



Le travail d'architecture à l'époque gothique

Marie-Odile Terrenoire

► To cite this version:

Marie-Odile Terrenoire. Le travail d'architecture à l'époque gothique. [Rapport de recherche] 0145/82, Association pour le développement de la recherche sur l'organisation spatiale (ADROS); UPA 3; Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA). 1982. <hal-03090221>

HAL Id: hal-03090221

<https://hal.science/hal-03090221v1>

Submitted on 29 Dec 2020

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

5010



3030001006355

*ECOLE D'ARCHITECTURE DE
VERSAILLES*

LE TRAVAIL D'ARCHITECTURE A L'EPOQUE GOTHIQUE

SOURCES ECRITES ET INTERPRETATIONS

MAI 1982

Marie - Odile TERRENOIRE

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES

BIBLIOTHÈQUE

2, Av. de Paris - B.P. 674

78006 VERSAILLES CEDEX

Tél. : 39 51 52 51

Télécopie : 39 50 08 51

~~72.03 E~~
~~TER~~

UNITÉ PÉDAGOGIQUE

D'ARCHITECTURE N° 3

BIBLIOTHÈQUE

2, av. de Paris, 78000 VERSAILLES

72.033.5
TER
er. 1

Le présent document constitue le rapport de fin d'études d'une recherche confiée par le
Comité de la Recherche et du Développement en Architecture (C.O.R.D.A.)
à l'ADROS , UP 3 , VERSAILLES .

5010



L'expression est pour moi la seule ressource.
La rage froide de l'expression.

C'est aussi pour vous mettre le nez dans votre
LE TRAVAIL D'ARCHITECTURE A L'EPOQUE GOTHIQUE
et imaginables.

SOURCES ECRITES ET INTERPETATIONS
la lessiveuse, l'anthracite ?

.....Sur tous les tons possibles.

Dans ce monde avec lequel je n'ai rien de commun,
où je ne peux rien désirer (nous sommes trop loin du
compte), pourquoi ne commencerais-je pas, arbitrairement.

Ah ! Vous êtes bon, superbe et généreux ! Eh bien !
mon ami, je vais vous montrer tout ce qu'on peut être
d'autre, aussi légitimement...

Francis Ponge

Proches

MAI 1982

Marie-Odile TERRENOIRE

L'expression est pour moi la seule ressource.
La rage froide de l'expression.

C'est aussi pour vous mettre le nez dans votre
caca que je décris un million d'autres choses possibles
et imaginables.

Pourquoi pas la serviette éponge, la pomme de terre
la lessiveuse, l'anhracite ?

.....Sur tous les tons possibles.

Dans ce monde avec lequel je n'ai rien de commun,
où je ne peux rien désirer (nous sommes trop loin du
compte), pourquoi ne commencerai-je pas, arbitrairement.

Ah ! Vous êtes bon, superbe et généreux ! Eh bien !
mon ami, je vais vous montrer tout ce qu'on peut être
d'autre, aussi légitimement...

Francis Ponge

Proemes

Savoir comment ça s'est passé, qui étaient les hommes qui ont construit les cathédrales, comment ils ont procédé : son ambition était de faire un récit, de raconter, de cerner au présent l'imagination architecturale à l'œuvre dans ces constructions. Mais il faut admettre l'opacité qui couvre l'histoire quand les documents se dérobent, et quand les monuments conservés ont perdu leur sens. "Elle est veuve, elle est vide, l'église. Son profond symbolisme qui parlait alors si haut, il est devenu muet. C'est maintenant un objet de curiosité scientifique, d'explications philosophiques, d'interprétations alexandrines. L'église est un musée gothique que visitent les habiles." (1)

La cathédrale n'est plus que l'ombre d'elle-même, l'ombre de ce qu'elle a été dans la ville. La retrouver ? La faire revivre avec ses couleurs vives, avec ses jubés enfermant le chœur dans des dorures, avec ses tentures, avec ses échoppes qui l'enserraient, avec la population qui l'habitait, qui la peuplait, qui la hantait ? Aujourd'hui elle est un monument dans la ville, dont les échords sont dégagés, elle est un point de mire d'une lisibilité classique de la ville. A l'intérieur, le dénuement et le silence prennent :

Dépeçonnée, seule, entourée d'un vide.

Ce premier contact avec l'histoire correspond curieusement avec une mort. Que veut-on conserver du passé

Savoir comment ça s'est passé, qui étaient les hommes qui ont construit les cathédrales, comment ils ont procédé : mon ambition était de faire un récit, de raconter, de cerner au présent l'imagination architecturale à l'oeuvre dans ces constructions. Mais il faut admettre l'opacité qui couvre l'histoire quand les documents se dérobent, et quand les monuments conservés ont perdu de leur sens. "Elle est veuve, elle est vide, l'église. Son profond symbolisme qui parlait alors si haut, il est devenu muet. C'est maintenant un objet de curiosité scientifique, d'explications philosophiques, d'interprétations alexandrines. L'église est un musée gothique que visitent les habiles." (1)

La cathédrale n'est plus que l'ombre d'elle-même, l'ombre de ce qu'elle a été dans la ville. La retrouver ? La faire revivre avec ses couleurs vives, avec ses jubés enfermant le choeur dans des dorures, avec ses tentures, avec ses échoppes qui l'enserraient, avec la population qui l'habitait, qui la peuplait, qui la hantait ? Aujourd'hui elle est un monument dans la ville, dont les abords sont dégagés, elle est un point de mire d'une lisibilité classique de la ville. A l'intérieur, le dénuement et le silence priment :

Dépouillée, seule, entourée d'un vide.

Ce premier contact avec l'histoire correspond curieusement avec une mort. Que veut-on conserver du passé

Est-ce une volonté de faire revivre ce qui est mort, ceux qui sont morts, comme on regarde la photo d'un être disparu, est-ce une manière de retrouver son enfance, son "hérédité", sa filiation; ou l'histoire peut-elle se considérer simplement comme "une certaine étude du présent" selon l'expression de Braudel (2) ?

Dégoût du présent ? Foi en l'avenir ? Dans la force de ces valeurs et de ces choix contradictoires se situe sans doute le rapport à l'histoire. La vérité historique, où est-elle donc alors ?... Dans la mouvance des êtres et dans leurs doutes autant que dans leurs affirmations les mieux fondées ? Le Goff a écrit un beau chapitre sur les "Moyen-Age" de Michelet (3) qu'il réhabilite aux yeux des médiévistes qui aujourd'hui le dédaignent. Au travers des modifications que Michelet apporte à chaque réédition de son Histoire de France, Le Goff suit la transformation de ses sentiments à l'égard du Moyen Age. En 1833, Michelet découvre le Moyen-Age avec enthousiasme: le peuple de France qu'il reconnaît dans son enfance : le barbare, puis l'élan de ce peuple qui part en croisade, Jeanne d'Arc, plus qu'une émanation du peuple, elle est la nation, la patrie. L'amour se transforme en haine. Après 1855, Michelet retouche, rature, noircit. Au fil des rééditions, ce qu'il a porté aux nues est vilipendé, rangé "dans le fond des ténèbres". Le Moyen Age lui apparaît désormais comme l'anti-nature. Il dénonce les compromissions de
dans le présent une raison? (selon l'expression de
Michel de Certeau (7)).

l'Eglise et la richesse : "Toutefois dans ces ténèbres, malgré l'Eglise, une lumière luit, Satan, une femme maintient la flamme, la sorcière." (4) Par un étonnant renversement, ce qui sauve le Moyen Age, c'est un Moyen Age à rebours tel que Michelet le décrit : l'enfantement des sciences modernes par la sorcière "l'étude de la matière fut illimitée, affranchie, La médecine fut possible".(5)

Chercher sa vérité dans la vérité multiple et contradictoire. Chercher une pertinence qui justifie un nouveau point de vue, un nouvel éclairage. Parler des cathédrales après tant de gens ! La recherche n'amène pas la démonstration des intuitions premières, mais plutôt le dévoilement sur la complexité des phénomènes. Il n'y a pas de point de vue qui exclut l'autre totalement, aucun ne rend compte à lui tout seul de la réalité.

C'est réellement dans cet état d'esprit que l'amateur que je suis se lance dans l'écriture. Pourtant la démonstration a besoin d'être excessive pour être entendue. L'écriture s'auto-stimule dans l'affirmation là même où l'on se pose des questions, l'écriture laisse dans le silence toutes les démonstrations contraires, toutes les démonstrations possibles.

Je pensais trouver dans l'histoire une sorte de soulagement de la conscience (6). Y a-t-il après tout grand mal à faire parler les morts "pour construire dans le présent une raison"? (selon l'expression de Michel de Certeau (7)).

Mais il ne suffit pas de souffler sur la poussière des archives pour retrouver dans le passé de quoi fortifier un engagement présent. D'une part, l'inquiétude de la vérité remet toujours à plus loin, à plus tard ce fol espoir de certitude. D'autre part, cette quête s'arrête aux limites étroites du document écrit, pivot de la démarche historique. Que dire en-dehors de ce terrain solide que représente le document écrit ? C'est la petite partie de l'iceberg qui émerge au-dessus de la mer, le reste est caché, enfoui. Quand on en parle, on imagine, on suppose, on recompose, on recoupe, on fabule, on fait des thèses.

L'histoire se définit aussi et surtout par ce qu'elle exclut. Elle est solidaire de l'écriture à double titre : histoire écrite, elle n'est jamais que l'histoire des écrits. L'histoire n'est-elle jamais qu'une historiographie ? "La violence du corps n'arrive jusqu'à la page écrite qu'à travers l'absence, par l'intermédiaire des documents que l'historien a pu voir sur la plage d'où s'est retirée la présence qui les y a laissés, et par un murmure qui fait entendre de loin l'immensité inconnue qui séduit et menace le savoir." (8)

C'est une partie infinitésimale du champs social qui est retenue et emprisonnée par l'écrit. Les journaux sont bien à l'image de ce que la société retient d'une journée. Il faut chercher à la rubrique des faits divers quelques portes entrouvertes sur le quotidien, ses drames

et ses passions. Cette place est résiduelle et burlesque. Car aujourd'hui encore on ne décrit que les catastrophes et les cataclysmes, les "faits de guerre", les renversements de pouvoir, les "carrières" et les destitutions. Le travail n'est vu que dans son aspect économique le plus quantifiable et nié dans son aspect créateur.

Au Moyen Age surtout l'écrit se superpose au "monde vécu" sans que rien ne passe de l'un à l'autre, car l'écrit ne "reflète", ne traduit pas, il perpétue alors une tradition venue d'ailleurs. Le peuple (mot désuet, tant pis) est ignoré de l'histoire. "Je suis né peuple, dit Michelet, j'avais le peuple dans le coeur... mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible." Les mots se démodent mais cette recherche impossible de "l'autre", diraient les ethnologues, est toujours poursuivie. Jacques Le Goff se penche sur les textes savants dans l'espoir d'y percevoir entre les lignes comme un "écho, un murmure ou une rumeur de cette grande absente de l'histoire, la parole." (9)

Mais ne faut-il pas aussi briser le cordon ombilical qui attache l'historien au texte écrit et penser dans le manque, dans l'ignorance, dans le négatif ? Car l'écrit même extrapolé, même recoupé ne rend pas compte du phénomène architectural au Moyen Age sinon (et c'est ce qui a généralement été fait) en en dépossédant ceux-là même qui l'ont pensé, créé, fabriqué, des hommes

du peuple, nous donnant ainsi un des rares exemples, sinon l'unique, d'une architecture à la fois savante et populaire. "L'histoire de l'architecture peut et doit être conçue comme une branche parmi d'autres de l'histoire du travail". (10) L'histoire des cathédrales peut dans ce sens être envisagée comme quelque chose qui échappe à l'aventure occidentale engagée dans l'écriture.

o o o
Autant de précisions qui nous sont données dans des récits écrits par Giorgio Vasari et Antonio Manetti. Ou mieux encore à tous les documents dessinés et les écrits qu'a laissés un Palladio, l'on mesurera mieux par comparaison le silence des textes du Moyen Age sur la création architecturale.

Il ne s'agit pas ici de sous-estimer l'état des connaissances, ou de critiquer et minimiser le travail considérable d'analyse sur les textes et sur les pierres qui est fait par les spécialistes. Les historiens, les archéologues et les architectes ont en la matière, accumulé un savoir et des techniques élaborées. Nous en avons régulièrement les résultats "scientifiques" dans les revues spécialisées. Par divers moyens on sait reconstituer tel un rebas en recoupant les informations entre elles, la chronologie des campagnes de construction des édifices. Les perspectives dans ce domaine d'ailleurs ne sont pas fermées. Les grands chantiers urbains, la construction des parkings notamment

Qu'on songe seulement à tous les détails que l'on connaît de la démarche d'un Brunelleschi : son nom (d'où sa notoriété), sa formation, sa famille, ses voyages, ses intérêts, toute la démarche de pensée et de vie qui l'a conduit à adopter les méthodes que l'on connaît pour la construction de la coupole de Florence, et qui font date dans l'histoire de l'architecture. Autant de précisions qui nous sont données dans des récits écrits par Giorgio Vasari et Antonio Manetti. Ou mieux encore à tous les documents dessinés et les écrits qu'a laissés un Palladio, l'on mesurera mieux par comparaison le silence des textes du Moyen Age sur la création architecturale.

Il ne s'agit pas ici de sous-estimer l'état des connaissances, ou de critiquer et minimiser le travail considérable d'analyse sur les textes et sur les pierres qui est fait par les spécialistes. Les historiens, les archéologues et les architectes ont en la matière, accumulé un savoir et des techniques élaborées. Nous en avons régulièrement les résultats "scientifiques" dans les revues spécialisées. Par divers moyens on sait reconstituer tel un rebus en recoupant les informations entre elles, la chronologie des campagnes de construction des édifices. Les perspectives dans ce domaine d'ailleurs ne sont pas fermées. Les grands chantiers urbains, la construction des parkings notamment

permettent de faire des découvertes. N'a-t-on pas retrouvé de cette façon il y a deux ans seulement les têtes de la galerie des rois qui orne la façade occidentale de Notre-Dame de Paris ? Les méthodes d'investigation des monuments sont de plus en plus perfectionnées : la photographie (la stéréophotogrammétrie, la photographie aérienne), les traitements statistiques, etc...

Néophyte quand je m'engageai dans cette recherche, j'ai longtemps pensé que je péchais par ignorance. Il fallait trouver dans l'abondance de cette littérature érudite de quoi nourrir mon imagination de la chose, de quoi répondre aux quelques questions-tests que j'avais fixées au centre de ma problématique, de quoi définir par exemple et surtout les relations entre la conception (le projet) et l'exécution durant les chantiers. Or, là-dessus les uns et les autres ne font jamais que des suppositions.

Viollet-Le-Duc par exemple pense que le caractère fortement individualisé et très imaginatif de la fin du XII^{ème} et du début du XIII^{ème} témoigne de la présence d'architectes qui ne sont pas encore dépendants comme ils le seront un peu plus tard des règles imposées par les corporations de métier. Il a sans doute raison, mais est-ce une raison pour leur accorder plus qu'aux autres le titre d'architecte ? Lui-même avoue qu'"il est fort difficile de savoir aujourd'hui quelles étaient exactement les fonctions du maître d'oeuvre au XIII^{ème} siècle"

En fait, on n'en sait rien. Les textes ne sont pas clairs. Le Moyen Age ne connaît pas la notion de l'exactitude en tout cas au niveau de la "vérité historique". Un récit doit être beau et édifiant, c'est à ce titre qu'il contient la vertu de vérité. La profession d'architecte n'est pas encore définie et les termes qui la désignent sont nombreux tandis que des mots semblables désignent parfois des situations différentes. C'est une question d'interprétations, chacun compose sa version avec les mêmes éléments d'un puzzle aux figures limitées qu'on n'arriverait jamais à former en entier.

Dans ce faisceau de probabilités je vais défendre une autre position qui s'inscrit finalement autant que le reste dans le jeu des possibles, dans le jeu de la reconstitution d'une histoire, ou de l'histoire. Mis à part l'album de Villard de Honnecourt qui date du XIIIème, et dont nous aurons l'occasion de reparler, on me rétorquera qu'il existe des documents très précis à partir du XIVème siècle en Allemagne notamment. Les auteurs qui se sont intéressés aux bâtisseurs des cathédrales en ont fait usage, car certains de ces documents expliquent l'art et la manière de construire : dans son traité théorique de 1486 intitulé Buchlein von der Fialen berechtigkeit (Livret de la rectitude des Pinales) Mathieu Roriczer (12) montre par quelle méthode géométrique on peut passer du plan à l'élévation. C'est alors tenu pour une révélation d'un secret de métier employé

depuis longtemps, et qui constitue un des problèmes centraux de l'architecture médiévale. Soit. Mais faut-il prendre en compte pour le problème qui nous intéresse les dessins du XIVème et du XVème retrouvés à Strasbourg, Cologne, Vienne, etc...? Faut-il s'en tenir aux statuts des tailleurs de pierres définis en 1459 à Ratisbonne ? François Bucher, dans la revue Hist. & Archéologie consacrée en novembre 1980 aux bâtisseurs du Moyen Age, en tire des conclusions générales sur toute la période gothique. Sans contester totalement la légitimité de cette méthode, je remarque qu'il s'est tout de même passé près de trois siècles entre la construction de Saint-Denis et les statuts qui, à Ratisbonne, codifient et légifèrent la profession. D'ailleurs 1459, c'est la fin du Moyen Age. Roriczer dévoile l'art de faire des pinacles à un moment où en Italie les architectes sont résolument tournés vers une autre architecture.

Peut-on juger l'architecture du Moyen-Age par Roriczer et ses contemporains qui n'en sont jamais que les héritiers? Cette architecture d'inspiration gothique est-elle vraiment la même architecture faite avec les mêmes méthodes que celle qui se faisait, un, deux ou trois siècles avant ? Il y a un maniérisme dans la perfection de ces voûtes. Est significatif pour moi l'exemple de la chancellerie de Bohême (palais du Hradcin de Prague) où le travail de l'architecte est concentré dans

le projet, il tâche, par un système compliqué de voûtes et de tracés de voûtes, de faire oublier l'irrégularité du bâtiment. C'est une démarche qui n'est pas typique du Moyen Age. Le rapport entre le tout et les parties est transformé : l'idée du tout devient prépondérante, c'est l'introduction d'une autre démarche de pensée dans l'architecture, d'une autre pensée de l'architecture. Le statut de l'architecte autonome, et l'introduction du dessin comme outil privilégié du projet va de pair avec cette vision nouvelle du tout.

On peut toujours penser, et les historiens ne se privent pas de ce type de raisonnement, que l'on souffre d'un manque de connaissances, et que par divers moyens le vide va se combler, que l'avenir nous réserve ce supplément d'informations qui nous permettra enfin de comprendre ce qui reste mystérieux. Ce n'est pas mon avis. Et je tiens pour hypothèse de travail que les documents qui sont à l'heure actuelle à notre disposition contiennent l'essentiel de ce que l'on peut espérer de la possession de documents écrits. On retrouvera peut-être les traces de documents mais ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'a été fait à l'époque pour les conserver car ils n'avaient pas valeur de témoignage ou de contrat pour l'avenir.

Il a dans son sillon entraîné des quantités de gens qui voient dans la cathédrale le strict produit d'une pensée rationnelle et d'une logique constructive annonçant l'architecture moderne.

Le flou et le mystère qui entourent la construction des cathédrales a favorisé le mythe. La mémoire collective s'en est emparée, laissant à tous et à chacun la possibilité d'en prendre sa part. Il faudrait énumérer toutes les légendes et les thèses qui se sont échaufaudées la-dessus. J'hésite à les mettre toutes sur le même plan, tellement les démarches sont opposées, et puis, il faut bien le dire, leur poids, leur apport n'est pas comparable.

Tout d'abord, il y a une interprétation religieuse que je qualifierais de "non-scientifique", et qui ne doit pas être négligée pour autant : c'est grâce à la puissance de la foi et à l'intervention divine que les cathédrales ont pu être édifiées : "l'ascèse et la prière sont aussi nécessaires à ce travail expiatoire que la précision des calculs et que l'effort des bras. On construit dans l'action de grâces et pour se sanctifier". (13)

On a remis en question les théories parfaitement rationalistes de Viollet-Le-Duc, sa vision de l'architecte médiéval ressemble parfois étrangement à ce que serait pour lui, homme du XIX^{ème} siècle, un idéal d'architecte, et de ce fait, elle en est pervertie, biaisée. Cela dit, son oeuvre est énorme, c'est une source inépuisable à laquelle on a toujours intérêt à se reporter. Il a dans son sillon entraîné des quantités de gens qui voient dans la cathédrale le strict produit d'une pensée rationnelle et d'une logique constructive annonçant l'architecture moderne.

D'autres, dont je suis, sont plus sensibles à l'empirisme : tout n'est pas prévu, beaucoup de décisions importantes sont prises sur le chantier seulement au moment où le problème se pose. C'est aussi le point de vue d'un du Colombier qui a écrit un excellent ouvrage intitulé : "Les chantiers des Cathédrales" .

Parallèlement, il y a une littérature prolixie qui tente de "lever le voile qui nous empêche de connaître le sens caché des oeuvres d'art du Moyen Age" (14) : ésotérisme, recherches sur les nombres (le nombre d'or en particulier), les figures et sur les symboles, alchimie, formules compliquées dérivées d'une géométrie rigoureuse, ou plus fantaisiste. Telle cette collection publiée chez Robert Laffont sur les "énigmes de l'univers". Les titres sont éloquentes : les mystères de la cathédrale de Chartres, les secrets des bâtisseurs, Notre-Dame de Paris ou la magie des Templiers, le mystère gothique. J'avoue que je serais bien incapable d'avoir une opinion tranchée sur ces ouvrages, pourquoi et pourquoi pas ? Après tout, je me méfie autant des petits professeurs sur le piédestal de la science, que des sorcières faisant bouillir leur marmite maléfique. Là n'est pas mon propos, car ce qui me frappe, c'est justement cette diversité de points de vue.

Ce qui m'intéresse, c'est qu'on se dispute les cathédrales, alors que plus personne ne contesterait à quiconque que la terre est ronde. Certains

syndicalistes voient leurs origines "à l'ombre des cathédrales" (15), dans les groupements des compagnons; les francs-maçons ont coutume de faire remonter leur mouvement à cette époque; Jean Gimpel a écrit un livre sur ce sujet (16) qui vient d'être réédité, il y voit le fruit de la "libre-concurrence" comparant l'explosion architecturale qui a eu lieu au Moyen Age à l'esprit "record du monde" qui conduisit les architectes à New York au début du siècle à construire toujours plus grand, toujours plus haut, toujours plus riche.

Le mythe est vivace, et la légende n'a pas fini d'être racontée, amplifiée, récupérée. L'oeuvre s'y retrouve à chaque fois. "L'histoire d'aucune époque ne se limite à la documentation sur laquelle elle se fonde /.../. Il serait dangereux de vouloir remplir les vides, de faire parler sans méthode les lacunes. Mais entre une Antiquité où les silences de l'histoire laissent peut-être la part trop belle aux hypothèses, et des temps modernes accablés sous le fardeau des documents, le Moyen Age peut être le temps de l'heureux équilibre, de la fructueuse collaboration d'une documentation bien utilisée et d'une imagination bien fondée /..../. Et comment expliquer, faire revivre une époque qui sut, par l'imagination, ériger sur ses manques et ses faiblesses une si grande civilisation du rêve, sans recourir aux vertus de l'imagination" (17).

Tout autre est la démarche de ceux qui cherchent à dépister les influences comme on regarde un nouveau-né en cherchant à quel aïeul il ressemble, jeu des familles auquel se sont exercés les plus illustres historiens : Mâle, Focillon, Duby, etc...

Il semble même que ce soit un point essentiel du regard porté par l'histoire de l'art sur l'architecture.

Entre les influences byzantines et classiques, où est cet art ?

Mais là aussi la certitude n'est pas acquise.

Au début du siècle est paru un ouvrage d'Emile Mâle sur l'iconographie au Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Son retentissement a été considérable pour tous ceux qui cherchent à expliquer cet art par les sources livresques.

D'après Mâle au XIIème siècle tout passe par le recopiage des manuscrits, il voit des ressemblances entre les enluminures et l'iconographie des cathédrales, et il en déduit comme une évidence que l'un est une copie de l'autre. Le passage suivant est significatif de sa démarche : "Un chapiteau de Saint-Benoit-sur-Loire est consacré à l'entrée à Jérusalem; il a pour nous le plus vif intérêt, car le Christ y est représenté assis sur sa monture. L'artiste s'inspirait donc d'un manuscrit oriental, et une petite singularité permet de reconnaître quelle famille de manuscrits il imitait : le Christ au lieu de s'avancer de gauche à droite, s'avance

de droite à gauche. Or il existe quelques psautiers grecs du XIème siècle, pénétrés d'influences syriennes où le Christ assis à l'orientale sur sa monture, se dirige vers la gauche. La filiation semble évidente"(18)

Mâle connaît mieux les manuscrits que je ne les connais, et je ne nie pas qu'il y ait pu avoir des ressemblances entre un chapiteau et une enluminure, mais à ce niveau - la position d'un pied - l'orientation d'un personnage - pourquoi n'y aurait-il pas de ressemblances fortuites ? Le procédé le conduit à déposséder entièrement les tailleurs de pierre-sculpteurs de la paternité de leur oeuvre : "Peu à peu la connaissance plus approfondie de l'art byzantin, l'étude des plus anciens manuscrits illustrés, l'analyse des ivoires des premiers siècles, l'exploration de l'Egypte chrétienne, la découverte des fresques de Cappadoce firent comprendre que l'art chrétien ne devait rien au génie romain, mais qu'il était la double création du génie grec et de l'imagination syrienne" (19).

D'ailleurs, les interprétations liées à la reconnaissance thématique de l'iconographie ont leurs limites. Les images de l'Ancien Testament (généralement au nord) et du Nouveau (au sud), la vie des Saints, le jugement dernier, sont facilement repérables, est-ce là où se situe l'émotion ? L'expression de l'artiste et ce qui en est reçu ? Ces corps nus et maigres du tympan d'Autun, poussés en troupeau dans le

gouffre de l'enfer, ce n'est pas pour moi qui ne croit pas à la damnation éternelle une image indifférente, car c'est aussi l'horreur des génocides, ce sont les déportés de Dachau poussés au four crématoire. L'imagination de l'imagier provoque celle de l'oeil spectateur. L'art ne s'épuise pas dans le thème traité, il le dépasse, le questionne. La force, le poids d'une idée, d'un thème ne passe pas du tout de la même manière à Moissac ou à Autun, ce ne sont pas les mêmes bonshommes.

Le thème est limité, l'imagination inépuisable : la vierge est une mère et Jésus un enfant, le diable est un monstre, le christ un "Dieu fait homme" même dans les représentations plus abstraites de l'époque romane. L'imaginaire, le merveilleux, le religieux sont au service du quotidien : incendies, inondations, lépreux, loups, sorcières, morts des nouveaux nés, etc.. Quand j'entends un conservateur éclairé expliquer les allégories représentant les saisons devant le portail de Cluny, ou retrouver les symboles qui permettent d'identifier un personnage sculpté, je me dis qu'il a certainement raison, mais que ces torsades folles, ces écailles de poisson doivent peu au thème si celui-ci a été dicté(20) que la beauté de ces statues du portail de Chartres ne tient plus (aujourd'hui) à l'identité ou à la position des personnages représentés car l'attention de l'oeil dérive vers le dessin des tresses des deux femmes, les boucles des barbes et glisse dans l'infini des détails qui s'enlacent. L'interprétation du spectateur se situe dans ses propres fantasmes, même au Moyen Age (21).

"L'intelligibilité ne mène pas à la vérité" (21bis)

De même, nombre d'historiens ont vu l'architecture du Moyen Age comme une simple traduction, ou plutôt une transcription ou une transposition des écrits... et des Ecritures. Les cathédrales vues comme une illustration dans -et de- l'histoire des idées - c'est ce que font Georges Duby, Paul Frankl, Erwin Panofsky et bien d'autres - ou comme une entreprise de vulgarisation des textes savants (21ter) Les vulgarisateurs existaient bien au Moyen Age, c'étaient les encyclopédistes et non les tailleurs de pierre.

Cette image est aujourd'hui très forte, car elle a été imposée par les grands régisseurs de notre mémoire. Pourtant je pense qu'il y a détournement et même imposture... en tous cas au moins un abus.

A cela je réponds en me servant des mots de Victor Hugo sur Notre-Dame de Paris : "un art venu de lui-même" (22) qu'il oppose aux restaurations qui viendront abîmer l'église dans les siècles suivants : "c'est le travail grec, romain et barbare des professeurs selon Vitruve et Vignole" (23). "Ceci tuera cela, le livre tuera l'édifice" (24).

La place que l'architecture occupait dans la société du Moyen Age n'est pas la même que celle qu'elle occupera

après l'invention de l'imprimerie. Le rapport entre l'écrit et l'architecture n'est pas le même. Situer l'un par rapport à l'autre est intéressant surtout si l'on ne surbor-donne pas l'un à l'autre. "Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace /..../ Nous le répétons, qui ne voit que de cette façon elle est bien plus indélébile ? De solide qu'elle était, elle devient vivace. Elle passe de la durée à l'immortalité /.../ Aussi voyez comme à partir de la découverte de l'imprimerie, l'architecture se dessèche peu à peu, s'atrophie et se dénude. Comme on sent que l'eau baisse, que la sève s'en va, que la pensée des temps et des peuples se retire d'elle" (25)

Le livre va tuer l'édifice, mais ce n'est pas encore fait. Il faut savoir aussi restituer la place de l'écrit au Moyen Age pour comprendre la place que l'architecture occupait alors.

C'est une des choses que je me propose d'étudier dans une première partie. Mais auparavant il me semble nécessaire de faire le point sur quelques problèmes terminologiques qui peuvent prêter à confusion s'ils ne sont pas élucidés d'emblée.

Par facilité, et par "attraction" car le mot est riche de symboles, on emploie volontiers, j'ai employé le terme "cathédrale" comme un terme générique pour désigner l'ensemble de l'architecture religieuse. Or, stricto sensu, le terme désigne les églises épiscopales : on parle d'ailleurs de la basilique de Saint-Denis, de l'abbaye aux Hommes à Caen, et de la cathédrale de Paris.

Le terme d'architecture religieuse est d'ailleurs plus ambigu qu'il le paraît de prime abord. D'une part à cause de l'importance des bâtiments laïcs dans l'architecture monastique : il y a en dehors du cloître et de la basilique, des habitations et tout un complexe de bâtiments utilitaires : ateliers, granges, moulins, ponts et même aqueducs. D'autre part les cathédrales sont bien évidemment des édifices publics. On peut parler d'architecture religieuse parce que l'Eglise est le grand constructeur du Moyen Age, mais à la limite dans bien des cas il suffirait de parler de l'architecture du Moyen Age, sachant qu'on ne parle pas là de l'architecture vernaculaire qui a aujourd'hui totalement disparu, ni des châteaux. Peut-être l'expression de Focillon : "art monumental" conviendrait-elle mieux ?

Je m'en tiendrai néanmoins souvent au terme impropre mais symbolique de cathédrales. Même si je pense que ce formidable phénomène architectural est encore plus manifeste ailleurs dans les églises rurales qui

aujourd'hui encore, malgré les révolutions, malgré les destructions, couvrent la France. Encore plus grand quand il s'applique au petit, c'est fondamentalement le même phénomène et il n'y a pas lieu de distinguer les grands ateliers des petits, comme le fait François Bucher dans la revue Histoire et Archéologie.

Sur le roman et le gothique, le problème est encore plus difficile à régler. Indiscutablement il faut en parler comme d'une succession dans le temps, mais avec des nuances car il s'agit d'un changement "de longue durée" comme dirait M. Le Goff : recouvrement, retardement, bond en avant mais inégal selon les régions, pas de véritable linéarité. Ainsi Notre-Dame de Paris "avec ses tribunes et ses voûtes sexpartites" est le dernier des grands monuments, d'après Boinet, que les architectes gothiques édifièrent sur des données romanes. D'après lui (26) elle retarde même sur le développement de l'architecture de la seconde moitié du XIII^{ème} (Sens, Noyon, Senlis, sur le chœur de Saint Rémi de Reims), ce qui ne l'empêche pas d'avoir une grande influence. Bien sûr, l'invention de la voûte d'ogive est fondamentale dans l'histoire de l'architecture. Mais qui l'a inventée? Comment? Pourquoi? Les uns font remonter son origine en Angleterre, à Durham, les autres ailleurs. Les uns ont dit que les ogives au départ avaient été posées sur les arêtes des voûtes par simple souci de décor, les autres

en font une invention de maçon. En tous cas ses conséquences ne se font pas sentir dans tout leur développement immédiatement tant sur le plan de l'architecture que sur le plan de l'organisation des travaux. Jean Gimpel le dit fort bien : "Il n'y a pas de distinction fondamentale entre un bâtiment roman et un bâtiment gothique, mais il y a une énorme différence entre une église du milieu du XIème siècle et une église de la fin du XIIIème, et cette différence est le résultat accumulé de centaines de petites découvertes techniques dûes à l'ingéniosité des architectes et des ouvriers bâtisseurs de cathédrales. Il n'y a pas de chantiers romans ou de chantiers gothiques : il y a seulement des bâtisseurs qui créent " (27) (et d'autres qui copient à partir du XIIIème siècle, ajoute-t-il en dénonçant le gothique flamboyant comme un habillage appliqué sur une ossature technique mise au point du XIème au XIIIème; c'était d'ailleurs aussi l'opinion de Viollet-Le-Duc).

Néanmoins, les contraintes matérielles de la recherche m'ont amené à parler plus des cathédrales gothiques, et à porter mon analyse uniquement sur la période gothique.

Enfin je dois dire qu'à l'occasion de ce travail, je n'ai visité que des églises qui se trouvaient dans le Nord de la France.

PREMIERE PARTIE

CECI...



prodigalitas et illiberalitas circa pecuniam
 habundantiam et defectum et illiberalitatem
 semper magis quam opus circa pecuniam
 gratiam ad incontinentes et ad complacentes
 incontinentes enim et in tempore
 digos vocamus propter quod et puerum

ecopone di Todi Xlibus 3

Dis cū est Salomon autrefois al feneux.

Quomodo Salomon autem feneux.

Quomodo puerum oportet scdm p
 sic et concupiscibile gconare rationi. s
 bonum et concupiscit temperatus. qu
 et quando ita autem ordinar et ratio. b
 sunt de tempe
 rant — ia



deinceps d
 ee circa pec
 datu' enim
 licio. n. inq
 sus n. inu
 pecuniay
 in datione p
 omia quo
 numisma

prodigalitas et illiberalitas circa pecun
 habundantia et defectus. et illiberalitatem
 temper: magis quam opoz circa pecunite
 litatem an infirmit. qnq complectant
 minibz. incontinentes eni et in tempa
 rigos uo camul ppter quod et puiisim

Vienne alsac, Grégoire de Tours : "La culture des
Jacopone di Todi XIIème ?

Dis où est Salomon autrefois si fameux,
Où est Samson, chef invincible,
Et le bel Absalon, au visage admirable,
Ou le doux Jonathas, si aimable ?
Où est donc parti César au sommet de son pouvoir ?
Où Crassus au milieu de son festin prestigieux ?
Dis où est Tullius célèbre par son éloquence,
Où encore Aristote, cette haute intelligence ?

personne qui puisse mettre par écrit les événements présent
Désert de l'écriture, désert tout court dans ce Haut
Moyen Age très frustre. Qu'on imagine la France "Très
peu d'hommes, des solitudes qui vers l'ouest, vers le
nord, vers l'est s'étendent, deviennent immenses et
finissent par tout recouvrir - des friches, des maré-
cages, des rivières vagabondes et les landes, les taillis,
les pacages, toutes les formes dégradées de la forêt /...
de loin en loin une cité, squelette blanchi d'une ville
romaine, des quartiers de ruines que contournent les
charrues, près d'elles quelques dizaines de cabanes"(28)
Et surtout des nomades, des chasseurs, les cultures
agaires sont à l'état primitif : la cueillette, la
transhumance. L'histoire a quitté la Gaule, on ne sait
pas ce qu'il s'y passe. C'est à Byzance alors que luit
la lumière de la "civilisation". Quelles traditions se
sont transmises oralement ? Les gestes aussi sont por-
teurs de vérité. Pour exemple, le serment d'Harold

VIème siècle, Grégoire de Tours : "La culture des lettres s'éteignant, ou plutôt périssant dans les villes de la Gaule, pendant que le bien et le mal s'y commettaient également, que s'y déchaînait la férocité des barbares, qu'il ne pouvait se trouver un seul grammairien savant dans la dialectique pour retracer ces choses soit en prose, soit en vers, la plupart en gémissaient souvent disant : "Malheur à notre temps car l'étude des lettres a péri parmi nous et l'on ne rencontre plus personne qui puisse mettre par écrit les événements présent Désert de l'écriture, désert tout court dans ce Haut Moyen Age très frustré. Qu'on imagine la France "Très peu d'hommes, des solitudes qui vers l'ouest, vers le nord, vers l'est s'étendent, deviennent immenses et finissent par tout recouvrir - des friches, des marécages, des fleuves vagabonds et les landes, les taillis, les pacages, toutes les formes dégradées de la forêt /.. de loin en loin une cité, squelette blanchi d'une ville romaine, des quartiers de ruines que contournent les charrues, près d'elles quelques dizaines de cabanes"(28) Et surtout des nomades, des chasseurs, les cultures agraires sont à l'état primitif : la cueillette, la transhumance. L'histoire a quitté la Gaule, on ne sait pas ce qu'il s'y passe. C'est à Byzance alors que luit la lumière de la "civilisation". Quelles traditions se sont transmises oralement ? Les gestes aussi sont porteurs de vérité. Pour exemple, le serment d'Harold

représenté sur la tapisserie de Bayeux : illettrés, les rois barbares ne peuvent faire confiance aux engagements pris par écrit; ils leur préfèrent les serments; rituel sacré : on étend les mains sur des reliques; rituel social : le serment se fait en présence de nombreux témoins.

Sous l'impulsion de Charlemagne, on assistera à un renouveau d'intérêt pour les lettres. On a parlé d'une renaissance carolingienne mais Le Goff et d'autres le contestent car il remarque que Charlemagne, "Précurseur de Jules Ferry et défenseur des écoles est en fait un illettré" (29), un analphabète en tout cas. Charlemagne est un amoureux des belles-lettres, mais il ne sait pas écrire "il avait l'habitude de placer sous les coussins de son lit des tablettes et des feuillets de parchemin afin de profiter de ses instants de loisir pour s'exercer à tracer des lettres: mais il s'y prit trop tard et le résultat fut médiocre". C'est ce que raconte son biographe Eginhard . (30)

Pourtant, dans un certain sens, c'est bien une renaissance, une palingénésie, une reprise, car d'emblée cet intérêt pour les lettres est tourné vers l'Antiquité. Eginhard en prologue à sa Vie de Charlemagne s'excuse de "l'audace d'un barbare, qui, à peine initié au maniement de la langue latine, a cru cependant pouvoir écrire".

La référence idéale pour un clerc, c'est la langue de Cicéron. L'écriture réapparaît avec l'écriture d'un

latin classique, qui n'a rien à voir avec l'usage populaire. Elle devient forcément chose de moines et de clercs puisque seul le latin a le privilège de l'inscription, alors que la langue vernaculaire n'est que parlée. En tout cas, l'écriture ne s'inscrit pas comme l'expression d'un sentiment local (31) mais bien comme le véhicule d'un phénomène de civilisation venu d'ailleurs, et coupé des réalités sociales et économiques concrètes. Aux XIème, XIIème et XIIIème siècles, le phénomène prendra plus d'ampleur bien sûr, mais il conservera ce caractère de "renaissance" d'une autre civilisation. "L'intellectuel du XIIème siècle est un professionnel, avec ses matériaux, les anciens, avec ses techniques, dont la principale est l'imitation des anciens". (32)

Au XIIIème, l'esprit change mais - je cite Jacques Le Goff, "il reste fondé sur la pensée antique. Il ne sut pas toujours lui échapper, transposer les problèmes d'un contexte historique périmé dans un contexte actuel. Saint Thomas lui-même fut parfois prisonnier d'Aristote". (33)

Je ne me permettrais pas de juger ainsi toute la philosophie médiévale car je ferais preuve d'une grande incapacité, et mon propos n'est pas de mettre en doute l'apport original de la philosophie médiévale dans l'histoire de la pensée. La connaissance des philosophies antiques a permis l'éclosion et le développement

de cette pensée. Non, là n'est pas mon propos.

Ce qui m'intéresse, c'est l'architecture. Or, il me semble voir ici une rupture d'avec le monde antique. C'est autre chose qui va naître. Dans le déroulement et dans l'enchaînement des faits, la "renaissance" de l'architecture aura bien lieu, en tant qu'acte volontaire de copie des modèles antiques, mais plus tard, au XVème siècle en Italie.

L'activité d'écriture pendant tout le Haut Moyen Age consiste essentiellement à ré-écrire, à copier des manuscrits anciens. Le travail est concentré dans le tracé des lettres qui n'est pas uniformisé. La calligraphie est beaucoup plus importante que ce qui est écrit. Or, comme l'analyse M. Havelock "Toute virtuosité calligraphique tend à encourager l'usage professionnel de l'écriture et est à son tour encouragée par celui-ci; elle est, par contre, l'ennemie de la diffusion sociale de l'usage de l'écriture". (34)

Autrement dit, contre la diffusion de lecture. La masse de la population ne sait pas lire ni écrire. Tout s'y oppose : le papier n'existe pas encore, il n'apparaît en Europe qu'au XIème siècle et le parchemin est cher, l'usage du palimpseste en témoigne.

Il faut se rendre compte de la rareté des livres pendant le Haut Moyen Age. Ce sont des objets de luxe. Les demandes de prêt (les livres s'empruntent mais ne

s'achètent pas) se font parfois par personnes interposées selon un jeu subtil d'influence, voire en cachette (35). On les transporte avec mille précautions. "Les livres alors, écrit Le Goff, ne sont pas faits pour être lus. Ils vont grossir les trésors des églises, des riches particuliers. Ils sont un bien économique plutôt que spirituel". (36).

N'a-t-on pas exagéré l'importance de ces "îlots de culture": "Ces hommes savent la barbarie de la féodalité, ils ressuscitent un art qui se veut dans le droit fil d'une esthétique classique et antique, tradition qui s'est maintenue par le livre" (37). C'est dans le pays germanique qui reste carolingien et est épargné par la désagrégation féodale que Duby va dénicher ces foyers de création artistique. (38) Il est obsédé par le "lignage occidental" jusqu'à voir des points communs entre la sculpture figurative sur les façades au début du XIIème siècle et celle des arcs de triomphe (39). Comment peut-on sérieusement, même si cela est fait brillamment, faire découler l'art des cathédrales de ces "quelques dizaines de privilégiés dispersés dans toute l'Europe" (40), de ces quelques cerveaux parsemés alors que partout dès le XIème siècle, la France se couvre d'architecture. De même n'a-t-on pas exagéré plus tard l'importance des traducteurs arabes (c'est grâce à ces traductions que les oeuvres

grecques ont pu être connues en Occident) en ce qui concerne leur apport technique et scientifique. A propos de l'invention de la table à calcul, Beaujouan nous dit que "Une étude paléographique attentive incite à penser que la diffusion en Occident de cette nouvelle méthode de calcul ne s'est pas autant qu'on le croit faite par les manuscrits; elle s'est opérée plutôt comme celle d'une technique apprise oralement". (41)

Et j'ajouterai avec les mots de Bertrand Gille "qu'en matière de technique, rien ne sort jamais de la mémoire des hommes". (42)

Qu'est-ce qui passe ? Par quoi ? Que retient la mémoire collective ? L'oral déforme mais transmet, et parfois l'essentiel. On ne peut pas assimiler l'architecture à l'oral : les paroles s'envolent, les pierres restent, à l'instar des mots écrits comme une trace indélébile du passé. Cependant à l'époque de cette coupure entre la culture orale et la culture écrite, l'art de l'architecture est pratiqué par des hommes qui sont imprégnés de la culture orale. Si inspiration des textes, il y a, elle passe par des canaux détournés, déformés par la culture indigène.

A cette époque de migrations et de voyages (la tradition des pèlerinages, puis les croisades), il y a eu des échanges et donc des influences (l'influence dite byzantine passe par les routes de St Jacques de Compostelle à l'époque romane). La communication des

UNITÉ PÉDAGOGIQUE
D'ARCHITECTURE N° 3
BIBLIOTHÈQUE

33

2, av. de Paris, 78000 VERSAILLES

arts architecturaux se fait sentir notamment dans la décoration.

Les moines constructeurs essaient de reproduire ce qu'ils ont vu, mais avec généralement un écart important, dû précisément à ce mode de transmission des phénomènes culturels.

L'influence réelle de l'antiquité a pu opérer encore plus directement par les traces qu'ils ont laissées partout: c'est-à-dire les ruines antiques infiniment plus nombreuses au Moyen Age qu'elles ne le sont aujourd'hui.

Mais qu'ont-ils fait de cette "culture" qui n'était pas forcément "cultivée"? Ont-ils reproduit les modèles ou ont-ils créé quelque chose de nouveau, de vraiment nouveau?

Je suis tout à fait d'accord avec Régine Pernoud quand elle s'étonne qu'on ait toujours cherché les racines de l'art médiéval hors de France. "Le préjugé d'ignorance et d'inconscience de notre peuple à l'époque féodale est tel que même dans les plus excellents travaux qui ont été publiés sur la question, on hésite à lui accorder une compréhension véritable de l'art dans lequel il se mouvait. Et pourtant le paradoxe n'est-il pas, en l'occurrence, du côté des savants? Peut-on réellement supposer que tant de monuments d'importance diverse, depuis Notre-Dame-la-Grande

de Poitiers jusqu'à ces petites églises romanes transformées et aggrandies par la suite, qu'on retrouve dans le moindre village champenois, aient pu croître à la fois sur notre sol, se couvrir de fresques et s'enrichir de sculptures, uniquement sous l'effet de la volonté de quelques personnages, clercs ou seigneurs sans que le peuple ait eu le moins du monde conscience de leur beauté ? Si, à la rigueur, l'art roman se réduisait à quelques édifices, s'il n'avait produit que la grande abbatale de Cluny, celle de Conques et l'ensemble de Saint Savin, on serait fondé à y voir l'oeuvre d'initiés, devant laquelle la foule aurait pu demeurer plus stupéfaite qu'admirative. Mais, en fait, c'est en tous lieux sur notre sol que se multiplient les témoignages de l'art roman. Et, de plus, c'est souvent dans de simples villages que ces vestiges manifestent un art consommé et peu accessible (exemples de la fresque de Vic et de celle de Brinay)" (43).

L'erreur alors ne vient-elle pas de ce que Duby (44) donne le même statut à l'art qu'à l'écriture qui effectivement est tout entière latine et pas indigène du tout. L'écriture sert de courroie de transmission, elle perpétue la flamme de la vérité. Paroles fixées, paroles immuables, paroles sacrées : "Ce que Dieu a déposé dans le monde, ce

sont des mots écrits" (45). Le contenu de foi des Ecritures Saintes imprègne toutes les écritures. C'est le sens même de l'histoire du monde qui y est donné. Saint Bonaventure (46) : "Ainsi donc, tout ce monde, l'écriture le décrit comme progressant, d'un mouvement parfaitement rythmé, de son début vers sa fin, à la manière d'un très beau poème, bien ordonné, où l'on peut contempler, selon la course du temps, la variété, la multiplicité et l'heureuse proportion, l'ordre, la régularité et la beauté des décisions divines, procédant de la sagesse de Dieu selon laquelle le monde est gouverné. /.../ Et puisqu'aucune créature humaine ne vit assez longtemps pour être capable de voir cette totalité des yeux de sa chair, ni ne peut voir par soi-même les temps à venir, l'Esprit-Saint, dans sa prévoyance, a préparé pour nous le livre de la Sainte-Ecriture, dont la longueur se mesure à l'histoire de l'ordre universel."

Au sein même de l'Eglise et du clergé, est exprimée cette opposition entre le contenu de vérité que détiennent les écritures, et l'art, source de débauche. Bien sûr, c'est Saint-Bernard qui l'exprime le plus haut : "Une si grande, si extraordinaire variété de formes s'étale partout qu'on a envie de lire sur les marbres plutôt que dans les livres, de passer tout le jour à contempler ces extravagances une par une plutôt qu'à

méditer la loi de Dieu". Il souligne lui-même le côté profane, païen et indigène de ces "extravagances" (47)

Je serais bien incapable de rendre compte de ce phénomène philosophique et littéraire qui est apparu au XIIème avec la naissance des villes et des universités. Encore une fois, on ne peut pas le réduire à la pure imitation des anciens. Ce sont des modernes qui croient au progrès et à l'accumulation du savoir, c'est ainsi que Le Goff interprète la fameuse phrase de Bernard de Chartres et définit ainsi leur rapport avec l'Antiquité classique "Nous sommes des nains juchés sur des épaules de géants. Nous voyons ainsi davantage et plus loin qu'eux, non parce que notre vue est plus aigüe ou notre taille plus haute, mais parce qu'ils nous portent en l'air et nous élèvent de toute leur hauteur gigantesque..."(48). Le renouveau spirituel du XIIème a laissé de grands noms : Saint Bernard, Abélard. Les livres sortent des monastères. Au XIIIème, au moment où les scolastiques mettent en place leur méthode d'enseignement et de raisonnement, la production du livre se transforme, le format change, il est plus maniable, il est moins luxueux. Une certaine "paperasserie" se constitue déjà (contrats, comptes, registres...).

Pourtant "L'usage de l'écriture avec prédominance de la typographie rondée sur l'invention des caractères

I. II. ARCHITECTURE GOTHIQUE ET PENSÉE SCOLASTIQUE ?

mobiles attendait encore dans l'antichambre de l'histoire " (49). L'écrit reste l'affaire d'une élite, ou plutôt d'un petit nombre de clercs qui se confond souvent, mais pas toujours, avec le clergé. Le phénomène contient les germes de son expansion, mais il reste encore marginal, limité à une frange de la population dont c'est l'occupation principale, la profession.

Quels étaient les liens créés du cotoiement de cette vie intellectuelle autour des universités et des chantiers urbains ? Je ne sais pas, mais je ne crois pas qu'il y ait eu osmose, ou même de grandes influences d'un mode d'expression à l'autre. Construire-écrire, deux modes de connaître, d'imaginer et de communiquer qui étaient alors divergents, (j'ai en tête cette image d'un philosophe à tête de porc qu'on trouve au portail nord "des libraires" à la cathédrale de Rouen), les uns affrontés à la matière, très ancrés dans un territoire (même s'il y avait une mobilité d'un chantier à un autre) les autres formant une communauté d'écrivains par delà les limites de l'espace et du temps.

Les scolastiques n'ont pas écrit d'ouvrages sur l'art. Pourtant certains auteurs contemporains à partir des textes scolastiques, et surtout de la Somme Théologique de St Thomas d'Aquin, ont cru pouvoir élaborer une "esthétique scolastique". Erwin Panofsky (50) fait un parallèle trait pour trait entre la logique de la démonstration scolastique et l'évolution du style gothique jusqu'à ce qu'il atteigne sa phase classique. Jacques Maritain (51) décèle et décrit chez les scolastiques "une théorie de l'art très profonde" qu'il va chercher dans les dissertations austères sur quelque problème de logique ou de théologie morale.

Les deux thèses procèdent à mon sens d'une analyse abusive. En ce qui concerne Maritain : lui-même reconnaît qu'il est bien obligé de faire parler des textes au-delà de ce qui est écrit, il les interprète et extrapole : dans les dissertations scolastiques, l'art est pris dans son acception la plus générale - l'art du grammairien et du logicien, l'art du fabricant de navires - L'art est une vertu, un trait de l'intelligence et de l'esprit. Par ailleurs, les scolastiques s'intéressent à la catégorie du Beau, comme le raisaient les Anciens, mais "le Beau n'est désirable que s'il revêt l'aspect du Bien" (52). Les deux notions ne se superposent pas exactement, mais elles sont proches. Maritain est en fait très ambigu. Il est imprégné des

idées scolastiques et il en tire une certaine théorie de l'art, mais le lien entre cette théorie et les oeuvres est difficile à établir et singulièrement quand il s'agit de l'architecture religieuse au Moyen Age. Je le cite : "Tant du côté de l'art en général que du côté de la beauté, c'est l'intelligence, les docteurs scolastiques l'enseignent de mille manières, qui a le primat dans l'oeuvre d'art. Sans cesse ils nous rappellent que le premier principe de toutes les oeuvres humaines est la raison (53). Ajoutons qu'en faisant de la logique l'art libéral par excellence, et en un sens le premier analogué de l'art, ils nous montrent en tout art une sorte de participation vécue de la logique " (54).

Où est l'oeuvre dans sa concrétude ? Maritain s'en tire par une pirouette : "L'architecture, dit-il, p. 223, fournit des exemples remarquables de cette primauté accordée par l'art du Moyen Age à la structure intellectuelle et spirituelle de l'oeuvre, aux dépens de la correction matérielle, à l'égard de laquelle l'outillage et les connaissances théoriques de nos anciens constructeurs demeuraient très insuffisants. Dans l'architecture du Moyen Age, "on ne rencontre nulle part de correction géométrique, à beaucoup près... aucun alignement rectiligne, jamais de croisement à angle droit, ni de contrepartie symétrique des irrégularités et des repentirs à tout bout de champ !"...

transpose telle quelle à l'architecture gothique.

... L'oeuvre transcende l'oeuvre; peu importe finalement l'oeuvre qu'on peut voir et toucher, puisqu'elle est déjà dans l'idée de l'oeuvre. Sa facture, sa matière, sa présence gênent, quoiqu'il s'en défende, ce tenant de l'ordre et de la symétrie, de l'harmonie et de l'équilibre des masses. Maritain est en fin de compte beaucoup plus proche d'une esthétique classique (pour ne pas dire académique) que gothique.

Mais ce que cela démontre, c'est qu'il n'y a pas d'affinités, de connivences, d'identité évidentes entre la pensée scolastique et l'architecture gothique. Sans aller jusqu'à nier qu'il y ait eu à cette époque comme à toutes les époques un fonds culturel commun entre "les gens des écoles" et les constructeurs, on peut tout autant défendre un autre point de vue, et dire qu'on ne trouve pas les mêmes valeurs chez les uns et chez les autres.

Les scolastiques n'ont pas su comprendre l'évolution de l'art dans leur propre société. Jacques Le Goff remarque notamment qu'ils "ne parviennent pas à se détacher de la théorie antique de l'art imitateur de la nature, qui méconnaît et entrave la création du travail humain". (55)

Erwin Panofsky va beaucoup plus loin que Maritain. Il prend à la lettre la démonstration scolastique et la transpose telle quelle à l'architecture gothique.

Les concordances entre les deux domaines sont
 C'est-à-dire qu'il reprend non seulement les termes de
 St Thomas dans la somme théologique, mais aussi la struc-
 ture dans laquelle ceux-ci sont énoncés, pour en montrer
 l'identité, l'affinité profonde. Tout d'abord il constate
 une concordance chronologique entre les deux domaines :
 "La scolastique classique commence au tournant du XII^{ème}
 siècle, au moment même où le système gothique classique
 connaît ses premières grandes réussites, avec Chartres
 et Soissons, la phase "classique" ou l'apogée se situant
 dans les deux domaines sous le règne de St Louis (1226-
 1270)" (56).

Ce n'est d'ailleurs pas l'un des moindres défauts
 de la thèse défendue par Panofsky : son schéma explica-
 tif ne tient véritablement que pour cette période clas-
 sique précise, qui n'est pourtant pas la plus novatrice
 comme le remarque Bourdieu : "La philosophie de l'his-
 toire de l'art qui se trouve impliquée dans la notion
 d'habitus comme grammaire génératrice ne s'ajuste-t-elle
 pas trop bien, et par là trop exclusivement à ces épo-
 ques où un style atteint sa perfection propre et qui
 exploitent jusqu'à les accomplir, et peut-être les
 épuiser, les possibilités fournies par un art d'inventer.
 hérité, plutôt qu'elles n'inventent à proprement parler,
 un nouvel art d'inventer ?"

cette évolution; et pourtant Panofsky en suit le fil

Les concordances entre les deux domaines sont principalement le principe de clarification dans le gothique classique équivalent au principe de manifestation dans la scolastique classique, ainsi la coupe transversale de la nef peut se lire sur la façade. La cathédrale est divisée et subdivisée en parties homologues jusque dans ses moindres détails, d'après lui (p.105), ce qui explique, ajoute-t-il une certaine uniformité "... et cela de telle manière qu'on puisse déduire l'intérieur de l'extérieur, la forme des collatéraux de la forme de la nef centrale, mais aussi par exemple l'organisation du système de voûtement dans son ensemble de la section transversale d'une des piles.

