
María Pilar GARCÍA CUETOS

Les dames de l'horizon

Les flèches ajourées comme expression du pouvoir
et la recreation hispanique d'un modèle européen

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

María Pilar GARCÍA CUETOS, « Les dames de l'horizon », *e-Spania* [En ligne], 3 | juin 2007, mis en ligne le 31 janvier 2008. URL : <http://e-spania.revues.org/index476.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : SEMH-Sorbonne
<http://e-spania.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://e-spania.revues.org/index476.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© e-Spania

María Pilar GARCÍA CUETOS

Les dames de l'horizon

Les flèches ajourées comme expression du pouvoir et la recreation hispanique d'un modèle européen

Une nouvelle façade et une nouvelle ligne de ciel. Évolution du schéma des façades des cathédrales durant le gothique tardif

- 1 Le témoignage de la cartographie ancienne permet de constater qu'à la fin du Moyen Âge, une nouvelle ligne de ciel se dessine dans les villes européennes. Les énormes volumes des tours tardo-gothiques affirment la présence des pouvoirs civils et religieux au moyen d'un recours qui, s'il n'est pas nouveau, prend néanmoins des dimensions colossales.
- 2 Pendant la seconde moitié du XIV^e et du XV^e siècle, le type de la représentation urbaine va substantiellement changer, suite à l'apparition des séries de « vues » de villes qui se veulent réelles, fondées sur l'intérêt qu'éveille la réalité urbaine et sur le fait que les techniques de représentation spatiale avancent de façon spectaculaire grâce à la connaissance et au développement des lois de la perspective. La forme la plus fréquente sous laquelle les villes sont représentées au XV^e siècle est la vue oblique, en perspective, également appelée « *vue d'oiseau* ». Dans ces vues, les tours et leurs aiguilles sont l'élément le plus important. Pour vérifier cela, il suffit de consulter la très célèbre « *Civitas Orbis Terrarum* », qui commence à être éditée en 1572. Dans ses 530 « vues » de villes, les véritables souveraines du ciel, qui signalent l'importance des villes, sont les tours. Les tours symbolisent le pouvoir civil ou nobiliaire, mais, le plus souvent, le pouvoir de l'évêque. Paysage urbain et tours sont donc indissociables comme le sont aujourd'hui les immeubles dits *gratte-ciel* et l'idée de mégapolis.
- 3 Cependant, les tours sont aussi une espèce de miroir de l'évolution des cathédrales. Au fil des derniers siècles du Moyen Âge, le vieil idéal de la façade harmonique du gothique classique se brise et deux éléments fondamentaux viennent transformer les nouveaux projets de façades des cathédrales : les portails et les tours de plus en plus colossales. Il s'agit, en substance, et comme l'a parfaitement démontré Alain Erlande-Brandenburg, de deux conquêtes fondamentales : celle du ciel et celle du sol¹; la première est assujettie aux problèmes techniques qu'elle doit résoudre tandis que la seconde est déterminée par la difficile insertion dans le tissu urbain de ces édifices colossaux que sont les cathédrales². Mais, si la conquête du sol est nécessaire pour pouvoir mener à terme les constructions des cathédrales, celle du ciel, à mon sens, ne l'est pas moins. En définitive, l'idéal des façades harmoniques qui avait caractérisé les entreprises gothiques, en France surtout, commence à disparaître, non sans avoir donné des exemples où culminait la volonté de servir la finalité pour laquelle il semble qu'elles avaient été créées, et plus particulièrement l'idéal de la « *lisibilité* » de la cathédrale³. La façade devait servir à l'intégration de la cathédrale dans la ville, de sorte que son accessibilité soit garantie. De l'avis d'Alain Erlande-Brandenburg, dans l'imaginaire de l'« *homme gothique* », la cathédrale constituait une réalité architecturale fondée sur un certain nombre de données, en grande partie liées à sa perception extérieure et fondamentalement cristallisées dans les créations de l'Île-de-France⁴. Un élément fondamental de cette perception extérieure était la façade harmonique, avec ses trois portails, conçue pour accueillir les fidèles et ses deux tours équilibrées, qui permettaient d'installer le clocher. Le poids de cette façade « *idéale* » est particulièrement manifeste dans la cathédrale de Bordeaux. Comme on le sait, face à l'impossibilité d'ouvrir une façade à l'ouest, espace auquel était adossé un palais épiscopal, il fut décidé de déplacer

latéralement la façade et, au moment où le projet du bâtiment gothique fut conçu, la décision de situer le portail principal sur le flanc nord avait déjà été prise⁵. Le maître Bertrand Descamps bâtit ce portail en se fondant sur l'idée de façade harmonique et en aménageant un portail unique, au lieu des trois portails de rigueur, flanqué, néanmoins, de deux tours. Cette façade s'ouvrait sur la rue qui reliait le monument au cœur de la ville, facilitant leur réciproque insertion.

- 4 La transformation des façades semble s'accélérer dans les territoires allemands. Durant le XIII^e siècle, en Allemagne, on trouve des solutions définitives à des problèmes déterminés. C'est le cas, par exemple, de la création de tours « *dans le parfait style cathédral* » qui prévoyait le prolongement du corps supérieur à l'aide de flèches ajourées de plus en plus aériennes et ambitieuses⁶. Si les tours de ce type ne sont pas nécessaires au sens strict, leur construction répond néanmoins à une volonté évidente d'affirmer le pouvoir des cathédrales gothiques couronnées qui, grâce à ces éléments, deviennent les véritables souveraines du paysage et de l'horizon urbain. Le gigantisme que certaines d'entre elles atteignent correspond à une évidente exhibition de puissance mais implique en même temps une complexité technique considérable pour certains constructeurs qui se fondent, comme chacun sait, sur l'empirisme de la *geometría fabrorum*. Très vite, ces tours sont intégrées aux entreprises de promotion royale ou nobiliaire, comme le prouvent les exemples que nous analyserons par la suite. Les tours finissent par s'imposer également, avec leurs finitions capricieuses, sur les bâtiments civils. Dans tous les cas, l'objectif était d'affirmer le pouvoir du commanditaire, qu'il s'agisse du chapitre, de l'évêque ou de la ville même, et de signaler sa présence, d'une manière définitive, sur le territoire. Si nous observons les « *vues* » de villes auxquelles je faisais référence tout à l'heure, nous voyons l'un des motifs qui sont probablement à la base du développement que connaissent les tours au bas Moyen Âge. Leur insertion dans le territoire correspond à autant de jalons symboliques. Le paysage de l'Europe du bas Moyen Âge, de l'Europe tardo-gothique, est un *paysage touré*, un paysage de flèches. Il est évident que l'impulsion ascensionnelle des tours est renforcée si on les couronne de flèches et lorsque ces dernières présentent un tracé ajouré complexe ; l'effort technique et économique nécessaire pour une telle entreprise est patent, renforçant ainsi le prestige de leurs promoteurs et de leurs constructeurs. Ces flèches étaient beaucoup plus visibles de loin que les tours carrées et, dans ces paysages de plus en plus urbanisés, la ville s'impose et, avec elle, ses cathédrales symboles. Le développement des lois de la perspective met à jour un nouvel intérêt pour la représentation urbaine : la ville s'insère alors dans un paysage qui se transforme et, dans ce paysage, les flèches s'imposent et prennent de l'importance comme expression de l'articulation sociale et seigneuriale du territoire. Visibles dans la distance, elles signalent la présence de ce pouvoir capable de les ériger et, à l'intérieur de la ville, elles marquent, sans aucun doute, la lisibilité de la cathédrale ou de la mairie au sein de la trame urbaine. La cathédrale dans ces villes denses est donc immédiatement repérable.
- 5 S'il était fondamental, jusqu'alors de faciliter l'accès des fidèles par les portes, la nouvelle conception des façades donne lieu à des portails de plus en plus complexes, saillants ou intégrés dans la façade. Au fur et à mesure que les cathédrales sont construites, leur insertion dans la trame urbaine passe, en grande partie, par l'abandon des schémas précédents. Des portes on passe aux portails, très souvent situés à la base même des tours, ou édifiés à la manière de corps saillants. C'est, en l'occurrence, une conception qui, toujours dans le but de faciliter l'accès des fidèles, établit un avancement dynamique sur la ligne régulière de la façade et qui utilise une décoration dont on a dit parfois qu'elle relève de l'orfèvrerie. La façade de la cathédrale d'Oviedo est un exemple parfait de façade du gothique tardif. On y trouve les deux éléments fondamentaux de ce type de façades créées aux derniers siècles du gothique : le portail et la tour de grandes dimensions. Quand, à la fin du XV^e siècle, la cathédrale d'Oviedo est achevée, son insertion dans le tracé urbain pose un problème car le temple a tellement

