

MÉMOIRES
DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
DU MIDI DE LA FRANCE



Tome LXXVI - 2016

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA HAUTE-GARONNE

LE COLLÈGE-MONASTÈRE SAINT-BENOIT-SAINT-GERMAIN À MONTPELLIER : Un établissement universitaire au temps de la papauté avignonnaise

par Bernard SOURNIA*



FIG. 1. URBAIN V PORTANT LES CHEFS DES SAINTS PIERRE ET PAUL destinés à être placés dans le ciborium-reliquaire de Saint-Jean-de-Latran, tempera sur panneau par Simone di Filippo (dit *dei Crocefissi*), vers 1375, cathédrale de Mende. Cliché B. Sournia.

L'édifice connu de tous à Montpellier comme « cathédrale Saint-Pierre », accosté de l'immense quadrilatère de la faculté de médecine, n'est autre que l'épave, certes noble et toujours imposante, d'un établissement universitaire du temps de la papauté d'Avignon : le collège-monastère Saint-Benoît-Saint-Germain avec son église. L'installation d'échafaudages en vue de la restauration de quelques parties extérieures de cette dernière, en 2013-2015, vient de fournir l'occasion de procéder à un examen rapproché des maçonneries permettant d'affiner la lecture archéologique de cet ensemble. Avant de proposer une synthèse de ces observations, il convient de rappeler quelques généralités sur le contexte de la création.

Un ouvrage pontifical

Cet ensemble monumental est l'ouvrage d'Urbain V, sixième pape d'Avignon (1362-1370) (fig. 1). Toute son histoire gravite autour d'un dessein central : ramener le Saint-Siège à Rome. Dès son sacre, c'est pour placer son règne sous le signe de l'*Urbs*, que Guillaume de Grimoard s'est choisi Urbain pour nom pontifical¹. Dessein périlleux : à peine le pied posé sur le sol d'Italie, le voilà empêtré dans la pétaudière politique de la péninsule. Contraint de fuir le guêpier, il doit se replier en catastrophe sur Avignon après trois ans de présence sur le tombeau de saint Pierre et meurt d'épuisement et de chagrin à peine de retour. Témoin de ce bref passage dans la ville éternelle, on peut toujours voir, sur le maître autel de la basilique constantinienne de Saint-Jean-de-Latran,

* Communication présentée le 15 décembre 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2015-2016 », p. 261.

1. Paul AMARGIER, « Urbain V, un homme une vie », dans *Revue de la Société des médiévistes provençaux*, Marseille, 1987, p. 66.

le beau ciborium gothique érigé par ses mains et portant les armoiries des Grimoard, la noble famille lozérienne de laquelle il était issu, garnies en chef des clefs croisées du prince des apôtres.

Tel fut le fondateur du collège-monastère montpelliérain Saint-Benoît-Saint-Germain : personnage complexe, à la fois spirituel, intellectuel, homme d'autorité quoique, lui reproche-t-on quelquefois, scrupuleux jusqu'à l'excès. Dès son jeune âge, « *in adolescentia* » nous dit son historien Baluze², il avait été placé dans l'ordre bénédictin et, s'étant signalé par ses hautes qualités morales et ses aptitudes à la direction, avait été désigné successivement comme prieur de Saint-Germain d'Auxerre puis de l'imposante maison marseillaise de Saint-Victor, avant d'être enfin choisi pour le pontificat par le conclave de 1362 sans être seulement passé par le collège cardinalice.

Il avait fait ses études en rhétorique et droit canon puis, plus tard, enseigné cette dernière matière à Montpellier dans le collège d'études détenu par son ordre dans cette ville. C'est là, dans cette fonction d'homme de savoir et d'enseignant que se révèle l'aspect le plus moderne de ce pape éclairé : « Il est bon et désirable que dans l'Église de Dieu abondent les gens qualifiés. Je conviens que tous ceux que je fais élever et à qui j'accorde des bourses ne seront pas des gens d'Église. Certains se feront religieux. Pour la plupart, ils resteront dans le monde pour y être pères de famille. Quel que soit l'état qu'ils embrasseront et même s'ils exercent des métiers mécaniques, il leur sera toujours utile d'avoir étudié »³. Dans ce dessein de propagation du savoir, une des grandes entreprises de ce pontificat fut de développer en Europe les fonctions d'étude : il crée ou promeut des collèges, des écoles, des *studia*, redresse ou fonde des universités : Bologne, Toulouse (avec la création du collège Saint-Martial), Vienne, Cracovie... Et c'est sous ce signe du développement des études qu'il faut voir la fondation du collège qui nous intéresse ici, destiné à former dans le droit canon, la théologie et les arts libéraux laïcs et clercs, séculiers ou réguliers et, en particulier, ses frères de l'ordre de saint Benoît. Il est intéressant, chez les pontifes comme chez les cardinaux d'Avignon, de les voir doter (voire élire pour leur sépulture) le lieu où ils avaient connu leur meilleur moment de plénitude ou de félicité : Clément V à Uzeste, Clément VI à la Chaise-Dieu etc. : pour Urbain V, c'est Montpellier. La décision de doter sa communauté montpelliéraine compte parmi les toutes premières de son règne, mise en œuvre presque aussitôt après son élection.