Le principe de la conciliation des contraires permet de comprendre comment est constituée selon Panofsky la cathédrale classique. Elle apparaît ainsi comme "la solution finale", équilibre, réconciliation entre diverses possibilités contraires et même contradictoires rejetées, à l'image du "sic et non" d'Abélard ou des méthodes de discussion dans les écoles scolastiques. Il décrit pour l'exemple l'évolution des façades occidentales et notamment l'apparition et l'emplacement de la rose sur cette façade : tâtonnements, à peu près, retournements, hésitations, caractérisent cette évolution; et pourtant Panofsky en suit le fil

Brunelleschi, Andrés Palladio, et plus encore le

logique jusqu'à la "solution finale", découverte par l'école de Reims, et qui culmine à St Nicaise; conciliation entre des nécessités contradictoires dont celle pour la façade occidentale de refléter l'espace intérieur de la nef, en même temps que l'équilibre extérieur de la façade : la rose trouvera sa place centrale dans l'arc brisé d'une verrière immense.

"La cathédrale classique, dit-il (p.103) cherche à incarner la totalité du savoir chrétien théologique, naturel et historique en mettant chaque chose à sa place et en supprimant ce qui n'a pas encore trouvé sa place".

Ordre, unité, intégrité, clarté, proportion, intelligibilité, sont autant de concepts qui pourraient définir cette philosophie de l'art. Qu'elle soit inspirée par des écrits de St Thomas à bon escient, cela ne fait aucun doute (57). Somme toute, Panofsky, quand il examine la cathédrale gothique, est imprégné des écrits scolastiques, mais justement beaucoup plus, et beaucoup plus profondément que les constructeurs de cette époque. Car qui donc a privilégié dans l'architecture l'ordre, la symétrie, la clarté, le raisonnement et la logique, si ce n'est les successeurs et les détracteurs du gothique : ceux qui ont ré-introduit l'antiquité classique dans l'architecture, Alberti, Brunelleschi, Andréas Palladio, et plus encore le

XVIIème siècle français qui a honni le gothique. Je lis dans les Quatre livres de l'architecture (58) "La beauté résultera de la forme et de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles, et de celles-ci au tout de sorte que l'édifice apparaisse comme un corps entier et bien fini dans lequel chaque membre convient aux autres et où tous les membres sont nécessaires à ce que l'on a voulu faire."

Or Erwin Panofsky base toute sa théorie sur la notion d'habitude mentale. Cet "habitus" emprunté aux scolastiques, conçu comme "un ensemble de schémas fondamentaux à partir desquels s'engendre, selon un art de l'invention analogue à celui de l'écriture musicale, une infinité de schémas particuliers" (59). Encore faudrait-il savoir dans quel sens ces habitudes mentales traversent la société, d'où elles viennent, comment elles se propagent. Quand Panofsky affirme que les architectes véhiculent la pensée scolastique dans les cathédrales "classiques", il présente de fait la "logique gothique" comme étant calquée sur la logique scolastique. Le chemin est clair : Panofsky va chercher dans la Somme de St Thomas d'Aquin les principes qu'il croit pouvoir appliquer à l'architecture gothique "classique", et non pas l'inverse.

Il légitime sa démarche (60) par une description brève et erronée de la formation intellectuelle, et de la situation sociale des architectes de l'époque.

Nous y reviendrons plus longuement car c'est le thème central de cette recherche, mais en quelques mots :

C'est un non-sens aujourd'hui dans cette deuxième moitié du XXème siècle d'oser dire que "le libraire-éditeur du XIIIème siècle produisait des livres manuscrits en masse" (61). Sans lui opposer des chiffres, disons tout simplement qu'il est exclu de parler d'une diffusion large avant l'invention de l'imprimerie. De même présente-t-il les architectes comme constituant une profession autonome, ce qui reste à prouver, "ayant souvent beaucoup lu et jouissant d'un prestige social sans égal dans le passé et jamais surpassé depuis" (62). Ce à quoi je réponds que sans doute certains artisans prospères commençaient à mettre leurs enfants à l'école publique et municipale (63) pour y recevoir les balbutiements d'un enseignement primaire : la lecture, l'écriture et le calcul, mais cela ne leur donnait nullement accès aux écrits théologiques.

Les artistes ne sont pas encore des artistes. Il n'y a pas encore cette connivence entre ces deux "classes" de la Société dont le sort est aujourd'hui si proche. Les artistes font intégralement partie du monde du travail. Les intellectuels, eux, sont plus difficiles à classer, les fortunes sont inégales, les origines diverses, l'université au XIIIème est une corporation, un "métier", mais la différence principale

entre artistes et intellectuels réside, je crois, dans le statut qui leur est fait, dans la manière dont on reconnaît et classe la valeur de leur travail : exerçant des arts libéraux, ils jouissent d'un statut de dignité. D'ailleurs, "entre l'appartenance au monde du travail et l'intégration aux groupes privilégiés, l'universitaire de la fin du Moyen Age a définitivement choisi" (64), alors que l'architecte devra attendre la Renaissance pour s'élever dans la hiérarchie sociale. Dans un même mouvement son travail sera désormais considéré comme un travail intellectuel.

Le prestige certain dont jouissaient quelques architectes de l'époque est limité à ces exceptions dont il parle, le lot commun des architectes des "grandes cathédrales classiques" étant d'être si peu reconnus qu'ils sont restés anonymes. Et il n'y a aucune raison de penser qu'il y ait eu, comme Panofsky le suppose (p. 89), une collaboration étroite entre eux et les scolastiques, car c'est l'évêque et non les universitaires qui devait transmettre un programme iconographique. Dès le XII^{ème} siècle, des maîtres (Abélard a été l'un d'eux), des clercs donnent un enseignement en dehors du cadre monastique et épiscopal. C'est la principale nouveauté intellectuelle.

n'est nullement théologique. D'ailleurs plutôt que

La naissance des universités est un phénomène contemporain du développement de "l'art d'Occident" (selon la formule de Focillon). Faut-il les lier de manière à faire de l'un une copie de l'autre ? ou plus simplement dire que les deux phénomènes coïncident avec une période de prospérité, et que les deux prennent alors leur expansion au coeur des villes. Sur ce fonds commun que sont la contemporanéité et la coexistence se tissent et se trament autant d'incompréhensions voire de conflits que de réseaux d'influence mutuelle.

Pour être plus précis, est scolastique ce qui relève de l'école tout simplement, une forme d'esprit, des méthodes. Tous les théologiens, les "arsiens" de la faculté d'ars sont scolastiques, mais ceux qui, dans leur qualité de pasteur, font des sermons, le font en tant que pasteur. Même St Augustin a dit des choses différentes dans ses homélies et dans ses textes. Il serait plus juste de dire que des débats d'idées se transmettent dans cette maison commune, maison des communes qu'est la cathédrale. La cathédrale est certainement, comme cela a été souvent dit, un microcosme de la société médiévale. Elle est tout, et tout à la fois, une, diverse et contradictoire, une "somme" certes, mais qui n'est ni dogmatique, ni systématique, ni scientifique, ni canonique, je veux dire qu'elle n'est nullement théologique. D'ailleurs plutôt que

ture savante repousse au goume" (56). La place publique

est sans doute, comme le dit Le Goff, un lieu de rendez-vous pour d'examiner l'influence des écrits scolastiques sur l'esthétique et l'ordonnance gothique, mieux vaut dire que la foi chrétienne constituait une base culturelle commune aux écrivains et aux constructeurs, l'apocalypse, la légende dorée de la vierge, la vie de Jésus, la vie des saints, etc.. dont on retrouve le récit sculpté dans les cathédrales.. ; histoires apocryphes racontées maintes et maintes fois dans la langue romane rustique.

"La culture populaire non officielle disposait au Moyen Age d'un territoire propre : la place publique... Cette place livrée à la fête constituait un second monde spécial à l'intérieur du monde officiel du Moyen Age. Des propos particuliers résonnaient sur la place publique; la langage familier qui formait presque une langue spéciale, inutilisable ailleurs, nettement différente de celle de l'église, de la cour, des tribunaux, des institutions publiques, de la littérature officielle, de la langue parlée des classes dominantes" (65). "La culture de la place publique, c'est bien celle qui montre des joutes chevaleresques, mais aussi celle qui fait entendre les prouesses et les grosses plaisanteries des chevaliers étouffées dans les chansons de geste, le rire, la dérision, le grotesque, le grivois, le scatologique, que la littérature savante repousse ou gomme" (66). La place publique

est sans doute, comme le dit Le Goff, un lieu de rencontres et d'influences, mais cela reste une imposture de vouloir subordonner cette culture populaire à la culture savante.

Qu'il y ait eu parmi les "gens de métier" quelques individus qui aient dépassé le stade de l'enseignement primaire et modeste qu'on leur proposait, c'est non seulement possible, mais probable. Villard de Honnecourt était un de ces hommes. Probablement formé dans une école monastique (son plan schématique d'une église cistercienne tendrait à le prouver), il était sans doute initié au latin. Les notes qui commentent les dessins sont écrites en picard, -sa langue natale- et en latin. Mais, d'après Paul Frankl, p. 48 de son livre sur les sources gothiques, les notes en latin auraient été rajoutées par une autre main quelques années plus tard, un élève anonyme de Villard auquel on a donné le nom de "Maître II". Elles sont d'ailleurs écrites en très mauvais latin, remarque Paul Frankl (p. 52). Et il ne faut pas conclure de tout cela que nos architectes aient été de grands "lettrés".

Villard donnait Dédale puisqu'il se réfère à ce théoricien, type même de l'artiste universel, tour à tour architecte, sculpteur, inventeur de moyens mécaniques. Cela dit, comment l'a-t-il connu ? Par la lecture de Platon ? Quelle est la voie de transmission ?

La mythologie grecque n'était pas absente de l'imagerie populaire transmise oralement de générations en générations. De même les enfants connaissent Charlemagne et le roi Dagobert... Mais les ponts entre cette culture populaire et la culture savante sont difficiles à définir. Je remarque enfin que le mode de présentation de "l'album" n'a rien qui puisse ressembler de près ou de loin, au mode d'exposition des diverses sommes théologiques : les dessins y sont placés pêle-mêle sur une même feuille sans aucun ordre, sans plan : ceci aussi est significatif.

Dans le dictionnaire "lettré" et "savant" sont synonymes. Or, je prétends que l'architecture gothique est "savante", mais qu'elle ne procède pas des "lettres" : elle utilise la géométrie, mais cette géométrie là n'est pas une science abstraite avec des lois et des théorèmes définis, c'est une pratique professionnelle et instrumentale, transmise et perfectionnée oralement.

Le paradoxe à mon sens, c'est qu'au Moyen Age, il y a une évolution inverse des deux termes : à l'époque romane dans les monastères, à Cluny surtout, il y avait des écoles qui réunissaient les clercs et les constructeurs, l'architecture monastique est de ce fait imbue de "culture savante". A l'époque gothique, au XIIIème surtout les constructeurs prennent une certaine indépendance vis-à-vis des clercs, ils s'en sont éloignés

C'est dans ce sens que je soutiens ce paradoxe : c'est en devenant populaire que l'architecture gothique devient plus savante.

Et c'est l'esthétique même du bâtiment gothique qui me donne raison.

Je ne nie pas qu'il y ait des cathédrales "classiques". Classique désignant alors à la fois un stade dans l'évolution d'un style : son apogée, et désignant aussi une esthétique de l'ordre, de la symétrie et de l'unité, Reims représentant effectivement le point culminant dans cette perspective. Mais de là à dériver dans son ensemble l'architecture gothique par l'esprit classique, ce que suggère le livre de Panofsky ! A croire que nous n'avons pas les mêmes yeux pour regarder les mêmes choses, car "si l'ordre est le plaisir de la raison, le désordre est le délice de l'imagination" (67). L'esthétique gothique des cathédrales évoque le délice d'une imagination débridée, même à Reims ou à Paris.

Après tout, c'est le regard classique qui privilégie le point de vue central qu'on a sur le parvis devant la façade occidentale, ou celui tout aussi central de la nef et des étagements, lignes convergeant vers le chœur. La cathédrale n'est pas un espace perspectif. Elle n'est pas mise en confrontation par un point de fuite. Qu'on se place seulement au chevet de

la cathédrale de Paris, cette immense araignée, qu'on lise les pages de Victor Hugo où il décrit les trajets périlleux de Quasimodo d'étages en étages et auprès des cloches, et l'image du vaisseau superbe et unitaire s'en trouve bouleversée, cassée, éparpillée; qu'on aborde même la cathédrale de Strasbourg par la façade occidentale et l'on verra que dans un tissu urbain resté tel qu'il était au Moyen Age, on ne peut pas avoir de vue globale, et dans cette proximité des espaces resserrés, ce qui frappe ce sont toutes ces "pelures" ciselées qui se superposent les unes aux autres, on ne perçoit pas les limites du mur, le mur est épais comme une forêt, léger comme une dentelle. La symétrie, ou la dissymétrie dans ce cas puisqu'il n'y a qu'une seule flèche à Strasbourg, ou pour le dire comme Panofsky, la logique de la place de la rose dans la façade et des différents éléments qui la composent, entre eux, peut être décrite et analysée comme telle, du moment que ce point de vue, cette interprétation n'envahit pas la vision que l'on peut avoir de la cathédrale.

Le classicisme et le gothique représentent en effet deux démarches de l'esprit fondamentalement différentes. Quand le "désordre" gothique est corrigé par l'ordre classique, on saisit mieux ce qui les sépare. Ainsi, à Vicence, le travail de Palladio sur la basilique est très beau : les travées étaient inégales, il rhabilite le bâtiment en rectifiant, en "trichant", pour

3. III. "L'ARCHITECTURE MAÎTRESSE DE TOUS LES ARTS" ;

UNE IMAGE VIDE

que ces différences se fondent dans l'impression d'une régularité et d'une rigueur nouvelles... Ces inégalités relatives ne troublaient pas l'oeil qui les remarque à peine, c'est le dessin à la règle graduée qui en rend réellement compte, et avec lui l'introduction d'une philosophie nouvelle dans l'architecture.

Sur un autre point de Panofsky :

Il n'est pas faux de dire que l'on peut déduire l'intérieur de l'extérieur, c'est un travail d'analyse qu'ont fait naturellement un certain nombre d'historiens de l'architecture du Moyen Age, mais de là à en conclure que le gothique est ennemi du placage, du trompe-l'oeil et du décor ! ... A un autre niveau de lecture, on pourrait dire presque l'inverse.

l'architecte de la Grèce classique ? Les scolastiques sont

Il y a une autre manière d'aborder la relation entre l'écriture et l'architecture, en considérant ce que l'architecture contient de symbolisme dans l'usage des mots, dans la magie des mots. Si les mots éclairent et précisent une situation, il arrive qu'ils obscurcissent et troublent une communication.

En suivant le mot "architecture" dans les textes scolastiques (68), j'ai trouvé un mythe fabuleux et trompeur : Dieu est l'architecte du monde, et l'architecte est le créateur par excellence à l'image de Dieu.. Mais quel architecte ? En aucun cas le maître maçon qui opère dans le chantier voisin, auquel d'ailleurs on ne donne jamais ce titre noble. Etymologiquement "on appelle architectes les principaux artisans d'après -archos- ce qui veut dire le premier et -techne- ce qui veut dire art".

Les étymologies du Moyen Age comme celle-ci d'Alexandre d'Alexandrie (69) ont ceci de caractéristique qu'elles sont très fantaisistes. Dans leur déviance même, elles reflètent cependant une façon de penser sur des thèmes particuliers (en fait architecte vient du grec arkhitekton, composé de arkhi qui veut dire chef, et de tekton qui désigne un ouvrier travaillant le bois). Saint Thomas à l'image d'Aristote va même définir l'architecte comme celui qui commande la construction sans jamais toucher la matière de ses mains. L'analogie fait-elle référence à une image passée, révolue, antique, mais bien réelle de

l'architecte de la Grèce classique ? Les scolastiques sont assez imbus de culture classique pour retransmettre cette image presque telle quelle, alors qu'elle ne correspond plus à ce qui se passe sous leurs yeux, de même qu'à d'autres moments, ils pourront parler de théâtre, du théâtre antique, sans mentionner les mystères qui se jouent aux portes des cathédrales.

L'architecture, maîtresse de tous les arts : "En effet, écrit Saint Thomas d'Aquin, elle ne reçoit pas ses principes des autres sciences mais immédiatement de Dieu par révélation. Et c'est pourquoi, elle ne reçoit pas des autres sciences comme si elles lui étaient supérieures, mais elle s'en sert comme inférieures et servantes". (70) Paul Frankl dans un livre très complet (71) défend une position différente à la mienne, et se rapproche par contre de celle de Panofsky : il me donne cependant, page 135, un argument qui vient à propos étayer ma thèse et l'éclaircir sur ce point : l'architecte pour St Thomas, c'est le philosophe car, en effet, celui-ci correspond concrètement, socialement au concept qu'il définit : "la philosophie qui est donc d'une nature supérieure, doit être appelée "architectonic" "architectonicae/...../ quasi principales artes". (72) Saint Thomas se choque même que l'on puisse donner, comme cela s'est fait quelquefois, le titre d'architecte à un artisan. Il considère que c'est une usurpation. "Si nous considérons cette magnifique machine qu'est

le monde, les sculpteurs ornementaux qui la parent, et comment dans leur révolution continue, les dieux assurent

le changement des saisons selon les besoins de la nature,
nous ne pouvons douter que les petits temples que nous

Le monde est une construction et l'architecture est une création. Entre l'architecture et l'univers de la création existe une connivence de longue date au niveau du langage, des Ecritures et de la mythologie judéo-chrétienne. La Jérusalem céleste est le séjour des bienheureux, mais le temple de Jérusalem, temple parmi les temples, a bien existé. Rien ne subsiste aujourd'hui à Jérusalem de la construction du temple de Salomon construit par les Phéniciens et achevé en 960 avant J.C. Seuls quelques indices découverts par les archéologues et surtout les textes relatifs au temple sont à la base des hypothèses et des reconstitutions. La Jérusalem de l'imagination médiévale dépasse par l'abondance de ses témoignages la Jérusalem archéologique, des milliers d'églises ont été construites sur ce lointain modèle. Le mythe s'est gonflé de mille récits.

Le passage d'un terme à l'autre se fait dans les deux sens. Le Christ dit à Saint Pierre : "Tu es Pierre, et sur cette pierre, je bâtirai mon église". "Honorius d'Autun au XIIème siècle écrit : "Cette maison est située sur un roc, et l'Eglise est fondée sur le Christ, roc solide, elle s'élève en hauteur par quatre murailles. Et l'Eglise croît par les quatre évangiles vers la hauteur des Vertus " (73).

Palladio un peu plus tard reprend le symbole magique (74) "Si nous considérons cette magnifique machine qu'est le monde, les somptueux ornements qui la parent, et comment dans leur révolution continue, les cieux assurent

le changement des saisons selon les besoins de la nature, nous ne pouvons douter que les petits temples que nous bâtissons ne doivent être à l'image du grand que dans son immense bonté, il a, d'une seule de ses paroles si parfaitement programmé; ni que nous soyons tenus de la parer de tous les ornements convenables".

Le mythe se poursuit à la Renaissance, mais c'est bien là un mythe, une architecture sans construction, un rêve d'architecture qui vit de la force du symbole antique mais qui ne repose curieusement sur aucune réalité contemporaine. A l'époque des cathédrales, l'architecture en tant que métier autonome n'existe pas.

Le métier d'architecte n'est pas reconnu socialement avant le XVème siècle; et par conséquent, l'image sublimée de l'architecte démiurge voisine avec une réalité qui est tout à fait autre; la définition théorique de l'architecte retrouvant les mots de l'antiquité, anticipe d'un demi siècle sur la renaissance de l'architecte.

Le théorique et le métaphysique rejoignent le mythique. Et le mythe ne s'enrichit pas du tout des alluvions nouvelles qu'auraient pu charrier avec elle toute la réflexion architecturale née des chantiers romans et gothiques. Le mythe s'enroule sur lui-même à côté de l'histoire, une source vive à laquelle on peut s'abreuver. Le concept a survécu sans le vécu.

de la démarche intellectuelle propre qu'elle représente.

Est-ce Certains auteurs, dont G. BEAUJOUAN, ont voulu considérer les modifications concernant les "arts mécaniques" dans les classifications des encyclopédistes médiévaux comme une manifestation d'un renouveau d'intérêt des penseurs pour les arts mécaniques (75).

La mécanique apparaît dans le Didascalion au XIIème, écrit par Hugues de St Victor, comme une des quatre sciences fondamentales à côté de la théorique, la pratique et la logique. D'une part, la "mechanica" apparaît sous une forme péjorative : "on les appelle mécaniques, c'est-à-dire adultères (illégitimes), parce que, au sujet du travail de l'artisan, on pense qu'il emprunte sa forme à la nature" (76). D'autre part, en ce qui concerne plus spécifiquement la construction, son apparition dans ces classifications est déconcertante puisqu'elle est rangée dans le chapitre des armes (77). Il est vrai que pour Richard de St. Victor qui a succédé à Hugues (Mortet présente les deux textes en même temps), "les armes sont comme des instruments, elles désignent tout ce qui permet d'assembler, de dresser, d'élever et de bâtir".

antique à la théologie chrétienne, pensée abstraite.

Est-ce que cette intégration de la construction dans ces classifications du savoir humain est une reconnaissance de la création architecturale, de ses outils,

de la démarche intellectuelle propre qu'elle représente ? Est-ce que surtout on va pouvoir parler comme le fait Guy Beaujouan d "interdépendance entre la science scolastique et les techniques utilitaires"?

Je ne crois pas. Le mot est trop fort. Il s'agit d'autre chose. Ces définitions des choses, des êtres vivants, du monde, du savoir humain faites par Isidore de Séville (77 bis), par Hugues de St Victor, ou plus tard par Vincent de Beauvais ne sont en rien liées à une pratique professionnelle. Elles sont même en décalage vis-à-vis d'elle. Vincent de Beauvais dans le Speculum doctrinale reprend à propos de l'architecture cette image d'un art qui embrasserait tous les autres, à une époque où le maître maçon n'était responsable que de "l'ouvrage de pierre".

Il y a chez les encyclopédistes une reconnaissance des arts mécaniques. Mais cette reconnaissance permet-elle un pont ? des communications ? Donne-t-elle les éléments d'une connaissance utilisable dans une pratique professionnelle ?

Non, il s'agit plutôt de la poursuite d'un raisonnement du monde qui vise à l'intégration de la science antique à la théologie chrétienne, pensée abstraite, déductive qui se nourrit un peu, mais très peu de l'observation des choses (à l'encontre des bâtisseurs dont la méthode est toute d'observation des choses).

Ce qui est réhabilité par les "gens des écoles", c'est la place de la science dans la connaissance du monde. "L'homme peut se relever de sa chute par la science" (78). Et dans cette réhabilitation, il est certain qu'est reconnu l'apport de la géométrie dans la construction des édifices "pour que l'architecte puisse exécuter plus facilement dans les espaces des édifices, les tracés et les alignements des équerres et des nivellements et des cordeaux". (79)

Est-ce qu'une architecture savante est nécessairement liée à l'existence d'un savoir théorique et scientifique constitué ? En fait, ceux qui lient de cette manière la technique artistique et la science méconnaissent le fait que l'art est aussi un mode de connaissance du monde, l'art est aussi un savoir, il peut être "savant" par lui-même.

La verticalité, le mouvement, la lumière participent d'une conception du monde qui certainement était commune aux hommes du Moyen Âge. Et si, forcés d'user de ces images dans le système conceptuel, certains se méprennent. Il y a un texte de Saint Augustin où il se demande si le soleil et la lune ne sont pas des anges. Mais dans l'ensemble ce langage spatial est employé par leurs auteurs avec une conscience parfaite d'être dans le langage imagé, affirmait de Gerdilise dans une communication sur la notion d'espace chez Denys l'Aréopagite (81). D'après lui il faut prendre cette spatialisation pour ce qu'elle est : une

configuration métaphysique, et éviter de faire une interprétation sensible d'une simple allégorie. Ce n'est pas

La notion d'espace est constamment présente dans les textes d'un des plus fameux Pères de l'Eglise, Denys l'Aréopagite, dit le pseudo Denys ayant vécu au I^{er} siècle, et qui a eu un grand retentissement au Moyen Age au travers d'un ouvrage intitulé "La hiérarchie céleste". C'est une hiérarchie toute spatiale, une disposition des anges autour de Dieu, une illumination, une élévation, un mouvement. La diffusion de la lumière traverse sans difficulté la première matière des anges chérubins, mais elle rencontre des matières de plus en plus opaques jusqu'à ce que la transmission devienne à peu près impossible. Cette spatialité n'a pas plus de réalité concrète pour le Pseudo-Aréopagite que celle d'architecture pour Saint Thomas, celle de lumière non plus, de haut et de bas, non plus.

La verticalité, le mouvement, la lumière participaient d'une conception du monde qui certainement était commune aux hommes du Moyen Age. Et à force d'user de ces images dans le système conceptuel, certains se méprenaient. Il y a un texte de Saint Augustin où il se demande si le soleil et la lune ne sont pas des anges. Mais dans l'ensemble ce langage spatial est employé par leurs auteurs avec une conscience parfaite d'être dans le langage imagé, affirmait de Gandillac dans une communication sur la notion d'espace chez Denys l'Aréopagite (81) D'après lui il faut prendre cette spatialisation pour ce qu'elle est : une

configuration métaphysique, et éviter de faire une interprétation sensible d'une simple allégorie. Ce n'est pas une cosmologie, mais plutôt une manière de faire passer des concepts.

Au Moyen Age, l'espace est vu comme basé sur des rapports harmoniques et cosmologiques, c'est pour cela qu'on a cru au nombre d'or; les nombres, musique de Dieu dans le monde.

"Pour les théologiens du Moyen Age, la nature était un symbole, les êtres vivants exprimaient des pensées de Dieu. Ils imposèrent parfois leur conception du monde aux artistes et firent exécuter sous leurs yeux un petit nombre d'oeuvres dogmatiques, où chaque animal a la valeur d'un signe. Mais de pareilles oeuvres sont rares. La plupart du temps les sculpteurs peuplèrent à leur gré l'église de plantes et d'animaux. Ils choisirent ces formes en purs artistes, mais avec la pensée confuse que la cathédrale est un abrégé du monde, et que toutes les créatures de Dieu peuvent y entrer ". (82)

Maintenant que Suger renverse le procédé et utilise les textes de Denys pour justifier son action à Saint-Denis et répondre aux attaques de Saint Bernard et des moines de sa propre abbaye, cela semble légitime : " Au milieu douze colonnes représentaient le nombre des Apôtres; douze autres colonnes secondaires leur correspondaient figurant les douze prophètes : toutes ces colonnes soutenaient l'édifice

à une hauteur considérable" (83). Ca fait partie de la mentalité de l'époque de voir des signes partout, c'est l'expression normale du symbolisme médiéval. En adhérant à cette philosophie de la lumière exposée par le pseudo-Denys, non seulement Suger rend hommage au saint patron de son abbaye, mais il y trouve aussi la confirmation la plus indiscutable de ses inclinaisons profondes. On comprend qu'un abbé, attaqué sur le terrain de la théologie, réponde à ce niveau là, mais c'est après coup, une fois le travail d'architecture achevé, les voûtes nouvelles construites et les larges fenêtres percées. On voit mal par contre pourquoi Panofsky le suit et même le devance dans cette auto-justification "La formule lux nova, dit-il, prend parfaitement sens en relation avec l'amélioration de l'éclairage procuré par la "nouvelle" architecture; mais en même temps, elle évoque la lumière du Nouveau Testament qui s'oppose aux ténèbres ou à la cécité de la loi juive" (p.43)

On ne peut pas fonder une théorie de l'architecture, ou même une esthétique de l'architecture gothique à partir de jeux sur les mots; la "lux nova" de Denys l'Aréopagite n'est pas la lumière des vitraux de la basilique de Saint Denis, même si celle-ci nous transporte dans des élans nouveaux d'une spiritualité, même si celle-ci apporte à la foi une "lumière nouvelle". Pour être plus prosaïque et tant pis si j'en suis triviale, je n'y vois pas plus de lien qu'entr

l'expression commune d'éclairage nouveau employée à propos de nos analyses modernes, et l'éclairage, qui nous vient de la fenêtre ou de la lampe. Ce sont deux phénomènes distincts et leur rencontre au niveau de la langue est sans effet possible au niveau de l'architecture. A moins que quelqu'un ne pose le problème en terme architectural au moment du projet, c'est bien évidemment ce qu'a fait Suger le constructeur, et non pas le pseudo-Denys. Il n'y a pas de réponse architecturale dans les mots - que la lumière soit une métaphore chrétienne de la divinité - certes. Cela conduit peut être à percer les murs d'ouvertures, mais quelles fenêtres ? Où ? Comment la lumière vient-elle se poser dans l'espace et dans les volumes ? De quelle matière est-elle faite ? Des milliers de réponses architecturales sont possibles : A l'époque gothique, la lumière crue est souvent masquée et canalisée de manières diverses par les maçons qui percent les fenêtres. La salle capitulaire du Mont-Saint-Michel est inondée de lumière sans que l'on voie aucune des ouvertures ; on a assez dit que la libération des points d'appui grâce aux voûtes d'ogives permettait de trouer le mur de larges ouvertures, mais les vitres sont colorées dans la masse, la lumière est filtrée de couleurs profondes et intenses et l'impression de luminosité est compensée par celle tout aussi présente d'un espace sombre et mystérieux. La lumière

blanche des églises cisterciennes est placée très ponctuellement dans le bâtiment avec parcimonie et rigueur. Il n'y a pas une lumière gothique correspondant à une évolution générale de la religion et de la conception de l'homme, mais des réponses architecturales possibles au problème de la lumière énoncé différemment par les uns et par les autres. Ce n'est pas ce que semble dire Georges Duby.

J'ai bien peur que la grande séduction qu'opère Georges Duby tant sur les historiens que sur un public élargi ne provienne en grande partie d'une habileté extrême de son écriture superbe à opérer ce genre de glissement symbolique, où les choses s'éclairent les unes par les autres au niveau du langage. Il se sert du symbolisme médiéval pour décrire la cathédrale, et puise directement dans des textes sa propre image de la cathédrale. Le visible est la configuration, l'imagination et la re-présentation de l'invisible, le monde matériel renvoie à l'au-delà, c'est une des missions de l'art sacré et particulièrement de l'architecture, nous dit-il, situant son analyse directement sur ce plan.

A vouloir se fier aux textes pour regarder les cathédrales, on a un point de vue très particulier, partiel, voire partial. C'est Georges Duby lui-même qui écrit : "Nulle méthode ne permet encore d'aborder en sécurité un problème majeur, celui des interférences

entre l'évolution des créations culturelles et celles de la société toute entière. Il est par conséquent peut-être vain de vouloir déceler les vrais rapports entre les structures d'ensemble des civilisations et un événement." (84) (Comme celui de l'explosion de l'architecture cistercienne).

Les oppositions ouvertes, ou plus précisément les prises de position ont aussi leur valeur dans la production des différences à l'intérieur d'une société. Que certains scolastiques se soient opposés de manière virulente à la construction des cathédrales au nom de la théologie et de la morale est significatif. Pierre le Chantre dénonce violemment cette "maladie de bâtir", "Si ces bâtisseurs croient que le monde aura une fin, pourquoi faut-il édifier des édifices comme s'ils ne devaient jamais disparaître en masse, aussi hauts en direction du ciel, les fondements enfouis vers de si grandes abîmes". (85)

... Hostilité ou mépris ?

Quand Honorius d'Autun dit : "La peinture est la littérature des gens du commun" (laïcs et illettrés) (86) est-ce abusif de renverser sa proposition : la peinture n'est pas pour eux (les lettrés de l'époque, parce qu'ils ont la littérature ?).

Duby reconnaît la coupure qui s'opère au XIII^{ème} siècle "Paris devint une immense machine à raisonner

droit, la grammaire cessa d'introduire aux belles lettres la pensée scolastique se dépouilla de tout ornement et glissa peu à peu vers les dessèchements du formalisme" (87).

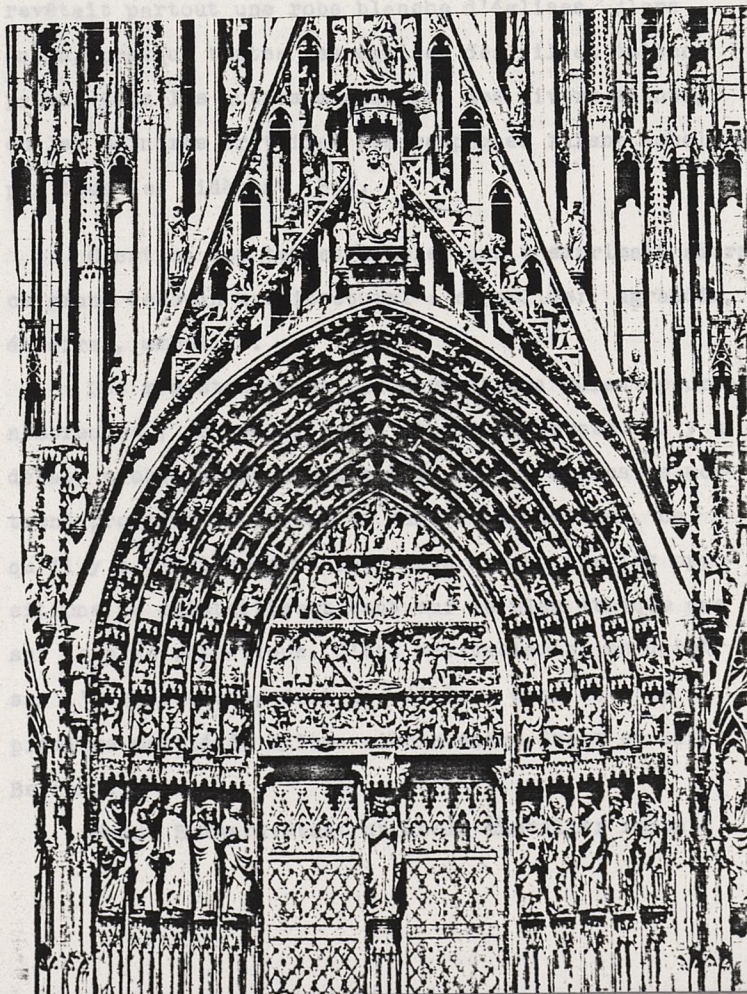
Et comme conclusion à ce chapitre, citons Rabelais qui dit des philosophes en les opposant au vulgum pecus "Les philosophes se plaignent que tout a déjà été inventé par les anciens et que rien ne leur soit laissé de nouveau à inventer. Ils ont tort évidemment car ils ne savent pas regarder ce qui est en terre caché." (88)

La formidable explosion architecturale du Moyen Age ne s'est pas produite par la voie théorique, mais bien "d'en bas" d'une pensée en butte à des problèmes de construction, et imprégnée d'une culture même dans les villes, encore rurale et orale.

L'architecture romane et gothique est depuis entrée dans la voie royale de l'histoire de l'architecture, chaînon de l'histoire humaine qui passe à la postérité, objet de fierté, joyau du patrimoine de France. Il était inévitable qu'elle fut récupérée.

I. IV - LESS IS MORE, LESS IS MORE :

UN DEBAT SUR L'ARCHITECTURE



"Donc après l'an mil, /..../ il se produisit dans presque tout l'univers, surtout en Italie et en Gaule, un renouvellement des bâtiments d'église; bien que la plupart, convenablement installés, n'eussent manqué de rien, cependant chaque pays chrétien rivalisait avec un autre pour en avoir une plus belle. C'est vraiment comme si le monde, se secouant, rejetant ses vieilleries, revêtait partout une robe blanche d'églises. Alors enfin, presque toutes les églises des villes épiscopales, tous les autres monastères des divers saints, ou les moindres oratoires des campagnes furent embellis par tous les fidèles" (89).

C'est en des termes simples que s'exprimait alors ce grand dessein architectural : consolider, agrandir, éclairer, embellir.

Les résistances et les oppositions furent pourtant nombreuses : de cela l'écrit rend bien compte. Il y a débat, probablement débat public et les clercs se montrent prolixes et véhéments dans leur position. Ce qu'il y a d'intéressant pour nous, c'est que les oppositions se cristallisent tant sur le plan éthique que sur le plan esthétique. C'est véritablement un débat sur l'architecture, dont le meilleur écho date de la première moitié du XII^{ème} siècle entre Suger et Saint Bernard.

Saint Bernard était un noble chevalier repent

qui se voua à la fin de son adolescence au monachisme. Ce rigoriste absolu est à la fois un conducteur d'hommes et un redresseur de torts, dont l'influence par la violence du combat qu'il a mené est prépondérante.

Suger était un vulgaire oblat, entré au monastère à neuf ou dix ans; on ne sait pas où il est né, ses parents étaient pauvres, "de peu de savoir, et d'humble naissance" comme il aimait à le répéter. Cet homme du peuple qui se lia d'amitié dans sa jeunesse avec le futur roi de France était un sybarite, très humain et jovial, récitant des poèmes et des contes devant les moines assemblés, il aimait le confort, mais sans excès : sa propre cellule, d'après son biographe, le moine Guillaume (90), est sobre et exigüe, car son amour de la vie est dédié à l'abbaye de Saint Denis. "C'est l'abbaye de Saint Denis, dit-il, qui l'a élevé avec l'affection d'une mère. Il est son fils adoptif, il s'y identifia totalement". Cet amoureux des belles choses sort la châsse de bois doré enfermée dans la crypte et l'installe au centre de l'église. "Il fait une nouvelle église à partir d'une ancienne, une église large à partir d'une étroite, une église éblouissante à partir d'une obscure" (91). L'église est conçue à la manière d'un tabernacle. D'ailleurs les représentations médiévales de l'architecture lui donnent ce caractère de boîte précieuse.

"Il orna l'église d'une foule d'objets de grande valeur" Il aime accueillir la foule pour lui montrer les beautés divines. Le choeur est surélevé. Il aime les fastes et les cérémonies et organise les processions à la manière d'un grand metteur en scène.

Rien n'est assez beau pour la demeure de Dieu. La croyance en la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie constitue pour Suger, attaqué dans ses entreprises, la base de son argumentation : "Si selon la parole de Dieu, selon l'ordonnance des prophètes, les coupes d'or, les fioles d'or, les petits mortiers d'or devaient servir à recueillir le sang des boucs, des veaux et d'une génisse rouge, combien davantage pour recevoir le sang de Jésus-Christ convient-il de disposer les vases d'or, les pierres précieuses et tout ce que l'on tient de précieux dans la création"(92

Ce qui est frappant, c'est que le Moyen Age ne connaît pas ces divisions de l'art. Il s'agit d'embellir. Tous les artisans indifféremment considérés, les orfèvres comme les maçons, concourent au même but. La décoration et l'ornement sont à la base de l'esthétique de cette architecture à la louange du créateur. Atteindre l'éternel invisible par le visible, tel est le but. Aux temps gothiques, les architectes ont su se donner les moyens de cette ambition, mais il n'y a pas de différence fondamentale de ce point de vue entre

l'architecture romane et l'architecture gothique. D'ailleurs, j'ai lu dans un des ouvrages d'Emile Mâle (93), que Suger a fait appel à des tailleurs de pierre méridionaux qui venaient de décorer les prieurés de Moissac, Beaulieu, Souillac, Caremac, où l'on retrouve le style de Cluny. Les styles constructifs coexistent, tout au moins au XIIIème siècle, mais ils relèvent de la même esthétique de la fête : que ce soit des voûtes en pierre (voûtes en berceau ou voûtes d'ogive), ou de simples charpentes apparentes comme il y en avait encore beaucoup, les plafonds sont peints, une très riche orfèvrerie y est suspendue.

Plus il y en a, mieux c'est : il y a débauche. Et c'est en grande partie à ce niveau là que se situe la critique : "Dans ce saint lieu que vient faire l'or ?". Pour parler clairement, c'est la cupidité qui fait tout le mal, la cupidité esclave des idoles (...). On éblouit l'oeil en offrant des toiles d'or pour couvrir les reliques " (94). Suger a "mauvais goût" dirait-on aujourd'hui. Il préfère le tape à l'oeil à la discrétion, tandis que d'autres méprisent "les décorations superflues". Abélard recommande bien à Héloïse que les décorations de l'oratoire soient "plus propres que précieuses". Rien en or ou en argent, insiste-t-il, sauf le calice, pas de sculpture d'images" (95).

D'un côté des hommes, des constructeurs qui n'hésitent pas à détruire pour reconstruire en plus grand, surabondances d'édifices, et casters, et casters.

plus haut, plus riche, plus luxueux, plus coloré, plus éclairé, qui ont, à en juger par Suger, le sentiment d'être des créateurs avant tout. Suger oppose ses propres constructions qu'il nomme "modernes" (opus novum ou même modernum) à l'ancienne basilique carolingienne (opus antiquum) (96).

De l'autre côté, une esthétique qui, au nom d'une éthique -celle de l'humilité et de la pauvreté enseignées dans l'évangile- procède par soustraction. A cet égard la lecture des statuts des cisterciens (97) est édifiante mais il faut se rendre compte qu'ils ne constituent pas un groupe "à part", mais qu'au contraire ils sont représentatifs de tout un courant de réforme dans l'église. Dans ces statuts il est donc stipulé de construire loin des habitations, de ne pas faire de sculptures ni de peintures, sauf pour la croix, de ne pas adosser de maisons aux murs des monastères, d'éloigner granges et bâtiments de service les uns des autres, les vitraux doivent être blancs sans croix ni peinture: pas de soie sur l'autel, pas de croix dorées, des croix d'une dimension raisonnable, que les cloches ne soient pas trop lourdes, pas de cierges sur l'autel, pas de boucliers suspendus comme décor, pas de coupes avec des pieds en argent, pas de troncs pour les collectes placés à l'entrée, pas d'images, pas de sculptures si ce n'est le Christ, pas de diversité dans les parements, ni de surabondances d'édifices, et caetera, et caetera.

Ceux des abbés qui n'auraient pas obéi à la règle sont passibles de diverses sanctions dont la plus courante et la plus légère est d'être mis au pain et à l'eau ! De toutes façons la règle ne peut interdire le vin, elle se doit de le prescrire, mais... il est dit qu'il sera insipide ! (98)

"L'idéologie cistercienne, construite sur la trame du mépris du monde, ne veut rien ajouter, elle retranche, émonde, épure, et c'est pour cette raison profonde que le bâtiment de Cîteaux n'est autre que celui de Cluny décapé" (99). L'ordre de Cîteaux n'est pas révolutionnaire, il respecte les traditions et ne cherche pas à inventer. En architecture non plus. L'abbaye cistercienne, réduite à ses éléments essentiels s'organise autour du cloître, jardin clos dominé par l'église. L'église est parfaite, parfaitement vide. Maîtrise totale de l'espace, elle est aussi parfaitement adaptée aux fonctions qui lui sont assignées. Elle est un bâtiment parmi "d'autres", elle en est "l'atelier majeur" (100) : elle est conçue pour y célébrer l'eucharistie, et permettre la prière et le chant des moines. Elle n'accueille pas les foules : ses dimensions sont donc réduites, et la façade occidentale qui est habituellement dans les églises et les cathédrales ouverture somptueuse sur le monde, reste là quasiment fermée d'un mur. A Sénanque, on remarque à peine ces deux petites portes latérales,

"deux fissures" dit Duby, où se glissent au Nord de rares invités, au Sud les convers (IOI). Fonctionnelle : c'est le plan qui a de l'importance dans sa géométrie rigoureuse. Ce qui se passe en hauteur n'est qu'une maîtrise parfaite des nouvelles techniques : l'arc brisé et la croisée d'ogive, mais celles-ci n'engendrent pas avec elles la transformation du volume, point de hauteur, point de baies vitrées. C'est de la belle maçonnerie : la perfection de l'appareillage, la beauté des pierres nues, la pureté des lignes qui se croisent à angle droit, des formes nettes que l'on cerne bien à l'oeil, de l'équilibre des volumes, de la symétrie des ouvertures. Art de la mesure.

"Apollon, divinité éthique, exige de ses fidèles qu'ils gardent la mesure, c'est-à-dire qu'ils commencent par se connaître eux-mêmes. C'est ainsi qu'outre la nécessité esthétique du beau, on reconnaît celle de ces impératifs : "Connais-toi toi-même" et "Rien de trop !", tandis que l'orgueil excessif et la démesure sont considérés comme les démons hostiles par excellence, venus de la sphère non apollinienne, comme des qualités inhérentes à l'époque non-apollinienne, à l'âge des Titans, et au monde extra-apollinien, c'est-à-dire barbare" (IO2).

Nietzsche, à propos de la tragédie grecque, décrit le même déchirement entre "la part d'Apollon, dieu des

formes harmonieuses et de l'eurythmie, dieu de la lumière intellectuelle et de la norme juste " (103), et l'initiateur du drame "l'esprit dionysiaque, l'esprit des mystères, tout l'irrationnel capiteux, délirant, équivoque dont l'âme grecque a été gorgée sous l'influence des religions mystiques et sensuelles venues de l'orient (104). Nietzsche préférera le monde du désir et de la passion au monde de la clarté logique et du rationalisme socratique.

Deux conceptions de l'art s'affrontent, peut-il y avoir réconciliation ? L'église catholique a oscillé entre le faste et le dépouillement. L'ancien testament et le nouveau sont parfois en contradiction. Le message évangélique lui-même est ambigu, il prête à différentes interprétations qui n'ont pas manqué d'être évoquées et invoquées dans cet âge de la discussion. Après tout le premier miracle de Jésus a été de transformer l'eau en vin.

En tout cas, curieusement, cette opposition fondamentale n'est généralement pas soulignée par les historiens de l'art. Quant à Duby, il se refuse totalement à l'admettre puisque tout son livre sur l'art cistercien tend à cette conclusion : "Ce que Saint Bernard avait bâti était une épure, le modèle de la cathédrale" (105)

A mon sens, il n'y a pas d'esthétique gothique née avec l'invention de la voûte d'ogive, mais plutôt deux esthétiques qui s'opposent l'une à l'autre à l'époque dite gothique. L'art des cathédrales - romanes ou gothiques - relève de la même veine. Combien d'églises et de cathédrales ont une nef romane prolongeant un chœur gothique, ou l'inverse ! Non seulement cela ne choque pas, mais il faut un oeil averti pour le remarquer : à l'abbaye aux Hommes à Caen, ou à la cathédrale du Mans par exemple. C'est ce tout que j'appellerai l'esthétique médiévale populaire, esthétique du "plus", des ajouts et des rajouts. L'art cistercien qui apparaît de fait aux débuts du gothique représente une enclave (importante) dans ce tout, une réforme, une volonté, il se pose contre l'exubérance, il est soustraction dans tous les sens du terme.

Rien ne pourrait mieux exprimer le débat qui eut lieu alors, que les deux formules employées par des architectes du XXème siècle "Less is more" (moins est plus), formule de Mies-Van-der Rohe à laquelle Venturi en oppose une autre en réponse quelques années plus tard "Less is bore" (moins est ennuyeux), le débat reste actuel !

Pourant on saisit mal aujourd'hui comme les oppositions étaient alors tranchées "Depuis, les siècles ont fait de Saint Denis un lieu si austère que, si

Suger revenait, il jugerait sans doute que l'abbaye est devenue cistercienne. Saint Bernard a vaincu Suger, semble-t-il. Aujourd'hui les autels couverts d'or, la grande croix tapissée de pierres précieuses, les calices et tous les trésors ont disparu. Les murs ont été badigeonnés de blanc ou laissés nus par les restaurateurs de ces dernières années. La peinture des sculptures a été enlevée. Ont disparu les stalles, le carrelage, les tentures multicolores. La splendeur colorée d'hier n'est aujourd'hui en France, le plus souvent, qu'un souvenir. Les abbayes clunisiennes et les cathédrales qui ont été conçues et édifiées dans un esprit proche de celles de Cluny et de Suger sont méconnaissables" (106).

Saint Bernard a gagné !

La position que l'on peut avoir à l'heure actuelle vis à vis du débat qui a eu lieu au XII^{ème} siècle est ambiguë car notre admiration totale va aussi à l'art cistercien que l'on peut admirer tel qu'alors il était à Sénanque, ou au Thoronet, ou à Fontenay. Mais on peut reconnaître cependant dans les propos de Saint Bernard les germes d'une pensée opposée à l'art, en tant que phénomène de création, d'innovation, d'expression, d'opposition et de révolution. Bien sûr, Saint Bernard a été à l'origine d'oeuvres architecturales prodigieuses "car repousser le ténébreux, étendre la part du clair, c'est aussi embellir : le beau est émergence hors des

opacités, il est harmonie" (107). L'art de Cîteaux est totale maîtrise "Chez Saint Bernard, le refus radical de toute beauté matérielle apparaît plutôt dans son outrance même comme une esthétique négative que comme une indifférence à l'art" souligne Bourdieu (108).

D'accord ! Mais les mauvaises langues disent que Saint Bernard passa un an au noviciat de Cîteaux sans remarquer si le plafond était plat ou voûté. Au moins, en luttant contre la beauté en a-t-il parlé en des termes troublants : "Mais nous qui, au nom du Christ, avons traité comme fumier tout ce qui rayonne de beauté, enchante l'oreille, charme de son parfum, flatte le goût, plait au toucher...", c'est pour lui un sacrifice (109).

L'ensemble de la société médiévale est moins policée que la nôtre, les sentiments moins étouffés, les mœurs moins puritaines. D'après Panofsky, Suger comme les autres manifestait ses émotions de manière plus bruyante que nous le faisons arrosant le pavement de ses larmes "devant les Saint Martyrs et se montrant dévotement joyeux et joyeusement dévot" lors des fêtes de Noël et de Pâques. C'est un temps où les rois tombent à genoux en pleurant devant les reliques sacrées et fondent en larmes aux funérailles officielles. Les pratiques religieuses étaient plus familières : on raconte une procession qui avait lieu à Reims où tous les

chanoines traînaient derrière eux un hareng attaché à une ficelle, et essayaient de marcher sur les harengs qui étaient devant eux, s'occupant en même temps d'empêcher qu'on marchât sur le leur. Du Cange (II0) raconte avec réprobation une messe solennelle qui se termine par les cris d'un âne somptueusement harnaché pour l'occasion. Cela devait être beau, mais pas distingué.

Or, c'est cela qui est et sera reproché aux constructeurs des cathédrales par les puritains de l'époque, et par les esthètes des siècles suivants : il y en a trop et ça se voit trop : "Le fade goût des ornements gothiques, ces monstres odieux des siècles ignorants" (III) désigne tout ce qui habille le bâtiment : "un affreux jubé se présente, qui jette sur ces beautés inimitables le voile le plus déplaisant. /.../ Cette horrible barricade; des stales informes avec de hauts dossiers masquent la vue des collatéraux. Au chevet un retable avancé des colonnes et des courtines couvrent toutes les percées et tous les massifs" (II2) et caetera...

Voilà pourquoi le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècles ont voulu "substituer aux ridicules colifichets qui défiguraient nos églises gothiques, des ornements d'un goût plus relevé et plus sûr" (II3).. Le style est éloquent et le massacre certain.

Mais les prémisses de ce massacre existaient au coeur même du Moyen Age dans les résistances farouches

que les ascètes opposaient à ce qu'ils appelaient "la maladie de bâtir" (II4)"parce que la curiosité (l'originalité) et la surabondance s'opposent à la pauvreté, nous ordonnons qu'on évite plus rigoureusement la curiosité (l'originalité) dans les peintures, les ciselures, les fenêtres, les colonnes et les choses de ce genre, ou la surabondance en longueur, largeur et hauteur /.../ que les églises ne soient en aucune manière voûtées excepté le maître-autel, que nulle part on ne fasse de campanile d'église à la manière d'une tour; de même qu'on ne fasse nulle part des fenêtres vitrées historiées ou peintes" (II5). Au nom de la pauvreté évangélique, il y a refus d'art.

Les attaques semblent venir de toutes parts. Rutebeuf, le poète du XIII^{ème} siècle, a exercé dans plusieurs passages de ses oeuvres sa verve contre la grandeur de ces "palais". Certains ordres répondent au grandiose et au somptueux par un choix délibéré du petit et du modeste : "Faisons comme Moïse, comme les nomades que nous sommes sur la terre avant d'entrer dans la demeure éternelle, construisons des tentes, des habitations avec de petites branches et du limon, des cabanes" (II6).

Le débat est multiple et profond. Il met en cause par différents biais la place qui revient à l'art dans une société. Le problème est compliqué, plus compliqué quand on le pose en termes moraux et économiques.

C'est pourtant en ces termes qu'alors il est posé. Suger dilapide l'argent de la collectivité, c'est du gaspillage, quelle honte vis à vis des pauvres qui crèvent de faim. C'est le sens de l'intervention de Rutebeuf, et en fin de compte de presque toutes les attaques dont sont l'objet les bâtisseurs de cathédrales. Le débat sur l'art dépasse donc largement dans la manière dont les propos sont tenus des différents côtés, un simple débat sur la beauté des oeuvres créées. Que fait-on des richesses produites par le travail humain ? C'est une question qu'on a largement abordée par la suite, mais qui dans cette société qui sort tout juste d'une économie de subsistance, est nouvelle.

Que fait-on donc au Moyen Age de ces richesses nouvelles ? On les consomme immédiatement. "La fête consomme les fruits du travail d'hier pour que soient plus abondants ceux du travail de demain " écrit G.Duby dans les très belles pages d'introduction à son livre sur les cisterciens (117) "De la fête du XIIème siècle, nous n'apercevons plus que la part réservée à Dieu". Car de l'art profane, tout a disparu : les danses, les chants "dont s'envolaient les paroles", les robes brodées, les bijoux même car ils ont été réemployés au cours des âges. "Dans l'art sacré, l'art profane en ce temps se prolonge. Il se trouve comme absorbé" (118).

A la campagne, les cycles de la vie et de l'année sont encore rythmés par les cérémonies religieuses, rites de passage d'une étape à l'autre, moments sacrés, moments d'un sacrement, moments de l'église qui interrompent la marche travailleuse du temps. La fête entoure ces cérémonies. La banalité et le sordide du quotidien éclate. Les valeurs les plus hautes, qui viennent d'être célébrées par la communauté rassemblée, sont aussitôt transgressées, chamboulées. Sur l'autel sacré, sur l'autel désacralisé, la première communion, le mariage et l'enterrement se terminent en ripailles et en beuveries, qui durent souvent plusieurs jours, comme un hymne à la vie. Derniers restes, maigres restes de toutes les processions et toutes les fêtes qui coupaient l'année. Pierre Jakez Hélias décrit ces fêtes et ces pardons impressionnants où la foule se pressait (119) : les surplis, les chasubles, les dais dorés, les mitres, la crosse, les aubes blanches, les robes brodées, les coiffes, les brancards, les statues, les ex-voto, les cierges, les torches, les bannières et les chants, les espoirs refoulés s'exhumaient dans ces moments d'exaltation collective. Il raconte que le premier pardon qui avait lieu pour la première foire après les peines de l'hiver "fut supprimé à cause des ivrogneries et des batailles rangées. La chapelle, dès lors, connut le délaissement. Elle tomba en ruines et finit par servir de carrière de pierres

ainsi que le grand chemin ferré qui y menait " (120).

Il a fallu des siècles pour extirper ces coutumes païennes, mais l'édifice entier était soutenu par elles, sans elles ne va-t-il pas s'effondrer ? Encore une fois, le clergé a toujours été partagé entre le maintien de ces traditions et leur disparition. Mais n'a-t-il pas toujours été conscient de la part profane qu'elles contiennent ?

