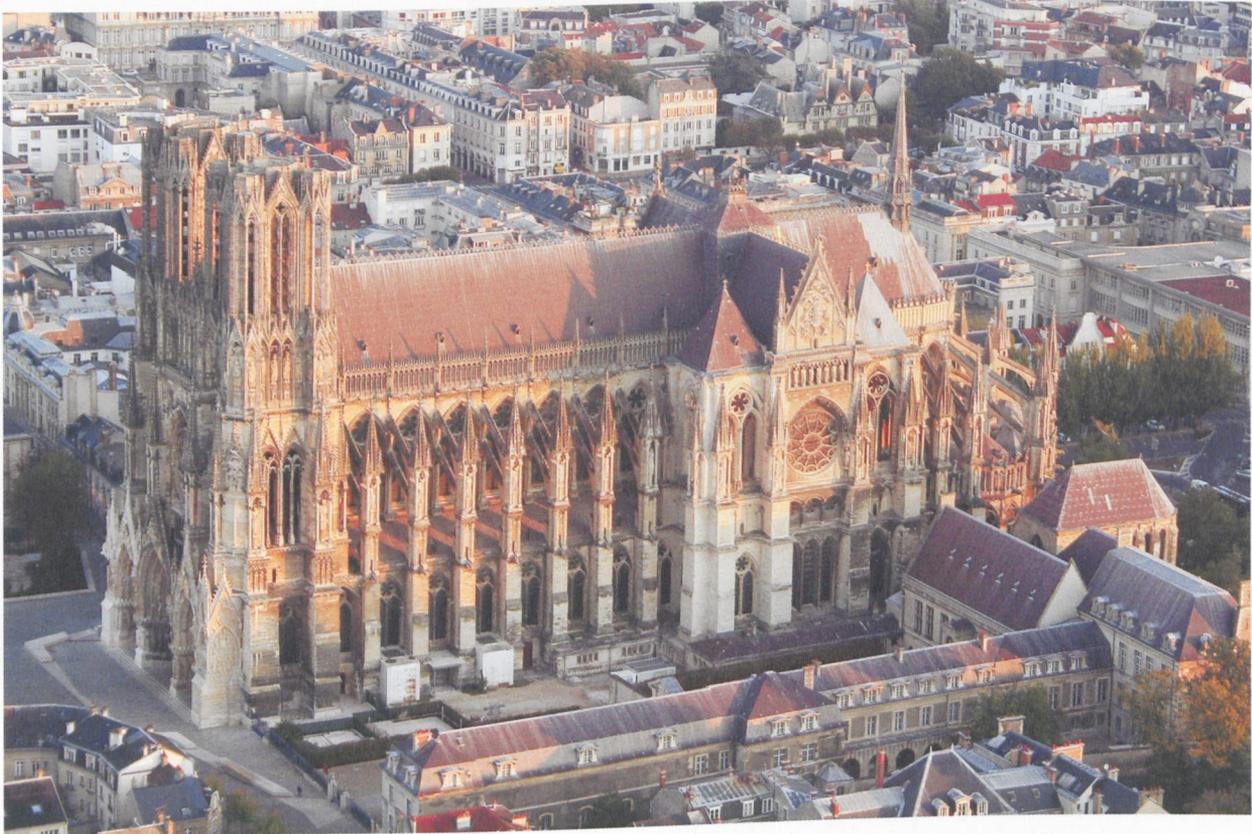


## LE PARTI DE LA CATHÉDRALE DE REIMS ET L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

*Bruno Klein*



97. Reims, cathédrale

La cathédrale de Reims appartient, avec celles de Paris, Laon, Bourges, Chartres et Amiens, au groupe des plus éminents monuments gothiques en France (fig. 97).

Elle représente, au sens plus large, l'idéal de la cathédrale gothique. D'autres monuments du même type et de la même époque, par exemple les cathédrales de Soissons, Évreux, Tours, Châlons, Troyes, Toul et beaucoup d'autres, n'ont jamais atteint une renommée pareille.

Il y a surtout trois raisons pour l'établissement de cette image. Il faut mentionner avant tout la fortune critique des monuments dans l'historiographie de l'art. Le succès sur ce champ glissant dépend souvent du hasard. Par exemple, les cathédrales de Cambrai, Valenciennes, Arras, Théroüanne ou Orléans n'ont pas eu la chance d'entrer dans le discours de l'histoire

de l'art car elles avaient déjà disparu avant le début de celui-ci. D'autres monuments étaient simplement trop « provinciaux » et pas assez romantiques. Mais, il ne faut pas oublier qu'il y a aussi des raisons pour le succès d'un monument dépendant de sa qualité-même. Un des meilleurs atouts est sans doute sa dimension ; la cathédrale de Reims en est le parfait exemple. Mais la taille n'est jamais une raison exclusive pour le succès d'un monument. Si on compare, par exemple, la collégiale de Saint-Quentin (fig. 98) avec la cathédrale rémoise, on ne trouve pas de grandes différences en dimensions, sauf que cette dernière possède une grande façade du type « harmonique » au lieu de l'ancienne tour porche de la collégiale.

