

Le premier gothique dans le Saint-Empire romain germanique : nouvelles questions, méthodes, résultats et lacunes de la recherche

Bruno Klein

Depuis le succès international de la synthèse de Norbert Nussbaum sur l'architecture gothique en Allemagne qui couvrait la période entre le XIII^e et le XVI^e siècle (NUSSBAUM, 1985), la recherche sur le premier gothique en Allemagne connaît un regain de vigueur, notamment depuis ces vingt dernières années¹. Les raisons en sont multiples. Outre une intensification de la recherche en histoire de l'art observée généralement partout dans le monde, il est une dimension propre à ce phénomène : les anciennes conceptions nationales et les schémas valorisant l'approche qualitative s'éclipsent progressivement et sont aujourd'hui de plus en plus souvent supplantés par des réflexions sur les conditions, les possibilités et les effets de phénomènes de transfert. Les représentations historiques des frontières vacillent et penchent du côté des zones frontalières, aujourd'hui appréhendées de manière bien plus intéressante comme des espaces de transfert (VILLES, 2006 ; SCHURR, 2007 ; KLEIN, 2007 ; KURMANN, SCHURR, 2011 ; BRACHMANN, 2011c, 2012). De plus, l'idée s'est implicitement imposée à propos des espaces où se sont déployés des courants formels spécifiques, comme par exemple le gothique, que ceux-ci étaient le résultat d'une évolution historique et institutionnelle : cela vaut par exemple pour la distinction parfaitement classique entre l'Allemagne et la France. Les zones comprises à l'intérieur d'un État qui, dans les études antérieures, étaient encore définies par une appartenance ethnique, sont de plus en plus analysées comme des superpositions de différentes configurations spatiales : des zones linguistiques ou institutionnelles empiétant les unes sur les autres, tels que les archevêchés, les évêchés, les ordres (SCHENKLUHN, 2000), autant d'espaces régis par différents systèmes juridiques,

Bruno Klein enseigne l'histoire de l'art à la Technische Universität à Dresde (TU Dresden). Ses recherches portent aussi bien sur les arts picturaux que sur l'architecture du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Il analyse tout particulièrement les significations sociales et artistiques des processus créatifs et architecturaux. Il est membre de la Sächsischen Akademie der Wissenschaften et de plusieurs comités internationaux.

dévolus à diverses formes (JÄGGI, 2006) et connaissant des développements économiques divers, qu'il s'agisse d'espaces urbains ou ruraux (GASSER, 2004), etc. La dichotomie entre l'art roman et le gothique devint même subrepticement un phénomène de chevauchement de dispositifs dans lequel on pouvait faire entrer un bon nombre de contrastes et de relations. Le facteur national, autrefois tenu pour dominant, n'en devint finalement plus qu'un parmi de nombreux autres – pas même le plus important –, d'autant qu'à l'époque de ce que l'on appelle le premier gothique allemand, le Saint-Empire romain germanique par exemple était gouverné par un empereur qui résidait essentiellement en Italie du Sud. Cet abandon des considérations nationales apporta à la recherche en histoire de l'art des opportunités remarquables : des monuments actuellement situés dans les régions de l'est de la France, en Suisse, aux Pays-Bas, en Pologne, en Bohême et en Autriche purent être pris en compte dans le discours sur le transfert des formes de l'art roman au gothique sans risquer de susciter des ressentiments nationaux (KLEIN, 2007 ; SCHURR, 2007 ; BRACHMANN, 2008, 2011).

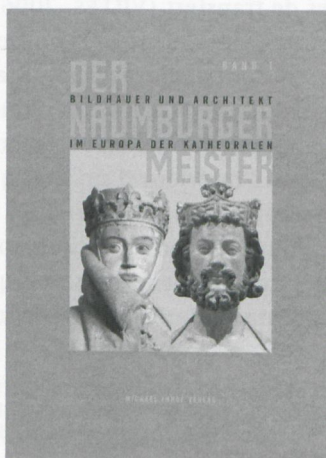
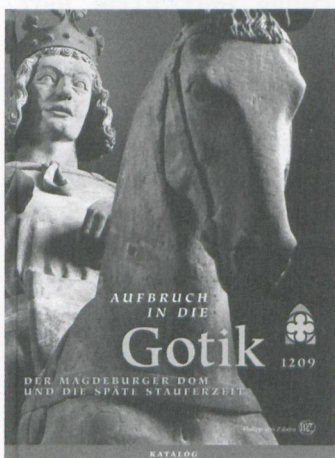
Outre ces changements d'orientations méthodologiques, la chute du mur et la réunification de l'Allemagne stimulèrent la recherche sur l'architecture du premier gothique en lui permettant de s'étendre à l'ensemble de l'espace de l'ancien Saint-Empire romain germanique, sans qu'il n'y ait plus aucun sous-texte nationaliste : avant 1989, en effet, il était littéralement impossible de procéder à des comparaisons entre les dessins des piliers des églises de l'est de la France et de la Saxe (SCHURR, 2007). L'étude architecturale, enfin rendue possible par la réunification et la restauration de nombreux édifices d'Allemagne de l'Est, insuffla un nouvel élan à ce domaine. Sont exemplaires à ce titre certaines des publications sur la cathédrale de Meissen qui documentent les restaurations et les recherches qui en résultèrent, en replaçant l'édifice et son ornementation au sein de contextes internationaux (HÜTTER, DÜLBERG, MAGIRIUS, 1999 ; MAGIRIUS, HÜTTER, 2001 ; DONATH, 2000, 2004)².

Les paradigmes d'alors, longtemps affectionnés, commencèrent enfin à vaciller. Par exemple, l'histoire de l'art telle qu'elle fut pratiquée dans la République fédérale d'Allemagne (RFA) après la guerre, mue par la recherche et la volonté d'une intégration culturelle au sein de l'espace occidental, marchait main dans la main – de manière plutôt inconsciente – avec le processus politique qui allait dans ce même sens. En ce qui concerne le gothique, cette recherche donna lieu à une étude approfondie des transferts culturels, formels et techniques entre la France et l'Allemagne. La République démocratique d'Allemagne (RDA), en revanche, se démarqua de l'« internationalisme » occidental en mettant

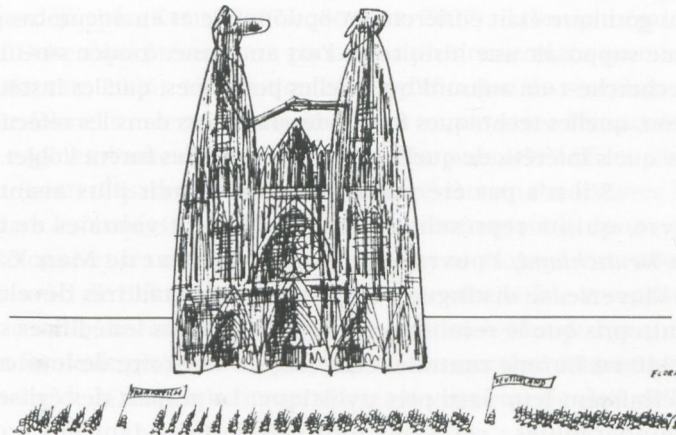
l'accent sur la valorisation de traditions propres et sur leur reconstitution. Dans ce contexte, repérer des relations artistiques avec d'autres édifices situés plus à l'ouest, qui ne pouvaient même pas être vus en raison de l'interdiction de voyager, resta plutôt marginal. Après le tournant marqué par la chute du mur, qui signifia pour la RDA une réorientation

1. Catalogue de l'exposition *Aufbruch in die Gotik: der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit* : Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums, (*Aufbruch in die Gotik*, 2009).

2. Catalogue de l'exposition *Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, (*Naumburger Meister*, 2011).



de l'Est vers l'Ouest et une intégration au sein de l'Union européenne, il s'est agi de renouer le contact avec ce dont elle avait été coupée depuis plus de quarante ans. C'est ce que traduit un titre tel que celui de l'exposition *Aufbruch in die Gotik* (« Le renouveau du gothique » ; fig. 1), qui eut lieu en 2009 à l'occasion du jubilé des huit siècles écoulés depuis la pose de la première pierre de la cathé-



Reims

drale de Magdebourg, c'est-à-dire lors de la célébration de celui que l'on considère comme le plus ancien édifice sacré gothique en Allemagne (*Aufbruch in die Gotik*, 2009). Lorsqu'en 2011 on célébra le maître de Naumburg – « sculpteur et architecte dans l'Europe des cathédrales » pour reprendre le sous-titre de cet événement (fig. 2) – par une exposition à succès entre les murs de la cathédrale de Naumburg (*Naumburger Meister*, 2011), on consacrait aussi une figure d'artiste qui correspondait exactement aux politiques de Konrad Adenauer et de Charles de Gaulle (fig. 3).

Quelques synthèses autour du premier gothique

En 2007, deux ouvrages généraux, qui tentaient de procéder à de nouvelles synthèses, parurent. Le premier, édité et en partie écrit par l'auteur du présent bilan bibliographique (KLEIN, 2007a), traitait du gothique autour de 1220 et 1450. Prenant en compte la pluralité de ses différentes dimensions, cet ouvrage replaçait nécessairement l'architecture, qui n'y figurait plus que comme un élément dans un ensemble plus large, à l'intérieur d'un contexte artistique bien plus vaste (KLEIN, 2007b)³. Y étaient également étudiés les édifices urbains et les châteaux forts (MARTEN, 2007), puisqu'un grand nombre de villes furent fondées entre 1230 et 1300, notamment dans le Brandebourg, la Silésie et la Prusse de l'ordre teutonique. La recrudescence des constructions de forteresses dut beaucoup à la renonciation formelle de l'empereur Frédéric II, en 1230-1231, au droit royal du *jus munitionis* en matière d'édification de fortifications⁴. Si l'importance de l'architecture et de l'art sacré juifs est évoquée, elle ne peut cependant pas être vérifiée dans la mesure où bien trop de monuments concernés furent anéantis lors des pogroms qui eurent lieu au cours du Moyen Âge tardif. En ce qui concerne l'architecture sacrée chrétienne, le regard se dirigea sur les aspects très variés du passage de l'art roman au gothique, par exemple sur le fait que celui-ci est apparemment d'abord passé pour un style qui, aussi noble fût-il, ne valait que pour l'architecture. En témoigne l'un des plus anciens monuments de ce type, l'église Sainte-Élisabeth à Marbourg. Dans ce corps architectural moderne, donc gothique, furent introduits des vitraux précieux qui répondaient d'un point de vue stylistique à des traditions régionales, tout comme le reliquaire de la sainte au centre. Les vitraux et le reliquaire s'inscrivent pleinement dans la tradition romane. Un tel cas de figure montre que l'adaptation des formes

3. Caricature de Paul Flora représentant la rencontre entre Charles De Gaulle et Konrad Adenauer à Reims, dans *Die Zeit*, 6 juillet 1962.

du gothique était entièrement optionnelle et en aucun cas nécessaire, contrairement à ce que supposait une histoire de l'art ancienne, fondée sur une entéléchie des styles. Aussi recherche-t-on aujourd'hui quelles personnes, quelles institutions, quels supports de diffusion, quelles techniques furent déterminants dans les réfections, et de quelles interactions, de quels intérêts, de quelles circonstances elles furent l'objet.

S'il n'a pas été possible d'approfondir plus avant l'étude dans le cadre de ce livre, qui ne représente que l'un des huit volumes de *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, l'ouvrage *Gotische Architektur* de Marc Carel Schurr (SCHURR, 2007), à l'inverse, se distingue par un souci du détail très développé. L'auteur n'a rien moins entrepris que le recensement de presque tous les édifices sacrés construits entre 1220 et 1340 en Europe centrale, en retraçant l'histoire de leur construction et, avant tout, en définissant leur parti pris stylistique. La plupart des églises sont traitées par de courtes monographies ; certaines sont rassemblées dans des groupes plus vastes tandis que d'autres sont aussi abordées individuellement et de manière extrêmement approfondie, comme c'est le cas notamment de la cathédrale de Ratisbonne. Quiconque souhaite avoir un panorama à peu près complet de l'architecture ecclésiastique de l'époque et de la région doit se plonger dans l'ouvrage de Schurr, tout en ayant cependant à l'esprit que, si l'Europe centrale comprend la ville du Bas-Rhin de Xanten, elle exclut en revanche les Pays-Bas voisins, les pays baltes et même l'Allemagne du Nord. En effet, l'auteur décrit le processus d'assimilation du gothique à l'est de la France, où la Lorraine est reconnue comme l'espace de référence. La reconstruction commencée en 1221 de la cathédrale de Toul – située à l'intérieur des frontières de l'empire romain, suffragante de Trèves, voisine de l'archidiocèse de Reims – aurait en quelque sorte ouvert la porte à une réception et à une réinterprétation du gothique propre à l'Allemagne.

Si Schurr identifie des réseaux de connexions partant de la Lorraine et s'étendant jusqu'à la cathédrale saxonne de Naumburg, c'est à partir de la plus ancienne partie gothique de l'ancienne paroissiale dans la région alémanique, maintenant cathédrale de Fribourg, qu'il élucide quelle fut la signification en plus de l'architecture bourguignonne pour le premier gothique à l'est du Rhin. Même les parties de la nef de la cathédrale lorraine de Metz datant des années 1240 – et non seulement des modèles de la région française qui fut le berceau du gothique – furent encore, selon son hypothèse, importantes pour la construction à peu près contemporaines de la cathédrale de Cologne et de la nef de la cathédrale de Strasbourg. De manière générale, un réseau de loges de Lorraine et de Trèves aurait même joué un rôle de relais dans la réception du gothique français en Allemagne presque jusqu'à la fin du XIII^e siècle⁵.