Au Moyen Age, le problème se posait de manière plus aigüe car plus récente. Il est alors exposé en tout cas de manière très explicite. A propos des débuts de la rondebosse, un clerc du XIII^{ème} siècle (121) parle d'une "erreur ancienne et invincible, une coutume congénitale des profanes" qu'on retrouverait dans tout le pays d'Auvergne, de Rouergue et du Toulousain comme dans les pays contigus. Il faut lire le texte de Saint Bernard révolté contre ces représentations populaires "parées de tant de couleurs" : "mais dans les cloîtres devant les moines qui lisent, que font ces monstres ridicules, ces horribles beautés et ces belles horreurs que font ces singes immondes, ces lions féroces, ces monstrueux centaures ? et ces êtres à demi humains ? Et ces tigres tachetés, et ces chevaliers combattants ? Et ces joueurs de trompettes ? Voilà une tête à plusieurs corps, voici un corps à plusieurs têtes. D'une part, un quadrupède à la queue d'un serpent; d'autre part,



un quadrupède se termine en poisson. Là une bête a le poitrail d'un cheval et l'arrière train de la chèvre, ici un animal cornu a la croupe d'un cheval. Ce sont tant et tant de formes diverses et variées qu'on aime mieux lire sur le marbre que dans les livres et l'on passe volontiers plus de temps à regarder ces bizarreries qu'à méditer la loi divine " (122).

Qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas uniquement le décor qui y serait vulgaire tandis que l'architecture "derrière" resterait pure, noble et savante, c'est le tout, et c'est bien comme cela que St Bernard l'entend. Son opprobre désigne non seulement les icônes hideux, et l'or honteux, mais aussi "la hauteur démesurée des nefs, leur longueur excessive, leur largeur superflue, leurs sculptures somptueuses et leurs peintures raffinées" (123)

Sous les reproches de paganisme ancestral, il y a aussi le mépris d'une expression populaire, où Victor Hugo voit, lui, les signes d'une "liberté nouvelle". "Les caractères généraux des maçonneries populaires, dit-il, sont la variété, le progrès, l'originalité, l'opulence, le mouvement perpétuel. Elles sont déjà assez détachées de la religion pour songer à leur beauté, pour la soigner, pour corriger sans relâche leur parure de statues ou d'arabesques. Elles sont du siècle" (124). Il les oppose aux caractères généraux de toute architecture théocratique qui sont d'après lui : "l'immutabilité, l'horreur du progrès, la conservation des lignes

traditionnelles, la consécration des types primitifs, le pli constant de toutes les formes de l'homme et de la nature aux caprices incompréhensibles du symbole. Ce sont des livres ténébreux que les initiés seuls savent déchiffrer. Du reste, toute forme, toute difformité même y a un sens qui la fait inviolable. Ne demandez pas aux maçonneries hindoue, égyptienne, romane, qu'elles réforment leur dessin ou améliorent leur statuaire. Tout perfectionnement leur est impiété. Dans ces architectures, il semble que la roideur du dogme se soit répandue sur la pierre comme une seconde pétrification."

Comment expliquer ce paradoxe de l'existence d'une architecture somptueuse tout en étant éminemment populaire ? Par l'éthique de la fête qui s'oppose à ce que j'appellerai l'éthique de l'économie.

Le bâtiment cistercien concrétise l'idéal d'une perfection morale : "dans ces oeuvres laborieuses et droites où clâme la victoire de la raison, marque de l'Evangile, elles symbolisent l'incarnation du Christ dans le charpentier de Nazareth, travailler mais rester pauvres" (125). L'architecture cistercienne est belle dans la mesure où elle revêt l'aspect du bien. Apparemment, mais ce n'est qu'en apparence, elle n'a pas une ostentation indécente vis à vis de la misère qui l'entoure, retirée loin de toutes habitations, elle n'offense pas les regards, elle est discrète.

Mais si l'on y regarde de plus près, elle représente pourtant vis à vis d'autres ordres, d'autres courants de réforme une position plus mitigée, une adaptation. Ce n'est pas le grand renoncement des anachorètes, et des ermites tels qu'il y en avait alors qui, tel un nommé Pierre du début du XII^{ème} siècle, "ne savait ni cultiver les champs, ni jardiner; c'étaient les jeunes pousses des arbres qui, avec l'appoint de son travail de tourneur, lui procuraient les plats quotidiens de sa table. Sa maison, il se l'était fabriquée avec des écorces d'arbres dans les ruines d'une église" (126).

Certains ordres, l'ordre de Grandmont par exemple en plein XIII^{ème} siècle refusait la possession de la terre, les livres d'art, les troupeaux mêmes. L'ordre de Cîteaux même, tel qu'il avait été fondé par Robert de Molesmes, était abstinence absolue. Robert de Molesmes n'était pas un bâtisseur, il n'était pas un entrepreneur.

Car l'oeuvre de Cîteaux, avec l'impulsion de St Bernard, ne s'est pas arrêtée à la construction du monastère : les cisterciens ont d'abord acheté des terres aux paysans avec les aumônes qu'ils recevaient volontiers mais "sans le clamer publiquement" (127). Ils se comportent alors, là où ils s'installent, comme des occupants méthodiques. Ils achètent, exproprient, défrichent les forêts, exploitent les terres incultes,

vendent les denrées qu'ils n'utilisent pas (foin, cuir, etc..) et se constituent ainsi un patrimoine. C'est une entreprise considérable qui exige de nombreux bras : les convers, qui sont finalement des moines subalternes, y consacrent le plus clair de leur temps, mais ils ne suffisent pas à la besogne. Des laïcs salariés sont engagés. La forêt recule, un paysage nouveau se dessine autour du monastère. Les moines améliorent les techniques ils utilisent l'énergie : ils construisent des moulins à eau, ils organisent le travail de manière rationnelle, et gèrent sagement leurs biens.

Ce qu'ils construisent avec "les larmes et le pillage des pauvres", ce ne sont pas des palais mais des granges et des ateliers. C'est ce qui s'appelle l'accumulation du capital ! Le capitalisme n'est pas né en tant que système dans les exploitations cisterciennes, mais dans les villes. Pourtant des pratiques capitalistes existaient en germe dans la gestion de ces entreprises dynamiques. L'éthique cistercienne me rappelle irrésistiblement l'analyse de Max Weber intitulée "L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme" (128). Max Weber se pose la question historique : "Pourquoi les régions économiquement les plus avancées se montraient-elles en même temps particulièrement favorables à une révolution dans l'église ?" N'y a-t-il pas dans le comportement économique des cisterciens le germe de cet éthos qu'il

décrit et qui a permis le développement du capitalisme, tout du moins dans certains de ses aspects : réutilisation du travail, investissement des fruits du travail, le travail comme but en soi, ascétisme, justification morale de l'activité temporelle, etc.. ? "L'ascétisme protestant, dit-il, agissant à l'intérieur du monde, s'opposa avec une grande efficacité à la jouissance spontanée des richesses et freina la consommation, notamment celle des objets de luxe. En revanche, il eut pour effet psychologique de débarrasser des inhibitions de l'éthique traditionnelle le désir d'acquérir. Il a rompu les chaînes qui entravaient pareille tendance à acquérir, non seulement en la légalisant, mais aussi comme nous l'avons exposé, en la considérant comme directement voulue par Dieu" (129).

Esthétique d'une éthique, esthétique d'une économie, les cisterciens ont créé un art qui leur est propre, et qui rompt avec une tradition qui liait la religion à certaines manifestations esthétiques. C'est une conception de l'art qui tend quelque part à son rejet, tant elle cherche à l'épurer de toute sensualité.

Dans les villes, les évêques récoltent aussi le surproduit croissant de l'agriculture, les richesses s'y accumulent au détriment des féodaux : capitaux virtuels. L'artisanat se développe, et prend son autonomie vis à vis de l'agriculture. La ville du Moyen Age est

- (1) un marché, et c'est curieusement avec la naissance de
 (2) la bourgeoisie (les bourgeois sont d'abord les habitants des bourgs), les premiers banquiers et marchands
 (3) que la ville se constitue en "oeuvre"... en oeuvre d'art
 (4) "l'usage (la jouissance, la beauté, l'agrément des lieux de rencontre) l'emporte encore sur le lucre et le profit
 (5) sur la valeur d'échange" (130) "L'usage éminent de la ville, c'est la fête qui consomme improductivement sans
 (6) autre avantage que le plaisir et le prestige des richesses énormes en objets et en argent" (131). Les produits du travail sont consommés, brûlés sur le champ, ou presque, comme ferment de fertilité, comme promesse de prospérité.

C'est pourtant bien le capitalisme qui étouffera la part de la fête contenue dans l'art.

- (7) Michel de Certeau, L'écriture de l'histoire, Gallimard, Bibliothèque des histoires, NRF, 1975, écrit sur le dos de la couverture du livre.
- (8) 1914, p. 9
- (9) MICHELET, cité par R. BARTHES, Michel et par lui-même, Le Seuil, Paris, 1954, p. 161
- (10) DAMISCH, préface p. V, Théories et Histoire de l'Architecture, de MANFRED TAFEL, (éd. SAGE, Paris 1976)
- (11) E. VIOLET LE DUC, Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^{ème} au XVIII^{ème} siècles, H. Haude éd., Paris, 1858, t.1, p.12

- (1) J. MICHELET, Histoire de France, Marpon et Flammarion, Paris, 1869, t.3, p 214
- (2) Fernand BRAUDEL, dans Traité de Sociologie (PUF, Paris, 1967) p. 83
- (3) Jacques LE GOFF, Pour un autre Moyen Age (Gallimard, Paris, 1977), p.p. 19 à 45
- (4) Ibid. au même endroit
- (5) Ibid. au même endroit.
- (6) Il est moins douteux de faire parler les morts que les vivants qui peuvent encore parler. J'ai beaucoup souffert en tant que sociologue de parler "au nom" des autres, c'est-à-dire à la place des autres, de faire analyse de leurs propos comme si leur parole seule n'était pas assez explicite, comme si le sociologue pouvait, lui, être habilité à les représenter de par sa formation "scientifique". J'ai toujours eu l'impression que c'était une manière de nier la dimension politique des décisions concernant la ville, une manière de les situer hors des rapports de pouvoirs entre les groupes. A l'opposé, l'histoire entre dans le domaine de l'héritage commun qu'il ne faut surtout pas laisser accaparer par certains groupes.
- (7) Michel de CERTEAU, l'écriture de l'histoire, Gallimard, Bibliothèque des histoires, NRF, 1975, écrit sur le dos de la couverture du livre.
- (8) Ibid, p. 9
- (9) MICHELET, cité par R. BARTHES, Michelet par lui-même, Le Seuil, Paris, 1954, p. 161
- (10) DAMISCH, préface p V, Théories et Histoire de d'Architecture, de Manfredo TAFURI, (éd. SADG, Paris 1976)
- (11) E. VIOLET LE DUC, Dictionnaire raisonné de l'Architecture du XIème au XVIème siècles, B.Baüce éd., Paris, 1858, t.1, p112

- (21, suite) "Le Guide donne encore une description des sculptures des trois façades de la cathédrale de St Jacques, valable pour des touristes autant qu'il s'agit de compléter le programme iconographique complet tel qu'il existait au milieu du XIIème siècle." (cf. La Culture Populaire au Moyen Age, Univers, Québec 1979, p. 70-71-72 où l'on trouve une analyse du Guide du Pèlerin de St Jacques de Compostelle, écrit vers 1139) :
- (I2) RORICZER est un imprimeur.
- (I3) DOM JUAN LECLERCQ, dans La Clar té Dieu (Cerf, Paris, 1945) pp 21 et 22 de son article.
- (I4) C. JACQUES et F. BRUNIER, Le Message des bâtisseurs des Cathédrales (Plon, Paris 1974)
- (I5) H. CHAINTREUIL, De l'ombre des cathédrales à l'éclosion de la C G T
Article ronéoté, diffusion restreinte.
- (I6) J. GIMPEL, Les bâtisseurs de Cathédrales (Seuil, Paris, 1980)
- (I7) Jacques LE GOFF, Pour un autre Moyen Age (Gallimard, Paris, 1977) p. 43
- (I8) Emile MALE, l'Art religieux du XIIème siècle en France Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age (Armand Colin, Paris, 1924) p. 75
- (I9) Ibid. au même endroit.
- (20) cf. Prix fait du "couronnement de la vierge", Enguerrand Quarton, 1453, Nîmes 1977. Le contrat qui est fait au peintre va dans des détails surprenants jusqu'à prescrire avec précision la texture des vêtements, et ne lui laisse aucune liberté quant au thème à traiter.
- (21) Il y a sans doute autant d'écart entre la manière dont le peuple percevait et comprenait l'iconographie au Moyen Age et la symbolique réelle (cf. La Culture Populaire au Moyen Age, Univers, Québec 1979, p. 70-71-72 où l'on trouve une analyse du Guide du Pèlerin de St Jacques de Compostelle, écrit vers 1139) :

les sommes vulgarisées, à l'intention des gens du monde, et ces sommes images qui ont pour tout le monde les sculptures et les vitraux.

p. 80

- (21, suite) "Le Guide donne encore une description des sculptures des trois façades de la cathédrale de St Jacques, valable pour des touristes autant que pour des pèlerins, et si exacte qu'elle permet de restituer le programme iconographique complet tel qu'il existait au milieu du XIII^e siècle. On y prend sur le fait comment la mentalité populaire est incapable de déchiffrer un symbole dans une forme plastique, mais y projette tout un roman, une histoire au terme de laquelle on retrouve l'image originelle qui a déclenché le mécanisme fabulateur, ainsi qu'il se passe dans les rêves. Voici comment le Guide "lit" une histoire macabre dans la femme au crâne de mort qui allégorise la luxure à la façade du croisillon méridional." Il ne faut pas oublier de mentionner la femme qui se trouve à côté de la tentation du Christ : elle tient entre ses mains la tête immonde de son séducteur, qui fut tranchée par son propre mari et que deux fois par jour, sur l'ordre de celui-ci, elle doit embrasser".

Il existe une religion populaire qui se distingue nettement par un certain nombre de traits de la religion du clergé. Au Moyen Age, l'importance et l'autonomie culturelles de cette religion seraient encore plus grandes d'après Delumeau. L'Europe n'aurait connu avant la Réforme, qu'un type assez sauvage de christianisme, inébranlable dans son adhésion globale, mais très libre par rapport à la morale officielle, au culte et aux sacrements.

- (21 bis) ADORNO, citation entendue au séminaire de Monsieur REVAVLT D'ALLONNES à la Sorbonne fin 1981.
- (21 ter) La littérature Française du Moyen Age par V.L. SAULNIER PUF 1962
- "Au milieu des tempêtes savantes, les idées scolastiques élèvent leur solide bâtiment, on peu à peu tout le monde non savant prend accès. Car c'est l'âge des sommes, "cathédrales d'idées" de l'initiation chrétienne. Et loin de rester dans les bibliothèques, elle vulgarisent progressivement la doctrine et pénètrent ainsi toute la vie artistique et intellectuelle du pays. On peut distinguer trois aspects d'un même effort : les sommes théologiques pour les savants, les sommes vulgarisées, à l'intention des gens du monde, et ces sommes imagées que sont pour tout le monde les sculptures et les vitraux".

- (22) Victor HUGO, Notre-Dame-de-Paris (Gallimard, Paris, 1966) p. 156
- (23) Ibid. p. 159
- (24) Ibid. titre et thème d'un chapitre du livre, voir pp 235 à 254
- (25) Ibid. pp 246 et 247
- (26) Amédée BOINET, Les Eglises Parisiennes (Ed. de Minuit, Paris, 1958), t. 1, dans les premières pages du livre.
- (27) Jean GIMPEL, op. cit. pp 6 et 7
- (28) Georges DUBY, Le Temps des Cathédrales (Gallimard, Paris, 1976), pp. 11 et 12
- (29) Jacques LE GOFF, Les Intellectuels au Moyen Age (Paris, le Seuil, 1957) p. 13
- (30) EGINHARD, Vie de Charlemagne Extraits dans Textes latins du Moyen-Age, traduits et commentés par Jean Delannoy (Ed OCLD rue des Saints Pères, Paris)
- (31) Les origines de la littérature française sont mal connues. Certaines oeuvres sont coulées dans un moule donné par la littérature religieuse et liturgique, donc latine. Les autres, l'épopée surtout mais pas seulement seraient la fixation par écrit d'une littérature orale, ou tout au moins transmise oralement, et plutôt profane. Sources savantes, sources folkloriques ? Ce qu'il y a de certain, c'est que c'est une littérature dite, pensée pour la parole. La plupart du temps, il est probable que ce qui nous en est resté, ce sont des "dictées", des copies, des copies de copies, avec des remaniements, et des variantes à chaque intervention. On n'a pas de manuscrits originaux, à quelques exceptions près.
- (32) LE GOFF, op. cit., p. 16
- (33) Ibid. p. 116

- (34) Eric A. HAVELLOCK, Aux origines de la civilisation écrite (Maspero, Paris, 1981), p. 81
- (35) Exemple : lettre à Altuin (30 avril 837) : "Après mon retour, le livre que tu me demandes me le fut aussi par beaucoup de gens à qui on ne devait pas le prêter. C'est pourquoi je décidai de le mettre à l'abri de quel-
(43) que part de peur qu'il ne vint à disparaître. Tu l'ob-
tiendras peut-être, lorsque tu viendras car quoique je visse que je pouvais le confier à ce clerc, parce qu'il a ta confiance, cependant tu n'as pas réfléchi, et je m'en étonne, que je ne pouvais le faire avec assez
(44) d'assurance, parce que ce clerc voyage à pied."
Lettres de Loup de FERRIÈRES, Traduction Levillain, Champion, éditeur.
- (36) LE GOFF, op. cit. p. 13
- (37) Georges DUBY, Emission télévisée, 1981.
- (38) Ibid. à la même émission.
- (39) G. DUBY St-Bernard, L'Art cistercien (A M B Paris, 1976) p. 52
- (40) Georges DUBY, Le Temps des cathédrales, pp 32 et 40
- "Pauvres maîtres, pauvres écoles, très pauvre science. Mais du moins fidèles et pour cela capables, dans une civilisation aussi démunie, de soutenir l'art au-dessus
(47) d'une sauvagerie totale. Il peut paraître dérisoire d'entendre près des sanctuaires où les rois recevaient
(48) l'onction sainte, où les chroniqueurs recueillaient le souvenir de leurs exploits et présentaient les souve-
rains à la fois comme les hommes de Dieu et comme les héritiers d'Auguste, appliquer les ornements d'une rhé-
torique cicéronienne à des chefs de bandes parés de
(49) verroterie et qui s'épuisaient en chevauchées inutiles. Du moins ces centres d'études, ces bibliothèques, ces
trésors dont les plus beaux camées portaient le profil de Trajan ou de Tibère, ont-ils assuré, par une chaîne
(50) ininterrompue de renaissances naïves et ferventes, la permanence d'une certaine idée de l'homme : l'esthé-
(51) tique de Suger, la science de Saint Thomas d'Aquin, toute la floraison gothique et la volonté libératrice
que celle-ci renferme, poussent leurs racines jusqu'à ces flôts lettrés perdus dans la rusticité, dans la brutalité de l'an mil."

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES

BIBLIOTHÈQUE

2, Av. de Paris - B.P. 674
78006 VERSAILLES CEDEX

Tél. : 39 51 52 51

Télécopie : 39 50 08 51

99

- (41) BEAUJOUAN, Histoire Générale des Sciences
(PUF, Paris) pp 522-524
- (42) Bertrand GILLE, Les Mécaniciens grecs
(Le Seuil, Paris, 1980), p 83
- (43) Régine PERNOUD, Histoire du peuple français des origine
au Moyen Age, Paris, 1951, Nouvelle Librairie de
France, p. 284
- (44) DUBY, op. cit. pp 97-98 : "L'art transpose en formes
simples /.../ Il s'appuie sur les quelques textes qui
contiennent les paroles divines, /.../ Reconnaissons
donc dans l'architecture et dans les arts figuratifs
du XIème siècle /.../ un procédé initiatique. Leurs
formes ne furent en rien populaires. Elles ne s'adres-
saient pas aux foules mais à quelques uns."
Pour le XIIIème siècle, Georges DUBY soutient le mê-
me raisonnement, p 181; "De cette définition de St Tho-
mas (qu'il vient de citer) chaque mot porte et concourt
à fournir la clef de l'esthétique gothique".
- (45) Michel FOUCAULT, Les mots et les choses
(Gallimard, Paris, 1966) p. 53, voir tout le chapitre
intitulé "La prose du monde" sur l'écriture.
- (46) Saint BONAVENTURE, Breviloquium, I22I-I274, Prol.2,4
cf document Delannoy, op. cit. p. 62.
- (47) Saint BERNARD, Ibid. p. 77
- (48) Bernard de CHARTRES, cité par LE GOFF
Les Intellectuels au Moyen Age (Le Seuil, Paris, 1957)
p. 17
- (49) Eric A. HAVELOCK, op. cit. p. 30
- (50) Erwin PANOFSKY, Architecture gothique et pensée
scolastique, Paris, Editions de Minuit, 1965
- (51) Jacques MARITAIN, Art et scolastique, Paris,
Desclée De Brouwer, 1965

- (52) SAINT THOMAS affirme constamment que le beau et le bien (métaphysique) sont la même chose dans la réalité, et ne diffèrent que selon la notion (pulchrum et bonum sunt idem subjecto, sola ratione different, I, q.5,a4, ad I) cf Maritain Jacques, op. cit. p. 207.
- (53) Jacques MARITAIN op. cit. p. 84
- (54) Ibid au même endroit.
- (55) Jacques LE GOFF op. cit. p. II8
- (56) Erwin PANOFSKY, op. cit. p. 72
- (57) STTHOMAS : "Les sens se complaisent dans les choses dûment proportionnées /.../ car le sens est aussi une forme de raison."
- (58) Andréas PALLADIO, Les Quatre Livres de l'Architecture Paris, Arthaud, 1980, p. 19
- (59) Erwin PANOFSKY op. cit. p. 152 dans la postface de Pierre Bourdieu.
- (60) Ibid. pp 84, 85, 86.
- (61) Ibid au même endroit.
- (62) Ibid au même endroit.
- (63) D'après Jacques LE GOFF, une des toutes premières écoles municipales fut créée à Tonnerre en 1220.
- (64) Jacques LE GOFF op. cit. p. 139
- (65) M. BAKHTINE, l'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance (Gallimard, Paris 1970) p. 157
- (66) Jacques LE GOFF Histoire de la France Urbaine (Seuil, Paris, 1980) p. 382

- (67) Paul CLAUDEL.
- (68) Les chercheurs de l'Institut d'Etudes et de Recherches sur l'Histoire de la Pensée Médiévale ont constitué un glossaire très intéressant où j'ai pu trouver réunies un certain nombre de citations concernant précisément l'architecture et les architectes dans les textes scolastiques. Comme quoi l'architecture n'est pas totalement absente des écrits des théoriciens, théologiens et encyclopédistes.
- (69) Alexandre d'Alexandrie, Comment Métaph. L5, texte 1 ed. Venise 1572 r I02 V 3 H
- (70) ST THOMAS D'AQUIN, Summa theologia prima pars Marietti, Italie, 1952,
- (71) Paul FRANKL, The gothic literary sources and interpretations, Un. press of Princeton, Princeton, 1960
- (72) ST THOMAS D'AQUIN cité par P. FRANKL cf ibid au même endroit.
- (73) Honorius d'AUTUN, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture XIIème, XIIIème siècles par MORTET-DESCHAMPS (Picard, Paris, 1920) p. 14
- (74) Andréa PALLADIO, les quatre livres de l'architecture (Arthaud, Paris, 1980)
- (75) Guy BEAUJOUAN, l'interdépendance entre les sciences scolastiques et les techniques utilitaires, (Imprimerie Alençonnaise, Alençon, 1957)
- (76) Hugues de SAINT VICTOR, Le Didascalion, dans Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture XIIème - XIIIème siècles, Victor MORTET et Paul DESCHAMPS, op. cit. t.2, texte VI, p. 21
- (77) Ibid au même endroit.

(77bis) Isidore de Séville a servi de courroie de transmission entre l'antiquité et les scolastiques qui y ont puisé une partie de leur science. Voici la définition qu'il donne de la construction dans Patrologie latine, (Brepols & Turnhout, Belgique) Tomus LXXXII 82, p. 672

- 1) La construction (constructio) est l'action de bâtir en largeur et en hauteur. Elle est appelée construction (constructio) ou assemblage (structio) parce qu'elle lie et assemble, par exemple des pierres avec du limon, et du bois et des pierres de manière à ce qu'ils soient maintenus ensemble. Ainsi de même le fait de tremper le fer dans l'eau doit permettre de le travailler. Car si on ne le trempe pas alors qu'il a été chauffé à blanc, le fer ne peut être ni travaillé, ni formé en masse compacte. On l'a également appelée construction à cause du grand nombre des pierres et des morceaux de bois ainsi assemblés : c'est pourquoi on dit aussi amoncellement (strues) Bâtir est une chose, restaurer en est une autre. En effet bâtir (aedificatio), c'est construire de neuf, alors qu'il y a véritablement restauration (instaurare) quand on reconstruit à l'instar de ce qui existait auparavant. En effet les Anciens disaient indifféremment "instar" ou "ressemblance" : d'où l'expression "restaurer" (instaurare).
 - 2) On appelle fondations ce qui est le fondement de l'édifice. De même le mortier (où le moellon) nommé d'après "caedendo" (en brisant) parce qu'il surgit d'une pierre épaisse brisée.
 - 3) Pierres aptes à la maçonnerie : la blanche, celle de Tibur, celle qui est couleur de pigeon, la pierre de fleuve, la pierre ponce, la rouge, etc.
- (78) Vincent de BEAUVAIS cité par Emile MALE, op. cit. volume sur le XIIIème siècle, p. 83.
- (91) cité par PANOPSKY, op. cit. p. 5

- (79) Vincent de BEAUVAIS, cité par Guy BEAUJOUAN, op. cit. p. 9
- (80) Guy de BEAUJOUAN, Ibid. au même endroit.
- (81) Emile MALE, op. cit. vol. sur le XIIIème, p. 82
- (82) DE GANDILLAC, Communication faite au Centre de Recherches sur la Pensée Médiévale, à la Sorbonne le 14.03.80
- (83) SUGER, "Comment fût construit Saint Denis"
Trad. Dom JUAN LECLERCQ, dans La Clarté Dieu, (Lecerr, Paris, 1945) p. 44.
- (84) Georges DUBY, St Bernard, l'Art cistercien
op. cit. p. 15.
- (85) Pierre LE CHANTRE, Extrait Somme de théologie, Recueil de textes Mortet-Deschamps
op. cit. t. 2, P. 156
- (86) Honorius d'AUTUN, ibid. p. 14
- (87) Georges DUBY oppose le XIIIème au XIIème, car au XIIème l'humanisme des gens des écoles a accompagné la ferveur des autres. Le temps des cathédrales
Genève, Albert Skira, 1966-1967, vol. II, p. 173.
- (88) RABELAIS, Oeuvres, collection La Pléiade, p. 888
livre de poche, vol. U p. 427.
- (89) Raoul GLABER, chroniqueur du début du XIème siècle, Textes latins du Moyen Age, Trad. par J. Delannoy,
op. cit. p. 72.
- (90) Le moine GUILLAUME, extrait de Vita Sugerii, abbatis Si Dionysii, recueil de Mortet-Deschamps - op. cit. t. 2
texte XXXI p. 86.
- (91) cité par PANOFKY, op. cit. p. 5

- (92) SUGER, Libellus alter de consecratione ecclesiae sancti domini, passage de, cité par Georges DUBY Saint Bernard, l'Art Cistercien, op. cit. page 11.
- (93) Emile MALE, l'art religieux du XIIème en France (Armand Colin, Paris, 1924)
- (94) SAINT BERNARD, Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici abbatem, XII, texte présenté dans textes et documents Trad. Calmette, op. cit. texte 352.
- (95) ABELARD, Lettre à Héloïse, vers 1136, texte présenté dans Recueil de textes, Mortet-Deschamps.
- (96) SUGER, trad. Dom Juan Leclercq p.34 dans la Clarté Dieu, "comment fut construit St-Denis" (Cerf, Paris 1945)
- (97) Statuts des Cisterciens, texte présenté dans Recueil de textes, Mortet Deschamps op. cit. t. 2 texte VIII, p. 30.
- (98) Ibid au même endroit.
- (99) Georges DUBY, ST BERNARD, l'Art cistercien, op. cit p. 78.
- (100) Ibid, p. 155, 156 et ste
- (101) Ibid, au même endroit.
- (102) Frédéric NIETZSCHE, La Naissance de la Tragédie (Gallimard, Paris 1949) pp 37, 38
- (103) Geneviève BIANQUIS, Préface de la Naissance de la Tragédie Ibid. p. 8
- (104) Ibid. au même endroit
- (105) Georges DUBY, op. cit. p. 214

- (I06) Jean GIMPEL, op. cit. pp I6 et I7
- (I07) Georges DUBY, op. cit. p. I24
- (I08) Pierre BOURDIEU, postface livre de PANOFISKY, op. cit. p. I65
- (I09) SAINT BERNARD, cité par Erwin PANOFISKY, op. cit. p. 33
- (I10) DU CANGE, auteur du XVIIème siècle, texte présenté par Delannoy, op. cit. pp. 68-69.
- (I11) MOLIERE, "La Gloire du Val de Grâce. Lettre à Mignard" dans Molière-œuvres complètes, La Pléiade, Gallimard 1971, t.2, p 1188
- (I12) Marc Antoine LAUGIER, Essai et observations sur l'architecture (Pierre Mardage éd., Bruxelles, 1979)
- (I13) Ibid. au même endroit.
- (I14) Pierre LE CHANTRE, extrait de la Somme théologique 1187 - 1197, dans Recueil de Textes Mortet-Deschamps op. cit. tome 2, p. I56
- (I15) Statuts de l'ordre des Frères Mineurs à Narbonne, Ibid p. 285
- (I16) Ordre des Chartreux, diocèse de Reims, texte écrit vers 1135, Ibid p. 39
- (I17) Georges DUBY, op. cit. p. I8
- (I18) Ibid au même endroit
- (I19) Pierre Jakez HELIAS, Le cheval d'orgueil, (Plom, Paris, 1975) p. 170
- (I20) Ibid p. I75

- (121) Liber miraculorum sancti fidis, texte présenté par Calmette dans Textes et documents d'histoire op. cit. pp. 308, 309
- (122) SAINT BERNARD, Apologia ad Guillelmum sancti theoderic abbatem, ibd texte 352.
- (123) Ibid au même endroit
- (124) Victor HUGO, op. cit. p. 245
- (125) Georges DUBY, op. cit. p. 151
- (126) Geoffroy LEGROS, Vie de Saint Bernard de Tiron, extrait présenté dans l'Europe au Moyen Age, documents expliqués, -(Armand Colin, Paris, 1969) tome 2 p. 73
- (127) Statuts des Cisterciens, texte présenté par Mortet - Deschamps, t. 2 op. cit. p. 30
- (128) Max WEBER, l'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme, (plon, Paris, 1964).
- (129) Ibid. p. 234
- (130) Henri LEFEBVRE, Le droit à la ville, Anthropos, Paris 1968, pp. 53 et 3.
- (131) Ibid au même endroit.

" Le corps est soumis à l'âme, comme l'esclave au maître" (1)

DEUXIEME PARTIE

La construction est donc placée par les penseurs du Moyen Age parmi les arts mécaniques (2) (tout comme le travail de la laine, la chasse et l'agriculture) dans un sous paragraphe. **TUERA...** chapitre des fortifications, elles-mêmes classées dans le chapitre des armes.

L'architecture n'a qu'une place résiduelle dans l'organisation du savoir. Dans ces classifications héritées de l'antiquité, les arts mécaniques sont appelés "artes serviles" arts subalternes. "Les arts mécaniques sont exercés par les fils du peuple à cause de leur habileté, et les arts libéraux, qui requièrent un esprit libre et subtil, sont exercés par les nobles..." (3)

Ce n'est pas l'architecture qui est sous-estimée, ignorée, mais c'est l'activité d'architecture, les hommes qui la font.

Le travail manuel est au moins autant méprisé qu'il l'est actuellement. Il est des sujets trop humbles pour en traiter dans les livres et cette opposition s'est finalement perpétuée jusqu'aujourd'hui dans les travaux des historiens.

L'art sans les artistes, s'approprier le passé pour mieux former les yeux sur la situation concrète des artistes et du lien entre les œuvres et ceux qui les font.

" Le corps est soumis à l'âme, comme l'esclave au maître" (1)

La construction est donc placée par les penseurs du Moyen Age parmi les arts mécaniques (2) (tout comme le travail de la laine, la chasse et l'agriculture) dans un sous paragraphe au chapitre des fortifications, elles-mêmes classées dans le chapitre des armes.

L'architecture n'a qu'une place résiduelle dans l'organisation du savoir. Dans ces classifications héritées de l'antiquité, les arts mécaniques sont appelés "artes serviles" arts subalternes. "Les arts mécaniques sont exercés par les fils du peuple à cause de leur habileté, et les arts libéraux, qui requièrent un esprit libre et subtil, sont exercés par les nobles..." (3)

Ce n'est pas l'architecture qui est sous-estimée, ignorée, mais c'est l'activité d'architecture, les hommes qui la font.

Le travail manuel est au moins autant méprisé qu'il l'est actuellement. Il est des sujets trop humbles pour en traiter dans les livres et cette opposition s'est finalement perpétuée jusqu'aujourd'hui dans les travaux des historiens.

L'art sans les artistes, s'appropriier le passé pour mieux fermer les yeux sur la situation concrète des artistes et du lien entre les oeuvres et ceux qui les font.

D'autre part, cette coupure, qui reprend la première, entre les activités libérales et les entreprises s'est, elle aussi, perpétuée mais avec d'autres frontières, entre le grand Art et les Arts et Métiers. Même l'image que nous transmettent des sociologues ayant effectué cette "migration de l'esprit" (4) vers le travail, Francastel, Duvignaud, est celle de l'artiste "au-dessus de la mêlée", l'artiste interprète mais surtout précurseur qui cristallise ce qu'il y a de plus novateur dans une époque.

Le "métier" par rapport à cela, c'est la tradition, c'est-à-dire le talent, l'habileté, les recettes, en un mot la répétition des techniques éprouvées, le contraire de la création. Gaston BACHELARD, si attentif pourtant à la part du travail, dit, dans La poétique de l'espace que "Même dans un art comme la peinture qui porte le témoignage d'un métier, les grands succès sont hors métier. /.../ Le savoir doit s'accompagner d'un égal oubli du savoir. Le non savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. C'est à ce prix qu'une oeuvre est à chaque instant cette sorte de commencement pur qui fait de sa création un exercice de liberté" (5)

L'art, dit-on, est par essence révolutionnaire, il ne reflète que pour nier ce qu'il reflète.

Beaux paradoxes, maniés, semble-t-il, par la plupart des penseurs, et l'on retrouve partout cette idée de "négation" dans la création, de dépassement : surtout pas de recettes. L'oeuvre, comme l'oubli des étapes qui ont permis d'y accéder - Nietzsche : "On fera bien assurément de séparer à tel point l'artiste de son oeuvre qu'il ne sera pas possible de le prendre au sérieux autant que son oeuvre. Il n'est en définitive que la condition première de son oeuvre, le sein maternel, l'humus, dans certaines conditions l'engrais, du fumier sur lequel, hors duquel elle pousse, c'est donc dans la plupart des cas, quelque chose qu'on doit oublier. Si l'on veut prendre plaisir à l'oeuvre elle-même. L'étude de l'origine d'une oeuvre concerne le physiologiste et le vivisecteur de l'esprit jamais, au grand jamais, elle ne concerne les hommes esthétiques, les artistes !

/.../ Il faut oublier les dégoûts et les bizarreries de la grossesse pour se réjouir de l'enfant." (6)

Un tel concert, un tel accord me laisse évidemment perplexe. Quel est l'intérêt d'étudier le statut de l'architecte dans la société ? Ses méthodes de travail ? Sous prétexte d'expliquer un phénomène, n'y-a-t-il pas un risque de le nier dans sa spécificité, dans sa richesse onirique, dans son "être là".

Mais je pose tout de même la question : A quelle démarche de l'esprit revient-il de séparer des moments privilégiés dans le travail de l'artiste - moments où celui-ci ferait oeuvre de création - négation - liberté, où celui-ci serait un ange, désincarné et sublime... des moments où il ne serait que métier, répétition, tradition, aliénation ? Dans l'épuisement des possibles "sérialité et création s'impliquent, se compliquent et s'expliquent l'une l'autre " (7)

"Le métier, dit Adorno (8) limite la néfaste infinité dans les oeuvres. Il définit concrètement ce qu'on pourrait appeler, selon la logique hégélienne, la possibilité abstraite des oeuvres d'art."

A ce propos, je rappellerai volontiers le mot d'Einstein sur son travail : "30 % d'inspiration, 70 % de transpiration". Les distinguer, n'est-ce pas, une fois de plus, défendre l'Art contre les artistes (ce que font l'histoire de l'Art et les marchands de tableaux qui n'admettent les artistes que quand ils sont morts), poser l'oeuvre consacrée, accomplie (que fait-on des esquisses, ébauches, études ?), ne retenir de l'oeuvre que le message ultime, "la substantifique moëlle", une fois les yeux fermés, le concert terminé, quand les sens ne sont plus excités,... comme si l'oeuvre d'art n'était jamais qu'un "concept informulé" (9)

Il n'est pas question de vouloir donner une autre définition universelle de l'art, dont on n'a guère besoin mais de montrer et démontrer les connexions et interconnexions entre une architecture et une manière de pratiquer le métier qui, contrairement à ce qu'on voudrait nous faire croire, est tout à fait autre que celle que nous connaissons. Cette idée de dépassement dans la négation est liée à la conception de l'artiste telle qu'elle est apparue à la Renaissance, telle qu'elle nous est restée encore aujourd'hui. C'est alors une notion "nouvelle", une vision nouvelle du travail qui n'existait pas au Moyen Age. Avec elle, c'est une certaine manière d'appréhender et d'articuler les différents termes d'une pratique - métier - invention - tradition - création - liberté - qui va profondément se modifier. L'architecture, en tant que production humaine, passe du monde du travail au monde des arts, - ce qui représente une division à la fois technique, sociologique et sociale - Ce passage s'accompagne de l'apparition d'un discours théorique et pratique sur l'architecture qui lui est spécifique.

L'architecture médiévale n'est pas un échelon ou une étape dans cette histoire "universelle" de l'architecture qui va dans un même mouvement du Parthénon à Brasilia, parce qu'elle a émergé de la rupture et non pas dans la continuité.

L'ancien est grand. En effet, si j'arrive à prouver que l'on ne trouve rien - en dehors de l'unique carnet de V. La référence explicite et constante à l'antiquité que l'on trouve dans les lettres a fait dire à certains auteurs qu'il en était de même dans le domaine de l'architecture : les cathédrales auraient eu pour modèle les temples antiques. Invraisemblance ! Pourtant l'influence de ces écrivains - je veux dire E. Mâle, E. Panofsky et G. Duby - est si grande que l'on trouve l'écho de leurs idées, répétées comme parole de vérité, dans l'université, de Paris à Princeton, et dans les écoles d'architecture de France et de Navarre. Cela est étonnant et on peut se demander quelle en est la raison. Pour moi, cela est simple. L'histoire ne garde comme témoignage véridique du passé que cette mémoire écrite et lettrée, exprimée dans la langue latine avec ses mots, sa structure de pensée, sa culture, ses références. Le reste ne peut être appréhendé que dans l'absence, dans le vide. On l'imagine, on le restitue, différent ou semblable, entre les lignes, avec cette présence silencieuse, ou tout au moins énigmatique des pierres, et l'imagination.

Mais je n'ai pas voulu, ou pas pu faire ce travail, combler les vides, chercher à toucher ce fantôme qui se dérobe quand on arrive. J'ai tenté, par contre, d'appréhender directement, concrètement dans les textes eux-mêmes cette absence, ce vide, ce trou de la connaissance confortée par ces mots d'Henri Lefèvre entendus à Beaubourg en octobre 1980 : "la pensée doit affronter le négatif. Elle émerge dans un creux d'ignorance".

L'enjeu est grand. En effet, si j'arrive à prouver que l'on ne trouve rien - en dehors de l'unique carnet de Villard de Honnecourt - sur le processus de création architectural du XIIème et du XIIIème siècle en Ile de France, on pourra avec moi admettre que le "pouvoir" de création est à dissocier du pouvoir sur la création. Le concept d'idéologie dominante ne permet-il pas à certains d'esquiver ce problème et, ce faisant, de déplacer purement et simplement l'objet de l'analyse.

Dans les mots écrits par les clercs, on trouve ce qui était déposé dans les mains de l'Eglise : l'entier pouvoir sur la création, le pouvoir de commander, de financer, d'arrêter les travaux, de les pousser, de les inspirer et d'en retirer la gloire présente et posthume, c'est beaucoup, mais c'est tout. Ailleurs est l'architecture.



LE CAPULAIRE DE NOTRE-DAME DE PARIS

II. I. QUI EST L'ARCHITECTE ?

Dans l'étendue de notre champ d'investigation, on se trouve face à un chaos troublant. Là, on a mille détails, Récits, annales, chroniques, épitaphes, inscriptions, labyrinthes de Notre-Dame de Paris retranscrit presque tous les actes et faits dans cet évêché pendant la période qui couvre largement la construction de la cathédrale du XII^{ème} au XIV^{ème}. On trouve une foule de détails, sur les prix et loyers des maisons, terres et vignes; y sont notées des choses assez anodines, par exemple en 1269, l'évêque fut obligé de rétablir à ses frais deux chandeliers d'argent dans le chevet de l'église d'où ils avaient été enlevés, mais rien ou peu-



tion de leur cathédrale, si nous ne l'apprenions d'ailleurs. /.../ Un diplôme de Louis le Gros, de l'an 1124,

LE CARTULAIRE DE NOTRE-DAME DE PARIS

Dans l'étendue de notre champ d'investigation, on se trouve face à un chaos troublant. Là, on a mille détails, et même des descriptions (11), ailleurs, c'est le vide, le vide total. Le cartulaire de Notre-Dame de Paris retranscrit presque tous les actes et faits dans cet évêché pendant la période qui couvre largement la construction de la cathédrale du XI^{ème} au XV^{ème}. On trouve une foule de détails, sur les prix et loyers des maisons, terres et vignes; y sont notées des choses assez anodines, par exemple en 1269, l'évêque fut obligé de rétablir à ses frais deux chandeliers d'argent dans le chevet de l'église d'où ils avaient été enlevés, mais rien ou quasiment rien sur la construction. Voici ce qu'en dit M. GUERARD qui préface le cartulaire dans l'édition (12) de 1850 : "Si l'on cherche dans le Cartulaire des renseignements relatifs à la construction de l'église de Notre-Dame, on est surpris de n'en trouver aucune espèce. Il ne contient rien sur les époques ou sur les auteurs des longs et difficiles travaux nécessaires pour l'exécution d'un monument de cette grandeur. Ce qu'il y a même de plus remarquable dans les articles nécrologiques de Maurice et d'Eudes de Sully, si pleins de détails concernant les actes de ces évêques en faveur de leur église, c'est le silence des rédacteurs sur ce point si important de leur administration; de sorte que nous ne pourrions pas même nous douter de la part qu'ils ont eue à l'érection de leur cathédrale, si nous ne l'apprenions d'ailleurs. /.../ Un diplôme de Louis le Gros, de l'an 1124,

nous fournit seulement quelques détails au sujet de la toiture de l'église, dont la construction, s'il s'agit d'une église nouvelle, devait être alors fort avancée, puisqu'il était question de la couvrir. Ce prince, à la demande du chapitre, assigna, pendant qu'il tenait en sa main les revenus de l'évêché, une rente de dix livres à employer exclusivement pour l'achat de lattes, des clous et des tuiles nécessaires; les poutres et les chevrons et tous les autres matériaux devaient être fournis par l'évêque. La rente était prise sur les revenus de l'autel, pendant l'octave du Lendit, c'est-à-dire pendant huit jours à partir du mercredi de la seconde semaine de juin, et, si ces revenus ne suffisaient pas, il y était suppléé avec le fonds des dix livres d'argent dues par les vassaux de l'église le jour de la Purification.

Dans le Nécrologe, au 2 Juin, nous lisons aussi que l'église fut réparée par l'archidiacre Etienne (de Garlande), dont les derniers actes descendent à l'année 1134; et sous le III des ides de septembre, à l'article de l'évêque Maurice de Sully, qu'il donna cent livres pour la couverture en plomb du nouveau bâtiment de l'église.

Ce sont, je crois, les seuls passages que contienne notre Cartulaire concernant les travaux de construction exécutés pour la cathédrale.

Pourquoi dans cet âge qui était devenu assez "paperassier" pour noter l'achat de deux chandeliers,

pourquoi rien sur la construction, le chantier, l'architecture ? Le Goff, à qui j'ai posé la question, m'a répondu que ce qui concernait la construction de la cathédrale a dû être noté sur d'autres registres - aujourd'hui disparus - que ceux concernant la marche quotidienne de l'évêché, pour laquelle il y avait un financement régulier. La construction relevant d'un financement extraordinaire. Comment alors les documents ont-ils disparu ? Les a-t-on détruits, brûlés ? "Fahrenheit 451" ?

Mais peut-être aussi, est-ce là des questions que l'on n'a pas pris la peine de noter parce qu'on en n'a pas ressenti la nécessité. En tout état de cause, on n'a pas pris la peine de les conserver, de les garder intacts pour le jugement de l'avenir.

DES PANEGYRIQUES

Paradoxe troublant, les documents écrits se rapportant à la construction des églises, existent, et même en grand nombre. Mais on les doit presque tous aux ecclésiastiques, ce qui explique que ces textes se caractérisent par des manques et un parti pris.

"A une époque où le français n'est pas encore noté, moines, abbés et évêques rédigent des annales et des chroniques en latin. Les premières se contentent de noter chaque année les faits saillants des derniers mois; /.../ les chroniques constituent une première élaboration des

faits recensés par les Annales, une tentative de mise en perspective. Enfin de rares historiens vont au delà de ce travail de compilation, tel Dudon de Saint Quentin qui écrit au début du XIème siècle une histoire des Normands. Tous ces travaux se ressentent de l'appartenance de leurs auteurs à l'Eglise : le choix des faits rapportés, leur explication théologique, les leçons morales qu'ils en tirent, l'absence de distinction entre historiographie et hagiographie." (I3)

En tous cas, ces historiographes ne sont pas chargés de raconter comment se construisent les édifices. Dans les annales de l'abbaye de Jumièges (I4) par exemple, chaque année ou presque livre la mort d'un abbé ou d'un roi, une bataille ou une épidémie. Dans cette liste macabre, sont notés côte à côte les événements principaux de la construction d'une église : "en 1040, les fondements de l'église Notre-Dame de Jumièges furent posés par l'abbé Robert" /.../ "En 1063, le premier octobre eut lieu la dédicace de la cathédrale de Rouen", etc..

A partir du XIIIème, les auteurs sont plus bavards, mais le ronds "raconté" reste le même : Les événements officiels sont notés; la première pierre, la dédicace et la consécration surtout.

Les intentions apologétiques des chroniqueurs sont évidentes. Même s'ils ont l'ambition d'être exacts, c'est pour le clergé qu'ils écrivent, c'est son point de vue qu'ils exposent.

Ces abbés et ces moines sont très préoccupés du souvenir qu'ils vont laisser à la postérité. Suger en est un exemple : La basilique ne lui suffit pas comme témoignage de son passage, il lui faut plus : des "portraits de donateur" mis à plusieurs endroits de l'église (tympan, vitraux), des inscriptions (portail Ouest), une biographie écrite par le moine Guillaume et surtout ses livres qu'il a écrits lui-même (15). Il est obsédé par "l'oubli, rival jaloux de la vérité".

SUGER

Suger n'est pas un cas ordinaire. Il est à la fois administrateur, et préoccupé au plus haut point de l'architecture de la basilique dont il entreprend la construction. Dans ses écrits, il se justifie de cet amour et de cet intérêt que certains pensent coupable pour les belles choses. "Nous avons donc entrepris de consigner par écrit, dit-il, pour le porter à la connaissance de nos successeurs pour quelle cause, selon quel ordre, avec quelle solennité et avec quelles personnes tout cela s'est accompli". (16) Et le récit qui suit restitue bien la part que lui-même a prise dans le déroulement des travaux. Mais quoiqu'en disent Panofsky ou Paul Frankl, Suger ne répond pas aux promesses qu'il nous fait.

Voici le détail de ces descriptions : L'église est trop petite. Il décrit les cahues les jours de cérémonie, "les faces exsangues" (17), les cris. Certains y trouvaient la mort, assure-t-il. Il faut agrandir. D'ailleurs

la façade menace ruine, "il importe d'en refaire les fondements" (18) en ayant souci de la "cohérence de l'ancien et du nouvel oeuvre" (19) explique-t-il. D'ailleurs, il est très admiratif de l'église de Dagobert, et je remarque, presque avec étonnement, que la cohérence, nous dirions l'intégration, de la partie nouvelle avec l'ancienne, est primordiale pour lui (20). Il en admirait les trésors abondants d'or et d'argent, les tentures recouvertes de pierres précieuses, et une variété étonnante de colonnes de marbre, colonnes(21) qu'il aimerait bien retrouver. Il envisage de faire venir par flotte des colonnes de marbre qu'il a vues à Rome dans le palais de Dioclétien. Mais grâce au secours des Saints Martyrs, un miracle se produit : il trouve, contre toute attente une carrière de marbre près du château de Pontoise. C'est aussi grâce à un miracle que, plus tard, il découvre lui-même dans une forêt près de la Vallée de Chevreuse, douze poutres de dimension suffisante "pour placer sur la couverture du nouvel oeuvre" (22). Il a des idées très précises au niveau de l'ornementation : plus c'est doré, mieux c'est : "il y faut de l'or fin, des hyacinthes, des smaragdes et d'autres gemmes" (23). Il suit de très près l'élaboration de l'architecture au cours des travaux, il semblerait bien qu'il ait donné ses propres intentions pour la surélévation du choeur afin que les Reliquaires qui y étaient placés s'imposent aux regards des arrivants. C'est à ce propos que l'on trouve les seuls

matériels, et surtout au financement par tous les moyens, passages sur le travail d'architecture à proprement parler qu'il convient donc, étant donné leur rareté, de citer en grande partie :

Il fallait "déplacer la voûte qui était inférieure à celle plus élevée qui couvrait l'abside", aussi on s'efforça, dit-il, avec sagacité, d'égaliser à l'aide d'instruments géométriques et arithmétiques, le niveau de l'ancienne église et celui de la nouvelle en superposant des colonnes supérieures et des arcs médians, à ceux qui servaient de fondements à la crypte; il fallait également adapter les proportions des ailes nouvelles à celles de ce qui existait déjà, à l'exception de cette avancée qui fait le tour des oratoires et qui brillerait tout entière de la lumière des verrières sacrées qui répandaient dans l'intérieur une lueur admirable et continue.

Selon un sage conseil dicté par le Saint Esprit dont l'onction nous apprend tout, on précisa avec ordre ce que nous nous proposons de réaliser" (24)

Sans conteste, c'est un rôle de premier ordre qu'il occupe dans cette folle entreprise, il en est le chef et ne laisse aux artisans qu'il emploie, maçons, sculpteurs, fondeurs, orfèvres, peintres, verriers et mosaïstes qu'une direction secondaire.

Ceci dit, on voit bien quelles sont ses occupations et préoccupations principales. Il n'économise pas sa plume, et le nombre de pages consacrées à la recherche des

L'architecture engage des sommes extraordinaires, et les prélats de cette époque ont eu être de grands administrateurs : à la fois gestionnaires et réalisateurs

matériaux, et surtout au financement par tous les moyens, est considérablement plus grand que ces quelques lignes sur la construction elle-même. Il organise des processions fabuleuses, des messes, des festins qu'il orchestre lui-même (pour la dédicace par exemple) où il lance des quantités d'invitations. Il donne la liste des évêques et des archevêques qui viennent consacrer tous les autels de l'église : cela fait des pages, mais pas un mot sur l'emploi d'un maître d'œuvre, pas un nom d'artisan, rien sur l'emplacement dans le chœur des douze piliers dont il dit seulement qu'ils représentent les apôtres et les prophètes ; la disproportion est évidente et significative.

Néanmoins l'attitude de Suger dans la construction de l'abbaye met en évidence l'importance de la commande dans le processus créatif. Suger n'a pas besoin d'intervenir dans le détail de l'exécution pour donner aux créateurs une formidable impulsion. Il lui appartient en tant que commanditaire, maître d'ouvrage, de créer les conditions matérielles et spirituelles de l'invention et de l'imagination.

DES PROMOTEURS

Trouver les financements : quel travail !

L'architecture engage des sommes extraordinaires, et les prélats de cette époque ont su être de grands administrateurs : à la fois gestionnaires et réellement

Le chroniqueur de l'abbaye d'Auch (P. de Calais) écrit que les paroissiens insistent pour qu'on construise la nef et promettent des sous, mais le pauvre abbé Pierre, dit-il,

promoteurs, et les récits qu'ils nous ont laissés montrent que certains consacrent toute leur force, "nuits et jours" à la construction de leur église. (25)

Robert de Thorigny, abbé du Mont Saint Michel au milieu du XIII^{ème}, n'arrête pas de se déplacer en Angleterre et dans les Iles de la Manche, aux assises du roi à Gavrai, à Domfront, à Caen et Carentan, à la cour des évêques d'Avranches, de Coutances et de Bayeux, et à celle de l'archevêque de Rouen, "prouvant ses droits, échangeant, achetant, recevant par don ou par charte royale" (26).

En fait, la gamme de son activité est beaucoup plus vaste que la simple construction des bâtiments du monastère : grâce à sa sollicitude, non seulement on agrandit les bâtiments conventuels et on ajoute une superbe façade à cette abbaye, mais par ailleurs l'abbé constitue une grande bibliothèque, acquiert quantité de terres, et porte le nombre de moines de quarante à soixante.

Dans certains cas les dons en nature et en espèces venant des humbles comme des riches affluent à la porte de l'église. Ailleurs, les financements sont plus durs à obtenir. La pratique des indulgences est fortement encouragée, et le culte des reliques donne lieu à un véritable marché qui n'est pas toujours bien honnête (falsifications, vols) (27) Tout est bon pour solliciter la population. Il faut parfois exproprier, vaincre les oppositions et arrêter les travaux faute d'argent. Les surplus du travail agricole ont été appropriés par l'église.

Le chroniqueur de l'Abbaye d'Auches (P.de Calais) se plaint que les paroissiens insistent pour qu'on construise la nef et promettent des sous, mais le pauvre abbé Pierre, dit-il, "n'a que Ste Rotrude pour l'aider" (28).

Une fois de plus, la chronique n'est qu'un panégyrique à la louange de celui qui l'a visiblement commandée. Les évêques, tel Maurice de Sully à Paris sont "obligés" de financer les travaux avec leurs propres deniers. C'est aussi le cas de St Louis qui va même jusqu'à une participation manuelle à la construction "pour donner l'exemple aux évêques, barons, chevaliers et à sa mesnie".

Il venait lui-même en personne voir les travaux; il ordonnait et disposait comment devaient être les salles /.../

Et l'on pense que les travaux accomplis pour toutes ces constructions lui coûtèrent cher (29).

FENETRES ENTROUVERTES SUR LE QUOTIDIEN.

Il est certain que l'on rencontre chez nombre de ces prélats bâtisseurs un vif intérêt pour les choses de la construction, mais cet intérêt est focalisé sur les problèmes qu'ils ont à traiter quotidiennement en tant que "promoteurs-commanditaires", patrons de cette vaste entreprise qu'est le chantier d'une église: le problème des matériaux notamment est très compliqué à résoudre. C'est à ce propos que l'on trouve quelques textes "édifiants" sur la ferveur populaire, et le bénévolat. On y voit la foule transporter chaux, sable, bois et pierres "en chantant des hymnes" (30).

