

Université Toulouse II Jean-Jaurès
UFR Histoire, Histoire de l'Art, Archéologie

Jonah SCHULTZ

Les partis architecturaux français en Angleterre aux XIII^e- XIV^e siècles

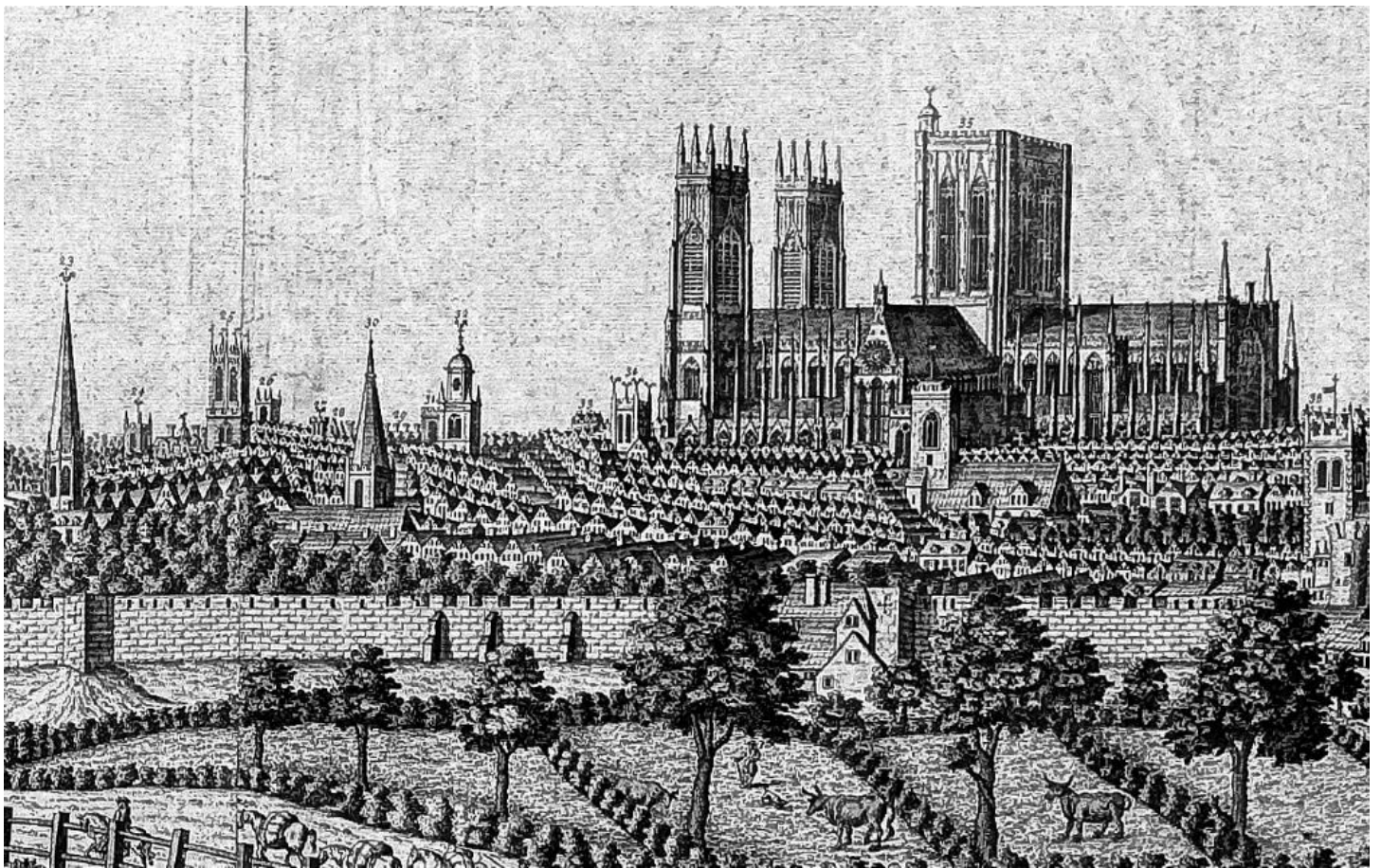


Figure 1 : Détail d'une vue du sud-est de la ville d'York et de sa cathédrale par Edmond Barker, 1718. Image : York Museums Trust/York Art Gallery

Mémoire de Master 1 d'études médiévales

Sous la direction de Jacques Dubois,
Maître de Conférences à l'Université Toulouse II Jean-Jaurès

Juin 2023

Sommaire

Sommaire	3
Table des figures	6
Remerciements	8
Sigles et abréviations.....	9
Introduction	11
I) Définir les gothiques	14
A) Des particularismes chronologiques et géographiques.....	14
1. <u>Le tournant architectural du deuxième tiers du XIII^e siècle</u>	14
a. <i>L'apparition du rayonnant</i>	14
i- Le règne de Louis IX	14
ii- Un nouveau style	15
b. <i>La diffusion du rayonnant</i>	16
i- Diffusion en Occident.....	16
ii- Questions de financement.....	17
iii- La ramification en courants esthétiques	18
2. <u>L'émergence et le développement d'un gothique anglais.....</u>	20
a. <i>Les gothiques anglais à la fin du XIII^e siècle</i>	20
i- Le vocabulaire géométrique	20
ii- Le vocabulaire curvilinéaire	21
b. <i>France et Angleterre, entre rapprochements et distanciations</i>	22
i- L'abbaye de Westminster : des éléments rayonnants isolés.....	22
ii- La cathédrale Saint-Paul : développement d'un nouveau vocabulaire.	24
iii- La cathédrale d'York : la dernière référence au rayonnant	24
B) Approches des études précédentes	26
1. <u>Les débuts de l'histoire de l'art médiéval</u>	26
a. <i>L'Angleterre</i>	26
b. <i>La France</i>	27
2. <u>Questions de périodisation</u>	27
3. <u>Vers une synthèse : la structure comme facteur de définition</u>	29
a. <i>Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc</i>	29
b. <i>Robert Willis.....</i>	30
4. <u>Une ouverture progressive sur le gothique comme phénomène européen.....</u>	30
a. <i>L'émergence de l'iconologie</i>	30
i- Augustus Pugin, John Ruskin et Emile Mâle	30

ii-	L'école warburgienne	31
iii-	Le formalisme	31
b.	<i>L'élargissement des horizons</i>	32
i-	De la « géographie de l'art »	32
ii-	... à un objet d'étude transnational	32
C)	Transcender l'étude stylistique : l'histoire culturelle	33
1.	<u>L'étude d'un contexte : le renouveau des questionnements</u>	33
a.	<i>Le chantier à échelle humaine : l'étude des acteurs</i>	33
b.	<i>L'étude des matériaux : le métal</i>	34
2.	<u>Les paramètres du transfert artistique</u>	35
a.	<i>Le renouveau des questionnements</i>	35
i-	Les carnets de modèles, un objet à fonction utilitaire ?	35
ii-	L'éditorial de Roland Recht pour la <i>Revue de l'Art</i> , 1998	36
b.	<i>Mentalités, représentations et la question de la réception</i>	37
c.	<i>Influences ou transferts ?</i>	37
d.	<i>Les dernières grandes synthèses en date</i>	37
II)	Sources et méthodologie	39
A)	Sources	39
1.	<u>Monuments</u>	39
a.	<i>Westminster</i>	39
b.	<i>Saint-Paul</i>	39
c.	<i>York</i>	40
2.	<u>Sources iconographiques</u>	40
a.	<i>Gravures, peintures et dessins</i>	40
b.	<i>Photographies</i>	42
3.	<u>Sources textuelles</u>	43
a.	<i>Westminster</i>	43
b.	<i>Saint-Paul</i>	43
c.	<i>York</i>	44
B)	Méthodologie	44
III)	Etude de cas : la nef de la cathédrale d'York	47
A)	Description du site	47
1.	<u>La ville d'York</u>	47
a.	<i>Contexte historique</i>	47
i-	Bref historique de la ville	47
ii-	Un pôle religieux de premier plan	51
iii-	York et les campagnes écossaises	54

<i>b. Contexte urbain</i>	57
i- Morphogenèse de la ville d'York	57
ii- Le complexe cathédral	60
2. <u>La cathédrale</u>	61
<i>a. L'organisation du chantier</i>	62
i- L'archevêque et le chapitre	62
ii- La question de la maîtrise d'œuvre	63
<i>b. Les structures antérieures à la nef</i>	64
i- Le transept et le premier gothique anglais	64
ii- La salle capitulaire et le style géométrique	66
<i>c. Les campagnes de construction d'après les années 1330</i>	70
3. <u>Description de la nef</u>	72
<i>a. Schéma général, plan et élévation</i>	72
<i>b. Détails architecturaux</i>	75
i- Le vaisseau central	75
ii- Les bas-côtés	77
iii- Décor extérieur	79
iv- Conception des baies	79
B) Analyse	80
1. <u>Les éléments rayonnants de la nef</u>	80
<i>a. Schéma général, plan et élévation</i>	80
<i>b. Détails architecturaux</i>	83
2. <u>Hypothèses explicatives</u>	84
<i>a. Un archevêque formé à Paris</i>	84
<i>b. Hiérarchie et luttes de pouvoir : la rivalité avec Cantorbéry</i>	85
Conclusion	88
Annexe A	91
Annexe B	94
Sources	98
Bibliographie	100

Table des figures

Photographies, schémas et gravures

Fig. 1 : Détail d'une vue du sud-est de la ville d'York et de sa cathédrale par Edmond Barker, 1718.....	1
Fig. 3 : Cathédrale de Narbonne, vue du chevet depuis le triforium.....	19
Fig. 4 : Cathédrale de Lincoln, vue de la voûte du chœur.....	20
Fig. 5 : <i>Diptyque de la Vieille Cathédrale Saint-Paul</i> de John Gipkyn, 1616.....	41
Fig. 8 : Représentation de la ville d'York sur la carte d'Angleterre de Matthieu Paris.....	55
Fig. 9 : Représentation de la ville de Londres sur la carte d'Angleterre de M. Paris.....	55
Fig. 10 : Représentation de la ville d'York sur la <i>mappa mundi</i> de Hereford.....	55
Fig. 11 : Représentation de la ville de Londres sur la <i>mappa mundi</i> de Hereford.....	55
Fig. 12 : Représentation de la ville d'York sur la carte de Gough.....	55
Fig. 13 : Représentation de la ville de Londres sur la carte de Gough.....	55
Fig. 20 : York, élévation du mur est du bras sud du transept.....	64
Fig. 21 : York, vue de la voûte de la salle capitulaire.....	66
Fig. 22 : York, sous-bassement de la salle capitulaire.....	67
Fig. 23 : York, détail des éléments sculptés de la salle capitulaire.....	67
Fig. 24 : York, vue des murs nord et ouest du vestibule.....	68
Fig. 25 : York, mur occidental de la nef, détail du passage au gothique curvilinéaire.....	70
Fig. 27 : York, vue du vaisseau central de la nef et du bas-côté sud.....	73
Fig. 28 : York, vue extérieure du bas-côté nord, de la façade ouest du bras nord du transept et de la tour-lanterne.....	74
Fig. 29 : York, détail des arcs-boutants et de la face extérieure nord des fenêtres hautes de la nef.....	74
Fig. 30 : York, détail du triforium et des fenêtres hautes, mur nord de la sixième travée de la nef.....	76
Fig. 31 : York, détail des arcatures aveugles des bas-côtés.....	78
Fig. 32 : York, détail des arcatures aveugles des bas-côtés.....	78
Fig. 33 : York, remplages des baies des bas-côtés de la nef.....	80
Fig. 34 : York, remplages des fenêtres hautes de la nef.....	80
Fig. 35 : York, vue de l'arrière des pinacles du collatéral sud. Cliché pris vers 1905.....	81
Fig. 36 : York, détail de la naissance de la voûte du vaisseau central.....	82
Fig. 37 : Saint-Urbain de Troyes, détail de l'ornementation du portail sud.....	83

Plans et cartes

Fig. 2 : Localisation des monuments étudiés	13
Fig. 6 : La Bretagne romaine vers 410	48
Fig. 7 : Les diocèses en Angleterre et en Pays de Galles vers 1291	53
Fig. 14 : Eboracum vers 300	58
Fig. 15 : Eboracum vers 850	58
Fig. 16 : York vers l'an mil	59
Fig. 17 : York vers 1100.....	59
Fig. 18 : Reconstitution du complexe cathédral d'York au début du XIV ^e siècle.....	60
Fig. 19 : Plans successifs adoptés pour la cathédrale d'York	62
Fig. 26 : York, plan d'ensemble de la cathédrale	71

Remerciements

Je souhaiterais tout d'abord remercier M. Jacques Dubois, mon directeur de recherche, pour m'avoir accompagné dans mon travail de recherche au cours de cette première année de Master. J'aimerais aussi remercier l'équipe administrative de la cathédrale d'York, et en particulier Sir David Colthup, intendant du chapitre, et M. Joseph Priestley, photographe de la cathédrale, dont l'aide m'a été inestimable. J'aimerais enfin remercier ma famille : leur soutien constant est l'une des raisons pour lesquelles j'ai pu débiter, mais aussi terminer, ce mémoire de première année de Master.

Sigles et abréviations

av. : avant

fig(s). : figure(s)

v. : vers

st. : saint

Introduction

A partir du début du XIII^e siècle, l'Angleterre¹ entame une transition généralisée du style romano-normand hérité du temps de Guillaume le Conquérant vers un style gothique qui, malgré son origine francilienne, revêt dès le départ des caractéristiques résolument anglaises. Ces traits de style insulaires vont en s'affirmant au cours du XIII^e siècle jusqu'à la concrétisation d'un vocabulaire et d'une philosophie gothiques originaux, le *Decorated Style* ou gothique orné. Cependant, un groupe d'édifices fait exception à la tendance et adopte un parti architectural qui cherche à renouer avec la France², générant un phénomène de confluence stylistique tout à fait remarquable.

L'église abbatiale Saint-Pierre de Westminster, premier monument du groupe, est érigée sur les bases d'un édifice roman, à la demande du roi d'Angleterre Henri III qui, à partir de 1245, souhaite faire bâtir un édifice gothique³. Westminster est une abbaye dont le statut est comparable à celui des plus grands pôles religieux français de l'époque et pour laquelle le choix d'un certain style architectural est hautement significatif. Henri III opte pour un parti se rapprochant de l'architecture française, à la fois dans son plan et dans son élévation, et cherche à s'inspirer directement des édifices dits « rayonnants » voyant le jour à la même époque à Paris et dans ses environs par l'emprunt de nombreux motifs architecturaux. Mais le système et la philosophie propres à l'*opus Francigenum* ne sont pas relayés : maître d'ouvrage et maître d'œuvre choisissent d'isoler des éléments de vocabulaire français au sein d'un cadre architectural qui reste anglais⁴.

Le deuxième monument identifié, l'ancienne cathédrale Saint-Paul de Londres, est entièrement démoli après le grand feu de 1666 puis remplacé par l'édifice baroque visible aujourd'hui. Néanmoins, les nombreuses représentations que l'on en conserve permettent d'appréhender la cathédrale dans son état médiéval. Si la nef et les transepts étaient de style

¹ Dans le cadre de cette étude, je limite l'Angleterre à l'aire géographique allant de l'extrémité sud-est de l'île de Grande-Bretagne, à la péninsule galloise à l'ouest, à la ligne allant de l'embouchure du Tweed à l'embouchure de l'Annan au nord.

² Dans le cadre de cette étude, je limite la France au domaine royal français tel qu'il se concrétise tout au long de la période étudiée.

³ Alain Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu : La création artistique au Moyen Age, IV^e-XIII^e siècle* (Paris : Fayard, 1999), 283.

⁴ Jean Bony et Robert Branner en particulier se sont penchés sur l'anatomie de l'église de Westminster et ses éléments français. Voir : Branner, Robert, « Westminster Abbey and the French Court Style », *Journal of the Society of Architectural Historians* 23, n° 1 (mars 1964) : 3-18 ; Jean Bony, *The English Decorated Style : Gothic Architecture Transformed 1250-1350*, Wrightsman Lectures 10 (Oxford : Phaidon, 1979).

roman⁵, le chevet gothique débuté en 1258 reprend le vocabulaire rayonnant, établissant un lien direct avec les édifices français, de manière encore plus affirmée qu'à Westminster. Mais au fil des travaux, le parti français est abandonné.

Outre le travail de repérage documentaire et historiographique qu'il représente, ce mémoire de première année de Master est également dédié à une étude de cas focalisée sur le troisième et dernier édifice du corpus, la cathédrale Saint-Pierre d'York. La nef de la cathédrale est la structure anglaise la plus fidèle aux canons architecturaux français de la deuxième moitié du XIII^e siècle : débutée vers 1290 sous l'archiépiscopat de John le Romeyn et terminée au cours de la première moitié du XIV^e siècle, la nef reprend non seulement les éléments caractéristiques du rayonnant mais aussi une grande partie du système français les régissant. Toutefois, cet état d'esprit disparaît par la suite : dès le massif occidental, le parti change en faveur de formes plus anglaises.

Ainsi, ce sont ces trois chantiers en décalage avec la tendance architecturale anglaise qui fixent le bornage chronologique de cette étude : l'abbaye de Westminster et le chevet de la cathédrale Saint-Paul inaugurent la quête d'une architecture se rapprochant des formes de l'architecture française, et la nef de la cathédrale d'York en signe l'apogée et la fin. L'objet de cette étude est donc d'examiner les transferts d'hommes, de savoir-faire et de motifs, afin de chercher à comprendre les vecteurs de continuité et de perturbation pouvant expliquer ces partis architecturaux et à mieux en saisir les concrétisations au sein de ces trois monuments du sud et du nord de l'Angleterre (fig. 2). Plusieurs questions de recherche guideront la présente étude. Tout d'abord, quelles sont les « conjonctures politiques et culturelles⁶ » qui ont motivé cette prise de parti ? Quelles ont été les modalités de la mise en œuvre : les artistes étaient-ils exogènes ou étaient-ils des artistes locaux formés par des Français ? Dans quelle mesure le système de réception a-t-il été reconfiguré par ces transferts ? Enfin, pour reprendre les termes de Michel Espagne et de Michaël Werner, comment ces édifices nous informent-ils sur la teneur de la « mémoire » anglaise de la France gothique ? Dans le cadre du présent mémoire, ces questions seront limitées à l'exemple du monument yorkais, pour ensuite être étendues à l'intégralité du corpus au sein du mémoire de deuxième année de Master. Le propos sera divisé en trois parties, afin de couvrir toutes les composantes de la réflexion : tout d'abord, il

⁵ Jon Cannon, *Cathedral : The Great English Cathedrals And The World That Made Them, 600-1540* (Londres : Constable, 2007), 412.

⁶ Espagne, Michel et Werner, Michaël, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et Histoire (1750-1914) », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations* 4 (août 1987) : 969-92. Cité dans : Guillouët, Jean-Marie, « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? », *Histoire de l'art*, n° 64 (2009) : 18.

conviendra d'aborder le contexte historique ainsi que l'historiographie entourant le sujet. Ensuite, j'exposerai les sources disponibles recelant des informations utiles à l'avancement de la réflexion au sein de ce travail de recherche, accompagnées de précisions sur la méthodologie employée. Le développement d'une étude de cas sur la nef de la cathédrale d'York viendra clore le propos.

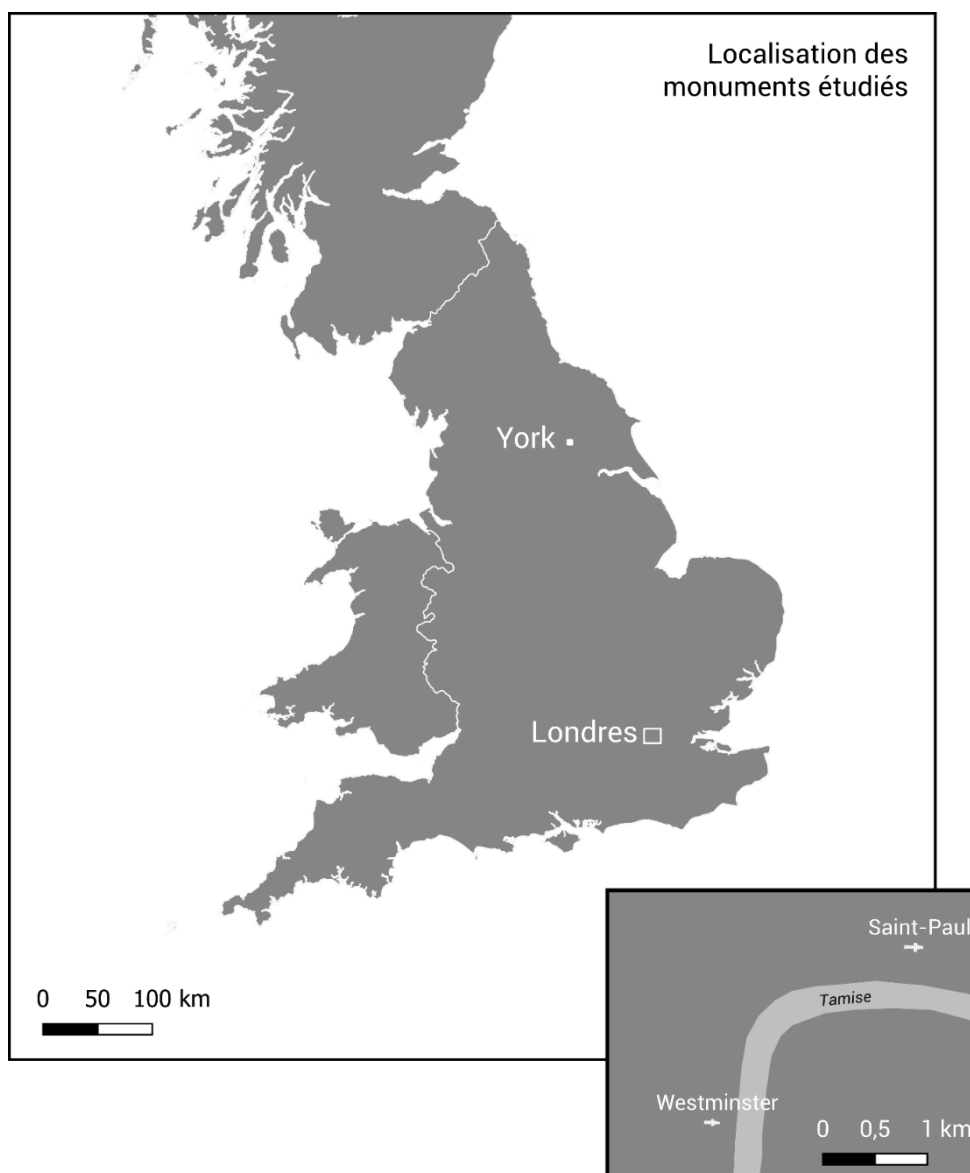


Figure 2 : Localisation des monuments étudiés. Image : Jonah Schultz

Chapitre 1 :

Définir les gothiques

A) Des particularismes chronologiques et géographiques

1. Le tournant architectural du deuxième tiers du XIII^e siècle

a. *L'apparition du rayonnant*

i- Le règne de Louis IX

L'architecture dite « rayonnante » prend forme dans un contexte politique complexe et unique en son genre. Bien qu'il ait eu lieu avant la majorité du jeune roi et à une période de révolte baronniale, l'avènement de Louis IX (1226-1270) annonce l'apogée de l'influence et du prestige de la dynastie capétienne à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du royaume de France. L'étendue des possessions de la couronne est clarifiée : le domaine royal se trouve amputé d'un tiers de sa superficie – conformément à la coutume des apanages instaurée par le testament de Louis VIII (1223-1226) –, mais le roi renforce sa prise sur le Midi par le traité de Corbeil en 1258 et obtient la Normandie, l'Anjou, la Touraine, le Maine et le Poitou du roi Henri III d'Angleterre (1216-1272) en échange de terres en Aquitaine, pour lesquelles Henri III renouvelle un serment de vassalité lors du traité de Paris de 1259. Les limites du domaine et du royaume se recourent d'une manière de plus en plus systématique, signifiant l'aboutissement d'une politique de dé-médiatisation commencée sous Philippe I^{er} (1060-1108) à la fin du XI^e siècle et l'émergence d'une entité politique uniformisée à l'échelle de la France. De plus, le règne de Louis IX est caractérisé par une force idéologique sans précédent en Europe, couronnée par sa canonisation en 1297 : ses qualités sont glorifiées par les chroniqueurs contemporains puis par les auteurs des hagiographies lui ayant été dédiées, faisant de lui un exemple européen du roi droit, juste et chrétien – dans ses *Chronica Maiora*, Matthieu Paris va même jusqu'à le surnommer « roi des rois terrestres ». Ce prestige se reflète ensuite dans le règne de son fils, Philippe III (1270-1285), et de son petit-fils Philippe le Bel (1285-1314), bien que les marques d'un essoufflement déjà amorcé sous Louis IX deviennent de plus en plus claires : les tensions sociales et économiques incarnées par les émotions urbaines de plus en plus fréquentes montrent les limites de l'hégémonie capétienne, en France comme à l'étranger⁷.

⁷ Les informations contenues dans cette synthèse sont issues du cours de M. Laurent Avezou, deuxième année de Classe Préparatoire à l'Ecole des Chartes, 2020-2021.

La renommée des rois capétiens en tant que rois dévots s'accompagne de dons et d'œuvres de charité. Les revenus de la couronne, qui connaissent une hausse significative depuis le règne de Philippe-Auguste, s'élèvent sous Louis IX et Philippe III à environ 700 000 livres par an, faisant de la monarchie française l'une des plus fortunées d'Europe⁸. La richesse des Capétiens leur permet de multiplier les opérations d'embellissement : le chantier de l'abbaye cistercienne de Royaumont, débuté sous la régence de Blanche de Castille (1226-1235) à la fin des années 1220, donne le ton pour le reste du règne d'un roi bâtisseur et mécène. Qui plus est, de nombreux chantiers de cathédrales, à Bourges, Laon, Le Mans, Paris, Poitiers, Reims, Sens, débutés durant le siècle précédent continuent, encouragés par l'essor des centres urbains.

ii- Un nouveau style

Si l'historiographie du XIX^e siècle a eu tendance à délaisser la production artistique des trois derniers siècles du Moyen Âge – l'« automne » décadent succédant à l'âge d'or de la fin du XII^e siècle⁹ – le chantier de l'église de l'abbaye de Saint-Denis a rapidement été isolé comme un édifice ayant marqué à plusieurs reprises l'histoire de l'architecture française¹⁰. L'église, qui avait déjà été l'objet d'une reconstruction spectaculaire sous la maîtrise d'ouvrage de l'abbé Suger un siècle auparavant, conserve encore au début du XIII^e siècle une nef et un transept carolingiens, coincés entre le massif occidental et le chevet de Suger. À la demande de Louis IX, la reconstruction du transept débute donc en 1231 afin d'achever la jonction entre les parties¹¹. Le choix du maître d'œuvre se porte sur un homme dont l'anonymat demeure encore aujourd'hui, qui porte avec lui un vocabulaire nouveau faisant rupture avec la sobriété des chantiers de la régence. Le Maître de Saint-Denis met en place un programme architectural qui oscille entre synthèse nouvelle de formes classiques et innovation. L'élévation à trois niveaux suit des proportions de type AA selon les canons établis par les générations précédentes et opère une liaison entre le triforium et les fenêtres hautes, déjà expérimentée à la cathédrale d'Amiens. Cependant, les supports du transept suivent une logique nouvelle qui s'opère *via* un retour à la pile composée ; les colonnettes démultipliées sont mises à contribution dans un nouveau

⁸ Claustre, Julie, *La fin du Moyen Âge (1180-1515)*, 3^e édition (1^{re} éd. 2015), Carré Histoire 70 (Vanves : Hachette, 2019), 62.

⁹ Gallet, Yves, « Le style rayonnant en France », in Plagnieux, Philippe et al., *L'art du Moyen Âge en France, L'art et les grandes civilisations* 40 (Paris : Citadelles & Mazenod, 2010), 321.

¹⁰ L'architecte Franz Mertens est le premier à faire remonter l'origine de l'architecture gothique à l'abbaye de Saint-Denis. Voir : Mertens, Franz, « Paris Baugeschichtlich im Mittelalter », *Allgemeine Bauzeitung* VIII (1843) : 159-67, 253-60.

¹¹ Le Goff, Jacques, *Saint Louis*, édition numérisée (1^{re} éd. 1996) (Paris : Gallimard, 2021), 663. Cairn, dernière consultation le 11 mai 2023, <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/saint-louis--9782070418305.htm>.

système, où chacune reçoit la subdivision d'un arc, ogive ou doubleau. Les limites entre les différents niveaux de l'élévation sont brouillées : les lignes verticales de l'architecture s'élancent jusqu'à la naissance des voûtes avec l'implémentation de piles montant de fond. Plus remarquable encore, les murs deviennent le théâtre d'un processus de dématérialisation de l'édifice s'effectuant sur deux plans. Les murs sont remplacés par de larges fenêtres à réseaux qui contribuent à la structure grâce au développement du meneau ; à Saint-Denis, même le mur extérieur du triforium est percé de vitraux, ce qui résulte en une élévation presque entièrement ajourée. La pierre ne subsiste plus que dans son rôle structurel, laissant les baies s'étendre de pilier en pilier ; les éléments de lapidaire restants sont renforcés par l'usage massif d'agrafes, de tirants et d'autres éléments métalliques, et sont dissimulés derrière des arcatures aveugles, créant un deuxième type de dématérialisation. Pour soutenir l'édifice, on développe à l'extérieur d'imposantes volées d'arcs-boutants, qui permettent de libérer et de désencombrer l'espace intérieur.

b. La diffusion du rayonnant

i- Diffusion en Occident

Ces nouveaux principes prennent vite de l'ampleur, et sont non seulement repris au sein des grands chantiers cathédraux, mais aussi dans le cadre d'édifices royaux dont l'un des édifices-clés du règne de Louis IX, la Sainte-Chapelle de Paris. Robert Branner, dans une étude qui a longtemps fait autorité, prête même à ce nouveau style une dimension de « style de cour »¹² : ce serait le roi de France qui, en privilégiant de manière systématique le nouveau style et en se distanciant du style plus réservé de la régence, aurait été le principal agent de diffusion du rayonnant. Le nouveau vocabulaire, porté par ses concrétisations spectaculaires dans le bassin parisien et par l'aura de Louis IX, ne tarde pas à s'exporter à l'étranger dès les années 1240, à Westminster, à Cologne, à León, faisant de Paris un centre artistique de premier plan et de l'architecture rayonnante un phénomène européen.