Le groupe d'églises étudiées par Schurr est constitué d'édifices qui relèvent plus ou moins de cette forme spécifique de réception. De nombreuses observations de détails permettent à l'auteur de démontrer l'existence de relations entre elles. Il réussit également à montrer qu'à l'intérieur de ce réseau de connexions, les influences ne progressaient pas seulement d'ouest en est, mais aussi que le maillage complexe des loges permettait, dans certains cas isolés, de répercuter des inventions formelles faites sur des chantiers « plus récents » sur d'autres plus « anciens ». Schurr expose en outre les problèmes soulevés par l'assimilation des formes gothiques modernes dans des églises qui se devaient à chaque fois de respecter la tradition. Il pouvait aussi bien en résulter des élans novateurs qu'un désir de s'en tenir aux modèles précédents. Les anciennes représentations d'une progression, pour ainsi dire naturelle, du gothique s'en trouvèrent radicalement remises en question.

En plus des deux ouvrages déjà cités (KLEIN, 2007a ; SCHURR, 2007), il convient également de lire celui de Leonhard Helten qui présente un panorama plus resserré du premier gothique au sein de l'empire (HELTEN, 2006). L'évolution et la signification du remplage y sont analysées d'un point de vue formel sur certaines constructions importantes. Partant des célèbres bâtiments français des origines, l'auteur considère d'abord les premiers édifices allemands (Notre-Dame à Trèves et Sainte-Élisabeth à Marbourg) puis revient en France avec la reconstruction de Saint-Denis dans les années 1230, pour, enfin, étudier surtout le dessin du remplage de la cathédrale de Cologne et ses répercussions, lesquelles se propagèrent, selon l'auteur, jusqu'à Strasbourg. Le souci de Helten était avant tout de rendre visible le rapport entre la structure du bâtiment et celle du remplage ; c'est pourquoi les études de cas qu'il mène sur les églises prennent la forme de petites monographies architecturales, animées par une réflexion critique sur l'histoire de la recherche jusqu'alors, qui vont bien au-delà de la seule analyse du remplage.

Concepts de tradition et d'innovation

Outre ces tendances générales marquant la recherche actuelle sur l'architecture du premier gothique en Allemagne, des réajustements spécifiques se font jour. Selon Peter Kurmann et Marc Schurr, se confronter à l'architecture française alors moderne au sein de l'empire a permis d'aborder, dans une perspective dynamique, des approches de la conception formelle depuis longtemps violemment critiquées, par exemple, la manière dont il convenait d'exprimer le rapport entre la tradition et l'innovation (KURMANN, SCHURR, 2010). Comparer la réception du gothique allemand et italien à la même époque montre que la confrontation au gothique, dans le cas allemand, pourrait avoir conduit à une réflexion approfondie sur l'ancien et le nouveau et, pour le cas italien, au prolongement d'une approche structurellement éclectique. C'est la raison pour laquelle l'accent est de plus en plus mis sur les continuités, qui perdurent par-delà les changements de style. Cela vaut par exemple pour les édifices précocement gothiques que sont l'église Notre-Dame à Trèves (commencée autour de 1227) et l'église Sainte-Élisabeth à Marbourg (commencée autour de 1235), deux bâtiments qui, au regard de leur contexte, se révèlent être des édifices extrêmement modernes. Le plan original de la première s'inspire de la cathédrale voisine, datant de l'Antiquité tardive, tandis que, pour l'église de la très populaire sainte Élisabeth, qui venait à peine de mourir à Marbourg, l'aspect gothique prédominant se combine avec la disposition triconque propre à l'art roman tardif en Rhénanie, et celui de l'église-halle en Westphalie. Même dans le cas de la cathédrale de Naumburg, il est évident que, d'un point de vue stylistique, les caractéristiques archaïques du chœur gothique, tout comme les surfaces murales entre les colonnes et les fenêtres, recèlent des affinités avec les grandes surfaces murales de la nef romane. Dans un bâtiment de ce type, par conséquent, l'innovation et la tradition ont dû être volontairement mêlées de sorte que son résultat échappe à toute analyse s'exprimant exclusivement en termes d'évolution stylistique (KLEIN, 2012b ; HUPPERTZ, 2013).

Il s'agit pour Schurr de montrer sans cesse que ce n'était en aucun cas le gothique de l'Ile-de-France – passé pour pionnier dans l'histoire de l'art depuis la fin du XIX^e siècle – qui fut déterminant pour l'architecture gothique la plus ancienne, mais plutôt les édifices situés dans la vaste zone frontalière qui s'étend du nord au sud entre la France et le Saint-Empire romain germanique (sur l'église Notre-Dame de Trèves, voir aussi SCHURR, 2011).

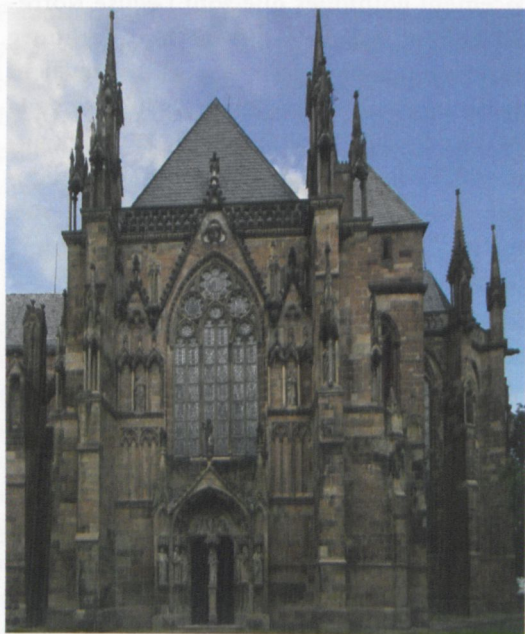
Ces observations rejoignent celles de Bernd Nicolai, qui se réfère à la génération des grands édifices construits autour de 1200 dans le sud-ouest de l'empire entre la Bourgogne, la Suisse et le Haut-Rhin (NICOLAI, 2009). Ces constructions allaient s'avérer déterminantes pour la construction d'autres églises situées plus à l'est dans la première moitié du XIII^e siècle : non pas tant comme des modèles de formes concrètes, mais en raison du niveau d'exigence et du potentiel d'innovation qu'ils représentaient. Souvent ignorés dans leur environnement le plus proche, ces édifices pouvaient cependant influencer de cette manière sur de grandes distances. Ainsi Stephan Gasser a-t-il montré, à partir de l'exemple de l'ouest de la Suisse précisément, que la réception de l'architecture innovante de la cathédrale de Lausanne, qui représente la première construction réellement gothique dans l'empire, ne fut perceptible que sur des cathédrales proches de Genève et de Sion dans un premier temps, alors que, dans les églises mineures de la région, comme celle de Niederkirchen, les formes traditionnelles continuaient à être dominantes (GASSER, 2004).

Kurmann a révélé que la réception du gothique français ne fut pas nécessairement liée à la supériorité de sa technique de construction et à son réservoir de formes subtiles, se fondant sur l'exemple de l'église collégiale de Wimpfen im Tal (fig. 4) dont la construction débuta en 1269 (KURMANN, 2007). Dans une chronique de l'époque, cet édifice est défini comme « *opus francigenum* » – ce qui désigne vraisemblablement l'art alors nouveau de la taille de pierre –, et son maître d'œuvre, qui arrivait tout juste de Paris, est loué en tant que « *peritissimus in architectoria arte latomus* » (« maçon très expérimenté dans l'art architectural »). En réalité, les correspondances avec le style français de l'époque ne concernent que certains motifs et ne sont nullement stylistiques, de sorte que ce ne peut guère être sa qualité qui fascina à ce point, mais bien plutôt sa différence et sa nouveauté radicale. Comme la nouvelle construction de l'église collégiale de Wimpfen im Tal allait de pair avec une réforme à l'intérieur de cette institution religieuse, qui était alors en état de délabrement, l'emploi d'un vocabulaire gothique a pu exprimer la rupture avec l'ancienne tradition. Une telle réception du gothique a pu avoir comme fonction de traduire la nouveauté, mais

avant tout de produire aussi une distance vis-à-vis de l'héritage du passé. Selon Kurmann, il s'agit en l'occurrence, dans le cadre de la réception du gothique, de soulever plus clairement la question de sa fonction dans la liturgie religieuse et de l'étendre au domaine de la représentation politique (KURMANN, SCHURR, 2010). En effet, le rôle de la liturgie dans le réaménagement de nombreux édifices au cours du XIII^e siècle ne fut en effet qu'à peine étudié, et ce à travers des recherches extrêmement partielles (KOSCH, 2006).

Place et rôle du dessin d'architecture

À partir d'un point de vue différent et néanmoins complémentaire de ceux déjà exposés, l'auteur de la présente synthèse a



4. Ancienne collégiale Saint-Pierre, Wimpfen im Tal.

tenté de saisir le phénomène du premier gothique en Allemagne dans sa spécificité (KLEIN, 2007b). L'époque, qui s'étend de la naissance du dessin d'architecture à l'échelle dans la région frontalière franco-allemande à l'invention de l'imprimerie, toujours dans cette même région, deux siècles plus tard, y est analysée comme celle d'un accroissement de la communication et de l'apparition de supports de diffusion de plus en plus sophistiqués. Sur ce territoire d'innovations se superposent plusieurs espaces linguistiques et politiques, lesquels relèvent d'institutions religieuses diverses. Il en résulte souvent une forme de communication visuelle et non verbale, permettant aux différents acteurs d'échanger entre eux sur un chantier même sans se comprendre sur le plan linguistique. Un facteur supplémentaire s'y ajoute : la communication symbolico-visuelle dans un espace aussi hétérogène que l'empire, où beaucoup de langues étaient parlées (à la différence du territoire français), acquiert en soi une importance toute particulière. Dans cette mesure, le premier gothique allemand devait être compris comme le fruit architectural de la rencontre entre un art français de la construction moderne et une culture impériale caractérisée par une disposition à la communication.

Dans ce processus de transmission, le dessin d'architecture s'avéra particulièrement novateur et joua un rôle décisif, dans la période étudiée et dans la région frontalière évoquée ici. On le sait, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, ce médium fut le vecteur, le long du Rhin entre Strasbourg et Cologne, d'un élan novateur incomparable qui culmina très tôt dans les grands croquis des façades des deux cathédrales, en particulier dans le « plan F » de celle de Cologne (STEINMANN, 2003). Ce mouvement fut confirmé lorsqu'un dessin médiéval conservé au Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg fut identifié comme le plan de la chapelle Saint-Werner dont la construction commença en 1280 près de Bacharach sur les rives du Rhin (GALLET, 2011). Cet édifice attesta récemment la mise en réseaux de loges le long du Rhin (CROSSLEY, 2007). Ce constat fut dernièrement encore corroboré par un recueil de grand format rassemblant les plans architecturaux de la Rhénanie et des « régions voisines », comme la Belgique et la Saxe (BÖKER, BREHM, HANSCHKE, 2012). Robert Bork a montré à plusieurs reprises que ce type de plan, ainsi que les édifices qui en résultaient, étaient développés d'un point de vue graphique à partir de dessins de construction reposant sur des combinaisons d'octogones et de cercles (BORK, 2007, 2011).

On observe à maintes reprises que, si les maîtres d'œuvre avaient des idées précises de ce qu'était la nouvelle « création à la française » – voire en possédaient eux-mêmes les dessins – sa réalisation par la main-d'œuvre locale pouvait, en revanche, se montrer parfois imparfaite (SCHURR, 2007). Par ailleurs, le dessin d'architecture permettait que des motifs architecturaux soient largement adaptés à d'autres formes, de sorte que le rôle de ce médium s'étendait encore considérablement (FREIGANG, 2007, 2010). L'un des motifs architecturaux les plus fréquents, l'arcade, acquit une vie pour ainsi dire autonome et fut employé à des usages les plus divers. D'intéressantes zones de transition naquirent lorsque, par exemple, ce motif faisait l'objet d'une réelle construction dans la structure de pierre du remplage d'abord, puis se répétait sous la forme du dessin des vitraux, servant alors à y ordonner les images. Mais il pouvait aussi apparaître dans les intérieurs comme des « arcs en tiers points » (*Wandrahmengerüst*) : sous les hautes voûtes de la tour de la cathédrale de Cologne, dessinées laborieusement à partir de 1280 environ, les piliers et les arcs ne font plus office que d'encadrements muraux placés les uns derrière les autres. Couronné de gâbles, le motif domine aussi l'extérieur de la façade ainsi que la claire-voie de la cathédrale. Il ouvrit la voie à de nombreux autres édifices en Allemagne.

