

L'EUROPE DES CATHÉDRALES GENÈSE ET TRANSFORMATION. D'UN LANGAGE UNIVERSEL D'ARCHITECTURE

CHRISTIAN FREIGANG

L'architecture gothique du 13^e et 14^e siècles peut à juste titre être appelée un " style international ". Les traits communs des nombreux courants de cette architecture résident de prime abord dans une maîtrise parfaite de la taille de la pierre et dans une logistique perfectionnée de la conception préalable. Par conséquent, une réduction considérable de la maçonnerie en faveur d'une structure squelettique permet le percement des murs et l'élargissement des ouvertures. Les édifices, toute en allégeant leur structure portante, prennent des dimensions plus grandes et jouissent d'un meilleur éclairage à l'intérieur, ce qui a déjà considérablement suscité l'admiration des contemporains. De surcroît, bon nombre d'oeuvres ambitieuses se parent d'une surface qui consiste en une grille de colonnettes d'extrême finesse, et qui semble parfois, par à l'aminçissement incroyable des structures portantes, nier sa substance matérielle de pierre dure et lourde. Or, il y a certaines régions qui semblent faire exception à l'universalité de l'architecture gothique. Ainsi, en Italie, l'accent est souvent mis sur les dimensions extraordinaires des édifices, mais l'ouverture des murs ne va presque jamais si loin que les surfaces murales soient complètement supprimées.¹

¹ Voir Kimpel, Dieter/Suckale, Robert: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130 - 1270*. München 1985; Sauerländer, Willibald: *Le grand siècle des cathédrales*. Paris 1989 (= *L'Univers des Formes*, t. VII, 1); Erlange-Brandenburg, Alain: *La Conquête de l'Europe. 1260 - 1380*. Paris 1987 (= *L'Univers des Formes*, t. VII, 2); Branner, Robert: *Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture*. London 1965.

Or, il y a certaines régions qui semble faire exception à l'universalité de l'architecture gothique. Ainsi, en Italie, l'accent est souvent mis sur les dimensions extraordinaires des édifices, comme dans les cathédrales de Florence et de Sienne, mais l'ouverture des murs ne va presque jamais si loin que les surfaces murales soient complètement supprimées. On pourrait donc se poser la question dans quel respect l'architecture italienne du 13^e et 14^e siècles fait partie de ce style gothique international. En Catalogne, l'architecture gothique occupe également une place particulière dans le contexte européen. L'élévation basilicale à trois nef échelonnées en hauteur cède la place à un espace plus unifié avec des élévations qui s'approchent de celles des églises-halles. A Barcelona, à Palma ou dans le chevet de Girona, les vaisseaux latéraux montent à une hauteur considérable; ainsi, la taille des claires-voies de la nef centrale est réduite, tandis que les vaisseaux communiquent entre eux par des arcades très élevées. L'idéal d'un tel espace grand et unifié peut aussi se traduire par la construction d'une nef unique de dimensions extraordinaires: tel est le cas de la nef unique de la cathédrale de Girona, dont la largeur de 23 mètres n'est pas dépassée au Moyen Âge et en fait la réalisation la plus impressionnante de ce type de construction. La particularité du gothique catalan se manifeste aussi, au moins en ce qui concerne un bon nombre d'édifices importants, dans l'emploi de formes d'une grande simplicité. On a rarement affaire aux piliers en faisceau très complexes. Si, toutefois, les chevets de Barcelona et de Girona montrent de telles formes, à Palma, à Manresa, à Santa Maria del Mar à Barcelona, à Castello Empuries ou à Perpignan, les formes des piliers sont d'une simplicité et d'une clarté remarquables. Ces caractères se combinent, dans les oeuvres de l'architecte Berenguer de Montagut à Manresa et à Santa Maria del Mar, avec une trame strictement géométrique qui régit l'agencement des proportions à l'intérieur. De plus, on renonce très souvent aux transepts, ce qui rend encore plus net l'unité de l'extérieur et de l'intérieur des églises. Ajoutons aussi que la surface du mur, au lieu d'être complètement supprimée, reste souvent un élément important de l'architecture. Enfin, il y a des motifs caractéristiques du gothique comme les grandes rosaces et les couronnements de portails à remplage, mais ces motifs restent presque toujours simplement appliqués au mur sans être ajourés.² Quelle est donc la place de l'architecture gothique en Catalogne dans le contexte européen ?

