

LA MERVEILLE RIMÉE, LA MERVEILLE CONSTRUITE

Poésie et architecture flamboyante

Pour comprendre la notion de merveilleux dans l'architecture gothique, il convient tout d'abord de se demander en quoi consistent les critères essentiels de l'architecture moderne ou vitruvienne et comment elle se répand presque universellement dès les xv^e et xvi^e siècles. L'idéal d'une beauté très humaine au fondement des belles et justes proportions accompagne alors les convenances sociales de ce qui constitue la typologie et la décoration des édifices. Les ordres architecturaux – le dorique, le ionique, le corinthien – établissent l'architecture en tant que système complexe de représentation : refléter la hiérarchie sociale, désigner la relation entre l'homme et la nature ou parler de façon claire et compréhensible au spectateur, tout cela devient le nouveau rôle de l'architecture. Il y a là un très net contraste avec l'architecture gothique et plus spécialement avec son ultime expression dans le style flamboyant, avec son langage très astucieux et virtuose.

Le gothique ne se veut nullement une représentation visuelle du monde – *natura naturans* –, à l'aide d'un canon esthétique donné, comme c'est le cas pour l'architecture vitruvienne. Bien au contraire, il peut être caractérisé comme une « re-crédation », analogue à la nature – *natura naturata*. Manipuler avec une virtuosité inouïe la pierre et donner une apparence précieuse aux matériaux inertes de la nature, tel est son objectif primordial – et ceci touche directement à la notion de merveilleux. Par exemple, pour ériger un bâtiment dont la magnificence sera avérée, il ne s'agit pas de combiner correctement des ordres architecturaux et d'autres éléments syntactiques comme entités sémantiques, mais il faut inventer un ensemble technique de qualité exquise afin de réaliser – et non pas représenter – l'œuvre magnifique désirée.

Les procédures à suivre selon cette conception architecturale ne sont nullement arbitraires. Bien au contraire il y a une multitude de règles

intrinsèques, de nature artisanale, qu'il convient de suivre pour *réaliser* une bonne architecture. Ce système régulateur se fonde évidemment sur des traditions depuis longtemps établies par les chantiers, mais dépourvues de toute référence idéale, comme c'est le cas pour l'architecture vitruvienne qui vise clairement à reproduire l'antiquité. L'architecture gothique est donc dominée par le modèle de progrès et le maître d'œuvre – pour ainsi dire – à travers une multitude illimitée de solutions sophistiquées possibles au lieu de suivre un idéal utopique de perfection. Cela est spécialement vrai pour l'architecture flamboyante (fig. 1). D'une part, elle observe les principes d'une conception des édifices essentiellement fondée sur la géométrie descriptive. D'autre part, la multiplication des moulures et leurs enchevêtrements ambigus dissimulent délibérément la logique et la hiérarchie des éléments constructifs. Si l'on veut définir la notion de merveilleux en tant qu'une création humaine qui n'a pas été réalisée par Dieu lui-même au moment de la genèse du monde sans être toutefois impossible et qui est donc parfaitement réalisable, l'architecture flamboyante correspond à cette notion de merveilleux. De plus, il y a une volonté indéniable de la part des architectes « flamboyants » de transcender le matériau de construction dans une qualité extrême et donc merveilleuse : la structure du mobilier se marie paradoxalement avec celle de l'architecture, la pierre semble se transformer en métal précieux, les genres artistiques s'amalgament de façon qu'il devient impossible de distinguer la part de l'architecte de celles, respectivement, du sculpteur et du peintre. En même temps, étant donné toutes les finesses techniques, comme les arcs en accolade surélevés, les très précaires clés-de-vôûtes en pendentifs ou les remplages très filigranes, les lois physiques semblent complètement dépassées : telle est ici la merveille, impensable mais existante, et de la manière la plus concrète qui soit¹.

