, Telč et Slavonice. Par l'identité des caractéristiques architectoniques dont nous parlerons plus tard, on peut dire que ce sont les mêmes maçons et tailleurs de la pierre qui travaillaient sur tous ces chantiers. Ce n'est pas seulement la voûte alvéolée elle-même qui relie artistiquement ces bâtiments entre eux mais ce sont aussi les caractéristiques de maçonnerie et de taille de la pierre qui accompagnent cette voûte. Le motif décoratif du pignon sur les côtés Nord du château de Telč est identique à celui de la maison Nº 85 à Slavonice. Les voûtes à arêtes vives en étoile à quatre branches au 2e étage de la galerie rejoignant l'aile Nord de ce château peuvent être retrouvées, p.ex., dans la maison Nº 115 à Jindřichův Hradec ou dans la maison Nº 26 à Slavonice. Ce qui est tout aussi important est cette étrange forme de pierre taillée Renaissance en colonnette dont la partie inférieure est cerclée de petits bandeaux que l'on retrouve aussi bien sur le portail de la salle de justice du château de Jindřichův Hradec (datant de 1552) que sur le portail du château de Telč et sous une forme de console compliquée dans l'escalier de la maison Nº 45 de Slavonice datant de 1549.

La reconstruction du château de Telč juste avant 1550 est caractérisée par les voûtes alvéolées et les voûtes à arêtes vives. Les voûtes alvéolées de la grande salle carrée au 1er étage, avec dessin à étoile asymétrique et avec une clef de voûte en disque au sommet, rappellent les voûtes de modèle plus ancien. Une petite voûte à étoile au 2e étage forme un riche linteau au-dessus de l'embrasure dans le mur décoré de fausses-arcades Renaissance. La voûte au rez-de-chaussée d'une ancienne tour, elle-aussi, se termine, comme la petite voûte précedente, en forme de stalactite. Son dessin à étoile apparaît de nouveau dans la voûte à arêtes vives de la salle d'armes oblongue du rez-de-chaussée.

Dans le château de Jindřichův Hradec il n'existe plus de traces des voûtes alvéolées. Sur la place, au Nº 139, une maison richement décorée possède encore trois travées d'une ancienne arcade à voûtes alvéolées dessinées en étoile. L'une des voûtes s'achève, de nouveau, au sommet, par une petite clef de voûte pendante.

La voûte de la maison Nº 63 à Český Krumlov, ville où résidait la famille Rožmberk qui, à cette époque, avait des liens de parenté étroits avec les seigneurs de Hradec, appartient au même type morphologique, ce qui n'a rien de surprenant. La voûte alvéolée couvrant une travée au rez-de-chaussée est en relation spatiale avec une riche voûte à arêtes vives voisine. Elle a un dessin à étoile et au sommet un dessin différent. Là aussi le centre est prolongé dans une petite clef de voûte pendante octogonale.

Dans la ville de Znojmo en Moravie du Sud les voûtes alvéolées furent utilisées vers 1550 dans les maisons aussi bien au rez-de-chaussée qu'à l'étage. Les riches bourgeois aimaient cette technique de voûte décorative qui donnait du lustre à leurs espaces intérieurs. Parmi les six cas connus à Znojmo il faut surtout signaler une salle à voûte alvéolée avec un encorbellement au 1er étage dans la maison Nº 6 de la rue Obroková. Les centres des dessins à étoile sont marqués par de petites clefs de voûte bien développées au point de vue plastique; on les retrouve aussi sur les voûtes de la maison Nº 160 datant de 1549 (d'après les inscriptions sur une colonne au rez-de-chaussée et sur la console d'angle) située sur "la place basse". Ces voûtes sont présentes aussi dans les maisons Nº 7,8,9 de la rue Zelinářská et dans la maison Nº 3 de la rue Velká Mikulášská. L'escalier en colimaçon, ouvert, avec de petites colonnes de la maison Nº 20 de la rue Michalská, maintenant déposé dans le musée lapidaire, peut être considéré, lui-aussi, de même que ces voûtes alvéolees comme un retentissement de l'art

saxon. La petite voute de l'arcade gothique tardive au 1er étage de la maison Nº 2 sur la place Slepičí trh ne possède pas le motif caractéristique de la petite clef de voûte pendante et, par sa simplicité, ressemble au type plus ancien, de même que la voûte, maintenant démolie, du passage de la maison Nº 4 à Jirchářе.

Slavonice, ville sous la tutelle des seigneurs de Hradec, elle-aussi, joua un rôle important dans la vie économique de la Moravie du Sud pendant la 1ère moitié du 16e siècle. Par un important commerce de poisson, de vin, de sel et surtout de laine et de draps cette ville était en relation avec des localités non seulement en Bohème mais aussi en Autriche et dans des régions encore plus éloignées. A partir de 1516 et pour un certain temps Slavonice fut desservie par une poste régulière (la première de ce genre dans nos pays) reliant Vienne à Bruxelles, et à partir de 1526 par une poste Prague-Vienne, devenant ainsi un centre postal ce dont la ville voulait tirer profit. De cette époque a été conservée l'auberge Nº 58 à l'extérieur de la porte de la ville avec une galerie d'arcades à une travée de voûte et avec une petite salle d'angle carrée, sorte de loge, décorée de voûte alvéolée à clef de voûte pendante.

Les maisons sur la place sont bien conservées, richement décorées, avec pignons et attiques, souvent avec un passage couvert et de vastes salles très décorées. Elles furent construites à l'époque de l'essor économique de la ville vers 1550. La maison Nº 45 a une vaste salle avec une voûte décorée de nervures entrecoupées, simplement décoratives. En arrivant à l'étage on découvre une colonne en pierre complexe supportant un arc doubleau dont la petite colonne centrale est, dans sa partie inférieure, élargie et cerclée de petites bandeaux. Cette décoration permet de faire le rapprochement avec les petites colonnes des portails du château de Telč et de la salle de justice de Jindřichův Hradec. Cette maison, à l'étage, dans sa partie centrale, possède une salle à trois travées avec de riches voûtes alvéolées à étoile et avec de petites clefs de voûte pendantes. Quant à la salle voisine, J. Krčálová a déjà fait un rapprochement avec le château de Telč à cause de ses peintures figuratives.

C'est la voûte alvéolée de la maison Nº 46 couvrant une travée et demie de voûte oblongue qui produit le maximum d'effet optique. Le caractéristique le plus remarquable de cette voûte est son riche dessin, d'ailleurs apparenté à celui de la voûte de Český Krumlov, qui rappelle par ses nombreuses naissances, par son motif cerclé central, indépendant et par une clef de voûte pendante au sommet

la voûte en éventail anglaise. Cette disposition de voûte, jusqu'alors jamais utilisée dans nos pays, se développa sur notre territoire vraisemblablement à partir des voûtes à étoile par un procédé analogue à celui qui fut utilisé en Angleterre pour la voûte nervurée. Les nombreuses variantes des voûtes à étoile de ce type et la complexité plus ou moins grande de leur décoration nous permettent de supposer qu'à Slavonice (Moravie du Sud) la voûte en éventail fut créée indépendamment. La manière dont la demi-travée latérale est fixée dans un bandeau orné de caissons montre qu'il s'agit déjà d'une voûte Renaissance datant de 1550 environ et qu'il en est de même pour les autres monuments à Slavonice.

La voûte de la salle de la maison Nº 25, reposant sur une colonne centrale, munie, au sommet, de quatre petites clefs de voûte pendantes et d'une boule est tout aussi connue. Les sommiers de voûte sont décorés d'écussons avec le monogramme "LE". La colonne centrale a un chapiteau schématique à abaque, avec fût octogonal et sommier cubique. Une forme de support analogue fut également utilisée à Slavonice au rez-de-chaussée d'une ancienne maison seigneuriale. On retrouve des choses analogues dans les pays alpins (château de Nonsberg) . Le portail séparant cette salle de l'ancienne galerie démolie au siècle dernier est encadré par un fût qui s'enroule autour du linteau segmentaire.

Un tel ramolissement des éléments auxquels une verticalité rigide est inhérente manifeste encore un gothique tardif rappelant plutôt celui de la région du Danube (à Regensburg-Ratisbonne, le corridor près du dôme datant de 1535). Par cette salle de la maison de Slavonice on accède à un escalier en colimaçon à noyau reliant le rez-de-chaussée à l'étage où se trouvent des voûtes à arêtes vives seulement. La maison voisine Nº 26, avec une galerie conservée jusqu'à aujourd'hui a, elle-aussi, des voûtes à arêtes vives avec des dessins plus riches et même des dessins cerclés.

La voûte dans la salle supérieure de la maison Nº 88 de Slavonice n'est plus tout à fait une voûte alvéolée. Deux de ses trois travées ont, au sommet, une étoile plate sans cantons gonflés qui jusqu'alors avaient façonné toute la surface des voûtes. Le dessin en étoile se termine, au sommet, par des arêtes (sous forme de "petits peignes") en crépi. Dans ce cas il s'agit de supprimer volontairement les voûtes alvéolées et de créer de nouvelles formes par le contraste entre les parties plastiques et les parties plates. Cette étape tardive dans l'évolution des voûtes alvéolées se retrouvait à Slavonice dans Pansky dům (Maison seigneuriale) démolie en 1898

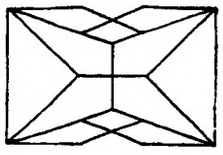
où des travées de ces voûtes alternaient avec une travée à dessin cerclé en stuc.

Il ressort de cette analyse des voûtes alvéolées que même ces voûtes sur notre territoire près de la frontière autrichienne peuvent être considérées comme un effet lointain de l'art gothique tardif saxon. Le territoire, orienté économiquement et culturellement vers l'Autriche et la Bavière, adopta cette manifestation tardive et grâce à l'activité du milieu artistique local créa, au cours de plusieurs années, des modifications de forme remarquables, modifications qui achèvent une évolution des voûtes alvéolées s'étendant dans notre pays sur plus d'un demi-siècle. Au milieu du siècle, la voûte alvéolée n'est alors plus utilisée que dans des bâtiments civils, surtout dans des maisons bourgeoises pour exprimer la puissance économique des maîtres-de-l'ouvrage. Même si nous sommes prêts à reconnaître le caractère pittoresque et l'originalité de ces voûtes, il faut les considérer seulement comme une manifestation locale, de courte durée, ne pouvant égaler l'essor des voûtes alvéolées qui se propageaient de 1480 environ de Meißen et de la Saxe plus généralement.

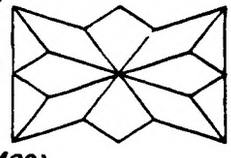
Il est naturel que le style qui avait été bien marqué à l'origine, ne reste pas, dans son évolution, intact et adopta d'autres caractéristiques de l'époque provenant d'un milieu nouveau souvent éloigné, influencé, à différent degré, par des habitudes de construction locales. Malgré la différence d'époque, les distances géographiques et la spécificité locale, toutes les voûtes alvéolées présentent un caractère unique, étant le résultat de la même intention artistique et de la même exécution. L'héritage des voûtes alvéolées, l'effet optique des arêtes nettement éclairées, fut ensuite repris par la voûtes à arêtes vives.

Résultat de beaucoup d'efforts pour atteindre de nouvelles valeurs optiques, la voûte alvéolée nie la conception traditionnelle de l'espace gothique. Etant donné l'extension considérable et la valeur plastique de ces voûtes, on ne peut pas ne pas les remarquer et les considérer comme un simple épisode passager.

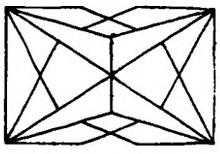
Les voûtes alvéolées, utilisées dans des églises de la Bohème du Sud, en même temps que les espaces de Benedikt Ried avec des voûtes à nervures cerclées sont une contribution de notre architecture à l'ensemble des grands espaces européens du gothique tardif.



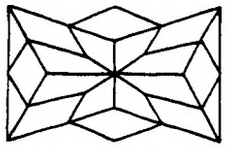
Kunětická hora, hradní kaple
Pardubice, dům čp. 60
Bechyně, dvoulodí
Soběslav, dvoulodí (r. 1500)
Nezamyslice, dvoulodí
Blatná, dvoulodí (r. 1515)
Bělčice, dvoulodí (r. 1515)
Karlštejn, purkrabství (r. 1490)



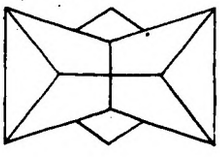
Chomutov, dům čp. 9 (kolem r. 1500)



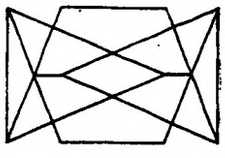
Pardubice, dům čp. 50



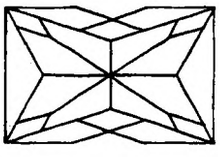
Chomutov, dům čp. 9 (kolem r. 1500)



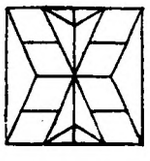
Horažďovice, minorité (kolem r. 1500)



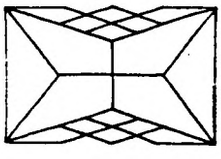
Chomutov, dům čp. 9 (kolem r. 1500)



Tábor, presbyterium
Konopiště, hrad (kolem r. 1500)



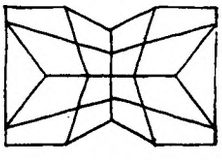
Kadaň, minorité (kolem r. 1490)



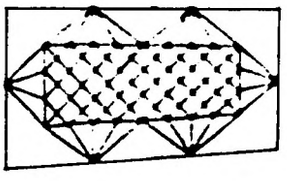
Chomutov, zámek (kolem r. 1490)



Kadaň, minorité (kolem r. 1490)

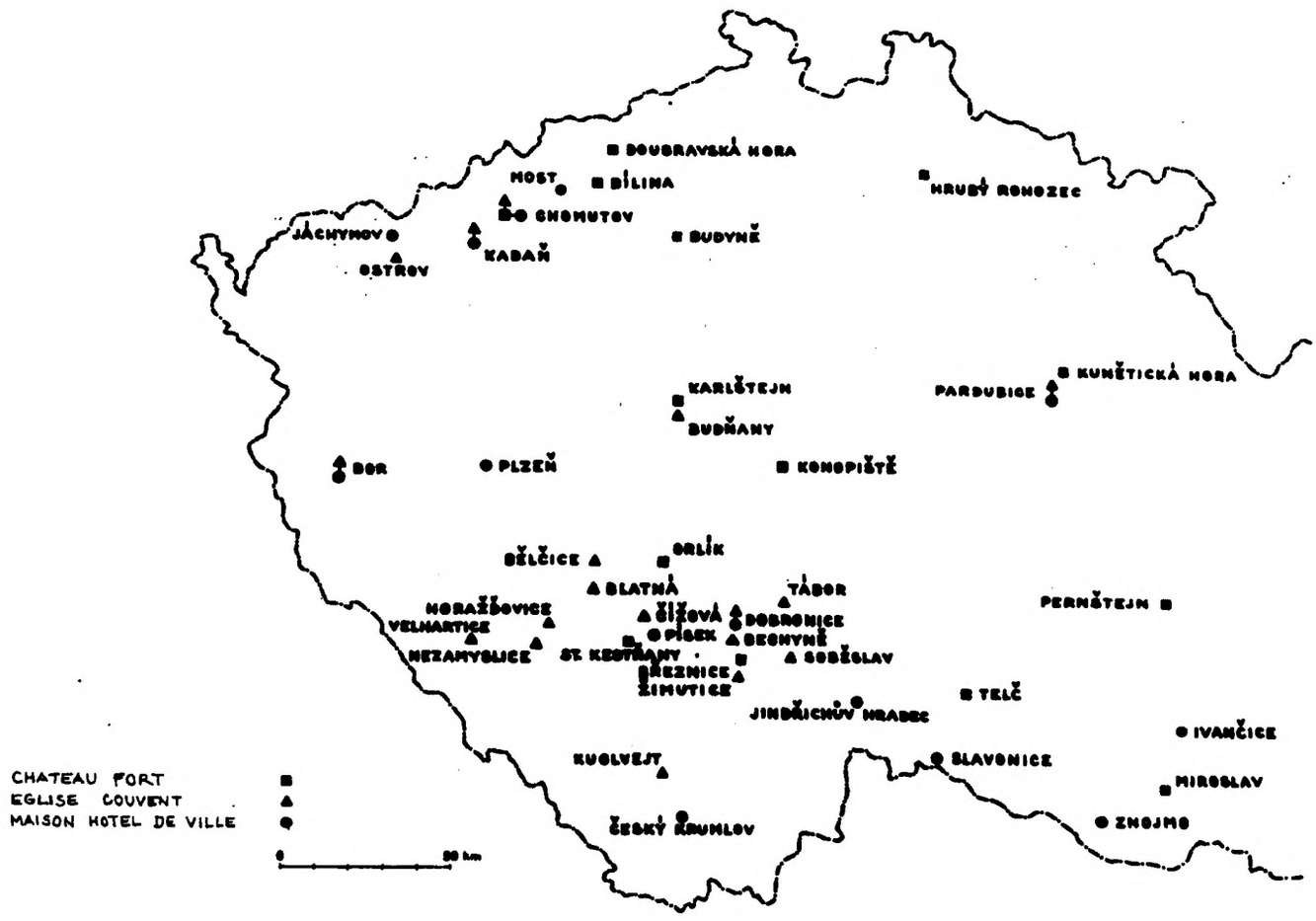


Karlštejn, purkrabství (kolem r. 1490)



Pernštejn, dolní síň hradu (před r. 1518)

Catalogue typologique des voûtes à facettes cristallines d'après V. Mencl



Diffusion des voûtes à facettes cristallines en Bohême et Moravie (carte de M. et O. Radovi)

Inv.-Nr. 1961.167

Götz Fehr

BENEDIKT RIED

Ein deutscher Baumeister
zwischen Gotik und Renaissance
in Böhmen



VERLAG GEORG D.W. CALLWEY
MÜNCHEN

La traduction du texte de Götz Fehr effectuée par Jiri Svoboda est encore une document de travail que nous livrons dans une version provisoire qui cependant, nous l'espérons, rendra de grands services au lecteur français.

Götz Fehr: BENEDIKT RIED
Un architecte allemand entre le gothique et la Renaissance
München 1961

AVANT-PROPOS

Ma publication risque d'être incomplète. Je l'ai commencée en 1941 à Prague sous la forme d'une thèse de doctorat chez mon cher professeur Karl M. SWOBODA; à cette époque, à cause de la guerre, d'importants documents restaient inaccessibles. Quand j'ai repris mon sujet, après quinze ans, ma recherche continuait dans les conditions difficiles dues à la coupure des relations avec la Bohème. Ainsi il m'était impossible d'examiner les bâtiments de Ried au point de vue de construction, d'obtenir les dimensions exactes, de voir les essais de reconstruction à l'exposition du Château de Prague en 1946 et d'étudier les questions de matériaux, de signes des tailleurs de pierre, de factures etc. Malgré beaucoup d'efforts je n'ai pas réussi à obtenir d'importantes publications et esquisses et dossiers complémentaires. J'ai dû me contenter de mainte hypothèse qui aurait pu facilement être vérifiée sur place. On aurait pu sûrement compléter la publication par la recherche dans les archives bavaroises qui, vu leur étendue, ont été encore peu exploitées. J'espère que les questions restées ouvertes vont encourager la recherche sur Ried en Allemagne et en Bohème et montrer son oeuvre en pleine lumière.

Ma publication sur Ried ne serait pas née sans l'encouragement de Dr Johanna von Herzogenberg et Dr Kurt Oberdorffer et sans l'aide de la commission historique de Sudètes et de l'association Adalbert Stifter. Je pense avec reconnaissance à l'aide de mes amis et de spécialistes; j'ai beaucoup apprécié les conseils de l'archiviste Theo Herzog, Landshut, Mme Dr Renate Wagner-Rieger, Wien, Professeur Günther Bandmann, Bonn, Professeur Erich Bachmann et Dr Erich Hubala, München. Je suis très obligé à l'Institut d'histoire d'art aux universités de Bonn et Wien.

La présentation de la vie et de l'oeuvre de Ried ne couvre qu'une courte étape des relations tchéco-allemandes. Mais elle montre que le sort de voisinage, qui souvent a pesé lourd, a pu apporter aux deux nations richesse et développement quand la confiance a remplacé la méfiance, quand les capacité des deux nations se complètent. Il n'y a pas de vie culturelle dans le coeur de l'Europe sans les contacts permanents entre les nations avoisinantes. La contestation de si longue durée si Ried fut Tchèque ou Allemand, semble être négligeable aujourd'hui parce qu'il s'inspirait, comme artiste, de la vitalité des deux nations. Il fut grand dans son rôle de médiateur. Ce qu'il créa est devenu pro-

priété commune.
La conscience de ce sort et de cet héritage commun, dont l'oeuvre d'une personnalité témoigne, devrait accentuer la nécessité de ce qui est commun dans l'avenir et ainsi aider à surmonter la dissension fatale.

Bonn, mai 1961 G.F.

Les chiffres verticaux accompagnant le texte renvoient aux esquisses et registres, les chiffres inclinés renvoient à la liste de la bibliographie à la fin du livre.

page 7

INTRODUCTION

Les moyens techniques de l'architecture moderne ont rendu possible la réalisation des idées d'espace qu'on avait en vain essayé de représenter pendant des siècles. Très souvent, grâce à la réalisation d'une idée, on arrive à comprendre les rêves de ceux qui nous ont précédés. Ainsi l'architecture d'aujourd'hui nous a fait mieux comprendre le gothique tardif qui, dans ses constructions, avança preque aux dernières possibilités de l'expression architecturale.
Si, pour notre époque, la halle comme un espace large et indivisé est un grand sujet qui est confronté avec une nouvelle sensation d'espace, c'est alors dans ce domaine que les constructions modernes rencontrent les efforts de l'architecture du gothique tardif. Une comparaison du point de vue de forme et de technique montre plusieurs analogies. Ne s'agit-il pas, pour les deux époques [illegible] de représenter un seul espace qui continue sans être interrompu par des supports? Les architectes du gothique tardif ne cessaient de réfléchir sur des formes architectoniques qui planeraient dans l'espace. Les plafonds des salles modernes ne sont souvent que la transformation des voûtes en étoile et des voûtes réticulées du gothique tardif en nervures en béton armé.
La méthode de construire de larges coupoles plates au moyen des voûtes renforcée l'une par l'autre fut essayée déjà au 15e siècle sous la forme de voûte alvéolée. Il est intéressant de comparer les moyens artistiques des architectes modernes avec ceux du gothique tardif qui essayent d'éliminer les supports empêchant de voir l'espace comme un espace unique; là où l'époque gothique se servait de valeurs de l'ombre sur des piliers polygonaux concaves, ou de supports ronds, maintenant les supports très sveltes en acier sont utilisés. Les panneaux du plafond invisiblement suspendus qui suggèrent l'impression d'une clôture de l'espace planante, ont leurs prédécesseurs: les voûtes réticulées avec des nervures coupées, qui se terminent subitement quelque part dans l'espace et qui semblent ne reposer nulle part sur les murs extérieurs. Et toujours de nouveau est recherchée l'évocation des espaces

qui coulent, par le jeu de mouvement des éléments de construction - de nervures tordues et circulantes, de colonnes tordues, des escaliers en colimaçon qui montent dans une volée libre, de surfaces vibrantes et de corniches en mouvement.

L'identité des solutions artistiques et formelles renvoie à une parenté des idées, elle rappelle le fait qu'autrefois, dans la construction, se développait le génie technique. La maîtrise de la tâche de clôturer l'espace dans la hauteur par une voûte en pierre, nécessitait l'observation, la connaissance des lois de matériaux et de gravitation, l'expérience et le calcul. Ce qui importait c'était le génie de construction. En travaillant avec la pierre comme matériau de construction, l'homme apprenait à dominer les forces et les lois de la matière et à les utiliser pour ses besoins. Dans l'Empire romain, les inventeurs de l'art de voûte, les bâtisseurs de ponts devenaient prêtres suprèmes et représentants de l'Etat et le Pape porte toujours le titre de Pontifex Maximus.

Si l'art de voûte est l'art technique le plus ancien, le génie technique moderne part d'une tout-à-fait différente attitude de la pensée que ce qu'avait apporté la construction de voûte antique. Les bâtisseurs romains disposaient d'une quantité d'esclaves illimitée. Ils pouvaient surmonter les problèmes formels et constructifs par la masse: ils pouvaient faire construire d'énormes échaffaudages au-dessus de voûtes, réaliser des voûtes en maçonnerie de n'importe quelle épaisseur. Par contre, les dômes du moyen âge étaient des oeuvres de communes urbaines dont les moyens financiers étaient limités, et qui ne possédaient que des relativement petites équipes de tailleurs de pierre et de maçons. Leur solution était de prolonger le temps de construction et decomposer la construction en éléments. Ce qui fut éliminé dans la masse, fut transformé en oeuvres de l'art plastique et en décor. Il existait toujours la coopération de l'art, du génie et de la ferveur religieuse qui ensemble transformaient la matière sombre en forme et loi. La notion des problèmes économiques qui ne cessaient d'accroître poussait les bâtisseurs à développer des méthodes de voûte de plus en plus rationnelles. Il est utile d'examiner les livres de compte des loges de chantier du moyen âge tardif pour constater que les maîtres d'ouvrage ne cessaient de contrôler les bâtisseurs. Ainsi ils étaient forcés à calculer. Les bâtisseurs apprirent à renoncer aux échaffaudages et aux coffrages coûteux et à bâtir des voûtes de longue portée sans appui. L'art de la construction de voûte semble être le désir toujours renouvelé de monter le ciel en pierre au-dessus des têtes de visiteurs, d'enlever la pesanteur de la terre elle-même.

Construire une voûte, cela signifiait être en contact permanent avec des forces. L'art de tenir un plafond en pierre suspendu n'était possible que par la mobilisation des énergies latentes. Il fallait équilibrer la

gravitation toujours présente par d'autres forces. De la coordination de ces forces s'ensuivait que la voûte semblait planer. Il est fascinant de constater que le diagramme des forces de lignes d'appui, des forces de poussée et de l'énergie statique à l'intérieur d'une cathédrale gothique correspond en principe à l'action commune qui lève un avion du terrain. L'art de voûte fut la première victoire de la construction sur la gravitation.

Maintenant, dans les années soixante du 20e siècle, nous réalisons que l'effort secret de la technologie aspirait toujours à libérer l'homme de la gravitation de cette planète. Dès le début, la technologie a aspiré vers les astres. Maintenant elle a d'autres moyens et elle cherch d'autres chemins que l'architecture. C'est aussi ce qui différencie l'architecture du gothique tardif de l'architecture contemporaine: comme elle-même était encore le moyen de dominer les secrets de l'espace, elle dépassait le compréhensible pour atteindre le domaine des idées plus élevées. L'architecture d'aujourd'hui ne confine plus au secret.

Ainsi les espaces intérieurs du gothique tardif avec leurs sphères de voûte en pierre possèdent une dimension de plus que les halles et salles d'aujourd'hui. Ils ont cette dimension que notre époque se prépare à acquérir.

BENEDIKT RIED ET L'ART DU GOTHIQUE TARDIF

Les plus belles oeuvres de l'art allemand vers 1500 furent crées par une seule génération de peintres et sculpteurs: Albrecht Dürer, Mathias Grünewald, Lucas Cranach, Hans Holbein Aîné, Albrecht Altdorfer, Jörg Breu, Tilmann Riemenschneider, Veit Stoß, Erasmus Grasser, Hans Leinberger, Peter Vischer et Adam Kraft - tous vécurent et travaillèrent presque dans la même période. Dans une époque de tension et troubles, qui s'ouvrait rapidement aux nouvelles connaissances, ces artistes devinrent témoins d'une nouvelle conception de la vie. Leurs tableaux apprirent à leurs contemporains à observer les phénomènes de la nature avec un nouveau regard. L'époque de sciences se manifestait dans le réalisme de la représentation artistique. Les sculpteurs exprimèrent les sentiments de l'humanité dont la conception du monde avait été ébranlée par les découvertes de Colombe, et qui vivait avec le pressentiment des opinions de Copernicus: leurs figures habillées en des habits tourbillonnants affrontent les orages ou elles sont insérées dans la dynamique de lignes des autels-coffre qui dépasse les figures. Ce que les gens bouleversés par toutes les nouveautés ne prssentaient que partiellement, c'est que la raison, qui se libérait lentement des superstitions du Moyen âge, ne pouvait encore concevoir

en paroles et en connaissances, les artistes l'exprimèrent dans leurs oeuvres en paraboles. L'art était le moyen de cette époque de suggérer et saisir la nouvelle réalité.

Ce n'est que l'architecture qui semble manquer dans ce grandiose épanouissement des forces créatrices. Connaissons-nous le nom d'une bâtisseur ou architecte allemand qui puisse se ranger à côté des peintres et sculpteurs de l'époque de Dürer?

Tandisque en France, le gothique flamboyant produisait de très belles oeuvres tardives et le gothique anglais se retrouvait dans le "perpendicular style", tandisque, dans la même époque, la Renaissance italienne ouvrait de nouvelles voies à l'architecture - les cathédrales en Allemagne s'éteignaient. Jusqu'au 19e siècle, les dômes et "münsters" inachevés témoignaient de l'impuissance du gothique tardif de réaliser les grandes aspirations de la piété du moyen âge. La disparition de tant de loges de dômes vers et après 1500 était considérée comme une preuve que l'époque de Dürer n'avait produit aucune architecture de grande valeur.

Quelle était la cause d'une telle faillite, comment expliquer la contradiction avec d'autres pays européens?

Pour répondre à ces questions, il faut prendre en considération le fait suivant: la construction de cathédrales ne correspondait plus aux aspirations des bâtisseurs de l'époque de Dürer. C'était une erreur de la conception ancienne de considérer l'évolution de l'architecture allemande au moyen âge toujours en comparaison avec le modèle du gothique classique.

Ainsi la transition du gothique tardif vers la Renaissance fut interprétée nécessairement sous les aspects de la décadence. Comme on trouvait partout des falsifications du style et des phénomènes de la décadence, on n'arrivait pas à une évaluation positive des bâtiments de cette époque et on renonçait à chercher leurs créateurs.

En fait, l'architecture, plus que jamais, devait donner une réponse à tout ce qui préoccupait cette époque: une rencontre avec les dimensions terrestres et cosmiques inconnues. Elle devait alors chercher des moyens pour exprimer la substance de l'espace lui-même. Elle avait besoin de nouvelles méthodes techniques et artistiques, mais pour les développer, il lui manquaient les conditions nécessaires: des commandes. Il faut voir le tragique de cette situation spéciale: la plupart des villes avaient déjà leurs églises représentatives. Seulement quelques villes dynamiques comme München, Dinkelsbühl, Nördlingen, Amberg osaient d'entreprendre des constructions coûteuses; celles-ci restaient, pour la plupart, oeuvres d'une seule génération de bâtisseurs. Ce qui entravait l'architecture le plus, était le fait que la générosité des habitants ne sedirigait plus vers de grands projets, mais plutôt vers de petits objets individuels: on finançait des autels ou des tableaux votifs, tan-

disque rarement on était prêt à contribuer, par des finances ou par des services, à la construction de nouvelles églises. Les constructions de citadins étaient de caractère utilitaire, ils ne donnaient pas les moyens pour les grandes oeuvres artistiques. C'est ainsi que le côté artisanal prédominait en architecture. De nombreuses églises de campagne qui furent édifiées à cette époque, témoignent de bonnes capacités techniques et constructives mais les édifices sans prétention et les moyens limités n'encourageaient pas les bâtisseurs à chercher la perfection de l'expression artistique.

