

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1999)
Heft: 3-4

Artikel: Les représentations d'architecture et l'image du temple de Jérusalem entre 1250 et 1450
Autor: Monnoyeur, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870395>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LES REPRÉSENTATIONS D'ARCHITECTURE ET L'IMAGE DU TEMPLE DE JÉRUSALEM ENTRE 1250 ET 1450

Entre 1250 et 1450, les représentations d'architecture évoluent radicalement non seulement au niveau des techniques employées (formes et couleurs), mais également au niveau des thèmes représentés.

Les représentations d'architecture : un champ sous-étudié

Durant le Moyen Âge en général et pendant la période gothique et rayonnante en particulier, les représentations d'architecture connaissent une mutation profonde. Dans le domaine capétien, comme dans les régions circonvoisines influencées par l'art issu d'Ile-de-France, leur traitement connaît un intérêt croissant durant tout le XIII^e siècle. Elles sont évidemment tributaires des changements techniques qui interviennent en matière de construction contemporaine, ainsi que du caractère de plus en plus mimétique des arts graphiques. Mais elles sont aussi liées à la place, à la fonction et à l'utilisation variable de l'image durant cette période. À mi-chemin entre *mimésis* et iconographie, elles offrent donc pour l'historien un champ d'investigation privilégié.

Paradoxalement, les recherches menées à ce jour restent peu satisfaisantes. En effet, un survol rapide du sujet fait apparaître que les représentations d'architecture sont plus exploitées qu'elles ne sont véritablement étudiées. En oubliant qu'elles sont en premier lieu une émanation iconographique, archéologues, critiques

littéraires et historiens (parfois spécialisés dans les mentalités, les techniques ou l'économie) puisent dans ce vaste réservoir pour affirmer ou infirmer leurs propres travaux. En soi, l'utilisation de cette manne iconographique est justifiée. À terme, elle induit un traitement critique fréquemment pernicieux de l'image : convoquée à des fins documentaires, celle-ci doit en effet rendre compte de faits historiques ou de réalités matérielles qui excèdent la seule histoire de l'art.

Plus judicieusement, certains chercheurs ont fait remarquer l'intérêt grandissant que la période médiévale attachait au traitement des représentations d'architecture. Peu ont cependant mis l'accent sur le caractère global que ce phénomène iconographique recouvrait à partir du XII^e siècle ; et moins encore ont tenté de sérier dans une perspective critique les différentes formes que celles-ci pouvaient prendre. Ainsi, les multiples facettes du sujet ont souvent été étudiées séparément, sans tenir compte des interrelations qu'une telle problématique ne pouvait qu'infailliblement générer.

La terminologie employée est d'ailleurs à l'image de la recherche : flottante et souvent mal appropriée aux différents sens et niveaux de lecture. Le terme même de représentation d'architecture prête à confusion par le caractère polysémique qu'il recouvre chez les différents historiens de l'art. Indifféremment, il sert désigner quatre manifestations majeures et distinctes.

La première catégorie englobe ce qui est convenu d'appeler la micro-architecture, c'est-à-dire l'utilisation à des fins décoratives d'éléments architecturés de taille réduite. Elle recouvre la multitude de gâbles, de pinacles et de fleurons qui garnissent les portails cathédraux, les manuscrits (tel par exemple le *Psautier de saint Louis* vers 1260), l'orfèvrerie ou encore les stalles.

La seconde regroupe les architectures miniatures qui, généralement dans les scènes narratives, évoquent des édifices de convention ou citent des monuments existants ou disparus : ce sont les évocations plus ou moins synthétiques qui émaillent le cycle de la *Broderie de Bayeux* (vers 1080) ou les citations, véritables portraits d'architecture, qui jalonnent les *Très Riches Heures du Duc de Berry* (peu avant 1416). Leurs manifestations excèdent d'ailleurs le pur domaine iconographique. Il faut garder en mémoire les nombreuses architectures qui servent de cadre ou d'accessoire au déroulement d'un texte littéraire : chanson de geste ou

roman. De manière plus ou moins développée, elles constituent une sous-catégorie importante et riche d'enseignements.