² voir dernièrement *L'Art gòtic a Catalunya*, Barcelona 2002

Au lieu de retracer maintenant l'évolution de l'architecture catalane, de démontrer l'influence de la typologie traditionnelle locale de la nef unique et de poursuivre les transformations du gothique du Nord de la France dans les régions du Sud-ouest de l'Europe, il s'agirait ici de cerner de plus près certains éléments caractéristiques de ce style - ou disons plutôt du " langage gothique " - aux 13^e et 14^e siècles. Ceci permettra de sonder quelques aspects du contexte européen de la cathédrale de Girona. Dans une deuxième partie il convient d'ajouter une réflexion sur les relations entre les cathédrales de Narbonne et de Girona, sur le fond des tendances architecturales contemporaines.

En étudiant les manuels d'histoire de l'architecture médiévale, on constate qu'il y a des convictions implicites qui servent à expliquer la naissance et le rayonnement du gothique. La naissance du gothique avant le milieu du 12^e siècle, au temps de l'activité de l'abbé Suger à Saint-Denis ou de l'évêque Hugues Sanglier à Sens, est dans une large mesure considérée comme une réussite technique, qui est étroitement liée à des effets esthétiques. En fait, l'amincissement des supports ainsi que l'application de l'arc brisé et de la voûte d'ogive exigent une maîtrise absolue de la taille de pierre et un savoir artisanal bien développé. Au fur et à mesure qu'on s'approche de la fin du 12^e siècle, l'importance attribuée par l'historiographie du gothique à la maîtrise technique et statique diminue, sans être pour autant oubliée. Il est hors de doute que les chef-d'oeuvres gigantesques comme les cathédrales de Chartres, de Reims ou d'Amiens n'auraient pas pu être réalisés sans un développement rapide de la conception théorique et de la réalisation technique de la construction en pierre.³

Or, malgré le fait que le savoir technique du maître d'oeuvre joue ce rôle important au 13^e siècle, les innovations techniques ne sont pas considérées comme un facteur primordial pour expliquer le rayonnement de l'architecture gothique dans toute l'Europe à partir de cette époque. Désormais, l'histoire de l'architecture gothique devient avant tout une histoire des formes et des motifs architecturaux. L'introduction du gothique en Allemagne est donc interprétée comme une application de formes caractéristiques, par exemple la voûte en croisée d'ogive, l'élanement des piliers et l'agrandissement des

³ Kimpel, Dieter: Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique. In: *BM 135/1977*, p. 195 - 222; idem: La sociogenèse de l'architecte moderne. In: Barral i Altet, Xavier (Hg.): *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge. Actes du Colloque international Rennes 1983*, Bd. I, Paris 1986, p. 135 - 162

fenêtres, remplies de remplages à la façon de Reims, dans les années 30 du 13^e siècle. En Castille, l'introduction du gothique à la cathédrale de Burgos passe par l'imitation et l'adoption d'un modèle précis, en l'occurrence la cathédrale de Bourges. Et quant à la Catalogne, son architecture gothique a longtemps été considérée comme une filiation de l'architecture française, à cause de l'adoption de certains motifs et formes-clés comme le pilier fasciculé ou le remplage des roses.⁴

Cette vision de l'histoire de l'architecture gothique du 13^e et 14^e siècles comme une histoire des formes n'est certainement pas faux en soi, mais il convient de souligner qu'elle est le résultat d'une rupture dans l'argumentation historiographique, d'un changement de perspective: une histoire des techniques pour expliquer la naissance du gothique devient une histoire des formes pour décrire les développements ultérieurs. Pourquoi cette rupture? En effet, ce changement de perspective fut la conséquence de l'impossibilité d'expliquer le processus complexe du rayonnement de l'architecture gothique comme une pure histoire du progrès technique. Mais est-ce que cela, en revanche, veut dire que le succès quasi international du langage gothique fut principalement dû au prestige de certains formes ou motifs architecturaux ?