L'exemple de la Bohème peut servir comme illustration des possibilités de l'évolution de l'architecture dans l'époque de Dürer. Les circonstances spéciales y donnèrent à l'architecture l'occasion d'atteindre un haut niveau. Cet apogée de l'architecture en Bohème vers 1500, lié avec le nom de l'architecte Benedikt Ried, n'est pas dû à la continuation de la tradition local de la loge des successeurs de Parler qui, un siècle avant, avait fait Prague centre du gothique tardif allemand. Au contraire, paradoxalement, cet apogée est dû au fait que la Bohème s'était trouvée, pendant un demi-siècle, dans un état de pleine stagnation artistique. L'épanoussement de beaux arts correspond aux besoins artistiques subitement nés comme réaction à une période de l'hostilité envers l'art.

Les guerres hussites coupèrent les liaisons avec les pays avoisinants au début du 15e siècle. L'hostilité du mouvement révolutionnaire envers les influences étrangères continuait même après la fin de guerres. De plus, la nationalisme qui accompagnait la réforme religieuse tendait, malheureusement, à l'oppression de la couche sociale qui seule était capable de continuer les impulsions artistiques de l'époque de l'empereur Charles IV, c.-à-d. la bourgeoisie, pour la plupart, allemande. Même après les guerres qui se terminèrent par une guerre civile, la Bohème ne trouva pas les contacts avec l'évolution artistique et culturelle de l'Européenne. Si grand était l'épuisement, si grande était la coupure spirituelle qui séparaient la nation tchèque de ses voisins. Tous les essais du prévoyant roi du peuple tchèque Jiří (Georges) de
11 Podébrady de sortir son peuple de l'isolement obstiné échouèrent à cause de la défiance de ses sujets et à cause des conditions politiques et économiques désespérées dans son pays.

Un tournant advint quand le jeune prince polonais Vladislav Jagellon fut élu roi de Bohème en 1471. Qoiqu'il fût resté un faible régent pendant toute sa vie, ne sachant imposer sa politique, l'époque de Vladislav est devenue désignation d'une grande richesse culturelle même si c'était une richesse tardive; Vladislav réussit à surmonter l'isolement néfaste du pays et le réintroduit dans le courant des évènements en Occident; surtout quand il devint roi de Hongrie en 1490.

Les artistes et artisans, originaires des régions allemandes avoisinantes qui suivirent l'appel du roi ou celui des villes qui ressentaient de nouveau le besoin de beaux arts, trouvèrent un pays auquel les conquêtes de l'Occident de ce temps-là étaient tout-à-fait inconnues. Pendant plus de deux générations, les métiers du pays se contentaient de copier les grandes oeuvres artistiques de l'époque de Charles IV. Mais la Bohème manquait de l'évolution artistique. Comme symbole de la stagnation générale peut être considérée l'oeuvre de l'architecte tchèque Matthias Rajsek - la Tour poudrière à Prague; dans sa structure de base, elle était une fidèle imitation de la Tour du pont de la Vieille ville, oeuvre de Peter Parler. Ce qui est nouveau n'est que le décor et ornement dont la construction est ornée.

Ainsi les artistes arrivant en Bohème trouvèrent à la fois un domaine artistique abandonné et des maîtres-d'ouvrages intéressés par des nouveautés. A ces conditions extérieures favorables s'ajoutait le fait que l'artiste lui-même, y était libéré de la pression paralysante par laquelle les règlements de corporations qui devenaient de plus en plus rigides, menaçaient d'étouffer le développement de l'individualité artistique. Autrement dit, il y avait, en Bohème, non seulement de grandes commandes, mais on pouvait aussi les résoudre d'une manière originale. Il y régnait l'esprit de liberté favorable à la naissance de grandes oeuvres analogue à celle qui permit à Veit Stoß (sculpteur et peintre 1440/50-1533) de créer le monumental autel à Cracovie - cette liberté de création que l'Est européen accordait toujours aux artistes allemands.

Ce qui eut lieu à Prague entre 1480-1500 rappelle, dans ce contexte, les évènements se déroulant cent trente ans avant quand l'Empéreur Charles IV avait fait Prague capitale de son Empire et avait appelé un jeune bâtisseur Peter Parler, originaire de Schwäbisch Gmünd, pour qu'il réalisât ses idées dans le domaine de l'architecture. Le bâtisseur qu'appela le roi Vladislav II s'appelait Benedikt Ried. Comme Peter Parler, Benedikt Ried lui-aussi, dut commencer ses activités à Hradčany (le Château de Prague) et, comme Peter Parler, il profitait de sa situation privilégiée en tant que maître d'oeuvre du roi qui n'était soumis à aucun règlement de loge, pour faire de grandes expériences dans le domaine de l'architecture. Tandisque Parler avait crée la première voûte réticulée du gothique tardif allemand en voûtant le choeur de la cathédrale St Guy ce qui était un exploit de la technique de voûte, dans la salle Vladislav, Ried créa le type de salle-halle qui allait devenir idée dominante pour la construction des châteaux allemands au 16e siècle; du point de vue de la technique de voûte, Ried réalisa un espace unique sans aucun support intermédiaire au-dessus d'une voûte balançante ce qui allait devenir l'idéal spatial de la "Sondergothik" (=dernière étape du gothique allemand

- église-halle). Sa voûte à nervures en arc, par son effet de mouvement et sa construction hardie, établit une école comme la voûte en étoile et la voûte à nervures parallèles de Parler; les compagnons et les disciples de Ried exportèrent son art en dehors de la Bohème. Les exploits de Parler comme technicien, enfin, - la construction du pont Charles doit être considérée comme l'un des plus grands exploits du génie civil de l'Occident - trouvèrent leurs correspondances dans les activités de Ried comme spécialiste de fortifications qui prévoyait l'utilisation de l'artillerie. Et tandisque Peter Parler avait eu la primauté de créer les premiers bustes-portraits allemands dans le dôme St Guy, Ried fut le premier bâtisseur allemand à réaliser un pur bâtiment Renaissance.

page 12

Une analogie importante est aussi à voir dans la circonstance qu'aussi bien Parler que Ried, dans les phases décisives de leur création artistique, étaient en liaison étroite avec leurs maîtres-de-l'ouvrage. Même si nous ne connaissons que relativement peu les vies personnelles de ces deux maîtres, leurs oeuvres accompagnent et illustrent les vies et les sorts des rois qui leur accordaient la liberté nécessaire à leur développement artistique. Ainsi n'importe quelle recherche sur les activités de l'architecte Ried, qui naquit vers 1454, séjourna, d'après les documents, la première fois à Prague en 1489 et qui décéda en 1534 à Louny (Bohème), doit commencer par s'occuper de son maître-de l'ouvrage, Vladislav II.

VLADISLAV II ET SON EPOQUE

Le roi Vladislav II n'était pas l'un de ces maîtres-de-l'ouvrage dont la phantaisie conçoit des oeuvres d'art et qui les fait réaliser par des artistes. Mais il était homme de large envergure et il accordait à ses maîtres-d'oeuvre une pleine liberté de création. Cette qualité personnelle qui fit de lui un mauvais politicien et souverain, c.-à-d. qu'il laissait toujours la décision aux autres, était la condition des exploits artistiques qui naquirent dans son nom.

Le rois Vladislav II hérita un lourd fardeau. Quand il avait 16 ans, il fut subitement appelé pour succéder au roi du peuple Jiří de Podébrady (Georges) qui fut décédé. La gloire d'antan de la couronne de Bohème était disparue depuis longtemps à cause des geurres hussites sanglantes et à cause des désaccords et querelles de longue durée entre les utraquistes, successeurs modérés des hussites, et du puissant parti catholique. Avec les décès de Jiří de Podébrady, la Bohème tomba à un degré d'impuissance et d'insignifiance comme jamais avant dans l'histoire du pays: la moitié de la Moravie, la Silésie entière, les deux parties de la Lusace avaient été séparées de la couronne de Bohème et même des grandes parties de la Bohème se trouvaient occupées par le roi de Hongrie Matthias Corvinus, homme à la fois rusé et brutal. Les trésors avaient été vidés, les finances du

pays épuisées. Le manque de sécurité général chassait les paysans de leurs fermes, tuait le commerce et encourageait le brigandage. Seulement quelques-unes des villes autrefois florissantes purent se rétablir après les dévastations dues aux guerres hussites. Prague, elle-même, autrefois la capitale de l'Empire sous Charles IV, était dans un état pitoyable: les deux châteaux forts Hradčany et Vyšehrad étaient abandonnés, La plupart des églises et couvents qui avaient donné à la ville une dignité architecturale, étaient détruits, des quartiers entiers laissés à l'abandon. Dans la lettre de l'humaniste tchèque Bohuslav Lobkovic de Hassenstein, écrite dans les années quatre-vingt-dix, nous lisons: "Je vois toujours que la petite ville est en ruines. Les habitants tout pauvres font les manipulations les plus basses." Et au sujet des ruines qui témoignent de l'ancienne grandeur et de la situation politique sans issue, il se plaint: " De quelle hauteur de la gloire et de la dignité sommes-nous tombés!"

page 13

Les premières années du règne Vladislav II furent marquées par des luttes pour le thrône. Deux candidats adverses, le Duc Albrecht de Saxe et le roi Matthias de Hongrie, prétendaient à la couronne de Bohème - la mère de Vladislav était l'arrière-petite-fille de Charles IV. Il est vrai qu'il fut élu roi le 27 mai 1471 à toutes les voix par les Etats provinciaux, mais déjà le lendemain, son rival le roi Matthias se fit confirmer solennellement comme roi de Bohème par le légat du Saint Siège. Les affrontements de guerre qui suivaient cette double élection ne furent arrangés qu'en 1478 par un réglement. Les deux souverains reçurent le titre de "roi de Bohème"; ils se considéraient comme héritiers de l'empire entier qui fut partagé entre eux, Vladislav ne recevant que la Bohème.

Evidemment, même après l'arrangement des contestations politiques, les conflits religieux entre les catholique et les utraquistes continuaient. Sous la surface aparemment calme couvait, comme toujours, le conflit. Le jeune roi n'était pas capable d'affronter la situation compliquée; à cause de son manque de connaissances et expériences, il était obligé de subir, de plus en plus, le rôle de dépendance. Bohuslav de Hassenstein dit au sujet du roi qu'il suivait toujours plus le jugement des autres que le sien. Entouré de fortes personnalités du milieu de la haute aristocratie, affronté toujours par les revendications des partis puissants, il se réfugia dans un état de labilité et de disposition de satisfaire tout le monde; vu son effort d'éviter tout conflit, il mérita chez les Hongrois le surnom de "roi dobsche" parce qu'il avait l'habitude de répondre à tout "bien - bien" (en tchèque: dobře). Ainsi non seulement il écoutait les dénonciateurs mais il se laissait aussi influencer par eux. Vilhelm de Pernštein rapporte qu'il se laissait nourrir de mensonges diffamatoires". Quand il voulait régler un con-

flit il donnait raison très souvent au plus fort ou il était d'accord, en secret, avec les deux partis. Comme exemple de l'influence des autres sur sa vie personnelle, on peut considérer le fait qu'il ne se maria qu'à l'âge de 46 ans parce qu'il avait été tenu par une promesse au pape, d'épouser une princesse de la famille Hohenzollern, pendant 26 ans. Il faut ajouter qu'il était un mauvais économe et qu'il se trouvait toujours en dettes. En 1510 ses dettes montèrent à 200 000 x 60 gros de Bohème. Si nous pouvons croire le chroniqueur Dubravius, il lui arrivait de manquer même de l'argent pour acheter du vin de table et d'emprunter du vin de table chez l'évêque de Fünfkirchen.

En contraste avec ses insuffisances comme souverain, il était un homme cultivé, de bon caractère, sociable, toujours prêt a installer la paix dans son entourage. Ce n'étaient que les cas d'intolérence et de nationalisme borné qui le mettaient en colère. Même ses critiques les plus sévères ne pouvaient lui reprocher aucun vice excepté sa passion pour la chasse. De bon humeur et pas très appliqué, "Vladislav était un meilleur homme que souverain, qui ne convenait pas à la place qui lui avait été prédestinée", pense František Palacký (historien tchèque du 19e siècle Dans la vie de Vladislav comme souverain se produisit une tournure quand pendant son absence le 24 septembre 1483, une révolte de citadins éclata qui, dans son début, ne cédait en rien aux révoltes hussites en 1419. Elle fut provoquée par la rumeur que la noblesse catholique avait l'intention de liquider le chef des utraquistes. De nouveau furent les hôtels de villes assaillis, les conseillers municipaux défenestrés ou tués, les églises catholiques pillées et les prêtres comme hérétiques chassés. La colère de la masse révoltante se tourna aussi contre les Allemands "parce qu'ils considéraient les Allemands comme les plus grands ennemis de leur religion" (Bohuslav de Hassinstein). A la fin fut pillée aussi la ville juive Mais l'éclat de la révolte s'apaisa déjà après quelques jours; car ce n'était pas le fanatisme, mais l'inquiétude générale, l'atmosphère fébrile qui en étaient la cause principale.

La situation intenable força le roi à sortir de son indécision. Par des appels énergiques il sut calmer les citadins dégrisés de Prague. Ils appréciaient un nouvel accord; quand ils avaient rendu le Château à Hradčany qu'il avaient occupé, le roi conclut la paix avec eux. Ensuite Vladislav se mit à résoudre le conflit des religions. A la diète à Kutná Hora en 1484, il réussit a servir d'intermédiaire pour la conclusion d'une trève religieuse qui donnait à tous les habitants la liberté religieuse. Il réussit aussi à régler les conflits permanents entre la noblesse, la chevalerie (petite noblesse) et les citadins. Les expériences de septembre (une révolte) le firent, quand même, se distancer des citadins pragois qui étaient, en majorité, utraquistes. Et il transféra sa résidence du Palais royal dans la vieille ville, ancienne résidence de

Jiří de Podébrady, au Château de Prague.
Dans les années suivantes, ils s'appuyait plus qu'avant sur la noblesse; étant faible, il ne pouvait résister au pouvoir des grandes familles féodales qui aspiraient à assujétir [illegible] la classe paysanne. L'expertise judiciaire établie en 1487 priva les paysans des droits de propriété et les livra pour le meilleur et pour le pire aux propriétaires de la terre. La cause de cette évolution consistait non seulement dans le fait que les paysans allemands libres avaient été exterminés pendant les guerres hussites, mais surtout dans la pénurie de main-d'ouvre due aux longues années de geurre. Pour que la rente foncière soit assurée, la liberté de choisir son domicile de la population paysanne dut être limitée. Ensuite la noblesse se mit à attaquer les citadins. Quand Hassenstein pouvait écrire vers la fin des années quatre-vingts: "Nous nous reposons maintenant sous le règne du roi Vladislav, il dut, bientôt après, annoncer à son ami de Nürenberg Adelmann: "Tous les états généraux grognent, le peuple lorgne des armes, si la noblesse ne renonce pas à leurs droits... Tout va vers la guerre et si la peste qui se propage déjà dans les pays voisins et qui freine notre révolte, ne vient pas, alors la guerre va éclater au printemps prochain..." Extraordinaires sont l'orgueil et l'envie de notre noblesse, incroyable est la paresse de toutes nos classes sociales..."
Cependant, l'essai que fit Vladislav de renforcer sa souverainité vis-à-vis des citoyens, en publiant son décret en 1500, resta sans succès. Le roi et la noblesse durent admettre que les villes avaient la suprématie militaire. Pour Vladislav lui même, ces problèmes perdirent beaucoup d'importance quand il avait été élu successeur du roi Matthias Corvinus par les magnats hongrois. Déjà quelques mois après le décès de son ancien rival, Vladislav s'installa solennellement, avec beaucoup de fastes, dans le château royal à Buda (Hongrie). Il n'allait pas quitter la capitale hospitalière hongroise que peu de fois pour visiter le Château de Prague. De 1510 jusq'à son décès en avril 1516 il ne retourna plus en Bohème.
Sur la situation à Prague qui est si importante pour les activités de Ried, nous sommes informés non seulement grâce à Bohuslaw de Hassenstein mais surtout grâce au futur prieur du couvent Maria Laach, Johannes von Butzbach, qui séjournait de 1488 jusqu'à 1494 en Bohème comme étudiant-voyageur. Ils décrivent l'atmosphère tendue de ces années due
15 à la différentiation des états généraux imposée par la noblesse et à la limitation des droits. Les vrais maîtres dans le pays étaient les familles de la haute noblesse qui se partageaient les pouvoirs publics. Dans leurs châteaux forts et dans leurs châteaux, ils célébraient souvent des fêtes de chevalerie romantique exagérée dont les points culminants étaient de grandioses tournois de chevaliers. La perte de normes et

mesures
engageants entraînait l'envie illimitée de titres, honneurs et distinctio
La populations dans les villes, elle-aussi, devint inconstante et gaspilleuse après les privations dues aux longues guerres et à l'insécurité générale. " Une grande liberté règne chez le peuple en ce qui concerne les superstitions, la liberté dans les affaires religieuses est sans limites. Les vieillards et les jeunes, hommes et femmes interprètent la Bible sans jamais avoir appris à la comprendre. Une secte naît et tout de suite elle a ses partisans: tellement attractive est au peuple toute nouveauté...facilement se rassemble la populace - d'autant plus difficile est de la calmer; prise par la colère, elle n'écoute aucun conseil et aucun avertissement." - "La population dans les villes sert le ventre; les mets et les boisssons sont pour elle le bien suprême sur la terre. La sobriété et la nourriture modeuste sont considérées comme une honte; on ne regarde pas le prix pour satisfaire le palais." - " L'habillement d'aujourd'hui est mi-allemand, mi hongrois, on imite tous les deux... Presque chaque an on cherche un changement ce qui est dû à l'inconstance de ces gens... Des débauches quotidiennes et une oisiveté inouïe les affaiblirent tellement que non seulement des armes mais aussi l'habillement [illegible] devinrent un fardeau trop lourd pour eux," écrit Hassenstein.

Si ces impressions proviennent de la plume d'un moraliste déçu par son peuple et par son époque, l'image qui en donne le moins partiel Johannes von Butzbach, en décrivant l'envie de vie et la joie sensuelle de la population pragoise, ne diffère pas beaucoup. Butzbach est étonné par l'habillement vieux slave des Tchèques et par les cheveux des hommes, exubérants, artificiellement bouclés et descendant jusqu'à leur ceinture. En détail il décrit la joie du peuple de manger. "Ils sont installés dans les auberges, leurs mains pleines de gâteaux et ils arrosent le plain blanc par plusieurs cruches de bière. Quand ils sont repus, ils commencent à chanter. Quand ils aperçoivent une jeune fille, ils émettent des sons bizarres et impudiques ressemblant à ceux qu'un étalon émet à la rencontre d'une jument. Ceci font non seulement des paysans ivres mais aussi les représentants de la noblesse et les chevaliers." La vie avançait vite, mouvementée On pressentissait l'époque de cataractes, alors on se réjouissait de chaqu moment. A vrai dire toute l'humanité de l'Occident était dominée par une semblable sensation de vie, mais en Bohème à la suite du hussitisme et de l'impuissance du pouvoir public, l'ordre du moyen âge était déjà plus rélâché que dans les provinces allemandes. Les secte religieuses, la domination rigoureuse de la noblesse et la révolte des paysans caractérisaient la situation qui devait arriver en Allemagne une génération plus tard, après la Réforme et les guerres de paysans. Tandisque en Allemagne, la vie spirituelle aspirait encore aux grandes oeuvres artistiques, en Bohème, les impulsions religieuses et spirituelles s'évanouissaient dans le sectarisme et l'infatuation. Le rôle de l'art semblait être ter-

miné.C'était le monde que trouva Ried et dans lequel il commença a travailler.

16 **LES DEBUTS DES ACTIVITES DE RIED**

D'après les témoignages, Ried fut à Prague la première fois en 1489, une année avant l'élection du roi Vladislav II roi de Hongrie. Nous apprenons au sujet de Ried par l'intermédiaire d'une lettre de la corporation de tailleurs de pierre de la Vielle ville, adressée à la municipalité de Kutná Hora. La corporation de Prague accuse les tailleurs de pierre de Kutná Hora d'avoir essayé de faire échouer la nomination de Matthias Rejsek, appelé de Prague à la construction de l'église Ste Barbara à Kutná Hora: Vraisemblablement, les tailleurs de pierre de Kutná Hora ne trouvèrent pas Rajsek assez qualifié pour entreprendre le chantier de l'église Ste Barbara; c'est pourquoi ils interrogèrent le maître-d'oeuvre royal Benedikt Ried ce qu'il pensait au sujet de Rajsek. Mais ceci irrita beaucoup les maîtres de la corporation de la Vieille ville. Ils écrivent dans leur lettre de plainte: "La semaine passée nous avons eu la visite du Maître Benedikt accompagné de Beham, employé du roi; nous avons discuté avec lui au sujet du Maître Rajsek et il nous a dit que les maîtres du Château n'avaient pas élevé d'objecttions contre lui jusqu'à ce que les représentants de Kutná Hora (par l'intermédiaire du Maître Blaschek) aient demandé l'opinion sur le Maître Rajsek. Nous avons demandé la lettre mentionnée après quoi le Maître Benedikt a répondu qu'il l'avait envoyée avec la réponse à Blaschek, en ajoutant que Blaschek,lui-même, connaissait Rajsek dès sa jeunesse tandisque lui, Benedikt, ne connaissait rien au sujet de lui". "Quand vous, Messieurs les Mécènes", continue la lettre de la corporatic de la Vieille ville, avez lu la lettre, vous allez apprendre que vos spécialistes dépassent de beaucoup les maîtres du Château tandisqu'ils insultent notre corporation qui, à partir de la capitale, gère toutes les corporations du même métier dans tout le royaume, comme si elle r respectait pas les règlements."

La lettre reflète bien l'atmosphère tendue dans le pays. Le litige de compétence dont elle parle, est le résultat du manque de clarté due à la désintégration des règlements anciens (l'ordre ancien). Qui était le principal parmi le bâtisseurs dans le pays? Le maître-d'oeuvre du roi ou le chef de la corporation de tailleurs de pierre dans la capitale du pays? Plus concluantes que ce litige sont les conclusions indirectes qu'admet la lettre au sujet de Benedikt Ried: elle témoigne du fait qu'au Château de Prague qui était le domaine du roi, il existait une loge de chantier indépendante qui n'avait rien à faire avec la corporation de la Vieille ville et dont le chef était Benedikt Ried. A côté

de cela, la réponse de Ried nous fait comprendre qu'il n'avait pas séjourné assez longtemps à Prague quand il signala le fait qu'il ne connaissait rien au sujet de Rajsek qui fut appelé à Kutná Hora en 1489. Remarquons, à ce propos, que Rajsek était considéré comme le plus important architecte tchèque du gothique tardif, ayant déjà sa renommée à Prague, après avoir construit la Tour poudrière peu de temps avant. Enfin il devient clair que la corporation de tailleurs de pierre de la Vieille ville craignait de perdre la primauté parmi les loges du pays au détriment de la loge du Château - encore une circonstance en faveur de l'hypothèse que cette loge ne reprit son travail sous la direction qualifiée que peu de temps avant.

Le roi Vladislav prit la décision de restaurer le château royal à Hradčany, dévasté par les guerres hussites, le plus tôt en 1484 après qu'il eut adopté l'avis que le palais royal dans Vieille ville n'offrait pas une protection suffisante dans le cas d'une nouvelle révolte. Mais comme le Château était jusqu'à la fin de septembre dans les mains des citadins on pouvait à peine commencer la reconstruction dans la même année. En fait, l'hôtel de Monnaie signale, dans ses comptes hebdomadaires, des dépenses pour la construction du Château de Prague seulement en 1486. Le retard du début de la construction est facile à comprendre parce que vu la pénurie générale de main-d'oeuvre dans le pays et surtout d'artisans de bâtiment qualifiés, on mis uncertain temps pour embaucher des artisans pour un si grand projet. Grâce à la lettre de Vladislav adressée à la municipalité de la ville Cheb, nous savons qu'il avait déjà une fois essayé, sans sucèes, d'appeler des artisans qualifiés à sa cour. Dans les conditions de cette époque on mettait une année entière à trouver un bon architecte à l'étranger et l'appeler à Prague. Ce n'est qu'après l'élaboration et l'approbation des plan de la construction que ce maître d'oeuvre pouvait embaucher des tailleurs de pierre, des maçons, des manoeuvres. Mais aussi l'approvisionnement en matériaux nécessitait de grandes préparations organisatoires qui remplit sûrement l'hiver 1484-5 et une partie de cette année. En tout cas les documents de comptabilité témoignent des travaux de bâtiment dans toute leur étendue seulement à partir de 1486.

Il ne faut pas sous-estimer la tâche qu'on dut résoudre comme première; elle résultait de la cause du déplacement de la résidence royale de la Vieille ville vers Hradčany, à savoir la reconstruction des fortifications du Château. Lors de la révolte en 1483, les Pragois s'emparèrent du Château le troisième jour déjà. Les fortifications de Hradčany étaient non seulement dans un mauvait état mais aussi surannées parce qu'elles dataient de la 2e moitié du 14e siècle. Il fallut surtout protégér le Château en tenant compte du combat d'artillerie, nouvelle technique d'attaque et de défense. On peut supposer que vu le projet si étendu, le roi chercha

un spécialiste de fortifications pour en faire le maître-d'oeuvre. Où pouvait-il chercher un spécialiste avec telles expériences? En Bohème, la tradition de bâtiment avait été interrompue dés le début du siècle, le pays ne produisait que des décorateurs; depuis des décennies il n'y avait pas eu de grands projets de construction, des loges de chantier de grande importance n'existaient pas - le métier de bâtiment était tombé au niveau de l'artisanat ce que prouve l'existence de la corporation de tailleurs de pierre de la Vieille ville. Ainsi Vladislav pouvait s'adresser seulement à un maître-de-l'ouvrage, un prince ou un duc, dans les pays voisins parce que les loges dans les villes avaient surtout des commandes religieuses. Il ne pouvait obtenir appui de son rival Matthias Corvinus qui était souverain, à cette époque, de la Lusace, de la Silésie et de la Basse Autriche avec Wien. Son voisin au Nord, le duc de Saxe; lui-aussi, était son rival - une loge importante existant à Meißen s'arrêta après la mort du maître Arnold von Westfalen. Ainsi Vladislav pouvait s'adresser seulement à ses voisins au Sud-Ouest et alors on suppose qu'il commença par s'adresser à son beau-frère le prince Georg der Reiche de Landshut pour qu'il lui propose un bâtisseur. Le prince Georg épousa en 1475 la soeur de Vladislav, les noces princières à Landshut sont restées célèbres jusqu'à nos jours. Il était l'un des plus importants princes dans les pays allemands, sa capitale étant considérée comme le centre culturel de l'Allemagne du Sud - Landshut - " dans laquelle il y avait plus d'artisans des métiers d'art que de boulangers". Mais surtout Georg commença en 1480 les plus grands travaux de fortifications qu'un seul maître-de-l'ouvrage princier eût jamais entrepris en Allemagne, c:-à-d. la construction du château fort Burghausen sur Salzach comme bastion contre le croissant danger des Turcs. Les fortifications de Burghausen étaient à la fois les plus modernes dans le Sud-Ouest allemand pour lesquelles on avait utilisé les idées de fortifications françaises et italiennes. Le prince Georg ordonna la reconstruction de la résidence datant du 11e siècle immédiatement après son avènement au thrône en 1479. Comme le mentionne l'historien bavarois Veit Arnpeck, il embaucha beaucoup de tailleurs de pierre, maçons et "cemestatores" qui, peu avant, avait fortifié le dôme à Freising. En 1480-88 à Burghausen travaillaient jusqu'à 4000 ouvriers tous les jours. En fait la réalisation d'un si vaste projet de fortifications dans huit ans ne fut possible que grâce à un très grand nombre d'ouvrier et manoeuvres. En 1488 non seulement les murs, tours, bastions l'aile résidentielle très étendue avec la partie résidentielle furent terminés. La chapelle du château fort Ste Hedwige, commençée par le maître-d'oeuvre princier Ulrich Pesnitzer en 1479, fut consacrée en 1489.

Ainsi Burghausen fut presque terminé quand on commença les travaux à Prague. Comme à Burghausen avaient travaillé beaucoup de tailleurs de pierre expérimentés, le prince Georg pouvait facilement proposer à son beau-frère un maître-d'oeuvre. Nous supposons qu'il choisit un jeune tailleur de pierre de 30 ans Benedikt dont la famille avait été originaire du bourg Ried (Innviertel) qui, à cette époque, appartenait encor à la principauté de la Basse Bavière. Benedikt Ried pouvait utiliser les expériences de construction de fortifications qu'il avait acquises Burghausen, tout de suite à Prague. Parce que du point de vue de la topographie et de l'aspect extérieur, le château fort bavarois sur Salzach ressemble à Hradčany: tous les deux châteaux forts se trouvent au bout de la croupe de colline qui s'avance vers une rivière et qui, de l'autre côté, est séparée, de l'arrière-pays, par une vallée profonde. Comme dans les deux cas, entre la colline de château fort et la rivière est située une ville, il s'agit surtout d'assurer, contre l'ennemi, le long flanc de la colline orienté vers l'arrière-pays, à Prague le côté vis-à-vis du fossé de cerfs, à Burghausen le front au-dessus de Wöhrsee (lac), aussi bien que l'accès à l'ensemble du château fort.

Esquisse: la reconstruction du Château de Prague à l'époque de Vladislav II vers 1500 (d'après D. Menclová).