L'allusion au travail est accidentelle : dans le livre des Miracles de Ste Foy écrit au XI^{ème} siècle, le narrateur, afin de mieux faire ressortir la magnificence du miracle, se lance dans des détails très précis sur le transport des pierres qui représentait un des gros problèmes à résoudre. Le texte est riche d'informations diverses sur les difficultés, les moyens employés, les outils, l'intervention du "maitre" et les risques qu'il prend, mais c'est le miracle qui est raconté. (31)

Dans certains textes, on rencontre une exhortation au travail manuel, c'est l'aspect moral du travail qui est retenu et mis en valeur. Il arrive à cette occasion que le narrateur donne des renseignements sur le travail de construction, renseignements précieux sur lesquels, bien entendu, travaille l'historien.

A vrai dire, l'historien se contente de peu : il lui suffira de remarquer dans des comptes que l'on a acheté du fer à telle époque pour en conclure que c'est pour la croix et qu'on en est à la fin des travaux.

Mais ce que je cherche, moi, à souligner, c'est que l'information est donnée de surcroît, et non pas comme présentant de l'intérêt "en soi". Je pense aussi à un texte écrit au XI^{ème} siècle où, en incidente, l'auteur signale : "la construction montait, mais on manquait de personnel pour porter "l'oiseau" l'instrument destiné au transport du ciment"(32)

Malgré ces fenêtres entrouvertes sur les difficultés quotidiennes et les moyens employés, l'accent est mis ailleurs. N'y-a-t-il pas alors une tentation même chez l'historien le mieux intentionné, de faire la part belle à celui dont on parle dans les textes : l'homme d'église, aux dépens de celui dont on ne parle quasiment pas, ou sous un vocable qui change et qui est à peine reconnaissable ? N'y-a-t-il pas une tentation d'attribuer tout le pouvoir sur la création à celui qui paie et qui commande, et un rôle uniquement subalterne aux autres ?

N'y-a-t-il pas un risque, par manque d'informations, de confondre l'exploitation du travail et l'aliénation de l'homme, faisant le travail au Moyen Age à l'image du travail prolétaire de la Société capitaliste et industrielle, et ainsi d'ôter à l'artisan des chantiers des cathédrales sa liberté dans le processus de création ?

Or, sur des points essentiels comme la manière dont se conçoivent les projets, notre connaissance reste défailante.

QUI EST L'ARCHITECTE ?

Qui est l'architecte ?

Il est probable qu'il y a, en tous cas dans la majorité des grands chantiers, un maître d'oeuvre qui est chargé de la conception de tout ou partie d'un bâtiment, et qui dirige les travaux. Mais le flou au niveau

des termes employés dans les textes montre bien que même si la fonction est remplie, le métier n'est, lui, pas du tout défini. Encore faudrait-il ajouter que la fonction n'est probablement pas tout à fait la même. Rien ne permet d'affirmer (comme le fait pourtant Viollet-le-Duc) qu'il y ait eu une unité de direction, même au XIII^{ème} siècle, qui puisse ainsi évoquer le rôle tenu par l'architecte actuellement. Le vocabulaire change d'un texte à l'autre et les médiévistes eux-mêmes s'y perdent. Le mot "facere" signifie aussi bien "faire" que "faire faire". Le mot architectus est employé quelquefois au XI^{ème} - il disparaît après - mais de la même manière que l'on dit : Louis XIV a construit Versailles. De même on trouve le terme "magister operis" que l'on peut traduire par l'expression "maître de l'oeuvre" ou encore "maître d'ouvrage", ou encore, selon le contexte où il apparaît par l'expression correspondant au rôle de l'architecte : "maître d'oeuvre". C'est finalement selon les chantiers des gens très différents qui faisaient ce travail : il ne faut pas exclure les prélats et les moines qui pouvaient, à force de s'y intéresser, acquérir une grande connaissance du métier, j'ai déjà cité les plus célèbres, Suger et Maurice de Sully, mais il y en a bien d'autres (33).

Parfois ce sera le prévost ou l'intendant, ou un "entrepreneur" quelconque, je veux dire, par exemple, propriétaire d'une carrière, ou bien sûr, un artisan du bâtiment.

Sa qualification d'architecte peut alors se reconnaître par un attribut : "artifex", il est un artisan plus qualifié que les autres, il est le créateur, l'auteur.

Que connaît-on, et que peut-on connaître de cet "artifex", objet de nos questions ? Il paraît concevable de cerner à peu près, - c'est ce que je m'efforce de faire - sa formation et son environnement professionnel et social. Mais la personnalité propre de ces hommes, leur vie, leur histoire à eux, et même dans une large mesure, leurs noms attachés à des oeuvres, ils nous sont aujourd'hui "inaccessibles", ils sont enterrés.

On a des noms, mais généralement quand on dispose de sources avec des noms, notre information s'arrête là, et je pense que les historiens de l'art qui n'apprécient guère l'anonymat, ont fait abus des quelques labyrinthes et effigies signés d'un maître d'oeuvre, pour agrémenter leur thèse, à savoir que l'on distingue les artistes des vulgaires artisans au fait qu'ils signent leurs oeuvres. Sans ces noms, on se demande comment ils auraient pu faire entrer les cathédrales dans la voie royale de l'histoire de l'architecture au lieu de les reléguer au triste "musée des arts et traditions populaires".

(de Coutances), réparer les tours et le chevet et restaurer avec le plus grand soin le coq doré qui se tenait sur la tour de l'église" (34). Il y a aussi quelques rares signatures : Gislebertus signe son oeuvre au portail de St Lazare d'Autun. Mais qui était le maître

QUELQUES NOMS

Il y a des artistes connus à leur époque et dont la célébrité dépasse les frontières. C'est même une pratique courante de faire venir de loin des "artistes" connus pour leur talent. Pour avoir les meilleurs, Suger a procédé de cette manière. Il signale qu'il fait venir des maîtres de différentes nations. De même, G. de Sens va reconstruire la cathédrale de Canterbury, Villard de Honnecourt, après avoir élevé le chœur de la cathédrale de Cambrai, va construire en Hongrie. Au XIV^{ème} siècle encore, Mathieu d'Arras qui travaillait à Avignon, fut mandé à Prague pour l'oeuvre de la cathédrale, etc... Au Nord, à l'Est, au Midi, jusque dans d'infimes villages, on découvre de nouveaux édifices qui portent la marque de leur travail ou de leur influence.. Mais qu'ils soient connus en leur temps par ceux qui avaient la "mission" d'employer leurs talents, cela n'a rien d'étonnant.

Leur nom est parfois mentionné dans le cours du récit, mais sans que soit distingué parmi eux le maître d'oeuvre. On sait par exemple qu'un certain Brismelus a été appelé d'Angleterre au XI^{ème} siècle "pour couvrir de plomb toutes les parties de l'église (la cathédrale de Coutances), réparer les tours et le chevet et restaurer avec le plus grand soin le coq doré qui se tenait sur la tour de l'église"(34). Il y a aussi quelques rares signatures : Gislebertus signe son oeuvre au portail de St Lazare d'Autun. Mais qui était le maître

d'oeuvre ? Est-ce lui ? Est-ce un autre ? Comment se partagent les responsabilités ?

A l'époque des grandes églises gothiques, la division du travail s'accroît et le rôle des maîtres d'oeuvre grandit en importance. Cependant les lacunes en matière de "sources" restent grandes. Aucun nom sur la cathédrale de Coutances par exemple. De même à Bayeux, on ne sait rien en dehors de cet architecte du XIII^{ème} siècle, Bartolus, qui a signé de deux vers latins la construction de l'escalier de la tour septentrionale. Henri Stein, qui a bien étudié le problème (35), nous dit qu'on est encore plus pauvre à Laon et à Soissons où, seul, un dénommé Sébastien Trestant apparaît au XV^{ème} siècle lors d'une participation à une expertise. On ne connaît pas non plus les auteurs de la cathédrale de Noyon, c'est seulement au XIV^{ème} siècle (1333) qu'apparaît un premier nom de maître maçon, Tassard, qui restaure la tour du Nord. Les travaux de la célèbre cathédrale de Chartres ont commencé à la fin du XII^{ème} siècle, elle est voûtée en 1220, le gros oeuvre est terminé en 1235. Une partie des vitraux était à l'époque déjà en place. Pour toute cette partie essentielle des travaux, on ne connaît pas de maître d'oeuvre. Henri Stein nous dit que c'est sans preuve et sans raison que l'on a cité les noms de Pierre et Eudes de Montreuil à propos des porches. Ce n'est qu'en 1276 que nous est révélé en premier nom : Simon Daguier; on le revoit en

1316 assistant avec d'autres à une expertise pour examiner la construction du point de vue technique. Pour les cathédrales et églises de "second ordre", notre ignorance est complète.

Les noms des maîtres d'oeuvre qui nous sont restés ne sont pas ceux des plus grands puisqu'ils apparaissent tardivement, là pour assumer la responsabilité de la construction d'une tour supplémentaire, ailleurs pour la simple consolidation des bâtiments.

Il y a d'illustres exceptions cependant : à l'église abbatiale de St Etienne de Caen, une inscription non datée mais sûrement du XIII^e siècle, sur la sépulture de Guillaume auquel on doit le magnifique choeur de cette église : l'inscription est extrêmement élogieuse puisqu'elle stipule qu'il est le meilleur (36). La citer telle quelle est cependant trompeur, et l'on peut se méprendre totalement sur la portée de ce type d'inscription si l'on ne va pas la regarder sur place comme je l'ai fait. En effet, il faut chercher ces fameuses inscriptions dans les coins et les recoins des cathédrales, avoir des yeux d'archéologue pour trouver celle de Caen par exemple qui est nichée au bas d'un mur extérieur du rond point, alors que la sépulture de son valeureux homonyme Guillaume le Conquérant préside tout naturellement au milieu du choeur. Nous ne saurons sans doute jamais exactement la place qui revenait aux architectes des cathédrales, mais elle n'est incontestablement pas celle

décrite par Panofsky qui parle à ce propos de "prestige social sans égal dans le passé et jamais surpassé depuis" (37).

On sait plus de choses sur Pierre de Montreuil : de manière sûre, on sait qu'il a construit le réfectoire et la chapelle de la Vierge à St-Germain-des-Prés (démolies à la révolution), il a travaillé à St-Denis vers 1245 - 1250 (38) et a dirigé le chantier de Notre-Dame de Paris vers 1260 - 1265. Sur sa tombe, à St-Germain-des-Prés, était inscrite l'épithaphe suivante, qui a été relevée avant d'être détruite :

"Ci-gît sous la tombe Pierre, né à Montereau, docteur des maçons, il fût des plus illustres de son vivant sur le plan moral. Que le roi des Cieux le conduise au plus haut des Cieux". (39)

Le dessein de donner à l'architecte une sorte de titre "universitaire" est évident. Mais, nous précise Du Colombier qui a fait un tableau sans doute assez complet des termes utilisés au Moyen Age pour désigner les architectes (40) "doctor lathomorum" reste à l'état d'exemple unique, d'après comme on dit en philologie."

D'ailleurs, remarque Anne Prache (41), si P. de Montreuil est dit doctor lathomorum sur sa tombe, il est appelé cementarius à Saint Denis en 1247, cementarius, c'est-à-dire maçon chargé de monter les murs (placer les pierres et le ciment.) rôle sans doute moins "reluisant" que celui de lathomus, le maçon qui est chargé de tailler et de découper les pierres. Comme quoi un architecte renommé, distingué et même honoré peut continuer à

2, av. de Paris, 78000 VERSAILLES

travailler de ses mains à des rôles de moindre importance(42

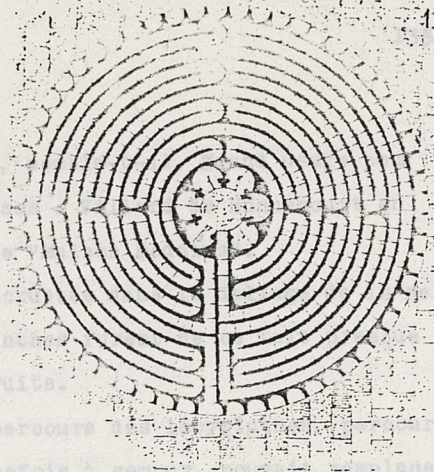
LES LABYRINTHES

Une pierre tombale à Reims représente Hue Libergier, architecte de St Nicaise. A Notre-Dame-de Paris, on peut lire encore le nom de Jean de Chelles et la date de 1257 au portail Sud, et un siècle plus tard, on avait inscrit ceux de deux sculpteurs sur la clôture du choeur. Enfin un certain nombre d'églises des XIIème et XIIIème siècle comportaient "des labyrinthes" sur lesquels on a retrouvé quelques dates et inscriptions commémoratives de l'époque de la construction de l'édifice, et même les noms et portraits des maîtres d'oeuvre : d'après Louis Leirrançois Pillion, on a retrouvé la trace documentaire de huit de ces labyrinthes, mais deux seulement ont été assez fidèlement décrits pour qu'on puisse les reconstituer, celui d'Amiens et celui de Reims (43).

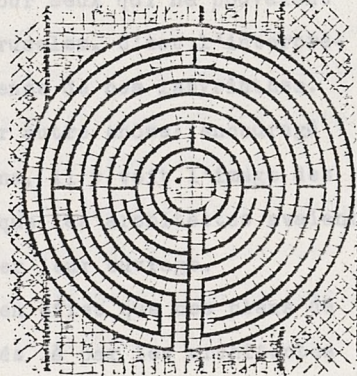
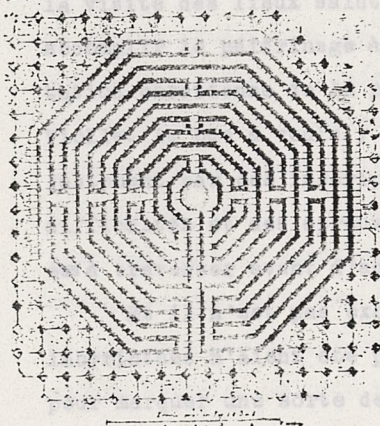
La "pratique" du labyrinthe est fort ancienne. La fable se mêle à l'histoire. Dédale, cet Athénien, habile dans l'art de l'architecture, qui vint chercher asile auprès du roi Minos en Crète, construisit le labyrinthe où plus tard lui-même fut enfermé. Citadelle, palais ou prison, le labyrinthe était bâti sur un plan formant d'inextricables replis. Il servit de modèle décoratif et symbolique à des générations d'architectes pour dessiner les mosaïques pavés des palais, ou pour tracer dans les jardins les contours des allées et des arbustes taillés



LABYRINTHE DE LA CATHÉDRALE DE SENS

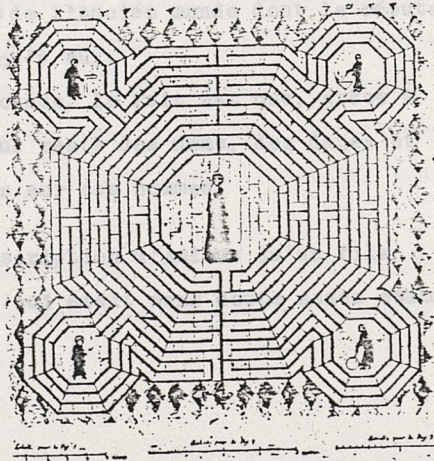
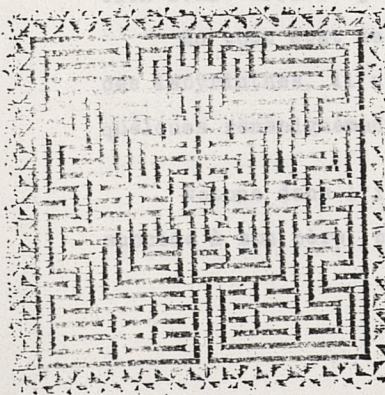


LABYRINTHE DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES



LABYRINTHE DE LA CATHÉDRALE DE POITIERS

LABYRINTHE DE LA COLLÉGIALE DE SAINT-QUENTIN



Au Moyen Age, on en fit, semble-t-il, grand usage pour décorer le sol des églises : Villard de Honnecourt en dessina un qu'il appelle "Maison Dedalus".

Pierre gravée, incrustée dans le dallage de la nef, ou ailleurs, les labyrinthes furent de ce fait presque tous détériorés et détruits.

On a dit que le parcours des labyrinthes, parcours que l'on faisait quelquefois à genoux, pouvait remplacer la visite des lieux saints pour ceux qui ne pouvaient accomplir le pèlerinage à Jérusalem. C'est l'interprétation chrétienne de la présence de ces labyrinthes. Viollet le Duc a voulu y voir autre chose : encouragé justement par ces inscriptions, il y voit l'image des difficultés et des épreuves que les architectes avaient eues à traverser avant d'achever leur ouvrage.

Et il n'est pas exclu en effet que ces plans de labyrinthes n'aient été placés là par les architectes pour marquer une sorte de consécration de leurs propres oeuvres (44) reproduisant ainsi l'image de l'une des merveilles architecturales de l'ancien monde dont la réputation était arrivée jusqu'à eux.

En tout état de cause, le fait est que, grâce à ces labyrinthes, il nous reste des noms, des dates et quelques renseignements sur ces hommes.

Notons dans l'inscription d'Amiens qu'un fils succède à son père, ce qui était sans doute assez commun

puisque Brutails nous dit qu'à Bordeaux, Jean Lebas a la charge du clocher de St Michel en 1464, et qu'il est remplacé par son fils. A Reims le nom des maîtres d'oeuvre est donné avec la partie de l'édifice qu'ils ont été chargés de construire; par contre, il manque à ce document des dates ou au moins l'ordre de succession des différents maîtres.

Que conclure sur ce thème ?

Les architectes des cathédrales étaient des hommes de grande expérience. Le carnet de Villard de Honnecourt montre que certains avaient une éducation assez complète qui dépassait la connaissance du bâtiment et une formation manuelle même "qualifiée". Villard écrivait, c'était un "lettré", mais cela ne donnait droit à aucun privilège sur le chantier. Sa fonction n'est pas plus honorable que celle des autres artisans. Dans le chantier de Bordeaux décrit par Brutails (début XVIème siècle), le maître Mathelin Galopin ne jouit pas d'un grand crédit auprès du chapitre, alors qu'à la même époque on choisit Meujolet de Poey, chaurournier particulièrement habile dont les chanoines avaient besoin : "on l'envoya chercher chez lui, on le défraya pendant son séjour à Bordeaux, on lui paya le voyage dans son pays pour aller prendre ses outils et son fils, on l'installa enfin à Verteuil avec des provisions" (45)

Les architectes sortent un peu de leur anonymat à partir du XIIIème siècle, certains connaissent un certain

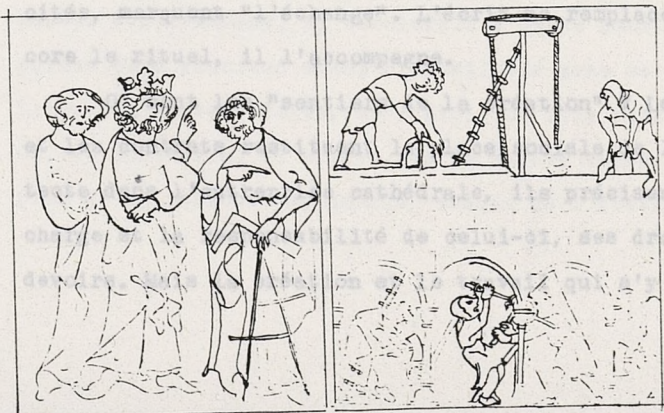
prestige auprès de leurs contemporains, du à leurs talents, mais cela n'a pas du tout modifié leur place, leur statut dans cette société de castes qu'était le Moyen Age. Ils restent des ouvriers, des artisans faisant partie des "laboratores", des travailleurs, de tradition orale. C'est ce que je me propose de démontrer dans les paragraphes suivants en me servant d'autres documents : les comptes, contrats, livre des métiers, etc....



II. II. LE STATUT DE L'ARCHITECTE DANS LA SOCIÉTÉ ses attributions, sa rémunération

ou l'étude des comptes et des contrats

Termes d'un contrat entre Hugues, abbé de St-Germain des Prés en 1179, et Gilbert, charpentier, termes d'un pouvoir. Le charpentier ne savait pas lire, mais déjà l'écrit définit son usage. Il faut que la loi soit fixée par écrit pour que nul ne puisse la contester. On ne touche pas ce qui est écrit. C'est écrit pour toujours. Ces écrits, ou plutôt ce retour de l'écrit au Moyen Âge pour légiférer la vie sociale (et donc asseoir des pouvoirs) sont encore bien timides. Ils ne se dégagent pas de cette tradition orale, empreinte de signes concrets : le poinçon dans la cire, l'impression d'une statue. Un geste, une cérémonie avec des témoins qui sont d'ailleurs



Les comptes et les contrats sont des documents plus fiables. Pourtant le contexte dans lequel ils apparaissent et se multiplient à partir de la fin du XII^{ème} est le même :

"Pour que cela reste déterminé et ne puisse être réfuté par la postérité, nous avons recommandé que ce soit par écrit avec un poinçon dans la cire et fortifié par l'impression d'une petite statue de St-Germain et de nous-même en y joignant les noms et les cachets de certains de nos frères et serviteurs" (46).

Termes d'un contrat entre Hugues, abbé de St-Germain des Prés en 1179, et Gilbert, charpentier, termes d'un pouvoir. Le charpentier ne savait pas lire, mais déjà l'écrit définit son usage. Il faut que la loi soit fixée par écrit pour que nul ne puisse la contester. On ne touche pas ce qui est écrit. C'est écrit pour toujours. Ces débuts, ou plutôt ce retour de l'écrit au Moyen Age pour légiférer la vie sociale (et donc asseoir des pouvoirs) sont encore bien timides. Ils ne se dégagent pas de cette tradition orale, empreinte de signes concrets : le poinçon dans la cire, l'impression d'une statue. Un geste, une cérémonie avec des témoins qui sont d'ailleurs cités, marquent "l'échange". L'écrit ne remplace pas encore le rituel, il l'accompagne.

Où sont les "sentiers de la création" ? Les comptes et les contrats restituent la place sociale de l'architecte dans l'entreprise cathédrale, ils précisent la charge et la responsabilité de celui-ci, ses droits et devoirs. Mais la création et le travail qui s'y attachent,

l'investissement personnel et affectif, la matière onirique où se trouvent-ils dans cette comptabilité ? L'écrit est, pour ces princes de l'Eglise, un indispensable instrument de pouvoir : lettres, diplôme, chartes sanctionnent les témoignages de leur autorité, de leur protection ou de leur faveur. Et c'est à peu près tout ce que l'on peut y voir.

LE MAITRE MACON

Brutails a étudié les comptes de deux chantiers bordelais entre 1486 et 1521 (47) "Maistre Mathelin Galopin, maistre masson de l'esglise" a des occupations variées : il est employé tantôt à maçonner les fondations, tantôt à tailler les pierres ou à les poser. D'après Brutails, le même personnage est aussi chargé de dessiner les projets et d'appareiller, c'est-à-dire qu'il trace lui-même sur la pierre les traits pour la tailler au bon gabarit. Les deux tâches réunies en font réellement l'architecte du chantier. Cela dit, les choses peuvent se passer différemment. Il semblerait d'après Lassus qu'on puisse être rétribué comme appareilleur sans se voir attribuer d'autres tâches, donc avoir un rôle plus restreint. Ou, au contraire, il arrive que le maître maçon soit, en plus de la stricte maçonnerie, chargé de l'établissement

des échafaudages, d'examiner la qualité des matériaux, ou encore de la surveillance des travaux de charpente. Plus souvent les corps de métier ont chacun leur indépendance.

Jean Lebas, par exemple, dans le chantier de Bordeaux, est "maître après Dieu des oeuvres de pierres de St Michel". Concrètement, cela veut dire qu'il dirige tous les ouvriers appartenant à sa corporation : les maçons, tailleurs de pierre, plâtriers et morteliers. Les autres corps de métiers ne lui sont pas obligatoirement soumis. C'est à égalité de statut que les charpentiers couvreurs, fondeurs et verriers, collaborent avec lui. Les couvreurs utilisent la couleur et les reflets de la tuile et de l'ardoise pour former des mosaïques. Chacun dans son domaine fait une oeuvre à part entière : la charpente, les vitraux, l'habillage intérieur, etc.... Maître Thierry du Proys, par exemple, menuisier de St Michel de Bordeaux fait lui-même les dessins pour les boiseries du choeur (octobre 1494) avant de les réaliser.

La variété des activités des maçons est témoignée par les armoiries : là un marteau, une brettüre et une truelle réunis, ou comme on le voit au reliquaire de Saint Sang, dans le musée, un écusson de la corporation brugeoise des maçons daté du XVème avec un compas suivi de haut en bas d'une truelle et d'un marteau. Celui de Sédestre présente un maillet et une équerre.

En fait le maître d'oeuvre exerçait toutes sortes d'activités qui sont dévolues dans les chantiers d'aujourd'hui à des professions très distinctes, mais pas toujours. Les choses ne sont pas fixées. C'était suivant les convenances de son client qu'il s'acquittait ou non, de tous les offices réunis... et, en tout état de cause, le maître d'oeuvre reste un ouvrier,

En fait, je ne suis pas sûre qu'on puisse conclure de manière absolue sur la relation qui lie l'homme à son travail. Il y a des textes qui me semblent contradictoires, dans les contrats plus encore que dans les comptes sans même aborder pour l'instant les transformations considérables qui ont lieu de ce point de vue entre le Xème et le XVème siècle.

Je prends là des textes de la fin du XIIème à la fin du XIIIème, et je constate pour ma part des conditions d'embauche qui, si je puis dire n'évoquent pas du tout les mêmes situations d'emploi et de relation au travail à faire.

QUELQUES CONTRATS DE MAÎTRES D'OEUVRE

Qu'on me permette de prendre quelques textes du recueil de Mortet Deschamps les uns après les autres. A Urgel en 1175, l'évêque et les chanoines de l'église attribuent l'oeuvre de la cathédrale à Raymond le Lombard qui se charge avec l'aide de quelques maçons de clore entièrement l'édifice, d'élever des clochers et une coupole. Ils lui confient aussi la gestion et la charge de terrains, de meubles et d'immeubles, et de l'argent des fidèles (aumônes, offrandes, etc...)

Ils s'engagent à le nourrir à vie, mais on ne parle pas de salaire (48). A St Germain des Prés, vers 1179, (49) même type de contrat avec un charpentier nommé Gilbert.

La responsabilité vis-à-vis de l'ouvrage à faire pour ces deux hommes semble réelle, puisqu'on leur confie la charge de gérer l'affaire et les fonds. Cependant Raymond le Lombard doit jurer de ne pas faire de gros changements sans en référer au chapitre. (ce qui après tout ne le distingue pas de l'architecte moderne dans ses rapports avec le client). Comme Gilbert, il reçoit une "rémunération" à vie, -ce qui le lie- et en nature, uniquement... D'ailleurs Gilbert est classé parmi les autres "serviteurs" du couvent.

En 1253, l'évêque et le chapitre de Meaux concèdent à maître Gautier de Varinfroy "l'oeuvre de fabriquer notre église" moyennant un salaire annuel. Il ne peut pas

accepter d'ouvrage en dehors sans en demander la permission à l'évêque et au chapitre, de même il ne peut pas demeurer en dehors du diocèse de Meaux plus de deux mois par an sans en demander la permission. (50) Dans le Gard, en 1261, autre contrat (51) de louage de services conclu avec un "maître Martin de Lonay" afin qu'il achève l'église de St Gilles. Il est dit que lui-même doit diriger l'oeuvre: entre autres choses, on lui demande "fidélité". En échange, il reçoit vivres, salaires et habits dont le détail est stipulé avec minutie et complication extrême.

Il y aurait des quantités de remarques à faire sur ces textes dont celle de l'apparition d'un salaire, d'une rétribution en argent, correspondant moins à un travail (comme c'est le cas pour les architectes actuellement) qu'à un temps de travail. Si ces contrats exigent avec tant d'insistance fidélité, comme dans un contrat de mariage, "jusqu'à ce que l'oeuvre soit achevée" c'est-à-dire durant tout le temps du chantier, à celui qui le dirige, c'est pour plusieurs raisons que l'on peut déduire en chaîne: on a vraiment besoin de lui constamment ou presque, il a en tête un projet que lui seul peut mettre à exécution jusqu'au bout. Le projet n'est pas couché sur un papier, reproductible et prêt à être exécuté (nous en reparlerons). On peut donner à ces maîtres le titre d'architecte dans la mesure où il sont considérés comme les créateurs, "le père" comme cela est dit dans un des

encore surtout par la connaissance de la taille des pierres (54).

textes de l'oeuvre, mais de toute évidence le service d'architecture n'est pas le même. Si architecte il y a, c'est un autre architecte beaucoup plus attaché à une oeuvre et à son achèvement, un architecte dont la présence constante est nécessaire à la construction (52).

En 1261, apparaît un texte révélateur (53) d'une transformation certaine de la société, ou plutôt annonciateur des grandes transformations qui vont modifier le monde du travail :

"Les maîtres des maçons, la règle et le cyrothecas à la main, disent aux autres : par ci me le taillent et ne travaillent en rien; et pourtant ils reçoivent le plus d'argent, c'est ce que font beaucoup de prélats (prelati) de nos jours. Certains ne travaillent que par la parole. Ainsi pour ces grandes constructions, il n'y a ordinairement qu'un maître principal qui ne fait qu'ordonner la construction par sa parole, et qui rarement, e même jamais ne met la main à la tâche et cependant il reçoit plus d'argent que les autres."

C'est un sermon. Nicolas de Biard, qui en est l'auteur, est outré par l'apparition sur les chantiers de gens qui ne travaillent plus de leurs mains, et qui reçoivent pourtant plus d'argent. Il clame son indignation du haut de sa chaire. C'est par cette réaction d'hostilité que les historiens ont coutume de dater l'apparition de l'architecte en tant que "professionnel". Concepteur sans être exécutant, cela est nouveau, mais c'est encore loin d'être général et généralisé. D'ailleurs la direction du chantier assumée par le maître maçon passe encore surtout par la connaissance de la taille des pierres (54).

Ce texte a fait l'objet de nombreux commentaires. Mais à nouveau je vois qu'un texte à lui seul, s'il n'est pas confirmé par d'autres, pose beaucoup de questions et répond mal à nos interrogations. En effet, sur plusieurs points, ce petit texte que Victor Mortet a "déniché" est ambigu, et a par conséquent donné lieu à des interprétations différentes.

Le terme cyrothécas, par exemple, désigne des gants. Cela a permis à un certain nombre d'historiens modernes de présenter l'apparition d'un architecte distingué qui arrive ganté sur le chantier. Voici ce qu'en dit Paul Frankl, p. 136 de son livre sur les sources gothiques : "We must, then picture them and their colleagues of like ranks as distinguished gentry with rod and gloves issuing orders", "nous devons nous les représenter, dit-il, eux et leurs collègues de leur rang, comme faisant partie de la petite noblesse avec règle et gants, donnant des ordres". C'en est trop (même s'il souligne ensuite l'importance de leur formation pratique). Les gants avaient-ils la même signification sociale qu'ils ont eue et ont encore dans notre société ? Ou avaient-ils une fonction de protection par exemple contre les brûlures de la chaux ? (54 bis)

Personnellement je m'en tiens à l'interprétation de Du Colombier (op. cit. p. 147 note 40) qui écrit, se basant sur une série d'exemples parus dans les annales archéologiques, que "les gants ne doivent pas être pris pour une élégance du personnage. En principe, tous les tailleurs de pierre en étaient pourvus."

Le texte néanmoins est le premier signe d'un changement social et technique du travail d'architecture.

Un peu plus tard, en 1295, et ce sera le dernier texte sur ce thème (55), je lis les instructions de Charles VI, roi de Naples, pour la construction de l'Eglise et du couvent de St Maximin de Provence. Il y a plusieurs lettres. L'une ordonnant à l'évêque de Sisteron de confier la direction des travaux de l'église à Maître Pierre, architecte français, "expert dans les travaux des édifices d'églises, ou même d'autres édifices", sa valeur est connue écrit-il, il faut que "ce maître soit mis à la tête de tous les autres, qu'il soit bien payé et bien logé". A maître Pierre il écrit pour lui donner toute autorité, et lui attribuer juridiction sur les Maîtres et ouvriers "quelle que soit la dénomination du service où ils sont désignés, travaillant bien sûr dans la même oeuvre (église)". Je trouve que la profession d'architecte apparaît nettement, ce n'est plus comme au début du XIIIème siècle le maître maçon "expert dans l'art des pierres" à qui l'on confie la responsabilité de "l'ouvrage de pierres", c'est bien maintenant quelqu'un qui connaît les édifices, le terme est global, et il commande à tous les autres, c'est-à-dire probablement aussi bien aux charpentiers qu'aux maçons. Cette direction du chantier est rendue effective par une juridiction.

De là, les choses évoluent petit à petit : dans la plupart des chantiers on ne voit pas la différence. Dans les gros chantiers, la condition de l'architecte se transforme mais il reste un ouvrier. Quels sont ces privilèges

exorbitants dont parle Nicolas de Biard ? Combien est-il payé pour ce travail d'architecte qui l'éloigne effectivement du chantier, et le conduit à commander "par la parole" ?

DES SALAIRES

Les architectes sont comme les autres artisans obligés par des contrats à travailler à leur tâche, depuis l'heure du lever "jusqu'à l'heure qu'ils puissent avoir soupe". Henri de Bruxelles, l'un des maîtres de l'oeuvre de la cathédrale de Troyes, se marie; le jour des noces, il n'est pas venu travailler, aussi ce jour-là est-il décompté sur ses journées de travail. Le maître est rétribué à l'année, en sous et en deniers à un taux qui ne dépasse guère celui des maçons ordinaires. Henri Stein(56 nous dit qu'"A Rouen, au XIVème siècle, le maître d'oeuvre de la cathédrale reçoit une pension annuelle de cent sous, auxquels viennent s'ajouter cent autres sous pour frais de vêtements pro roba, et, quand il est présent, il touche en outre trois sous par jour, alors que les maçons travaillant sous ses ordres sont payés à raison de quatre sous. A Rouen encore, dans les dernières années du XVème siècle, la pension du successeur est réduite par suite des malheurs des temps, et le salaire est fixé à cinq sous pour la période d'été, à quatre sous six denier en hiver. A Troyes, en 1484, le maître d'oeuvre de la

cathédrale touche, en dehors de sa modeste annuité, un salaire quotidien de quatre sous deux deniers l'été, et de trois sous neuf deniers l'hiver; à ses côtés, les tailleurs de pierre reçoivent trois sous quatre deniers par jour, et les simples manoeuvres deux sous six deniers. A Nantes, en 1450, le maître d'oeuvre de la cathédrale touchait par an une robe de la valeur d'un marc d'argent, et gagnait, indépendamment de cette pension, un peu plus que les ouvriers dirigés par lui.

Entendons-nous bien. Il y avait une division du travail, et même une hiérarchie très marquée parmi les travailleurs. Mais les frontières n'étaient pas infranchissables. Au plus bas de la hiérarchie : les manoeuvres exécutant les tâches les plus ingrates. On les employait, nous dit Brutails, à "éteindre la chaux, à détremper le mortier, à le faire, à servir les maçons, à ramasser la pierre, à descendre les échafaudages, à tordre les liens d'osier pour les lier, sans aucun doute aussi à manoeuvrer les engins pour le levage des pierres. Ils sont également chargés de tirer l'eau des tranchées, d'en extraire les pierres et la terre, de passer les terres à la claie, de combler les fosses quand les fondations sont faites, etc.." (57) On en employait en nombre plus ou moins grand selon les besoins du chantier. Ils sont recrutés sur place. Dans les chantiers des monastères, ce sont tout simplement les paysans qui sont de corvée.

Cela s'est fait au Mont St-Michel. Dans les chantiers plus tardifs, on les loue parfois au marché. Ils ont alors un salaire journalier. Quand le travail est trop dur et devient périlleux, il arrive qu'ils se mettent en grève et obtiennent gain de cause pour avoir un salaire plus élevé. Quelques uns sortent des rangs. Mathelin Galopin est manoeuvre en 1512 à l'église St André à Bordeaux. On le retrouve maître d'oeuvre dans le même chantier en 1517. On ne sait pas s'il y avait des obligations de l'employeur envers les simples ouvriers en cas d'accident ou de maladie. On voit cependant dans quelques textes qu'ils étaient l'objet de la commisération de tel ou tel "saint homme" les employant. (58)

Les "privilèges" des architectes sont donc limités des contrats plus longs, un logement, et quelques petits avantages en nature tels une robe pour lui et sa femme, des gants pour se protéger de la chaux. Il jouissait d'une relative sécurité financière en cas de maladie ("s'il n'est pas malade par sa faute"), et même dans certains cas d'une retraite pendant sa vieillesse : mais ceci n'était pas un privilège réservé au maître d'oeuvre puisque les autres artisans du chantier bénéficiaient des mêmes avantages sociaux. Sans conteste, l'architecte est un ouvrier parmi d'autres. D'ailleurs, ne se satisfaisant sans doute pas de ses seuls gages d'architecte, on le voit souvent revenir sur le chantier pour y travailler de ses

mains. Louise Le François Pillion nous rapporte que Roulland le Roux, maître d'oeuvre de la cathédrale de Rouen, est rétribué d'un salaire à part l'hiver "pour les pierres qu'il sculpte le soir à la chandelle, lorsqu'il ne fait plus jour pour oeuvrer sur le chantier" (59).

Du Colombier cite Hans Niesenberger qui, en 1471, devint architecte de la cathédrale de Fribourg en Brisgau, et qui recommença à travailler de ses mains pour le choeur. Et j'ai déjà parlé du "docteur ès pierres" Pierre de Montreuil que l'on voit maçonner les murs à St Denis.

L'architecte dans son autonomie professionnelle n'apparaît qu'à la Renaissance. Encore faudrait-il amender ce propos dans son aspect définitif et catégorique. Les choses changent en profondeur, l'activité d'architecture va être autre, définie de manière autonome, pensée comme une catégorie de l'activité humaine, classée parmi les arts libéraux. Mais les hommes pendant encore longtemps seront des hommes de terrain formés aux arts mécaniques (60).

Ce qui va changer fondamentalement c'est finalement moins la qualification, et la technicité de ces hommes, que le rapport, le contrat qui les lie à leur travail, et le cadre professionnel qui les entoure.

Les architectes, bâtisseurs des cathédrales sont salariés. Certes ce ne sont pas des prolétaires, la division du travail en rapports sociaux dénoncée par Marx à

l'ère capitaliste n'était pas encore intervenue. L'ouvrier est encore maître de son travail, c'est son oeuvre, tout en étant salarié, c'est-à-dire effectivement "en état de subordination": L'oeuvre a besoin de sa présence effective et presque constante.

Les contrats avec les maîtres d'oeuvre montrent à quel point les chapitres attachaient de l'importance à la présence du maître sur le chantier. Les accords sur ce point se fixaient très diversement, car cela dépendait du "bonhomme" toujours désireux de toucher des appointements supplémentaires, de l'importance du chantier et de la rigueur du contrat. Ainsi le contrat de Lebas à Bordeaux est très strict et l'engage à l'oeuvre presque exclusivement et pour la vie. Il est de plus "astreint à résider sur le territoire de la paroisse, sans pouvoir s'absenter, sauf une fois par an pour visiter sa famille à Saintes" (61). Pour Colin Trenchant (en 1425), le chapitre va aller encore plus loin : il l'oblige à habiter la maison de l'oeuvre, et spécifie même qu'il doit y coucher.

Ces contrats draconiens laissent tout de même à l'un comme à l'autre la possibilité de surveiller d'autres chantiers à condition qu'ils soient situés dans la même ville, et que -ceci en ce qui concerne Lebas- il n'y passe pas plus d'une heure par jour. Pons Gaspar, auteur

du chevet de la cathédrale de Mende, jouit d'un sort plus facile : il ne réside pas dans cette ville et dans le traité qu'il conclut avec le chapitre, il s'engage seulement à se présenter dans la huitaine chaque fois que le chapitre croira devoir l'aire appel à ses lumières pour trancher des difficultés non prévues ou prendre d'importantes décisions; on sait, précise Henri Stein (62) qu'il vint assez rarement, mais il était secondé par un dénommé Jean Durant, qui paraît tous les jours sur le chantier, manie le ciseau et le marteau et dirige les travaux. En règle générale, le maître d'oeuvre logeait le plus souvent dans une maison proche du chantier et l'on peut considérer les expertises ou les cumuls qu'il faisait pour améliorer ses émoluments comme des escapades par rapport à l'oeuvre à laquelle il était principalement attaché.

Qu'est-ce que cela veut dire concrètement ?

Son emploi comme maître de l'oeuvre ne définit pas d'emblée le maître d'oeuvre comme un bâtisseur, car si le maître maçon ou le maître charpentier est mandé par le chapitre en dehors d'une période de construction, on le voit occupé à des tâches d'entretien qui n'ont parfois même pas trait à l'édifice, comme ce charpentier occupé à encercler des tonneaux (63).

"Par oeuvre, on entendait tout ce qui constituait l'immeuble et le meuble d'un bâtiment, depuis les fondations jusqu'aux tapisseries, aux flambeaux, aux menus objets mobiliers " (64)

L'architecte existe bel et bien, si par architecte on entend signifier l'importance de la conception et de la création d'une oeuvre, mais il faut bien admettre qu'il n'a pas encore d'existence sociale réelle.

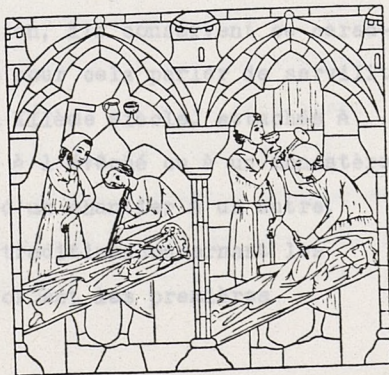
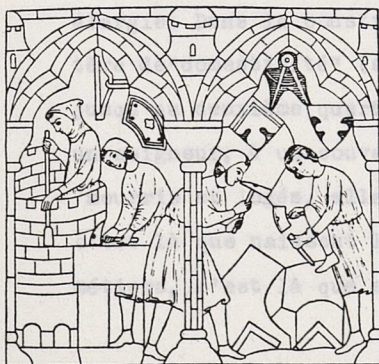
Livre des métiers, statut des
tailleurs de pierre



II. III. LE METIER, SON ORGANISATION

LES TRADITIONS ORALES DES MACONS

Livre des métiers, statut des
tailleurs de pierre



Sur l'organisation du métier lui-même, nos connaissances sont là aussi approximatives. La reconstitution mentale qu'on peut envisager d'en faire procède effectivement d'approches contournées : le livre des Métiers de Paris écrit au XIIIème siècle donne une idée exacte des corporations urbaines; et ce que l'on sait des pratiques des compagnons du Tour de France à partir du XVIème, ou de l'organisation des loges maçonniques germaniques au XVème donne des renseignements précis sur l'organisation propre aux tailleurs de pierre.

Mais, une fois de plus, notre objet d'étude à proprement parler -les architectes tailleurs de pierre du Moyen Age- nous échappe concrètement, car je prétends qu'on ne peut totalement les assimiler ni aux métiers urbains organisés en corporations, ni aux tailleurs de pierre organisés en loges par la suite, mais on s'y réfère tout de même parce que d'eux on a des traces tangibles, des statuts, des règlements, des usages.

Au début du Moyen Age les artisans font partie du personnel de la maison, la mesnie qui abrite la famille élargie. Dans la construction, ils conservent ce caractère de "domesticité" (sans pour cela parler de servilité jusqu'au deuxième quart du XIIème siècle, attachés à un seigneur, à un couvent, à l'évêché ou à un monastère : nourris et logés, allant d'un chantier à un autre, c'est là que naissent les traditions concernant les métiers, c'est là que se forment les premières

associations, ce sont des communautés de voisinage.. Ces associations portent d'ailleurs des noms fort divers, confréries, fraternités, charités, collèges, au Nord hanses, guildes, mais elles ont un point commun : il y a quelque chose de religieux qui en est la base, le ciment.

"En un temps où il y avait une sacralisation du monde, de ses formes et de ses objets, chaque métier possédait en plus de ses techniques, des rites propres à son travail faisant de chaque artisan un ouvrier et un initié. Le métier entraînait dans un plan sacré" (65). Travail et fêtes sont intimement liés : le métier, c'est l'ensemble des deux. Les communautés de travail, souvent regroupées par rue, sont des communautés de vie, d'entraide, de bienfaisance. Elles ont un rôle social. Patrons et ouvriers sont unis dans ces premières associations.

"Le passage de la confrérie religieuse à la véritable association de métier est fort difficile à étudier : l'histoire du groupe social paraît ici plus complexe encore. Si l'on trouve des groupements professionnels créés de toutes pièces dans la majeure partie des cas, les métiers jurés (c'est-à-dire régis par des statuts auxquels tous les membres prêtent serment) sont issus d'une confrérie qu'ils ont confisquée à leur profit. Dès lors les préoccupations professionnelles l'emportent, bien que se maintiennent toujours certaines formes de la vie religieuse collective" (66).

C'est ce que par la suite on a appelé les corporations, mais au XIII^{ème} siècle on connaissait ces groupements de professionnels sous le nom de "métiers". Les confréries, associations nées des liens de voisinage et échappant à la mainmise des métiers continuaient à exister et à regrouper des gens de conditions très diverses.

Avec le temps, ces choses qui n'étaient pas simples se sont embrouillées encore plus dans la mémoire collective. De nombreuses confusions ont été faites entre corporations, compagnonnages et loges maçonniques.

LES CORPORATIONS URBAINES : LE LIVRE DES METIERS

Le système d'organisation des métiers établi sous St Louis les plaça sous la protection d'un privilège royal. Une réglementation se constitua, mais il s'agissait moins de prescrire des règles nouvelles que de donner une sanction légale aux usages pratiqués depuis longtemps et éprouvés par l'expérience. C'est ce que fit Etienne Boileau à l'égard des communautés d'arts et de métiers de Paris au XIII^{ème} siècle (67) : Il fait venir les "anciens" et leur fait raconter la manière dont ils procèdent. L'usage fait loi.

L'accès à la maîtrise par les compagnons étaient alors l'issue normale de l'organisation corporative.

L'achat du droit de maîtrise n'est mentionné que pour le cinquième des métiers enregistrés dans le livre des métiers de Paris.

Pour qu'un ouvrier devienne maître il suffit pour cela qu'il prouve qu'il a accompli son long apprentissage (6-8 ans) et qu'il justifie de ses capacités professionnelles par des sortes d'examens. Il n'en reste pas moins que le nouveau maître doit payer des droits d'entrée au roi ou au seigneur qui conformément à l'organisation féodale concèdent seuls, moyennant redevance, l'exercice du métier. Certains métiers, justement nos tailleurs de pierre chargés des édifices religieux, jouissent de réglemens spéciaux et distincts, ils sont déclarés "francs" c'est-à-dire sans redevance.

"Quand l'apprenti a accompli son terme, le maître doit venir devant le maître du métier et témoigner que son apprenti a fait son terme bien et loyalement. Et alors le maître qui garde le métier doit faire jurer à l'apprenti sur les saints qu'il se conformera bien et loyalement aux us et coutumes du métier."

Le livre est ambigu car la protection de la qualité des produits fabriqués sert en dernier ressort à la protection des maîtres déjà en place. Une de leurs préoccupations majeures semble être la constitution d'une réglementation technique : "assurer la loyauté de la fabrication et l'excellence des marchandises vendues" (68). Mais ces métiers ont souvent fait illusion. Ce sont les maîtres de métier nommés par le roi et par des gardes et jurés élus qui les administrent, c'est-à-dire une

certaine aristocratie marchande plus ou moins distincte de la noblesse urbaine, riche et puissante. Ceux-ci instituent des règlements détaillés et sévères qui ont pour but essentiel de "réserver aux maîtres le monopole et de favoriser le travail organisé et de bonne exécution contre le travail libre" (69).

"Le roi actuel (Saint Louis) à qui Dieu donne bonne vie, a donné la maîtrise des maçons à Maître Guill de St Patu aussi longtemps qu'il lui plaira. Maître Guill installa la juridiction de la maçonnerie à Paris dans l'enclos du Palais et dit qu'il garderait le métier bien et loyalement, selon son pouvoir, pour le pauvre comme pour le riche et pour le faible comme pour le fort, tant qu'il plaira au Roi qu'il garde le métier. Et puis maître Guill fit son serment devant le prévot de Paris en Chatelet" (70).

Les prescriptions techniques servent peu à peu d'arguments dans une concurrence sévère. Cela correspond à un certain malthusianisme de la profession : limitation des apprentis (il est rarement permis d'avoir plus d'un apprenti en dehors de la famille du maître) et rétention de l'information (les maçons ont le droit d'avoir autant d'aides qu'il leur plaît à condition de ne montrer à aucun d'eux aucun point de leur métier). L'institution du secret (71) sert à protéger des métiers où on ne peut pas prouver sa qualification par des connaissances objectives et répertoriées.

Le moins que l'on puisse dire est que ces règles favorisent la répétition de formes et de techniques éprouvées et par contre coup freinent toute invention et esprit d'initiative.

Le livre des métiers est un livre de police.
Si la règle est enfreinte, une sanction qui peut aller
jusqu'à l'emploi de la force est prévue :

"Si quelqu'un du métier ci-dessus à qui le
métier a été défendu par le maître travaille
après la défense du maître, le maître peut lui ôter
ses outils et les garder jusqu'au paiement de l'a-
mende; et s'il voulait résister avec violence, le
maître devrait le faire savoir au prévôt de Paris
et le prévôt de Paris devrait employer la force"(72)

Une fois de plus on peut s'interroger sur la ma-
nière dont se constituent les sources, ces éléments épars
de notre connaissance du passé. L'écrit alors est un ins-
trument, un outil majeur de la répression et de la main-
mise du pouvoir de quelques uns.

De même les manuels de confesseurs qui sont les seuls
documents riches d'une foule de renseignements sur la
vie quotidienne sont nés de l'inquisition : Leroy Ladurie
a puisé dans l'affreux Jacques Fournier "ethnographe"(73)
mais surtout "policier" (74) tout ce qu'il sait sur le
village de Montaillou. Les interrogatoires que l'évêque
a consignés avec minutie sont des témoignages directs
des paysans sur eux-mêmes, mais obtenus par la force
même si celle-ci allait rarement jusqu'à la torture.

Cela constaté, on ne trouve pas notre "population"
d'architectes dans le livre des Métiers de Paris, pas
plus que dans les statuts et règlements de métiers qui
existaient dans les autres villes. Car il n'y a pas
d'identité complète entre l'artisanat sédentaire des

villes et ces itinérants, ces voyageurs que sont les
 constructeurs d'édifices religieux, entre les maçons -
 tailleurs de pierre qui sont chargés des projets civils
 et militaires, "affiliés" à la corporation des "maçons-
 tailleurs de pierre, plâtriers et morteliers", et ceux
 qui construisent les églises, probablement organisés dans
 des "loges" du nom de leur "cabane" de chantier, loges
 qui deviendront plus tard une institution avec des règle-
 ments connus et publiés : les statuts dits de Ratisbonne.
 Les constructeurs des cathédrales n'ont pas le même statu
 dans la vie urbaine, ils sont libérés de certaines obli-
 gations. Paul Frankl voit dans le nom de Franc-maçon une
 allusion aux franchises à l'égard des corporations ur-
 baines. Il y a d'autres interprétations sur l'origine de
 cette appellation, mais le fait évoqué reste vrai :

Ils jouissent de libertés plus grandes que les autres, la
 facilité avec laquelle ils se déplacent "la transforma-
 tion incessante des modèles et des procédés suffisent à
 prouver combien la pratique de l'architecture (en France)
 était soumise à moins d'entraves que celles de la plu-
 part des industries qu'exerçaient d'autres corporations".
 (75)

L'architecture gothique a échappé pendant longtemps
 à cette réglementation technique sévère qu'avaient ins-
 tituée les corporations, c'est ce qui a fait sa force.

A la fin du XVème siècle, les architectes font partie de corporations qui elles aussi ont leurs "types consacrés, leur méthode, et une haute opinion de leur mérite" (76). Le métier a évolué, il s'est codifié, il est moins empirique. L'état d'architecte s'est peu à peu constitué, et a pris de l'importance. Les architectes, comme le remarque Viollet le Duc, "succombent" à l'influence des corporations, "entourés d'une armée d'exécuteurs habiles, ils se perdent dans les problèmes de géométrie et les subtilités de la construction". (77).

" On s'aperçoit que des règles banales s'établissent et mettent l'art de l'architecture à la portée des talents les plus vulgaires. Tout se prévoit, une forme en amène infailliblement une autre. Le raisonnement remplace l'imagination, la logique tue la poésie. Mais aussi l'exécution devient plus égale, plus savante, le choix des matériaux plus judicieux. Il semble que le génie des constructeurs, n'ayant plus rien à trouver, satisfasse son besoin de nouveauté en s'appliquant aux détails, recherche la quintessence de l'art (78)."

Le fait fait remonter à la construction du temple de Salomon cette organisation du travail qui en fit le modèle et l'origine du compagnonnage. "Conception du travail qui unissait fraternellement chaque génération à la suivante et l'œuvre à l'ouvrier". (81)

LE COMPAGNONNAGE

le compagnonnage en tant qu'institution, est né à la fin du Moyen Age (79) en réaction aux maîtres des "corporations" à un moment où l'accès à la maîtrise était devenu de plus en plus difficile en raison du népotisme et de l'égoïsme de caste. Nées d'une scission entre patrons et ouvriers, les associations du compagnonnage lient la défense des droits des ouvriers au maintien de traditions concernant l'ensemble d'un métier. Car les compagnons se réclament d'une tradition qui est fort ancienne, et qui a dû prendre un essor et un caractère particulier dans les chantiers des cathédrales.

On est en pleine oralité. "Jusqu'à la fin du XIXème les archives des loges (ou sièges des compagnons) étaient brûlées, sauf les rôles, à la fin de l'année et leurs cendres mêlées au vin du banquet qui suivait la cérémonie. Faute de documents écrits, il est donc nécessaire de prendre en considération les traditions orales et les indices tirés des rites et des légendes pour les interpréter dans le cadre de l'histoire sociale"(80). La légende fait remonter à la construction du temple de Salomon cette organisation du travail qui en fit le modèle et l'origine du compagnonnage. "Conception du travail qui unissait fraternellement chaque génération à la suivante et l'oeuvre à l'ouvrier". (81)

souvent, sont "le berceau commun des confréries, de la franc-maçonnerie et des compagnonnages". (84)

Il semblerait que les artisans du bâtiment spécialisés dans l'architecture de pierre aient du fait de leur rareté de tous temps formé une sorte de caste de nomades: "appelés loin de leurs pays, de chantiers en chantiers, pour élever des palais et des temples comme celui de Jérusalem. Ces tailleurs de pierre, en fait des architectes, étaient considérés partout comme des "passants", des "étrangers", qualificatifs qu'ils ont conservés dans certains rites. Ces compagnons isolés dans leurs loges se groupaient en sociétés fermées où n'étaient admis que les membres d'une même profession. Ils se transmettaient oralement leurs traditions de métier, ce qui explique, au cours des temps, la déformation insensible des noms propres et des formules, la multiplication des versions d'un même récit". (82)

L'essence même du métier, et de son organisation hiérarchique repose sur cette tradition orale avec ce que cela suppose d'initiation, de formation dans des contacts directs et de rites, car la transmission d'un savoir qui ne dispose pas de l'écriture implique "des méthodes de conservation de type mnémorique, faisant appel au rythme verbal et musical pour tout énoncé devant être mémorisé et répété". (83)

Les cathédrales, selon le mot d'un syndicaliste couvreur, sont "le berceau commun des confréries, de la franc-maçonnerie et des compagnonnages". (84)

Les associations du compagnonnage groupées en trois organisations rivales (85) correspondant à des rites différents, ont joué un rôle de premier plan dans l'histoire du travail et du mouvement ouvrier : "pendant six cents ans, le compagnonnage a été le seul défenseur du monde ouvrier /.../ syndicaliste avant les syndicats, coopérateur avant les coopératives, mutualiste avant la mutualité. Il a anticipé les offices de placement, les organismes de crédit, les hôtels et restaurants corporatifs, les Auberges de Jeunesse et même la Sécurité Social (86).

