

B u l l e t i n m o n u m e n t a l



Tome
177-1
Année
2019

Saint-Pierre de Montmartre. Remarques sur le déroulement des travaux et l'architecture de la nef, par Thomas Clouet

Le château de Pocé en Anjou (Distré, Maine-et-Loire), vers 1200-vers 1400, par Lucie Gaugain

Restaurations et restitutions au château de Bournazel (Aveyron), par Bruno Tollon

s o c i é t é f r a n ç a i s e d ' a r c h é o l o g i e

Comité des publications **Françoise BOUDON**
 Ingénieur de recherches honoraire, CNRS

Isabelle CHAVE
 Conservateur en chef du patrimoine, direction générale des Patrimoines
 (ministère de la Culture et de la Communication)

Alexandre COJANNOT
 Conservateur en chef du patrimoine, Archives nationales

Thomas COOMANS
 Professeur, University of Leuven (KU Leuven)

Nicolas FAUCHERRE
 Professeur, université d'Aix-Marseille

Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP
 Général de corps d'armée (Armée de terre), docteur en Histoire de
 l'art et archéologie

Étienne HAMON
 Professeur, université de Lille

Denis HAYOT
 Docteur en Histoire de l'art, université de Paris IV-Sorbonne

François HEBER-SUFFRIN
 Maître de conférences honoraire, université de Nanterre Paris ouest-La
 Défense

Dominique HERVIER
 Conservateur général du patrimoine honoraire

Bertrand JESTAZ
 Directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études

Claudine LAUTIER
 Chercheur honoraire, CNRS

Clémentine LEMIRE
 Chargé d'études documentaires, architecture, musée d'Orsay

Emmanuel LITOUX
 Responsable du pôle archéologie, conservation du Patrimoine de Maine-
 et-Loire

Emmanuel LURIN
 Maître de conférences, université de Paris IV-Sorbonne

Jean MESQUI
 Ingénieur général des Ponts et Chaussées, docteur ès Lettres

Jacques MOULIN
 Architecte en chef des Monuments historiques

Philippe PLAGNIEUX
 Professeur, université de Paris I-Panthéon Sorbonne, École nationale des
 chartes

Pierre SESMAT
 Professeur honoraire, université de Nancy

Éliane VERGNOLLE
 Professeur honoraire, université de Franche-Comté

Directrice des publications **Jacqueline SANSON**
Rédactrice en chef **Éliane VERGNOLLE**

Actualité **Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP**
Chronique **Dominique HERVIER**
Bibliographie **Françoise BOUDON**

Secrétaire de rédaction **Anne VERNAY**
Infographie et P.A.O. **David LEBOULANGER**

Maquette graphique **L'ARCHITECTURE GRAPHIQUE**

b u l l e t i n
m o n u m e n t a l

Tome
177-1
Année
2019

s o c i é t é
f r a n ç a i s e
d ' a r c h é o l o g i e

Toute reproduction de cet ouvrage, autre que celles prévues à l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle, est interdite, sans autorisation expresse de la Société française d'archéologie et du/des auteur(s) des articles et images d'illustration concernés. Toute reproduction illégale porte atteinte aux droits du/des auteurs(s) des articles, à ceux des auteurs ou des institutions de conservation des images d'illustration, non tombées dans le domaine public, pour lesquelles des droits spécifiques de reproduction ont été négociés, enfin à ceux de l'éditeur-diffuseur des publications de la Société française d'archéologie.

© Société Française d'Archéologie

Siège social : Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 1, place du Trocadéro et du 11 Novembre, 75116 Paris.
Bureaux : 5, rue Quinault, 75015 Paris, tél. : 01 42 73 08 07, courriel : contact@sfa-monuments.fr

Revue trimestrielle, t. 177-1, mars 2019

ISSN : 0007-4730

CPPAP : 0119 G 86537

ISBN : 978-2-901837-77-0

*Les articles pour publication, les livres et articles pour recension
doivent être adressés à la Société Française d'Archéologie,
5, rue Quinault, 75015 Paris
Courriel : sfa.sfa@wanadoo.fr*

Diffusion : éditions A. & J. Picard, 18 rue Séguier, 75006 Paris
Tél. librairie 01 43 26 40 41 - Fax 01 43 26 42 64
contact@librairie-picard.com

TABLE DES MATIÈRES

ARTICLES

Thomas Clouet	
Saint-Pierre de Montmartre. Remarques sur le déroulement des travaux et l'architecture de la nef.....	3
Lucie Gaugain	
Le château de Pocé en Anjou (Distré, Maine-et-Loire), vers 1200-vers 1400.....	15
Bruno Tollon	
Restaurations et restitutions au château de Bournazel (Aveyron).....	39

MÉLANGES

Richard Levesque	
Un décor de façade Renaissance « monstrueux » à La Jarrie.....	49

ACTUALITÉ

Mayenne	
Brée, La Grande Courbe : une représentation du XIII ^e siècle tirée du Bestiaire médiéval dans la grande salle de la maison seigneuriale (François Dever).....	55
Sarthe	
Le Mans. L'enceinte romaine et la nef de la collégiale comtale Saint-Pierre-de-la-Cour (Hugo Meunier et Martial Monteil).....	59
Vienne	
Brigueil-le-Chantre. Église Saint-Hilaire : premières observations sur la découverte de peintures murales pendant le chantier de restauration (Christophe Bourel Le Guilloux et Manuel Lalanne).....	63

CHRONIQUE

Architecture religieuse. XI^e-XIII^e siècle	
L'art roman en Val d'Aran (Catalogne) [Christian Gensbeitel].....	67
Peinture et dessin. XIV^e-XVI^e siècle	
Redécouverte, restauration et remise en valeur des peintures de la chapelle des Apôtres de la cathédrale de Poitiers (Alison Stones).....	68

Quand la peinture simule les autres arts (Irène Jourd'heuil).....	69
---	----

Dessins d'architecture : une épure gravée pour enrichir le corpus marnais (Dominique Hervier).....	70
--	----

Un dessin <i>rarissime</i> pour une tour de la cathédrale de Rouen (Thomas Flum).....	70
---	----

Architecture. XVIII^e-XIX^e siècle en France et en Italie

Une dynastie nantaise d'architectes de la fin de l'Ancien Régime au Second Empire (Françoise Hamon).	71
--	----

Contours du néo-gothique en Italie (Françoise Hamon)..	72
--	----

Monuments historiques et muséographie. XXI^e siècle

Chantiers muséographiques au sein des monuments protégés : nouvelles tendances (Fanny Fouché).....	73
--	----

BIBLIOGRAPHIE

Architecture

Bertrand Jestaz, <i>Monuments vénitiens de la première Renaissance à la lumière des documents</i> (Deborah Howard, traduit de l'anglais par Monique Chatenet).....	75
--	----

Érik Follain et Dominique Pitte, <i>Rouen. Le palais de l'archevêque Guillaume de Flavacourt (1278-1306). De la résidence à l'Historial Jeanne d'Arc</i> (Pierre Garrigou Grandchamp).....	77
--	----

Jean-Philippe Garric (dir.), <i>Charles Percier (1764-1838). Architecture et design</i> (Anne Perrin Khelissa).....	77
---	----

François Loyer, <i>L'architecture de la Grèce au XIX^e siècle (1821-1912)</i> [Françoise Hamon].....	79
--	----

Toits, charpentes et plafonds

Monique Chatenet, Alexandre Gady (dir.), <i>Toits d'Europe. Formes, structures, décors et usages du toit à l'Époque moderne (XV^e-XVIII^e siècle)</i> [Valérie Nègre].....	80
--	----

Émilien Bouticourt, <i>Charpentes méridionales. Construire autrement dans le Midi rhodanien à la fin du Moyen Âge</i> (Pierre Garrigou Grandchamp).....	81
---	----

Moulins

Vincent Joineau, <i>Moudre les blés. Les moulins de l'Entre-deux-Mers bordelais (XI^e-XVIII^e siècle). Techniques de production et économie des moulins de l'Entre-deux-Mers bordelais du Moyen Âge à la Révolution</i> et Luc Jaccottey et Gilles Rollier (éd.), <i>Archéologie des moulins hydrauliques, à traction animale</i>	
---	--

<i>et à vent, des origines à l'époque médiévale et moderne en Europe et dans le monde méditerranéen</i> (Pierre Garrigou Grandchamp).....	82	Iconographie	Franck Collard, Frédérique Lachaud, Lydwine Scordia (dir.), <i>Images, pouvoirs et normes. Exégèse visuelle de la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)</i> [Christian Heck].....	88
Vitrail		Sculpture	<i>Corpus de la statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale et de l'Est de la France</i> (Françoise Boudon).....	90
<i>Licht(r)äume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag</i> (Karine Boulanger).....	83	Livre reçu	Annie Renoux, <i>Château et pouvoirs en Champagne : Montfélix, un castrum comtal aux portes d'Épernay</i>	90
Cornelia Aman, Ute Bednarz, Markus Leo Mock, Martina Voigt, Jenny Wischnewsky unter Mitwirkung von Uwe Gast, <i>Die Mittelalterlichen Glasmalereien in Thüringen, ohne Erfurt und Mühlhausen</i> (Brigitte Kurmann-Schwarz).....	86	RÉSUMÉS		91
Email		LISTE DES AUTEURS		94
Isabelle Biron <i>et alii</i> , <i>Émaux sur métal du IX^e au XIX^e siècle. Histoire, technique et matériaux</i> (Stéphanie Deprouw-Augustin).....	87			

