

Christian FREIGANG

Qualité imageante et transcendance de genre dans l'architecture autour de 1300

C'est un phénomène reconnu et décrit depuis longtemps, qu'au XIII^e siècle, en particulier à partir du dernier tiers du siècle, dans de nombreuses régions de diffusion de l'architecture gothique au nord des Alpes, les formes du gothique rayonnant apparaissent sur tous les supports de représentation : la peinture monumentale, dont le vitrail, les reliefs de petit format, les retables d'autel sculptés et, non des moindres, les œuvres des trésors empruntent aux formes de l'architecture. La recherche a balayé un vaste domaine, des interprétations holistiques du gothique de Hans Sedlmayr, en passant par la thèse pionnière de Rüdiger Beckmann sur le « cadre architectonique » de la verrière peinte du gothique classique et les nombreuses recherches de Peter Kurmann sur la microarchitecture, jusqu'au colloque stimulant organisé par Christine Kratzke et Uwe Albrecht¹. Dans le cadre des limites géographiques et chronologiques de la Rhénanie des années 1300, on citera en particulier l'arcade architecturée souvent couronnée d'un gâble, qui fournit progressivement une forme directrice (*Leitform*) aux systèmes de division de l'image et de l'architecture. Appliquées comme un schéma répétitif, les arcades subdivisent, classent et hiérarchisent les systèmes de représentation, que ce soit en délimitant dans l'espace et, de ce fait, en organisant des unités de sens narratives, en faisant voir de façon significative des relations de proportionnalité, en indiquant des axes, des symétries, des superpositions, ou en signalant des sphères de valeur différente par une plasticité et une élaboration distinctes. Du fait que cela a très souvent donné lieu à la conception de véritables murs-façades, ou encore à l'imitation d'autres formes de construction tels que les contreforts, ce phénomène a été désigné par le terme de « microarchitecture² ». Si l'on admet que les dessins de plans gothiques ont pu servir aussi de modèles dans d'autres genres de représentation – comme les « dessins d'architecture en verre » du vitrail³ – et que des processus de création qui semblent véritablement relever de l'architecture ont également été appliqués dans d'autres arts, on peut parler d'une vaste « architecturisation » des arts figurés autour de 1300. Cela signifie implicitement – et c'est l'objet constant de cette recherche – que l'architecture s'impose comme une sorte de « genre princes », repris secondairement par d'autres médiums.

Cette conception de la microarchitecture suppose toutefois qu'une forme de hiérarchie des genres a vu le jour, au sein de laquelle l'édifice, occupant la première place, est imité par les autres médiums à plus petite échelle. Cette représentation de l'architecture comme « reine des arts » a une longue tradition idéologique, qui n'intervient cependant qu'avec le développement d'une théorie systématique de l'art.

Du point de vue de son histoire et de son développement, des indices montrent que la genèse de cette hiérarchie des genres, dans laquelle l'architecture semble occuper la première place, remonte justement aux années 1300 : les références architecturales de la chasse des Rois mages de la cathédrale de Cologne du début du XIII^e siècle hésitent entre la maison, le reliquaire, et un système typologique de classification abstrait et spatialement complexe.

En revanche, si la châsse de sainte Gertrude de Nivelles réalisée après 1272 intègre un programme iconographique complexe dans une composition qui se déploie en trois dimensions, celui-ci revêt sans ambiguïté la forme d'un véritable édifice en miniature, par son système de division et par son décor⁴. Parallèlement à ces tendances attestées dans l'art des trésors d'églises, on peut également suivre la façon dont, tout au long du XIII^e siècle, le médium du vitrail emprunte progressivement la forme du cadre à l'architecture, en particulier aux baldaquins ornés d'un remplage⁵. De même, l'organisation des peintures des clôtures du chœur de Cologne datées vers 1340 est de toute évidence dérivée du dessin d'architecture⁶.

Avant de poser la question de la véritable signification de cette vaste « architecturisation » du monde figuré, il est important de savoir que l'architecture peut être définie en fonction de niveaux différents, qui s'interpénètrent. S'agit-il avant tout d'illustrer des fonctions tectoniques et techniques, liées aux rapports des forces en jeu, de matérialiser des espaces sociaux, ou plutôt de mettre en scène dans l'espace des images en trois dimensions ? Dans ce contexte, il a déjà été ponctuellement observé que durant tout le XIII^e siècle, l'architecture médiévale perd progressivement de son ancienne clarté tectonique, elle devient pour ainsi dire « non architectonique » dans l'homogénéisation des supports et du voûtement, délaissant en quelque sorte son caractère matériel dans son raffinement graphique⁷. Cela suggère implicitement que la conception physique et tectonique de l'édifice passe de plus en plus à l'arrière-plan. Ces suppositions seront développées ci-après et il sera montré de quelle façon l'architecture elle-même est également déterminée par une *qualité imageante*. Par ce concept, je veux dire que dans la distinction des déterminants tectoniques que sont les forces des supports et des charges projetées en trois dimensions, les critères d'une clarté projetée en deux dimensions entrent de plus en plus dans la conception de l'architecture. Un tel énoncé pourrait au premier abord apparaître comme une évidence. Il est incontestable, en effet, que les grandes façades décoratives du XIII^e siècle, par exemple, avec leurs pignons superposés à la manière de décors de théâtre, sont conçues pour donner naissance à de gigantesques écrans d'architecture qui encadrent de façon monumentale ou remplacent même en partie les mondes figurés des portails. Ce processus peut aussi être appréhendé sous l'angle de son évolution historique : on sait que la technique du *mur lisse* ou *mur mince*, employée notamment à Paris à partir du XII^e siècle, constitue une prémisses pour les panneaux de réseau évoquant des décors de théâtre dans le gothique rayonnant du nord de la France. La platitude graphique de l'articulation des façades du transept de Notre-Dame de Paris au milieu du XIII^e siècle est déjà présente près d'un siècle auparavant, au début de la construction de la cathédrale, et se manifeste constamment, du point de vue technique, dans l'emploi virtuose de blocs de pierre posés verticalement, à la manière de plaques. De même, les grandes façades décoratives sont indubitablement liées, sur le plan phénoménologique, au nouveau médium des grands dessins d'architecture avec leur projection orthogonale et leurs tracés de complexes motifs de remplages⁸. Or la réalisation de ces panneaux d'architecture va de pair non seulement avec un aplanissement spatial toujours plus important des motifs d'architecture destinés à être perçus comme des images bidimensionnelles, mais aussi – et j'en viens au fait – avec la transformation de la tectonique en jeu dans la construction en un système d'agencement visuel d'images. Il ne s'agissait pas de présenter comme une construction technique des systèmes d'arcs fonctionnels appliqués à la façade, ni de créer des écrans dépourvus de toute fonction architectonique, qui obéiraient à une logique purement figurative, libérée de ses contraintes physiques. Le tableau imagé se fond plutôt avec le système d'arcs conditionné par la technique. C'est pourquoi le thème de l'arcade en vient à servir de forme directrice transformant les éléments régis par une logique tectonique que sont les supports, les chapiteaux et les arcs, en une forme-cadre qui tend à apparaître indépendante de déterminants physiques et qui donc devient universellement exploitable. Néanmoins son caractère, tant matériel et plastique que solide et constructif, demeure et se répercute sur la grande architecture.