Mais le système de diffusion élaboré par R. Branner est à nuancer : si le roi se montre très généreux de son temps et de son argent envers les fondations monastiques, telles que celles de Royaumont et de Saint-Denis, il délaisse presque totalement les grands chantiers épiscopaux de son royaume. Ainsi, les prélats jouent un rôle prépondérant dans la diffusion du nouveau style en France : têtes pensantes et organisateurs du chantier, ce sont eux qui choisissent le parti

¹² Voir : Branner, Robert, *St. Louis and the Court Style in Gothic architecture*, Studies in architecture 7 (Londres : A. Zwemmer, 1965).

architectural des nouvelles églises cathédrales et qui, par extension, font le succès des motifs parisiens¹³. La maîtrise technique nécessaire est assurée par les architectes et artisans qui sont choisis par le maître d'œuvre au sein de la main d'œuvre d'édifices construits dans le nouveau style. Ce modèle de transfert se répète ensuite à l'extérieur des limites de la France. C'est déjà ce qui s'était produit en 1175 lorsque les ambitions architecturales de la communauté religieuse de Cantorbéry avaient été rendues accessibles par le choix d'un maçon français, Guillaume de Sens¹⁴. L'attrait des élites religieuses pour l'architecture francilienne ne se limite pas non plus aux régions limitrophes du royaume : depuis Uppsala en Suède, on envoie des émissaires à Paris en 1287 afin de recruter un architecte et des maçons français pour la nouvelle cathédrale, dont la maîtrise d'ouvrage est finalement assurée par Etienne de Bonneuil¹⁵.

ii- Questions de financement

Projets démesurés, recrutement d'une main d'œuvre et d'experts parfois étrangers pendant de longues périodes, achat et gestion des matériaux de construction : la question du financement se pose à chaque étape du chantier. L'administration du chantier cathédral s'organise habituellement autour de deux entités : le prélat et le chapitre. Afin de gérer les flux d'argent et les comptes du chantier, le chapitre crée à partir des premières décennies du XIII^e siècle un organisme distinct, la fabrique, dirigé par des chanoines ou des figures importantes de la communauté diocésaine¹⁶. Les sommes versées à la fabrique peuvent provenir de plusieurs sources. La source la plus fiable, les ressources ordinaires, est fondée sur les rentes perçues des terres appartenant à la cathédrale, et est donc soumise aux aléas naturels. S'y ajoutent des ressources extraordinaires, prenant pour la plupart la forme de donations ou de legs. Les plus riches laïcs, qu'ils soient nobles ou roturiers, prennent souvent en charge le financement d'un élément ayant un caractère unitaire, tel qu'une chapelle ou un vitrail, sur lequel il ou elle peut par la suite exercer des droits : le financement d'une chapelle peut être échangé contre la promesse d'une sépulture en son sein, et un vitrail pourra être orné des armes voire de l'effigie du donateur. Les donations de sommes plus réduites de la part des classes moins aisées jouent également un rôle dans le financement du chantier : des quêtes, voire des troncours dédiés aux dons destinés à la fabrique sont mis en place pour les recueillir. Les indulgences, demandées de

¹³ Erlande-Brandenburg, Alain, *La cathédrale* (Paris : Fayard, 1989), 253-54.

¹⁴ Draper, Peter, *The Formation of English Gothic : Architecture and Identity* (New Haven [Conn.], Londres : Yale University Press, 2006), 16-17.

¹⁵ Erlande-Brandenburg, Alain, *Quand les cathédrales étaient peintes*, Découvertes Gallimard 180 (Paris : Gallimard, 1993), 91.

¹⁶ Erlande-Brandenburg, Alain, *La cathédrale*, 276.

manière de plus en plus fréquente à la papauté, sont également une manière d'attirer les dons et d'encourager les fidèles à participer à l'érection d'un nouvel édifice de culte.

Le mécénat du prélat joue également un rôle majeur : en tant que maître d'ouvrage, l'évêque ou l'archevêque a le devoir de contribuer à la construction de sa cathédrale par des dons fréquents à la fabrique. A partir du XIII^e siècle, on peut aussi observer des participations financières régulières de la part du chapitre, qui prend une part active et grandissante au chantier, en particulier *via* la fabrique¹⁷. Cependant, les paramètres de cette participation restent très difficiles à cerner dans des termes généraux. Les conciles donnent un aperçu théorique de la répartition du financement qui fait l'objet de régulations, mais ces directives ne peuvent être prises au pied de la lettre et doivent être nuancées. Le plus fréquemment, le chapitre et le prélat conviennent d'une répartition au début du chantier sans toujours suivre les consignes papales : leur étude doit donc se faire au cas par cas¹⁸.

iii- La ramification en courants esthétiques

Au milieu du XIII^e siècle, les architectes et artisans français atteignent le maximum des possibilités techniques et structurelles : les surfaces murales sont réduites au maximum, et les formes et techniques du rayonnant sont maîtrisées par la vaste majorité des maîtres d'œuvre et artisans. C'est un tournant majeur pour le rayonnant, dont on ne peut plus résumer l'évolution à une tendance principale¹⁹. En effet, au lieu du perfectionnement progressif des techniques et des formes, communément admis comme la force motrice du premier rayonnant, la nouvelle génération de réalisations fait l'objet d'une ramification en courants esthétiques divergents. Certains chantiers, en particulier ceux commandités par les ordres mendiants, recherchent une austérité accrue, qui laisse place à une recherche spatiale plus approfondie et à une réflexion sur les structures : la muralité accrue des édifices et la disparition progressive d'éléments plastiques tels que les chapiteaux contrastent fortement avec les monuments parisiens des années 1230-1240. D'autres, dont par exemple l'architecte de la basilique de Saint-Urbain à Troyes, penchent vers une nouvelle esthétique fondée sur l'exubérance : les formes de l'architecture et son ornementation deviennent le lieu d'expérimentations virtuoses, dans une sorte de prélude au gothique tardif. Enfin, un troisième groupe de commanditaires choisit de

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Erlande-Brandenburg, Alain, *La cathédrale*, 263-67. Pour une étude du financement du chantier de la cathédrale d'York, voir : Kraus, Henry, *L'argent des cathédrales*, trad. par Laurent Medzadourian et Dominique Barrios-Delgado, 2e édition (1e éd. 1979), Biblis Histoire 30 (Paris : Les Editions du Cerf / CNRS Editions, 2012), 225-267.

¹⁹ Gallet, Yves, « Le style rayonnant en France (1240-1360) », in *L'art du Moyen-Âge en France*, 357.

rester fidèle à la régularité et à l'homogénéité du premier rayonnant, à la fois dans les formes et dans les décors : cette trame classiciste est par exemple observable au sein du chevet de la cathédrale d'Evreux (à partir de 1250-1255), de la Trinité de Vendôme (à partir de 1271), et de la cathédrale d'Orléans (à partir de 1287)²⁰.

C'est dans ce contexte que les formes rayonnantes se diffusent dans le Midi de la France, progressivement incorporé au domaine royal par les opérations politiques de Louis IX. Alors que le nord de la France voit une diminution de l'activité des chantiers cathédraux, ceux-ci reprennent de plus belle dans le sud vers les années 1250 grâce à l'augmentation des revenus des évêques et des prébendes canoniales. Une partie du clergé méridional se tourne alors vers le nord pour y trouver l'inspiration. Opposé au gothique de combat qui résiste à la philosophie rayonnante, le gothique d'imitation reprend les préceptes de l'architecture septentrionale et s'approprie ses traditions tout en leur associant des traits régionaux : la cathédrale de Clermont-Ferrand, (débutée en 1258), la cathédrale de Bordeaux (débutée vers 1270), la cathédrale de Narbonne (débutée vers 1272), la cathédrale de Toulouse (débutée vers 1275), la cathédrale de Rodez (débutée en 1277) et la cathédrale de Limoges (débutée en 1285) en sont les exemples les plus notables, et sont tout particulièrement reconnaissables par le choix d'un triforium

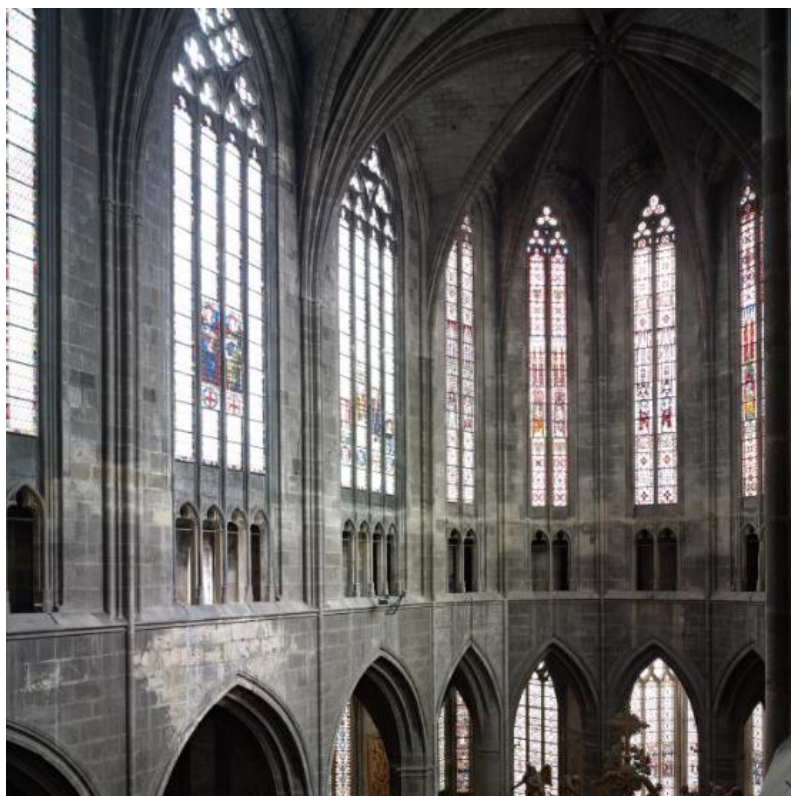


Figure 3 : Cathédrale de Narbonne, vue des parties hautes du chevet depuis le triforium. Image : Columbia University

²⁰ Gallet, Yves, « Le style rayonnant en France », 357-60.

aveugle et l'installation de bandes murales entourant faisant tampon entre les fenêtres hautes et les supports de la voûte du vaisseau central, entre autres (fig. 3).

2. L'émergence et le développement d'un gothique anglais

a. *Les gothiques anglais à la fin du XIII^e siècle*

De l'autre côté de la Manche, le paysage architectural anglais est très différent de celui visible en France. Le parcours artistique de l'Angleterre est distinct de celui que la production artistique française connaît à la même époque, bien qu'il soit ponctué de quelques rares points de contact directs avec la tradition française. A la fin du XIII^e siècle, un style domine les chantiers anglais, nommé *Decorated Style*, ou gothique orné. Le terme couvre une réalité plurielle. En effet, on distingue par convention deux phases successives partageant une démarche commune mais avec des résultats différents : le style géométrique (*Geometric Style*), dont la naissance est placée au cours des années 1280, puis le style curvilinéaire (*Curvilinear Style*) qui s'impose jusqu'à la décennie 1360 après une période de coexistence des années 1300 aux années 1320.

i- Le vocabulaire géométrique

Le géométrique partage quelques points communs avec le rayonnant, dont notamment la Sainte-Chapelle de l'Ile de la Cité²¹. Contrairement à la sobriété du gothique classique, le style géométrique est caractérisé par une recherche plastique qui s'étend à toutes les surfaces : c'est l'ornement, et non plus l'effet de structure, qui devient le liant de l'espace architectural.



Figure 4 : Cathédrale de Lincoln, vue de la voûte du chœur. Image : Columbia University

²¹ Cannon, Jon, *Medieval Church Architecture* (Oxford : Shire Publications, 2014), 48.

Les murs, dont l'épaisseur héritée des édifices normands contraste avec la finesse recherchée par les architectes français, sont exploités au maximum et se couvrent de niches aux décors et aux effets de volume complexes qui développent et systématisent des idées énoncées précédemment, comme par exemple sur le revers de la façade ouest de la cathédrale de Reims (deuxième moitié du XIII^e siècle). Avec l'introduction de la fenêtre à meneaux et à remplage au cours du XIII^e siècle et son adoption massive en Angleterre, les architectes s'emploient à fractionner les baies en unités de plus en plus petites, dans un système d'emboîtement comparable à celui des poupées russes. L'ornement ne se limite pas non plus aux murs et s'élève jusqu'aux voûtes : la composition inédite des « *crazy vaults* » du chevet de la cathédrale de Lincoln (fig. 4), construites après l'écroulement d'une partie de la tour centrale entre 1237 et 1239²², ouvrent de nouvelles perspectives d'innovation. Rapidement, la mise en œuvre de liernes et de tiercerons devient quasi-systématique au sein des édifices anglais les plus importants, brouillant ainsi la limite entre éléments structurels et éléments plastiques.

ii- Le vocabulaire curvilinéaire

Le passage du gothique géométrique au gothique curvilinéaire est amorcé par l'émergence d'une volonté plus affirmée d'expérimentation. Celle-ci se reflète dans l'irruption d'un nouveau motif, l'arc en accolade, dont l'aspect contre-intuitif donne à l'architecture anglaise un allure enjouée et un caractère ancré plus profondément encore dans la plasticité des formes²³. L'emploi de mouchettes au sein de la composition des remplages, dont l'un des premiers usages remonte aux fenêtres de la salle capitulaire de la cathédrale d'York (années 1280), devient massif à partir de cette période, venant ainsi reprendre le jeu de courbes et de contre-courbes de l'accolade. La créativité foisonnante des artistes et architectes insulaires contraste avec la difficulté de leurs analogues parisiens, qui peinent à innover et à dépasser les formes rayonnantes alors vieilles de plusieurs générations : l'Angleterre détrône alors l'Île de France et devient l'un des grands pôles occidentaux d'innovation artistique du début du XIV^e siècle. Parmi les réalisations les plus mémorables de cette période, on peut citer la tour octogonale de la cathédrale d'Ely (complétée en 1340) ainsi que la façade est des cathédrales de Wells et de Bristol (premier tiers du XIV^e siècle).

²² Draper, Peter, *The Formation of English Gothic*, 84, 137.

²³ Cannon, Jon, *Medieval Church Architecture*, 49.

b. *France et Angleterre, entre rapprochements et distanciations : années 1240 - années 1290*

La situation architecturale en Angleterre à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle que l'on vient juste de dresser est, bien évidemment, le résultat des nombreuses périodes d'expérimentations qui l'ont précédée durant lesquelles les quelques références directes à l'architecture française ont été décisives. Au début du XIII^e siècle, l'architecture anglaise arrive à la fin d'une période de transition longue d'une quarantaine d'années, durant laquelle architectes et maîtres d'ouvrage ont mené nombre d'expériences visant à allier le vocabulaire anglo-normand aux éléments gothiques qui leur sont parvenus depuis la France par le biais du chantier de l'abbaye de Cantorbéry, dont l'ogive en particulier. Le résultat, le premier gothique anglais, porte à maturité une philosophie fondamentalement différente de celle adoptée en France au tournant du XIII^e siècle. Au lieu d'une architecture verticale, lumineuse et cherchant l'harmonie dans la simplicité, les maçons anglais élaborent un vocabulaire qui leur est propre, ancré dans l'horizontalité et dans une recherche poussée des motifs et des effets plastiques, rendus possibles par la perpétuation de l'usage du mur épais, traditionnel dans l'architecture normande.

i- L'abbaye de Westminster : des éléments rayonnants isolés

Le rayonnant fait son apparition en Angleterre dès le milieu des années 1240 au sein du chantier de l'abbaye de Westminster. Etablie en 960 à l'ouest de Londres, la communauté bénédictine que l'abbaye abrite reçoit dès ses origines le soutien des grands d'Angleterre, le roi Edgar (959-75) leur ayant fait don des terres. Westminster conserve par la suite cette affiliation, et devient l'un des édifices les plus importants de l'île : elle est lieu de couronnement et lieu de sépulture des rois d'Angleterre, parmi lesquels figure Edouard le Confesseur (1003/5-1066), canonisé en 1161. Le choix du parti architectural à adopter est donc d'une très haute importance symbolique pour Henri III d'Angleterre (1216-1272), qui commande le chantier en 1245. Revenant d'une visite royale auprès de la cour de France, la volonté d'Henri est de faire de Westminster un lieu cumulant l'importance de trois édifices français : l'abbaye de Saint-Denis, sépulture des Capétiens, la cathédrale de Reims, lieu du couronnement, et la Sainte-Chapelle, lieu de dévotion royale²⁴. Le caractère français de l'église abbatiale est relevé à partir du XX^e

²⁴ Draper, Peter, *The Formation of English Gothic*, 243. Le rôle précis de la Sainte-Chapelle a été il y a quelques années l'objet de reconsidérations, notamment concernant le caractère privé que les historiens et historiens de l'art lui prêtaient jusque-là. Voir : Cohen, Meredith, « An Indulgence for the Visitor : The Public at the Sainte-Chapelle of Paris », *Speculum* 83, n° 4 (octobre 2008) : 840-83.

siècle et fait l'objet de plusieurs analyses stylistiques, dont celles de Robert Branner et de Jean Bony, sans pour autant aborder en profondeur la question des paramètres ayant rendu possibles une telle réalisation. Si les références aux édifices d'outre-Manche, que l'on explicitera plus bas, sont claires, le système qui d'habitude accompagne les éléments rayonnants au sein des édifices français ne paraît pas à Westminster : les motifs d'outre-Manche sont isolés dans un cadre architectonique qui reste fondamentalement anglais. Par exemple, l'introduction nouvelle de fenêtres à réseaux n'est pas la concrétisation d'une opération systématique de dématérialisation ; ce sont des percements pratiqués dans le mur, élargis certes, mais qui ne renversent pas la hiérarchie entre maçonnerie et ouverture comme c'est le cas dans les ouvrages français. L'intérêt insulaire pour l'expérimentation plastique subsiste également, notamment par l'usage de colonnettes en marbre de Purbeck, un choix typique du premier gothique anglais qui détonne fortement avec le goût francilien du milieu du siècle pour la pureté et la simplicité des formes.

Faute de sources, il est difficile d'expliquer le choix anglais de n'adopter que partiellement les codes du style francilien ; néanmoins, l'historiographie a retenu deux hypothèses rivales. La première serait celle d'une incapacité à suivre les maîtres d'œuvre français, que ce soit par manque d'expertise technique ou par manque de connaissances concernant les développements artistiques récents sur le continent. Mais cette hypothèse a des limites : non seulement les commanditaires anglais, pour la plupart issus du clergé, sont souvent amenés à voyager voire à résider à l'étranger, mais l'usage important de matériaux de luxe, longs à travailler ou importés de loin, comme le marbre de Purbeck, font que l'architecture insulaire demande des moyens financiers équivalents, voire parfois supérieurs, à ceux qu'imposent le rayonnant afin de payer les heures de travail supplémentaires²⁵. La deuxième hypothèse, celle d'un choix délibéré, semble donc plus convaincante. Les commanditaires anglais, bien qu'ils aient eu les moyens de faire venir des maîtres d'ouvrage et artisans d'outre-Manche, ont porté leur préférence vers des voies d'exploration et d'innovation différentes dans un processus d'incorporation sélective, qui conciliaient des perspectives architecturales étrangères attrayantes avec une forte tradition monumentale endogène²⁶. La hauteur des édifices français n'a pas capté l'intérêt des commanditaires : les églises anglaises sont ainsi plus basses par comparaison. La grande majorité des voûtes restent en bois, ce qui rend l'implémentation d'arcs-boutants inutile ; on continue donc d'ériger des contreforts dissimulés sous la toiture des

²⁵ Draper, Peter, *The Formation of English Gothic*, 236.

²⁶ Draper, Peter, 239-49.

collatéraux comme dans les édifices romano-normands, donnant ainsi aux édifices anglais une allure très différente à celle des monuments français.

ii- La cathédrale Saint-Paul : développement d'un nouveau vocabulaire

Que cette représentation tronquée du style français ait été désirée ou non, les commanditaires imposent cette vision au sein des chantiers anglais : les quelques éléments qui ont retenu l'attention donnent lieu à de nouvelles expérimentations visant à concilier les motifs exogènes aux traditions monumentales locales. En particulier, le principe de la fenêtre à réseau fascine. Les commanditaires anglais font néanmoins le choix de conserver le mur épais normand, non pas par ignorance des nouvelles techniques mises au point en France, mais par intérêt pour les possibilités d'exploration plastique qu'une telle épaisseur recèle. L'architecture insulaire reste donc une architecture de trous, antithétique à la philosophie rayonnante.

Il faut attendre le chantier du chevet de la cathédrale Saint-Paul de Londres pour un nouveau retour aux sources françaises. Si l'église médiévale a été détruite durant le grand feu de 1666, son apparence nous est tout de même connue grâce aux dessins et gravures qu'on en a conservé, en particulier ceux de Christopher Wren et de Wenceslas Hollar, dont je développerai la nature exacte plus bas. Le caractère français du chevet de la cathédrale, dont le chantier débute à la fin des années 1250, a été relevé par Jean Bony en particulier, sans pour autant entrer dans les détails de cette possible filiation. Mais les expérimentations continuent au fil du chantier et dès le début des années 1280, l'atelier de Saint-Paul abandonne le parti français en faveur d'expérimentations nouvelles qui mettent au point les bases du nouveau style orné. Immédiatement adopté par les évêques proches du roi d'Angleterre, le nouveau vocabulaire connaît une diffusion accélérée de l'est de l'île au reste du royaume, où il se superpose et se mélange aux styles régionaux.

iii- La cathédrale d'York : dernière référence au rayonnant

Mais l'attention anglaise se tourne une dernière fois vers la France avant de couper les liens avec le rayonnant : à partir des années 1290, le chantier de la nef de la cathédrale de York, qui fait l'objet de l'étude de cas au sein de ce mémoire, puise ses modèles dans l'architecture rayonnante, donnant ainsi naissance au seul édifice anglais suivant les grandes lignes de la philosophie architecturale française du milieu du XIII^e siècle. Quelque peu délaissée par l'histoire de l'architecture faute de rentrer dans les périodes stylistiques prédéfinies par les archéologues et historiens du XIX^e siècle, la nef de la cathédrale est étudiée de manière

systematique pour la première fois par Robert Willis. Il en fait un exemple des premières expérimentations maladroites avec les formes du gothique orné, expérimentations qui trouvent leur accomplissement au sein de la salle capitulaire, que Willis date de la première moitié du XIV^e siècle. Cette hypothèse est relayée par les historiens de l'art jusqu'à ce que la datation de la salle capitulaire soit revue. C'est au XX^e siècle que la proche parenté française de la nef est relevée, dans l'ouvrage de John Harvey, *The English Cathedrals* (1950), qui pointe des similitudes avec la cathédrale de Clermont-Ferrand. Le corpus d'études sur la cathédrale d'York s'est beaucoup étoffé à partir de ce moment-là. Si l'impact de ces transferts sur le paysage architectural régional a été étudié par le passé – notamment par Nicola Coldstream dans son article de 1980 intitulé « *York Minster and the Decorated Style in Yorkshire : Architectural Reactions to York in the First Half of the Fourteenth Century* » –, les raisons mêmes de ces transferts, ainsi que leurs modalités, restent largement inexplicables. On trouve parfois quelques allusions à des débuts d'hypothèses au détour des histoires architecturales : en 1991, Hans Böker propose d'établir des liens avec la cathédrale de Cologne, sans grand succès. La monographie de Sarah Brown, professeure à l'Université d'York, publiée en 2003, aborde elle aussi des éléments de réponse, mais sans pour autant entrer dans les détails du transfert. Ces nombreuses zones d'ombre font donc tout l'intérêt du sujet.

Une fois la nef achevée, le parti stylistique change : la façade ouest, terminée au milieu du XIV^e siècle, ne fait plus référence au rayonnant et opte pour un retour au gothique orné dans sa phase curvilinéaire. Ce changement signe la fin des rapprochements périodiques avec l'architecture d'outre-Manche : la place est laissée à des développements esthétiques d'origine insulaire. Ce sont ces trois édifices qui justifient le bornage chronologique choisi dans mon étude, à savoir la deuxième moitié du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e : Westminster puis Saint-Paul inaugurent le rapprochement avec l'architecture rayonnante, et la nef de la cathédrale de York le concrétise et en sonne le glas.

B) Approches des études précédentes

La chronologie des interactions stylistiques entre France et Angleterre au XIII^e et au XIV^e siècle est le fruit d'un travail historiographique de longue haleine et d'un patient mûrissement d'idées. En effet, si le souci de comprendre les édifices gothiques est commun aux historiens de l'art du XIX^e comme du XXI^e siècle, à la fois l'appareil méthodologique et l'appareil conceptuel employés diffèrent. Il convient donc de comprendre l'héritage historiographique dont nous bénéficions aujourd'hui.

Le terme même de « gothique » et une convention issue d'une longue réflexion, dont nous ne ferons ici que rappeler les grandes lignes. Utilisé pour la première fois par les écrivains italiens du Quattrocento et du Cinquecento, en particulier Giorgio Vasari dans ses *Vies*, le mot est utilisé comme un outil de dénigrement de la production artistique des siècles précédents : faisant référence aux peuples goths de la fin de l'Antiquité et du début du Moyen Age, l'adjectif est conçu pour désigner un millénaire de production artistique perdu à l'obscurantisme et à la barbarie, auquel les esprits éclairés de la Renaissance auraient apporté un fin heureuse. Le néologisme et sa connotation négative s'imposent, avant que le terme ne soit repris au XVIII^e siècle par un mouvement intellectuel de revalorisation de l'art médiéval d'échelle européenne : sous les plumes du Père Laugier en France, de William Gilpin en Angleterre, ou encore de August Wilhelm Schlegel dans les pays de langue germanique, l'adjectif gothique prend un nouveau sens laudatif, mais toujours aussi évanescent.

1. Les débuts de l'histoire de l'art médiéval

a. *L'Angleterre*

Le public anglais est rapidement séduit par les valeurs esthétiques de l'art médiéval. A échelle individuelle, l'intérêt porté aux ruines d'édifices médiévaux laissées par le règne du roi Henri VIII découle d'une tradition de longue date, que l'on peut faire remonter au lendemain même de la sécularisation des monastères²⁷. Mais cette fascination prend des dimensions massives un caractère organisé à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. En 1764 Horace Walpole publie le premier roman dit « gothique », *The Castle of Otranto*, dans lequel il partage sa fascination pour l'histoire et architecture médiévales avec un très large public. De son côté, la Société des antiquaires de Londres, sous la direction de Richard Gough, est notable pour ses efforts concernant la conservation des édifices médiévaux : leur première revue, *Archæologia*,

²⁷ Erlande-Brandenburg, Alain, *La cathédrale*, 14.

contribue à partir de 1770 à diffuser les monographies écrites par les membres de la société²⁸. Par la suite, artistes et architectes contribuent à ce mouvement en s'opposant aux modèles antiquisants et en s'érigeant en défenseurs d'une nouvelle esthétique. Parmi eux, Augustus Pugin est l'une des figures les plus importantes. Sensibilisé aux canons médiévaux par son père, le Français expatrié Charles Auguste Pugin, et convaincu que leur retour relève du devoir de tout bon catholique, il débute en tant qu'architecte dans les années 1830. Premier théoricien du néo-gothique, il contribue également à la consécration du style en collaborant avec Charles Barry à la reconstruction du Parlement anglais après le feu de 1834.

b. La France

En France en revanche, l'intérêt pour l'art médiéval ne s'étend au-delà des seuls salons d'érudits qu'au début du deuxième tiers du XIX^e siècle. C'est avec la littérature romantique et en particulier *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo que l'architecture gothique fait irruption dans l'imaginaire commun. Le terme de gothique est chargé d'un sens nouveau : il revêt l'idée hugolienne d'une architecture-livre, sur les murs et les sculptures de laquelle on peut lire encore, malgré le passage des siècles, les états d'âme de l'homme du passé²⁹. Au centre de ce nouveau mythe gothique est placée la cathédrale, parangon de l'architecture médiévale. L'engouement romantique crée une nouvelle sensibilité qui n'est pas sans toucher le monde académique, et renouvelle l'intérêt pour la période médiévale.

1. Questions de périodisation

Une première question toute naturelle se pose alors : qui ? Qui sont les individus, dont le nom a échappé à la mémoire humaine, responsables de ces édifices qui enflamment l'imagination ? Rapidement, on ambitionne non seulement de mieux comprendre cette longue période de production artistique, mais aussi de lever l'anonymat résilient de ses acteurs et de cerner l'environnement qui a donné naissance à de tels éclats de génie. Dès 1844, Adolphe-Napoléon Didron appelle à la reconstitution contextuelle dans son introduction à la première parution des *Annales archéologiques* :

Il serait important de donner le résultat des recherches entreprises dans toute la France, même à l'étranger, sur le nom, la patrie, la condition politique et sociale, les mœurs, le salaire, les procédés techniques, l'habileté, la vie entière des artistes du moyen âge et de la renaissance,

²⁸ *Ibid.*

²⁹ « ... depuis l'origine des choses jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne inclusivement, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement, soit comme force, soit comme intelligence. » Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris* (1^e éd. 1831), GF (Paris : Flammarion, 2017), 275.

architectes, sculpteurs, tailleurs de pierre, peintres, miniaturistes, orfèvres, émailleurs, musiciens, à qui nous devons nos cathédrales, nos châteaux, nos hôtels-de-ville, nos maisons particulières, nos plus beaux manuscrits, nos meubles les plus charmants, nos chants les plus anciens³⁰.

Toutefois, cette injonction donne lieu à peu de concrétisations immédiates. L'absence quasi-totale de noms dans les sources écrites suscite plusieurs hypothèses explicatives. L'idée avancée par V. Hugo de l'architecture gothique comme œuvre populaire, un art ne pouvant se résumer à un seul individu et qui serait la synthèse d'un peuple entier³¹, séduit le public : on théorise une naissance spontanée des grands édifices gothiques, qui se seraient construits en contrepied des cadres élitistes traditionnels de la société, entérinant du même geste l'anonymat des mains édifiatrices³².

Afin d'élucider cet art médiéval si difficile à saisir dans sa globalité et sa complexité, les efforts et les questionnements se concentrent autre part. Le premier souci des archéologues, à la fois en France et en Angleterre, devient la classification et l'élaboration d'une chronologie des réalisations à l'échelle nationale, par le biais d'une étude systématique des qualités stylistiques de chaque monument. Le XVIII^e siècle a déjà apporté quelques premiers éléments de réponse, en formulant les concepts d'art dit « roman », opposé à l'art gothique ou « ogival », auquel est à présent attaché la diffusion de l'arc brisé ainsi que l'introduction d'autres éléments caractéristiques tels que les arcs-boutants. Au nord de la Manche, l'architecte et antiquaire Thomas Rickman publie dès 1817 *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture*, ouvrage dans lequel il met au point une première terminologie stylistique spécifique à l'architecture insulaire médiévale. En 1869, Arcisse de Caumont accomplit une tâche comparable côté français en étant le premier à proposer une périodisation rationalisée de l'architecture médiévale française dans son *Abécédaire ou rudiment d'archéologie*. L'analyse stylistique est au cœur de la méthodologie employée par T. Rickman et A. de Caumont, et transparaît dans leur nomenclature : les termes de gothique « rayonnant » et de gothique « flamboyant », utilisés par Caumont, tout comme ceux de gothique « orné » et de gothique « perpendiculaire » inventés par Rickman, prennent pour point focal la baie et sa conception changeante, que tous deux mettent au cœur de l'expression gothique. Ces premières

³⁰ Didron, Adolphe-Napoléon, « Introduction », *Annales Archéologiques*, 1 (1844) : 1. Cité dans : Barral i Altet, Xavier, éd., *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age : colloque international, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983. 1. Les hommes*, vol. 1, 3 vol. (Paris : Picard, 1986), 7.

³¹ Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, 279.

³² Erlande-Brandenburg, Alain, *La cathédrale*, 34-38.

approches dites « membrologiques³³ » permettent non seulement d'établir une chronologie, mais aussi de mieux comprendre les rapports entre édifices, les échanges entre chantiers et les particularités propres à chacun de ces centres d'activité. Dès lors, l'échelle régionale s'impose aux médiévistes, qui concentrent leurs recherches sur les pôles de production et leur caractérisation.