Études de cas dans la recherche allemande

De telles observations éclairantes sur des détails ne sont pas rares : Marc Schurr et Katarina Papajanni ont mesuré et catalogué avec précision les profils des piliers de cinquante églises (SCHURR, 2007). Comme dans l'architecture gothique tardive de l'empire, les structures des remplages sont particulièrement remarquables, ce qui en a fait un objet d'étude à part entière dans la recherche en langue allemande. De plus, l'intérêt scientifique pour les créations formelles du gothique tardif s'est prolongé et remonte quasiment au premier gothique. Cependant, tandis qu'autrefois on valorisait surtout l'analyse du remplage comme structure bidimensionnelle afin d'y déceler des liens historiques sur le plan stylistique, les dernières études visent des questionnements plus complexes, dans lesquels les évolutions techniques tout comme la dimension sémantique occupent le premier plan. Christian Kayser présenta une étude systématique des premiers remplages en adoptant un point de vue plutôt technique et architectural. Il y démontra, à partir de l'exemple de la cathédrale de Reims, comment la technique de construction du remplage des fenêtres se modifia en Allemagne au cours d'une période relativement courte, entre 1200 et 1300 (KAYSER, 2010) : aux meneaux composés d'éléments posés en-délit et en-lit succédèrent rapidement des ouvrages unifiés dont la hauteur eut tôt fait d'être réduite afin d'être plus facilement réalisables. Les liens entre les montants et

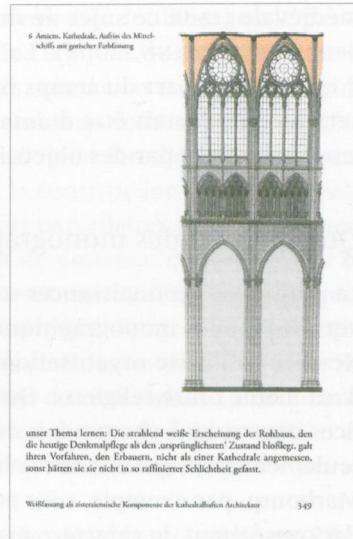
le couronnement furent progressivement simplifiés tout comme l'intégration des ferrures. Ces évolutions allaient de pair avec le dessin de remplages sophistiqués et s'achevèrent pour l'essentiel autour de 1300. La publication suivante du même auteur, abondamment illustrée par des images et des dessins, présente une étude très claire du remplage qui se fonde essentiellement sur des exemples venus d'Europe centrale (KAYSER, 2012).

Un autre aspect des travaux récents sur l'architecture gothique que l'on peut qualifier sans exagérer de spécialement « allemand » est la polychromie architecturale. Expressément initié par les nombreuses publications de Jürgen Michler, il est désormais coutume d'étudier et de documenter les



5. Chevet et transept de l'abbatiale cistercienne de Marienstatt révélant la rencontre de deux systèmes de la polychromie architecturale (ELENZ, 2010, p. 170, fig. 10).

différentes couleurs employées dans les édifices lors de toute entreprise de restauration. Des recherches récentes, qui portent également sur l'extérieur des bâtiments, s'appuient essentiellement sur l'église cistercienne de Marienstatt peinte en rose, gris et vert (ELENZ, 2010 ; FISCHER, 2011 ; fig. 5). L'étude de Michler sur l'intérieur de l'abbaye cistercienne d'Altenberg est aussi particulièrement intéressante (MICHLER, 2010). Cette dernière ayant été peinte entièrement en blanc, Michler tient pour spécifiquement cistercienne cette réduction de la gamme des couleurs – non pas au sens d'une diminution, normale pour l'ordre cistercien, des valeurs de couleurs habituellement utilisées ailleurs, mais au sens d'une réaction aux gammes de couleurs les plus modernes des cathédrales qui tendaient à se rapprocher de la monochromie de la pierre. La polychromie du chœur de la cathédrale d'Amiens fournissait l'exemple décisif (fig. 6-7)



6. Système de la polychromie dans la cathédrale d'Amiens (MICHLER, 2010, p. 349).

jusqu'à ce qu'elle soit détruite de manière inconsidérée au cours des dernières décennies. Même la gamme réduite des couleurs de la cathédrale de Cologne s'en inspira bien plus fortement que ne l'a supposé Michler (KURMANN, 2012, p. 304, n. 43) ; le système de couleurs de cet édifice comme sa structure architecturale furent réinterprétés de façon innovante en fonction des nécessités de l'église cistercienne que l'on désirait construire. La dernière restauration du chœur de la cathédrale de Meissen, qui date du troisième quart du XIII^e siècle, a montré qu'un rapport littéralement ludique aux différentes polychromies architecturales pouvait être instauré : murs et colonnes engagées y étaient couleurs de pierre, tandis que les voûtains étaient peints en blanc et les nervures en rouge. Dans une seule et unique travée où se trouvent représentées les figures éminentes des fondateurs de l'évêché et de ses saints, les nervures étaient peintes en jaune, ce qui signifiait sans doute en « or » (MAGIRIUS, 2001). Ces exemples montrent que l'étude du transfert et de la réception de l'architecture gothique était jusqu'ici réduite de manière bien trop simplificatrice à la description de reprises de structures, de formes plastiques et de motifs architecturaux, sans prendre en compte les phénomènes correspondants dans les systèmes de techniques, de couleurs, de peintures et d'imageries.

Dans cette perspective, la mise en question du regard porté sur l'architecture gothique – religieuse le plus souvent – que mène Matthias Untermann, s'avère remarquablement productive : son manuel d'architecture



7. Comparaison entre les systèmes de la polychromie à Altenberg, Cologne, Longpont et Chartres (MICHLER, 2010, p. 44-35).

médiévale traite ce sujet de manière systématique en procédant du plus grand au plus petit (UNTERMANN, 2009). La question du style n'est initialement même pas soulevée, il en va la plupart du temps bien plutôt des typologies. Pour le lecteur non allemand, cet ouvrage devrait être d'autant plus instructif que les différents thèmes sont essentiellement illustrés par des objets issus de l'espace germanophone.

Quelques études monographiques

La plupart des connaissances sur l'architecture du premier gothique furent acquises à travers des études monographiques d'édifices, présentées ici dans leur ordre chronologique. Ne déroge à cette organisation que la présentation des églises regroupées sous la coupe d'un même ordre religieux. Quant aux développements, ils se limitent aux parties des édifices construits à chaque fois avant le début du XIV^e siècle⁶. Les édifices présentés ici sont seulement ceux qui ont fait l'objet d'une étude récente. Des travaux sur Metz, Fribourg ou Marbourg, par exemple, sont parus juste avant la période prise en compte pour cet article. Par conséquent, le caractère marginal de la mention qui en est fait dans ce texte n'est sans aucun rapport avec leur valeur, et tout lecteur voulant avoir un panorama complet sur l'architecture de l'époque avec un répertoire bibliographique peut se référer au livre de Schurr (SCHURR, 2007). Les travaux récents sur la cathédrale de Strasbourg sont également exclus car ils sont essentiellement publiés en français et sont, sinon connus du lecteur de *Perspective*, du moins facilement accessibles.



8. Allée de l'évêque (Bischofsgang), cathédrale de Magdebourg.

Les cathédrales

La cathédrale de Magdebourg

La cathédrale de Magdebourg reconstruite après un incendie en 1207 passe depuis longtemps pour le premier édifice en Allemagne relevant du patrimoine gothique, notamment puisque le déambulatoire possède des chapelles rayonnantes et la tribune située au-dessus de celles-ci, nommée « allée de l'évêque » (*Bischofsgang* ; fig. 8), a des colonnes engagées, des ogives, etc. Au cours de ces dernières années, deux fouilles ont contribué à préciser l'histoire de sa construction. S'en suivirent la parution d'un inventaire général et de deux monographies, d'un catalogue de plusieurs volumes édité à l'occasion de l'anniversaire en 2009 de la pose de la première pierre de la cathédrale gothique, ainsi que des actes d'un colloque organisé pour cette même occasion.

La première fouille organisée à Magdebourg (KUHN, BRANDL, HELTEN, 2005) eut lieu dans une zone située au

nord de la cathédrale actuelle et se raccordait à d'autres zones déjà fouillées par le passé. Les restes des fondations, récemment identifiées comme des reliques du palais d'Otton le Grand datant du ^x^e siècle, durent désormais être interprétés comme les traces d'une église puisque l'on a pu dégager à l'intérieur du bâtiment de nombreux tombeaux. Cet édifice monumental de quarante-et-un mètres de large, qui pouvait bien être l'église du monastère Saint-Laurent voire peut-être aussi la cathédrale dont la construction commença sous Otton, resta sans doute inachevé, si l'on en croit les résultats parcellaires des fouilles organisées jusqu'ici. Selon toute vraisemblance, cet édifice fut de nouveau démoli autour de 1180 sous l'archevêque Wichmann pour laisser place à la construction d'un marché. Aussi ne joue-t-il aucun rôle à proprement parler dans le premier gothique. À ceci près que l'apparition subite de *spolia* de l'Antiquité à Magdebourg et dans les environs au cours du troisième quart du ^{xiii}^e siècle pourrait être liée à la destruction de cette église. La cathédrale gothique avec ses colonnes faites de *spolia* aurait probablement profité du matériau de construction de l'église elle-même, au moins sur un plan symbolique, puisqu'elle aurait pu aussi avoir recours à une « mode des *spolia* ».

Plusieurs études sont réunies dans l'inventaire de la cathédrale publié en 2011 (BRANDL, FORSTER, 2011), qui présente en outre une abondante documentation des sources, des prises de vue photogrammétriques très précises, de nouveaux plans, des photographies de l'ensemble du bâtiment et de tous ses détails, à quoi s'ajoutent de longues annexes qui indiquent la nature des pierres, décrivent des marques de tâcherons, etc.

Les observations les plus récentes sur la chronologie de la construction de cet édifice sont une nouvelle fois étayées ici (BRANDL, 2012). Dès 2000, on procéda à des études de la charpente, en partie datable par la dendrochronologie (EISSING, HÖGG, 2000). D'après celles-ci, le chœur et le transept furent couverts d'une seule traite en 1255 et la première travée de la nef le fut après 1278. Ainsi, des phases que l'on pensait très éloignées s'avèrent bien plus proches. Heiko Brandl développe dans l'inventaire l'idée qu'il avait défendue dans sa thèse (BRANDL, 2009) selon laquelle, dans les années 1220, on travailla en même temps au chœur et à la nef de la cathédrale de Magdebourg, car la tribune du chœur répondait déjà au changement de plan de la nef : y furent insérés des piliers intermédiaires supplémentaires afin de pouvoir atteindre la hauteur de la nef bien plus élevée qu'il n'avait été prévu à l'origine. L'« allée de l'évêque » au-dessus du déambulatoire, qui recèle des formes issues à l'évidence du premier gothique cistercien, fut rapidement édiflée avant 1225 environ. Certains détails, comme le profil des bases, révèle l'existence, à l'époque déjà, de connaissances précises des formes architecturales modernes venues non seulement de l'est de la France mais aussi de l'Ile-de-France. Une coursière avait été prévue devant les fenêtres des collatéraux, soit à l'intérieur sur le modèle de la cathédrale de Reims ou de celle de Notre-Dame à Trèves, soit à l'extérieur sur le modèle de l'église Sainte-Élisabeth à Marbourg. Autour de 1240, le chœur devait déjà être voûté. Grâce à ces études, les résultats d'une thèse à peine plus ancienne portée par Birte Rogacki-Thiemann furent rectifiés. L'auteur avait tenté d'y reconstituer l'histoire de la construction de Magdebourg en se fondant essentiellement sur l'analyse des marques de tâcheron (ROGACKI-THIEMANN, 2007).

De nombreux essais publiés dans le catalogue d'exposition *Aufbruch in die Gotik* et dans les actes du colloque sur la cathédrale de Magdebourg (*Aufbruch in die Gotik*, 2009 ; SCHENKLUHN, WASCHBÜSCH, 2012) font l'inventaire des éléments de son architecture qui se sont répandus dans l'empire dans la première moitié du ^{xiii}^e siècle. Ces travaux ne parviennent cependant toujours pas à concorder leurs différents résultats, ce qui montre à quel point l'état

de la recherche reste toujours ouvert. Wolfgang Schenkluhn indique que le classement traditionnel de cet édifice dans ce qu'on appelait le style de transition repose sur une construction de l'histoire de l'art du XIX^e siècle, laquelle partait de l'hypothèse d'un passage quasiment naturel de l'architecture au XIII^e siècle vers le gothique (SCHENKLUHN, 2009). Cependant se trouvait omis que le chœur de Magdebourg, en tant que fondation de l'empereur Otton I^{er}, contient de nombreux motifs qui renvoient à d'autres édifices de l'empire, tels que la chapelle palatine à Aix-la-Chapelle ou la cathédrale de Bâle. Par exemple, les colonnes faites de *spolia* et les piliers coudés du chœur en polygone relèvent de ces usages et sont parfaitement étrangers au gothique français. Nicolai montre qu'Albrecht, l'archevêque de Magdebourg, qui, selon les sources, a dû soutenir la construction avec son *consilium*, connaissait non seulement la France mais aussi et surtout l'Italie et la Bourgogne ainsi que les nouvelles cathédrales de Lausanne et de Bâle avec leurs déambulatoires (NICOLAI, 2009). C'est en Rhénanie et non en France qu'il aperçoit les premiers modèles qui serviront à Magdebourg. Nicolai rejoint les propos de Dany Sandron selon lesquels la cathédrale de Magdebourg ne présente pas les formes françaises typiques du début du XIII^e siècle, époque de la construction, mais, au mieux et en un sens extrêmement général, celles qui étaient actuelles entre 1160 et 1180, c'est-à-dire immédiatement avant les études d'Albrecht à Paris (SANDRON, 2012). Sandron suit l'injonction de dire avec prudence le rôle qu'a pu jouer de manière générale un archevêque tel qu'Albrecht dans les changements successifs des plans de sa cathédrale. En revanche, Nicolai n'a guère d'hésitation et propose de mettre en relation la reconstruction de la cathédrale de Magdebourg avec les intentions de l'archevêque concernant la politique de l'empire. À la différence de Nicolai, Wolfgang Huschner adopte le point de vue de l'historien et fait remarquer que les possibilités d'action d'un archevêque pris dans les tensions entre les dynasties des Staufer et des Welfen d'un côté et des papes de l'autre étaient relativement réduites (HUSCHNER, 2012). Finalement, il est impossible d'affirmer avec certitude qu'il a pu, pour cette raison justement, tenter de s'exprimer symboliquement au sujet de la construction de « sa » cathédrale. Soulignons que de nombreuses réfections de cathédrales étaient entreprises dans l'empire, qu'elles suivirent toutes des modèles et des formes très différentes et que la cathédrale de Magdebourg, avec son indifférence stylistique autant que typologique, s'inscrit parfaitement dans ce contexte (KLEIN, 2012). En outre, on peut se demander si les multiples modifications du plan que l'on observe à Magdebourg n'étaient pas un phénomène caractéristique de l'architecture allemande autour de 1200, incompatible à vrai dire avec la rationalité croissante de la planification que l'on observe dans les constructions françaises de cette époque. Ainsi la question de la réception du gothique français se trouve-t-elle élargie puisqu'elle ne met plus seulement en jeu la reprise évidente de formes, mais aussi les différences et les points communs dans l'organisation de la construction ainsi que dans les processus de planification et de construction.