Cette évolution se manifeste notamment dans le fait que depuis 1270 environ, dans la conception des voûtements, la dichotomie tectonique traditionnelle entre support et charge, entre piliers et voûtes, perd de plus en plus de sa pertinence. Là où auparavant, des colonnettes engagées autonomes supportaient des arcs de voûtes élancés au moyen de

chapiteaux, dans certains édifices, le profil de la colonnette est désormais un développement du profil de la nervure et les chapiteaux qui les séparent sont réduits au minimum. Ces tendances s'affirment de façon radicale, en particulier dans les nouvelles cathédrales de Narbonne et de Toulouse construites dans les années 1270. Ces deux édifices peuvent sans doute être interprétés comme un prolongement cohérent du gothique rayonnant parisien, où apparaissent des exemples de « dé-tectonisation » – à des emplacements secondaires cependant : au portail sud de Notre-Dame et dans différentes parties de Saint-Urbain de Troyes⁹ (fig. 1). À la base de cette conception, l'arc – unité fondamentale de la construction gothique – n'est plus traité comme un élément à part entière reliant des murs séparés, mais comme une portion plane de mur, dans lequel il est en quelque sorte taillé. Cette conception est surtout visible dans les arcades enjambant des angles : là, au lieu de piliers réguliers, des portions de mur formant un angle avec des embrasures dans le style d'archivoltes constituent désormais des éléments porteurs : la cathédrale de Nevers en offre un exemple éclatant, ainsi que la Marienkirche de Lübeck dans le domaine de la construction en brique. Aussi, Nikolaus Zanke a désigné cette conception des arcades par les noms de *Wandrahmensystem*, « système de mur-cadre », ou *Wandrahmengerüst*, « ossature de mur-cadre »¹⁰.

En parlant ainsi du système que constitue le mur comme cadre et en reprenant cette expression choisie à bon escient par N. Zanke, on veut souligner le fait que les arcades ainsi formées paraissent acquérir une visibilité équivalente à celle de la façade. Les profils forment des embrasures-cadres qui séparent ou détachent l'ouverture de l'arc du mur qui l'entoure. À titre d'exemple, il convient de citer une fois de plus les arcades du clair-étage des cathédrales de Narbonne et de Toulouse, mais aussi celles de Tours, de Bayeux et de Sées, parmi de nombreux autres édifices. Cette conception formelle résulte principalement du profil en amande à listel, dérivé de la section de la nervure de voûte. Parallèlement

Fig. 1. Narbonne, cathédrale Saint-Just et Saint-Pasteur, voûte du déambulatoire avec piliers des chapelles rayonnantes, cliché de l'auteur.



à l'évolution des structures de mur-cadre, ce profil peut être considéré comme la véritable « forme critique » du premier gothique tardif. Sa qualité de nervure réside, d'une part, dans le fait que son extrémité présente graphiquement le contour d'un listel étroit. D'autre part, la nervure à tore en amande à listel présente en coupe transversale une large saillie, bien visible¹¹. Viollet-le-Duc avait déjà observé avec justesse l'effilement progressif du contour des profils en amande à listel tout au long du XIII^e siècle¹². Cela signifie que ce profil présente des surfaces latérales visibles, essentiellement composées d'une gorge profondément creusée, d'une baguette et d'un court mouvement inverse de retour, terminés par un listel. L'arc ne reçoit pas sa fonction de sa seule portée. Dans la mouluration prononcée de sa face et de son embrasure, l'arc en vient à se transformer : il encadre désormais ce qu'il recouvre.