grandi qu'il a atteint les limites de l'espace disponible : il interrompt pratiquement l'axe que forment la rue de Santa Ana et la rue Gascona, et butte sur le portail de l'église voisine de San Tirso. Pour faciliter cette insertion complexe de la cathédrale dans la ville, on décide de construire un portail, à la manière d'un passage urbain, qui suit le tracé des rues et qui est capable de supporter les deux tours prévues. La façade de la cathédrale d'Oviedo a été construite sur l'une des rues de la ville et ce problème architectural et urbanistique a été résolu d'une manière intelligente, en créant une véritable rue couverte qui traverse sous la cathédrale. Cette solution était plus fréquente qu'on ne le pense dans les grandes cathédrales gothiques et explique que les portails ouverts sur la façade principale et sur les côtés soient tellement fréquents dans ces grands édifices urbains⁷. Un exemple en est la cathédrale de Lausanne où a été créé un passage pour les piétons et les calèches au sein même de la cathédrale. D'autres cas intéressants de portails semblables à celui d'Oviedo existent dans les miniatures de Jean Fouquet : un portail représenté est très similaire à celui d'Oviedo, un autre ressemble à celui de Saint-Maclou de Rouen. Il est logique que des bâtiments comme les cathédrales – dont la masse bâtie représentait un pourcentage très important de la surface des villes et grandissait lentement en leur sein – accueillent ce type de portails intégrés dans le tracé urbain. Comme nous avons tendance à nous laisser guider par le préjugé selon lequel l'urbanisme médiéval était chaotique, nous avons du mal à comprendre la vision urbanistique profonde qui sous-tend ces espaces de compromis entre la ville et la cathédrale. En substance, le portail d'Oviedo avait des précédents que nous trouvons surtout dans l'architecture du territoire du nord et de l'ouest français (un espace avec lequel les Asturies entretenaient traditionnellement des liens dans le cadre du commerce atlantique⁸) et, en Allemagne. La solution adoptée par le chapitre d'Oviedo était prévue, à mon avis, dans le premier projet de la cathédrale, œuvre des maîtres Nicolas de Bar et Nicolas de Bruxelles.

6 Alors que le concept de façade cathédrale évolue et que les tours tendent de plus en plus au gigantisme, les pouvoirs municipaux et les oligarchies urbaines trouvent également dans les tours qui parachèvent les mairies, « *palais de la ville* », ou les halles, un nouvel instrument d'exhibition de leur pouvoir, en concurrence, très souvent, avec les vieux pouvoirs épiscopaux. Les tours énormes couronnées de flèches ajourées représentent, par conséquent, beaucoup plus que la culmination des efforts soutenus des maîtres constructeurs gothiques visant à créer ces immenses volumes qui atteignent la perfection au moment où leur mode de concevoir l'architecture décline. Les tours du gothique tardif impliquent une exhibition de pouvoir chez leurs promoteurs et un défi technique pour leurs constructeurs. Très souvent, comme cela s'est produit dans les villes françaises de Saintes et de Bordeaux, la cathédrale, les abbayes ou les paroisses luttent avec ténacité pour pousser leur tour quelques mètres au-dessus les autres, en un authentique *coup de force*. Parmi ces entreprises, nombreuses sont celles qui ont mis des siècles à aboutir ; c'est le cas, par exemple, de la façade de la cathédrale de Cologne. D'autres tours ont fini par tomber en ruines mais la plupart d'entre elles, se dressent, indiscutables et provocantes, comme celle d'Oviedo. Il est impossible de rester insensible au défi qu'elles lancent, de ne pas ressentir de curiosité scientifique à leur égard, de se soustraire au besoin de comprendre la manière dont elles ont été conçues ; s'il ne nous est pas possible de les ériger, tentons, au moins, de les expliquer.

La genèse des tours du gothique tardif en France et en Allemagne

7 L'évolution que connaissent les tours tardo-gothiques et, plus particulièrement, celles du territoire allemand, ne peut être expliquée si l'on ne tient pas compte des premières expériences menées en territoire français à partir d'un nouveau type de solutions. Une structure à Laon crée un précédent évident pour les tours qui vont être construites ensuite en Allemagne. En effet, les tours de la cathédrale de Laon, dessinées par Villard de Honnecourt dans son cahier,

promeuvent un plan singulier qui passe du carré à la toiture octogonale à partir, simplement, d'un positionnement intelligent des pinacles angulaires diagonaux⁹. Le poids décisif de Laon dans l'architecture allemande a été admis par Norbert Nussbaum, qui soutient que la tour du transept de la cathédrale de Laon est sous-jacente dans les tours du chevet de la cathédrale de Bamberg ; dans le cas allemand, ces tourelles adoptent une forme semi-circulaire qu'il n'hésite pas à cataloguer comme une étape préalable à la configuration de la tour sud de la cathédrale de Lausanne. Ces modèles, assimilés et transformés, exerceront une influence décisive sur l'architecture des tours de la région du Rhin. L'influence déterminante de l'architecture de l'est de la France sur le sud de l'Allemagne est donc indéniable¹⁰. Dans le cas de Bamberg, le schéma suivi plus tard par les tours tardo-gothiques est d'ores et déjà développé : sur la base carrée, est disposé un corps creux qui sert à son tour de base à l'octogone de la flèche, et quatre de ses faces reposent directement sur les tourelles, assurant ainsi leur stabilité. Ces quatre faces sont les faces étroites des octogones, alors que les quatre autres, plus larges, vont retomber sur les pans droits des tours. Le lien entre la base et la flèche est amélioré grâce à des finitions triangulaires sur les faces verticales.

8 Ainsi donc, pour ce qui est de l'évolution des tours couronnées d'une flèche, il semble que l'origine des formes qui nous intéressent se situerait sur ce territoire aux frontières souvent diffuses, entre l'ouest de la France, le sud de l'Allemagne (et plus particulièrement le haut Rhin et la Souabe) et une partie de la Suisse actuelle. C'est une région aux échanges multiples, dans laquelle le riche legs du style *parlérien* et le tournant que représente le projet de la façade de la cathédrale de Cologne ont été favorisés par la créativité du grand maître allemand des tours, Ulrich von Ensingen d'Ulm.

9 En ce qui concerne la décoration et la nouvelle conception du mur gothique et de la façade, on sait que la rupture avec le modèle précédent est manifeste dans le chevet de la cathédrale de Cologne¹¹. Un peu plus tard, selon N. Nussbaum, la façade de la cathédrale de Strasbourg marque une autre étape vers les formes nouvelles¹². La façade strasbourgeoise est commencée en 1277 et la tour achevée en 1439. Le projet de l'octogone qui soutient la flèche est conçu par le grand maître allemand des tours, Ulrich von Ensingen d'Ulm, décédé aux alentours de 1419, et la finition de ce bâtiment, ainsi que la construction de la flèche sont confiées au maître Johannes, ou Johann, Hültz von Köln, dont je reparlerai lors de mon analyse des flèches de la cathédrale de Burgos. L'examen de la façade de Strasbourg révèle une évolution claire de la composition ainsi que le développement d'une décoration ajourée qui est reprise dans la tour de la cathédrale de Fribourg. Cette même dissolution de l'articulation antérieure est patente sur la façade ouest de la cathédrale de Cologne, bien que la contribution principale, dans ce cas, consiste en la révision de la façade harmonique antérieure déjà vieillie. Les tours – celle du sud-ouest, la plus grande des tours médiévales par le volume bâti, est celle dont la composition est la plus audacieuse du fait de son impulsion verticale –, sont couronnées par des flèches ajourées. La conception de cette façade, qui peut être datée aux alentours de l'an 1300, prévoit des tours structurées sur cinq étages, le passage au plan octogonal ainsi que la réalisation d'un support de la flèche au troisième étage. Le problème fondamental des grandes tours, qui est de résister à une tension verticale ininterrompue, est résolu à Cologne par l'intégration du corps octogonal comme transition entre le plan carré de la tour et la forme polygonale de la flèche, mais la continuité des impostes qui marquent la division entre les étages est un trait archaïque de la façade de Cologne. Cette permanence des impostes est, aux yeux de Pablo de la Riestra, une « *convention minimale à la poussée verticale quasi irrationnelle de cette façade* »¹³, qui nie le concept même de façade, au profit des puissantes silhouettes des tours. Le créateur probable de la façade, le Maître Johannes, vient à bout, dans son projet de portails indépendants, du poids des sculptures ; il rompt définitivement avec la façade harmonique du gothique classique. Mais la façade de Cologne apporte également des nouveautés importantes en ce qui concerne les tours. Si nous observons ces dernières avec attention, nous verrons que,

à la hauteur du troisième étage, leur masse carrée se transforme. Aux angles, des contreforts ajoutés à la base font le lien avec un octogone, repérable par la présence de ses arêtes. Les côtés du polygone sont perforés d'une embrasure légère en ogive et couronnés avec des gables. L'octogone est partiellement caché par une décoration faite de pinacles et de crénelures qui est présente sur les contreforts des tours et qui arrive jusqu'à la base même des flèches. La transition entre la base carrée de la tour et la finition octogonale de la flèche est résolue sur cette façade et la solution de Cologne marque un tournant dans la façon de concevoir les tours en Allemagne.