1- la porte extérieure avec le pont
2- l'avant-château fort
3-4 le fossé de château fort
5- les fortifications de la ville Hradčany et l'enceinte de château for
6- les fortifications du Petit quartier (Malá strana)
7- l'ancien ensemble de bâtiments de l'époque de Vladislav II
8-9 le pont avec la porte avancée
10- le grand fossé
11-12 la troisième porte de château fort avec la Tour blanche
13-16 le bâtiment de l'évèque avec la chapelle St Maurice
14- la tour de défense romane
15- le dôme St Guy
17-18 la garde de château fort et la porte vers le château fort
19- les bâtiments résidentiels
20-27 les rondelles de défense (par Ried)
21- L'aile Ludvik (Ludwig)
22- l'avant-cour de château fort
23- le passage par la porte vers la cour intérieure
24- l'aile résidentielle Nord (avec la salle d'audience)
25- la cour intérieure devant la partie résidentielle
26 - la partie résidentielle avec la salle Vladislav
28- le mur de château fort Sud dant de l'époque de Charles IV
29-35 l'enceinte de château fort
30-31 la chapelle Tous les Saints avec l'ancien clocher
32 l'aile latérale avec la sale de code civil et l'escalier de chevalie
33- Mihulka
34- les fossé de cerfs (jeleni prikop)
36-37 l'église St Georges et le couvent
38 - la rondelle de défense
39- la tour de défense appelée Tour blanche
40-Daliborka
41- la maison du burgrave
42-43 La Tour noir et la porte de château fort Est

44- la tour extérieure en forme de barbacane (par Ried)
45- le fossé de château fort Est

(les traits fins indiquent l'état actuel)

Ainsi Benedikt Ried, en s'occupant de la fortification de Hradčany, reprit l'idée qui avait été réalisée à Burghausen: il renforce la fortification au niveau du troisième fossé qui sépare le domaine du château fort de la ville Hradčany, en assurant la Tour blanche datant de l'époque romane au niveau de l'accès par un ouvrage avancé avec une tour. Ried double le système de fortifications; comme à Burghausen, l'accès au château fort fut fermé par un système de cinq cours de château fort. Comme à Prague la croupe de la colline sur laquelle est situé le château fort, se prolonge dans la ville Hradčany qui était aussi fortifiée, on pouvait s'y contenter de trois portes et fossés.
Le rôle principal de Ried consistait dans la protection du flanc Nord de la colline de château fort qui, du côté de Petřín, était relativement facilement vulnérable, surtout par l'attaque d'artillerie. Ainsi il ferma l'accès au fossé profond entre la colline de château fort et l'arrière-pays, le fossé s'appelant fossé de cerfs, par une tour de batterie avancée qui assurait le mur Nord au-dessus du fossé aussi bien que la protection de l'avant-terrain à l'extrémité Est de la colline. Cette tour de batterie, Daliborka, ressemble de façon frappante, par sa fonction et par sa conctruction, à la tour poudrière à Burghausen (Tour Törring) qui y domine l'accès à Wöhrsee et le côté étroit du château fort. La tour ronde puissante contient, au premier niveau, une pièce voûtée munie de meurtrières; au-dessous d'elle se trouve un profond cachot accessible par une ouverture dans le plafond. Les deux étages supérieurs qui à l'origine, était séparés l'un de l'autre par un plancher en solives, sont munis de meurtrières et de niches de protection pour la défense avec des mousquets et des pièces d'artillerie. Les meurtrières des trois étages sont disposées de telle manière que l'équipage de la tour puisse couvrir (attaquer) tout le terrain avancé. Comme la tour poudrière à Burghausen, Daliborka est munie au troisième niveau, d'une corniche à profilage. La suite du flanc Nord de quelque 450 m, dont le muraillement date de l'époque romane, fut renforcé par un mur avancé avec deux tours de défense de plus, dont celle de l'Ouest, la puissante Mihulka, est conçue comme Daliborka, avec une seule différence; elle ne sort pas du muraillement si loin. Comme elle est un élément central du système de défense, R. lui donna presque le double diamètre, de celui de Daliborka; elle devait, sans doute, arrêter les lourdes pièces d'artillerie avec lesquelles pourrait être couvert le terrain de l'autre côté du fossé de cerfs. Cette destination explique sa hauteur; elle dépasse le muraillement et la plupart de bâtiments résidentiels du château fort du moyen âge. Par endroit du côté Nord, le crénélage du mur s'est conservé jusqu'à nos jours; à Burghausen, aussi, on avait beaucoup utilisé

cette vieille technique de protection de murs. Ried munit le nouveau mur de fortification presque partout, de chemins de ronde couverts.
Le front Sud de château fort, lui aussi, fut renforcé par un nouveau mur extérieur avec une enceinte intermédiaire. Les trois bastions avancés en forme de fer à cheval fournissent au muraillement bas, qui contourne aussi l'extrémité Est du château fort, une protection de flanc. L'accès Est au château fort fut assuré, au niveau de la Tour noire par une enceinte et un ouvrage avancé en forme d'une barbacane; ces parties des fortifications furent vraisemblablement exécutées les dernières, c.-à-d. après 1493. Il n'est pas exclu que Ried ait utilisé les idées de fortifications des architectes du roi Matthias Corvinus qui avaient été réalisées peu avant à Bautzen (Lusace). Les bastions en forme de fer à cheval représentent, en tout cas, une technique de fortifications développée. Ried munit alors toute la colline de château fort d'un muraillement doublé qui devait être protégé, dans toutes les parties, par des tours et des bastions (page 20). Dans les comptes hebdomadaires de Kutná Hora apparaissent en 1495 de grandes sommes pour les toits métalliques, vraisemblablement pour les toits en cuivre des tours de batterie; avec cela les travaux de fortifications s'achevèrent cette année. Ried les réalisa dans sept ans ce qui correspondait au temps nécessaire pour les travaux à Burghausen. On peut supposer qu'au Château de Prague aussi travaillèrent plusieurs centaines d'ouvriers et manoeuvres, parmi lesquels, sans doute, aussi des tailleurs de pierre expérimentés. Si ce chantier ne représentait pas encore une loge, il attira sans doute beaucoup de jeune main-d'oeuvre qui fut formée par Ried pour qu'elle soit prête à exécuter d'autres travaux. L'évolution vers une loge dans le sens propre du mot de la corporation des tailleurs de pierre du moyen âge, fut accomplie en 1495, vers la fin des travaux de fortifications, par la constitution d'une confrérie des tailleurs de pierre à Hradčany.

LA CONSTRUCTION DE SALLES RESIDENTIELLES ET DE L'ORATOIRE

Tandisque la construction de murs et de tours de château fort continuait, deux projets furent réalisés qui servait le roi lui-même: l'oratoire dans le déambulatoire Sud du dôme St Guy et la reconstruction de l'aile traversale de la partie résidentielle qui devait contenir les salles résidentielles de Vladislav.
On peut supposer que la construction de salles royales fut commencée dans la même époque que la reconstruction de fortifications. Il fallut bâtir une nouvelle résidence quand le palais royal dans la Vieille ville avait été abandonné. Il n'est plus nécessaire aujourd'hui de résoudre la question si l'adaptation de l'aile traversale Ouest, qui avait été reconstruite la dernière fois sous Václav IV, représentait de grands travaux;

vraisemblablement on pouvait se contenter d'une reconstruction générale. Une salle fut quand même toute transformée, la salle d'audience, on fait une erreur en l'appelant maintenant "la chambre de Vladislav". Comme on pouvait reconstruire l'ancienne partie résidentielle de Charles IV qui contenait les salles de représentation proprement dites, seulement dans la 2e étape de la reconstruction, il fallut aménager une salle provisoire de l'aile résidentielle pour les buts officiels. Plus tard cette salle servait du bureau du tribunal.

La recherche récente de Prague soutenait l'idée que la salle d'audience et l'oratoire avaient été encore les oeuvres des activités d'une loge de chantier local qui, plus tard, avait été obligé par la loge de Ried de partir et s'installer au château Křivoklat. Ils appuyaient leur hypothèse du fait qu'il y avait [illegible] des éléments d'ornementation et décoration rappelant fortement l'art de la corporation de tailleurs de pierre de la Vieille ville dont le représentant principal avait été Matthias Rajsek.

Mais vu les habitudes des loges du moyen âge il est impensable qu'au Château ait existé en même temps deux loges car les deux constructions étaient en 1489, quand Ried fut mentionné la première fois, en travaux ou à péine commencées. La lettre de la corporation de tailleurs de pierre de la Vieille ville montre assez clairement que Ried en tant que maître-d'oeuvre du roi, seul était responsable des travaux au Château. En fait la salle d'audience et l'oratoire peuvent se ranger dans l'ensemble des oeuvres de Ried avec lesquelles ils sont en pleine harmonie du point de vue formel.

page 21

La figure de voûte utilisée pour la salle d'audience, est formée des étoiles de nervures à huit branches suspendues réciproquement avec des losanges; ce motif de voûte qui, dans sa projection de plan, rappelle les étoiles de voûte dans la chapelle de la cour italienne à Kutná Hora, alors oeuvre tardive de l'école Parler de l'époque de Václav IV, apparaît très souvent dans la région du Danube-Inn. Ainsi il fut utilisé dans le choeur de l'église paroissiale à Karpfham (au Sud de Passau) déjà vers 1456/1457, tout de suite après dans le choeur de Dvorní Dvoriště (la Bohème du Sud) et dans celui de Unterdietfurt; il peut être considéré comme la forme dominante de la famille de bâtisseurs Klain de la Haute Autriche dont le membre de famille Stephan voûta de nombreuses églises à Graubünden (Suisse) à partir de 1474. Les éléments de voûte qui s'intersectent mutuellement rappellent les sommiers de voûte dans la Tour du pont de la Vielle ville. Comme beaucoup de signes de tailleurs de pierre sur cette voûte sont identiques avec ceux de la salle Vladislav, construite plus tard, on doit compter la salle d'audience parmi les oeuvres de la loge de Ried si nous ne

considérons que le point de vue technique. Le décor ornamental très riche- quatre clefs de voûte travaillées soigneusement en forme de blason et les vrilles entrelacées dans les points d'intersection de nervures - correspondent au style général de l'époque aussi bien qu'à la destination de la salle.

En ce qui concerne l'oratoire dans la deuxième chapelle du désambulatoire Sud du choeur du dôme St Guy, il fut considéré comme un des principales oeuvres de Ried dans les documents anciens, p.ex. dans le rapport de Daniel Adam (1578) ou par l'intermédiaire du témoignage du chambellan Veit (1590). La grande qualité sculpturale et technique n'en laisse personne en doute. La transformation du remplage et de toutes les nervures en formes de branches et racines dépasse la joie de la décoration que ressentaient et exprimaient les tailleurs de pierre locaux de cette époque; il s'y agissait d'un programme artistique qui, dans ce contexte, ne pouvait naître que de la connaissance des travaux de Nikolaus Gerhaert, Conrad Sifer, Roritzer (Ratisbonne) alors de la réalisation des idées qui avaient eu leurs phases initiales et formes directrices dans les loges de l'Allemagne du Sud.

L'oratoire est relié avec la chambre de Vladislav au-dessus de la salle d'audience au moyen d'une galerie reposant sur deux arcs de pont. Vu cette liaison on peut supposer une origine concomitante tandisque pour l'oratoire ce serait la période de construction entre 1490-1493. Il fut la première oeuvre où Ried put montrer sa compétence artistique comme tailleur de pierre, le premier témoignage de sa capacité du traitement de la pierre. Cette circonstance seule pourrait expliquer les formes originales: si Ried voulait impressionner le milieu aliéné à l'art de l'Europe de l'Ouest et s'imposer contre la tradition locale principalement décoratice qui se maintenait dans le milieu de tailleurs de pierre, il dut choisir justement une telle"pièce d'exploit" comme sa première oeuvre. L'oratoire dépassait tout ce que les membres de la corporation de tailleurs de pierre de la Vieille ville avaient fabriqué dans le domaine de travaux ornamentaux et, à la fois, il témoignait de la maîtrise technique et constructive de son auteur - donc l'utilisation de deux clefs de voûte suspendues. C'est aussi avec une clef de voûte suspendue dans la sacristie du Dôme St Guy, première salle exécutée par lui, que Peter Parler, lui aussi, avait voulu prouver sa compétence constructive. Du point de vue du goût de cette époque, cette oeuvre naturaliste était une solution très moderne qui devait correspondre à la demande du Roi: avoir une oeuvre de représentation.

Du point de vue technique on est impressionné, dans l'oratoire, par la partie de la voûte qui descend au milieu. Tandisque l'exploit de Peter Parler, la clef de voûte suspendue dans la travée Est de la sacristie est formée de nervures libres traversant l'air, dans l'oratoire, la voûte entière - nervures et la base de la voûte - immatérialisée, semble planer au-dessus d'un support central imaginaire. Dans cet égard, l'oratoire n'a pas d'égal dans le cadre du gothique tchéque tardif.

Cependant la solution n'est pas sans modèle, surtout en ce qui concerne la construction. Une semblable voûte avait été exécutée par Hans Stethaimer vers 1430 au portail Nord de l'église St Martin à Landshut: deux portails avec des arcs en carène en biais se coupent réciproquement de telle manière que le poteau central commun est supprimé et le tout semble planer librement dans l'air. Comparé avec le portail de Stethaimer, l'oratoire est une forme simplifiée, rappelant la tribune Ouest de la chapelle Zapolya (famille hongroise) à Donnersmark dans la région de Spiš (Slovaquie pour la quelle Hans Puchspaum élabora le projet. Les deux constructions pouvaient être réalisées grâce aux légers matériaux - briques; du sommet de l'arc de tribune supportant la voûte - arc enfoncé entre les piliers du choeur ou les murs de la chapelle - descendait une tige en fer qui, à l'extrémité inférieure, portait une pierre de console ornée du blason de Vladislav. Au-dessus de cette pierre fut construite une légère voûte en éventail (en briques et stuc) comme si la pierre était supportée par une colonne. Cette construction de base fut ensuite munie de plaques de grès avec branchage. La petite clef de voûte pendentive suspendue sous l'encorbellement central est construite d'une manière semblable.

La ballustrade recouverte de formes de branches et de racines, qui en haut et en bas se termine par une corniche, a, au milieu, un avant-corps en forme d'encorbellement formé de quatre côtés d'un hexagone. Sur les deux côtés en biais, il porte les armes de la Bohème et de la Hongrie - référence au fait que l'oratoire fut terminé seulement après que Vladislav fut devenu roi hongrois en 1490. Sur les deux côtés de l'encorbellement, la balustrade est ornée encore de quatre armes dont celles à gauche - la Moravie, la Hongrie, la Silésie et la Haute Lusace - sont anciennes, celles à droite furent complétées en 1878. L'avant-corps en forme d'encorbellement rappelle le petit choeur de musique dans le choeur de l'église St Martin à Landshut mais il aurait pu aussi être inspiré par le dôme gothique à Passau; en tout cas les différentes esquisses de l'intérieur du dôme de Passau que nous devons à Hans Huber, montrent des avant-corps en forme d'encorbellement dans la galerie-triforium dans la nef centrale qui furent développés d'un demihexagone.

Même si la construction ne nous faisait pas comprendre l'origine provenant des modèles du pays du Danube, les points de vue formels parleraient en faveur de la dérivation de l'art de l'Allemagne du Sud de la même époque. L'idée de transformer les formes de remplage en branches naturalistes provient de Nikolaus Gerhaert qui travailla en 1464 à Strasbourg puis à Passau et à partir de 1467 à Vienne (Wien) et à Wiener Neustadt. Peu de temps après 1460 apparaissent des formes de branches sur les portails Sud de la cathédrale à Ulm. Dans son projet pour la construction de la tour de cette cathédrale vers 1480, Jörg Syrlin transforma le remplage en branchage comme le montre le projet exposé dans le musée du pays Württ-

temberg à Stuttgart. A Ratisbonne en 1482, Wolfgang Roritzer plaça un lacis de branches au-dessus des arcs ogivaux décoratifs de la chaire. Très impressionnante était la balustrade, formée des vrilles de feuilles, de la galerie supérieure sur le front Ouest du dôme à Ratisbonne qui fut construite vraisemblablement pendant d'autres travaux dans ce domaine entre 1482 et 1487. Une semblable balustrade fut taillée dans le dôme de Strasbourg par Conrad Sifer qui y travaillait entre 1490 et 1493; les grandes quatre-feuilles de branches qui se croisent et dans plusieurs endroits sont attachées avec des cordons imitées, contribuèrent à une légende disant que Sifer s'était procuré une recette par sorcellerie pour rendre la pierre molle et après de nouveau dure. Aux branches cartilagineuses de l'oratoire ressemblent les formes de branchage qui bordent la plaque du tombeau de l'évêque Heinrich von Absberg (1492) dans le choeur Nord du dôme à Ratisbonne; en général, les formes de branches et vrilles étaient un élément favori sur les tombeaux du pays du Danube-Inn, surtout chez les sculpteurs de l'école de Burghausen et de celle de Salzburg (p.ex. Sigmund Rueder).

Ried pouvait attendre que son oeuvre spectaculaire naturaliste exagérée éveillerait la reconnaissance de son nouveau milieu comme le plaisir de sens et le réalisme cru correspondaient aux penchants de la population tchèque si nous voulons croire Bohuslav Lobkowitz de Hassenstein. En général, en Bohème il y avait une tendance artistique vers le côté décoratif, l'enchevêtrement de formes et motifs végétaux ce qui était aussi frappant dans la production de la corporation de la Vieille ville. Une comparaison avec les plus importantes oeuvres de tailleurs locaux, p.ex. avec la fenêtre du gothique tardif dans l'Hôtel de ville de la Vieille ville ou avec les travaux des tailleurs sur l'horloge astronomique, prouve la différence fondamentale avec la conception de forme de l'oratoire. Ried, en transformant les arcs décoratifs et les nervures de voûte en formes de branches et racines, ne quitte jamais le domaine du langage artistique de forme, il n'ajoute aux éléments de base aucun élément accessoire, il n'essaye que transformer le jeu de ligne gothique dans les images de la végétation. Son branchage est sec, il ne montre aucune feuille, aucune forme jaillissante, il reste toujours une construction de branches et racines. Toutes différentes sont les consoles, les baguettes de décoration ou les chambranles de maîtres locaux; ils débordent de joie sensuelle, leur ornement végétal montre une exubérance de la végétation tropicale, tout est évident, significatif par rapport aux joies sensuelles. Dans une composition de vrilles pâteuse vivent des démons, des diables, toutes sortes de vermine - les formes d'ornement végétales, autrefois abstraites, acquièrent la succulence de fruits, souvent elles ne manquent pas d'allusions érotiques. Cet art populaire et sensuel est à dériver de la sculpture de bâtiment et de la petite sculp-

ture souvent rude de la loge de Parler; il fut continué et varié par le sens de réalisme des artisans qui voulaient plaire au peuple. Ainsi la supposition, adoptée assez récemment, que l'oratoire ne soit pas l'oeuvre de Ried mais d'un maître du pays, est indéfendable du point de vue formel Hans Spis, mentionné par la recheche tchèque dans ce contexte, est, en fait, l'un des tailleurs de pierre de la loge de Ried à Prague qui joua un grand rôle comme "tailleur de feuillage" pendant les travaux dans l'oratoire.

La réalisation de ces deux oeuvres très décoratives - la salle d'audience et l'oratoire - pendant la première étape de construction au Château de Prague qui, autrement, était sous le signe de travaux de fortifications urgents, pouvait s'expliquer par le fait que dans les mois d'hiver, la loge se concentrait nécessairement aux travaux de tailleur de pierre. Tandique les travaux sur les murs et les tours s'arrêtaient toujours, les manouvres étant licenciés, dans la loge, les maîtres et les compagnons pouvaient soigneusement préparer des nervures de voûte, des clefs de voûte et d'autres pièces taillées. On peut supposer que Ried lui-même tailla les plus importantes parties de l'oratoire tandisque dans la salle d'audience collaborèrent plusieurs artisans. La précision artisanale qu'exigeait l'oratoire, devait être la meilleure préparation des membres de la loge pour le travail difficile: tailler des nervures conçues en trois dimensions, employées après dans la salle Vladislav.

LA CONSTRUCTION DE LA SALLE VLADISLAV

On ne dispose pas de documents au sujet du commencement des travaux dans la salle Vladislav. Jusqu'alors les chercheurs indiquaient l'an 1490. Comme la reconstruction de fortifications et la construction des salles de représentation avaient la priorité, il faut supposer que la transformation des salles de représentation dans la partie résidentielle du château fort ne pouvait être commencée qu'après que la première étape eut été terminée. En faveur de cette hypothèse parle le fait que non seulement les dépenses financières pour le total de travaux dans le Château restent, à la longue durée, relativement constantes, mais qu'analogiquement, l'aile de la chancellerie ne fut commncée qu'après que la salle Vladsilav eut été achevée. En 1493 l'oratoire fut terminé et 1493 est aussi l'année que l'on trouve taillée sur l'architrave de la fenêtre Est du côté Nord de la salle. Quelle signification aurait d'ailleurs une inscription monumentale dans un endroit si important si elle ne renvoyait pas à la fondation du bâtiment? Elle est trop grande pour ne servir qu'à la date d'une étape de la construction. D'après sa forme et son contenu elle correspond aux inscriptions de fondation comme elles étaient courantes à cette époque. L'an 1490 apporta un grand tournant dans la vie du roi Vladislav II. Au

début d'avril Matthias Corvinus décéda, le 15 juin Vladislav II fut élu roi de Hongrie et le 23 juin il se rendit avec ses troupes d'élite à Budapest pour devenir souverain du pays. Il devait retourner après encore trois fois à Prague. Par son sort il devint subitement l'un des principaux souverains d'Europe.

Ce changement subit dans la vie du maître-de-l'ouvrage de Ried devait être important aussi pour le maître et son évolution artistique. La coupure dans la carrière de Ried que l'on ne peut pas négliger, tombe dans l'année 1490. Tandisque avant il n'avait jamais utilisé les formes de Renaissance, à partir de 1493 au plus tard, son art est marqué par la liaison des formes du gothique tardif avec des éléments de l'architecture Renaissance monumentale.

Tandisque la recherche plus ancienne supposait que Ried avait visité l'Italie du Nord, nous constatons que le maître ne connut l'art Renaissance ni lors d'un voyage en Lombardie ou à Venice ni par des modèles ou livres d'architecture, mais par les bâtiments Renaissance en Hongrie. Il faut réaliser que le château fort de Matthias Corvinus à Buda fut transformé par les architectes italiens à merveille dans "une villa marmorea" (Bonfini). Elle était considérée comme une des plus belles résidences princières dans l'Europe d cette époque. C'est Chimanti Camicia qui fut architecte royal à Buda (à partir de 1479); il dirigeait le travail de différents sculpteurs italiens, p.ex. Giovanni Ricci da Sala, Baccio di Andrea Cellini et Giovanni Dalmata. Déjà en 1458 et 1467, Aristotele Fioravanti fut appelé par le roi Matthias à Budapest, vraisemblablement comme spécialiste des travaux de fortifications; après il alla à Moscou où il commença les fortifications du Kremlin. A Tata, Vacz, Gran et Großwardein (maintenant Oradea en Roumanie) furent construites des châteaux royaux dont n'allaient survivre la domination des Turcs que des ruines. En ce qui concerne la compréhension pour l'art et la large envergure, Matthias pouvait se mesurer avec n'importe quel prince italien.

Vladislav II se vit transposé subitement dans ce milieu marqué par l'esprit de l'humanisme et de la Renaissance. Misérable devait lui sembler son domicile, le palais royal, et même le vieux château fort impérial à Hradčany en comparaison avec le château de Buda avec les richesses d'art exquises! Vu ces circonstances on peut supposer que Vladislav, sans retard, ordonna que résidence de Prague soit reconstruite. En tout cas le château fort de Prague restait son deuxième siège - son prestige exigeait sa modification fondamentale. Au plus tard en 1493, après qu'il se fut décidé à vivre dans l'avenir la plupart de temps en Hongrie, apparut un autre argument pour la reconstruction grandiose du château fort de Prague: une activité permanente et étendue serait une preuve suffisante que le Roi s'intéressait à la Bohème, elle devait être expression de la présence de sa volonté de souverain. La continuation du programme de construction d'une manière représentative devint ainsi un acte politique d'une impor-

tance considérable.
Tous les indices témoignent du fait que déjà en 1490 ou 1491, Ried fut appelé à Budapest pour se faire une idée des bâtiments qu'il devait construire à Prague. Il est évident qu'un tel projet comportait l'utilisation de formes Renaissance - dans ce cas elles étaient l'expression du nouveau style du règne de Vladislav qu'il voulait faire voir à la population pragoise aussi bien qu'à la cour de Prague. Nous devons admettre que Benedikt Ried acquit, comme le maître-d'oeuvre du roi, de profondes connaissances des bâtiments de Matthias, qu'il fit des esquisses de nombreux détails- dans le cas des éléments Renaissance et des ornements - et qu'il embaucha un ou plusieurs artistes qui travaillaient sur les chantiers des bâtiments royaux en Hongrie, pour son projet pragois. Le peintre Roman Vlach (Vlach=Italien) qui, en 1502, fut renuméré pour ses travaux dans le château de plaisance dans la réserve de chasse, aurait pu être un tel artiste italien que Ried avait engagé en Hongrie.
Dans la reconstruction du château fort de Prague, il s'agissait cependant non seulement d'égaler les modèles hongrois, mais, si possible, de les surpasser. La solution que proposa Benedikt Ried n'avait été réalisée nulle part jusqu'alors et surpassait les modèles italiens de la conception de l'espace - c.-à-d. une transformation de la partie résidentielle du château fort dans une salle de tournoi et de trône dont les dimensions dépasseraient toutes les salles de l'époque précédente. Comme les tournois représentaient le comble de la sociabilité, une telle salle devait devenir un point d'attraction permanent pour la noblesse du pays. Si Vladislav ne possédait, vis-à-vis de la haute noblesse, que des moyens de pouvoir limités, il pouvait l'attirer par son désir de se voir élevé dans l'éclat de sa solennelle dignité royale. Ainsi la deuxième étape de la construction au château fort de Prague était sous le signe de représentation.

•

Avec ses dimensions de 62 m de long, 14 m de large et 13 m de haut, la salle Vladislav est la plus grande salle de "Sondergotik" allemande qui est voûtée sans que la voûte soit supportée par des supports intermédiaires. L'espace dont la longueur fait presque quatre fois la largeur est divisé en cinq travées par quatre pairs de piliers engagés dans les murs. Sur chaque long côté se trouvent trois grandes fenêtres doublées de plus de cinq mètres de haut; le côté principal de la salle est formé d'un mur avec une fenêtre, 10 m de haut, tripartite, divisé en deux étages. Ainsi les murs de la salle sont dégagés, la salle est remplie de lumière.
Les données extérieures et les dimensions ne donnent qu'une idée imparfaite de l'impression d'une étendue lumineuse avec laquelle est accueilli le visiteur de

la salle Vladislav. Sa propre dimension se développe du jeu de nervures en arc qui s'étendent à travers la base de la voûte en cinq longues vagues. Elles dominent la salle toute entière, elles donnent à la salle son incomparable spécificité. Les nervures courbes semblent planer dans l'espace comme si elles étaient dans un état d'apesanteur; sortant des piliers avec un envol élastique, elles se retrouvent au sommet du travée en forme d'étoiles à six branches et disparaissent en se retirant avec des bouts coupés dans l'espace ou traversent les profils de piliers comme si elles étaient immatérielles. Jamais avant on n'avait suggéré avec la pierre taillée une telle impression du mouvement de l'espace.

Chaque évaluation des exploits artistiques de Ried doit partir de la construction de la salle Vladislav et des problèmes techniques qu'il y affrontait. A juste titre, c'était toujours l'exploit technique qui éveillait l'admiration des visiteurs de cette époque et des époques suivantes. Il existe mainte preuve que les bâtisseurs baroques, eux-mêmes, prenaient des leçons chez le spécialiste de voûte Benedikt Ried.

L'exploit technique de Ried devient évident quand nous réalisons que la salle Vladislav est la salle supérieure au-dessus de deux salles inférieures. L'ancien Pfalz royal datant de l'époque romane était situé sur le flanc Sud de la colline du château fort; elle comportait, au souterrain, une grande salle avec des voûtes en berceau de 33 m de long, achevée sous Soběslav II vers 1182 , qui existe toujours. Au-dessus de cette Pfalz, Charles IV fit construire, au 14e siècle, sa partie résidentielle du château fort qui s'ouvrait avec ses neuf arcades vers la cour du château fort. Charles IV, lui-aussi, fit construire l'aile traversale Ouest. Son successeur Václav IV qui en 1383 avait transféré sa résidence dans la ville, fit voûter les salles originairement avec des plafonds plats, et à cette occasion une nouvelle salle naquit au-dessus de la salle romane; à l'Est fut bâtie la deuxième aile traversale qui abrite maintenant la salle du code civil.

L'étage supérieur de l'ancienne partie résidentielle, au-dessus de la sall du roi Vaclav IV, qui avait comporté trois salles, fut transformé par Ried dans la salle Vladislav; il enleva les murs intermédiaires et ne laissa que les murs extérieurs. A ce but il fit construire, à l'intérieur, six pairs de piliers forts qui portent la voûte coupoliforme. Les piliers percent les salles au-dessous jusqu'à la fondation de la Pfalz romane, deux de ces piliers sont visibles dans le long mur Sud de la salle romane tandisque les piliers Nord correspondants, en dehors de la salle romane (elle est plus étroite que la salle Vladislav) furent ancrés dans le terrain rocheux de la colline du château fort. Comme le mur Nord de la partie résidentielle carolingienne était moins épais que le long mur Sud reposant sur la mâçonnerie romane, Ried ne pouvait placer les piliers que partiellement à l'intérieur du bâtiment; dans ce cas il plaça les piliers III

dans le mur, ainsi aussi à l'extérieur de la salle tourné vers le dôme, trois piliers couverts de remplage sont visibles.
Une telle solution - le voûtement comme un système de baldaquins implanté dans la vieille paroi du mur - ne fut possible que par l'utilisation d'une nouvelle technique de voûtement qui transmettait la poussée de voûte presque perpendiculairement sur les supports et qui ne dégageait qu'une poussée latérale limitée. Les piliers - dans le plan, des hexagones coupés en deux qui avec leurs côtés obliques entrent dans la salle - s'élargissent au niveau des sommiers de voûte et forment ainsi une bonne base en pierre taillée pour les sommiers de voûte en briques légères.
Le système de piliers et la voûte en éventail, utilisés dans la salle Vladislav, avaient été développés dans les décennies précedentes dans l'architecture de la région Danube-Inn et avaient atteint la perfection de l'exécution.
L'exploit constructif de Ried consistait dans le fait qu'il bâtit sa salle quelque 15 m au-dessus du niveau du plancher d'origine et qu'il aménagea le troisième étage de la partie résidentielle pour en faire une salle de tournois. Vu cette destination il devait prévoir une charge maximum;en fait, d'après le rapport de Balbín, à une occasion solennelle cent chevaliers présentèrent leurs joutes. La voûte monte du plancher jusqu'à la hauteur de 13 m, ainsi le système piliers de 28 m de haut et de 16 m de large atteint et même dépasse les dimensions d'une nef de cathédrale.

•

Pour les contemporains et pour les siècles suivants, la maîtrise de Ried consistait dans la réalisation d'une des grandes idées du gothique allemand: l'espace unique sans appuis qui semble avoir été réalisé avec une légèreté ludique. Deux facteurs sont à considérer: que jamais encore on n'avait construit une voûte profane d'une telle portée et que les porteurs de la construction de voûte gothique - les nervures - semblaient être libérées de toute fonction tectonique. La voûte avec des nervures en arc, jaillissant dans un vol élastique, devait sembler aux contemporains de Ried comme abnégation de toutes les règles de l'art de voûte établies, comme un tour d'escamotage qui annonçait de nouvelles méthodes de construction.
On n'amoindrit pas les mérites de Ried en constatant qu'il s'appuyait, en tant que maître de l'art de voûte, sur les expériences d'un siècle; il acheva ce qui avait été entrepris en 1385, la première fois, par Peter Parler à Prague. En voûtant le choeur du dôme St Guy à Prague, Parler créa la première fois une voûte réticulée monumentale et ainsi ouvrit

un nouveau chapitre de l'art de voûte. Le réseau de nervures à mailles serrées réduisait les cantons de voûte et ainsi permettait de maçonner les cantons sans appui. Les matériaux plus légers permettaient des voûtes plus plates et à la fois les coffrages massifs pouvaient être remplacés par des échafauds simples qui ne soutenaient que les nervures; l'économie de bois contribuait à la réduction du temps de construction et du coût. Les exploits de Parler continuaient à être développés surtout par les loges de la Basse Bavière avec Hans von Burghausen (Stethaimer) et par l'école de Vienne (Autriche); tandisque Maître Hans et ses successeurs perfectionnèrent la technique de construction en briques, la loge de Vienne développa la voûte coupoliforme et la voûte en éventail avec l'utilisation de nervures courbes. Dans les oeuvres de Stefan Krumenauer, on trouve ces éléments de la construction moderne dans une synthèse qui caractérise l'art de voûte de Ried. Chez Ried il s'y ajoute la maîtrise d'un tailleur de pierre qu'on ne pouvait plus dépasser.