Mais il y a une autre différence, encore plus importante entre les deux monuments, qui les sépare fondamentalement : l'un est représentatif de



98. Saint-Quentin, ancienne collégiale

la modification et de l'adaptation en permanence des nouvelles formes, alors que l'autre est presque la déclaration d'une persistance artistique. Ces deux conceptions différentes sont vraiment à l'origine de la fortune critique de ces deux cathédrales ou d'autres monuments du même genre. Parce qu'il n'y a aucun doute que l'histoire de l'art – qui était au début un enfant du classicisme – a trouvé, au moins dans la phase de sa propre formation, son plaisir beaucoup plus dans l'uniformité des bâtiments que dans leur hétérogénéité. Mais il est indéniable que Reims et Saint-Quentin représentèrent pour leur temps deux options différentes de construction.

Évidemment, il y a un mélange très complexe entre la conception médiévale de la cathédrale de Reims d'une part, et l'interprétation de cette conception par l'histoire moderne de l'art d'autre part. Je propose donc d'analyser le parti de la cathédrale de Reims ainsi que sa genèse dans son contexte strictement historique et artistique.

Le phénomène le plus frappant de l'architecture de Reims est l'uniformité de sa structure : chevet, transept, nef et façade forment un ensemble parfait dans le plan. L'homogénéité de l'élévation à l'intérieur et à l'extérieur est surprenante. On n'y aperçoit pas, à première vue, de changement de parti, sauf si l'on est archéologue et, en plus, extrêmement familier avec l'histoire de la construction de cette cathédrale<sup>1</sup>. Dans le sens de l'« invisibilité » des modifications du parti, Reims se trouve en vif contraste avec Sens, Chartres, Paris, Amiens, etc., donc des cathédrales qui montrent nettement l'intégration de parties plus anciennes dans la construction gothique, des altérations du plan au

<sup>1</sup> Alain Villes, *La Cathédrale Notre-Dame de Reims, chronologie et campagnes de travaux. Essai de bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Joué-lès-Tours, La Simarre, 2009. *Id.*, « La construction d'un chef-d'œuvre gothique : XIII<sup>e</sup> siècle », dans Msg Thierry Jordan et Patrick Demouy (dir.), *Reims, Strasbourg, La Nuée Bleue*, coll. « La grâce d'une cathédrale », 2010, p. 50-71. Jean-Pierre Ravaut, « Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin monumental*, 137, 1979, p. 7-66.



99. Amiens, cathédrale

cours de la construction, l'addition de chapelles, l'élargissement des transepts ou bien d'autres modifications. Même si les différences entre nef et chevet de la cathédrale d'Amiens (fig. 99) ne sont pas le résultat d'un changement des idées artistiques des différents architectes, mais des altérations prévues dès l'origine pour rendre visibles les valeurs spécifiques des différentes parties de la cathédrale, des modulations pareilles seraient unimaginables à Reims. La différence des formes entre le chœur et la nef ne tient, à l'extérieur et à l'intérieur, qu'à des détails presque invisibles.

En revanche, Reims offre une certaine familiarité avec quelques monuments commencés ou modifiés vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle : la cathédrale de Bourges, par exemple, montre une uniformité comparable, même si furent intégrés des fragments de portails plus anciens.

De même, le prolongement du chevet de la cathédrale de Laon fut érigé dans l'esprit de conserver l'uniformité stylistique et typologique du monument<sup>2</sup>. Les modifications apportées en raison

du remplacement de l'ancien chevet à déambulatoire par le nouveau à terminaison plate sont presque invisibles. Tous les changements de styles, arrivés en général entre les années 1160 et 1200, y furent écartés.