- 10 La deuxième étape marquante de cette évolution est perceptible dans l'église paroissiale de la ville allemande de Fribourg. Les comtes d'Urach, qui exercent leur pouvoir sur la cité, promeuvent la construction d'une tour imposante entre 1280 et 1320 et font reproduire leur image sur la face des contreforts. N. Nussbaum affirme que la tour de Fribourg est le paradigme de la nouvelle articulation du gothique ; l'évolution de la décoration et le progrès de la technique de construction des tours vont de pair avec l'évolution des voûtes¹⁴. Dans un autre domaine, le cas de Fribourg est également un parfait exemple de la transformation des façades. Dans un parti pris de concurrence, on bâtit des tours de plus en plus imposantes et les bâtisseurs de cathédrales vont soit passer progressivement des deux tours à la tour unique sur le centre de la façade, solution qui se répète dans plusieurs exemples allemands et français, soit développer l'une des deux tours. La façade de Fribourg reprend la solution gothique tout en l'articulant avec le style des Parler à Vienne, ou avec la façade novatrice de la cathédrale de Strasbourg. Mais sa tour reprend, selon N. Nussbaum, l'héritage du chevet de Cologne, étant donné la richesse de son jeu de nervures et le contraste entre les registres ouverts et fermés, même si les motifs ajourés de la partie supérieure de la tour sont semblables à ceux de Strasbourg. Autre détail intéressant : autour de l'octogone des deux tours, des tabernacles ouverts reçoivent des figures¹⁵. Ces tabernacles réapparaissent dans la flèche de la tour Saint-Georges de la cathédrale de Bâle, ce qui aura une répercussion importante sur l'architecture des tours hispaniques. La tour est érigée en deux étapes : la zone inférieure entre 1250 et 1280 et la supérieure, avec la flèche, entre cette dernière année et 1320¹⁶. La base de la tour correspondant à la première étape est encore une structure carrée solide, avec des contreforts saillants aux angles qui préparent l'arrivée du corps supérieur, donnant lieu à un retrait perceptible et prévisible. Dans la zone supérieure, cette conception massive change radicalement et les moulures marquent manifestement l'horizontalité. Comme transition vers la flèche, et suivant le schéma de Cologne, un octogone est créé, complètement creux, renforcé aux angles par des contreforts triangulaires à arête, et appuyé sur huit piliers en forme d'étoile et aux arêtes vives disposées en rayon. À la base du corps, un déambulatoire nuance intelligemment la transition entre le plan carré et l'octogone et forme une étoile à douze pointes, assurant la légèreté du balcon. Aux coins du corps de l'octogone, des tabernacles ou pinacles reçoivent des figures. La hauteur de la tour est de 116 mètres, et celle de la flèche de 45. Celle-ci est composée de huit nervures et de huit séquences horizontales dans la trame desquelles une décoration au dessin changeant, très novatrice, a été aménagée ; elle est soutenue par un ancrage en fer qui parcourt horizontalement la pierre. Un autre élément indubitablement spectaculaire est l'escalier en colimaçon qui est adossé à l'angle nord-est de l'octogone d'une hauteur de 33 mètres ; il est également ajouré. Le schéma de base de Fribourg améliore celui de Cologne : la base, corps octogonal visible par ses arêtes d'angles, est équilibrée par des éléments comme les contreforts, puis les pinacles et la flèche sont posés sur l'ensemble. Les faces de l'octogone sont percées d'ouvertures surmontées de triangles. L'ambition de l'entreprise est à la dimension de la volonté des commanditaires de manifester leur pouvoir.
- 11 La construction de la cathédrale de Strasbourg commence en l'an 1277 sur la base du projet de maître Ewin von Steinbach et se termine en 1439 avec l'édification de la flèche de la tour. La cathédrale Strasbourg a été conçue pour avoir deux tours, dont une a été érigée, la plus

haute de toute la chrétienté jusqu'au XIX^e siècle. L'auteur du projet de cette entreprise est maître Ulrich von Ensingen (ca. 1350-1419) ; il est l'architecte de tours le plus important du sud-ouest allemand. Responsable des projets des tours de Strasbourg, Ulm, Bâle et Notre-Dame d'Esslingen, il exerce son activité professionnelle sur le territoire qui va du sud du Rhin à la Souabe, un espace proche du territoire français. Selon N. Nussbaum, von Ensingen assimile les formes de la façade de la cathédrale de Strasbourg et les conjugue aux nouveautés de Fribourg et de Prague, dans un langage parlérien. Maître Heinrich a exercé son activité dans la cathédrale d'Ulm. Le projet de von Ensingen pour la tour d'Ulm a eu une grande influence dans l'Allemagne méridionale de l'époque : il devient un véritable prototype¹⁷. Von Ensingen et Johannes Hültz ont mis en œuvre, à Strasbourg, un programme reprenant les schémas testés à Fribourg et basé sur l'emploi de l'octogone ouvert avec des arêtes diagonales apparentes, mais il y manque le balcon. En revanche, l'ensemble est flanqué de quatre escaliers imposants en colimaçon, qui poussent à l'extrême l'audace de Fribourg. L'octogone est couronné par une flèche dont la décoration créative – à base de tracés semi-circulaires entrelacés – rompt avec les modèles précédents. La façon dont l'octogone et la flèche sont reliés est également remarquable¹⁸. À Fribourg, l'intégration des deux éléments est résolue d'une manière originale : les arêtes de l'octogone sont en effet achevées par des pinacles qui facilitent la succession depuis la base et jusqu'au sommet de la flèche. L'intention de l'auteur du tracé était de créer une tour d'aiguille élancée, et tout était conçu afin d'accentuer l'unité et la verticalité. Dans le cas de Strasbourg, l'octogone de la base – comme celui de Fribourg – favorisait également une intégration parfaite de la flèche mais la conception de départ n'est pas la même que celle que l'on retrouve dans un autre projet de von Ensingen, celui d'Ulm. Sans chercher à éviter les interruptions entre le corps qui reçoit la flèche et cette dernière, il n'hésite pas, dans ce cas, à la poser simplement sur un octogone qui, parce qu'il a les quatre colimaçons aux angles, est une base nettement différenciée par rapport à la partie haute. Étant donné la solution adoptée à Fribourg, il est clair que, à Strasbourg, les pinacles qui complètent l'ensemble et facilitent la séquence optique entre les deux éléments composant la tour font défaut. La flèche de Fribourg étant achevée avant celle de Strasbourg, on peut envisager de réinterpréter le projet de von Ensingen, qui n'aurait pas considéré comme un élément discordant cette articulation visible entre la base et la flèche. Le Maître allemand a pris soin de préserver la visibilité des éléments architecturaux. Le fait est que la tour de Strasbourg ne semble ni moins élancée ni moins audacieuse pour autant. Il ne semble pas que cet aspect ait été remarqué avant ce jour ; cette manière d'articuler la base et la flèche nous servira de référence lorsque nous analyserons le cas des cathédrales hispaniques de Burgos et de León. Von Ensingen et son successeur en charge de la tour de Strasbourg optent ainsi pour un système de transition différent entre l'octogone et la flèche et n'hésitent pas à jouer avec la séquence qui va du carré entourant l'octogone jusqu'à la flèche. L'unité de ces tours émane de l'intérieur vers l'extérieur et n'est perceptible que si l'on prend conscience de la présence de l'octogone intérieur de la base. L'objectif poursuivi est la cohérence structurelle, au-delà de la cohérence formelle : l'on note l'appui parfait de la flèche sur une base adaptée à un corps carré pour la renforcer ainsi que les structures des contreforts ou de colimaçons qui stabilisent le tout car ils sont relativement éloignés de l'octogone. De plus, les trompes ou les pinacles équilibrent l'ensemble et transmettent leur poussée vers le corps de la tour. Cette habile composition structurelle dépasse largement le simple jeu formel et nous pouvons penser qu'elle a mûri au fil des projets du Maître constructeur de tours, Ulrich von Ensingen.

12 Le projet suivant de von Ensingen est celui de la tour unique de la cathédrale d'Ulm, qui est repris dans le dessin conservé dans les Archives de la Ville et daté de 1392. L'entreprise en question est encore marquée par la volonté des riches marchands d'Ulm de conférer à leur ville une image de puissance après les diverses difficultés qu'elle a connues dans un contexte politique confus¹⁹. Du succès de cette entreprise – de toute évidence pharaonique – dépend

le prestige de la ville ; c'est du moins ce que pense l'oligarchie dominante. La tour d'Ulm est un exemple qui symbolise l'orgueil citoyen de la bourgeoisie émergente. Du point de vue technique, si, du vivant de von Ensingen, seule la zone inférieure est achevée, il n'en demeure pas moins que son projet est respecté. En 1395, Ulrich von Ensingen conçoit également la finition de la tour de Notre-Dame d'Esslingen où il joue avec un octogone posé sur une plate-forme entourée d'un balconnet qui repose sur un corps carré²⁰. Bien que l'on ait renoncé à la riche décoration de Strasbourg et d'Ulm, si nous observons dans le détail, nous constatons que, lorsqu'il y a des tabernacles, ceux-ci reçoivent des sculptures, ce qui est une caractéristique du langage du Maître allemand. Une autre entreprise signée par von Ensingen est la flèche de la tour Saint-Georges de la cathédrale de Bâle qui est achevée en 1431, peu de temps avant la célébration du Concile de Constance²¹. Cette tour a été, comme chacun sait, le modèle de la flèche ajourée en Espagne, puisque l'évêque Alonso de Cartagena, qui se rend dans cette ville en 1453 pour le Concile, est impressionné par cette œuvre : il convoque à Burgos le Maître que nous connaissons en Espagne sous le nom de Juan de Colonia, pour qu'il construise des aiguilles ajourées sur les tours inachevées de la cathédrale castillane. La finition de la tour Saint-Georges commence en 1421, année de l'aménagement du logement du sonneur. Il s'agit une structure carrée au balcon relié au corps de la tour et qui sert de base au corps sur lequel repose la flèche. Celui-ci, dont la structure nous permettra d'établir des comparaisons avec le projet de la tour de la cathédrale d'Oviedo, est composé d'un noyau central octogonal, aux façades percées d'ouvertures flanquées d'arêtes et dont les faces diagonales se cachent derrière des tabernacles angulaires soutenus par des colonnettes légères couronnées de pinacles. Un parapet ajouré fait la transition avec la flèche octogonale, aux faces légèrement concaves et ajourées.