Le modèle reste vivant : l'amour du métier, l'initiation des jeunes, la place reconnue à l'ouvrier et au travail manuel, l'union de la main et de l'esprit, la pratique du Tour de France. L'institution demeure. Reliquat de l'ancien régime et de l'économie pré-capitaliste ? Vestige du passé ? Bien sûr.

Ce qui me frappe dans cette tradition, c'est l'importance des références médiévales, modèle des modèles, et le primat architectural du compagnonnage : tous les arts concourent à l'architecture, "art royal" (87). Cela suffit-il pour conclure que le compagnonnage, tel qu'il nous apparaît dans ses prolongements actuels est à l'image de la communauté de travail qui a construit les grands édifices du Moyen Age. J'y vois au moins une différence : les constructeurs des cathédrales sont des modernes : tout ce que l'on peut savoir de leurs démarches

LES STATUTS DE RATISBONNE

au travers des bâtiments eux-mêmes démontre qu'ils n'hésitent pas à détruire pour reconstruire sur d'autres bases : "novum opus", l'oeuvre nouvelle, c'est par ce terme qu'est définie l'architecture dans bien des textes. Et je me demande, mais ça n'est qu'une question, si la pratique du chef d'oeuvre est bien dans la "lignée" de cet état d'esprit. Allemagne, mais Du Colombier nous dit que cela n'autorise pas à penser qu'il y ait eu une organisation semblable en France, il ajoute que les Compagnonnages avec leur Tour de France apparaissant comme je l'ai dit assez tard au regard de notre problème (au XVIème) lui semblent être "une pâle contrepartie de l'organisation allemande".

Avec lui je mets en doute la démarche qui consisterait à prendre appui sur ce document pour en déduire des informations pour l'ensemble de la période où l'on a construit gothique. Et j'ai même des raisons de penser que le métier avait beaucoup évolué entre les chantiers de l'Île de France au XIIIème et ceux ouverts au XIVème en pays germanique.

D'ailleurs il est curieux de constater que cette réglementation apparaît au moment même où l'organisation va décliner, moment où "les constructeurs de cathédrales vont se fondre avec les ouvriers des villes qu'ils désaiguillaient" (89). L'aboutissement ultime de cette organisation qui va se délier. (90)

LES STATUTS DE RATISBONNE

En 1459, les tailleurs de pierre allemands se réunissent à Ratisbonne afin d'unifier leurs statuts, ce qui nous vaut un document écrit (88) assez complet sur leur organisation en loges, document qui fait état d'anciens "usages", et fait donc référence à une organisation assez ancienne en Allemagne, mais Du Colombier nous dit que cela n'autorise pas à penser qu'il y ait eu une organisation semblable en France, il ajoute que les Compagnonnages avec leur Tour de France apparaissant comme je l'ai dit assez tard au regard de notre problème (au XVIème) lui semblent être "une pâle contrepartie de l'organisation allemande".

Avec lui je mets en doute la démarche qui consisterait à prendre appui sur ce document pour en déduire des informations pour l'ensemble de la période où l'on a construit gothique. Et j'ai même des raisons de penser que le métier avait beaucoup évolué entre les chantiers de l'Ile de France au XIIème et ceux ouverts au XVème en pays germanique.

D'ailleurs il est curieux de constater que cette réglementation apparaît au moment même où l'organisation va décliner, moment où "les constructeurs de cathédrales vont se fondre avec les ouvriers des villes qu'ils dédaignaient" (89). L'écrit : ultime recours de cette organisation qui va se délier. (90)

Malgré les réticences que je vais m'efforcer de justifier, le document existe et il est riche d'indications concrètes sur les pratiques et les usages, les devoirs et les droits du métier d'architecte.

Car ce sera ma première remarque sur ces statuts de tailleurs de pierre, il s'agit bien là d'architectes.

- d'une part, l'art de la taille de pierre est assimilé à la charge de l'édifice dans sa totalité : Tout homme du métier versé dans l'art de la taille de pierre est bien évidemment capable de mener la construction de l'édifice jusqu'à son terme.

Or, ce dont on parle, c'est pourtant moins de la taille de la pierre, le "trait" comme dans le livre de Villard de Honnecourt que du dessin de l'oeuvre entière, du plan (91).

- d'autre part, la notion de propriété de l'idée, du projet comme un tout, apparaît très nettement dans plusieurs des articles.

Il faut un maître et un seul pour les grands édifices (92).

Une fois que l'on s'est mis d'accord sur plan, qu'on en a établi le dessin, il ne doit pas "modifier le tracé primitif" : l'oeuvre déjà accomplie dans le projet (93).

Si un maître vient à mourir pendant la construction "son successeur trouvant un ouvrage de pierre de taille posé ou non, ne peut ni déposer l'ouvrage du prédécesseur

ni s'opposer à la mise en place de la pierre de taille", cela pour éviter des frais supplémentaires, mais également afin "de ne pas humilier le défunt maître qui a conçu un tel ouvrage" (94).

Au moment où sont écrits ces mots, je constate qu'on retrouve les premiers dessins d'architecture que l'on a conservés, et qui peuvent réellement s'apparenter à des projets dessinés. dessin géométral, plan au sol coupes à l'échelle et avec -ce qui est nouveau- des cotes exactes. Strasbourg justement possède une belle collection de ces dessins.

J'aurai l'occasion de revenir sur la question du projet: un mot tout de même pour dire que ces articles sont contraires à l'esprit du Moyen Age auquel le goût pour la modernité laissait peu de respect pour l'oeuvre des anciens. Ils n'avaient pas ce souci de l'authentique qui conduit à ne pas toucher. Les dessins de Villard de Honnecourt sont éloquents en la matière : Laon, dont il fait le croquis est remanié dans son dessin, retouché à son goût. Et je dirais que l'architecture du Moyen Age jusqu'au XIVème, qu'elle soit romane ou gothique, se caractérise par cette superposition, cette stratification d'oeuvres conçues et fabriquées par des générations d'architectes qui ne se sentaient pas investis de la charge de l'édifice dans sa totalité.

Mais je serais malhonnête de ne retenir dans ces leur voyage (97).

statuts que cet aspect des choses. Ils se présentent comme des conventions collectives, comme un accord obtenu entre des intervenants après une longue discussion. De ce point de vue, ils diffèrent beaucoup du Livre des Métiers, très axé à la fois sur une réglementation technique et sur la protection des maîtres du métier. Au contraire les statuts de Strasbourg stipulent pour chaque groupe quels sont les devoirs et les droits : les maîtres y sont défendus, mais me semble-t-il cela n'est pas "aux dépens" ni du maître d'ouvrage, ni du compagnon, ni de l'ouvrier. Chacun à sa place doit être respecté dans ses droits (95).

Cela dit c'est une institution qui nous apparaît avec ses barrières, ses fermetures, ses codes fixés une fois pour toutes qui ont force de loi : "il faut être affilié à une loge pour pratiquer le métier, sinon comment justifier une compétence, une formation dans l'art de la taille de pierre ? Les maîtres et compagnons n'ont pas le droit d'initier quiconque aux secrets du métier qui n'aurait pas suivi un apprentissage régulier selon les normes" (96).

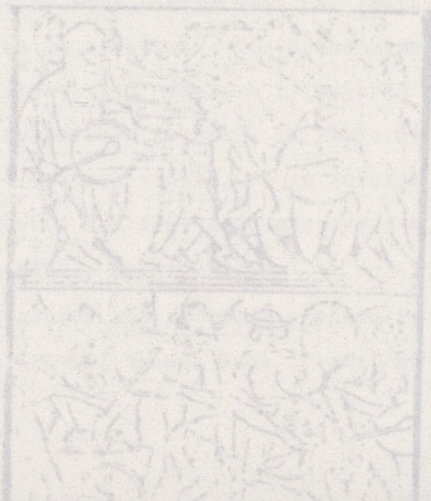
Ordre moral qui régit le métier, mais aussi la vie privée : chaque année le maître doit recevoir le Saint Sacrement, il ne doit pas s'adonner au jeu, ni ne doit vivre en concubinage, les compagnons doivent avoir "une conduite irréprochable" s'ils désirent continuer leur voyage (97).

Suivent une série d'articles sur les relations entre maîtres, compagnons et "parlier" (98) qui me font dire que ces statuts peuvent en fin de compte être considérés comme des entraves diverses à la liberté d'expression, à l'invention et à la création.

Ce que les compagnons doivent à leur maître, c'est avant tout "l'obéissance" (99), l'esprit critique à l'égard de l'oeuvre du maître est formellement réprouvé (100), car ce qui compte pour être un bon professionnel si l'on s'en tient à ces statuts, c'est essentiellement le respect de la tradition (101).

Mandariner, répétition, stricte reproduction de modèles éprouvés, voilà à quoi conduisent de telles règles.

Et de fait, n'est-ce pas ce qui se passait en pays germanique à la fin du XVème ?



Ce qui ressort malgré tout de l'ensemble de ces textes, y compris des derniers, c'est que les architectes
II. - IV LA BEATITUDE ETERNELLE NE NAIT
PAS EN HAUT MAIS EN BAS, PAR L'ANUS.

existe bien dans des textes théoriques inspirés de la philosophie antique, mais ceux-ci ne font pas référence à un état professionnel réel, car les architectes du Moyen Age sont, et restent pendant tout le Moyen Age, des ouvriers, des travailleurs manuels, des salariés, et j'ajouterais des hommes du peuple. Les contrats qui leur sont faits, et les comptes surtout sont éloquentes en la matière. Ils font partie des "laboratores", des travailleurs qui sont socialement méprisés. Dans cette société chrétienne marquée par la division de la féodalité en trois ordres, le travail a valeur de calamité et de pénitence. Il faut que les uns travaillent pour que les autres puissent prier.

Humbles dans ce sens, mais participant par leurs oeuvres à l'achèvement de la matière première en Dieu, ce qui leur vaut St Benoît préconisait la de Citaux institue pour tâches manuelles et des

Cela dit, je ne pose la question de la place du



Ce qui ressort malgré tout de l'ensemble de ces textes, y compris des derniers, c'est que les architectes en tant que tels n'ont pas d'existence sociale. Le concept d'architecte, démiurge par excellence, et qui commande aux autres sans mettre la main à l'ouvrage (I02) existe bien dans des textes théoriques inspirés de la philosophie antique, mais ceux-ci ne font pas référence à un état professionnel réel, car les architectes du Moyen Age sont, et restent pendant tout le Moyen Age, des ouvriers, des travailleurs manuels, des salariés, et j'ajouterais des hommes du peuple. Les contrats qui leur sont faits, et les comptes surtout sont éloquents en la matière. Ils font partie des "laboratores", des travailleurs qui sont socialement méprisés. Dans cette société chrétienne marquée par la division de la féodalité en trois ordres, le travail a valeur de calamité et de pénitence. Il faut que les uns travaillent pour que les autres puissent prier.

Humbles dans ce sens, mais participant par leurs oeuvres à l'achèvement de la création : ils transforment la matière première en objet, ils créent à l'image de Dieu, ce qui leur vaut un certain respect. La règle de St Benoît préconisait le travail manuel, et la réforme de Cîteaux institue pour tous les frères un partage des tâches manuelles et des tâches spirituelles.

Cela dit, je ne réglerai pas en trois phrases la question de la place du travail manuel dans la société

du Moyen Age. Elle évolue, elle change, elle se transforme au cours des siècles, et à tous moments, elle reste chargée d'ambiguïtés.

Citons à ce sujet Le Goff : "Pour simplifier les choses, je dirais que pour le travail, j'observais une évolution du travail-pénitence de la Bible et du Haut Moyen Age vers un travail réhabilité, devenant finalement moyen de salut. Mais cette promotion, que les travailleurs monastiques des ordres nouveaux du XIIème siècle, les travailleurs urbains des villes de cette époque et finalement les travailleurs intellectuels des universités avait provoquée et justifiée, produirait dialectiquement de nouveaux développements : la scission se faisait à partir du XIIIème siècle entre un travail manuel plus méprisé que jamais et le travail intellectuel (celui du marchand comme celui de l'universitaire) et la valorisation du travail en soumettant mieux le travailleur à l'exploitation qui était faite de son travail favorisait une aliénation accrue des travailleurs". (103)

Valorisation du travail qui permet son exploitation ? Sans doute est-ce pour cela qu'aux portes des églises, il y avait des images des travaux manuels, et... lorsque les maîtres des corporations offrirent une verrière, ils veulent y voir représentées par le menu les techniques de leur métier. A Semur, par exemple, une fenêtre donnée par la corporation des drapiers est

toute entière occupée par la représentation des différentes phases de la fabrication. A Chartres, dix neuf corporations firent don de vitraux où sont représentés les donateurs, ouvriers avec leurs truelles, leurs marteaux, leurs pelles et leurs couteaux... et ces vitraux sont à portée de vue, alors que les portraits des évêques et des rois sont souvent placés dans les hauteurs, là où personne ne peut les voir.

Le savoir technique est encore dans les mains des artisans, c'est-à-dire de ceux qui fabriquent. "La mécanique, dit Hugues de St Victor, est la science à laquelle la fabrication de toutes choses doit concourir"... Le travail manuel est subalterne, certes, mais entre le cerveau et la main point de coupure, la main n'est pas servile, elle sollicite l'esprit, "visages sans yeux et sans voix mais qui voient et qui parlent/..../ La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense" (104).

A l'époque, la technique résidait dans le "métier" : on cherchait moins à améliorer l'outil que le tour de main comme le note Bertrand Gille : "c'est encore moins l'outil et la technique qu'on cherche à perfectionner que le tour de main ou le mélange savamment dosé pour la teinture. Le progrès est encore inhérent à l'homme et non pas à ses auxiliaires inanimés que sont l'outil et la machine. Même au XVème siècle, on cherche globale du bâtiment, ce qui permet à quelques uns de tenir

davantage à former des bons pilotes que de bons constructeurs de navires" (IO5).. "Surface, volume, densité, pesanteur, ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les a connus d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas". (IO6)

L'homo faber, faiseur d'outils, n'a pas été l'ancêtre, mais le contemporain, l'alter ego de l'homo sapiens, faiseur de mots et de systèmes. C'est cette pensée, historiquement liée à un "faire" que l'on observe dans le travail des architectes du Moyen Age : une pensée architecturale qui n'est pas séparée du travail du chantier, un art en intimité avec des techniques, une spiritualité qui s'éclate dans la matière et dans la jouissance d'une représentation de l'univers sensible.

Ce n'est pas une architecture cérébrale, faite en chambre sur du papier glacé, exécutée ensuite par des ouvriers auxquels on demande avant tout la fidélité au dessin, et la reproduction de gestes connus et quantifiables. On est loin du schéma dialectique entre le maître et l'esclave. Le jeune apprenti, attaché à son maître de manière quasi filiale doit non seulement se mettre à toutes les tâches de son propre métier (IO7) mais élevé sur le chantier, il prend contact avec tous les corps de métiers, donne un coup de main aux uns et aux autres et peut ainsi acquérir une connaissance globale du bâtiment, ce qui permet à quelques uns de tenir

Le fait même que les architectes soient des ou-
plus tard le rôle du maître d'oeuvre. Villard de
Honnecourt connaissait aussi bien la maçonnerie que la
charpente, la méthode de "portraiture" (la sculpture)
que celle du trait. La science de ces hommes n'est pas
parcellisée.

On imagine la méthode toute pratique donnée aux
apprentis, de même style que celle qui était encore
employée pour former les compagnons il y a peu de temps,
décrite par l'un d'eux : "Nous faisons des cours de géo-
métrie descriptive auxquels personne (parmi les géomètres
professionnels) ne comprendrait rien, mais ça réussit
tout de même. C'est très curieux; il ne faut pas dire par
exemple : élevant cette perpendiculaire, en tirant cette
oblique, etc.. On dit : tiens, tu vois ça, et puis ça :
en mettant un morceau de bois comme ça et en traçant ça,
comme ça, on fait deux coupes, ou ça fait un arêtier.
Nous avons des ouvriers qui ne connaissent pas un mot
d'algèbre, ni de quoi que ce soit et qui sont plus forts
en descriptive - une descriptive impossible, fantastique-
que tous les ingénieurs du monde. Les courbes d'un navire
pour eux, c'est de la plaisanterie. Chez nous, on fait
tout ce qu'on veut et, ce qu'il y a de plus joli, sans
savoir comment" (108). C'est ça l'empirisme des cathé-
drales, c'est une "science" qui n'est pas conceptualisée,
faite de recherches qui ont connu des succès et des échecs
et dont les résultats se sont transmis de générations en
générations.

Le fait même que les architectes soient des ouvriers change beaucoup de choses. L'architecte "ce fils du peuple" pour reprendre l'expression de St Victor (109), à propos de celui qui exerce les arts mécaniques, est formé sur le chantier, il taille les pierres, il monte sur les échafaudages pour les poser, il vit et travaille au grand air, parfois dans les intempéries, se confronte, jour après jour, avec la matière lourde, dure, rude à maîtriser, comme cette culture orale populaire dont il est imprégné : monde concret et visuel et sensuel, enraciné dans la terre, le poids de la chair l'y attire - Bien sûr, il a fallu briser quelques liens charnels pour découper ces voûtes célestes mais la farce et le plaisir se lisent dans toutes ces proliférations de la paroi, ces hérissements, ces côtoiements, ces enchevêtrements, ces enlacements mêmes et puis aussi dans le vif des couleurs qui recouvrent la pierre, et dans le détail de l'exécution. C'est dans l'exécution des choses que germe son imagination future, c'est dans l'action que l'architecte du Moyen Age crée : il trace ses épures à même le sol, comme les charpentiers le font encore de nos jours, ou sur une pierre, n'importe laquelle, celle qui se trouve là au moment où il réfléchit. De cette proximité naissent des audaces. Il dépasse les limites de l'impossible comme s'il voulait donner la preuve que le miracle existe à la kyrielle des siècles rationalistes qui vont suivre. Il faut restituer mentalement la

cathédrale telle qu'elle apparaissait à ses contemporains pour comprendre de quelle sève était faite cette architecture. Tout était en couleur. Les statues du portail de Notre-Dame étaient recouvertes de couleurs vives se détachant sur un rond or. Les voûtes ressemblaient à des ciels bleus piquetés d'étoiles. Les grands murs des églises romanes étaient couverts de fresques. Les jubés enfermaient le choeur dans des dorures. Et quand on put faire de grandes fenêtres, on les fit en couleur comme les draperies et les tentures qui scintillaient de pierre précieuses, comme les vêtements des prêtres et comme les parterres de fleurs et d'herbes odoriférantes qui jonchaient le sol lors des cérémonies.

La proximité, on pourrait même dire la promiscuité avec les éléments naturels donnaient aux hommes du Moyen Age une autre sensibilité aux choses. Ils avaient du mal à s'éclairer et à se chauffer et passaient le plus clair de leur temps en plein air, ils vivaient de communion avec la faune et la flore. "Voyez la vigne serpenter autour du chapiteau. Le rosier sauvage s'accroche aux archivoltes, le lierre, la fougère, les renoncules enlacent les colonnettes. Voici les fleurs, les légumes et les fruits chers aux jardiniers, les roses, les glaïeuls, les héliotropes, les violettes, les géraniums; jusqu'aux feuilles de choux et aux herbes potagères : c'est le plantain, le cresson, le persil et la petite oseille; les pommes et les poires en espaliers,

La cathédrale est la maison du peuple,

le framboisier chargé de ses baies amaranthe et les fraises vermeilles entre leurs grandes feuilles vertes; voici aussi les hôtes tranquilles de la forêt : les branches robustes du chêne et de l'orme, les branches élancées du hêtre, la claire ramure du bouleau, l'érable, le prunier sauvage, le pied-de-veau et l'anémone sylvie; et l'émail de la campagne, le genêt, les ombelles, les épis de blé mur et l'arum; et les animaux de la basse-cour, la poule et le lapin; les fidèles auxiliaires de l'homme, le boeuf, l'âne, le cheval; et les animaux exotiques eux-mêmes, l'éléphant, le chameau, le lion, qui se pressent divers et joyeux. Et l'édifice immense est animé, la vie y palpite; elle y craque depuis les bases des colonnes élancées jusqu'aux chapiteaux sculptés sous les voûtes, elle y court sur la crête des arcs-boutants jusqu'aux gargouilles qui font de formidables grimaces aux bonnes gens qui passent là, le nez en l'air, au pied des murs"(11

Les cathédrales sont des créations populaires, non pas au sens romantique du terme car la participation populaire à la construction a été limitée à certaines occasions "symboliques" pour le transport des matériaux, mais parce que des scènes familiales y sont représentées les paysans fauchant les prés, moissonnant le blé, taillant la vigne, tuant le porc; parce que la vierge et les saints y sont représentés dans des costumes contemporains de tous les jours, parce que les chantiers des cathédrales faisaient eux-mêmes partie des scènes familiales de la vie.(117)

La cathédrale est la maison du peuple, sa seule maison à vrai dire, les autres n'étant effectivement que des masures sordides. Michelet a écrit quelques pages superbes sur ce thème (III). La maison du peuple ? On y mange, on y boit, on y danse, on peut parler, chanter crier, des affaires s'y traitent, "les ventes, les donations et tous les actes publics ou privés des citoyens étaient mis en écrit au coin de l'autel". L'église, le refuge, l'asile.

Il faut bien voir ces cérémonies comme un spectacle enchanteur. "La messe tenait le peuple attentif et toujours en haleine, et constituait un grand drame partagé en plusieurs actes distincts, dans lequel l'intérêt, toujours croissant depuis l'introit, était porté au comble au moment de la consécration et de la communion, qui en était le dénouement" (112). La messe n'était qu'un des nombreux offices qui punctuaient le temps des jours et des années. La familiarité de l'Eglise et du peuple est grande, mais n'est-ce pas un mariage contre nature : les cérémonies ne vont-elles pas basculer dans l'orgie blasphématoire ? L'oeuvre échappe à l'église dans son usage. "A quelle époque mieux qu'au Moyen Age, saisissons nous le phénomène essentiel de ce dialogue divers fait de pressions et de répressions, d'emprunts et de refus que la culture savante et la culture populaire entretenaient pendant dix siècles et où s'affrontèrent les saints et les dragons, Jésus et Merlin, Jeanne d'Arc et Mélusine ? (113)

Le profane se mélange au sacré, le grand se mélange au petit, le familier vient s'introduire dans la pompe. Populaire, comme certaines rues le sont encore parce que la richesse y côtoie la pauvreté, parce que la misère se frotte à l'abondance, parce que l'inaccessible est exposé dans les vitrines, parce que le spectacle de l'autre est réciproque, parce que le spectacle est grandiose et gratuit !

On réduit trop souvent le populaire au "petit" ou à "l'insignifiant" : les petites chapelles campagnardes, les outils, les maisons paysannes, les coutumes ayant trait à la vie des femmes et des enfants, les superstitions, les rites de passage, le lavoir, etc.. Je me demande si en les réhabilitant comme cela s'est fait récemment dans des études d'ethnographie historique, on n'entérine pas la coupure entre deux cultures qui ne peuvent pas se rejoindre : l'une folklorique, mineure, et l'autre engagée dans le train de l'histoire majeure.

On peut se choquer comme l'a fait Rutebeuf du luxe dépensé dans les églises et prélevé sur l'argent des pauvres (III4) mais cela n'exclut pas de considérer les architectes-bâisseurs des cathédrales comme les représentants de cette culture populaire qui s'anivre du riche, du merveilleux, du colossal et du fantastique.

L'art est une médiation qui permet de combattre la souffrance et le temps. Entre l'art et la vie, il y a la même différence qu'entre le rêve et la veille, "le rêve, fond mystérieux de notre être dont nous ne sommes que l'apparence" écrit Nietzsche dans la naissance de la tragédie, p. 36, "le rêve comme l'apparence de l'apparence" et l'art comme "le transfert de l'apparence de l'apparence", dit-il.

Il présente l'art comme un réconfort métaphysique contre les fossés de l'Etat et de la Société : le sublime par quoi l'horreur est maîtrisée, le comique où l'âme se décharge du dégoût de l'absurde, l'extase dionysienne, dit Nietzsche abolit les frontières habituelles de l'existence.. "Et tel est le premier effet de la tragédie dionysiaque : l'Etat et la société, et tout ce qui sépare l'homme de l'homme font place à un tout puissant sentiment d'unité qui ramène l'être au sein de la nature. La consolation métaphysique que nous laisse /.../ toute tragédie vraie, ce sentiment que la vie, si l'on va au fond des choses, malgré la variété des apparences, est d'une puissance et d'une volupté indestructibles." (p. 55, la naissance de la tragédie, (Gallimard 1949)

Entre les pattes de l'insecte géant, monstre parmi les monstres qui hantent la cathédrale, se coincent les boutiques et les étals des marchands. La ville est à ses pieds : grouillante, bruyante, puante, dégoûtante, mais sublimée par cette flèche qui la surmonte, par les cloches qui carillonnent toute la journée, dans les plus petites chapelles comme dans les tours des cathédrales. La misère de la vie quotidienne se noie dans le vertige des fêtes. De longues processions au saint patron des confréries sillonnent des rues décorées de "tableaux vivants, les mystères représentant la passion se jouent aux portes des églises, et des réjouissances publiques sont organisées pour fêter les événements, ce qui donne lieu à des bals dans la rue, à des distributions de vivres avec des fontaines de vin qui abreuvent libéralement les passants, à des feux de joie, à des spectacles de jongleurs, de montreurs d'animaux savants, de bateleurs, ménétriers et chanteurs ambulants faisant la satire des grands de ce monde. La cathédrale est à l'image de ces manifestations de la vie collective et populaire : mystique, audacieuse dans cet élan, respectueuse d'une certaine hiérarchie liturgique, irrespectueuse dans une certaine mesure de l'ordre social et fondatrice d'un autre ordre où le monde, le cosmos tout entier est en jeu.

(2) Dieu, plus encore que l'Eglise, existait parmi les hommes, l'au-delà est présent. A ceux qui voudraient accré-
diter le pouvoir temporel de l'Eglise et uniquement celui-
ci comme explication de l'oeuvre, je demande si une ins-
titution humaine à elle seule pouvait justifier par l'aff-
irmation de son pouvoir, la foi d'un peuple tout entier,
un autre rapport du monde, à l'univers, et aux richesses (115).

(4) "La béatitude éternelle ne naît pas en haut, mais en
bas par l'anus. La voie de l'ascension part de l'anus vers
l'intestin, puis vers le coeur et le cerveau" (116).

(6) Frédéric NIETZSCHE, La généalogie de la morale
(Gallimard, Paris 1968) p. 143 et 149.

(7) Henri LEFEBVRE, Le manifeste différentialiste
(Gallimard, 1970 Paris) p. 91.

(8) T.W. ADORNO, La théorie esthétique, Paris 11 insieck
1974, p. 64.

(9) Cf KANT, La critique du jugement
"Aussi parlera-t-il du beau, comme si c'était une qua-
lité de l'objet même, et que son jugement fût logique
(c'est-à-dire constitué par des concepts une connais-
sance de l'objet), bien que ce jugement soit purement
esthétique et qu'il n'implique qu'un rapport de la
représentation de l'objet au sujet : c'est qu'en effet
il ressemble à un jugement logique en ce qu'on peut
lui supposer une valeur universelle. Mais cette univer-
salité n'a pas sa source dans des concepts "extrait
de la critique du Jugement pris dans Kant, de Vie, Son
Oeuvre (PUF, Paris 1963), p. 123 et 124; cf aussi
KANT, Le Jugement esthétique, textes choisis (PUF,
Paris 1955)

- (1) ST THOMAS D'AQUIN, Summa theologiae, I II, a.57, a.3 ad 3. cf M.D. CHENU, Arts Mécaniques et Oeuvres serviles, dans RSPT, 1940 (XXIX), p 313-315
- (2) Hugues de ST VICTOR, Didascalion de Studio Legendi, Lib.II Cap XXI et XXIII, éd.1648, t III; extraits dans Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age XIIème et XIIIème siècles, Victor MORTET et Paul DESCHAMPS, tome II, éd. A. Picard 1929, p.21 texte VI.
- (3) Ibid. au même endroit.
- (4) Jean DESANTI, Introduction à la phénoménologie, (Gallimard 1976) p. 22.
- (5) Gaston BACHELARD, La poétique de l'espace, PUF, 1957 p. 15.
- (6) Frédéric NIETZSCHE, La généalogie de la morale (Gallimard, Paris 1968) p. 148 et 149.
- (7) Henri LEFEBVRE, Le manifeste différentialiste (Gallimard, 1970 Paris) p. 91.
- (8) T.W. ADORNO, La théorie esthétique, Paris K1 inksieck 1974, p. 64.
- (9) Cf KANT, La critique du jugement "Aussi parlera-t-il du beau, comme si c'était une qualité de l'objet même, et que son jugement fût logique (c'est-à-dire constituât par des concepts une connaissance de l'objet), bien que ce jugement soit purement esthétique et qu'il n'implique qu'un rapport de la représentation de l'objet au sujet : c'est qu'en effet il ressemble à un jugement logique en ce qu'on peut lui supposer une valeur universelle. Mais cette universalité n'a pas sa source dans des concepts "extrait de la critique du Jugement pris dans Kant, Sa Vie, Son Oeuvre (PUF, Paris 1963), p. 123 et 124; cf aussi KANT, le Jugement esthétique, textes choisis (PUF, Paris 1955

- (10) C'est ainsi que Manfredo TAFURI prend la défense des analyses de PANOFSKY "Panofsky sait bien, dit-il, que l'unité historique de la période qui l'intéresse n'est pas quelque chose d'abstrait, d'immobile dans le temps, mais un processus, un enchaînement de faits, un ensemble d'événements, déterminé par les idéologies des classes dominantes". Théorie et histoire de l'architecture, S A D G Paris, 1976, p.265.
- (11) Voir par exemple les descriptions de la chronique de Guines et d'Ardre, par Lambert, curé d'Ardre (918 - 1203), textes latin et français par le marquis Godefroy Menilglaise, un vol. in.8° (Paris, Jules Renouard et Comp, 1855.
- (12) M. GUERARD, Cartulaire de l'Eglise Notre-Dame de Paris Collection des cartulaires de France, tome IV, (Imprimerie de Chapelet Paris, 1850), préface p. CLXVII et CLXVIII.
- (13) Pierre Yves BADEL, Introduction à la vie littéraire du moyen Age (Bordas, Paris, 1969) p. 46.
- (14) Annales de l'Abbaye de Jumièges
Trad. par Don Jean Laporte (S.L. impr. Lecerf 1954)
- (15) Suger a écrit trois livres sur St Denis dont un où il fait un récit de la reconstruction de l'église. Sugerii abbatis sancti dionysii liber de rebus in administratione qua gestis, écrit probablement entre 1144 et 1149 cf. oeuvres complètes de Suger publiées par Lecoy La Marche - Recueil des historiens de France Paris, Renouard, 1753; ou une traduction en français par Don Juan Leclercq des passages concernant la construction "Comment fut construit St Denis ?", dans La clareté Dieu (Lecerf Paris 1945) pp.27 à 56
- (16) cf Ibid. p 29
- (17) cf Ibid p 31. Le style vaut la peine d'être restitué : "personne ne pouvait plus remuer même les pieds, et chacun, immobilisé par cette pression et comme transformé en statue de marbre, ne pouvait plus que crier sa stupeur et que vociférer. L'embarras des femmes était si grand et si intolérable que, dans cette mêlée d'hommes vigoureux, elles étaient écrasées comme sous une presse, lèvres, faces exsangues exprimaient l'image de la mort, elles poussaient des cris terribles comme si elles enfantaient," etc...

- (18) cf Ibid p 33
- (19) cf Ibid p 34
- (20) Comme quoi la maîtrise de l'oeuvre architecturale qui tranchait avec tout ce qui s'était fait auparavant lui a en partie échappé, au moins en tous cas à cette époque où il écrit le livre, et où la construction est encore à l'état de projet et d'intentions.
- (21) D'après Paul Frankl, l'emploi du terme colonne fait référence au fait que Suger cherchait des piliers monolithes Gothic literary sources and interpretations. Un. Press Princeton, 1960, p 7.
Cela dit, j'ai lu le terme de "colonne" employé comme nous disons pilier, dans de nombreux textes.
- (22) SUGER, traduc. Don Juan Leclercq, op. cit. p 38
- (23) Ibid. p 45
- (24) Ibid. p 41
- (25) Comme l'évêque Geoffroy XIème siècle à Coutances op. cité : Recueil de textes V. Mortet, t 1 texte XVIII p 70
"Il dirigeait toute sa volonté et tous ses efforts de jour et de nuit à l'édification et à l'agrandissement de son église /.../ Il se rendit acquéreur de beaucoup d'or, d'argent, de pierres précieuses et de richesses variées, dont ensuite il enrichit extérieurement et intérieurement l'église sus-nommée et fit construire un plus grand crucifix, au prix de lourdes dépenses et de beaucoup de temps".
- (26) Joan EVANS, La civilisation en France au Moyen Age (Payot, Paris, 1930) p 109.
- (27) Lucien MUSSET, "L'exode des reliques du diocèse de Sée Bulletin principal de la Société Historique et Archéologique de l'Orne (Alençon, Imprimerie Alençonnaise, 1970)
- (37) cf Kirin PANOFKY, Architecture gothique et pensée ecclésiastique (Les Éditions de Minuit, Paris, 1967) p 86.

- (28) Recueil de textes MORTET-DESCHAMPS, op.cit. t. 1, texte CLIII, p 387-388
- (29) Ibid. t.2, texte CXVI, p 241
- (30) Ibid. t.1, texte XLVII, p 157
- (31) Tiré du Livre des miracles de Ste Foy XIème S, Textes latins du Moyen Age traduits et commentés par Jean Delannoy Ed OCDL p 76,
Le chariot transportant des architraves et des grandes pierres de soubassement était tiré au flanc de la montagne par vingt-six paires de boeufs, les difficultés sont grandes, les roues heurtent les racines. Hugo, le chef du chantier, le maître, essaie par tous les moyens de dégager la roue mais "il glisse, il tombe sous le chariot, le véhicule entier passe sur ses jambes" il est blessé, la Vierge Sainte vient à son secours par l'intermédiaire de Ste Foy, et après un moment d'affolement, il se remet au travail et "mène la charge de pierre à la basilique de la glorieuse martyre".
- (32) C'est une auge, munie de deux manches que l'aide-maçon porte sur la nuque, et qui a été utilisée encore jusqu'à nos jours.
- (33) Tel, au XIIème, l'abbé Pierre, chargé de la reconstruction de l'abbaye d'Auches (Pas de Calais) : on le voit "enveloppé dans son capuchon, mesurer soigneusement les pierres avec une planche et une règle, ne manquant jamais de prendre part à la tâche".
cf MORTET-DESCHAMPS op cit t 1, texte CLIII pp 387-388
- (34) cf Ibid. t 1, texte XVIII, p 70
- (35) Henri STEIN, Les architectes des cathédrales gothiques (H. Laurens, Paris, 1909) cf p 60 à 96.
- (36) "Guillelmus jacet hic petrarum summus in arte, iste novum perfecit opus", ie "ci-git Guillaume, le meilleur dans l'art et la technique des pierres. C'est lui qui a mené à bien cette oeuvre nouvelle."
- (37) cf Erwin PANOFKY, Architecture gothique et pensée scolastique (les Editions de Minuit, Paris, 1967) p 86.

- (38) L'église antérieure construite sous l'égide de Suger était devenue elle même exiguë : on reconstruit et agrandit la basilique de St Denis au XIIIe.
- (39) "Flos plenus morum vivens doctor lathomorum Musterolo natus jacet hic petrus tumultatus quem rex coelorum perducit in alta polorum".
- (40) Pierre DU COLOMBIER, Les chantiers des cathédrales (Picard, Paris 1973), pp 61 à 66
- (41) Anne PRACHE, Pierre de Montreuil Dans Hist. & Archéologie n° 47 novembre 1980.
- (42) Mais je signale pour preuve que l'interprétation des mots est souvent difficile que Henri Stein exprime là dessus une autre opinion. Pour lui lathomus et cementarius sont employés indifféremment pour désigner le véritable directeur des travaux.
- (43) Voici l'inscription d'Amiens qui accompagnait les figures incrustées en marbre des trois maîtres nommés et de l'évêque.
 En l'an 1220 fut commencée cette oeuvre. A ce moment Evrart était le saint évêque de cet évêché et Louis était Roi de France, lui qui était le fils de Philippe le Sage. Le maître de l'oeuvre se nommait Maître Robert, surnommé de Luzarches. Après lui, ce fut Maître Thomas de Cormont et ensuite son fils Maître Regnault qui fit placer ici cette inscription l'an de l'incarnation (1288)
 A Notre-Dame de Reims le labyrinthe compris entre six piliers du milieu de la nef principale présentait dans chacun des quatre compartiments polygonaux qui accompagnaient les quatre angles autant de figures d'hommes portant des emblèmes et des attributs indiquant la profession de maçons. Les inscriptions tracées auprès de ces personnages ne laissaient aucun doute sur leur qualité d'architectes.
 La première figure à droite était celle de Bernard de Soissons : maître des ouvrages pendant trente-cinq ans, qui fit plusieurs voûtes et ouvra à l'O (grande rose). En face, à gauche, était Gaucher de Reims, maître pendant huit ans, qui ouvra aux voussures et portaux. A droite, en haut, était Jean d'Orbais qui commença la coiffe de l'église. Enfin, à gauche, Jean le Loup, qui fut maître de l'église seize ans et en commença les portails. Enfin, au centre, une figure non identifiée était évidemment celle de l'archevêque fondateur.

(54bis) J'en ai la confirmation dans la chronique de
Guise et d'Arise, par Lambert, curé d'Arise (918-
1202), cf. *Borne archéologique*, op. cit. p. 513.

Renseignements pris dans Edmond SOYEZ, Les Labyrinthes
d'églises (Imprimerie Yvert et Telliers, Amiens
1896) et dans Louise LE FRANÇOIS PILLION, Maîtres
d'oeuvre et tailleurs de pierre des cathédrales
(Robert Laffont, Paris, 1949)

- (44) C'est l'opinion de Monsieur Gailhabaud, cité par
Edmond Soyez, op. cit. pp 21 et 22.

- (45) J.A. BRUTAILS, Deux chantiers bordelais dans le
Moyen Age (Paris, E. Bouillon 1901) p 49

- (46) cf MORTET DESCHAMPS, op. cit. t 2 texte LXIII, p
136

- (47) BRUTAILS J.A. op. cit. chapitre III p 29 et suivantes

- (48) cf MORTET-DESCHAMPS, op. cit. tome 2 texte LVII
p 129

- (49) cf Ibid. t 2, texte LXIII p 136 :

L'abbé Hugues "accorde au charpentier Gilbert le
service paternel et la fonction intégrale de couvrir
nos maisons". En compensation, il aura tant qu'il
vivra du pain, du vin, des fèves lors des fêtes, de
la viande quand les autres serviteurs en ont, et
coetera.. et aussi, est-il ajouté plus loin,
"une tunique, un peu de bois à façonner une terre,
tout cela en sorte que s'il s'en allait ailleurs, il
y perdrait".

- (50) *ibid.* t 2 texte LXXXII p 283
origine cartulaire du chapitre de Meaux, 1er volume
p 228.

- (51) *ibid* t 2, texte CXXXVI, p 288

- (52) La proposition courante aujourd'hui de la réparti-
tion des honoraires serait de 65 % pour le projet,
de 35 % pour la surveillance du chantier. En plus,
aucun projet actuel ne justifierait qu'on y passe
sa vie.

- (53) cf MORTET DESCHAMPS TOME 2, texte CXXXVII pp 290 291

- (54bis) J'en ai la confirmation dans la chronique de Guines et d'Ardre, par Lambert, curé d'Ardre (918-1203), cf Revue archéologique, op. cit. p 633;
 "les paysans de corvée, fournis de gants de laine et de chaperons, amenaient le galet par tombereaux et charetées."
- (54) cf Ibid p. 334 texte CLVIII (extrait des registres capitulaires de l'église de Chartres) : "Jean de Carrières, tailleur de pierres fut admis par le chapitre comme maître de l'oeuvre de l'église; tailleur de pierres de son état, il remplit la fonction d'architecte."
- (55) cf Ibid tome 2, texte CLVI p 324
- (56) Henri STEIN, op. cit. cf pp 60 à 96
- (57) J.A. BRUTAILS op. cit. pp 51 et 52
- (58) cf MORTET DESCHAMPS op.cit tome 1 pp 32 33 - période 1005-1030, sur l'église de St Benoît sur Loire.
 "Une pierre d'un poids immense tomba du haut de la tour, et passant entre les saillies atteignit le malheureux qui perdit presque conscience sous le choc. Tout le monde désespéra de sa vie, on le porta à demi mort dans une maison proche. Ayant appris son malheur, le père bienheureux accourut vers lui et partagea sa douleur. Sachant qu'il est écrit : "Aussi grand soistu, tu trouveras la grâce en l'humilité et dans la proximité de Dieu", il ne laissa pas passer un jour sans lui rendre visite. Il lui apporta vivres et nourritures et lui assura sa solde quotidienne comme s'il avait été présent au travail".
- (59) Louise LE FRANCOIS PILLION op. cit. p I26
- (60) BRUNELLESCHI est orfèvre, MICHEL ANGE reçoit une formation de sculpteur, Philibert DELORME est issu d'une famille de maîtres maçons lyonnais; PALLADIO débute comme apprenti tailleur de pierre à Padoue, il fait partie à Vicence de la corporation des tailleurs de pierre et sculpteur d'ornements de la ville, ce n'est que quand il fut chargé de faire la villa du comte Trissino que celui-ci l'introduisit dans le groupe des lettrés humanistes de Vicence et qu'il put s'initier à la théorie de l'architecture, à la topographie et à l'art des fortifications. Léonard de VINCI reçut lui aussi une éducation "pratique" dans l'atelier de VERROCHIO, sculpteur, peintre, fondeur.

- (61) (2) J.A. Brutaills, op. cit. p 49
- (62) Henri STEIN, op. cit.
- (63) cf MORTET DESCHAMPS, op. cit. t 2 texte CLIX p 334
- (64) E. VIOLLET LE DUC op. cit. p 107
- (65) Jean PALOU - La Franc-maçonnerie (Payot Paris 1964) p 11
- (66) Jacques HEERS - le travail au Moyen Age (PUF Paris 1968) p 96
- (67) Etienne BOILEAU - règlements sur les Arts et métiers de Paris (Imprimerie de Crapelet Paris 1837).
Collection de documents inédits sur l'histoire de France publiés par ordre du roi, par les soins du ministère de l'instruction publique
- (68) Nombre de métiers prescrivent le travail sur la rue, c'est-à-dire dans l'atelier prenant jour sur la chaussée, à la vue des passants. Les statuts des selliers n'autorisent le complet achèvement d'une selle que sur commande, afin que le client puisse constater la solidité du travail, avant qu'il ne soit procédé à l'ornementation, à la peinture et au vernissage qui en pourraient dissimuler les défauts. Même réglementation dans d'autres métiers; chez les imagiers, par exemple, qui sont tenus de montrer leur statue d'une seule pièce avant qu'elle ne soit recouverte de couleurs. On n'autorisait un second morceau que pour la couronne de la Vierge et des Saints.
"Les maçons, morteliers, plâtriers doivent jurer sur leurs saints qu'ils garderont leur métier et l'exerceront bien et loyalement" (....) La mesure du plâtre doit être bonne, le mortier doit être fait avec du bon liars".
- (69) H. CHAINTREUIL, De l'ombre des cathédrales à l'éclosion de la C G T, article, diffusion restreinte, Paris 1956, p 4

- (70) cf Le livre des métiers, op. cit. pp 107 et 108.
- (71) Il ne faut pas confondre ces secrets du métier avec les secrets d'initiation, rites symboliques et hermétiques qui marquèrent confréries et compagnonnage par la suite.
- (72) Le livre des Métiers, op. cit. p 111
- (73) Emmanuel LE ROY LADURIE - Montaillou, village occitan (Gallimard, Paris 1975) p 10
- (74) Ibid, au même endroit
- (75) Camille ENLART - Manuel d'archéologie française p 74
- (76) E. VIOLLET LE DUC, Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XIème au XVIème Siècle (B.Bauce éd. Paris 1858 t/1 pp 114, 115)
- (77) Ibid au même endroit
- (78) Ibid pp 154, 155
- (79) Le mot de compagnonnage lui-même ne date que du XIXème d'après Luc Benoist, Le Compagnonnage et les Métiers (PUF, Paris 1966) p 19
- (80) Ibid p 9
- (81) Ibid p 7
- (82) Ibid, pp 10, 11
- (83) HAVELOCK, Les origines de la civilisation écrite (Maspero, Paris 1981) p 63
- (84) H. CHAINTREUIL, op. cit. p 5

- (85) Le Devoir de Liberté ou Enfant de Salomon,
Le Devoir de Maître Jacques, le Devoir de Soubise.
- (86) Luc BENOIST, op. cit. p 6
- (87) Art royal car indépendant des corporations, il dépend des princes
- (88) Statuts des tailleurs de pierre de Strasbourg, 1459, traduction par Anselme SCHLIMPF dans Artisans et Ouvriers d'Alsace, 1965, pp 99 à 119
- (89) Pierre DU COLOMBIER, Les chantiers des cathédrales (Picard, Paris 1973) p 52
- (90) Statut des tailleurs de pierre de Strasbourg, op.cit pp 99 et 100 :
"Afin que soin soit pris des églises, abbayes et autres grands bâtiments en pierre, en construction présente et future et également pour le bien et les besoins de tous les maîtres et compagnons du métier de tailleur de pierre, dans les pays germaniques et en particulier pour éviter les disputes, discordes, querelles, dégâts et frais provoqués dans le métier par la légèreté et le manque de conscience de certains maîtres, ce qui est contraire aux bonnes habitudes, coutumes et traditions introduites dans le passé avec les intentions les meilleures par les ancêtres et les amateurs du métier avec le dessein d'y persévérer, aussi avons nous décidé nous les maîtres et compagnons qui ont été réunis à Spire, Strasbourg et Ratisbonne, en nom et place de tout le métier de nous soumettre par serment dans la confrérie à l'ordre qui a été établi de bon gré et unanimement, et nous nous sommes engagés, pour nous et nos successeurs, à garder fidèlement ce qui a été écrit ci-après".
- (91) cf Ibid article 10 p 102
- (92) cf Ibid article 9 p 102
- (93) Ibid article 10 p 102

(103) Jacques LE GOFF, Pour un autre Moyen Âge
Gallimard, Paris 1977, pp. 12 et 13.

(94) Ibid article 6 pp I01, I02

(104) cf Henri BOUILLON, la vie des Formes (PUF Paris)

(95) Ibid pp I02, I06, I07 et I08 :

"Quel qu'il soit, maître ou compagnon qui chercherait à évincer un autre maître affilié à ce statut de l'oeuvre dont il est chargé /.../ doit être convoqué devant le tribunal de la confrérie pour être jugé (art. 11)

(106) Le maître ne peut pas seul prendre la décision de renvoyer un compagnon, il est tenu de former un conseil de trois maîtres soumis au statut de la loge complété par les compagnons oeuvrant sur le chantier

(107) La décision doit être prise à la majorité (art. 28) : Les maîtres et compagnons affiliés sont socialement protégés par la loge : à cette fin existe un tronc où chaque semaine les uns et les autres doivent remettre de l'argent (art. 31) Ainsi si un d'eux tombe malade, il est secouru au moyen de cette caisse

(108) (art. 34) Le maître ne peut congédier un compagnon sans ce qu'on appellerait aujourd'hui un pré-avis, (art. 37; le compagnon doit s'en tenir aux mêmes règles s'il désire prendre congé. Article 43 : "Un maître ou un artisan ne peuvent engager un apprenti pour une période inférieure à cinq ans". etc, etc.

(96) Ibid, articles I2 et I3, p I03

(97) Ibid, articles 16, 17 et 21, pp I03, I04 et I05

(98) "porte parole d'atelier" qui contrôle et dirige le chantier

(111) Histoire de France (Marpon et Flammarion, Paris 1869), préface XIII

(99) Statuts tailleurs de pierre, op. cit. article 20 p I04

(100) Ibid, article 23 : "il ne doit pas discréditer l'oeuvre de son maître ni ouvertement, ni secrètement". p I05

(101) Ibid, article 20 et 23 pp I04, I05

(102) cf textes cités dans la première partie.

- (I03) Jacques LE GOFF, Pour un autre Moyen Age (Gallimard, Paris, 1977) pp. 12 et 13.
- (I04) cf Henri FOCILLON, la vie des formes (PUF Paris 1970) pp. I03, 104.
- (I05) Bertrand GILLE, Les développements technologiques en Europe de 1100 à 1400 (dans cahiers d'histoire mondiale, Paris, 1956) III p 95.
- (I06) Henri FOCILLON op. cit. p. I08.
- (I07) Le principe fondamental de l'apprentissage "qui-conque désire exercer le métier comme maître doit en connaître les moindres détails, lui-même sans le conseil ou l'aide d'aucun autre".
Le livre des métiers cité par Joan EVANS, op. cit. p. 90.
- (I08) Emile Coornaert. Les Compagnonnages en France du Moyen Age à nos jours (Les éd. ouvrières, Paris 1966) p. 258
- (I09) Hugues de ST VICTOR
cf MORTET DESCHAMPS op. cit. p. 21.
- (110) Funk BRENTANO, Le Moyen Age (Hachette, Paris 1923) pp. 217, 218.
- (111) MICHELET, Histoire de France (Marpon et Flammarion, Paris 1869), préface XXIII
"L'église était alors le domicile du peuple. La maison de l'homme, cette misérable mesure où il revenait le soir, n'était qu'un abri momentané. Il n'y avait qu'une maison, à vrai dire, la maison de Dieu. Ce n'est pas en vain que l'Eglise avait droit d'asile : c'était alors l'asile universel, la vie sociale s'y était réfugiée tout entière. L'homme y priait, la commune y délibérait, la cloche était la voix de la cité. Elle appelait aux travaux des champs, aux affaires civiles, quelquefois aux batailles de la liberté, /...../ Le commerce se faisait autour des églises; les pèlerinages étaient des foires. Les marchandises étaient bénies. Les animaux, comme aujourd'hui encore à Naples, étaient amenés à la bénédiction; l'Eglise ne la refusait point. Elle laissait approcher ces petits. /...../

Le culte était un dialogue tendre entre Dieu, l'Eglise et le peuple, exprimant la même pensée. Elle et lui, sur un ton grave et passionné tour à tour, mêlaient la vieille langue sacrée et la langue du peuple. La solennité des prières était rompue, dramatisée de chants pathétiques, comme de dialogue des vierges folles et des vierges sages qui nous a été conservé. Le peuple élevait la voix, non pas le peuple fictif qui parle dans le chœur, mais le vrai peuple venu du dehors, lorsqu'il entra, innombrable, tumultueux, par tous les vomitoires de la cathédrale, avec sa grande voix confuse, géant enfant, comme le saint Christophe de la Légende, brut, ignorant, passionné, mais docile, implorant l'initiation, demandant à porter le christ sur ses épaules colossales. Il entra, amenant dans l'Eglise le hideux dragon du péché; il le trainait soulé de victuailles, aux pieds du Sauveur, sous le coup de la prière qui doit l'immoler".

- (II2) GUERARD, op. cit. préface p. XIII
- (II3) LE GOFF, op. cit. pp. 43, 44.
- (II4) RUTEBEUF dans Mortet - Deschamps, op. cit. t. 2 texte CXXXIII p. 285.
- (II5) L'art des cathédrales : art de la répression, c'est ainsi que Georges DUBY le présente dans le temps des cathédrales, (op. cit.) à plusieurs reprises dans le cours de l'ouvrage, dont ce passage p. 162 "Ce fut /.../ l'art des cathédrales gothiques qui, dans toute la chrétienté devient alors l'instrument le plus efficace peut-être, de la répression catholique."
- (II6) Nikhaïl Bakhtine, l'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Gallimard, 1970, p. 345
Nikhaïl Bakhtine démontre que la topographie spirituelle de Rabelais est inversée par rapport à celle de St-Thomas d'Aquin. "Rabelais oppose le puissant mouvement vers le bas, absolu de toutes les images populaires /.../ à la tendance hiérarchique abstraite vers le haut." p. 400.
- (II7) On parlait de la construction des églises comme aujourd'hui on parle de la pluie et du beau temps, cf. Jean RENART, le roman de la rose, éd. Champion, Paris, 1979, p. 37: "Ah! si l'étiquette l'eût permis, comme celui-ci eût volontiers bavardé ! Et non pas de la toiture d'églises ni de la construction de routes, mais de la vaillante et noble de moiselle pour qui il brûlait de désir."

Avant Filippo Brunelleschi, on avait gaspillé
des sommes importantes pour des édifices
sans proportions, mal bâtis, de pauvre
invention et pleins d'idées bizarres,
disgracieux par leur recherche et pire
encore dans leur décoration.

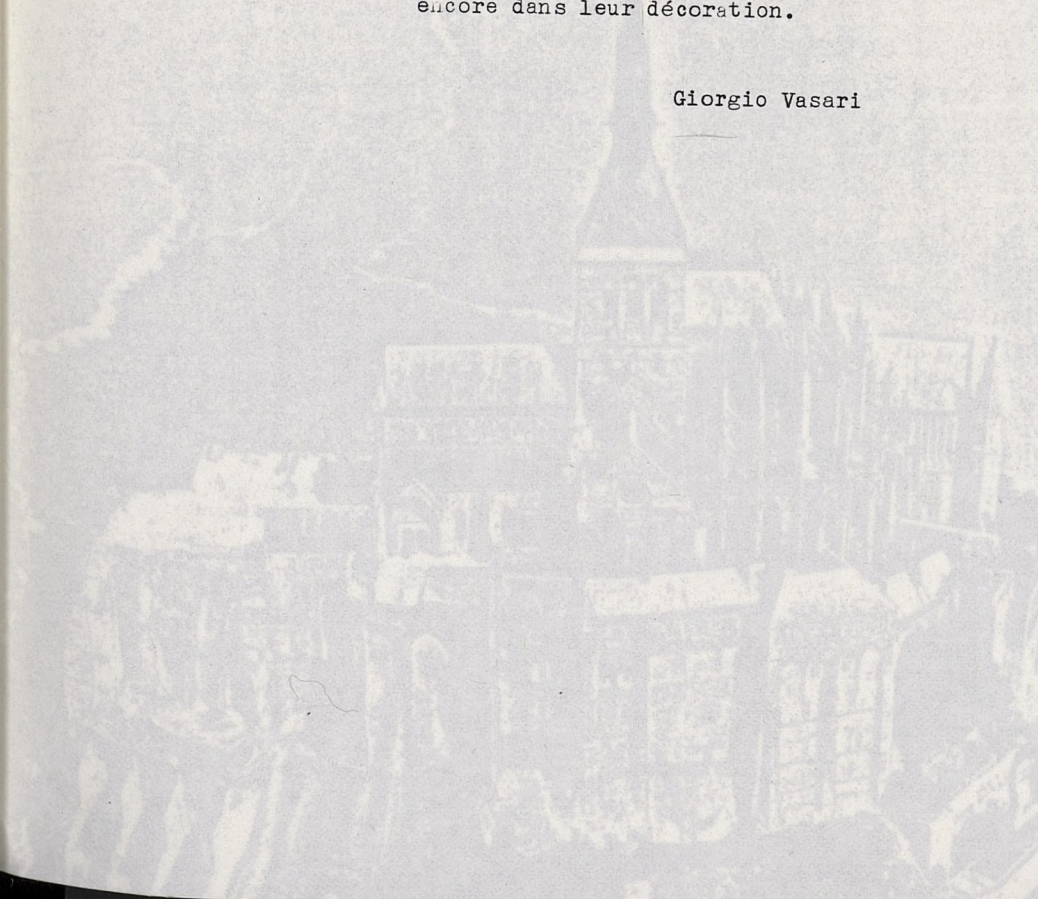
TROISIEME PARTIE

CELA

Giorgio Vasari

Avant Filippo Brunelleschi, on avait gaspillé des sommes importantes pour des édifices sans proportions, mal bâtis, de pauvre invention et pleins d'idées bizarres, disgracieux par leur recherche et pire encore dans leur décoration.

