

Karine Boulanger (dir.)

LOUIS GRODECKI ET LE VITRAIL

Éditions du Centre André-Chastel

L'ARCHITECTURE ET LE VITRAIL DANS L'EUROPE GOTHIQUE

Marc C. Schurr

DOI : 10.62806/CICE8553

Date de mise en ligne : 12/02/2024

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/louis-grodecki-et-le-vitrail>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Marc C. Schurr, « L'architecture et le vitrail dans l'Europe gothique » in Karine Boulanger (dir.), *Louis Grodecki et le vitrail*, Actes de la journée d'études du 22 novembre 2019, Paris, C2RMF, Musée du Louvre, Paris, Éditions du Centre André-Chastel, 2024, p. 120-131.

L'architecture et le vitrail dans l'Europe gothique

Marc C. Schurr

La relation entre l'architecture gothique et le vitrail est l'un des problèmes les plus intéressants de l'histoire de l'art médiéval. C'est Louis Grodecki qui ouvrit, juste après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, ce champ de recherche par son article célèbre « Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle »¹ en mettant le doigt sur les phénomènes esthétiques engendrés par le rôle dominant que l'architecture gothique laisse, par définition, aux baies vitrées.

Dans cet article, Grodecki constata que, malgré l'agrandissement des baies, la luminosité à l'intérieur des églises gothiques n'augmente pas par rapport à l'architecture romane. Les couleurs de plus en plus foncées et intenses des vitraux semblent plutôt quasiment contrebalancer l'extension de la surface vitrée des églises construites entre le milieu du XII^e et le XIII^e siècle. Aujourd'hui, nous savons que ce jugement de Grodecki doit avoir été biaisé ou du moins fortement influencé par la dégradation et l'obscurcissement graduel que la plupart des vitraux gothiques ont subis. Il suffit de penser à l'état de conservation des vitraux de la cathédrale de Chartres à l'époque de Grodecki, bien avant les restaurations encore assez récentes. Il est vrai qu'aujourd'hui, l'intérieur de la cathédrale de Chartres, avec le coloris clair de l'enduit nettoyé et les splendides vitraux libérés de la patine des siècles, impressionne par sa luminosité, nettement plus grande que dans un édifice roman. Mais je pense que nombre d'observations faites par Grodecki sont néanmoins justes et que sa conclusion principale reste valable : dans l'architecture gothique entre la fin du XII^e et le milieu du XIII^e siècle, les verres colorés forment « un mur lumineux », même si ce mur n'est pas, au contraire de ce qu'avait dit Grodecki, de « transparence réduite »². En effet, dans les premières églises de style rayonnant, le vitrail constitue la paroi de l'édifice.

Cette lecture de la relation entre mur et vitrail se confirme en regardant les grandes églises de la génération qui suit la reconstruction de la nef de Saint-Denis. Elles appartiennent à ce que l'on pourrait qualifier de « second rayonnant »³, dont les exemples les plus beaux et caractéristiques sont peut-être les cathédrales de Limoges et de Clermont-Ferrand⁴. Dans ces églises,

1 Louis Grodecki, « Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, 6^e période, 36, 1949, p. 5-24 (rééd. dans *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986-1991, vol. II, *De saint Louis à Viollet-le-Duc*, p. 121-138). Je tiens à remercier Brigitte Kurmann-Schwarz et Peter Kurmann d'avoir partagé avec moi leur riche savoir et leurs idées qui m'ont inspiré pour la rédaction de cet article.

2 *Ibid.*, p. 8.

3 Sur la notion de « second rayonnant », voir Marc Carel Schurr, « Strasbourg, la cathédrale : la façade occidentale », *Congrès archéologique de France, 162^e session, 2004, Strasbourg et Basse-Alsace*, Paris, Société française d'archéologie, 2006, p. 195-200, en particulier p. 197, ainsi que, pour une présentation plus détaillée, *Id.*, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220-1340. Von Metz bis Wien*, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 212-216 et *passim*.

4 Michael T. Davis, « The Choir of the Cathedral of Clermont-Ferrand: The Beginning of Construction and the Work of Jean Deschamps », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 40, n° 3, octobre 1981, p. 181-202 ; Christian Freigang, « Jean Deschamps et le Midi », *Bulletin monumental*, 149-3, 1991, p. 265-298 ; *Id.*, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms, Werner,

le parti est caractérisé par la même finesse et l'élégance des profils que l'on retrouve à Saint-Denis ou à la Sainte-Chapelle. De plus, dans la tradition du « mur mince » parisien⁵, le relief de la paroi est très faible, tout comme à Saint-Denis. Toutefois le triforium n'est plus ajouré, ni à Clermont-Ferrand, ni à Limoges et de part et d'autre des fenêtres se trouvent des parois aveugles [fig. 1]. Cependant, mur et fenêtre ne sont plus des éléments mis en opposition, tel que c'est le cas dans l'architecture romane et même encore dans le gothique primitif. Plus exactement, les surfaces murales et les vitraux sont traités ici comme des éléments équivalents, comme deux variantes de la même cloison. Placés dans un seul plan et dépourvus de toute plasticité, ces surfaces murales et les vitraux forment une seule plage lisse, une paroi animée par l'alternance entre parties opaques et translucides, et rythmée par le profil délicat des colonnettes engagées extrêmement minces et des fines corniches.