La cathédrale de Naumburg

Les récentes études sur la cathédrale de Naumburg (fig. 9) décrivent un autre cheminement que celles sur Magdebourg : une grande exposition organisée en 2011 a donné lieu à un catalogue en deux volumes et à des actes de colloque publiés en 2012 (*Naumburger Meister*, 2011 ; KROHM, KUNDE, 2012), tandis que le volume de l'inventaire ne fut entrepris qu'ultérieurement. Parallèlement à l'exposition, siégeait le collège de Naumburg, au sein duquel onze participants rédigèrent leur thèse sur différents sujets concernant cette cathédrale. L'architecture n'y représente pas le point central, même s'il y eut aussi des études qui appréhendaient le chœur et le jubé du point de vue de leur architecture.

L'exposition et les publications qui l'accompagnèrent formaient incontestablement le point nodal de cette recherche récente. Le projet se limitait cependant pour l'essentiel au chœur ouest de l'édifice, avec ses célèbres statues des donateurs, le jubé et les verrières multicolores. On tenta de saisir le mieux possible la construction dans sa complexité en convoquant à chaque fois des contributions sur les différents arts – l'architecture, la sculpture et le vitrail – mais aussi des textes transversaux consacrés, par-delà les genres, sur l'histoire en général ou à l'histoire culturelle.



9. Cathédrale de Naumburg, vue de l'ouest.

Le titre de l'exposition, *Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, en délimite l'idée avec justesse. L'entreprise consistait, en effet, à tracer un vaste panorama de la culture internationale à laquelle ce « maître de Naumburg » avait appartenu, tout en s'attachant avant tout à élucider précisément quelle était son origine artistique. Seule une petite partie de l'exposition traite de l'architecture à laquelle le présent article se limite, mais elle touche néanmoins à un point central : les commissaires de l'exposition partirent, en effet, du principe que le « maître de Naumburg » était un artiste doté d'une personnalité propre ; et, en tant que tel, il avait réalisé les statues placées dans le chœur et sur le jubé non seulement en tant que sculpteur mais aussi en tant qu'architecte de cet aménagement. Cette hypothèse se fonde sur une observation, à savoir que les statues des donateurs et des piliers fasciculés devant lesquels ils se tiennent furent à chaque fois travaillés à partir du même bloc de pierre, et chacun d'entre eux contribuait à supporter les parties supérieures des murs, si bien qu'ils n'ont pas été ajoutés après coup ni travaillés à partir de la matière brute. Cette découverte put encore être précisée par les études effectuées au sein du collège de Naumburg (JELSCHEWSKI, 2011), qui suggèrent que le ou les sculpteurs ont dû être forcés d'élaborer ces statues en étroite collaboration avec le maître d'œuvre. La question se pose néanmoins de savoir si architecte et sculpteur furent vraiment une seule et même personne. Les commissaires de l'exposition l'affirment avec emphase et souhaitent montrer quelles furent la formation et la production de cette figure d'artiste. Aux étapes connues depuis longtemps par la recherche de ce « maître de Naumburg » en tant que sculpteur – les cathédrales de Reims, Noyon, Metz, Mayence, Naumburg, Meissen par la suite et d'autres travaux encore –, on ajouta pour la première phase de sa carrière, en suivant une indication de Sandron, des travaux dans le château de Coucy (KROHM, 2011a). Ainsi une chronologie précise de cette œuvre est-elle également reconstituée et l'on tente même, avec prudence, de donner un nom à cet artiste (KUNDE, 2011). Cette thèse est cependant d'emblée contestée dans le catalogue par les historiens (BÜNZ, 2011, p. 710, n. 62).

Ce retour à l'individualisation d'une personnalité d'artiste peut sembler irritant, si longtemps après la proclamation de la « mort de l'auteur ». Le retour au « maître de Naumburg » ne soulève pas seulement un problème philosophique, il pose aussi une

question cruciale à l'histoire de l'art : si, en effet, le maître, considéré comme un individu, et son groupe de constructeurs ont toujours étroitement collaboré, alors il devient nécessaire de fixer de manière précise la chronologie des œuvres attribuées à ce groupe et de les dater. Parfois, quelques repères – la consécration du chœur de Mayence en 1239, la lettre d'indulgence aux bienfaiteurs de la cathédrale de Naumburg en 1249 – permettent de dater une série de bâtiments : Mayence 1233-1239, Naumburg 1243/1244-1249, Meissen 1249/1250-années 1260 (KUNDE, 2011). Christoph Brachmann a argumenté de manière vigoureuse contre une telle démarche et a fait remarquer que presque toutes les œuvres attribuées au « maître de Naumburg » ne sont pas datées ou, pour la plupart d'entre elles, doivent être datées différemment qu'elles ne l'avaient été jusqu'ici : la sculpture du portail de la façade ouest de Noyon était plus récente que l'architecture qui l'entoure, c'est pourquoi la date de 1231 (accrochage des cloches) est insignifiante pour la sculpture ; un fragment d'un tympan de la cathédrale de Metz, dont les motifs s'avèrent comparables à un relief du jubé de Naumburg, daterait du milieu du XIII^e siècle plutôt que des années 1230, pour des raisons invoquées par l'archéologie de la construction. De même, la datation « *ante* 1239 » du jubé détruit de Mayence, considérée comme incontestable car le chœur ouest, partie intégrante du jubé, fut consacré cette année-là, ne résiste pas à un examen plus précis du style des fragments conservés : la silhouette et la forme du chapiteau renverraient aux œuvres parisiennes de Pierre de Montreuil et seraient par conséquent tout simplement impensables en Allemagne dans les années 1230. Aussi s'impose-t-il de reconsidérer radicalement la reconstitution de l'activité et du trajet d'un atelier dépendant d'un seul maître (BRACHMANN, 2012), d'autant que l'appel de 1249 à des dons pour la construction du chœur occidentale de Naumburg indiquerait plutôt le début que la fin imminente des mesures prises en vue de la construction. De plus, Naumburg posséderait des formes inspirées de la Sainte-Chapelle parisienne, laquelle ne fut édiflée que dans les années 1240 (BRACHMANN, 2011c).

Les opinions sur le « maître de Naumburg » comme architecte-sculpteur divergent sur d'autres points encore : par exemple, dans plusieurs contributions, Alexander Markschiess affirme l'hypothèse de l'architecte-sculpteur (MARKSCHIESS, 2011a, 2001b). Mais certaines de ses positions plus prudentes se fondent sur des observations de détails : il demande par exemple, pour des raisons techniques, si les verrières ont été posées uniquement une fois la construction du bâtiment finie ou au cours de la construction (SIEBERT, 2011a) – comme ce fut le cas à Naumburg, où les vitres étaient insérées dans des rainures du remplage (DONATH, 2011, 2012). La pratique diffère de celle mise en œuvre à Reims, telle que Villard de Honnecourt nous l'a transmise (voir aussi les réflexions fondamentales sur le sujet dans KAYSER, 2012). Un détail, si marginal soit-il, pourrait renseigner l'iconographie des fenêtres à Reims (bien plus ouverte et souple) et à Naumburg (d'emblée fixée). Les approches de la conception du programme se distinguent de manière bien plus nette qu'on ne le supposait si l'on admet l'existence d'un artiste unique dirigeant l'ensemble de la construction. Helten, qui a retracé l'histoire de la recherche sur l'architecte-sculpteur de Naumburg et a démontré qu'il y avait eu des changements de plan pour la construction du chœur ouest de Naumburg, observe également que Naumburg et Reims ne recèlent que de très vagues correspondances dans leurs motifs (HELTEN, 2011). C'est à un résultat semblable que conduit l'analyse des baldaquins sculptés dont les grandes affinités avec l'architecture du même bâtiment sont notables : il se peut dans le meilleur des cas que les tailleurs de pierre qui ont œuvré à ces baldaquins n'aient eu que de vagues connaissances de l'architecture contemporaine française (RÖDER, 2011).

Selon Schurr, la construction de la cathédrale de Naumburg ne s'est pas différenciée des autres chantiers par son organisation. Il y a dû donc y avoir un maître d'œuvre pour diriger le chantier, auquel le chercheur confère une grande originalité ainsi qu'une sensibilité aiguë au dialogue entre architecture et sculpture (SCHURR, 2012). Cette idée est étayée par les réflexions de Guido Siebert (SIEBERT, 2011b), fondées sur l'observation et une compétence précise, et qui portent sur le processus de planification et de construction dans le chœur ouest de Naumburg. Siebert part certes de l'hypothèse d'un seul chef de chantier, mais il distingue nettement plusieurs tailleurs de pierre qualifiés ainsi que différents sculpteurs dont il estime prudemment le nombre à une dizaine environ – et il n'est guère probable qu'ils aient été moins, sinon la construction du chœur ouest de Naumburg aurait duré bien plus longtemps. Plusieurs sculpteurs auraient donc travaillé sur une même statue. Comme les figures des donateurs s'insèrent très précisément dans l'architecture du bâtiment, elles ont dû avoir été en quelque sorte « préfabriquées » pour se tenir prêts au moment d'être mises en place, d'autant que le chœur de Naumburg est construit à partir de couches de pierres horizontales.

Remarquons que de nombreuses corrections durent être effectuées au moment de la pose des statues : sur les joints entre les couches de pierres situées juste au-dessus d'elles, des points de raccord sont visibles à l'œil nu (KLEIN, 2012b). Katja Schröck démontre en outre que déjà sur les dalles au sol de la coursière de Naumburg, de la même manière que dans le triforium de Cologne, la position des parties du bâtiment venant s'y dresser a été réajustée pour rééquilibrer les inexactitudes des mesures apparues dans les parties inférieures des murs (SCHRÖCK, 2012). La première correction fut toutefois de nouveau annulée par la mise en œuvre erronée des colonnes et des statues. Ce sont là autant d'indices qui parlent en faveur de l'hypothèse d'une coordination plutôt faible entre l'œuvre architecturale et la sculpture.

En outre, il paraît que l'architecture du chœur ouest de Naumburg ne devrait pas impliquer l'existence sur les lieux d'un atelier de sculpture important auquel toutes les autres réalisations artistiques seraient, sinon inféodées, du moins mesurées (KLEIN, 2012). Le chœur ouest serait bien plutôt une partie relativement petite de l'ensemble de la cathédrale, dont les dimensions et le style dénotent aussi d'une prise en compte de la nef qui venait alors tout juste d'être achevée. Il semble ainsi que, pour les commanditaires, le souci d'un plan et d'une exécution efficaces a pris le pas sur le désir de s'attacher à une personnalité d'artiste : on ne peut en aucune manière prouver qu'en Allemagne, à l'époque, architectes et sculpteurs étaient estimés à égalité, comme c'était le cas en France.

Les reconstructions de la cathédrale de Meissen et du chœur de l'église cistercienne de Pforte – ville située à seulement quelques kilomètres de Naumburg – sont aussi étroitement liées à l'édification de la cathédrale de Naumburg. Aussi faut-il étudier ces trois monuments ensemble. Pour le chœur de Pforte, sa date de construction peut être située, documents à l'appui, entre 1251 et 1268. Pour arriver à ce constat, Christoph Brachmann et Viviane Huppertz eurent recours à des arguments fondés sur une critique du style (BRACHMANN, 2011b ; HUPPERTZ, 2013), tandis que Günther Donath s'appuya sur une comparaison entre des dessins de tailleurs de pierre (DONATH, 2011a, 2012). Tous ont établi dernièrement que son architecture, en dépit de nombreuses similarités avec la cathédrale voisine, fut conçue de façon parfaitement autonome, contredisant en cela Schurr (SCHURR, 2007).

Pour la partie la plus ancienne de Meissen, Donath reconstitue le déroulement exact de la construction en analysant les volumes et en recalculant sur cette base la durée du chantier et le nombre de personnes y ayant travaillé (DONATH, 2011b, 2011c).

La datation de Meissen entre 1250 et 1266 est certes plausible, mais il faudrait reconsidérer l'hypothèse selon laquelle le début de sa construction coïnciderait avec la fin supposée des travaux à Naumburg. Il est incontestable que l'architecture de Meissen s'est démarquée sur le plan stylistique de l'architecture française contemporaine en toute connaissance de cause.