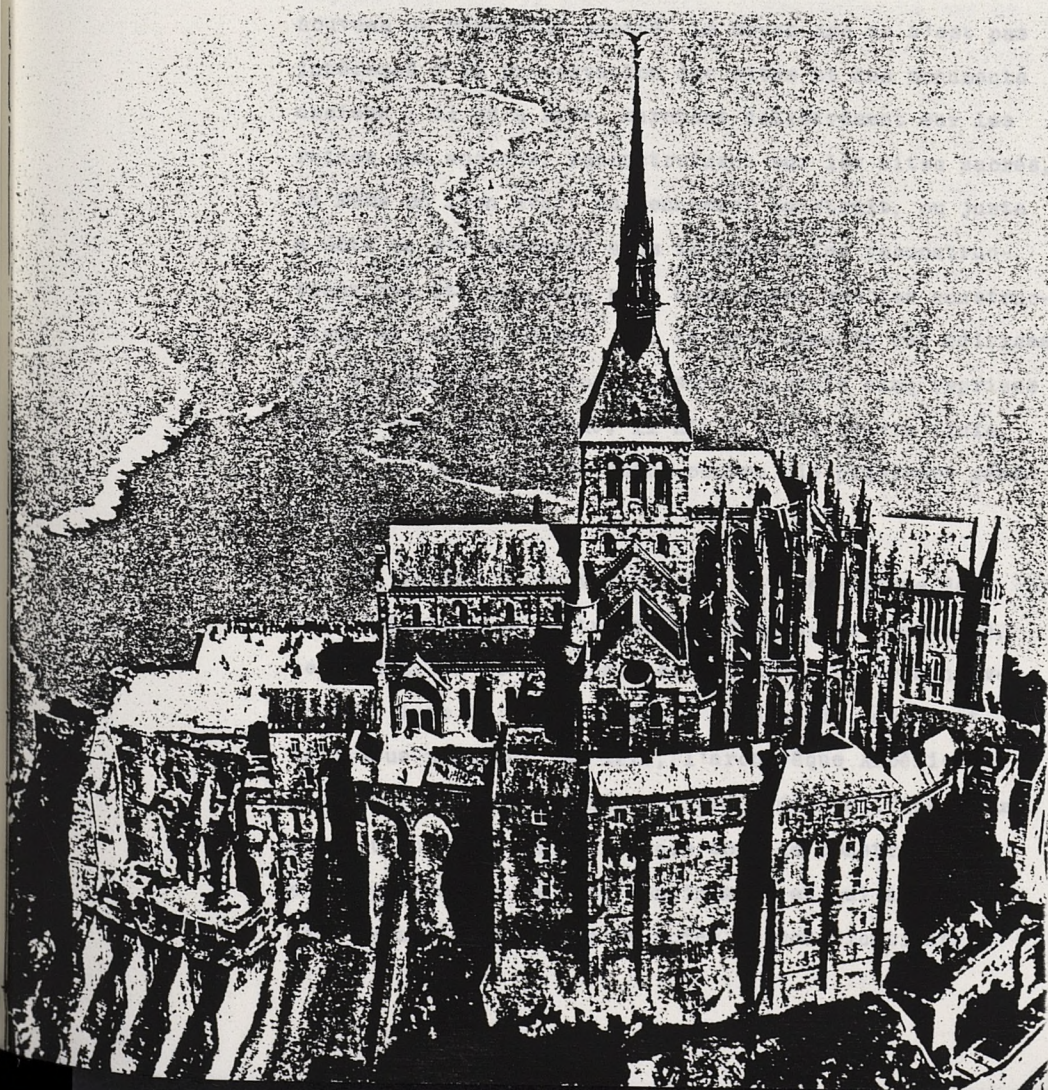
Giorgio Vasari



III. I.

UN PALIMPSESTE

Un palimpseste est un manuscrit sur parchemin
dont on a fait disparaître l'écriture pour écrire de



Car, en général, l'édifice lui-même est le produit d'une stratification qui s'étale sur plusieurs siècles, avec des arrêts parfois prolongés, puis des reprises qui ne sont pas le prolongement du l'aboutis-

Un palimpseste est un manuscrit sur parchemin dont on a fait disparaître l'écriture pour écrire de nouveau un manuscrit gratté. Le Moyen Age ne s'est pas intéressé à la préservation des sites et des monuments anciens : il en a créé, marchant délibérément sur les ruines des anciens, reconstruisant sur les sites sacrés, là même où l'on avait anciennement construit, ou juste à côté en s'y adossant sans vergogne. Les reconstructions ont été beaucoup plus nombreuses que les constructions ex nihilo. Reims est le type même de ces édifices qui se succèdent à trois, quatre, parfois cinq reprises sur le même emplacement. Il n'y a pas d'oeuvre finie, c'est une oeuvre en devenir, oeuvre de plusieurs générations.

L'église de St Nicaise qui vit le baptême de Clovis était déjà la troisième en date, La quatrième, celle d'Elbon et d'Hincmar est du genre pré-roman avec tout un luxe de peinture et de dorure, de métaux et de tissus précieux. En 1211, l'archevêque Albéric de Humbert posait la "première pierre" de l'édifice actuel qui est pourtant la cathédrale dont la construction s'est poursuivie le plus continûment et qui a subi dans la suite des temps le moins de modifications. son travail inachevé, il est remplacé en 1456 par

Car, en général, l'édifice lui-même est le produit d'une stratification qui s'étale sur plusieurs siècles, avec des arrêts parfois prolongés, puis des reprises qui ne sont pas le prolongement ou l'aboutissement du premier projet, mais autre chose qui vient s'emboîter dans la construction précédente. Le cas de Rodez, que raconte Henri Stein, est assez typique de ce déroulement par tranches successives : "en 1277, l'ancienne cathédrale de Rodez étant en très mauvais état, on se décida à la reconstruire. Pendant vingt ans, on poussa les travaux avec activité, et bientôt s'élevèrent sur un plan homogène l'abside, les deux premières travées du choeur, les bas côtés correspondants, et les onze premières chapelles; Etienne, maître d'oeuvre, est cité en 1289-1294. Après une longue interruption, on songea en 1325 à une reprise, mais le plan, trop vaste pour les ressources de la fabrique, ne pouvait être exécuté facilement (Guillaume Bosquet est maître d'oeuvre en 1358-1360), et à la fin du XIVème siècle, malgré quêtes, indulgences, lettres pressantes, le choeur n'était pas terminé. Ce n'est guère qu'en 1440 que l'on se remit à la besogne, et sur de nouvelles bases. Conrad Roger construisit alors les piliers du collatéral nord. En 1448, un maître d'oeuvre nouveau venu, Jacques Morel, fait adopter un plan et un style différents, et passe marché pour la construction d'un portail; mais, ayant disparu un beau matin en laissant son travail inachevé, il est remplacé en 1456 par

par Thibaut Sonier. En même temps un autre maître d'oeuvre, Raymond Dolhas, dit Castelvert, et Gérard Dolhas son fils, suivant un marché du 31 décembre 1449, entreprennent de continuer le choeur de la cathédrale en se conformant au plan ancien; ils sont remplacés bientôt par Richard (vers 1450), puis par Vincent Sermati et son fils Jean Sermati, qui vinrent de Saint Flour en 1462 pour terminer le choeur. Après un nouveau marché conclu en 1465 avec André Amalric, dont le chapitre ne fut sans doute point satisfait, on se décida à faire exécuter la continuation des travaux par voie de régie, et le premier architecte ainsi nommé fut Bernard Anthony, vers l'an 1500". (1)

Si l'on examine de près ces raccords, ces prolongements, ces développements, ces reprises de générations en générations, on est en prise directe avec les hésitations des constructeurs quant au projet à adopter. Les données sont assez contraignantes au départ : un plan type, un modèle à suivre et une église à agrandir ! Les uns, timides, vont suivre les pas tracés par leurs prédécesseurs, mais la plupart ont plus d'audace.

exemple A Coutances, dans les débuts du XIII^e siècle, il y eut au départ quelques hésitations à tout refaire dans cette cathédrale romane qui n'était vieille que de cent cinquante ans environ. Aussi on en conserva le plus possible en procédant à une opération de

rabattement pure et simple de la nef et de la façade ouest à la façon gothique. Le transept (vers 1322) marque une étape dans le changement de parti. Les piles du transept sont renforcées dans la perspective de la construction de la tour Lanterne. Quand on entreprend un peu plus tard la construction du chœur, le parti est tout à fait différent. Il révèle un maître d'oeuvre dégagé des servitudes de l'ancienne cathédrale et qui veut rompre avec les "étagements" et les lignes romanes.

Ainsi est-il fréquent de voir un chœur gothique qui prolonge une nef romane, ou l'inverse, ou une tour romane coiffée d'une flèche gothique, ou une tour gothique derrière laquelle réapparaît un mur antérieur, etc.. Je ne m'enferme pas dans les dénominations restrictives et parfois abusives de gothique et de roman, mais elles sont une manière de dater ces formidables stratifications que sont les cathédrales. Car chaque partie de l'édifice porte la marque de l'époque à laquelle elle a été construite.

Parmi les cathédrales que l'on nomme "mineures" ou parmi les églises plus modestes, on trouve encore mieux pour illustrer notre propos. A Fougères, par exemple, au creux du vallon que domine le château, l'église St Sulpice fut exécutée sans plan et à intervalles irréguliers, rajouts par rajouts, pendant sept siècles. La description en serait fastidieuse. Disons

seulement que cette magnifique église est tout à fait hétérogène. Même l'intérieur, qui présente généralement plus d'unité, donne l'aspect d'un désordre, les travées sont de longueurs inégales, les piliers ne se trouvent pas l'un en face de l'autre, les espaces sont étrangement séparés et se prolongent par des niches et des chapelles multiples, l'église est faite de bric et de broc.

Au Mans, on n'a pas cette impression d'hétérogénéité. Pourtant la cathédrale du XII^{ème} qui était, paraît-il, un bâtiment homogène, voûtée de pierres à la manière angevine, ne plaisait plus soixante ans plus tard à l'évêque Maurice qui rêve d'une cathédrale nouvelle plus haute et plus spacieuse. Il fait reconstruire le chœur qui est consacré en 1254. A la fin du XIII^{ème} un nouvel évêque, Geoffroy d'Assé forme le projet de relever le croisillon Sud du transept, les travaux sont entrepris au XIV^{ème} siècle. Ce n'est qu'au XV^{ème} que le croisillon Nord est refait (2). La nef reste romane.

Au Mont Saint Michel, les constructions s'empilent les unes sur les autres de l'An Mil (noyau initial de l'époque pré-romane) à la fin du XVI^{ème} siècle où l'on termine le monastère gothique. Les bâtisseurs sont chaque fois en accord avec les recherches de leur temps. Ils s'attachent à résoudre les problèmes fabuleux que pose l'exigüité du site tout en répondant aux besoins d'extension des bâtiments... Et pourtant cela n'aboutit

pas à un emboitement monstrueux de morceaux de bravoure. Au contraire le développement des constructions apparaît comme l'épanouissement du rocher. "De toutes ces murailles refermées, puissantes, se dégage l'image d'un bloc, d'une unité reconquise (...) La loi apparente de cette création concrète, par approches lentes au fur et à mesure des besoins est l'empirisme, la pragmatisme, la liberté. Une liberté supérieure née de la contrainte"(3) Les styles et le rocher se chevauchent et se juxtaposent, une couronne rustre et brute enserre un joyau finement dessiné, les rencontres imprévisibles de cet entassement donnent parfois les lignes les plus pures.

Tout n'est pas strate, sédimentation et superposition dans l'architecture de cette époque. On pourrait m'opposer bien des exemples (4) dont le plus illustre, la Sainte Chapelle qui a été construite et achevée en cinq ans sous Saint Louis, mais je dirais encore une fois en me servant des mots écrits par Victor Hugo : "les constructions hybrides ne sont pas les moins intéressantes /.../, elles démontrent que les plus grands produits de l'architecture sont moins des oeuvres individuelles que des oeuvres sociales; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie; le dépôt que laisse une nation; les entassements que font les siècles; le résidu des

III. II. DES DESSINS ET DES DESSINS

évaporations successives de la société humaine; en un mot des espèces de formations" (p. 162).

Notre Dame de Paris n'est pas "un type" (p.160) : "ce n'est plus une église romane, ce n'est pas encore une église gothique "(p.160). Elle témoigne de la variété des apports successifs.

En fait les transformations sont continues, elles reprennent à chaque période de paix et de prospérité, la cathédrale s'étend comme la ville, rafistolages et ajouts constants : les murs sont repoussés pour construire une chapelle, les fenêtres agrandies ou bouchées, des arcs-boutants sont rajoutés pour consolider le bâtiment, etc... La cathédrale s'étend dans la ville - sacristie, palais épiscopal, salle capitulaire - repoussant ses limites. Cancer.

Cette sédimentation des âges ne s'est pas arrêtée au Moyen Age. Le XVIIème siècle, faute de pouvoir détruire la cathédrale, la rhabille pour la cacher d'ornements et de constructions divers.

III. II. DES DESSEINS ET DES DESSINS

PL. XX



Voilà pourquoi le déroulement d'une construction ne peut pas être décrit comme il le serait aujourd'hui. Le livre de David Macaulay (5) sur la naissance d'une cathédrale part d'une situation imaginaire idéale sans à-coup, sans discordance, qui déforme la réalité dans un de ses traits les plus intéressants et les plus instructifs. On ne peut pas retrouver la genèse de l'idée d'une cathédrale car la cathédrale (qu'elle soit romane ou gothique) est le fruit de nombreux desseins distincts jamais aboutis, mais qui sont quand même pris en compte. C'est une histoire qui s'étale sur plusieurs générations. Chaque fois il y a des choses nouvelles qui sont définies et d'autres anciennes qui sont redéfinies. L'objet est incorporé dans le quotidien et dans le présent.

Ce préalable posé, rien n'empêche de s'interroger sur les projets, de décrire les chantiers, et de montrer et démontrer comment les deux sont tellement liés qu'ils ne se succèdent pas dans le temps comme un effet succède à une cause.

La conception bourgeoise de l'artiste qui crée des œuvres originales et uniques n'existait pas. On construisait à l'imitation de tel ou tel édifice déjà construit : imitation du Saint Sépulcre, ou plus simplement de telle ou telle église célèbre qu'évêques ou abbés avaient eu l'occasion d'admirer. "La propriété artistique ou industrielle était comprise et défendue

au Moyen Age de façon différente de celle dont nous l'envisageons. Ce n'était pas le monopole d'un modèle au profit de son inventeur, mais le monopole d'un genre de travail au profit d'une corporation"(6). Et les maîtres ne craignaient pas d'avouer qu'ils avaient copié tel ou tel morceau dans une autre église. Pour construire le chœur et les chapelles absidiales de la cathédrale de Cambrai, Villard de Honnecourt avait pris modèle sur la cathédrale de Reims. Mais il y a en général une énorme différence entre le modèle imité et les réalisations.

Lanfranc, premier abbé de St Etienne de Caen (1066 est originaire de Pavie. Il demande au maître d'oeuvre de s'inspirer de St Vital de Ravenne qu'il connaît bien, mais l'oeuvre de référence est totalement différente. On peut seulement retrouver un certain rythme dans l'ouverture des façades, un esprit peut-être, mais c'est tout. Le premier projet de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg est inspiré de la façade du transept de Notre-Dame-de-Paris : on peut faire des rapprochements, mais le modèle est transfiguré.

Voilà donc pour l'inspiration. Ce qui suivait est un peu difficile à décrire, surtout si l'on essaie plutôt de "coller" au déroulement réel que de clarifier l'exposé. On manque d'éléments, et trop d'auteurs se sont efforcés de masquer leur ignorance en généralisant

à partir d'exemples tardifs (XIV^{ème} et XV^{ème} siècles) dont on peut en plus dire qu'ils se rapportent à des chantiers d'envergure exceptionnelle. De fait, il y a de quoi rester perplexe : comment une architecture aussi savante a-t-elle pu s'édifier sans qu'on ait pu retrouver la trace de plans et d'élévations cotés, et contenant des indications pouvant servir au cours de la construction ? La réponse habituelle est qu'ils ont disparu parce qu'ils étaient dessinés sur du plâtre ou du bois qui s'est détérioré, mais c'est une réponse facile qui évite de remettre en cause la conception du projet moderne, document dessiné une fois pour toutes, qui a valeur de contrat et qui témoigne de l'oeuvre créatrice de l'architecte démiurge, unique responsable de la construction. En vérité, il en était certainement tout autrement au Moyen Age. D'ailleurs admettons un instant qu'il y ait eu des projets d'ensemble dessinés et cotés, le fait même de ne pas les conserver sur un support solide est significatif de la moindre importance qu'on leur accordait.

Il ne suffit pas de dire, comme on énonce un lieu commun, que la démarche des bâtisseurs des cathédrales est empirique, encore faut-il montrer du doigt la différence. L'architecte est un ouvrier, j'en ai longuement parlé, il ne s'agit pas simplement de changer de casquette le temps de faire des dessins. Les implications

liées. Les digressions par rapport au plan établi sont contingentes aux accidents du site.

en sont multiples sur le plan de la conception du projet, sur l'organisation des travaux, sur les relations entre les différents corps de métiers, et en fin de compte sur l'architecture elle-même : c'est ce qui nous importe le plus

AVANT LE MILIEU DU XIIIÈME SIÈCLE

Avant le milieu du XIIIème siècle, rien qui puisse ressembler de près ou de loin à un projet d'architecture, puisqu'il ne nous reste que deux plans (7) où les bâtiments sont figurés par de simples rectangles sans épaisseur de murs : on peut tout juste en tirer des indications sur leur implantation, nous dit Du Colombier. Alors, comment procédait-on pour engager une construction ? Il est probable que l'abbé, ou l'évêque convoquait un entrepreneur, généralement un maçon pour lui exposer ses désirs, et le projet se dessinait en dialoguant avec lui : ils se mettaient d'accord oralement sur un projet d'ensemble mais beaucoup de choses étaient laissées au hasard ; quand elles posaient problème par la suite, il était toujours temps d'en rediscuter. (8)

De toute façon, le plan, à cette époque et même plus tard, ne suscitait pas l'imagination des bâtisseurs. Le plan le plus en faveur est toujours le plan basilical. Les digressions par rapport au plan établi sont contingentes aux accidents du site.

J'ai là un texte de la première moitié du XIII^{ème} où sont données des descriptions relativement précises des délibérations auxquelles pouvait donner lieu l'implantation d'un bâtiment, et qui démontrent bien que seuls les accidents du site pouvaient justifier qu'on s'éloigne du plan type d'une église dont l'orientation Est (le chœur)- Ouest (l'ouverture) est l'élément essentiel : devant l'exiguïté du lieu, les experts convoqués (charpentiers et architectes) conseillent de modifier la place de l'entrée et de construire un pont pour donner un autre accès sans que soit modifiée la place du maître autel à l'Est. (9)

Au Mont Saint Michel, les différentes parties du monastère se superposent au lieu de se répartir sur le plan horizontal. L'église Saint Séverin à Paris se dilate en largeur faute d'avoir pu s'étendre en longueur à cause de la "grant rue oultre Petit Pont". A chaque campagne de construction, il faut trouver des astuces pour raccorder la construction aux parties préexistantes qu'on voulait conserver : interférences, turbulences, enchevêtrements, contingences, rencontres, virtuosités, surprises, dissymétries, irrégularités, décalages, déformations, disproportions sont nés de ces hasards, de ces raccordements.

L'ordre n'en est pas troublé, car l'ordre et le désordre coexistent en parfaite indépendance dans cette architecture du Moyen Age.

Revenons au plan : il se traçait en vraie grandeur sur le sol même comme on le voit faire dans une miniature du XIII^{ème} siècle représentant un rêve du vénérable Gunzo. Y sont représentés St Pierre, St Paul et St Etienne tirant des cordeaux pour marquer le plan de la future basilique de Cluny. L'emplacement de la construction est nivelé avant que l'on trace le plan.

Du Colombier signale que, dans les comptes de l'Abbaye de Valeroyal, on trouve en 1278 mention d'un paiement à des ouvriers pour niveler un emplacement sur lequel le plan devait être tracé (10).

Elever la construction pose des problèmes plus compliqués mais qui n'ont pas tous, loin de là, besoin d'être prévus. Les tracés se font au cours du chantier sur une aire spécialement aménagée à cet effet : on y étale un lit de plâtre ou de la terre glaise. Dans les ateliers de charpentiers, il y a encore aujourd'hui une aire réservée aux épures que l'on trace à même le sol. Au fur et à mesure que les murs montent, ils servent eux aussi de support à ces dessins le plus souvent réalisés en grandeur d'exécution.

Bien sûr, la question n'est pas tout à fait résolue. On pourrait imaginer que ces épures ne sont que la reproduction de celles faites préalablement par l'architecte car il n'y avait pas d'autres moyens de transmettre les consignes aux ouvriers. Mais l'architecture elle-même atteste ce manque de prévision qui

obligeait les constructeurs à créer continuellement au cours de l'action. Pour preuve les regrets exprimés par Viollet-le-Duc (11) au nom de la sacro-sainte unité de style : "Il est une grande quantité de constructions romanes qui indiquent, de la part des architectes, un défaut complet de prévoyance. Tel monument est commencé avec l'idée vague de le terminer d'une certaine façon, qui reste à moitié chemin, le constructeur ne sachant comment résoudre les problèmes qu'il s'est posés; tel autre ne peut être terminé que par l'emploi de moyens évidemment étrangers à sa conception première. On voit que les constructeurs romans primitifs bâtissaient au jour le jour, s'en rapportant à l'inspiration, au hasard aux circonstances, comptant même peut-être sur un miracle pour parfaire leur oeuvre. Les légendes attachées à la construction des grands édifices (si les monuments n'étaient pas là pour nous montrer l'embarras des architectes) sont pleines de songes pendant lesquels ces architectes voient quelque ange ou quelque saint prenant la peine de leur montrer comment ils doivent maçonner leurs voûtes ou maintenir leurs piliers". Ce qu'il y a de formidable et d'étonnant, c'est que les constructeurs trouvaient toujours une solution à leurs problèmes. Ça marchait ou ça ne marchait pas, mais le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils avaient de l'audace. Ils manquent d'eau pour faire le ciment ? Qu'à cela ne tienne, l'architecte fait ouvrir les caves et

"les parois du temple s'élevèrent in vini temperamento, avec le caractère du vin" (12).

Dans son récit Suger raconte plusieurs miracles qui permettent de résoudre des problèmes qui paraissaient insolubles (trouver des arbres assez hauts pour servir de poutres, et une carrière de pierres assez dures pour la base des piliers). Il est un passage encore plus explicite de ce manque de prévision qui peuvent mettre les constructeurs dans l'hésitation et dans l'embarras à un moment avancé de la construction. En l'occurrence le problème est périlleux puisqu'ils sont arrivés au sommet de l'édifice : "Au moment où l'on poursuivait l'agrandissement de la nouvelle église en y posant les chapiteaux et les arcs supérieurs, on était parvenu au sommet de l'édifice; mais les arcs principaux ne s'accordaient pas encore assez exactement à la hauteur des voûtes; or ils s'éleva soudain une tempête terrible et presque intolérable : les nuages s'accumulaient, une torrentielle pluie se répandait à flots, un vent violent s'élevait de toutes parts,..." Suit le récit du miracle qui évite à l'édifice de s'écrouler (13).

Quand ce chroniqueur du XIII^{ème} s'extasie devant la rapidité des travaux d'une église située dans le diocèse d'Angoulême, il conclut par ce cri du coeur, "Nous attribuerons le complet achèvement de cette construction en aucune manière aux forces humaines, mais

aux secours divins" (14). Cette croyance (était-elle partagée par les artisans ?) en la possibilité d'une intervention divine par l'intermédiaire du miracle, a joué comme une impulsion à construire autrement. On peut tenter l'impossible, en tous cas l'inconnu, puisque ultimement le succès ou l'échec de l'entreprise dépend de la bienveillance de Dieu ou des Saints et non pas du hasard.

On peut, en tous cas, livrer à la bonté divine les problèmes qui n'ont pas été résolus "en bas", pendant l'élaboration du projet. Une chose est de prévoir jusqu'aux moindres détails toutes les parties de l'édifice, et une autre est de laisser d'autres improviser certains de leurs rapports.

Là se situe la liberté de l'exécutant à son travail, liberté qui peut s'apparenter à l'improvisation dans cette musique non écrite qu'est la musique de jazz, liberté qui constitue un élément essentiel de ce processus de création continue, typique des œuvres populaires.

L'art de bâtir est envisagé de manière fondamentalement autre. La conception n'est pas concentrée dans les mains d'un seul homme et elle n'est pas cantonnée à un temps limité qui s'appellerait le stade du projet. Non pas que l'architecture soit si simple qu'on puisse se passer de conceptualisation : ce n'est pas Robinson Crusoë qui construit sa cabane. La différence réside

toutes les opérations nécessaires à la construction participent au déploiement du projet qui se forme.

dans l'exécution des choses : le maçon d'alors ne peut pas poser ses pierres sans avoir auparavant senti, compris, pensé et raisonné... dans l'espace. Il a cette perception des volumes que seul a aujourd'hui l'architecte face à soncalque. La conceptualisation existe bel et bien mais elle n'est pas séparée de la réalisation, car l'architecte-maçon du Moyen Age ne dispose pas des mêmes outils de représentation de l'espace. Il en a d'autres qui pèchent par manque de précision mais qui sont plus concrets, plus directs, plus parlants, faits de ces secrets qui ont été livrés par la suite (15) et que l'on peut pour l'instant - j'en reparlerai dans un autre paragraphe - définir comme des recettes permettant de tirer l'élévation d'un plan, systèmes de tracés géométriques, d'une géométrie toute instrumentale.

Le dessin existe certes. Mais il participe dans cette "poïésis" à la construction immédiatement, directement. Fondamentalement il n'a pas le même rôle qu'il aura par la suite pour deux raisons au moins : l'échelle et le support. Il n'y a pas de réduction du plan à une échelle donnée : le plan est tracé à même le sol, le trait est dessiné sur la pierre, l'épure d'un assemblage est tracée grandeur nature sur le chantier pour visualiser les coupes à un moment donné.

La conception est presque contemporaine de l'exécution, elle fait partie du processus constructif, et toutes les opérations nécessaires à la construction participent au déploiement du projet qui se forme.

UN PEU PLUS TARD

A partir du milieu du XIII^{ème} siècle, les choses ne changèrent pas fondamentalement, mais par la force des choses une évolution se dessine : la lancée d'une voûte d'ogive demande de la précision et une idée du tout. On a retrouvé quelques dessins mais ils ne ressemblent pas à nos projets et nous sommes en droit de nous demander à quoi ils servaient : croquis pris sur le vif, études, "rendus" ou plans d'exécution ? On ne sait pas en fait si les constructions se sont faites d'après ces dessins ou non. On ne sait pas non plus s'il y a eu d'autres dessins, mais c'est probable puisque le principe du palimpseste consistait à effacer les traces des écritures anciennes pour pouvoir écrire sur le même support. Bref, on ne sait pas, ce qui n'empêche pas les uns et les autres d'avoir quelques convictions intimes.

Du Colombier nous dit que c'est en 1381 qu'en France, pour la première fois, la réfection d'un clocher se fait d'après un dessin sur un petit rouleau de parchemin. Soit. Mais, étant donné qu'il n'y avait pas encore de moyens mécaniques de reproduction et de diffusion des documents, celui-ci (le petit rouleau de parchemin) a dû être beaucoup moins utilisable par les ouvriers que les épreuves faites sur place et les directives données de vive voix par le maître. Pour tourner

les choses autrement, disons qu'il y a des faits plus caractéristiques de ce qu'était le projet à ce moment crucial dans l'évolution de l'architecture du Moyen Age. Les constructeurs passaient beaucoup plus de temps au projet qu'auparavant. Il paraît (16) qu'il a fallu sept années d'études pour mettre au point ce qu'on appelle communément la "merveille" au Mont St Michel (c'est tout simplement la partie qui date du début du XIII^{ème} siècle). Quand on entre dans le réfectoire, on est de fait saisi par la force de l'idée qui a présidé à l'aménagement de cet espace et qui a été réalisée avec une grande rigueur. A cette époque les maîtres d'oeuvre savaient sans doute très précisément ce qu'ils comp- taient faire même si ultérieurement ils étaient amenés à modifier leurs plans. Mais leur charge était limitée à des corps de bâtiment, on ne leur confiait pas l'intégralité de l'édifice car c'est une notion qui n'exis- tait pas. Il est d'ailleurs assez cocasse que toutes les tentatives de restaurations des monuments histo- riques se soient faites au nom de cette intégralité du bâtiment (symétrie restituée, mise en valeur, dégä- gement, parvis, etc...) . Les termes dans lesquels on parle du projet au Moyen Age sont explicites : tel maître d'oeuvre est rétribué d'un écu d'or pour avoir mis au point "l'agencement des piliers", un autre pour avoir fixé la place d'une pile d'arc boutant. De même, il est inexact de dire que Jean de Chelles est

l'architecte de Notre-Dame de Paris, puisqu'on sait qu'il entreprit la construction de la façade Nord du transept en 1250 ainsi que des travaux du côté Sud mais qu'il ne put achever son oeuvre. D'autre part, le dessin n'a pas acquis valeur de code, avec des symboles connus et entendus pour les traits, les coupes, les cotations, un format de feuilles, une écriture, etc.. Il n'est pas "normalisé" de façon à constituer un moyen de communication et d'entente entre différents corps de métier comme c'est le cas aujourd'hui.

Il devient cependant un instrument de représentation extraordinaire pour celui qui cherche et étudie. C'est finalement ce qui me frappe le plus quand je regarde les principaux documents dessinés qui nous sont restés en France, à savoir le carnet de Villard de Honnecourt et les dessins de la cathédrale de Strasbourg

VILLARD DE HONNECOURT

Et voici le carnet de Villard de Honnecourt. (I7)

Dans la perspective que j'ai essayé de définir, ce document est unique. C'est un témoignage direct d'un homme qui, selon toutes probabilités, a oeuvré sur les chantiers des cathédrales, témoignage d'autant plus vivant que ce sont des notes de travail "prises sur le vif" comme le sont ces croquis dont Villard dit lui-même qu'ils sont "al vif" : le travail créateur pris sur le vif.

Cela dit, c'est à propos de Villard que se posent ces questions qui resteront sans réponse, d'hypothèse en supposition : qu'est-ce qui passe par la mémoire écrite, et qu'est-ce qui passe par la "tradition" orale ? sur quel terrain se font les inventions ? Continuités et ruptures ? Quelles continuités ? Comment et pourquoi ?

Ce manuscrit précieux préservé des destructions offre à l'analyse toutes sortes de contradictions et d'ambiguïtés qui ont permis des interprétations différentes, voire opposées.

Un commentaire bien placé, écrit de la main même de Villard de Honnecourt, présente le document comme une sorte de manuel :

"Villard de Honnecourt vous salue, et prie tous ceux qui travaillent aux divers genres d'ouvrage contenus dans ce livre de prier pour son âme, et de se souvenir de lui; car dans ce livre, on peut trouver grand secours pour s'instruire sur les principes de la maçonnerie et des constructions en charpente. Vous y trouverez aussi la méthode de la portraiture et du trait ainsi que la géométrie le commande et l'enseigne"(18).

D'après Hahnloser, un des exégètes du manuscrit(19) dont l'analyse a été reprise par Paul Frankl (20) il est probable que Villard a rassemblé des croquis dans l'intention d'avoir des modèles pendant son voyage en Hongrie voyage qui pour lui est très important : croquis de Vaucelles, Cambrai, Meaux, Laon, Reims, Chartres,

Lauzanne. Cela correspond-il aux étapes de son itinéraire ?

De même, il fait des croquis en Hongrie, il les ramène. Il reste le dessin d'un pavement mais il devait y en avoir d'autres. On sait que presque les trois quarts des pages ont disparu. A son retour, il remplit les espaces vides, car il faut économiser le parchemin. Ces nouveaux dessins, dit en substance Paul Frankl ne sont plus les croquis de ce qu'il aime, mais plutôt le développement de sa propre pensée d'architecte ayant atteint une certaine maturité.

C'est alors qu'il devient ce livre de chantier, ayant un caractère pédagogique, destiné aux différents corps de métier. Le livre serait resté dans la loge où Villard a travaillé, et c'est ainsi qu'après sa mort, deux autres maîtres anonymes, peut-être ses élèves, auraient ajouté des choses de leur propre main.

Voilà pour la "reconstitution" de Hahnloser via Paul Frankl.

Roland Recht émet un autre avis (21): "Rien, dit-il, ni dans le contenu du livre, ni dans sa structure, ne nous permet d'affirmer qu'il est l'oeuvre d'un architecte le destinant aux autres ouvriers d'une loge. Que Villard était cependant un familier des chantiers, cela paraît évident. Sa culture et sa curiosité sont celles d'un clerc, mais son savoir technique que nous ne pouvons juger qu'à travers son oeuvre en deux

dimensions, ne trahit pas une personnalité d'architecte".

Il y a de quoi être perplexe face à la variété des interprétations possibles.

En ce qui me concerne disons donc seulement une "impression" qui vaut ce qu'elle vaut : Je trouve que c'est un document très spécial tel que l'on n'a pas l'habitude d'en voir : à la fois document public avec des commentaires dont le but pédagogique est explicite. Et, en même temps, le manuscrit apparaît surtout comme un carnet de notes et de croquis très personnel d'un homme en pleine recherche, et qui utilise le dessin comme un outil de travail dans cette recherche personnelle. Il n'y a pas d'ordre logique, pas de début et de fin. Toutes sortes de croquis plus ou moins achevés sont réunis pêle mêle sur un même feuillet. Certains sont faits avec la règle et le compas, d'autres à main levée. Quelle qu'en soit la raison (la rareté du parchemin) cela donne une impression de liberté dans la présentation et même de désordre qui ne me fait pas pencher vers l'hypothèse de l'oeuvre d'un clerc. Ce n'est non plus bien sûr, l'oeuvre d'un "petit ouvrier du bâtiment".

Architecte ? Il a un vocabulaire architectural quand il parle des éléments de la construction. Le mot ogive est employé pour la première fois (22).

"Ce qu'il a lui-même construit n'est pas certain, il est probable qu'il a dessiné les plans de l'église

Le plan de Cambrai, par exemple, pourrait constituer la collégiale de St Quentin" (23) ainsi que ceux de ^{duquel} Cambrai dont il donne le plan. D'autre part, au feuillet suivant, on trouve le plan du chevet d'une église de Meaux, et celui d'une église avec double déambulatoire, et alternance de chapelles rondes et de chapelles carrées. En légende à ce dernier plan, le dénommé Maître II écrit que Villard de Honnecourt et Pierre de Corbie l'ont inventé ensemble en en discutant (pl XXVIII)

Il est probable qu'il a construit en Hongrie. Et enfin, reste de lui ce petit plan schématique que l'on trouve dans le carnet d'une église cistercienne, "tellement théorique qu'on se demande si ce n'est pas un schéma, en quelque sorte grillagé, sans aucune idée de réalisation" (24).

La valeur constructive de ces plans est discutée. Pouvaient-ils ou non servir de plans d'exécution à des ouvriers ? Cela est difficile à dire. Bien sûr, si on donnait des plans de ce type à un maçon d'aujourd'hui, il ne saurait rien en faire, mais le maçon habitué aux chantiers des cathédrales savait que chaque nervure du pilier, dessiné en plan, a une place précise dans l'espace, car elle correspond plus ou moins (cette logique organique parfaite est l'apanage d'un gothique "éprouvé" à une retombée des ogives ou des arcs.. Ces sortes d'esquisses passaient peut-être de mains en mains à certains moments du chantier et cela avait sans doute quelque utilité.

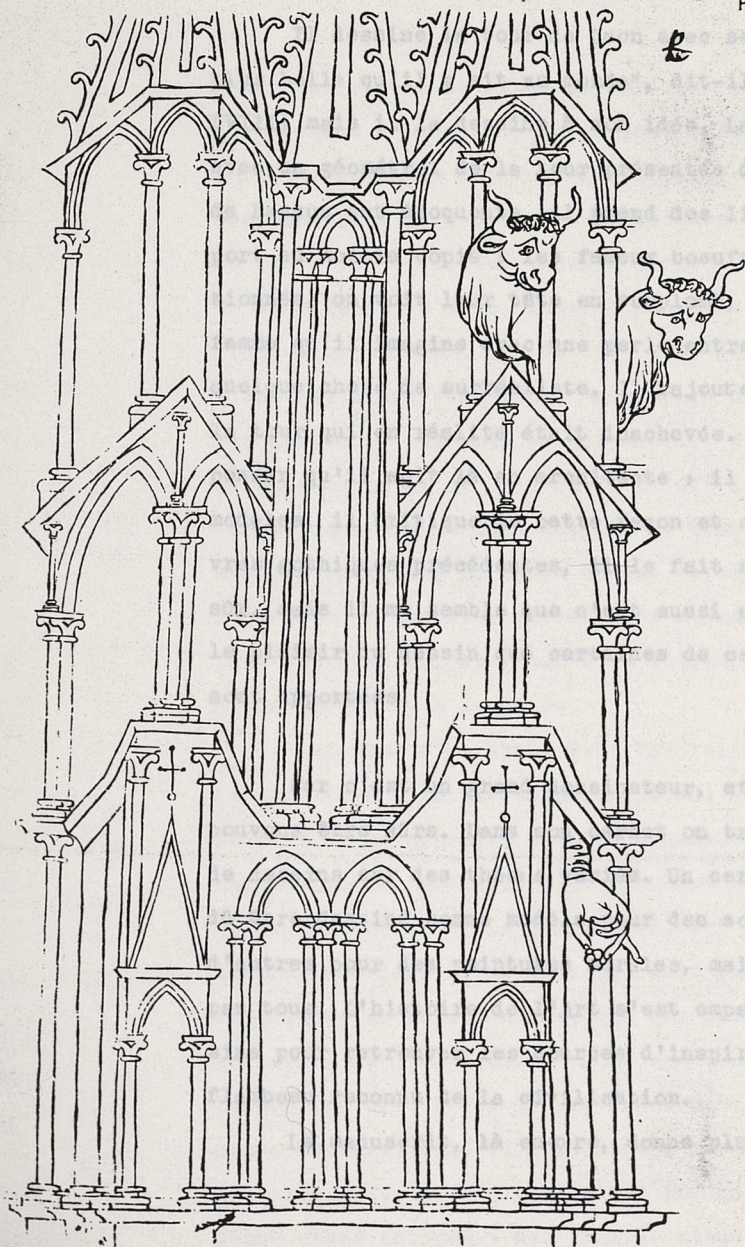
Le plan de Cambrai, par exemple, pourrait constituer une trame, un canevas si l'on veut, à partir duquel peut démarrer la construction. L'implantation d'abord : dans ce plan un cercle est dessiné. A partir de son centre on peut par exemple déterminer la place respective des chapelles. D'autant que, d'après le commentaire de Villard le plan était originellement complété par des élévations et des indications pour placer des arcs boutants (25). Indications d'autant plus utiles si l'on admet que la construction gothique n'était pas parfaite et qu'elle se faisait encore de manière empirique.

D'après Lassus (p. 82 de l'album) il faut prendre les dessins de Villard uniquement pour des souvenirs, et ne point s'imaginer qu'ils lui servaient à construire. Mais Lassus fait partie de cette génération d'architectes au XIX^{ème} qui a redécouvert le gothique comme le produit d'une logique constructive parfaite.

Et de fait, la plupart de ces dessins d'architecture, ces premiers dessins d'architecture au Moyen Age, sont des croquis, des croquis uniquement.

Villard dessine avec des écarts et des inexactitudes plusieurs plans et élévations de Reims afin de s'en servir comme modèles à Cambrai. Lassus démontre que les plans sont identiques à ceux de Reims en 1230. Il dessine des roses à Chartres et à Lausanne.

PLXVIII



Il dessine la tour de Laon avec ses boeufs, "la plus belle qu'il y ait au monde", dit-il (pl XVII et XVIII) mais il la dessine à son idée. La comparaison avec un géométral de la tour présentée dans l'édition de Lassus est éloquent, il prend des libertés par rapport au modèle copié : les fameux boeufs sont surdimensionnés, on voit leur tête en surplomb, et cette main de femme qu'il imagine avec une perle entre ses doigts a quelque chose de surréaliste. Il rajoute une flèche à la tour qui en réalité était inachevée. Bien sûr on peut penser qu'il agit là en architecte : il modernise ses modèles, il critique de cette façon et corrige les oeuvres gothiques précédentes, il le fait sciemment, bien sûr, mais il me semble que c'est aussi et surtout pour le plaisir du dessin que certaines de ces corrections sont apportées.

Car c'est un grand dessinateur, et de ça nous pouvons être sûrs. Dans son carnet on trouve quantité de dessins sur des thèmes variés. Un certain nombre a dû être dessiné comme modèle pour des sculptures, d'autres pour des peintures murales, mais certainement pas tous. L'histoire de l'Art s'est emparée de ces dessins pour retrouver les sources d'inspiration de ce flambeau reconnu de la civilisation.

Le manuscrit, là encore, donne plusieurs réponses

sur quelques poteries ?)

possibles : dans le drapé de certains personnages, dans la présence d'un nu "à la manière antique", dans le choix de certains motifs, on voit effectivement des ressemblances plus ou moins frappantes avec des oeuvres du passé : j'ai relevé dans le carnet un petit nombre de dessins de ce type. Mais, à mon avis, le terme d'influence ne convient pas du tout pour désigner les relations qui lient Villard de Honnecourt à l'antiquité. Par habitude, par goût et par métier, Villard prend croquis de ce qu'il voit et de ce qui lui plaît. Il semble donc tout à fait naturel de trouver quelques modèles antiques. Au cours de ses voyages, il a eu l'occasion d'observer de visu des monuments ou des objets antiques qui devaient être autrement plus nombreux à son époque qu'à la nôtre.

Lui-même s'en explique : "De telle manière fut la sépulture d'un sarrazin (un païen) que je vis une fois" : Image approximative du monument qu'il a vu (pl X représentation gothique d'un monument antique, souvenir légèrement déformé. La planche XXI est plus curieuse encore. "Ce dessin, le seul qui soit lavé au bistre, représente un sujet énigmatique qui doit retracer quelque scène de l'antiquité à nous inconnue", nous dit Lassus (p. 87). C'est un pastiche. Dans un coin d'un autre feuillet (pl. VI), on trouve le croquis d'un petit bâtiment antique. Sur la planche LI, on trouve le dessin d'une scène antique : des jeux de cirque (copiée sur

UNITÉ PÉDAGOGIQUE
D'ARCHITECTURE N° 3
BIBLIOTHÈQUE

233

2 av. de Paris, 78000 VERSAILLES

sur quelque poterie ?).

Villard n'ignore pas l'antiquité, mais hormis quelques dessins dont la source d'inspiration est donnée et explicite, l'influence de l'antiquité me semble très limitée. Hormis ces dessins, les ressemblances ne seraient-elles pas fortuites ? D'où vient l'inspiration pour un thème donné ? La connaîtra-t-on jamais avec certitude ?

Les deux lutteurs de la pl. XXVII ressemblent beaucoup à ceux sculptés sur un soubassement des stalles de Lausanne. Villard les a-t-il vus ? S'en est-il inspiré, ou est-ce une scène "d'après nature" vue lors de son passage à Lausanne dans ces luttes corps à corps dont la Suisse a gardé longtemps l'usage.

Villard a son style propre. A-t-il vraiment eu besoin qu'on lui présente des modèles comme le pense Hahnloser qui aurait fait une enquête pour chacun des dessins (26). Von Schlosser parle d'une "gedankenbild" (27) une image mentale pour expliquer comment Villard (étant donné les difficultés matérielles qu'il y aurait eu à transporter le modèle sur le chantier) a pu trouver ses sources d'inspiration dans les bibliothèques, et les a reproduites de mémoire ensuite. Cette idée me rappelle dans sa formulation celle avancée par Panofsky qu'il dénomme "l'habitude mentale".

Villard, dans ses commentaires, se vante d'avoir

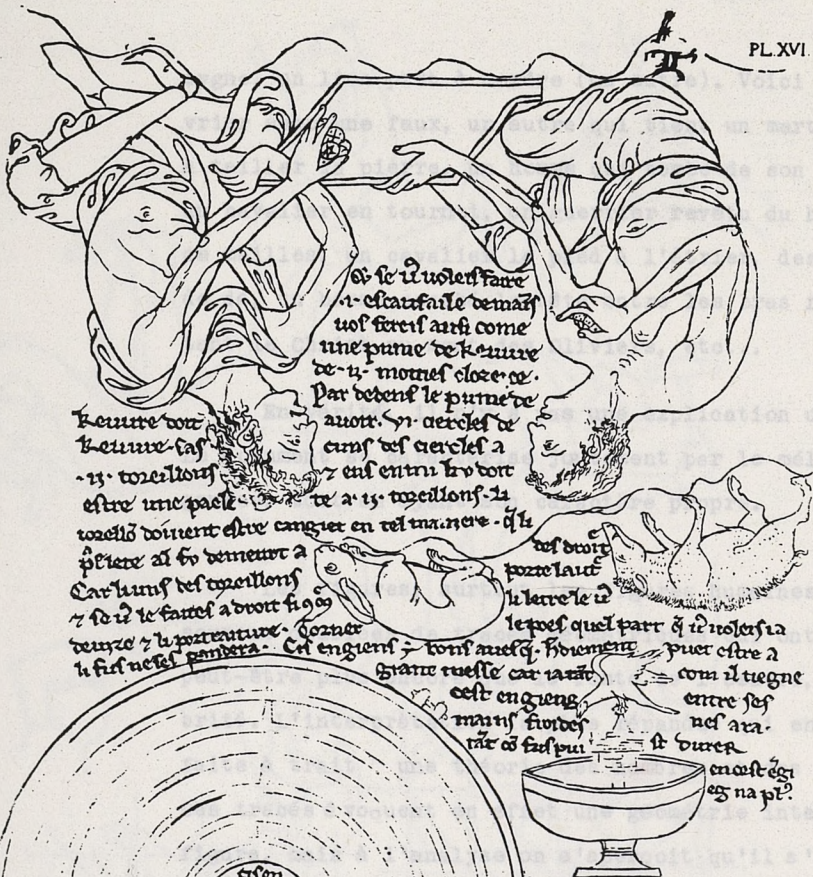
fait ses croquis "al vif". Il se trouve que le commentateur vient en légende d'un lion qui n'est pas très "naturel" : il a une tête humaine, et un port qui ne fait guère penser à un "vrai" lion (28)

La planche XLVI qui la précède, et où il explique en commentaire la manière de dompter un lion, est plus réaliste. Il n'a probablement pas eu l'occasion de voir souvent des lions, mais il est fier d'en avoir vus, et c'est de cela qu'il se vante : "Sachez bien que ce lion a été dessiné sur le vif".

Car il n'a point besoin de se vanter de dessiner d'après nature, cela est flagrant pour la majorité des dessins que l'on trouve dans son carnet qui témoigne d'une grande observation de la nature, et de ses contemporains : les vêtements et accessoires pour les chevaliers par exemple ne trompent pas, ils datent le modèle à l'époque de Villard et non pas dans la Grèce ou dans la Rome antique.

Car, ce qui caractérise Villard c'est une certaine familiarité des scènes qu'il représente, dans les gestes et les mouvements, même quand ce sont des scènes d'inspiration religieuse ou "exotique" : voici un chien qui fait le beau, un colimaçon qui sort de sa coque, un petit lapin tapi, un sanglier, un chat, une libellule, une sauterelle, une mouche, un porc-épic ("c'est une petite bête qui lance ses soies quand elle est courroucée", dit-il, pl. XLVII), une écrevisse, un ours, un

PL. XVI



si le il uoient faire
n'escartfaile dema
uol ferez ausi come
une punee de keuvre
de ti. mouet close. ce.
Par dedent le punee de

In
 medio est
 finis prima
 quae quiescit
 quod ad
 hanc dicitur
 primo

u
 delbe
 aler albe

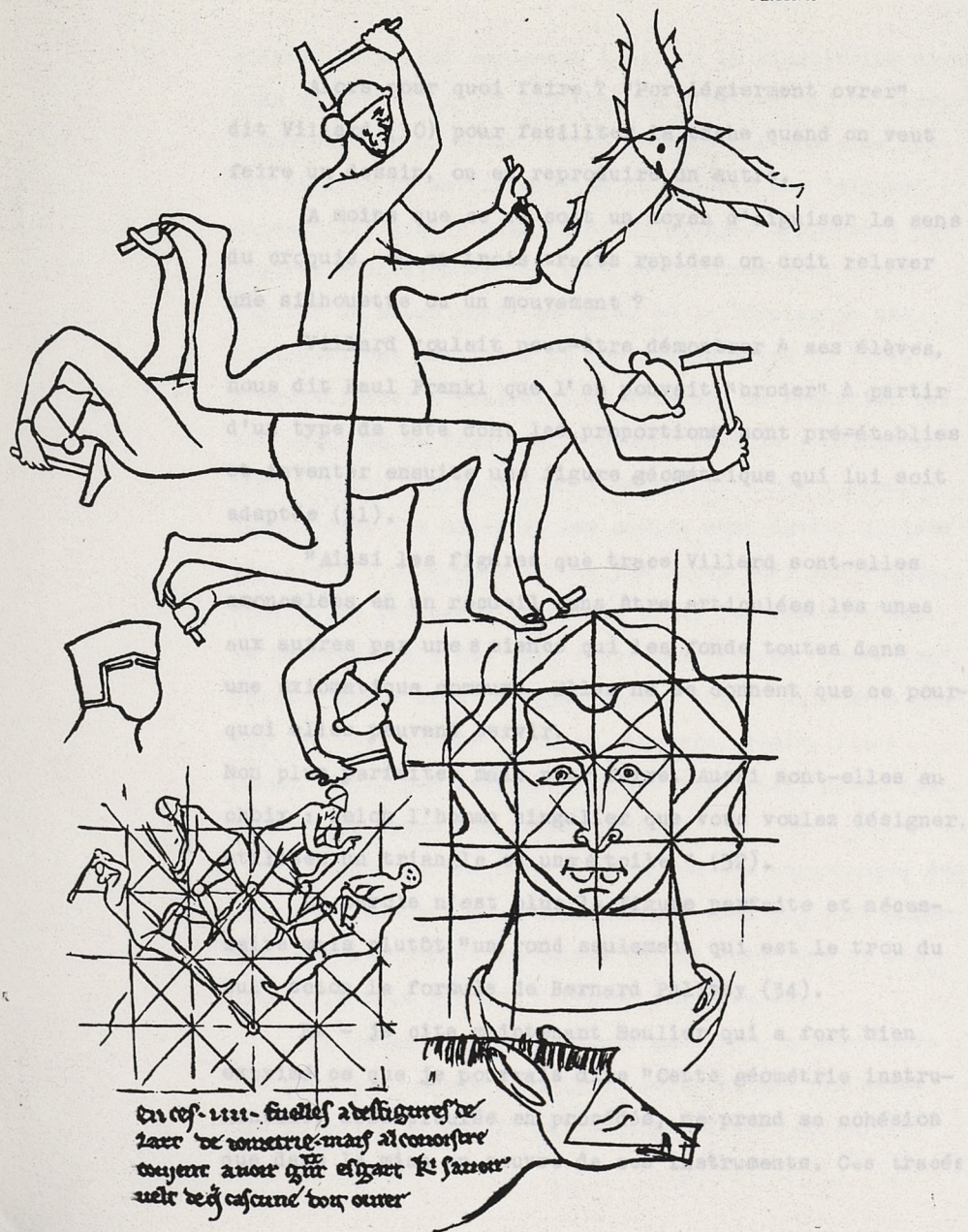
1. oruel q dont tenir so breu li bas q opant leueas sort plais quil bouce. a dont sen coura
li nuf q m lebehor. 7 p m le puer del tresp q s dobles. 7 seateides bien q li ont ans
dont estre creue

cygne, un lion prêt à mordre (un autre). Voici un ouvrier avec une faux, un autre qui tient un marteau prêt à tailler la pierre, un homme qui tombe de son cheval, un cavalier en tournoi, un guerrier revêtu du haubert de mailles, un cavalier le pied à l'étrier, des joueurs de dé, un homme couché la tête entre les bras représentant le Christ au mont des Oliviers, etc...

En vérité, il n'y a pas une explication unique. Le document se caractérise justement par le mélange des genres, tout en ayant son caractère propre.

Les figures, surtout les figures humaines, sont souvent doublées de tracés géométriques qui ont connu, peut-être plus encore que le reste de l'oeuvre, la célébrité. L'interprétation la plus répandue qui en a été faite à trait d'une théorie des nombres et des lignes. Ces tracés évoquent en effet une géométrie interne à la figure, mais à l'analyse on s'aperçoit qu'il s'agit de procédés de peu d'importance, je veux dire, procédés sans aucune rigueur, ni mathématique, ni géométrique, ni même instrumentale. "On peut utiliser deux figures géométriques différentes pour dessiner les mêmes têtes. Inversement la même figure géométrique peut servir à dessiner deux têtes différentes. Le "portrait" qui est l'objectif final et l'auxiliaire géométrique marchent indépendamment l'un de l'autre" (29).

PLXXXVII



constructifs, qui supposent toujours la singularité d'une
 Alors pour quoi faire ? "Por légèrement ovrer"
 dit Villard (30) pour faciliter la tâche quand on veut
 faire un dessin, ou en reproduire un autre.

A moins que ce ne soit un moyen d'aiguiser le sens
 du croquis, où en trois traits rapides on doit relever
 une silhouette ou un mouvement ?

Villard voulait peut-être démontrer à ses élèves,
 nous dit Paul Frankl que l'on pouvait "broder" à partir
 d'un type de tête dont les proportions sont pré-établies
 et inventer ensuite une figure géométrique qui lui soit
 adaptée (31).

"Ainsi les figures que trace Villard sont-elles
 amoncelées en un recueil sans être articulées les unes
 aux autres par une science qui les fonde toutes dans
 une axiomatique commune. Elles ne se donnent que ce pour-
 quoi elles peuvent servir.

Non plus parfaites mais pour faire. Aussi sont-elles au
 choix : selon l'homme singulier que vous voulez désigner,
 utilisez un triangle ou une étoile " (32).

Le cercle n'est plus la figure parfaite et néces-
 saire mais plutôt "un rond seulement qui est le trou du
 cul" selon la formule de Bernard Palissy (34).

Et - je cite maintenant Soulier qui a fort bien
 exprimé ce que je pourrais dire "Cette géométrie instru-
 mentale, désarticulée en procédés, ne prend sa cohésion
 que dans la mise en oeuvre de ses instruments. Ces tracés

constructifs, qui supposent toujours la singularité d'une mise en oeuvre, d'une matière, ne s'offrent ainsi jamais comme essence du monde. Elles ne sont pas non plus inscrites dans un savoir magique du pouvoir des "signes" : elles n'ont aucune signification propre. A première vue figures euclidiennes, il faut en fait assigner à ces figures un autre monde ~~que~~ celui de la régularité des intersections des lignes et des angles selon un idéal d'équivalence, d'analogie, de raisons, de symétrie, qui est celui de la figure euclidienne (cercle : points qui sont à égale distance d'un même point; carré : quadrilatère dont les côtés et les angles sont égaux; solides réguliers : ceux dont toutes les faces sont identiques... etc...). Et cet autre monde est celui des instruments; la géométrie n'a pas pour objet les figures "parfaites", cercle, angle droit, ligne droite, etc... mais bien plutôt les instruments : compas, équerre, règle, fil à plomb, etc.. par lesquels Villard "travaille plus facilement et opère ses tracés" (35).

Encore faudrait-il ajouter que les instruments des chantiers étaient plus frustes que ceux qui sont énumérés là : des cordes enroulées sur la main pour ne pas lâcher le bout servent à tracer les cercles.

La géométrie conçue comme un "ars", c'est-à-dire une pratique, mieux : un instrument, et non pas comme une science; un savoir qui se confond avec un savoir faire.

On se rend mal compte aujourd'hui des difficultés matérielles qu'a pu poser la mesure des choses à une époque où la mesure numérique était difficile.

Et c'est dans cette perspective que les dessins de Villard sur la duplication du carré prennent toute leur portée, car "l'utilisation de proportions géométriques suppléaient à l'absence de moyens reconnus normalisés et instrumentaux de mesure "(36).