Plusieurs de ces systèmes de cadres peuvent naturellement être échelonnés les uns derrière les autres. De telles dispositions sont employées à la perfection sur le massif-antérieur de la cathédrale de Cologne. L'abondance des profils attestés aux piliers du vestibule sous la tour construite avant 1300 résulte d'une multiplication des systèmes de mur-cadre, chacun étant formé de l'unité d'un faisceau de trois profils en amande à listel. Le pilier isolé vers le vaisseau central, par exemple, est formé dans sa partie principale de trois systèmes de murs-cadres échelonnés, complétés en direction de ce vestibule par des systèmes d'ogives et d'arcs-doubleaux. De l'autre côté du pilier, le projet a été revu par l'intervention d'un autre système de cadre formé d'arcs et l'adjonction d'un bloc intermédiaire, dont le but est manifestement de renforcer le pilier par cet élargissement. Au regard de l'ancienne configuration qui apparaît dans le plan A¹³ et qui présente à cet endroit un pilier moins massif, on n'a pas construit un nouveau pilier isolé plus épais, mais l'emprise au sol des supports a été agrandie par l'ajout d'un système de mur-cadre supplémentaire. Il en résulte un plan qui, notamment en comparaison des piliers composés symétriquement disposés, comme à la croisée du transept, apparaît à première vue irrégulièrement dentelé, mais il est en vérité le produit d'une grande rigueur conceptuelle. Le système qui est appliqué

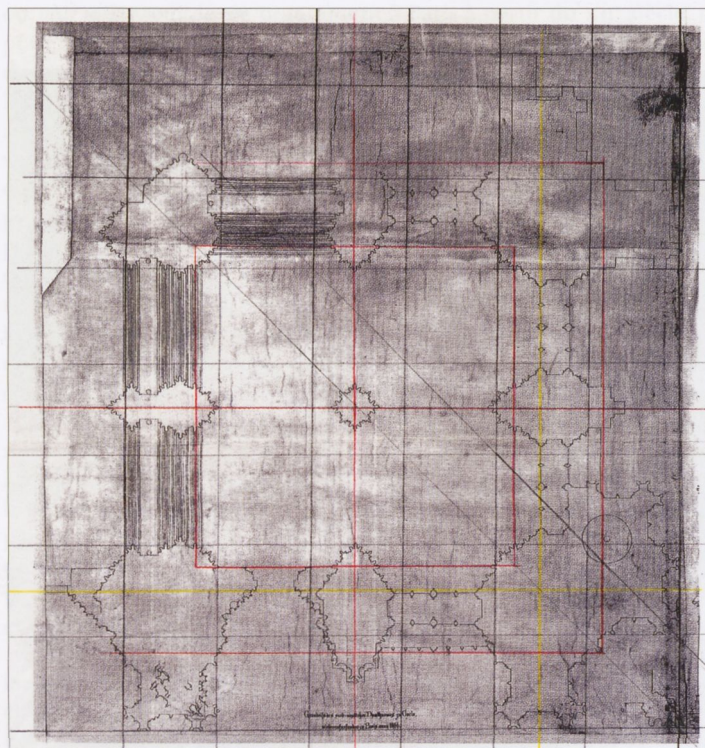


Fig. 2. Cologne, cathédrale, dessin D avec insertion du quadrillage, d'après Steinmann, éléments insérés Chr. Freigang.

de façon cohérente dans toutes les parties du vestibule est tel que les arcs et les arcades aveugles apparaissent comme une série d'immenses portails à ébrasements ou d'ouvertures autonomes aux cadres soigneusement élaborés : deux d'entre eux sont situés sur chacun des côtés intérieurs du vestibule indiquant les points cardinaux, et deux autres sont placés vers le vaisseau central où le front des arcs présente un profil couronné de fleurons.

Bien que les supports du vestibule comptent parmi les plus puissants piliers en pierre jamais construits, ils sont envisagés sur le plan conceptuel comme d'immenses cadres ou ouvertures dans le mur. D'autres indices relatifs à la conception de la tour ouest de la cathédrale de Cologne permettent de cerner ce qui est au principe de cette esthétique qui voit dans les ouvertures une superposition de cadres. Ces indices ont été récemment mis à jour par une analyse du plan D de la tour sud, réalisé vers 1285¹⁴. Ce plan ne se contente pas de fournir approximativement les principes du déroulement de la construction : des *Blindrillen*, lignes incolores gravées à l'aide d'une pointe en acier dessinant un tracé préparatoire sur le parchemin, font clairement apparaître certaines étapes de la conception, même s'il faut souligner avec Marc Steinmann que ces tracés préparatoires ne sont pas des dessins de construction au sens strict, mais sont destinés à établir les mesures fondamentales de l'édifice (fig. 2). Représenté de façon synthétique, le plan au sol de la tour de Cologne a manifestement été dressé selon un quadrillage de 7 fois 7 unités – éventuellement obtenu à l'aide de fils tendus – et manifestement repassé à certains endroits à la pointe de métal. Ce sont les contours extérieurs des clochetons (pinacles couronnant les contreforts) du rez-de-chaussée – niveau visible sur le plan D – qui sont déterminants, et non le socle du remplage aveugle. Les sillons creusés du tracé préparatoire dans l'angle sud-ouest du plan révèlent également que les arêtes extérieures des clochetons correspondent aux lignes de fuites principales, en particulier celles du troisième contrefort du côté sud qui présente de simples ressauts et décrochés, mais aucun relief mural. La largeur utile entre les flancs des clochetons des contreforts voisins s'élève en conséquence au triple de la largeur totale de

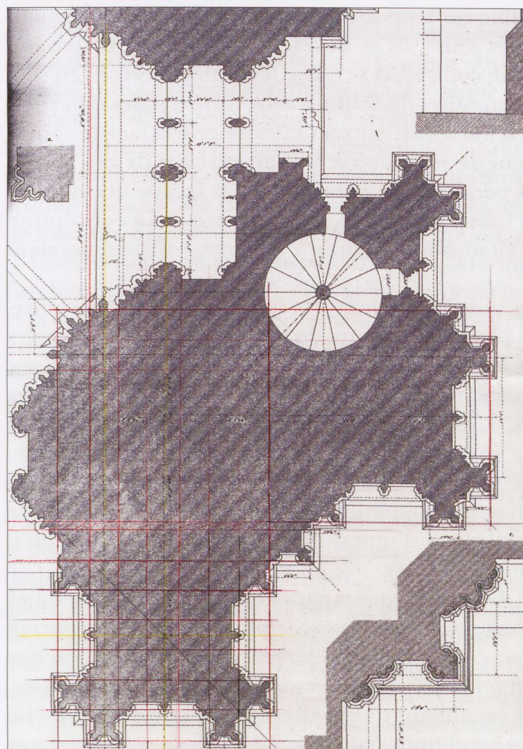


Fig. 3. Cologne, cathédrale, plan au sol dessiné du massif d'angle méridional de la tour sud-ouest avec insertion du quadrillage, d'après Schmitz, éléments insérés Chr. Freigang.

chaque contrefort, clocheton inclus. Relativement à leur saillie, les contreforts sur les côtés des façades s'inscrivent respectivement dans le deuxième et le sixième carreau du quadrillage et chacun mesure deux carreaux de profondeur, si bien que l'on obtient dans le coin sud-ouest la forme exacte d'un angle pour l'emprise au sol de chacun des deux piliers voisins.