Du point de vue de la technique de voûte, la salle Vladislav est une suite de cinq travées à coupole transformées en une base de voûte oscillante. Sur cette base, les nervures sortant des piliers d'une manière élastique déclenchent un jeu mouvementé qui ensorcelle tous les visiteurs. Comme les nervures abandonnent la base de voûte avec leurs bouts coupés et disparaissent dans l'espace, elles semblent être seulement attachées à la base de voûte et n'avoir aucune fonction constructive. Mais il ne faut pas se tromper par cette impression; plusieurs circonstances montrent que les nervures "décoratives" elles-aussi avaient une fonction constructive: elles permettaient la maçonnerie (sans appuis) des cantons de voûte.

page 28

L'innovation de Ried consistait dans sa technique de combiner le linéaire et le cercle et de développer toutes les nervures à partir des orbites. Si l'on déduit le modèle de la voûte à nervures en arc de la salle Vladislav de la voûte réticulée à nervures droites en reliant les points d'intersection des nervures en arc l'un avec l'autre par des lignes droites on obtient un réseau de nervures formé des étoiles à six branches. Cette figure de nervures était souvent utilisée dans l'architecture de l'Allemagne du Sud de la deuxième moitié du 15e siècle parce qu'elle avait de grandes qualités statiques et des avantages constructives - surtout grâce à l'égalité de la qualité et de la surface des cantons de voûte. Du point de vue de la technique de voûte, le remplacement des nervures droites de la voûte réticulée en étoile par des nervures courbes, ne jouait aucun rôle important, au contraire la décomposition d'une nervure droite en deux segments de nervures courbes créait des cantons de voûte supplémentaires, p.ex. de forme ovale pointue, ce qui pouvait augmenter la résistace statique. La vraie difficulté consistait dans le calcul et dans la taille des nervures courbées en trois dimensions.

On ne peut dire avec certitude de quelle manière furent construites les nervures courbées: si l'on commençait par la fabrication des modèles de nervures en bois pour le calcul de la courbure compliquée, si l'on utilisait des modèles en stuc ou si tout de suite après le traçage on taillait la nervure en pierre. La tâche de l'architecte était un peu facilitée par l'égalité de la portée et de la courbure de tous les cinq travées; il suffisait de construire un échafaud simple avec des lignes de courbure de moules compliquées pour une seule travée; après l'achèvement de la première travée, l'échafaud fut déplacé et utilisé pour la maçonnerie de la travée suivante. Pour le calcul de la courbure tridimensionale de courbures, il suffisait de construire un demi-échafaud d'essai auquel on ajustait les nervures pendant qu'elles étaient taillées. Comme les voûtes étaient absolument symmétriques, une moitié de la voûte résultait du retournement de la forme du modèle.

On suppose que pendant la construction des nervures courbes on partait de la forme de la voûte réticulée avec des nervures droites; pour chaque segment de nervure on fabriquait un cintre de charpente normal qui était après ajusté à la courbure du plan. Ainsi on arrivait à une courbure tridimensionalle en construisant, d'abord, une surface de courbure bidimensionalle sur laquelle on projetait la figure du plan établie au moyen d'un compas ou on la transposait sur la courbure de la voûte en descendant une ligne d'aplomb. Une fois l'échafaud correspondant développé, on pouvait calculer les nervures et les contrôler en les ajustant aux formes de l'échafaud.

Malgré cette simplification artisanale, une certaine irrégularité et des plis dans les nervures ne peuvent échapper aux visiteurs attentifs. Il arrivait sans doute que les nervures déjà mises en place se cassaient et ne pouvaient plus être enlevées. On peut croire Bonifaz Wolmuets que la première fois la voûte de Ried "creva". Sans doute ce n'est que la première travée qui s'effondra tandisque les autres furent rendues solides par une meilleure méthode de construction - par des barres en fer. Ces barres en fer entre les évantails de voûte ont le rôle d'empêcher les clefs de voûte de glisser en haut et ainsi empêcher les évantails de voûte de se retrécir. Ce n'est pas un pis-aller, c'est un élément constructif tout-à-fait légitime pour cette époque. Grâce à sa résistance, la voûte de Ried survécut l'incendie du château fort de 1541 quoique la toiture en feu se fût écroulé sur la voûte.

page 29

Les frais de construction étaient équilibrés avec l'effet artistique de la salle. Les nervures de voûte oscillantes créent one impression de l'espace expansif; cet effet n'aurait jamais été atteint au moyen des nervures droites. Il suffit d'imaginer la solution si l'on avait utilisé les formes de construction classique: dans ce cas la voûte

commencerait déjà à 2 - 2,5 m au-dessus du plancher; sur les courts piliers ou demi-colonnes reposeraient, avec toute leur masse, des éventails de voûte trop hauts - ce qui est le cas de l'église du château fort Albrechtsburg à Meißen. Ceci résulterait dans une impression serrée.
Par contre en faisant disparaître les piliers sans chapiteaux dans la base de voûte comme s'ils continuaient à travers cette base, Ried dissimule les sommiers de voûte: quelques-unes des nervures sortent des piliers à la hauteur de 1,5 m, d'autres ne sortent qu'à la hauteur de 3 m au-dessus du plancher, le profil de pilier lui-même disparaissant encore plus haut dans le socle de la voûte en pierre taillée. Au lieu d'un point d'articulation entre les piliers et la voûte marqué par un chapiteau, on inséra une zone de transition de quelque 3 m de large. Comme la voûte ne repose nulle part sur les piliers d'une manière visible, elle semble planer et ainsi la salle devient haute et spacieuse.
Le balancement des nervures contribue à évoquer l'illusion de l'oscillement dans un état d'apesanteur. Ried utilise la force de lignes tournées en spirales pour éveiller l'impression d'un mouvement dans toutes les directions. Partout l'observateur perçoit deux voies de nervures en forme de lancette qui s'élèvent en haut. En changeant leur direction de courbe, en s'élévant dans la manière d'un arc flamboyant, les nervures semblent être porteurs de leur propre mouvement. L'oeil se laisse prendre par le jeu de lignes qui suggère une idée d'espace supra-architectonique: l'élan de nervures rappelle les traits de lignes bouclés avec lesquels Albrecht Altdorfer (1480-1538 peintre et architecte) ou Wolf Huber évoquaient l'image de nuages de foehn ou l'impression de l'atmosphère remplie par le mouvement fluctuant.
A cette agitation graphique s'ajoute le jeu de lumière et d'ombre: les évidements concaves des côtés de piliers créent des passages de transition entre les zones claires et sombres, les profils profonds de nervures donnent à la pierre taillée la qualité de l'atmosphérique, la suite des rayons de lumière qui entrent par les grandes fenêtres, et de parties ombragées sous les surfaces de murs donnent de la profondeur à l'espace et modèlent la voûte au moyen de reflets de lumière et d'ombre. Tout semble être dans un état de transition continue, dans un état d'épanouissement mouvementé.
L'impression de la largeur de l'espace était à l'origine beaucoup plus forte quand le mur avec la fenêtre de la façade débouchait dans un espace libre. Le petit espace entre la salle Vladislav et la chapelle Tous-les saints ne fut couvert de bâtiments qu'en 1580. Ce mur Est porte les éléments de l'architecture Renaissance qui caractérisent l'extérieur du bâtiment, dans l'intérieur de la salle. Le mur avec la fenêtre comme une composition architectonique anticipe le motif qui allait être caractéristique pour les salles Renaissance et baroques: l'insertion des éléments spectacu-

laires de l'architecture de l'extérieur, comme portail ou arcs de triomphe, dans l'intérieur. Un tel motif comme "facciata interna" contribue beaucoup à l'impression de la liaison de l'intérieur avec l'extérieur - elle peut être accentuée à tel degré qu'on a l'impression que l'espace de la salle n'est qu'une place entourée de façades de bâtiments, qui après a été couverte de toit. Le mur avec la fenêtre de la salle Vladislav anticipe cette possibilité d'interprétation. Pour le tempérament artistique de Ried était caractéristique la façon avec laquelle il transforme l'ordre antique dans le sens du gothique tardif: il donne aux colonnes à l'étage inférieur du mur avec la fenêtre une torsion de spirale (le portail central fut bâti en 1598), les gros pilastres cannelés furent installés à l'étage supérieur. Dans le sens de la même conception de forme dynamique, Ried donna aussi aux pilastres du portail de la salle du code civil une torsion de 90°; ainsi ils éveillent l'impression de visser en haut l'architrave avec le pignon hémishérique - l'idée du support de la charge étant remplacée par l'idée d'élévation.

•

Tandisque l'intérieur de la salle Vladislav restait sans changement substanciels (excepté le réaménagement du mur Est et de l'entrée à l'escalier de chevaliers ainsi que les deux grosses cheminées qui allaient être enlevées plus tard), l'extérieur du bâtiment fut fortement atteint par l'incendie du château en 1541. Les reconstructions suivantes changèrent le projet de Ried de l'extérieur du bâtiment de telle manière qu'on pouvait à peine deviner la concision architectonique.
La reconstruction de Ried concernait la salle et les ailes latérales - à l'Est l'aile de la salle du code civil et de livres fonciers, à l'Ouest l'aile de l'ancienne résidence et la salle d'audience; elles devaient donner l'impression de l'unité spatiale. La cour intérieur fut clôturée par un mur vers la place du dôme, tout-à-fait dans le style des hôtels français. On entrait dans la cour par deux portes au bout de deux ailes latérales. De l'importance que Ried portait à l'aménagement architectonique de cette cour témoignent aujourd'hui seulement les grandes fenêtres Renaissance du mur Nord de la salle Vladislav avec les piliers gothiques. Le contraste entre les éléments gothiques et Renaissance correspondait sans doute aux intentions du maître. Les chapiteaux de pilastre de forme antique sont travaillés avec le même soin que les pinacles et la décoration de piliers. La gargouille en forme de dragon joue un rôle spécial. L'effet artistique le plus fort est dû à une loggia qui, en forme d'un pont couvert, reliait la porte de l'escalier de chevaliers avec la salle Vladislav. L'incendie du château fort endommagea spécialement cette pièce d'architecture élégante. Les transformations suivantes qui devaient créer des salles supplémentaires pour les livres fonciers, la détruisirent complète- 116

ment. Tandisque le mur Ouest de la porte de l'escalier de chevaliers était prolongé jusqu'à la salle Vladislav, l'entrée de la salle était située complètement dans l'intérieur du bâtiment. Ainsi disparut aussi la moitié de la double fenêtre Est dans le nouveau projet et l'inscription sur l'architrave fut abîmée. On peut deviner la forme d'origine de la loggia grâce à quelques fragments qui ont été trouvés pendant la restauration du château après 1920; apparamment il s'agissait d'une double arcade portée par des pilastres Renaissance monumentaux avec une corniche, qui, à l'intérieur, était voûtée avec des nervures bizarres. Ainsi la loggia pouvait servir aussi comme une tribune sur laquelle on pouvait assister aux joutes ou aux spectacles dans la cour.

Relativement intacte est restée seulement la porte extérieure de l'escalier de chevaliers avec ses trois portails: celui de l'Ouest donne sur la cour du château, celui de l'Est sur la place du dôme - il y a de nettes formes Renaissance - et le portail Sud donne l'accès à la loggia et à la salle. Le passage en angle droit en angle droit entre ces trois portails, consistant de deux escaliers droits, est voûté de voûtes avec des nervures en arc compliquées qui sont génétiquement postérieures à la voûte de la salle Vladislav, elles appartiennent à l'époque vers 1500.

Les voûtes avec des nervures en arc dans les quatre travées carrées de l'escalier de chevaliers semblent être développées à partir des ensembles d'étoiles à huit branches de la salle d'audience tandisque des cercles compliqués subliment des nervures qui étaient à l'origine droites pour en faire une substance abstraite. Les sommiers de voûte sortent d'un point imaginaire d'où s'envolent les nervures comme des voies lumineuses d'une pièce d'artifice; finissant tôt avec une coupure abrupte dans l'espace, elles semblent s'éteindre après une courte étape. La virtuosité de la combinaison de formes et de la maîtrise avec laquelle la pierre est travaillé est visible dans les nombreuses coupures de nervures. Ainsi le jeu de lig se déroule sur différents niveaux. Ceci crée une nouvelle impression; tandisque la salle Vladislav était caractérisée par l'agitation graphique de nervures sur la surface de vagues étendue de la base de voûte, ici domine l'enchevêtrement fragile de nervures plastique. Ce n'est pas la base de voûte plate mais le baldaquin de nervures qui se croisent, étendu entre les murs, qui délimite l'espace dans la hauteur. Par une modification des nervures se créent des compartiments comme dans la voûte alvéolée ou dans un plafond à caisson. Au lieu d'une clôture de l'espace plate se trouve ici une zone de transition d'espace qui est remplie par des lignes et par différents tons de lumière et d'ombre. La voûte de cette forme fut sûrement composée en considération de la tout-à-fait différente impression d'espace avec laquelle, ensuite, la salle Vladislav accueille le visiteur: ol le ressent comme un prélude doux à l'étendue d'espace (en mouvement dans toutes les directions) de la grande salle de festivités.

117

L'incendie du château endommagea aussi l'extérieur de la façade Est de la salle qui, à l'origine, avait dépassé la petite cour entre la partie résidentielle et la chapelle Toussaints. Quand la nef de la chapelle avait été prolongée jusqu'aux bâtiments de la salle, elle disparut sous la charpente de toit. Les restes du mur dans les combles de la chapelle Tous-les-saints font deviner un peu l'état d'origine: une grande corniche gothique à arête abattue qui couronnait et clôturait les murs longitudinaux du bâtiment, fut conduite en haut au-dessus d'une fenêtre de façade tripartite avec des côtés obliques et ainsi apparut l'encadrage de la fenêtre en forme de pignon. Ce pignon était vraisemblablement couvert de plaques en terra-cotta dont il reste quelques-unes. On découvre aussi des restes de peinture à sgraffitti dans lesquels dominent des motifs végétaux en forme de fleurs.

Peu changé est le côté Sud de la salle Vladislav avec une galerie ouverte. On accédait à cette galerie qui reposait sur des corbeaux, par un petit portail à côté de la double fenêtre Ouest dont le voûtement comporte une voûte en étoile à six branches. Cette voûte gracieuse avec des nervures droites représente peut-être un modèle de base dont on déduisit la voûte à nervures en arc construite dans la salle; L'artiste semble y avoir laissé l'idéogramme de sa construction de voûte. En tout cas il est important pour la déduction de l'art de voûte de Benedikt Ried à partir de l'architecture de la région du Danube. Le flanc Nord de la salle Vladislav donnant sur la ville qui s'élève, avec ses piliers polygonaux, au-dessus de la maçonnerie massive de la partie résidentielle romane, est conçu déjà tout-à-fait dans l'esprit Renaissance. Il avait été, à l'origine, le front extérieur représentatif du palais Vladislav, visible de tous les côtés, dominant tous les autres bâtiments de l'ensemble du Château grâce à sa compacité architectonique, et annonçant avec son rang de fenêtres imposant la grandeur du souverain. Les fenêtres de 5 m de haut, en tout quatre double-fenêtres et à l'Est une demi-fenêtre, sont flanquées de demi-colonnes monumentales antiques dont les chapiteaux portent des poutraisons richement profilées. Comme à chacune des fenêtres, les demi-colonnes sont munies non seulement de plinthes mais aussi de socles en forme de dés, et que le poutrage est formé d'architrave, de frise et de corniche de couronnement, chacune des double-fenêtres fait l'impression d'être une pièce d'architecture indépendante. La corniche gothique à arête abattue entourant et couronnant le bâtiment accentue l'horizontalité de cette solution; toutes les reminiscences gothiques qui s'étaient trouvées encore sur le côté Nord, semblent être supprimées en faveur de la sérénité.

•

Le flanc Sud de la salle témoigne de la capacité de Ried non seulement de

lier les formes de détail de la sculpture architecturale Renaissance harmonieusement avec les formes du gothique tardif, mais surtout déclarer monumentalement les idées spatiales et architectoniques propres au nouveau style. Vu l'inscription sur l'architrave de la fenêtre Est du côté Nord "Wladislaw REX Ungarie et Bohemie", il n'y a pas de doute que ces éléments Renaissance appartiennent à la conception d'origine et pas, comme on avait longtemps supposé, qu'il furent ajoutés seulement au 16e siècle. La plupart de chapiteaux furent fabriqués vers 1495. Quelques-uns montrent une telle affinité directe avec les chapiteaux qu'on a trouvés après 1945 lors de fouilles dans le château fort de Buda qu'on ne peut pas douter de la liaison de la Renaissance de Prague avec les oeuvres de la Renaissance italienne sur la cour de Matthias Corvinus. La façon de laquelle les modèles italo-hongrois avaient été réduits nous fait supposer que ces pièces furent éxécutées pas par les Italiens mais par les artisans du pays - membres de la loge de Ried; cette hypothèse semble être confirmée par le fait que différents signes de tailleurs de pierre qu'on trouve à la voûte de la salle d'audience, se trouvent aussi sur les chapiteaux de la salle Vladislav. Quand même on peut supposer que,plus tard,un ou autre tailleur de pierre étranger, membre de la loge royale à Budapest, ait participé à la fabrication de pièces.

Les documents de comptabilité et d'autres documents nous apprennent que la salle Vladislav fut achevée en 1502, mardi avant la fête de St Wenceslaw, alors le 20 septembre. En 1502 le roi Vladislav II séjournait à Prague ce qui était une occasion spéciale pour la solennele ouverture de la salle. L'an 1500 au-dessus de la fenêtre de faste Est qui a été dégagée pendant les travaux de reconstruction après 1921, montre que ces pièces étaient fabriquées déjà au début du nouveau demi-millénaire; cette date fut si importante que celui-ci et le 10e anniversaire de la régence de Vladislav II en Hongrie et le 29e anniversaire de son règne en Bohème furent commémorés dans cet endroit. Cemme des églises, la salle Vladislav, elle-aussi, était construite de l'Est vers l'Ouest. Cette hypothèse semble être confirmée par le fait que les parties Est qui avoisinent la salle du code civil, continuaient à être utilisées- la voûte de la salle du code civil dans sa forme d'aujourd'hui est l'oeuvre de Bonifaz Wolmuet - et qu'après la terminaison de la salle Vladislav, on ajouta l'aile de la chancellerie à l'Ouest du Château.

page 33

Dans la comptabilité hebdomadaire de l'hôtel de la Monnaie de Kutná Hora se trouvent, en 1502, non seulement les dépenses du grillage en fer pour "pavlác", galerie du côté Sud de la salle et celles du verre à vitres, mais on y lit aussi: "Sur l'ordre du Roi qui est parti pour la Hongrie, on a donné au Maître Benedikt qui bâtit un palais au Château de Prague, 50x 60 gros"; On peut supposer que Ried, à cette occasion,

119

- il avait atteint l'âge de 50 ans - obtint"le haut titre d'honneur" dont parle Bonifaz Wolmuet et qu'il fut armé chevalier" comme le déclara son arrière-petit-fils sous foi du serment. Nous devons supposer qu'avec l'anoblissement on lui accorda le titre "von Piesting" et le blason héréditaire: un lion avec un compas dans ses griffes; le fait que le nom "von Piesting" - en tchèque "z Pístova" ne montre pas seulement son origine mais aussi lui donne droit à une donation ou une propriété, doit être pris en considération quand on se pose la question au sujet de son origine.

L'AILE LUDWIG

Les douze années entre l'élection de Vladislav II roi de Hongrie en 1490 et l'achèvement de la salle Vladislav en 1502 sont à la fois le point culminant et le tournant dans la vie artistique de Ried. Elles lui firent rencontrer les oeuvres de la Renaissance italienne et lui donnèrent l'occasion d'une confrontation avec le nouveau style; Ried diffère de tous les artistes contemporains qui s'occupaient à l'occasion de "la nouvelle fatzon" comme Dürer appelait la Renaissance: pour lui la Renaissance était plus que seulement une question de forme, lui, il dut exécuter la commande de son Roi: exécuter un bâtiment qui égalerait les modèles italiens. Le roi Vladislav II y tenait beaucoup: par le caractère solennel de la nouvelle salle il voulait montrer son pouvoir souverain qui avait augmenté par son élection.
Il faut aussi prendre en considération le fait que dans cette époque on mettait"le style romain" en liaison avec l'église romaine, cette circonstanc étant importante vu la rivalité permanente entre les utraquistes et les catholiques en Bohème; le Roi voulait montrer de quel côté il se rangeait.
Ried, lui-même, voyagea sûrement plusieurs fois de Prague en Hongrie et à cette occasion il continuait à faire connaissance avec les bâtiments Renaissance. En tout cas il est frappant que les oeuvres conçues avant 1490 n'avaient pas d'éléments Renaissance tandisque les oeuvres suivantes étaient influencées par l'art Renaissance italienne. Ainsi la porte de la salle d'audience et celle au-dessous de l'oratoire dans le dôme St Guy, dans leur vue d'ensemble et dans leurs profils, correspondent tout-à-fait à l'esprit du gothique tardif; mais tous les portails et portes postérieurs que ce soient ceux de l'escalier de chevaliers, de l'aile Ludwig, de l'église de Louny ou ceux du château Frankenstein (en Silésie, maintenant Zabkowice Slaskie en Pologne) sont marqués par des motifs et modèles du trésor de formes Renaissance. En Hongrie il dut trouver l'inspiration aussi pour ses projets de fortifications vu son utilisation de rondelles de défense au lieu de tours de batterie.
Ainsi l'aile Ludwig ou l'aile de la chancellerie, avec laquelle continuait

no

l'édification du Château après 1500, est déjà nettement Renaissance. Au fur et à mesure que la salle Vladislav, dans ses parties principales, s'approchait de l'achèvement ce qui devait être le cas après 1500, la main-d'oeuvre était libérée pour d'autres travaux. La nouvelle aile traversale du côté Sud de la salle Vladislav était sûrement en construction en 1502. En 1501 de nouveau les dépenses de la construction du Château montent d'après la comptabilité hebdomadaire de l'hôtel de la Monnaie de Kutná Hora ce qui nous fait supposer qu'une nouvelle étape de construction commença. Comme la salle Vladislav, cette commande, elle-aussi, exigea un delai de quelque dix ans jusqu'à l'achèvement. En 1510 l'aile de la chancelerie devait être terminée dans toutes ses parties. A l'origine, la nouvelle aile traversale devait servir les besoins de la cour royale qui était devenue plus nombreuse. En 1502, Vladislav, qui avait été célibataire jusqu'alors, épousa Anna de Foix-Candale, parente proche du roi de France, qui avait été élevée dans un milieu humaniste. Vu ce mariage, l'extension des vieilles chambres dans l'aile Nord de la partie résidentielle était nécessaire; elles devaient avoir l'air démodées en comparaison avec les chambres du Roi à Budapest. Les salles dans la nouvelle aile offrent une vue magnifique sur la ville, la Vltava et la verdure des pentes de Petřín. Sous les Habsbourgs, cette aile fut ajoutée, après que d'autres nouvelles ailes avaient été bâties, aux parties du Château qui servaient à la représentation et l'administration. Sous Rudolf II, elle abrita d'importants bureaux d'administration, à l'étage supérieur la chancellerie impériale, à l'étage inférieur la chancellerie de Bohème; c'est la défénestration de Prague qui y eut lieu en 1618.

L'aile Ludwig consiste de quatre étages dont celui qui est le plus bas est encore au niveau des caves. Le premier étage, lui-aussi, se trouve au-dessous du niveau de la salle Vladislav; ses fenêtres sont plus petites que celles des autres étages, les pièces à l'intérieur ont une voûte en berceau. Les salles de représentation se trouvent aux deuxième et troisième étages. Une corniche massive indique le niveau du plancher de la salle Vladislav. Tandisque à l'étage de la chancellerie de Bohème se trouve la voûte réticulée du gothique tardif, la chancellerie impériale au-dessus avec son plafond plat est un espace Renaissance. Ainsi en montant de l'étage à l'étage dans l'aile Ludwig, on est témoin de trois styles qui caractérisent la construction du Château.

Les étages sont reliés par deux escaliers: de la salle Vladislav on accède par un escalier colimaçon aux étages supérieurs; cet escalier était autrefois un très riche exemple du gothique tardif, évoquant la joie de forme et de mouvement, aujourd'hui il n'en reste qu'un torse; il représente l'accès de représentation. A côté de lui se trouve encore un escalier de service avec des volées droites entre des paliers rectangulaires.

121

C'est un des premiers exemples d'un escalier droit ,influencé par des modèles italiens, dans le domaine de l'architecture allemande, même si les détails formels correspondent encore à l'esprit gothique. Aux habitudes italiennes correspondait aussi le fait que les deux escaliers étaient incorporés dans l'intérieur du bâtiment. L'escalier de service est à répérer à l'extérieur par de petites double-fenêtres sur le flanc Est de l'aile, tandisque l'escalier en colimaçon gothique est éclairé par de petites fenêtres étroites. Le fût de l'escalier gothique avait été remplacé par un système de supports en pierre octogonaux. Les nervures en arc accentuent la torsion de l'escalier, elles semblent pousser le visiteur en haut. L'escalier en colimaçon dans l'aile Ludwig rappelle surtout celui d'Albrechtsburg à Meißen.

A la différence de la salle Vladislav, l'aile Ludwig n'est pas crépie à l'extérieur, elle est bâtie en blocs de grès soigneusement taillés. Le bâtiment mince qui ne reflète la conception de forme gothique que dans sa perpendicularité étroite, n'a aucune articulation ni décor excepté les fenêtres et les bandes de corniche étroites. Le mur longitudinal Est est, à chaque étage, est ouvert par trois fenêtres ce qui représente plus de moitié de surface. Du côté Sud, chaque étage est occupé presque tout entier par une fenêtre tripartite. Seulement le côté Ouest avec seulement deux fenêtres à chaque étage semble être plus compact. Les profils de fenêtres avec des corniches droites en saillie suivent les modèles Renaissance, le petit décor étant supprimé. En général la conception de Ried tend à la simplicité.

Le portail intérieur dans la chancellerie tchèque nous donne référence au sujet de l'achèvement des travaux dans l'aile Ludwig. Sur le linteau, il porte le blason du roi Ludwig, prince héritier de Vladislav II, né en 1 506. Au début de 1509 Vladislav arriva à Prague de Budapest avec beaucoup de gens de la cour pour le couronnement de son fils de trois ans. A cette occasion la nouvelle aile dut être ouverte solennellement: le portail devait commémorer cet évènement comme une sorte de porte d'honneur. Pour être hommage au jeune roi, il ne pouvait être réalisé plus tard qu'en 1509. D'ailleurs ce portail est travaillé le plus soigneusement de tous les portails Renaissance du Château, dans ses détails rappelant les modèles hongrois et apparenté surtout aux formes de la chapelle Bakocz dans le dôme (Esztergom en Hongrie)à Gran. Le motif de la prise des armes rappelle les fragments de sculptures trouvées dans le château de chasse Nyég. Dans ce contexte, signalons que Ried en tant que maître-d'oeuvre du Roi aurait pu travailler aussi en Hongrie. Le château de chasse Nyég sur Hydegkuti-ut, bâtiment avec un plan rectangulaire commencé sous Matthias Corvinus, fut sûrement achevé seulement sous Vladislav II. Maints fragments de ballustrades, de rampes d'escalier et d'autres éléments nous font supposer qu'ils furent fabriqués par

les tailleurs de pierre du pays, étant munis de signes de tailleurs de pierre, et en comparaison avec les pièces fabriquées par les artisans de Lombardie, ils semblent être plus lourds. Ils ont la même suppression de forme, ils manquent de finesse ce qui distingue aussi les détails Renaissance de Prague des modèles hongrois. Le portail Ludwig aurait pu être réalisé par l'un des artisans italiens qui avaient travaillé en Hongrie.

Le fait que lors des fouilles au château de Buda, on a trouvé aussi des fragments de nervures en arc, alors d'une voûte réticulée avec des nervures tordues, confirme l'hypothèse qu'il y avait un échange de bâtisseurs entre Prague et Budapest et que Ried allait participer peut-être plus tard aux constructions de Vladislav en Hongrie. Peut-être appartenait la voûte à la salle bâtie sous Vladislav que Salomon Schwaigger vit pendant son voyage à Jérusalem au 16e siècle et décrivit comme "observatoire astronomique de Wladislaw", comme "voûte avec une sphère peinte ou une sphère du ciel...". Comme Vladislav, lui-même, n'entreprit pas de grands travaux en Hongrie, on peut supposer que la loge de Budapest qui avait existé sous Matthias Corvinus, termina ses activités et Ried allait surveiller plus tard les petits chantiers de Vladislav en Hongrie.

Il se peut que le château de chasse Nyeg et le château d'été du roi Matthias à Viségrad qui fut ruiné pendant la domination de Turcs, ait inspiré la construction du pavillon d'été royal dans le parc de chasse à Prague. Malheureusement ce pavillon disparut. Nous n'en sommes au courant que par l'intermédiaire de la comptabilité hebdomadaire de l'hôtel de la Monnaie de Kuná Hora quand en 1502 et 1503 d'importantes sommes furent payées à Roman Vlach, alors un maître italien, pour ses travaux de peinture: ainsi le pavillon devait être terminé autour de 1502. Très probablement il fut réalisé par Benedikt Ried, maître-d'oeuvre.

Parmi les bâtiments de Ried disparus il faut compter le palais qu'il édifia au bout Ouest de la colline du Château en proximité de la Tour blanche. De ce bâtiment à plusieurs étages restent des fragments de blindage de portes dans les salles privées du président tchécoslovaque. Vraisemblablement ce bâtiment majestueux qui est très caractéristique grâce à ses trois toits à deux versants sur la gravure sur bois de J. Kozel (1562), servait à loger les gens de la cour. En général, les parties Ouest de l'ensemble du Château furent beaucoup changées au 16e et surtout au 18e siècle et ainsi rien ne nous y rappelle l'état créé par Ried. Disparus sont aussi les double-murs de fortifications qui étaient à l'Ouest de l'aile Ludwig et dont la forme a été saisie par Vaclav Hollar et aussi par un peintre néerlandais, qui travaillait à la cour de Rudolf II, dans plusieurs dessins de 1600.