Il convient donc d'utiliser le terme de " langage ", au lieu de parler de " formes ", de " techniques " ou de " style ". Par " langage", je désigne la mise en scène spécifique de la structure interne ainsi que de l'enveloppe extérieure d'un édifice. C'est évidemment aussi l'apparence visuelle de données architecturales qui contribue à la spécificité de chaque église. Dans ce contexte, il faut souligner que les édifices médiévaux étaient normalement peints à l'intérieur. Ces polychromies comprenaient tous les éléments architecturaux : rehaussement pour les ogives, faux marbres pour les colonnes, enduits à faux joints pour les parois. Grâce à cette polychromie, l'architecture perd son caractère purement constructif, elle n'est plus ou pas uniquement une oeuvre de pierre, mais fait partie du monde des images du Moyen Âge. La cathédrale de Chartres par exemple a été couverte à l'intérieur d'un enduit ocre avec faux joints imitant une maçonnerie de pierres de taille. Certaines colonnettes étaient rehaussées en blanc. Ainsi, l'accent mis sur la paroi, pour laquelle Chartres est

⁴ Lambert, Elie: *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1931; Lasteyrie, Robert de: *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, Paris 1926, p. 117 - 140; avec une perspective plus nuancée: Lavedan, Pierre: *L'architecture religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, Paris 1935; Durliat, Marcel: *Art catalan*, Paris u. Grenoble 1963.

réputé, était encore souligné par la polychromie, renforçant ainsi l'image de l'église comme bâtiment bien construit avec des pierres équarries. Les fenêtres, en revanche, formaient de simples ouvertures coupées dans la paroi comme des trous, et le dessin des vitraux n'avait pas non plus de rapport avec l'enduit des parois.⁵

A la cathédrale de Cologne, commencée en 1248 et terminée, dans les parties orientales, vers 1300, la relation entre la polychromie des parties architecturales et la composition picturale des vitraux a complètement changé. Ici, les enduits montrent une gamme riche de couleurs - blanc, rouge, ocre - qui servent d'une part à différencier les multiples colonnettes. D'autre part, les couleurs servent à établir un rapport étroit avec la chromatique des vitraux, dont les couleurs ont, bien sûr, encore beaucoup plus d'éclat et de brillance. La même chose est à constater pour le dessin du remplage qui semble se poursuivre dans le dessin des parties en grisaille du vitraux. On a donc affaire à toute une hiérarchie des formes bâties et peintes, qui mène des grandes colonnettes aux colonnettes plus minces, aux bagues du remplage et enfin au dessin des vitraux. Ainsi, une interaction s'installe entre le traitement de la paroi et la composition des vitraux. Les structures architecturales, amincies tout en restant des volumes semblent se transformer, dans les vitraux, en ornements graphiques, d'une finesse et d'une splendeur surprenante. La pierre est transformée en une image lumineuse. L'intérieur de la cathédrale de Cologne constitue donc une mise en scène de la transformation de la matière en une chose purement lumineuse.⁶

Un contemporain pouvait admirer plusieurs aspects dans le système architectonique de Cologne : le pur système constructif en soi, mais aussi l'effet de dématérialisation engendré par la construction et sa polychromie. Il me semble que c'est pour une raison analogue que l'architecture dite rayonnante, née à Paris au milieu du 13^e siècle a connu un tel succès : l'élément clé de sa langue est l'arcade composée d'éléments architecturaux très minces et cou-

⁵ Voir à ce propos les études de Jürgen Michler: Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume, in: *Wälfraf-Richartz-Jahrbuch* 39/1977, p. 29-64 et idem: Grundlagen zur gotischen Wandmalerei, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 32/1990, p. 85-136; idem: Die Einbindung der Skulptur in die Farbgebung gotischer Innenräume, in: *Kölner Domblatt* 64/1999, p. 89-108. Dans une perspective plus générale: Recht, Roland: *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XIIe-XVe siècles*. Paris 1999.