Cette structure de base ne détermine cependant qu'en partie la disposition et la puissance des murs entre les contreforts. Les alignements intérieurs du vestibule, par exemple, se situent en dehors des côtés du carreau central comprenant trois fois trois unités de base ; dans le coin sud-ouest, une arête – signalée par un grossissement sur le plan D – se détache distinctement à l'extérieur des lignes directrices du quadrillage, donc en dehors des flancs des contreforts voisins, formant ainsi un angle en saillie. Comparativement au carreau du mur du vestibule, la série de contreforts apparaît quelque peu « lacunaire », elle ne recouvre pas toute l'étendue disponible du mur de façade. Néanmoins, les axes des contreforts indiqués par le tracé préparatoire définissent d'importantes lignes de fuite, comme la ligne de l'ébrasement intérieur avec son remplage.

Dans le contexte qui nous intéresse, la manière dont les séries répétées d'arcades de la façade occidentale de Cologne s'inscrivent dans le quadrillage de base est particulièrement instructive : leur structure sévèrement contraignante constituée d'éléments semblables peut être expliquée par l'analyse du processus de conception du bâtiment. En l'absence de relevés modernes du massif-antérieur occidental, il nous faut recourir aux plans au sol de grandes dimensions que Franz Schmitz réalisa en 1868¹⁵ (fig. 3). Chaque sous-unité des contreforts, c'est-à-dire chaque module carré, constitue à nouveau une trame subdivisée en 7 fois 7 unités carrées. La place des clochetons aux arêtes des contreforts en découle : celle-ci respecte jusque dans les détails la conception du plan au sol de la forme générale de la tour, si bien que, dans chacun des cas, le deuxième et le sixième module déterminent respectivement le contour extérieur d'un pinacle en saillie sur le plan. L'arête du corps du contrefort devient à son tour visible dans les angles entre les pinacles – de façon tout à fait analogue au plan au sol du massif-antérieur décrit plus haut. Cela apparaît clairement sur le plan D, au niveau du troisième contrefort du côté sud, où le contour du contrefort se déploie sur une trame de même type, même si celle-ci n'est pas signalée par un tracé préparatoire. Avec leurs clochetons en saillie sur leurs arêtes, les contreforts ne se bornent pas à ressembler visuellement à de petites tours, ils se développent en fait exactement selon le même modèle que la tour. Chaque contrefort se laisse donc décomposer en sept strates dans le sens de la profondeur. Si les mesures de Schmitz sont correctes, les différents alignements qui en résultent définissent d'autres niveaux à l'intérieur de la façade : ainsi, les niveaux du remplage de la grande fenêtre sud voisine suivent certains de ces alignements. De telles observations amènent à penser que l'ensemble de la façade occidentale fut développé selon une gigantesque trame carrée aux mailles serrées. La conception de chaque tour comprendrait donc 49 x 49 sous-unités, dont 7 x 7 unités détermineraient la masse des contreforts.

Les arcades, en quelque sorte intégrées secondairement aux surfaces visibles des contreforts et de leurs pinacles, s'insèrent dans plusieurs niveaux de profils (fig. 4). Ces arcades forment parfois des édifices en miniature lorsque des tabernacles ouverts y sont aménagés. Dans la majorité des cas cependant, il s'agit d'arcades aveugles, c'est-à-dire d'œuvres sculptées, élaborées en relief dans une surface. L'œuvre architecturale du baldaquin ouvert se transforme ici en une œuvre de sculpture au regard de sa conception et de son exécution. De manière analogue, on peut aussi appréhender la conception des ouvertures que sont les fenêtres et les portails comme une série logique d'additions et de soustractions ou – sur le plan technique – d'« évidements » et d'« usures » d'une couche à l'autre, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'une structure de cadre à strates multiples.

La conception de la façade occidentale de Cologne nous paraît en fin de compte résulter de la conjonction étroite des démarches de macro- et de méso-architecture, selon le concept récemment forgé¹⁶. Du point de vue de leur conception, les éléments de format moyen que sont les contreforts, peuvent être directement référés aux grandes structures de l'édifice. L'accomplissement ultime du travail suit cependant une conception sculpturale et architectonique qui vise, indépendamment des conditions statiques, à décomposer des surfaces



Fig. 4. Cologne, cathédrale, détails du côté occidental de la tour sud-ouest, cliché de l'auteur.

en formes-cadres constituées de strates. Ainsi, les murs ne sont pas uniquement travaillés en surface dans un esprit « décoratif » ; par leur puissante plasticité, ils définissent avec fermeté la régularité de la conception « architectonique » qui consiste en une répétition d'arcades. En même temps, ces formes-cadres n'apparaissent pas comme des éléments spécifiquement architecturaux. Si les gâbles rappellent les frontons ou les toits, de nombreux trumeaux sont encadrés de tableaux rectangulaires historiés. La composition stratifiée et le travail sculpté de la façade ne représentent donc pas une opération secondaire, ils déterminent de manière décisive le processus de conception.