LISTE DES AUTEURS

Françoise BOUDON, Ingénieur de recherches honoraire, CNRS ; **Karine BOULANGER**, centre André Chastel ; **Christophe BOUREL LE GUILLOUX**, conservateur régional adjoint des Monument historiques, DRAC Nouvelle-Aquitaine/CRMH-site de Poitiers ; **Monique CHATENET**, conservateur honoraire en chef du Patrimoine ; **Thomas CLOUET**, architecte du Patrimoine ; **Stéphanie DEPROUW-AUGUSTIN**, conservateur au sein de la filière peinture du département restauration chez C2RMF ; **François DEVER**, propriétaire du château de La grande Courbe ; **Thomas FLUM**, professeur d'histoire de l'art médiéval, université de Franche-Comté ; **Fanny FOUCHÉ**, doctorante, Institut d'histoire de l'art et de muséologie, université de Neuchâtel ; **Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP**, Général de corps d'armée (Armée de terre), docteur en histoire de l'art et archéologie ; **Lucie GAUGAIN**, enseignante à l'université de Tours, chercheuse associée au CESR (UMR CNRS 7323) ; **Christian GENSBEITEL**, maître de conférences en histoire de l'art médiéval, université Bordeaux Montaigne ; **Françoise HAMON**, professeur honoraire, université de Paris IV-Sorbonne ; **Christian HECK**, professeur émérite en histoire de l'art médiéval, université de Lille 3 ; **Dominique HERVIER**, conservateur général honoraire du Patrimoine ; **Deborah HOWARD**, professeur émérite d'histoire de l'architecture, Fellow of St John's College, Cambridge ; **Irène JOURD'HEUIL**, conservateur des Monuments historiques ; **Brigitte KURMANN-SCHWARZ**, professeur émérite d'histoire de l'art, université de Zürich ; **Manuel LALANNE**, conservateur des Monuments historiques, DRAC Nouvelle-Aquitaine/CRMH-site de Poitiers ; **Richard LEVESQUE**, historien de l'architecture ; **Hugo MEUNIER**, archéologue, responsable d'opérations, ville de Laval ; **Martial MONTEIL**, professeur, université de Nantes, UMR 6566 CReAAH ; **Valérie NÈGRE**, professeur d'histoire des techniques à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne ; **Anne PERRIN KHELISSA**, maître de conférences, université Toulouse-Jean Jaurès ; **Alison STONES**, professeur émérite d'histoire de l'art et d'architecture, université de Pittsburgh ; **Bruno TOLLON**, professeur honoraire d'histoire de l'art, université Toulouse-Jean Jaurès.

CHRONIQUE

Architecture religieuse XI^e-XIII^e siècle

L'art roman en Val d'Aran (Catalogne). –

En 2016, j'avais déjà rendu compte dans ces pages (BM, 174-4, 2016) d'un article qu'Emmanuel Garland avait consacré en 2012 aux précoces églises romanes du Val d'Aran. C'est dans le prolongement de ce premier article qu'il publiait trois ans plus tard une étude des édifices du XII^e siècle de ce même territoire pyrénéen de confins, véritable enclave espagnole dans la haute vallée de la Garonne, mais dont le dialecte est gascon, entre Catalogne, Aragon et mondes occitan et aquitain. Il y montrait que le recours aux formules empruntées au « premier art roman » défini par Puig i Cadafalch trouvait là sa limite la plus occidentale au nord des Pyrénées.

Après un bref rappel des points fondamentaux de l'article précédent, E. Garland pose le cadre de son étude, indiquant qu'une quarantaine d'églises et chapelles romanes furent édifiées entre le XI^e et le début XIII^e siècle dans cette vallée relevant du diocèse de Saint-Bertrand-de-Comminges, dont une trentaine au cours d'un large XII^e siècle. Toutefois, beaucoup de transformations et de destructions ont affecté ces édifices, bâtis dans une zone montagneuse et en proie à une fréquente activité tellurique. Seule une dizaine d'édifices permet aujourd'hui d'avoir une véritable compréhension de leurs dispositions primitives complètes. Les autres ne conservent que des parties de leur architecture romane, voire des éléments épars, dont des objets mobiliers ou des fragments de décor peint parfois dispersés dans des musées lointains. Le corpus de vingt-cinq édifices ainsi défini, est repris sur une carte de localisation (fig. 1, p. 41) dont on pourra éventuellement regretter le caractère un peu « bricolé », à l'heure de la géolocalisation. Mais c'est là un péché véniel, d'autant plus que le code visuel emprunté à la tradition des éditions Zodiaque permet aisément d'identifier les monuments conservés intégralement de ceux partiellement ou entièrement ruinés.

L'article s'organise ensuite autour d'une série de thèmes, abordés successivement dans une démarche à la fois statistique et formaliste, selon une formule dont l'efficacité a déjà été éprouvée dans le premier volet de l'étude. Ainsi sont abordés l'appareil, les plans et les élévations

(p. 42-44), puis la question des tours-porches (p. 44-45), le décor monumental (p. 45-47), les portails et leur décor (p. 47-51) avec un focus sur les tympan sculptés (p. 51-53), puis, dans la dernière partie, les éléments épars de décor sculpté (p. 53-55), les peintures murales (p. 55-57), les objets mobiliers en pierre (p. 57-58), en bois (p. 58-60) et enfin en métal (p. 59), avant la conclusion (p. 61-62). L'article est complété par trois annexes : une liste récapitulative intitulée « inventaire des édifices et vestiges romans du Val d'Aran », qui est en fait non pas un inventaire, mais un récapitulatif de synthèse des principaux points saillants qui ressortent de ce corpus à l'issue des deux articles, puis une brève notice illustrée de deux photographies, consacrée aux vestiges du chevet de la chapelle de la rue Sant Blas à Vilac, dégagée après la publication du premier article, au sein duquel elle aurait dû prendre place, et enfin, une notice avec trois photographies de deux lipsanothèques découvertes récemment dans le pied d'un autel de l'église Santa Maria de Cap d'Aran, l'une d'origine orientale, en cristal de roche (IX^e-X^e siècle), l'autre en bois, d'un type plus courant dans les Pyrénées au XII^e siècle.

Du point de vue architectural, l'auteur montre qu'il n'y a que peu de changements dans la manière de concevoir les édifices, même si au petit appareil du XI^e siècle succèdent des moellons un peu plus grands et plus réguliers et que le voûtement systématique s'impose dans la majorité des édifices, avec quelques maladresses qui semblent résulter d'un relatif isolement des maîtres-d'œuvre locaux par rapport aux évolutions des régions voisines. Parmi les points de résistance, la continuité de l'utilisation dans les nefs à trois vaisseaux (qu'E. Garland qualifie de « basilicales »), de supports non articulés, en l'occurrence des piles cylindriques. Ce phénomène, qui n'est pas sans rappeler celui que l'on observe en Bourgogne et en Franche-Comté au début du XI^e siècle, montre effectivement une forme de conservatisme dont il est difficile de comprendre les ressorts – simple « retard » dû à l'isolement, volonté esthétique ou idéologique ? – autant de pistes qu'il faudrait suivre en changeant d'échelle. La rareté des tours et l'absence de tours clochers sur les nefs ou les croisées de transept semblent indiquer une prédilection pour les clochers-arcades. Le décor monumental de l'enveloppe architecturale connaît peu de changements, là aussi, hormis la

disparition des arcatures et des frises de dents d'engrenage au profit de corniches sur modillons.

Le point focal de l'article se concentre sur un aspect nouveau, que constitue la valorisation des portails, tant par des dispositifs architecturaux – avant-corps pour certains, voussures multiples, colonnettes à chapiteaux, tympan et linteaux sculptés – que par la présence d'images ou de signes, dont les chrismes, omniprésents dans le monde pyrénéen et la France du Sud-Ouest. Ces derniers sont au nombre de dix-sept, répartis sur quinze édifices (cinq d'entre eux étant en position de réemploi) ce qui en fait une des plus fortes concentrations au sein de l'aire de diffusion de ce motif, et E. Garland propose d'en reconnaître le prototype à Saint-Béat, en Comminges. Le Val d'Aran peut également se prévaloir de huit tympan sculptés, alors que par ailleurs, les autres parties des édifices sont dépourvues de sculptures – en particulier les chapiteaux, ce qui n'est pas courant – à l'exception des modillons. Quatre de ces tympan, présentent des scènes figurées, dont deux le Christ en Gloire entouré du Tétramorphe et deux autres le Christ en croix couronné. L'auteur souligne le caractère fruste de la sculpture, insistant sur le fait que « la chose représentée est plus importante que la façon dont on la représente » (p. 52), ce qui pourrait toutefois s'appliquer à une très grande partie des sculptures du monde roman, nonobstant leurs qualités plastiques. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'au-delà de la maladresse, le traitement des plis repassés des figures du tympan de Bossost peut se laisser envisager comme un lointain écho de certaines œuvres aquitaines ou languedociennes, comme le chapiteau de la décollation de Saint-Jean-Baptiste à la Sauve-Majeure ou les sculptures de Saint-Pons-de-Thomières.

On saura gré à E. Garland de nous faire connaître dans le même élan les objets ou œuvres isolées – croix sculptées et peintes, cuves baptismales, bénitiers, ainsi que les fragments de peintures murales qui sont autant de témoins de l'intense vie spirituelle et liturgique de ces monuments, qui n'avaient qu'une fonction paroissiale, mais dont le caractère relativement austère de l'architecture ne doit pas nous faire oublier qu'elles étaient meublées, décorées et « habitées » au sens spirituel de la formule.

Cet article conclut de belle manière un inventaire et une analyse menés de façon rigoureuse dans un territoire enclavé et peu

connu, ouvrant en arrière-plan des questions passionnantes sur la manière dont la création en milieu clos se met au diapason des grands mouvements artistiques de son temps. Cela nous fait regretter d'autant plus l'absence de datations absolues pour les édifices de ce corpus si particulier. – Emmanuel Garland, « Développement et épanouissement de l'art roman dans le Val d'Aran », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. LXXV, 2015, p. 39-64.