⁶ cf. les divers articles réunis dans: Westermann-Angerhausen, Hiltrud (dir.): *Himmelslicht: europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues 1248-1349*. Cat. Expos. Cologne 1998.

ronnée d'un gable. C'est un motif d'encadrement qui permet de structurer, d'accentuer et de souligner peintures ou sculptures, niches, fenêtres ou portails. Il peut être réalisé à n'importe quelle échelle, peut faire partie des structures décoratives de quelques centimètres de hauteur ou d'une construction de très grandes dimensions. Par la délicatesse de sa structure et à l'aide de la polychromie, il peut imiter d'autres matériaux, par exemple évoquer le métal précieux ou brouiller les modes de perception du spectateur en imitant la pierre dure dans les vitraux qui montrent des baldaquins. Il s'agit donc d'une structure qui n'est pas spécifiquement liée à l'architecture, mais dont l'application connaît une énorme universalité, variabilité et transformabilité.

Dans l'évolution des éléments de ce langage, il y a deux points de repère bien connus. C'est d'abord la naissance du remplage, utilisé pour la première fois dans les chapelles latérales de la cathédrale de Reims, vers 1210. Ces formes strictement géométriques ne servent pas uniquement à stabiliser les vitraux mais elles constituent un moyen d'homogénéiser le dessin du remplissage des fenêtres et les surfaces des murs adjacents. C'est grâce au remplage que chaque chapelle rayonnante devient un espace unifié dont chaque pan, soit il fenêtre ou mur, dispose d'une structure semblable. Deuxième point important : le tracé géométrique du remplage a tendance à gagner une certaine autonomie par rapport au matériaux de fabrication. C'est la conception préalable - le dessin d'architecture exacte, né vers 1230 - qui permet d'appliquer le remplage dans différentes échelles et dans d'autres médias.

C'est cependant à Paris, qu'on développera le système appelé « mur mince et lisse », c'est à dire un procédé de bâtir qui renonce au mur épais et fort, utilisé par exemple à Reims et dans bien d'autres édifices. Le système du mur mince exige bien sûr une perfection absolue de la taille de pierre. L'exécution des blocs doit être sans faille pour garantir un assemblage exact des murs. Le mur mince ne peut être modelé en relief profond, il montre donc des grandes surfaces homogènes et lisses. Celles-ci se remarquent déjà au début de la construction de Notre Dame de Paris, en 1163. Ce système sera développé par la suite, comme on peut le constater dans maints détails de la construction, comme par exemple l'escalier à vis à l'intérieur de la tour nord. Cette construction d'une complexité extraordinaire est réalisée au moyen des dalles de pierres mises debout et évidés. On arrive logiquement à des pans de mur lisses avec un relief très faible pour les profils d'encadrement. L'apogée de ce développement est sans aucun doute atteint avec les fameuses façades du transept où toute notion de profondeur qui semble avoir abandonnées. Elles

consistent en des coulisses d'une finesse inouïe et qui se superposent tout en rendant visible, grâce à des ouvertures dans chaque couche, ce qui se trouve derrière. À la façade sud, les chapiteaux entre les colonnettes et les archivoltés sont souvent absents, au profit d'une unification des profils des nervures et des embrasements. Ce n'est désormais plus une structure qui porte, mais un profil qui encadre.