Compte tenu de ces observations, il s'avère impossible de dresser des frontières entre l'architecture, le relief et l'image bidimensionnelle et, plus particulièrement, entre la macro- et la méso-architecture. Cela vaut aussi bien pour la morphologie que pour le processus de production : le processus créatif de l'image et l'élaboration technique – peinture, sculpture et architecture – s'interpénètrent, au point qu'il n'existe guère de rapports hiérarchiques entre les différents genres, en vertu desquels le sculpteur imiterait les formes de l'architecture à une échelle réduite.

Dans le but d'éclairer les particularités de cette composition stratifiée de multiples murs-cadres et reliefs, il apparaît important d'observer que l'abondance des cadres d'arcades utilisés autour de 1300 dans les œuvres de la région rhénane et du nord de la France servent le plus souvent à signaler des sculptures ou des objets de cultes. Ceux-ci sont placés à l'intérieur des cadres et sont souvent magnifiés par un couronnement en forme d'arc brisé ou de gâble. En même temps, tout au long de cette période, ces arcades peuvent être vues comme la projection plane d'un objet doté d'un volume à représenter en trois dimensions, tel un tabernacle ou un ciboire. Ce n'est pas un hasard si l'on rencontre de nombreuses formes hybrides à mi-chemin entre le tableau et le baldaquin à trois dimensions, comme dans le maître-autel de l'église Sainte-Élisabeth de Marbourg ou dans les pinacles mentionnés plus haut, flanqués d'une arcature aveugle, qui sont directement dérivés du tabernacle

ouvert. C'est dans l'espace à trois dimensions (du tabernacle ouvert, par exemple), comme dans la projection plane à deux dimensions (notamment dans les arcades peintes de la clôture du chœur de Cologne), que se manifeste une sphère particulière. Celle-ci marque habituellement la limite entre, d'une part, l'objet de culte ou la sculpture à l'intérieur du tabernacle ou du cadre à deux dimensions et, d'autre part, l'espace environnant. Le marquage de cette ligne de séparation par l'encadrement magnifiant l'objet joue ici un rôle déterminant. Les éléments complexes d'architecture – larmiers, petits pinacles, etc. – dont ces cadres sont décorés confèrent à ces derniers une existence architectonique singulière et une plasticité réelle ou illusionniste, par laquelle l'avant et l'arrière sont pris pour sujet. Ce procédé fait écho à la succession – à laquelle l'architecture gothique recourt avec bonheur autour de 1300 – de strates d'embrasures et de remplages, subordonnées les unes aux autres dans un mouvement d'allègement vers l'arrière. On assiste, par ailleurs, dans le domaine de ces cadres architecturés, à un changement de médium dans les vitraux de Cologne. Si dans le clair-étage, comme dans la seconde campagne de décor des chapelles, les vitraux sont encadrés d'étonnantes bordures semblables à des gorges et à des profils en pierre, cela ne tient sans doute pas à la primauté du projet architectural, à laquelle le maître verrier aurait été assujéti pour des raisons de convention¹⁷. Il semble plutôt que la succession des arcades formant cadre soit un motif qui s'élargisse, de la même manière que l'environnement de pierre se transforme vers l'intérieur, voire vers l'arrière, en une bordure de verre lumineux, la réalité plastique réelle se fondant dans l'illusion imagée insaisissable. Cette mise à distance agit avec force dans les cas où des arcades formant cadre et des architectures feintes figurent une nouvelle fois dans le médium du vitrail, circonscrivant des images qui se trouvent ainsi placées dans la position de statue sur un piédestal. De nombreuses verrières de la cathédrale de Cologne en offrent des exemples, comme la verrière des Rois mages de la chapelle d'axe ou celle des fenêtres hautes : dans l'espace illusionniste offert par le médium du vitrail, s'opère une nouvelle fois une distinction interne qui sépare le pourtour du baldaquin de verre peint de la sphère qu'il enferme avec les images sacrés. S'il s'agit de la représentation échelonnée et complexe de niveaux saisissables et illusionnistes, les différents plans doivent se référer les uns aux autres dans leur rapport à la réalité selon une même mesure et donc s'harmoniser sur le plan formel. Le recours enfin à des formes d'architecture peut tenir au fait que, sur le plan de la conception de formes volumineuses et plastiques de grand format, il importe pour des raisons techniques et physiques de ne pas s'éloigner d'éléments stables, tels que les supports verticaux fermes et l'arc brisé couvrant.

L'homogénéité formelle transparait également dans le fait que le cadre peint de façon illusionniste et architectonique s'affirme précisément à cette époque comme une véritable « forme critique » dans d'autres médiums : il se combine de manière significative avec les premiers signes d'une spatialité cohérente suggérée dans l'image. Que ce soit dans les peintures de la clôture du chœur de la cathédrale de Cologne, dans les images de dévotion du graduel de Valkenburg de 1299, ou dans de multiples autres œuvres¹⁸, les architectures-cadres sont d'une « vérité » stupéfiante. Se présentant comme des œuvres en trois dimensions avec des gorges, des profils et des larmiers, elles se caractérisent par leur ordonnancement plastique. Comme l'a souligné Gerhard Schmidt, les peintures de la clôture de chœur prennent en compte la profondeur spatiale à l'arrière et dans certaines zones situées en avant des arcades, ajoutant ainsi à la plastique illusionniste¹⁹. La représentation de la *Pêche miraculeuse* où la scène se déploie derrière le montant d'une arcade, telle autre scène dont certains détails comme des chaussures excèdent les frontières esthétiques et pénètrent dans « l'espace réel » en sont des exemples. En ce sens, l'arcade peinte constitue le cadre de la projection sur un plan à deux dimensions d'un ciboire dont la forme-cadre abrite des images et des objets de culte à trois dimensions. Le *Retable des Clarisses* de la cathédrale de Cologne (fig. 5) illustre de manière tout à fait saisissante la gradation hiérarchique de subtiles structures encadrantes, chacune étant homogène mais distincte du fait de son emplacement dans l'espace. Dans ce retable à transformation antérieur à 1350 provenant du couvent des Clarisses de Cologne, toutes les formes de spatialité sacrée s'expriment dans leur ordonnancement hiérarchique, de l'arcade ornée