Le troisième groupe est constitué par les polychromies monumentales qui habillent ou habillaient l'intérieur des grandes églises médiévales ou les salles des palais princiers. Encore conservés, restaurés, restitués ou simplement décrits, ces décors pariétaux se déclinent suivant deux modes distincts : le premier hérité du monde antique et carolingien est constitué de festons, de grecques, de rinceaux ou de faux marbres qui miment des intérieurs variés et multicolores ; le second, progressivement, à partir du milieu du XI^e siècle environ, déroule des appareils isodomes peints à même l'enduit ou le badigeon. Face à sa concurrence antiquisante, ce dernier principe décoratif brille par la sobriété de l'effet produit : on peut parler à son égard de véritable figuration d'architecture. De ce fait, seule cette dernière expression de l'architecture retiendra notre attention : à l'image de grande polychromie de la cathédrale de Lausanne à la fin du XIII^e siècle ou de celle l'*Aula magna*, à Chillon, dans l'une des résidences des comtes de Savoie.

La quatrième catégorie correspond au dessin d'architecture. Elle comprend les différents plans, élévation, épures ou croquis qui, à échelle réduites ou grandeur nature, proposent une vision essentiellement technique d'un bâtiment. Rares sont les vues d'ensemble. La vision de détail, le fragment sont au contraire généralement privilégiés : ainsi du Carnet de Villard de Honnecourt (vers 1230), des élévations de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg, qui s'échelonnent à partir de 1250-1260, ou des différents épures gravées à l'échelle, comme celle qui se voit encore sur les toits-terrasses de la cathédrale de Clermont-Ferrand vers 1280. Quoique très importante pour la période, cette catégorie ne sera pas prise en compte dans la suite du texte à cause même de son caractère fragmentaire dénué de contexte iconographique.

Ces distinctions sont évidemment dessinées à gros traits et ne recouvrent qu'imparfaitement une réalité plus mouvante et plus complexe. Par exemple, la frontière entre micro-architecture et architecture miniature est particulièrement ténue lorsque le décor, sculpté ou peint, participe ou intervient dans l'économie de telle ou telle scène. Ces catégories sont par ailleurs étroitement liées entre elles : pour preuve, l'influence grandissante qu'exerce le dessin d'architecture sur la micro-architecture et l'architecture

miniature à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle.

Néanmoins, et aussi sommaire soit-elle, cette classification permet d'enregistrer les variations chronologiques qui travaillent les différents types de représentation d'architecture. En effet, suivant des contraintes et paramètres distincts, ces catégories évoluent à un rythme qui leur est propre, enregistrant et répercutant inégalement les réalités architecturales contemporaines.

En outre, dans l'amalgame qui est trop souvent opéré, on oublie de distinguer les différentes composantes qui constituent les représentations d'architecture. Oblitérées par la critique, elles sont au nombre de trois. La première relève de la forme, c'est-à-dire du vocabulaire stylistique privilégié : antiquisant ou gothique suivant la période envisagée. La seconde tient à l'usage des couleurs conventionnellement usitées. Pourtant intimement associées entre elles, ces deux variables suivent une diachronie bien distincte.

La dernière composante n'a semble-t-il jamais été abordée : il s'agit de la figuration éventuelle d'un appareil. À partir du XI^e siècle, l'évocation de la maçonnerie constitue l'une des marques distinctives et récurrentes des représentations d'architecture. D'application variable, elle peut aisément se glisser dans les quatre catégories définies plus haut, quelque soit d'ailleurs le support utilisé : métal, pierre, verre ou parchemin. En outre, elle dépasse la composante classique des formes. Elle déborde même la question des couleurs, puisqu'elle peut s'exprimer sur un fond neutre, laissé à l'état de réserve : c'est ce qu'il est convenu d'appeler la grisaille. Le recours à cette simulation d'appareil mérite donc d'être étudié avec soin.

Parmi les différentes architectures miniatures mises en scène durant le Moyen Âge, émergent des édifices-clés : l'Arche de Noé, le Tabernacle, le temple, le Saint Sépulcre ou la Jérusalem céleste. L'image du sanctuaire hiérosolymitain, par son caractère atypique, par la fréquence de ses apparitions, s'impose à partir du XII^e siècle comme une forme relativement fixe et stéréotypée. Il apparaît comme un point nodal autour duquel se cristallisent plusieurs enjeux fondamentaux : iconographiques, liturgiques, etc. Plus particulièrement, son image tend à prendre le contre-pied des autres édifices miniatures. Cette manière de se démarquer s'accroît d'ailleurs au fur et à mesure que les autres représentations

d'architecture prennent en compte le vocabulaire de l'époque gothique, puis, à sa maturité, de la période rayonnante. Son iconographie ne peut donc être cernée et définie sans un panorama préalable prenant en compte les différentes catégories et composantes passées en revue plus haut.