A partir de ce moment, ce langage architectural peut donc être appliqué à tout objet possible dans n'importe quelle échelle et dans n'importe quel matériau - pierre, ivoire, métal, bois. Les années autour de 1300 témoignent d'un succès énorme de ce langage qu'on peut observer un peu partout en l'Europe, de la cathédrale de York à la cathédrale de Narbonne, dans l'art sous les Anjou en Italie méridionale, et même jusqu'en Chypre. On ignore les véritables facteurs de cette évolution impressionnante. Ce sont d'abord des raisons dynastiques et politiques, mais il ne faut certainement pas surestimer l'influence d'une telle volonté d'afficher par un langage architectural une alliance avec la monarchie capétienne. Plus vraisemblablement, l'intérêt pour le " style rayonnant " est suscité par la notion de perfection technique inhérente à la nouvelle architecture et aux domaines de production artisanale et artistique auxquelles elle est liée: les oeuvres exécutées dans le „style rayonnant“ avec ses remplages géométriques exigent un savoir mathématique considérable, une logistique bien maîtrisée et une exécution sans faille. Le remplage, élément le plus caractéristique du " style rayonnant ", devient de ce fait une sorte de signe et de témoignage pour désigner un bon architecte et la qualité de ses oeuvres. Les figures tombales de trois maîtres d'oeuvres de Saint-Ouen à Rouen, datant du milieu du 14^e siècle, mettent en évidence cet aspect, en montrant les architectes avec des tablettes de dessin sur lesquelles une rosace gothique est conçue. Il semble donc que les qualités des maîtres rouennais semblent résider moins dans leur compétences en tant que constructeurs et techniciens, mais dans leur capacité de concevoir des formes géométriques non seulement complexes, mais aussi décoratives et pourvues d'une grande valeur esthétique. On pourrait donner de multiples preuves dans l'architecture bâtie pour démontrer l'importance de cet aspect. Il convient donc de distinguer le côté constructive et technique d'une bâtisse du côté de sa décoration. Le modèle constructif d'une église ainsi que sa typologie peuvent être indépendants de ses références indiquées par la décoration.

L'église St-Urbain à Troyes permet de servir comme exemple de ce fait. L'église initiée par le pape Urbain IV en 1262 et terminée dans un délai très

court, est un chef-d'oeuvre du " gothique rayonnant " dont la sveltesse des colonnettes et la délicatesse des profils a toujours suscité l'admiration des visiteurs.⁷ L'architecture donne l'impression que le maître d'oeuvre voulait faire oublier qu'on se trouve en présence d'une oeuvre en pierre. Ainsi, dans les porches devant la façade du transept, les fines nervures de la voûte retombent pour la première fois sans interruption par des chapiteaux ou des tailloirs sur les colonnettes engagées, qui sont à moitié noyées dans le noyau des piliers. Grâce à cette continuité ininterrompue entre supports et nervures, on a du mal à déterminer le point d'appui. Pour renforcer l'impression de légèreté due à cette dissimulation du système statique, l'architecte emploie des arcs-boutants supplémentaires à l'extérieur des porches, ce qui permet de décharger et donc d'amincir les piliers du front des porches.

Cette maîtrise technique provient certainement des chantiers parisiens, où l'on constate un graphisme et une élégance tout à fait semblable dans le traitement des formes. Cependant, St-Urbain ne constitue aucunement une simple filiation de Paris. Le chœur à trois absides échelonnées et l'emploi du système de " paroi double ", rendu possible par des murs très épais sont typiques des églises gothiques en Bourgogne. Le parti de St-Urbain de Troyes constitue évidemment un choix délibéré. Et ceci montre que la conception constructive et l'invention et la conception des effets illusionnistes de dématérialisation sont deux procédés certes étroitement liés entre elles, mais qui peuvent avoir des sources différentes et être employés séparément.

Une observation analogue s'impose par rapport à la façade occidentale de la cathédrale de Cologne, conçue vers 1300.⁸ Toute l'élévation de cette façade à deux grandes tours est structurée à l'aide d'un module universel: une arcade surmonté d'un gable. En fait, ces éléments couvrent, à des échelles différentes, toutes les surfaces. Comme le module de base est partout le même, les arcades aveugles des arcs-boutants ressemblent, par leur structure, aux arcades des portails, aux ouvertures des fenêtres latérales et même à la grande ouverture au milieu de la façade. Ici aussi, la rosace coutumière est transfor-

⁷ Salet, Francis: Saint-Urbain de Troyes. In: CA 113/1955, p. 96 - 122; Davis, Michael T.: On the Threshold of the Flamboyant: The Second Campaign of Construction of St-Urbain, Troyes. in: *Speculum* 59/1984, p. 847 - 884.