L'architecture flamboyante échappe donc aussi bien à toute tentative de classification qu'à toute tentative d'application d'un règlement esthétique, contrairement à ce qui est le cas de l'architecture vitruvienne. Cette difficulté à évaluer la qualité d'une œuvre flamboyante s'est

1 Voir les détails et descriptions donnée dans Florian Meunier, *Martin & Pierre Chambiges. Architectes des cathédrales flamboyantes*, Paris, 2015, p. 200-233 ; Linda Elaine Neagley, *Disciplined Exuberance. The Parish Church of Saint-Maclou and Late Gothic Architecture in Rouen*, University Park, 1998.

longtemps traduite par un mépris au sein de la recherche scientifique moderne, qui l'a volontiers qualifiée de décadente et purement formaliste. Il y a déjà à l'époque maints conflits entre les maîtres d'ouvrage et les maîtres d'œuvres, débats dans lesquels les praticiens tentent obstinément d'imposer aux maîtres-d'ouvrage leurs jugements individuels. La notoriété de quelques architectes-vedettes, de la dynastie des Parler à celle des Chambiges, peut servir comme preuve de ce nouveau statut, très élevé, des maîtres-d'œuvres. On pourrait en conclure que l'évaluation esthétique (dans un sens large) était liée à la compétence et au « goût » individuel de chaque maître et de chaque loge. Or, un tel jugement oublierait que la *poiesis*, la création de l'architecture flamboyante, ne peut pas être regardée en termes uniquement architecturaux. Il s'agira donc ici d'essayer de lier l'architecture et d'autres domaines de la création artistique, en particulier littéraire et poétique, du moyen âge tardif, afin de ne pas enfermer l'architecture dans un isolement esthétique et théorique qui serait tout à fait erroné.

Comme l'ont démontré les études de Paul Zumthor, David Cowling, Cynthia Skenazi et Gisela Febel², il convient tout d'abord de rappeler que l'architecture acquiert dans la littérature courtoise des XV^e et XVI^e siècles le statut d'une métaphore très complexe, surtout parmi les écrivains qualifiés de « Grands rhétoriciens », entre autres Georges Chastellain, Jean Molinet, Octovien de Saint-Gelais et Jean Lemaire de Belges. Leurs fonctions ne se limitaient pas à écrire des panégyriques littéraires, mais englobaient également l'invention de devises, la mise en scène de fêtes et de tournois, voire la conception des édifices. Du point de vue littéraire leurs écrits se caractérisent par une maîtrise parfaite des différents genres et styles poétiques. Une gamme inépuisable de jeux de mots, très souvent des homonymes, et de compositions quasi figuratives des vers ainsi qu'une multitude d'allusions et de références intertextuelles suscitent une ambiguïté sémantique voulue, souvent ludique et satirique. Mais cette opération se fonde toujours sur une technique poétique très

2 Paul Zumthor, *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, 1978 ; Zumthor, Paul, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, 1978 ; Gisela Febel, *Poesia ambigua oder vom Alphabet zum Gedicht : Aspekte der Entwicklung der modernen französischen Lyrik bei den Grands Rhétoriciens*, Francfort sur le Main, 2001 ; Cynthia Skenazi, *Le poète architecte en France*, Paris, 2003 (Études et essais sur la Renaissance, XL VIII) ; David Cowling, *Building the Text : Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early modern France*, Oxford, 1998.

professionnelle et systématisée. Une stratégie poétique particulière concerne le statut des allégories et des personnifications qui sont plus désormais de simples désignations conventionnelles. En revanche, ces allégories et personnifications gagnent une nouvelle cohérence mimétique où chaque détail de la réalité imaginée fait partie d'une *sénéfiance* particulière. Le monde des objets d'art et des édifices décrit dans ces textes se présente à la fois comme très-précieux et très-significatif. Car il ne s'agit pas uniquement de visualiser littéralement les objets. Les poètes insistent sur leur caractère monumental pour désigner la bonne « édification » morale du signifié. Selon Gisela Febel, cette « Seconde rhétorique », dont relèvent les auteurs cités, se distingue délibérément de la rhétorique antique dont le but essentiel est de persuader par le discours parlé, en prose³. La Seconde rhétorique insiste en revanche sur l'importance de la délectation par la forme, une tradition d'où naîtra la poétologie et qui se prolonge jusqu'à nos jours, bien entendu. Dans ce sens, les prétentions de la Seconde rhétorique la rapprochent parfois de la faculté mimétique de la peinture. Lemaire, par exemple, est très explicite, quand, dans *La Plainte du Désiré*, il laisse dialoguer *Peinture* et *Rhétorique* sur la question de savoir lequel de ces arts sera le mieux capable de rendre immortelle la nature mortelle d'un prince.