Christian Gensbeitel

Peinture et dessin XIV^e-XVI^e siècle

Redécouverte, restauration et remise en valeur des peintures de la chapelle des Apôtres de la cathédrale de Poitiers. – Voici au tournant du XX^e et du XXI^e siècle un événement d'une importance capitale pour nos connaissances de la peinture murale de l'époque gothique en France. Les deux articles de Claude Andrault-Schmitt et Claudine Landry-Delcroix, accompagnées de deux mises au point complémentaires de Bénédicte Fillion-Braguet et Marcello Anghen, nous mettent sur la voie de la description, de l'analyse et de l'évaluation de ce programme décoratif hors pair dont la restauration se poursuit encore.

L'article paru dans le *Bulletin de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (CRAI)* donne une vue d'ensemble des résultats du dégagement des peintures rayonnantes et de leur restauration ; celui de la *Revue historique du Centre-Ouest (RHCO)* présente une analyse beaucoup plus ample de chaque étape, avec une concentration sur le contexte théologique d'un programme iconographique insolite. Il convient de rappeler ici également l'ouvrage collectif *2012-2017, Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers : Restauration du bras sud du transept*, Beaux-Arts éditions, Issy-les-Moulineaux, 2017, auquel les présents auteurs ont participé et qui est richement illustré avec des photos de haute qualité.

L'existence de peintures murales dans le bras sud de la cathédrale de Poitiers était déjà connue au temps du chanoine Charles-Auguste Auber, auteur d'une monographie publiée en 1848-49. Des sondages à partir de 1989 en confirmèrent l'existence. Le mauvais état de la voûte dû à des infiltrations retarda les campagnes de restauration, jugées difficiles. La dernière campagne débuta en 2012 pour se terminer en 2017 avec l'intention de continuer plus tard au niveau bas. On constata la superposition de quatre couches picturales, dont la plus récente

de 1783 consiste en un blanchiment sur l'ensemble des voûtes et murs de la cathédrale ; en dessous, un badigeon léger de filets gris ou vert pâle pour la chapelle des Apôtres fut apposé en 1611. La première campagne consista en une ornementation à faux joints rouge sur fond blanc rehaussé de motifs en étain autour des orifices pour les cordes des suspensions. La couche finale utilisa des couleurs simples, à base d'ocre jaune et rouge, de noir et d'azurite ; on utilisa une superposition de glacis sur les fonds des voûtains et les drapés bleus et rouges. Une sous-couche grise composée d'un mélange de blanc de Saint-Jean et de noir de charbon supportant une couche d'azurite fut utilisée pour les plages bleues alors que les rouges consistent en un glacis de minium recouvert de vermillon. Les couleurs des draperies alternent avec les bleues et rouges des plages, le blanc et l'ocre utilisés pour les motifs architecturaux et les nervures, le tout présentant un ensemble impressionnant, brillant et chaleureux. Les articles cités ci-dessus fournissent des renseignements techniques plus précis sur les pigments, métaux, colles, liants... Dénommée Chapelle des Apôtres depuis au moins 1351, l'appellation de cet espace est censée correspondre au programme iconographique. Des portraits d'apôtres et de saints y sont présentés debout dans des encadrements architecturaux, comme de fausses statues, et ornent les murs au niveau des fenêtres. Ces parties du monument sont encore en restauration. La construction de la cathédrale, dédiée aux apôtres Pierre et Paul, fut entamée vers 1155 et voûtée en 1167 (date peinte sur une clef de voûte). Le bras sud du transept, inaccessible par l'extérieur, la porte sud se trouvant dans la baie avoisinante, fait pendant à une chapelle de mêmes dimensions sur le côté nord, dédiée à saint André. À la différence du côté nord, il n'est pas question ici d'une chapelle avec un autel et une dédicace, parce qu'il s'agit d'une articulation de l'édifice, expliquent les auteurs (*RHCO* p. 83 ; p. 92 et n. 208). L'appellation se trouve dans le testament daté de 1351 d'Hugues Thomé, chantre de Saint-Hilaire et chanoine de Sainte-Radegonde, qui élit sa sépulture dans la chapelle des Apôtres à côté de son grand-oncle Jean de Menoc, chanoine de Poitiers (AD Vienne, G 174, repris dans le Livre rouge du XV^e s., AD Vienne, G 182). Une date probable pour la construction de la Chapelle des Apôtres est fournie par le retour en juillet 1174 de l'évêque de Poitiers Jean de Cantorbéry (Jean aux Bellesmains, en fonction entre 1181 et 1193) qui y apporta des reliques de son grand ami Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, martyrisé par Henry II en 1170 et canonisé en 1173. On suppose que les reliques furent déposées dans la Chapelle des Apôtres et que le saint Thomas qui s'y trouve parmi les saints peints sur les murs, vêtu en évêque (mais

sans *pallium*) et identifié par inscription (Saint Thomas), représente Becket et non saint Thomas apôtre, représenté, lui, sous forme sculptée sur le côté sud de la façade ouest. Il y a là un élément de doute. Les autres saints peints sont Pierre et Paul (au sud), Savin et Cyprien, saints locaux (à l'est, sans nimbes), Martin (?) et Thomas (au nord), et deux saints aristocratiques, tenant des gants : Eustache (?) tenant un faucon et Maurice, identifié par inscription (à l'ouest), des choix ne justifiant pas l'appellation de la chapelle des Apôtres.

Les peintures murales sont nettement plus tardives que l'architecture de la chapelle et de ces quatre vitraux d'origine, représentant les paraboles, très endommagés, qui datent du début du XIII^e siècle. Les stalles du chœur, encore conservées, datent du milieu du siècle, alors que la charpente de la nef a été montée en 1279. On suppose une datation approximative pour la campagne picturale d'entre 1279 et le début du XIV^e siècle, ce qui correspondrait à l'épiscopat du franciscain Gautier de Bruges (1279-1307), sans qu'on puisse lui attribuer la commande avec certitude. Et le programme ne révèle rien de spécifiquement franciscain, à la différence du sceau de l'évêque qui le montre agenouillé devant saints Pierre et François (*CRAI*, fig. 9).

Le remarquable programme des voûtes est organisé de façon symétrique, les quatre voûtains présentent une vue d'ensemble du paradis. À l'entrée de la chapelle, côté nord, se trouvent sur l'intrados les Vierges sages et folles, groupées autour du Christ qui tend une banderole vers les Vierges folles avec les mots *Nescio vos* et une banderole effacée de l'autre côté. En face, le spectateur est confronté au Couronnement de la Vierge sur fond bleu accompagné par quatre anges-musiciens. Le Christ, vêtu d'un vêtement bleu et d'un manteau rouge étend le bras droit pour poser une couronne à feuilles d'ache sur la tête de la Vierge, qui, voilée et vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rose, s'incline vers lui, les mains jointes : composition habituelle à l'époque (Billom, Blassac, Toulouse...). Ce qui frappe est l'énorme trône-église à quatre étages orné de « fenêtres » percées de lancettes et de quatre-feuilles, véritable modèle du style rayonnant, repris pour le siège du Christ-juge (côté est) et, moins bien conservé, pour celui d'Abraham (côté ouest). Les détails architecturaux sont repris dans les fausses rosaces qui ornent les murs (Fillion-Braguet, fig. 2). En face du Couronnement, également sur fond bleu, sont placés cinq anges debout portant des couronnes, liées au thème du Couronnement tout en reprenant le motif de stéphanophores déjà exploité en sculpture dans les écoinçons des

stalles dans le sanctuaire (Angheben, fig. 5). Les deux vouôtains à l'est et l'ouest, sur fond rouge, présentent à l'est un monumental Christ-juge de la Parousie, trônant et révélant ses plaies, entre la Vierge et saint Jean, qui, un peu moins grands, intercèdent pour les tout petits défunts qui se lèvent dans les écoinçons. Deux anges porteurs des instruments de la Passion font le lien entre les ressuscités et les saints. Les couleurs des draperies des grands personnages font alterner le bleu pour le Christ, doublé de rose, et l'inverse pour la Vierge, saint Jean et les anges. Cette fois la Vierge porte, exceptionnellement, une guimpe et une couronne dont la forme, très différente des autres couronnes du programme, laisse des doutes sur son authenticité. Pendant du Christ de la Parousie et lui faisant face, se trouve Abraham, figure également monumentale, vêtu de bleu et assis sur un trône du même type, entouré par des Vierges sages et des Vierges folles (mal conservées : Angheben, fig. 2). Abraham soutient une nappe blanche sur laquelle sont figurés quatre petits personnages, deux nus, gesticulant, deux vêtus, priant ; deux autres personnages nus ont grimpé sur les épaules d'Abraham pour s'accrocher à son nimbe, geste irrévérencieux, voire ludique ? Tous ces personnages sont couronnés, reprenant ainsi le motif des couronnes des vouôtains nord et sud. Ne faudrait-il pas y voir un motif qui évoquerait non seulement les couronnes célestes mais aussi, et notamment pour les personnages vêtus, la participation ou simplement une évocation de la royauté, peut-être en rapport avec les cérémonies tenues à Poitiers auxquelles participa le pape Clément V à la suite du décès du roi Édouard I Plantagenêt, survenu en 1307 (voir l'épilogue de l'article de la *RHCO* et le résumé à la p. 109, ainsi qu'Angheben, fig. 1). Ainsi sont posées les questions de la datation et des liens stylistiques. Contrairement aux auteurs qui proposent une exécution rapide du programme, s'étalant sur « un an ou deux » (*CRAI*, p. 438), je tendrais à supposer une campagne beaucoup plus ralentie. Andrault-Schmitt et Landry-Delcroix évoquent avec pertinence l'activité artistique que connaissaient les divers monuments de Poitiers et de sa région au XIII^e siècle. Certaines comparaisons me semblent sujettes à discussion et suggèrent une étendue plus longue pour la campagne d'exécution. À mon avis, la première Vierge sage de l'intrados présente de fortes ressemblances avec Élisabeth de la Vie de saint Jean du Baptistère – de date incertaine, il faut l'admettre. Mieux, le personnage debout représentant saint Paul qui caresse sa propre barbe évoque non pas le frontispice du Bréviaire de Philippe le Bel et l'œuvre du peintre parisien Honoré des dernières années du XIII^e siècle, mais un modèle beaucoup plus ancien, par exemple un des vieillards de l'Apocalypse de Montmorillon (Deschamps et Thibout

pl. XXVIII-3) alors que les remarquables trônes et les encadrements architecturaux trouveraient de meilleurs pendants dans l'exemplaire du *Roman de Toute Chevalerie* en anglo-normand conservé à Paris (Bnf, fr. 24364, en ligne sur Gallica) des premières années du XIV^e siècle. Une origine possible dans l'aire Plantagenêt a été proposée par ses éditeurs (Foster et Short). On pourrait aussi évoquer le trône de la Vierge à l'enfant au porche de la cathédrale du Puy (Deschamps et Thibout pl. 1) ou celui du Couronnement de la Vierge à l'église des Minimes de Toulouse (disparu, connu par le relevé d'Esquier (Mesuret, p. 62, fig. 4) ; et les encadrements des saints au niveau inférieur rappellent les bas-côtés nord de la Cathédrale de Limoges, la coupole de Cahors, ou bien la Chapelle de Saint-Antonin des Minimes de Toulouse, tous datant de l'extrême fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle.