Fig. 1 : Clermont-Ferrand, cathédrale, élévation du chœur, photographie M. Schurr

1992 ; Thierry Soulard, « Jean Deschamps et sa descendance : les cathédrales de Clermont, Bordeaux et Limoges », dans Agnès Bos, Xavier Dectot, Jean-Michel Leniaud et Philippe Plagnieux (dir.), *Materiam superabat opus. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Paris, RMN/École nationale des chartes, 2006, p. 358-367 ; Yves Gallet, « Limoges, la cathédrale : le chevet rayonnant et le problème du gothique méridional », *Haute-Vienne romane et gothique. L'âge d'or de son architecture, Congrès archéologique de France, 172^e session, 2014*, Paris, 2016, p. 57-76 ; Peter Kurmann, « Un chef-d'œuvre du style rayonnant », dans Bernard Dompnier, Vincent Flauraud, Jean-François Luneau et Bruno Phalip (éd.), *Clermont, l'âme de l'Auvergne*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2014, p. 85-97.

5 Sur le concept du « mur mince » et du « mur épais » voir Jean Bony, « La technique normande du mur épais à l'époque romane », *Bulletin monumental*, 98-2, 1939, p. 153-188 et *Id.*, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1983, *passim*.

Ce « second rayonnant » dont l'esthétique joue sur les degrés de transparence du « mur lumineux », pour reprendre le terme de Grodecki, prouve que l'observation de Grodecki était très juste et que les architectes de l'époque percevaient ces qualités de manière très semblable. On pourrait même trouver un signe avant-coureur de ce principe architectural à la cathédrale de Chartres, sous la forme des vitraux peints en trompe-l'œil dans les parties hautes des murs de la première travée de la nef⁶.

Au moment où apparaît ce mur « mixte » transparent-opaque à Clermont-Ferrand et à Limoges, on intègre dans les baies d'autres églises différentes formes de verrières mixtes alliant grisailles et verres colorés. Les verrières en litre constituent un exemple classique⁷ : une bande colorée entre des registres de grisailles, telle qu'on la trouve par exemple à Beauvais (v. 1240/v. 1265)⁸ et à Saint-Urbain de Troyes (1270, **fig. 2**)⁹. Mais il y a aussi des cas comme celui de la cathédrale de Tours où, dans les années 1250, le triforium présente des grisailles dans les parties droites du chœur. Dans cet édifice, deux baies latérales du haut-chœur sont elles aussi traitées avec de la grisaille selon la formule de la verrière en litre, évidemment pour améliorer la luminosité du sanctuaire sans sacrifier pour autant l'intensité des couleurs dans l'axe du chevet¹⁰. On peut également citer, quelques années plus tard, le chevet de la cathédrale de Meaux, qui possède un accent central coloré puisque dans les parties hautes, érigées après 1253, l'usage de verres colorés se limite à la fenêtre axiale tandis que les autres ouvertures restent incolores¹¹.

Dans une série d'articles récents, Brigitte Kurmann-Schwarz, Peter Kurmann et Ellen Shortell ont approfondi les réflexions de Grodecki tout en intégrant des observations sur la polychromie de l'architecture et son interaction avec les vitraux¹². C'est à juste titre que Brigitte Kurmann-Schwarz

6 Une approche semblable caractérise également l'élévation intérieure de l'église Notre-Dame à Trèves, érigée à partir de 1228.

7 Meredith P. Lillich, « The Band Window, a Theory of Origin and Development », *Gesta*, vol. 9, n° 1, 1970, p. 26-33 ; L. Grodecki et Catherine Brisac, *Le Vitrail gothique au XIII^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1984, p. 152-158 ; Hartmut Scholz, « Ornamentverglasungen der Hochgotik », dans Hiltrud Westermann-Angerhausen (dir.), *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248-1349)*, cat. exp., Cologne, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 20 nov. 1998-7 mars 1999, Cologne, musée Schnütgen, 1998, p. 51-62 ; Brigitte Kurmann-Schwarz et Angela Schiffhauer, « Bildmodelle in der Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. Vom vollfarbig zum teilfarbig verglasten Fenster », *Das Mittelalter*, vol. 15, n° 2, décembre 2010, p. 114-133.

8 Michael W. Cothren, *Picturing the Celestial City: the Medieval Stained Glass of Beauvais Cathedral*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

9 L. Grodecki, « Les vitraux de Saint-Urbain de Troyes », *Congrès archéologique de France, 113^e session, Troyes, 1955*, Orléans, M. Pillault, 1957, p. 126-133 (rééd. dans *Le Moyen Âge retrouvé*, vol. II, *op. cit.*, p. 209-222) ; L. Grodecki et C. Brisac, *Vitrail gothique*, *op. cit.*, p. 168-170 ; *Les Vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, Éditions du CNRS, « CVMA, France, Recensement, 4 », 1992, p. 276-283.