La cathédrale de Cologne

La cathédrale de Cologne, le plus connu des édifices gothiques d'Allemagne, a aussi fait l'objet de nouvelles études d'une grande envergure. La synthèse des connaissances auxquelles ont abouti les différentes fouilles entreprises depuis 1946 sous et à côté de l'église fut publiée en 2008 (BACK, HÖLTKEN, 2008). Dans ce cadre, le déroulement des travaux de fondation fut avant tout reconstitué sans que soit clairement élucidé s'ils débutèrent par le côté sud ou par les chapelles du chœur. En règle générale, le chantier démarrait sur la face sud, non seulement parce qu'il s'agissait alors de la face dirigée vers la ville, mais aussi et avant tout parce que le côté nord devait être laissé dégagé pour permettre l'acheminement du matériel, tant que s'élevaient encore des parties de l'ancienne cathédrale à l'ouest du nouveau chœur. Au demeurant, plusieurs voies d'accès possibles au chantier ont été retracées dans ce volume.

Arnold Wolff, ancien maître d'œuvre de la cathédrale, avait déjà depuis des décennies présenté son étude détaillée des parties les plus anciennes de l'édifice, étude qui fait autorité aujourd'hui encore et qui englobait la zone allant des fondations jusqu'à la partie supérieure du déambulatoire (WOLFF, 1968, complétée aujourd'hui par BACK, HÖLTKEN, 2008). Ces travaux furent encore affinés dans le volume publié en l'honneur de son successeur, le maître d'œuvre Barbara Schock-Werner (HARDERER, 2012). Elle avait initié le nettoyage, la restauration et l'analyse de cet ensemble remarquable comprenant à la fois les statues des piliers du chœur, leurs socles et les baldaquins qui montrent les apôtres conduits par Jésus et Marie.

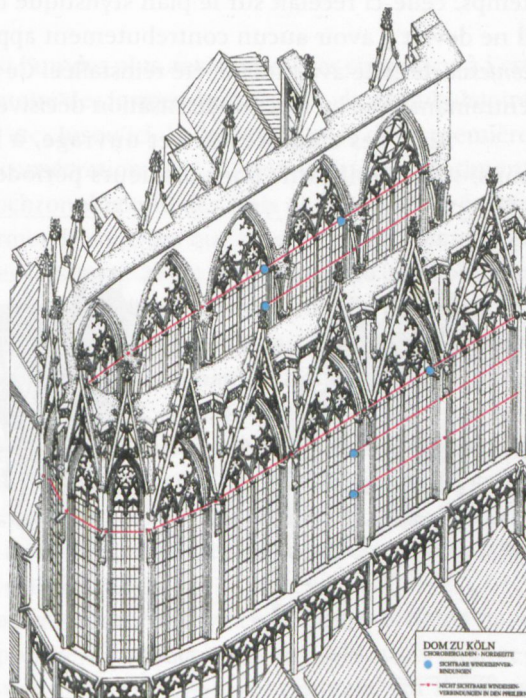
À cette occasion, de nombreuses observations présentées dans le cadre d'un colloque organisé en 2012 furent validées ; elles portaient sur les interactions entre les différentes catégories d'art allant de l'architecture à la sculpture et à ses différentes polychromies jusqu'au vitrail et à l'orfèvrerie. Ces relations prennent un tour particulièrement clair chez Kurmann, qui identifie aussi bien dans l'architecture de la cathédrale de Cologne que dans son ornementation sculpturale d'autrefois et dans sa polychromie une tendance de plus en plus affirmée à l'artificialité qui visait à renforcer la singularité de ce projet de construction (KURMANN, 2012). Des études relevant de l'archéologie du bâti ont permis d'observer que les socles et les parties inférieures des baldaquins placés au-dessus des statues ont été exécutés en même temps que les piliers, tandis que les statues et les couronnements des baldaquins furent réalisés au cours d'une seconde phase de la construction, durant laquelle les amorces des baldaquins déjà présentes étaient même retravaillées (SCHAAB, 2012). Nussbaum a prudemment tenté, en s'appuyant sur l'analyse des principes présidant aux croquis géométriques des baldaquins originaux, de reconstituer leur chronologie, mais il a surtout exposé que la forme des micro-détails de l'architecture extrêmement élaborée et riche en variantes du couronnement des baldaquins reposait sur des règles géométriques simples et, de manière générale, pratiques (NUSSBAUM, 2012).

Maren Lüpnitz a présenté une étude des parties supérieures du chœur, qui manquait jusqu'ici (LÜPNITZ, 2011). Cette zone embrasse, avec le triforium, la claire-voie, le contreboutement et la voûte, un volume de construction non négligeable au regard des dimensions de la cathédrale, qui fut, selon Lüpnitz, construit d'un seul tenant entre 1260 et 1310.

L'exactitude de ses analyses est impressionnante : l'auteur prouve que, comme à Naumburg, le plan du triforium fut dans un premier temps entièrement mesuré et gravé sur des dalles au sol du triforium afin de pouvoir rectifier des inexactitudes au niveau des parties inférieures. Cela se produisit également à l'amorce des contreforts. Lors de la construction du triforium, les mesures furent encore une fois vérifiées et des erreurs corrigées. Il n'y eut aucun plan pour les joints des murs, car les formats des pierres étaient variables ; en revanche, les piliers, les meneaux et le remplage furent vraisemblablement réalisés en amont. Ce n'est qu'au moment de la construction du contrebutement, qui relève des parties les plus récentes du bâtiment, que l'on peut observer un système régulier des joints.

Après le triforium, les fenêtres jouxtant le transept au sud et au nord furent dans un premier temps construites – le travail débutant normalement aussi dans les parties hautes sur la face sud du bâtiment. Une fois que les problèmes rencontrés éventuellement dans la pratique furent identifiés et résolus, le travail sur la face nord du chœur put se poursuivre, de sorte que le bâtiment grandissait constamment sur ses deux faces en même temps et à peu près au même rythme. Dès les premières fenêtres placées, il y eut un changement dans le système de tirants (fig. 10) : à la place d'un chaînage continu courant sur trois niveaux à travers les armatures des fenêtres, il n'y eut plus, à partir de la deuxième fenêtre de la face sud, qu'un seul tirant à la hauteur des chapiteaux de la fenêtre, qui fut attaché par des tiges de fer verticales au remplage. Lüpnitz associe cette modification technique à un changement de maître d'œuvre : après le lancement du chantier par maître Gerhard, maître Arnold, cité pour la première fois en 1271, introduisit ce système d'armature simplifiée, après quoi la construction dut se poursuivre d'une traite – il n'existe en effet aucun indice d'interruption des travaux. Ni les deux interdits prononcés successivement en 1268-1275 et 1290-1298, ni la bataille de Worringen au cours de laquelle l'archevêque de Cologne perdit la face devant la ville ne semblèrent avoir eu des effets sur le déroulement des travaux.

Ces résultats rejoignent l'étude plus ancienne de Marc Steinmann sur le plan F de la façade daté autour de 1280 (STEINMANN, 2003). Comme ce livre a été largement lu⁷, il n'est pas nécessaire d'en faire une présentation ici. Steinmann a entre-temps précisé sa datation et constaté une relation étroite entre la construction et les formes des fenêtres de la claire-voie et le plan de la façade (STEINMANN, 2010). Même Helten, pour qui l'analyse des formes du remplage de la claire-voie de Cologne joue un rôle central, aboutit aussi à des résultats semblables (HELTEN, 2006). Mais la datation diverge radicalement dans *Architektur der Rheinlande*, où le plan F est situé en 1370 et attribué à Michael von Savoyen (BÖKER, BREHM, HANSCHKE, 2012) – une thèse qui ne devrait guère perdurer.



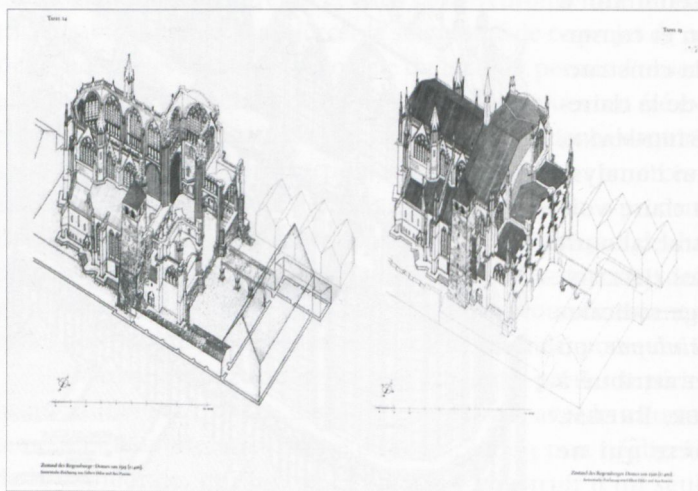
10. Changements dans le système d'ancrage des parties supérieures du chevet de la cathédrale de Cologne (Günther Binding, *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140-1350*, Darmstadt, 2000, fig. 177).

L'étude de Lüpnitz est très riche en observations de détails : par exemple, elle atteste de l'existence d'un système provisoire de drainage de l'eau qui a fonctionné pendant des décennies, jusqu'à la construction des contreforts ; elle montre aussi que les parties inférieures des fenêtres du chœur furent vitrées de l'intérieur, et les parties supérieures de l'extérieur. Des comparaisons y sont établies avec les techniques de construction employées pour la cathédrale d'Amiens, qui a servi de modèle à Cologne, permettant de renseigner les points communs et les différences entre ces deux chantiers. Il apparaît toutefois des limites de toute comparaison possible entre Cologne et d'autres édifices : en effet aucun autre bâtiment n'a été jusqu'ici aussi minutieusement étudié, si bien que l'on ne peut répondre que sous la forme d'hypothèses à la question suivante : les techniques de construction et le processus des travaux pour la cathédrale de Cologne étaient-ils classiques ou singuliers ?

La cathédrale de Ratisbonne

Le grand inventaire général sur la cathédrale de Ratisbonne sera une entreprise de plus longue haleine encore que celle des parties supérieures de Cologne. Dans le cadre de la restauration de la cathédrale bavaroise commencée en 1985, un groupe d'étude a mené durant vingt-cinq ans une recherche interdisciplinaire importante, sous la direction de l'historien de l'art Achim Hubel et de l'archéologue du bâti Manfred Schuller. Les premiers résultats de ces travaux ont été présentés isolément (par exemple dans HUBEL, SCHULLER, 2008 ; SCHULLER, 2010). L'ensemble des résultats de décennies de recherches sont à présent en train d'être publiés en cinq volumes dont trois sont déjà parus (HUBEL, SCHULLER, 2010, 2012, 2013). Même si la plupart des contributions couvrent surtout l'époque du gothique tardif, comme par exemple la publication des comptes et des plans de la construction, ils contiennent néanmoins de nombreux éléments qui concernent aussi les premières parties de la reconstruction de la cathédrale commencée après un incendie en 1273. Dans un premier temps, celle-ci recéait sur le plan stylistique des traits plutôt conservateurs, par exemple, il ne devait y avoir aucun contrebatement apparent, des *spolia* avaient été intégrées et une *confessio* désuète avait même été réinstallée. Ce n'est qu'autour de 1290 que le plan changea, entraînant avec lui une modernisation décisive.

Bien des chapitres de cet ouvrage, à l'instar de ceux sur les marques de tâche-



11. Phases de construction de la cathédrale de Ratisbonne (HUBEL, SCHULLER, 2010, pl. 14-15).

rons, sont significatifs pour plusieurs périodes. Il faut souligner en particulier la qualité et la clarté des reproductions dans des volumes de planches qui parlent d'elles-mêmes (fig. 11). Ainsi trouve-t-on sur vingt-six planches grand format des reproductions isométriques qui traduisent clairement et précisément le déroulement de la construction de 1280 environ jusqu'à 1500. Des schémas de couleur s'ajoutent pour contribuer à une meilleure compréhension.

Les églises cisterciennes

Dans l'empire, comme dans les autres pays, les églises cisterciennes comptent parmi les premiers édifices gothiques, phénomène d'autant plus fondamental que des cathédrales telles que celles de Magdebourg, de Trèves ou de Bamberg furent partiellement érigées par des groupes de constructeurs fortement influencés par le milieu cistercien ou *a fortiori* avaient travaillé directement sur les chantiers des monastères de Maulbronn, d'Ebrach ou de Walkenried. Selon Nicolai, la forme très sculpturale spécifique aux édifices cisterciens du premier tiers du XIII^e siècle aurait été généralement perçue comme un « *stylus sumptuosus* » (NICOLAI, 2009). Bernd Ulrich Hucker insiste en outre sur l'intérêt que le dernier empereur guelfe, Otton IV, manifestait pour les cathédrales fondées par ses prédécesseurs ottoniens, comme Bamberg et Magdebourg, et il indique que l'empereur avait dans le même temps soutenu les cisterciens (HUCKER, 2009). Le lien entre les constructions de cathédrales et les cisterciens pourrait donc s'être construit de manière indirecte par cette voie. Il ne faut cependant pas omettre qu'Otton IV fut en guerre contre l'archevêque de Magdebourg jusqu'à sa mort en 1218, qu'il dévasta son pays et que les parties « cisterciennes » des cathédrales de Magdebourg et de Bamberg ne furent, selon toute vraisemblance, édifiées qu'après la mort de l'empereur.

