

Compte rendu du livre de Sabine Frommel, Laurent Lecomte (dir.), Raphaël Tassin (collab.), La place du chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes, Paris-Rome, Picard-Campisano Editore

Pascal Collomb

▶ **To cite this version:**

Pascal Collomb. Compte rendu du livre de Sabine Frommel, Laurent Lecomte (dir.), Raphaël Tassin (collab.), La place du chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes, Paris-Rome, Picard-Campisano Editore. 2014, pp.69-70. halshs-00977783

HAL Id: halshs-00977783
https://shs.hal.science/halshs-00977783

Submitted on 9 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

dépit des publications de Serlio. Un seul oubli, inexplicable : les belles colonnes ioniques de l'escalier de Châteaubriant inspirées par Sagredo dès 1536[2]. On regrette aussi que certains rapprochements ne soient pas convaincants (les deux coquilles des chapiteaux de Joinville n'ont aucun rapport avec la palmette du f° 33v° de Sagredo) et que des conclusions excessives soient tirées de certaines similitudes entre France et Espagne : ce n'est pas parce que les colonnes balustres et les fûts ornés apparaissent d'abord en Espagne qu'il faut supposer des voyages d'artistes et attribuer aux marchands espagnols nombreux à Rouen un rôle dans la diffusion de ces motifs en Normandie. En réalité, les premiers exemples d'un emploi libre et décoratif des ordres se voient en Italie, surtout en Vénétie, et il faut imaginer une circulation de ces modèles non vitruviens de Venise en Espagne puis aux Pays-Bas et en France où ils sont repris par le jeune Du Cerceau. Un recueil de dessins conservé aujourd'hui à Madrid, attribuable à un Flamand (et non à Du Cerceau comme on l'a cru d'abord) est le meilleur témoin de la circulation de ces modèles qui ne sont pas spécifiquement espagnols[3]. Il reste malgré tout que certains rapprochements, jamais faits auparavant, emportent la conviction : certains détails de deux arcs dorique et corinthien gravés dans la suite des *Arcs* de Du Cerceau (1549) semblent bien avoir leur source en Espagne, sans qu'on sache pour le moment l'expliquer.

Dans les années quarante, les conditions de la création changent du tout au tout du fait de la diffusion des livres IV et III de Serlio (1537 et 1540) et du texte de Vitruve traduit en français et illustré par Goujon (1547) : des livres savants proposent désormais un immense répertoire d'exemples. Analysant avec une extrême précision les ordres de la fontaine des Innocents, de la façade du Louvre, de l'avant-corps central d'Anet ainsi que ceux employés peu après par Bullant à Écouen et Chantilly, Yves Pauwels peut ainsi identifier, dans chaque cas, les modèles choisis et, par contre-coup, mettre en évidence ce qui a été inventé sans l'aide des livres : l'ordre attique du Louvre, l'entablement porté par des mutules de l'entrée de la chapelle d'Écouen, la façon dont Delorme prolonge un moment sur les cannelures du fût, au-delà de la bague, les rameaux de laurier enveloppant le tiers inférieur des colonnes corinthiennes d'Anet… Certains lecteurs seront peut-être déçus que toutes ces analyses concernent la morphologie des ordres et non leur mode d'emploi et ils s'étonneront que l'auteur juge « scrupuleusement » serliens les ordres de la façade nord (et non sud) d'Écouen alors que Bullant en brise les entablements, assurant ainsi le triomphe de la travée française sur l'ordonnance antique. Il est vrai que cela a déjà été expliqué ailleurs et on ne peut reprocher à l'auteur de restreindre son champ d'observation : le sujet traité n'est pas l'architecture française mais le rapport entre les modèles d'ordres offerts par les livres et l'architecture.