Nous attendons avec impatience la poursuite des restaurations et une publication encore plus ample : citons le modèle de *l'Aula gotica* de Rome par Andreina Draghi. Mais d'ores et déjà ces deux magnifiques articles révèlent un ensemble original d'une qualité remarquable qui est resté trop longtemps caché. – Claude Andrault-Schmitt et Claudine Landry-Delcroix, « Le décor gothique de la chapelle des apôtres à la Cathédrale de Poitiers », *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus des séances*, 2017, I, janvier-mars, Paris, 2017, p. 433-457. Claude Andrault-Schmitt et Claudine Landry-Delcroix, « Les inattendus de la commande artistique (XII^e-XX^e siècle) », *Revue historique du Centre-Ouest*, t. XVI, 1^{er} semestre 2017, p. 27-110.

Alison Stones

1. Bénédicte Fillion-Braguet, « Architectures feintes et architectures peintes dans le bras sud de la Cathédrale de Poitiers », *RHCO*, p. 111-118. Voir recension ci-dessous. Marcello Angheben, « Le programme iconographique de la voûte du bras sud de la Cathédrale de Poitiers et le décor vitré des sanctuaires », *RHCO*, p. 119-129.

Quand la peinture simule les autres arts. – La cathédrale de Poitiers a fait récemment l'objet d'importants travaux académiques, ceux de B. Fillion-Braguet pour sa thèse de doctorat soutenue en 1999¹ et plus récemment ceux d'une équipe de chercheurs de CESCUM – à laquelle s'était jointe Mme Fillion-Braguet – publiés dans l'ouvrage collectif dirigé par Claude Andrault-Schmitt *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Enquêtes croisées*, Geste éditions, 2013, 407 p.

Malgré cette somme, la cathédrale suscite de nouvelles recherches à la faveur d'un chantier majeur au retentissement international qui a

permis la redécouverte, dans le bras sud du transept, d'un décor peint du dernier quart du XIII^e siècle, éblouissant par la qualité de sa mise en œuvre, sa fraîcheur et l'ingéniosité de sa composition iconographique sur plus de 650 m². Masqué sous un badigeon blanc à joints rouges de la fin du XVIII^e siècle et un badigeon gris clair datant probablement du XVII^e siècle, ce décor a été dégagé en 2015-2016 depuis la voûte jusqu'à la balustrade en pierre du XVIII^e siècle. Commandé par la Conservation régionale des monuments historiques de Poitou-Charentes, le chantier a été confié à des restaurateurs qualifiés et réalisé sous la maîtrise d'œuvre de François Jeanneau, architecte en chef des monuments historiques.

Après avoir participé en 2017 à un numéro hors-série de *Beaux-Arts Magazine*, B. Fillion-Braguet a publié sur ces découvertes plusieurs articles dont un consacré aux architectures feintes dans le t. XVI de la *Revue historique du Centre-Ouest*. Dans cette contribution ciblée, l'auteur rappelle que, dans la vallée de la Loire et les terres des Plantagenêts, la polychromie architecturale atteignit son apogée entre 1180 et 1240, de Saint-Serge d'Angers à la Trinité de Vendôme, en passant par Saint-Maurice de Chinon. Cette polychromie a généralement cherché à souligner l'architecture, mais, dans certains cas, elle l'a parfois littéralement transformée, soit pour palier une contrainte technique rencontrée par le maître d'œuvre, soit pour harmoniser un décor avec son environnement.

Au bras sud du transept de la cathédrale de Poitiers, achevé vers 1175, la première polychromie se voulait une interprétation idéale de la paroi, dissimulée sous un badigeon orné de joints rouges, de filets d'arcatures et de figures héraldiques. Réalisé un siècle plus tard, le nouveau décor s'est quant à lui adapté au vocabulaire artistique du gothique rayonnant qui se répand en Occident à partir du milieu du XIII^e siècle et associe volontiers architecture, peinture et vitrail comme à la Sainte-Chapelle de Paris (avant 1248), à la chapelle de la Vierge de Saint-Germer de Fly (vers 1259-1267) ou à celle du palais des rois d'Aragon à Perpignan (après 1274). Les peintres, se changeant tout à la fois en architecte, en maître-verrier et en sculpteur, se sont ainsi approprié les murs, réinventant l'espace pour en livrer une nouvelle perception. Ils y ont en effet simulé des baies et des vitraux où se tiennent des saints placés sous des dais, suivant une association troublante entre peinture et architecture. Cette composition veut créer une œuvre totale où le mur est à la fois tapisserie, vitrail, peinture, émail et sculpture.

Au registre supérieur du mur oriental, les peintres ont utilisé les arcades aveugles de part

et d'autre de la baie centrale pour composer une véritable paroi lumineuse en simulant de grandes baies à remplage rayonnant constitué de deux lancettes trilobées, coiffées chacune d'un quadrilobe flanqué d'écoinçons trilobés curvilignes. Le tout est surmonté d'un grand quadrilobe inscrit dans un cercle et d'écoinçons triangulaires. Les colonnes et le réseau de chaque baie sont soulignés par un jeu de filets blancs cernés de jaune et de rouge qui donnent de l'épaisseur au remplage peint. Sur les vitraux feints sont représentées de grandes figures de saints placées sous un cadre architecturé avec gâble à crochets et sur un fond de grisaille agrémenté de fermaillets colorés.

Dans les travées sud et ouest, le tympan maçonné couronnant les baies géminées sert de support à une rose à huit pétales redentés, autour d'un oculus central polylobé, accosté de deux trilobes curvilignes. Le tout est habité de vitraux feints dont la grisaille dessine, sur un fond de résille, des cabochons bleutés d'où sortent des rinceaux. De part et d'autre des baies, sont représentés sur fond rouge ou bleu les sculptures feintes de grands saints sous de savantes microarchitectures.

L'auteur montre que ce décor dépasse la simple adaptation stylistique au goût de l'époque, et que les intentions sont plus complexes, cherchant à délivrer un message iconographique pluriel. C'est ainsi que la voûte apparaît comme un ciel ouvert qui donne à voir la Jérusalem céleste où le fidèle peut entrevoir l'au-delà et la foule des élus qui intercède pour le salut de son âme. Les figures du Couronnement de la Vierge, du Sein d'Abraham ou du Christ entre la Vierge et saint Jean, sont assises sur des trônes démesurés qui, composés comme des autels ou de véritables façades d'églises, peuvent être interprétés comme une allégorie de l'Église et la manifestation de son pouvoir spirituel et temporel. Quant aux dais à gâbles et pinacles sous lesquels sont placés les saints médiateurs, ils évoquent les tours de clocher et symbolisent la protection ecclésiastique.

Ainsi, dans une subtile oscillation entre réel et virtuel, l'architecture peinte ne nie pas l'architecture existante qui lui sert de cadre (les baies feintes encadrent des baies existantes, les chapiteaux et tailloirs peints sur les arcades sont parfois placés dans le prolongement des tailloirs des chapiteaux sculptés...), mais, par elle, la paroi et ses composantes matérielles sont entièrement recouvertes pour construire une image idéale. Dématérialisés, les murs deviennent des rosaces ou des baies vitrées et tout n'est qu'illusion.

En définitive, l'auteur convainc que l'architecture peinte n'est pas un élément

accessoire ou purement décoratif comme on pourrait le penser, mais devient ici un outil métaphorique pour nommer et représenter ce qui ne peut l'être, la « Révélation », la promesse du Salut et la Résurrection. Ladite architecture participe pleinement au programme iconographique et s'impose comme une affirmation symbolique de l'*Ecclesia*, comme construction, institution et corps du Christ. Loin de n'être qu'un simple moyen pour articuler ou diviser l'espace réel, elle exprime le cadre spirituel de l'Église et son triomphe. – Bénédicte Fillion-Braguet, « Architectures feintes et architectures peintes dans le bras sud de la cathédrale de Poitiers », *Les inattendus de la commande artistique (XII^e-XX^e siècles)*, *Revue historique du Centre-Ouest*, t. XVI, 1^{er} semestre 2017, p. 111-118.

Irène Jourd'heuil

1. *Deux chantiers cathédraux du premier gothique de l'Ouest : la nef de Saint-Maurice d'Angers et le chœur de Saint-Pierre de Poitiers*, Marie-Thérèse Camus (dir.), 1999.