L'EGLISE STE BARBARA A KUTNÁ HORA

La visite de Vladislav à Prague en 1509 avait été son dernier séjour dans la capitale de la Bohème parce que jusqu'à sa mort en mai 1516 le Roi ne retourna plus en Bohème. Vu les querelles politiques et confessionnelles, l'inquiétude du peuple et les revendications de la noblesse qui ne cessaient de grandir, la couronne tchèque devenait un fardeau toujours plus lourd. La générosité et la gaîté de la Hongrie plaisait plus au roi qui vieillissait. Il laissa complètement le pouvoir en Bohème à un groupe de la noblesse dont le plus important représentant était l'ambitieux Zdeněk Lev de Rožmitál qui continuait à s'emparer des biens royaux.

Même si Vladislav, dans son intérieur, se distançait de plus en plus de la Bohème, il réalisait la nécessité politique de montrer son intérêt à la Bohème. Comme le meilleur moyen de montrer sa souveraineté, il considérait la continuation des travaux au Château de Prague. On peut lire dans les registres hebdomadaires de l'hôtel de la Monnaie (1509) qu'on commença les fondations des piliers du dôme. On peut en déduire que Vladislav, lors de son dernier séjour à Prague, commanda la poursuite des travaux dans le dôme St Guy. Les travaux au Château étant terminés par l'achèvement de l'aile Ludwig, il fallait donner d'autres tâches à la loge de Benedikt Ried. La reprise des travaux dans le dôme St Guy fut d'ailleurs une concession au parti catholique avec lequel il se sentait lié dans son intérieur.

C'était peut-être ce motif politique qui condamna le plan à une fin prématurée. Les travaux dans le dôme ne dépassèrent pas la fondation de la tour Nord qui devait être le pendant de la tour Sud de Peter Parler, et les murs de fondation de quelques piliers du vaisseau. En 1511 déjà, les financement de l'hôtel de la Monnaie s'épuisent - pourquoi, on ne sait pas. Probablement il y avait une liaison entre la démission de Petr de Rožmberk de son poste d'administrateur des biens du roi. Petr de Rožmberk était le leader du parti catholique. Et en 1511, l'endettement de Vladislav atteignit le montant astronomique de 900000 x 60 gl.

Le plus grand créancier de Vladislav était Zdeněk Lev de Rožmitál, qui, en tant que fonctionnaire suprême, n'avait aucun intérêt à investir les moyens financiers du roi dans les projets coûteux et qui, à la fois, possédait le pouvoir et l'influence administrative suffisante pour freiner ce projet. Comme Vladislav ne s'occupait plus de ce qui se passait en Bohème, on comprend bien que la loge royale à Hradčany tomba dans les difficultés. Il est frappant qu'à partir de 1511, Ried comme maître-d'oeuvre travaillait seulement pour les représentants de l'oligarche qui possédaient le pouvoir dans le pays, ou pour les villes

La tâche d'achever la construction d'une cathédrale, qui lui avait été réfusée à Prague, lui fut redonnée bientôt après. Cette fois c'était l'achèvement de l'église Ste Barbara, le maître-de-l'ouvrage étant la municipalité de la ville de mines Kutná Hora. Comme le dôme St Guy, l'église Ste Barbara était un bâtiment de Parler qui bientôt après la pose de la première pierre (1388) s'arrêta (1401). Vraisemblablement, Parler avait prévu une cathédrale avec un déambulatoire, une couronne de chapelles et un transept dont, dans la premeère étape, seulement la partie souterraine fut réalisée. Ce n'est qu'en 1481 que furent repris les travaux par les bâtisseurs locaux dont le responsable était Maître Hanusch. Il ne s'agissait pas des travaux de loge organisés: différents conflits en portent le témoignage; un grand mécontentement était dû au fait que les tailleurs de pierre de Kutná Hora considéraient l'apprentissage de deux ans de leurs compagnons suffisamment long ce qui avait comme conséquence le fait qu'ils n'étaient nulle part reconnus et ainsi ils restaient dépendants de leur maîtres. La convocation du Maître Matthias Rajsek de Prague en 1489 ne mit pas la fin aux querelles d'opinion. Malgré un permanent dénigrement - la lettre de la corporation des tailleurs de pierre de la Vieille ville de Prague à la municipalité de Kutná Hora en 1489 en parle suffisamment - Rajsek réussit à voûter le choeur en 1499. Son oeuvre ne manque pas d'originalité, elle est caractérisée par une conception de forme très spécifiquement tchèque: enchevêtrement décoratif de formes et joie du détail ornamental. Un nouveau contrat du conseil avec le Maître en 1504 fut terminé par la mort prématurée de Matthias Rajsek en 1506. La construction ne continuait pas, entre autre aussi à cause du manque de moyens financiers.

Après qu'on avait organisé, en 1507-1510, une collecte pour la poursuite de la construction, le 14 avril 1512 la municipalité de Kutna Hora put conclure un contrat avec Benedikt Ried et il fut nommé maître-d'oeuvre de l'église Ste Barbara. On peut lire dans le contrat que Ried gardait son poste de maître-d'oeuvre à Prague et qu'il n'avait aucunement l'intention de séjourner à Kutná Hora: il stipula une pension indépendante et un cheval à sa disposition "aussi souvent qu'il viendrait dans la ville".

Après des travaux préliminaires sous le "parlier" (=le remplaçant du responsable d'une loge) de Ried - Jakob - vraisemblablement Jakob Heilmann de Schweinfurt qui allait plus tard diriger les loges d'Annaberg et de Most, le nombre de compagnons augmenta de 2 à 30 en 1514. En 1516 on mentionne un parlier - Hans - qui remplaça sans doute Jakob Heilmann parce que à partir de 1515 Jakub Heilmann se trouvait à Annaberg. Vers la fin de 1516, le parlier Hans fut envoyé par Ried à Vienne pour y embaucher une nouvelle main-d'oeuvre. Comme il s'ensuit des comptes, le

nombres de compagnons fut réduit à vingt en 1515 ce qui nous fait suppo ser que Heilmann avait emmené à Annaberg plusieurs membres de la loge expérimentés. En 1524 de nouveau apparurent des difficultés financières parce que le nombre de donations pour la construction de l'église a- vait baissé - sûrement sous l'influence de la Réforme; le nombre de compagnons diminua à cinq, plus tard jusqu'à trois. La comptabilité des années 1529-1545 ne s'est pas conservée mais on peut supposer qu'en 152 l'église n'a pas été encore voûtée. En 1529 la municipalité demanda à Ried "les dessins" qu'il n'avait pas encore présentés; une remarque dans le livre de circulaires nous apprend qu'on craignait que le Maître malade ne meure subitement. En 1532 on installa la toiture et la char- pente soutenant la cloche et Ried fut encore une fois, vraisemblable- ment la dernière fois, convoqué à Kutná Hora à cause des nouvelles dif- ficultés rencontrées pendant la poursuite de la construction. Il ne vécut pas suffisamment longtemps pour être témoin du voûtement de l'é- glise Sta Barbara qui ne fut réalisé qu'en 1540-1548 par le parlier Nikolaus. Ce parlier apparaît encore une fois en 1552 mais après il fut licencié au cause du manque d'application. L'intérieur fut blanchi en 1548, ensuite les fenêtres furent installées par les tailleurs de pi- erre Peter, Georg Polak et Vitek, la dernière fenêtre fut vitrée en 1554. Après l'installation de la galerie d'orgues, le bâtiment était terminé excepté le mur Ouest qui est une oeuvre de la fin du XVIe siècl L'art avec lequel Ried continuait la construction de l'église nous ap- porte le témoignage de son tempérament artistique dans le domaine de la création de l'espace. Ce qu'il avait montré déjà pendant la recon- struction de la partie résidentielle royale il le répéta à Kutná Hora de la même manière grandiose et étonnante. Avec la sûreté du construc- teur qui connaît les lois de la gravitation, il éloigne les murs de la nef, il coupe les parois pour y situer des fêtres laissant entrer suffisamment de lumière, il transforme le plafond dans une sphère qui plane et circule au-dessus de l'espace large et clair. Avec son art grandiose il fait de la cathédrale (un espace) de halle en état d'apesanteur ex- ceptionnelle dans le contexte du gothique tardif allemand. Il pousse les fenêtres vers l'extérieur et ainsi il crée de larges galeries dans les nefs latérales qui qui longent l'ancienne nef principale de deux côtés. Le visiteur qui entre dans la nef principale a l'impression que l'espace s'élargit dans la hauteur avec un élan expansif. Les supports dans la partie inférieure continuent sous forme de piliers en faisceau qui dans une montée vigoureuse, sans transition, entrent dans la base de voûte qui semble être presque plate. En trajectoires elliptiques en sortent des nervures en arc pour contourner à moitié le fût des pi- liers et ensuite s'élancer dans l'espace et se regrouper avec d'autres

nervures en formant de riches étoiles. D'autres nervures semblent seulement toucher les piliers tangentiellement ou elles y pénètrent d'une manière ludique. Comme dans le cas de l'escalier de chevaliers il n'y manque pas d'intersections de nervures et de nervures subitement coupées tandisque les tronçons de nervures saillissent dans l'espace plus ou moins loin et forcent l'oeil à les imaginer sélancer comme des lignes de force dans l'espace.

Pourtant la voûte de l'église Ste Barbara diffère considérablement de celle de la salle Vladislav: il y manque le mouvement de la base de voûte en longues vagues au-dessus desquelles s'envolent les nervures d'arc comme des reflets de lumière. Dans l'ééglise Ste Barbara, tout mouvement sort desnervures elles-mêmes, elles semblent tourner l'une autour de l'autre sur des orbites étroites. En fait les figures de la voûte réticulée sont plus serrées, les étoiles de nervures à six branches se touchent et sont accompagnées, dans les nefs latérales, dès étoiles à quatre branches Le modèle de base semble être développé à partir des arcs circulaires du même rayon; il n'y a que deux formes de travées de voûte, ou ovales pointues ou carrées avec des côtes concaves qui sont presque de la même grandeur. Cette identité qui entraîne certaine régularité, a une significatio constructive car la même grandeur de cantons de voûte crée de bonnes conditions statiques; et l'identité des arcs et de leurs courbures facilitait la fabrication de nervures et leur fixation.

Mal gré le changement du plan radical, Ried sait ajuster sa solution d'une manière exceptionnellement harmonique aux parties du bâtiment anciennes. Ceci se manifeste surtout dans l'extérieur de l'église; ses arcs-boutants correspondent à ceux de son prédecesseur Rajsek. L'extérieur de l'église Ste Barbara conçu par quatre différents architectes, a des transitions et liaisons harmoniques, grâce à Ried, comme si c'était l'oeuvre d'un seul architecte. A l'intérieur, Ried réussit à prolonger l'espace de la halle sans interruption dans le choeur par la position oblique des fenêtres du mur principal sur les tribunes. En suivant la conception de forme de Parler, il composa ses piliers en faisceau de support presque entièrement plastiques tandisque dans ses autres bâtiments il utilisait toujours des piliers avec arêtes pointues et évidement concave. Il voûte les chapelles des nefs laterales avec de simples nervures d'ogives, dans les nefs latérales il utilise des figures d'étoiles à quatre branches et dans la halle-nef il laisse les nervures se développer dans un jeu libre - il s' y sert du même principe d'une suite morphologique de formes que nous avons vue déjà dans l'aile Ludwig.

Ried trouve aussi une belle et moderne solution pour la forme du toit: il renonce à l'accentuation de la maison de Dieu par des tours et transforme le toit dans un triple accord de toits à quatre versants caractérisés par la répétition. La génialité de cette toiture - qui nous rappelle

le regroupement des coupoles des églises russes dans lequelles on renonce aussi aux tours ~~si nous la~~ (se montre) comparons avec les toits à deux versants des églises-halles du gothique tardif qui donnent l'impression d'une lourde masse. Dans ce cas aussi, l'étonamment nouvelle forme est le résultat des études constructives: la triple toiture à quatre versants a l'avantage d'une charpente de toiture considérablement plus légère et moins coûteuse sans considérer le fait qu'elle est moins chargée par orage, temps, neige que les surfaces énormes des toits à deux versants. L'église Ste Barbara donne un bon exemple du fait que l'élégance de forme est très souvent le résultat de la rationalité fonctionnelle. L'élan concave des toits reprend le mouvement (qui sort) des arcs-boutants et vise vers le centre - ainsi dans le contour d'ensemble du bâtiment est visible le motif principal du gothique flamboyant - l'arc en carène. Avec cette forme de la toiture qui est anticipée dans des pinacles et des pignons, porte le témoignage de la construction. L'église Sainte Barbara, située - sans pesanteur - sur une colline de la vallée d'une rivière, est insérée dans le paysage avec une grande maîtrise comme très peu de bâtiments de cette époque.

En général l'église Ste Barba semble être entéléchie des efforts architectoniques du gothique tardif: la conception du choeur anticipée par les Parler - la couronne des chapelles formant un ensemble continue, seulement légèrement en combe polygonal - emploie des éléments gothiques de grandes cathédrales pour atteindre la concentration de l'espace et l'unification de l'extérieur du bâtiment dans le sens du gothique tardif. En Bohème, l'évolution anticipée par Parler, fut interrompue par les geurres hussites, mais en Bavière, "Stethaimer" appelé Hanns von Burghausen la développa en direction des églises-halles avec une couronne de tribunes. Les résultats de cette évolution bavaroise reviennent, grâce à Ried, à Kutná Hora et font une combinaison harmonieuse avec les formes anciennes: l'idée de la halle du gothique tardif est présentée au moyen d'un ensemble de formes cathédral d'une manière exceptionnellement solennelle - le raffinement élégant du gothique de l'apogée nous fait comprendre la souveraineté de la conception d'espace du gothique tardif. Ried accorde aux formes du gothique de l'apogée qui, aux 13e et 14e siécles, avaient été, dans une large mesure, tributaires de la tectonique, une évolution dans un jeu libre, il les libèrent pour leur donner une pleine force d'expression en instrumentant les nouveaux motifs d'espace "à la rétro". Il arrive à évoquer une impression dans laquelle se retrouvent le passé et les formes tardives, l'élégance et la maîtrise constructive, le motif principal et les dernières variations. Avec cette synthèse il crée le point de départ pour le nouveau: l'évolution qui aurait sûrement percé son chemin si elle n'avait pas été arrêtée par la Renaissance et la Réforme. Ce qui est caractéristique est le fait que

n8

le 18e siècle reprit les solutions du gothique tardif essayant de dépasser lui-même pour trouver un nouveau langage de forme, que Santini étudia les oeuvres de Ried et conçut des bâtiments où les voûtes nervurées en arc et sa maîtrise comme constructeur de voûte aboutissent à l'architecture du haut baroque. Dans les peuvres de Ried, la liaison entre le gothique baroque et le baroque semble être presque ininterrompue.

page 41

L'EGLISE ST NICOLAS A LOUNY

Vu sa renommée et son influence, Ried fut président de la Journée des tailleurs de pierre à Annaberg en 1518. Elle fut convoquée à la suite des discordances avec la loge de Magdeburg. Les maîtres de Annaberg ne respectaien pas leurs règlements: la terminaison de l'apprentissage déjà après quatre ans et non, comme cela était coutûme, après cinq ans. De plus le maître d'Annaberg Franz Maidburg obligeait les compagnons - tailleurs de pierre de faire des travaux de sculpture. Et enfin, les membres de la loge de Magdeburg faisaint des réserves sur les méthodes de voûte du maître Jakob Heilmann de la loge d'Annaberg, ancien parlier de Ried. Comme les membres d'Annaberg ne voulaient pas accepter les critique de la loge de Magdeburg, on porta plainte contre eux adressée au Duc Georg Klage. Dans leur réponse les tailleurs de pierre d'Annaberg proposèrent de convoquer une journée pour se justifier contre les loges supérieures.

Si l'on cherche la cause des critiques de la loge de Magdeburg contre le travail des maîtres d'Annaberg, on constate qu'à la Journée des tailleurs de pierre, il s' agissait, entre autre, de la justification des opinions sur l'art et l'architecture dont Ried était le point de départ et le personnage clef. Dans ce contexte il faut considérer les conditions spécifiqu dans lesquelles Ried travaillait à Prague: comme la Bohème, après les guerres hussites, n'avait pas de liaisons politiques et culturelles avec l'Allemagne, Benedikt Ried se trouvait avec sa loge dans "un nouveau pays" Comme artiste et représentant de la loge de Prague, il était indépendant et il n'était subordonné à aucune des principales loges allemandes. Etant nommé Maître-d'oeuvre au Château du Roi, il possédait une situation et pouvoir qui lui offraient l'indépendance et liberté vis-à-vis des loges allemandes. Ainsi il n'était pas obligé, comme artiste, de suivre les règlements de corporations académiques et sclérosés qui à la suite de la journé des tailleurs de pierre à Ratisbonne en 1459 avaient été devenus directive obligatoires dans les loges allemandes. Ried possédait, à Prague, la liberté des nouveautés artistiques et techniques, il pouvait aussi utiliser de nouveaux éléments de style, p.ex. ceux des formes Renaissance monumentales sans risquer d'être diffamé.

Il ne faut pas oublier que la cohérence intérieure des loges était fondée

sur les secrets de construction et réalisation communs qui étaient étroitement liés avec la méthode de construction gothique; chaque nouvelle forme de construction devait ainsi menacer et compromettre les loges comme organismes de corporation dans leur existence. C'est pourquoi les bâtisseurs se défendaient vigoureusement contre la Renaissance comme style et méthode de construction tandisque, en peinture ou sculpture, "la nouvelle fatzon" avait déjà atteint une nouvelle conception de forme. Ce conservatisme en architecture dû à la mentalité des corporations explique explique peut-être le fait qu'elle avait pris un tel retard et les maîtres d'oeuvres allemands finirent par être remplacés par des architectes et la main-d'oeuvre italiens.

Quand en 1515, l'un des principaux collaborateurs et membres de la loge de Ried - Jakob Heilmann von Schweinfurt -, avait repris la construction de l'église Ste Anna à Annaberg, les opinions "hérétiques" de la loge de Ried furent présentées la première fois hors de la Bohème à l'une des loges allemandes traditionnelles. C'est ainsi que le conflit des partisans des nouvelles idées avec la tradition conservatrice devint inévitable. Caractéristique est le fait que c'étaient justement les méthodes de voûte de Heilmann qui excitèrent des soupçons. En tant que l'élève de Ried, Heilmann utilisait, dans ce domaine, des connaissances et techniques qui provenaient des exprériences d'un maçon, ce qui était un métier inférieur, auquel les tailleurs de pierre devaient contester les qualités artistiques. Quand Ried avait travaillé à Burghausen, une telle rivalité ne pouvait pas le toucher parce qu'à Burghausen déjà à partir de 1459, les maçons étaient admis dans la confrérie de tailleurs de pierre. En Bavarie, dans le domaine d'architecture de briques, les maçons jouaient toujours un plus grand rôle que dans la plupart des autres régions allemandes. Le fait qu'à la suite des nouvelles méthodes de voûte comme elles avaient été développées à Innviertel (la région dans la Haute Autriche entre Salzach et Inn), les nervures avaient perdu leur fonction porteuse et ainsi "l'oeuvre en pierre" entière avait perdu son importance, dévalorisa les secrets de construction soigneusement gardés par les loges. Les partisans des nouvelles idées de voûte et forme dont Ried était un représentant renommé, "attaquaient dans le système de loges le style du moyen âge. L'individualité prenait de l'importance vis-à-vis des corporations" (Gurlitt). De ce point de vue, aussi, on comprend l'attaque de la loge de Magdeburg contre Heilmann. Leur influence était si grande qu'encore le 28 janvier 1519 le Duc Georg demanda à Ried et à Hans Schickentanz une longue expertise au sujet des méthodes de voûte des bâtisseurs d'Annaberg. Les deux maîtres rassurèrent le Duc que la voûte tiendrait même si les murs entre les piliers manquaient "parce que la voûte est tenue non par les murs de l'église mais par les piliers".

130

Le journée d'Annaberg (26-06-1518) donna pleine approbation et reconnaissance à Jakob Heilmann et ainsi aux idées artistiques de Ried. Bien que parmi les quatorze maîtres de loge, trois parliers et vingt-deux compagnons - d'après leurs noms ils étaient originaires de toutes les régions d'Allemagne - se soient trouvés si importants représentants de la loge principale de Strasbourg comme Hans Hammer "premier conservateur et administrateur de la confrérie" et Bernhard von Heidelberg, puis les patrons des principales loges saxonnes, c.-à-d. Hans Schicketanz de Dresden, Hans von Torgau de Schneeberg et Wendel Roskopf de Görlitz, on exprima une pleine confiance à la loge d'Annaberg mais aussi on déclara la nouvelle méthode obligatoire pour les tailleurs de pierre saxons. Le nouvel esprit d'Annaberg finit par s'imposer et ainsi la nouvelle conception de forme Renaissance.

•

D'après les références on peut supposer que lors de son voyage à Annaberg le 18 juillet 1518, Ried visita son élève Jakob Heilmann à Most. A cette occasion et ensuite en janvier 1519, il traversa Louny qui n'est éloigné que 27 km de Most. L'église de Louny avait été détruite, peu avant, par l'incendie dans toute la ville. Comme Louny était une ville royale, il était naturel que la municipalité de Louny consultât le maître-d'oeuvre royal renommé Ried et que celui-ci reprît la surveillance de la construction de la nouvelle église. Entre 1520-1524 on trouve son nom plusieurs fois dans dans les livres de comptabilité de la ville Louny. Le registre de l'aubergiste Alesch où l'on trouve le montant de sa pension, fait supposer qu'il conclut avec la municipalité de Louny le même contrat qu'avec celle de Kutná Hora et qu'il ne séjournait pas en permanence à Louny. C'est là aussi que la mort l'atteignit le 30 octobre 1534. Comme il fut enterré dans l'église de Louny, l'époque postérieure lui attribua le surnom "Maître Benesch de Louny".

L'église St Nicolas à Louny a tous les traits d'un ouvrage de vieillesse. Malgré la modestie de dimensions - l'église a 29 m de long, la nef principal a 8,5 m de large, les nefs latérales ont 6 m de large ce qui fait la largeur totale 20,5 m - il s'agit d'une oeuvre de perfection suprême. Les piliers polygonaux minces de l'épaisseur seulement de 93 cm atteignent la hauteur de 17,7 m. Les murs extérieurs furent ouverts par 17 hautes fenêtres. Le plan qui inclut la tour de l'ancienne église, est tout à-fait simple: trois absides peu profondes clôturent à l'Est la halle-nef voûtée au-dessus de trois paires de piliers. Les contreforts ne sont pas incorporés, ils se trouvent à l'extérieur du bâtiment. Le plan avec le chevet du choeur simplifié rappelle les modèles silésiens et les modèles autrichiens postérieurs: la forme des absides latérales avec le polygone de l'au-

131

tel avait été réalisée dèjà dans les halles silésiennes, p.ex. Sandkirch à Breslau (Wroclav en Pologne), dans l'église Týn à Prague et dans l'église à Jaroměř. En partant du projet de Puchsbaum à Steyr, cette conception fut développée aussi dans la Basse Autriche, p.ex. dans les églises à Kilb et Waidhofen sur Ibbs (après 1470) et à Krenstetten (après 1500). Vraisemblablement la disposition du choeur de Louny renoue avec la disposition du plan de l'ancienne église; Ried se servait des fondations et des murs conservés.

La conception de forme et l'atmosphère d'espace de l'église St Nicolas à Louny sont de maturité unique. L'espace éclairé uniformément par de grandes fenêtres surprend par son accalmie et sa transparence. Il est dominé par des piliers saillants comme de minces stalagmites dont les cotés concaves avec des arêtes pointues se touchent l'un l'autre ce qui renforce l'impression de la compacité prismatique. Les nervures sortent, dans des hauteurs différentes, des côtés de piliers. Les nervures profilées avec seulement deux moulures concaves donnent l'impression de linéarité mince et d'arête pointue. Sur les murs elles descendent jusqu'aux points de ramifications qui disparaissent dans les murs lisses sans aucune articulation.

Les voûtes, elles-aussi, sont caractérisées par une très forte réduction et un raidissement cristallique. Le mouvement des nervures courbes a l'air raidi par le gel, elles rayonnent à partir des piliers comme des fleurs de glace au-dessus de la base de voûte. Toujours de nouveau entrecoupées, avec des noeuds dans différents endroits, quelques-unes des nervures semblent seulement légèrement attachées sur la base de voûte. La courbure a perdu sa composante dynamique. La courbure se manifeste comme un moyen de réduction, c.-à-d. pour atténuer la structure claire de l'étoile de nervure à huit branches, de réduire la compacité géométrique des cantons de voûte et de rendre flous les points d'articulation. Les clefs de voûte semblent être attachées comme par un mot de conjuration à la base de voûte.

Quand une telle impression du calme absolu et de l'immobilité était l'intention artistique voulue, on comprend pourquoi on a sorti les contreforts à l'extérieur: les murs lisses délimitent l'espace intérieur nettement contre le continu de l'espace extérieur, la voûte semble se développer seulement des piliers - on se rappelle les renseignements dans l'expertise d'Annaberg - les nervures sortent des piliers pour se relier au-dessus de la forme d'espace sans beaucoup reposer sur les murs extérieurs. L'épanouissement de l'espace en largeest accentué par le mur ouvert par des fenêtres et par la tribune située à l'Ouest qui continue, en courtes ailes, aussi du côté de longs murs. Tous les traits de cet espace nous mènent à l'arrêt de respiration, au calme -

l'espace et le temps semblent être bannis, dans l'atmosphère de solitude le visiteur a l'impression de s'être retiré du monde.
D'une manière réservée et presque imperceptible résonnent, dans différentes formes, les réminiscences des idées principales du domaine de la création du Maître: le baldaquin du portail Sud nous rappelle les modèles de Landshut (St Martin, portails latéraux), le portail en arc situé derrière prend des éléments Renaissance dans son encadrage et dans ses profils. les pilastres de l'accès à la chaire, eux aussi,sont ornés d'un décor Renaissance. Les formes de voûte renouent avec la voûte nervurée en arc de Bavière, surtout celle de Landshut. Au-dessus de la tribune Ouest se trouve une allusion d'une clef de voûte pendative suspendue, dans différents écoinçons de nervures se trouvent des représentations figuratives comme dans la salle Vladislav. Les cônes de voûte qui se terminent dans un point correspondent aux sommiers de voûte de l'escalier de chevaliers. La toiture - trois toits à quatre versants avec des côtés concaves - répète le motif de Kutná Hora. Toutes les idées qui avaient joué un rôle dans la création du Maître, en entretemps vieilli, et qui l'avaient préoccupé, reviennent encore une fois, mais cette fois clarifiées, libérées du path de la volonté artistique instante, sublimées à un signe, à une allusion. L'église St Nicolas témoigne d'une maîtrise artistique qui a atteint sa perfection. Ce qui restait à représenter c'était l'expression d'un moment de valeur d'éternité.
Le bâtiment de l'église fut terminé en 1538, le portail fut achevé en 1540 ce qui nous fait supposer que toutes les parties de l'édifice portent "le signum" de l'art de Ried. L'église de Louny a une signification spéciale dans l'ensemble des oeuvres de Ried parce qu'il était seulement peu obligé de tenir compte des parties de l'édifice existantes Ainsi il était libre de développer sa conception. Mais il faut prendre en considération le fait que le maître-de-l'ouvrage, la municipalité de Louny, ne disposait que de moyens financiers limités et que nécessairement le bâtiment devait être modeste. Pourtant il est important de prêter une attention approfondie à cette église si l'on cherche d'autres églises conçues éventuellement par Ried; elle est un exemple de la manière de la transposition des motifs des édifices coûteux aux bâtiments bourgeois modestes.

LES CHÂTEAUX FORTS ET LES CHÂTEAUX

La grande influence artistique qu'exerçaient les grands bâtiments représentatifs, la salle Vladislav et l'église Ste Barbara, laissait ses autres oeuvres dans l'ombre. On n'a commencé que récemment à l'apprécier dans son rôle d'architecte de fortifications et de châteaux. Pour bien évaluer son rôle dans l'architecture allemande il faut toujours

attirer l'attention sur le fait qu'il était surtout un maître de l'architecture profane. La commande qui l'appela à Prague, c.-à-d. les fortifications et les constructions à Hradčany, continuaient à influencer ses commandes suivantes - Ried restait toute sa vie spécialiste des problèmes de fortifications et de construction de châteaux forts et de châteaux. Ce n'est qu'après 1511 quand sa loge affrontait des problèmes d'existence, il entreprit aussi des bâtiments religieux.

Quand le roi Vladislav II fut parti en Hongrie, les hauts fonctionnaires du royaume commencèrent à chercher les services de Ried. En tant que représentants du Roi, ils avaient le droit d'engager le maître-d'oeuvre royal à leurs commandes. Ainsi Ried travaillait pour les seigneurs puissants: Herr von Riesenberg, Zdeněk Lev de Rozmitál et pour son rival en fonction du chef de l'administration provinciale et de l'intendant de la cour le prince Karl von Münsterberg. Il est bien possible qu'il ait projeté et réalisé des bâtiments aussi pour d'autres représentants de la haute noblesse mais nous ne possédons pas de documents pour cette hypothèse.

Si nous suivons les activités de Ried comme architecte de châteaux forts, nous devons commencer à nous occuper des châteaux forts royaux. Dans ce domaine c'est surtout le château fort Křivoklát à l'Ouest de Prague dont la construction était considérée par la recherche antérieure comme une oeuvre de Ried. Ce château était l'endroit de séjour préféré du roi Vladislav parce qu'à partir de ce château il pouvait satisfaire sa passion pour la chasse. La recherche tchèque plus récente a contesté cette hypothèse en démontrant avec beaucoup de crédibilité que le château fort avait été bâti par une loge locale qui avait dû quitter Hradčany avant l'arrivée de Ried. Il est sûr que les artisans travaillant à Křivoklát étaient bien inférieurs comme tailleurs de pierre et sculpteurs à ceux de Hradčany. Mais on ne peut pas supposer que cette construction commandée par le Roi ait été tout-à-fait hors de la surveillance du maître-d'oeuvre royal. Il faut distinguer l'étape de l'élaboration du projet où il faut vraisemblablement supposer l'influence décisive de Ried et l'étape de la réalisation qui continuait sous la surveillance d'un chef de chantier local. Vu la tendance générale de Vladislav de satisfaire chacun des partis intéressés, il est bien possible qu'il ait accordé la conduite du chantier de son château à un représentant d'une corporation de bâtiment local.

Au château Křivoklát on avait travaillé de 1488-1522 quand la chapelle fut consacrée. Il faudrait une recherche spéciale pour distinguer les différents maîtres qui y travaillait pendant la période de quarante ans. On y découvre des influences provenant de différentes sources. Ainsi on peut considérer l'arc-rideau (arc infléchi) dans les fe-

nêtres au deuxième étage de la partie résidentielle que l'on ne trouve pas ailleurs dans l'architecture de Bohème de cette époque, comme une preuve des influences qui provenaient d'Albrechtsburg à Meißen; il se peut qu'après la mort du Maître Arnold von Westfalen et après l'arrêt des travaux en 1486, la main-d'oeuvre de Meißen soit allée au château fort Křivoklát. Si Vladislav avait été déjà maître-de l'ouvrage quelque part en Bohème, avant le début des travaux à Hradčany, cela n'aurait pu être ailleurs qu'au château fort Křivoklát. Il n'y manque pas de détails décoratifs qui rappellent les maîtres de la corporation des tailleurs de pierre de la Vieille ville et Matthias Rajsek. Malheureusement le bâtiment principal de cette période de construction - l'aile Vladislav - n'a pas été conservé, ainsi une analyse ne reste que fragmentaire.