Surtout, l'application mise à le représenter sous des traits surannés permet par contre coup de mieux comprendre la manière dont l'Histoire était mise en scène et vectorisée entre un passé révolu et une période moderne, c'est-à-dire gothique. Entre le temps des prophètes et celui des apôtres, le temple incarne une continuité : celle de la Loi. Mais, après elle, avec le temps de la Grâce, commence le *saeculum*, une nouvelle chronologie : celle du temps humain.

Les micro-architectures

Perméables aux innovations constructives et formelles de l'architecture gothique dont le langage se stabilise à partir de 1200, les micro-architectures sont les premières à se faire l'écho des nouveautés syntaxiques qui leur sont offertes. Dans les années 1220-1230, le répertoire décoratif des grands portails cathédraux d'Ile-de-France s'adapte ainsi progressivement aux solutions architecturales fraîchement élaborées, et repousse les compositions décoratives héritées de l'époque romane.

L'exemple de « villes sur arcatures¹ » est à ce titre particulièrement explicite. Remontant en dernier lieu à l'Antiquité, ces micro-architectures couraient aussi bien sur les sarcophages qu'au-dessus des statues colonnes. Leurs formes variées dessinaient des architectures irréelles et dentelées. À partir de 1200, progressivement, elles voient leur importance décroître au profit de dais, de baldaquins et de consoles marqués par la nouvelle esthétique gothique. Foin désormais des toits bulbeux ou coniques, des dômes, des frontons, des tourelles ou autres formules antiquisantes qui égrainaient encore leurs détails singuliers jusque sur les dais des portails septentrionaux de Chartres vers 1205-1210 ! À ces formes originales, pivotant dans l'espace pour mieux s'assembler, les sculpteurs préfèrent désormais le langage plus stéréotypé de l'architecture gothique, avec ses arcs en tiers point, ses trilobes, ses

1. Terme forgé par Jurgis BALTRUSAITIS, *Réveils et Prodiges*, Paris : Armand Colin, 1960.

gâbles et ses fenêtres à lancettes. Vers 1225, sur les portails occidentaux d'Amiens, les baldaquins alignent ce nouvel abécédaire décoratif. Ils gardent néanmoins la diversité et l'originalité formelle des anciennes « villes sur arcatures » : chaque pièce est un *unicum*. À partir de la fin des années quarante, ces couronnements hétérogènes passent de mode et vers 1250 le principe d'alignement de baldaquins produits en série est acquis. Le portail occidental de Villeneuve-l'Archevêque, les dais des apôtres de la Sainte-Chapelle et le portail du croisillon nord de Notre-Dame de Paris illustrent bien cette évolution majeure. Sur la cathédrale de Rouen, entre 1280 et 1306, le portail de la Calende connaît une organisation similaire : la façon est acquise, banalisée.

Peu avant le tournant du siècle, un motif va particulièrement incarner cet esprit de système : « l'arcature gâblée » comme l'a baptisée Lefevre-Pontalis². Encadré le plus souvent de contreforts et de pinacles, ce motif acquiert sa formule classique sur les chantiers parisiens et conquiert en peu de temps la micro-architecture et les architectures miniatures.

Même si la forme extérieure du gâble était déjà en germe depuis l'époque romane, notamment dans certains portails et enfeux, cette arcature, qu'elle soit placée en batterie ou non, apparaît dès 1248 entre les contreforts de la Sainte-Chapelle et bientôt entre ceux des chapelles latérales de Notre-Dame de Paris. Elle devient l'une des formules rayonnantes les plus récurrentes, une sorte de lieu commun de ce que l'on pourrait appeler, en reprenant une expression de Robert Branner³, le « style de cour ». Depuis les chantiers d'Ile-de-France, ce motif essaime à travers le royaume, en Europe et même au-delà, d'abbayes en cathédrales : à Saint-Louis de Poissy et à Tournai à la fin du XIII^e siècle, à Cologne vers 1300 ou à Famagouste en 1311.

D'abord élaboré de manière monumentale, il fleurit ensuite rapidement en micro-architecture : sur les dais couronnant les statues, sur les ivoires ou sur les manuscrits. Il suffit de penser à la place prépondérante que cette formule tient dans le *Psautier de saint Louis* dès 1260.