Il importe d'énoncer tout de suite trois généralités.

Première généralité : création d'un pape, ce collège, avec son église, est l'ouvrage d'architectes et maîtres d'œuvre pontificaux. L'ensemble n'a rien à voir, ni par ses caractères de style ni par les caractères de sa réalisation technique, avec ce qui se faisait à la même époque à Montpellier. C'est un ouvrage « parachuté », totalement hors contexte, surdimensionné par rapport à son environnement bâti. Énormité de proportions qui fait dire à un mémorialiste montpelliérain du XVI^e siècle : « Ce tant bel et somptueux édifice, si point il y en avoit en France... grand et fort et aussi beau monceau de pierre de taille que fust en ce royaume après le palais de Avignon »⁴.

Deuxième généralité : à bien y regarder, l'ensemble qui nous occupe ici est la grande création architecturale de ce pontificat, la seule à mettre en balance avec les grands travaux de Clément VI. La seule du moins qui subsiste, l'autre importante création d'Urbain, le petit palais de la *Roma*, dans les jardins du palais apostolique, ayant disparu.

Troisième généralité : le programme de ce collège-monastère est un programme de temps de guerre, réalisé entre 1364 et 1367, dans cette période cruciale qui voyait les mercenaires anglais aussi bien que français sillonner le pays, vivant sur l'habitant, pillant les campagnes, terrorisant et rançonnant les villes et, dans les villes, tout particulièrement tout ce qui portait froc ou bure et de qui l'on pouvait espérer de substantielles rançons. Il importe, si l'on veut bien comprendre le parti général de l'ensemble de l'église et du collège attendant, avec leur aspect de forteresse, d'en replacer la création dans ce contexte dangereux et angoissant (fig. 4). Au mois de mars 1363, les mercenaires vagabonds mis au chômage par les trêves de la guerre franco-anglaise, parcourent le Midi et s'avancent jusqu'à Montpellier. Ils inquiètent quelque temps la ville puis passent leur chemin. En 1365, conduits par Du Guesclin, les mercenaires hivernent à Villeneuve-lès-Avignon et rançonnent la Curie pontificale : Urbain V doit lâcher 4000 francs-or en janvier 1366 pour se débarrasser des intrus.

2. Étienne BALUZE, *Vitæ paparum Avinionensium*, Paris, 1623, Éd. Guillaume Mollat, Paris 1914-1927, p. 349.

3. Cité par Jean FAVIER, *Les papes d'Avignon*, Fayard, Paris, 2006, p. 149.

4. Jean PHILIPPI, *Mémoires de Jean Philippi touchant les choses advenues pour faict de la Religion à Montpellier et dans le Bas-Languedoc, 1560-1600*, Montpellier, chez Jean Martel aîné, 1880, p. 5.

Le 26 janvier, la compagnie revient sur Montpellier et réclame au passage 1000 florins d'or. On est en plein chantier de l'église ! D'où ce parti général, rude, quasi aveugle, qui est presque celui d'un château. En 1412, déjà, un document désigne l'ensemble comme « *fortalicium sancti benedicti* ». Nul étonnement si, pendant les épisodes de violence de la fin du XVI^e siècle et des débuts du XVII^e, l'ensemble, transformé en réduit militaire par la faction catholique, figure dans les écrits des mémorialistes du temps sous le nom de *fort Saint-Pierre* (le vocable, éminemment papiste, sous lequel avait été placée l'église au moment de sa conversion en cathédrale).