Comme on le sait bien, il y a pour cette « poésie flamboyante » une multitude de règles et de nombreux manuels destinés à permettre de maîtriser une gamme énorme de genres métriques et de rimes. En conséquence, une poésie construite dans les règles et bellement possède une valeur esthétique objective qui se traduit ainsi dans une composition véritablement figurative, véritable architecture de texte.

Pour un historien de l'architecture il est évidemment très intéressant de constater comment émergent les prémices d'une théorie architecturale hors du contexte strictement architectural. Il existe en effet des œuvres littéraires où cette poétologie se manifeste concrètement dans une allégorie architecturée. Ainsi *Les Douze Dames de Rhétoriques*, texte composé en 1468, présente un véritable débat littéraire entre Jean Robertet et Georges Chastelain, tous les deux fonctionnaires, poètes et chroniqueurs à la cour de Bourgogne⁴. Dans un discours rimé portant sur les

3 G. Febel, *Poesia ambigua...*, p. 237-296.

4 George Chastelain, Jean Robertet, Jean de Montferrant, *Les Douze Dames de Rhétorique. Édition critique par David Cowling*, Genève, 2002; Karen Straub, « *Les Douze Dames de*

vraies vertus littéraires du poète courtois, les personnifications de *Clere Invencion* et *Deduction loable* (que l'on peut traduire par « composition louable ») soulignent l'importance d'une soigneuse rédaction d'une œuvre littéraire. *Claire Invencion* traite de la découverte d'un thème approprié à l'aide des instruments de l'inspiration. Les miniatures des manuscrits de Cambridge (Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2, f° 34v) et de Paris (BnF, ms. fr. 1174, f° 29v) visualisent cette thématique par le scénario de l'exploitation d'une carrière de pierres (fig. 2). Cette image fait référence à l'étape préliminaire mais essentielle dans la construction d'un édifice, qui demande les compétences d'un spécialiste instruit. Notre texte précise surtout que ce travail devrait être réalisé avec un zèle soigneux, sans que soit toutefois oublié le principe de la convenance à l'égard de l'objectif à atteindre. Il faudrait donc rejeter tous les matériaux non susceptibles d'être utilisés⁵. *Dédution louable* peut être traduite par la « bonne ordonnance » ou la « bonne composition » des éléments particuliers. Il convient d'arriver à une unité parfaite de l'œuvre, car il s'agit de combiner, en suivant les bonnes règles et proportions, les formes, avec les manières de les manipuler, et le « mobilier », c'est-à-dire les fournitures, et tout ceci de façon solide et sans fissure possible. Finalement l'ouvrage doit être décoré par des fleurs et des couleurs⁶. Dans la miniature correspondante du manuscrit de Cambridge (f° 36v, fig. 3 ; Paris BnF ms. fr. 1174, f° 31v) on voit une femme debout, placée dans un intérieur qui fait clairement référence à un atelier d'architecte. Elle est habillée d'un vêtement de travail, mais, en même temps, comme l'indique le geste de son bras gauche, elle semble réfléchir à la conception et la réalisation d'une architecture qu'on aperçoit en cours de construction dans l'arrière-fond de l'image. Dans sa main droite la dame manipule les instruments du métier d'architecte : équerre, compas, fil à plomb ; et sur son banc de travail on trouve les fleurs mentionnées dans le texte et prêtes à servir d'ornements.