2. Eugène LEFEVRE-PONTALIS, « Les origines du gâble », *Bulletin Monumental*, LXXI, 1907, p. 92-112.

3. Robert BRANNER, *Saint Louis and the Court Style in the Gothic Architecture*, London : A. Zwemmer, 1965.

Les architectures miniatures :
a Les formes

Dès 1250, le poncif de « l'arcature gâblée » gagne aussi les architectures miniatures mettant en scène des édifices religieux. Iconographiquement, la formule est si bien ancrée qu'elle peut désigner à elle seule une représentation d'église ou de chapelle. De manière classique, accostée de deux pinacles, elle désigne ainsi le lieu de culte, le cadre sacré, qu'il s'agisse d'un ermitage sur le monument funéraire du roi Dagobert à Saint-Denis ou d'une église sur le tympan du transept nord de Notre-Dame de Paris. Ramenées à leur forme la plus concise, ces architectures miniatures fonctionnent de manière parataxique et synecdochique : elles réunissent, sans transition, des éléments épars pour ensuite constituer une formule constructive synthétique capable de résumer un édifice religieux.

Cette interprétation d'une église miniature est évidemment un cas extrême de concision. Elle traduit néanmoins, à partir du milieu du XIII^e siècle, la propension grandissante à figurer des architectures miniatures aux moyens d'éléments empruntés aux grandes constructions contemporaines. Au premier chef, viennent évidemment les architectures miniatures de type religieux. Mais, suivant l'exemple précoce de la littérature en langue vulgaire, les édifices civils trouvent droit de cité dès la fin du siècle. À côté de l'antique figuration du château ou de l'enceinte crénelée, toujours opérante et quasiment inchangée depuis l'Antiquité, se glissent progressivement celles du palais, de l'hôtel ou de la ville. Là point de gâbles, de pinacles ou d'arcs-boutants. À leurs places, enceintes *bataillées* (c'est-à-dire crénelées), tours, hautes toitures, lucarnes et croisées tiennent le haut du pavé.

L'émergence progressive de ce vocabulaire civil reste peu étudié. L'exemple des Apocalypses anglo-normandes, avec la représentation de la Jérusalem céleste, est révélateur cette évolution. Alors que les manuscrits de la fin du XIII^e siècle représentaient encore la ville sainte au moyen de formes empruntées à l'architecture religieuse, ceux du XIV^e siècle brossent l'image d'une ville aux allures médiévales : ainsi, au début du siècle, l'*Apocalypse des Cloisters*. Peu avant 1380, une étape supplémentaire est franchie avec celle d'Angers. La nouvelle Jérusalem prend un tour encore plus contemporain, au point d'inclure, en contradiction flagrante avec le texte johannique, une église dans son enceinte.

Cette urbanisation de la ville sainte est un cas extrême. Elle reflète évidemment un état de fait contemporain : le ^{xiv}^e siècle marque il est vrai l'émergence d'un habitat civil sophistiqué qui s'incarne aussi bien dans l'hôtel que dans le palais. Elle reflète également l'importance croissante des « bonnes villes » comme soutien politique et économique du royaume. Néanmoins, elle inscrit surtout la prépondérance croissante de la société civile, optimiste et confiante en son devenir. La ville eschatologique et idéale gagne en présence et perd le caractère atemporel et merveilleux qui l'entourait auparavant. La laïcisation de ses formes ébranle le traditionnel cadre temporel en mêlant présent et futur. Elle brouille également la distinction conventionnelle entre monde sacrée et monde profane.

b Les couleurs : l'émergence du gris

De l'*Apocalypse des Cloisters* à celle d'*Angers*, se joue une autre transformation majeure. Elle touche cette fois-ci l'usage de la couleur. D'une œuvre à l'autre, la ville éternelle troque ses teintes chatoyantes et l'évocation des pierreries qui la sertiennent contre une livrée uniforme faite d'ocre jaune qu'irise à peine quelques flammèches. Là encore, en contradiction avec le texte de Jean, la tapisserie d'Angers réinterprète l'image traditionnelle de la ville prophétisée. De l'une à l'autre de ces œuvres, le changement est de taille. Il ne fait cependant qu'entériner une révolution chromatique qui s'est opérée peu avant 1300 : en fait, une sorte de laïcisation des couleurs comparable à celle des formes.