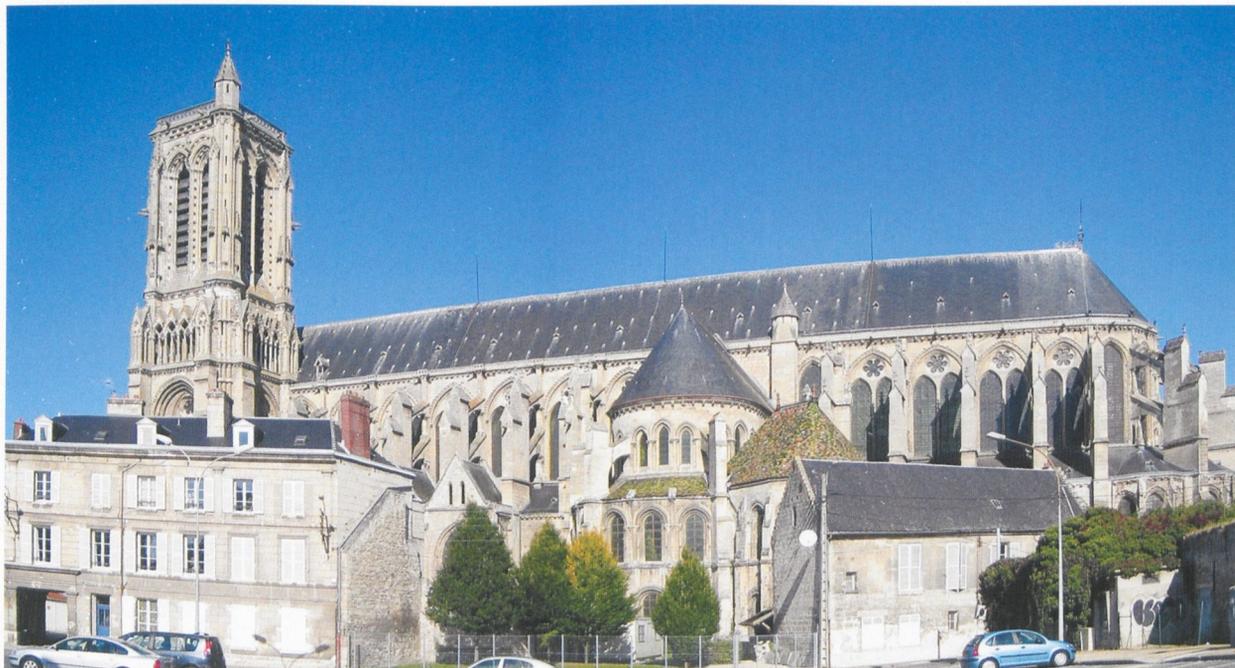
Le cas de la cathédrale de Soissons est encore plus hallucinant (fig. 100). Ce monument était dès le deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle en reconstruction permanente. On ignore l'aspect des parties érigées dans cette période, mais il n'était certainement pas homogène. Le transept méridional, commencé vers 1176, reste un témoin unique de cette cathédrale<sup>3</sup>.

Quand on commença vers 1190 un nouveau chevet, on décida aussi d'uniformiser l'aspect de la cathédrale, au prix même de la destruction des parties à peine terminées.

Lorsqu'on met ces observations en perspective, on est amené à croire qu'il y avait au nord de la France, vers 1200, un certain développement du goût pour des monuments stylistiquement et typologiquement plus homogènes. La cathédrale de Reims en est l'un des meilleurs exemples. Elle remplace, comme monument

2 Alain Saint-Denis, Martine Plouvier et Cécile Souchon, *Laon. La cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2002, p. 100-101 et p. 179.

3 Dany Sandron, *La Cathédrale de Soissons. Architecture du pouvoir*, Paris, Picard, 1998, p. 27-29.



d'une grande homogénéité, un prédécesseur très hétérogène, car l'ancienne cathédrale était du même type que les abbayes de Saint-Denis, de Saint-Germain-des-Prés à Paris et de Saint-Remi de Reims, avec une nef ancienne au centre, cantonnée d'un chevet et d'une façade plus modernes, renouvelés vers le milieu ou dans le troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

La modernisation de cette cathédrale au XIII<sup>e</sup> siècle allait de pair avec un renouveau stylistique, une forte tendance vers l'homogénéité des formes et des structures, très caractéristique pour l'époque. Mais, si l'on prend en compte qu'on voulait conserver au début l'ancienne façade, cette altération apportait aussi une rupture avec la visibilité traditionnelle de l'historicité de la cathédrale. On ne peut sous-estimer l'impact de la mise en scène de l'histoire ou de l'ancienneté d'un monument, car une église, surtout une cathédrale, était aussi le symbole d'une institution locale ou régionale, dont le rôle et l'importance dépendaient fortement de son histoire. La lisibilité du processus de construction des grandes églises du XII<sup>e</sup> siècle était régulièrement conçue et ne dépendait pas du hasard. N'oublions pas que la statuaire des portails des églises

est pleine de références historiques : avec partout des saints locaux et des saints évêques fondateurs<sup>5</sup>.