10 L. Grodecki et C. Brisac, *Vitrail gothique*, *op. cit.*, p. 133-138 ; B. Kurmann-Schwarz, « Leuchtende Bilder als Orientierungspunkte der sakralen Topographie. Zur Funktion der Glasmalereien im Kirchenraum », dans Ursula Kundert, Barbara Schmid et Regula Schmid (éd.), *Ausmessen - Darstellen - Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und früher Neuzeit*, Zurich, Chronos, 2007, p. 25-40 et, en dernier lieu, B. Kurmann-Schwarz et A. Schiffhauer, « Bildmodelle », *art. cit.*, p. 314-316.

11 L. Grodecki, Françoise Perrot et Jean Taralon (dir.), *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, Éditions du CNRS, « CVMA, France, Recensement, 1 », 1978, p. 101-102 ; B. Kurmann-Schwarz, « La pierre peinte et le verre coloré. Le rôle du vitrail dans la perception de l'espace intérieur gothique », dans Y. Gallet (éd.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 427-442, ici p. 435. Pour l'architecture, voir P. Kurmann, *La Cathédrale Saint-Étienne de Meaux. Étude architecturale*, Genève/Paris, Droz/Arts et métiers graphiques, 1971.

12 P. Kurmann, « Architecture, vitrail et orfèvrerie : à propos des premiers dessins d'édifices gothiques », dans Robert Tollet et Carole Carpeaux (éd.), *Représentations architecturales dans les vitraux*, actes de colloque, XXI^e colloque international du Corpus Vitrearum, Bruxelles, 22-27 août 2002, Liège, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2002, p. 31-42 ; B. Kurmann-Schwarz, « Zum Verhältnis von Glasmalerei und Architektur in der Gotik », dans Matthias Puhle (dir.), *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*, cat. exp., Magdebourg, Kulturhistorisches Museum, 31 août-6 décembre 2009, vol. 1, Mayence, von Zabern, 2009, p. 150-165 ; *Ead.*, « Pierre

a souligné qu'à l'intérieur de la Sainte-Chapelle de Paris, la polychromie abondante, combinant les couleurs bleu et rouge intenses avec des accents d'or, se lit en parfaite harmonie avec les vitraux¹³. Tandis qu'ici architecture et vitraux fusionnent en une seule structure richement colorée et décorée, nous sommes à Chartres en face de panneaux de figures peintes qui interagissent avec leur cadre architectural. Dans le cas chartrain, la polychromie souligne plutôt la structure architecturale et contraste avec les panneaux peints de la verrière.



Fig. 2 : Troyes, Saint-Urbain, chœur, photographie M. Schurr

Brigitte Kurmann-Schwarz a également attiré notre attention sur la relation entre les vitraux et l'architecture dans d'autres régions du continent européen. Nous savons tous que la réception du style gothique en Europe centrale n'a pas connu de grande dynamique avant les XIII^e et XIV^e siècles. Dans un premier temps, on adopta la même solution que dans le royaume de France.

peinte », art. cit. ; Ellen M. Shortell, « Stained Glass and the Gothic Interior in the 12th and 13th Centuries », dans Elizabeth C. Pastan et B. Kurmann-Schwarz (dir.), *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, Methods and Expressions*, Leyde/Boston, Brill, 2019, p. 119-131.

¹³ Marcel Aubert, L. Grodecki, Jean Lafond et Jean Verrier, *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, « CVMA, France, 1 », 1959 ; B. Kurmann-Schwarz, « Pierre peinte », art. cit., p. 432.

Dans le déambulatoire de la cathédrale de Cologne, on installa de façon systématique, vers 1260, des vitraux ornementaux en grisaille, à l'exception de la fenêtre centrale de la chapelle axiale qui abrite un vitrail typologique de pleine couleur. Dans les parties hautes, érigées à partir de 1270 environ, on employa la formule de la verrière en litre en associant des verres ornementaux très clairs à des panneaux figurés de pleine couleur [fig. 3]. Seule la fenêtre axiale est entièrement remplie de verres colorés pour renforcer l'accent central dans les vitraux du déambulatoire. À Cologne, on se rapprocha donc de la stratégie choisie à Meaux¹⁴. Il ne fait aucun doute que l'utilisation des grisailles contribue grandement à la luminosité impressionnante de l'intérieur de cette cathédrale, dont l'architecture apparaît comme une synthèse parfaite des grands chantiers français de l'époque.



Fig. 3 : Cologne, cathédrale, chœur, photographie M. Schurr

¹⁴ *Ibid.*, p. 435-437 ; voir également Herbert Rode, *Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, « CVMA, Deutschland, 4.1 », 1974 ; H. Scholz, « Ornamentverglasung », art. cit.