2. Vers une synthèse : la structure comme facteur de définition

a. *Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc*

En parallèle, un autre groupe de médiévistes se donne la tâche de trouver une clé synthétisant le paradigme gothique, en s'appuyant sur les travaux préliminaires de leurs collègues. A leur tête, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc se distancie de l'analyse purement stylistique : son postulat, découlant de la pensée des rationalistes, est que la structure précède à la forme³⁴. Les chantiers de restauration qu'il mène à la demande de l'inspecteur des monuments historiques Prosper Mérimée sur les basiliques de Vézelay (1840-1859), de Saint-Denis (1846-1879) et de Toulouse (1847-1879), sur les cathédrales de Paris (1844-1864), d'Amiens (1849-1874) et de Lausanne (1860-1874), mais aussi plusieurs structures séculières telles que les remparts de Carcassonne (1852-1872), l'amènent à mettre en lumière un système structurel commun qui vient unifier les multiples concrétisations de l'architecture gothique dans une courbe évolutive des gestes, de l'usage des matériaux et des techniques adoptées. Son œuvre littéraire principale, le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1868), fait la somme de ses observations et de sa doctrine :

Il y a deux choses dont on doit tenir compte avant tout, dans l'étude d'un art, c'est la connaissance du principe créateur, et le choix dans l'œuvre créée. Or le principe de l'architecture française au moment où elle se développe avec une grande énergie, du XII^e au XIII^e siècle, étant la soumission constante de la forme aux mœurs, aux idées du moment, l'harmonie entre le vêtement et le corps, le progrès incessant, le contraire de l'immobilité [...] ; et dans les restaurations, même lorsqu'il ne s'agit que de reproduire ou de réparer des parties détruites ou altérées, il est d'une très-grande importance de se rendre compte des causes qui ont fait adopter ou modifier telle ou telle disposition primitive, appliquer telle ou telle forme ; les règles générales laissent l'architecte sans ressources devant les exceptions nombreuses qui se présentent à chaque pas, s'il n'est pas pénétré de l'esprit qui a dirigé les anciens constructeurs³⁵.

³³ Grodecki, Louis, *Architecture gothique*, Histoire mondiale de l'architecture 7 (Paris : Berger-Levrault, 1976), 9-11.

³⁴ Frankl, Paul, *Gothic Architecture*, révisé par Paul Crossley (1^e éd. 1962), The Pelican History of Art 19 (Londres : Harmondsworth, 2000), 12.

³⁵ Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, « Préface », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, vol. 1, 10 vol. (Paris : B. Bance, 1854-68), xv-xvi.

Viollet-le-Duc met donc en avant une philosophie constructive aux multiples facettes qui s'intéresse aux choix esthétiques et techniques de chaque génération : pour pouvoir saisir l'architecture gothique, voire l'architecture française médiévale dans sa globalité, il faut chercher à reproduire les gestes du lapicide, du charpentier ou du maître d'œuvre et viser de comprendre chacune de ses décisions.

b. Robert Willis

A la même période, des idées similaires percent également en Angleterre, avec comme chef de file l'ingénieur Robert Willis. Membre de l'Association Archéologique Britannique puis de l'Institut d'Archéologie, R. Willis entreprend d'établir une vaste série de monographies sur les grands édifices médiévaux d'Angleterre qui ont longtemps fait autorité en la matière. Parmi les édifices considérés figurent, entre autres, les cathédrales d'Ely (1843), de Winchester (1846), de Chichester (1861) et de Worcester (1863), les abbayes de Sherborne (1865) et de Glastonbury (1866), les principaux lieux de culte à Cantorbéry (la cathédrale en 1845, Christ Church en 1868) ainsi que la cathédrale de Norwich (publication posthume en 1875). Willis produit également la première étude scientifique sur l'histoire architecturale de la cathédrale d'York qu'il publie en 1848. Au fil de ses publications, il continue à élaborer une réflexion autour du système structurel gothique, et apporte notamment son soutien à la thèse de plus en plus répandue que l'introduction de l'arc brisé en Occident n'est pas un facteur suffisant pour expliquer la naissance de l'architecture gothique : en effet, par l'étude de monuments antérieurs à la concrétisation du gothique qui font usage de l'arc brisé, tels que la cathédrale de Durham dans le nord de l'Angleterre, il conteste l'attribution exclusive de cet élément aux vocabulaires gothiques.

3. Une ouverture progressive sur le gothique comme phénomène européen

a. L'émergence de l'iconologie

i- Augustus Pugin, John Ruskin et Emile Mâle

La génération suivante de médiévistes amorce un grand tournant historiographique : à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'étude de l'art gothique s'enrichit de recherches sur l'iconographie médiévale. L'Angleterre fait ici encore figure de pionnière en la matière, avec les importants travaux d'Augustus Pugin (*Gothic Furniture in the Style of the Fifteenth Century*, 1835 ; *Contrasts or a Parallel*, 1836) puis du critique d'art John Ruskin (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849 ; *The Stones of Venice*, 1851-1853). En France, Emile Mâle, spécialiste de l'art chrétien, est le premier à conduire une étude centrée sur l'iconographie

médiévale française à laquelle il consacre sa thèse, *L'Art religieux au XIII^e siècle en France*, soutenue en 1899. Sa recherche révolutionne la manière de faire l'histoire de l'art en France, en dressant un premier pont entre les questions de formes et de style et la sociologie. L'art religieux médiéval n'est plus perçu comme un simple positionnement esthétique issu du génie et de la liberté créatrice d'un individu ou d'un groupe : c'est un livre illustré monumental conçu pour dialoguer avec la société médiévale.

ii- L'école warburgienne

Les historiens de l'art du XX^e siècle, notamment sous l'égide de l'Allemand Aby Warburg et de l'école historiographique qui lui succède, emploient et font évoluer ces outils méthodologiques pour dégager de nouvelles pistes de recherche. La méthodologie warburgienne inaugure une pratique historiographique axée sur une histoire culturelle, politique et économique de l'art, qui est rapidement diffusée par ses nombreux disciples ; en ce qui concerne l'histoire de l'art médiéval, Erwin Panofsky est son principal panégyriste. Forcé de quitter l'Allemagne en 1933, il part enseigner aux Etats-Unis où il devient l'un des pionniers de l'iconologie moderne. Soutenant l'importance de ne pas dissocier les formes de l'art de son contenu façonné par un contexte social, politique et intellectuel, il se rattache aux idées que Warburg avait formulées précédemment. L'étude des échanges artistiques, qui avaient été jusque-là simplement constatés, se développe.

iii- Le formalisme

Contemporain d'Aby Warburg et d'Erwin Panofsky, Henri Focillon participe lui aussi au renouveau des questionnements. S'inspirant des idées de l'Ecole de Vienne et notamment des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) de Heinrich Wölfflin, Focillon demeure circonspect par rapport aux préceptes de l'iconologie et inaugure une approche formaliste de l'histoire de l'art. En 1925, il succède à Emile Mâle à la chaire d'histoire de l'art du Moyen Age à la Sorbonne, contribuant à la diffusion de ses idées qui rencontrent un grand succès. Son *magnum opus*, *La Vie des formes* (1934), théorise l'idée selon laquelle les formes de l'art sont le résultat d'un contexte, certes, mais aussi de mouvements internes à l'œuvre : les formes contribuent à leur propre développement en en inspirant de nouvelles³⁶. Deux de ses disciples, Jean Bony (« French Influences on the Origins of English Gothic Architecture », 1949 ; *The*

³⁶ Barral i Altet, Xavier, éd., « Chapitre III - L'étude de l'art médiéval », in *L'art médiéval*, 6^e édition mise à jour (1^e éd. 1991), Que sais-je? (Paris : Presses Universitaires de France, 2020), 94-95, Cairn, dernière consultation le 29 mai 2022, <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/l-art-medieval--9782715402171-page-92.htm>.

English Decorated Style, 1979) et Robert Branner (« Westminster Abbey and the French Court Style », 1964 ; *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, 1965), font plus tard d'importantes contributions à l'étude de l'influence francilienne sur l'architecture anglaise en l'expliquant par le biais de l'histoire politique.

b. *L'élargissement des horizons*

i- De la « géographie de l'art »...

La décennie suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale est marquée par de nouveaux débats, en particulier concernant l'échelle à adopter dans l'étude du phénomène gothique. Les deux positions prédominantes se cristallisent sur deux figures-clés : Nikolaus Pevsner et Paul Frankl. N. Pevsner s'inscrit dans la continuité de la réflexion d'avant-guerre tout en lui faisant franchir un pas. Dans son recueil d'essais *The Englishness of English Art* (1956), il se fait le chantre de la « *geography of art* », dont il énonce clairement les objectifs : « ... *the subject of a geography of art is national character as it expresses itself in art* »³⁷. En effet, sa thèse est biologiste : selon lui, l'art est conditionné par les tendances supposées « naturelles » de la nation créatrice. Le but de l'historien de l'art est alors de comprendre comment ces traits nationaux s'expriment et définissent la production artistique en identifiant ceux qui caractérisent chaque nation.

ii- ... à un objet d'étude transnational

A l'opposé, Paul Frankl propose l'étude de l'art gothique comme phénomène européen. S'il admet l'existence de vocabulaires régionaux, il refuse de les assimiler à une géographie de l'art telle que N. Pevsner la théorise, et refuse également la pensée rationaliste de ses prédécesseurs, inféodant la structure à la forme toute-puissante guidée par la créativité de l'architecte. Ses trois œuvres principales, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (1914), *Das System der Kunstwissenschaft* (1938) et *Gothic Architecture* (1962), traitent au sein des mêmes pages d'édifices en France, en Espagne, en Angleterre, en Allemagne, en dressant de manière systématique des parallèles entre eux. En effet, Frankl pense l'art gothique comme « *a spiritual problem common to Normans, Frenchmen and Englishmen* »³⁸ : pour lui, tout édifice gothique aspire à la réalisation d'une seule et même « norme », c'est-à-dire l'aboutissement des formes, la solution ultime, un gothique absolu³⁹. Le gothique est donc un

³⁷ Pevsner, Nikolaus, *The Englishness of English Art*, Peregrine books (Harmondsworth : Penguin Books, 1964), 15.

³⁸ Frankl, Paul, *Gothic Architecture*, 124.

³⁹ Frankl, Paul, 11.

style cherchant à se réaliser, à trouver sa propre nature : les architectes et maçons suivent un processus de correction, cherchant petit à petit à arriver à l'édifice parfait.

Le système d'échanges stylistiques que Frankl propose est lui aussi nouveau. Pour Frankl, les échanges stylistiques ne pourraient se résumer à une relation modèle/imitateur entre nations. Il théorise un modèle d'échanges dépassant totalement l'idée de nation ou de territoire pour aboutir à un système multipolaire aux relations complexes et réciproques. Chaque échange artistique entre pôles ou chantiers est l'occasion de changements : l'élément emprunté peut, au contact de nouveaux esprits créatifs, être employé dans un contexte différent ou revêtir un sens nouveau ; il devient le lieu de contrastes entre les édifices que Frankl nomme « akryisme »⁴⁰. Ses idées rencontrent un vif succès en Allemagne, mais son exil forcé aux Etats-Unis le met en présence d'un public peu favorable aux théoriciens. Critiquées par Robert Branner, les idées et théories de Frankl connaissent tout de même une postérité immédiate en-dehors du monde germanique : Jean Bony, entre autres, reprend une partie de sa méthodologie dans son étude du gothique insulaire. Quoi qu'il en soit, les travaux de Frankl ont contribué à faire sortir l'histoire de l'art d'un modèle cantonnant les artistes et leur production à une sphère locale ou régionale : son approche place les artistes dans un monde de l'art interconnecté au sein duquel l'échange est la règle.

C) Transcender l'étude stylistique : l'histoire culturelle

1. L'étude d'un contexte : le renouveau des questionnements

La deuxième moitié du XX^e siècle accompagnée du renouveau intellectuel des années 1960 en France et à l'étranger marque une nouvelle rupture historiographique majeure. Désormais, les questions de style ou de structure ne sont plus au centre des préoccupations : c'est l'homme et sa place au sein du monde médiéval qui deviennent les principaux objets de la recherche. En France, ce renouveau humaniste est associé aux noms de Jacques Le Goff et Georges Duby, figures de proue de l'anthropologie historique.

a. Le chantier à échelle humaine : l'étude des acteurs

Cette démarche humaniste est progressivement adoptée dans le cadre de l'histoire de l'art médiéval. C'est, en quelque sorte, un retour aux sources qui s'opère : reprenant les idées énoncées dès la parution du premier volume des *Annales archéologiques* en 1844, les historiens de l'art entreprennent d'établir un tableau à échelle humaine des chantiers d'art au Moyen Age.

⁴⁰ *Ibid.*

Alain Erlande-Brandenburg est l'une des personnalités phares de cette première génération d'historiens de l'art humanistes. Erlande-Brandenburg donne une place de choix à l'artiste et à l'étude de l'évolution de son statut (*De pierre, d'or et de feu : La création artistique au Moyen Age, IV^e-XIII^e siècle*, 1999 ; *Le sacre de l'artiste : la création au Moyen Age, XIV^e-XV^e siècle*, 2000), des thèmes qui avaient jusque-là été en grande partie la chasse gardée d'historiens sociologues tels que Pierre Francastel. Chartiste de formation, Alain Erlande-Brandenburg suit les pas de Jules Quicherat qui, plus d'un siècle auparavant, présentait le bâti comme un document⁴¹ : au sein de sa recherche, il associe étude du bâti et étude des sources textuelles pour informer le regard de l'historien non pas sur l'édifice fini, mais sur l'édifice en construction. Ses nombreuses publications, parmi lesquelles figurent *L'art gothique* (1983), *La Cathédrale* (1989), *Quand les cathédrales étaient peintes* (1993) et *La révolution gothique (1130-1190)* (2012), pour n'en citer que quelques-unes, donnent une vision panoramique de l'évolution de l'église cathédrale, des structures sociales et économiques contribuant à son érection, mais aussi de sa place au sein du complexe cathédral et du tissu urbain.

b. L'étude des matériaux : le métal

Le monde de la recherche s'ouvre également à d'autres pans de l'histoire, et en particulier celui de l'histoire des matériaux. Le débat s'oriente notamment vers l'usage du métal dans les édifices gothiques. Le métal avait fait l'objet de plusieurs entrées au sein du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc ; déjà, il en relevait le caractère structurel essentiel⁴². Mais les restaurateurs du XX^e siècle assimilent le métal à des interventions tardives venant perturber l'esthétique originale : les éléments métalliques visibles sont donc régulièrement retirés lors de reprises de l'appareil pour mettre en valeur la pierre, jugée plus noble et plus authentique. Mais les nombreux problèmes structurels qui s'ensuivent, à la cathédrale de Beauvais par exemple, poussent à remettre en question ces pratiques⁴³. Ici encore, Alain Erlande-Brandenburg donne le ton, ensuite accompagné de Jean-Luc Taupin, architecte en chef des monuments historiques. L'intérêt porté au métal grandit, à la fois en histoire de l'art et en archéologie : en 2006, un

⁴¹ Barral i Altet, Xavier, « Chapitre III - L'étude de l'art médiéval », 93, 97.

⁴² Voir tout particulièrement : t. 1, p. 11, article « Agrafe » ; t. 1, p. 16, article « Ancre » ; t. 1, p. 463, article « Armature » ; t. 2, p. 397, article « Chaînage » ; t. 4, p. 11-62, article « Construction » ; t. 4, p. 370, article « Crampon » ; t. 4, p. 199, article « Crête » ; t. 6, p. 318, article « Meneau » ; t. 7, p. 209-220, article « Plomberie » ; et t. 9, p. 20, article « Tirant ».

⁴³ *L'homme et la matière : L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique. Actes du colloque, Noyon, 16-17 novembre 2006* (Paris : Picard, 2009), 121.

important colloque rassemble des chercheurs français à Noyon, faisant un premier bilan de la question⁴⁴.

2. Les paramètres du transfert artistique

a. *Le renouveau des questionnements*

i- Les carnets de modèles, un objet à fonction utilitaire ?

La construction européenne des années 1990 génère un regain d'intérêt pour l'étude des transferts et favorise l'apparition de nouvelles problématiques pour l'étude stylistique. Il s'agit dès lors d'étudier de manière plus systématique la circulation des artistes et les modalités d'échanges de savoir-faire, de motifs, de matériaux, à l'échelle européenne. Ces questions avaient déjà été l'objet de débats au cours des décennies précédentes, mais ceux-ci avaient alors été dominés par la recherche sur les carnets de modèles qui étouffait toute autre piste. Dès 1902, Julius von Schlosser établit l'hypothèse de l'usage effectif et généralisé des carnets de modèles, en fondant sa recherche sur un petit corpus de carnets conservés, dont l'*Album* de Villard de Honnecourt⁴⁵. Robert Scheller mène la première étude d'ensemble portant sur ces carnets en 1963 : l'ouvrage qui en résulte prend la forme d'un catalogue dressant des parallèles entre les éléments de son corpus, et connaît un très grand succès qui entérine l'idée selon laquelle le dessin est, en effet, le vecteur principal voire unique de diffusion des modèles. En 1995, une édition réactualisée paraît sous le titre *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* qui renouvelle l'attrait de cette théorie⁴⁶. Néanmoins, depuis les années 1980, les critiques s'accumulent. La méthodologie employée par Scheller paraît contestable en raison de sa définition trop vague du « carnet de modèles », terme qui gomme des distinctions au niveau de la nature et de l'usage des documents de son corpus : dessins préparatoires ou d'entraînement sont traités de la même façon que des dessins plus raffinés ayant pu avoir été destinés à être présentés à un commanditaire afin de prouver son savoir-faire. De plus, la majorité des dessins auxquels Scheller se réfère n'ont vraisemblablement jamais quitté leur lieu de production, contribuant ainsi à démentir son hypothèse ; enfin, l'usage précis auquel Villard de Honnecourt destinait ses carnets est encore

⁴⁴ Voir : *L'homme et la matière*.

⁴⁵ Voir Schlosser (von), Julius, « Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902): 279-338.

⁴⁶ Borlée, Denise et Laurence Terrier Aliferis, éd., *Les modèles dans l'art du Moyen Age (XII^e-XV^e siècles) = Models in the art of the Middle Age (12th-15th centuries) : actes du colloque « Modèles supposés, modèles repérés : leurs usages dans l'art gothique » : conference proceedings « Supposed models, identified models: their uses in gothic art »*, Les Etudes du RILMA 10 (Turnhout: Brepols, 2018), 19-20.

incertain⁴⁷. Ainsi, de nouvelles hypothèses nuancent le rôle des carnets voient le jour, mettant tout particulièrement en valeur la propension des artisans et maîtres d'œuvre, directement sollicités par un commanditaire, à faire eux-mêmes le déplacement jusqu'au chantier en prenant avec eux les dessins et le vocabulaire architectural qu'ils ont accumulés au cours de leur carrière⁴⁸.

ii- L'éditorial de Roland Recht pour la *Revue de l'Art*, 1998

En 1998, l'éditorial de Roland Recht pour la *Revue de l'Art* marque un jalon important dans la théorisation d'une nouvelle approche des échanges artistiques. En effet, R. Recht propose un objectif ambitieux à la communauté scientifique : divisant la production artistique en trois périodes – la conception, l'exécution et la mise en place – Recht enjoint de s'intéresser de plus près à la première phase, la plus évanescence. Outre l'autorité prépondérante du commanditaire, quels sont les paramètres qui guident la main de l'artisan ou de l'artiste ? Quelles réalités se cachent derrière le terme de « modèle » si fréquemment employé ? R. Recht présente donc un programme de recherche visant à remettre en question et problématiser les termes employés par les historiens de l'art, afin d'écrire une nouvelle histoire de la création à la croisée de l'étude des modèles et de la culture visuelle. Contrairement à d'autres méthodologies ayant été élaborées afin d'étudier les échanges artistiques qui cherchaient à rompre avec leurs prédécesseurs en abandonnant totalement les considérations stylistiques⁴⁹, R. Recht invite à revenir aux œuvres, mais en se libérant de « l'a priori du nom propre⁵⁰ » : il ne suffit plus de reconstituer l'œuvre des artistes d'exception dont l'anonymat reste dans la majorité des cas insondable, mais d'étudier, par le biais d'une analyse des plus strictes, les gestes, les techniques employés, et la manière dont ils dévoilent des connections et des échanges d'idées afin de reconstituer l'atmosphère artistique d'un lieu et d'une époque⁵¹.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Jean Wirth et Mary Carruthers font des contributions notables dans ce domaine, tout particulièrement concernant les notions de mémoire visuelle (J. Wirth) et de « capacité mémorielle » (M. Carruthers). Voir : Wirth, Jean, *L'Image à l'époque romane*, Cerf Histoire (Paris : Editions du Cerf, 1999) ; Carruthers, Mary, *The Book of Memory : A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992) ; Carruthers, Mary, *The Craft of Thought : Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000) ; Carruthers, Mary et Ziolkowski, Jan, éd., *The Medieval Craft of Memory : An Anthology of Texts and Pictures* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2002).

⁴⁹ Voir : Barral i Altet, Xavier, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, 1 : 7-15.

⁵⁰ Recht, Roland, « Du style en général et du Moyen Age en particulier », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVI/XLVII (1993-1994) : 577-93.

⁵¹ Recht, Roland, « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale », *Revue de l'Art* 2, n° 120 (1998) : 9.

b. Mentalités, représentations et la question de la réception

Les décennies suivantes poursuivent le travail historiographique dans ce sens. Une nouvelle approche nécessite d'abord de nouveaux outils conceptuels. La notion de mentalité, par exemple, établie par la troisième génération des Annales et par l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl, est critiquée depuis la fin des années 1980 pour son caractère flou et généralisateur : en effet, l'histoire des mentalités se fonde sur l'observation d'une psychologie commune, dont l'existence est remise en question en histoire de l'art médiéval depuis Frankl. A la place, on lui préfère la notion de représentation, telle qu'elle est formulée par l'Anglais Geoffrey Lloyd dans *Demystifying Mentalities* (1990), qui met l'accent sur la perception à la fois de soi et de l'autre au sein d'un groupe donné.

c. Influences ou transferts ?

Les historiens de l'art ressentent eux aussi le besoin de repenser leurs outils conceptuels. Sous l'égide notable de chercheurs comme Denis Borlée, Jacques Dubois, Yves Gallet, Jean-Marie Guillouët et Irène Jourdeuil, pour n'en citer que quelques-uns, l'attention se porte sur les échanges, mais avec un glissement dans les termes problématisés. Au terme de circulation, on préfère celui de transfert : au lieu d'un simple retraçage des trajectoires, l'historien de l'art cherche à analyser la manière dont les milieux artistiques sont modifiés par les déplacements, mais aussi les raisons de ces déplacements, ainsi que la signification et la connotation des motifs qui changent selon leur milieu. La question de la réception, empruntée à la théorie littéraire⁵², est donc elle aussi centrale : en effet, le milieu d'accueil étant le principal acteur au sein d'un transfert, l'objectif est de mieux comprendre les processus par lesquels il absorbe, modifie et s'approprie les motifs importés.

d. Les dernières grandes synthèses en date

Une fois mis en place, ces outils méthodologiques produisent très rapidement de nouveaux travaux de recherche. En France, ces recherches aboutissent notamment à une grande synthèse sous la direction de Philippe Plagnieux, *L'art du Moyen-Âge en France* (2010), mettant en avant les commanditaires et leur rôle dans le façonnement et l'orientation de la production artistique. Ces travaux sont suivis de publications scientifiques d'envergure internationale recherchant la pluridisciplinarité ainsi que la diversité des approches et des méthodologies, notamment *Les Transferts Artistiques dans l'Europe Gothique* (2014) dirigé par

⁵² Voir : Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, 2^e édition (1^{er} éd. 1972), Collection Tel (Paris : Gallimard, 1990).

Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët et Benoît Van den Bossche, et *Les modèles dans l'art du Moyen Age (XII^e-XV^e siècles)* (2018), sous la direction de Denise Borlée et de Laurence Terrier Aliferis. Le phénomène ne se limite pas à la France seule : en Angleterre aussi, le besoin d'une nouvelle approche se fait sentir. Des ouvrages attentifs aux transferts artistiques et aux phénomènes de réception paraissent dès le début des années 2000, avec par exemple la synthèse écrite par Peter Draper portant sur les débuts de l'art gothique anglais et le rôle des commanditaires dans la diffusion des motifs français, *The Formation of English Gothic*, publiée en 2006.

Chapitre 2 :

Sources et méthodologie

A) Sources

Les sources que je compte utiliser pour traiter ce sujet de recherche sont de natures multiples. Sources artistiques, sources iconographiques et sources textuelles seront tour à tour mobilisées, car il est difficile d'aborder un sujet aussi évanescent que les transferts et les perceptions sans croiser les informations et les supports.

1. Monuments

a. Westminster

Au cœur de ce sujet se trouve un corpus de trois édifices : l'église abbatiale Saint-Pierre de Westminster, l'église cathédrale Saint-Paul de Londres et l'église cathédrale Saint-Pierre d'York. Ce sont les sources principales de mon étude. Westminster, premier édifice des trois, est une abbaye se trouvant dans le Middlesex dans le sud-est de l'Angleterre sur l'ancienne île de Thorney, aujourd'hui dans l'aire métropolitaine de Londres. L'église abbatiale est l'élément sur lequel ma recherche se concentre. Henri III (1216-1272) entreprend sa reconstruction à partir de 1245, et choisit un parti architectural prenant pour modèle les édifices français contemporains : les arcs-boutants, l'usage de fenêtres à réseaux, l'élévation en AA et le chevet polygonal, entre autres, sont autant d'éléments qui dévoilent un rapprochement délibéré aux canons rayonnants du milieu du XIII^e siècle, allant ainsi bien au-delà de ce qui avait été jusqu'à la norme en Angleterre.

b. Saint-Paul

L'église cathédrale Saint-Paul de Londres est le deuxième monument du corpus. Située dans le quartier de Ludgate à proximité du pan ouest de l'ancienne enceinte médiévale de la ville, l'église est victime de nombreux incendies, dont un survenu en 1087 qui déclenche sa réédification intégrale. Le projet de reconstruction est terminé en 1240, avant d'être suivi d'une campagne d'élargissement du chevet en 1258 sous la prélature de Foulques Basset (1241-1259). C'est dans les années 1270-80 sous l'évêque John de Chishull (1273-1280) que le parti architectural du nouveau chevet prend une coloration rayonnante : par exemple, la conception des baies, les proportions de l'élévation et le système d'arcs-boutants à l'extérieur reprennent tous le style français. Les travaux précédents portant sur la cathédrale donnent une longévité

d'une décennie à ce parti, qui disparaît du chantier à partir des années 1280. On ne conserve presque aucune trace architecturale de l'édifice qui a été remplacé, à la suite du feu de 1666, par la cathédrale Saint-Paul encore en place aujourd'hui. Néanmoins, de nombreuses sources iconographiques, dont je détaillerai la nature plus bas, nous permettent d'en appréhender l'apparence médiévale.

c. York

Située dans le comté du Yorkshire du Nord à l'extrémité septentrionale de l'Angleterre, la cathédrale d'York est le dernier monument du corpus. Le chantier de la nef de la cathédrale débute vers 1290-1291 sous la prélatrice de John le Romeyn (1286-1296). Entre la fin du XIII^e siècle et le milieu du XIV^e siècle, York devient le nouveau pôle d'imitation du gothique rayonnant en Angleterre. A partir de 1338 et une fois la majorité de la nef achevée, le parti stylistique change : en effet, pour la façade ouest, on choisit le style anglais à la mode, tendance qui reste la même pour les chantiers postérieurs.

2. Sources iconographiques

Les sources iconographiques jouent un rôle important au sein de ce travail de recherche, et sont essentiellement des documents graphiques de l'époque moderne ou contemporaine. Etant donné qu'ils émanent de différentes entités à différentes périodes, ils sont dispersés dans diverses collections.

a. Gravures, peintures et dessins

Les représentations iconographiques sont particulièrement importantes dans le cas de la cathédrale Saint-Paul, dont il ne reste plus rien. S'il l'époque médiévale et le début de l'époque moderne nous laissent des représentations de la cathédrale, celles-ci ne cherchent pas pour la plupart à être fidèles aux proportions de l'édifice et sont donc difficiles à employer. Je ferai tout de même mention d'un de ces documents, le *Diptyque de la Vieille Cathédrale Saint-Paul* (cote LDSAL 304; Scharf XLIII) de John Gipkyn, réalisé en 1616 et aujourd'hui conservé à la *Burlington House* par la Société des Antiquaires de Londres. Le diptyque, œuvre commandée par un membre du clergé londonien pour soutenir son argumentaire en faveur de la restauration de la cathédrale tombée en ruine, se divise en trois scènes. La première scène, au revers du diptyque, montre un panorama de Londres avec une longue procession traversant la ville vers la cathédrale en train d'être reconstruite. Une fois ouvert, le diptyque présente les deux autres scènes : la première, à gauche, montre l'ancienne cathédrale, vétuste et grise de pollution ; la

seconde, à droite, montre une nouvelle cathédrale restaurée. De grandes précautions sont bien évidemment de mise afin de correctement appréhender cette œuvre : la représentation de l'édifice est largement subjective et cherche à montrer une certaine vision de la réalité dans le but de convaincre le public de la nécessité d'une restauration. Mais l'attention toute particulière à la physionomie du monument et à l'agencement des volumes ainsi que la représentation des alentours de la cathédrale et de l'effervescence du quartier dans la deuxième scène (fig. 5) en font un document qu'il serait tout de même intéressant d'analyser.

En revanche, les études architecturales de la cathédrale qui ont été réalisées durant la première moitié du XVII^e siècle en vue de sa restauration, soit quelques années avant le feu de Londres de 1666, recherchent l'exactitude. Les dessins de Christopher Wren, chargé de documenter l'état de la cathédrale en 1663 puis de sa reconstruction à partir de 1666, constituent donc une source importantes pour l'analyse de la cathédrale Saint-Paul. Une grande partie des



Figure 5 : Diptyque de la Vieille Cathédrale Saint-Paul de John Gipkyn, 1616. Image : Société des Antiquaires de Londres

dessins ayant appartenu à Wren sont conservés dans les collections de *All Souls College* à Oxford ; pour mon travail de recherche, j'y retiens un plan d'ensemble sur parchemin de la cathédrale dans son état de la deuxième moitié du XVI^e siècle, daté d'avant les années 1630 et à l'auteur anonyme (cote Geraghty 44 All Souls II.1).

S'ajoute à ces études architecturales un autre fonds d'exception, celui des gravures de Wenceslas Hollar (1607-1677), dessinateur et graveur originaire de Bohême. Surtout connu pour ses panoramas urbains, il réalise au cours des années 1650 une série de dessins de l'intérieur et de l'extérieur de la cathédrale. La veine documentaliste reconnue de son œuvre lui donne un caractère fiable et donc employable au sein d'une étude de la cathédrale médiévale. Les collections du *British Museum* conservent nombre des réalisations de Hollar, dont une représentation d'ensemble de l'extérieur de la cathédrale vue de son côté nord (cote 1854,0812.399) datée de 1656, une vue de l'intérieur de la nef datée de 1656 (cote 1868,0612.263), deux vues du massif oriental datées respectivement de 1656 (cote 1854,0812.401) et de 1658 (cote 1850,1109.150), une vue d'ensemble côté sud datée de 1657 (cote 1880,1113.3277), et une série de représentations de l'intérieur de la cathédrale issues de republications des années 1810 (cotes 1977,u.673.6 ; 1977,u.673.14 ; 1977,u.676).

b. Photographies

En ce qui est de la cathédrale d'York, le fonds photographique issu de la grande restauration de la cathédrale des premières décennies du XX^e siècle permettent d'appréhender le détail des états antérieurs de l'édifice. En particulier, j'utilise un cliché de l'arrière des pinacles du collatéral sud pris en 1905, soit peu de temps avant le début du chantier de restauration. Cette photographie a été prise par Arthur Purey Cust, doyen du chapitre d'York de 1880 à 1916 ; le cliché original a été intégré aux collections de l'association *British Heritage*, mais son lieu de conservation précis m'est inconnu. Dans sa monographie sur la cathédrale d'York, Sarah Brown inclut une reproduction de l'image que j'ai intégrée à ce mémoire (fig. 35).