Jusqu'à la fin du ^{xiii}^e siècle, les architectures miniatures étaient en effet conventionnellement représentées au moyen de teintes vives et variées. Les églises et les palais, intérieurs comme extérieurs, baignaient dans un décor bigarré et saturé de couleurs. Les mêmes teintes chatoyantes reviennent d'ailleurs dans les descriptions urbaines qui jalonnaient les romans antiques du ^{xii}^e siècle : telles les villes de Thèbes, de Troie ou de Carthage. De même, les palais des rois sarrasins ou francs qui ornent les chansons de geste se paraient des mêmes reflets iridescents : à l'exemple de celui qui est décrit dans la *Prise d'Orange* à la fin du siècle.

Peu avant 1300, ces ocres jaune et rouge, ces bleus, ces verts, ces orangés ou ces carmins cèdent progressivement la place à une gamme chromatique restreinte basée presque exclusivement sur deux teintes : le gris et l'ocre jaune.

Ce resserrement de la palette colorée profite surtout au gris qui auparavant était quasiment absent de l'univers pictural médiéval. Plus foncé que son homologue antique, il désigne le matériau pierreux par excellence.

Une rapide recherche lexicale confirme cette percée du gris dans la langue. En ancien français deux adjectifs traduisent cette couleur : *bis* et *gris*. Complémentaires, ils connaissent une évolution sémantique divergente. Au XII^e siècle, dans les romans de Chrétien de Troyes par exemple, le premier désigne les pierres, les roches ou les perrons et évoque leur caractère brut et sauvage. D'un gris tirant sur le brun, il qualifie dans des textes plus tardifs, une étoffe ou un pain de qualité inférieure. Quant à l'adjectif gris, il n'est mentionné qu'à partir de 1140. Il s'attache d'abord à l'univers de la venaison, de la pelleterie ou de la maréchalerie : dans les romans arthuriens du XII^e siècle, il évoque le gris changeant et instable du poil, de la fourrures ou de la robe moirée des chevaux. Plus tard, il en vient à désigner aussi celui des frocs des franciscains : une méchante robe de bure mal teinte. C'est le sens du juron préféré du roi Henri IV : « ventre saint gris ». En fait, ce n'est qu'en moyen français que l'adjectif *grison* qualifie une pierre dur, un grès.

D'autre part, l'adjectif *gris*, formé à partir du francique, est un gallicisme inconnu de la langue latine : ce que note très bien Jean Lebègue en 1431 :

Griseus color, Gallice sic dictus, est color
inter album et nigrum, qui Latine
elbus vel elbidus dicitur⁴.

Son homologue latin est en fait *canus* s'il tire sur le blanc, *pulus* s'il est plus foncé ou encore *cinereus* s'il s'agit d'une couleur cendrée. Mais le gris antique est le gris clair : c'est la *canus color* des architectures peintes pompéiennes. Il n'a qu'un lointain rapport avec le gris moyen et parfois bleuté qui apparaît sur les architectures miniatures peu avant 1300 : la *griseus color* des enlumineurs.

Dans les différents arts de la période, ce passage d'un univers fortement coloré à un autre plus sobre et plus enclin aux demi-teintes a jusqu'à présent été peu ou sporadiquement étudié. Quant

4. Mary P. MERRIFIELD, *Original Treatises of the Art of Painting*, 2 vol., London, 1849, 2, p. 27. Le mot *helbidus* vient certainement de *helvolus* : jaunâtre.

à l'émergence de l'ocre jaune et surtout du gris pour signifier les architectures miniatures, elle semble avoir été ignorée par la critique. Sans doute y voyait-elle une évidence, pensant que ce détail n'était une marque supplémentaire d'un soi-disant réalisme gothique ! Pourtant, les seuls critères de vraisemblance ne sont évidemment pas recevables. Crénelée, sommées de tours et d'échauguettes, la Jérusalem céleste de l'*Apocalypse d'Angers* était déjà loin de traduire à la lettre le texte johannique. Le recours à l'ocre jaune constitue une entorse supplémentaire à sa description qui abonde de pierres précieuses et de jaspes multicolores. Pour manifester qu'elle soit, la dérive du thème est plus complexe qu'elle n'y paraît de prime abord. En effet, simultanément, la représentation de la ville éternelle est travaillée par deux phénomènes distincts : elle subit une laïcisation et surtout une actualisation de ses formes et de ses couleurs. Comme nous le verrons plus loin, l'anachronisme n'est qu'apparent, les termes de sacré et de profane, comme ceux de passé et de présent, se définissant entre eux différemment à partir du milieu du XIII^e siècle.