De toutes les parties conservées, la grande salle dans la partie résidentielle est le plus probablement basée sur un projet de Ried. Avec ses grandes dimensions de 8,2 x 26 m, de 8,4 de haut, elle revèle la maîtrise de Ried. Comme la salle Vladislav à Prague, cette salle de chevaliers, elle aussi, fut incorporée dans un bâtiment existant déjà, tandisque les petites pièces durent céder à un aménagement grandiose. En faveur de la paternité de Ried parlent aussi les points de vue techniques et formels: la salle est voûté au-dessus de contreforts engagés, il se sert alors d'un motif de construction qui était inconnu en Bohème - comme la voûte était peut-être déjà en 1493 en Construction, aucun autre maître-d'oeuvre que Ried n'aurait pu anticiper la conception de conctruction de la salle Vladislav. Les contreforts sont composés de pierres de taille équarrie en grès qui continuent, comme dans la salle Vladislav, non dans des arcs d'arcades, mais ils portent des voûtes en éventail. A partir des consoles sur chacun des piliers sortent cinq nervures qui sont en partie intercoupées dans le sommier de voûte. Le voûtement consistant de voûtes en étoile avec un carré au milieu est caractérisée par le motif de tierceron. Les tiercerons sont relativement rares dans le gothique tardif allemand, ils signalent très souvent le système de voûtement avec des voûtes en éventail. Le schéma de voûte de Křivoklát rappelle ainsi surtout la voûte avec laquelle fut voûté en 1446 le palier d'escalier dans l'hôtel de ville à Passau. Là aussi il s'agit d'étoiles de nervure avec un carré au milieu, qui sont complétées par des nervures croisées d'ogive et diagonales. Hans Puchsbaum utilisa une voûte avec un tierceron dans l'église inférieure de la chapelle Zapolya à Donnersmark Zips -Spiš) exécutée seulement après 1473; à la même époque naquit la belle salle dans le château fort d'Ingoldstadt avec ses tiercerons. Ried dut connaître la voûte de l'hôtel de ville de Passau qui est un très bel exemple d'une voûte en éventail. Le portail de la salle de chevaliers rappelle le style des portails que Ried réalisa dans la salle d'audience et au-dessous de l'oratoire. L'encorbellement ne fut terminé qu'entre 1515 et 1522.

Tandisque le château fort Krivoklát représentait un type qui a perdu son importance vers la fin du 15e siècle, le château fort Švihov, qui a été récemment attribué à Ried, représentait une conception moderne d'une résidence féodale . Švihov était l'un des châteaux forts de famille des seigneur de Riesenberg qui avaient un grand pouvoir en Bohème; Heinrich von Riesenberg pour lequel Ried édifia et fortifia le château fort Švihov, avait étudié à Leipzig et était parvenu comme burgrave suprême et chancellier (1522) aux plus hautes fonctions en Bohème.

Le château fort situé sur un plateau au bord d'une rivière de la Bohème de l'Ouest, est l'un des plus vieux châteaux d'eau dans le pays. "En ce qui concerne la grandeur, l'utilité et la résistance des fortifications", dit-on dans une description topographique, "il ne peut être dépassé par aucun autre dans le pays". Dans sa forme présente datant des années 1480-1520, il reflète, avec ses dimensions extraordinaires, les conditions de vie de la noblesse changées. Les anciens chevaliers sont devenus entrepreneurs sur leurs propriétés foncières.

Château fort Švihov:
I. cour intérieure
II. enceinte
III; fossé
IV. cour extérieure
V. enceinte extérieure
VI
1. partie résidentielle Sud
2. partie résidentielle Nord
3. chapelle avec bastion
4. escalier
5. tour de la porte
6. bastion blanc
7. bastion vert
8. bastion doré
9. bastion rouge
23. tour de la port
10. pont
11. tour
12-15 bâtiments d'administration et d'agriculture
17 rondelle
18 porte extérieure
21-22 bastions (Rie

Sa richesse consistait en produits d'agriculture et en métiers des citoyens qui étaient sous sa protection. Par les privilèges qu'ils avaient obtenus du roi Vladislav après de dures litiges, la noblesse put s'assurer sa domination vis-à-vis des bourgeois et des paysans. Ainsi les seigneurs purent quitter l'espace de châteaux forts serré et s'installer dans les résidences plus confortables. Leur nouveau prestige encouragé par les modèles du train de vie de la noblesse en Italie et leurs exigences plus élevées dans le domaine de la culture d'habitat entraînèrent la construction ou l'extension des résidences de la noblesse à la campagne. Elles ne sont plus châteaux forts, elles ne sont châteaux pas encore - le besoin de représentation ne pouvait renoncer aux exigences dues à la nécessité de défense.

Le château Švihov est un bon exemple de la transition du château fort au château. Il représente, à la fois, pas ses fortifications modernes, l'indépendance de l'oligarchie tchèque vis-à-vis le pouvoir central. Švihov fut si bien fortifié par Ried que même après 130 ans, le château n'a rien perdu de sa fonction de fortification; comme il passa en possession du comte Czernin, plus tard rebelle, après 1598, tous ses bastions durent être rasés après la fin de la guerre de trente ans sur l'ordre de Ferdinand III. Ainsi cette oeuvre de Ried ne nous a été conservé que comme un torse. Grâce à une restauration soigneuse après 1952, nous pouvons deviner la grandeur de cet ensemble.

La reconstruction du vieux château datant du 13e siècle fut commencé déjà en 1480 par Puta de Riesenberg, l'un des grands mécènes de l'époque Vladislav, Après sa mort en 1504, ses fils Václav et Jindrich continuèrent les travaux d'extension. Vraisemblablement ils suivaient les plans de Ried qui devait sûrement surveiller la construction. Le

noyau du vieux château - deux bâtiments des parties résidentielles avec une cour et une chapelle situées entre eux - furent entourés de mâconne-
rie quadrangulaire, les quatre coins étant munis de grandes tours rondes. Le souterrain de la chapelle du château fort fut transformé en bastion. Une haute tour qui, malgré une détérioration, mesure avec ses six niveaux encore aujourd'hui 38 m, et les douves entourant tout l'ensemble protégeaient les accès au château fort. Tandisque, d'après les documents, Ried n'est mentionné en liaison avec la reconstruction du château fort Svihov qu'à partir de 1505, on peut supposer que les parties plus anciennes, elles-aussi, furent influencées par ses travaux de fortifications à Hradčany.

Comme une vrai oeuvre de Ried est considéré l'anneau de fortifications de conception moderne qui entoure le noyau intérieur du château fort dont les côtés ont 45-50 m de long et qui a le périmètre de 200 m. Dans sa partie Est, cet ensemble de protection extérieur a, dans le plan, la forme de pentagone incomplet, les coins étant munis de bastions avancés en forme de fer à cheval qui devaient protéger les murs. A l'Ouest ce sont des bâtiments de service (administration, agriculture) formant un segment de cercle irrégulier qui complètent l'anneau de protection. L'accès à cet avant-château étendu est surveillé par une autre haute tour d'un plan carré avec un pont-levis. Les douves extérieures s'étendent en étangs, les tours rondes et les bastions sont plus bas tandisque les murs sont renforcés - ainsi tout cet ensemble prévoit des attaques de l'artillerie et l'utilisation des armes à feu à main.

Un tableau (vers 1550) montre le château fort dans l'état que Ried lui donna: des toits à pignons et de nombreuses petites tours s'ajoutent aux tours de défense et aux murs, accentuant d'une façon pittoresque la compacité de l'ensemble. Švihov était l'un des plus grands et plus beaux châteaux forts dans le pays, étant, avec ses fortifications, un modèle pour les résidences de la noblesse ainsi que pour les villes qui avaient l'intention de moderniser leur système de fortifications. Importante était la corconstance qu'il s'agissait d'un ensemble de fortifications modernes en plaine; les principes qui y furent développés pourraient ainsi être appliqués à la défenses de villes. Si l'on compare Švihov avec les bâtiments de défense que Ried avait construit 15 ans avant, nous constatons qu'il y applique les expériences faites en Hongrie. Surtout les rondelles et bastions dont le plan a la forme de fer à cheval, rappelle les fortifications avec lesquelles les architectes de fortifications italiens, surtout Fiorovanti et Giovanni da Bologna, protégèrent le Château à Buda contre les attaques horizontales et le feu d'artillerie concentré.

Si l'on reconnaît les fortifications du château fort Švihov comme une

oeuvre de Ried, il faut admettre son influence considérable pendant la modernisation du château fort Rábí. Le vaste château fort entre Horaždovice et Susice avait été en possession des seigneurs de Švihov de 1385. Il avait été tout le temps une forteresse importante; c'est lors du siège de Rábí que Zižka, chef des hussites, avait perdu un oeil. Conquis et détruit par l'incendie en 1421, le château fort fut construit de nouveau vers la fin du 15e siècle et à partir de 1498 élargi par des fortifications extérieures. Le vieux noyau dominé par une tour résidentielle à quatre niveaux eut des bâtiments résidentiels ajoutés et fut muni de nouveaux murs et tours. Après l'achèvement de la partie intérieure, on procéda, comme à Švihov, à la construction d'un avant-château-fort. Le chemin d'accès contournait au Nord-Est un gros bastion et était surveillé par trois portes. Les rondelles ouvertes vers l'intérieur, munies de meurtrières, sont bien avancées. Les rondelles et les murs sont de la même hauteur et étaient équipés, comme à Švihov, des passages de défense. Les fortifications étaient renforcées par des murs et fossés supplémentaires; du côté Sud, la fortification extérieure était provisoirement terminée par un mur traversal.

La liaison directe avec Švihov est confirmée non seulement par l'identité du point de vue des étapes de construction à Švihov et à Rábí et par la communauté des idées de fortifications, mais aussi par la chapelle de Rábí bien conservée jusqu'aujourd'hui - espace à nef unique avec une voûte réticulée au-dessus de contreforts engagés datant de 1492. Le château fort, à l'abandon du début du 18e siècle, n'offre, malheureusement, que la forme du plan et la disposition générale des fortifications comme preuves de l'hypothèse que Ried y ait collaboré comme architecte et conseiller. Il faudrait prouver la paternité par de nouvelles recherches dans les archives.

•

Dans les années et décennies suivantes, la construction de châteaux forts et de fortifications cède le pas à la construction et l'aménagement de châteaux. Cette tendance s'applique aussi aux activités de Ried dont les dernières oeuvres sûres sont des châteaux.

En 1507, Lev Zdeněk de Rožmitál, nommé déjà en 1504 juge suprême, devint burgrave suprême de Prague. Le chef de l'alliance de la noblesse atteignit ainsi l'une des plus hautes fonctions dans le royaume. Grâce à cette fonction, il était chargé de la surveillance sur la loge royale et devint ainsi le supérieur direct de Ried. Il s'ensuit d'une lettre de 1514 que Ried demanda à Lev de Rožmitál d'intercéder pour lui auprès du roi Vladislav - vraisemblablement à l'époque où les travaux dans la cathédrale s'étaient arrêtés.

Il est bien probable que le grand seigneur ait engagé le maître-d'oeuvre royal pour la reconstruction de son château à Blatná en Bohème du Sud-Ouest. Les recherches récentes ont apporté des preuves que Ried travailla dans le château: dans sa lettre du 31-03-1530 Lev de Rožmitál écrit à son fils Adam:"je vais demander au Maître Benedikt de venir un jour à Blatná dans le but que tu as indiqué". Vraisemblablement devait le Maître lui donner des consignes pour la poursuite des travaux dans le château.
La reconstruction du château fort dont les parties les plus anciennes datent de l'époque romane et qui, à l'origine, avaient appartenu aux château fort de l'ordre de chevaliers allemands à Strakonice, fut commencée vers 1523. Lev de Rožmital, sous la pression de ses ennemis politiques avait dû renoncer à ses fonctions, surtout celle de gouverneur de Bohème. Temporairement il se retira sur ses domaines à la campagne. Il fit élargir et reconstruire non seulement le château fort Blatná mais aussi le château fort Rožmitál dont il était originaire. Ceci s'ensuit de plusieurs lettres par lesquelles il cherche des mâçons et la manoeuvre. A Blatná le vieux château fort fut muni de nouveuax murs et d'une double-douve mais surtout on procéda à la construction d'une nouvelle aile résidentielle parce que la vieille partie résidentielle avec la chapelle du 14e siècle ne correspondait plus à ses exigences. A Blatná il s'agissait surtout de la modernisation du point de vue du confort d'habitat.
La nouvelle partie résidentielle est attachée, à l'Ouest, à un ensemble d'une vieille tour de porte, d'une chapelle et de la vieille partie résidentielle du 14e siècle. Il s'agit d'un bâtiment à trois niveaux qui avec sa sveltesse élégante dépasse tous les autres bâtiments résidentiels et administratifs. Sur les deux longs côtés du bâtiment se font remarquer deux encorbellements d'un plan triangualaire qui occupaient trois (à l'origine seulement deux) niveaux. Ses côtés avancés dans un angle aigu accentuent la verticale et donnent au bâtiment cubique une articulation exceptionnellement variée parque, en passant d'un endroit à un autre, l'observateur voit toujours d'autres intersections, perspectives, échelonnements..
Les larges fenêtres tripartites ressemblent, de façon frappante, à celles du côté étroit de l'aile Ludwig à Prague. Cependant les profiles du remplage sont plus simples; avec les découpages des profiles du décor en forme de barres dans les coins, de fortes reminiscences gothiques se font remarquer. La partie résidentielle a deux accès par escaliers, dont l'un est droit, l'autre est ajouté au bout Ouest du bâtiment dans une sorte d'escalier en colimaçon. Le côté Ouest a, au niveau supérieur, la forme d'une terrasse couverte - cette conception rappelle une conception au château fort Trausnitz (Landshut). semblable
La division présente des espaces intérieurs de la partie résidentielle n'est pas d'origine. La grande salle au rez-de-chaussée nous fait supposer que les étages supérieurs, eux-aussi, étaient spacieux. Comme les

fenêtres, les deux portails répètent le langage de forme des bâtiments Renaissance de Ried au Château de Prague;mais dans ce cas, aussi, nous constatons une nette regothisation. Les encorbellements d'un plan triangulaire sont inspirés par les modèles gothiques des pays alpins; ce sont eux qui, avec leur arêtes verticales pointues, donnent à l'édifice un aspect gothique. Ils manquent aussi de corniches horizontales et du rangement régulier de pignons de fenêtre par lesquels est accentuée l'horizontale dans le bureau de chancellerie.

La dernière oeuvre sûre de Ried est le château Frankenstein en Silésie (Ząbkowice Śląskie). Il appartenait au duc Karl von Münsterberg qui remplaça en 1523 Lev de Rožmitál dans sa fonction deburgrave suprême, de gouverneur et du maître de la cour et ainsi il devint l'homme le plus puissant dans le royaume. Il semble avoir immédiatement gagné Ried pour ses plans. La manière de laquelle les grands fonctionnaires du royaume engageaient Ried, éveille l'impression que le fait qu'on a embauché le maître d'oeuvre royal était considéré comme le signe d'une influence toute spéciale.

La paternité de Ried est confirmé par la lettre du 03-09-1529 dans laquelle le duc Karl von Münsterberg se plaignait à la Chambre de Bohème que "Maître Ried, maître-d'oeuvre à Prague, avait commencé aussi une construction à Frankenstein; comme il n'y vient pas, nous en subissons une perte considérable". Maître Benedikt devait donner des consignes pour la poursuite des travaux au piqueur Jörg qui le remplaçait. Le Duc demande énergiquement la Chambre de pousser le Maître à visiter le Château.

page 51

Quoique cette lettre fût connue depuis 1891, on ne prêtait pas attention au château Frankenstein; ceci est dû au fait que cet édifice ne reste qu'en ruines. Au 16e siècle, il était considéré comme l'un des plus grands et magnifiques châteaux ducaux silésiens. Hessel écrit dans sa "Silesiographia renovata" qu'il fut construit d'après le modèle du château fort à Buda.

Un panneau de commémoration au-dessus de la porte donnait les dates de construction: le texte est cité par Älurius dans "Glaciographia": la construction fut dommencée en 1524 et en 1530 terminé dans ses plus importantes parties. Ried, semble-t-il, utilisa les parties d'un bâtiment ancien datant de la deuxième moitié du 14e siècle qui avait été détruit en 1468; différentes irrégularités dans l'aile Sud semblent confirmer cette hypothèse. Quatre ailes à deux niveaux dont les côtés ont 65 m de long entourent une cour intérieure carrée, deux coins étant munis de solides tours rondes. Une haute tour de porte carrée protégeait l'accès à l'Est, une autre tour carrée dominait la cour intérieure - elle faisait vraisemblablement partie de l'édifice ancien. La tour de porte et l'aile Sud du château sont encore aujourd'hui munies d'un grand pignon semi-circulaire. A droite de la tour

de porte se trouvait, à l'étage supérieur, une grande salle de festivités ce qui semble être confirmé par les grandes fenêtres. Dans la tour de porte se trouve, à côté du passage, encore une petite loge de portier et une cage d'escalier; les salles ont de simples voûtes - voûte en berceau ou voûte d'arêtes sans nervures - et ressemblent à celles de l'aile Sud et de la tour Sud-Est qui abritait la chapelle. Sur la tour de porte on peut voir encore le blason du maître-de l'ouvrage au-dessous d'une lourde corniche Renaissance; on reconnaît aussi l'endroit où se trouvait le panneau commémoratif. De deux côtés du blason se trouvent à l'étage supérieure des fenêtres Renaissance encadrées de pilastres à cannelures. Elles apparaissent comme une réduction des fenêtres dans la salle Vladislav; les cannellures sont renforcées dans la partie inférieure, les chapiteaux à feuillages ont des rosettes au lieu de volutes. Le poutrage est profilé dans le style des fenêtres pragoises. De semblables fenêtres se trouvaient probablement aussi dans les autres ailes.
A Frankenstein Ried utilisa le type du château Renaissance sur un plan carré avec de rondes tours de défense sur les extrémités de la diagonale. La réduction du nombre de tours de quatre à deux augmente la possibilté de la défense des murs du château qui, sans égard pour [illegible] les meurtrières opposées, pouvaient être couvers par des armes de feu. Ainsi il intoduisit un nouvel élément dans la construction de châteaux qui allait souvent être utilisé. Dans la région des Alpes du Sud, ce type était représenté par le Château Porzia à Spittal dont la construction fut commencée en 1527. Sans doute le Château Frankenstein utilise les éléments de châteaux hongrois qui furent construits par des architectes italiens. Les pignons demi-ronds, eux-aussi, semblent être utilisés à Frankenstein plus tôt que dans d'autres édifices en Allemagne.
Non seulement comme architecte de fortifications mais aussi comme architecte de châteaux, Ried transmet des idées qui devaient considérablement influencer l'architecture du 16e siècle.

page 52

LE LANGAGE DE FORME ET LES IDEES D'ESPACE

L'importance de la salle Vladislav pour la conception des espaces profanes monumentaux est évidente dans le contecte de l'évolution posterieure. Les grandes salles de festivités Renaissance du 16e siècle sont dominées par des plafonds à caissons et plafonds à panneaux peints. Ils sont accompagnés de fresques baroques sur le plafond qui, avec leurs peintures d'illusion ouvrent la clôture de l'espace en haut et offrent à l'oeil la vue des étendues du ciel remplies de lumière. Le but de cette évolution est "Hypäthelraum" (=espace sans toit) qui, dans la direction vers les hauteurs, semble être voûté seulement par le ciel ouvert.
Ses tendances sont préparées par des plafonds plats à caissons Renaissance

qui représentent des éléments tout-à-fait independants de la limitation de l'espace horizontale:ils ne sont plus, comme les plafonds gothiques, les parties du corps de mur intégral reliées au-dessus de l'espace ou se penchant l'une vers l'autre, que ce soit le mur ou un système de voûte sortant des supports, de nervures et de cantons. Ils sont des oeuvres artistiquement et constructivement indépendantes qui sont souvent suspendues d'en haut dans le système de quatre murs.

Dans la salle Vladislav, la première fois dans l'architecture du gothique tardif, fut accomplie la séparation des murs et du plafond d'une manière monumentale. Du point de vue optique et formel, il n'y a pas de liaison fonctionnelle entre les murs et la voûte - les cinq travées plates vivent, entre les piliers verticaux et les surfaces de murs, leur vie irrationnelle. Les nervures de voûte ne reposant nulle part visiblement, il se produit l'impression d'un plafond autonome, planant au-dessous de l'espace;c'est à cette impression que la salle Vladislav doit la dimension de son intérieur illimité. "La voûte s'est émancipée" (Gebessler), elle appartient à un autre domaine de perception que les parties du bâtiment qui sortent du terrain.

Cette conception non seulement anticipe artistiquement et architectoniquement sur l'avenir, elle témoigne aussi du changement du rapport vis-à-vis de l'espace en général et ainsi d'une nouvelle conception du monde. Ried réussit la représentation de cette nouvelle conception en sublimant les éléments de forme gothiques dépassés pour leur donner la plus grande force d'expression, en les libérant du dernier reste de la gravitation et en transformant leur dynamisme en mouvement dans tous les sens. L'instrument de sa représentation de l'espace était la nervure de voûte courbe. Il la dispensa de la fonction constructive pour lui donner sa fonction expressive.

Dans le passé il ne manquait pas de fausses interprétations de cette dernière étape de l'architecture du gothique tardif. Le mépris ouvert de toutes les lois de statique par les tailleurs de pierre du moyen-âge tardif devait choquer et blesser ceux dont les idées ont été formées sur le modèle du gothique classique. Quand Ried fit entrer les nervures de voûte de la salle Vladislav dans les piliers et les fit sortir de nouveau de l'autre côté pour les couper après, ceci faisait l'effet d'un jeu du point de vue du gothique de l'apogée. La nervure courbe errante, elle-aussi, semblait être un élément de décadence si l'on la comparait avec les lignes de forces des nervures de voûte des édifices antérieurs; ces lignes poursuivaient leur but et rassemblaient les énergies tectoniques. Mais une telle conception de forme était-elle seulement arbitraire et à expliquer par le désir d'étonner? Des peintres et sculpteurs contemporains se servaient aussi souvent des formes hasardeuses, des lignes de plis irrationnellement mouvementées et pourtant ils n'étaient pas soupçonnés de la décadence.

Le mouvement dynamique était ce qui caractérisait le style de l'époque

vers 1500. On était convaincu que l'effort de l'architecture allemande de créer un espace unifié et homogène ne pourrait réussir en utilisant la voûte d'ogives du gothique de l'apogée. On avait besoin d'une nouvelle technique de voûte couvrant les larges dimensions d'espace - dans ce sens la voûte en étoile et la voûte réticulée apportaient une solution à ce problème toujours actuel. En fait le grillage des surfaces du plafond sont une révolution dans la technique de voûte: en réduisant les travées de voûte, on pouvait insérer les cantons de voûte dans l'échaffaudage porteuse de nervures. Telles voûtes étaient non seulement plus légères et moins coûteuses, elles permettaient aussi de renoncer au système de support compliqué et successivement libérer les supports de leur dépandance technique.

Comme résultat de cette évolution peuvent être considérées les églises-halles du gothique tardif avec leur espace unifié. Le pas suivant consistait en élimination de l'effet de séparation du reste de supports - tout d'abord par des moyens optiques parce qu'on ne pouvait pas encore y renoncer du point de vue tectonique. Quelles étaient les possibilités d'une élimination optique de colonnes et de piliers? Hanns von Burghausen, appelé Stethaimer donna aux sveltes piliers du choeur de l'église des Franciscains à Salzbourg la forme de rondeur parfaite. La modellation fine due à la transition de lumière vers ombre donne aux piliers ronds la qualité de l'atmosphérique, leurs corps sveltes apparaissent comme des parties de l'espace même, comme "substance d'espace extraite" (Dehio).

Un autre moyen formel de dématérialiser les piliers consistait dans la méthode de leur donner une forme prismatique. En regardant un pilier octogone, l'observateur ne voit à la fois que trois surfaces prismatiques dont chacune a un autre degré d'éclairage. Là aussi la modellation due aux différents degrés d'éclairage produit une certaine dématérialisation quand, par un fort éclairage latéral, seulement l'un des côtés de piliers parvient dans une forte lumière. Le pilier semble être plus svelte que dans la réalité. La vraie dématérialisation commence dans le gothique tardif quand on procéda à donner aux côtés de piliers une forme concave. Avec les côtés concaves de piliers polygones se produisent les mêmes effets optiques qu'avec les piliers ronds.: au lieu des surfaces d'éclairage uniforme, se produisent des transitions, chacun des côtés de piliers se transforme dans un jeu de lumière et ombre. Nettes sont seulement les arêtes que touchent les surfaces concaves- les piliers dans l'espace n'apparaissent que comme quelques rayons et lignes accentués. Dans un demi-jour qui remplit les halles on ne perçoit que des tons de lumière, on ne voit plus le corps du bâtiment en pierre.

Mais aussi ces rayons verticaux qui ne mesurent qu'un tiers des côtés étroites prismatiques, peuvent se réduire encore plus: quand les côtes de piliers sont profilés tout près des arêtes et quand les rayons sont divisés par un rayon d'ombre étroit en deux rayons encore plus étroits,

Dans ce but, Ried, dans la salle Vladislav, munit les arêtes des côtés de piliers concaves du décor en forme de minces nervures barres. A la fois par la cannelure et ainsi par la multiplication de lignes verticales est accentuée la tendance des piliers de se diriger vers la hauteur.

Ce qui est frappant est le fait que les piliers de la salle Vladislav entrent tout droit dans la base de voûte, sans suggestion de chapiteaux. On a une tendance instinctive de les imaginer continuer au-dessus de la voûte. Les nervures n'ont pas de support sur les piliers, souvent elles les percent ou s'arrêtent brusquement sur le pilier. On se demande quelle était l'intention et signification d'une telle conception de forme.

L'idée de la collision des nervures avec les piliers ou les murs, la pénétration des éléments profilés dans la masse - d'un arc bornant une voûte dans un pilier octogonal - existait déjà au 14e siècle. Le soudage matériel des éléments avec la masse semble témoigner de l'unité de tous les éléments du bâtiment. Il n'existe plus la relation fonctionnelle des éléments, mais une liaison dans la substance. "La courbe de l'arc s'arrête, au lieu de tourner en verticale, dans une fusion matérielle en entrant en collision avec la masse verticale" (Niemeyer). Si alors une nervure avec une base réduite se plonge dans un pilier ou dans un mur - ce qui devint un motif populaire vers le milieu de la deuxième moitié du siècle après 1450, c'est la relation matérielle de tous les éléments avec le tout que l'on veut montrer. Ce soudage moléculaire des corps de nervures avec la masse de base devient un thème de forme du gothique tardif. Avec une "acribie" x) extrême et la rigueur de lois formelle, on démontre quelles coupures de forme se produisent pendant la rencontre d'une nervure avec une autre ou pendant la pénétration d'une nervure dans un pilier; successivement disparaissent les côtés, les parties intérieures des profiles de nervures, les parties concaves et les arêtes sur la surface opposée jusqu'à ce que l'arête inférieure - fine comme un cheveu - sorte. "Interpréter ces coupures avec un angle variant et une longueur différente, c'est l'ambition de cette tectonique, la joie du tailleur de pierre" (Niemeyer)". Plus riche est le profil, plus tangible est le procédé de la pénétration et plus est forte l'idée de soudage. On aime et cherche les coulages de forme compliquées de la logique desquels se peuvent produire de nouvelles formes- la joie des coupages de forme dépasse l'acrobatique de nombre et de ligne des bâtisseurs du gothique tardif.

Cette conception de forme subit, dans l'époque suivante, une sublimation et dématérialisation ultérieure. Les nervures découpées en portent le témoignage. Il est frappant de constater que Ried, dans la salle Vladislav, essaie d'éviter l'impression de la soudure matérielle des éléments avec la masse de bâtiment, en faisant sortir les nervures des piliers dans lesquels elles ont pénétré. D'autres nervures de voûte

x) = description, interprétation très soigneuse

disparaissent en se croisant avec d'autres nervures, en se découpant mutuellement ou en se rencontrant dans un point imaginaire. Sur les voûtes il arrive que les nervures découpées avec leurs bouts arrondis jaillissent dans l'espace et forcent l'oeil a les imaginer prolongées. En faisant les nervures de voûte se terminer dans l'espace et pas les faire pénétrer dans la matière d'un mur ou d'un pilier, on évoquait l'idée de l'absence de matière; les nervures de voûte pénètrent et se croisent l'une l'autre comme un faisceau lumineux et échappent à la visibilité comme des lignes de force imaginaires.

Comme dans l'étape d'évolution précédente, la nervure pénétrant dans un pilier devait illustrer l'unité matérielle, la relation de tous les éléments, de la même manière la nervure qui se termine dans l'espace et desparaît dans l'invisible témoigne du fait que, d'après sa substance, elle appartient à l'espace. Elle est le moyen formel de dématérialisation qui tend à représenter l'espace même. Tandisque le visible se transforme en invisible et à la fois des lignes de forces irrationnelles se concentrent pour former des confugurations et éléments de bâtiment, en mouvement, l'architecture exprime la conception de cette époque " la conscience des Allemands de l'époque de Dürer qu'il existe une relation entre un détail et le tout, entre chaque fugure et l'espace autour" (Pinder).

Vu ses réflexions, la nervure de voûte courbe, la nervure en arc utilisées par Ried, n'est pas du tous un élément de jeu décoratif. Elle résulte d'un effort conséquent de réaliser artistiquement les idées d'espace mieux que l'on navait pu faire avec des moyens architectoniques traditionnels. Pour l'exprimer avec une antithèse simple: quand un observateur, pour comprendre le vrai caractère de l'espace intérieur, doit circuler à travers, on fait alors l'essai de représenter l'espace même en mouvement, le faire circuler autour de l'observateur. Le moyen artistique d'une telle représentation est la nervure en arc qui s'élève avec un essor, contourne l'espace tridimensionnelle sur une spirale plate et se retire pour disparaître dans l'invisible. En forçant l'oeil à suivre la musique de lignes immatrielle de son vol, elle éveille l'impression de l'espace tridimensionnelle dans la succession de temps. "Les formes de mathématiques supérieures sont toujours présentes là où l'espace s'approche du temps, alors là où il s' agit du mouvement. Il s'accomplit dans les courbures d'un ordre plus haut pour donner ~~dans~~ la plus forte expression.