On a donc affaire à une superposition remarquable des critères de la rhétorique de l'Antiquité, d'une part, et des règles artisanales, d'autre part. Pour composer un ouvrage littéraire parfait, il faut prudemment

Rhétorique » in *Text und Bild. Allegorisches Manifest und literarische Debatte an den Höfen von Burgund und Bourbon*, Afalterbach, 2016 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 15).

5 George Chastelain, *Les Douze Dames...*, p. 151-152 ; K. Straub, « *Les Douze Dames...* », p. 276.

6 George Chastelain, *Les Douze Dames...*, p. 155-156 ; K. Straub, « *Les Douze Dames...* », p. 278.

commencer par *l'inventio*, puis passer à la *dispositio* et enfin arriver à *l'elocutio*. Parallèlement sont indispensables les qualités d'un bon maître d'œuvre : son savoir en géométrie se combine avec une expérience pratique sur le chantier. Le critère de convenance prend en compte à la fois la sélection des matériaux et la destination du bâtiment à ériger. Il est remarquable que dans ce texte et les images qui l'illustrent on trouve une conception qui rappelle la théorie d'architecture du XIX^e siècle : la conception architecturale de l'ouvrage est séparée de son ornementation qui est regardée comme une application secondaire. Ainsi, une *Œuvre excellente* vraiment noble et sublime se caractérise ici par une construction lisse et sans joint, d'une part, et par un habillement visiblement précieux : *D'estoffe riche et apparante*⁷, d'autre part.

Ce que nous signale ici l'existence d'une para-théorie architecturale, fait étonnant pour les régions aux nord des Alpes, se confirme chez Octovien de Saint-Gelais, dans son *Séjour d'Honneur*, écrit en 1491/1492⁸. On y trouve des descriptions détaillées d'architecture, en particulier d'un palais d'Honneur, édifié en l'honneur d'un prince. L'édifice s'élève sur une haute montagne dominant les vastes territoires appartenant à cette majesté, en l'occurrence le roi français Charles VIII. La métaphore architecturale, même si sa tradition allégorique remonte très loin, se conjugue ici constamment à des particularités réalistes : les personifications des vertus ont, par exemple, des points communs avec des princes contemporains bien concrets. Dans le même sens, le château-fort imaginé comprend des détails étonnement réalistes : comme le dit la narration, il est fort vieux, ce qui renvoie à la fois à sa propre stabilité et durabilité et à l'honneur, également stable et durable, de ses habitants⁹. La description de la façon dont le château est construit dépasse largement la mention des très précieux matériaux de sa construction, car c'est comme si une main divine avait activé les cinq sens pour la décoration de l'édifice – *si bien oeuvré que c'est divine merveille*¹⁰. Il est donc remarquable de constater ici comment le topos ovidien du *opus superat materiam* est appliqué à une architecture. Et celle-ci n'est pas une pure figure symbolique, comme ceci peut être observé par exemple dans la

7 George Chastelain, *Les Douze Dames...*, p. 155 ; K. Straub, « *Les Douze Dames...* », p. 278.

8 Octovien de Saint-Gelais, *Le séjour d'honneur, Édition critique par Frédéric Duval*, Genève, 2002.

9 Octovien de Saint-Gelais, *Séjour...*, en part. II, XIX-XV ; VI, I-III.

10 Octovien de Saint-Gelais, *Séjour...*, p. 195.

mise en scène des statues allégoriques qui couronnent le palais. Étant donné leur éloignement spatial le narrateur n'arrive à les identifier qu'avec peine et après avoir changé sa position initiale : découvrir la signification de la personnification est donc dû à une réflexion mentale du lecteur, mais, en même temps, ce processus intellectuel de rapprochement se présente littéralement comme un acte de rapprochement, exécuté par un spectateur devant une architecture à la fois réelle et merveilleuse.