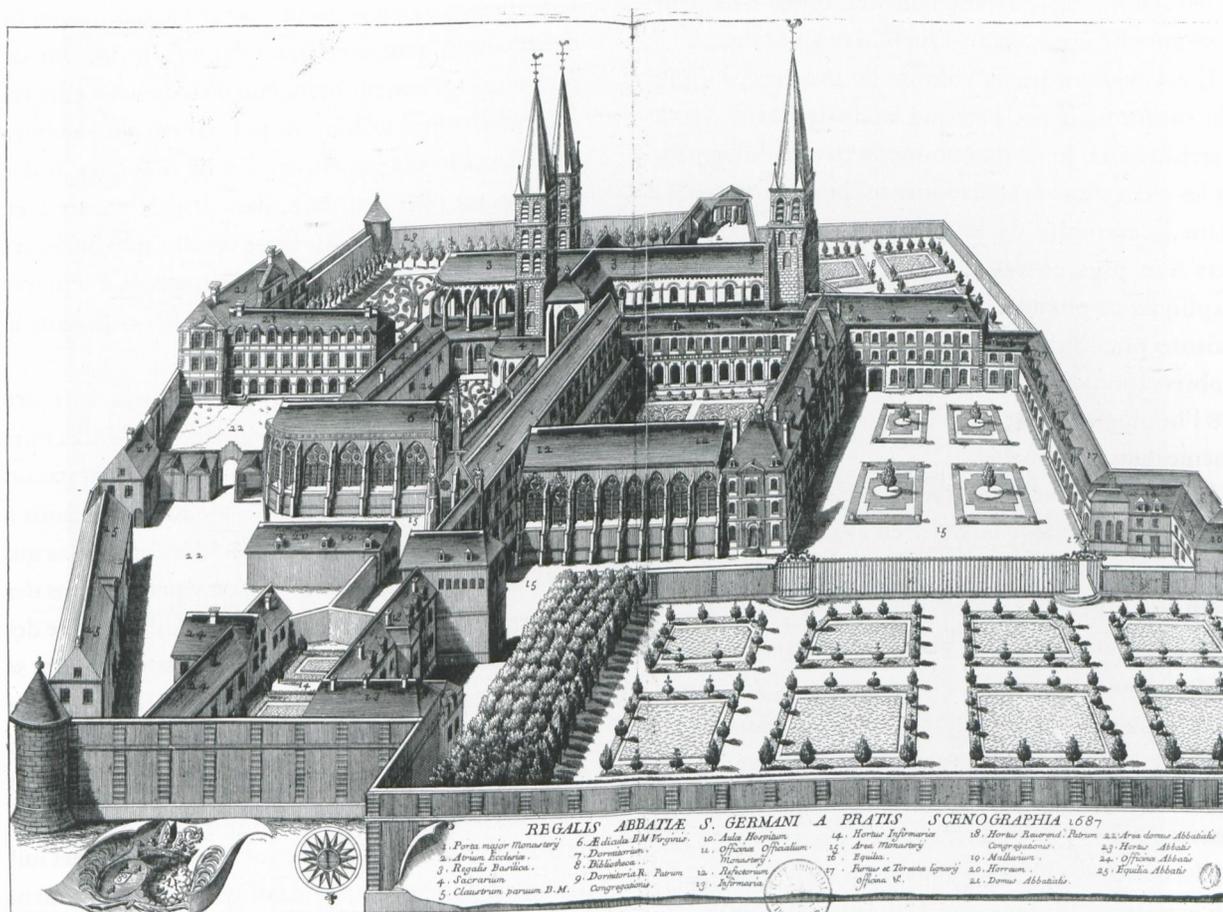
Les commanditaires de la nouvelle cathédrale de Reims étaient certainement convaincus que la présence matérielle et artistique de leur nouveau monument pouvait facilement faire oublier la valeur historique de l'ancienne cathédrale. Mais ce n'était pas facile d'atteindre cet objectif ! Nous savons aujourd'hui que le plan de la cathédrale de Reims fut plusieurs fois modifié<sup>6</sup>. Des modifications légères des profils restent toujours visibles ; les dessins de Villard de Honnecourt nous montrent d'autres projets abandonnés, sans oublier le témoignage des sculptures stylistiquement très différentes, faites pour des projets divers.

Pourtant, la découverte de ces modifications est la tâche des archéologues. Si on regarde la quantité des opinions contradictoires sur les phases de construction de la cathédrale de Reims, sur la datation et sur les modifications du parti, on est amené à croire que ces problèmes ne sont pas le résultat du hasard, mais qu'on avait déjà au XIII<sup>e</sup> siècle l'intention de cacher les modifications inévitables intervenues pendant

4 Dernièrement Alain Villes, « La cathédrale de Samson », dans Msg Thierry Jordan et Patrick Demouy (dir.), *Reims, op. cit.*, p. 43-48.

5 Voir la contribution de Bruno Boerner dans ce volume.

6 A. Villes, « La construction d'un chef-d'œuvre gothique », art. cit.



101. Paris, Saint-Germain-des-Prés, extrait de Dom Michel Germain, *Monasticum Gallicanum*, Paris, 1694

la construction. Il en résulte l'impression d'une homogénéité visuelle dominante.

L'homogénéité des formes particulières, des chapiteaux à l'intérieur ou des tabernacles à l'extérieur, a beaucoup contribué à cet effet. Par exemple, les changements stylistiques et typologiques des chapiteaux de Reims de l'est à l'ouest sont négligeables en comparaison avec les différences entre les chapiteaux dans une seule travée d'un bâtiment, plus ancien, comme à Saint-Germain-des-Prés à Paris (fig. 101) : les chapiteaux sous les arcs majeurs ou sur les piliers les plus importants sont plus richement décorés que les autres<sup>7</sup>.