Avec cette conception de forme remplie des idées de mouvement contournant, Ried apparaît, dans ses idées, comme contemporain des scupteurs, p.ex. Veil Stoss et Erasmus Grasser (1450-1518), qui, comme lui, naquirent vers 1450. Le tourbillonnement en forme de vis et de cercle des figures de Viet Stoss, le mouvement de tout l'espace de "Danseurs mauresques" (=figures en bois) de Grasser, les voûtes nervurées en arc de Ried sont non seulement des phénomènes communs d'un style de vie au développement des-

quels contribua considérablement Nikolaus Gerhaert, ils sont à la fois les signes d'une génération d'artistes nés vers 1450; ils préparèrent les conditions nécessaires pour le style de mouvement typique pour l'école du Danube (Allemagne du Sud). La représentation des phénomènes de l'espace ne cesse de préoccuper cette école. Si l'on compare leur conception de forme et leur moyens de style, on constate que les nervures de voûte de Ried comme les lignes en mouvement créant l'espace, avec lesquelles Altdorfer ou Wolf Huber représentaient graphiquement l'espace d'un ciel dans un paysage. Chaque nervure de voûte semble être partie d'une ligne de force infinie, oscillant dans l'espace, qui est visible exactement dans le moment où elle touche la base de voûte -se frottant sur elle, elle s'éclaire comme un orbite d'une comète-pour après disparaître là où elle quitte la base de voûte. Les nervures ne sortent pas des piliers ou de la matière, mais il sortent de l'infini de l'espace. Avec leur oscillement et tourbillonnement, elles sont des segments des lignes de force infinies concentrés par le contact avec la matérie, visualisés comme les statues de Leiberger (sculpteur 1480/5 - 1531/5). Comment veut-on intérpréter l'habit de la Vierge de Leiberger tout-à-fait irrationnel, en mouvement - elle est conçue comme planante - autrement qu'une visualisation d'une partie de l'univers avec des pulsations mouvementés, autrement qu'une forme de l'atmoshère fluctuante? Comme Leiberger situe les figures humaines dans le tourbillon de plis circulant, de la même manière vit le visiteur de la salle Vladislav, grâce aux nervures de voûte circulantes, l'espace architectonique comme une découpure de l'univers rempli par le mouvement.
La salle Vladislav fut bâtie dans les années révolutionnaires quand le monde occidental découvrait une toute-à-fait nouvelle conception du monde à la suite des découvertes de Cristophe Colombe, une conception cosmique qui caractérisait la transition du moyen âge vers l'époque moderne. Dans la salle Vladislav, dans la voûte de l'église Ste Barbara à Kutná Hora semble être artistiquement exprimé ce que Copernicus, un demi-siècle après, formula scientifiquement: le pressentiment d'un cosmos, circulant dans l'infini, dominé par des forces et voies secrètes. On connaît la représentation de planètes dans les salles de festivité de la Renaissance italienne. Est-ce qu'on doit interpréter les masques dans les écoinçons des nervures de voûte de la salle Vladislav, les masques sur les clefs de voûte de la voûte nervurée en arc de l'église Barbara comme une sorte de symboles de planètes? Nous connaissons le planetarium du roi Matthias dans le château de Buda - peut-on mettre les voûtes remplies de nervures circulantes dans la salle Vladislav et la sphère de voûte en mouvement dans l'église Sainte Barbara en liaison avec de semblables idées? Le nombre de clefs de voûte concernées semble confirmer cette hypothèse.

LES ETAPES DE STYLE DANS L'EVOLUTION ARTISTIQUE DE RIED

L'hypothèse que la nervure de voûte de Benedikt Ried doit représenter les idées d'espace, qu'après avoir eu la fonction d'une ligne de force tectonique, elle devient parabole d'une ligne de force dans l'espace, se confirme dans toutes les voûtes suivantes exécutées par Ried. En comparant plusieurs formes de voûtes de Ried on se rend compte du fait qu'il acquérait de nouvelles et nouvelles connaissances au sujet du caractère et de la représentation de l'espace, pendant sa carrière. Ainsi changent aussi ses conceptions de l'élasticité et mobilité des nervures de voûte.

Le point de départ de ses opinions sur la forme restait le style des années quatre-vingts du 15e siècle pendant lesquelles il a vraisemblablement acquis sa personnalité artistique. Ce style est, d'après Wilhelm Pinder, un style "de circulation, d'entrelacements....d'engloutissement de formes, du temps dominé dans l'espace et le corps...".

Lqa salle Vladislav suit encore cette conception. Ses nervures en arc montent, dans un essor léger, dans la base de voûte et là recouvrent en cercles harmonieux. En comparaison avec elles, les courbes de voûte de l'escalier de chevaliers construit vers 1500 ressemblent à des éclairs de chaleur en pierres. Les nervures sont si courtes que leur forme est perçue en un clin d'oeil - l'oeil n'est pas obligé de suivre leur parcours dans le procédé de temps de la vision. A la différence de la salle Vladislav, les croisements de nervures ne se produisent jamais sur le même niveau, les nervures s'entrecoupant l'une l'autre sur différents niveaux de hauteur et profondeur. Il s' ensuit que les nervures ne se coupent pas mutuellement - chaque nervure étant partie d'une ligne de force indépendante qui étincelle momentanément dans un mouvement rapide. Il est clair aussi que les nervures ne se développent pas sur la surface de la base de voûte mais dans un espace de transition spatiale.

L'irrationalité des nervures est accentutée grâce à leur rencontre ponctuelle dans les sommiers de voûte qui se terminent en forme pointue. Quelques-unes des nervures - celles qui sortent des milieux des côtés des travées / en direction de la faîte de la voûte, parcourent une voie presque horizontale; elles semblent ne reposer aucune part et elles sont coupées des deux côtés -ainsi elles sortent de l'espace lui-même. Et aussi, la voûte de l'escalier de chevaliers n'a pas le centre reposant qui, dans la salle Vladislav, est formé dans chaque travée par de grandes clefs de voûte avec des côtés concaves. Dans l'escalier de chevaliers, seulement quatre tronçons de voûte forment une figuration centralisée, en laissant un espace carré creux dans la faîte de la voûte. En éliminant les clefs de voûte si importantes du point de vue constructif, la rationalité de la voûte est complètement mise en doute. L'appareil de voûte semble

être momentanément formé audessus de l'espace, la forme est figée dans le moment de la naissance. On ne sait pas: est-ce que c'est le mur ou l'espace d'air qui émettent ces courants de force irrationnels des nervures de voûte? Le principe de cette représentation de la forme est l'idée d'un mouvement momentanément étincelant. De ces points de vue formels, la voûte de l'escalier de chevaliers doit être considérée comme postérieure à la salle Vladislav.

Pourtant l'impression de la rapidité du mouvement de nervures peut être encore renforcée; c'est la voûte de la chancellerie de Böhme dans l'aile Ludwig qui nous en porte le témoignage. Quel est changement de la voie du mouvement avec la vitesse accroissante? La réponse de Ried semble être trouvée dans le trésor de l'expérience de la ballistique: la nervure s'aligne, avec une grande vitesse elle devient presque droite. En fait les nervures de la chancellerie ont à peine quelque chose de commun avec les essors des arcs dans la salle Vladislav. Une grille de segments de nervures clairsemés qui s'entrecroisent irrégulièrement dans des angles arbitraires, semble être attachée sur le plafond par une baguette magique. Quelques-unes pénètrent l'une dans l'autre, d'autres se rencontrent avec un grand recul - quelques-unes pénètrent même dans la base de voûte. Le modèle de nervures n'a aucune signification décorative et ne peut être compris du point de vue esthétique. On constate avec étonnement quand on les voit de plus près que les parties de nervures de cet appareil de voûte peu harmonieux sont tournées autour d'elles-mêmes, ressemblant alors aux spirales étirées. Mais comment pourrrait-on interpréter ces profils de forme de vis autrement qu'au moyen des concepts du langage de forme de cette époque? La rayure qui est utilisée pour orner des pièces d'artillerie est un signe d'une grande vitesse. Les nervures tendues avec des rayures en forme de vis communiquent cette impression avec une spontanéité ravissante -elles traversent l'espace comme les trajectoires des engins imaginaires.

Si l'on se tourne vers les débuts de l'art de Ried, on comprend l'évolution formelle caractérisée par l'augmentation de mouvement et à la fois la dématérialisation des éléments de bâtiment. Au début c'est la voûte régulière de la salle d'audience caractérisée par une conformité figée, dont les nervures ne nient point leur caractère de pierre (vers 1490). Dans le remplage et dans les nervures de l'oratoire (1493) qui sont transformés dans un système de branches, on rencontre, la première fois, l'idée d'un mouvement rampant lentement. L'enchevêtrement de branches et de racines suggère l'impression d'une lente croissance - les nervures et le remplage sont conçus comme quelque chose qui naît et croît. Cette animation naturaliste de formes est spiritualisée, dans la voûte de la salle Vladislav, dans la forme de cercles élastiques et

d'un flux de lignes harmonieux. Dans la voûte de l'escalier de chevaliers le mouvement est devenu encore plus rapide, plus abstrait, perceptible plus momentanément dans le caractère fragmentaire de la forme. Le dernier degré de l'idée de mouvement se trouve dans la voûte de la chancellerie, la forme y est totalement transformée en impulsions de mouvements qui semblent ne pas dépasser des fractions d'une seconde. Dans cette étape, la forme se transforme dans le domaine des effets d'illusion: l'oeil ne peut imaginer les fragments de nervures qu'interieurement et les transformer en pistes de mouvement infinies. Les formes visibles n'ont un sens que dans le monde des idées dépassant la visibilité. Cette évolution formelle, commençant peu avant 1490, atteignant le dernier degré le plus tard vers 1509 avec l'achèvement de l'aile de la chancellerie, est toujours de nouveau reprise par Ried et ses disciples et toujours de nouveau variée. Ainsi la voûte de l'église Ste Barbara à Kutná Hora représente, de maint point de vue, la continuation de la conception d'espace de la salle Vladislav: au fur et à mesure que les orbites de nervures de voûte deviennent plus étroites, le mouvement semble se dérouler plus vite et se transformer en rotation. L'une des plus fortes impressions communiquée par la nef-halle de l'église Ste Barbara, résulte de la pénétration droite des fûts de piliers dans la couche de nuages bouillonnante des nervures en arc circulantes. La matérialité des piliers est accentuée par la pénétration dans la base de voûte apparaissant presque horizontale: ce sont des piliers tendineux en faisceau formés par la concentration de lignes de forces verticales. Instructive est la manière avec laquelle Ried résout, dans ce cas, la poussée des piliers avec des nervures de voûte appartenant à un médium d'idées plus abstrait: les nervures plongent inhabituellement non dans les ronds supports massifs, mais dans les ouvertures de gorges, dans les espaces creux entre les corps de profils liés. Elles ne se lient pas alors à la matière mais plongent dans un espace intermédiaire. Toute liaison fonctionnelle de ronds supports et de nervures de voûte est ainsi niée. La séparation du porteur et du plafond ne peut être mieux exprimée. Quelques-unes des nervures passent à côté des piliers et sont successivement accueillies par leur champ de gravitation en contournant les fûts de piliers en spirale avant de les toucher en tangente. Sur les longs côté, la séparation du plafond et des supports est particulièrement perceptible par la manière de laquelle un rond support passe à travers une maille de deux nervures et disparaît dans la surface du plafond, tandisque les nervures suspendues avec leurs tronçons coupés se terminent dans l'espace. Tandisque dans la salle Vladislav dominait encore toujours l'idée d'une voûte sortant des côtés - parabole d'un firmament d'étoiles qui s'enferme au dessus de l'observateur, dans l'église Ste Barbara, le plafond est tendu horizontalement sans en pierre

que soit visible la fixation latérale, au-dessus de l'espace. On peut l'imaginer continuer dans l'infini.
L'église de Louny emmène l'évolution suivante de cette conception jusqu'à la fin extrême. Il est frappant de voir que les piliers et les nervures conséquemment concaves veulent être conçus comme immatérialiels. A la différence de l'église Ste Barbara, les nervures maintes fois entrecoupées n'admettent pas l'idée d'une couche de plafond remplie d'un mouvement circulant. On peut imaginer les nervures, quand elle sortent des piliers ou du mur, toujours seulement montantes parce que leur impulsion de mouvement est interrompu peu après par une coupure; dans la salle Vladislav et dans l'église Ste Barbara se produisaient des voies de nervures montantes et descendantes. Cette conduite de ligne continue manque à Louny. Les clefs de voûte avec leurs propres courts fragments de nervures ne sont supportées d'aucun côté, elles semblent planer et appartenir à un autre niveau de l'espace. Le contraste frappant le visiteur de l'église Ste Barbara, entre le mouvement vertical en haut des éléments porteurs et le contre-mouvement plat d'un panneau de plafond horizontal, a été remplacé à Louny par une structure d'espace cristalline qui ne suit aucune direction. Elle n'est plus remplie des impulsions de mouvement, elle est soutenue seulement par des tensions invisibles dans un état d'un corps qui plane. On peut imaginer les piliers sveltes comme des stalagtites prismatiques descendus du plafond. Dans le grillage d'espace en haut, dans la périphrase latérale cubique de l'espace intérieur et dans le dépassement de toutes les lois de la tectonique tradionnelle, se produisent des impressions apparentées au "perpendicular style". Il faut considérer cette solution comme un degré final maniériste au delà duquel aucune évolution n'est possible sans une destruction complète de la forme. Le gothique tardif aboutit intérieurement à une spiritualisation pour laquelle la forme artistique ne signifie pas beaucoup; elle va se contenter, peu après, en ce qui concerne l'architecture religieuse, des halles de prédication toutes sobres.

On méconnaît la vitalité de l'art de Ried quand on pense qu'il était prisonnier de la tendence du gothique tardif qui consistait en autodissolution, ce qui arriva à d'autres architectes de son époque. Sa manière insouciante avec laquelle il traite les formes Renaissance, nous fait comprendre que son art n'est pas dominé par une contradiction avec "l'instrumentarium" du gothique mais tout simplement avec des formes une fois données et figées. Une formation signifie pour Ried une transformation. Dans l'époque où tout s'est mis en mouvement, il est intéressé plus par la prise artistique de ce qui devient (Werden) - mouvement, changement, mutation - que par la représentation de ce qui existe (Sein).

Quelques-uns de ses portails en portent le témoignage. Quand, sur le portail de la salle du code civil, par une torsion des piliers latéraux, se produit l'impression que la poutraison est soulevée, alors cette imprétation constate que l'ouverture, elle aussi, "devient". Sur le portail intérieur de l'escalier de chevaliers, l'observateur perçoit la mutation de la forme quand, en entrant de l'extérieur, il voit un portail purement gothique qui, du côté de l'espace de la salle se présente comme un portail Renaissance. Dans le cas de l'ouverture de la porte avec un arc rond, qui avant avait mené du coin Sud-Est de la salle Vladislav vers le corridor extérieur, est démontrée la variabilité de la forme: l'ouverture est bâtie dans le mur de la salle en biais ce qui nous oblige de la traverser en nous tournant à gauche. A partir de la salle, seulement la moitié droite de l'arc montre le profil, la moitié gauche se terminant avec le mur de la salle; de l'extérieur seulement l'autre moitié est profilée. Le schéma du profil passe ainsi, en montant dans la rondeur de l'arc, de la forme intérieure vers la forme extérieure, il change de côté, il relie l'intérieur avec l'extérieur. L'oeuvre artistique obtient ainsi plusieurs significations, la forme devient porteur de l'expression d'une opinion subjective.

A tous les aspects cités de la représentation de l'espace dans les oeuvres de Ried on peut trouver des parallèles dans la peinture et la sculture de la région du Danube. La joie de la végétation proliférante, qui a trouvé son expression architecturale dans l'oratoire Vladislav, apparaît de nouveau et nouveau dans les tableaux de l'Ecole du Danube, sourtout dans l'art d'Albrecht Altdorfer; ses arbres et plantes deviennent des êtres mystérieux, parabole du procédé infini de naissance et croissance (Werden). Le principe opposé, la disparition, se manifeste dens les ruines, les arcs de porte brisés, les arcades tombant en ruines au-dessous desquels se déroule le sujet du tableau. L'oeil et l'imagination sont forcés à compléter la forme fragmentaire. L'Adoration de Francfort d'Altdorfer ou Marie est représentée sous les piliers d'une église qui s'écroule et sous un échaffaudage de lattes minces représente la liaison d'un espace intérieur avec tous les détails avec "le continuum" de l'espace infini extérieur. Dans les fragments, le peintre veut faire deviner des relations infinies - Ried veut atteindre le même avec ses nervures de voûte coupées. Dans le tableau de la naissance de Marie, la danse des anges dans la hauteur relie toutes les parties du tableau; le motif de mouvement circulaire est gradué jusqu'à la mystique dans la représentation de la Nuit sainte (Wien) par les effets de la lueur dans le firmament. Par des piliers fantomatiques en ruines au fond du tableau, le peintre évoque l'idée des dômes sphériques remplis d'un mouvement circulant, dans lesquels s'accordent l'architecture et l'espace du ciel.

La manière avec laquelle Ried réussit le jeu de lignes, lumière et ombre pour en créer des valeurs d'expression dramatiques, nous rappelle l'art 151

de l'Ecole du Danube. Comme sur l'autel de Zwettl "L'espace se concentre en corps" (Pinder) ou sur l'autel-coffre de Kefermarkt, toute masse est dispersée en rayons de lumière et profondeurs d'ombre, comme Altdorfer et Huber évoquent, par des lignes blanches sur le papier sombre, l'impression comme si une figure naissait d'un ensemble de courants de force avec une lumière mystérieuse, ainsi Ried crée des espaces intérieurs en mouvement par un jeu dynamique de nervures en arc. La ligne fragmentaire qui exprime le mouvement qui se dépasse, revient surtout dans les tableaux du maître de Pulkau; le mouvement parallèle de cheveux, des plis de vêtement et des pentes de mousse évoque l'espace du tableau parcouru par des courants d'air. Les rochers mêmes, par une cannelure parallèle de leur surface et la courbe de leur inégalité, éveille l'impression comme s'ils avaient justement percé à travers la surface de terre verdoyante. Le mouvement, la fusion de tous les phénomènes et la représentation d'un espace rempli sont la préoccupation artistique qui rappelle la conception de forme celtique qui avait anticipé, par le jeu de lignes et les coups de mouvement alternants, les componantes de forme curvilinéaires du style anglais "perpendicalar style".
Ried ne manque pas cependant de la clarté du Sud et de la largeur expansive de l'horizon. L'église Ste Barbara est située dans le paysage avec sa solennité et plasticité de forme comme l'aime l'Ecole du Danube en contraste aux espaces qui coulent; on s'y rappelle tout-de-suite les bâtiments de plan centré et les bâtiments à coupole qui accentuent architectoniquement tant de tableaux de paysage d'Atltdorfer. Le triple toit à quatre combes est un accent de paysage utilisé avec une grande virtuosité, un triple accord qui compte avec les vues du lointain. Tous les bâtiments de Ried sont composés en considération des vues de l'extérieur et visent les effets impressionnants d'une grande distance; La "veduta" ancienne de Švihov illustre très bien cet aspect. Grâce au sens de la clarté de la forme bâtie, les formes Renaissance chez Altdorfer aussi bien que chez Ried s'ajoutent harmonieusement aux éléments stylistiques du gothique tardif.

LES INFLUENCES ET LES SUCCESSEURS

L'étendue des oeuvres de Ried ne peut être encore définitivement établie. La recherche va sûrement découvrir encore d'autres bâtiments dont il est auteur surtout que, dans ses dernières années, Ried était seulement architecte dans le sens moderne du mot. Deux groupes de maîtres-de l'ouvage devaient l'engager dans sa fonction de maître-d'oeuvre royal: les villes royales et les hauts bureaux du royaume. Tant qu'on sache, en dehors de Prague, Ried travaillait seulement pour les villes royales Kutná Hora 152

et Louny et pour les représentants de la noblesse-les seigneurs de Riesenberg, Rozmitál et pour le duc von Münsterberg.

Si nous ne quittons pas le domaine des maîtres-de l'ouvrage municipaux, il se peut que Ried ait participé à la reconstruction de l'église municipale de České Budějovice dont la nouvelle nef-halle fut terminée déjà en 1528. Cette hypothèse s'appuie sur la ressemblance de la forme du toit avec celle des toits à quatre combes à Kutná Hora et Louny. Si l'église l'Ascension de Marie à Ústí dont la nouvelle nef-halle naquit entre 1490 et 1530, peut être considérée comme l'oeuvre de Ried (d'après la recherche ancienne), cette question reste à être examinée; les relations formelles avec l'art de Ried se présentent différemment.

En ce qui concerne les hauts fonctionnaires en tant que maîtres-de l'ouvrage, le puissant Petr de Rozmberk engagea après 1500 son propre architecte - Ulrich Pesnitzer - qui avait été dans les services du duc Georg der Reiche à Landshut et qui avait conduit les travaux à Burghausen. La circonstance que Petr de Rozmberk appela son maître d'oeuvre de Burghausen ou Landshut confirme le fait qu'il suivait le même chemin que Vladislav II quand il cherchait un maître-d'oeuvre. La loge à Český Krumlov, fondée le 03-04-1497, reprit les règlements de la loge à Passau. Les formes Renaissance dans le doyenné à Český Krumlov qui peuvent être déduites de l'aile Ludwig à Prague, confirment l'hypothèse que cette loge utilisait les expériences et nouveautés de la loge du Château de Prague. La reconstruction du château fort de Helfštejn (près de Písek) fut influencée, elle aussi, par les idées de fortifications de Ried. D'ailleurs la loge de Rožmberk développe ses activités dans de nombreuses églises de la campagne tandisque la voûte nervurée en arc ne semble pas être tellement influencée par Prague, elle est influencée plutôt par le groupe de bâtiment de la région du Danube dont sortit aussi Ried comme artiste de voûte.

Vilem II de Perštejn qui possédait de grands biens en Moravie et en Bohème de l'Est et qui était entre 1489 et 1521 un grand fonctionnaire pour devenir enfin le premier maître de la cour, ne se servait que des conseils de Ried parce qu'il avait sa propre loge pour la réalisation de ses nombreuses constructions. Il appelait sa main-d'oeuvre de Budapest qui était influencé par l'art de Ried. Dans ses châteaux à Tovačov (Moravie), à Pardubice et Brandys sur Labe, entre 1520 et 1548, apparaissent des portails Renaissance avec la supériorité numérique d'éléments décoratifs ce qui n'était jamais le cas des édifices de Ried à Prague. Pourtant il est possible que, vu la surveillance habituelle du roi sur tous les travaux de fortifications dans le pays, Ried ait eu une influence considérable comme architecte de fortifications. La forteresse Kunětická Hora (près de Pardubice) fut construite après 1492 d'une manière qui rappelle les idées de fortifications de Ried. Comme dans le

château fort Rabí, un grand bastion protège l'accès surveillé par quatre portes. Une autre rondelle fut érigée devant le côté Nord-Est du château fort. Les formes du portail et des fenêtres témoignent des liaisons avec la loge de Ried au Château de Prague. En 1509 la reconstruction du château fort n'était pas encore terminée.

Le château de Vilem II à Pardubice qui fut reconstruit entre 1491 - 1543 montre, dans sa disposition d'ensemble, plusieurs traits d'affiliations avec le château Frankenstein: autour d'une cour carrée se trouvent quatre ailes à deux niveaux, les deux côtés du château fort opposés en diagonale sont munis de tours rondes. Le château devait être terminé, dans ses parties essentielles, déjà en 1529, tandisque sa décoration continuait jusqu'en 1541. Une liaison entre la loge de Ried avec les travaux à Pardubice est éclairée par la circonstance que le chef de chantier de Ried à Louny était le tailleur de pierre Pavel de Pardubice qui était vraisemblablement identique avec le maître Pavel qui, en 1507 à Pardubice, bâtit la Porte verte à côté de la tour- si, à cette époque déjà, il était chargé par Ried, reste à prouver. Les pignons en arc rond avec lesquels est couronnée la Porte verte, sont un élément de forme affilié à celui qui avait été utilisé par Ried à Frankestein. Ainsi les points de vue formels parlent en faveur de la liaison avec Ried.

Le plus fortement, pourtant, vivent et influencent les idées de Ried en Bohème du Nord-Ouest et dans les loges des Monts métalliques (Krušné hory). Jakob Heilmann de Schweinfurt, maître de l'église Ste Anna à Annaberg et de l'église municipale à Most, était non seulement le plus important disciple de Ried mais aussi celui qui accomplit les idées de forme de son maître. Il voûta les deux églises avec des voûtes nervurées en arc qui évoquent la sensation de mouvement et qui ne sont aucunement inférieures aux voûtes de Ried dans la salle Vladislav et à Kutná Hora. En reliant, dans les deux cas, l'idée d'espace de la halle-tribune développée par Stefan Krumenauer et utilisée par Ried à Kutná Hora sous une forme modifiée, avec les voûtes (qui circulent) "à la Ried", il crée des espaces d'une compacité exceptionnelle. Même si Heilmann avait peut-être connu la conception de tribune dans sa patrie de Franken, il ne faut pas omettre le fait que ses tribunes suivent presque mot à mot la forme de base de l'oratoire Vladislav surtout en ce qui concerne les chaires en forme d'encorbellement.

Le plan de l'église Ste Anna fut projeté en 1499 par Konrad Pflüger, qui avait participé à la construction de l'église Ste Croix à Dresden et à celle de l'église St Paul et Pierre à Görlitz. En 1507, le maître Pflüger fut remplacé par Peter Ulrich de Heilbronn qui avait jusqu'alors travaillé à Pirna. Après la mort du maître Ulrich, le maître "Jacoff

Frangkh" fut appelé en 1515, sur l'intervention de Wilhelm von Wrzesowitz auf Neuschlo3, qui en 1512 était devenu gouverneur de la région de Litomerice et ainsi voisin du Duc de Saxe. La noblesse de Wrzesowitz prit une grande part à la poursuite des travaux dans l'église Ste Barbara à Kutna Hora. En maître Jakob Frank on peut reconnaître le parlier Jakob que Ried avait envoyé en 1512 à Kutna Hora et auquel ... succéda le parlier Hans en 1516. Le maître Jakob s'appelait Jakob Heilmann de Schweinfurt d'après le document de vente d'une maison à Annaberg. Son signe de tailleur de pierre est à voir à Prague dans différents endroits. (la salle d'audience, chapiteaux, la salle Vladislav).

La construction à Annaberg continuait lentement: en 1521 "les voûtes furent mâconnées en briques", en 1522 l'espace intérieur fut blanchi, en 1525 l'église fut terminée, Les voûtes furent fixées par les tailleurs de pierre Barthel von Durlach et Konrad von Buttingen (Büdingen).

Le conflit exacerbé qui déclancha parmi les loges de tailleurs de pierre au sujet de ce bâtiment, était dû au fait que le maître Jakob Heilmann était novateur comme technicien de voûte et utilisateur des formes Renaissance. On ne va pas se tromper de voir dans le portail de la vieille sacristie une oeuvre de Jakob Heilmann lui-même, qui y utilisa, la première fois en Saxe, les formes Renaissance: ce portail est en liaison avec les portails Renaissance au Château de Prague même si les modèles avaient été fortement modifiés conformément à la conception gothique.

On rencontre les éléments Renaissance dans une forme plus expressive dans l'église municipale de Most dont la construction était surveillée à partir de la mise de la pierre de fondation en 1517. En 1518 il fut rénuméré pour le projet de la construction de l'église. Sous le chef de chantier Georg von Maulbronn, déjà en hiver 1518, les murs avancèrent jusqu'au niveau de la tribune et ainsi undouble escalier en colimaçon d'une grande valeur artistique pouvait être installé derrière l'autel principal. En 1531 les piliers Ouest furent fixés dans la nef-halle, 1532 "les briques suspendues dans la voûte" et en 1544 l'église fut consacrée. Même si Jakob Heilmann mourut en 1526, la construction de l'église suivait son projet et son style. Benedikt Ried et l'église à Annaberg sont rappelés par la voûte, les contreforts engagés, les piliers octogonaux avec des côtés concaves, les clefs de voûte suspendues et les saillies de tribunes en forme d'encorbellement. Léglise de Most est avec son décor plastique ... l'oeuvre la plus riche de la première Renaissance en Bohème du Nord-Ouest et ainsi étroitement affiliée à l'église d'Annaberg.

A côté d'Annaberg et de Most, Jakob Heilmann travaillait aussi à Zwickau. L'installation de la tribune et de la cage d'escalier dans l'église à Zwickau semble être la réalisation du projet du maître. En 1522 il

s'occupait de la construction d'une maison de commerce, en 1525 il fut appelé par le duc Georg à Meißen et chargé de la construction de la salle de blasons du château fort Albrechtsburg. Les voûtes nervurées en arc prouvent que Heilmann, jusqu'à la fin de sa vie, restait fidèle à la conception de forme de son maître Ried. Sans doute Heilmann exerçait une forte influence sur l'évolution de l'architecture en Saxe et donnait des impulsions à l'évolution sur de nouvelles voies; surtout par sa victoire dans le conflit d'Annaberg, il arrêta la domination des loges conservatrices qui étaient hostiles à n'importe quelle innovation, et ainsi accéléra la préparation de la Renaissance en Saxe.

Parmi les disciples de Ried il faut compter aussi le maître-d'oeuvre de Görlitz Wendel Roßkopf, né vers 1480, mort en 1539. Il bâtit l'église Nicolas, élargit l'hôtel de ville et construisit sans doute quelques maisons bourgeoises, ponts, fortifications. Au château Gröditzburg (en Silésie) il bâtit en 1525 une salle [illegible], à Löwenberg une salle de l'hôtel de ville avec une voûte de nervures en arc. Il travaillait aussi à Bunzlau, Liegnitz (1527) à Wroclav(Breslau) et à Frankenstein en tant que conseiller technique et spécialiste de fortifications. Il réalisa le bien donnu escalier de l'hôtel de ville à Görlitz, peut-être en collaboration avec le sculpteur Christoph Walter qui avait travaillé déjà pour Heilmann à Meißen (décor sculpté de l'escalier en colimaçon). Partout où travaillait Wendel Roßkopf, la Renaissance pénétrait comme un nouveau élément des formes décoratives, surtout dans le domaine de l'architecture profane. Il utilise les idées de Ried aussi dans les travaux de fortifications comme le prouvent les deux grands bastions à Görlitzburg. Là il utilise aussi les pignons en arc rond (de Ried) - largement employés ensuite en Silésie.

Une recherche spéciale a été nécessaire pour trouver les traces des influences de Ried en Saxe. Il est sûr que ses disciples, surtout Heilmann, préparaient la voie à la Renaissance; une fois le ban annulé, des modèles et des livres d'instruction, dont plusieurs sans doute d'origine française, donnaient de nouvelles suggestions à l'utilisation du trésor de la sculpture architecturale Renaissance. Très important est le fait qu'après la formation de nombreux tailleurs de pierre par la loge de Prague, toute une génération de jeunes artistes fut formée à Annaberg par un grand programme de reliefs et sculptures, pour comprendre la conception Renaissance. Dans la période suivante, ces forces rayonnaient dans toutes les directions. Ceci nous fait comprendre pourquoi les oeuvres étonnantes Renaissance sous forme de bâtiments bourgeois et châteaux de Saxe étaient contestées presque tous par des artistes allemands tandisque en Allemagne du Sud on devait de nouveau et nouveau avoir recours aux artisans italiens. Ried et après Jakob Heilmann ont formé toute une génération d'artistes au moyen de la synthèse atteinte par Ried: synthèse de la tradition

des tailleurs de pierre du moyen âge avec la nouvelle conception de forme.