Cette limitation est moins sensible dans la dernière partie, consacrée pour l'essentiel aux créations de Lescot, Delorme et Bullant après 1550 : la « maturité théorique » acquise, ces architectes dépassent en effet « les leçons des traités pour aller au-delà des règles serliano-vitruviennes et en proposer une interprétation plus libre, plus personnelle, plus française ». Certaines inventions n'ont en effet pas de précédents, tels les chapiteaux de la chapelle d'Anet, l'étrange base ionique « comprimée » du tombeau de François Ier, ou la mouluration du stylobate de l'ordre géant de l'avant-corps sud d'Écouen ; d'autres résultent de la combinaison imaginative de sources multiples que l'auteur veut toujours trouver dans les livres, bien qu'il ait lui-même fait un raprochement très convaincant entre le décor de l'architrave du Tribunal du Louvre et celle du portique du baptistère de Saint-Jean-de-Latran qui ne peut s'expliquer, en 1550, que par la connaissance d'un dessin – ou par un séjour de Lescot à Rome. De toute façon, cette quête des références antiques est intéressante car ce sont ces sources, librement utilisées, qui ont rendu possibles les créations les plus originales. On peut toutefois se demander s'il faut toujours lire les détails d'ordre à travers la grille des cinq ordres. En dessinant l'ordre « composé » du Tribunal, Lescot eut-il vraiment conscience d'associer une base toscane (alors qu'elle est très ornée), un fût corinthien, un chapiteau dorico-corinthien, un entablement « évidemment ionique » (alors que l'architrave est empruntée à un portique corinthien) ? Plutôt qu'imaginer un « ordre des ordres » qui les combine tous et les surpasse, n'a-t-il pas plutôt associé librement, en grand artiste, des motifs rares détachés de leur contexte initial ? Par ailleurs, on est obligé de signaler quelques erreurs dans la description des ornements, étonnantes de la part d'un observateur aussi attentif. Pour ne prendre que deux exemples, les formes renflées couvrant l'échine du chapiteau du Tribunal, empruntées à la basilique Æmilia, ne sont pas des oves (normalement séparées par des dards ou des flèches pointés vers le bas), mais des godrons entre lesquels surgissent des pointes de dard dirigées vers le haut. Et les « entrelacs » (en fait une tresse à trois brins) de la base de l'ordre du Tribunal ne reproduisent pas ceux du temple de Mars Ultor qui sont des guillochis : il faut chercher leur source ailleurs.

En dépit de ces faiblesses, *L'architecture et le livre* reste une contribution majeure à l'étude des ordres en France au milieu du XVIe siècle. Son auteur n'est sans doute pas le premier à s'intéresser au sujet (ce que les notes, qui ne renvoient guère aux travaux antérieurs, pourraient faire oublier) mais il est le premier qui ait étudié de façon systématique l'introduction d'un nouveau langage dans l'architecture française. Par là, il aide à voir un art fait autant de souvenirs que d'inventions et il montre – ce qui n'est pas inutile en ces temps – que l'analyse formelle, élevée à un nouveau degré d'exigence, reste au cœur de l'histoire de l'architecture.

Très décevante, en revanche, est la façon dont le livre a été édité : coquilles trop fréquentes, renvois aux traités sous forme d'adresses internet longues d'une ligne à peu près inutilisables (on les retrouve plus facilement *via* la base *De architectura*) et surtout illustrations de mauvaise qualité reproduites une par une sans aucun effort de mise en page – alors qu'il aurait été possible de réunir de nombreux détails sur une seule page et de multiplier ainsi le nombre des figures. Et lorsqu'on voit que cet ensemble d'illustrations porte comme titre « Annexe », on finit par se demander si une maison d'édition littéraire, si respectable soit-elle, est bien le meilleur endroit pour publier une collection d'histoire de l'art.

1. *L'emploi des ordres à la Renaissance*, Paris, Picard, 1992.

2. Les sources de la base et du chapiteau ont été identifiées par Fr.-C. James, « Le château de Châteaubriant », dans *Congrès archéologique*, 1968, *Haute-Bretagne*, p. 336, n. 1. De plus, le fût de la colonne diminue depuis le bas, comme dans les planches représentant des ordres complets ajoutées dans l'édition française.

3. L'article capital de Kr. De Jonge, « Une autre conception des ordres : les colonnes à fût orné du recueil de Madrid », dans *Annali di architectura*, n° 23, 2011, p. 73-92, ne semble pas connu de l'auteur.

Jean Guillaume

Sabine Frommel et Laurent Lecomte (dir.), avec la collaboration de Raphaël Tassin : La place du chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes. Actes du colloque de l'École pratique des hautes études, Institut national d'histoire de l'art (Paris, 10 au 10 décembre 2007), Paris-Rome, Picard-Campisano Editore (coll. Itinéraires Percorsi, 1), 2012. 300 p., nbr. ill. en n. et bl. et 18 ill. en coul. hors texte.

Fruit d'un colloque tenu en 2007, cet ouvrage ne rassemble pas moins de vingt contributions pour l'Europe médiévale et moderne, jusqu'à la période post-tridentine. Il revient à S. de Blaauw de préciser rapidement les contours étymologiques et historiques du *chorus* (du grec *choros* désignant primitivement un ensemble de chanteurs/danseurs) et d'en rappeler les occurrences dans la littérature patristique latine. Pour prolonger son propos, je souhaiterais préciser que les textes liturgiques, s'ils mentionnent parfois le chœur, sont toutefois peu diserts sur sa place, sa conception et son rôle. Seul, vers 960, le *Pontifical romano-germanique* témoigne de la disposition du chœur en notant la présence de « l'ambon au milieu du chœur », ne faisant que reprendre là un *ordo* pour un concile des années 800-850. Cette prescription se retrouve dans le *Pontifical romain du XIIe siècle*. Bien que généralement très prolixes sur les questions les plus diverses qui touchent à l'église, ses bâtiments,