Le site choisi (fig. 2 et 3) se situe au pied du versant nord de la colline montpelliéraine, le versant froid battu du vent du nord, dit « *costafrigida* » ou Coste Frège. Le terrain, de forme trapézoïdale et d'environ huit mille mètres carrés, longeait sur une centaine de mètres le front ouest de l'enceinte urbaine, « la Commune Clôture », enceinte dont l'actuel boulevard Victor Hugo perpétue l'alignement et dont « la Tour du Pin » constitue l'un des vestiges⁵. L'espace, au moment de son acquisition, était occupé par un important quartier d'habitations unifamiliales et de petit gabarit, maisons d'artisans, de laboureurs, dont Charles V, par lettres patentes, dût autoriser l'acquisition par le pontife puis l'arasement en vue de faire place nette aux ouvrages projetés. C'est aux contraintes de la position que l'église doit son orientation irrégulière avec chevet au nord. L'on peut penser que ce site déprimé et marginal a joué de façon quelque peu négative sur son devenir historique et sur sa renommée : située sur les hauteurs de la ville elle aurait probablement mieux résisté aux agressions de la faction protestante (dont nous aurons à reparler plus loin) et une position éminente aurait sûrement contribué à donner à cet ouvrage une meilleure visibilité dans l'histoire de l'architecture des papes d'Avignon.

Les maîtres d'œuvre

Deux personnages apparaissent dans la documentation⁶ comme revêtus d'une responsabilité éminente dans l'œuvre du collège et de son église : Bertrand Nougayrol et Bernard de Manse, l'un et l'autre salariés « *pro operibus que papa facit fieri pro quoddam collegio in Montispeessulano* »⁷.

On sait peu de choses sur le premier : les textes avignonnais lui donnent les titres de « *director operum domini nostri pape* », en charge des résidences pontificales, celle d'Avignon comme celle de Villeneuve. Son nom est associé aux chantiers du palais pontifical conduits vers la fin du règne d'Innocent VI, puis d'Urbain V, notamment la construction du pavillon de la *Roma*.

Bernard de Manse (ou *Dumas*, suivant une autre lecture) porte quant à lui, dans les documents avignonnais, le titre de « *director operum palatii Pontis Sorgie* » (soit le palais que possédaient les papes depuis les années 1320 à Pont-de-Sorgues, dans la campagne avignonnaise) et de « sacriste de Saint-Didier » d'Avignon. À partir de 1366, simultanément, donc, avec l'ouvrage montpelliérain, les documents lui donnent le titre de « directeur de la clôture d'Avignon », cette gigantesque enceinte de 4300 mètres que les Avignonnais se donnent pour parer à la menace des grandes compagnies.

L'on a mis en doute le rôle de conception de ces deux hommes en lesquels on a vu de simples administrateurs des travaux. Certes ils exercent un rôle comptable dans la distribution des salaires aux divers artisans, un rôle de surveillance aussi sur l'approvisionnement des matériaux, un rôle enfin de coordinateurs entre les divers corps de métier : lapicides, charpentiers, sculpteurs, peintres etc. Cependant, il y a lieu de penser qu'ils cumulent ces activités avec celle d'architectes,

5. Jean NOUGARET, *Montpellier monumental*, Paris, 2005, t. 1, p. 72.

6. Sur l'entreprise montpelliéraine, les informations sont éparpillées dans les registres des *Introitus et exitus* de la Chambre Apostolique que je n'ai pas eu l'opportunité de consulter sur les originaux (aux archives vaticanes) mais dont on a d'excellents relevés dans Karl-Heinrich SCHAEFER, *Ausgaben der apostolischen Kammerunter den Päpste Urban V und Gregor XI*, Paderborn, 1937 ou Johann P. KIRSCH, *Die Rückkehr der Päpste Urban V und Gregor XI von Avignon nach Rom*, Paderborn, 1898 (notamment p. 77-78), ou Herman HOBERG, *Die Inventäre des päpstlichen Schatzes in Avignon, 1314-1374*, Vatican, 1944. Enfin, Abbé M. CHAILLAN, *Registre de comptes pour le collège papal Saints Benoît et Germain à Montpellier publié d'après le manuscrit des archives vaticanes*, Paris, Picard, 1916.