Le sujet de l'architecture cistercienne a déjà été traité à l'échelle de l'Europe de manière systématique par Matthias Untermann, qui mentionne les édifices allemands concernés (UNTERMANN, 2001). Ernst Badstübner a publié une étude synthétique plus petite et néanmoins intéressante car complémentaire (BADSTÜBNER, 2005) : il y présente avant tout les églises cisterciennes dans l'Europe du Nord jusqu'au sud de la Suède. Il aborde à plusieurs reprises l'époque étudiée ici, tout comme Claudia Mohn, qui, quant à elle, offre une vaste étude sur des bâtiments des couvents féminins des Cisterciens, souvent négligés, en Allemagne centrale et du sud (MOHN, 2006).

L'abbaye de Marienstatt

L'abbaye de Marienstatt dans le Westerwald est l'un des plus anciens édifices cisterciens à l'est du Rhin, qui réunit en elle l'ensemble du répertoire des formes du gothique : le déambulatoire avec chapelles rayonnantes, les arcs boutants, etc. Jusqu'ici, la date de la pose de sa première pierre faisait l'objet d'une controverse : une consécration en 1227 fut associée au bâtiment actuel. Pourtant une récente datation dendrochronologique des étais de bois retrouvés lors d'une restauration de ces dernières années permet de conclure que la construction commença plutôt vers 1246 avec les chapelles rayonnantes (FISCHER, 2011). Un ceinturage que l'on peut précisément dater en 1252 a été retrouvé dans le polygone du chœur au pied du triforium. Le chœur dut être achevé en 1260. Il se rapproche alors plus de la seconde phase de la réception de l'architecture gothique marquée par le style rayonnant français, dont les œuvres maîtresses sont les cathédrales de Cologne et de Strasbourg, de sorte qu'il perd ainsi son statut d'exception. Par conséquent, un schéma très clair de la construction se fait jour, qui repose sur de simples cotes. Il fut abandonné lorsque commença, en 1290, l'édification des parties ouest. Les diverses parties du bâtiment furent également peintes, les techniques, les substances employées et la structure des motifs différant à chaque partie. Ces couleurs, conservées pour la plupart d'entre elles, ont pu être restaurées (ELENZ, 2010).

À la différence de Marienstatt, la restauration de l'abbaye cistercienne à Haina dans la Hesse – première pierre posée en 1216, première consécration en 1224, puis changement de plan – n'apporta aucune connaissance fondamentalement nouvelle sur l'édifice,

mais permit tout de même de préciser l'évolution de la polychromie architecturale intérieure admirablement conservée (GÖTZE, VANJA, BUCHSTAB, 2011).

L'abbaye d'Altenberg

Sur l'abbaye cistercienne d'Altenberg, nous disposons de récentes et riches études : située à vingt kilomètres à peine de la cathédrale de Cologne commencée en 1248, cette abbatale érigée depuis 1259 entretient une relation extrêmement complexe avec la cathédrale toute proche. Nussbaum a déjà fait état de ce phénomène dans une étude du plan, des dimensions et des proportions du chœur d'Altenberg (NUSSBAUM, 2003). Ces recherches ont récemment été complétées par d'autres publications : la monographie en deux volumes entreprise en 2005 par von Sabine Lepsky et Norbert Nussbaum put être achevée en 2012 (LEPSKY, NUSSBAUM, 2006, 2012). Le premier volume, qui traite notamment du chœur, concerne l'architecture du XIII^e siècle, alors que la nef et le transept, auxquels le second volume est consacré, sont essentiellement issus du XIV^e siècle. Le rapport entre le concept architectural et sa traduction concrète est minutieusement élucidé. L'architecte du chœur – chœur dessiné tant sur le plan que sur l'élévation selon un schéma modulaire – connaissait parfaitement la cathédrale de Cologne, mais il était aussi familiarisé avec les édifices français. Les auteurs montrent que non seulement les formes mais aussi les pratiques du dessin et les techniques étaient comparables, et permettent ainsi de décrire plus précisément des réseaux entre les édifices que ceux qui se font jour à travers la seule comparaison des formes. Les deux auteurs se consacrent surtout à une étude approfondie de la mise en œuvre pratique des projets en prenant en compte les outils disponibles au XIII^e siècle – une approche que Nussbaum a par ailleurs expérimentée ces dernières années (NUSSBAUM, 2010, 2011).

En 2009, un colloque fut organisé dans le cadre des célébrations du 750^e anniversaire de la pose de la première pierre de l'abbatiale gothique d'Altenberg (LEPSKY, NUSSBAUM, 2010). Dans les actes du colloque, l'accent est mis sur l'inscription d'Altenberg dans l'histoire et dans l'histoire de l'art. Markus Thome et moi-même avons porté nos regards sur la signification du système spécifique et changeant des connexions qui existait au sein des diocèses, des territoires profanes ou des villes, entre les acteurs, les évêques, les chapitres, les différents ordres, donateurs, etc., pour déterminer en quoi ce réseau de relations pouvait être significatif pour les travaux architecturaux en général, mais aussi pour les formes et les mises en scène spécifiques des édifices (KLEIN, 2010 ; THOME 2010). Selon moi, il s'agit d'interroger en particulier les institutions religieuses qui déterminaient à quelles œuvres étaient destinées les intentions de dons, tandis que Thome insiste sur le fait que les assemblées conventuelles pouvaient elles-mêmes décider de la réfection partielle de leur église en conservant volontairement certaines parties anciennes, afin d'inviter les nouveaux seigneurs à poursuivre la tradition des familles de donateurs qui les avaient précédés. Les réflexions de Kurmann et de Schurr dans ce même volume s'inscrivent dans une perspective semblable : elles pointent la volonté marquée d'une innovation artistique dans bien des abbayes cisterciennes « aux allures de cathédrales » de la fin du XII^e au début du XIV^e siècle. C'est pourquoi leurs loges ont noué des liens bien au-delà de leur ordre, voire, dans le meilleur des cas, à l'échelle internationale (KURMANN, 2010 ; SCHURR, 2010).

Le monastère de Heiligenkreuz

Une nouvelle monographie fut publiée sur le monastère de Heiligenkreuz en Autriche (THOME, 2007 ; fig. 12). Elle est « classique » au sens où, en dehors de l'analyse de la

pierre de construction placée en annexe, aucune autre recherche techniquement complexe n'y a été entreprise. L'étude cependant s'avère extrêmement riche, puisqu'elle retrace toute l'histoire de la construction de ce monastère important entre le XII^e et le XIII^e siècle. Outre la nef romane, la clôture monastique rénovée ultérieurement, dans le courant du XIII^e siècle, est analysée. La monographie se clôt sur l'espace du chœur, assurément une manière de finir en beauté sur un long processus de construction qui s'étendit presque sans interruption sur un siècle et demi. Sa datation, fondée sur des comparaisons étoffées, serait postérieure à 1280. En tout cas, le monastère fut sans doute achevé en grande partie lors de sa consécration en 1295. En raison du façonnage extravagant des éléments de sa structure, il est considéré comme un exemple exceptionnel de la mode du temps autour de 1300. Il faudrait sûrement aller chercher à l'étranger plutôt que dans son environnement proche pour retrouver des monuments comparables. Toutefois, les prescriptions stylistiques imposées à ce chœur par la présence de la nef romane ne pouvaient être ignorées ; son aspect unique résulte aussi de la combinaison de formes à la fois locales plus anciennes et nouvelles inspirées de l'étranger. Thome met en relation ses observations avec des réflexions méthodologiques générales sur l'architecture autour de 1300, qu'il juge particulièrement individualiste au regard des progrès marqués par l'évolution des supports de diffusion.



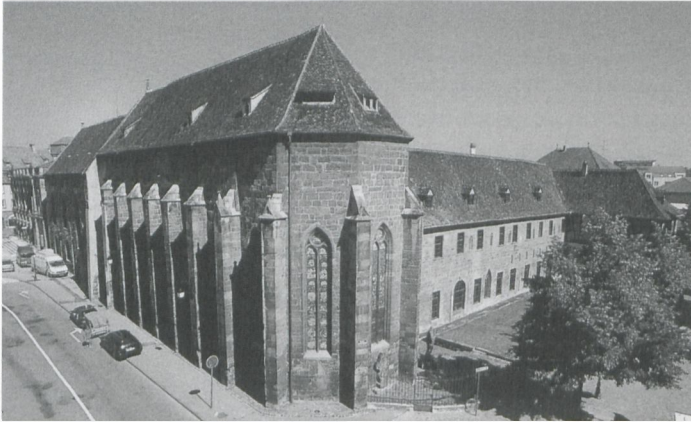
12. Intérieur du chœur du monastère de Heiligenkreuz (THOME, 2007).

Les églises des ordres mendiants

Contrairement aux abbayes cisterciennes, les églises des ordres mendiants n'ont fait l'objet d'aucune étude monographique ces dernières années⁸, mais plusieurs synthèses ont paru. Au célèbre ouvrage de référence de Wolfgang Schenkluhn peut être associé le travail d'Achim Todenhöfer, qui présente une étude d'un groupe relativement restreint d'églises des ordres mendiants, délimité dans un même espace géographique : l'Allemagne centrale (SCHENKLUHN, 2000 ; TODENHÖFER, 2010). Les églises y sont traitées au sein de courts chapitres. Une lacune se trouve ainsi comblée, car certaines des toutes premières installations des ordres mendiants y sont recensées. Nombreuses furent les églises construites avec des moyens modestes, dans la plupart des petites villes de cette région depuis 1240, et qui ont été conservées comme, par exemple, à Ascherleben. Le nombre de ces édifices est en tout cas nettement plus élevé que ce qui est généralement connu.

L'étude de Carola Jäggi sur les couvents pour femmes des ordres mendiants (JÄGGI, 2006 ; fig. 13) se démarque de presque toutes les études citées ici par sa méthode, puisqu'elle ne pose qu'à peine la question du style mais met en relation la typologie des bâtiments et la question du genre. Se fondant sur un vaste éventail de monastères des provinces allemandes, italiennes et d'Europe de l'Est, où se sont implantés ces ordres, elle étudie les formes architecturales spécifiques qu'impliquent les observances particulièrement sévères pratiquées dans les couvents pour femmes, par exemple le strict respect de la clôture, et la règle de n'être pas vues des hommes ni de les regarder. Par conséquent, procédant de la même manière que Claudia Mohn (MOHN, 2006), elle étudie l'évolution architecturale de certaines

13. Couvent des dominicaines d'Unterlinden à Colmar (JÄGGI, 2006, p. 45).



zones en particulier, comme le chœur, qui était réservé aux religieuses. Aux chœurs rectangulaires insérés dans des églises-halles, érigées apparemment sur l'exemple des monastères cisterciens féminins, succédèrent des chœurs polygonaux à partir du milieu du XIII^e siècle et surtout chez les dominicaines. De même, les types de nefs se multiplièrent.

Au cours de cette phase, advint un transfert intéressant des formes entre les églises des cisterciens et celles des religieuses des ordres mendiants. Le même phénomène se produisit spécialement en Rhénanie, où l'on vit une contamination entre les formes des églises des couvents masculins et celles des couvents féminins des mêmes ordres. Jäggi suppose alors qu'ils étaient les uns et les autres réalisés par les mêmes maîtres d'œuvre. Par ailleurs, l'action d'influences régionales ou plus lointaines sur les formes des édifices ne peut être élucidée qu'au cas par cas. Pour ce qui concerne la forme de ces édifices, il convient aussi de prendre en compte les souhaits exprimés par les donatrices.

On ne saurait établir une typologie claire des chœurs réservés aux religieuses : elles pouvaient se rassembler, comme cela arrive le plus souvent dans le Haut-Rhin, dans le polygone du chœur, dans des tribunes construites sur le côté ouest spécialement conçues à cet effet ou encore dans d'autres lieux isolés. Comme les religieuses n'avaient de là qu'une vue réduite sur le sacrement, l'auteur se demande, en convoquant nombre d'objets en jeu dans ce type de question, dans quelle mesure cela était compensé par d'autres supports visuels et acoustiques. Ainsi l'analyse architecturale, qui interroge la spécificité des structures spatiales déterminées par des impératifs théologiques, permet-elle une extension du regard sur l'ensemble de la production artistique réalisée par et pour les couvents.

Considérations finales

Les résultats des récentes recherches sur le premier gothique, fondées pour la plupart d'entre elles sur des études du processus de construction, ont gagné en profondeur et en finesse sur le plan méthodologique. Il en ressort un questionnement plus précis et – tout au moins dans une très grande majorité des cas – un abandon du raisonnement par déduction. Toutefois, ils ne donnent guère lieu à de grands débats de fond. Contrairement à ce qui s'est produit dans les études sur le gothique tardif, les perspectives ouvertes par les études visuelles (*Bildwissenschaften*) n'ont nullement été assimilées par la recherche sur l'architecture du premier gothique, abstraction faite de la réflexion croissante sur le rôle des supports de diffusion. S'il est vrai que la précarité des sources représente à cet égard un obstacle considérable, elle ne devrait pourtant pas constituer un frein dès lors que le déplacement du discours, de l'architecture vers la planification et l'édification, se trouve mieux intégré au développement la recherche. Ce changement devrait cependant avoir lieu sur un champ bien plus vaste que le seul domaine de l'architecture du premier gothique en Allemagne.

On a désormais reconnu comme incontestable la nécessité de réfléchir sur des dimensions mentales, institutionnelles, politiques, religieuses, sociales et techniques. À cet égard, le rôle des acteurs – des commanditaires aux artisans – est de mieux en mieux pris en compte. L'histoire du style et des formes continue de jouer un rôle très important, mais elle est relativisée et surtout contextualisée. C'est un gain, dans la mesure où les reconstitutions historiques d'évolutions supposées endémiques sont remplacées par des reconstitutions de réseaux de connexions agissant sur des plans différents. Mais il convient de constater là aussi une perte, puisque les méthodes de l'histoire de l'art, en mesure de mettre en relation les grands modèles entre eux, sont remplacées par des comparaisons parfois minimales de formes de détail plutôt marginales afin de spécifier les relations entre les monuments.