- 13 En ce qui concerne le territoire français, Jalabert dit qu'après la Guerre de Cent Ans, on assiste à un développement important de la construction de tours flamboyantes, également caractérisées par ce que certains ont nommé la *gigantomanie tardo-gothique*²². Des masses énormes sont ainsi érigées sur un plan carré ou rectangulaire et élevées sur plusieurs étages avec une plate-forme et une flèche. Les exigences techniques et économiques pour des entreprises de cette envergure conditionnent un processus de construction qui occupe plusieurs générations d'architectes entre le XV^e et le XVI^e siècle. Le développement des tours est particulièrement remarquable en Normandie, dont on dit que c'est une *terre de tours*²³. L'un des foyers les plus importants est celui de la région de Rouen. La tour de la cathédrale de Rouen, dite *Tour de Beurre*, est, d'après D. Jalabert, le noyau d'une famille de tours tardo-gothiques normandes qui présentent des similarités évidentes²⁴. Les bases de cette tour sont définies en 1485 et, au terme de difficultés diverses, elle est achevée par le maître Guillaume Pontifs et son successeur, Jacques Leroux, en 1507 sans que l'on construise de flèche, faute d'accord avec le chapitre ; une plate-forme entourée d'un parapet ajouré est édifiée à la place²⁵. Le corps de la tour est carré et les moulures horizontales n'ont pas disparu, comme cela sera le cas pour d'autres tours françaises ; le poids de la tour est atténué par une série de contreforts qui en parcourent la totalité et lui donnent une impulsion verticale évidente. Les contreforts angulaires sont disposés en diagonale – mais en alternance – et montent jusqu'au corps octogonal, en jouant avec ses différentes facettes. Au niveau de l'octogone, les contreforts se transforment en pinacles reliés au corps central par des arcs-boutants. La disposition des contreforts sur les faces de la tour, comme le souligne D. Jalabert, est déjà perceptible dans la vieille tour de Saint-Romain, érigée trois siècles auparavant, qui lui fait pendant de l'autre côté de la façade. Le frêle octogone rappelle nettement celui de Fribourg et encore plus celui de Francfort-sur-le-Main mais sa décoration est plus caractéristique de ses sœurs du nord-ouest et de l'ouest de la France, avec les pinacles finis en fronde ou en crochets, les arcs en accolade également décorés de frondes et de fleurons, les fenêtres accouplées, les fortes moulures horizontales et le jeu en facettes des pinacles qui animent les contreforts. La

décoration du parapet, dite en « vessies de poisson », est caractéristique de la région du nord-ouest et de la côte atlantique française. Ce motif est également présent dans la zone allemande de Souabe.

14 Non moins intéressante est la tour de l'église de Rugles, dans l'Eure, qui, à mon sens, peut servir de lien entre ces tours normandes et le groupe des tours de la côte atlantique française. Il s'agit d'une tour carrée puissante dans laquelle le contrefort central des faces a disparu et les embrasures ouvertes sur les parements prennent toute leur importance ; celles-ci sont articulées par les moulures horizontales qui coupent même les arcs en accolade des fenêtres, en un jeu de triangles et de cercles considéré comme propre au gothique tardif allemand. Nous en trouvons sur d'intéressants portails du foyer bordelais. Les contreforts angulaires sont mis en valeur par des pinacles et les embrasures à moulures convexes dissimulent l'épaisseur des murs de la tour. Le clocher est percé de deux baies accouplées et les contreforts y sont disposés en angle et légèrement dérobés, pour faciliter la transition visuelle vers l'octogone qui, sur une plate-forme de parapet décoré de « vessies de poisson », couronne la partie supérieure. Pour finir, l'octogone, entouré de tourelles aux pinacles retenus par des arcs-boutants et complètement aveugle, n'a pas de flèche.

15 Cette tour de Rugles est apparentée à une série d'autres grandes structures construites dans la zone de Saintes et de Bordeaux, dans lesquelles le contrefort qui était au centre des pans a disparu et où l'impulsion ascensionnelle a été combinée à la présence forte des moulures séparant les étages. Ces tours sont toutes couronnées de puissantes flèches pleines, comme celles de Meissen. À l'initiative de l'évêque portant le même nom, une tour indépendante, connue sous le nom de Pey-Berland, est construite à proximité de la cathédrale Saint-André de Bordeaux. Partant d'un plan carré, de puissantes moulures divisent les étages mais des contreforts angulaires savamment travaillés à chaque niveau en favorisent l'impulsion verticale. Les contreforts centraux des différentes faces n'existent pas. À l'étage inférieur, une énorme embrasure et, à l'étage supérieur, deux étages de fenêtres accouplées selon le modèle normand à ouvertures rectangulaires [pas de virgule] alternent avec celles du dessus, fermées par un arc en lancette rehaussé d'accolade, dans un jeu qui cherche à casser l'horizontalité de la moulure par la légèreté des triangles. Sur une plate-forme supérieure, une lanterne percée d'ouvertures a été installée ; elle est entourée de quatre tourelles qui remontent les contreforts angulaires et qui s'unissent par des arcs-boutants. Sur la lanterne, un parapet marque la transition vers la flèche pleine. La verticalité de l'ensemble est également favorisée par un escalier en colimaçon intégré à l'un des contreforts du coin de la tour. La construction de Pey-Berland commence en 1440 et, selon J. Gardelles, le seul but de l'évêque était d'afficher le pouvoir du siège bordelais, qui traversait une époque particulièrement conflictuelle ; nous sommes donc, là encore, en présence d'une initiative qui prétend utiliser le pouvoir symbolique de la tour pour le mettre au service de la réaffirmation du pouvoir, en l'occurrence épiscopal. J. Gardelles dit aussi que la construction de grandes tours au service des différents pouvoirs, constitue une véritable « mode » qui s'étend dans tout l'ouest de la France, de Niort à Saintes²⁶. La tour Pey-Berland est du style du maître de l'ouvrage de Saint-André, Jehann et Pinay, actif dans l'église depuis 1466, mais la tour n'est pas finie avant 1500. Paul Roudie estime que l'autre grande tour bordelaise, celle de Saint-Michel, est la plus importante de la région²⁷. Elle a été successivement construite par les maîtres d'œuvre de l'église Jean Lebas I et son fils Jean Lebas II, qui travaillent entre 1472 et 1492. Elle subit différentes transformations par la suite ; elle présente donc un aspect différent de celui qu'elle avait à la fin de sa construction. La restauration à laquelle elle est soumise, sur un projet de l'architecte Paul Abadie entre les années 1861 et 1869, est particulièrement décisive, mais un dessin de son état préalable, édité par P. Roudie, permet de nous faire une idée de son aspect originel²⁸. La tour est une construction qui rivalise avec Pey-Berland pour dominer le profil urbain de Bordeaux, dans la mesure où l'évêque de la ville et les marchands de la paroisse de Saint-Michel ont rivalisé

pour construire ces énormes volumes. Selon J. Gardelles, c'est la fierté collective de ces bourgeois qui les a menés à construire l'énorme église et sa tour puissante couronnée d'une flèche²⁹. L'étage inférieur est assez massif mais l'étage supérieur est percé de fenêtres, une seule pour chaque face, dans une alternance de fenêtres rectangulaires et ogivales. Par ailleurs, cet étage est encadré par des moulures qui encerclent la partie rectangulaire ; il s'agit d'une solution adoptée à Oviedo et à León, mais que l'on ne retrouve pas dans les autres tours françaises. L'impulsion ascensionnelle des contreforts d'angle s'impose à cette structure claire et l'introduction de pinacles légers arrivant jusqu'à la base de la flèche polygonale couronnée permet l'édification d'une aiguille non ajourée spectaculairement élevée.