3. Sources textuelles

Les sources textuelles disponibles concernant les trois monuments de mon corpus sont assez représentatives de la documentation ancienne des cathédrales : elles se composent surtout de registres et de documents de gestion. Ces sources recèlent de nombreuses informations utiles, mais seulement accessibles au coût d'un travail de brassage et de défrichage chronophage. Qui plus est, les débats de l'époque tenus au sein des organes administratifs (l'évêque ou l'archevêque, le chapitre, la fabrique, voire l'atelier employé par la communauté ecclésiastique) concernant les aspects artistiques des monuments sont souvent très laconiques : des décisions de grande envergure peuvent avoir un écho très limité au sein des comptes-rendus des concertations, surtout lorsqu'elle ne rencontre aucune résistance. Au vu du nombre d'institutions impliquées et de l'ancienneté des faits, il est également toujours possible que certains documents particulièrement précieux ne soient pas connus ou répertoriés, soit parce qu'ils ont été éparpillés dans plusieurs fonds d'archives voire des collections privées, soit parce qu'ils ont été tout simplement détruits. Les fonds d'archives des trois édifices concernés ont cependant l'avantage d'avoir été l'objet de plusieurs campagnes de retranscription et de publication ; ainsi, afin de rendre le travail accessible, les versions publiées des sources, lorsque disponibles, font office de documents de référence.

a. Westminster

En ce qui concerne l'abbaye de Westminster, une source textuelle a pour l'instant retenu mon attention : *The Great Rolls of the Pipe*, ou plus simplement *the Pipe Rolls*, sont une série de registres de finances émanant de l'Echiquier d'Angleterre. Débutés durant le deuxième tiers du XII^e siècle et écrits en latin, ces documents tiennent compte des finances royales, dont les dépenses faites par le roi à l'occasion de la construction de la nouvelle église abbatiale.

b. Saint-Paul

Pour la cathédrale Saint-Paul, j'ai pu trouver un plus grand nombre de sources pouvant apporter des informations utiles à mon travail de recherche. La chronique de Peterborough est une chronique relatant l'histoire de l'Angleterre de la conquête des Normands à la fin du XIV^e siècle. Ecrite en moyen anglais, elle relate en partie la construction de la cathédrale Saint-Paul au cours du XIII^e siècle. Deuxièmement, les registres de l'évêque de Londres et du chapitre de Saint-Paul recèlent des informations concernant l'organisation et le financement du chantier cathédral.

c. York

Les archives de la cathédrale d'York sont très vastes et dispersées dans plusieurs centres d'archives, mais le fonds le plus intéressant dans le cadre de ce travail de recherche se trouve conservé à la bibliothèque de la cathédrale d'York. Beaucoup de ces documents ont été déjà retranscrits : ceux auxquels je me suis référé sont issus de publications du chapitre d'York et de la *Surtees Society* de Durham.

Au sein du fonds publié par le chapitre de York, j'évoquerai tout particulièrement *Historical Papers and Letters from the Northern Registers* (1873) et *The Historians of the Church of York and its Archbishops* (1894). Le premier ouvrage est une compilation de documents administratifs issus des registres médiévaux du chapitre d'York, rédigée en latin ; le second, également en latin, est une compilation de chroniques portant sur la région d'York ainsi que de vies de plusieurs de ses archevêques. Parmi les publications de la *Surtees Society*, *The Registers of John le Romeyn* (1913-1917), en deux volumes, est une compilation des correspondances de l'archevêque John le Romeyn retranscrites en latin. La *Surtees Society* a également retranscrit les rouleaux de fabrique d'York (*Fabric Rolls of York Minster* et *Fabric Rolls and Documents of York Minster*), mais ceux-ci remontent seulement jusqu'aux années 1360. Aucun rouleau de fabrique antérieur à cette période n'est trouvable au sein du fonds des archives de la cathédrale.

B) Méthodologie

Le corpus de sources détaillé précédemment est complexe. Son étude n'est concevable qu'à l'intérieur d'un cadre méthodologique solide, afin de ne pas faire fausse route. Le but de mon mémoire de deuxième année de Master et, dans une moindre mesure, dans le cadre de la présente recherche, est non seulement de mieux saisir la nature des partis français qui sont observables à l'abbaye de Westminster, à l'ancienne cathédrale Saint-Paul de Londres et à la cathédrale de York, mais aussi de chercher à expliquer la manière et les circonstances dans lesquelles ces transferts stylistiques ont eu lieu. Pour reprendre les mots de Fabienne Joubert, il s'agit d'étudier les « dispositions d'esprit⁵³ » des commanditaires, maîtres d'œuvre et artisans impliqués. Quelles ont été les modalités de la mise en œuvre : qui a fait le choix d'un parti architectural français, et pour quelles raisons ? Pourquoi certains édifices ont été choisis comme modèles et pas d'autres ? Le maître d'œuvre, les tailleurs de pierre et autres acteurs venaient-ils d'Angleterre ou étaient-ils exogènes ? Comment ont-ils mis en œuvre les techniques et

⁵³ Borlée, Denise et Laurence Terrier Aliferis, éd., *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII^e-XV^e siècles)*, 8.

motifs français ? Dans quelle mesure le système de réception, l'Angleterre, a-t-il été reconfiguré par ces transferts ?

Les analyses précédentes traitant de manière spécifique du caractère francilien d'édifices anglais, dont par exemples celles, pionnières, de John Harvey, Robert Branner ou encore Jean Bony⁵⁴, constatent l'existence de liens mais délaissent la question du transfert en tant qu'objet d'étude en soi. De plus, elles s'appuient sur les thèses de l'artisan gyrovague ou encore des ordres centralisés comme refuge explicatif ; or ces thèses sont aujourd'hui remises en question et méritent d'être nuancées. La présente étude compte donc déplacer le point focal de la réflexion : au lieu de se concentrer sur l'identification d'un individu ou d'un groupe d'individus et de son œuvre, mon travail examine plutôt la manière dont l'acteur se rattache à une tradition, ici française, tout en l'adaptant à un nouveau milieu. Ainsi, mon travail de recherche s'inscrit dans le mouvement historiographique inauguré par Alain Erlande-Brandenburg et reprend la méthodologie établie par Roland Recht, Jean-Marie Guillouët et Jacques Dubois⁵⁵, entre autres : il n'est pas ici question d'étudier une œuvre isolée ou bien de possibles prototypes, modèles ou *exempla*, mais plutôt de s'intéresser aux liens unissant les édifices entre eux. Il ne s'agit pas non plus de délaisser l'approche stylistique des monuments étudiés. Au contraire, le monument reste au cœur de l'étude, car il demeure le témoignage le plus fiable des circonstances dont il a été le fruit. Une étude des transferts entièrement fondée sur des sources textuelles est dans les cas traités ici difficile, car les témoignages directs et précis que l'on conserve concernant ces transferts sont maigres voire inexistant ; l'étude des textes restent toutefois nécessaire afin de pouvoir mieux appréhender la nature le contexte politique, social et économique dans lequel les chantiers s'inscrivent. Aussi s'agira-t-il dans un premier temps d'identifier les éléments français de chaque édifice figurant dans le corpus, puis de chercher à trouver des pistes d'explications quant à la ou les manières par lesquelles ces transferts ont été possibles par le biais d'une lecture sélective et critique des sources.

⁵⁴ Voir en particulier : Bony, Jean, « French Influences on the Origins of English Gothic Architecture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 12 (1949) : 1-15 ; Harvey, John, *The English Cathedrals* (Londres : Batsford, 1950) ; Branner, Robert, « Westminster Abbey and the French Court Style », 3-18.

⁵⁵ Voir notamment : Recht, Roland, « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale », 5-10 ; Erlande-Brandenburg, Alain, *De pierre, d'or et de feu* ; Guillouët, Jean-Marie, « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? », 17-25 ; Dubois, Jacques, Jean-Marie Guillouët, et Benoît Van den Bossche, *Les Transferts Artistiques dans l'Europe Gothique : Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVI^e siècle)*, éd. par Annamaria Ersek (Paris : Picard, 2014).

Chapitre III :

Etude de cas : la nef de la cathédrale d'York

A) Description du site

1. La ville d'York

a. *Contexte historique*

i- Bref historique de la ville

La fondation de la ville d'York remonte à l'Antiquité. Avant 70, les campagnes romaines en Bretagne insulaire s'étaient arrêtées à l'estuaire du Humber, au nord-est de l'île, mais les rapports tendus avec les Brigantes et les Parissi, populations autochtones de culture celte, poussent Rome à reprendre la conquête. Le premier *castrum* romain d'Eboracum ou Eburacum, établi en 71 par le général Quintus Petillius Cerialis et la Neuvième Légion, se situe sur un plateau au nord du point de rencontre de la rivière Ouse et de son confluent, la Foss. Le fort attire une population civile dès cette époque-là qui s'établit au sud et au sud-est du fort. La croissance urbaine est rapide, s'étendant dès la fin du I^{er} siècle à la rive opposée de l'Ouse⁵⁶. Eboracum s'impose comme pôle régional : la ville accède au rang de *colonia* en 237 – titre qu'elle partage alors avec seulement trois autres villes insulaires, Camulodunum (Colchester), Lindum (Lincoln) et Glevum (Gloucester) – et gagne son autonomie peu de temps après (fig. 6)⁵⁷.

Même après la disparition de l'empire d'Occident, l'activité subsiste. C'est durant la période anglo-saxonne que les premières missions d'évangélisation parviennent à Eboracum. La ville avait alors déjà laissé une trace dans l'histoire de la chrétienté : Constantin le Grand (306-337), premier empereur romain chrétien, y avait été proclamé Auguste par ses troupes en 306⁵⁸. Eboracum devient siège d'un évêché en 625 à l'arrivée de Paulin (625-633), l'un des missionnaires envoyés par la papauté pour évangéliser le royaume de Deira. Ce n'est pas la première fois qu'Eboracum accueille un centre religieux d'importance : déjà sous l'empire, la

⁵⁶ Association Human-Hist, « Eboracum (York) », Human-Hist, 27 février 2017, §6, dernière consultation le 3 mai 2023, <https://humanhist.com/culture/patrimoine/eboracum-york/>.

⁵⁷ Tillott, Peter Muir, éd., « Before the Norman Conquest », in *A History of the County of York : the City of York* (Londres: Victoria County History, 1961), §3, *British History Online*, dernière consultation le 29 avril 2023, <https://www.british-history.ac.uk/vch/yorks/city-of-york/pp2-24>.

⁵⁸ Cannon, Jon, *Cathedral : The Great English Cathedrals And The World That Made Them, 600-1540* (Londres : Constable, 2007), 462.



Figure 6 : La Bretagne romaine vers 410. Image : Wikipédia

ville avait abrité l'un des trois flamines majeurs de la province romaine de Bretagne⁵⁹. Une première église-cathédrale en bois est construite à la hâte à la toute fin des années 620 pour pouvoir accueillir le baptême d'Edwin, premier roi chrétien de Deira et de Bernicie⁶⁰. L'église reçoit alors sa dédication à saint Pierre⁶¹. Elle est par la suite remplacée par une nouvelle église

⁵⁹ Rees Jones, Sarah, *York : The Making of a City (1068-1350)* (Oxford : Oxford University Press, 2013), 4.

⁶⁰ Tillott, Peter Muir, éd., « The Minster and its precincts », in *A History of the County of York : the City of York* (Londres : Victoria County History, 1961), §1. *British History Online*, dernière consultation le 29 avril 2023, <http://www.british-history.ac.uk/vch/yorks/city-of-york/pp337-343>.

⁶¹ Brown, Sarah, *York Minster : An Architectural History c. 1220-1500* (Swindon : English Heritage, 2003), 1.

en pierre, construite à l'emplacement de l'ancien *castrum* romain. L'évêché est cependant abandonné après la mort de Paulin en 633 et n'est rétabli qu'en 664 avec l'arrivée d'un remplaçant, Chad de Mercie (664-669). A partir de ce moment-là, la présence chrétienne est continue. Malgré sa proximité avec la cathédrale monastique de Lindisfarne au nord, haut lieu de l'anachorétisme insulaire, et le prestigieux monastère de Lincoln au sud, Eboracum parvient à s'imposer en tant que pôle religieux de première importance et, en 735, la prélature est élevée au rang d'archiépiscopat. La ville s'affirme également sur le plan intellectuel. Entre les années 730 et la fin des années 860, le rayonnement de l'école cathédrale est européen⁶² : Alcuin, figure politique majeure du dernier tiers du VIII^e siècle et principal acteur de la Renaissance carolingienne, y fait ses études puis y enseigne avant d'intégrer la cour franque en 768 en tant que conseiller de Charlemagne.

Mais l'activité florissante dont Eboracum est le centre attise les convoitises. La Northumbrie avait déjà été la cible de raids scandinaves, à commencer par celui de Lindisfarne en 789 et, dès le IX^e siècle, ces intrusions prennent une nouvelle dimension conquérante. A la toute fin des années 860, Eboracum est prise d'assaut et conquise par un chef militaire danois, Ivar Ragnarsson : la ville est renommée Jórvík et devient la capitale d'un nouveau et puissant royaume. La présence des Danois, auxquels s'ajoutent rapidement des Norvégiens, demeure cantonnée à l'élite militaire du royaume de Jórvík ; la majorité de la population, quant à elle, demeure de culture saxonne, même si de nombreux emprunts à la culture scandinave sont notables. De plus, la présence presque ininterrompue d'archevêques au sein même de la cathédrale suggère la poursuite des activités liturgiques. L'historien David Rollason voit même en la personne des archevêques l'autorité principale dirigeant la ville durant la période du Danelaw et leur impute en grande partie l'âge d'or économique et commercial qui s'ensuit⁶³.

La mort des co-rois Eowils et Halfdan II (v. 902-910), tués par l'armée anglo-saxonne menée par Æthelred, roi de Mercie (v. 880-911), et Edouard, roi de Wessex (899-924), à la bataille de Tettenhall en 910, inaugure une première période d'instabilité au sein du royaume, suivie d'une trentaine d'années de troubles qui mettent en péril les élites scandinaves⁶⁴. Jórvík est prise par Edmond I^{er} (939-946) en 944, et le royaume prend fin en 954 avec la mort du

⁶² Rees Jones, Sarah, *York : The Making of a City*, 9-10.

⁶³ Rollason, David, Gillian Fellows-Jensen, et Derek Gore, *Sources for York History to AD 1100* (York : York Archaeological Trust, 1998), 173-78 ; Rollason, David, « Historical evidence for Anglian York », in *Anglian York : A Survey of the Evidence*, par Tweddle, D., J. Moulden, et E. Logan, 1999, 131-34. Cité dans : Rees Jones, Sarah, *York : The Making of a City*, 10.

⁶⁴ Rollason, David, *Northumbria, 500-1100 : creation and destruction of a kingdom* (Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2003), 214-31.

dernier prétendant à la couronne, Eric à la Hache Sanglante, et l'expulsion des Scandinaves. La Northumbrie tombe entre les mains de l'Angleterre et du successeur d'Edmond, Eadred (946-955). En dépit de la période mouvementée dont elle vient juste de sortir, York conserve son statut de ville majeure, en grande partie grâce aux flux commerciaux générés par la présence dano-norvégienne, et la population reste encore très marquée des traits culturels transmis par près de cent ans de rapports privilégiés avec les peuples du nord du continent européen. Celle-ci compte alors environ 30 000 habitants, ce qui fait d'York l'une des plus grandes villes de l'île. Elle n'attire cependant que très peu l'attention royale durant le siècle qui suit⁶⁵.

La dynamique change avec la conquête normande. Les cinq années suivant le couronnement de Guillaume le Conquérant (1066-1087) à l'abbaye de Westminster sont rudes. Les révoltes sont nombreuses, ce qui pousse le roi à réprimer ses nouveaux sujets par les armes et à faire table rase des structures politiques anglo-saxonnes. Comme une grande partie de l'Angleterre, la population de Northumbrie reçoit la conquête avec grand mécontentement. En 1068, les émotions urbaines parcourant York sont très sévèrement réprimées par l'armée normande. Guillaume fait édifier deux mottes castrales encadrant la ville, *Clifford's Tower*⁶⁶ et *Baile Hill*, et y poste une garnison de cinq cents soldats afin de surveiller les habitants⁶⁷. York est alors la seule ville en Angleterre à l'exception de Londres à compter deux châteaux : son importance stratégique ainsi que sa richesse en font la clé assurant le contrôle du nord du royaume. Un nouveau mouvement de révolte éclate cependant en 1069, contre lequel Guillaume mène une campagne finale – *the harrying of the north* – qui finit de mater, au cours de l'hiver 1069-1070, ce qu'il reste de la résistance au pouvoir royal. La destruction qui en résulte est massive : la ville et la cathédrale sont en ruines, et les conséquences économiques et sociales se font ressentir sur plusieurs décennies⁶⁸.

Petit à petit, York se reconstruit : l'attention des nouvelles élites normandes se porte tout particulièrement sur les défenses de la ville, mais aussi sur les édifices religieux qui ont fortement souffert au cours de la conquête. Tandis que les raids scandinaves avaient poussé à l'abandon de la grande majorité des monastères anglo-saxons du nord de l'Angleterre, les

⁶⁵ York Museums Trust, « Anglo Scandinavian York », *History of York*, §1-2, dernière consultation le 2 juin 2023, <http://www.historyofyork.org.uk/themes/anglo-scandinavian-york>.

⁶⁶ *Clifford's Tower* était connue à l'origine sous le nom de *King's Tower*. Le nom qui prévaut aujourd'hui n'a été recensé pour la première fois qu'en 1596.

⁶⁷ York Museums Trust, « The Normans Arrive », *History of York*, §5, dernière consultation le 3 juin 2023, <http://www.historyofyork.org.uk/themes/the-normans-arrive>.

⁶⁸ D'après le *Domesday Book* de 1086, plus de la moitié des maisons d'York sont, seize ans plus tard, encore inoccupées et en ruine. Voir : York Museums Trust, « Norman Reconstruction », *History of York*, §4, dernière consultation le 5 juin 2023, <http://www.historyofyork.org.uk/themes/norman-reconstruction>.

nouveaux monastères fondés par les Normands reçoivent rapidement de nombreuses donations de la part des plus riches dont la générosité n'est pas captée, comme dans le sud de l'île, par des fondations plus anciennes : l'abbaye Sainte-Marie, située juste à l'extérieur de l'ancien périmètre des fortifications romaines d'York et fondée en 1088, devient en l'espace de quelques décennies l'une des abbayes les plus riches d'Angleterre⁶⁹. La cathédrale n'est pas en reste : l'accession au titre d'archevêque d'York de Thomas de Bayeux (v. 1071-1100), proche de Guillaume et ancien trésorier du chapitre de la cathédrale de Bayeux, marque le début d'une nouvelle campagne de construction qui se solde par une nouvelle église cathédrale de style roman, achevée au début du XII^e siècle⁷⁰.

ii- Un pôle religieux de premier plan

L'histoire de l'archevêché et de sa cathédrale devient plus aisée à retracer à partir de cette période. York, élevé au rang d'archevêché sous la prélature d'Egbert (732-766), compte parmi les diocèses les plus étendus de l'île et constitue l'un des deux sièges archiépiscopaux de l'île avec Cantorbéry : ses suffragants, qui s'étendent à la fin du XI^e siècle de l'Ecosse au nord jusqu'à Nottingham au sud, constituent la province ecclésiastique du nord. Très tôt d'ailleurs, une rivalité prend forme entre les deux archevêques d'Angleterre pour la primauté sur les îles britanniques : du X^e siècle jusqu'à la renonciation officielle au primat par l'archevêque d'York durant la deuxième moitié du XIV^e siècle⁷¹, les tensions entre les deux sièges font partie des grandes préoccupations des archevêques d'York. Par exemple, l'archevêque Roger de Pont L'Evêque (1154-1181), profitant de l'inimitié grandissante entre Henri II (1154-1189) et l'archevêque de Cantorbéry Thomas Becket (1162-1170), ne tarde pas à chercher l'avancement de la prélature d'York vers la primatie en prenant parti en faveur du roi : il prend la tête de la délégation envoyée à Rome par le roi pour plaider en sa faveur, et en 1170 couronne Henri le Jeune (1170-1182), fils d'Henri II, une tâche relevant des prérogatives de Becket qui excommunie l'archevêque d'York en représailles. C'est lorsque Roger se rend en Normandie pour faire part de son excommunication à Henri II que le roi lance la phrase qui cause de manière indirecte la mort de Becket : « *What miserable drones and traitors have I nurtured and promoted in my household who let their lord be treated with such shameful contempt by a low-*

⁶⁹ Dean, Gareth, *Medieval York* (Cheltenham : The History Press, 2008), 86.

⁷⁰ Les dates de début et de fin du chantier de la cathédrale de Thomas de Bayeux sont floues. Néanmoins, la construction de l'église était assez avancée pour accueillir la tombe de Thomas à sa mort en 1100. Voir : Phillips, Derek, *Excavations at York Minster : The Cathedral of Archbishop Thomas of Bayeux* (Londres : H.M. Stationery Office, 1985), 364 ; Brown, Sarah, *York Minster*, 3.

⁷¹ Kraus, Henry, *L'argent des cathédrales*, trad. par Medzadourian, Laurent et Dominique Barrios-Delgado, 2^e édition (1^e éd. 1979), Biblis Histoire 30 (Paris : Les Editions du Cerf / CNRS Editions, 2012), 229, 248.

*born cleric*⁷² ! » Suite à l'assassinat, Roger est dans un premier temps suspendu de ses fonctions car on le soupçonne d'avoir été impliqué dans le meurtre, mais il est absous par une enquête papale et rétabli dans ses fonctions en 1171. Un siècle plus tard, les mêmes querelles enveniment les débuts de la prélature de John le Romeyn (1286-1296). Romeyn, ayant reçu le pallium des mains du pape le 10 février 1286 et en route pour Douvres pour rendre visite à Edouard I^{er} (1272-1307) avant de retourner à York, rencontre l'hostilité de l'archevêque de Cantorbéry John Peckham (1279-1292)⁷³. Ayant appris l'itinéraire de Romeyn, Peckham menace d'excommunication toute personne montrant une quelconque déférence à l'archevêque d'York au sein de sa province et place un interdit sur les lieux que ce dernier compte traverser, bloquant temporairement l'activité religieuse au prieuré de Bermondsey, à l'abbaye de St Albans et à Kings Langley. Romeyn, de son côté, accoste le 7 avril et débarque croix levée, cherchant ainsi à montrer sa supériorité hiérarchique, avant de rejoindre le roi à son palais de Kings Langley puis de continuer vers York⁷⁴. Des épisodes similaires sont pléthore dans l'histoire des relations entre les deux archevêchés.

La richesse et l'importance de la province du nord peut au premier abord sembler réduite comparée à celle la province dirigée par Cantorbéry. Une fois la scission de l'Eglise d'Ecosse et de l'Eglise d'Angleterre entérinée⁷⁵, l'archevêque d'York ne compte que deux suffragants, alors que Cantorbéry en compte treize : le premier, Carlisle, à l'ouest, est un évêché avec très peu de ressources financières ; le second, Durham, au nord, est un évêché ancien et extrêmement riche, mais peu coopératif⁷⁶. Dans le diocèse d'York même, l'archevêque

⁷² Schama, Simon, *A History of Britain : At the Edge of the World ? : 3000 BC BC-AD 1603* (Londres : BBC Books, 2002), 142. La phrase est utilisée pour la première fois par Edward Grim, contemporain de Becket, dans ses *Vita Sancti Thomæ*. Je n'ai pas pu avoir accès au récit dans son latin original ; la traduction en anglais présentée ici est la plus répandue.

⁷³ D'ailleurs, l'archevêque John le Romeyn avait prévu cette hostilité à l'avance. Quelques temps avant son arrivée à Douvres, Romeyn prend soin d'envoyer une lettre au roi expliquant la situation et demandant sa protection : « *Set, ecce, amantissime domine, uberiori gracia vestra egemus ad reprimendam quorundam emulorum nostrorum maliciam, qui plebem concitant in vituperium crucis Christi.* » (The Surtees Society, *The Registers of John le Romeyn, 1286-1296*, vol. CXXVIII, deuxième partie (Durham: Publications of the Surtees Society, 1917), 152, entrée 1435)

⁷⁴ The Surtees Society, *The Registers of John le Romeyn, 1286-1296*, vol. CXXVIII, vol. 1, 2 vol. (Durham : Publications of the Surtees Society, 1917), xi-xii.

⁷⁵ En 1192, l'Eglise d'Ecosse est fondée par le pape et la province d'York perd le contrôle de sa moitié la plus septentrionale.

⁷⁶ Cannon, Jon, *Cathedral*, 461.

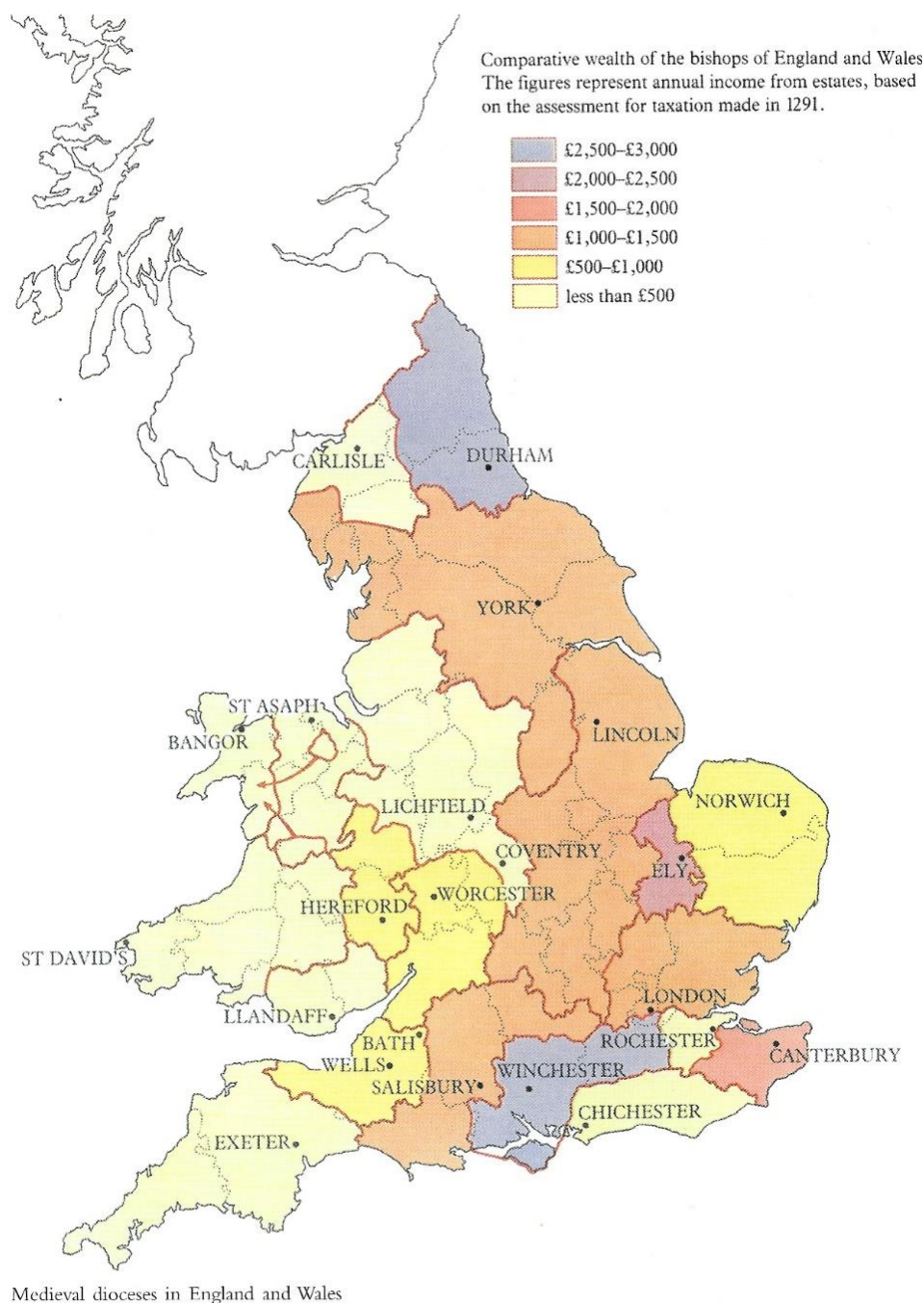


Figure 7 : Les diocèses en Angleterre et en Pays de Galles vers 1291. Image : Peter Draper, *The Formation of English Gothic* (2006)

bénéficie de rentes immobilières annuelles se situant entre 1 000 et 1 500 livres en 1291 ; celles de Cantorbéry à la même période se situent entre 1 500 et 2 000 livres⁷⁷ (fig. 7). L'une des sources principales de revenus au sein du diocèse réside en réalité dans les élevages ovins : la région d'York, qui compte de très nombreux pâturages, compte parmi les plus grands producteurs de laine de l'île. Cette production lucrative s'exporte à l'international et en

⁷⁷ Draper, Peter, *The Formation of English Gothic*, 1.

particulier vers les centres drapiers du nord de la péninsule italienne, venant ainsi remplir les coffres des prébendiers yorkais⁷⁸.

Mais le grand problème auquel l'archevêque et le chapitre sont confrontés est la fuite de cet argent vers l'étranger. En effet, refusant de se faire sacrer par les archevêques de Cantorbéry, les archevêques-élus d'York cherchent à se faire sacrer directement par le pape : outre le voyage imposé à Rome afin de recevoir le pallium, les archevêques-élus se voient régulièrement obligés de soudoyer les membres de la Curie afin d'accélérer le processus qui prend parfois jusqu'à plusieurs années, revenant ainsi à York criblés de dettes⁷⁹. Plus grave encore, les places au chapitre de la cathédrale d'York, dont les prébendes sont élevées – quarante livres annuelles en moyenne en 1327⁸⁰ –, sont hautement convoitées et souvent distribuées par le pape en guise de faveur aux membres du clergé italien. L'absentéisme des chanoines ainsi nommés devient un problème plus grave encore lorsque des offices canoniaux, aux prébendes plus élevées – les rentes annuelles du doyen peuvent atteindre jusqu'à 373 livres au début du XIV^e siècle⁸¹ –, partent à l'étranger. Ces pratiques atteignent un sommet au cours des XIII^e et XIV^e siècles, soit durant la construction de la nef ; sous la prélature de William de Melton (1317-1340) par exemple, vingt-six chanoines sur cinquante sont étrangers⁸². La pratique mène beaucoup d'ecclésiastiques de l'époque, dont le théologien John Wyclif, à se lamenter à ce sujet : « Quand c'est un seigneur qui a de l'or à offrir [c'est-à-dire quand une prébende est entre les mains d'un laïc anglais], l'or demeure dans le pays. Mais quand le pape en a les premiers fruits, l'or s'en va et ne revient jamais⁸³. » De fait, les conséquences de cette pratique sont importantes à l'échelle locale comme à l'échelle du royaume : l'argent levé sur les propriétés du clergé yorkais part financer les grands projets architecturaux sur le continent et tout particulièrement en péninsule italienne au lieu d'être réinjecté dans le circuit économique anglais.

iii- York, ville frontalière, ville de rois

Outre le fait qu'elle abrite la résidence d'un archevêque, une autre caractéristique propre à York joue un rôle prépondérant dans la place que la ville occupe au sein du royaume d'Angleterre. La francisation que l'Angleterre connaît au cours de la deuxième moitié du XI^e siècle tarde à toucher les confins de l'île : le Pays de Galles et l'Ecosse ne commencent à subir

⁷⁸ Kraus, Henry, *L'argent des cathédrales*, 237.