7. Sur ces deux personnages, voir Eugène MÜNTZ, « Essai sur l'histoire des arts à Avignon au XIV^e siècle. Constructions du pape Urbain V à Montpellier » dans *Revue archéologique*, 3^e série, t. XV, 1890, p. 380 et suivantes ; Léon-Honoré LABANDE, *Revue d'histoire de l'Église*, année 1930, vol. 16, p. 211. D'autres auteurs, à l'avis desquels je me rallie, n'hésitent pas à l'identifier comme praticien et architecte tels Louise GUIRAUD, *Les fondations du pape Urbain V à Montpellier, II : le Collège Saint-Benoît*, Montpellier, Martel, 1890 et, à sa suite, Jean NOUGARET, *op. cit.*

même si ce mot n'est jamais articulé dans les textes. Le caractère nettement avignonnais du style et de la mise en œuvre de l'ouvrage montpelliérain implique l'intervention de praticiens étroitement liés à la cour avignonnaise et nos deux personnages, jusqu'à plus ample informé, sont les deux candidats les mieux placés pour avoir rempli ce rôle.

Un troisième acteur important apparaît sur le chantier montpelliérain auquel les documents donnent le titre de « maître des œuvres du collège », natif de Villefranche-de-Rouergue, le maçon Guillaume Combas, qui ne fut semble-t-il que l'architecte d'exécution, présent sur le terrain, d'après les projets des deux personnages cités plus haut.

Le chantier

C'est par l'église que l'on commence⁸ : l'homogénéité constructive de l'édifice, exempt de toute déliaison, témoigne d'un travail conduit simultanément par arases successives sur la totalité de son périmètre, montant partout également comme l'eau dans une baignoire qu'on remplit. L'extrême et même stupéfiante rapidité du chantier n'est concevable qu'avec de semblables procédures rigoureusement planifiées et une standardisation stricte des tâches : le gros œuvre de cette gigantesque masse de maçonnerie est en effet réalisé entre octobre 1364 et septembre 1366, soit dans le temps record de deux ans et moins encore si l'on fait la soustraction du chômage hivernal !

La construction du collège-monastère et de son cloître n'est entreprise qu'en 1367. En attendant, la communauté des bénédictins et des premiers étudiants loge dans un bâtiment provisoire, dit « hôtel du pape », « *hospicium pape* ». Plusieurs déliaisons et quelques légers défauts de coordination entre les ouvrages du monastère et ceux de l'église sont les indices du décalage chronologique entre les deux chantiers.

Les comptes de la Chambre Apostolique permettent de repérer quelques-unes des phases de cette immense entreprise : juillet 1364 signature des contrats avec les carriers de Pignan en vue d'assurer l'approvisionnement régulier du chantier en matériaux. L'on parle simultanément de l'aménagement du terrain et du creusement des fondations ; de l'aménagement des accès au chantier pour son approvisionnement en pierre, chaux et charpente. En octobre 1364, l'on procède à la pose de la première pierre « à la tête » de l'église. La réception du gros œuvre de la nef a lieu en septembre 1366, effectuée par cinq maîtres-maçons avignonnais. La réalisation du mobilier intervient dans la foulée, dès la fin de 1366, pour se poursuivre dans le courant des années suivantes : construction et pose des stalles, fonte des cloches,



FIG. 3. L'ENSEMBLE DE L'ÉGLISE ET DU MONASTÈRE d'après le plan dit des îliers, relevé datable du second quart du XVIII^e siècle. Cliché B. Sournia.

8. Sur la chronologie du chantier, mêmes références qu'à la note 6 et, surtout l'analyse détaillée des circonstances de la construction par Jean NOUGARET, « L'église du monastère Saint-Benoît à Montpellier », dans *Autour des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Narbonne, Actes du 3^e colloque d'histoire de l'art méridional au moyen-âge*, Ville de Narbonne, 1994, p. 81-93.