Ces stratégies littéraires peuvent, dans certains cas, être mises en relation directe avec l'architecture qui leur est contemporaine. Dans le cas de Jean Lemaire de Belges, chroniqueur de Marguerite d'Autriche, la création poétique, le panégyrique princier et la conception architecturale se superposent inextricablement. L'homme de lettres a exercé, de 1509 à 1512, les fonctions de concepteur de la fameuse église Saint-Nicolas-de-Tolentino à Brou, près de Bourg-en-Bresse, réalisée finalement entre 1512 et 1532 par le maître d'œuvre néerlandais, Louis van Bodeghem¹¹ (fig. 4 et 5). Pour Lemaire, son activité sur le chantier ouvre un large champ d'expérience où il amalgame délibérément la conception architecturale, la sagesse princière et l'imagination littéraire. Travailler en tant qu'architecte et chanter littérairement la louange de la princesse ne font qu'un pour la gloire de cette dernière, et c'est ainsi que le rôle de maître d'ouvrage s'unit également avec celui du maître d'œuvre. De surcroît, Marguerite d'Autriche participe activement au débat très professionnel où l'explication allégorique se mêle à l'acte concret de la création. Écrire ressemble donc à bâtir, et la conception architecturale ressemble à l'invention littéraire. Tout ceci renvoie bien sûr à la politique de la princesse qui est caractérisée par sa prudence et ses vertus. Ainsi, en 1511, Jean Lemaire adresse une lettre à sa commanditaire

11 Laura D. Gelfand, « Regional Styles and Political Ambitions. Margaret of Austria's Monastic Foundation at Brou », dans Ingrid Aleander-Skipnes (dir.), *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Tournhout, 2007, p. 193-202 ; Christian Freigang, « *Chöre als Wunderwerke. Bildinszenierungen, Blickachsen und Materialtranszendenz in der Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse* », dans Anna Moraht-Fromm (dir.), *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Sigmaringen, 2003, p. 59-84, Markus Hörsch, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507-1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse*, Bruxelles, 1994 (Verhandelingen van de koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, Jaargang 56, Nr 58) ; Marie-Françoise Poiret, *Le Monastère de Brou. Le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*, Paris 1994, Ead., *Brou. Bourg en Bresse*, Paris et Brou, 1990 ; C.-J. Dufayé, *L'église de Brou et ses tombeaux*, Lyon, 1867.

pour débattre de la question des matériaux à utiliser pour la bâtisse et pour les sépultures : Il s'agirait... *de bastir et construire litteralement le palais d'honneur feminin duquel verballement par vostre facunde et ingeniosité celeste despieca maviez baillé le deuis, platte forme, pourtraictz et inuention, pour lequel executer et mettre en euure, tout tel simple ouurier et architecte que je suis, jauie desja le compas en main lescarre [l'équerre] preste, le plomb et le lyueau [le niveau] tous agensez et mes massons qui sont mes dix sens naturelz, tant intrinsecques comme extrinsecques, a tout leurs ciseaux, marteaux et autres instrumens duisans a massonnerie, tous uniz, assemblez et encouragez de bien faire. La matière estoit sur le lieu et les grandz quartiers de marbre, qui sont mes livres espars ça et là deluant mes yeulx*¹². On peut se demander si l'ambiguïté délibérément recherchée avec laquelle Lemaire présente son projet d'un *Palais d'honneur feminin* renvoie à un panégyrique littéraire – éventuellement un autre texte déjà écrit – ou à l'église à ériger. Le poète ne se limite pas à inventer et colorier des projets littéraires mais déploie l'ampleur de ses compétences parmi lesquelles figure aussi l'architecture. Telle est, du moins, sa prétention.

Si la littérature emploie des métaphores architecturales, ceci pouvait se fonder sur des exigences formulées dans la poétologie du temps : le texte des *Douze Dames de Rhétorique* avec son imagerie architecturale est bien une activité littéraire, comme le prouve la quête laborieuse des justes expressions et de leur bonne composition ou ordonnance. Suivant la tradition horatienne du *Exegi monumentum aere perennius*, cette perfection assurera la pérennité de l'ouvrage et ainsi elle rehaussera également la gloire du prince. Mais cette étroite relation entre architecture et écriture n'aurait pas fonctionné si un discours analogue n'avait pas existé au sein des discours sur la construction. En effet, les aspects évoqués par Lemaire se retrouvent parfois littéralement dans d'autres types de documents concernant le projet. On peut ainsi évoquer un clair « esprit de corps » qui distingue les artisans ordinaires des concepteurs : érudition, invention et préparation théorique de l'ouvrage constituent pour ces derniers les critères majeurs de leur excellence et prééminence. Ainsi les différents protagonistes impliqués dans la conception de Brou – Lemaire n'est pas le seul – discutent la question des bons modèles, surtout en ce qui concerne les tombeaux.