⁷⁹ Kraus, Henry, *L'argent des cathédrales*, 232-36.

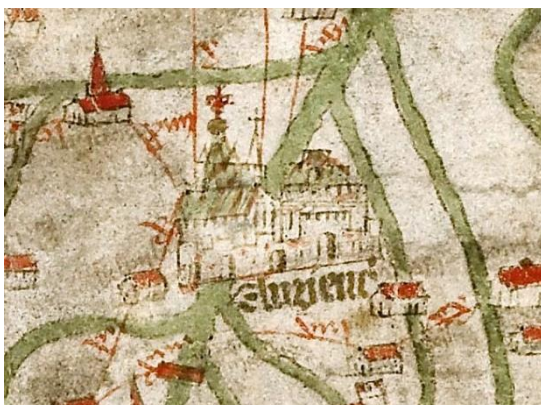
⁸⁰ Cannon, Jon, *Cathedral*, 462.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Kraus, Henry, *L'argent des cathédrales*, 238.

⁸³ Cité dans : Kraus, Henry, 237.

ce lent processus qu'à partir des XII^e et XIII^e siècles. Mais une représentation très hiérarchisée de leurs voisins s'est alors déjà construite en Angleterre comme l'attestent dès le XII^e siècle les chroniques anglo-normandes de William de Malmesbury⁸⁴, faisant des autres peuples de l'île des masses incultes et primitives. Au fil des siècles, cette représentation perdure et imprègne toutes les relations que l'Angleterre entretient avec le reste de l'île.



Figures 8-13 : Comparaison de la représentation de la ville d'York (colonne de gauche) avec celle de Londres (colonne de droite) sur la carte de Matthieu Paris (figs. 8-9), la mappa mundi de Hereford (figs. 10-11) et la carte de Gough (figs. 12-13). Images : British Library

⁸⁴ Gillingham, John, *Medieval Britain : A Very Short Introduction*, Very Short Introductions (Oxford : Oxford University Press, 2000), 5.

Dans ce contexte, York est une ville défensive d'importance primordiale car c'est une ville de confins, ce qui se reflète dans la cartographie médiévale. La carte des îles britanniques de Matthieu Paris donne un aperçu unique de la manière dont la géographie de l'île a pu être perçue durant la première moitié du XII^e siècle (figs. 8-9). York y occupe une place centrale au bord du grand estuaire du Humber ; son apparence fortifiée souligne alors déjà un caractère de bastion défendant le nord de l'Angleterre. Le même motif revient et avec plus de force visuelle encore à la fin du XIII^e siècle, cette fois dans le contexte de la *mappa mundi* de Hereford (figs. 10-11) : la masse de fortifications qui représente York ainsi que son échelle par rapport aux villes avoisinantes soulignent bien l'importance de la ville, à la fois en tant que pôle urbain et en tant que place défensive contre les hordes violentes venues du nord. D'ailleurs, dans la carte de Gough, réalisée au milieu du XIV^e siècle, York est la seule ville avec Londres à avoir son nom calligraphié en lettres d'or⁸⁵ (figs. 12-13).

Cette proximité avec la limite septentrionale de l'Angleterre fait que les habitants, mais aussi le clergé, sont régulièrement affectés par les conflits avec l'Ecosse, et ce tout particulièrement à partir du règne d'Edouard I^{er} (1272-1307). Au cours du XIII^e siècle, les relations entre Ecosse et Angleterre sont paisibles voire amicales. Les rois d'Angleterre sont bien trop occupés par les guerres sur le continent ou en Pays de Galles pour s'occuper de contrées aussi distantes. Les rois d'Ecosse, de leur côté, ne se préoccupent que peu du royaume anglais et concentrent leurs forces sur l'expansion vers l'extrême nord de l'île, avec en particulier l'annexion de l'espace côtier allant de Caithness au nord à Galloway au sud, puis l'acquisition des Hébrides Extérieures en 1266⁸⁶. A la mort d'Alexandre III (1249-1286) dont la seule héritière, sa petite-fille Marguerite de Norvège, meurt quelques années plus tard en 1290, Edouard I^{er} aide les riches propriétaires terriens d'Ecosse à naviguer la question de la succession royale pour aboutir à la nomination puis au couronnement de John Balliol en 1292. Mais l'attitude pacificatrice d'Edouard n'est que de courte durée. En effet, le rôle qu'il joue dans le couronnement du nouveau roi lui a donné l'occasion d'affirmer la supériorité de la couronne d'Angleterre : Edouard a mis le pied dans la porte des affaires politiques écossaises, et compte exploiter l'ambiguïté nouvelle de la relation entre les deux couronnes. Ses tentatives de faire de l'Ecosse un royaume annexe durcissent les relations, et les deux royaumes prennent le sentier de la guerre dès le milieu de la décennie 1290. La conquête s'avère être tâche difficile pour les Anglais qui ne parviennent pas à s'affirmer sur le champ de bataille ; en particulier, les batailles

⁸⁵ Pour une étude plus approfondie de la représentation de la ville d'York au sein de ces trois cartes, voir : Rees Jones, Sarah, *York : The Making of a City*, 6-8.

⁸⁶ Gillingham, John, *Medieval Britain*, 45.

du pont de Stirling (1297) et de Bannockburn (1314) assènent un coup retentissant au moral anglais. De plus, les quelques avancées que l'armée anglaise parvient à faire en terres écossaises sont difficiles à conserver : l'hostilité continuelle des populations locales et la pauvreté de la terre font que l'effort d'occupation doit être entièrement financé par de l'argent anglais.

Dans ce contexte, York se révèle être un tremplin de choix pour les campagnes militaires qui se succèdent entre 1296 et 1328. La vallée de la Tamise est bien trop distante pour pouvoir mener des opérations militaires avec succès. De 1298 à 1304, Edouard I^{er} s'établit donc à York, suivi de la chancellerie, de l'échiquier et de sa cour. La ville devient ainsi *de facto* le centre politique et administratif temporaire du royaume. En 1307, à la mort d'Edouard, les Ecossais ne sont toujours pas soumis : ses successeurs se rendent donc de manière régulière à York durant les décennies qui suivent pour diriger des campagnes militaires. A la suite des défaites d'Edouard II (1307-1327) face au roi d'Ecosse Robert Bruce (1306-1329), la population de la ville et même le clergé sont directement impliqués dans le conflit : en 1319, l'archevêque William de Melton (1317-1340) est contraint de mener à la bataille un groupe de Yorkais armés à la hâte pour défendre la ville face à l'approche écossaise⁸⁷. En 1335, le Parlement d'Angleterre se rassemble pour la quinzième et dernière fois à York, avant que l'attention du roi ne se détourne du nord de l'île pour se concentrer sur la France : York perd alors l'importance qu'elle avait acquise par le biais des guerres écossaises mais demeure une ville majeure dont l'attachement au roi et à la noblesse est marqué. En effet, si ces épisodes yorkais de la royauté anglaise ont été très limités dans le temps, ils ont tout de même été bénéfiques pour l'économie de la ville comme pour la fabrique de la cathédrale, qui reçoit des donations de la part de l'entourage du roi durant ces périodes. Les armes peintes sur les vitraux et sculptées aux écoinçons de la nef, dont le chantier vient de commencer lorsque Edouard I^{er} fait d'York sa capitale, en sont les signes les plus frappants.

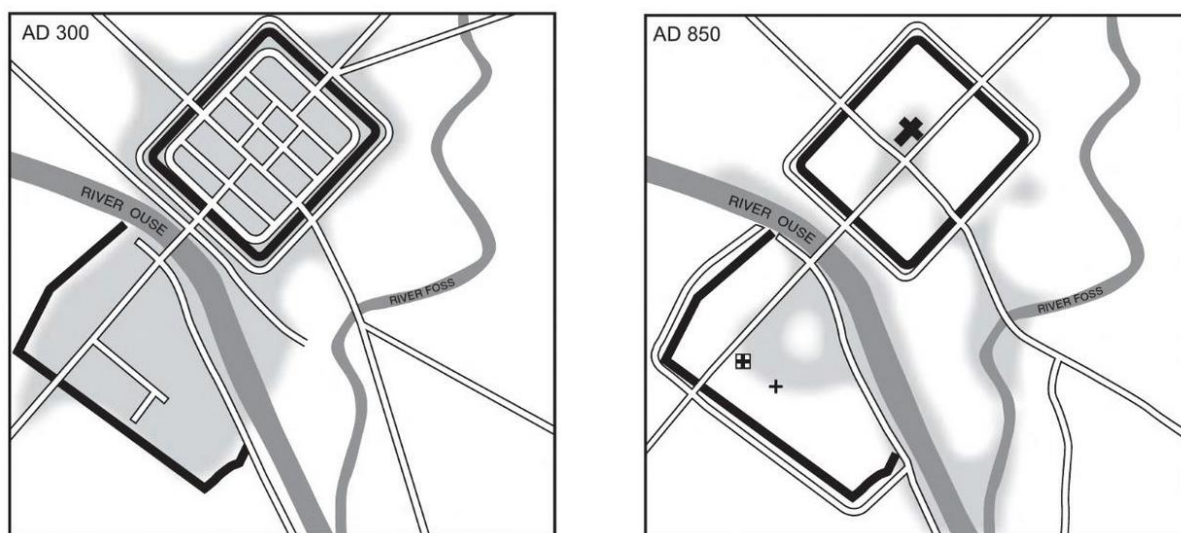
b. Contexte urbain

i- Morphogenèse de la ville d'York

Cette histoire riche et mouvementée fait que le tissu urbain de la ville d'York a connu des mutations nombreuses et profondes ; il est donc légitime de s'attarder un peu plus sur l'évolution de la physionomie de la ville pour mieux la comprendre.

⁸⁷ Kraus, Henry, *L'argent des cathédrales*, 242.

Durant l'Antiquité (fig. 14), le *castrum* est établi sur un promontoire herbeux à proximité de la confluence des rivières Ouse et Foss. Les quartiers civils qui se développent à partir du II^e siècle se construisent sur les flancs sud et sud-est du *castrum* romain. Les deux axes principaux de circulation sont rapidement définis : la *Via Principalis*, actuelle Petergate, coupe le fort romain sur un axe sud-est nord-ouest. La *Via Decumana*, dont l'orientation est aujourd'hui reprise par Chapter House Street, suit quant à elle un axe nord-est sud-ouest à travers le *castrum* pour ensuite se diriger vers les quartiers civils d'Eboracum⁸⁸. Un pont, aujourd'hui disparu, est édifié vers la fin du I^{er} siècle de notre ère pour franchir l'Ouse. Le cœur de la ville tardo-antique qui se développe sur la rive sud de l'Ouse est mal connu, si ce n'est qu'il accueille le forum ainsi que les maisons des habitants les plus aisés⁸⁹. Un mur est construit afin d'en assurer la défense.

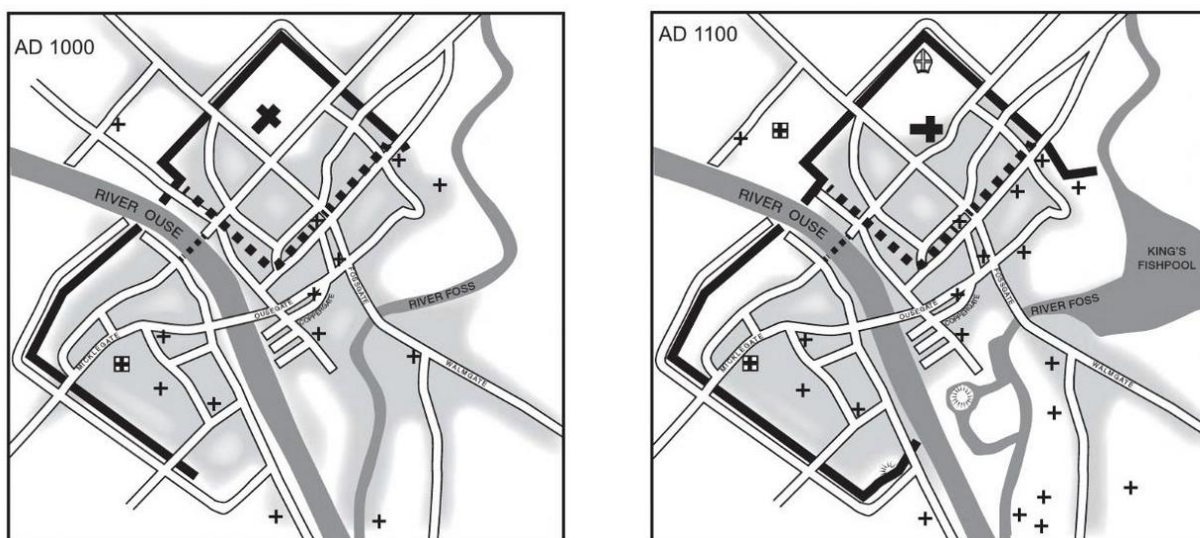


Figures 14-15 : Eboracum vers 300 (gauche) et vers 850 (droite). Images : Sarah Rees Jones, York : The Making of a City (2013)

Durant la période anglo-saxonne (fig. 15), les fortifications romaines sont réemployées. La première cathédrale de pierre édifée par Paulin durant le premier tiers du VII^e siècle prend la place de l'ancienne basilique romaine à l'intérieur du *castrum*, au point le plus élevé de la ville. Les cathédrales anglo-saxonnes qui lui font suite changent d'emplacement à plusieurs reprises mais restent dans le quart nord de l'ancien fort. La présence civile est diminuée et peine à remplir l'enceinte romaine.

⁸⁸ La fonction d'axe majeur de Chapter House Street n'est supplantée qu'en 1330 après la construction d'une nouvelle porte nord-ouest, *Monk Bar*, sur Goodramgate.

⁸⁹ Rees Jones, Sarah, York : The Making of a City, 8.



Figures 16-17 : York vers l'an mil (gauche) et vers 1100 (droite). Images : Sarah Rees Jones, York : The Making of a City (2013)

Sous les Danois (fig. 16), la nouvelle Jórþík connaît une explosion démographique entraînée par les nouveaux flux commerciaux qui utilisent la ville comme lieu de débarquement des marchandises pour les bateaux remontant le Humber puis l'Ouse. La ville garde cette fonction jusqu'à la fondation de Kingston-upon-Hull en 1299 par Edouard I^{er}, qui capte la majorité du trafic fluvial et entraîne une baisse de l'activité portuaire à York. Les pans de la muraille sud de l'ancien castrum tombent en désuétude et sont petit à petit démantelés. Un premier enclos capitulaire commence à se constituer. Le réseau routier se complexifie et de nouvelles paroisses sont créées.

Sous la domination normande (fig. 17), les défenses de la ville sont renforcées, avec l'édification du château de *Baile Hill* au point le plus méridional des murs de défense (aujourd'hui détruit) et de *Clifford's Tower*. Les deux châteaux étaient à l'origine en bois, avant d'être reconstruits en pierre sous le règne d'Henri III. La nouvelle cathédrale que Thomas de Bayeux fait construire change d'orientation par rapport à la précédente pour suivre plus fidèlement un axe est-ouest. Afin de renforcer les défenses de la ville sur son flanc est, Guillaume le Conquérant fait construire un barrage sur la Foss à proximité de *Clifford's Tower* pour constituer un réservoir d'eau empêchant le passage, rendant ainsi l'édification d'un mur superflue. Ce réservoir est rapidement surnommé *the King's Fishpool*, « la mare aux poissons du roi »⁹⁰.

⁹⁰ York Museums Trust, « Norman Reconstruction », *History of York*, §3, dernière consultation le 5 juin 2023, <http://www.historyofyork.org.uk/themes/norman-reconstruction>.

ii- Le complexe cathédral

Le complexe cathédral (fig. 18), quant à lui, se définit plus précisément à partir de l'époque normande. L'usage fait remonter la fondation de l'enclos canonial à un don des descendants d'Ulf, un thane scandinave : la portion nord de l'ancien *castrum* aurait été transmise au doyen et au chapitre d'York sous la forme du cadeau de la corne de guerre d'Ulf qui faisait office de titre de propriété⁹¹. L'enclos canonial médiéval a aujourd'hui presque entièrement disparu : il n'en reste que l'église-cathédrale, la salle du chapitre, l'ancienne

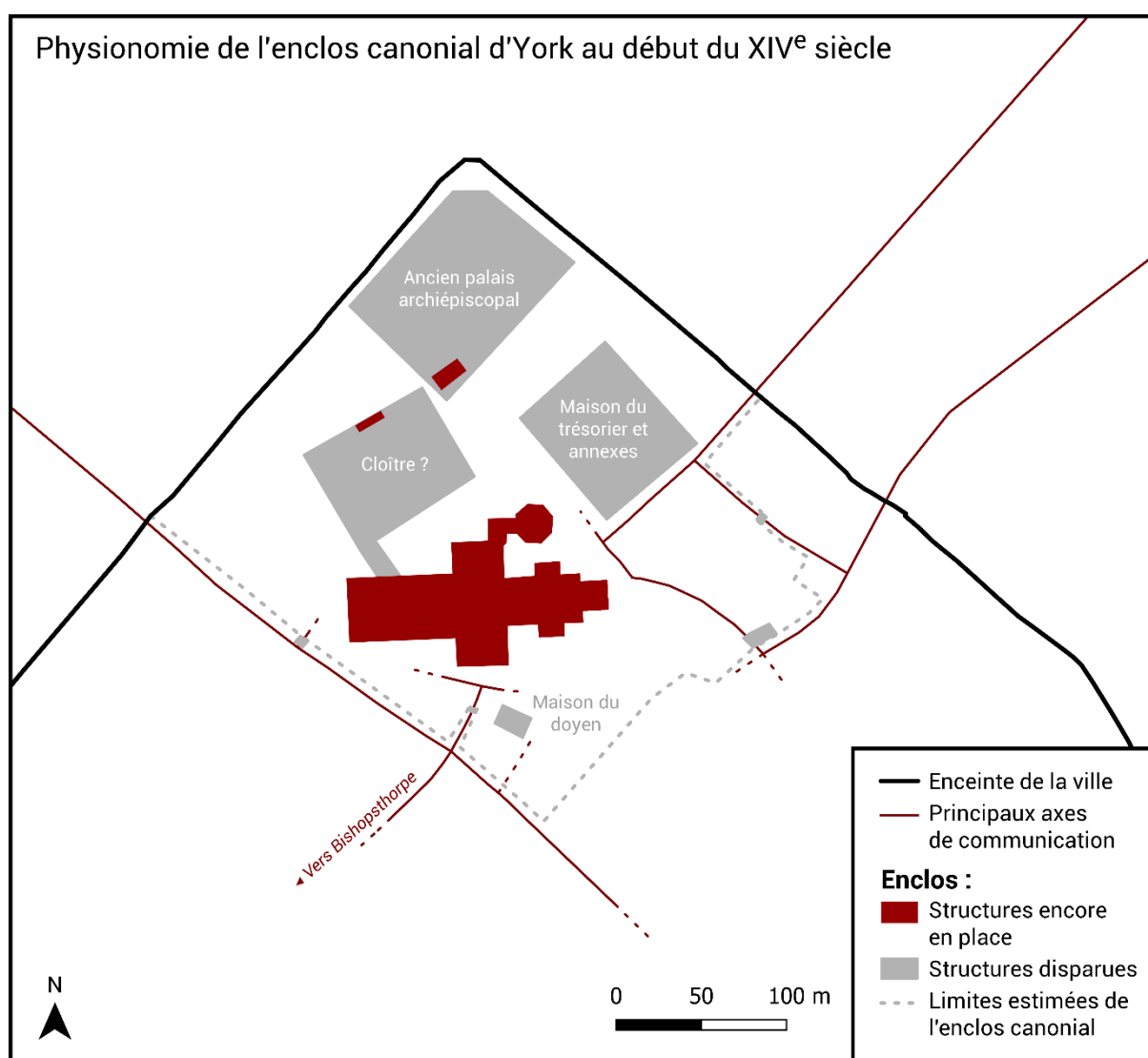


Figure 18 : Reconstitution du complexe cathédral d'York au début du XIV^e siècle.
Image : Jonah Schultz

⁹¹ La cathédrale conserve aujourd'hui dans son trésor une corne en ivoire d'éléphant réalisée à Salerne en Italie. Cette corne a été rattachée à l'histoire du don des descendants d'Ulf.

chapelle du palais archiépiscopal⁹² et un pan de mur de la galerie nord du cloître⁹³. En 1285, le chapitre fait édifier un mur en pierre autour du complexe : l'accès à l'intérieur de l'enclos canonical est alors assuré par quatre portes correspondant aujourd'hui aux embouchures de Duncombe Place, de Minster Gates et d'Ogleforth, et le point de rencontre de Deangate, College Street et Goodramgate⁹⁴. Dès la fin du XI^e siècle, les chanoines abandonnent la vie commune pour s'installer dans des maisons individuelles à proximité de la cathédrale ; seules exceptions, le trésorier et le doyen demeurent à l'intérieur des murs du complexe. Le palais archiépiscopal, quant à lui, s'étendait au nord entre le périmètre de fortifications et l'église-cathédrale. Walter Gray, dans le sillage de sa politique de réforme du diocèse, déplace la résidence de l'archevêque à Bishopsthorpe, un hameau au sud de la ville⁹⁵. L'ancien palais est progressivement détruit à partir des années 1560⁹⁶.

2. La cathédrale

L'ensemble s'organise autour de l'église cathédrale. De plan cruciforme avec une nef de longueur équivalente à celle du chœur et un chevet plat, l'édifice d'aujourd'hui est le fruit d'un chantier continu ayant duré plusieurs centaines d'années. De la conquête normande jusqu'à la Réforme, ce chantier peut être divisé en six grandes campagnes de construction (fig. 19) : la cathédrale normande (années 1070-années 1100), le deuxième chevet et le massif occidental (années 1150-années 1160), le transept (1220-av. 1255), la salle capitulaire (1280-1290), la nef (v. 1290-v. 1360), le troisième chevet (années 1330-v. 1400) et enfin les deux tours de la nouvelle façade harmonique et la tour-lanterne (milieu du XV^e siècle-1472).

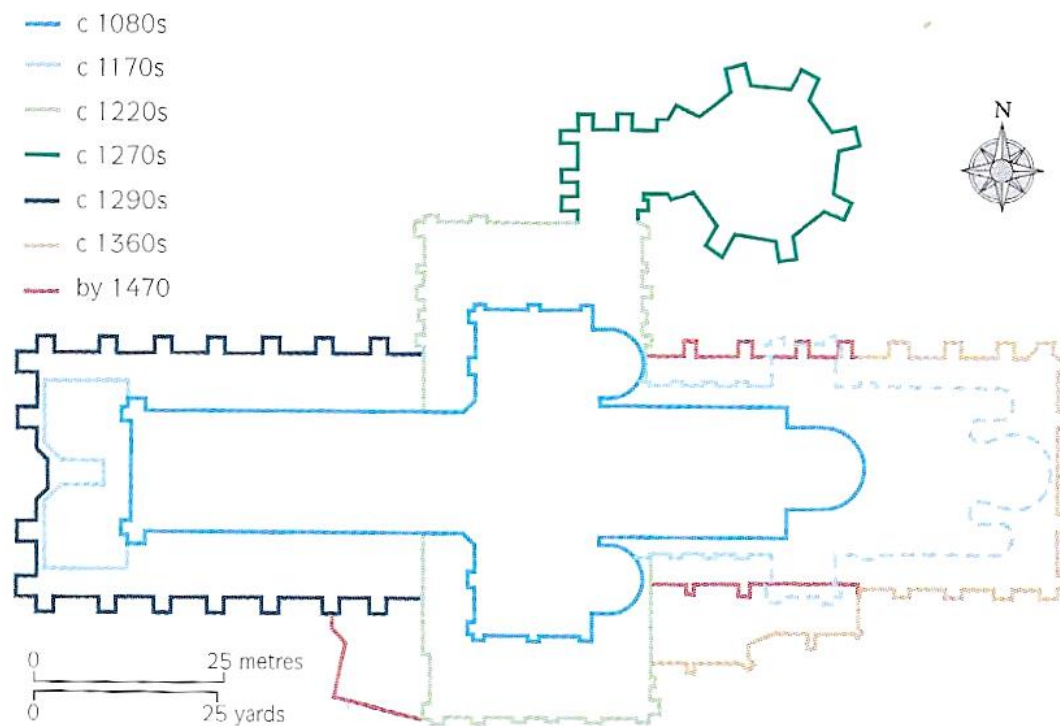
⁹² La chapelle sert aujourd'hui de salle d'archives et fait partie du bâtiment de la bibliothèque de la cathédrale.

⁹³ Peter M. Tillott fait remonter ce pan de mur à la deuxième moitié du XII^e siècle, mais les analyses plus récentes le font dater de la première moitié du XIII^e siècle. Le cloître, tout comme la chapelle du palais, ont probablement été édifiés par Walter Grey. Voir : Tillott, Peter Muir, « The Minster and its precincts », §22 ; Merlo Perring, Stefania, « The Cathedral Landscape of York : The Minster Close c. 1500-1642 » (York, Université d'York, 2010), 28.

⁹⁴ Tillott, Peter Muir, §17.

⁹⁵ Merlo Perring, Stefania, « The Cathedral Landscape of York : The Minster Close c. 1500-1642 » (York, Université d'York, 2010), 28.

⁹⁶ Tillott, Peter Muir, « The Minster and its precincts », §22.



With acknowledgements to Aylmer and Cant 1977

Figure 19 : plans successifs adoptés pour la cathédrale d'York. Image : Jon Cannon, Cathedral : The Great English Cathedrals And The World That Made Them 600-1540 (2007)

a. L'organisation du chantier

i- L'archevêque et le chapitre

Ce sont les archevêques qui donnent la cadence et qui jouent le rôle principal dans la construction de la cathédrale, mais avec une fréquence et un degré d'implication très inégaux. Des structures précédant l'édifice d'aujourd'hui, on peut retenir deux noms : Thomas de Bayeux (1070-1100), qui fait édifier une nouvelle cathédrale romane à proximité des ruines de l'église anglo-saxonne, et Roger de Pont L'Evêque (1154-1181), qui, en plus d'édifier un nouveau palais archiépiscopal, fait réaménager la crypte de la cathédrale et construit un nouveau massif occidental paré de deux tours ainsi qu'un nouveau chevet plus grand. L'institutionnalisation du chapitre par l'archevêque Walter Grey (1215-1255) en tant qu'organe indépendant complexifie les rapports de chaque acteur à la gestion et au financement du chantier. En effet, en 1220 le chantier du transept débute sous la maîtrise d'ouvrage et grâce aux financements de Walter Grey mais dès le bras nord, le financement est assuré non plus par l'archevêque, mais par les dons directs du trésorier John le Romeyn (v. 1253-1255), premier

d'une lignée de trésoriers financièrement engagés dans la construction de la cathédrale⁹⁷. Qui plus est, outre le grand nombre de prébendes qui partent à l'étranger, la fortune personnelle des prélats d'York est profondément entamée par les dettes contractées auprès de la Curie durant les premières années de leur prélature, ce qui restreint fortement les capacités de l'archevêque à mettre immédiatement en place une politique active de construction : le chantier cathédral connaît donc de nombreuses interruptions durant parfois plusieurs années voire décennies. Malgré cela, quelques prélats se font grands bâtisseurs. Dans le cadre de ce mémoire, nous retiendrons en particulier John le Romeyn⁹⁸, fils du trésorier de Walter Grey du même nom, qui termine le vestibule menant à la salle capitulaire et commence le chantier de la nef. On ne garde cependant pas la moindre trace écrite montrant qu'il ait porté une quelconque aide financière à la construction⁹⁹ : il est possible que les sommes qu'il ait eu à mobiliser pour faire accepter son avancement malgré ses origines, en tant qu'enfant illégitime issu de l'union entre un membre du clergé et une laïque, ait miné sa capacité à contribuer par l'argent au chantier, et que ses dix ans de prélature n'aient pas suffi à rétablir ses finances.

ii- La question de la maîtrise d'œuvre

A l'opposé des acteurs issus du clergé, l'identité du maître d'œuvre ayant conçu les plans d'origine reste insondable. John Harvey, mais aussi Hans Böker et Sarah Brown, évoquent un « Maître Simon » qui se serait chargé de le chantier de la nef à partir des premières années du XIV^e siècle voire dès le début des travaux dans les années 1290, mais sans donner de références précises à des sources primaires¹⁰⁰. Je n'ai pas été en mesure de vérifier la véracité de ce nom au fil de ma propre lecture des sources, du moins celles auxquelles j'ai pu avoir accès jusqu'à présent ; j'ai donc préféré laisser aux architectes de la nef leur anonymat, faute de données.

⁹⁷ Cannon, Jon, *Cathedral*, 466.

⁹⁸ Pour éviter les confusions, John le Romeyn père (trésorier) sera désormais désigné comme John le Romeyn I et John le Romeyn fils (archevêque) comme John le Romeyn II.

⁹⁹ Kraus, Henry, *L'argent des cathédrales*, 235, note 22.

¹⁰⁰ Voir : Harvey, John H., *The Perpendicular Style 1330-1485*, nouvelle édition (1^e éd. 1978) (Londres : Batsford Books, 1987), 45 ; Böker, Hans, « York Minster's Nave : The Cologne Connection », *Journal of the Society of Architectural Historians* 50, n° 2 (juin 1991) : 167 ; Brown, Sarah, *York Minster*, 87.

b. Les structures antérieures à la nef

i- Le transept et le premier gothique anglais

La cathédrale d'aujourd'hui ne conserve qu'une poignée d'éléments remontant à la cathédrale normande et aux additions de Roger, notamment la crypte et quelques colonnes en réemploi dans la maçonnerie du transept. L'élément le plus ancien encore visible dans sa totalité remonte au chantier de reconstruction du transept et de la tour de croisée, débuté sous l'archiépiscopat de Walter Grey à la fin des années 1220. La longévité de l'archevêque lui



*Figure 20 : York, élévation du mur est du bras sud du transept.
Image : Columbia University*

permet de superviser non seulement la construction du bras sud du transept, mais également la tour de croisée, aujourd'hui remplacée par la tour lanterne du XV^e siècle, et le bras nord financé par John le Romeyn I qui est terminé peu de temps après leur mort en 1255 : ces deux premières campagnes présentent un programme architectural caractéristique du premier gothique anglais.

Le transept (fig. 20) s'élève sur trois niveaux ; les murs très épais permettent l'aménagement de deux passages au niveau des tribunes et au niveau du clair-étage. Ceux-ci sont ouverts sur l'intérieur du transept, participant à la diaphanie du mur : le niveau des tribunes est percé de quatre arcades prenant toute la largeur de la travée, tandis que le niveau des fenêtres hautes est percé de baies à cinq reprises par travée. A l'opposé des choix contemporains français, l'élévation est entrecoupée de lignes horizontales qui soulignent l'individualité de chaque étage. Les moulures des archivoltes reprennent elles aussi les canons anglais de la première moitié du XIII^e siècle, notamment dans l'exploration d'effets tridimensionnels : les différents ordres sont séparés par des voussures ornées de pointes-de-diamant, et les arcades des tribunes se déclinent sur plusieurs plans différents.