16 Si la ressemblance entre la tour Saint-Michel et celle de la cathédrale d'Oviedo est indéniable, la similarité qui existe entre la construction asturienne et l'église de Saint-Eutrope de la ville de Saintes, finie en 1478, ne l'est pas moins. Il s'agit d'une tour magnifique bâtie sur l'un des côtés du transept de l'église ; les travaux sont achevés grâce au mécénat du roi Louis XI, dévot de saint Eutrope³⁰. Dans ce cas, c'est le roi qui entend affirmer son pouvoir par la construction de cette structure énorme. L'ouvrage a été attribué à Jean Lebas, maître originaire de Saintes, que nous avons cité comme étant le maître de Saint-Michel de Bordeaux. La réitération, dans les deux tours, des deux étages de fenêtres rectangulaires et d'arc superposés, ainsi que le fait que l'on trouve, à la base de la flèche, sur chacune des faces, une fenêtre surmontée par un oculus quadrilobé étayent cette hypothèse³¹. Quoi qu'il en soit, la tour de Saint-Eutrope est plus massive que la bordelaise ; il y manque l'encadrement qui entoure l'étage avec les deux paires de fenêtres et, dans le cas de Saintes, celles-ci se découpent sur le mur animé par les moulures horizontales évoquées plus haut. À l'étage inférieur, on voit, à Saintes, une large fenêtre surmontée d'un arc en accolade, très semblable à celles de la tour d'Oviedo. Également semblables sont les contreforts angulaires qui réussissent à donner, grâce aux pinacles disposés en pyramide et à la réduction échelonnée du volume, un effet ascendant qui dynamise l'ensemble. Sur la terrasse carrée supérieure, la transition vers la flèche se fait au moyen d'un tambour polygonal percé d'une ouverture sur chacune de ses faces et relié par des arcs-boutants aux pinacles qui couronnent les contreforts. La flèche n'est pas ajourée. La tour de l'église Notre-Dame de Niort est également similaire ; Y. Blomme dit qu'elle est une digne représentante de la famille de tours de l'Ouest français³². Elle est érigée par le maître d'œuvre Mathurin Berthomé aux alentours de l'an 1520. Elle est composée d'une tour carrée robuste, de contreforts en angles couronnés de pinacles qui sont de plus en plus stylisés au fur et à mesure que l'on monte, créant, malgré les murs qui restent fermés et la présence des moulures horizontales inévitables, un dynamisme ascendant indéniable. Sur la terrasse supérieure, quatre pinacles solides sont reliés par des arcs-boutants à l'octogone qui soutient la flèche. Sur les faces de l'octogone, les fenêtres et l'oculus supérieur sont percés ; ils ont été reconnus comme des formes propres aux Lebas. La flèche n'est pas ajourée. On peut inclure, dans le même groupe ou même « famille », la tour de Fontenay-le-Comte, du XVI^e, avec sa flèche pleine, ses quatre pinacles et les parapets ornés de « vessies de poisson »³³ ; celle de Saint-Maixent-l'École, du XV^e³⁴, l'une et l'autre dans le Poitou ; ou encore celle de Saint-Pierre de Saintes³⁵. Cette cathédrale comprend une tour-portail massive et une flèche inachevée qui doit également être associée aux Lebas – elle date probablement du XV^e. On peut également citer celle de Marennes avec son jeu intéressant de contreforts et de pinacles angulaires qui atténuent la puissance de cette tour percée de fenêtres accouplées, avec un octogone supérieur flanqué de pinacles et sa flèche pleine décorée à base de « vessies de poisson » et, pour terminer, la tour moins ambitieuse de l'église de Mohece, ces deux dernières tours se trouvant sur le territoire saintongeais³⁶.

17 Mais toutes ces tours, si semblables, par leur corps, à celle d'Oviedo, sont dépourvues d'octogones aux arêtes apparentes et de flèche ajourée. Nous trouvons néanmoins cette

disposition, née du gothique allemand, dans deux exemples intéressants qui témoignent de l'arrivée en France de ces solutions. La tour sud de l'église Notre-Dame de l'Épine, dans la Marne, a été bâtie pendant la seconde moitié du XV^e siècle³⁷. Elle présente un corps carré qui, sur une plate-forme supérieure avec un parapet décoré à base de « vessies de poisson », reçoit un octogone ajouré où les huit nervures configurant la structure sont évidentes. Ces nervures apparaissent sur les côtés des embrasures qui percent les faces comme des contreforts angulaires, pour s'achever en pinacles et laisser la place aux arêtes de la flèche ajourée supérieure. Comparable à cette dernière, nous trouvons enfin la tour de l'église de Caudebec, connue sous le nom de « *Tiare de Caudebec* » parce qu'elle possède une curieuse flèche à la base étoilée, mais qui n'est pas véritablement ajourée car elle a, en son intérieur, une structure de support formée d'une flèche interne massive. En France, les exemples de tours véritablement ajourées sont moins nombreux ; en revanche, les exemples comparables à ceux que nous avons évoqués sont plus fréquents³⁸. Le schéma de ce type de flèches opaques, avec leurs quatre pinacles ancrés à l'aide de contreforts, s'est profondément enraciné dans la zone ouest française, à tel point qu'au XIX^e siècle, le disciple de Viollet-le-Duc, l'architecte Boeswilwald, couronne la façade de la cathédrale de Bayonne de deux tours qui reproduisent ce schéma³⁹.

Les tours castillanes : Burgos, León, Oviedo

- 18 En Europe, les tours à aiguilles ajourées servent la volonté des évêques, du chapitre, de l'oligarchie marchande, ou encore du pouvoir féodal, qui entendent affirmer leur pouvoir. En Castille, ce sont surtout les évêques et les chanoines qui promeuvent ce genre d'édifices, peu nombreux par ailleurs durant le gothique tardif ; la liste de ces constructions est donc essentiellement réduite à la façade de la cathédrale de Burgos, la tour sud de la cathédrale de León et la tour nord de celle d'Oviedo. L'octogone couronné d'un chapiteau de la cathédrale de Tolède est un exemple à part que je n'étudierai pas ici.
- 19 L'élaboration de tours couronnées d'une flèche a lieu durant le gothique tardif allemand : l'octogone marquant la transition entre la tour et la flèche s'impose, mais est atténué, marqué, de l'extérieur, par les arêtes, qui font le lien avec les sommets de la flèche. En revanche, dans le cas des flèches françaises, l'octogone fixé par des contreforts sur des pinacles situés aux angles du corps carré qui le reçoit, a prévalu. La flèche est située sur l'octogone ; elle est, le plus souvent pleine et non ajourée. Cependant, c'est précisément cette image, celle des flèches ajourées, qui impressionne l'évêque Alonso de Cartagena, personnage puissant de la Castille du XV^e siècle, directement impliqué dans les événements les plus importants du règne de Jean II. Ses missions diplomatiques et curiales l'amènent à prendre activement part au Concile de Bâle (1434-1439)⁴⁰. Le prélat évoque la richesse de cette ville, la beauté de ses maisons et la présence de nombreuses tours⁴¹. Il remplit ensuite une mission diplomatique complexe qui le mène de Bâle à Breslau, dans la Pologne actuelle, ce qui, sans nul doute, lui permet de découvrir de nouvelles tours. De retour à Bâle, il se serait rendu à Mayence à l'occasion de la Diète. Si son biographe, Luis Fernández Gallardo, n'estime pas plausible que le prélat ait pris activement part à la Diète⁴², il n'en est pas moins intéressant de constater que les deux villes sont reliées par une voie commerciale qui unit le centre de l'Europe et les ports flamands. On a la certitude que l'évêque a traversé cette région lors de son voyage de retour, au péril de sa vie du fait de l'instabilité politique qui affectait le royaume⁴³. Ce chemin a pu l'amener à relier Mayence sans participer pour autant à la Diète, et à passer par Strasbourg et Fribourg, avant de rejoindre Bâle. Un tel itinéraire a pu permettre à l'évêque de connaître, outre la flèche de Fribourg, la plus imposante de la chrétienté, celle de Strasbourg, que Johannes Hultz von Köln est en train de finir en 1439. Même si on ne tient pas compte de cet éventuel itinéraire, il ne faut pas oublier que Fribourg, Strasbourg, Ulm ou Eslingen se trouvent tout près de Bâle et que,

en dernière instance, le territoire est dominé par les œuvres de maître Ulrich von Ensingen et de son école : ces tours sont celles qu'Alonso de Cartagena a pu contempler et admirer.