Une approche complètement différente fut choisie, à partir de 1300 environ, à Ratisbonne¹⁵. L'abside monumentale du chœur de la cathédrale comprend un cycle impressionnant de vitraux peints aux couleurs chatoyantes [fig. 4]. Au bleu et au rouge s'associent les verts et jaunes éclatants que l'on retrouve si souvent dans les vitraux de l'espace germanique. L'ensemble crée l'effet d'un « tapis » multicolore, pour reprendre l'analogie très appropriée utilisée par Brigitte Kurmann-Schwarz¹⁶. Un siècle après les vitraux de Chartres, on revient donc à Ratisbonne au « mur lumineux » de Godecki, à un moment où ce principe avait presque complètement été abandonné sur les chantiers français. Cette reprise est d'autant plus remarquable que dans d'autres aspects, l'architecture de la cathédrale de Ratisbonne se montre parfaitement de son temps. Avec son plan et son élévation, elle reprend très clairement le modèle de la collégiale papale de Saint-Urbain à Troyes et donc la création architecturale la plus spectaculaire et la plus moderne des années 1260 dans le royaume de France¹⁷. Et tandis que les verres colorés fusionnent en une paroi polychrome,



Fig. 4 : Ratisbonne, cathédrale, chœur, photographie M. Schurr

15 B. Kurmann-Schwarz, « Pierre peinte », art. cit., p. 438-439.

16 *Ibid.*

17 Pour l'architecture de Saint-Urbain, voir Francis Salet, « Saint-Urbain de Troyes », *Congrès archéologique de France*,

l'architecture, peinte en blanc monochrome, impressionne par sa structure en filigrane et par l'aménagement raffiné des différentes couches murales dans l'espace. Il y a donc un contraste voulu entre les vitraux et l'architecture, encore renforcé par les effets de la polychromie.

L'usage du blanc pour les éléments architecturaux invite encore à une comparaison entre les cathédrales de Ratisbonne et de Cologne¹⁸ car on y avait également peint en blanc les éléments porteurs de l'architecture, colonnettes et nervures, mais on avait aussi doté les écoinçons des arcades de peintures murales et monté des statues polychromes devant les piles. Les chapiteaux et les clefs de voûte furent également en partie dorés, ce qui donna un éclat à la polychromie de l'architecture qui entraînait en résonance avec les vitraux des parties hautes.

Les deux cathédrales, celle de Cologne et celle de Ratisbonne, possédaient donc une polychromie qui soulignait la structure de l'architecture, mais dans des buts différents. À Cologne, les couleurs intenses des sculptures devant les piliers et les voûtes ainsi que les reflets de la lumière sur les éléments dorés créèrent une interférence avec les verres colorés dans les baies tandis que l'aménagement des verrières peintes en bandes horizontales (en litre) a jusqu'à nos jours un effet structurant sur l'espace qui s'allie au rehaussement par la couleur des éléments architecturaux. Finalement, il s'agit là d'une imbrication de différentes stratégies esthétiques intégrant architecture et vitrail. À Ratisbonne cependant, c'est l'autonomie des deux genres qui est soulignée : l'architecture prend le rôle de cadre, ou de châssis, distingué par son aspect monochrome, tandis que les vitraux remplissent les vides sous forme d'un rideau multicolore. Dans ce contexte, la polychromie extraordinaire de l'architecture (blanc monochrome) de Ratisbonne s'explique facilement : l'effet visuel de châssis est souligné par le contraste fort entre éléments architecturaux blancs purs et la paroi décorée constituée par les vitraux, rappelant une tapisserie de couleurs intenses.

Mais si l'on parle de l'image encadrée par l'architecture, il y aurait encore un exemple unique et fort remarquable à étudier dans l'espace germanique. Vers le milieu du XIII^e siècle, on érigea à la cathédrale de Naumbourg un nouveau chœur occidental qui est, à juste titre, célèbre pour ses sculptures à l'intérieur et pour son jubé. Il ne s'agit pas là de parler du réalisme stupéfiant des physionomies des fondateurs de l'évêché, représentés sous forme de statues, ou de la beauté extraordinaire des chapiteaux décorés de feuillages naturalistes. Sans aucun doute, le « Maître de Naumbourg » était un grand sculpteur, dont l'œuvre continue à fasciner le grand public autant que les spécialistes¹⁹. Face à ces sculptures extraordinaires, l'architecture et les vitraux du chœur occidental furent négligés pendant longtemps. Néanmoins, il s'agit d'un ensemble conçu et réalisé