12 J. Stecher (éd.), *Œuvres de Jean Lemaire de Belges*, 5 tomes, Louvain, 1882, réimpression Genève 1969, t. IV, p. 397.

Sont évoquées une époque, l'Antiquité, et des régions de référence, l'Italie ou la Bourgogne. Ce programme officiel des tombeaux stipule que leur qualité et leur richesse doivent être susceptibles d'attirer des gens de toutes les régions du monde afin de commémorer à jamais le souvenir de la princesse mécène. En effet, un tel « tourisme de masse » se développera bientôt, comme l'atteste la fabrication des balustrades en métal pour protéger les fameux tombeaux, partiellement dues à Conrad Meit.

Surtout la longue nécrologie pour Marguerite, dûe au clerc Antoine de Saix en 1532, confirme la relation qui existe entre les notions de chef-d'œuvre et de merveille. S'il n'énumère guère les mérites politiques de la princesse, en revanche il se concentre sur une description de l'église. Mais loin de se limiter aux phrases typiques de l'ekphrasis, Antoine de Saix combine description architecturale, allégorèse littéraire et topique artistique de l'Antiquité. Il s'agit donc d'une sorte de visite guidée du chevet de l'église, qui métaphorise bien la gloire de la princesse d'Autriche. Citons un extrait :

Ung si beau cueur de merueilleux espace,
 Qui en pourpris tout aultre excède et passe
 Enluminé de verres cristalins,
 Tous enrichiz d'ouvraiges dédalins,
 Resplendissants de belles effigies
 Et contenant les généalogies.

Et puis, un peu plus loin, sur l'oratoire de la princesse :

Sortant de là, doucement vous appelle
 L'incomparable et exquise chapelle,
 Le sanctuaire à Contemplation,
 Le cas bien net à jubilation,
 Le cabinet et dévot oratoire,
 Le tabernacle et secret répertoire,
 Où il se fault coyement retirer,
 Quand par esprit Dieu nous veult attirer.
 Contre le temps qui tout use et termine,
 Toute la pierre il clava dor de mine¹³.

13 Antoine de Saix, *Le blason de Brou ...*, Bourg-en-Bresse, 1876, p. 21-22 ; voir aussi [Jules] Baux, *Recherches historiques et archéologiques sur l'église de Brou*, Paris, Lyon et Bourg-en-Bresse, 1844, p. 216.

L'architecte Louis van Bodeghem se voit magnifié, dépassant même Vitruve, grâce à sa parfaite maîtrise architecturale. De façon très précoce dans le contexte français, Antoine de Saix cite une série de détails classiques de l'architecture pour donner à sa nécrologie-ekphrasis l'allure professionnelle : ainsi il donne des termes techniques comme architrave, balustre ou soubassement. Et quant à Konrad Meit, il aurait également dépassé ses collègues antiques, en transformant la futilité de la nature dans une imitation durable en pierre. Somme toute, Antoine de Saix re-traduit – pour ainsi dire – l'église construite dans un *palais d'honneur féminin* littéraire. Fabriquée comme œuvre d'art susceptible de transcender la création humaine, elle se fonde en fin de compte sur les vertus princières : érudition, prudence, largesse, subtilité. Cette merveille sert donc en tant que panégyrique bâti et durable.