⁸ Kauffmann, Hans: Die Kölner Domfassade. Untersuchung zu ihrer Entstehungsgeschichte, in: *Der Kölner Dom. Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier*. Cologne 1948. L'étude de Marc Steinmann sur ce sujet n'a pas encore paru.

mée en une arcade surmontée d'un gable. L'impression d'ensemble de la façade est celle d'un grand écran, rappelant les grandes retables d'autel et les vitraux du 14^e siècle.

Malgré les dimensions considérables du massif de façade, sa structure principale est relativement simple. Il constitue un bloc régulier avec des ressauts à peine perceptibles d'un étage à l'autre, et dans lequel est percé une série d'ouvertures très régulières. Les grands contreforts, évidemment indispensables et donc certainement prévus dès le départ, donnent l'impression d'être des éléments rajoutés après coup à - pour ainsi dire - cet immense bloc de maçonnerie. En effet, la structure élémentaire de la façade colonaise a été réalisée dans un autre édifice important, l'église Sainte-Elisabeth à Marbourg. La façade occidentale de Marbourg, exécutée vers 1300, montre la même structure et les mêmes proportions qu'à Cologne, mais les parties ornées se limitent à certains endroits-clés et avant tout à la fenêtre centrale, qui reflète clairement le dessin de la grande fenêtre de Cologne. L'origine typologique du massif occidental de Cologne n'est vraisemblablement pas à chercher en France. Même si le langage " rayonnant " de la façade colonaise, avec son remplage si riche et la superposition de gables en une sorte de coulisse, nous incite à regarder du côté français, la typologie de ce massif de façade, en revanche, son aspect de bloc rectangulaire avec des séries d'arcatures nous ramène plutôt à l'architecture romane tardive de la Rhénanie, dont l'église de Andernach est un bel exemple typique.

Dans les deux exemples, il convient de différencier entre, d'une part, le recours à certaines traditions architecturales locales - comme le " mur épais " à St-Urbain et le massif occidental à Cologne - et, d'autre part, l'utilisation d'un langage architectural basé sur les structures raffinées du remplage. S'y ajoute enfin la maîtrise complète des techniques constructives. Même si ces facteurs forment en réalité une unité qu'on ne saurait dissocier, c'est la combinaison intelligente et la synthèse réussie de ces trois modes de conception et de réalisation architecturale qui semble constituer la qualité essentielle du savoir et de la maîtrise d'un bon maître d'oeuvre au 13^e siècle. L'idée selon laquelle l'évolution et le rayonnement des formes architecturales se ferait à cette époque par des sortes de 'recettes' ou des formules est donc à réviser. Par contre, il semble bien s'agir d'un enseignement aussi bien théorique que pratique des techniques du projet qu'ont reçu les futures maîtres au cours de leur formation et de leurs voyages. Un bon architecte disposait donc d'un certain nombre d'options parmi lesquelles il pouvait choisir pour l'élaboration d'une

architecture. Ainsi, il pouvait mettre l'accent soit sur la tradition, soit sur la maîtrise technique, soit sur les deux; il pouvait employer un remplage moins compliqué ou très varié; et finalement, il pouvait concentrer les éléments décoratifs à certains endroits clés, par exemple, au portail ou à la rosace. Ces options diffèrent par leur coûts et par leurs effets visuels respectifs. En conséquence, c'est pendant un moment intermédiaire entre projet et réalisation, où il faut s'imaginer des discussions préalables entre commanditaires et maîtres-d'oeuvre, sur la relation entre les ambitions architecturales et les possibilités de réalisation d'un projet.