Fig. 5. Cologne, cathédrale, retable des Clarisses, caisse intérieure avec avant-corps central, d'après Schulze-Senger/Hansmann 2005, cité note 20.

de scènes peintes du plan postérieur jusqu'au tabernacle spacieux destiné à accueillir le saint sacrement dans l'avant-corps central du retable²⁰. Ici, différentes hiérarchies d'espaces imaginés et réels, chacune ayant leur sens, prennent corps dans la distinction de différents niveaux de réalité – ce que nous ne pourrions approfondir ici, notamment dans sa dimension iconographique. L'avant-corps central de la partie inférieure, qui abrite le ciboire, en offre un exemple éclatant. À l'origine, l'ouverture encadrée d'arcades que présentait le tabernacle était fermée par un volet peint, sur lequel était représentée – dès sa première version – la messe de saint Martin, en référence au saint sacrement. Non seulement cette ouverture donne réellement accès à l'hostie salvatrice. Mais plus encore, la surface peinte désignant le sacrement met en valeur par contraste le volume spacieux du tabernacle et l'objet de culte salvateur qu'il renferme. Le cadre d'arcades à deux dimensions, une fois ouvert, se transforme en ciboire à trois dimensions. La référence imagée au sacrement qu'il donne à voir lorsqu'il est fermé, comme le « réalisme sacramentel » de l'hostie, est tenu à une distance convenable de l'espace environnant par l'arcade, laquelle constitue respectivement une forme de cadre et une petite architecture²¹. Selon la même distinction de principe, les encadrements d'architecture feinte sur les volets extérieurs peints de la première ouverture réservée aux jours de fête sont en parfaite adéquation avec les arcades en relief latérales voisines de la caisse du retable et se différencient par leur traitement plastique. Différents niveaux de relief se succèdent harmonieusement les uns aux autres : l'ensemble du cadre du volet constituant le plan antérieur, puis la scansion verticale des contreforts, puis les cadres d'arcades polylobées isolées, puis, derrière, les plateformes spatialement suggérées supportant les figures, qui elles-mêmes apparaissent dans le dernier plan spatial. « Le principe architectural global est le vecteur d'une gradation et d'une hiérarchisation immanente²² », ce qui suppose une commensurabilité des éléments à l'intérieur de ce système.

En résumé, il importe de souligner que l'architecturisation des univers figurés, qui se développe aux alentours de 1300 par la transposition de formes architecturales dans la microarchitecture, ne peut se réduire à une relation hiérarchique reposant sur la reprise

ou la citation par l'œuvre de petit format des caractéristiques d'une œuvre de grand format. La simple observation selon laquelle une forme-cadre renvoie à l'architecture n'exprime que de façon incomplète les processus en jeu dans cette démarche. On assiste en fait plutôt à des évolutions parallèles dans tous les médiums, qui vont dans le sens d'une harmonisation des mondes de formes. Ces évolutions sont perceptibles dans le contexte du développement de la capacité illusionniste des images et des possibilités de différenciation spatiale au XIII^e siècle. En ce sens, l'arcade comme motif attaché à un mur est une forme plastiquement nuancée, qui fonctionne comme un dispositif grâce auquel les hiérarchies de format et de décor entrent harmonieusement en résonnance les unes avec les autres et qui permet également le passage de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité. Ce principe qui s'étend aux grandes formes de l'architecture, est attesté dans le traitement de la façade occidentale de la cathédrale de Cologne, qui recourt à une succession de plans constitués de nombreuses parties et formés à partir de l'unité fondamentale du contrefort.

La genèse de ce système générateur d'illusion spatiale peut être appréhendée dans la perspective d'une évolution historique plus large : les formes architecturales utilisées peu auparavant comme cadres, notamment dans les vitraux de l'église Sainte-Élisabeth de Marbourg ou dans le *Psautier de saint Louis* (Paris, BnF, ms. lat. 10525, vers 1260), contiennent, mais de façon moins évidente, une stratification spatiale illusionniste cohérente de différents plans²³. D'autres formes primitives plus anciennes soulignent la signification de la frontière symbolique entre profane et sacré dont l'arcade est investie. C'est le cas du reliquaie en cristal de roche translucide en forme de châsse, réalisé au début du XIII^e siècle et conservé au musée Kolumba de Cologne. Si, conformément au nouveau besoin de visibilité d'alors, il expose aux regards de tous son trésor spirituel par le truchement d'un cristal de roche²⁴, sur les côtés de l'enveloppe cristalline sont cependant gravés de petites arcades et des cadres en léger relief qui marquent la frontière du domaine sacré de la relique.