Les polychromies monumentales et les figurations d'architecture

Durant le haut Moyen Âge et une partie encore de l'époque romane prévalaient essentiellement des peintures pariétales encore inspirées des grandes réalisations antiques. À côté du traditionnel chaulage, elles proposaient un univers factice et coloré qui singeait les marbres veinés, les mosaïques rutilantes et les incrustations de pierreries. S'y associaient également force grecques, entrelacs, rinceaux, chevrons ou motifs losangés. En fait, elles tendaient, en tout ou en partie, à saturer les intérieurs de motifs et de couleurs variés. Restaurés ou complétés, les décors du solarium de Lorsch (vers 800), de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre (milieu du IX^e siècle), des colonnes de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers (vers 1080), de Saint-Savin-sur-Gartempe (vers 1100) ou de Saint-Julien de Brioude (vers 1150) témoignent encore de cette esthétique basée sur l'évocation de la richesse des matériaux et la variété des thèmes décoratifs.

À partir du milieu du XI^e siècle, face à ces décors rutilants, s'imposent progressivement des polychromies plus sobres qui, à même l'enduit ou sur un badigeon plus fin, déploient un jointoyage peint régulièrement. Ces figurations d'architecture transcrivent en peinture un mode constructif qui tend à s'imposer : le

moyen-appareil qui remontait à la basse Antiquité. À la lueur des quelques recherches en la matière, ces deux phénomènes coïncident, la décoration picturale semblant simplement diffuser plus loin, plus rapidement et à moindre frais une technique complexe.

Aux XII^e et XIII^e siècles, elles deviennent monnaie courante : elles sont alors appelées *carrelées*. Suivant le fond choisi — sanguin, ocre jaune, gris ou blanc — le jointoyage est tantôt clair tantôt foncé. Son tracé peut être plus ou moins complexe : simple, double ou refendu, pour les joints de lit comme pour les joints montants. À partir du siècle suivant, moins sévère, il s'agrémente volontiers de délicats rinceaux, de fins fleurons, voire même d'un décor ocellé.

Plus systématiquement que leurs prédécesseurs, ces décors couvrent maintenant de manière quasiment uniforme les parois des édifices religieux et civils, à l'intérieur et souvent même à l'extérieur. À ce traitement du mur échappent parfois les organes de support : piles, colonnes, archivolt ou colonnettes. Pour suggérer alors le travail en délit et le caractère monolithique de la pierre, ils sont alors simplement recouverts d'un lait de chaux, sans report d'appareil. Épargnées le sont aussi souvent les chapelles funéraires qui reçoivent un traitement distinct et plus coûteux chargé d'illustrer le nom de leur fondateur.

Mais quel sens donner alors à ces évocations d'appareil ? Évidemment, à leurs débuts, ces décors pallient à une maçonnerie souvent médiocre et inégale. Ils peuvent également mimer une maçonnerie en pierres de taille alors que l'édifice est en brique, comme aux Jacobins de Toulouse par exemple. Mais ils se rencontrent aussi fréquemment sur un appareil régulier et de très bonne qualité préparé en série. Est-ce alors simplement une manière conventionnelle de parfaire une architecture, comme s'il s'agissait d'un vernis ? Peut-être.

Il est néanmoins tentant d'y voir une manière de mettre en scène l'édifice. De fait, ce procédé n'est pas l'apanage des polychromies monumentales. Aux XII^e et XIII^e siècles, elles habillent nombre d'architectures miniatures aux couleurs vives et variées. À partir de 1300, sans distinction notable, elles s'appliquent de la même manière à des édifices représentés en ocre ou en gris. indifférentes aux changements chromatiques, elles offrent donc une contante iconographique importante. En fin de compte, qu'ils soient traités de manière monumentale ou reproduits à échelle

réduite, ces faux appareils aboutissent au même effet : ils mettent l'accent sur l'architecturalité de l'édifice en tant qu'objet manufacturé.

Métaphoriquement, ils évoquent donc l'art de bien bâtir, mais aussi de bien écrire. En effet, dans la littérature médiévale, ces deux activités sont souvent synonymes. Benoît de Sainte-Maure au milieu du XII^e siècle, Christine de Pisan en 1404 filent cette même figure de style. Le savoir faire de l'auteur, les prétentions de l'ouvrage et sa portée didactique sont comparées à l'activité d'un chantier et à la manière d'élever un édifice. Ainsi, dans le *Roman de Troie* et dans la *Cité des Dames*, ce qu'il est convenu d'appeler la conjointure du texte est pensé en terme d'architecture.