Mais le raffinement de l'enveloppe extérieur n'est pas uniquement utilisé pour démontrer la virtuosité technique. Il peut également obéir à une volonté de dématérialisation comme je viens de la décrire par rapport au niveau des fenêtres hautes de la cathédrale de Cologne et aux porches latérales de St-Urbain de Troyes. Les formes du remplage ont besoin d'un certain raffinement pour faire oublier leur propre matérialité et donner l'apparence de quelque chose plus précieux, comme de l'or, de l'albâtre ou d'une image peinte. Si la Sainte-Chapelle à Paris a toujours et à juste titre été assimilée à une monumentale châsse reliquaire, il faut surtout observer comment l'architecture elle-même parvient à se dissocier de sa propre matérialité.⁹ Les colonnettes engagées dans les murs sont dorées, mais le grand baldachin qui abritait la châsse avec les reliques de l'Épine, l'est aussi. On ne saurait dire en quel matériau est fabriqué ce baldachin, tant ses colonnettes sont minces et ses profils affinés. Cependant, l'oeuvre la plus précieuse était la châsse même, fabriquée en or et en argent. L'architecte a transformé la bâtisse de pierre en un ouvrage d'or qui semble dépasser les limites de ce qui est techniquement faisable sur terre. La tâche demandée à un architecte gothique ne se limitait donc pas à réaliser une oeuvre qui était seulement utile, stable et belle. Il était aussi requis de lui d'observer les traditions locales, d'être capable de créations d'une certaine virtuosité technique et de la mettre bien en scène, d'intégrer son architecture dans un ensemble d'images et de mobilier et finalement de 'transcender' la matérialité de son architecture afin qu'elle devienne quelque chose de jamais vu.

Quelle est la place des cathédrales gothiques du Languedoc et de la Catalogne sur le fond des développements qu'on vient d'esquisser? Un phé-

⁹ Leniaud, Jean-Michel/Perrot, Françoise: La Sainte-Chapelle. Paris 1991.

nomène intéressant s'observe à la cathédrale de Narbonne.¹⁹ Le chevet de celle-ci fut commencé en 1272 dans un langage dont les éléments essentiels furent empruntés au gothique rayonnant du Nord de la France ainsi qu'au chantier de Saint-Urbain à Troyes. En fait, les parties érigées pendant les premières étapes de construction montrent une approche qui joue avec les effets illusionnistes de dématérialisation dont je viens de parler. Le pilier consiste en une faisceau dense de colonnettes, dont les profils à arêtes aigus donnent une impression de forte linéarité. Ce graphisme est encore renforcé par l'immense hauteur de la cathédrale qui atteint les 40 mètres. A l'intérieur des parois des chapelles, on prévoyait des arcades aveugles avec des remplages d'une extrême finesse. Or, avec l'avancement des travaux, le langage architectural employé à Narbonne change. Pour des raisons d'économie, on renonce de plus en plus au remplage et aux moulures à profils délicats. L'intérieur des chapelles n'est plus décoré par de fines arcatures aveugles; en revanche, il reçoit un encadrement de l'ensemble du mur, par un profil relativement grossier. Dû à cette mesure réductrice, les murs latéraux perdent leur ressemblance avec la structure des fenêtres. En abandonnant l'unité formelle des chapelles, on sacrifie aussi la prétention de réaliser une oeuvre ressemblant à un morceau d'orfèvrerie. L'édifice redevient pour ainsi dire une 'vraie' architecture, visiblement faite de pierres lourdes, qui désormais met en avant l'hardiesse technique de sa construction.

Ce changement se traduit aussi par une nouvelle conception du grand pilier du chœur. Il s'agit de hauts piliers sveltes sur plan circulaire, qui sont entourés de demi-colonnettes dont le nombre de douze, initialement prévu, est réduit à huit. En plus, le listel des colonnettes est désormais arrondi. La richesse formelle du premier type de pilier, dans laquelle se traduisait une caractéristique du gothique septentrional, a donc été transformée dans une austérité très nette. Les proportions élancées et la grande hauteur des piliers montrent qu'ils étaient censés de présenter le chevet avant tout comme une réussite technique et constructive. D'ailleurs, la réduction des moulures et l'agrandissement des formes de détail correspondent à une tendance générale qui se manifeste dans l'architecture gothique du Midi à partir de 1300.