Deux figures illustrent la duplication du carré : à partir d'un carré comment construire un carré qui soit de surface double, comment tracer un cloître dont la surface du "préau" soit égale à celle des "voies" : en lui donnant comme côté la diagonale du carré de départ.

Ces tracés qui font tourner la figure permettent de se passer d'un plan avec des cotes et des mesures exactes.

D'après Paul Frankl (37) cette figure est la clef de la construction gothique dont on aura une expression plus élaborée avec Roriczer. "Nous sommes amenés, dit-il (38), à décider que la méthode de mesure insérée dans la maçonnerie de Villard par Maître II doit être reconnue comme le secret des francs-maçons gothiques /.../ On ne peut pas faire de Maître II l'inventeur de la quadrature, il est possible qu'il ait été un chef de chantier relativement insignifiant, mais pour nous il est la source la plus vieille qui dévoile le secret

des loges gothiques". Il ajoute que "ce secret était connu de Vitruve, c'était un ancien secret de construction, aussi ancien peut-être que de construire des monuments". Transmis oralement de générations en générations ? Cela est possible. Mais ce qui nous reste de manière sûre, ce sont les textes écrits : celui de Platon qui, dans un passage du *Ménon*, donne en termes simples la solution du problème de la rotation du carré (39), et celui de Vitruve qui reprend l'explication de Platon (40), les croquis de Villard de Honnecourt, et enfin le livre publié par Mathias Roriczer sur la manière de faire des pinacles à partir de la duplication du carré. La thèse de Paul Frankl a eu du succès que ce soit, ou non, le secret des loges gothiques, on peut en tous cas retenir que ces procédés relativement simples de maniement ont dû rendre bien des services aux constructeurs dans diverses opérations dont trois sont décrites par Villard (pl. XXXVII) en l'absence de moyens plus sophistiqués. Roriczer reprend la même technique à base de tracés pour construire un pinacle à partir du plan. Mais ces tracés faits sur le papier au XV^{ème} sont infiniment plus compliqués : tracés - retracés - tracés surtracés, il faut effacer les lignes qui ont servi pour obtenir la figure complète, et je me demande si ces tracés opèrent de la même manière que ceux de Villard.

"Par ce moyen divise-t-on une pierre de telle façon que ses deux moitiés soient carrées".

Mais ne faut-il pas démystifier les tracés ? Une fois de plus, je me trouve en accord avec les réflexions de Du Colombier sur la question. Paul Frankl "exagère en regardant ce secret comme le secret unique des maçons, il y en eut assurément d'autres et qui différaient suivant les pays, suivant les loges /.../ Si l'on y réfléchit bien, cela est dans la nature même des choses : un métier doit avoir d'autant plus de secrets - disons humblement, de recettes - qu'il est plus empirique : la cuisine a plus de recettes, de secrets que la chimie". (41)

"Comment mesurer une tour d'en bas" ? "Comment couper des blocs de pierre pour une voûte" ? Villard (ou Maître II, son élève) expose une série de procédés, mais les dessins sont parfois obscurs : "Par ce moyen, l'on prend la grosseur d'une colonne que l'on ne voit pas tout entière /.../ par ce moyen fait-on un chevet à douze verrières, par ce moyen taille-t-on les sommiers de voûte, /.../ par ce moyen, prend-on la largeur d'une fenêtre qui est éloignée". Et j'ajouterai à cette liste les trois problèmes de la pl. XXXVIII évoquée plus haut à propos de la duplication du carré : "Par ce moyen trace-t-on un cloître avec ses galeries et son préau", "Par ce moyen associt-on les quatre coins d'un cloître sans plomb et sans ligne", "Par ce moyen divise-t-on une pierre de telle façon que ses deux moitiés soient carrées".

C'est ce que Villard appelle la "maçonnerie" qui, chez lui concerne exclusivement le métier de tailleur de pierre "Toutes ces figures, dit-il, sont extraites de la géométrie (pl. XXXVIII trad. Lassus p. 109 à 127). Quel sens faut-il accorder à cette géométrie de Villard qui dans sa bouche désigne autant "la méthode de portraiture" que celle du trait (appareillage), que celle des tracés ? Des pratiques professionnelles relevant pour nous de talents très divers sont mises sur le même plan.

D'autre part, les plans de Notre-Dame-de-Paris, par exemple, expriment sans doute la géométrie au sol et la géométrie projetée des voûtes : c'est énorme, primordial, considérable et en même temps ce n'est pas tout dans l'esthétique gothique, c'est peut-être (et encore, en est-ce sûr ?) son squelette. Le plan dessiné même avec les déformations concrètes de l'édifice réel, souvent escamotées par les dessinateurs, est sage en comparaison de ce bâtiment qui s'éclate, qui jaillit dans l'espace extérieur, en comparaison avec son relief et son épaisseur. Tout n'est pas dans la géométrie du plan, même si on insiste sur le caractère instrumental des tracés.

L'architecture du XIII^e est en plein essor, en pleine invention encore, et pourtant elle n'est pas

Vitruve, je ne sais pas s'il en existe.

liée à une haute technicité, telle qu'on l'entend aujourd'hui, car elle procède par approximations successives, par tâtonnements, par à-peu-près.

Cela nous amène tout droit aux relations qu'a pu entretenir Villard de Honnecourt avec la science antique.

Les architectes du Moyen Age à l'instar des clercs ont aimé se référer à l'antiquité classique. Ils savaient qu'il y avait eu autrefois de grands savants, et soucieux de paraître eux-mêmes cultivés et savants, et dans "l'espoir de rattacher leur propre activité à une filiation honorable"(42) ils font référence autant qu'ils le peuvent à des auteurs connus. Cela se faisait à tort et à travers dans les débats violents qui opposaient les maîtres entre eux lors des expertises pour justifier a posteriori d'une opinion.

Dans deux des textes présentés par Mortet et Deschamps, on trouve une référence à Végèce (43), et dans deux autres documents, on trouve une référence à Dédale (44). Mais, dans ce dernier cas surtout, il s'agit d'autre chose : l'image mythique mais relativement précise de Dédale, l'architecte, et du labyrinthe qu'il a construit représente un "modèle" pour les architectes du Moyen Age.

Je n'ai pas vu personnellement de référence à Vitruve, je ne sais pas s'il en existe.

Bertrand Gille nous dit que Vitruve réapparaît brusquement au début du XV^{ème}, mais qu'"il n'avait jamais quitté la mémoire des hommes".

Un autre auteur nous dit qu'il y avait douze copies de Vitruve au XIII^{ème} siècle (45). Quant à Roland Recht, il nous dit que les dix livres d'architecture écrits par Vitruve connaissent entre l'époque carolingienne et 1460 pas moins de 53 versions (46).

En tout cas je me fie à ce spécialiste de l'histoire des techniques, Bertrand Gille quand il dit : "Il apparut vite que ni Végèce, ni Vitruve, ce dernier au moins pour la partie la plus proprement technique de son oeuvre, n'avaient pu fournir en dépit du regain d'intérêt qu'on leur porta à cette époque, la base indispensable aux recherches de nos techniciens." (47) Sur le plan esthétique le fossé entre les deux est encore plus remarquable.

Je ne crois pas que la connaissance mathématique et le savoir scientifique qui était essentiellement dans les mains des Arabes grâce à leurs traductions de manuscrits grecs, aient pu filtrer de traductions en traductions de manière conséquente et utile pour son travail jusqu'à Villard. L'analyse de son manuscrit en tout cas ne plaide pas pour une grande influence : c'est une géométrie "mineure".

Il faut comparer Vitruve et Villard, les confronter

l'un à l'autre. Tous deux sont des praticiens peu connus qui pourtant nous laissent des documents exceptionnels, étant donné leur rareté et leur qualité; tous deux se sont intéressés aux "engins", tous deux ont une certaine prétention à l'éducation. Là s'arrête la liste de leurs points communs.

Leur démarche en matière d'architecture est diamétralement opposée, et l'on voit mal comment l'un aurait pu s'inspirer de l'autre. D'ailleurs s'il s'en était inspiré, il n'aurait pas manqué de le citer et surtout de le copier étant donné l'aura dont jouissait l'antiquité. Non les architectes du Moyen Age ont bien été obligés de se débrouiller tout seuls.

Vitruve se situe d'emblée dans le "général". Il est cet architecte, homme universel qui embrasse toutes les activités et les savoirs humains. "L'architecture est une science, dit-il, /.../ Cette science s'acquiert par la pratique et la théorie" (48) "Il doit savoir écrire et dessiner, être instruit dans la géométrie et n'être pas ignorant de l'optique, avoir appris l'arithmétique et savoir beaucoup de l'histoire, avoir bien étudié la philosophie, avoir connaissance de la musique et quelque notion de la médecine, de la jurisprudence et de l'astrologie" (49).

A la Renaissance les artistes retrouveront cette universalité pour puiser ensemble, praticiens et théoriciens, dans les sources de la pensée occidentale.

Pour l'architecte romain qui construit dans tout l'empire romain, le traité de Vitruve est la nomenclature des règles de l'art établie par la science des ordres (ratio). Vitruve dans son traité fixe les diverses cotes, mesures et proportions sans que l'architecte paraisse avoir la possibilité de modifier les proportions et la valeur des rapports. Proportions, symétrie et eurythmie : principe esthétique de règles d'harmonie qui doivent présider, dit-il, au premier travail de l'architecte : la composition de l'édifice, fondement du projet.

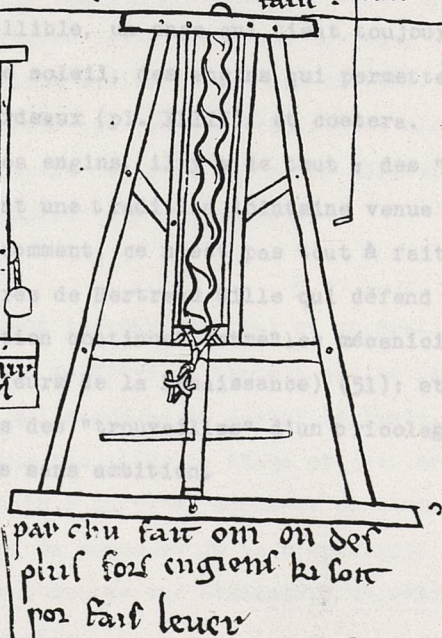
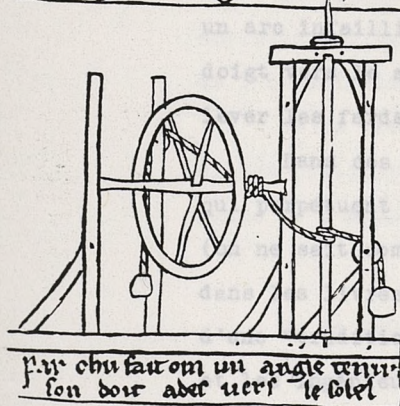
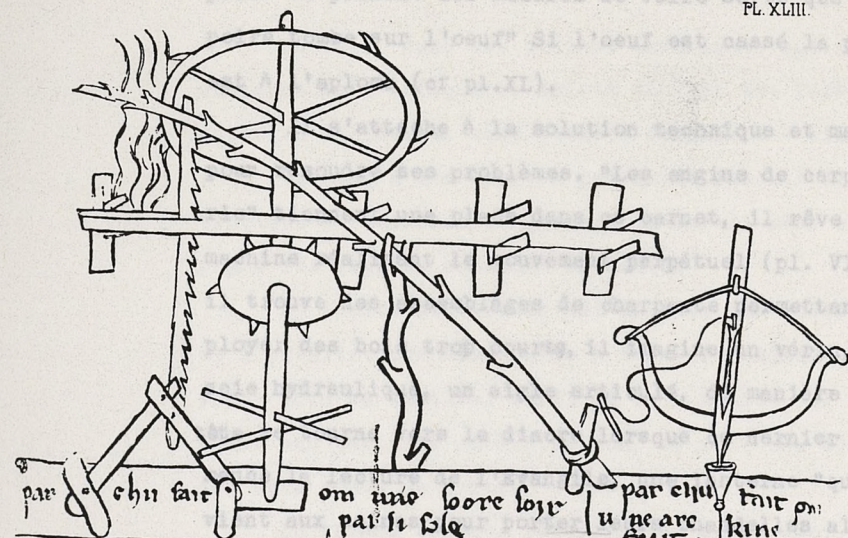
Arrêtons là, il y aurait tant de choses à dire sur la lecture de Vitruve.

Il a de grandes ambitions, c'est un théoricien, formé à la pratique, alors que Villard est un praticien qui aspire sans doute à la théorie : Bertrand Gille dit de Villard en le comparant à Vigevano : c'est un "ouvrier aux problèmes sans ambition, comme aux solutions efficaces" /.../ "Villard n'a que des préoccupations limitées : il sait aussi les bornes de son pouvoir" (50).

Il invente une chauffeferette pour que les mains de l'évêque ne se refroidissent pas, ou met au point la recette d'une pâte épilatoire et d'une composition céramique.

Les problèmes qui pourraient s'exprimer par des concepts et un langage mathématique sont présentés par Villard sous une forme concrète et directe. Voilà comment il pose le problème de l'aplomb d'un point dans l'espace : "Par ce moyen met-on un oeuf dessous une

PL. XLIII.



poire en prenant les mesures de telle sorte que la poire tombe sur l'oeuf" Si l'oeuf est cassé la poire est à l'aplomb (cf pl.XL).

Il s'attache à la solution technique et matérielle pour résoudre ses problèmes. "Les engins de charpenterie" tiennent une place dans ce carnet, il rêve d'une machine réalisant le mouvement perpétuel (pl. VIII), il trouve des assemblages de charpente permettant d'employer des bois trop courts, il imagine un vérin, une scie hydraulique, un aigle articulé, de manière que sa tête se tourne vers le diacre lorsque ce dernier commence la lecture de l'Evangile, une lanterne "qui convient aux moines pour porter leurs chandelles allumées", un arc infailible, un ange qui tient toujours son doigt vers le soleil, des engins qui permettent de lever les fardeaux (pl. XLIII), et coetera.

Dans ces engins, il y a de tout : des "inventions" qui perpétuent une tradition lointaine venue de Grèce (on ne sait comment, ce n'est pas tout à fait clair dans les livres de Bertrand Gille qui défend la thèse d'une "tradition continue" entre les mécaniciens grecs et les ingénieurs de la Renaissance) (51); et ce que j'appellerais des "trouvailles" d'un bricolage plein d'esprit mais sans ambition.

En fait, dans ces traités théoriques qui nous viennent de l'antiquité, existe souvent une forte préoccupation militaire, complètement étrangère à Villard.

Vitruve a été employé par Jules César à la construction de machines de guerre, il aurait même accompagné les légions romaines en Gaule.

Le traité de Vitruve est en fait une codification de l'architecture nécessaire à l'empire romain qui exporte loin sa culture. Outil de la conquête, il représente une certaine normalisation, et donc une décadence des arts venus de Grèce.

Le fameux Végèce, référence du Moyen Age, est un écrivain militaire latin, dans son ouvrage, il traite de l'organisation militaire des armées (52).

Je ne crois pas que les architectes des cathédrales participent de cette filiation militaire conquérante de l'architecture monumentale.

On ne peut pas être au tour et au moulin. Il y a un temps matériel de travail qui est indivisible l'architecte qui s'occupe de donner le trait, de trouver des engins pour faciliter la tâche et qui, en plus, met lui-même la main à la pâte, celui-ci ne s'occupe pas de l'organisation du monde et de la composition de la ville Il n'a pas le point de vue dominateur du crayon solitaire sur la table.

des commentaires insistent pour que surtout on regarde bien. Savante ? La pensée de Villard est rigoureuse, mais elle ne s'attache pas à la démonstration logique : elle colle à la tradition du métier, le métier de tailleur de pierre, tout en étant faite de recherche et d'esprit critique vis-à-vis des oeuvres antérieures : elle n'est pas isolée d'autres pratiques et cloisonnée dans son champ d'action, mais elle est totalement liée à un "faire".

Les bâtisseurs du Moyen Age connaissaient intuitivement et d'expérience les lois de la résistance des matériaux et la répartition des efforts, .. de même fait-on la cuisine sans apprendre les lois de la chimie.

Le carnet de Villard est un document incomplet d'un homme dont on ne connaît quasiment rien de ses réalisations concrètes, mais c'est un morceau de travail, un fragment "souillé" par plusieurs mains, qui nous met directement aux prises avec les questions que se posaient les bâtisseurs et la méthode qu'ils empruntaient pour les résoudre.

L'écrit a un rôle : il présente le dessin, il donne sa portée pédagogique au dessin, mais il ne cherche pas à le remplacer par un concept, il s'efface devant la représentation graphique qui apporte la solution au problème exposé ("par ce moyen"), il est une manière de souligner le dessin, et Villard dans quelques uns

des commentaires insistent pour que surtout on regarde bien et avec attention le dessin (53).

Il n'est pas très habile à l'écriture : il se lance dans des descriptions qu'il arrête ensuite, comme s'il se rendait compte que son dessin est plus clair que son texte.(54). C'est dans cette mesure que l'on peut considérer le carnet de Villard essentiellement comme un document iconographique.

D'ailleurs près de la moitié des feuillets sont dépourvus de commentaires écrits. La planche LXIV, par contre, est une page entièrement remplie d'écritures sans dessin.

C'est une recette pour soigner les plaies (en cas d'accident dans le chantier ?), transcrite par écrit en patois picard tout droit sortie de cette tradition orale dont Villard était indubitablement imprégné :

"Retenez ce que je vous dirai.

Prenez des feuilles de chou rouge et de la sanemonde (c'est une herbe qu'on appelle chanvre bâtard précise le traducteur). Prenez une herbe qu'on appelle tanésie et du chenevis.
Ecrasez ces quatre herbes, de sorte qu'il n'y en ait pas plus de l'une que de l'autre.
Ensuite vous prendrez de la garance deux fois autant que l'une des quatre herbes et l'écraserez. Puis vous mettrez ces cinq herbes en un pot et les ferez infuser dans du vin blanc le meilleur que vous puissiez avoir, avec cette précaution que la potion ne soit point trop épaisse et qu'on la puisse boire.
N'en buvez pas trop; dans une coquille d'oeuf vous en aurez assez, pourvu qu'elle soit pleine.

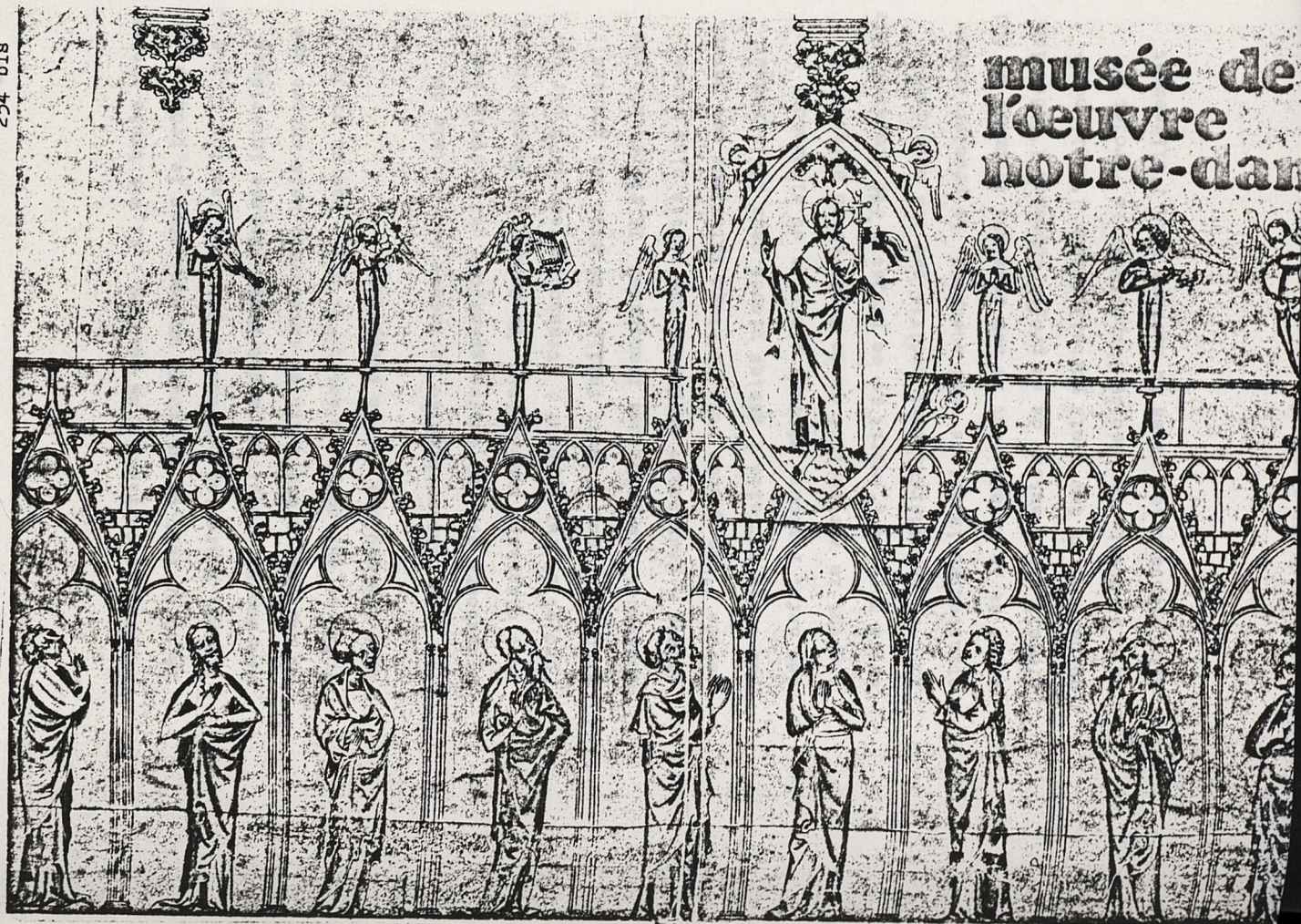
Quelle plaie que vous ayez, vous en guérirez. Essayez vos plaies d'un peu d'étoupe, mettez dessus une feuille de chou rouge et buvez la potion matin et soir, deux fois par jour. Elle vaut mieux infuser dans du moût doux que dans d'autre vin, pourvu qu'il soit bon. Le moût fermentera avec les herbes. Si vous faites infuser dans du vin vieux, laissez deux jour avant que d'en boire" (55).

"Au lieu de l'image facile et complaisante du créateur mage et souverain, conscient de ses buts et maître de ses moyens, nous avons vu apparaître un inextricable mélange d'hésitation dans l'action, de confusion dans la pensée, de faiblesse dans la technique. Nous avons vu que le plus grand "maître" n'est en un sens qu'un "bricoleur" généralement malhabile" (56). Je pourrais reprendre mot à mot ces propos d'Olivier Revault d'Allonnes sur Delacroix qui au sommet de sa gloire se demande encore s'il n'aurait pas mieux fait d'être musicien, ou sur Picabia qui "revient comme un vandale retoucher ses toiles les plus célèbres".

"Le bricolage est activité inventive parce que située; il représente sur le plan de la pratique éclairée la découverte de solutions indispensables et parfois vitales, dans des conditions rigoureusement définies (les "moyens du bord"). S'il n'est pas souvent "génial", il est toujours ingénieux, c'est-à-dire que si son génie est modeste, il est cependant complet." (57)

LES DESSINS DE STRASBOURG

Les dessins conservés à la maison de l'oeuvre de Strasbourg sont très élaborés. Je ne suis ni archéologue, ni architecte des bâtiments historiques, ni même érudite en la matière, mais personne, semble-t-il faute de date et de signature, ne peut émettre un avis affirmatif sur le rôle exact de ces parchemins magnifiques. Les dessins ne manquent pas de précision, ils sont même très "fouillés" dans le détail, la proportion est exacte, il y a des coupes, des plans et des retournements dans le dessin laissant supposer qu'ils ont été faits par les architectes de la cathédrale. Mais ils sont - si je puis dire - à l'image des cathédrales. On reconnaît plusieurs mains sur le dénommé projet B. Le dessin attribué à Michel de Fribourg (entre 1365 et 1385) est composé d'un projet de beffroi pour la façade et d'un relevé de deux étages déjà construits, à la fois projet et copie. Le parchemin est découpé, puis collé, recoupé pour une rectification, puis recollé. Le relevé des parties existantes est amusant car il est inexact dans le détail et enjolive les lionceaux qui grimpent les marches du gâble du portail central sont plus souples, plus réalistes dans le dessin que les sculptures ne le sont en réalité. En copiant, Michel de Fribourg ne résiste pas à



l'envie de corriger à sa manière : il met trois socles là où en fait on en trouve un seul pour le trône de la Vierge. Entre les projets et leur réalisation il y a des écarts : seul le projet Erwin (façade intérieure et narthex) a été suivi de très près. Mais encore une fois, ce qui compte, c'est qu'il n'y a pas un projet mais des projets qui se succèdent.

La construction de la façade occidentale de Strasbourg est une oeuvre grandiose qui s'étale sur cent cinquante années (58). Un dessin de façade appelé "projet B" fut apporté à Strasbourg vers 1275 par un architecte qui s'était familiarisé avec les grandes constructions gothiques françaises. Il représente une façade à deux tours enserrant une partie plus basse percée d'une grande rose; l'étage inférieur est ouvert par trois portails à gâbles placés dans l'alignement des nefs. Partout, gâbles, pinacles et clochetons soulignent la verticalité de ce front et en effacent la masse murale. L'esprit de ce projet a été conservé mais il fut considérablement modifié par les architectes strasbourgeois qui se sont succédés. Le premier architecte de la façade dont le nom nous est inconnu, et qui n'était pas l'auteur de ce projet commença l'élévation du narthex et des trois portails, dans l'angle nord-est. Il était bien décidé à appliquer le "projet B", mais plantant les piles du narthex dans l'alignement

de celles de la nef, il conférerait à sa façade des proportions trop grandes qui donneront bien des difficultés (notamment au niveau de la rose) à ses successeurs. Pourtant, c'est à ce premier maître que nous devons le traitement subtil du mur prévu par le "projet B" et qui fait toute la beauté de l'étage des portails. Nous ne savons pas où en étaient les travaux lorsque Maître Erwin prit, peut-être en 1294, la direction du chantier. On suppose que c'est lui qui est l'auteur du dénommé "projet C". Il modifie le projet du gâble central et de la rose, et d'autre part, dessine (projet D), l'élévation intérieure du narthex côté nord : de tous les projets conservés, c'est celui qui a été le plus fidèlement suivi. Avec le troisième étage de la façade, les architectes quittent définitivement le "projet B" et ses aménagements, la façade à deux tours étant remplacée par "un vaste mur" sans tour. On comble la différence de niveau entre le haut de la rose et le fronts adjacents par une galerie contenant les figures des apôtres, au dessus de laquelle Michel de Fribourg entreprend le projet d'un beffroi (environ 1384) : c'est le dessin dont j'ai déjà parlé et qui est si beau. Les figures sont dessinées à la plume et coloriées à la gouache. Les modifications de l'exécution par rapport au projet ne trahissent pas la voie nouvelle et particulière dans laquelle s'engageaient les

architectes souabes, mais ils sont néanmoins d'importance une balustrade surmontée de trois arcades à gâbles et pinacles dépassant le tout était prévue et n'a pas été réalisée. Enfin, en 1399, on change de nouveau les projets. Le plan de Ulrich d'Ensigen, appelé à Strasbourg marque un retour au vieux projet de façade à deux tours. Une seule, la tour nord, fut construite. Là encore, quoique le dessin devienne plus rigoureux, on note de grosses modifications entre la réalisation et le projet exposé à la maison de l'oeuvre. La flèche sera achevée en 1439 : l'élévation de celle-ci par Ulrich d'Ensigen est conservée par exception au musée historique de Berne mais certains projets de tourelles d'escalier et des coupes sont restés à Strasbourg. On a le sentiment d'être face à une autre conception du projet où l'exactitude du dessin devient une valeur. Paradoxalement, mais à mon sens bien naturellement, les plans (1490) de Hans Hammer pour la tour sud qui n'a pas été réalisée sont ceux qui ressemblent le plus à des plans d'exécution, conçus pour être compréhensibles par des gens de métier...

Cinquante ans plus tôt Brunelleschi construisait sa coupole à Florence. Il travaillait d'après les plans et des élévations dessinés avec une base mathématique. La perspective était pour lui un instrument architectural. Il construisait des modèles à l'échelle. "Cette importance attachée à l'idée traduite par la "maquette"

théorique, nous dit A. Chastel (59), rompait avec les pratiques du "gothique", ou de ce que l'on va commencer à nommer ainsi : une architecture où le schéma général ne commande pas exactement les parties, où l'édifice est en quelque sorte, additif, indéfini, la prolifération des éléments décoratifs venant perpétuellement obscurcir la vision des volumes. L'accent va donc d'abord être mis sur l'invention et sur l'organisation abstraite, les formes pures. L'architecture relève des arts libéraux : elle est art de pensée, elle n'appartient plus aux opérations mécaniques".

Voilà qui est bien situer l'importance de ce glissement qui s'opère à la Renaissance dans les activités de l'architecte. Qu'il y ait eu des dessins ne remet pas en cause notre propos sur l'empirisme. L'apparition du dessin comme outil de représentation de l'espace et des volumes va certes permettre de faire des études plus poussées, voire précises, mais rien encore qui ressemble au projet dans le sens définitif et contractuel. La création ne s'arrête pas au projet dessiné car le projet est en devenir, se développe à tous les stades de la construction, dussé-je me répéter, par la présence de ces gens qui à la fois conçoivent et travaillent de leurs mains.

Le projet, même s'il est maintenant dessiné, ne contient pas toutes les réponses aux multiples problèmes

que peut poser une construction. Le dessin n'est pas encore cette écriture codée et sacrée à laquelle on ne touche pas. Il donne un thème que l'on retrouve de dessins en dessins, et dans l'allure générale de la cathédrale mais il laisse libre cours à l'improvisation au moment où se posent les problèmes.

On imagine bien que, dans ce défi à la pesanteur, les problèmes se posent concrètement quand les murs prennent de la hauteur. Alors apparaît le problème de l'équilibre des poussées et des masses : nul ingénieur pour le prévoir et y répondre d'avance. "Ainsi, pour la cathédrale de Milan. Au début on avait pensé bâtir un édifice aussi haut que large, ad quadratum. Puis, on se rallia à une autre formule, ad triangulum. Dans cette conception, le faite de l'ouvrage aurait dû être le sommet d'un triangle équilatéral qui avait pour base la largeur de l'église. Lorsque la question de la section de la nef vint à l'ordre du jour, on se trouva devant une situation complexe. Dans la section dessinée, ad triangulum comment connaître la hauteur, incommensurable avec la base ?" (60) Faute de calculs, il faut généralement rectifier le tir. L'idée du départ est cependant assez puissante pour transparaître malgré les multiples écarts que l'exécution vient apporter au projet.

L'examen attentif des cathédrales foisonne de "détails" révélant des changements d'intention, ou un manque de prévisions : à Bayeux l'aplomb du mur de la façade ouest est rectifié à mi-hauteur, dans les bras du transept de St Etienne de Caen, une demi-colonne s'élève au niveau de la plate-forme, et s'arrête court, ne portant rien... Elle révèle sans doute une première intention de voûte. La façade occidentale de la Merveille témoigne de manière flagrante des multiples hésitations et "repentirs" des architectes. Sans parler de toutes ces choses qui apparaissent symétriques à première vue, et qui, en fait, ne le sont pas du tout, l'oeil alors s'amuse à décrire ce jeu de la différence dans le semblable, comme toutes ces flèches qui sont de fausses jumelles. La symétrie, même quand elle est explicitement recherchée, n'est jamais parfaite.



Concrètement, comment se déroule cette imagination au travail dont j'ai dit qu'elle ne s'enfermait pas dans le dessin ?

L'architecte est sur le terrain, comme l'on dirait aujourd'hui, car le projet intellectuel ne définit pas le projet matériel.

Dire que le dessin a moins d'importance, c'est dire que la forme est soumise à d'autres exigences... et à d'autres contingences. La pensée qui se heurte directement à la matière n'aura pas le même rapport de domination avec elle. "Le projet en voie d'exécution (projet matériel a, tout compte fait, une autre structure temporelle que le projet intellectuel", nous dit Gaston Bachelard. "Le projet intellectuel, poursuit-il, bien souvent, se distingue trop de l'exécution. Il reste le projet d'un chef qui commande à des exécutants, sans bénéficier de la synthèse qu'est la maîtrise du travail acquise dans le travail contre la matière (....). En éprouvant dans le travail d'une matière cette curieuse condensation des images et des forces, nous vivons la synthèse de l'imagination et de la volonté" (61).

La matière, le matériau, l'espace, les forces l'équilibre sont des données physiques qui sont appréhendées physiquement, d'abord. La science des constructeurs des cathédrales est née de l'intelligence sensible de la matière.

L'architecte choisit lui-même ses matériaux. C'est un travail qui lui revient de droit. Il faut bien voir qu'on manque à la fois de bons matériaux et - contrairement à une opinion répandue - de main d'oeuvre pour les transporter. Il faudra donc s'accommoder du mauvais moellon que l'on trouve généralement dans les carrières proches des constructions et réserver les bonnes pierres plus dures pour les fondations, les bases, les colonnes et les chapeaux. Pour économiser le transport qui coûte cher, le constructeur utilise au maximum les pierres que l'on trouve sur place, celles des ruines de l'ancien édifice "château détruit est à moitié reconstruit", voilà ce qu'on disait (62) (pour la même raison, on dégrossit les pierres à la carrière). Puis, prélude à tout chantier, il va prospecter les entrailles de la terre (63). La connaissance de la matière, de la pierre et souvent du bois, fait partie intégrante du rôle du maître d'oeuvre. Chaque type de pierre a sa composition chimique propre qui lui donne des propriétés spécifiques. L'architecte "connait" la pierre dès la carrière. Il sait sa manière d'être, ses habitudes et son caractère, son fil et son contrefil, son lit et son délit, sa texture, son degré optimum de sécheresse ou d'humidité : il vit en intimité avec le matériau et apprend peu à peu à poser une pierre afin que son grain se trouve placé comme il l'était dans le lit du rocher, ou au contraire en certains cas, dans le sens opposé au lit de carrière sous forme de minces "chandelles" pour raidir un pilier

composé d'assises. L'art de tailler la pierre ou de raboter le bois ne peut être transmis comme un savoir conceptualisé. Encore à l'heure actuelle, il n'y a pas un seul livre, pas un seul manuel pour décrire et expliquer par exemple le sens du fil du bois. Si l'on rabote le bois, dans un sens, on redresse le fil au lieu de le polir. Cette connaissance peut être acquise par le travail de la matière, par le toucher, de même ne peut-on reconnaître un bois ou une pierre que si on l'a travaillé longtemps.

Je n'ai jamais vu travailler la pierre, mais le bois oui. Le bois se touche, se caresse, se pèse, se fléchit. La main est sensible au contact du noeud.

Ma fascination pour ces arts virils est grande, moi qui n'ai jamais utilisé que la pointe de mon bic pour entrelacer des écritures. Et je vois des mots riches de volupté et de cruauté pour désigner ces hommes qui taillent, entaillent, creusent, clouent, polient, façonnent. Avec l'outil vengeur et cruel, avec la scie stridente, ils lacèrent la matière, la tranchent, la modèlent, la remodèlent, ils la domptent. Et j'imagine le tressaillement et la douleur de la pierre aux coups rythmés du marteau.

"Jouer avec le matériau, c'est faire l'amour avec une chair qui à la fois résiste et cède, comme cette glaise avec laquelle Bachelard décrit l'empoignade de "l'imagination matérielle"; le plaisir esthétique est celui de l'orgasme, où l'individu s'éprouve en se perdant /.../ Cette jouissance, écrit Mikel Dufrenne (64), le

Bachelard (65). Comme un peintre utilise des taches, les

produit la communique au récepteur : la perception sauvage à son tour fait l'amour avec l'oeuvre, et l'art sera populaire quand le public en jouira sans façon".

En tout cas, les tailleurs de pierre ciselant et martelant leurs chapiteaux, leurs frises ou leurs balustrades, se sont fait plaisir. Toute cette ornementation est avant tout à l'échelle de celui qui la fait (la hauteur des balustrades ne varie pas, celle des marches non plus). Les feuilles sont de la taille d'une feuille réelle de même que les feuilles d'un grand arbre ne sont pas plus larges que celles d'un jeune arbre. Dans les endroits les plus cachés et les plus hauts on trouve des êtres étranges qui peuplent cet univers de pierre. Personne ne peut les voir, pour qui sont-ils donc faits si ce n'est avant tout pour le plaisir de celui qui les a composés ? Il dispose des contraintes de l'espace architectural pour laisser libre cours à sa fantaisie. La sculpture est entièrement subordonnée aux formes architecturales, conforme à l'appareil, c'est-à-dire taillée à même une assise de la construction, n'en dépassant pas les limites et s'efforçant de les utiliser au maximum, les statues-colonnes s'étirant en longueur, et les personnages des chapiteaux aplatis. Ces êtres hybrides dont les membres bizarres partent dans tous les sens, souples et tordus, ont pour sens d'occuper toutes les parties du champ à remplir. "La matière reçoit de nos rêves, tout un avenir de travail" dit Gaston Bachelard (65). Comme un peintre utilise des taches, les

sculpteurs du bois ou de la pierre utilisent des duretés. C'est la liberté des artistes par rapport au thème fourni qui réside dans la résistance de la matière et les anfractuosités de la surface. L'épiderme grumeleux et rugueux de la pierre attire leur main vers des grimaces et des formes monstrueuses et obscènes. Au fil des voussures, aucun de ces petits personnages n'a le même visage que son voisin. Chacun a sa figure, son attitude, son histoire. De même, la teinte de la pierre ou du bois peut donner des effets de perspectives à ceux qui veulent l'utiliser. "Le geste ouvrier n'a pas la même psychologie que le geste gratuit, que le geste sans obstacle" (66). "Les verriers des XIème et XIIème siècles ne se servent que de couleurs simples, le rouge, le bleu, le jaune, puis de leurs composés, le vert et le violet. Par endroits, ils mettent du blanc : du blanc mat, du blanc translucide ou du blanc verdâtre. Les nuances sont données par les inégalités du verre, par l'épaisseur qui en est plus ou moins grande selon les endroits. Oh ! certes au point de vue d'une fabrication idéalement parfaite, les plaques de verre employées dans les vitraux du XIIème siècle fourniraient de nos jours matière à plus d'une critique : que de bulles, de boursofflures, de renflements, d'inégalités ! Mais l'art du verrier sut tirer de ces imperfections mêmes les plus heureux effets. Aux yeux qui regardent ces vitraux à distance, qu'ils offrent de vie et de chaleur ! Ils tendent

à paraître - parce que son objet requiert la plus

la muraille d'une tenture translucide formée de pierres précieuses, qui scintillent et palpitent, au lieu des surfaces froides, mornes que présentent les vitraux modernes" (68).

L'architecture gothique procède de cette boursoufflure de la matière, de cette "pathologie" que les théoriciens classiques ne cesseront de pourchasser : "verrues, saillies, encorbellements", "ces petits volumes et décrochements qui surplombent le vide des remparts" ont une fonction d'expulsion : "gargouille qui expectore, gueule qui vomit, ou position de celui qui défèque" (69).

D'après Viollet-le-Duc, chaque forme a sa raison d'être dans la logique constructive, elle est "raisonnée", dit-il. L'arc sert de soutien, le pinacle fait masse, les gargouilles servent de gouttières, les clefs de voûtes s'ornent de feuilles et de fleurs disposées en rosace. Mais "une manifestation aussi fulgurante que les grandes cathédrales, écrit H. Gaudin, ne peut se réduire ni à la raison de Viollet-le-Duc, ni à la déraison qu'y ont vu les romantiques. Il faut s'efforcer de saisir en ces constructions des oppositions, de mêler l'érotique à la raison, de la folie à la dialectique, des confrontations sauvages de régularité et des chocs d'hétérogénéité. Leur histoire est trop longue pour qu'elle ne soit pas liée à celle du travail, à celle de l'économie. Dans ces liens apparaît - parce que son objet requiert la plus

forte jouissance de la gratuité et tressés avec leurs différentes histoires - l'activité érotique. *sur que sur des p* On envisagera dans la cathédrale deux inconciliables qui pourtant font son unité : la raison constructive et la sorte de transgression qu'est pour elle l'expression sacrée de son objet " (70). *une en grandeur d'exécution, sur l'aire aménagée à cet effet, les épures des différents*

meuble La pensée se mesure au contact de la matière. "Par ce moyen, taille-t-on des pendants réglés : mettez le haut en bas" (Villard, pl. XXXIX) "La géométrie du Moyen Age ne retient de l'angle droit que son rapport à l'épanelage de la pierre; la mesure (.....) n'est saisie que par la hauteur de l'assise, fonction de la carrière voisine, du chantier, de la résistance de la matière"(71).

Les formes changent selon que l'on trouve une pierre dure comme le granit de Bretagne ou friable comme celle de Picardie ou du Poitou, rebelle au ciseau comme dans le Maconnais, ou une bonne pierre abondante et facile à travailler comme en Ile de France. *architecte et l'appareil*

reilleur soient un seul et même homme ou deux personnes disti L'imagination gothique est un jeu subtil avec la matière qu'il faut à la fois maîtriser et économiser : il faut déterminer la dimension des assises de pierres pour chaque élément de bas en haut. L'appareil varie suivant la nature des matériaux et suivant leur place. C'est lui qui souvent commande la forme que l'on donne à telle ou telle partie de l'architecture. C'est pourquoi l'art

du trait devient primordial dans cette architecture où l'équilibre est moins assuré sur la masse du mur que sur des points d'appui. Il a fallu inventer une géométrie pour déterminer au sol la taille et la coupe de ces angles où s'intercroisent et s'assemblent voûtes et piliers.

L'architecte trace lui-même en grandeur d'exécution, sur l'aire aménagée à cet effet, les épures des différents membres de la construction. Puis il fait découper des panneaux par un menuisier présentant le profil adopté pour chaque élément, en somme des "patrons" destinés aux tailleurs de pierre (72) Toutes ces opérations sont intimement liées.

Certains auteurs, dont Du Colombier, disent que l'appareilleur était une sorte de chef de chantier, profession distincte de celle d'architecte (73) Victor Mortet soutient l'opinion contraire dans un article consacré à ce sujet : l'architecte d'après lui est forcément appareilleur. (74).

Peu importe cependant que l'architecte et l'appareilleur soient un seul et même homme ou deux personnes distinctes. Les gens qui règlent ces problèmes essentiels au moment même de la réalisation savent ce qu'ils font. Car il est bien certain, écrit Viollet-le-Duc, qu'au Moyen Age, entre le maître d'oeuvre et l'ouvrier, il n'y avait pas la distance immense qui sépare aujourd'hui l'architecte des derniers exécutants; ce n'était pas certes

Et finalement elle fut confiée à des ateliers divers.

l'architecte qui se trouvait placé plus bas sur les degrés de l'échelle intellectuelle, mais bien l'ouvrier qui atteignait un degré supérieur. Pour ne parler que de la maçonnerie, la manière dont les tracés sont compris par les tailleurs de pierre, l'intelligence avec laquelle ils sont rendus indiquent chez ceux-ci une connaissance de la géométrie descriptive, des pénétrations de plans, que nous avons grand peine à trouver de notre temps chez les meilleurs appareilleurs". (75).

La pierre est dégrossie à la carrière puis épures et gabarits permettent au tailleur de pierre de tailler progressivement la pièce voulue en procédant par les épannelages successifs pour arriver à sa forme définitive. De nombreuses représentations montrent les instruments de travail du tailleur de pierre : le pic, la laie, le ciseau, le maillet en bois, la massette, le compas et l'équerre (76).

Les outils sont élémentaires. Les blocs de pierre qui doivent être sculptés sont posés sur un plan incliné ou couché, taillés au pied de cette montagne en marche, ou dans un atelier, une loge, sur le chantier.

Mais dès la fin du XIII^{ème}, on sent une évolution, le travail se disperse peu à peu dans l'espace. En effet, la sculpture des cathédrales, et plus généralement la taille des pierres, doit se réaliser de plus en plus vite. Et finalement elle fut confiée à des ateliers divers,

éloignés du chantier (77) et qui étaient plus ou moins bons. Après 1280, l'alliance intime de la décoration et de la sculpture disparaît, peu à peu. Le passage de l'un à l'autre se raconte comme un détachement, une libération : la figure se détachant prend une aisance, un mouvement qui peu à peu lui confèreront une qualité propre et une autonomie par rapport à l'architecture.

A Reims, trois mille des sculptures ont été faites ailleurs et numérotées. De Tournai, un grand nombre de pièces ont été expédiées sur commande, à Bruges par exemple : "3 piliers de 5 pieds de haut et de 20 pieds d'épaisseur, pour 40 sous, 64 pieds de corniches d'un pilastre saillant, etc... ". A partir du XIII^e siècle, au Mont St Michel, on ne taille plus les pierres sur place mais à la carrière, aux îles Chausey, puis on les apporte en radeau à la marée montante. La vie du chantier en est transformée. Il paraît qu'il n'y avait pas plus de six ou sept maçons sur place pour construire le choeur flamboyant (1450-1521) du Mont St Michel.

"Tout se prévoit, l'exécution devient plus égale" (76), et j'ajouterais plus parfaite. Le détachement du chantier correspond à une certaine rationalisation de l'architecture qui va la conduire vers l'abstraction.

Pour la mise en place, les moyens sont là aussi assez modestes. La pierre est montée souvent semble-t-il à bras d'homme, mais aussi au moyens d'instruments de

levage en bois : des grues, des potences, des poulies, que l'on peut voir représentées dans quelques miniatures. Au Mont Saint Michel, on peut voir aujourd'hui encore la grande roue qui était actionnée par plusieurs hommes marchant dedans. Peu d'échafaudages car c'est l'édifice lui-même qui fournit les plate-formes voulues. Des échafaudages étroits sont installés ici et là tenant au mur.

Pour les voûtes, des cintres, coffrages gigantesques sont destinés à supporter le poids des pierres et à maintenir la courbure de la voûte pendant que sèche le mortier.

Les dessins de Macaulay rendent ce que le chantier devait avoir de spectaculaire. La modestie des moyens souligne la démesure de l'entreprise.

Il fallait une présence assidue et même acharnée sur le chantier pour suppléer au manque de calculs précis, pour rectifier, pour corriger, reprendre et tenter à nouveau. Il fallait cette intimité avec la pierre, et cette cohabitation entre les corps de métier. Le recours et le retour sur les erreurs commises pouvaient ainsi être envisagées à chaque instant, et l'empirisme était possible.

Car le travail n'était pas toujours bien fait, tant s'en faut... Les édifices construits à cette époque ont donné bien des frayeurs. Les comptes des chapitres font mention de ces commissions nommées à la hâte pour vérifier la solidité des travaux : à Bordeaux, en 1493, trois

D'en l'organisation d'un concours que gagne Brunelleschi pour construire la coupole. A Milan, en 1410, on discutait

maîtres requèrent mandat d'examiner la solidité du clocher de St Michel, au sujet de laquelle des bruits fâcheux couraient dans le public; en 1508, à St André, se réunit une commission de trois charpentiers, de trois maçons, et du maître d'oeuvre pour visiter un échafaudage, en 1520 une autre commission de quatre maîtres maçons est nommée pour examiner la rosace du transept Nord et les arcs-boutants; la même année une commission de cinq autres maîtres est chargée de voir la même rosace... Ceux qui ont vu dans la cathédrale gothique (79) un pur produit du rationalisme et de la méthode expérimentale se trompent ! Certes, les constructeurs faisaient des expériences dont ils tiraient profit, mais ils ne les avaient pas préalablement et rationnellement programmées.

Il s'agit bien au contraire d'empirisme fait de tâtonnements, d'hésitations, d'essais faits presque à l'aveuglette, d'échecs, de ratés, de déchets : ce n'est pas vraiment un savoir qui s'organise et s'accumule, car il ne peut pas se transmettre avec des mots, mais une technique qui se précise. On ignorait des problèmes essentiels, ce qui n'empêchait pas d'entreprendre : ainsi Arnolfo di Cambio, à la fin du XIII^{ème} siècle, fit un projet pour Ste-Marie-de-la-Fleur qui reçut un commencement d'exécution en 1296. Il avait bien l'idée d'une grande coupole mais il ne savait pas comment la faire. D'où l'organisation d'un concours que gagna Brunelleschi pour construire la coupole. A Milan, en 1410, on discutait

violemment sur l'art et la manière d'exécuter le dôme.

En fait, tout faisait problème dans ces constructions immenses et d'une élévation inusitée. Pour les fondations, quand on le pouvait, on les surdimensionnait, (par rapport à la dimension qu'elles auraient si on calculait les efforts réels) comme on a longtemps surdimensionné les poutres des charpentes pour le poids qu'elles avaient à supporter : à Paris, à Laon, à Amiens, à Beauvais, il y a, paraît-il, des fondations colossales qui atteignent jusqu'à onze mètres de profondeur, et qui constituent ainsi une vaste assise souterraine à toute épreuve. A Sées, en revanche, par mesure d'économie, les fondations ne furent pas poussées jusqu'au sol dur, ce qui coûta très cher par la suite en consolidations diverses. Même quand les fondations étaient suffisantes il y avait des surprises car on connaissait mal le comportement des terrains : des déformations qu'il fallait surveiller, et de nombreux effondrements. Bien des voûtes romanes s'écroulèrent au cours des siècles, parfois même au moment du décoffrage, généralement plus tard comme le chœur du Mont St Michel qui s'effondra en 1421. Pour faire tenir ces fiers édifices, il a fallu les consolider, les réparer, les "rafistoler", les étayer, remplacer des éléments, en reprendre ou en doubler d'autres, souvent quelques années après l'achèvement de la construction.

En ce qui concerne le gothique, tout le monde a entendu parler des mésaventures de Beauvais. Le chœur et

l'abside sont à peine achevés que quelques contreforts extérieurs se rompent (1284), une portion des grandes voûtes tombe et les vitres des hautes fenêtres sont brisées. La mauvaise qualité de la pierre et le défaut de contrebutement avaient provoqué un écartement excessif des piles. On transforme donc les voûtes barlongues en voûtes sexpartites en ajoutant un pilier intermédiaire. D'autre part, le support intermédiaire des deux volées d'arcs-boutants est placé en porte-à-faux sur la ligne des piliers médians du déambulatoire... Quant plus tard, en 1544, on décida de construire un clocher et une flèche, on la voulut plus haute que tout ce que les hommes avaient pu ériger jusqu'à ce jour : quand elle fut achevée, la croix s'élevait à 153 mètres au dessus du sol. Le 30 Avril 1572, jour de l'ascension, au moment où le clergé et les fidèles, sortant de la cathédrale, quittaient le portail sud de l'église pour s'engager en procession, deux piliers fléchirent; celui de la croisée à droite se déversa et tout le poids se porta sur le quatrième qui ne tarda pas à céder. Aussitôt ce fut le brutal effondrement de la pyramide de pierre, avec son clocher, les cloches et le triple étage de sa lanterne. Et les voûtes du côté Nord tombèrent à leur tour, écrasant un pilier du choeur. Des verrières, les stalles, et le jubé à peine terminé, furent brisés.

Mauvais matériaux, tassement du sol, erreurs théoriques ? On trouve tous les cas d'espèce. A Bourges, c'est, dit-on, un tassement du sol qui est responsable de la détérioration des voûtes. A Bayeux, c'est la qualité des pierres qui est mise en cause, ainsi qu'à Meaux où la pierre se tasse et où il faut réparer et consolider trente ans après l'achèvement de la construction. A Chartres, il y a eu des erreurs dans le contrebutement des voûtes d'une exceptionnelle largeur. Des experts se réunissent en 1316 et font diverses constatations sur la solidité de l'édifice dont celle-ci : "Nous avons vu la clef de voûte, disent-ils, elle exige d'être réparée car si on ne la répare, en résultera un grand danger. Nous avons aussi examiné les arcs-boutants qui aident à tenir les voûtes : ils sont dans un triste état et si on ne fait pas la réparation d'un seul coup, s'en suivra grand danger" (81). C'est probablement à la suite de cette visite qu'on ajouta un troisième arc-boutant situé plus haut et épaulant le mur presque à la hauteur de la clef de voûte. A Amiens (seconde moitié du XIII^{ème} siècle), on devra ajouter également au XV^{ème} siècle un autre arc-boutant en dessous de celui qui avait été élevé. A Evreux (1260-1310 à la fin du XV^{ème} siècle, on devra bloquer ensemble les deux culées du pourtour du chœur pour avoir plus de poids ...

"On voit donc, écrit Bertrand Gille, combien les solutions données aux divers problèmes de l'équilibre furent étudiées. Pour économiser le matériau et le travail, il fallait chercher des moyens très simples. Il semble toutefois que, faute

de connaissances appropriées, on ait davantage adopté des "astuces de construction" que des solutions vraiment rationnelles. C'est moins par la création d'un savoir théorique que les architectes arrivent à ces résultats que par une constante attention à tous les échecs, à toutes les réussites et par la transmission à travers tous les chantiers, véritables écoles permanentes, des résultats de ces expériences renouvelées. C'est à ce moment que l'on saura reconnaître les meilleurs lits de pierre, que l'on placera convenablement l'arc-boutant, qu'on lui donnera une courbe appropriée".. (82).