Mais pour atteindre l'impression de l'uniformité, il était nécessaire de construire les différents étages et les nefs à une hauteur égale, et de conserver les niveaux horizontaux des profils partout dans le monument. Ce n'était pas évident, car en regardant

d'autres édifices de la même époque, on observe assez souvent un essai d'élargissement vertical des nefs pour rendre un édifice plus haut, plus clair et plus spacieux. Les cathédrales de Beauvais et du Mans ainsi que le chevet de la collégiale de Saint-Quentin montrent l'agrandissement quasi télescopique en hauteur de la claire-voie de la nef centrale au cours de la construction. Mais, la qualité de tels changements de parti se distingue déjà par les modifications plus anciennes qui avaient provoqué de véritables ruptures comme à Saint-Denis ou à Saint-Remi de Reims, car l'homogénéité y reste plus grande. Cette nouvelle façon de modifier un parti est déjà une réaction à la mise en scène plus claire et souvent plus insouciance de pareils changements au XII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, en comparaison, avec les églises précitées, il semble que la cathédrale de Reims n'était pas seulement un monument auquel les commanditaires voulaient strictement conserver une certaine uniformité visuelle, mais un monument où cette uniformité fut véritablement mise en scène, en renonçant même aux

7 Dieter Kimpel et Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich: 1130-1270*, München, Hirmer, 1985, p. 124.

effets d'une remarquable augmentation de la hauteur comme à Beauvais, Saint-Quentin et au Mans.

Il est évident que la volonté de préserver l'unité du monument est presque exclusivement liée à l'architecture. Je ne mentionnerai pas les différences et les changements stylistiques ou programmatiques dans la statuaire de la cathédrale, et je ne veux pas non plus entrer dans les spéculations pour expliquer ce phénomène, parce que la quantité des raisons possibles est illimitée. Je me limite donc à l'observation de l'architecture, même si l'explication de l'homogénéité si recherchée n'est pas évidente, même dans ce domaine.

Le changement du goût est certainement une raison de ce phénomène. Mais, il y en avait certainement d'autres, comme par exemple, la rationalité et la planification de la construction plus complexes au XIII<sup>e</sup> qu'au XII<sup>e</sup> siècle. Pour un monument comme la cathédrale de Reims, on ne peut plus imaginer une responsabilité personnelle d'un commanditaire comme celle de l'abbé Suger de Saint-Denis, qui cherchait et trouvait lui-même, accompagné des autres moines, des pierres et des poutres dans les forêts de son abbaye. Les dimensions d'un monument de grande taille comme la cathédrale de Reims ne permettaient plus des imprévus ou des miracles. Ce n'est peut-être pas par hasard que les récits de miracles qui ont lieu pendant la construction d'une église deviennent, à cette époque, de plus en plus exceptionnels. Même l'organisation d'un grand chantier rendait les changements du parti plus rares, car ils contenaient toujours le risque d'interrompre le processus de construction.

De surcroît, le changement du parti fut lié à la complexité de la planification. Les modèles préfabriqués pour les profils des piliers, des arcs, des fenêtres ou des ogives avaient rendu le travail plus rapide et plus économique<sup>8</sup>. Mais leur usage empêchait aussi les transformations. La grande invention du chantier de Reims, soit la fenêtre à remplage, était un autre élément qui avait contribué à l'immutabilité des formes. Car le remplage n'était pas

seulement un moyen pour opérer l'agrandissement des fenêtres, mais avec son aide, il était possible de produire rapidement beaucoup d'éléments similaires – à condition d'utiliser en permanence les mêmes modèles. On n'a pas encore étudié si la largeur des fenêtres est plus constante dans les bâtiments avec ou sans remplage; mais, il est certain que le chevet de Reims avec ses chapelles rayonnantes à fenêtres à remplage est beaucoup plus régulier que dans la plupart des monuments plus anciens.