Les pierres sont, comme pour le reste de l'édifice, issus de carrières à proximité dans la chaîne de montagnes des Pennines¹⁰¹. Mais le transept se distingue du reste de l'édifice – mis à part la salle capitulaire – par l'implémentation de colonnettes en marbre de Purbeck, un calcaire de parement à la couleur sombre provenant de l'île de Purbeck dans le Dorset. Employé pour la première fois à la cathédrale de Cantorbéry, c'est un choix décoratif d'invention anglaise qui tranche avec les édifices contemporains parisiens et du royaume de France : ce faux marbre connaît une diffusion rapide au sein de l'île et se fait une place de choix au sein de nombreux chantiers prestigieux dès le dernier quart du XII^e siècle – palais de Clarendon, cathédrales de Durham, de Glastonbury et de Rochester, prieuré de Dover – en tant qu'alternative aux marbres continentaux¹⁰². Les deux bras du transept sont couverts d'une voûte en bois à liernes et à tiercerons. A l'extérieur, une rangée de contreforts vient supporter les murs extérieurs des fenêtres hautes sur les flancs est et ouest du transept. La façade du bras sud est ornée d'une rosace, et la façade nord est percée de cinq lancettes, surnommées les « cinq sœurs », typiques du premier gothique anglais.

¹⁰¹ Draper, Peter, *The Formation of English Gothic*, 102-3.

¹⁰² Draper, Peter, 60.

ii- La salle capitulaire et le style géométrique

La grande campagne de construction suivante commence une trentaine d'années après la fin des travaux du transept. La salle capitulaire, débutée vers 1280 sous la prélatrice de William Wickwane (1279-1285), est un jalon important dans le développement du style orné dans sa phase géométrique. La salle octogonale témoigne d'une recherche plastique très approfondie : le travail volumétrique dans l'ornementation de la série de dais surplombant le banc des chanoines (fig. 22) brouille les limites entre le mur et le décor par un jeu de pans de maçonnerie alternant convexité et concavité, richement ornés de gâbles et de figurations sculptées représentant des végétaux, des animaux, des têtes d'hommes et de femmes et des scènes burlesques (fig. 23). L'espace entre le siège et le dais est réhaussé de colonnettes en marbre de Purbeck. Juste au-dessus de la série de dais, un passage est aménagé dans l'épaisseur du mur qui garde la massivité caractéristique des édifices anglais. La salle capitulaire a pour particularité de ne pas avoir de pilier central venant soutenir la voûte (fig. 21) : l'espace ainsi libéré transmet l'impression d'un volume inégalé parmi les salles capitulaires anglaises,

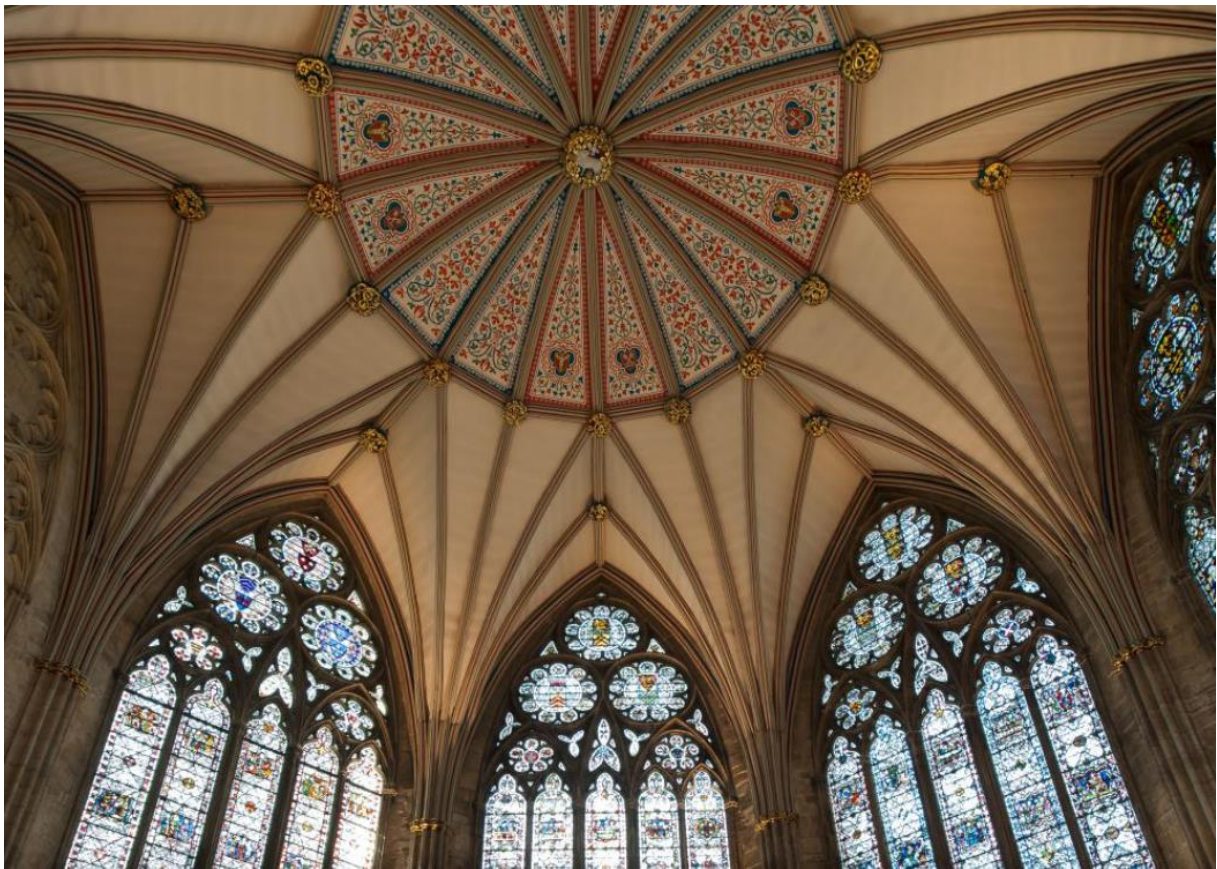


Figure 21 : York, vue de la voûte de la salle capitulaire. Image : Columbia University

illuminé du chatoiement de ses sept vitraux richement colorés. La voûte en bois peint est soutenue de l'extérieur par une série d'arcs-boutants, mais aussi par un système de charpente venant déporter la pression exercée par la structure sur les murs et les contrebutements externes.

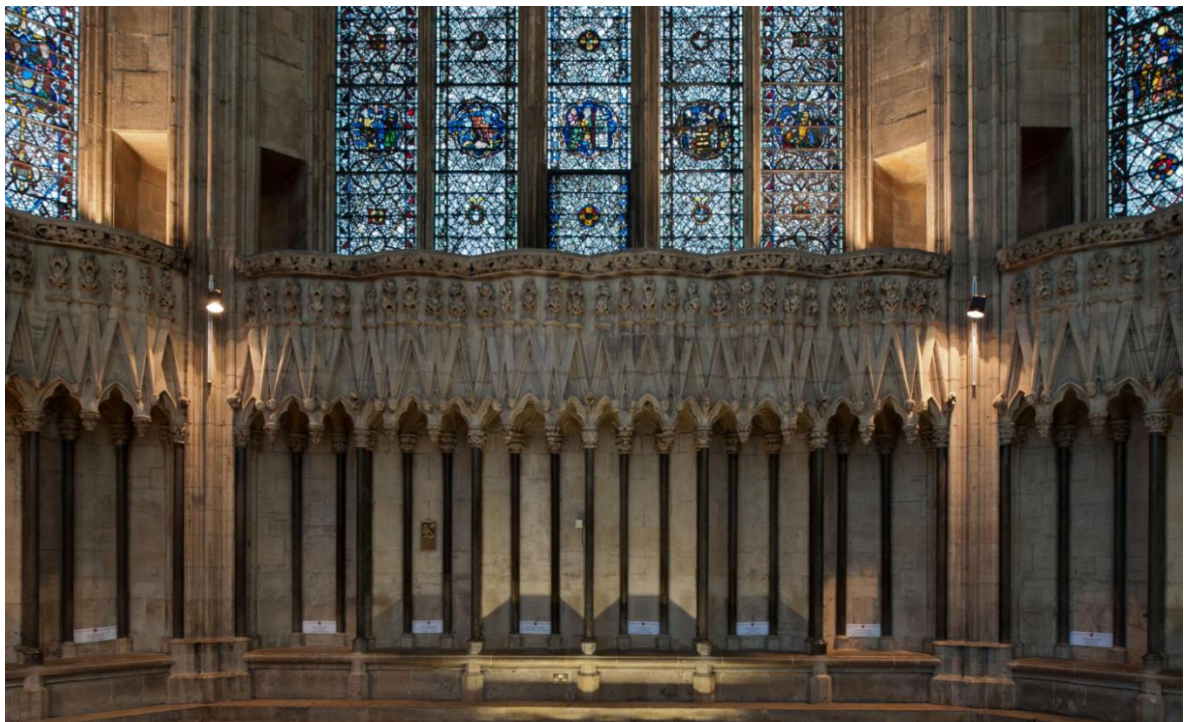


Figure 22 : York, sous-bassement de la salle capitulaire. Image : Columbia University

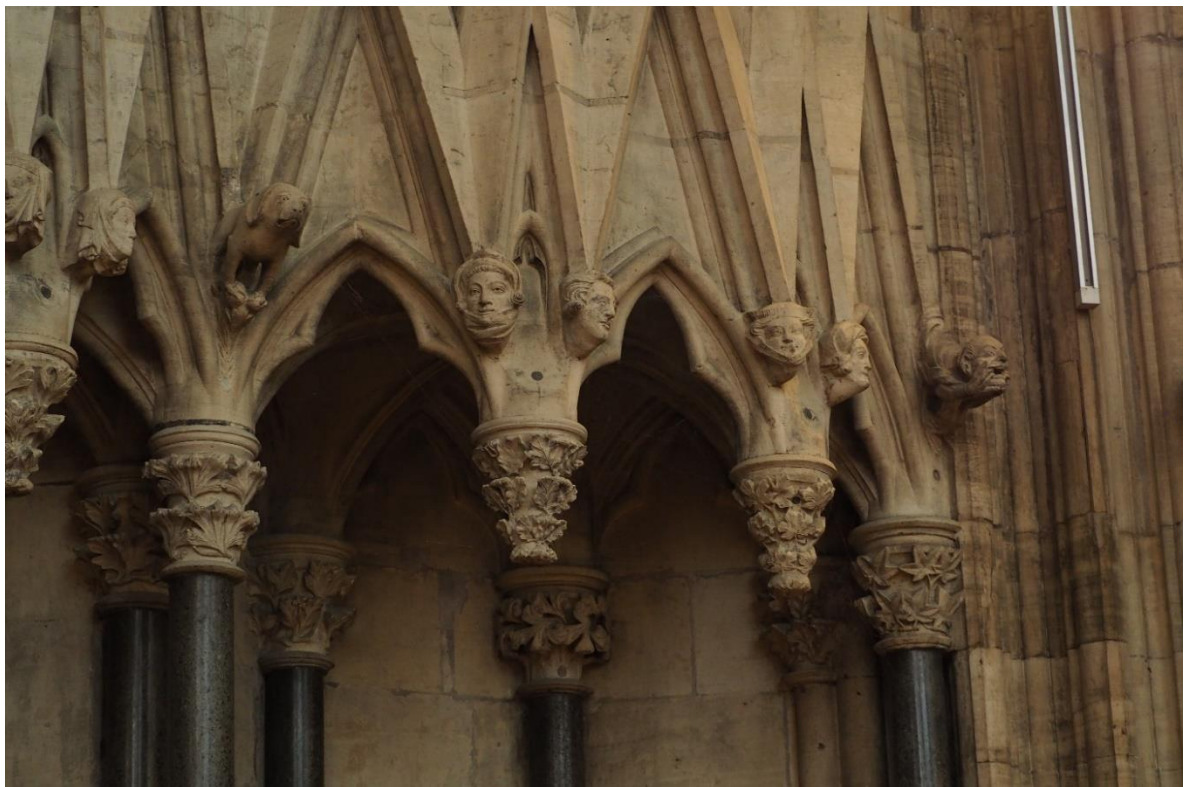


Figure 23 : York, détail des éléments sculptés de la salle capitulaire. Image : Jonah Schultz



Figure 24 : York, vue des murs nord et ouest du vestibule. Image : Jonah Schultz

La mise en place de la charpente et de la toiture signe la fin du chantier de la salle capitulaire même, qui est parachevée par l'érection du vestibule liant le bras nord du transept à la salle (fig. 24). Edifié à la toute fin des années 1280, le vestibule est le premier projet de construction de la prélatrice de John le Romeyn II. Il se rapproche du vocabulaire rayonnant : les murs beaucoup plus fins ainsi que la conception des arcatures aveugles parcourant le sous-bassement semblent préfigurer les choix esthétiques de la nef. Mais certaines subtilités propres au système français ne transparaissent pas, révélant ainsi les limites du caractère rayonnant de l'espace : les arcatures aveugles ne s'alignent pas avec les meneaux des baies, et les remplages des baies sont pour la plupart de conception anglaise. Il est aussi important de noter qu'à une date postérieure, le vestibule est réhaussé d'un étage supérieur qui est aménagé pour pouvoir accueillir la loge des maçons, probablement durant l'érection de la nef ; le sol y conserve encore de nombreux tracés destinés à l'usage des artisans médiévaux¹⁰³.

Mais John le Romeyn II est plus connu pour son autre contribution à la cathédrale : la nef. A la fin de l'année 1290 probablement, des travaux de terrassement commencent autour de la nef normande, alors dominée par le gigantesque transept, et de nouvelles fondations commencent à être creusées. Le 6 avril 1291, l'archevêque pose la première pierre de la nouvelle nef au sud-est du chantier. Le chantier progresse grâce au mécénat des archevêques, dont celui notable de William de Greenfield (1306-1315) et de William de Melton (1316-1340) qui se montrent tout particulièrement généreux, mais aussi celui du chapitre et de la noblesse du nord de l'Angleterre. S'y ajoutent les nombreuses indulgences accordées par le pape au diocèse. Alors que les étapes précédentes de construction suivaient la mode anglaise qui leur était contemporaine, le parti choisi pour la nef suit une logique totalement différente et se réfère directement aux canons rayonnants et aux édifices français pour y trouver l'inspiration ; par la suite, les archevêques successifs auxquels le chantier incombe font la décision de préserver l'unité stylistique au sein de la nef et respectent généralement le parti choisi du vivant de John le Romeyn II. Vers 1308, un premier vitrail est posé à l'extrême ouest du collatéral sud¹⁰⁴ ; en 1339, la nef initiale de Thomas de Bayeux a totalement disparu et on débute le travail de peinture de la grande fenêtre occidentale. A la mort de William de Melton en avril 1340, la nef est quasiment terminée : peu de temps après son décès, il est inhumé au milieu du vaisseau

¹⁰³ Cette salle, d'habitude visitable, était inaccessible au public lors des deux séjours que j'ai pu effectuer à York durant cette première année de Master. Etant donné l'incroyable potentiel informatif qu'un tel espace peut receler concernant les techniques utilisées sur le chantier de la cathédrale, je compte demander à y avoir accès l'an prochain afin de pouvoir recueillir des images des tracés et les analyser de plus près, voire peut-être proposer une datation plus précise.

¹⁰⁴ Brown, Sarah, *York Minster*, 90.

central à proximité des fonts baptismaux¹⁰⁵. Les grandes épidémies de peste qui frappent l'Angleterre à partir de 1348 ralentissent les travaux ; c'est donc à la toute fin des années 1350, sous la prélatrice de John de Thoresby (1353-1373), que la voûte en bois est lancée et que la charpente permanente est assemblée, ce qui met un point final à la construction de la nef après plus d'une soixantaine d'années de travaux.

c. Les campagnes de construction d'après les années 1330

Le chantier de la cathédrale n'est pas pour autant fini. Les parties basses du mur ouest de la nef commencent à être édifiées en même temps que le reste de la nef et le chantier du massif occidental continue après la pose de la voûte du vaisseau central entre la fin des années 1340 et le début des années 1350. Mais le parti stylistique change : le revers de la façade occidentale est couvert de niches et d'arcatures aveugles, se déclinant sur cinq registres différents ; au centre, le mur est percé d'un grand vitrail. Dès le deuxième registre, on peut déceler un changement de ton, avec l'introduction d'accolades au sein des décors sculptés. Au quatrième registre, le style a totalement changé : les gâbles aux pans droits sont abandonnés au profit de motifs alors en vogue, les accolades projetées en avant (*nodding ogees*), typiques du gothique curvilinéaire (fig. 25). La rupture est définitive : le chevet, prochaine étape de construction, suit lui aussi la mode architecturale anglaise du moment, qui est alors au gothique perpendiculaire.

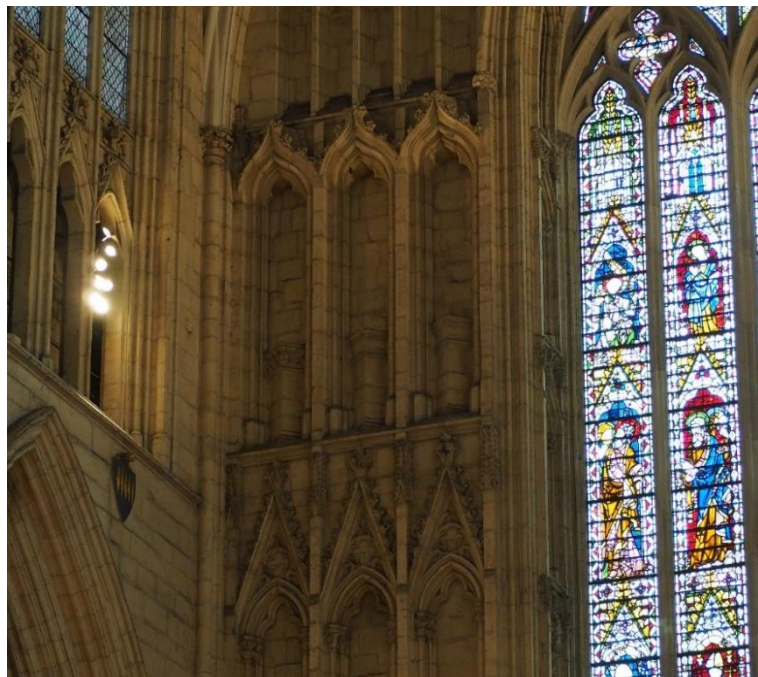


Figure 25 : York, mur occidental de la nef, détail du passage au gothique curvilinéaire. Image : Jonah Schultz

¹⁰⁵ Brown, Sarah, 94.

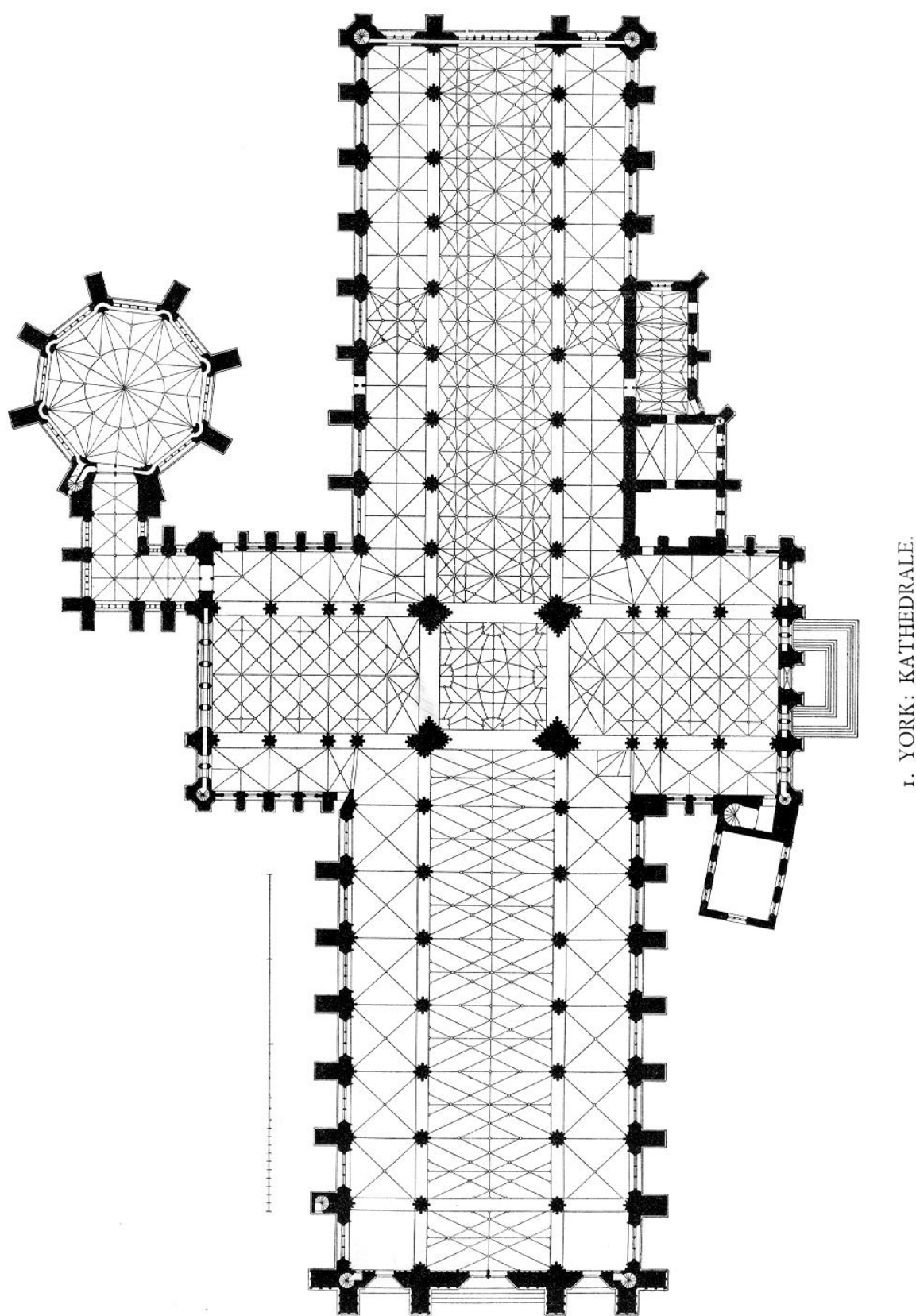


Figure 26 : York, plan d'ensemble de la cathédrale. Le nord est à gauche. Image : Georg Dehio via Wikipédia

3. Description de la nef

a. *Schéma général, plan et élévation*

Les proportions de la nef de la cathédrale d'York (fig. 26) ont été dictées par l'édifice qui préexistait à son édification. Des fouilles archéologiques menées sous le pavement de la nef, élevé de 18 centimètres au XVIII^e siècle par rapport à sa hauteur de la fin du XIII^e siècle, ont montré que la largeur du vaisseau central imaginé par l'archevêque John le Romeyn se calque sur la largeur totale de la nef normande de l'archevêque Thomas de Bayeux¹⁰⁶ ; de plus, architecte et maître d'ouvrage ont dû composer avec la hauteur des arcades soutenant la tour-lanterne édifiée par Walter de Grey quelques décennies avant la reconstruction de la nef. Le schéma global qui résulte de ces contraintes fait pourtant preuve d'une très grande régularité. Faisant 63,30 mètres de long, le vaisseau central est organisé sur une grille formée de carrés de 8,03 mètres de côté ; chaque travée barlongue couvre la surface de deux carrés. Le système s'étend aux bas-côtés, séparés du reste par une bande occupée par les piles. Culminant à 31 mètres, la voûte est d'une hauteur équivalente à celles de l'abbaye de Westminster ou de la cathédrale Saint-Paul, mais les surpasse par le volume intérieur créé : la nef à York fait 32,16 mètres de large d'un bas-côté à l'autre ou 14,48 mètres pour le vaisseau central seul, comparé à 26 mètres de large à Westminster¹⁰⁷.

L'élévation tripartite de la nef (fig. 27) s'organise autour d'un système de proportions en AA : les arcades sont d'une hauteur équivalente à celle du triforium et des fenêtres hautes combinées. Une moulure parcourt le mur sur toute la longueur de la nef juste au-dessus des arcs formerets, traçant une ligne horizontale qui divise l'élévation du vaisseau central en deux. L'arcade du triforium et les fenêtres hautes, quant à elles, sont unies par le biais de leurs meneaux : l'ensemble qu'elles forment est séparé des piles et de la voûte par un mince ruban de mur. Les piles sont composées d'un noyau visible au plan circulaire autour duquel s'articulent quatre colonnes engagées placées aux points cardinaux. Chacune de ces colonnes est séparée par deux colonnettes interposées. Les fûts recevant un arc formeret ou les nervures de la voûte des bas-côtés sont coiffés de chapiteaux. La colonne donnant sur la nef, elle, monte de fond et s'arrête juste au-dessus du triforium ; les deux colonnettes qui la flanquent sont, selon la travée, plus ou moins coupées au niveau de la retombée de l'arc formeret par une grotesque faisant figure de corbeau. La facture des voûtes diffère de manière significative en fonction des

¹⁰⁶ Phillips, Derek, *Excavations at York Minster : The Cathedral of Archbishop Thomas of Bayeux* (Londres : H.M. Stationery Office, 1985), 210-13. Cité par Brown, Sarah, *York Minster*, 94.

¹⁰⁷ Brown, Sarah, *York Minster*, 94.

parties de l'édifice : les voûtes lancées sur les bas-côtés sont quadripartites sur plan carré, et en pierre ; la voûte du vaisseau central, en bois, est richement ornée de liernes et de tiercerons qui forment un damier suspendu.

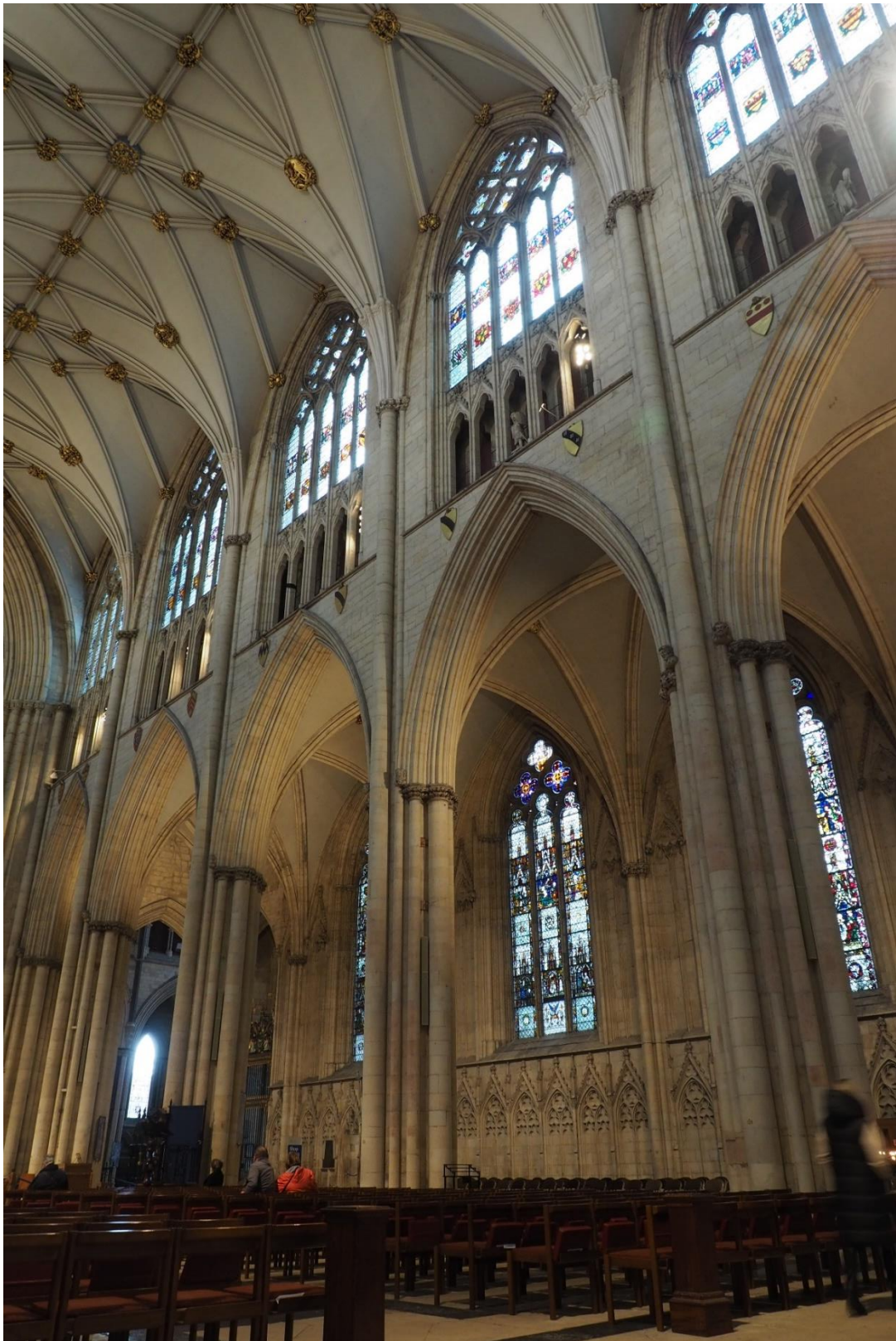


Figure 27 : York, vue du vaisseau central de la nef et du bas-côté sud. Image : Jonah Schultz



Figure 28 (en haut) : York, vue extérieure du bas-côté nord, de la façade ouest du bras nord du transept et de la tour-lanterne.

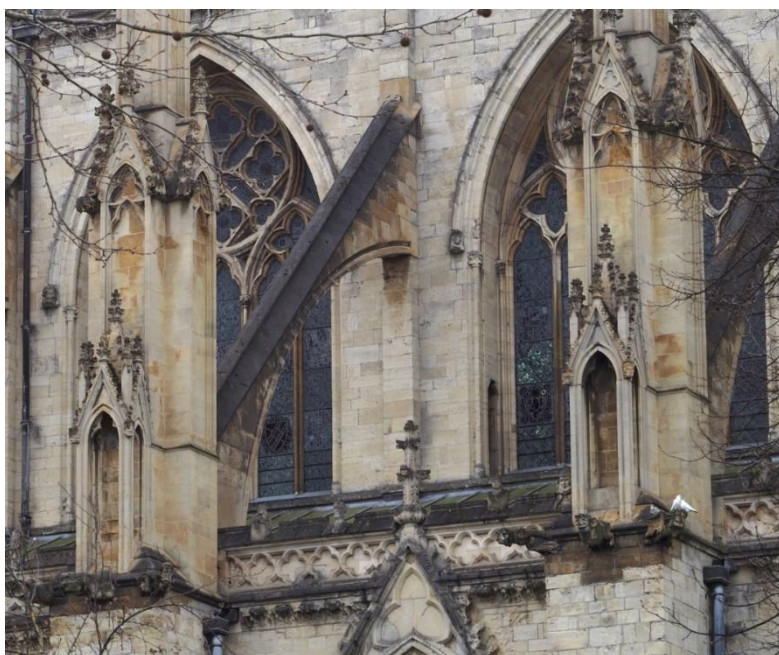


Figure 29 (à gauche) : York, détail des arcs-boutants et de la face extérieure nord des fenêtres hautes de la nef. Images : Jonah Schultz

A l'extérieur (fig. 28), des contreforts à larmiers placés à intervalles réguliers ponctuent les bas-côtés et sont surmontés de grands pinacles à la base cruciforme qui contrebutent une rangée d'arcs-boutants. En-dessous, la toiture des bas-côtés laisse un espace suffisant pour l'aménagement de deux passages à ciel ouvert : un au niveau des contreforts, suivant les balustrades surmontant le mur gouttereau ; l'autre placé juste au-dessus du triforium en longeant les fenêtres hautes (fig. 29).

b. Détails architecturaux

i- Le vaisseau central

La nef allie apparence épurée et florilège de détails sculptés. En effet, l'un des éléments les plus frappants du programme iconographique du vaisseau central est la série d'armes sculptées et peintes qui ornent les écoinçons des arcs formerets. Au nombre de trente-deux, les armes sculptées représentent majoritairement les grandes familles nobles de la fin du XIII^e et début du XIV^e siècle du nord de l'Angleterre, et font miroir aux les vitraux des bas-côtés et des fenêtres hautes où d'autres familles illustres sont honorées, cette fois-ci en peinture. Au niveau supérieur, le triforium (fig. 30) est composé de cinq lancettes arcaturées par travée surmontées de gâbles au décor végétal naturaliste. Le triforium a la particularité d'être aveugle : le motif des lancettes se répète sur le mur arrière du triforium, mais aucune ouverture n'y est pratiquée. L'espace est couvert de pierre pour pouvoir accommoder le passage extérieur au niveau des fenêtres hautes. Autre détail frappant, cinq statues en ronde-bosse et presque de taille humaine¹⁰⁸ s'élèvent sous la lancette centrale des baies quatre, cinq et sept au sud, et cinq et sept au nord¹⁰⁹. Des restes de piédestal dans les travées restantes montrent l'intention d'un programme s'étendant à l'intégralité du triforium de la nef, avec deux statues se faisant face par travée. Les figures sont aujourd'hui presque toutes décapitées et difficilement identifiables, mais on peut reconnaître à leur tenue vestimentaire des nobles – fourreaux, boucliers, hauberts – et un fauconnier, qui se distingue par le port d'un gant ; s'y ajoutent d'autres statues déposées et conservées dans les réserves de la cathédrale qui viennent corroborer ces thèmes¹¹⁰. La seule statue encore en place dans la nef et ayant conservé sa tête, positionnée dans la quatrième baie sud, a été identifiée par le biais de ses attributs militaires comme étant peut-être une représentation de saint Georges, ce dernier affrontant le dragon dans la baie opposée¹¹¹. L'absence de nimbe rend cependant cette hypothèse difficile à défendre.