20 En tout état de cause, ce personnage cultivé et puissant décide, à son retour à Burgos, d'ériger sur les tours de sa cathédrale des flèches semblables à celles qu'il avait connues, à Bâle en particulier. Alonso de Cartagena convoque un maître allemand que nous connaissons sous le nom de Juan de Colonia bien que, récemment, la tendance ait été à la germanisation de son nom qui est traduit par Hans von Köln, ou Hans de Colonia. Peut-être est-ce là l'une des raisons des difficultés que l'on a à déterminer qui a été le maître de l'histoire du gothique tardif hispanique. Le débat sur la figure de Juan de Colonia reste ouvert puisque ses origines tout comme sa formation en Allemagne restent floues. En effet, dans l'étude biographique la plus poussée sur ce maître, celle que Vicente Lampérez publie en 1904, l'auteur suggère que Juan de Colonia aurait pu naître aux alentours de 1410 et mourir en 1480⁴⁴. De son côté, P. de la Riestra a des doutes sur l'origine du Maître Juan, et en vient à dire qu'il n'aurait peut-être jamais travaillé à Cologne ; il relève néanmoins sa profonde connaissance du tardo-gothique allemand. Personnellement, je ne trouve pas incongru que le maître ait voulu, comme tant d'autres, faire référence à sa ville d'origine lorsqu'il s'est choisi un nom. Comme chacun sait, il existe, parmi les maîtres recensés en Allemagne, un Juan de Colonia, qui est d'ailleurs le constructeur de la célèbre flèche de Strasbourg. Pour tenter de cerner d'un peu plus près les origines possibles de Juan de Colonia, rappelons que c'est la flèche de la cathédrale de Bâle qui a impressionné le prélat Alonso de Cartagena, et qu'il s'agit, en l'occurrence, d'une œuvre d'Ulrich von Ensingen, le maître d'Ulm. En revanche, Cartagena n'a pas pu connaître le maître d'Ulm puisque, comme cela a été dit, celui-ci est décédé en 1419. D'ailleurs, peu de temps avant cette date, Ensingen semble avoir abandonné son travail car, en 1417, il cède son poste de maître d'œuvre d'Ulm et d'Eslingen respectivement à son gendre et à son fils. Au terme de sa mission diplomatique et conciliaire, Alonso de Cartagena regagne son siège, à Burgos, en 1440. Dès lors, il semble qu'il souhaite finir la façade de la cathédrale avec deux flèches ajourées sur ses tours. Ayant découvert le projet d'Eslingen à Bâle, il est fort possible qu'Alonso de Cartagena ait décidé de solliciter les services d'un maître proche d'Eslingen pour l'ouvrage de Burgos. Ayant concentré mes recherches sur la zone d'influence du style d'Ulrich von Eslingen, je peux avancer quelques conclusions qui expliqueraient ce qui, à ce jour, reste encore dans l'ombre : l'origine des formes utilisées par Juan Colonia et son fils.

21 En ce qui concerne l'œuvre hispanique de Juan de Colonia, 1442 marque le début de la construction des flèches des tours de Burgos, qui prend fin en 1458. La tour n'est pas le seul ouvrage exécuté par le maître allemand dans la cathédrale de Burgos ; nous devons, en effet, lui attribuer aussi les nouveaux parapets et les pinacles du triforium⁴⁵. La décoration de ces derniers reprend un motif que l'on trouve sur les tours précédemment analysées : le motif dit en « vessies de poisson ». Le même ornement est reproduit sur le parapet de la chapelle de la Visitation de la cathédrale de Burgos attribuée à Juan de Colonia et dans la cathédrale de León. V. Lampérez avait déjà établi la relation entre les aiguilles ajourées de Fribourg, Ulm, et même Eslingen – il signale la présence supérieure du balconnet – et celle de Burgos⁴⁶. De toute évidence, comme l'a signalé V. Lampérez et l'a réaffirmé Isidro Bango Torviso, la partie haute des tours de Burgos n'a pas ce corps octogone qui atténue la transition entre la base carrée et la flèche octogonale⁴⁷. Le premier a mené une analyse détaillée de la structure des finitions de Burgos et signale que Juan de Colonia a utilisé des trompes pour résoudre la transition entre la tour carrée et la base octogonale de la flèche. Mais cette structure est invisible de l'extérieur. De plus, pour nuancer un peu la séquence carré-octogone, Juan de Colonia place un parapet sur le balcon qui entoure la base des aiguilles et dispose des tourelles-pinacles aux angles. Nous retrouvons, dans le parapet, l'ornementation du type « vessies de poisson ». Les aiguilles sont composées de huit tympans ajourés reliés par les arêtes ; la décoration des pinacles et des flèches au moyen d'une fronde de crochets est une autre nouveauté apportée par Juan de

Colonia. Les flèches ajourées lancent dans les hauteurs un défi à la stabilité ; V. Lampérez a prouvé que Juan de Colonia les a renforcées grâce à un cerclage en fer octogonal inséré dans les bandeaux en pierre à la jointure des éléments des arêtes⁴⁸. De cette manière il a pu se passer d'autres renforts. C'est là le premier ouvrage du maître allemand sur le sol hispanique : cette construction est nettement déterminée par la structure même des tours et par les conditions mêmes d'un chantier peu ou pas du tout formé aux solutions propres au tardo-gothique de l'Europe centrale.

22 Le jalon suivant de notre parcours péninsulaire est la tour de la cathédrale de León. L'ouvrage a été attribué par Ángela Franco Mata à maître Jusquín⁴⁹, mais Waldo Merino l'attribue au successeur de celui-ci, Alfonso Ramos. Plus récemment, Blanco Mozo a attribué la révision du projet de la tour neuve de la cathédrale de León à Juan de Colonia⁵⁰. Cet auteur, se basant sur les nouveautés techniques d'une telle entreprise, mène une analyse intéressante sur la différence d'articulation entre les aiguilles de Burgos et celles de León ; il part du principe que Juan de Colonia a pu appliquer à León des solutions impensables à Burgos où il fallait couronner le pied-forcé de la structure antérieure des tours. Les aiguilles de Burgos sont composées d'une structure à huit nervures qui, avec les bandeaux horizontaux en pierre et les renforts en fer, constituent la structure portante, schéma qui se reproduit dans la cathédrale de León. Des différences sont patentes, comme le souligne à juste titre Blanco Mozo, dans la façon dont la structure supérieure détermine celle de la tour. À León, le passage de la base carrée à l'octogone a été résolu grâce au système qu'évoque Rodrigo Gil de Hontañón dans sa synthèse sur le gothique tardif hispanique : il s'agit de disposer des trompes aux angles du carré afin de faciliter le passage vers la structure polygonale⁵¹. Ces trompes démarrent, à León, à l'étage supérieur, à la hauteur de la seconde fenêtre. À l'intérieur de ce corps, un espace octogonal se développe à partir des trompes ; il est recouvert par une voûte nervurée surhaussée dont les nervures reposent directement sur les murs, avec une articulation chevauchée absolument novatrice pour la Castille mais caractéristique de l'architecture allemande. En outre, chacune de ces nervures est renforcée par un étrier angulaire visible de l'extérieur prenant naissance au milieu du corps intermédiaire qui encadre les fenêtres de ses faces. Au-dessus, l'aiguille repose sur la voûte octogonale. Dans le cas de Burgos, les trompes reçoivent la base octogonale des aiguilles et la structure en voûte n'apparaît pas parce que Juan de Colonia ne disposait pas, selon Blanco Mozo, de murs suffisamment épais pour aménager des contreforts, les étages étant perforés d'une double fenêtre. Juan de Colonia aurait installé à Burgos le tambour polygonal des aiguilles pour compenser et adoucir la transition. Blanco Mozo signale, pour finir, que le motif en « vessies de poisson » que nous avons vu dans tant d'exemples cités plus haut, est arrivé à León grâce à Juan de Colonia ; on le retrouve sur le parapet du Siègne de la Reine.

23 La troisième étape de l'évolution des tours hispaniques couronnées d'une flèche est manifeste dans la tour nord de la cathédrale d'Oviedo. Rien n'oblige Juan de Colonia, dans le corps des tours de Burgos, ni dans l'étage inférieur de celle de León, à construire ainsi son corps intermédiaire ; la solution adoptée alourdit les vastes embrasures prévues à l'origine et met maladroitement en évidence la nouvelle conception. Un premier projet existait, œuvre des maîtres Bar et Bruselas, qui prévoyait deux tours et un portail comme une rue couverte⁵². Le projet est revu par un conseil des maîtres auquel prennent part le maître de la cathédrale d'Oviedo, Bartolomé de Solórzano, lié au cercle des Colonia, et le maître de la cathédrale de León, Juan de Badajoz el Viejo. Bien qu'il y ait été invité, le maître de la cathédrale de Burgos, Simón de Colonia, fils de Juan de Colonia, n'assiste pas au conseil. Le projet prévoyait deux tours ; il est lancé par Bartolomé de Solórzano puis poursuivi par Badajoz. Enfin, Pedro de Bueras, un maître formé – comme en témoigne le Registre d'Hidalgo – à Burgos, territoire dominé par les Colonia, est chargé de la fin du chantier.