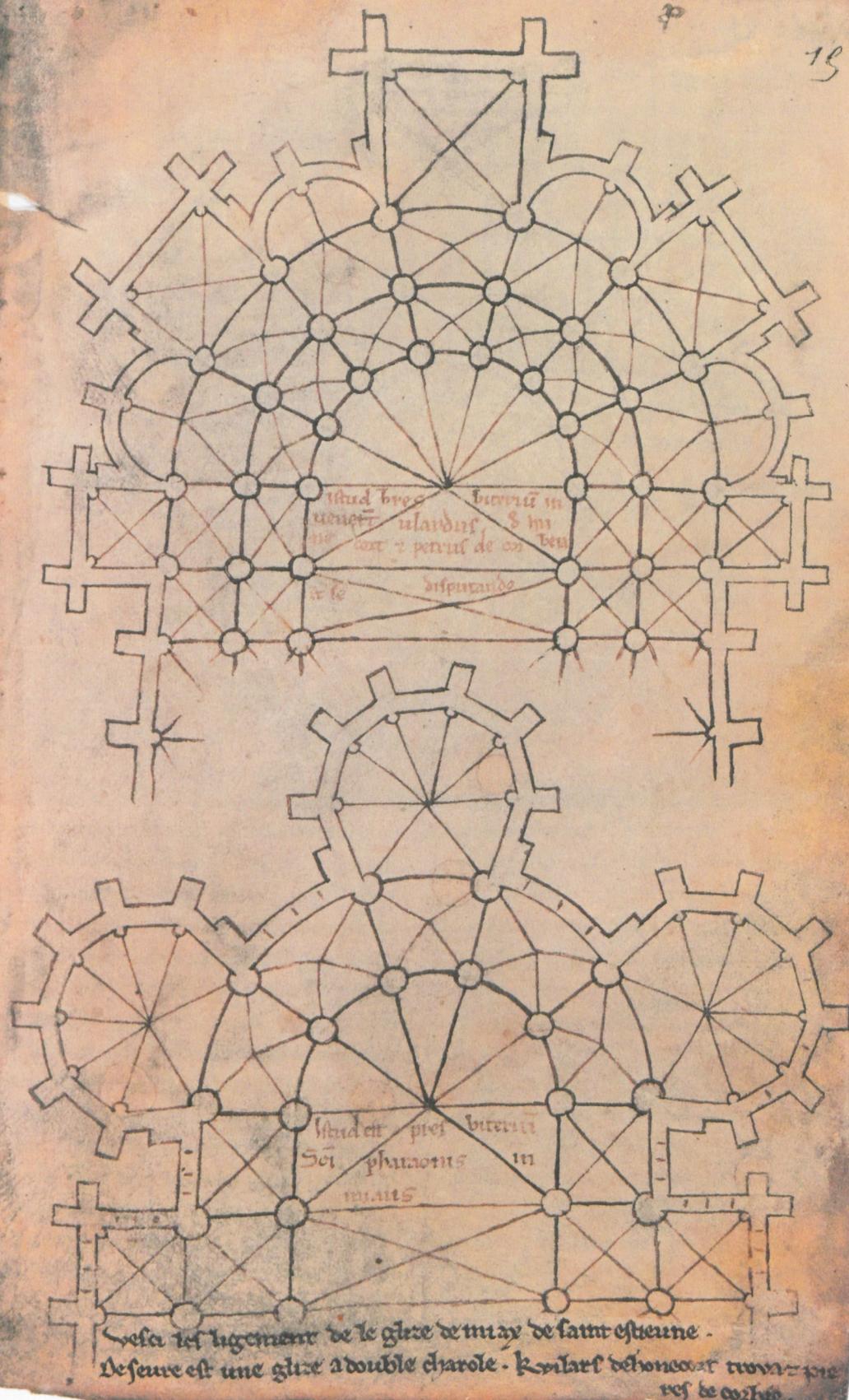
Toutes ces pratiques et techniques ont été transmises dans l'album de Villard de Honnecourt (fig. 102). Ce dessinateur n'était certainement pas un personnage central du chantier de Reims; il nous a plutôt fourni des empreintes des idées originales qui nous montrent par exemple qu'on y pensait dans des formes très complexes allant de l'élévation entière des étages jusqu'aux moindres détails. La construction se présente comme une machine très compliquée, pour laquelle chaque modification d'un détail en provoque d'autres, plus contrariants. Villard lui-même n'avait pas très bien compris cette complexité. Par exemple, le plan d'un chevet inventé par Pierre de Corbie et lui<sup>9</sup> ne prend pas en compte le fait que l'agrandissement des travées avait des effets sur la largeur et la hauteur des voûtes, et donc sur la taille des fenêtres qui seraient dans ce chevet de largeur et de hauteur différentes dans chaque pan de mur. Villard pense en deux dimensions, sans être capable de calculer les effets de son plan dans la troisième dimension. En revanche, c'est exactement cette capacité et cette complexité de la pensée et de la conception qu'il admire sur le chantier de Reims.

Mais Villard n'était ni un simple amateur ni un dilettante, surtout parce qu'il pratiquait le dessin, l'un des médias les plus avancés de l'époque qui permettait une conception plus évoluée et plus déterminée, soit en direction de l'organisation du chantier et du bâtiment, soit au sens purement artistique<sup>10</sup>.

8 Dieter Kimpel, « Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique », *Bulletin monumental*, 135, 1977, p. 195-222. Christoph Brachmann, *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239-1260) : Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Berlin, Mann, 1998, p. 70-71.

9 Paris, BnF, ms fr. 19093, f. 15r.

10 Bruno Klein, « Das Portfolio des Villard de Honnecourt und die Bilddidaktik im 13. Jahrhundert », dans *Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, catalogue de l'exposition, Naumburg, 29 juin-2 novembre 2011, dir. Hartmut Krohm et Holger Kunde, Petersberg, Imhof, 2011, t. I, p. 86-90; Carl F. Barnes Jr., *The Portfolio of Villard de Honnecourt* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 19093). *A New Critical Edition and Color Facsimile*, Burlington, Ashgate, 2009.



Voici les ligement de le glize de may de saint estienne .  
 De seure est une glize a double charole . Roulart de honcourt trouua  
 res le cochie

102. Album de Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 19093, f. 32r)

Même si on ne sait pas précisément à quel endroit le dessin architectural a été inventé, tous les indices parlent de la région nord-est de la France avec, avant tout, les chantiers des cathédrales de Soissons et de Reims<sup>11</sup>. Il est donc possible, et même probable, que les développements du dessin architectural et du concept de l'homogénéité architecturale se ne sont pas déroulés indépendamment.