La voûte nervurée en arc, elle aussi, était imitée dans plusieurs endroits, p.ex. à Chemnitz (Karl-Marx-Stadt), Zwickau, Freiberg, Schneeberg. Le motif de Ried de la transformation des nervures en branches apparaît à Chemnitz, Zwickau, Pirna.

Une des lignes les plus intéressantes nous emmène via Annaberg au château Hartenfels (près de Torgau), qui est le premier chef-d'oeuvre de l'art Renaissance en Saxe. La construction de l'aile Nord commencée en 1532 par Konrad Krebs von Büdingen, qui sous le nom de Konrad von Buttingen avait participé à la construction de la voûte à Annaberg, fut réalisée. La grande salle de fête au premier étage du château Hartenfels qui a 50 m de long et 14 m de large, reprend la conception de la salle Vladislav. Ce qui accroche les regards de l'extérieur, c'un grand escalier en colimaçon rappelant les modèles français (Blois), qui est richement orné d'éléments Renaissance. Il devint modèle pour un grand nombres de tours d'escaliers solennelles à Berlin, Dessau, Altenburg et au château fort Heldburg.

Il a été prouvé que Konrad Krebs avait fait, en 1537, le projet du nouveau bâtiment du château à Berlin. L'escalier en colimaçon et la salle de fêtes (70x12 m) rappellent ditectement Hartenfels; la chapelle du château St Erasme, bâtie par Kaspar Theis, compagnon de Krebs à Torgau, est voûtée avec des voûtes nervurées en arc, artistiquement très élaborées; ainsi elle est considérée comme l'un des rejets les plus nord de l'art de voûte de Ried. Kaspar Theis, décédé en 1572, fut engagé en 1572 comme surveilleur et gérant de tous les travaux de bâtiment de l'électeur de l'Empire germanique Joachim II; il réalisa plusieurs châteaux de chasse dont n'a été conservé que le château de chasse Grunewald.

Un autre élément d'influence des idées de Ried rayonne en direction de Halle. L'intermédiaire était Andreas Günther, né à Chomutov, qui avait reçu une formation dans les loges de Most ou Louny. Vraisemblablement en 1525, Günther travaillait à la construction de l'église du château à Chemnitz, puis à Glauchau où en 1527 il surveillait la reconstruction du château Schönberg. Les pignons ronds caractéristiques de ce château se trouvent plus tard dans le dôme de Halle où il s'installa en 1533 et réalisa le Puits frais et la résidence de l'archevêque. En 1539 il devint successeur de Konrad Krebs au château Hartenfels. Il put reprendre le motif de pignon rond de Ried comme c'était le cas de Wendel Roßkopf - et non des artistes italiens comme on le supposait.

Chomutov semble être un point intermédiaire entre Prague et la Saxe. Jusqu'en 1550, le frère de Jakob Heilmann, Peter Heilmann travaillait

à Chomutov, qui en 1518 avait été mentionné à Annaberg comme un parlier. Lui aussi, il pouvait être un ancien membre de la loge de Ried. L'eglise municipale de Chomutov, bâtie par Josef Schremmle qui avait assisté à la journée des tailleurs de pierre à Annaberg, appartient aux églises de la Bohème du Nord fortement influencées par Most et Louny. Peter Heilmann surveilla, sans doute, la reconstruction du château en 1523-1525; le portail Renaissance, malheureusement abîmé, représente l'élément de liaison entre les portails tchéco-moraviens et ceux de Saxe. A l'intérieur, le château avait une voûte alvéolée qui, comme les riches voûtes dans la maison Nº 9 sur la place du marché, avait été aussi une oeuvre de Peter Heilmann. Les voûtes alvéolées de Chomutov étaient influencées, comme les semblables voûtes dans le couvent des Franciscains dans la ville avoisinante Kadaň, par les voûtes àlvéolées à Albrechtsburg (Meißen)/où avait travaillé le maître Peter sous son frère Jakob. Dans ce cas, les exploits saxons - la voûté alvéolée d'Albrechtsburg est l'oeuvre du maître Arnold von Westfalen -viennent en Bohème où ils furent repris surtout par les spécialistes de voûte de l'école de Ried. Ce qui est frappant est le fait que la voûte alvéolée apparaît dans différents édifices qui sont liés avec les activités de Ried - dans l'église municipale de Blatná, dans le château fort Kunětice, dans le château fort Bechyně; d'autres exemples de la voûte alvéolée, qui autrement n'est fréquente que dans les bâtiments monastiques en Prusse-Orientale, se trouvent dans les châteaux forts et les châteaux des seigneurs de Pernštejn, c·-à-d· à Telč, Štemberg, Pernštejn et dans les églises de Pardubice· En Bohème du Sud ce sont les églises à Bechyné,Soběslav, Nezamyslice, Bělčice et Tábor. Dans le cas de l'église monastique de Bechyné, il est prouvé que lors de la nouvelle occupation de l'abbaye, les frères franciscains saxons, eux-aussi, y arrivèrent par l'intermédiaire du vicaire provincial Anton de Leipzig; ceux-ci engagèrent vraisemblablement des bâtisseurs saxons· Pour la dérivation de la voûte alvéolée saxonne à partir de l'art monastique de la Prusse- Orientale, on pourrait considérer comme preuve la circonstance qu'en 1498, le duc Friedrich von Sachsen fut élu grand maître de l'ordre allemand, fonction qu'il garda jusqu'à sa mort en 1510 à Rochlitz (Saxe). La circonstance que les voûtes alvéolées se trouvent si nombreuses dans le domaine de la loge de Ried nous fait supposer qu'elles sont le résultat de l'évolution des idées de voûte de Ried; grâce à elles, la clôture de l'espace supérieure est pleinement transformée dans un jeu de différents tons de lumière et d'ombre. Dans la manière de laquelle les surfaces de murs comme des limites solides de l'espace latéral, liées avec la terre, entrent en contradiction avec les panneaux de plafond en

mouvement ou décomposés dans une structure avec des facettes cristalines, nous rappelle plusieurs analogies avec l'intérieur de Louny. La liaison est donnée aussi du point de vue technique parce que les voûtes en briques de Ried étaient conçues déjà comme des unités de cantons consolidées et renforcées par convexité ou flambage. Ainsi aussi était préparé, dans la technique de voûte, le passage vers les plafonds à caisson Renaissance.

L'architecture de Ried débouche, sans interruption et sans réduction, dans l'architecture profane du 16e siècle, avec les impulsions qui marquent la direction dans le domaine des constructions de fortifications et de châteaux. Avec la construction de la partie résidentielle au Château de Prague, Ried créa la première résidence Renaissance du caractère moderne dans l'Allemagne de cette époque - il ne faut pas oublier qu'en 1526, Prague devint la ville des Habsbourgs - et le château à Frankenstein devint le prototype des châteaux fortifiés. Les motifs de la salle des géants et de l'escalier de chevaliers se retrouvent dans le château ducal à Stuttgart dont le nouveau pavillon d'été, bâti entre 1580 et 1593, par Georg Beer, qui ne peut nier son origine due au palais d'été Belvedere à Prague. Le château ducal à Tübingen, avec sa grande salle de 70x16 m et avec sa protection due aux grandes tours rondes, montre, comme beaucoup d'autres châteaux, que l'idée exprimée la première fois par Ried est devenue un bien commun au cours du 16e siècle. Le idées de fortifications, aussi grâce aux traitées comme p.ex. celle de Dürer: "Sur les fortifications de villes, châteaux et bourgs" (1527) sont parvenues à une utilisation commune et propagation générale.

page 66

BENEDIKT RIED - Un ESSAI DE BIOGRAPHIE

A la différence des autres architectes et bâtisseurs du moyen âge dont la personnalité et les activités se confondaient avec l'ensemble de la communauté de la loge, Benedikt Ried a tous les traits d'une personnalité d'artiste avec un caractère individuel. Tandisque dans ses jeunes années, il travaillait dans une loge comme maître de l'art de tailleur de pierre, il se transforma avec des années dans un architecte dans le sens moderne qui, plus ou moins, ne faisait que surveiller la réalisation des bâtiments qu'il avait projetés. Toutes ses oeuvres portent le signe de son style dû à son tempérament personnel et sa conception de forme; son style se sert souverainement de nouvelles impulsions aussi bien que des idées éprouvées, plus anciennes. Ried est à la fois celui qui accomplit le patrimoine architectural et invente des nouveautés. Vu sa personnalité, nous serons spécialement intéressés à découvrir sa vie et sa destinée.

Les archives et les documents n'ont fourni jusqu'alors que peu de

159

renseigenemnts sur la vie de l'homme qui s'appelait Ried. Il est vrai que la controverse entre les archivistes allemands et tchèques, dans les dernières décennies du 19e siècle au sujet de la nationalité tchèque ou allemande, exigeait de rassembler beaucoup de nouveau matériel concernant Ried, mais la question de son origine n'a pu être résolu dans les archives. La découverte de son nom "Benedikt Ried von Piesting" confirmait sa nationalité allemande mais ne pouvait pas prouver son origine de Piesting près de Wiener Neustadt (Basse Autriche) parce qu'il y a aussi Piesting près de Passau , un autre Pisting (harmann) près de Steyr. Ainsi pour résoudre la question de l'origine de Ried, il a fallu analyser ses oeuvr s. Et en fait leur analyse a donné plus de conclusions au sujet de sa vie que les documents jusqu'alors trouvés. Benedikt Ried naquit vers 1454 si nous voulons croire l'incription sur son tombeau disant qu'il décéda dans l'âge de 80 ans le 30 septembre 1534 à Louny. Si son berceau se trouvait en Basse Autriche ou en Basse Bavière, reste peu important pour la détermination de sa personnalité artistique; en tout cas il arriva à la maturité dans le domaine de la loge principale de Wien qui engageait ses membres de Lech jusqu'en Hongrie et couvrait l'espace des Alpes du Sud. De nombreux éléments formels dans ses oeuvres postérieures qui montrent l'influence des édifices à Landshut, semblent confirmer l'hypothèse qu'il était le fils du messager à cheval Peter Ried qui entre 1467 et 1476 travaillait à Landshut à la cour du duc Georg der Reiche et dont le beau-père et le beau-frère étaient bâtisseurs. Ainsi son fils pouvait être emmené aux métiers de construction par l'intermédiaire de son grand-père Ulrich Iserecker ou de son oncle; bâtisseur ducal Michel Semmler.

De grande importance pour l'évolution de la personnalité artistique de Ried étaient les stations de sa formation qui commença vraisemblablement en 1470 et se termina vers 1475. Un tel exploit technique et artistique comme celui atteint dans la réalisation de la salle Vladislav ne peut être expliqué que par la liaison étroite avec la grande tradition des loges. Ried dut recevoir sa formation sur un chantier très important. Mais où se trouvait-il, à cette époque,un si grand et important chantier?

Après que la loge du dôme St Etienne à Wien (Vienne) eut limité ses activités après le voûtement de la nef-halle vers le demi-siècle, la loge du dôme à Passau devint le point central de l'architecture dans la région du Danube. C'était surtout dans "Innviertel (région en Haute-Autriche entre Inn et Salzach) et en Haute-Autriche en général qui appartenaient encore au duché Landshut-Basse Bavière, que naquirent les grandes oeuvres d'architecture entre 1460 et 1480. La ville Passau se préparait à occuper la première place dans le domaine de la sculpture - Nicolaus Gerhaert y donna des impulsions décisives - et dans le do-

page 67

160

maine de la peinture. Si la création de Ried est caractérisé surtout par son grand art de tailleur de pierre qui arrivait à tailler en pierre les nervures de voûte courbes en trois dimensions, et par les composantes de la technique de voûte d'une grande virtuosité, alors les conditions favorables à l'acquision de ses aptitudes semblent avoir existé à Passau. On peut supposer que Ried reçut sa formation dans l'atelier de pierre attaché à la construction du dôme à Passau et qu'il fut impressionné par le style flamboyant dynamique "à la bavaroise". Là ou à Burghausen (avoisinant) il pouvait aussi acquérir ses connaissances de voûte, surtout en ce qui concerne la méthode progressiste en briques qui au moyen de voûtes en éventail et de coupoles plates, permettait de voûter de larges espaces sans contrebutement extérieur au-dessus de contreforts engagés. Là aussi il vit les premiers grands essais monumentaux de composer des voûtes en utilisant des nervures en arc; quand Stephan Krumenauer était décédé en 1461, son influence continuait dans plusieurs constructions dont Ried fit connaissance.

Le jeune tailleur de pierre Benedikt, après la fin de son apprentissage, s'adressa comme compagnon à la loge principale de Wien et il commença à y travailler. Il se peut qu'il ait approfondi à Wien sa capacité de transformer les esquisses de voûte nervurées en arc qui se trouvaient dans la succession du maître Hans Puchspaum, dans les voûtes réticulées élaborées avec une grande précision - [illegible] discipline technique dont l'une des oeuvres les plus représentatives est la voûte dans le passage de la maison franche (de la famille Liechtenstein) à Herrengasse (rue). Comme jeune compagnon il dut visiter aussi Steyr, Ratisbonne et Ulm pendant son pélerinage de plusieurs années.

Si est vraie l'hypothèse que Ried fut originaire de Landshut et lié avec la loge ducale par l'intermédiaire de Michel Semmler, il est à supposer que la construction du château fort à Burghausen sur Salzach, commencée en 1480 par le Duc Georg der Reiche (le riche), l'emmena dans la loge de son pays dont le chef était le maître Meister Ulrich. Un projet de telle importance nécessitait un grand nombre de tailleurs de pierre bien formés. Il représentait une tâche qui dépassait les commandes ordinaires de la loge, qui forçait l'architecte d'affronter les problèmes du progrès technique - dans ce cas l'évolution révolutionnaire dans le domaine de fortifications correspondant aux nouvelles formes du combat d'artillerie. Une époque révolutionnaire forçait l'architecture à s'adapter à la nouvelle situation et à se libérer de la mystique de proportions et de la cachoterie dans domaine de construction (secrets des loges).

Quand Ried s'opposait, dans les années postérieures à la contrainte de la puissante tradition des loges, quand il montrait, avec ses voûtes son courage constructif extraordinaire et se servait des méthodes de forme et construction Renaissance, alors sa liberté intérieure peut

s'expliquer aussi par ses activités de longues années comme architecte de fortifications; on ne peut assez évaluer l'importance de l'architecture de fortifications pour la formation d'un architecte qui essaye avec de nouveaux procédés techniques. Ce n'est pas un hazard que les grands esprits comme Leonardo da Vinci et Albrecht Dürer s'occupaient en détail des problèmes de l'art de fortifications.
Quelque fût l'endroit où Ried travaillait vers 1484 ou 1486, l'appel du jeune roi de Bohème Vladislav II ne put lui parvenir que par l'intermédiaire du duc Georg der Reiche, beau-frère de Vladislav. Parce que excepté Georg, Vladislav n'avait que des ennemis parmi ses voisins.
En 1489 on parle la première fois du maître Benedikt à Prague où, semble-t-il; il a commencé à travailler tout récemment. Il avait 35 an quand il arriva à Prague, accompagné de sa famille dont nous connaisso les noms de deux fils, Wolf et Sigismund.
Ried trouve dans Vladislav qui était presque du même âge que lui, un employeur idéal, il lui laissait pleine liberté. La construction des fortifications du château fort vieillies devait empêcher les habitants de Prague qui avaient toujours une tendance à se revolter, de s'emparer, encore une fois, comme en septembre 1483, du Château. Le projet dut éveiller la colère de la municipalité, surtout parce que le Roi appela des étrangers pour réaliser ce projet.; non seulement le nouveau maître-d'oeuvre mais aussi le principal commissaire pour les constructions, Hans Beham de Nürnberg, étaient Allemands.
Après les préparations préliminaires d'ordre organisationnel qui avaie durée une bonne année, les travaux de protection du flanc Nord de la colline du Château furent commencés. A la fois on se mit à ce construire l'aile résidentielle du vieux château royal. Comme partie extérieure représentative de la partie résidentielle fut construit l'oratoire royal dans le dôme St Guy après 1490. Là la première fois, Ried put montrer ses capacités artistiques et techniques au vaste publ tchèque. En transformant les remplage et les nervures de voûte dans le formes de branches et racines, il montra son art de tailleur de pierre et si les règlements de corporations du moyen âge exigeaient du futur maître, entre autres; la fabrication d'un encorbellemnt, alors l'encorbellement devant le mur d'appui de l'oratoire avec sa clef de voûte suspendue manifestait sûrement un degré très élevé de sa maîtrise de constructions. Ainsi Ried apporta avec son oratoire une double preuve de ses capacités: il montra sa capacité de travailler la pierre librement d'après ses idées, de la pétrir et courber et à la fois il prouva avec ses deux clefs de voûte, sa maîtrise absulue de la technique de voûte qui signifait l'annulation des lois de gravitation. Tous les deux critères visaient à la maîtrise de la tâche suivante qui allait être réalisée dans la salle Vladislav.

En entretemps un évènement eut lieu qui devait apporter un tournant decisif dans l'évolution artistique de Ried: L'élection de Vladislav – roi de Hongrie en 1490. Cela représentait pour lui une occasion inattendue de fuir les conditions politiques peu réjuissantes en Bohème. Il n'hésita point de déplacer son siège à Budapest et vivre dans le château royal somptueux de Buda aménagé par des artistes litaliens. Mais ce changement de résidence royale ne réduisait point la construction de Hradčany au contraire, la poursuite des travaux à Prague devint "un politicum" (prestige politique). Par l'aménagement de Hradčany et la transformation dans un château royal réprésentatif, Vladislav montrait son intèrêt permanent au royaume de Bohème. Ceci explique aussi le fait que Vladislav chargea son maître-d'ouvre de faire la connaissance avec les édifices Renaissance à Buda: la résidence de Prague ne devait céder en rien à celle de Buda. On constate qu' après1490, Ried puisait dans un trésor de forme élargi qu'il avait adopté pendant son séjour en Hongrie. Ceci s'applique à la sculpture architecturale aussi bien qu'aux idées de fortifications et de châteaux. En Hongrie Ried, comme le premier architecte allemand, se laissa pénétrer par une nouvelle conception de proportions et d'espace et à la fois par la nouvelle liberté de la création artistique.

Les travaux dans la salle Vladislav ne purent commencer plus tôt qu'en 1493 parce que avant la vieille partie résidentielle toute entière, dadant de l'époque de Charles IV,avait d'être démolie. Ce n'est qu'à ce moment - après l'achèvement de l'aile de résidence Ouest et de l'oratoire que la main d'oeuvre et les moyens financiers étaient disponibles pour ce nouveau grand projet. Ce qui Ried entreprit, était la construction de la plus grande salle dans l'architecture de l'Occident du Nord. Comme une sphère remplie des orbites d'étoiles, la voûte plane dans un état d'apesanteur au-dessus de l'espace de la salle - une coupure de l'univers circulant, changée par ensorcellement en pierre. Une entreprise tellement risquée devait aboutir aux échecs; le premier essai de voûte ne réussit pas et il fallut changer les plans de construction. Mais quand même, pour les célébrations du milieu du millénaire, le partie Est avec la fenêtre monumentale fut achevée et peu après, le 20 septembre 1502 l'édifice tout entier fut terminé. Vladislav sut apprécier l'exploit de son maître-d'oeuvre; et quoiqu'il eût protégé les privilèges de la noblesse par des mesures plus sévères au sujet de l'anoblissement, il arma Benedikt Ried chevalier. Un tel honneur n'a jamais été rendu à un architecte. Ce moment représentait le zénith dans la vie de Ried. La décennie suivante allait apporter des changements et renversements. De cette époque date un portrait de Ried. Peu avant 1509, année du coronnement du jeune prince héritier – roi de Bohème, les représentants de la noblesse de

Bohème commandèrent un cycle de fresques pour la chapelle St Wenceslas du dôme St Guy comme hommage au roi Vladislav et son épouse Anna. Cette oeuvre fut éxecutée par le peintre d'Augsburg Leonhard Beck et terminé en 1508. Dans un tableau du cycle de fresques avec les sujets de la légende de St Wenceslas est représentée la visite du roi danois Erich de Danemark dans la chapelle St Wenceslas; c'est l'architecte qui va à sa rencontre, caractérisé par une règle, une équerre et un compas. Cette figure a tous les traits d'un portrait - et qui autre pourrait être représenté avec tous les attributs que le prebier maître-d'oeuvre du roi, Benedikt Ried? C'est la figure d'un homme mûr, de l'âge correspondant de 53-55 ans, avec le visage exprimant une vitalité robuste et une passion artistique, rappelant un portrait baroque.
La construction de l'aile Ludwig entre 1502 et 1509 devait être la dernière grande oeuvre au Château de Prague. Pendant plus de deux décennies, presque tout le rapport de l'hôtel de la Monnaie à Kutná Hora était consommé par les travaux à Hradčany. L'endettement général du Roi, qui séjourna la dernière fois à Prague en 1509, épuisait lentement cette source. Ainsi la commande de Vladislav dont la loge avait été chargée en 1509 - la poursuite de la construction du dôme, interrompue par les guerres hussites-fut vouée à l'échec. La construction s'arrêta après quelque travaux de fondations pour les piliers et la tour Nord. En 1511 le financement des travaux de la loge semble être définitivement épuisé. Le pouvoir dans le pays fut repris par un petit groupe de hauts fonctionnaires qui n'avaient aucun intérêt à la continuation de la construction.
Tandisque déjà avant, Ried avait occasionnellement travaillé pour les représentants de l'oligarchie de Bohème, p.ex. il avait élaboré le projet de la reconstruction du château fort Švihov, à ce moment-là il était obligé de se mettre à la recherche des commandes dans le milieu de la noblesse et des villes royales. Il ne pouvait pas empêcher la plupart de ses employés de quitter la loge et entrer en service des villes et des seigneurs. C'est alors que naquirent les portails Renaissance dans la Vieille ville et Nouvelle ville de Prague qui, ensemble avec le portail Sud de l'église St Georges, doivent être mis en liaison avec la loge à Hradčany. Mais par contre, dans la période suivante, l'arrêt des travaux à Hradčany allait contribuer à répandre l'art de Ried hors de Prague et hors de la Bohème.
Si Ried était resté à Prague à cause des commandes, la municipalité de Kutná Hora n'aurait pu lui confier l'achèvement de l'église Ste Barbara. L'art avec lequel Ried changea le plan précédent, montre sa force de création et sa phantaisie. Il transforma la disposition cathédrale dans un des plus grandioses espaces de halle jamais réalisé

page 7 FC

dans la période du gothique tardif allemand. Sa conception du toit montre sa capacité de transformer les formes anciennes dans des formes nouvelles. Avec les commencement de la construction à Kutná Hora en 1512, il se tourna vers l'architecture religieuse; il avait travaillé jusqu'alors dans le domaine de l'architecture profane. Il ne durait pas trop longtemps et d'autres bâtisseurs se dirigèrent vers ce domaine. Le premier parlier de Ried à Kutná Hora, Jakob Heilmann, fut appelé au poste de maître-d'oeuvre à Annaberg (construction de l'église) . Il n'y a pas de doute que cet engagement eut lieu avec le plein consentement du maître-d'oeuvre royal. Comme Ried, dans sa fonction du maître-d'oeuvre du royaume de Bohème, ne pouvait travailler pour d'autres souverains, l'un de ses hommes de confiance devait reprendre la commande dans la ville saxonne. La question pourquoi Ried exécutait la construction de l'église St Nicolas dans une relativement petite ville Louny, tandisque il céda la construction de la grande église municipale de Most à Jakob Heilmann, se laisse expliquer par le fait que la ville Most, par une mise en gage, avait été liée étroitement avec le pays de Saxe et se trouvait ainsi dans une certaine dontradiction avec les autres villes royales. Son rôle de direction pendant la journée des tailleurs de pierre à Annaberg en 1518 témoigne de ce qu'il était le point central et le chef principal du cercle de bâtisseurs qui se sentaient liés par une nouvelle orientation dans le domaine de contraction et de style.

La journée à Annaberg confirma la reconnaissance de l'art de Ried par les gardiens de la tradition du gothique tardif allemand. Tout d'abord les méthodes révolutionnaires de la construction de voûte et l'utilisation d'un repertoire de forme hérétiques, c.-à-d. celui de Renaissance, furent condamnées. Mais le tribunal de bâtisseurs, en présence du chef de la confrérie des tailleurs de pierre allemands, le maître de Strasbourg, Hans Hammer, se termina par la décision des partisans de "la nouvelle fatzon" de constituer leur propre loge qui comprendrait la Bohème, la Silésie, Meißen et la Lusace. Tandisque dans les autres provinces allemandes, les loges risquaient de s'étouffer par des règlements de corporations toujours plus figés et les idées du style gothique étaient en pleine décadence, il se formait à Annaberg un cercle de jeunes qui étaient où les disciples de Ried ou les partisans de sa méthode. Leur style est caractérisé par une synthèse de la voûte en mouvement dynamique avec des sculptures architecturales et le décor Renaissance. Quand nous constatons qu'en Saxe le gothique tardif passa à la Renaissance sans aucune interruption, a on doit ce fait à Ried qui arriva à relier ses éléments contradictoires.

Ainsi Ried évita le sort de tant de peintres et sculpteurs importants

de son époque: survivre à leur propre renommée et et partir de ce monde avec le vieux style. Le maître Ried travaillait jusqu'à la fin de sa vie, sur plusieurs projets à la fois. Nous connaissons deux bâtiments d'église, Kutná Hora et Louny, et deux bâtiments de châteaux, Blatná et Frankenstein dont il éxécuta la construction. Même si le jeune roi Ludwig, le fils de Vladislav, ne l'engagea plus, il restait toujours maître-d'oeuvre royal à Prague; le roi Ferdinand, successeur de Ludwig, appelait Ried dans ses lettres "notre maître" ce qui signifie qu'il réalisait d'autres bâtiments sous les Habsbourgs. Jusqu'à la fin de sa vie il gardait la maison à Hradčany que Vladislav avait mise à sa disposition.

La mort atteignit Ried quand il était à Louny pour visiter la construction de l'église. Il fut enterré comme le premier dans la nouvelle église; à cause du nom de l'endroit où il décéda, son nom comportait pendant des siècles le surnom "maître Benedikt de Louny".

Dans sa personne Ried relie non seulement deux époques, mais aussi les contradictions de l'espace et de la nationalité. Il vint comme Allemand dans un pays qui se défendait avec acharnement contre n'importe quelle influence allemande. La liberté que lui offrait son nouveau maître-de-l'ouvrage, il l'a rendue en créant des oeuvres dont la renommée a survécu des siècles. Mais surtout il a contribué considérablement à libérer la Bohème de l'isolement d'un siècle et la ramener au carrefour des liaisons avec les pays voisins, condition nécessaire d'une vie spirituelle riche et sûre d'elle-même et de la naissance des biens culturels et des oeuvres artistiques dans les pays tchèques. Entre la Hongrie et la Saxe, entre la région du Danube et la Silésie, son art s'impose et ses oeuvres pénètrent comme un intermédiaire entre deux époques dans le contexte européen.

BIBLIOGRAPHIE BENEDIKT RIED

BACHMAN, E.- "Architektur bis zu den Hussitenkriegen".- in "Gotik in Böhmen".- München, 1969.

BIRNBAUM, V. - "Vladislasky sal".- in "Listy z dejin umeni".- Praha, 1947.

BIRNBAUMOVA, A..- "Chram sv. Barbory v Kutné Hore".- Praha, 1942.

BRANIS, J..- "Chram sv Barbory v Kutné Hore".- Kutna Hora, 1891 ; Praha, 1899.

FEHR, G..- "Benedikt Ried : ein Baumeister der Donanschule".- Alte und moderne Kunst 10, 1965.

FEHR, G.- "Böhmen und die Baukunst der Spätgotik".- Christliche Kunstblätter, 1969.

FEHR, G.- "Benedikt Ried : Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen".- München, 1961.

HOREJSI, J.- "L'aspect historicisant : facteur déterminant de l'art vers 1500 en Bohême", in *Actes du XXIIème Congrès International d'Histoire de l'Art.*- Budapest, 1972.

HOREJSI, J.- "Pozdne goticka architektura od pocatku do konce stredoveku".- in "Dejiny Ceského vytvarneho Umeni".- Praha, 1984.

HOREJSI, J.- "La salle Vladislas du château de Prague".- Prague, 1973.

CHARVATOVA, A ; MAYER, J.- "Geometricka Kompozice pruceli domu Uzvonu na Staromestskem namesti v Praze".- in Umeni 22, 1974.

CHYTIL, K.- "Vyklad a vyzman stenomaleb v chramu sv Barbory v Kutné Hore".- in Pamatky archeologické, 1884.

KROPACEK, J.- "On the penetration of the Renaissance in Central Europe in 1490-1510".- in Actes du XXIIème Congrès International d'Histoire de l'Art.- Budapest, 1972, 1er volume.

LIBAL, D.- "Goticka architektura v Cechach a na Morave".- Praha, 1948.

LUZEK, B.- "Stavitelé chramu sv. Mikulase v Lounech".- Louny, 1968.

LUZEK, B.- "Prameny ke stavbe chramu sv. Mikulase v Lounech".- in Umeni 18, 1970.

MENCL, V.- "Puvod Benedikta Rieda (Rejta)".- in Umeni 16, 1944.

MENCLOVA, D.- "Blatna, statni hrad, mesto a okoli".- Praha, 1953.

MENCLOVA, D ; ZTECH, V.- "Bechyne, statni zamek a mesto".- Praha, 1958.

MENCLOVA, D.- "Blatna",.- Praha, 1964.

MENCLOVA, D.- "Ceské hrady".- Praha, 1972.

MERHAUTOVA, A.- "Les répercussions de l'architecture française en Bohême".- in Etudes de civilisation médiévale, Mélanges E.R. Labande.- Poitiers, 1974.

NEUWIRTH, J.- "Studien zur Geschichte der Gotik in Böhmen".- Praha, 1892-99.

PESINA, J.- "Kapla sv. Vaclava v chramu sv. Vita v Praze".- Praha, 1940.

POCHE, E.- "Benedikt Rejt z Pistova".- in Umeni 8, 1935.

RADOVA, M.- "Benedikt Rejt".- in Architektura CSR, 1984-10.

RECHT, R.- "La chapelle Saint Venceslas et la sacristie et leur origine strasbourgeoise".- in Actes du XXIIème CIHA.- Budapest, 1972.

SWOBODA, K.- "Gotik in Böhmen".- München, 1969.

SWOBODA, K.- "St Barbara in Kuttenberg.- in Kunst und Geschichte, Vortrage und Aufsätze".- Wien, 1969.

SAMANKOVA, E.- "Palac Benedikta Rejta na Blatné".- in Zpravy pamatkové péce 8, 1948.

SAMANKOVA, E.- "Rejtuv Frankenstein".- in ZPP 13, 1953.

WIRTH, Z.- "Kutna Hora".- Praha, 1912 ; Praha : édition française, 1931.

WOCEL, J.E.- "Chram sv. P. Barbory v Kutné Horé".- in Pamatky archeologické 3, 1958.