Plus haut, les meneaux du triforium fusionnent avec la structure des fenêtres hautes ; les deux niveaux ne sont séparés que par une série de quadrilobes organisés en paires. C'est à cette hauteur-là également que les piles montant de fond s'interrompent et culminent en un chapiteau au décor floral. La naissance de la voûte est construite en pierre, mais s'interrompt ensuite au niveau des chapiteaux des fenêtres hautes pour reprendre ensuite son cours, mais cette fois en

¹⁰⁸ Les statues font en moyenne une taille de 137 centimètres de la base au cou.

¹⁰⁹ Le dragon en bois qui occupe la quatrième baie nord était à l'origine utilisé comme levier pour soulever le couvercle des fonts baptismaux qui ont depuis été retirés du milieu de la nef.

¹¹⁰ Brown, Sarah, *York Minster*, 125-29.

¹¹¹ Drake, Francis, *Eboracum ; or, the History and Antiquities of the City of York, from Its Original to the Present Times* (Londres : W. Bowyer, 1736), 525. Cité par Brown, Sarah, *York Minster*, 127.

bois : le point de jonction des deux matériaux est exacerbé par des moulurations qui forment une sorte de deuxième chapiteau. Enfin, l'ensemble cède la place au décor de la voûte en toile



Figure 30 : York, détail du triforium et des fenêtres hautes, mur nord de la sixième travée de la nef. Image : Jonah Schultz

de liernes et de tiercerons¹¹².

ii- Les bas-côtés

Les bas-côtés, quant à eux, se différencient du reste de l'espace par le recours systématique à des décors qui couvrent l'intégralité de la surface murale. Le soubassement des baies des bas-côtés (fig. 31) – ainsi que le registre le plus bas du mur occidental – est orné d'arcatures aveugles surmontant un banc de pierre, divisible en six unités par travée. Chaque unité est composée d'un gâble à fleuron venant coiffer deux lancettes trilobées surmontées d'un trilobe dans un cercle ; ces trois éléments sont placés sous un arc brisé. Un autre trilobe plus petit vient s'insérer entre le gâble et l'arc brisé. Chaque unité est flanquée de deux pinacles, eux-mêmes ornés d'éléments micro-architecturaux¹¹³. Les arcatures se poursuivent au niveau des baies (fig. 32) : chaque fenêtre est encadrée par deux paires de lancettes aveugles, dont le côté extérieur est rattaché au pilier délimitant la travée et le côté intérieur est surmonté d'un pinacle. Chaque paire de lancettes est surmontée d'un trilobe, et l'ensemble est groupé sous un arc brisé, lui-même surmonté d'un gâble à fleuron. L'espace entre le gâble et l'arc brisé est comblé par un trilobe étiré. Des grotesques aux thèmes variés sont positionnées aux retombées du gâble. Les chapiteaux des bas-côtés sont ornés de motifs floraux naturalistes très délicatement sculptés.

¹¹² Elle n'est pas d'origine : la voûte et la charpente médiévales en bois de chêne ont été remplacées dans le cadre de réparations à la suite du feu de mai 1840, en reprenant le dessin original. Green, C. W. D., « The roofs of York Minster », *Architectural History*, n° 8, Records of Buildings Supplement iv (1965): 109. Cité par Brown, Sarah, *York Minster*, 110.

¹¹³ Un élément vient interrompre l'extrême régularité des bas-côtés : dans la septième travée nord, une porte est pratiquée dans le soubassement à droite de la baie. Le passage est muré de l'extérieur, mais communiquait avec la chapelle du Saint-Sépulcre réservée au prélat, aujourd'hui disparue. La chapelle avait été construite par l'archevêque Roger de Pont L'Evêque entre 1177 et 1181 alors que la cathédrale normande était encore en place, et son emplacement exact fait débat.



Figures 31-32 : York, détails des arcatures aveugles des bas-côtés. Images : Jonah Schultz

iii- Décor extérieur

Le décor sculpté se prolonge à l'extérieur de la cathédrale. Des deux côtés de la nef, chaque culée est ornée de trois gargouilles et d'un tabernacle faisant face à la ville au sud et à ce qu'il reste du quartier canonial au nord. Les tabernacles, dont les statues ont été retirées, s'adossent aux pinacles surmontant les culées. Les faces des pinacles sont ornées d'arcatures aveugles sur deux niveaux, composées d'un trilobe sur une lancette couvert d'un pignon à fleuron. Les quatre contreforts les plus à l'ouest, qui servent de support aux deux tours occidentales, bénéficient d'un traitement différent. Plus massifs, ils sont ornés d'arcatures qui s'étendent sur presque toute la hauteur des bas-côtés. L'antépénultième paire de contreforts reprend le motif déjà appliqué aux arcatures des soubassements de la nef à l'intérieur : deux lancettes à trilobes surmontées d'un quadrilobe ancré dans un cercle, le tout surmonté d'un pignon. La dernière paire, qui fait jonction avec la façade ouest, est ornée de corniches à gâbles. Le vaisseau central s'élève au-dessus des bas-côtés ; les arcs-boutants viennent s'ancrer à ses murs à peu près à mi-hauteur. La balustrade qui couronne l'ensemble est de conception différente de celle des bas-côtés : une coursière crénelée, ajourée et ponctuée de pinacles lie la tour lanterne aux tours occidentales.

iv- Conception des baies

Les remplages des baies, quant à eux, suivent un schéma systématique qui divise les baies en deux groupes : les collatéraux (fig. 34) et les fenêtres hautes (fig. 35)¹¹⁴. Dans les bas-côtés, les ouvertures suivent un dessin très simple figurant trois lancettes trilobées, surmontées de trois quadrilobes. En revanche, les fenêtres hautes suivent un schéma beaucoup plus élaboré. Plus larges, elles se divisent en cinq lancettes à trilobe pointu. La circonférence changeante des meneaux distingue deux binômes de lancettes surmontés d'un quadrilobe pointu ; la cinquième lancette est placée entre les deux ensembles. Le haut de la baie en reste néanmoins l'élément le plus ouvragé. Une série de quatre quadrilobes, chacun ancré dans un losange, sont arrangés en damier dans un cercle. A leurs extrémités, des petits trilobes comblent l'interstice entre les

¹¹⁴ La grande baie ouest suit un schéma différent, mais sa conception est postérieure et est résolument curvilinéaire.

losanges et le cercle, tout en laissant un vide entre les losanges, créant une série de quatre rayons que Peter Kurmann qualifie d'« ailes de moulin¹¹⁵ ».



Figures 34-35 : York, remplacements des baies de la nef (échelle non respectée). A gauche, schéma des bas-côtés ; à droite, schéma des fenêtres hautes. Images : English Heritage via Sarah Brown

B) Analyse

1. Les éléments rayonnants de la nef

a. Schéma général, plan et élévation

Les caractéristiques stylistiques de la nef de la cathédrale d'York sont uniques en Angleterre : c'est l'élément architectural le plus fidèle aux canons de l'architecture rayonnante de l'île. Ce parti français est tout sauf superficiel, et imprègne l'intégralité de la structure. Tout d'abord, l'élévation tranche avec les constructions anglaises. La verticalité y est le maître-mot : comme dans les édifices rayonnants français, le triforium à York est lié aux fenêtres hautes par le biais des meneaux. D'ailleurs, le passage nécessaire à l'entretien des fenêtres hautes est placé à l'extérieur, à la française, pour ne pas perturber les lignes verticales à l'intérieur de l'édifice. La finesse des murs contraste avec la tradition du mur épais si chère à la majorité des commanditaires anglais. Les décisions très particulières d'opter pour un triforium aveugle et de conserver un pan de mur entre les supports de la voûte et les fenêtres hautes ne rejoignent pas les canons esthétiques parisiens, mais peuvent être rattachées à la tradition du gothique d'imitation se développant à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle dans le Midi de la France,

¹¹⁵ Kurmann, Peter, *La cathédrale Saint-Etienne de Meaux : Etude architecturale*, vol. 1, Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie (Paris: Droz, 1971), 91. Cité dans : Böker, Hans, « York Minster's Nave », 173.

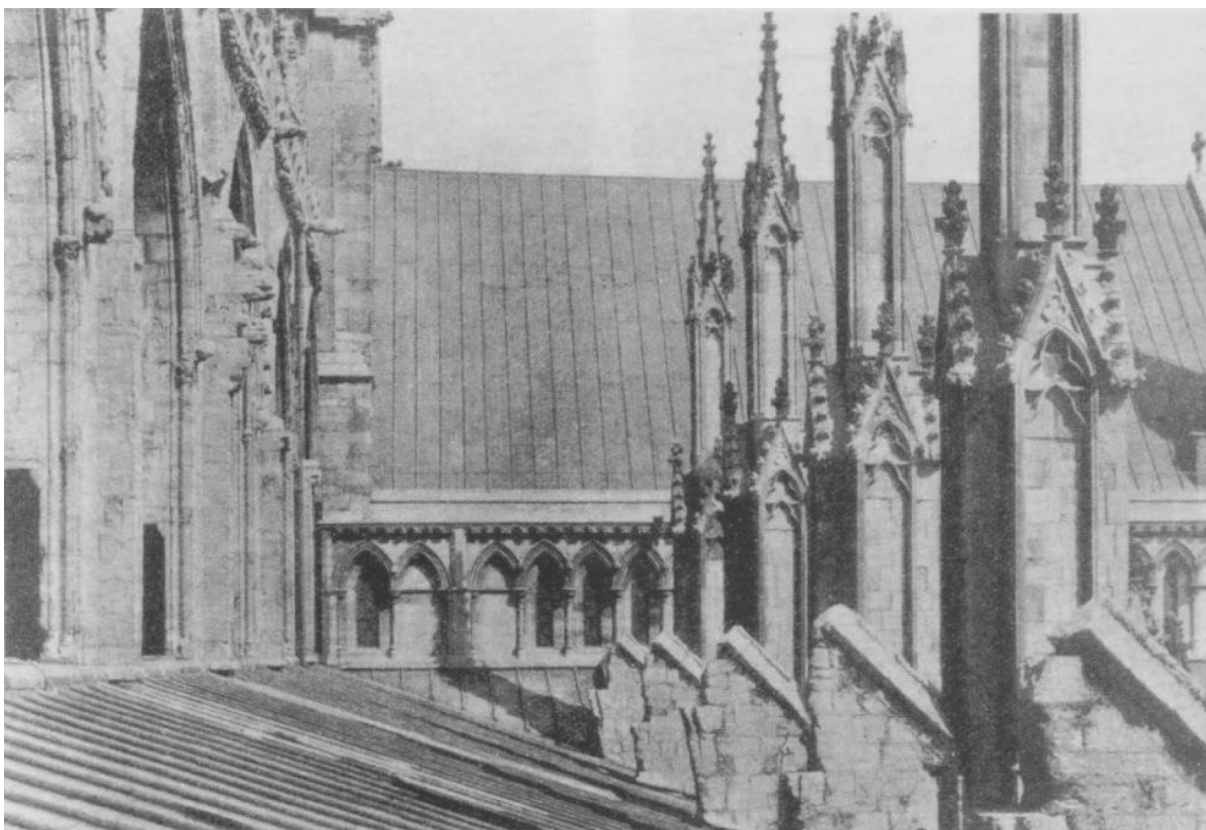


Figure 35 : York, vue de l'arrière des pinacles du collatéral sud. Cliché pris vers 1905. Image : Purey Cust et English Heritage via Sarah Brown

et donc à des modèles français¹¹⁶. En outre, le programme d'origine étend même le parti français à la voûte, aujourd'hui en bois qui reprend la tradition du gothique orné. Au début des années 1340, tout est en effet prêt pour accueillir une voûte quadripartite en pierre : les pinacles des collatéraux sont en place et sont aménagés pour recevoir la série d'arcs-boutants, élément typiquement français, destinés à contrebuter la pression qu'une voûte maçonnée aurait exercée sur les murs du vaisseau central. A l'intérieur de la nef, les supports de la voûte du vaisseau central présentent toutes les caractéristiques accompagnant l'installation d'une voûte quadripartite dans les édifices français contemporains. A York, les deux colonnettes qui flanquent la colonne principale appellent à réponse dans la forme d'ogives, mais ceux-ci sont déportés sur le fût principal. Par opposition, la relation des voûtes des bas-côtés de la nef à leurs supports reprend le système rayonnant, dans un système strict de cause à effet : à chaque nervure de la voûte correspond un support, qui prend la forme d'une colonnette individualisée (fig. 31). Au moment de lancer la voûte entre la fin des années 1340 et le début des années 1350, la

¹¹⁶ Roland Sanfaçon et Jean Bony sont deux historiens de l'art ayant déjà proposé un lien avec les cathédrales du midi de la France, en particulier avec celles de Clermont-Ferrand, Narbonne, Rodez et Limoges. Voir : Sanfaçon, Roland, *L'architecture flamboyante en France* (Laval : Presses de l'Université Laval, 1971) ; Bony, Jean, *The English Decorated Style: Gothic Architecture Transformed 1250-1350*, Wrightsman Lectures 10 (Oxford : Phaidon, 1979).

décision a donc été prise de diverger d'un schéma original d'inspiration rayonnante et d'opter pour une voûte en bois à l'anglaise. L'analyse faite par Sarah Brown d'une photographie datée de 1905 de l'arrière des pinacles du collatéral sud (fig. 35) vient renforcer cette hypothèse. En effet, le cliché montre l'absence totale d'arcs-boutants à cette date, alors même que des éléments de maçonnerie sont visiblement apprêtés pour leur installation. Le choix de faire construire une voûte en bois au lieu d'une voûte en pierre a rendu inutile la construction des arcs-boutants prévus. Etant donné que l'image a été prise en amont d'une des grandes campagnes de restauration du XX^e siècle, il est probable que les restaurateurs en charge aient estimé nécessaire de combler cette lacune, et de mener à terme le projet des arcs-boutants¹¹⁷. L'aspect très maladroit de la naissance de la voûte (fig. 36), relevé à la fois par Hans Böker et par Sarah Brown, est tout aussi évocateur : la deuxième rangée de chapiteaux que l'on y observe semble



Figure 36 : York, détail de la naissance de la voûte du vaisseau central. Image : Jonah Schultz

¹¹⁷ Voir : Brown, Sarah, *York Minster*, 102-10.

avoir été conçue dans le but de permettre la transition entre deux éléments conçus à deux moments différents.

b. Détails architecturaux

Les résonnances avec le style rayonnant se prolongent dans les détails de l'architecture de la cathédrale ; d'ailleurs, l'élément détonnant le plus avec ce parti sont les armes peintes placées aux écoinçons et les statues ornant le triforium, quelques-uns des rares exemples de style orné inclus dès le projet de 1290¹¹⁸. Les arcatures aveugles ornant les murs des bas-côtés reprennent la stratégie de dématérialisation par recouvrement associée aux édifices d'outre-Manche. Leur tracé reprend d'ailleurs plusieurs motifs originaires de France : Hans Böker dresse un parallèle entre la composition des arcatures et les éléments de microarchitecture présents à York (fig. 32) et l'ornementation du portail sud de la basilique Saint-Urbain de Troyes (fig. 37), encore en chantier à la fin du XIII^e siècle.

La conception des baies des bas-côtés recèle elle aussi des motifs français. Sarah Brown voit dans l'agencement des trilobes et quadrilobes un lien avec les remplages de la chapelle supérieure de la Sainte-Chapelle de Paris, mais dément un transfert direct avec la France : en



Figure 37 : Saint-Urbain de Troyes, détail de l'ornementation du portail sud. Image : Columbia University

¹¹⁸ Voir : Brown, Sarah, 124-29. Pour une étude du rôle joué par les décors à connotation séculière dans l'architecture anglaise de la fin du xiii^e siècle, voir : Bony, Jean, *The English Decorated Style*.

effet, elle propose un rapport indirect par le biais de l'abbaye de Westminster, qui présente une composition similaire dans le décor de l'aile nord de son cloître ainsi qu'au-dessus de la porte du vestibule donnant accès à la salle capitulaire¹¹⁹. En ce qui concerne les remplacements des fenêtres hautes, les rapports de filiation sont plus complexes à établir : Hans Böker retrouve le même motif en « ailes de moulin » dans les stalles de la cathédrale de Cologne ; néanmoins, la présence du motif à York est antérieure à celle de la cathédrale de Cologne¹²⁰.

A l'extérieur, outre la série d'arcs-boutants, deux éléments retiennent l'attention. Les gâbles placés au-dessus des fenêtres des collatéraux sont un choix qui devient récurrent au sein des édifices rayonnants du continent : leur allure élancée rompt la continuité des balustrades, contribuant à l'effet de verticalité recherché par les commanditaires. Par conséquent, leur usage décoratif à York trouve de nombreux équivalents en France, et sont très similaires à ceux ornant la Sainte-Chapelle et les cathédrales de Paris et de Cambrai, mais aussi à la basilique Saint-Urbain¹²¹. Enfin, les pinacles surmontant les collatéraux sont les derniers éléments reprenant de manière explicite des motifs français. Les tabernacles ornant la face extérieure de chaque pignon sont en effet très similaires à ceux, par exemple, ornant le bras sud du transept de la cathédrale de Paris, débuté en 1258. Le motif, également observable sur les chapelles rayonnantes de la cathédrale de Cologne et le massif occidental de la cathédrale de Strasbourg, n'arrive à Londres qu'à l'occasion du chantier de la chapelle Saint-Etienne de Westminster, débutée en 1292¹²² ; il est donc tout à fait possible que les artisans yorkais aient été les premiers à importer le motif en Angleterre.

2. Hypothèses

a. *Un archevêque formé à Paris*

Comment expliquer un parti architectural si différent de celui adopté par les autres édifices anglais de son temps ? J'aimerais fournir ici quelques pistes d'explications. La première, qui a déjà été invoquée par le passé, est la plus évidente et est directement liée à la personnalité du commanditaire. L'archevêque John le Romeyn II est le produit d'un monde ecclésial interconnecté, dans lequel le multilinguisme et le voyage sont la règle : son père, le trésorier John le Romeyn I, est originaire de la péninsule italienne et débute sa carrière auprès de la Curie pontificale avant de partir en Angleterre. Romeyn II, quant à lui, fait également

¹¹⁹ Brown, Sarah, *York Minster*, 99.

¹²⁰ Böker, Hans, « York Minster's Nave », 172-74.

¹²¹ Brown, Sarah, *York Minster*, 101.

¹²² *Ibid.*

l'expérience de villes étrangères, et tout particulièrement de villes en France. D'abord étudiant à Oxford¹²³, il part ensuite enseigner à l'université de Paris vers la toute fin des années 1240 et le début des années 1250¹²⁴ : là, il est confronté à une ville en pleine effervescence. En effet, la région parisienne connaît alors son apogée en tant que cœur de l'innovation artistique en Europe, et les chantiers d'envergure sont pléthore : la Sainte-Chapelle de l'Île de la Cité vient d'être achevée en 1248, les parties hautes de la cathédrale Notre-Dame et les chapelles de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois sont en construction, et une nouvelle église de Saint-Séverin à proximité de l'université est en projet. Il est aisé d'imaginer que toute cette activité ait durablement marqué le futur archevêque, et cela peut l'avoir poussé à développer un goût affirmé pour l'architecture et le style parisien en vogue. De plus, comme tout homme d'église de la fin du XIII^e siècle, John le Romeyn II mène une vie ponctuée de fréquents séjours à l'extérieur de son diocèse : son voyage jusqu'à Rome en 1285-86 pour recevoir le pallium lui impose de passer par le royaume de France, avant de revenir à York pour son intronisation le 9 juillet 1286. Jusqu'en 1291 au moins, il possède plusieurs maisons (« *domos* ») à Paris¹²⁵. Enfin, en décembre 1291, soit quelques mois après la pose de la première pierre de la nef, il séjourne à Troyes où la basilique Saint-Urbain est encore en chantier¹²⁶. Il est ici intéressant de noter les nombreux parallèles qui ont été faits dans les études précédentes de la cathédrale d'York entre certains motifs originaires de la basilique champenoise et des décors de la nef yorkaise. Sans pour autant aller jusqu'à proposer pour la nef d'York un maître d'œuvre ayant travaillé à Troyes, on peut formuler l'hypothèse que la mémoire visuelle ait pu jouer un rôle dans le transfert de certains motifs qui auraient pu avoir particulièrement plu à l'archevêque.

b. Hiérarchie et luttes de pouvoir : la rivalité avec Cantorbéry

Une autre explication possible et non-exclusive du choix de parti est trouvable dans l'histoire même de la prélature d'York. A la fin du XIII^e siècle, la lutte entre Cantorbéry et York

¹²³ Dans une lettre datée du 9 août 1295, John le Romeyn évoque ses années passées à Oxford : « *Recolentes memoriter ac sincero animo recensentes quod quasi a primis cunabulis scolastici studii verba apud vos [Oxford] suximus in continuacione diutina, donec ad maiorem sollicitudinem divina providencia nos vocaret, ea que tranquillitatis vestre conveniunt comodo eo tenemur et volumus affeccione prosequi proniori, quo abolim sic fuimus unus vestrum.* » (The Surtees Society, *The Registers of John le Romeyn, 1286-1296*, vol. CXXIII, première partie (Durham: Publications of the Surtees Society, 1913), 44, entrée 107).

¹²⁴ D'abord professeur en théologie, il reçoit l'autorisation en 1256 de poursuivre ses études à Paris pendant cinq ans. Il est également à cette même période propriétaire d'au moins une maison à Paris. Voir : The Surtees Society, *The Registers of John le Romeyn, 1286-1296*, 1913, CXXIII : viii.

¹²⁵ Entre 1288 et 1291, John le Romeyn entretient une correspondance avec plusieurs personnes missionnées à Paris, d'abord pour trouver des acheteurs pour ses maisons, puis pour trouver des locataires. Il est possible que, dès ce moment-là, Romeyn cherche à trouver des fonds pour commencer à financer la construction de la nef de la cathédrale. Voir : The Surtees Society, *The Registers of John le Romeyn, 1286-1296*, 1917, CXXVIII : 164, entrée 1495 ; 166, entrée 1504 ; 171, entrée 1528.

¹²⁶ The Surtees Society, CXXVIII : 12, entrée 1139.

pour la primatie sur l'Angleterre est encore et toujours d'actualité : dès le retour de Romeyn en Angleterre après avoir reçu le pallium, l'archevêque de Cantorbéry John Peckham ne tarde pas à lui rappeler la faide inhérente à leur fonction, et Romeyn I de même¹²⁷. Dans une étude du cas de la cathédrale archiépiscopale de Bourges, Yves Gallet met en évidence l'importance du statut du modèle : en effet, par son choix d'un parti en apparence rétrograde, par rapport à d'autres chantiers de cathédrales épiscopales de la même période, Bourges s'associe en fait à un groupe de cathédrales du même rang qu'elle et affirme ainsi sa place hiérarchique. Le choix d'un certain vocabulaire ou d'un certain modèle permet donc d'asseoir une position hiérarchique en se référant à des édifices d'un statut similaire voire, plus rarement, supérieur au sien¹²⁸.

Il est aisé d'imaginer un scénario similaire à York, d'autant plus que ce ne serait pas la première fois dans l'histoire de la prélature que des tensions autour de questions de statut engendrent un projet architectural d'importance. En effet, à la fin du XII^e siècle, le clergé écossais cherche à se défaire de l'autorité de l'archevêque d'York et à créer une nouvelle province indépendante des prélats anglais. La communauté monastique vivant dans la ville de Saint Andrews en Ecosse entreprend d'accomplir cette ambition en construisant une nouvelle église aux proportions gigantesques. L'objectif est de recréer la cathédrale yorkaise de Roger de Pont L'Evêque, mais en mieux, afin de donner plus de force à leur demande d'émancipation auprès de Rome et faire de la cathédrale régulière de Saint Andrews un nouvel archevêché. S'il est difficile de jauger les répercussions que la nouvelle église a eues sur la décision du pape, force est de constater que la cause écossaise l'emporte en 1176. L'Eglise d'Ecosse s'érige ainsi en entité indépendante de l'Eglise d'Angleterre, ce qui est confirmé et officialisé par la bulle *Cum universi* fulminée en 1192. En revanche, aucune suite n'est donnée à la demande de création d'un nouvel archevêché¹²⁹. Il est tout à fait concevable que l'archevêque Romeyn ait voulu employer un stratagème similaire, cette fois au service de l'archevêché d'York : le choix

¹²⁷ On notera tout de même une tentative de pacification des relations entre archevêques de la part de John le Romeyn : en 1295, à l'occasion d'une rencontre à la cathédrale de Londres, Romeyn propose à son homologue de ne pas porter sa croix levée si ce dernier fait de même. Cet effort semble cependant n'être qu'un arrangement valable pour cette seule occasion, car il n'entraîne pas d'améliorations relationnelles sur le long terme : « ... *cum in nostra presencia vos vel dictus Cantuariensis cruces deferre minime debeatis, non credebamus quod ex hoc posset periculum exoriri, et quod, si ob nostrum honorem nolletis ad presens a portacione hujusmodi abstinere, talis prescripcionis interrupcio fieret quod exinde non posset scandalum evenire; quodque eciam, si vobis et dicto archiepiscopo gratum esset in apponendo salutari eramus et sumus interponere partes nostras.* » (The Surtees Society, *The Registers of John le Romeyn, 1286-1296*, 1917, CXXVIII : 26, entrée 1174)

¹²⁸ Voir : Gallet, Yves, « La cathédrale archiépiscopale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique », in *Cathédrale de Bourges*, par Irène Jourdeuil, Sylvie Marchant, et Marie-Hélène Priet, Patrimoines en région Centre-Val de Loire (Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2017), 225-39.

¹²⁹ Draper, Peter, *The Formation of English Gothic*, 237.

d'une architecture radicalement différente du caractère sénonais de Cantorbéry aurait pu être une tactique parmi d'autres pour asseoir la supériorité yorkaise et capter le primat.

Reste alors à identifier le modèle que l'archevêque d'York aurait cherché à imiter. Dans le cas de la cathédrale de Bourges, Yves Gallet met en avant des liens avec la cathédrale de Sens par le biais de l'étude du plan du chevet et de l'élévation des deux édifices. En ce qui concerne York, un lien de nature comparable a été proposé par Hans Böker avec la cathédrale de Cologne¹³⁰, mais l'hypothèse d'une filiation germanique peine à convaincre. Même s'il est vrai que les parallèles entre le décor des deux édifices sont nombreux, un tel transfert ne cadre pas avec les principes de diffusion des motifs mis en lumière par la recherche de ces dernières décennies. Alors que l'archevêque Romeyn entretient des liens de longue date avec la France, aucune mention n'est faite au sein des registres de sa prélature d'un passage à Cologne. Qui plus est, le « Maître Simon » sur lequel Böker fait reposer le transfert, n'est mentionné pour la première fois à York qu'en 1301, soit un peu plus de dix ans après le début des travaux ; la date semble tardive pour faire de Cologne le modèle principal employé pour la nef d'York. Il est aussi capital de noter les profondes différences qui existent entre l'élévation et le plan du chevet de Cologne, qui en 1290 est le seul élément de la cathédrale à avoir été construit, et l'élévation et le plan de la nef d'York : les proportions très étirées et les quatre bas-côtés de la cathédrale rhénane n'ont rien à voir avec l'ampleur des travées d'York et ses trois vaisseaux. Autre élément tout aussi important, la conception du triforium des deux cathédrales fait référence à deux traditions profondément différentes. A Cologne, le triforium est ajouré, faisant ainsi référence aux édifices rayonnants de la première heure. A York, le triforium est aveugle, ce qui n'est pas anodin et fait écho aux choix caractérisant les chantiers de gothique d'imitation de la deuxième moitié du XIII^e siècle : ce parallèle donne ainsi du crédit à l'hypothèse de Jean Bony qui voit un lien avec la cathédrale de Clermont-Ferrand, dont le plan et l'élévation présentent beaucoup plus de similarités. Mais ici, c'est bien sûr le statut qui pose problème, car la cathédrale de Clermont-Ferrand ne devient métropolitaine qu'en 2002. Le modèle pour la nef de la cathédrale d'York est donc à trouver autre part.

¹³⁰ Voir : Böker, Hans, « York Minster's Nave ».

Conclusion

Le choix d'un parti architectural peut, de prime abord, sembler relever d'une simple question de goût. Dans le cas de la cathédrale d'York, la formation parisienne de son archevêque, John le Romeyn II, semble le suggérer. Mais si les goûts particuliers du commanditaire jouent un rôle indéniable, on ne peut cependant réduire la construction d'un édifice à ce seul facteur, surtout dans le cas d'édifices aussi importants que la cathédrale d'York, la cathédrale Saint-Paul de Londres ou encore l'abbaye de Westminster. Il faut garder à l'esprit que le parti architectural est informé par l'atmosphère politique et idéologique du moment : prendre un édifice en tant que modèle, ou, plus précisément, en tant qu'*exemplum*, c'est-à-dire en tant qu'objet « digne d'être imité pour ses valeurs intrinsèques, lui conférant une valeur d'immutabilité¹³¹ », implique que celui-ci incarne un statut déjà acquis (cathédrale de Bourges) ou considéré comme désirable (monastère de Saint Andrews). Le choix d'un parti permet donc de se rattacher à une tradition mais aussi et surtout aux édifices associés à cette tradition, dans l'espoir d'en partager l'aura et le prestige. Plus intéressante encore, la distorsion de ces modèles montre que, même dans l'imitation, les commanditaires cherchent à apprivoiser les formes et à les marquer de leur personnalité propre. Les sources, bien que maigres, recèlent tout de même suffisamment d'informations pour rendre une étude de ces transferts et de leurs paramètres possible.