Ce serait une erreur d'admettre que le dessin architectural fût inventé pour offrir plus de liberté artistique à l'architecte. La pensée sur papier, ou plus correctement sur parchemin, est plutôt un phénomène des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. C'est seulement à cette époque que furent développées les idées et la théorie du *disegno*, comme capacité intellectuelle de l'artiste libre<sup>12</sup>.

Le dessin architectural du Moyen Âge avait la fonction exactement inverse : il était un moyen, dans le cadre de la conception artistique de l'*imitatio artis*, pour rendre l'imitation plus facile et plus exacte. Villard donne presque exclusivement des recettes à suivre, et dans le seul cas où il invente quelque chose – le plan d'un chevet d'église – il s'agit d'une rédaction d'un modèle approuvé, celui de la cathédrale de Meaux, que Villard montre au-dessous de son propre dessin comme point de départ.

Dans d'autres genres artistiques, on observe un usage identique du dessin ; la peinture sur verre connaissait le dessin longtemps avant l'architecture. Elle utilisa ce moyen pour atteindre, dans les vitraux réalisés, des copies fidèles des conceptions du maître-verrier<sup>13</sup>.

11 Wolfgang Schöller, « Ritzzeichnungen: ein Beitrag zur Geschichte der Architekturzeichnung im Mittelalter », *Architectura*, 19, 1989, p. 36-61.

12 Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal. La notion de « disegno » en Italie (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2004. Anna Lange Malmanger, « From *scientia* to *disegno*: New Ideals in Cinquecento Art », dans Dag T. Andersson et Roy Eriksen (dir.), *Innovation and Tradition: Essays on Renaissance Art and Culture*, Roma, Kappa, 2000, p. 75-85. Wolfgang Kemp, « Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, p. 219-240.

13 Éric de Bussac et Charles De L'Escalopier (dir.), *Theophilus Presbyter, Diversarum artium schedula. Essai sur divers arts, secrets et recettes pour la réalisation de l'enluminure, l'orfèvrerie, l'ivoire, le vitrail, la fresque et autres divers arts*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2011. Brigitte Kurmann-Schwarz et Claudine Lautier, « Recherches récentes sur le vitrail médiéval 1998-2009, 1<sup>re</sup> partie », *Kunstchronik*, 63, 2010, p. 261-284, ici p. 267. *Id.*, « Le vitrail médiéval en Europe : dix ans d'une recherche foisonnante », *Perspective*, 1, 2009, p. 99-130, ici p. 109.

Le développement du dessin comme instrument utile pour la réalisation et la détermination du parti d'une cathédrale, allait évidemment de pair avec la mise en scène de l'uniformité artistique du monument. Il semble que ce n'est pas par hasard si la cathédrale de Reims fut dans ces deux sens très avancée.

En plus, il ne faut pas exclure qu'il y avait aussi des motifs externes pour la mise en scène de l'uniformité de la cathédrale de Reims et pour l'usage des moyens déterminés. Car Reims n'était pas seulement la cathédrale du sacre, exigeant une certaine noblesse de structure et de forme, mais il y avait aussi dans la ville un conflit permanent entre la commune et le clergé ; l'opposition armée, dans les années 1230, entre les bourgeois d'une part et l'évêque et le chapitre d'autre part est bien connue<sup>14</sup>. Je pose la question suivante : le conflit, dans lequel la cathédrale était impliquée, ne pouvait-il pas provoquer une réaction de la part des commanditaires, en faisant oublier complètement la mémoire de la révolte avec des moyens artistiques ? Une cathédrale d'une unité parfaite pouvait bien être le symbole d'une unité parfaite entre clergé et laïcs, dans l'opinion des clercs. La cathédrale de Reims possède un autre indice pour cette théorie, l'absence complète de chapelles privées. Dans les cathédrales de Paris, d'Amiens, de Laon, etc., ces chapelles sont devenues des éléments caractéristiques des monuments, montrant très nettement que ces cathédrales n'étaient pas seulement des églises du clergé, mais aussi des autres habitants de la ville, et surtout de la classe sociale supérieure. À Reims, comme à Chartres, ce moyen de participation fut rejeté.

Il est possible d'identifier pour le cas de Reims une organisation particulière, avec trois déterminants principaux. Premièrement, une cathédrale très homogène, visiblement sans modification du parti, et sans chapelles ajoutées plus tard. Deuxièmement, le dessin architectural joua un grand rôle pendant la construction. Troisièmement, un conflit grave entre les commanditaires de la cathédrale et la

14 Voir la contribution de Peter Kurmann dans ce volume et « Baustelle und Barrikaden. Die Kathedrale von Reims im Spannungsfeld kirchlichen Machtanspruchs und unternehmerischer Freiheit », dans Katja Schröck, Bruno Klein et Stefan Bürger (dir.), *Kirche als Baustelle – große Sakralbauten des Mittelalters*, Köln, Böhlau Verlag, 2012, p. 73-87.