113^e session, Troyes, 1955, Orléans, M. Pillault, 1957, p. 96-122 ; M. T. Davis, « On the Threshold of the Flamboyant: the Second Campaign of Construction of Saint-Urbain, Troyes », *Speculum*, vol. 59, n° 4, octobre 1984, p. 847-884 ; Caroline Bruzelius, « The Second Campaign at St.-Urbain at Troyes », *Speculum*, vol. 62, n° 3, juillet 1987, p. 635-640 ; M. T. Davis, « Scenes from a Design: The Plan of Saint-Urbain, Troyes », *Avista Forum Journal*, vol. 10, n° 1, automne 1996, p. 15-21 ; *Id.* et Linda E. Neagley, « Mechanics and Meaning: Plan Design at Saint-Urbain, Troyes and Saint-Ouen, Rouen », *Gesta*, vol. 39, n° 2, 2000, p. 161-182 ; Christine Onnen, *Saint-Urbain in Troyes. Idee und Gestalt einer päpstlichen Stiftung*, Kiel, Ludwig, 2004 ; Y. Gallet, « Une voûte à clef pendante du XIII^e siècle à Saint-Urbain de Troyes », *Bulletin monumental*, 171-1, 2013, p. 11-21. Pour Ratisbonne, voir Gabriela Fritzsche, *Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, « CVMA, Deutschland, 13.2 », 1987 ; M. C. Schurr, *Gotische Architektur*, *op. cit.*, p. 179-204 ; Achim Hubel, « Das Verhältnis von Glasmalereiwerkstatt, Bauhütte und Auftraggeber am Beispiel des Regensburger Doms », dans Ute Bednarz, Leonhardt Helten et Guido Siebert (dir.), *Im Rahmen bleiben. Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts*, Berlin, Lukas, 2017, p. 13-40 ; A. Hubel, *Die Glasmalereien des Regensburger Doms*, Munich, Beck, 2021 ainsi que l'inventaire *Die Kunstdenkmäler von Bayern*. A. Hubel et Manfred Schuller, *Der Dom zu Regensburg* [1995], Ratisbonne, Pustet, 2010-2016, 5 vol.

18 Pour la reconstitution de la polychromie des deux édifices, voir Jürgen Michler, « Die Einbindung der Skulptur in die Farbgebung gotischer Innenräume », *Kölner Domblatt*, 24, 1999, p. 89-108 ; *Id.*, « Über die Farbigkeit der Architektur im Regensburger Dom », dans A. Hubel et M. Schuller, *Der Dom zu Regensburg*, *op. cit.*, vol. 2, 2014, p. 595-622.

19 Pour un bilan de l'historiographie, très riche, voir Hartmut Krohm, Holger Kunde et G. Siebert (dir.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, cat. exp., Naumbourg, cathédrale, 29 juin-2 nov. 2011, Petersberg, Imhof, 2011.

en même temps [fig. 5]²⁰. Certes, il existe des différences stylistiques évidentes et fortes entre les vitraux et les sculptures. Tandis que les figures dans les vitraux sont conformes au *Zackenstil*²¹, le style des plis cassés, très répandu dans l'espace germanique durant la première moitié du XIII^e siècle dans la peinture mais pas dans le domaine de la sculpture, les statues des fondateurs peuvent passer pour des exemples parfaits du style proprement gothique. Cependant, malgré ces différences stylistiques, il y a bien des analogies dans les attitudes et les gestes des figures et, au niveau iconographique, elles semblent se compléter. Les donateurs sont représentés, sous forme de sculptures, au pied des saints qui peuplent les vitraux. Le tout apparaît comme une visualisation des effets de la générosité des donateurs, morts depuis longtemps au moment de la création de leurs statues. Plus d'un siècle après leur mort, les fondateurs se trouvent déjà à mi-chemin entre terre et ciel, dans une zone où l'architecture commence à se dématérialiser et qui est atteinte par la lumière qui émane des vitraux, où sont représentés les saints. Les figures