Dessins d'architecture : une épure gravée pour enrichir le corpus marnais. – L'église de Somsois (Marne) en majeure partie du XII^e siècle et remaniée au XVI^e, recèle dans sa partie sud-ouest plusieurs dessins tracés en léger creux sur la pierre. Leur présence est assez surprenante car les églises de la Champagne méridionale n'en avaient jusqu'ici pas révélé d'autres cas. L'analyse fine d'Alain Laurent (soutenue par de très bonnes photographies) permet d'en mettre en valeur les caractéristiques inédites. Par une lecture attentive on restitue le dessin d'une fenêtre de grande taille à quatre lancettes – ce qui est peu fréquent – avec un décor raffiné de soufflets et de mouchettes. Il s'agit d'un type de remplage mis en œuvre dans les reconstructions du début du XVI^e siècle dans cette région. On aurait donc là affaire à une épure de taille réduite, type de procédé utilisé pour des voûtements ou des remplages et bien connu des historiens. Des églises à Bayeux, Noirlac, Soissons, La Norville en recèlent ; cependant, en 2014, sur un recensement de cent trente occurrences dans une partie seulement de la France du nord-ouest et une part de la Galice, un petit nombre est à échelle réduite¹. Les trois figures de l'église de Somsois sont voisines en outre, de cinq cercles concentriques de taille décroissante gravés au-dessous ; exécutés à la pointe, en gravure peu profonde, leur lecture n'est pas très facile. Mais pour A. Laurent, cet ensemble pourrait évoquer le travail d'un « bureau d'étude » médiéval – selon son expression – qui aurait installé ses instruments de traçage (des cercles concentriques), aurait réalisé ensuite un schéma,

puis serait passé à la gravure de l'épure. Ce cas de figure s'ajouterait ainsi aux formules déjà signalées de recours à l'équerre et au compas à ficelle². Si l'auteur a pu rapprocher cette épure, vraisemblablement tracée autour de 1500, de quelques fenêtres d'édifices voisins dans un rayon de 20 à 30 kilomètres (Villeret, Ceffonds, La Madeleine de Troyes et sa cathédrale), sa présence demeure inexplicée dans l'église même de Somsois. Quoiqu'il en soit de ce point resté encore obscur, les trois étapes du tracé de l'épure ajoutent une variante intéressante au corpus des dessins d'architecture de l'époque médiévale et cet article ne manquera pas d'apporter une information utile aux recherches conduites par le centre international de recherches glyptographiques (C.I.R.G.). – Alain Laurent, « Une épure d'architecture inédite (XVI^e s.) dans l'église de Somsois (Marne) », *Études marnaises*, t. CXXXII, 2017, p.129-142.

Dominique Hervier

1. Michel Leblond, « Trais et pourtrais », *Actes du XIX^e colloque international de glyptographie de Colmar (28 juillet-1^{er} août 2014)*, Colmar, 2015, p. 123.

2. Roland Recht (dir.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, éd. Musées de la ville de Strasbourg, 1989, p. 228.

Un dessin rarissime pour une tour de la cathédrale de Rouen. – Dans l'ouvrage collectif « Peindre à Rouen au XVI^e siècle », Étienne Hamon présente une analyse fine d'un dessin architectural, vendu par un collectionneur français en 2014, apparu sur le marché londonien un an plus tard, et qui – après des expositions à Londres (2015), à Maastricht (2016) et un bref passage dans une collection privée – vient d'apparaître dans les collections du Museum of Fine Arts, à Houston¹. Sur parchemin, d'une hauteur de 3,40 m, le dessin des quatre étages et de la flèche d'une tour gothique est proche du grand groupe de relevés de ce genre conservés, surtout, en terres de l'Empire, mais il en diffère par sa richesse décorative et la représentation en perspective.

Dans un premier temps, l'auteur rappelle les caractéristiques thématiques des dessins d'architecture à l'époque gothique et évoque les problèmes d'interprétation. En soulignant l'existence des trente-neuf statues, finement représentées qui occupent les contreforts et les pointes des gâbles, il soulève la question des intentions du dessinateur et se demande si on ne devrait pas voir dans ce magnifique document le résultat de la collaboration d'un architecte avec un peintre. La première partie poursuit et approfondit ces réflexions théoriques et renvoie plus particulièrement aux peintres associés à des

projections architecturales pour les cathédrales de Troyes, Paris ou Bourges. Aussi, la bonne connaissance de l'auteur des sources régionales lui permet-il de préciser la terminologie propre aux dessins architecturaux des années 1500. Ainsi apprend-on que « le gect » se rapporte à des dessins techniques, que « le trait » renvoie à une épure ou que le « patron » peut désigner soit une maquette en volume, soit un dessin technique ou de présentation. Toutes ces informations sont indispensables pour qui est confronté à ce genre de documents.

Dans un deuxième temps, l'analyse envisage tous les éléments du dossier et entre dans le détail. L'auteur résume d'abord l'histoire navrante pour le patrimoine français de l'exportation du dessin ainsi que de sa mise en vente par Sam Fogg, marchand londonien, spécialiste de l'art médiéval. Cet événement a été accompagné par la publication d'une étude de Costanza Beltrami, coéditée par Sam Fogg (*Building a Crossing Tower: A Design for Rouen Cathedral of 1516*, Londres, 2016). C. Beltrami associe le dessin à une série de délibérations du chapitre de la cathédrale de Rouen sur la reconstruction de la tour de croisée après l'incendie de 1514 et de ce fait l'attribue à l'architecte Rouland Le Roux. É. Hamon rejette cette interprétation en s'appuyant sur plusieurs arguments, de portée variable, mais dont le plus important suffit pour dévoiler la faiblesse majeure de la thèse de Beltrami : le fait que la tour dessinée soit beaucoup trop monumentale pour une tour de croisée (p. 63). L'idée d'y reconnaître une flèche en bois, comme le suppose Beltrami, ne change rien à ce constat. Si on admet une largeur de la croisée de la cathédrale de Rouen d'environ 11,30 m on arrive à une hauteur de 80 ou 90 m pour la seule partie du dessin, et jusqu'à 120 m pour l'ensemble de la construction à partir du sol. On rivaliserait donc avec les grandes tours de l'époque gothique comme à Fribourg-en-Brisgau (116 m), à Chartres (tour nord, 115 m) ou à Châlons-en-Champagne où l'ancienne grande flèche élevée en 1520 culminait à une hauteur comparable. Seulement, ces tours reposent sur des fondements massifs qu'on cherche en vain à la croisée de la cathédrale de Rouen.

L'origine rouennaise du dessin – à cause de sa provenance – n'est pas mise en doute par les deux auteurs, encore qu'aucune analyse fine du matériel ou du dessin ne soit venue corroborer ou infirmer l'assertion. Dans le dernier chapitre de son article Étienne Hamon revient sur la question et propose donc d'identifier le dessin avec une autre tour de la même cathédrale : la Tour de Beurre. Ses arguments en faveur de cette hypothèse sont convaincants. D'abord, les dimensions supposées de la construction

s'accordent bien avec un projet pour une tour de façade. Puis, le vaste programme sculptural avec ses trente-neuf statues (sur les deux côtés visibles du dessin) se rapproche des prétentions décoratives de la Tour de Beurre. Et, finalement, dans les archives, de nombreux documents se réfèrent à ce chantier dont la deuxième étape s'est déroulée entre 1494 et 1506 sous l'architecte Jacques le Roux. Il s'agirait donc plus particulièrement de la commande d'un « patron » de la tour, destiné, en 1501, à l'archevêque, ainsi que de deux « formulis picturalis » qui pourraient faire référence à un dessin en perspective (p. 66).

Effectivement, Beltrami l'a déjà souligné, il ne s'agit pas ici d'un dessin d'exécution orthogonal, en usage sur les chantiers, mais d'une vue en perspective, ayant prioritairement le caractère d'une représentation (p. 26, 28, 52, 54 de son ouvrage). Cependant, montre-t-il vraiment une flèche en pierre comme le prétend Hamon en se référant à un autre document de l'an 1499 qui en parle pour la Tour de Beurre ? Deux éléments caractéristiques laissent place au doute. D'un côté, sur le dessin, les arêtes et les remplages de la flèche sont extrêmement fins (cf. les détails aux p. 16-21 chez Beltrami). Si on les compare à d'autres dessins ou constructions gothiques dont l'exécution prévue en pierre est assurée (Fribourg-en-Brisgau, Ulm, Strasbourg, Vienne, Cologne et autres) on reconnaît des constructions beaucoup plus fortes et des remplages plus massifs. De l'autre côté, sur les dessins des tours mentionnées, on aperçoit des flèches moins hautes et plus larges par rapport aux dimensions des tours. Ces flèches ne dépassent pas un tiers de la hauteur totale des tours respectives et leurs pieds reposent sur une surface maximale. À l'opposé, sur le dessin rouennais la flèche ressemble plutôt à une épingle. Aurait-il été vraiment possible de la construire en pierre ? D'ailleurs, à l'époque, la construction d'une flèche en bois n'avait rien d'extraordinaire. Malheureusement, du fait de la disparition de la plupart des exemples, leur histoire est mal connue².

Vers la fin de son article Étienne Hamon précise les différences structurelles et formelles entre la tour figurée sur le dessin et la Tour de Beurre, comme C. Beltrami s'était sentie obligée de le faire pour la tour de croisée. Ces différences apparentes par rapports aux œuvres exécutées nous rappellent que le projet a été abandonné par les responsables, quelles qu'en soient les raisons. Il pourrait donc se révéler difficile d'établir un lien trop étroit entre le dessin et les tours existantes. En même temps, la richesse et la qualité du dessin ainsi que la présence d'un programme sculpté détaillé écartent l'hypothèse d'y voir une simple étude, sans relation avec un chantier

concret. Finalement, si on voulait continuer de reconnaître sur le dessin la tour de croisée de la cathédrale de Rouen, il faudrait souligner son caractère exagéré, surdimensionné et impossible à mettre en œuvre, même dans une région riche de projets ambitieux de tours de croisées (Bayeux, Coutances). Cependant, l'hypothèse la plus probable et la plus prudente est celle d'Étienne Hamon qui conclut à un projet abandonné pour la Tour de Beurre. – Étienne Hamon, « "Gectz, patrons et pourtraictz" : le dessin d'architecture à Rouen vers 1500 à la lumière des sources et d'un chef d'œuvre récemment dévoilé », dans *Peindre à Rouen au XVI^e siècle*, F. Elsig (dir.), Milan, Silvana editoriale, 2018, p. 48-71.