On connaît les noms des architectes qui ont dirigé le chantier narbon-

¹⁹ Freigang, Christian: *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*. Worms 1992

nais pendant les premières décennies du 14^e siècle, lorsque les piliers de la nef, la claire-voie, les arcs-boutants et les voûtes furent exécutés. Ils s'agit de Dominique de Fauran et de son fils Jacques. Dominique a vraisemblablement commencé ses activités vers 1295, suivi par son fils avant 1320. En cette année-là, Jacques de Fauran est mentionné pour la première fois, lors de son élection au poste de maître d'oeuvre de la cathédrale de Girona. Notre architecte dirige donc au moins deux chantiers, vraisemblablement trois, parce qu'il est également actif pour la construction de Saint-Jean de Perpignan. Le contrat conclu avec lui à Girona pour la continuation de la construction du chevet stipule qu'il sera tenu de venir tous les deux mois pour diriger et contrôler les travaux. Au moment de l'intervention de Jacques de Fauran, les chapelles du déambulatoire et une partie des piliers du chœur étaient vraisemblablement construites sur la base d'un concept qui devait beaucoup à la cathédrale de Barcelone. Dans la partie droite du chœur, le pilier fasciculé de ce projet est remplacé par un pilier qui ressemble étroitement au pilier narbonnais.¹¹ Les arcs du rond-point et les piliers des travées droites, ainsi que le voûtement du déambulatoire et la jonction entre la nef et le chœur, par contre, sont le résultat du changement de parti, du à l'intervention de Jacques de Fauran, entre 1320 et 1330, date de son remplacement par Guillaume de Cursu. C'est donc bien Jacques de Fauran qui conçoit la grande nef unique et qui introduit l'élégant pilier rond, nu et svelte. Jacques de Fauran s'avère donc à plusieurs reprises, à Narbonne, Gérone ainsi qu'à Perpignan comme une personnalité qui renonce au raffinement illusionniste du gothique septentrional pour mettre l'accent sur la qualité constructive de ses oeuvres, conçues avec une maîtrise parfaite de la taille de pierre et de la maçonnerie qui lui permet d'atteindre des dimensions inouïes en hauteur et en largeur. Il ne peut pas être question qu'il aurait aussi bien été capable de concevoir des architectures très raffinées - quelques détails à la clôture du chœur à Narbonne le prouvent - mais ceci n'était pas son intention principale. Il était engagé pour des projets où l'ostentation de l'art de bâtir, de l'ingénierie pour ainsi dire, primait sur le raffinement. Les principaux objectifs de son projet gironais étaient donc clairement la hardiesse technique et le respect de la tradition méridionale de la nef unique - choisie peut-être pour dépasser ainsi le projet concurrent de Barcelone -, en renonçant délibérément au raffinement dans les détails.

¹¹ Freigang, Christian : Jacques de Fauran", in: Roland Recht (dir.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Cat. Expos. Strasbourg 1989, p. 127-132.

On constate donc qu'il y a des étapes importantes dans le développement de l'architecture gothique du 13^e et 14^e siècle. Il convient de souligner que ces étapes ne correspondent pas toujours à une évolution dans le sens d'un progrès linéaire - ou d'une décadence ou dans le sens d'un mélange de " styles " propres à chaque région. Il s'agit souvent d'un choix entre différentes options et tendances générales dans le langage gothique, qu'un maître d'oeuvre de cette époque pouvait accentuer ou diminuer: l'illusionnisme qui vise à transcender les matériaux, la hardiesse technique, le respect de la tradition ou la référence aux innovations. La combinaison spécifique de ces catégories générales de l'architecture gothique fait les particularités de chaque maître d'oeuvre, de chaque ville et de chaque région. Et c'est dans une telle particularité que réside aussi l'importance de la cathédrale de Girona dans le contexte d'un Europe des cathédrales.