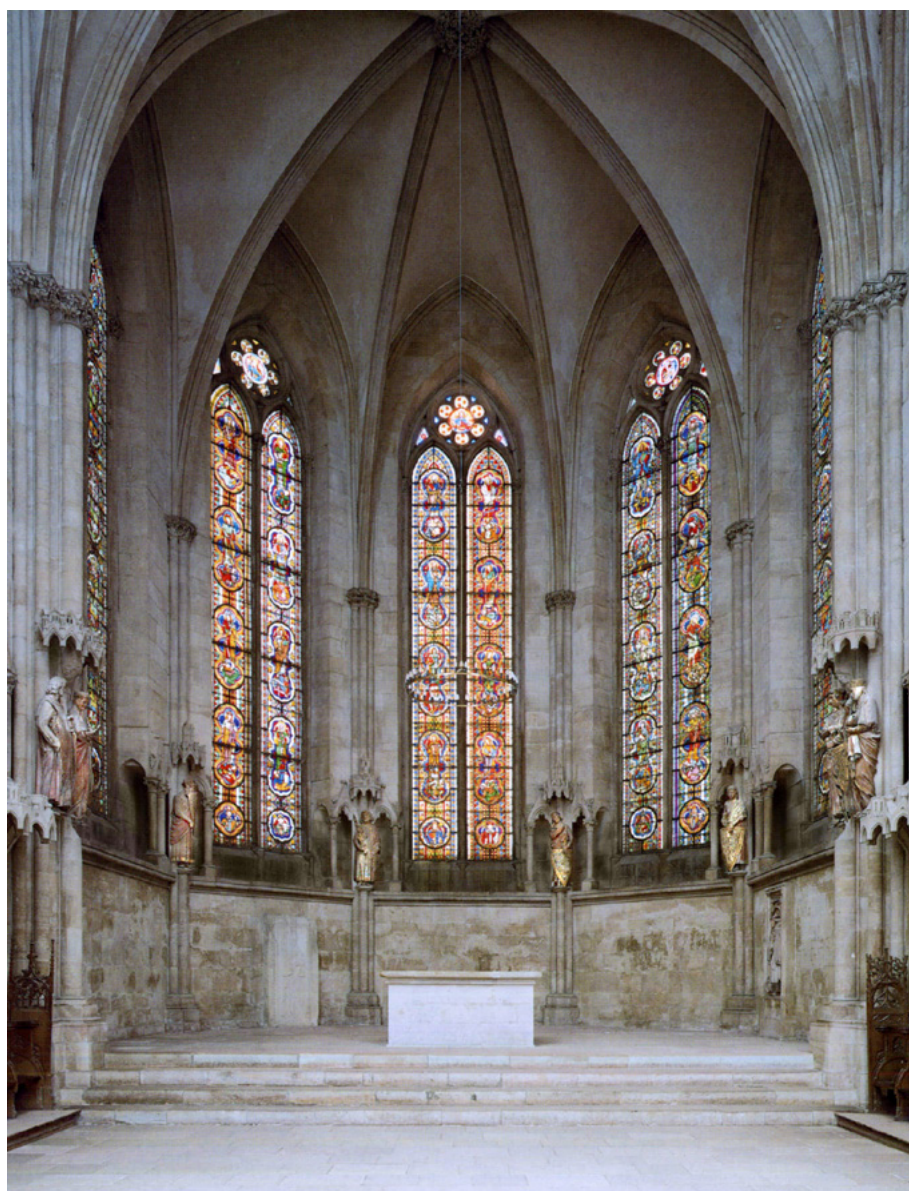


Fig. 5 : Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, photographie M. Schurr

20 Sur l'histoire de la construction du chœur occidental, voir Dominik Jelschewski, *Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumburger Westchors*, Ratisbonne, Pustet, 2015.

21 Sur les vitraux, voir Matthias Rutkowski, G. Siebert, Matthias Ludwig, *Glasmalerei im Naumburger Dom vom Hohen Mittelalter bis in die Gegenwart*, Petersberg, Imhof, 2009 et les contributions de Guido Siebert dans le catalogue d'exposition *Der Naumburger Meister*, op. cit.

des fondateurs et des saints sont donc équivalentes, mais dans des sphères différentes : les saints sont dans les cieux et dans la lumière tandis que les fondateurs appartiennent encore à la terre, mais ils sont élevés et leur rédemption semble garantie.

Bien qu'il y ait une différence stylistique, la conception de l'ensemble du chœur occidental de la cathédrale de Naumbourg apparaît parfaitement homogène. On est même tenté de parler d'une œuvre d'art total avant la lettre et cette conception assez unique, mais très claire, explique aussi la simplicité de l'architecture. Elle ne représente qu'un cadre, encore un châssis, pour cette « installation multi-médiatique » de sculptures et de vitraux, et en aucun cas elle ne devait détourner le regard et l'attention du spectateur. Le « Maître de Naumburg » sut s'acquitter de sa tâche de manière souveraine et habile, en modelant en filigrane la zone de « transcendance » où devaient se trouver les fondateurs et en transformant en véritables niches les baies où on installa les panneaux vitrés représentant les saints. Avec leurs ébrasements profonds, coupés à angle droit, les fenêtres encadrent les saints des vitraux comme les niches et tabernacles servent d'écrin aux sculptures des façades des grandes cathédrales. La forme est réduite au maximum mais la fonction est là.