Thomas Flum

1. Cette information nous parvient au moment de mettre sous presse. Nous apprenons également qu'en parallèle à la présentation à Genève par Étienne Hamon de son étude, ce dessin faisait l'objet d'une analyse géométrique par Robert Bork à l'occasion du colloque « Architectural Representation In The Middle Ages » tenu à Oxford en avril 2017, dont les actes devraient paraître prochainement.

2. A. Villes, « L'ancienne grande flèche de la cathédrale Saint-Étienne de Châlons-en-Champagne », *Uméni*, 49, 2001, p. 231.

Architecture XVIII^e-XIX^e siècle en France et en Italie

Une dynastie nantaise d'architectes de la fin de l'Ancien Régime au Second Empire. – Alain Delaval renouvelle ici l'étude d'une dynastie d'architectes nantais, les Seheult (dont le nom a connu plusieurs graphies simultanées) qui illustre bien le système d'organisation de la profession au XVIII^e siècle. L'activité de la famille, qui s'étend sur un siècle (1750-1858) avait été mise en lumière en 1968 par un article de Henri de Bérenger, puis l'intérêt s'était recentré sur le plus prestigieux représentant de la famille, François-Léonard, et approfondi dans les années 1980-1990 à l'occasion du bicentenaire de la Révolution et des travaux sur l'italianisme de Clisson, ses thématiques et ses acteurs. En même temps que les investigations méthodiques de l'Inventaire général ont permis de repérer de nouvelles œuvres des Seheult, des découvertes d'archives, des ventes et des dons (le marchand Alain Cambon qui a déposé une partie des archives au Musée Dobrée se trouve être un cousin du rédacteur de cette note) ont éclairé l'activité de chacun des membres de la tribu et permis de reconstituer la « saga » familiale, terme peut-être un peu héroïque pour une aventure somme toute paisible et modeste.

Le premier des Seheult semble être le tapissier/décorateur, Robert 1, dont le fils Robert 2 né en 1722 apparaît comme arpenteur et dessinateur-topographe : il établit le plan de Nantes gravé en 1759 et il joue un rôle de conseiller auprès du fermier général Graslin lors de l'extension de la ville. Il paraît avoir été aussi entrepreneur en bâtiment. De Robert 2 naîtront trois fils Michel-Robert (1753-1807), Michel-André (1756-1811) et François-Léonard (1768-1840). Tous trois deviendront architectes et ce sont leurs carrières, pas toujours faciles à identifier, qui constituent cette étude. Le dernier représentant de la dynastie : Saint-Félix Seheult (1793-1858, fils de Michel-André), prendra la succession de son oncle François-Léonard sur ses derniers chantiers. À la famille élargie appartient aussi un architecte, le beau-frère Étienne Blon.

Les deux Michel, parfois distingués en aîné ou cadet, ont une importante pratique de l'expertise, intervenant lors des nombreux contentieux que provoque l'extension de Graslin puis après 1790 pour évaluer les biens nationaux mis en vente, couvents et hôtels. Comme leurs contemporains, notamment Mathurin Crucy à Nantes avec qui ils sont parfois en désaccord, ils jouent les promoteurs immobiliers de 1780 à 1792. La Terreur interrompt ces activités qui reprennent en 1797 ; François-Léonard, alors rentré d'un long séjour en Italie, participe avec eux au mouvement de reconstruction consécutif aux guerres de Vendée. Les hôtels urbains qu'ils édifient alors sont aujourd'hui en majorité détruits et il n'en subsiste que des plans. Les maisons de campagne ont mieux résisté : des petits hôtels de type urbain dans la campagne, d'une distribution habile et économe, des maisons de maître (1809-1820) qui se singularisent par un salon en rotonde sur le jardin, des élévations très peu ornées tant pour ces hôtels que pour les maisons bourgeoises, des petits jardins composés. Également un château de François-Léonard à Torfou achevé par le neveu, une maison d'école dans sa commune de Haute-Goulaine, et surtout sa maison à Nantes en 1826, l'œuvre la plus célèbre (la seule ?) dont les caryatides ont assuré la notoriété historique.

Les frères pratiquent aussi l'architecture religieuse : il s'agit de reconstruire les édifices dévastés par la guerre ou vétustes. Michel-André propose en 1807-1808 pour Vallet et Liré des modèles simples et économiques : un parallélépipède à portique tétrastyle surmonté ou non d'un clocher en façade de type pyramide/obélisque. Ces modestes réalisations seront vite éliminées par la mode néo-gothique. Les archives conservent de François-Léonard deux projets restés sans suite pour l'église de Notre-Dame de Nantes hésitant entre le temple

dorique et l'église baroque à coupole. Saint-Félix participera au mouvement néo-gothique lors de la reconstruction de la cathédrale ; devenu architecte départemental, il conseille les projets des églises du département encore en 1846.

Que retenir de cette production familiale finalement assez pauvre en raison des budgets serrés de la période ? A. Delaval insiste sur la formation académique des trois frères, sur l'influence des deux Peyre, de Crucy, de Brongniart. Sur l'influence aussi des dessins de Boullée diffusés par A. M. Peyre : les distributions habiles, les maisons à rotonde, les jardins paysagés lui doivent leurs vertus. Question subsidiaire : quel est le rôle de François-Léonard dans la conception et la réalisation de l'ensemble clissonnais, tant la Garenne-Lemot que ses abords et ses environs italianisants ? Le recueil de dessins d'Italie que François-Léonard rapporte à son retour en 1793, qu'il fait circuler dès 1811, qu'il publie en 1821, pose la question de la véracité des relevés ; ainsi, une villa de Seheult non localisée semble être la copie d'un relevé de la villa Giustiniani que Ch. Percier établit au moment où Seheult séjournait à Rome. Qui a copié qui ? Quant aux exemples de « casa colonica » de la Garenne-Lemot, elles doivent beaucoup (tout ?) aux dessins de François-Léonard, comme les monuments funéraires des Cacauly dans le parc.

Peut-on parler d'un romantisme architectural bourgeois, modeste et charmant, économique et même rationaliste ? A. Delaval taxe les historiens de méconnaissance, voire de mépris pour la période, pour cette production trop modeste dont il souligne la rigueur et le pragmatisme ; et il évoque des parentés avec l'architecture anglaise des frères Adam. Une Réhabilitation convaincue. À suivre... – Alain Delaval, « La dynastie Seheult, un siècle d'activités architecturales : nouvelles recherches, état de la connaissance », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes*, t. 153, 2018, p. 207-250.

Françoise Hamon

Contours du néo-gothique en Italie. –

L'article introductif de ce copieux volume est signé par les deux organisateurs des journées d'études, Alexandra Chavarria et Guido Zucconi qui définissent les périmètres de l'analyse ; la publication est dédiée à Gian Paolo Treccani, spécialiste de médiévalisme en Lombardie, disparu en 2016. Les six contributions examinent dans les provinces italiennes (la Sicile est absente) les spécificités de l'apparition et du développement du gothique fantastique (plus ou moins), principalement dans l'architecture civile

urbaine et sous quatre angles : la restauration, la réintégration, la reconstruction ; puis pour finir, l'invention scénographique et les supercherries touristiques. Une évolution qui s'étend sur un siècle et demi, de 1799 à 1940. Les acteurs du mouvement constituent dans chaque province des filiations professionnelles ; ils sont tous formés dans les institutions locales, assurent des responsabilités patrimoniales et dispensent leur enseignement dans les puissantes capitales régionales.

C'est dans le Nord que commence le périple, à Padoue étudié par Guido Zucconi dans une contribution qui n'est malheureusement pas illustrée. La ville universitaire, vivante, est plus ouverte que Venise. S'y succèdent trois générations d'architectes qui apprivoisent le retour au gothique : le précoce Japelli (1783-1852) puis Pietro Selvatico Estense (1803-1880) ; tous deux interviennent pendant l'annexion autrichienne. L'élève de Selvatico, Camillo Boito (1836-1914) construit dans le Padoue du nouveau royaume italien, musées, écoles et équipements municipaux selon une démarche rationaliste qu'il expose dans ses publications théoriques de 1872 et 1879 : il s'agit de créer un style national historicisant pour construire les équipements publics, les commerces et les habitations. Ce sera un quattrocento fonctionnel fondé sur la polychromie naturelle de la pierre blanche, de la pierre brune et de la brique.

Même succession, à Sienne, de trois générations de maîtres d'œuvre. La ville est auréolée d'un grand prestige culturel au début du XIX^e siècle et forme dans son Institut des Beaux-Arts créé en 1851 des puristes du médiévalisme influencés par les publications savantes allemandes et françaises. Selon Gabrielli, c'est Rossi (1819-1861) qui est le véritable introducteur du néo-gothique, puis Giuseppe Partini (1842-1895). Rossi pratique aux palais Buonsignori (1847-1848) puis du Capitano (1852-1854) des interventions néo-médiévales « mimétiques », très reconstructives, où l'homogénéité est parfois obtenue par un badigeon à l'huile. Partini, élève de Rossi, travaille de 1870 à 1887 à valoriser le centre ancien de Sienne (restaurations stylistiques du Palazzo Communale, des Palais Salimbeni et Marsili). Il propose en 1870 une extension du palais communal qui allie intégration volumétrique et éclectisme stylistique. À Sienne, une culture locale puissante et identitaire élimine les apports postérieurs au Moyen Âge et ceux de l'architecture mineure ; et efface les témoignages historiques, au grand dam de Ruskin.