Par ailleurs, de manière conventionnelle, l'éloge d'un édifice passe par la description de sa maçonnerie. Ainsi, dans la première partie du *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris, lorsqu'il trace l'image du château de Jalousie, met l'accent de manière insistante sur les *quarriaus taillaiz* dûment appareillés. Décrire ce mur maçonné équivaut à vanter la force et la solidité de la citadelle inexpugnable dans laquelle Bel Accueil est emprisonné.

Dans un contexte différent, il apparaît que le jointoyage peut aussi symboliser une autorité ou un pouvoir : celui de la commune, de l'État ou de l'Église, c'est-à-dire les institutions qui règlent en fin de compte le *saeculum* dans lequel les contemporains sont jetés. Ainsi, en pleine époque gothique, les sceaux de ville mettent communément l'accent sur ce trait distinctif. La formule classique de ces entailles varie peu. Le pouvoir urbain est incarné par trois éléments-clés : la ou les tours, la porte de ville et l'enceinte urbaine magnifiée par un appareil. Disproportionnée par rapport à la dimension de ces empreintes, la maçonnerie représentée renvoie l'image du pouvoir en place : elle matérialise sa légitimité et sa force.

Dans le château de Chillon, la même idée a certainement guidé les peintres qui ont décoré les salles et les appartements des comtes de Savoie. Entre 1257 et 1260, Pierre II fait en effet exécuter une polychromie *carrelée* dans les différentes pièces de sa résidence lémanique. Celle-ci simule un appareil bicolore dont les pierres de taille sont tantôt rouges, tantôt blanches. En 1336, ce décor pariétal disparaît presque totalement lors des transformations entreprises dans le château, notamment dans la célèbre *Camera Domini*, la chambre à coucher des comtes. Un espace in-

térieur échappe à ces nouveaux aménagements dictés par un goût et un style de vie plus raffiné : la grande salle, l'*Aula magna* des textes médiévaux. À n'en pas douter, le choix de garder cette maçonnerie fictive à été dicté par des raisons de bienséance. C'est en effet dans le cadre de cette salle que se déployaient les fastes de la cour de Savoie, que se tenaient les banquets et les grandes réceptions et que se rendait la justice comtale. Cette décoration pérenne, suffisamment vieillie et obsolète pour être remplacée dans le reste des espaces intérieurs du château, convenait parfaitement à l'affectation de ce lieu, théâtre des grands événements de la cour. Mieux qu'une autre, elle devait incarner aux yeux des contemporains la détermination, la solennité et la légitimité de ces grands princes de la fin du Moyen âge.

Cette même matérialisation du pouvoir a certainement inspiré aussi les polychromies des églises et des cathédrales. Conséquence peut-être de la réforme grégorienne, ces décors pariétaux projettent une image forte et presque martiale du lieu de culte ; en tous les cas, une représentation moins sensuelle et moins colorée que celle qui prévalait jusqu'au milieu du XI^e siècle. Ils figurent une Église militante : la *Cité de Dieu* sur terre.

Surtout, une notion sous-jacente imprègne ces décors minéraux. Ils sont en fin de compte une manière de mettre en scène le temps terrestre et humain : ils inscrivent l'œuvre dans la durée et expriment le processus créatif et la patiente élaboration de l'œuvre. Cette idée centrale constitue l'un des ressorts de la *Cité des Dames* de Christine de Pisan. La construction de ce roman, ainsi que la réalisation de la ville devant abriter la gent féminine, se suivent pas à pas, page après page, suivant un processus diégétique clairement énoncé. Chaque réponse de Raison, Droiture et Justice sont autant de *quairriaux* apportés à l'ouvrage. Au fil du roman, dans une synchronie parfaite, texte et architecture s'édifient de concert. Ainsi, en bonne logique, Dame Raison livre-t-elle, au début du roman, les matériaux indispensables à l'édifice de Christine :

fors fondemens, et les gros murs tout a l'environ
lever, haulx, larges, et a grosses tours et
forts chastiaux fossoyés⁵.