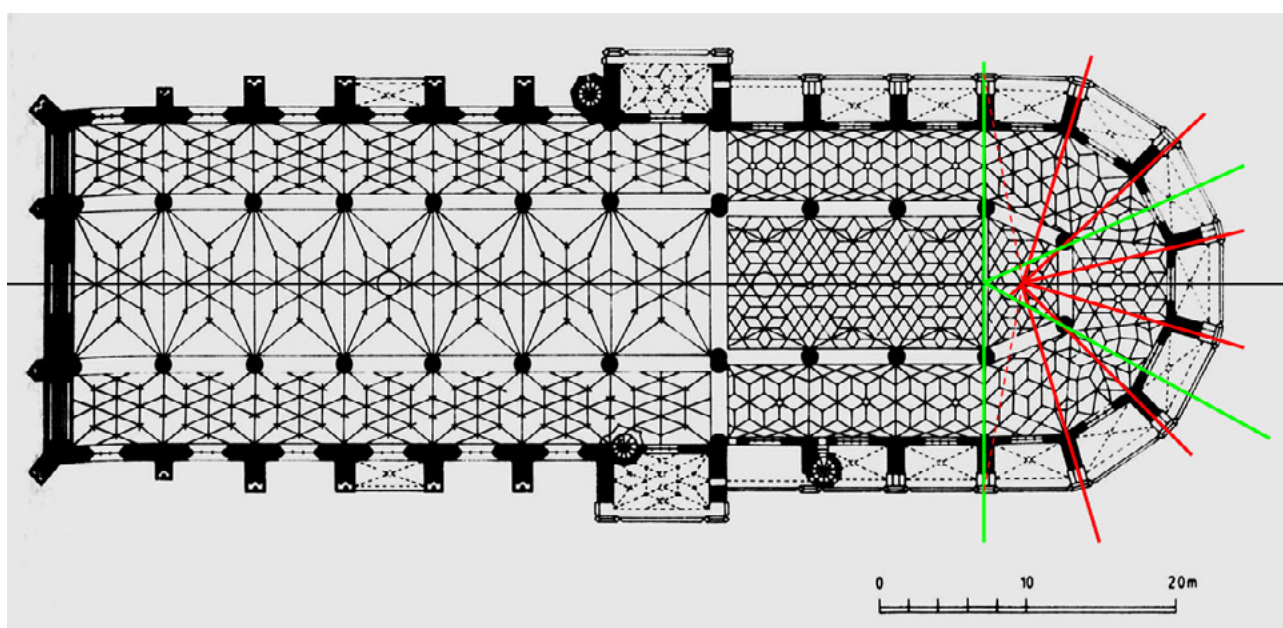


Fig. 6 : Schwäbisch Gmünd, église de la Sainte-Croix, plan avec schéma de la géométrie du chevet K. Papajanni/M. Schurr

Dans tous les cas que nous avons abordés, il existe donc une interaction forte entre architecture et vitrail, même si les tendances esthétiques ne sont pas toujours les mêmes. Parfois, on souligne le contraste entre architecture et vitrail, parfois on semble avoir voulu plutôt synthétiser les éléments mais les vitraux dans le chœur représentent toujours un point culminant, baigné dans la lumière au fond de l'espace. Automatiquement, cet aménagement devient une image en soi, l'image iconique de l'architecture gothique que nous retrouvons dans la peinture hollandaise autant que dans les beaux livres modernes.

L'évolution de l'architecture gothique, et notamment de la géométrie du plan des chevets, semble refléter ce processus. Du chevet érigé sur sept pans du dodécagone, classique dans l'architecture du gothique primitif, on passe aux cinq pans du décagone à Notre-Dame de Paris et aux cathédrales de Soissons et de Reims. Plus tard, on passe même à cinq pans de l'octogone : à Saint-Nicaise de Reims, aux cathédrales de Quimper et de Lille ou, au début du XIV^e siècle, à la collégiale papale d'Uzeste²². À chaque réduction du nombre de pans du polygone, le pan individuel devient plus large et plus orienté vers le spectateur. Les géométries nouvelles mènent à des arcades plus vastes

²² Lisa Schürenberg, *Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380*, Berlin, Klinkhardt und Biermann, 1934, p. 262-265. Cet ouvrage propose encore la meilleure synthèse de l'évolution stylistique de la période concernée.



Fig. 7 : Schwäbisch Gmünd, église de la Sainte-Croix, chœur
photographie M. Schurr



Fig. 8 : Nördlingen, église Saint-Georges, chœur
photographie M. Schurr

et soulignent l'effet de façade qui se produit dans l'axe du chœur. L'arcade centrale qui s'ouvre dans une chapelle large et vitrée, surmontée par la surface lumineuse d'une grande fenêtre en partie haute domine le chœur et attire les regards.