ses acteurs, ses offices, *etc.*, les commentateurs de la liturgie n'ont, en revanche, guère posé la question du chœur. Sicard de Crémone, dans son *Mitrale*, s'y arrête brièvement. Selon lui, l'église doit distinguer deux parties : la première pour les laïcs (où le peuple écoute et prie) et une seconde pour les clercs, le sanctuaire (*sanctuarium*), où ils prient et officient. Enfin, dans un genre un peu différent, la *Légende dorée*, au cours du chapitre que Jacques de Voragine consacre à la question de la dédicace de l'église, reprend à son compte une citation d'un Victorin, qui introduit une hiérarchisation des différentes parties de l'église métaphoriquement comparées à l'ordre des Vierges (sanctuaire), des continents (chœur) et des époux (corps du bâtiment). Cette distinction est reprise, à la fin du XIII^e^ siècle, mot pour mot, par l'un des derniers grands commentateurs de la liturgie, Guillaume Durand de Mende dans son encyclopédique *Rationale divinorum officiorum*.

D'un point de vue architectural, A.-B. Mérel-Brandenburg examine les aménagements liturgiques de l'Antiquité tardive, et souligne qu'il n'y a pas d'uniformité et de continuité dans le temps : la place et l'organisation du sanctuaire sont souvent liés à des habitudes particulières et à des localismes. Pour l'église carolingienne, Chr. Sapin rappelle qu'il s'agit d'un « espace intérieur du chevet dévolu à la liturgie où se rassemblent moines et chanoines », et très souvent, il n'existe pas de limites clairement reconnues et marquées, au contraire du plan de Saint-Gall qui indique nommément un petit espace quadrangulaire devant les deux absides opposées. Avec la réforme carolingienne, le nombre de moines/chanoines s'accroît, faisant ainsi déborder ce groupe monastique/canonial sur le transept ou sur la nef. Ainsi se développe cette idée d'unité monastique/canoniale distincte de l'assemblée des fidèles. La question posée en préalable à la recherche de Chr. Freigang est très intéressante : dans quelle mesure la disposition du chœur gothique répond-elle à la culture du visuel induite par les vitraux, les sépultures, et les cérémonies liturgiques ? Cette belle étude de l'édifice conventuel de Brou destiné à recevoir les sépultures de Marguerite d'Autriche, de son époux Philibert de Savoie et de sa belle-mère Marguerite de Savoie permet de mettre en évidence les choix architecturaux et les contraintes visuelles liturgiques dans une hiérarchisation des lieux ecclésiaux.

La deuxième partie consacrée à la Renaissance fait une place tant aux édifices florentins (R. Pacciani), palermitains (M. R. Nobile), vénitiens (P. Modesti) que romains. C'est, entre autres, le cas de l'étude de Chr. L. Frommel qui donne une analyse fine des projets de Nicolas V et de Jules II pour la reconstruction de Saint-Pierre de Rome. Ce dernier pape confia le travail à Bramante qui choisit, entre autres, d'installer le chœur dans le bras situé derrière le maître-autel, projet qui ne sera finalement pas retenu par Sixte IV. S. Frommel, en observant la question du chœur par l'analyse du *Quinto libro d'architettura* de Serlio, y décèle le désir de remonter aux sources antiques de la Chrétienté, tant dans les références continuelles à Vitruve, que dans l'importance du plan centré, du plan en forme de croix grecque et dans les projets avec nef longitudinale.

La dernière partie étudie les conséquences des décisions tridentines sur les modalités architecturales du chœur dans les églises construites à partir de la fin du XVI^e^ siècle (R. Schofield). Un bel exemple se trouve dans l'article de L. Lecomte qui souligne la délocalisation du chœur dans l'architecture post-tridentine : une « église intérieure » cachée, installée dans un bâtiment annexe, dans laquelle les religieuses ne doivent pas être vues. Ce chœur est séparé de l'église par une grille et un rideau opaque qui ne s'ouvre qu'au moment de l'élévation de l'hostie et de la prédication. La communion se fait par l'intermédiaire d'un petit « guichet » : le communional. À partir des années 1630, J. Snaet note une grande activité dans le domaine de l'architecture religieuse dans le sud des Pays-Bas où apparaissent (fin XVII^e^ siècle) des couloirs le long des chœurs avant de disparaître ou d'être réaménagés au profit de cloîtres. Au XVIII^e^ siècle, des bouleversements viennent changer la physionomie des anciennes églises médiévales : les maîtres-autels disparaissent et les jubés sont démolis ou réaménagés (M. Lours), ce qui n'est pas sans entraîner de nombreux débats entre érudits et architectes d'alors. La solution « romaine » (avancer le maître-autel vers les fidèles et repousser le chœur liturgique en arrière) s'opposa aux partisans d'un modèle ancien du chœur clos (à Metz, 1757). Ces disputes d'ordre architectural révèlent des questions plus profondes sur ce que doit être la cathédrale en son diocèse : une église novatrice ou traditionnelle, au service du peuple qui assiste aux cérémonies ou à celui des clercs qui l'assurent ? Dans le même temps, E. Roffidal-Motte rappelle que la question de l'aménagement des églises est de plus en plus réservée aux seuls architectes. Les choix architecturaux locaux peuvent prendre des tournures particulières comme le montre l'étude de l'architecture religieuse piémontaise du XVIII^e^ siècle (E. Piccoli, R. Caterino) qui dévoile un modèle de chœur semi-circulaire ajouté à l'abside pour une recherche d'une meilleure acoustique du chœur. En Lorraine, R. Tassin met en exergue l'importance, dans cette région, des « églises-granges » rurales où les fidèles ont une vue sur le maître-autel.