5. Christine DE PISAN, *La Cité des Dames*, éd. critique Maureen Cheney Curnow, Nashville : Vanderbilt University, 1975.

Le Maître de *La Cité des Dames* a pris soin de représenter cette scène initiale⁶. L'enluminure montre à gauche Christine dans son étude, face à Raison, Droiture et Justice. L'édicule qui sert de cadre à la scène est terminé : ses murs sont gris et uniformément lisses à l'exception des corniches ou des soubassements chanfreinés. À droite l'auteur et Dame Raison élèvent pierre à pierre les murs de la cité littéraire à venir. Le chantier est en cours : nous sommes au début de l'ouvrage. La situation est évidemment suggérée par l'enceinte irrégulière faite d'assises incomplètes. Mais elle l'est tout autant par la figuration de l'appareil, détail absent de l'étude de Christine plus à gauche.

C'est certainement le même principe qui a prévalu dans le premier décor de la cathédrale de Genève. Dans la seconde partie du XII^e siècle, alors que les murs étaient en train de s'élever, les maçons ou les peintres ont tracé à même la molasse un réseau de faux joints blancs. Cette simultanéité n'est pas étonnante, le jointoyage fictif incarnant, mieux encore que l'activité du chantier, le travail manuel, le temps humain et la durée dans lequel celui-ci s'inscrit. L'église terrestre en train de s'élever, appareillée avec soin dans un présent sans cesse rejoué, rejoint l'église céleste avec laquelle elle est en communion étroite.

Le temple et les représentations d'architecture

Dès le milieu du XIII^e siècle, la représentation du temple de Jérusalem prend systématiquement le contre-pied des formules qui se mettent en place. De la *Bible moralisée de Vienne* au *Mariage de la Vierge de Campin* (1428-1430), le type ne varie guère.

L'édifice salomonique emprunte ses formes à l'architecture antique, carolingienne ou romane : au temple romain, comme au martyrium. Ainsi, fleurissent podiums, frontons, dômes ou plans centrés plutôt que gâbles, pinacles, arcs-boutants ou plans orientés.

De même, les couleurs qui parent le sanctuaire hiérosolymitain offrent une palette chromatique chatoyante et variée comparable à celle des architectures miniatures peintes avant 1250. Décrites dans les romans antiques et les chansons de geste, cette exubérance de teintes et de matériaux est l'apanage de l'architecture grecque — fantasmée et édulcorée au travers des villes de Troie,

6. Paris, Bibl. Nat., fr. 607, fol. 2

de Thèbes ou de Carthage — sarrasine ou simplement païenne telle qu'elle est mise en scène, par exemple dans la *Prise d'Orange*.

En pleine période gothique, cette figuration du temple va également à rebours des décors monumentaux contemporains. Elle privilégie en effet les faux marbres, les incrustations, les motifs en chevron ou losangés et les couleurs saturées, au lieu des badiageons monochromes et des faux appareils alors en usage.

Il faut le noter, cette évolution est inversement proportionnelle à celle de la Jérusalem céleste. En effet, à partir du milieu du XIII^e siècle, au moment où la représentation de la ville sainte se pare de tous les atours contemporains, le temple de Salomon commence à cultiver ses archaïsmes formels et chromatiques. S'expriment deux périodes de l'Histoire : l'une, moderne et gothique en train de s'élaborer, l'autre, ancienne et échue ; l'une connotée positivement, l'autre négativement. Une autre manière en somme d'exprimer le temps chrétien : entre un présent-futur, sans cesse rejoué et réactualisé par le biais la communion des saints, et un passé figé ressenti désormais comme non chrétien, c'est-à-dire non gothique.

Jadis encore, les références antiques servaient à sacraliser l'image, qu'il s'agisse du vêtement des saints, encore drapés jusque vers 1230 dans leur immuable manteau, ou des « villes sur arcatures » qui sommaient les statues des portails du premier gothique. À côté de cela, le monde profane était simplement contemporain, conventionnellement gothique. À partir de 1250, ce schéma tend à s'inverser : la Jérusalem céleste prend des contours gothique et urbain, les saints se parent d'habits vraisemblables et modernes, tandis que que le temple, avec toute sa panoplie antiquisante et obsolète, bascule inversement dans le siècle et dans l'impure. Désormais, le gothique rimera avec sacré et l'antique avec profane.

Chassés pourtant par le Christ, les marchands du temple, les laïcs, reprennent en quelque sorte possession du lieu de culte hiérosolymite. Ainsi s'explique qu'au XV^e siècle son architecture prenne des allures de plus en plus inquiétante et que son décor accueille aussi bien des bas-reliefs de chevaliers guerroyant que des sculptures de monstres hybrides, comme dans les *Heures de Catherine de Clèves* vers 1430-1440.