103. Cologne, cathédrale

population urbaine. Ce n'est très probablement pas un hasard si l'on retrouve la même organisation presque cinquante ans plus tard à Cologne (fig. 103). La cathédrale rhénane, qui se trouve dans la plus grande et plus riche ville de l'empire, ne possède pas de chapelles de particuliers, parce que le bâtiment se présente dans une homogénéité parfaite (qui en réalité ne fut atteinte qu'au XIX<sup>e</sup> siècle avec la fin de la construction). Il n'est presque pas possible d'y distinguer stylistiquement les parties érigées au XIII<sup>e</sup> siècle des parties du XVI<sup>e</sup>. La première phase de la construction de Cologne se déroula dans une période de conflits accrus entre l'archevêque et la ville. Ils ont abouti en 1284 à la bataille de Worringen entre l'archevêque et la commune, à la suite de laquelle le premier perdit pour toujours ses droits seigneuriaux sur la ville. Le plus grand plan médiéval d'une façade gothique, d'une hauteur de plus de quatre mètres,

le fameux « Dessin F »<sup>15</sup> fait pour la cathédrale de Cologne (fig. 104), date exactement de ces années de crise. On a l'impression que ce dessin fut produit pour déterminer invariablement le grand dessin de la cathédrale de Cologne et pour la mettre, pour toujours, en scène comme étant le monument de la seigneurie ecclésiastique dans la ville.

Le cas de Cologne confirme l'hypothèse qu'il y avait au XIII<sup>e</sup> siècle des relations entre les phénomènes de l'uniformité accrue de certaines cathédrales, et le développement ainsi que le rôle du dessin et de certaines constellations sociales. Mais avant tout, il est évident que l'homogénéité exceptionnelle du parti de la cathédrale de Reims

15 Marc Steinmann, *Die Westfassade des Kölner Domes: der mittelalterliche Fassadenplan F*, Köln, Verlag Kölner Dom, 2003.

n'était ni gratuit, ni le résultat d'un développement presque naturel de l'architecture gothique. Au contraire, la cathédrale de Reims était, à un certain moment de l'histoire, l'une des forces majeures dans le processus du développement du type idéal de la cathédrale gothique au Moyen Âge<sup>16</sup>. Mais, il ne faut pas oublier que la réalisation de cet idéal fut très rarement atteinte, parce que les exigences d'une cathédrale idéale étaient en développement permanent ainsi que l'image même de cet idéal. Dans les cas de Reims ou de Cologne, on a l'impression que l'idéal ressemblait à une grande église avec des chapelles rayonnantes réservées au chevet, pour exprimer ainsi le soin du culte en général et aussi de certaines reliques conservées dans ces chapelles. Plus tard et plus souvent, l'idéal tendait vers un bâtiment dont l'extérieur était complètement enveloppé par des chapelles, car un édifice de ce type pouvait fortement exprimer l'engagement collectif, mais individuellement bien accentué, de tous les membres d'une communauté chrétienne locale ou régionale.

Mais l'idéal de « la » cathédrale n'était pas seulement variable au Moyen Âge ; il était davantage dans l'histoire de l'art moderne. C'est surtout dans la phase de la formation de l'image scientifique de l'architecture gothique, c'est-à-dire au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec le type « non-bourgeois » voire « constitutionnel », que l'église gothique a été déclarée être l'idéal. Dans ce contexte, la cathédrale du sacre français de Reims comme la cathédrale de l'unité allemande de Cologne y ont joué leurs rôles décisifs<sup>17</sup>.

À présent, il est difficile de savoir jusqu'à quel point la cathédrale de Reims a participé à la formation d'un type de cathédrale idéale : soit au Moyen Âge comme monument contemporain, soit dans l'histoire de l'art comme monument historique. Car le chevauchement des théories de la systématisation de l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle et

des idées médiévales est indéniable. Par conséquent, il est difficile de savoir si l'image actuelle de la cathédrale Reims est surtout liée au Moyen Âge ou à l'histoire de l'art moderne. Mais il est certain que ce monument a toujours déclenché des décisions principales dans des champs très divers.



104. Cologne, « Dessin F » pour la construction de la façade de la cathédrale, fin XIII<sup>e</sup> siècle (Köln, Dombauarchiv)

<sup>16</sup> Pour la genèse de la cathédrale gothique comme modèle, voir Christian Freigang, *IMITARE ECCLESIAS NOBILES: Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992, p. 346-361.

<sup>17</sup> Voir pour Reims Jean-François Boulanger, « Un long siècle révolutionnaire », dans Msg Thierry Jordan et Patrick Demouy (dir.), *Reims, op. cit.*, p. 466-479 ; pour Cologne, voir Hugo Borger (dir.), *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, Köln, Kölnische Verlagsdruckerei, 2 vol., 1980.