À Milan règne le puissant Luca Beltrami (1854-1933). Carolina di Biase souligne comment, dans la première ville industrielle

de l'Italie, la seule réalisation prestigieuse au XIX^e siècle est la galerie commerciale de Mengoni. Beltrami a achevé sa formation par trois années passées à Paris, a collaboré alors au Trocadéro, à l'hôtel de ville de Ballu, rencontré Garnier et Viollet-le-Duc. Rationaliste, positiviste, il est, et restera, imperméable au fantastique médiéval, plus inspiré par la Renaissance et le Baroque. Mais sa tutelle sur les monuments historiques lombards l'amènera à étudier et compléter des édifices médiévaux. L'Exposition de Milan en 1881 lui permet d'exposer ses principes : l'antique est noble, le *vecchio* est *bruto* ; c'est le nouveau qui est beau : la galerie métallique de Mengoni. À Milan, la ville « la plus urbaine » d'Italie, la construction devra être rapide et économique. Pour les visiteurs de l'Exposition, il rédige un guide de l'architecture de Milan, présente les églises médiévales de Saint-Eustorge et Saint-Ambroise et les édifices des alentours, la chartreuse romane de Chiaravalle, la rocca de Soncino. De celle-ci, il restitue bientôt l'état d'origine comme il restaure le Castello Sforza en même temps qu'il édifie banque et siège de journaux modernistes (et une synagogue byzantine). Il se définira lui-même, finalement, comme un néo-sforzesque...

Theresa Cunha Ferreira rappelle le rôle d'Alfredo d'Andrade (1839-1915) à Turin, la capitale récemment désertée par le nouveau souverain. D'Andrade, architecte d'origine portugaise, est chargé de reconstruire l'identité historique du Piémont. Formé dans son pays au relevé des chapelles romanes et des châteaux, il possède une large culture du Moyen Âge. Son œuvre majeure est un peu oubliée, le Borgo Médiévale de l'Exposition Nationale de Turin 1884 (trois ans après celle de Milan, où intervenait Beltrami). C'est un magnifique modèle de village prétendument piémontais, en réalité d'un régionalisme généraliste, construit en dur ; ce qui lui vaut d'être aujourd'hui le seul exemple subsistant en Europe de l'architecture des simulacres historiques, généralement éphémères, tels la Bastille de Paris (1889) ou le Village Suisse de Genève (1896). Ce véritable « Dictionnaire raisonné » de l'architecture médiévale est aussi un « ensemble indivisible », une entité organique. D'Andrade deviendra en 1884, comme Beltrami à Milan, responsable des monuments du Piémont où il a inventé un style national fondé sur les traditions régionales. Très lié avec Boito, parfois en conflit avec lui (ainsi à Gènes au Palais Saint-Georges), c'est une figure majeure de la création médiévaliste italienne.

À Naples, le néo-gothique est complexe et discontinu nous dit Andrea Pane, et pour ces raisons, peu étudié. Même après la réalisation de l'Unité, il reste faible et en retard sur le nord

du pays, mais pourtant en avance sur Rome ! Paradoxe : il est très précoce à Caserte à Sainte-Marie des Grâces dont la façade gothiciante est édifiée en 1799-1805 par Collecchini et Paturelli. Le principal créateur de néo-médiéval napolitain est Errico Alvino (1809-1876), formé sous Ferdinand II, qui participe aux concours de façade du dôme de Florence (1862 et 1868 et il siège au jury du concours final), à celui d'Amalfi (1871) et de la cathédrale de Naples (1872). Alvino est l'architecte du nouveau quartier chic de Chiaia où s'élèvent les églises néo-gothiques anglaises, évangélique ou méthodiste. Quelques exemples attestent de la complexité et de la multiplicité du néo-médiéval napolitain : à Gaeta, Guarinelli (1850) construit la façade à l'anglaise de Saint-François et à Naples, à l'église San Domenico Maggiore (1849-1853), Travaglini pratique une restauration stylistique. Pour Amalfi, Alvino choisit une façade polychrome dans le genre toscan. Un néo-gothique divers et discontinu en effet : jusqu'en 1920, Lamont Young, architecte d'origine écossaise construit des villas, des castelli et des édifices civils dans un genre britannique pour lui et ses amis.

Ce parcours italien se termine à Vérone avec un épisode bien connu qu'analyse Elisa Bernard, significatif d'une sérieuse dérive touristique : le mythe shakespearien de Romeo et Juliette y a suscité l'invention du logis d'un personnage de fiction ; c'est aujourd'hui le musée le plus visité de Vérone ! L'auteur de cette forgerie était le directeur des musées d'histoire et du musée des Beaux-Arts. Depuis le milieu du XIX^e siècle, les guides touristiques, ainsi le Baedeker de 1870, repéraient comme maison de Juliette, dans le centre commercial de la ville, une maison-tour à 5 niveaux sur rue avec une arrière-cour entourée de dépendances. Le nom de la rue où se situait la maison : Capello évoquait celui des Capulet du drame... En 1904, la mairie acheta la parcelle puis proposa en 1928 un programme de valorisation de l'édifice qui fut refusé par le surintendant des Beaux-Arts. Le conservateur Avena ne renonça pas et il promit au surintendant d'annoncer la provenance des éléments qu'il allait utiliser pour l'embellissement de la maison, notamment un garde-corps provenant du Castelvecchio. Cette partie d'un ambon devenait balcon de Juliette incrusté dans un logis rhabillé, situé non plus dans la haute maison-tour sur rue mais dans une aile sur cour où furent percées des fenêtres vénitienes. La réalisation du pastiche commencé en 1939 s'acheva en 1941. L'auteur rappelle qu'en 1938, le film *Roméo et Juliette* de George Cukor avait été projeté à Vérone avec un grand battage publicitaire ! Et la municipalité projetait alors de restaurer aussi une maison de Roméo ! Le parcours urbain et historique s'achève sur une pièce de *comédia del arte* !

Après que le néo-gothique eut pratiqué la reconstitution érudite, l'invention patriotique, la restauration stylistique ou plus rarement l'imagination fantastique (qui apparaît rare bien qu'elle ait donné son titre à l'étude !), il termine sa carrière dans un *pasticcio* à l'italienne... – Chavarria, Alexandra et Zucconi, Guido (dir.), *Medioevo fantastico, L'invenzione di uno stile nell'architettura tra fine '800 e inizio '900* – (Ciclo di conferenze, Padova, marzo-aprile 2015), *Archeologia dell'architettura*, supplément de la revue *Archeologia medievale*, n° XXI, 2016.

Françoise Hamon

Monuments historiques et muséographie XXI^e siècle

Chantiers muséographiques au sein des monuments protégés : nouvelles tendances.

– Après les dossiers consacrés à la place de la création artistique puis de l'archéologie au sein des monuments historiques, c'est aux enjeux urbains, architecturaux et muséographiques de la présence muséale au cœur de sites patrimoniaux classés que s'attache la 2^e livraison 2017 de la revue *Monumental*. Au travers des exemples tels que le palais du Louvre dont l'édification s'étire des fortifications de Philippe-Auguste à l'invention du voile architectural des arts de l'Islam, ils abordent la question du musée palimpseste. La restauration de la fondation Vasarely à Aix-en-Provence ouvre à la problématique du musée-monument historique conçu comme une œuvre d'art totale. Le classement de celui de Roland Simonet à Nemours, au titre de sa muséographie, interroge la possibilité pour l'institution de devenir un mémorial de ses dispositifs historiques. Enfin, l'invention du musée comme manifeste architectural de Frank Lloyd Wright ou Ludwig Mies van der Rohe, Jean Nouvel, Henri Ciriani ou encore Renzo Piano met le musée iconique face au défi des interventions ultérieures. De quelle souplesse est dotée l'enveloppe monumentale ancienne ou contemporaine pour s'adapter aux enjeux du musée du futur ? Comment concilier la préservation des strates de l'histoire architecturale des édifices avec la vie des musées croissant entre leurs murs ? Où placer le curseur entre mise en valeur du bâti classé et nouvelles exigences muséales en matière de conservation, de sécurité, d'accessibilité physique et intellectuelle comme de rentabilité économique ? Pour répondre, le dossier brosse un panorama de restructurations muséales en cours en France et en Europe en donnant largement la parole aux architectes des monuments historiques et des agences. Les cas

des musées des Beaux-Arts de Dijon, des thermes et du Moyen Âge de Cluny, d'Unterlinden de Colmar, de la Monnaie à Paris et du Familistère de Guise mettent en lumière les enjeux actuels de la dialectique musées/monuments.

D'ordre urbain, le premier enjeu concerne l'inscription du monument historique dans la ville. L'ouverture aux circulations fait préférer à la porte médiévale rue Painlevé une nouvelle entrée donnant pignon sur rue au musée de Cluny presque à la croisée des boulevards Saint-Germain et Saint-Michel. À l'Hôtel de la Monnaie, le raccordement de cours intérieures permet la création d'une liaison entre les quartiers de l'Odéon et du Louvre à travers une promenade diagonale de la place Condorcet à la rue Guénégaud. La redéfinition des abords favorisant l'appropriation des monuments passe également par la création, le maintien ou la reprise d'espaces paysagers : square des Ducs à Dijon, jardin médiéval à Cluny, immense parc à Guise s'étirant du « palais social » du Familistère aux berges de l'Oise, pommeraie plantée contre le rempart bordant les constructions nouvelles à Colmar ou encore dégagement à venir d'un jardin contemporain révélant la disposition d'origine de l'Hôtel de Conti construit entre cour et jardin sur le site de la Monnaie. Appliqué au tissu urbain, ce principe de désengorgement contribue à l'amélioration de la visibilité des établissements. Le « vide unitaire » défini par l'industriel Godin retrouve ses lettres d'or dans le parvis épuré livré par les architectes de l'agence h2o pour réunifier l'entité du Familistère. Présent également dans la respiration constituée par la Cour de Bar au cœur des bâtiments dijonnais, le vide est essentiel dans les nouvelles partitions architecturales. Il est structurant dans la réécriture des espaces d'Unterlinden. Là, le rétablissement du tissu historique de la ville passa par le déplacement d'une gare routière et la remise au jour du canal de la Sinn. Jacques Herzog et Pierre de Meuron tracent ainsi les contours d'une nouvelle place piétonnière distribuant en symétrie, sur les deux rives du canal, bâtiments médiévaux et modernes. À Paris, quai de Conti, Philippe Prost parvient également à retrouver l'alternance originelle des vides et des pleins, des voûtes et du ciel.