Si le présent mémoire s'est concentré sur les acteurs ayant fait le choix d'adopter un parti français, il serait tout aussi intéressant de s'attarder sur ceux qui, au contraire, ont fait le choix de couper le lien avec l'architecture rayonnante. Le cas de l'édification de la voûte de la nef d'York par exemple, rapidement évoqué dans ce mémoire, mériterait d'être mis en lumière dans une étude dédiée. Vers 1338, une toiture temporaire est mise en place au niveau du triforium pour rendre possible le montage de la grande baie ouest. Le caractère très soudain du changement de parti auquel on assiste lors de l'édification de la voûte permanente après 1346, alors même que le schéma imposé du temps de Romeyn II avait été jusque-là scrupuleusement respecté, est particulièrement frappant. C'est presque comme si l'archevêque William de la Zouche (1342-1352), alors en charge, avait cherché à se distancier le plus rapidement possible d'une filiation française devenue problématique. La voûte, qui était censée être en pierre, est

¹³¹ Terrier Aliferis, Laurence, « Les modèles gothiques : une état des questions », in Borlée, Denise et Laurence Terrier Aliferis, dir., *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècles)*, 14.

repensée à la hâte pour lui préférer une voûte typiquement anglaise, sans prendre le temps d'effectuer des modifications sur la maçonnerie déjà en place – ce qui a obligé les artisans à créer la seconde rangée de chapiteaux au niveau de la naissance de la voûte, dont plusieurs études ont remarqué le caractère maladroit¹³². Un élément de chronologie vient alors immédiatement à l'esprit : en 1335, la France et l'Angleterre entrent en guerre, et le conflit fait toujours rage dans les années 1350. Pour une cathédrale se targuant d'une relation privilégiée avec les grands d'Angleterre, une architecture d'imitation du gothique français, alors que tous les autres grands édifices religieux de l'île lui préfèrent depuis longtemps le gothique curvilinéaire, aurait dès lors bel et bien pu devenir problématique sur le plan politique. Si cette piste de recherche dépasse les bornes thématiques de mon sujet, il serait néanmoins très instructif de s'intéresser de plus près à ce cas si particulier.

A l'issue de ce premier travail de recherche, il conviendra dans mon mémoire de deuxième année de Master de poursuivre l'étude de ce corpus d'édifices. Les transferts dont ils sont le fruit sont une potentielle mine d'informations concernant la manière de percevoir l'identité et l'altérité culturelles et politiques aux XIII^e et XIV^e siècles. Ils nous donnent des indices sur la façon dont les hommes de pouvoir construisaient, par l'architecture, un monde qui reflétait leurs idéaux, leurs valeurs et leur conception d'eux-mêmes et des autres. Les perspectives de recherche en deuxième année de Master s'annoncent riches : après une première étude restreinte au cas d'York, je compte à présent élargir l'étude à l'intégralité du corpus, ce qui permettra de mettre en avant des tendances communes ou au contraire le caractère unique de chaque cas. De plus, si l'analyse des sources durant cette première année de Master a été très limitée en raison de mon éloignement des monuments et des centres d'archives anglais, et ce malgré deux courts voyages d'étude en août 2022 et en mars 2023, il est déjà prévu que je passe l'année prochaine au Royaume-Uni dans le cadre d'un échange universitaire, afin d'être au plus près de mes objets d'étude et de pouvoir mener une analyse plus approfondie dans les meilleures conditions. Enfin, je conserve moi-même un grand enthousiasme pour ce sujet qui, s'il s'organise en grande partie autour d'observations stylistiques minutieuses, a des implications plus larges, de nature interdisciplinaire et humaniste. En effet, construire une église à la fin du Moyen Âge, c'est chercher à concrétiser une certaine conception du divin, tout en donnant une forme tangible à des valeurs, des espoirs, des ambitions et une manière de voir et d'imaginer le monde : inévitablement, c'est laisser aux générations futures un morceau de soi-même.

¹³² Voir : Böker, Hans, « York Minster's Nave »; Brown, Sarah, *York Minster*.

Annexe A :

Les archevêques d'York, de la conquête normande à la Réforme¹³³.

v. 1061-1069	Ealdred Evêque de Worcester v. 1044-1062 ; évêque de Hereford 1056-60 ; sacre Guillaume le Conquérant roi en 1066. Meurt le 11 septembre 1069.		Trésorier de York avant 1114. Elu par le chapitre et confirmé par le roi en 1141, puis contesté pour causes de simonie et de manque de chasteté. Consacré en 1143. Déposé en 1147 après passage en cour d'appel.
1070-1100	Thomas (I) de Bayeux Trésorier et chanoine de Bayeux ; chapelain du roi. Meurt le 18 novembre 1100.	(1147)	Hilaire Evêque de Chichester à partir de 1147.
1101-1108	Gerard Evêque de Hereford à partir de 1096. Meurt le 21 mai 1108.	1147-1153	Henri Murdac Abbé de Vauclair ; abbé de Fountains, v. 1143-1153. Mort le 14 octobre 1153
1109-1114	Thomas (II) Neveu de Thomas de Bayeux. <i>Provost</i> de Beverly à partir de 1092 ; chapelain du roi. Mort en février 1114.	1153-1154	William Fitz Herbert Rétabli par le pape. Meurt le 8 juin 1154. Canonisé en 1226.
1114-1140	Thurstan Chanoine à Londres ; chapelain du roi. Démissionne le 21 janvier 1140, mort en février de la même année.	1154-1181	Roger de Pont L'Evêque Archidiacre à Cantorbéry, 1148-1149. Couronne Henri, fils d'Henri II, en 1170. Excommunié par Becket en 1170. Pardonné par le pape en 1171. Meurt en 1181.
(1140)	<i>Waltheof</i> Prieur de Kirkham. Election rejetée par le roi.	1181-1189	<i>Prélature vacante</i>
(1140)	<i>Henri de Sully</i> Abbé de Fécamp. Election rejetée par le pape.	1191-1212	Geoffroi Plantagenêt Fils illégitime du roi Henri II. Trésorier de York, v. 1182-1189. Part en exil lorsque le pape promulgue l'interdit en
(1143-1147)	<i>William Fitz Herbert</i>		

¹³³ Les dates et notices bibliographiques incluses dans cette annexe sont issues de : Greenway, Diana, éd., *Fasti Ecclesiae Anglicanae 1066-1300 : Volume 6, York* (Londres : Institute of Historical Research, 1999), 1-7, *British History Online*, dernière consultation le 20 mai 2023, <http://www.british-history.ac.uk/fasti-ecclesiae/1066-1300/vol6/pp1-7> ; Jones, B., éd., *Fasti Ecclesiae Anglicanae 1300-1541 : Volume 6, Northern Province (York, Carlisle and Durham)* (Londres : Institute of Historical Research, 1963), 3-5, *British History Online*, dernière consultation le 20 mai 2023, <http://www.british-history.ac.uk/fasti-ecclesiae/1300-1541/vol6/pp3-5>.

	Angleterre en mars 1208. Meurt en 1212.		réélu à la Curie en 1286. Meurt le 11 mars 1296.
(1215)	<i>Simon de Langton</i> Elu mais refusé par le pape.	1298-1299	Henri de Newark Doyen à York. Meurt le 15 août 1299.
1215-1255	Walter Grey Evêque de Worcester. Meurt le 1 ^{er} mai 1255.	1300-1304	Thomas de Corbridge Chancelier à York jusqu'en 1290/1. Meurt le 22 septembre 1304.
1256-1258	Sewall de Bovill Doyen à York. Excommunié par le pape en 1257. Meurt le 1 ^{er} mai 1258.	1306-1315	William de Greenfield Doyen à Chichester. Meurt le 6 décembre 1315.
1258-1265	Godfrey de Ludham Doyen à York. Meurt le 12 janvier 1265.	1317-1340	William de Melton Meurt le 5 avril 1340.
(1265)	<i>William de Langeton, ou de Rotherfield</i> Neveu de Walter Grey. Doyen à York, v. 1261/62-1265. Elu mais refusé par le pape.	1342-1352	William de la Zouche Meurt le 10 ou 19 juillet 1352.
(1266)	<i>Bonaventure</i> Démissionne v. automne 1266.	1353-1373	John de Thoresby Evêque de St-David ; évêque de Worcester jusqu'en 1352 ; cardinal, 1361-1373. Meurt le 6 novembre 1373.
1266-1279	Walter Giffard Evêque de Bath et de Wells jusqu'en 1265 ; chancelier royal, 1265-1266. Meurt le 25 avril 1279.	1374-1388	Alexander de Neville Transféré à St-Andrews le 3 avril 1388.
1279-1285	William Wickwane Chancelier de York, à partir d'environ 1264. Meurt le 26 ou le 27 août 1285.	1388-1396	Thomas Arundell Evêque d'Ely jusqu'en 1388. Transféré à Cantorbéry le 25 septembre 1396.
1286-1296	John le Romeyn (II), dit le Jeune Fils de John le Romeyn, trésorier de York. Precentor de Lincoln ; chancelier de Lincoln ; chanoine à York à partir de 1279. Elu en 1285, puis démissionne face à des contestations avant d'être	1396-1397/98	Robert de Waldby Evêque de Chichester jusqu'en 1396. Meurt le 29 décembre 1397 ou 29 janvier 1398.
		(1398)	<i>Walter de Skirlaw</i> Evêque de Durham. Elu mais refusé par le roi au bénéfice de Scrope.
		1398-1405	Richard le Scrope Arrêté et exécuté pour trahison le 8 juin 1405.

(1405)	<i>Thomas Langley</i>	1476-1480	Lawrence Booth Evêque de Durham. Meurt le 19 mai 1480.
(1406)	<i>Robert Hallum</i>		
1407-1423	Henry Bowet Evêque de Bath et de Wells. Meurt le 20 octobre 1423.	1480-1500	Thomas Rotherham Evêque de Lincoln. Meurt le 29 mai ou le 10 juin 1500.
(1423-1424)	<i>Philip Morgan</i>	1501-1507	Thomas Savage Meurt le 2 septembre 1507.
(1424-1425)	<i>Richard Fleming</i> Evêque de Lincoln.	1508-1514	Christopher Bainbridge Evêque de Durham. Meurt le 13 ou le 14 juillet 1514.
1425-1452	John Kempe Evêque de Londres. Transféré à Cantorbéry en 1452.	1514-1530	Thomas Wolsey Evêque de Lincoln. Meurt le 29 novembre 1530.
1452-1464	William Booth Evêque de Coventry et Lichfield. Meurt le 12 ou le 20 septembre 1464.	1531-1544	Edward Lee Meurt le 13 septembre ou le 30 novembre 1544.
1464-1476	George Neville Evêque d'Exeter. Meurt le 8 juin 1476.		

Annexe B :

Les trésoriers d'York, de 1093 à la Réforme¹³⁴.

v.1093	Titre de trésorier créé par l'archevêque Thomas de Bayeux.	1182-1189	Geoffrey Plantagenêt Archidiacre de Lincoln, v. 1171-1175 ; évêque élu de Lincoln, 1173-1182. Chancelier royal et archidiacre de Lincoln et de Rouen à partir de 1182/83. Devient archevêque de York le 15 septembre 1189.
v.1093-v.1114	Ranulf Meurt avant février 1114.		
v.1114-v.1143	William Fitz Herbert Archidiacre du Yorkshire de l'Est jusqu'en 1143. Est consacré archevêque le 26 septembre 1143.	1189-1196	Buchard du Puiset Neveu ou fils de Hugues du Puiset, trésorier de York puis évêque de Durham. Archidiacre de Durham jusqu'en 1196. Contesté par Hamo. Excommunié par l'archevêque élu en 1190. Archidiacre du Yorkshire de l'Est. Meurt le 6 décembre 1196.
v.1144-1153	Hugh du Puiset Neveu du roi Etienne de Blois. Archidiacre à York à partir d'environ 1144 ; archidiacre de Winchester. Excommunié par le pape, puis absous en 1150. Devient évêque de Durham en 1153.		
v.1154-1162	John de Cantorbéry, ou Bellesmains Potentiellement candidat du pape à la trésorerie. Archidiacre du Yorkshire de l'Est. Devient évêque de Poitiers en 1162.	v.1196-?	Eustache Doyen à Salisbury ; garde du sceau royal ; archidiacre de Richmond à partir de 1196 ; archidiacre du Yorkshire de l'Est à partir d'environ 1197 ; vice-chancelier royal. Devient évêque d'Ely le 8 mars 1198.
v.1167-v.1181	Ralph de Warneville Trésorier de Rouen, 1146-1176 ; chancelier royal à partir de 1173 ; archidiacre du Yorkshire de l'Est. Devient évêque de Lisieux en juillet 1181.	v.1199-v.1216	Hamo Conteste Buchard en septembre 1189. Dernier à accumuler la trésorerie et le

¹³⁴ Les dates et notices bibliographiques incluses dans cette annexe sont issues de : Greenway, Diana, éd., *Fasti Ecclesiae Anglicanae 1066-1300 : Volume 6, York* (Londres : Institute of Historical Research, 1999), 20-26, *British History Online*, dernière consultation le 21 mai 2023, <http://www.british-history.ac.uk/fasti-ecclesiae/1066-1300/vol6/pp20-26> ; Jones, B., éd., *Fasti Ecclesiae Anglicanae 1300-1541 : Volume 6, Northern Province (York, Carlisle and Durham)* (Londres : Institute of Historical Research, 1963), 12-15, *British History Online*, dernière consultation le 21 mai 2023, <http://www.british-history.ac.uk/fasti-ecclesiae/1300-1541/vol6/pp12-15>.

	diaconat du Yorkshire de l'Est. Devient doyen v. 1218.	?	Edmund de Mortimer Chanoine à Hereford ; prébendier à Salisbury. Conteste le titre de trésorier à Amaury de Montfort en 1265. Est mentionné comme trésorier en 1270. Se marie v. 1285.
v.1220-v.1242	William de Rotherfield Parent potentiel de Walter de Grey, archevêque de York. Meurt avant le 7 janvier 1242.		
v.1242-v.1252	Robert Haget Archidiacre de Richmond, av. 1240-v. 1241 ; chanoine à Hereford.	v.1285-?	Bogo de Clare Prébendier à Masham et à Exeter ; précepteur de Chichester avant 1283. Réprimandé par le chapitre de York en 1290 pour absentéisme. Meurt v. octobre 1294.
v.1253-1255	John le Romeyn (I), dit le Vieux Originaire d'Italie. Archidiacre de Richmond jusqu'à environ 1252. Meurt en 1255.	v.1292-v.1297	John de Colonna Prébendier à Lincoln. Absent sur presque toute la durée de la charge. Démis de ses fonctions par le pape avant le 18 juillet 1297.
1256-1265	John Maunsel, dit le Vieux Garde du sceau royal, 1238-1242, 1246-1247, 1248-1249 ; chanoine à York et à Wells ; chancelier de St-Paul, Londres ; prébendier à Chichester et à Lincoln. Meurt le 25 janvier 1265.	1297-1303	Théobald de Bar-le-Duc Prébendier à Lincoln à partir de 1295 ; prébendier à Reims et à Paris ; recteur de Pagham (Sussex) ; chanoine à York. Devient évêque de Liège le 12 mai 1303.
1267-?	Amaury de Montfort Fils du comte de Leicester, Simon de Montfort ; neveu du roi. Prébendier à Rouen, à Lincoln et à Londres. Nominé par le roi à la trésorerie, refusé par le pape en 1266. Autorisé à conserver le titre en 1267. Est mentionné comme trésorier en 1282. Titre toujours pas confirmé par le pape en 1283. Renonce à la cléricature et devient chevalier v. 1287.	1303-1307	Francis Gaetani Absentéiste ; déchargé le 13 février 1307.
		1306-1328	Walter de Bedewynd
		1326	Robert de Baldock Candidat du roi Edouard II. Déchargé à la fin de son règne.
		1327-1328	John de Brabazon Echange la trésorerie de York avec la charge de William de la Mare à North

	Ferriby (Yorkshire) en décembre 1328.	1360-1375	John de Branketre Meurt le 4 ou le 16 septembre 1375.
1328-1331	William de la Mare Excommunié par le pape le 13 août 1331.	1375-1393	John de Clifford Meurt le 22 ou le 26 mars 1393.
1330-1335	Pierre Gauvain, dit de Mortemart Evêque de Viviers ; évêque d'Auxerre à partir de 1326 ; cardinal-prêtre de St-Etienne-le-Rond (Italie) à partir de 1327. Meurt le 14 avril 1335.	1393-1414	John de Neweton Meurt le 1 ^{er} ou le 12 juillet 1414.
		1414-1415	Richard Pittes Meurt avant le 17 août 1415.
1335-?	Francis Orsini Fils de Napoleone Orsini. Prébendier à Amiens à partir de 1342. Absentéiste. Mentionné encore en tant que trésorier en 1346 et en 1347.	1415-1418	John de Nottingham Meurt le 20 ou le 22 décembre 1418.
		1418-1425	Thomas Haxey Meurt avant le 23 janvier 1425.
1341-1346	William de Kildesby Mentionné encore en tant que trésorier après 1343. Meurt en 1346.	1425-1426	Robert Gilbert Devient doyen en 1426.
		1426-1432	Robert Wolveden Meurt le 5 ou le 20 septembre 1432.
1343-?	Bartholomew de Bourn Nommé trésorier par le roi en 1343.	1432-1457	John Berningham Meurt le 30 mars ou le 27 mai 1457.
1348-1350	Anibaldus Gaetani de Ceccano Cardinal-évêque de Tusculum. Absentéiste.	1457-1459	John Booth Devient archidiacre de Richmond en 1459.
1349-1360	John de Wynwyk Mort en 1360.	1459-1477	John Pakenham Meurt le 2 octobre 1477.
		1477-1485	Thomas Portington Meurt le 11 juin ou 13 juillet 1485.
(1360)	<i>Henry de Barton</i> Reçoit la charge le 4 juillet, charge vacante le 9 juillet.	1485-1494	William Sheffield Devient doyen en 1494.

1494-1503	Hugh Trotter Meurt le 31 août ou le 11 septembre 1503.	Devient prébendier à Langton en 1514.
1503-1509	Martin Colyns Meurt avant le 1 ^{er} avril 1509.	1514-1538 Launcelot Colyns Meurt avant le 9 avril 1538.
1509-1514	Robert Langton	1538-1547 William Clyff Renonce à la trésorerie et la rend au roi le 26 mai 1547.

Sources

1) Sources iconographiques

a. Cartes médiévales

i- *British Library*

Paris, Matthieu. *Carte de Grande-Bretagne de Matthieu Paris*, Cotton MS Claudius D VI, première moitié du XIII^e siècle. Encre sur parchemin, Londres, *British Library*.

ii- *Bodleian Library*

Anonyme. *Carte de Gough*, XIV^e siècle. Encre sur parchemin, Oxford, *Bodleian Library*.

iii- Bibliothèque de la cathédrale de Hereford

Haldingham et Lafford (de), Richard, *Mappa mundi de Hereford*, v. 1300. Encre sur parchemin, Hereford, *Hereford Cathedral Library*.

b. Gravures, peintures et dessins

i- *British Museum*

Hollar, Wenceslas. Gravure, cote 1854,0812.399, 1656. Encre sur papier, Londres, *British Museum*.

———. Gravure, cote 1868,0612.263, 1656. Encre sur papier, Londres, *British Museum*.

———. Gravure, cote 1854,0812.401, 1656. Encre sur papier, Londres, *British Museum*.

———. Gravure, cote 1880,1113.3277, 1657. Encre sur papier, Londres, *British Museum*.

———. Gravure, cote 1850,1109.150, 1658. Encre sur papier, Londres, *British Museum*.

Hollar, Wenceslas (d'après). Gravure, cote 1977,u.673.6, années 1810. Encre sur papier, Londres, *British Museum*.

———. Gravure, cote 1977,u.673.14, années 1810. Encre sur papier, Londres, *British Museum*.

———. Gravure, cote 1977,u.676, années 1810. Encre sur papier, Londres, *British Museum*.

ii- *All Souls College Library*

Anonyme. Plan d'ensemble de la cathédrale Saint-Paul de Londres, cote Geraghty 44 All Souls II.1, v. 1549-1633. Encre sur parchemin, Oxford, *All Souls College Library*.

iii- Société des Antiquaires de Londres

Gipkyn, John. *Diptyque de la Vieille Cathédrale Saint-Paul*, 1616. Huile sur deux panneaux, Londres, Burlington House.

c. *Photographies* : English Heritage

Purey Cust, Artur (attribué à). « Vue de l'arrière des pinacles du collatéral sud de la cathédrale d'York, v. 1905 » in Brown, Sarah, *York Minster : An Architectural History c. 1220-1500* (2003) : 101, figure 3.16.

2) Sources textuelles : sources publiées

Raine, James, éd. *Historical Papers and Letters from the Northern Registers*. Londres : Longman, 1873.

———. *The Historians of the Church of York and its Archbishops*. Vol. III. Londres : Eyre & Spottiswoode, 1894.

The Surtees Society. *The Registers of John le Romeyn, 1286-1296*. Vol. CXXIII. Première partie. Durham : Publications of the Surtees Society, 1913.

———. *The Registers of John le Romeyn, 1286-1296*. Vol. CXXVIII. Deuxième partie. Durham : Publications of the Surtees Society, 1917.

Bibliographie

1. Ouvrages généraux : architecture gothique

Baud, Anne, éd. *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge : colloque international, Nantua, Ain, en novembre 2006*, Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010.

Bony, Jean. *The English Decorated Style : Gothic Architecture Transformed 1250-1350*. Wrightsman Lectures 10. Oxford : Phaidon, 1979.

Branner, Robert. *St. Louis and the Court Style in Gothic architecture*. Studies in architecture 7. Londres : A. Zwemmer, 1965.

Brieger, Peter. *English Art, 1216-1307*. Oxford History Of English Art 4. Oxford : The Clarendon Press, 1957.

Cannon, Jon. *Cathedral : The Great English Cathedrals And The World That Made Them, 600-1540*. Londres : Constable, 2007.

———. *Medieval Church Architecture*. Oxford : Shire Publications, 2014.

Caumont (de), Arcisse. *Abécédaire ou Rudiment d'Archéologie (Architecture Religieuse)*. 4^e édition (1^e éd. 1830). Vol. 4. 6 vol. Paris : Derache, Dentu, Didron, Aubry, 1859.

Cohen, Meredith, Xavier Dectot. *Paris ville rayonnante : exposition, Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge, 10 février – 24 mai 2010*. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 2010.

Coldstream, Nicola. *The Decorated Style: Architecture and Ornament, 1240-1360*. Toronto : University of Toronto Press, 1994.

Didron, Adolphe-Napoléon. *Iconographie Chrétienne : Histoire de Dieu*. Paris : Imprimerie Royale, 1844.

Draper, Peter. *The Formation of English Gothic : Architecture and Identity*. New Haven, Londres : Yale University Press, 2006.

Duby, Georges. *Le temps des cathédrales : l'art et la société, 980-1420*. Bibliothèque des histoires 26. Paris : Gallimard, 1976.

Erlande-Brandenburg, Alain. *De pierre, d'or et de feu : La création artistique au Moyen Âge, IV^e-XIII^e siècle*. Paris : Fayard, 1999.

———. *La cathédrale*. Paris : Fayard, 1989.

———. *L'art gothique*. Nouvelle édition revue et Augmentée (1^e éd. 1983). L'art et les grandes civilisations 13. Paris : Citadelles & Manézod, 2004.

———. *La révolution gothique*. Paris : Picard, 2012.

———. *Le sacre de l'artiste : la création au Moyen Âge, XIV^e-XV^e siècle*. Paris : Fayard, 2000.

———. *Quand les cathédrales étaient peintes*. Découvertes Gallimard 180. Paris : Gallimard, 1993.

Focillon, Henri. *Art d'Occident. Le Moyen Age roman et gothique*. Paris : Armand Colin, 1938.

Frankl, Paul. *Gothic Architecture*. Révisé par Paul Crossley (1^e éd. 1962). The Pelican History of Art 19. Londres : Harmondsworth, 2000.

Grodecki, Louis. *Architecture gothique*. Histoire mondiale de l'architecture 7. Paris : Berger-Levrault, 1976.

Harvey, John. *The English Cathedrals*. Londres : Batsford, 1950.

Le Pogam, Pierre-Yves, dir., Christine Vivet-Peclet, asst. *Saint Louis : exposition, Paris, Conciergerie, 8 octobre 2014-11 janvier 2015*. Paris : Editions du Patrimoine – Centre des Monuments Nationaux, 2014.

Martindale, Andrew. *L'art gothique*. Traduit par Léna Rozenberg. L'Univers de l'Art 31. Paris : Thames & Hudson, 1993.

Panofsky, Erwin. *Architecture gothique et pensée scholastique*. Traduit par Pierre Bourdieu. 2^e édition revue et corrigée (1^e éd. 1951). Paris : Les Editions de Minuit, 1967.

Parreaux, André. *L'Architecture en Grande-Bretagne*. U2, Série Etudes Anglophones 60. Paris : Librairie Armand Colin, 1969.

Plagnieux, Philippe, Thierry Crépin-Leblond, Nicolas Faucherre, Yves Gallet, Jean-Marie Guillouët, Étienne Hamon, François Heber-Suffrin, et al. *L'art du Moyen Âge en France*. L'art et les grandes civilisations 40. Paris : Citadelles & Manezod, 2010.

Recht, Roland. *Le croire et le voir : l'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècle*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1999.

Rickman, Thomas. *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture, from the Conquest to the Reformation; with Notices of Eight Hundred English Buildings Preceded by a Sketch of the Grecian and Roman Orders*. Londres : Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, 1817.

Rudolph, Conrad, éd. *A Companion to Medieval Art : Romanesque and Gothic in Northern Europe*. 2^e édition (1^e éd. 2006). Oxford : Wiley-Blackwell, 2019.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. 10 vol. Paris : B. Bance, 1854.

2. Production et transferts artistiques

Barral i Altet, Xavier, éd. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge : colloque international, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983. 1. Les hommes*. Vol. 1. 3 vol. Paris : Picard, 1986.

———, éd. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge : colloque international, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983. 2. Commande et travail*. Vol. 2. 3 vol. Paris : Picard, 1988.

———, éd. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge : colloque international, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983. 3. Fabrication et consommation de l'œuvre*. Vol. 3. 3 vol. Paris : Picard, 1990.

Bony, Jean. « French Influences on the Origins of English Gothic Architecture ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 12 (1949) : 1-15.

Borlée, Denise et Laurence Terrier Aliferis, éd. *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII^e-XV^e siècles) = Models in the art of the Middle Age (12th-15th centuries) : actes du colloque « Modèles supposés, modèles repérés : leurs usages dans l'art gothique » : conference proceedings « Supposed models, identified models: their uses in gothic art »*. Les Etudes du RILMA 10. Turnhout : Brepols, 2018.

Carruthers, Mary. *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford-Warburg Studies. Oxford : Oxford University Press, 2013.

Du projet au chantier : maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV^e-XVI^e siècles. Civilisations et sociétés 106. Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2001.

Dubois, Jacques, Jean-Marie Guillouët, et Benoît Van den Bossche. *Les Transferts Artistiques dans l'Europe Gothique : Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVI^e siècle)*. Édité par Annamaria Ersek. Paris : Picard, 2014.

Gallet, Yves. « La cathédrale archiépiscopale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique ». In *Cathédrale de Bourges*, par Irène Jourdeuil, Sylvie Marchant, et Marie-Hélène Priet, 225-39. Patrimoines en région Centre-Val de Loire. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2017.

Guillouët, Jean-Marie. « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? » *Histoire de l'art*, n° 64 (2009) : 17-25.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit par Claude Maillard. 2^e édition (1^e éd. 1972). Collection Tel. Paris : Gallimard, 1990.

———. *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*. New York : McGraw Hill, 1972.

Pevsner, Nikolaus. *The Englishness of English Art*. Nouvelle édition annotée (1^e éd. 1956). Collection Peregrine Books. Harmondsworth : Penguin Books, 1964.

Recht, Roland. « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale ». *Revue de l'Art* 2, n° 120 (1998) : 5-10.

Scheller, Robert W. *Exemplum. Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages*, 1995.

Vroom, Wim. *Financing cathedral building in the Middle Ages. The Generosity of the faithful*. Traduit par Elizabeth Manton. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012.

3. Techniques

Ferauge, Marc et Pascal Mignerey. « L'utilisation du fer dans l'architecture gothique : l'exemple de la cathédrale de Bourges ». *Bulletin Monumental* 154, n° 2 (1996) : 129-48.

L'Héritier, Maxime. « Les armatures de fer de la cathédrale de Bourges : nouvelles données, nouvelles lectures ». *Bulletin Monumental* 174, n° 4 (2016) : 447-65.

———. « L'utilisation du fer dans l'architecture gothique : les cas de Troyes et de Rouen ». Histoire, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2007.

L'homme et la matière : L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique. Actes du colloque, Noyon, 16-17 novembre 2006. Paris : Picard, 2009.

4. Contexte historique général

Claustre, Julie. *La fin du Moyen Age (1180-1515)*. 3^e édition (1^e éd. 2015). Carré Histoire 70. Vanves : Hachette, 2019.

Gillingham, John. *Medieval Britain : A Very Short Introduction*. Very Short Introductions. Oxford : Oxford University Press, 2000.

Le Goff, Jacques. *Saint Louis*. Édition digitale (1^e éd. 1996). Paris : Gallimard, 2021. Cairn, consulté le 11 mai 2023, <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/saint-louis--9782070418305.htm>.

5. Cathédrale de York, cathédrale Saint-Paul et abbaye de Westminster

An Inventory of the Historical Monuments in City of York. Vol. 5. Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1981.

Aylmer, G. E. *A History of York Minster*. Édité par Reginald Cant. Oxford : Oxford University Press, 1977.

Böker, Hans. « York Minster's Nave: The Cologne Connection ». *Journal of the Society of Architectural Historians* 50, n° 2 (juin 1991) : 167-80.

Branner, Robert. « Westminster Abbey and the French Court Style ». *Journal of the Society of Architectural Historians* 23, n° 1 (mars 1964) : 3-18.

Brown, Sarah. *York Minster : An Architectural History c. 1220-1500*. Swindon : English Heritage, 2003.

Brown, Sarah, Sarah Rees Jones, et Tim Ayers, éd. *York : Art, Architecture and Archaeology*. The British Archaeological Association Conference Transactions 33. Londres : Routledge, 2021.

Browne, John. *The History of the Metropolitan Church of Saint-Peter, York : illustrated by extracts from authentic records, by plans, sections, and engravings of architectural and sculptural details*. Londres : Longman, 1847.

———. « York Minster and the Decorated Style in Yorkshire : Architectural Reaction to York in the First Half of the Fourteenth Century ». *Yorkshire Archaeological Journal* 52 (1980) : 89-110.

Dixon, William H. et James Raine. *Fasti Eboracenses, Lives of the Archbishops of York*. Londres : Longman, Green, Longman & Roberts, 1863.

Home, Gordon. *York Minster and Neighbouring Abbeys and Churches*. Londres : Dent, 1947.

Knight, Charles Brunton. *A History of the City of York*. York, Londres : Herald Printing Works, 1944.

Kraus, Henry. *L'argent des cathédrales*. Traduit par Laurent Medzadourian et Dominique Barrios-Delgado. 2^e édition (1^e éd. 1979). *Biblis Histoire* 30. Paris : Les Editions du Cerf / CNRS Editions, 2012.

Tillott, Peter Muir, éd. *A History of the County of York : the City of York*. Londres : Victoria County History, 1961. *British History Online*, consulté le 11 mai 2023, <http://www.british-history.ac.uk/vch/yorks/city-of-york>.

Willis, Robert. *The Architectural History of York Cathedral : Proceedings of the Royal Archaeological Institute at York, 1846*. Londres : Archaeological Institute of Great Britain and Ireland, 1848.