Dans le sens inverse, on retrouve les mêmes stratégies dans l'œuvre poétique de Lemaire. Son grand panégyrique, resté inachevé, *La Couronne margaritique*, écrit vers 1504-1505 en l'honneur de Marguerite et de son premier mari Philibert de Savoie, raconte la fabrication d'une couronne précieuse pour la princesse¹⁴. À la demande du roi *Honneur* le narrateur charge l'orfèvre *Mérite* de concevoir cet objet d'art. Dix belles vierges formant une ronde, portant chacune une pierre précieuse, servent de modèles à l'artiste. Mais, d'abord, c'est à la peintresse Martia, fameuse artiste mythique, de copier ces modèles dans une épure graphique qui est bien entendu d'une perfection et d'une beauté inouïes. Viennent ensuite des experts, qui sont les plus grands philosophes et artistes, contemporains ou de l'Antiquité classique, pour chanter la louange du dessin. Celui-ci se transforme, dans la description littéraire, en une œuvre d'art surhumaine de parfaite finesse et beauté, un objet à la fois réel et imaginé où sont insérées une multitude d'allégories, comme par exemple les pierres précieuses dont chacune représente une vertu de Marguerite.

Ce n'est donc pas uniquement sur le plan allégorique que les vertus attribuées à Marguerite d'Autriche forment une ronde – un ensemble arrondi et parfait. Ce modèle naturel est, par sa fabrication même, transcendé dans une œuvre d'art d'une beauté merveilleuse et indicible, seule capable de représenter la beauté morale de la princesse. Il y a un message politique tout à fait innovateur, car les vertus de Marguerite ne sont nullement innées, mais elles s'avèrent « fabriquées », en l'occurrence

14 J. Stecher (éd.), *Œuvres de Jean Lemaire...*, t. IV, p. 10-167.

par « honneur » et « mérite ». La transcendance des genres – du modèle naturel, à travers le dessin, jusqu'à la description de la couronne même – enferme donc un sens très précis : la vraie nature se voit graduellement imitée et en même temps anoblie ; elle est, dans un sens temporel, perpétuée et, dans un sens sémantique, densifiée. Grâce à son trésor de vertus, Marguerite s'est « édifiée » au niveau d'une œuvre parfaite et sublime de beauté morale.

Si ces textes littéraires ne constituent évidemment pas une théorie architecturale au sens strict, ils ne peuvent pas non plus servir à comprendre directement l'interprétation contemporaine de l'architecture flamboyante. Cependant on peut constater d'importantes analogies entre l'architecture flamboyante et la poésie des Grands rhétoriciens. Dans les deux domaines, il s'agit d'une création qui insiste sur la qualité précieuse du matériau – le mot cherché et la qualité de la pierre – ainsi que sur la virtuosité de la fabrication, une création qui se veut donc analogue à la nature. Si les œuvres poétiques insistent souvent sur la transformation de la nature sensible en un objet merveilleux, on pourrait énumérer les multiples trompe-l'œil qui s'observent dans l'architecture flamboyante. Les éléments tectoniques comme les moulures et colonnettes se transforment en une sorte de végétation ou en architectures en miniature qui, paradoxalement, rappellent – dans un acte de double transformation – l'orfèverie. La base d'une telle stratégie consiste à suivre des règles « artisanales » très strictes de fabrication, dans les domaines de la taille de pierre comme de la métrique des vers. Mais avec une virtuosité très subtile, ces règlements se voient transcendés dans une ambiguïté scintillante et ainsi, soudainement, une deuxième nature, parallèle à la nature sensible et réelle, naît : la flore architecturale des édifices ne résulte pas d'une imitation directe de la nature dans le sens académique, mais elle naît à partir d'un traitement excellent de la pierre qui, par analogie structurelle, prend les formes végétales (fig. 1, 4, 5). Et quant à la poésie, elle ne décrit jamais un objet concret, mais elle l'évoque grâce à sa force rhétorique pour en même temps le désigner en tant qu'une indescriptible merveille, incommensurable au monde quotidien. « Réaliser » le merveilleux veut alors toujours dire le visualiser ou, au moins, évoquer la technique de sa mise en œuvre, qui est à la base de cet acte de création transcendante. On est clairement éloigné de la théorie artistique de la Renaissance, où l'imitation et la

variation formelle d'un idéal préexistant est au fondement d'un système de représentation du monde – ce qu'il convient de ne pas confondre avec la création d'œuvres d'art merveilleuses, parallèles au monde existant, dans l'architecture flamboyante.