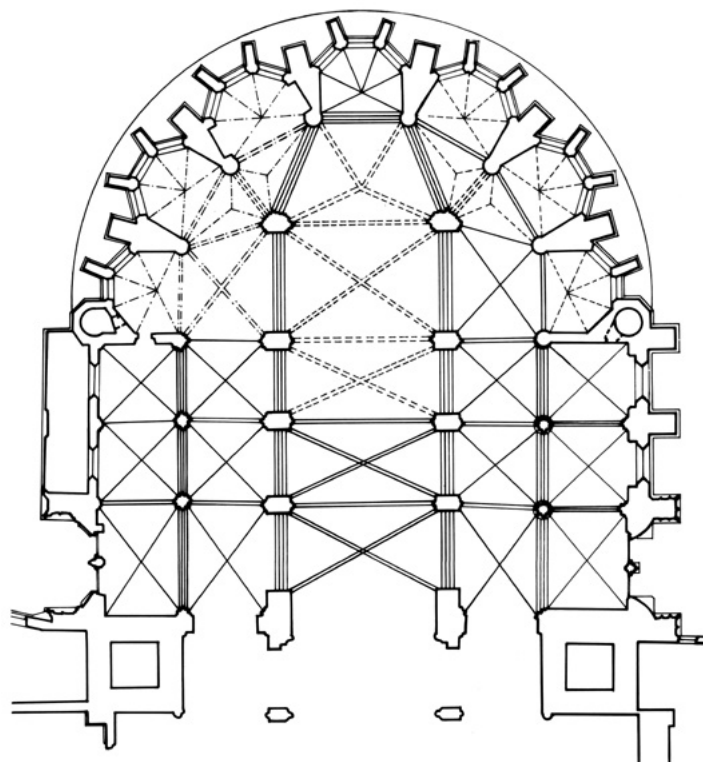


Fig. 9 : Augsburg, cathédrale, plan du chœur oriental
K. Papajanni

On s'approche là de l'esthétique des églises-halles du gothique tardif en Europe centrale, qui fascina tant Enea Silvio Piccolomini, le futur pape Pie II²³. À l'intérieur, ces édifices impressionnent par leur luminosité exceptionnelle. Lorsqu'on entre dans une de ces églises, l'espace paraît dégagé et unifié, gagnant une qualité presque fluide. À l'axe principal du vaisseau central s'ajoutent des perspectives en diagonale équivalentes, et les regards tombent toujours sur des grandes baies vitrées. Tout culmine dans les vitraux du chœur, qui sont à la fois source de lumière et passerelle vers le monde céleste. Dans le but de renforcer cet effet, on choisit d'abord, comme le fit Heinrich Parler à Schwäbisch Gmünd vers 1350, des géométries différentes entre les murs extérieurs et les piles du chevet [fig. 6]²⁴. En réduisant le nombre de piles qui entourent le sanctuaire, on agrandit automatiquement l'espacement : par conséquent, la vue se dégage et les vitraux des chapelles et du clair-étage s'en trouvent valorisés [fig. 7]. Plus tard, on renonça même à un déambulatoire et on laissa filer le vaisseau central directement vers le polygone du chevet, comme dans l'église Saint-Georges de Nördlingen, construite de 1427 à 1505 [fig. 8]²⁵. Une troisième solution, très originale, fut trouvée pour le chœur oriental de la cathédrale d'Augsbourg. Érigé entre 1356 et 1431

23 Andreas Tönnemann, *Pienza : Städtebau und Humanismus* [1990], Munich, Hirmer, 1996 ; Ulrich Fürst, « Enea Silvio de'Piccolomini on Architecture in "De Boemorum". Context, Criteria and the long-lasting Influence of a Positive Evaluation of "Gothic" Architecture », dans Monique Chatenet, Krista De Jonge, Ethan Matt Kavalier et Norbert Nussbaum (éd.), *Le Gothique de la Renaissance*, Paris, Picard, 2011, p. 19-32.

24 M. C. Schurr, *Die Baukunst Peter Parlers. Der Prager Veitsdom, das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche zu Kolin im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte*, Ostfildern, Thorbecke, 2003, p. 25-38.

25 Albert Schlagbauer, *550 Jahre St.-Georgskirche in Nördlingen*, Nördlingen, Engelhardt, 1977.

avec la participation de la famille des Parler²⁶, cette construction basilicale représente un hybride unique dans l'histoire de l'architecture gothique. En principe, il s'agit d'un déambulatoire avec chapelles rayonnantes dont on supprima derrière l'autel majeur les piles et les grandes arcades, de façon à ce que les grandes voûtes du vaisseau central continuent sans interruption jusqu'au fond, comme à Dinkelsbühl [fig. 9]. Le chœur d'Augsbourg représente un amalgame qui combine la richesse architecturale d'un déambulatoire à chapelles rayonnantes avec l'esthétique d'une grande église-halle et l'effet visuel qui se produit est spectaculaire [fig. 10] : au centre, la chapelle axiale apparaît comme un écrin mystique, scintillant de toutes les couleurs et flanqué par deux colonnes monumentales. Au-dessus, cette composition est couronnée par un grand vitrail qui fait écho aux lumières de la chapelle axiale. Dans l'ensemble, le chevet oriental de la cathédrale d'Augsbourg apparaît comme un retable gigantesque à volets mobiles, avec des peintures lumineuses au centre.



Fig. 10 : Augsbourg, cathédrale, chœur oriental, photographie M. Schurr

En conclusion, il faut constater qu'il n'existe pas une seule approche du vitrail dans l'architecture gothique, mais plusieurs. Du « mur lumineux » de Grodecki au jeu des grisailles et des couleurs, de la cage vitrée de la Sainte-Chapelle aux vastes églises-halles d'Europe centrale, verriers et architectes à travers toute l'Europe se sont inspirés mutuellement pour créer des œuvres dont l'effet d'ensemble prévaut sur l'appréciation simple des éléments individuels.

²⁶ Denis A. Chevalley, *Der Dom zu Augsburg*, Munich, Oldenbourg, 1995 ; M. C. Schurr, *Baukunst Peter Parlers*, op. cit., p. 36-38 ; Christian Kayser, « Der Ostchor des Augsburger Domes », *Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege*, vol. 68-69, 2014-2015 (2017), p. 21-78.