Une question d'un tout autre ordre se pose également : dans quelle mesure la recherche récente sur le premier gothique en Allemagne est-elle aussi conditionnée mentalement, et surtout institutionnellement, par les prescriptions politiques d'une augmentation de l'efficacité dans le système scientifique ? Le rôle que jouent ces deux éléments ne fait aucun doute, il y est fait allusion au début de cet article. Mais une analyse plus précise de ce phénomène ne serait, en effet, intéressante qu'à condition de comparer les systèmes à l'échelle internationale.

Cet article a été traduit par Marianne Dautrey.

1. Cet article a pour objectif de présenter à un public international spécialisé les recherches actuelles sur l'architecture du premier gothique en Allemagne qui, pour la plupart d'entre elles, furent produites en Allemagne. Comme le développement de ces recherches révèle une dynamique importante, cet essai de panorama se cantonne à la littérature des dix dernières années et ne mentionne qu'exceptionnellement les écrits antérieurs. En 2010, Marc Carel Schurr et Norbert Nussbaum ont produit de nombreux bilans de la recherche d'une envergure bien plus vaste dans lesquels la production antérieure était prise en compte : Marc Carel Schurr, « L'architecture religieuse en Allemagne entre 1220 et 1350 » et Norbert Nussbaum, « Recherches récentes sur le gothique tardif (1350-1550) », dans *Bulletin Monumental*, 168, 2010, p. 227-242, 243-280 et 315-316. J'ai tenté de présenter un aperçu aussi complet que possible. Je tiens en outre à remercier mes nombreux collègues pour les corrections et compléments qu'ils ont bien voulu apporter à ce texte.

2. Comme ces ouvrages sont parus avant la période délimitée, ils ne seront pas abordés de manière plus approfondie ici.

3. Les huit volumes parus entre 2006 et 2009 de la *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* (Münich/Londres/New York, 2006-2009) font suite aux six volumes de la *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* (Münich/New York, 1998-2002). Mario Schwarz y avait traité l'architecture du premier gothique (SCHWARZ, 2000).

4. Voir le numéro spécial du *Bulletin Monumental* intitulé « L'Allemagne gothique : châteaux et maisons », 167/3, 2009.

5. En lien avec l'importance de l'architecture dans la région qui se situe entre la Moselle et le Rhin, l'ouvrage de Christoph Brachmann sur l'architecture gothique de cette région prolonge le travail de Schurr (BRACHMANN, 2008). Y sont présentés de manière approfondie de nombreux édifices qui jusqu'ici très peu pris en compte des deux côtés de l'actuelle frontière entre l'Allemagne et la France, et leurs aspects artistiques mais surtout novateurs s'y trouvent minutieusement mis en valeur. Ces bâtiments, cependant, furent essentiellement construits après le XIII^e siècle et jusque tard dans le XVI^e siècle, c'est pourquoi ils ne sont pas cités ici.

6. C'est pourquoi il n'est pas fait non plus mention des édifices du gothique de brique dans les pays sur les bords de la mer Baltique, dont la construction commença essentiellement à la fin du XIII^e siècle. Que soient cités cependant au moins deux ouvrages publiés au début de la période traitée ici : Michael Huyer, *Die Stralsunder Nikolaikirche. Die mittelalterliche Baugeschichte und kunstgeschichtliche Stellung: Mit formalanalytischen Betrachtungen zu den Architekturgliedern der Domchöre in Lübeck und Schwerin, der Klosterkirche Doberan und der Pfarrkirchen St. Marien in Lübeck und Rostock*, Schwerin, 2006 ; Heike Trost, *Die Katharinenkirche in Lübeck: Franziskanische Baukunst im Backsteingebiet, von der Bettelordensarchitektur zur Bürgerkirche*, Kevelaer, 2006.

7. Par exemple le compte rendu de Christian Freigang, « Marc Steinmann, *Die Westfassade des Kölner Doms: Der mittelalterliche Fassadenplan F* », dans *Bulletin Monumental*, 164, 2006, p. 314-315.

8. Voir aussi le compte rendu bibliographique de Caroline Bruzelius, « The Architecture of The Mendicant Orders in the Middle Ages: An Overview of Recent Literature », dans *Perspective*, 2012-1, p. 365-386.

- *Aufbruch in die Gotik*, 2009 : *Aufbruch in die Gotik: der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit: Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums*, I, *Essays*, II, *Katalog*, Matthias Puhle éd., (cat. expo., Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2009), Mayence/Magdeburg, 2009.
- BACK, HÖLTKEN, 2008 : Ulrich Back, Thomas Höltken, *Die Baugeschichte des Kölner Domes nach archäologischen Quellen: Befunde und Funde aus der gotischen Bauzeit*, Cologne, 2008.
- BADSTÜBNER, 2005 : Ernst Badstübner, *Zisterzienserkirchen im nördlichen Mitteleuropa*, Rostock, 2005.
- BÖKER, BREHM, HANSCHKE, 2012 : Johann Joseph Böker, Anne-Christine Brehm, Julian Hanschke et al., *Architektur der Rheinlande: Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen mit einem Beitrag von Peter Völkle über die Zeichentechnik der Gotik*, Salzburg, 2012.
- BORK, 2007 : Robert Bork, « Stacking and 'Octature' in the Geometry of Cologne Plan F », dans GAJEWSKI, OPAČIĆ, 2007, p. 89-106.
- BORK, 2011 : Robert Bork, *The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Farnham, 2011.
- BRACHMANN, 2008 : Christoph Brachmann, *Um 1300: Vorparlerische Architektur im Elsaß, in Lothringen und Südwestdeutschland*, Korb, 2008.
- BRACHMANN, 2011a : Christoph Brachmann, « TE BENE DOTAVIT ...: Heinrich von Finstingen, Archishop of Trier (1260-1286), as Patron », dans OPAČIĆ, TIMMERMANN, 2011, p. 123-136.
- BRACHMANN, 2011b : Christoph Brachmann, « Der gotische Neubau der Zisterzienserkirche Pforte », dans *Naumburger Meister*, 2011, I, p. 663-676.
- BRACHMANN, 2011c : Christoph Brachmann, « Zu den französischen Voraussetzungen des Naumburger Westchors », dans *Naumburger Meister*, 2011, II, p. 1399-1405.
- BRACHMANN, 2012 : Christoph Brachmann, « Naumburg und der Westen », dans KROHM, KUNDE, 2012, p. 488-505.
- BRANDL, 2009 : Heiko Brandl, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom: Zu den Bildwerken der älteren und jüngeren Werkstatt*, Petersberg, 2009.
- BRANDL, FORSTER, 2011 : Heiko Brandl, Christian Forster, *Der Dom zu Magdeburg*, I, *Architektur*, II, *Ausstattung*, Halle/Regensburg, 2011.
- BRANDL, 2012 : Heiko Brandl, « Zur Baugeschichte des Magdeburger Doms im 13. Jahrhundert », dans SCHENK-LUHN, WASCHBÜSCH, 2012, p. 145-162.
- BÜNZ, 2011 : Enno Bünz, « Haben Naumburger Domherren im frühen 13. Jahrhundert in Paris studiert? », dans *Naumburger Meister*, 2011, I, p. 700-710.
- CROSSLEY, 2007 : Paul Crossley, « The Wernerkapelle in Bacharach », dans Alexandra Gajewski, Ute Engel éd., *Mainz and the Middle Rhine Valley: Medieval Art, Architecture and Archaeology*, Leeds, 2007, p. 167-192.
- DONATH, 2000 : Matthias Donath, *Die Baugeschichte des Doms zu Meißen 1250-1400*, Beucha, 2000.
- DONATH, 2004 : Matthias Donath, *Die Grabmonumente im Dom zu Meißen*, Leipzig, 2004.
- DONATH, 2011a : Günther Donath, « Zeugnisse mittelalterlicher Bauplanungen und Bauprozesse an den Chorbauten von Naumburg, Schulpforte und Meißen », dans *Naumburger Meister*, 2011, II, p. 1275-1291.
- DONATH, 2011b : Günther Donath, « Der Ostchor des Meißner Doms und der Achteckbau. Konstruktion und Bauformen », dans *Naumburger Meister*, 2011, II, p. 1406-1417.
- DONATH, 2011c : Günther Donath, « Rekonstruktion des Bauablaufs der ersten Bauphase des gotischen Meißner Doms », dans *Insitu*, 3, 2011, p. 35-54.
- DONATH, 2012 : Günther Donath, « Zeugnisse mittelalterlicher Bau- und Planungsprozesse an den Chorbauten der Domkirchen in Naumburg und Meißen sowie der Klosterkirche Schulpforta », dans *Insitu*, 4, 2012, p. 5-20.
- EISSING, HÖGG, 2000 : Thomas Eissing, Frank Högg, « Gefügeforschung am Dom zu Magdeburg », dans *Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt*, 2, 2000, p. 123-134.
- ELENZ, 2010 : Reinhold Elenz, « Die mittelalterliche Architekturfarbigkeit der Zisterzienser am Beispiel der Abteikirche Marienstatt », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 301-337.
- FISCHER, 2011 : Doris Fischer éd., *Holz und Steine lehren Dich...: Die Restaurierung der Klosterkirche Marienstatt*, Worms, 2011.
- FREIGANG, 2007 : « Changes in Vaulting, Changes in Drawing. On the Visual Appearance of Gothic Architecture around the Year 1300 », dans GAJEWSKI, OPAČIĆ, 2007.
- FREIGANG, 2010 : Christian Freigang, « Bildlichkeit und Gattungstranszendenz in der Architektur um 1300 », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 377-396.
- GAJEWSKI, OPAČIĆ, 2007 : Alexandra Gajewski, Zoë OPAČIĆ, *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture 2007*, (*Architectura Medii Aevi*, 1), Turnhout, 2007.
- GALLET, 2011 : Yves Gallet, « A Medieval Ground Plan of the Wernerkapelle at Bacharach: Plan n°6 verso in the Musée de l'Œuvre Notre-Dame at Strasbourg », dans OPAČIĆ, TIMMERMANN, 2011, p. 147-155.
- GASSER, 2004 : Stephan Gasser, *Die Kathedralen von Lausanne und Genf und ihre Nachfolge: Früh- und hochgotische Architektur in der Westschweiz (1170-1350)*, Berlin/New York, 2004.
- GÖTZE, VANJA, BUCHSTAB, 2011 : Gerold Götzte, Christina Vanja, Bernhard Buchstab éd., *Klosterkirche Haina: Restaurierung 1982-2012*, Stuttgart, 2011.
- HARDERING, 2012 : Klaus Hardering éd., *Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes: Festschrift Barbara Schock-Werner*, (*Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, 77), Cologne, 2012.
- HELTEN, 2006 : Leonhard Helten, *Mittelalterliches Maßwerk: Entstehung, Syntax, Topologie*, Berlin, 2006.
- HELTEN, 2011 : Leonhard Helten, « Die Architektur des Westchors, des Lettners und der Westlichen Chorwinkeltürme des Naumburger Doms », dans *Naumburger Meister*, 2011, II, p. 1385-1398.
- HUBEL, SCHULLER, 2008 : Achim Hubel, Manfred Schuller, *Der Regensburger Dom*, Regensburg, 2008.
- HUBEL, SCHULLER, 2010 : Achim Hubel, Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg, V, Tafeln*, Regensburg, 2010.
- HUBEL, SCHULLER, 2012 : Achim Hubel, Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg, IV, Fotodokumentation*, Regensburg, 2012.
- HUBEL, SCHULLER, 2013 : Achim Hubel, Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg, I, Textband*, Regensburg, 2013.
- HUCKER, 2009 : Bernd Ulrich Hucker, « Der imperiale Monumentalstil in Deutschland 1206-1218: Kaiser Otto IV., der Magdeburger Domneubau und die Zisterziensergotik », dans *Aufbruch in die Gotik*, I, 2009, p. 85-97.
- HUPPERTZ, 2013 : Viviane Huppertz, « Der Naumburger Dom: Kathedralbauweise der 'starken Wand' », dans *Insitu*, 5, 2013, p. 149-164.