Quelle relation dès lors établir, entre l'utilisation du mur comme cadre dans l'architecture telle que nous l'avons observée, la coexistence de la macro- et de la méso-architecture dans la conception de la façade occidentale de Cologne, et enfin l'élaboration de la profondeur spatiale, de la frontière esthétique et de la différenciation illusionniste des espaces que permet l'utilisation du motif de l'arcade ? Ces trois phénomènes sont liés à l'émergence du dessin d'architecture. Le processus d'abstraction qu'est la transposition du monde en trois dimensions dans une image en deux dimensions rend caduque la conception de l'architecture comme produit d'un jeu de forces tectoniques, destiné à être parcouru et mis en scène spatialement et caractérisé par ses éléments clés décorés, tels que les colonnes et les chapiteaux. Dans son étude sur la façade de la cathédrale de Cologne, Hans Kauffmann a formulé avec justesse cette transcendance de l'architectonique dans le médium de l'image : « La projection orthogonale est l'affirmation d'une volonté de construction qui fait apparaître en premier lieu la couche superficielle de l'édifice, et pour ainsi dire passer la structure porteuse à l'arrière-plan. [...] C'est un art qui est en quelque sorte détaché du matériau de construction et qui élève avec aisance la conception tectonique à l'idéal d'un état transfiguré²⁵ ». Par ailleurs, je me suis interrogé sur la façon dont des niveaux de réalité différents peuvent être au mieux représentés en images à l'intérieur de la nouvelle bidimensionnalité. La nécessité de faire clairement apparaître la limite esthétique entre l'espace réel et la sphère du « numineux » a assigné à l'arcade architecturée la possibilité d'investir le cadre plastiquement modulé, stable et ennoblissant qui marque la séparation de l'arrière et de l'avant. En outre, la multiplication des plans figurés par ces cadres a conduit à transposer ce dispositif, de sorte que son architectonique établit désormais une transition avec la sphère du non saisissable – comme dans le cas des arcades peintes dans le vitrail. Les formes renvoyant les unes aux autres depuis les œuvres de petit format jusqu'aux grands édifices pouvaient bien être commensurables, mais seulement en revêtant le langage de l'architecture, dans la mesure où l'œuvre concrète d'architecture étant la parfaite expression des références, se devait de tenir compte des conditions physico-architectoniques. Compte tenu des recherches menées sur la qualité imageante et la spatialité autour de 1300, il n'est pas surprenant que Jean Pucelle ait

traité à la même époque des sujets du même type, enrichis d'expériences italiennes²⁶. Un siècle plus tard, il développa, notamment dans le milieu flamand, une peinture sur panneau dont le sujet du cadre architectural expressément formulé contrastait avec une profondeur spatiale virtuose.

CHRISTIAN FREIGANG a fait ses études universitaires à Munich, Bonn et Berlin, il a enseigné aux universités de Genève et de Göttingen. En 1990 il a soutenu une thèse de doctorat sur l'architecture gothique dans le Midi de la France. En 1999, il a soutenu sa thèse d'habilitation sur Auguste Perret et le débat architectural en France dans le premier tiers du XX^e siècle. De 2003 à 2012 il a été professeur d'histoire de l'architecture à l'Université de Francfort. Il est depuis professeur d'histoire de l'art et de l'architecture à l'Université Libre de Berlin.

Cet article, initialement publié sous le titre « Bildlichkeit und Gattungstranszendenz in der Architektur um 1300 » dans Sabine Lepsky (dir.), *Altenberg 1259 und die Baukultur im 13. Jahrhundert* (Regensburg, 2010, p. 377-396), a été traduit de l'allemand par Élisabeth Agius d'Yvoire.

NOTES

1. H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, Atlantis Verlag, 1950, p. 81-84 (« Gradualismus und Kumulation ») ; R. Becksmann, *Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur hochgotischen Glasmalerei von 1250 bis 1350*, Berlin, Gebr. Mann, 1967 (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberhein IX/X) ; P. Kurmann, « 'Architektur in Architektur' : der gläserne Bauriß der Gotik », dans H. Westermann-Angerhausen (dir.), *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1249-1349)*, Cologne, Schnütgen Museum, 1998, p. 35-43 ; P. Kurmann, « Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar ? Zur Architektur des Gertrudenschreins », dans H. Westermann-Angerhausen (dir.), *Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik* (cat. exp. : Cologne, Paris 1995/1996), Cologne, Schnütgen Museum, Locher, 1995, p. 135-153 ; C. Kratzke et U. Albrecht (éd.), *Mikroarchitektur im Mittelalter : ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination* (actes de colloque : Nuremberg, 2005), Leipzig, Kratzke Verlag für Kunst- und Kulturgeschichte, 2008.
2. Ce concept apparaît chez Kratzke ; Kratzke et Albrecht, *Mikroarchitektur...* Un grand nombre des essais publiés dans l'ouvrage reprennent cette dénomination.
3. Becksmann, *Die architektonische Rahmung...*
4. Ouvrage le plus récent. Littérature antérieure : R. Lauer, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Cologne, Verlag Kölner Dom, 2006 (Meisterwerke des Kölner Doms 6).
5. D. Parello, « Zum Verhältnis von Architektur und Glasmalerei am Beispiel der Marburger Elisabethkirche », *Ars*, 37, 2004, p. 19-39.

6. G. Maul, « Geschichte, Konservierung und Technologie der Chorschrankenmalereien », *Kölner Domblatt*, 57, 1992, p. 239-260.
7. W. Gross, *Die abendländische Architektur um 1300*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1948 ; V. Jansen, « Dying Mouldings, Unarticulated Springer Blocks, and Hollow Chamfers in Thirteenth-Century Architecture », *Journal of the British Archaeological Association*, 135, 1982, p. 35-54 ; P. Kurmann, « Spätgotische Tendenzen in der europäischen Architektur um 1300 », dans E. Liskar (dir.), *Europäische Kunst um 1300* (actes de colloque : Vienne, 1983), Vienne, H. Böhlau, 1986, p. 11-18 ; N. Nußbaum et S. Lepsky, *Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1999, p. 169-174 ; C. Freigang, « Changes in Vaulting, Changes in Drawing. On the Visual Appearance of Gothic Architecture around the Year 1300 », dans A. Gajewski, et Z. Opačić (dir.), *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 67-78 (*Architectura Medii Aevi* 1).
8. R. Branner, « Villard de Honnecourt, Reims and the Origin of Gothic Architectural Drawings », *Gazette des Beaux-Arts*, 1963, p. 129-146 ; B. Klein, « Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikation. Gotik in Deutschland », dans *id.* (dir.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*, vol. 3 : *Gotik*, Munich, Berlin, Londres, Prestel, 2007, p. 9-33.
9. C. Freigang, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnangotik im Languedoc*, Worms, Werner, 1992, p. 67-73 et 268-280 ; l'évolution des voûtements en France méridionale n'est pas étudiée par Nußbaum et Lepsky, *Das gotische Gewölbe...*

10. *Wandrahmensystem ou Wandrahmengerüst* ; N. Zaske, « Stiltypik der bürgerlich-gotischen Backsteinkathedrale » dans F. Möbius (dir.), *Stil und Gesellschaft*, Dresde, Verlag der Kunst, 1984, p. 338-359.