Christian FREIGANG

Freie Universität Berlin

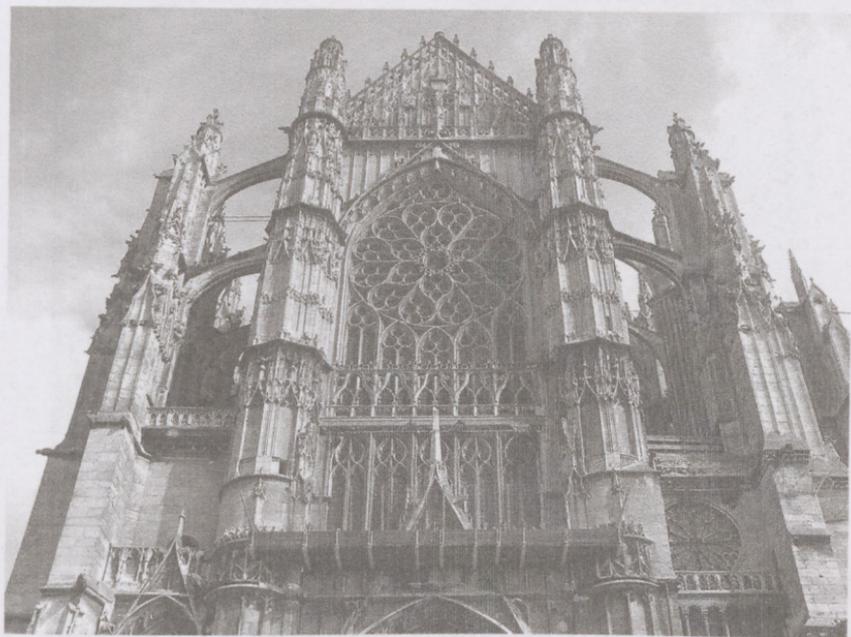


FIG. 1 – Beauvais, cathédrale, transept méridional
(photo : Christian Freigang).

variation formelle d'un idéal préexistant est au fondement d'un système de représentation du monde – ce qu'il convient de ne pas confondre avec la création d'œuvres d'art merveilleuses, parallèles au monde existant, dans l'architecture flamboyante.



FIG. 2 – Les Douze Dames de Rhétorique: *Clere invencion*
 (Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2, f° 34v).



Ombien qua tard ie me presente
Et quen parler me monstre lente
Pour auoir place congruente

FIG. 3 – Les Douze Dames de Rhétorique: *Deduction loable*
(Cambridge, University Library, ms. Nn. III. 2, f^o 36v).



FIG. 4 – Brou, église St-Nicolas de Tolentin, façade occidentale
(photo : Wiki Commons, Welleschik).

EL MILAGRO EN CALDERÓN

Calderón incorpora en su obra sucesos milagrosos de la tradición de las



FIG. 5 – Brou, église St-Nicolas de Tolentin, abside du chœur
(photo : Christian Freigang).

1. *Trinera publicación en Festschrift en Calderón Calderón*, Madrid, 1984, p. 269-273.
2. P. Calderón de la Barca, *Comedias de Calderón*, p. 2024-2025.
3. J. Miller y K. Raimon, *Calderón*, p. 47-107-120; M. Ballesteros, *Madrid*, p. 190-200.
4. E. von Tschudi, *Die Geschichte der Westgoten*.
5. L. Morán, *El teatro de Calderón*, p. 20.
6. Los milagros de la vida, como la transmutación de un libro en hombre por un acto mágico, o la aparición de un niño, que se multiplicaba por mil y se convertía en pedregales, según las regiones, siempre la vida ordinaria del colegio. Para Tschudi de Aquino, un milagro, es una muestra de milagro.