Dans ce beau livre, nous regretterons seulement l'absence d'une synthèse générale qui serait venue utilement le clore, et ajouterons à sa large bibliographie européenne les actes d'une table-ronde publiés en ligne sous le titre : *Le chœur. Définitions, organisations des espaces, cheminement et franchissement*[1] (2004).

1. Pour l'ensemble des références, nous renvoyons à : *Pontifical romano-germanique* I, 270, 22 et Cologne, Bibl. cap. (cod. 138, f. 40v-43r) ; *Pontifical romain du XII^e^ siècle*, XXXVI, 1 (éd. M. Andrieu, T. I, Città del Vaticano, 1938, p. 255, l. 26) ; Sicard de Crémone *Mitrale*, I, 1 (*Patr. lat.*, T. 213, col. 15B) ; Jacques de Voragine, *Légende dorée*, éd. A. Boureau *et alii*, Paris, 2004, p. 1051 ; Guillaume Durand de Mende, *Rationale divinorum officiorum* I, I, 14 (éd. A. Davril et Th. M. Thibodeau, t. I, Turnhout, Brepols, 1995, p. 17, l. 185-193) ; *Le chœur : définitions, organisations des espaces, cheminement et franchissement*, recherches de l'équipe « Collégiales » du LAMOP (Lyon 2004) [http://lamop.univ-paris1.fr/collegiales/equipe/imaDoc/Lyon.pdf].

Pascal Collomb

Audrey Adamczak : Robert Nanteuil ca. 1623-1678. Paris, Arthena, 2011. 451 ill. dont 91 en couleurs.

Le grand dessinateur qu'est Robert Nanteuil, buriniste d'exception par ailleurs, n'avait jamais fait l'objet d'un catalogue raisonné : le mémoire d'École du Louvre de Yane Fromriche (1955) a donné lieu uniquement à un article dans la *Gazette des beaux-arts* en 1957 et Charles Petitjean et Charles Wickert ont reproduit seulement quelques dessins dans le catalogue qu'ils ont consacré à l'œuvre gravé de l'artiste (Paris, 1925). L'ouvrage publié par Audrey Adamczak en 2011 chez Arthena, fruit de sa thèse de doctorat dirigée par Alain Mérot et soutenue en juin 2007 à l'université Paris-Sorbonne, vient donc combler un grand vide dans l'histoire du dessin français du XVII^e^ siècle puisque sont catalogués tous les pastels et les dessins de Nanteuil ainsi que ses estampes.

Le livre, qui s'ouvre avec une préface de Maxime Préaud, se compose d'un chapitre consacré à la carrière de l'artiste, suivi d'un chapitre sur l'œuvre de Nanteuil et sa place par rapport à ses contemporains ; à cette première partie succède un catalogue de l'œuvre constitué de deux cent cinquante-huit numéros (dont soixante et un dessins), suivi de quatre-vingt-dix-neuf numéros pour les rejetés (pas tous reproduits hélas), puis d'une chronologie, d'un ensemble de pièces justificatives (on y trouve la transcription de l'inventaire après décès des biens de l'artiste), et d'une fortune critique. Il faut déplorer, avec l'auteur, l'importance des pertes subies par l'œuvre dessiné : des cent quarante-huit dessins et pastels dont l'existence est attestée par les estampes, ne nous sont parvenus que vingt-huit ; on soulignera la rareté des pastels de l'artiste parvenus jusqu'à nous. Toutefois les découvertes peuvent encore se faire dans ce domaine comme le prouvent le *Portrait de Louis XIV* acquis en 2009 par l'association des amis de la Bibliothèque nationale de France ou le *Portrait de Jean de La Barde* (cat. 166, repr. ; mais non localisé) qui vient de réapparaître dans le commerce d'art parisien (ill. 1).

Entre témoignages et documents d'archives, la carrière de l'artiste a