24 L'idée selon laquelle la tour de la cathédrale d'Oviedo est un ouvrage unitaire, altéré par l'introduction du corps supérieur sous la flèche – Rodrigo Gil de Hontañón est chargé, en 1576, de refaire cet élément détruit par la foudre – était unanimement acceptée. On avait toujours pensé que ce corps supérieur, avec son noyau octogone et ses tourelles angulaires, était une idée de Hontañón ; je pense néanmoins que les choses ne sont pas si évidentes. La tour est composée d'un étage inférieur intégré dans le portail et recouvert d'une voûte étoilée aux ligatures droites, et d'un autre niveau qu'occupe le système de contrepoids de l'horloge, recouvert d'une voûte nervée simple, tous deux carrés à la base. C'est à la hauteur du second étage que commence la transition vers la forme polygonale. Il s'agit d'un niveau où, comme c'était le cas à León, la forme carrée extérieure est maintenue, mais où l'intérieur abrite une structure octogonale créée autour d'une voûte à huit pans dont les nervures reposent directement sur les murs mais sans le chevauchement de León. Ces nervures sont visibles de l'extérieur, à la manière allemande. De sorte que la structure est plus unitaire que celle de León et que l'octogone remplit l'intérieur. Au-dessus, se trouve le corps hypothétiquement rajouté par Hontañón ; il ne faut pas oublier que le modèle des aiguilles de Burgos était Bâle, où la flèche repose sur un octogone caché dont les contreforts angulaires sont évidents et dont les faces sont percées de fenêtres. Celle de Bâle équivaut à une simplification des projets de Strasbourg ou d'Ulm et son schéma de base est identique à celui d'Oviedo. Les tours de Burgos et de León sont attribuées à Juan de Colonia alors que celle d'Oviedo doit être associée à son fils Simón. De toute évidence, si la composition de la tour de León ne présente aucun doute quant au caractère germanique de sa composition, probablement issue du tracé de Juan de Colonia, celle d'Oviedo reprend avec encore plus de détermination les innovations de l'architecture allemande des tours. Dans les tours de von Eslingen, nous constatons que l'octogone de la base de la flèche garantit sa parfaite jonction avec la tour : cette union est également patente à Oviedo. Les contreforts d'angles du second étage sont en parfaite harmonie avec ceux du corps intercalé, malgré la présence d'un parapet. De plus, le mouvement de l'édifice maintient cette ligne unitaire jusqu'aux arêtes de la flèche. Le concept appliqué dans les exemples allemands, qui est l'idée de base développée à partir de Fribourg, se résume à l'unité de la structure depuis le corps de base et jusqu'à la flèche. Par ailleurs, un autre élément peut être associé aux modèles allemands : au moment où il a dû refaire cette partie de la tour, Rodrigo Gil de Hontañón introduit un langage classiciste ; néanmoins il maintient, avec toute la sagesse des maîtres du gothique tardif, l'idée fondamentale de conception gothique, de sorte qu'aux angles du corps hypothétiquement intercalé, des tourelles et des petits arcs aveugles remplacent les tourelles d'angle de Bâle. Peut-être le projet d'Hontañón n'était-il que la révision d'une solution qui se trouvait déjà dans la flèche en ruine qu'il devait refaire. D'ailleurs, cette solution est déjà présente dans le dessin de Villard de Honnecourt de la base de la tour de Laon. Il s'agit d'un lointain précédent de la solution de Bâle, qui permet de passer du carré à l'octogone en s'appuyant sur la solution des tourelles angulaires. Si nous observons le dessin et le plan de la tour de la cathédrale d'Oviedo, nous constatons que la solution de base est la même. Il est évident que la zone supérieure de la tour d'Oviedo, malgré la différence de style, reproduit le schéma allemand et suggère un tracé conçu par un maître formé en territoire allemand. Simon de Colonia est d'ailleurs sur la liste des personnes convoquées au conseil des maîtres pour le projet de façade d'Oviedo en 1500. En outre, le maître d'œuvre d'Oviedo, Pedro de Bueras, se rend après 1500 à Burgos, lorsque la construction est reprise après une étape d'interruption des travaux, au moment précis de la remise en cause du projet initial. Il n'est donc pas incongru d'envisager l'intervention possible de Simón de Colonia, au moins pour le tracé de la zone supérieure de la tour d'Oviedo. D'autres détails, comme la présence, sur l'une des parties de la flèche d'Oviedo de la décoration en « vessies de poisson », appuient cette hypothèse.

25 En définitive, la conception de l'octogone et de l'élément de support de la flèche d'Oviedo représente un progrès réel par rapport à la tour léonaise et à celle de Burgos ; par ailleurs, si le corps de la tour d'Oviedo rappelle celui des tours françaises, la zone supérieure est, en revanche, différente. Peut-être les ressemblances entre toutes ces tours doivent-elles être recherchées dans l'origine allemande commune de leurs formes, sans que l'on puisse écarter pour autant d'autres influences. Nous savons, en effet, que les maîtres allemands sont intervenus dans l'ouest de la France, et plus particulièrement à Bordeaux, région où est attestée l'activité d'un maître d'origine hispanique nommé Rodrigo⁵³. L'influence que les grandes tours allemandes ont exercée en France et en Castille explique sans doute toutes les ressemblances et les particularités mises à jour dans les cathédrales de Burgos, de León et d'Oviedo.

Fig. 1 - fachada de la catedral de Oviedo (foto Pablo Herrero Lombardía)



Fig. 2 Catedral de Oviedo. Torre (foto Pablo Herrero Lombardía)



fig. 3 Saint-Eutrophe, Saintes. Torre (foto Carmen Labra González)



Fig. 4 Saint-Michel, Burdeos. Torre (foto María Pilar García Cuetos)



Fig. 5. Santa Eulalia, Burdeos. Torre (Foto María Pilar García Cuetos)



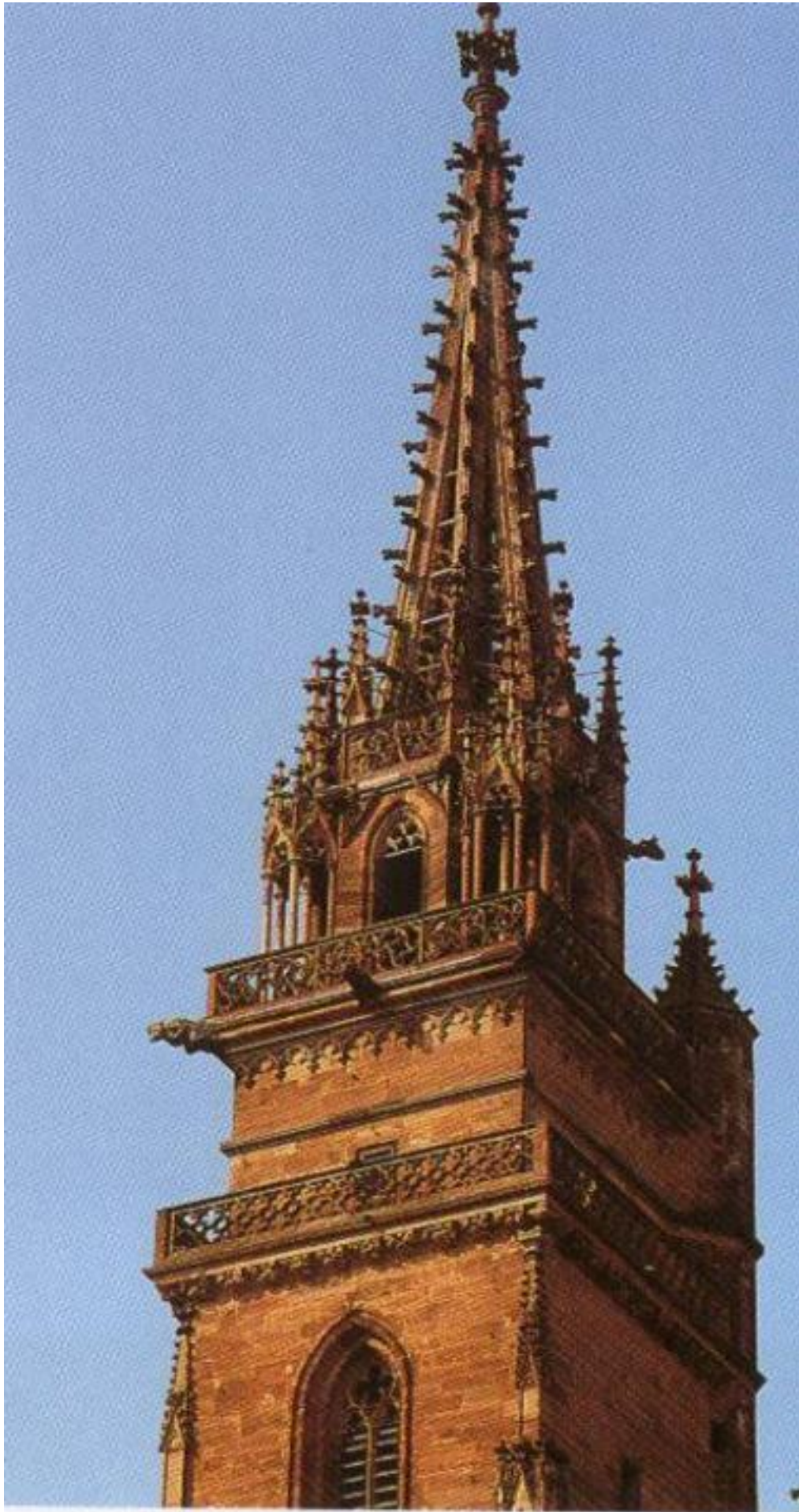
Fig. 6. Torre de Oviedo, cuerpo alto (foto Pablo Herrero Lombardía)



Fig. 7. Torre Nueva de León, cuerpo alto (foto Pablo Herrero Lombardía)



Fig.8. Torre de Oviedo, remate y flecha (foto Pablo Herrero Lombardía)