Autre enjeu majeur des rénovations en cours : le redéploiement muséographique. Au musée de Cluny, le parcours refondu ne verra le jour que courant 2020 mais augure déjà de l'intégration plus étendue de l'espace des thermes gallo-romains et un nouvel écran pour *La Dame à la licorne*. Dans le prolongement du projet Métalmorphose initié en 2007, la Monnaie de Paris donne naissance à un musée baptisé le 11 Conti. Aux antipodes du musée

numismatique, son ambition consiste à proposer une déambulation dans laquelle les ilots muséographiques liés à la fonderie, aux métaux, à la frappe ou encore aux trésors s'insèrent entre des espaces d'ateliers où contempler la création en cours, et d'autres dévolus à une consommation de luxe entre grande gastronomie, boutique déployée sous un dôme de 17 mètres et « concept store ». À Guise, le programme Utopia initié en 2000 transforme l'ambitieux phalanstère du XIX^e siècle en un musée de site investissant le pavillon central, les logements inoccupés et jusqu'aux équipements collectifs tels que la buanderie-piscine conçus par Godin. À Dijon et à Colmar, le renouvellement des aménagements muséographiques, respectivement par les agences Lion et H&dM, permet essentiellement une mise en cohérence entre contenant et contenu. Sur ces sites formant des dédales architecturaux, la continuité des parcours est en partie assurée par celle des aménagements muséographiques. Ainsi la nouvelle structure métallique autoportante soutenant le retable d'Issenheim est-elle déclinée autour des retables des salles médiévales et Renaissance et prolongée dans les cimaises amovibles des salles d'art moderne.

La dimension architecturale constitue le dernier enjeu majeur de la relation musée-monument historique. Deux protagonistes dont les intérêts peuvent parfois diverger comme l'illustre le cas de la tour de Bar édiflée au XIV^e siècle dans laquelle le premier voyait une surface d'exposition supplémentaire à mettre aux normes d'accessibilité, le second un des derniers vestiges intacts de distributions intérieures d'un logis médiéval. Les restaurations conduites sur l'ensemble des sites montrent que seule la connaissance intime de l'histoire de la construction ancienne et des ajouts récents permet de résoudre cette dialectique. En témoignent la reprise de la galerie de Bellegarde jusque dans son comble par Yves Pallot à Dijon, la consolidation des thermes antiques, les chantiers des chapelles de Jacques d'Amboise ou de Saint-Johann-unter-Linden, mais aussi, à Guise, les restaurations à l'identique du théâtre à l'Italienne et de la verrière du XIX^e siècle reposant sur sa charpente de bois (h2o architectes) ainsi que celle des salons néo-renaissance et de la façade de l'Hôtel de Conti d'après le dessin de Jules Hardouin-Mansart, sous la houlette de Philippe Prost.

Du côté des extensions destinées à accueillir des circulations verticales, de nouveaux espaces d'accueil, d'exposition, de médiation ou de régie des œuvres, comment l'invention architecturale dialogue-t-elle avec l'existant ? Dans quatre des lieux retenus sur cinq, le métal est choisi pour offrir un contrepoint à l'ancien ayant

immédiatement valeur de signe. Ainsi, à Colmar, le zinc des toitures de la Maison et de l'Ackerhof fait écho aux nuances cuivrées des tuiles de bois vernissées de la chapelle d'Unterlinden. À Dijon, la toiture-façade dorée alliant cuivre et aluminium oppose un net contraste à la fois formel et chromatique aux toitures à deux pans gris anthracite du monument. À la Monnaie, les panneaux de cuivre et d'inox emboutis et perforés inspirés par les planches de découpe des flancs donnent la réplique à la stéréotomie classique de Jacques Denis Antoine. Pour la nouvelle entrée du musée de Cluny, Bernard Desmoulin resserre le lien entre les briques de l'extension XIX^e et l'appareillage des vestiges antiques par une façade mordorée faite de modules de fonte d'aluminium traités en grands aplats irréguliers. Dans sa trame, il fait également entendre la voix de la chapelle gothique dont la dentelle de la voûte à liernes et tiercerons est traduite en une guipure de métal. Cette variation libre à partir de motifs architecturaux issus du monument constitue un trait du langage architectural né à la jonction entre passé et présent. À Colmar, Herzog et de Meuron y recourent en réinterprétant les ogives gothiques du couvent dans les percées minimalistes de l'Ackerhof et dans le dessin lumineux des passages vers les nouvelles salles du musée. Les escaliers tiennent également un rôle essentiel dans la relecture moderne des espaces historiques. Jouant sur les variations métalliques, l'escalier moderne théâtralise le saut-du-loup du *frigidarium*, tandis qu'il s'inscrit sous le dôme d'une ancienne citerne à la Monnaie et qu'avec Herzog et de Meuron, il dessine en blanc des lignes abstraites descendant en spirale du couvent vers la galerie souterraine sans solution de continuité. Dans cette dynamique, les jeux de regards sont importants. Cathernie Frenak et Béatrice Jullien en donnent une version radicale à Guise en pratiquant une coupe verticale sur toute la hauteur du pavillon central mis à nu pour révéler la structure de la construction XIX^e siècle. À Cluny et au-dessus de la cour de Bar, les baies transforment les extensions en belvédères par lesquels embrasser l'ancien du regard. À la Maison d'Unterlinden, elles conduisent visuellement de la place publique vers l'intérieur du musée entr'aperçu dans la galerie souterraine.

Ainsi ces cinq chantiers présentent-ils autant de réponses différentes apportées à des problématiques communes à l'intersection entre conservation et valorisation patrimoniale, transmission et exploitation commerciale, histoire et réinterprétation de l'architecture monumentale. – Françoise Bercé, François Goven, Christine Labourdette (dir.), Dossier Musées et Monuments historiques, *Monumental*, 2017-2.

Fanny Fouché

Bulletin d'adhésion à la Société Française d'Archéologie

1- Coordonnées

Sociétaire 1 :
Nom :
Prénom :
Date de naissance :
Sociétaire 2 * :
Nom :
Prénom :
Date de naissance :
** Pour adhésion COUPLE : deux personnes avec une même adresse*
Adresse :
Code postal : Ville :
Téléphone :
Mobile :
Courriel :

Déclare(nt) adhérer à la SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE et verse(nt) la cotisation au titre de l'année 2019 d'un montant de..... € par

- chèque bancaire
- virement bancaire (RIB ci-contre)
- carte bancaire sur www.sfa-monuments.fr

Fait à le

Signature

2- Cotisations 2019

Adhésion SIMPLE
Individuel 60 €
(28 € après réduction d'impôts)
Couple 90 €
(41 € après réduction d'impôts)
Adhésion de SOUTIEN
Individuel 140 €
(55 € après réduction d'impôts)
Couple 200 €
(79 € après réduction d'impôts)

Adhésion BIENFAITEUR
Individuel 360 €
(130 € après réduction d'impôts)
Couple 500 €
(181 € après réduction d'impôts)

Adhésion JEUNE –35 ans
Individuel 30 €
(17 € après réduction d'impôts)

3- Abonnements 2019

Pour tout abonnement l'adhésion à la Société est obligatoire.
Bulletin monumental 53 €
BM tarif jeune –35 ans 30 €
Congrès archéologique de France 47 €
Congrès tarif jeune –35ans 26 €

4- Majoration FRAIS DE PORT
(résidents hors France métropolitaine seulement)
Frais d'envoi par voie postale inclus pour la France métropolitaine.

Adhésion + 1 publication +16 €
Adhésion + 2 publications +32 €

TOTAL cotisation avec /sans abonnement
..... €

Bulletin d'inscription à renvoyer à la
Société française d'archéologie (SFA)
5, rue Quinault - FR75015 Paris

Votre contact SFA :
Frédérique Bon
Tél. 01 42 73 08 07

Courriel : frederique@sfa-monuments.fr

Relevé d'identité bancaire : Société française d'archéologie			
Domiciliation : CIC PARIS PEREIRE			
Banque	Guichet	N°compte	Clé Devise
30066	10857	00020086001 22	EUR
IBAN - FR7630066108570002008600122			
BIC - CMCIFRPP			

Achévé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie de Offset 5
à La Mothe-Achard
en mars 2019

N° d'impression : 2019020448
Dépôt légal : mars 2019

ÉDITIONS A. ET J. PICARD

Éditeur, diffuseur, libraire depuis 1869

Archéologie, architecture,
histoire de l'art, histoire
(catalogue général envoyé sur demande)

LA LIBRAIRIE PICARD & EPONA

vous accueille du mardi au samedi
de 10h à 19h

Bulletin *Archéologie quoi de neuf ?*

(envoi sur demande)

vpc@librairie-epona.fr

Tél. : 01.43.26.85.82

18, rue Séguier – 75006 PARIS

Tél. éditions : 01.43.26.97.78

Tél. librairie : 01.43.26.40.41

Télécopie : 01.43.26.42.64

contact@librairie-picard.com

Toutes les commandes de fascicules du *Bulletin monumental*
et des volumes du *Congrès archéologique de France* sont à adresser aux Editions Picard