- HUSCHNER 2012 : Wolfgang Huschner, « Zwischen Staufern, Welfen und Päpsten: Erzbischof Albrecht II. von Magdeburg (1205-1231) », dans SCHENKLuhn, WASCHBÜSCH, 2012, p. 163-172.
- HÜTTER, DÜLBERG, MAGIRIUS, 1999 : Elisabeth Hütter, Angelica Dülberg, Heinrich Magirius et al.; *Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes, I, Das Portal an der Westturmfront und die Fürstenkapelle, Halle*, 1999.
- JÄGGI, 2006 : Carola Jäggi, *Frauenklöster im Spätmittelalter: Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg, 2006.
- JELSCHEWSKI, 2011 : Dominik Jelschewski, « Die Stifterfigur des Syzzo und ihre Einbindung in die Architektur des Naumburger Westchors », dans *Naumburger Meister*, 2011, II, p. 1317-1319.
- KAYSER, 2010 : Christian Kayser, « Die konstruktive Entwicklung des Fenstermaßwerks im 13. Jahrhundert », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 139-162.
- KAYSER, 2012 : *Die Baukonstruktion gotischer Fenstermaßwerke in Mitteleuropa*, Petersberg, 2012.
- KLEIN, 2007a : Bruno Klein éd., *Gotik, (Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, 3)*, München/Berlin/Londres/New York, 2007.
- KLEIN, 2007b : Bruno Klein, « Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikation-Gotik in Deutschland », dans KLEIN, 2007a, p. 9-33.
- KLEIN, 2007c : Bruno Klein, « Von der Adaption zur Transformation. Architektur zwischen 1220 und 1350 », dans KLEIN, 2007a, p. 246-283.
- KLEIN, 2010 : Bruno Klein, « Altenberg und Köln: Strategien der Inszenierung von Stifterwille und Gemeinsinn im Wandel », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 35-48.
- KLEIN, 2012a : Bruno Klein, « Composition, Ensemble oder Konglomerat? Fragen zur Form des Magdeburger Domchores », dans SCHENKLuhn, WASCHBÜSCH, 2012, p. 181-187.
- KLEIN, 2012b : Bruno Klein, « Fragen zum Naumburger Westchor », dans KROHM, KUNDE, 2012, p. 44-61.
- KOSCH, 2006 : Clemens Kosch, *Paderborns mittelalterliche Kirchen: Architektur und Liturgie um 1300*, Regensburg, 2006.
- KROHM, 2011a : Hartmut Krohm, « Werke des 'Naumburger Meisters' westlich des Rheins? Die Voraussetzungen der Bildwerke in Mainz, Naumburg und Meißen innerhalb der französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts », dans *Naumburger Meister*, 2011, I, p. 471-520.
- KROHM, 2011b : Hartmut Krohm, « Einführung », dans *Naumburger Meister*, 2011, II, p. 1383-1385.
- KROHM, KUNDE, 2012 : Hartmut Krohm, Holger Kunde éd., *Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, (colloque, Naumburg, 2011), Petersberg, 2012.
- KUHN, BRANDL, HELTEN, 2005 : Rainer Kuhn, Heiko Brandl, Leonhard Helten, *Aufgedeckt: Ein neuer ottonischer Kirchenbau am Magdeburger Domplatz*, Halle, 2005.
- KUHN, BRANDL, EHLERS, 2009 : Rainer Kuhn, Heiko Brandl, Carpar Ehlers et al., *Aufgedeckt II: Forschungsgrabungen am Magdeburger Dom 2006-2009*, Halle, 2009.
- KUNDE, 2011 : Holger Kunde, « Mainz – Naumburg – Meißen. Der Naumburger Meister und seine Auftraggeber », dans *Naumburger Meister*, 2011, I, p. 566-581.
- KURMANN, 2007 : Peter Kurmann, « Gotik als Reformprogramm: Die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal », dans Sönke Lorenz, Peter Kurmann, Oliver Auge et al., *Funktion und Form: Die mittelalterliche Stiftskirche im Spannungsfeld von Kunstgeschichte, Landeskunde und Archäologie*, Ostfildern, 2007, p. 175-185.
- KURMANN, 2010 : Peter Kurmann, « Kathedralen auf Säulen. Zur Frage nach einer möglichen Verbindung zwischen Saint-Etienne in Châlons-en-Champagne und Altenberg », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 223-240.
- KURMANN, 2012 : Peter Kurmann, « Perfektion und Kostbarkeit. Die Chorpfeilerfiguren im architektonischen Kontext des Kölner Domes », dans HARDERING, 2012, p. 290-309.
- KURMANN, SCHURR, 2011 : Peter Kurmann, Marc Carel Schurr, « Kulturtransfer im späten Stauferreich. Überlegungen zur Adaption französischer Sakralbaukunst der Gotik in Deutschland und Italien », dans Alfried Wiczorek, Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter éd., *Die Staufer und Italien: Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, 2 vol., Stuttgart, 2010, I, p. 385-394.
- LEPSKY, NUSSBAUM, 2006 : Sabine Lepsky, Norbert Nussbaum éd., *Gotische Konstruktion und Baupraxis an der Zisterzienserkirche Altenberg, I, Die Choranlage*, Bergisch Gladbach, 2006.
- LEPSKY, NUSSBAUM, 2010 : Sabine Lepsky, Norbert Nussbaum éd., *1259: Altenberg und die Baukultur des 13. Jahrhunderts*, Regensburg, 2010.
- LEPSKY, NUSSBAUM, 2012 : Sabine Lepsky, Norbert Nussbaum éd., *Gotische Konstruktion und Baupraxis an der Zisterzienserkirche Altenberg, II, Quer- und Langhaus*, Bergisch Gladbach, 2012.
- LÜPNITZ, 2011 : Maren Lüpnitz, *Die Chorobergeschosse des Kölner Domes: Beobachtungen zur mittelalterlichen Bauabfolge und Bautechnik*, Cologne, 2011.
- MAGIRIUS, HÜTTER, 2001 : Magirius Heinrich, Elisabeth Hütter, *Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes, II, Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert*, Weimar, 2001.
- MAGIRIUS, 2001 : Heinrich Magirius, « Die Farbige Erscheinung des Innenraumes im Mittelalter », dans MAGIRIUS, HÜTTER, 2001, p. 240-246.
- MARKSCHIESS, 2011a : Alexander Markschiess, « Der Kathedralbaumeister als 'neuer' Dädalus », dans *Naumburger Meister*, 2011, I, p. 80- 65.
- MARKSCHIESS, 2011b : Alexander Markschiess, « Die Baumeister der Kathedrale von Reims als Bildhauer-Architekten », dans *Naumburger Meister*, 2011, I, p. 356-358.
- MARTEN, 2007 : Bettina Marten, « Planerische Logik und repräsentativer Anspruch. Urbanistik und Burgenbau », dans KLEIN, 2007a, p. 226-245.
- MICHLER, 2010 : Jürgen Michler, « Weißfassung als zisterziensische Komponente katholischer Architektur », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 339-366.
- MOHN, 2006 : Claudia Mohn, *Mittelalterliche Klosteranlagen der Zisterzienserinnen: Architektur der Frauenklöster im mittel-deutschen Raum*, Petersberg, 2006.
- *Naumburger Meister*, 2011 : *Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Hartmut Krohm, Holger Kunde éd., (cat. expo., Naumburg, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie, 2011), 2 vol., Petersberg, 2011.
- NICOLAI, 2009 : Bernd Nicolai, « 'Nobilis structura et opere sumptuoso'. Der Chorbau des Magdeburger Domes als Neuformulierung der 'Reichskathedrale' im Spannungsfeld baulicher Modelle der Romania und der Gotik der Île-de-France um 1200 », dans *Aufbruch in die Gotik*, I, 2009, p. 71-83.
- NUSSBAUM 1985 : Norbert Nussbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Cologne, 1985 [éd. angl. : *German Gothic Church Architecture*, New Haven, 2000].

- NUSSBAUM, 2003 : Norbert Nussbaum, « Der Chorplan der Zisterzienserkirche Altenberg : Überlegungen zur Entwurfs- und Baupraxis im 13. Jahrhundert », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 2003, p. 7-52.
- NUSSBAUM, 2010 : Norbert Nussbaum, « Kunst des Konstruierens: die gotische Architektur als technisches Projekt », dans Norbert Nussbaum éd., *Die gebrauchte Kirche: Symposium und Vortragsreihe anlässlich des Jubiläums der Hochaltarweihe der Stadtkirche Unserer Lieben Frau in Friedberg (Hessen) 1306-2006*, (colloque, Friedberg, 2006), Stuttgart, 2010, p. 169-182.
- NUSSBAUM, 2011 : Norbert Nussbaum, « Planning and building without writing: questions of communication in gothic masons' lodges », dans OPAČIĆ, TIMMERMANN, 2011, p. 137-145.
- NUSSBAUM, 2012 : Norbert Nussbaum, « Die Figurenbaldachine der Kölner Chorpfeilerfiguren. Zur Pragmatik ihres baugemessenen Entwurfs », dans HARDERING, 2012, p. 148-167.
- OPAČIĆ, TIMMERMANN, 2011 : Zoë OPAČIĆ, Achim Timmermann, *Architecture, Liturgy and Identity: Liber Amicorum Paul Crossley*, Turnhout, 2007.
- RÖDER, 2011 : Bernd Röder, « Zwischen Tradition, Phantasie und Abbild. Die Baldachine des Naumburger Westchores und die Architektur und Kleinplastik ihrer Zeit », dans *Naumburger Meister*, 2011, I, p. 91-103.
- ROGACKI-THIEMANN, 2007 : Birte Rogacki-Thiemann, *Der Magdeburger Dom St. Mauritius und St. Katharina: Beiträge zu seiner Baugeschichte 1207 bis 1567*, Petersberg, 2007.
- SANDRON, 2012 : Dany Sandron, « Der Domchor zu Magdeburg und die französische Architektur der Gotik; die Auswirkungen der Bauherrschaft Erzbischofs Albrecht von Käfernburg », dans SCHENKLHUN, WASCHBÜSCH, 2012, p. 173-180.
- SCHAAB, 2012 : Christoph Schaab, « Die Konsolen und Baldachine der Chorpfeilerfiguren. Ursprüngliche Konzeption und heutiges Erscheinungsbild », dans HARDERING, 2012, p. 110-147.
- SCHENKLHUN, 2000 : Wolfgang Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden: Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt, 2000.
- SCHENKLHUN, 2009 : Wolfgang Schenkluhn, « Zwischen Neuerung und Erinnerung: Der Magdeburger Domchor in der Kunstgeschichte », dans *Aufbruch in die Gotik*, 2009, I, p. 56-69.
- SCHENKLHUN, WASCHBÜSCH, 2012 : Wolfgang Schenkluhn, Andreas Waschbüsch éd., *Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext: Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Kolloquiums zum 800-jährigen Domjubiläum in Magdeburg vom 1. bis 4. Oktober 2009*, (colloque, Magdebourg, 2009), Regensburg, 2012.
- SCHRÖCK, 2010 : Katja Schröck, « Darstellungen und Spuren des Steinmetzgeschirrs », dans Stefan Bürger, Bruno Klein éd., *Werkmeister der Spätgotik: Personen, Amt und Image*, Darmstadt, 2010, p. 26-43.
- SCHRÖCK, 2012 : Katja Schröck, « Steinversatz des Naumburger Werktrupps im Vergleich zum Meißner Dom », dans KROHM, KUNDE, 2012, p. 520-527.
- SCHULLER, 2010 : Manfred Schuller, « Planung – Umplanung – Ausführung. Der Regensburger Dom 1275-1380 », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 183-204.
- SCHURR, 2007 : Marc Carel Schurr, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220-1340: Von Metz bis Wien*, Berlin, 2007.
- SCHURR, 2010 : Marc Carel Schurr, « Sedletz und Altenberg: zwei Zisterzienserkathedralen? », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 241-255.
- SCHURR, 2011 : Marc Carel Schurr, « The Liebfrauenkirche in Trier: Form an Meaning in Early Gothic Architecture in the Holy Roman Empire », dans OPAČIĆ, TIMMERMANN, 2011, p. 111-122.
- SCHURR, 2012 : MARC CAREL SCHURR, « Zu wievielt war der 'Naumburger Meister'? Überlegungen zu Stil und Medialität des Naumburger Westchores », dans KROHM, KUNDE, 2012, p. 474-487.
- SCHWARZ, 2000 : Mario Schwarz, « Die Entwicklung der Baukunst zwischen 1250 und 1300 », dans Günther Brucher éd., *Gotik, (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 2)*, München/Londres/New York, 2000, p. 195-229.
- SIEBERT, 2011a : Guido Siebert, « Die Glasmalereien des Naumburger Westchores – Fragen der Entstehung und des künstlerischen Zusammenhangs », dans *Naumburger Meister*, 2011, II, p. 1050-1065.
- SIEBERT, 2011b : Guido Siebert, « Bildhauertechnik und Bauhüttenbetrieb am Naumburger Dom. Zu den Bedingungen von Entwurf und Ausführung mittelalterlicher Skulptur und Architektur », dans *Naumburger Meister*, 2011, II, p. 1237-1253.
- STEINMANN, 2003 : Marc Steinmann, *Die Westfassade des Kölner Doms: Der mittelalterliche Fassadenplan F*, Cologne, 2003.
- STEINMANN, 2010 : Marc Steinmann, « Der Kölner Fassadenplan F und der Stand der Forschung », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 121-138.
- THOME, 2007 : Markus Thome, *Kirche und Klosteranlage der Zisterzienserabtei Heiligenkreuz: Die Bauteile des 12. und 13. Jahrhunderts, mit einem Beitrag von Harald W. Müller*, Petersberg, 2007.
- THOME, 2010 : Markus Thome, « Renovatio als Strategie der Traditionssicherung. Die Sanktuariumsneubauten in Heilbronn, Heiligenkreuz und Amelungsborn », dans LEPSKY, NUSSBAUM, 2010, p. 257-280.
- TODENHÖFER, 2010 : Achim Todenhöfer, *Kirchen der Bettelorden: Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Sachsen-Anhalt*, Berlin, 2010.
- UNTERMANN, 2001 : Matthias Untermann, *Forma Ordinis: Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, München/Berlin, 2001.
- UNTERMANN, 2009 : Matthias Untermann, *Handbuch der mittelalterlichen Architektur*, Darmstadt, 2009.
- VILLES, 2006 : Alain Villes, *La Cathédrale Saint-Étienne de Châlons-en-Champagne et sa place dans l'architecture médiévale*, Langres, 2006.
- WOLFF, 1968 : Arnold Wolff, « Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Doms 1248-1277 », dans *Kölner Domblatt*, 28/29, 1968, p. 7-230.