Notes

- 1 Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *La Cathédrale*, Paris : Librairie Archème Fayard, 1989.
- 2 María Pilar GARCÍA CUETOS, « Entre la civitas et la urbs. La inserción urbana de la catedral d'Oviedo », in : Eduardo CARRERO SANTAMARÍA et Daniel RICO CAMPS (eds.) *Catedral y ciudad en la España medieval*, Murcia, Nausicaa, 2004, p. 99-104.
- 3 *Ibid.*, p. 177.
- 4 *Ibid.*, p. 179.
- 5 Consulter Paul ROUDIE, *L'activité artistique à Bordeaux en Bordelais et en Bazadais*, vol. I et vol. II, Bordeaux, 1975. et Jacques GARDELLES, *Bordeaux cité médiévale*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1989.
- 6 Pablo DE LA RIESTRA, « El gótico en los países de lengua alemana », in : *El Gótico. Arquitectura. Escultura. Pintura*, Könemann, 1999, p. 190.
- 7 María Pilar GARCÍA CUETOS, « Entre la civitas... », et du même auteur, « *Los pasos perdidos. El trazado urbano de Oviedo bajo la plaza de Alfonso II* », in : *Sulcum Sevit. Estudios en Homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, 2005, vol. II, pp. 763-796.
- 8 Juan Ignacio RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, *El comercio ovetense en la Edad Media*, Oviedo : Cámara de Comercio, 1991.
- 9 Claude CAGNE, *L'album de Villard de Honnecourt*, www.cgagne.org/villarcg.pdf.
- 10 Norbert NUSSBAUM, *German Gothic Church Architecture*, Yale University, Press 2000, p. 37.
- 11 *Ibid.*, p. 54-55.
- 12 *Ibid.*, p. 56-57. Voir également Hans REINHARDT, *La Cathédrale de Strasbourg*, B. Arthaud, 1972.
- 13 Pablo DE LA RIESTRA, *art. cit.*, p. 202.
- 14 Norbert NUSSBAUM, *op. cit.*, p. 58.
- 15 Norbert NUSSBAUM, *op. cit.*, p. 58.
- 16 Pablo DE LA RIESTRA, *art. cit.*, p. 202.
- 17 Norbert NUSSBAUM, *op. cit.*, p. 146 et Benoît VAN DER BOSSCHE, *Strasbourg das Münster [titre incohérent : français/allemand]*, Zodiaque, 2001.
- 18 H. REINHARDT, *op. cit.*, p. 123.
- 19 Norbert NUSSBAUM, *op. cit.*, p. 147.
- 20 Norbert NUSSBAUM, *op. cit.*, p. 148.
- 21 Pablo DE LA RIESTRA, *op. cit.*, p. 204.
- 22 Denise JALABERT, *Clochers de France*, Paris : Editions Picard, 1968, p. 55.
- 23 Peter KURMANN, « Architecture du gothique tardif en France et aux Pays Bas » in : *Le Gothique, Architecture, Sculpture, Peinture*, Könemann, 1999, p. 174.
- 24 Denise JALABERT, *op. cit.*, p. 57.
- 25 *Ibid.*, p. 158.
- 26 Jacques GARDELLES, *op. cit.*, p. 181.
- 27 Paul ROUDIE, *op. cit.*, p. 172 ainsi que Jacques GARDELLES, *op. cit.*, p. 181-182.
- 28 P. ROUDIE, *op. cit.*, vol. II, p. 34.
- 29 J. GARDELLES, *op. cit.*, p. 163.
- 30 Yves BLOMME, *L'architecture gothique en Saintonge et en Aunis*, Bordeaux, 1987, p. 182.
- 31 Yves BLOMME, *Poitou gothique*, Paris : Picard, 1993, p. 182.
- 32 *Ibid.*, p. 220-221.
- 33 *Ibid.*, p. 161.
- 34 *Ibid.*, p. 314-315.
- 35 *Ibid.*, p. 134-146.
- 36 *Ibid.*, p. 134-146.
- 37 Denise JALABERT, *op. cit.*, p. 61.

- 38 Un catalogue exhaustif des clochers français est consultable sur le site suivant : <http://clochers.org/carte-accueil-active.htm>.
- 39 René CUZACQ, *La cathédrale gothique de Bayonne*, Mont-de-Marsan, 1965, p. 55-57.
- 40 Luis FERNÁNDEZ GALLARDO, *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, León : Junta de Castilla y León, 2002.
- 41 « *Esta çibdat es abundosa segunt que es Alemania, é ay buenos vinos é otra cosa de bivar ; es çibdat muy bien murada é muy gentilmente encasada, de buenos sobrados altos é chimeneas, é están gentilmente labradas con sus vidrieras á la calle, é muchas torres con sus cruxíos con sus grñpolas encima, é muy polida cosa de ver de dentro é mucho más de fuera...* », cité par Marcos JIMÉNEZ DE LA ESPADA, *Andanzas e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435-1439)*. Madrid : Imprenta Ginesta, 2 vols, (tomo VIII de la Colección de libros españoles raros y curiosos), 1874, p. 323-233.
- 42 Luis FERNÁNDEZ GALLARDO, *op. cit.*, p. 226-227.
- 43 *Ibid.*, p. 227.
- 44 L'étude a été présentée dans le cadre du V Congrès Catholique qui se tint à Burgos en 1899 ; elle fut imprimée en 1904, consulter Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, *Juan de Colonia. Estudio Biográfico-Crítico*, Valladolid, 1904.
- 45 Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, *op. cit.*, p. 14 et 33.
- 46 Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, *op. cit.*, p. 36-37.
- 47 Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, « *Agujas de la catedral de Burgos* », in : *Arquitectura gótica, mudéjar e hispanomusulmana*, Historia de la Arquitectura Española, 2, Zaragoza, 1985, p. 611.
- 48 Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, *op. cit.*, p. 21.
- 49 Un état de la question se trouve dans José Luis BLANCO MOZO, « *La torre sur de la catedral de León. Del maestro Jusquín a Hans de Colonia* » in : *Anuario del Departamento de Historia et Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999, vol. XI, pp. 40-42.
- 50 *Ibid.*, p. 29-57.
- 51 Simón GARCÍA, *Compendio de simetría y arquitectura de los templos*, José Camón (éd.), Salamanque, 1941. La transition entre le carré et l'octogone est déjà visible dans le cahier de Honnecourt vid : <http://classes.bnf.fr/villard/>.
- 52 María Pilar GARCÍA CUETOS, « *Entre la civitas...* », et du même auteur, « *Turrís Babylon*. Asimilación y creación del lenguaje tardogótico en la torre de la catedral de Oviedo », in : *Homenaje a Don Raúl Arias del Valle*, Oviedo, sous presse.
- 53 Paul ROUDIÉ, *op. cit.*, p. 34, 47 et 65.

Pour citer cet article

Référence électronique

María Pilar GARCÍA CUETOS, « Les dames de l'horizon », *e-Spania* [En ligne], 3 | juin 2007, mis en ligne le 31 janvier 2008. URL : <http://e-spania.revues.org/index476.html>

María Pilar GARCÍA CUETOS

Université d'Oviedo

Droits d'auteur

© e-Spania

Résumé / Resumen

À partir du XIII^e siècle, apparaît un nouveau type de tours terminées par des flèches ajourées qui deviennent les « dames du paysage et de la ville ». Ces tours ne répondent pas à une véritable nécessité mais à une volonté d'affirmer le pouvoir des commanditaires de ces cathédrales et de démontrer le savoir-faire des maîtres d'œuvre. En Castille, les façades des cathédrales de Burgos, de León et d'Oviedo sont terminées au XV^e siècle et s'ornent de flèches ajourées. Pour ces travaux Alonso de Cartagena, évêque de Burgos, fit appel au maître allemand Juan de Colonia ; le modèle de la tour ajourée passa ensuite à León et à Oviedo. Ces tours témoignent de l'évolution technique durant le gothique tardif et sont une preuve des liens artistiques existant entre cette partie de la péninsule ibérique et le sud-ouest français (Saintes, Bordeaux, Niort, Moëze).

Mots clés : tours ajourées, Oviedo, pouvoir des évêques, cathédrales gothiques, Jean de Colonia

Entrado el siglo XIII, se desarrolla la tipología de las torres rematadas mediante flechas caladas, que no eran necesarias en sentido estricto y responden a la voluntad de hacer presente el poder de las catedrales, que con esos elementos se convierten en las auténticas dueñas del paisaje y del horizonte urbano y hacen patente el poder de sus comitentes y la pericia de sus constructores. En el siglo XV, en Castilla se completan las fachadas de las catedrales de Burgos, León y Oviedo, rematando sus torres mediante flechas caladas, novedad que llegó a Burgos por iniciativa del obispo Alonso de Cartagena y de la mano del maestro alemán Juan de Colonia, y el modelo marcado por las flechas burgalesas se asimiló en León y en Oviedo. En estas torres se manifiesta la evolución técnica de la flecha calada en España (Burgos-León-Oviedo) y en el caso de la torre de Oviedo, su semejanza con las del oeste francés (Saintes, Burdeos, Niort, Moëze) evidencia las relaciones entre Asturias y el Arco Atlántico.

Palabras claves : León, Burgos, Juan de Colonia, torres caladas, catedrales góticas, poder de los obispos