11. Freigang, *Imitare ecclesias nobiles...*, p. 273-280.

12. E.-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, A. Morel, 1868-1873, vol. VII, Profil, p. 483-532, en particulier p. 524-528.

13. H. J. Jüngst Böker, *Architektur der Gotik: Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien; mit einem Anhang über die mittelalterlichen Bauzeichnungen im Wien Museum Karlsplatz*, Salzburg, A. Pustet, 2005, p. 178-181 ; daté ici du milieu du XIV^e siècle ; M. Steinmann, *Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F* (Forschungen zum Kölner Dom, 1), Cologne, Verlag Kölner Dom, 2003, p. 185-191 ; H. Kauffmann, « Die Kölner Domfassade », dans *Der Kölner Dom. Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier 1248-1948*, Cologne, éd. Zentral-Dombau-Verein, 1948, p. 78-137, en particulier p. 80-97 ; E. Zimmermann-Deissler, « Das Erdgeschoß des Südturmes vom Kölner Dom », *Kölner Domblatt*, 14/15, 1958, p. 61-96.

14. Steinmann, *Die Westfassade des Kölner Domes...*, en particulier p. 191-192.

15. F. Schmitz, *Der Dom zu Coeln, seine Construction und Ausstattung*, 2 vol., Cologne, Schwann'sche Verlagshandlung, 1868 et 1876.

16. I. Braun-Balzer, « ... Ou quel lieu seront trois piliers ... : Spätgotische Turmmonstranzen und ihr Verhältnis zur Makroarchitektur », dans Kratzke et Albrecht, *Mikroarchitektur...*, p. 43-59.

17. H. Rode, *Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1974 (Corpus vitrearum medii aevi, Deutschland IV, 1) ; Westermann-Angerhausen, *Himmelslicht...*

18. Cologne, Erzbischöfliche Diözesanbibliothek, Hs 1b, f^o 1v. Voir A. von Euw, « Die Buchmalerei », dans Westermann-Angerhausen, *Himmelslicht...*, p. 261-274 avec d'autres exemples.

19. G. Schmidt, « Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes und die europäische Malerei », *Kölner Domblatt*, 44/45, 1979/1980, p. 293-340.

20. N. Wolf, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002, p. 84-94 ; C. Schulze-Senger et W. Hansmann (dir.), *Der Clarenaltar im Kölner Dom. Dokumentation der Untersuchung, Konservierung und Restaurierung*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2005 (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 64).

21. Pour les développements et conceptions théologiques qui y sont liées, voir H. Schlie, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin, Gebr. Mann, 2002.

22. K. Krüger, « 'Aller zierde wunder trügen die altaere'. Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert », dans H. Krohm, K. Krüger et M. Weniger (dir.), *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, Wiesbaden, Reichert, 2001, p. 69-86, ici p. 71 ; à propos du retable du maître-autel de Bad Doberan, vers 1300.

23. Parello, « Zum Verhältnis von Architektur... » ; R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis: a Study of Styles*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1977 (California studies in the history of art, 18) ;

voir A. Bräm, « Architektur im Bild. Gotische Bauformen in der Buchmalerei Frankreichs 1200-1380 », dans Kratzke et Albrecht, *Mikroarchitektur...*, p. 499-517.

24. Musée Kolumba, Cologne, Inv. Lg. 25. A. Legner (dir.), *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln* (cat. exp. : Cologne 1985), vol. 2, Cologne, Schnütgen Museum, 1985, n^o D 62 ; C. L. Diedrichs, *Vom Glauben und Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin, Weissenensee, 2001.

25. Kauffmann, « Die Kölner Domfassade », p. 127.

26. M. Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Vienne, Wiener kunstgeschichtliche Forschungen, 1995.

Christian FREIGANG*Qualité imageante et transcendance de genre
dans l'architecture autour de 1300*

Autour de 1300, l'architecture s'est imposée comme une sorte de « genre princeps » repris secondairement par d'autres mediums. Une telle hiérarchisation des genres et des pratiques a ainsi mené à forger le concept de « microarchitecture », afin de désigner la présence importante de l'architecture dans les arts figurés. Ce passage cependant ne peut se réduire à une relation hiérarchique reposant sur la reprise ou la citation par l'œuvre de petit format des caractéristiques d'une œuvre de grand format. À partir de l'exemple particulier de l'arcade, comme motif attaché à un mur, cet article s'attache à montrer que l'architecture est prise comme un dispositif grâce auquel les hiérarchies de format et de décor entrent harmonieusement en résonance les unes avec les autres tout en permettant le passage de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité.

MOTS-CLÉS : cathédrale de Cologne, architecture, microarchitecture, arc, genres, tridimensionnalité, vitrail, tectonique.

shows that architecture has been used as a dispositive for other mediums. Scale and decor's hierarchies have thus been harmoniously linked and, as such, accompanied the shift between three-dimensionality and bi-dimensionality.

KEYWORDS: Cologne's cathedral, architecture, microarchitecture, arc, tectonic, stained-glass, genre.

MÉTHODE

Christian FREIGANG

*Illustrating quality and transcendence of genre
in architecture around 1300*

Around 1300, architecture appeared as a kind of “genre princeps”, reused by other mediums. As such, the genre hierarchy led to forge the concept of “microarchitecture”, used to designate the important architectural presence in figurative arts. However this correspondence between mediums cannot be reduced to a hierarchic relationship induced by the reuse or the citation of the large-scaled artworks by the small-scaled ones. Building on the specific example of arcade as a motif attached to a wall, this article