Je n'ai pas de document sur le rapport des constructeurs au matériau-pierre, sur l'intimité et la force de cette relation dans l'imaginaire des cathédrales. Ceci explique ces propos généraux dont j'ai honte, pâle réplique de Gaston Bachelard dans La Terre et les Rêveries de la Volonté, ou de Henri Focillon dans la Vie des Formes. Il y a des livres derrière lesquels on voudrait s'effacer en les citant en entier. Il me reste une ou deux formules péjoratives glanées çà et là pour donner la mesure de la passion coupable que pouvaient éprouver les médiévaux pour ce qu'ils appelaient couramment "l'ouvrage de pierre" : Pierre-le-Chantre dénonce cette "maladie de bâtir"(83). Quant à St Bernard, dans un courrier à Suger, il écrit que l'on peut "tirer du miel des pierres, et de l'huile des rochers les plus durs". (84)

- (1) Henri Stein, Les architectes des cathédrales gothiques, H. Laurens, Paris, 1919, pp.99 et 100
- (2) Henri Branthomme, Cathédrale Saint Julien brochure imprimée par Lescuyer et Fils, Héliographeurs à Lyon, diffusion restreinte.
- (3) François Enaud, Le Mont Saint Michel Caisse Nationale des Monuments historiques, 1966, p. 15; voir aussi Catalogue du millénaire du Mont Saint Michel, p. 20
- (4) Néanmoins, les restaurations brouillent l'image contemporaine du bâtiment médiéval, elles le rendent plus homogène, plus unitaire qu'il a été : Viollet-le-Duc, par exemple, a supprimé deux voûtes gothiques à Vezelay pour restituer à la nef son unité romane. Restituer le bâtiment tel qu'il aurait pu être ou tel qu'il aurait dû être?
- (5) David Macaulay, Naissance d'une cathédrale, Ed. des deux coqs d'or, Poitiers, 1976.
- (6) Camille Enlart, Manuel d'archéologie française depuis les mérovingiens jusqu'à la Renaissance, 1-Architecture religieuse A. Picard, Paris, 1916-1932
- (7) Celui de l'abbaye de St Gall (IXème siècle) et celui du monastère de Canterbury (XIIème siècle).
- (8) C'est en ces termes par exemple que se décide la construction d'une église près de Heidelberg "ayant mandé le tailleur de pierre le plus expérimenté dans l'art de l'architecture qui était venu récemment de la ville de Paris et d'autres parties de la France, il ordonne que soit construite une basilique de pierres taillées selon la manière française (opus francigenum) cf chronique (1268-1278) de St Pierre de Wimpfen-en-Val, extrait dans Victor Mortet t. 2 texte CXLII p. 296.
- (9) Ibid, t. 2 texte CXV p. 235

- (10) Pierre du Colombier, Les chantiers des Cathédrales
Picard p. 87
- (11) Viollet-le-Duc, l'Architecture raisonnée,
Hermann, Paris, 1978 p. 84
- (12) Victor Mortet - tome 1, p. 32, 33. Période IO05-
1030
Vita Ganzlini, ablati floriacensis, de Fleury
(écrite en 1040), sur l'église et l'abbaye de
St Benoît sur Loire (autrefois Fleury).
"Guillaume, responsable (prepositus) de Châtillon
(sur Loire), refit l'église de Saint Martin à la-
quelle nous avons fait allusion, construite à
Château Gordon (Sancerre) mais qui fut incendiée.
Il la refit avec une construction en pierres et
sentant le manque d'eau, à cause de la pente raide
de ce château, il ouvre les celliers où était le
vin, l'apporte aux cimentiers et ordonne que le ci-
ment soit fait à partir de lui (le vin). De là vient
que les parois du temple tout entier s'élevèrent
avec le caractère du vin (vini temperamentum)".
- (13) Suger op. Cit.
Trad. Leclercq p. 48
- (14) Chronique diocèse Angoulême 1171-1201,
cf Mortet Deschamps, op. cit. t.2 texte LIV p.124
- (15) cf Mathias Roriczer, das Büchlein von der rialen
Berechtigkeit, Trier, 1845.
- (16) Visite guidée de Mont St Michel par Thierry Phillippe
conférencier de la Caisse Nationale des Monuments
Historiques.
- (17) Album de Villard de Honnecourt, Fac simulé,
trad. et commenté par Lassus, imprimé en Allemagne
Fédérale par Franz Wolf, 1976.
- (18) Ibid, pl. II. trad. p. 59.
- (19) Hans R. Hahnloser, Villard de Honnecourt,
Kritische gesamtangabe des Bauhüttenbuchs,
Vienna, 1935

- (20) Paul Frankl, Gothic literary sources and interpretations
Un Princeton, 1960
- (21) Roland Recht, Sur Villard de Honnecourt,
Histoire et Archeologie, nov. 80 p. 8
- (22) Villard de Honnecourt "Vesci les molles (gabarit en
bois) des chapieles de cela pagne la devant, des
formes et des verrieres, des ogives et des doubliiaus
et des sorvolz p(a)r deseur" P. Frankl p. 39
- (23) Paul Frankl op. cit. p. 36.
- (24) Villard de Honnecourt, op. cit. planche XXVIII
- (25) Ibid pl. XXVII, trad Lassus p. 45:
Voici la légende de Villard sous ces dessins
"vous pouvez voir l'élévation des chapelles de
l'église de Reims, par dehors, telles qu'elles sont
depuis le commencement jusqu'à la fin.
Ainsi doivent être celles de Cambrai si on les
achève (si on leur fait droit)".
- (26) Hahuloser, cité par du Colombier, op. cit. p. I22
- (27) Von Schlosser, cité par du Colombier, op.cit p.122
- (28) Villard de Honnecourt, pl. XLVII
- (29) Paul Frankl, op. cit. p. 44
- (30) Villard de Honnecourt, op. cit.
pl. XXXIV, XXXV, XXXVI
- (32) Paul Frankl op. cit. p. 43.
- (33) Soulier Nicolas et Germe Patrick, Géométrie-ré-
gularité-répétition (mémoire de diplôme UPA n°8,
diffusion restreinte)

- (44) Description de la construction d'une maison dans
- (34) Bernard Palissy, Le dessein du jardin délectable
cité par Soulier, p.22
- (35) Soulier. - Germe, Ibid p. 20
- (36) Paul Frankl op. cit. p. 49
- (37) Ibid, p. 53
- (38) Ibid. p. 54
- (39) texte de Platon cité par Soulier p. 17, et par
Gimpel p. 83 et 84, où Platon dialogue avec un
esclave.
- (40) texte de Vitruve cité par Soulier - Germe p. 18
et par Gimpel p. 84 et 85.
- (41) Du Colombier, op. cit. p. 90
- (42) Bertrand Gille, Les ingénieurs de la Renaissance
op. cit. p. 8
- (43) Dans les chroniques d'Auxerre par exemple on trouve
un passage sur les activités de Hugues de Noyer,
prélat, grand bâtisseur. L'auteur insiste sur la
polyvalence de ses dons "d'un esprit aussi vif,
qu'il s'agisse des arts libéraux ou des arts méca-
niques," et relié son goût pour les problèmes mili-
taires à son talent de constructeur. Hugues de Noyer
avait lu et relu le traité de Végèce "De re militari"
traduit sous le titre "les stratagèmes". cf Mo. et,
op. cit. t.1, texte XXV p. 92. Ce texte est cité
par Beaujouan à l'appui d'une interdépendance entre
les sciences scolastiques et les techniques utili-
taires, et le texte démontre en effet qu'il y a une
transmission des écrits qui se faufilaient par l'inter-
médiaire de certaines personnes telles que Hugues
de Noyer.
- Je conteste cependant que ces faits aient pu mar-
quer le phénomène architectural du Moyen Age au
point de le caractériser comme le prétendent un
certain nombre d'auteurs dont j'ai eu l'occasion de
parler à plusieurs reprises.

- (44) Description de la construction d'une maison dans la ville forte d'Ardres par Lambert d'Ardres, documents "l'Europe au Moyen Age, A. Colin, 1969, p. 155
- (45) Soulier - Germe op. cit. p. 8 : Vitruve au Moyen Age. Au IXème siècle, Eginhard responsable des bâtiments de Charlemagne en possédait une copie, au XIème siècle les bénédictins de St Pierre de Gard en firent des copies, au XIIème, douze copies.
- (46) R. Recht, dans Histoire et Archéologie, Nov. 80, p. 20.
- (47) Bertrand Gille, op. cit. p. 8
- (48) Vitruve, les dix livres d'architecture Ed. André Balland, Les libraires associés, 1965, p. 29.
- (49) Ibid. p. 30
- (50) Bertrand Gille. op. cit. p. 31
- (51) Ibid, voir notamment p. 21 et 35
- (52) Dans son ouvrage "De rei militaris", il traite en 5 livres de l'organisation militaire des armées dans l'ordre suivant : Recrutement des troupes, organisation de la légion, stratégie et tactique, poliorcétique et tactique navale.
- (53) cf Villard pl. XXXIII "Et si vous voulez voir un bon comble léger à voûte de bois, faites attention ici".
- (54) cf pl. XII, commentaires et trad. Lassus p. 73.
- (55) Villard de Honnecourt, pl. LXIV, trad. Lassus p. 175 et 176; suit sur la même page une méthode pour faire un herbier en conservant la couleur des fleurs.
- (56) Olivier Revault d'Allonnes, La création artistique et les promesses de la liberté, Klincksieck, Paris, 1973, p. 264

- (57) Ibid. au même endroit
- (58) Roland Recht, La cathédrale de Strasbourg
Ed. Muller et Schindler, Stuttgart, 1971
- (59) Cité p. 81 du catalogue de l'exposition sur
Brunelleschi, Paris, 1979
- (60) Serge Moscovici, Essai sur l'histoire humaine de la
nature, Ed. Flammarion, Evreux, 1968, p. 225.
- (61) G. Bachelard, La terre et les rêveries de la
volonté, librairie José Corti, Paris, 1948, p. 22
- (62) Pierre du Colombier, Les chantiers des cathédrales,
les trésoriers, les architectes, les maçons, les
sculpteurs, A § J Picard, Paris, 1953, p. 18
- (63) V. Mortet, Recueil de textes op. cit. tome I, texte
CLIII, p. 391, vers 1172.
"chercheur infatigable (indagator sedulo), il trouve
une carrière de pierres située entre la montagne de
Fielus et Autingues d'où l'église ancienne a été
extraite ainsi que d'anciens bâtiments, et qui depuis
est abandonnée, et dans la paroisse de Campagnes en
deçà de la montagne de Mas, il trouva d'autres carrières
encore plus proches.
Il assista (présent) au travail aussi bien l'hiver
que l'été. La carrière à ciel ouvert, la galerie
dans la montagne, sont creusées de fond en comble,
la vieille église en ruine est abattue, est reconstruite
de façon nouvelle et convenable. On mit dans
les fondations des pierres plus dures, on en apporta
du comté de Boulogne, à grands frais, pour les bases
des colonnes et les chapiteaux."
- (64) Mikel Dufrenne, Esthétique et philosophie, t.2
Klincksieck Paris 1976, p. 47
- (65) Gaston Bachelard, op. cit. p. 23.
- (66) Ibid p. 52
- (78) Viollet-le-Duc, Hermann, op. cit. p. 127
- (79) Cf. Viollet-le-Duc et Camille Enlart.

- (68) Funck Brentano, Le Moyen Age, Hachette, Paris 1923 p. 224
- (69) Henri Gaudin, dans "Les Aventures du Lisse" dans Techniques et Architecture n° 332 oct. 1980, pp. 128 et 129
- (70) Henri Gaudin, article ronéoté, diffusion restreinte, 1979.
- (71) N. Soulier et P. Germe. op. cit. p. 34
- (72) Villard de Honnecourt les désigne sous le nom de "molles" cf éd. Lassus op. cit pl XXXIX
- (73) Mais les exemples qu'il donne datent du XIV et du XV^e siècles et se situent dans les pays germaniques où les choses se passaient sans doute un peu autrement.
- (74) Victor Mortet, La maîtrise d'oeuvre dans les grandes constructions du XIII^e siècle et la profession d'appareilleur, H. Delesques, Cane, 1906, in 8°, 10 p, extrait du bulletin monumental, année 1906.
- (75) Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, op. cit. tome VI, p. 455-456, article "ouvrier".
- (76) Anselme Schimpf "Artisans et ouvriers d'Alsace" (op. cit.) donne une description de l'outillage des tailleurs de pierre dont il dit qu'il a peu varié depuis le Moyen Age.
- (77) Auparavant elles n'étaient que "dégrossies" à la carrière pour faire des économies de transport.
- (78) Viollet-le-Duc, Hermann, op. cit. p. 127
- (79) Cf. Viollet-le-Duc et Camille Enlart.

- (80) Henri Stein, Les architectes des cathédrales gothiques, H. Laurens, Paris, 1929, p. 37
- (81) cf Victor Mortet qui a publié l'Expertise de la cathédrale de Chartres en 1316
Congrès archéologique de France, 67th session, Paris 1901 p. 323
- (82) Bertrand Gille, Histoire générale des techniques
PUF, Paris, 1962, t. I p. 560
- (83) "Pro hoc morbo aedificandi" Pierre le Chantre,
extrait de la Somme de théologie, cf Mortet
Deschamps. op. cit. p. 157, t. 2.
- (84) Je relève une image semblable chez Gilbert de
Avilandrè, XXVI^e sermon sur le cantique des can-
tiques, cité par G. Duby, Saint Bernard, l'Art Cis-
tercien, op. cit. p. 72 : "la rudesse des observan-
ces de la Règle et la pierre de la discipline pro-
curent de larges ruisseaux d'huile, et la rigueur
de l'ordre, semblable à la rigueur de la pierre,
fait sentir à l'âme les douceurs de la prière".

"Comme tous les mots du langage spontané qui touchent aux réalités vitales, populaire est un mot éminemment polyédrique, presque équivoque. En définir théoriquement le sens est une entreprise ardue dans laquelle, à la surprise du profane, s'empêtrant les théoriciens mêmes du folklore" (1)

Malgré ces difficultés, Pierre Boglioni qui tient ces propos dans un livre consacré à la culture populaire au Moyen Age énonce quelques pages plus loin une série de dictionnaires qui lui permettent de repérer l'existence d'une religion populaire qui aurait connu au Moyen Age, plus que par la suite, une assez grande autonomie culturelle (pèlerinages, vie paroissiale, sermons, folklore, superstitions, etc...)

"Le populaire est, en première approximation, le laïc par opposition au clérical, à l'épiscopal, au monastique, mais c'est aussi le bas clergé par opposition au clergé instruit et universitaire. C'est l'archaïque par opposition aux formes nouvelles imposées par le christianisme. C'est le local, le périphérique, le particulier par opposition à la culture écrite et aux valeurs de l'individu. C'est l'affectif, le pragmatique, le vécu non thématisé, par opposition à l'intellectuel, au dogmatique et au conceptualisé. /..../ C'est le charismatique et l'imprévisible par opposition à l'institutionnel et au juridiquement stable. C'est aussi souvent, la

"Comme tous les mots du langage spontané qui touchent aux réalités vitales, populaire est un mot éminemment polysémique, presque équivoque. En définir théoriquement le sens est une entreprise ardue dans laquelle, à la surprise du profane, s'empêtrent les théoriciens mêmes du folklore" (1)

Malgré ces difficultés, Pierre Boglioni qui tient ces propos dans un livre consacré à la culture populaire au Moyen Age énonce quelques pages plus loin une série de dichotomies qui lui permettent de repérer l'existence d'une religion populaire qui aurait connu au Moyen Age, plus que par la suite, une assez grande autonomie culturelle (pélérinages, vie paroissiale, sermons, folklore, superstitions, etc...)

"Le populaire est, en première approximation, le laïc par opposition au clérical, à l'épiscopal, au monastique, mais c'est aussi le bas clergé par opposition au clergé instruit et universitaire. C'est l'archaïque par opposition aux formes nouvelles imposées par le christianisme. C'est le local, le périphérique, le particulier par opposition à la culture écrite et aux valeurs de l'individu. C'est l'affectif, le pragmatique, le vécu non thématisé, par opposition à l'intellectuel, au dogmatique et au conceptualisé. /..../ C'est le charismatique et l'imprévisible par opposition à l'institutionnel et au juridiquement stable. C'est aussi souvent, la

campagne par opposition à la ville, le pauvre par opposition au riche (bien que cette catégorie soit assez peu importante pour caractériser la religion populaire médiévale), l'ignorant par opposition au cultivé." (2)

Ces termes d'une opposition culturelle ne traduisent pas une lutte, mais plutôt une complémentarité réciproque. termes d'une alliance illégitime entre un pouvoir et une force de création qui n'était pas toute faite de combat.

Une liste ne fait pas un concept. Le mot reste confus. "Je ne pense pas qu'une science doive avoir peur d'un concept confus, quand elle en fait un objet d'étude et non un outil de travail. L'appétit intellectuel, qui est le signe de sa santé, la porte au contraire à s'attaquer aux concepts les plus confus, aux dossiers les plus troubles", écrit René Passeron (3).

La difficulté est d'autant plus grande pour nous car l'oeuvre cathédrale est au coeur de ces contradictions de ces tensions entre deux pôles: cléricale et laïque, religieuse et profane, instruite et orale, inscrite dans un territoire particulier et le dépassant totalement,.. Elle n'est pas cette somme dialectique qui les résoudrait en un compromis sublime.

La vision unitaire, idéale et parfaite, existe bien de même celle tout aussi forte et présente, de la construction délirante faite de bric et de broc; le pur et l'impur. L'opposition est-elle éclairante ?

"La pureté est l'inversion maligne de l'innocence. L'innocence est amour de l'être, acceptation souriante des nourritures célestes et terrestres, ignorance de l'alternative infernale pureté-impureté. De cette sainteté spontanée et comme native, Satan a fait une singerie qui lui ressemble et qui est tout l'inverse : la pureté est horreur de la vie, haine de l'homme, passion morbide du néant." (4)

Entre le XIIème et le XIIIème siècles en France, l'architecture respirait l'éclat et la fragilité de l'innocence.

Nul ~~science~~ ne pourra jamais départager ces choses à la fois tranchées et inextricables qui mettent en jeu des valeurs et des choix de vie qui obstruent la vue et surtout l'orientent.

La recherche contemporaine fait une lecture des cathédrales dictée de la lecture des textes, elle met ainsi en valeur la solidarité des phénomènes culturels.

Etudiant les cathédrales à travers le travail dans son aspect humain, c'est-à-dire l'esthétique gothique à travers une poétique (5) j'ai cru cerner les caractéristiques d'une oeuvre collective et ouverte, d'une oeuvre en devenir, bref d'une architecture populaire, mais il faudrait aussitôt ajouter, pour éviter les

contre-sens "du populaire médiéval", car je ne crois pas à un populaire universel.

La différence d'interprétation tient à la méthode d'approche du phénomène : m'intéressant à "l'instauration de l'oeuvre" (6), ai-je négligé la lecture portée sur l'oeuvre telle qu'elle nous est donnée à voir ?

En tout cas, je me trouve ainsi en porte-à-faux vis-à-vis de ces nouvelles orientations des sciences humaines s'appliquant à notre thème d'étude. Et il faut remonter au siècle dernier pour retrouver portés par toute leur éloquence des hommes qui défendent l'idée d'une architecture populaire à propos du gothique. Vieilles idées, quel est l'intérêt de les ressortir ?

Pour Georges Duby et Erwin Panofsky, l'architecture des cathédrales est simplement l'incarnation d'une pensée conceptuelle et intellectuelle. Mais généralement les auteurs ne nient pas complètement qu'il y ait eu des formes d'expression populaire dans l'art du Moyen Age. Emile Mâle mieux qu'un autre sait les dépister et les décrire quand aucune source livresque ne lui donne l'explication d'un thème. Mais elle est cantonnée aux formes les plus impures et les plus étranges.

Jacques Le Goff n'a pas fait porter ses analyses sur la production architecturale, mais il s'est beaucoup intéressé aux relations entre la culture savante et la culture populaire : il me semble que lui aussi, tout en

décrivant le réseau d'imbrications serrées entre les deux, limite les objets populaires à quelques créations spécifiques, par exemple les représentations du dragon (figure à la fois populaire et ecclésiastique signifiant Satan et les mauvais esprits), ou la figure de Mélusine qu'on ne peut bien sûr analyser que quand elle émerge dans le domaine écrit (7).

Quelque part, la culture populaire est marginalisée, minimisée. Sous-produit de la culture savante, et en retard sur elle, ou reléguée au chapitre de l'étrange, du bizarre.

Pour l'architecture, elle est réservée à ces détails nés du hasard et de la spontanéité, réservée aux églises mineures, les grands desseins étant le fait d'une volonté instruite... La pensée serait monopolisée par la culture "savante", par la culture cultivée, "les masses populaires condamnées à une minorité éternelle" (8).

Dans les chantiers des cathédrales a eu lieu cette rencontre d'une pensée née d'un faire, et s'y confrontant quotidiennement, d'un savoir faire qu'on a pris pour un savoir, d'un artisanat qui a acquis le statut de l'art, cette symbiose en un même homme de l'architecte et de l'ouvrier. . Replacer cette rencontre dans le contexte professionnel est heuristique car le statut de l'architecte est posé autrement au travers de l'étude du statut de l'architecte dans la société (ses outils, sa formation

bien aujourd'hui, à un ensemble de documents dessinés

son milieu social et culturel, la manière dont il est rétribué, le montant de ses gages, la charge professionnelle réelle qui lui est attribuée, la responsabilité, l'organisation du métier, la relation vis-à-vis de la commande, etc..) quelle est la liberté de l'artiste dans cette maille serrée ?

L'architecture des cathédrales est-elle populaire ? Je ne saurais toujours pas le dire de manière affirmative. La boucle n'est pas bouclée. L'écriture laisse à son terme des doutes et des tourments sur cet objet que recouvre l'histoire.

L'architecture des architectes, l'architecture monumentale (opposée à l'architecture vernaculaire) peut-elle être populaire ?

L'architecture des cathédrales a émergé dans une rupture de l'histoire, qui a repris son cours après cette parenthèse. Phénomène unique, c'est pour cela qu'il fascine.

A la Renaissance, l'architecture en tant que production humaine est passé du monde du travail au monde des arts.

L'architecte a quitté progressivement le chantier pour élaborer dans le secret des ateliers des outils de plus en plus perfectionnés de représentation, de projection, de codification. L'architecture moderne a fini par se conformer à la figuration en deux dimensions, ou bien aujourd'hui, à un ensemble de documents dessinés

(1) Pierre Boglioni, La culture populaire au Moyen Âge
 et surtout écrite, réduite à un contrat fondé sur la di-
 vision du travail. Les outils de la pensée architecturale
 ont rangé l'architecture à côté de l'écriture, dans la
 mouvance des phénomènes de pouvoir. Pensée sur le monde,
 elle organise la vie et bientôt la ville.

(4) Michel Tournier - Le roi des ombres

(5) Le terme "poétique" est remis en valeur par René
 Passeron qui en donne une définition,
 cf Ibid. pp. 11 à 23.

(6) Ibid. p. 22.

(7) Voir les deux derniers chapitres de Pour un autre
 Moyen Âge, Jacques Le Goff, (Gallimard, Paris, 1977)
 pp. 223 à 349.

(8) Jean Vilar, entendu à une émission de télévision
 qui lui était consacrée, le 5 Mai

- (1) Pierre Boglioni, La culture populaire au Moyen Age (Univers, Québec, 1979) pp. 13 & 14
- (2) Ibid. pp. 30 & 31
- (3) René Passebon "La poïétique" dans Recherches poïétiques (Klincksieck, Paris, 1975) p. 20
- (4) Michel Tournier - Le roi des aulnes
- (5) Le terme "poïétique" est remis en valeur par René Passeron qui en donne une définition, cf Ibid. pp. 11 à 23.
- (6) Ibid. p. 22.
- (7) Voir les deux derniers chapitres de Pour un autre Moyen Age, Jacques Le Goff, (Gallimard, Paris, 1977) pp. 223 à 349.
- (8) Jean Vilar, entendu à une émission de télévision qui lui était consacrée, le 5 Mai

On ne peut pas travailler dans l'histoire sans recourir aux matériaux de l'histoire, sans prise directe avec des documents d'époque. Cependant, le thème étant déjà exploré, je n'ai pas fait un travail d'archives - ce n'est pas mon métier, j'ai étudié les textes déjà recueillis, compilés et rassemblés par les érudits, et en particulier le recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, initié par Victor Mortet au début du siècle, BIBLIOGRAPHIE UTILISÉE pour le tome 2, par Paul Deschamps.

Quoique l'ouvrage ne soit pas récent, on peut considérer qu'il constitue un ensemble représentatif des documents d'époque concernant l'architecture et la construction. Le premier tome est consacré aux I^{er} et II^{es} siècles, le deuxième aux III^{es}, XII^{es} et XIV^{es} siècles. Le tri a été bien plus grand pour le deuxième tome car la masse des documents disponibles pour cette deuxième période est nettement plus importante, mais le choix est comparable à savoir qu'il présente toutes sortes de textes "piqués" tous azimuts dans les chroniques, registres capitulaires, cartulaires, contrats, marchés, comptes, devis, dans les statuts des ordres religieux, les livres des métiers, les règlements divers, dans la vie de grands personnages, dans les sermons, les textes (édifiants) sur la ferveur populaire, les donations, les concessions,

les appels adressés par les papes, les rois et les évêques

pour On ne peut pas travailler dans l'histoire sans
recourir aux matériaux de l'histoire, sans prise directe
avec des documents d'époque. Cependant, le thème étant
déjà exploré, je n'ai pas fait un travail d'archives -
ce n'est pas mon métier. J'ai étudié les textes déjà
recueillis, compilés et rassemblés par les érudits, et
en particulier le recueil de textes relatifs à l'histoire
de l'architecture et à la condition des architectes en
France au Moyen Age, constitué par Victor Mortet au début
du siècle, et après sa mort, pour le tome 2, par Paul
Deschamps.

Quoique l'ouvrage ne soit pas récent, on peut con-
sidérer qu'il constitue un ensemble représentatif des
documents d'époque concernant l'architecture et la cons-
truction. Le premier tome est consacré au Xème et XIème
siècles, le deuxième aux XIIème, XIIIème et XIVème siècle
Le tri a été bien plus grand pour le deuxième tome car la
masse des documents disponibles pour cette deuxième pé-
riode est nettement plus importante, mais le choix est
comparable à savoir qu'il présente toutes sortes de texte
"piqués" tous azimuts dans les chroniques, registres
capitulaires, cartulaires, contrats, marchés, comptes,
devis, dans les statuts des ordres religieux, les livres
des métiers, les règlements divers, dans la vie de grands
personnages, dans les sermons, les textes (édifiants) sur
la ferveur populaire, les donations, les concessions,

les appels adressés par les papes, les rois et les évêques pour demander des offrandes, mais aussi quelques textes littéraires et philosophiques.

Sans être exhaustifs, ils ont été rassemblés sans exclusive et on a tout lieu de penser que l'on peut s'y fier lorsque l'on cherche à comprendre ce qu'était le métier d'architecte au Moyen Age, la manière dont s'édifiaient les bâtiments, et dans quel contexte apparaissent et se développent les écrits et les écritures concernant l'architecture et la construction et finalement leur fonction vis à vis d'elles.

Il y a bien sûr d'autres recueils de textes et documents plus généraux, mais qui m'ont cependant été utiles comme complément d'autant que ceux-ci sont traduits en Français (les textes de Mortet sont présentés en latin).

J'ai donc fait porter mon analyse sur ces "morceaux choisis" ainsi que sur les quelques autres documents qui avaient l'avantage d'être publiés en entier : les livres de Suger et de St Bernard, quelques textes des "encyclopédistes" le "carnet" de Villard de Honnecourt, le livre des Métiers de Paris, le cartulaire de Notre-Dame-de-Paris, le compte-rendu de l'expertise faite à Chartres en 1316 et, voulant faire le tour des documents classiques en la matière, j'ai aussi consulté le livre écrit et publié par Roriczer sur la manière de construire des pinacles, et le statut des tailleurs de pierre de Strasbourg. J'ai utilisé quelques chroniques et annales

disponibles et accessibles dans les bibliothèques, ainsi que quelques documents annexes, si je puis dire, qui pouvaient éclairer notre point de vue comme le "Prix fait du couronnement de la Vierge" d'Enguerrand Quarton.

J'ai eu la chance de pouvoir consulter le glossaire des termes philosophiques constitué à la Sorbonne par l'équipe de recherche sur la pensée médiévale. Celui-ci réunit quantité de citations tirées des écrits scolastiques, dont celles que j'ai utilisées sur l'architecture et les architectes.

Il existe un livre important intitulé The gothic literary sources and interpretations qui traite du gothique dans une perspective proche de la nôtre puisque son auteur, Paul Frankl, le fait au travers de l'analyse des sources écrites pour aboutir, il faut le dire, à des conclusions fort différentes.

J'ai lu les auteurs français, peu nombreux d'ailleurs, qui se sont directement intéressés à l'organisation du travail dans les chantiers des cathédrales : Jean Gimpe et surtout Pierre du Colombier sont actuellement les plus connus, mais il y en a eu d'autres avant qui finalement ont toujours porté leur analyse - avec des interprétations qui, bien sûr, varient - sur les mêmes documents.

Le livre de Brutails m'a particulièrement intéressée pour son analyse détaillée des comptes de deux chantiers bordelais.

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES

BIBLIOTHÈQUE

2, Av. de Paris - B.P. 674 299

78006 VERSAILLES CEDEX

Tél. : 39 51 52 51

Télécopie : 39 50 08 51

La revue Histoire et Archéologie a consacré un numéro entier aux "bâtisseurs du Moyen Age" en novembre 1980.

D'autre part, j'ai pris connaissance d'un certain nombre d'articles ou de livres plus spécialisés, traitant soit d'une cathédrale en particulier, ou d'une région, soit d'un problème technique de construction : je pense à un article de Nicolas Soulier sur la géométrie qui est très éclairant ou de J. James sur la construction de Chartres (les analyses portées par les architectes tranchent souvent sur celles des historiens et apportent un regard autre) mais surtout aux innombrables articles que l'on peut consulter dans le Bulletin Monumental, souvent impressionnants d'érudition.

Pour continuer ce tour d'horizon, il faut mentionner l'inépuisable Viollet-le-Duc et ses articles du "Dictionnaire" consacrés à la construction, la littérature des éditions religieuses dont j'ai eu l'occasion de me servir, et les brochures sur les églises et cathédrales faites et vendues sur place où l'on trouve quantité d'informations particulières et locales, informations qui en l'occurrence m'ont été particulièrement précieuses.

Ceci pour la bibliographie concernant à proprement parler la construction, le chantier, le métier et la condition des architectes au Moyen Age, sans mentionner ici tous les ouvrages généraux sur le Moyen Age, sur l'histoi

de l'architecture, des techniques et du travail, sur l'écriture, son évolution et sa place dans la société, sur la sociologie de l'art, et l'esthétique, ouvrages que j'ai utilisés et dont on trouvera la liste dans la bibliographie qui suit.

Annales de l'abbaye de Junéville

Trad. par Don Jean Laporte (S.L. impr. Lezey, 1954)

ARON Henri

- La philosophie du travail
(Que Sais-je (PUF, Paris, 1969)

AUBERT H

- Les architectes de N.D. de Paris
(Bulletin Monumental 72-1908)

- Série d'articles
(publiés en 1957 dans le Bulletin Monumental.)

BACHELARD Gaston

- La terre et les rêveries de la volonté
(Librairie Jona Litti, Paris, 1948)

- La Poétique de l'espace
(PUF, Paris, 1957)

BADSL Pierre-Yves

- Introduction à la vie littéraire du Moyen Age
(Bordas, Paris 1969)

BAKHTINE Mikhaïl

- L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance
(Trad. Fr. Gailhard, Paris, 1970)

BARTHES Roland

- Le degré zéro de l'écriture
(Gonthier, Paris, 55 et 64)

- Critique et Vérité
(Le Seuil, Paris, 1966)

- ABELARD ET HELOISE - Correspondance
(Union générale d'éditions Paris 1979)
- ADORNO T W - Théorie esthétique
(Klincksieck, Paris 1974)
- Album de Villard de Honnecourt, fac similé du "carnet"
Trad. et commenté par Lassus
(Imprimé en Allemagne Fédérale par Franz Wolf 1976)
- Annales de l'abbaye de Jumièges
Trad. par Don Jean Laporte (S.L. impr. Lecoy, 1954)
- ARUON Henri - La philosophie du travail
(Que Sais-je (PUF, Paris, 1969)
- AUBERT M - Les architectes de N.D. de Paris
(Bulletin monumental 72- 1908)
- Série d'articles
(publiés en 1957 dans le Bulletin Monumental.)
- BACHELARD Gaston - La terre et les rêveries de la volonté
(Librairie José Corti, Paris, 1948)
- La Poétique de l'espace
(PUF, Paris, 1957)
- BADEL Pierre-Yves - Introduction à la vie littéraire du Moyen Age
(Bordas, Paris 1969)
- BAKHTINE Mikhaïl - L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance
(trad. fr. Gallimard, Paris, 1970)
- BARTHES Roland - Le degré zéro de l'écriture
(Gonthier, Paris, 53 et 64)
- Critique et Vérité
(le Seuil, Paris, 1966)
- Deux chantiers bordelais 1486-1521 dans le Moyen Age
(Le Bouillon, Paris, 1901)

- BEAUJOUAN G. - L'interdépendance entre la science scolastique et les techniques utilitaires du XII^e au XIV^e
(Alençon, 1957)
- "La Science dans l'Occident médiéval chrétien" dans Histoire générale des sciences
(PUF, Paris, 1957)
- BENOIT F. - L'Architecte, l'Occident médiéval
(Paris, 1933, tome 1 - Paris, 1934, tome 2)
- BENOIST Luc - Le compagnonnage et les métiers
Que Sais-je (PUF, Paris, 1966)
- BLANCHOT Maurice - L'écriture du désastre
(Gallimard, Paris 1980)
- BOGLIONI Pierre - La culture populaire au Moyen Age
(Univers, Québec, 1979)
- BOILEAU Etienne - Règlements sur les arts et métiers
rédigés vers 1268
(Imprimerie de Crapelet, Paris, 1837)
- BOINET Amédée - Les Eglises parisiennes
(Ed. de Minuit, Paris, 1958)
- BRAUDEL Fernand - "Histoire et Sociologie", Traité de Sociologie
(t. I, PUF, Paris, 1967)
- BRENTANO Funck - Le Moyen Age
(Hachette, Paris, 1923)
- BRUNELLESCHI - La naissance de l'architecture moderne
(L'Equerre, Paris, 1978)
- BRUNET Frédéric - Les constructeurs des cathédrales
(Aristide Ziullet, 1928)
- BRUTAILS J.A. - Deux chantiers bordelais 1486-1521
dans le Moyen Age
(E Bouillon, Paris, 1901)

CALMETTE J et GRUBER JJ - Textes et documents II
Moyen Age
(PUF, Paris, 1937)

Cartulaire de l'église Notre-Dame-de-Paris

Présenté par M. GUERARD
Collection des cartulaires de France
tome IV
(imprimerie de Crapelet, Paris, 1850)

Catalogue de l'exposition du millénaire du Mont Saint Michel

(Paris, 1966)

CHAINTREUIL H.

- de l'ombre des cathédrales à l'éclosion de la C G T
(article ronéoté, diffusion restreinte, Paris, 1956)

CHENU M.D.

- Arts Mécaniques et oeuvres serviles
(R S P T, Paris, 1940)

COORNAERT Emile

- Les compagnonnages en France du Moyen Age à nos jours
(Paris, 1966, les Ed. ouvrières).
- Les corporations en France, avant 1789
(Gallimard, Paris, 1941)

DAUMAS M

- Histoire générale des techniques
tome I
(PUF, Paris, 1962)

DE CERTEAU Michel

- l'Ecriture de l'histoire
(Gallimard, Paris, 1975)

DELANNOY J.

- Textes latins du Moyen Age
(Ed. OCLD, Paris, rue des Sts Pères)

DELORT Robert

- Le Moyen Age illustré de la Vie quotidienne
(Edita, Lausanne, 1972)

- DEMIANS D'ARCHIMBAUD G. - Histoire artistique de l'Occident médiéval
(A. Colin, Coll. U, Paris, 1968)
- DERRIDA Jacques - l'écriture et la différence
(Seuil, Paris 1967)
- DESANTI Jean - Introduction à la phénoménologie
(Gallimard, -idées - Paris, 1976)
- DE SEVILLE Isidore - Patrologie latine tome 82 Reprintz
(Brepols, Turnhout, Belgique)
cote BHVP I4I 267
- D'HAUCOURT Geneviève - La vie au Moyen Age
(PUF, Que sais-je, Paris, 1944)
- DIMIER A. - Les moines bâtisseurs - Architecture et Vie monastique
(coll. Résurrection du Passé, Paris, 1964)
- DUBY Georges - Adolescence de la chrétienté occidentale 980-1140 - l'Europe des cathédrales 1140-1280 - Fondements d'un nouvel humanisme 1280-1440
(Albert Skira, Genève 1966-67 et publié par ailleurs sous le titre
- FITCHEN John - Le temps des cathédrales
(Gallimard, Paris, 1976)
- FLORISSON Michel - Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme
(Gallimard, Paris 1978)
- FOCILLON Henri - St-Bernard - l'art cistercien
(Arts et Métiers graphiques, Paris, 1976)
- DU COLOMBIER - Les chantiers des cathédrales
(A et J Picard, Paris, 1973)
- DUFRENNE Mikel - Esthétique et Philosophie tomes 1 et 2
(Klincksieck, Paris, 1976)

- DURAND Gilbert - L'imagination symbolique
(PUF, Paris, 1964)
- DURET D. - Notions élémentaires d'architecture religieuse
(librairie Letouzey et Ané, Paris, 1930)
- ENLART Camille - Manuel d'archéologie française depuis les Mérovingiens jusqu'à la Renaissance, I Architecture religieuse
(A Picard, Paris, 1919)
- ENAUD François - Le mont Saint Michel
(Caisse nationale des Monuments historiques, Paris, 1966)
- ESPRIT n° 5, Mai 1978 (l'Ecole de Francfort)
- EVANS Joan - La civilisation en France au Moyen Age
(Payot, Paris, 1930)
- FAGNIEZ G. - Documents relatifs à l'histoire de l'Industrie et du commerce en France
(Paris, 1900)
- FARAL E. - La vie quotidienne au siècle de St Louis
(Paris, 1942)
- FITCHEN John - The construction of gothic cathédrale série de procédés de construction
(Oxford, 1961)
- FLORISOONE Michel - Dictionnaire des cathédrales de France
(Larousse, Paris 1971)
- FOCILLON Henri - La Vie des formes
(PUF, Paris, 1943)
- Art d'Occident
(Armand Colin, 1938)
- FOUCAULT Michel - Les mots et les choses
(Gallimard N R F, Paris, 1966)

- GRODECKI Louis - Architecture gothique
(Bergier-Levrault, Paris, 1976)
- FRANCASTEL Pierre - Art et Technique
(Gonthier, Suisse, 1964)
- GRUPE DE RECHERCHES - Peinture et Société
(Gallimard, Paris, 1965)
- FRANKL Paul - The gothic literary sources et inter-
prétations
(Un. Press of Princeton, 1960)
- HAHNLOSER Hans R. - The secret of medieval macons
(Art, Bulletin 27, 1945, p. 46)
- GAUDIN Henri - "Figures d'extension" dans AMC,
n° 51, mars 1980
- HAUVY J H - "Les aventures du lisse" dans Techniques
et Architecture, n° 332, oct. 1980
- GILLE Bertrand - Histoire générale des techniques
(PUF, Paris 1962, tome 1)
- HEERS Jacques - Les mécaniciens grecs, la naissance de
la technologie
(Seuil, Paris, 1980)
- HECKEL G W F - Les ingénieurs de la Renaissance
(Hermann, Paris, 1964)
- GILSON E. - La philosophie au Moyen Age, des ori-
gines patristiques à la fin du XIV^e S.
Paris, 1944)
- GIMPEL J - Les bâtisseurs de cathédrales
(Seuil, Paris, 1980)
- GIRAUD M - Réflexions philosophiques sur le compa-
gnonnage et le tour de France
(Paris, Allouard, 1846)
- GLOTZ Gustave - Histoire générale
(PUF, Paris, 1925)
- GORSE Mathieu Maxime - L'essor de la pensée au Moyen Age
(Librairie Letouzey et Ané, Paris, 1933)

- GRODECKI Louis - Architecture gothique
(Berger-Levrault, Paris, 1976)
- GRUPE DE RECHERCHES ESTHETIQUES DU C N R S
- Recherches poétiques, tome 1, Klincksieck
Paris, 1975
- Recherches poétiques, tome 2, la matière
Klincksieck,
Paris, 1976
- GUILLIER Gérard - Nous avons construit le Mont St Michel
(Ed. Ouest France, Rennes, 1978)
- HAHNLOSER Hans R. - Villard de Honnecourt, Kritische gesamt-
angabe des bauhüttersbuchs
(Vienna, 1935)
- HARVEY J H - The medieval carpenter and his work as
an architect dans Journal of the RIBA
(Juin 1938, p. 733)
- HAVELOCK - Aux origines de la civilisation écrite
(Maspero, Paris, 1981)
- HEERS Jacques - Le travail au Moyen Age
(PUF, Que Sais-je, Paris, 1968)
- HEGEL G W F - Esthétique
(Flammarion, Paris, 1979)
- HEIDEGGER Martin - Essais et conférences
(Gallimard, Paris, 1958)
- HELIAS (Pierre Jakez)- Le Cheval d'orgueil
(Plon, Paris, 1975)
- HISTOIRE ET ARCHEOLOGIE (n° 47, novembre 1980)
- "Les bâtisseurs du Moyen Age".
- HISTOIRE DE JERUSALEM (Robert Laffont, Paris, 1965)
- Villard de HONNECOURT- Album de Villard de Honnecourt,
architecte du XIIIème siècle
(Laget, Paris, 1976, publié par les
soins de JBA Lassus).

- LE GOFF Jacques
HUGO Victor - Notre-Dame de Paris
(Gallimard, Paris, 1966)
- JACOB David - Bâtisseurs de cathédrales au Moyen Age
(éditions RST, Paris, 1970)
- JACQUES C. et BRUNIER F. - Le message des bâtisseurs de cathédrales
(Plon, Paris, 1974)
- JAMES John - Chartres les constructeurs
(Société Archéologique d'Eure et Loir, Chartres, 1977)
- JEANEAU Edouard - La philosophie médiévale
(PUF, Que Sais-je, Paris, 1967)
- KANT - Le jugement esthétique, textes choisis
(PUF, Paris, 1955)
- Langages documents - La pensée encyclopédique au Moyen Age
(La Baconnière, Neuchâtel, 1966)
- LAUGIER Marc Antoine - Essai et observations sur l'Architecture
(Pierre Mardaga éd., Bruxelles, 1979)
- LECOTTE Roger - Essai bibliographique sur les compagnonnages de tous les devoirs du Tour de France et associations ouvrières à forme initiatique
(Plon, Paris, 1931)
- LEFEBVRE Henri - Le droit à la ville
(Anthropos, Paris, 1968)
- Le Manifeste différentialiste
(Gallimard, Paris, 1970)
- LE FRANÇOIS PILLION Louise - Maîtres d'oeuvre et tailleurs de pierre des cathédrales
(R. Laffont, Paris, 1949)

- LE GOFF Jacques
- Les intellectuels au Moyen Age
(Seuil, 1957, Paris)
 - Histoire de la France urbaine
La ville médiévale
(Seuil, Paris, 1980)
 - Pour un autre Moyen Age
Temps, travail et culture en Occident,
18 essais -(Gallimard NRF Paris, 1977)
- LE ROY LADURIE Emmanuel
- Montaillou, village occitan
(Gallimard, Paris, 1975)
- MACAULAY David
- Naissance d'une cathédrale
(éd. des huit coqs d'or, Poitiers, 1976)
- MALE Emile
- L'Art religieux du XIIème siècle en France
(Armand Colin, Paris, 1924)
 - L'Art religieux du XIIIème siècle en France
(Armand Colin, Paris, 1910)
- MARITAIN Jacques
- Art et scolastique
(Desclée de Brouwer, Bruges, 1935)
- MICHELET
- Histoire de France
(Marpon et Flammarion, Paris, 1869)
- MOLIERE
- "La gloire du Val de Grâce, Lettre à Mignard" dans Oeuvres complètes
(La Pléiade t. 2, Gallimard, 1971)
- MORTET Victor
- Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age XI et XIIème siècle, tome 1
(A Picard, Paris 1919)
 - La maîtrise d'oeuvre dans les grandes constructions du XIIIème siècle et la profession d'appareilleur
A Delesques, Caen 1906 in 8° 10 r
extrait du bulletin monumental année 1906

MORTET Victor

- Note sur l'âge des tours et la sonnerie de la cathédrale de Paris (Bulletin de la Soc. de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France, Déc. 1901)

MORTET Victor et DESCHAMP Paul

- Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XII^e et XIII^e siècles (tome 2, A Picard, Paris, 1929)

MOSCOVICI Serge

- Essai sur l'histoire humaine de la nature (Ed. Flammarion, Evreux 1968)

MOULIN Raymonde

- Les architectes (Calmann Levy, 1973)

MUSSET Lucien

- "L'exode des reliques du diocèse de Sées" dans Bulletin principal de la Société Historique et Archéologique de l'Orne (Alençon, 1970)

NIETZSCHE

- La naissance de la tragédie (Gallimard, Paris, 1949)
- La généalogie de la morale (Gallimard, Paris, 1968)

PALLADIO Andrea

- Les quatre livres de l'architecture (Arthaud, Paris, 1980)

PALOU Jean

- La Franc-maçonnerie (Payot, Paris, 1964)

PANOFSKY Erwin

- Architecture gothique et pensée scolastique (Ed. de Minuit, Paris, 1965)

PARIAS L H

- L'histoire générale du travail publiée sous la direction de LH Parias, tome 2
- L'Âge de l'artisanat VI-XVIII^e siècles tome 2, par Ph Wolff F. Mauro (F SantAndréa-J G Tronche, Paris, 1960)

- SAINT PIERNOUD Régine - Histoire du Peuple français des origines au Moyen Age
(Nouvelle Librairie de France, Paris, 1951)
- SAUNIER - Lumière du Moyen Age
(Grasset, Paris, nouvelle éd. 1981)
- de SEDE Gérard - Comment on construisait une église dans Eglises de France, Belgique, Luxembourg, Suisse (Paris, 1966)
- SON PONGE Francis - Méthodes
(Gallimard, Paris, 1961)
- USERS Patrick - La rage de l'expression
(Gallimard, Paris, 1976)
- BOY PRIX fait du "couronnement de la Vierge", Enguerrant Quarton, 1453
Transcription du manuscrit original par H. Chobaut (Imprimerie Bené, Nîmes, 1977)
- "Statuts des tailleurs de p..."
- RECHT Roland - La cathédrale de Strasbourg
(Ed. Müller et Schindler, Stuttgart, 1971)
- STEIN Henri - Les cathédrales gothiques
- De la RONCIERE, Ch: R DELORT et M. RONCHE
- SUCKER - L'Europe au Moyen Age
(A. Colin, coll. U Paris 1969-1971)
textes commentés.
- REVAULT D'ALLONNES Olivier
- La création artistique et les promesses de la liberté
(Klincksieck, 1973)
- Revue d'Esthétique - l'Art de masse n'existe pas
(n° 314 - Union générale d'édition 1974)
- Les catégories esthétiques
(C N R S 1966)
- RORICZER Mathias - Das Büchlein von der fialen berechtigung redigé en 1486 (Trier, 1845)
cote BN 4° V 5703

- SAINT BERNARD
- Oeuvres complètes
(traduites en Français par Dion et Charpatier, 3ème éd. I, 1877)
- SAULNIER
- La littérature française au Moyen Age
(PUF, Que Sais-je, Paris, 1962)
- de SEDE Gérard
- Le mystère gothique
(Robert Laffont, 1976)
- SOULIER Nicolas et
GERME Patrick
- Géométrie - régularité - répétition
(mémoire de diplôme UFR, nov. 76, diffusion restreinte)
- SOYEZ Edmond
- Les labyrinthes d'églises
(Imprimerie Yvert et Tellier, Amiens, 1896)
- "Statuts des tailleurs de pierre de Strasbourg" rédigés en 1459
Traduction par Anselme SCHIMPF dans
Artisans et Ouvriers d'Alsace, 1965,
PP. 99 à 119
- STEIN Henri
- Les architectes des cathédrales gothiques
(Paris, Laurens, 1909)
- SUGER
- Oeuvres complètes de Suger
publiées par Lecoy La Marche - Recueil des
historiens de France
(Paris, Vve J. Renouard, 1753)
 - Abbot Suger on the abbey church of
St Denis and its treasures
edited and translated by Erwin Panofsky
(Princeton University Press, 1946).
 - "Comment fut construit St Denis",
traduction de Don Juan Leclercq dans
La Clareté Dieu, p. 27 à 56
(Lecerf, Paris, 1945)
cote BN 16 Lj 9024
- TAFURI Manfredo
- Théories et histoire de l'architecture
(ed. Sadg, Paris, 1976)

THOMSON David A

- "Architecture et humanisme au XVI^e siècle le premier livre d'architecture de Julien Maclero" dans Bulletin Monumental année 80, tome 138

VERGER Raoul

- Les illuminés de l'art royal Huit siècles de compagnonnage (Paris, Julliard, 1976)

VIOLLET LE DUC

- Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XI^e au XVI^e siècle (B. Bauge, ed., Paris, 1858)
- L'Architecture raisonnée (extraits du "dictionnaire raisonné de l'architecture réunis et présentés par Hubert Damisch (Hermann, Paris, 1978)
- Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale (Pierre Mardaga éd. Bruxelles, 1978)

VITRUVÉ

- Les dix livres d'architecture (Les libraires associés, Paris, 1965)
- DEVILLERS (Michel), Chartres (Ouest France, Rennes, 1977)
- Alain ERLAND - BRANDENBURG, L'Eglise abbatiale de St Denis (t.1) (Ed. de la Touraille-Maloine S.A. éd., Paris, 1979)
- Y.M. FROIDEVAUX, Coutances, la cathédrale (Héliogravure Lescuyer, Lyon)
- Marie-José FORTE et HANS ZUMSTEIN, Musée de l'œuvre Notre Dame (éditions des musées de Strasbourg 1977)
- Pierre GOUHIER, L'Abbaye aux hommes Saint Etienne de Caen (éd. CEFAG, France 1974)
- Bernard HEYDRE, Au pays de Fougères, Visages de l'église Saint-Sulpice (chronique de Fougères, Impr., Fougères, 1976)
- MORSON et DORE J.C., L'église Notre Dame de Villeneuve/Yonne (Colmar Ingerstein, 1969)

BROCHURES LOCALES

- L'Abbaye Saint Pierre de Solesmes
(Imprim. Potest, Solesmes, 1978)
- J.M. AGRALL, Lampaul Guimiliau
(ed. Jos Le Doaré, Chateaulin, 76)
- Lucien AUMONT (librairie de la NELLE Faculté, Paris, 1976)
- Henry BRANTHOMME, La cathédrale Saint Julien du Mans
(Lescuyer, Lyon)
- DAHYOT DOLIVET - La cathédrale de Rouen
(Les Nelles Editions Latines, Paris, 1973)
- Henri DECAENS, Rouen
(Impr. SAEP, Colmar - Ingersheim, 1976)
- DELALONDE (Michel), Manuscrits du Mont Saint Michel
(Ouest France éd., Rennes, 1981)
- DEVILLERS (Michel), Chartres
(Ouest France, Rennes, 1977)
- Alain ERLANDE - BRANDENBURG, l'Eglise abbatiale de St Denis (t.1)
(Ed. de la Tourelle-Maloine S.A. éd., Paris, 1979)
- Y.M. FROIDEVAUX, Coutances, la cathédrale
(Héliogravure Lescuyer, Lyon)
- Marie-José FORTE et HANS ZUMSTEIN, Musée de l'oeuvre Notre Dame
(éditions des musées de Strasbourg 1977)
- Pierre GOUHIER, L'Abbaye aux hommes Saint Etienne de Caen
(éd. CEFAG, France 1974)
- Bernard HEUDRE, Au pays de Fougères, Visages de l'église Saint Sulpice
(chronique de Fougères, Impr., Fougères, 1976)
- HORSON et DORE J.C., l'église Notre Dame de Villeneuve/Yonne
(Colmar Ingerstein, 1969)

- Etienne HOUVET, Monographie de la cathédrale de Chartres
(Ed. Houvet, Chartres, 1977)
- Lessay (Presses monastiques de la Pierre-qui-vire, Yonne)
- Abbé Jacques LEVISTE, La cathédrale de Sens
(Lescuyer, Lyon)
- A. MARQUET, La cathédrale du Mans (Le Mans, 1977)
- Erica MARTINEZ - Guide de la cathédrale de Strasbourg
(Editions Publitotal, Strasbourg, 1976)
- René MERLET, La cathédrale de Chartres, Petites monographies
des édifices de la France.
(H. Laurens éd, Paris,)
- Malcolm B. MILLER, La cathédrale de Chartres (Garrodandloftthouse
international limited, Caterham and Crawley, Grande Bretagne,
1978)
- Madeleine OCHSE, Notre Dame de Paris
(Imprimerie Lescuyer, Lyon, 1975)
- Jean VILLETTE, Le plan de la cathédrale de Chartres, Hasard ou
Stricte géométrie ?
(Houvet, Chartres, 1978)
- Roger Armand WEIGERT, La conciergerie
(Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites,
Paris, 1979).
- P. 114 Saint Etienne de Caen, inscription gravée au mur
extérieur du rond-point, sur Guillaume, archi-
tecte, photo de J.A. Fortier dans l'Abbaye aux
hommes de Pierre Goubier (Cefag, 1974) p. 74
- P. 134 Labyrinthes, cf dernières pages de Les Labyrinthes
d'églises, Edmond Seyer.
(Yvert et Tallier, Amiens, 1896)
- P. 138 Le roi légendaire Offa et son architecte dirigeant
des travaux de construction. Miniature XIVème s.
cf Du Colombier, Les chantiers des cathédrales
op. cit. p. 99.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Première page Le chapiteau d'Abélard et d'Héloïse à la conciergerie. photo Jean Raymond Masson.
- p. 25..... Manuscrits du Mont Saint Michel - Charité de Saint Martin - Miniature de l'Ethique à Nicomaque d'Aristote, XIIIème siècle. Avranches, ms 22 f° 23 R°
Photographies : Hervé Champollion, éd. Ouest France 1981
- p. 38 Figures de géométrie, tirées d'un traité d'astronomie, XIIème. Avranches, ms 235, fos 32-33 (photo du haut) Ibid.
- Intervalles musicaux - traité sur la musique de Boèce, XIIème siècle. Avranches, ms 237, fos 47-48 (photo du bas). Ibid.
- p. 55 Saint Ambroise écrivant sous l'inspiration divine et lettre ornée. Miniatures initiales de de bono mortis de Saint Ambroise, milieu du XIème siècle. Avranches, ms 72, f° 182 v° (photo du haut)
Lettre ornée. Oeuvres de Denys l'Aéropagite, fin du XI° siècle, Avranches, ms 47, f° L5°r (photo du bas). Ibid.
- p. 70 Le portail central de la façade occidentale de Strasbourg. Photo de Dominique Martinez, dans le Guide de la Cathédrale de Strasbourg, de Erika Martinez (éd. Publitotal, Strasbourg, 1976), p. 19.
- p. 87 Les parties basses du portail des libraires à la cathédrale de Rouen. Dessin Wanis/Heimdal dans la Normandie médiévale de Georges Bernage (éd. Heimdal, Bayeux, 1980) p. 138
- p. 114 Saint Etienne de Caen, inscription gravée au mur extérieur du rond-point, sur Guillaume, architecte, photo de J.A. Fortier dans l'Abbaye aux hommes de Pierre Gouhier (Cefag, 1974) p. 34
- p. 134 Labyrinthes, cf dernières pages de Les Labyrinthes d'églises, Edmond Soyez.
(Yvert et Tellier, Amiens, 1896)
- p. 138 Le roi légendaire Offa et son architecte dirigeant des travaux de construction. Miniature XIVème s. cf Du Colombier, les chantiers des cathédrales op. cit. p. 99.

- p. 155 Vitraux de Chartres, ouvriers au travail,
ibid. p. 172
- p. 173 Illustration du Roman de Fauvel, Scène de charivari
La culture populaire au Moyen Age, op. cit. p. 7
- p. 202 le mont Saint Michel
photo Luc Joubert, cf le Mont Saint Michel
Caisse nationale des Monuments historiques, fig. 7
- p. 210 Dessin de Villard de Honnecourt, fac simulé ed.
Lassus, pl XXV
- p. 227 Plan d'une église à double collatéral, plan de
St Etienne de Meaux, Villard de Honnecourt,
ibid. pl. XXVIII
- p. 230 Tour de Laon,
Ibid. pl. XVIII
- p. 235 dessin - Ibid pl. XVI
- p. 237 Figures - Ibid pl. XXXVII
- p. 248 engins - Ibid pl. XLIII
- p. 254bis Extrait du projet pour la galerie des Apôtres et le
beffroi dû à Michel de Fribourg, entre 1365 et
1385, cf couverture de la brochure du musée de
l'oeuvre Notre Dame
(Ed. des musées de Strasbourg 1977)
- p. 261 Bayeux, deux dessins de Wanis et Heimpal représen-
tant des culots de retombées de voûtes. cf.
La Normandie médiévale
op. cit. p. 61

III - I Un palimpseste p. 202

III - II Des dessins et des dessins p. 210

III - III Le contact avec la matière p. 261

Conclusion : Une architecture populaire ? p. 285

Bibliographie p. 295

Table des illustrations p. 316

Table des matières p. 316

ECOLE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES

BIBLIOTHÈQUE

2, Av. de Paris - B.P. 674

78006 VERSAILLES CEDEX

Tél. : 39 51 52 51

Télécopie : 39 50 08 51

318

Table des Matières

Introduction	p. 2
Première partie, Ceci....	
I-I Palingénésies	p. 25
I-II Architecture gothique et pensée scolastique ?.....	p. 38
I-III "l'Architecture maîtresse de tous les arts", une image vide	p. 55
I-IV Less is more, less is bore : un débat sur l'architecture	p. 70
Deuxième partie : Tuera ..	
I Introduction	p.107
II-I Qui est l'architecte	p.114
II-II Le statut de l'architecte dans la société, ses attributions, sa rémunération.....	p.138
II-III Le métier, son organisation, les traditions orales des maçons	p.155
II-IV La béatitude éternelle ne naît pas en haut mais en bas par l'anus	p.173
Troisième partie : Cela	
p. 201	
III - I Un palimpseste	p.202
III- II Des desseins et des dessins	p.210
III-III Le contact avec la matière	p.261
Conclusion : Une architecture populaire ?	p.286
Bibliographie utilisée	p.295
Table des illustrations	p.316
Table des matières	P.318