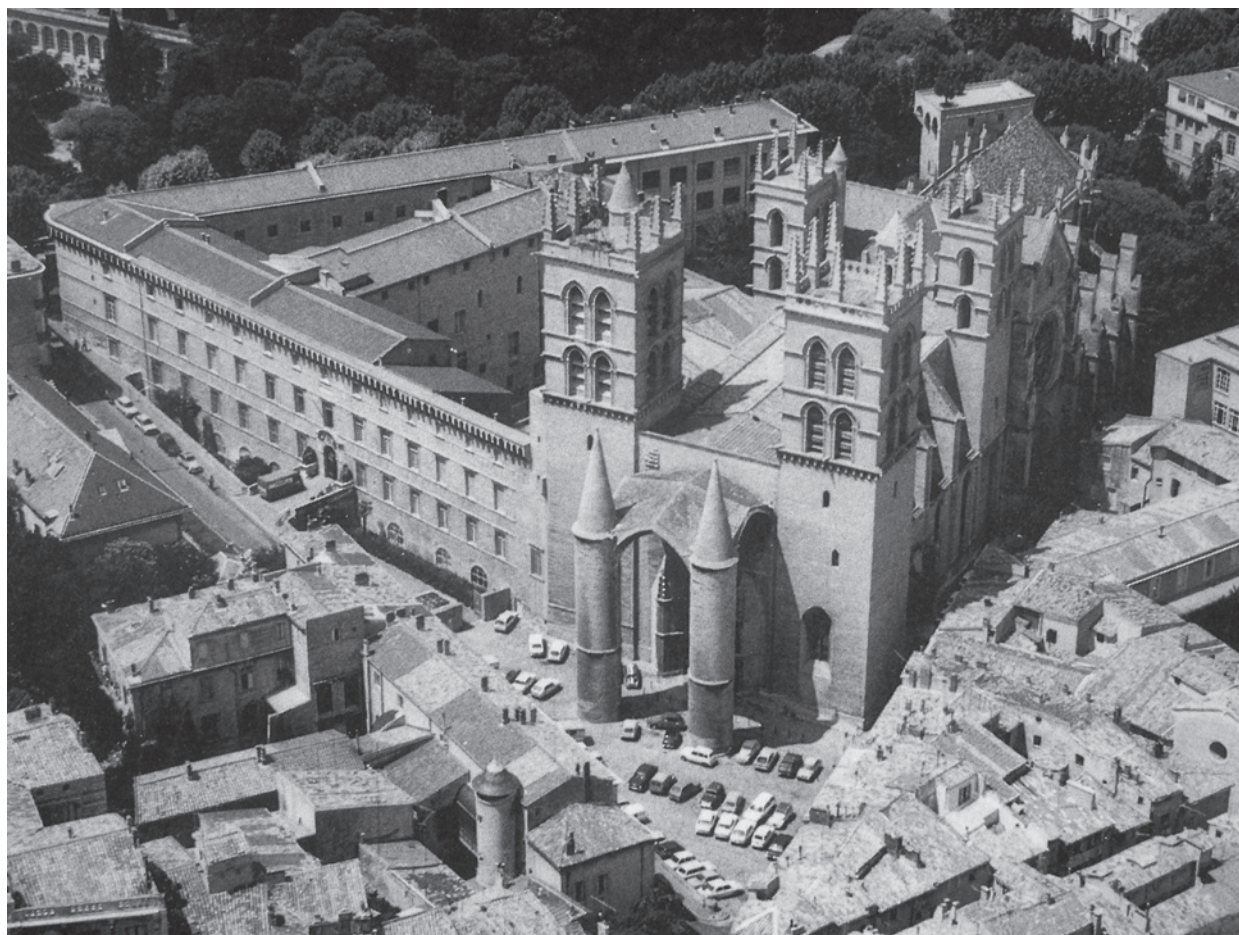


FIG. 4. VUE AÉRIENNE, face nord du collège-monastère et massif antérieur de l'église. Cliché M. Descossy, *Inventaire général Région Occitanie*.

pose des retables et des autels d'argent réalisés par des orfèvres avignonnais, fabrication de la vaisselle liturgique et des vêtements sacerdotaux etc. La construction du collège-monastère et de son cloître n'est entreprise qu'en 1367.

Donc passons à 1367 : là se place la visite du pontife dont la décision de regagner Rome est déjà arrêtée et qui a résolu, avant le grand départ, de venir voir sa chère création montpelliéraine. Le 9 janvier 1367, accompagné de douze cardinaux (la moitié quasiment du Sacré-Collège !) il fait son entrée solennelle dans Montpellier, sa monture tenue en bride par Louis d'Anjou (le futur roi de Naples, pour lors lieutenant du roi en Languedoc) et se porte sur le chantier le jour même, aussitôt accomplies les cérémonies de bienvenue des notables municipaux. Il va rester dans les lieux jusqu'au 8 mars, deux grands mois, au cours desquels on se plaît à imaginer le pontife assistant à l'embellissement de son église, à la pose du mobilier et à l'installation des reliquaires réalisés sur sa commande pour contenir les restes de saint Benoît et de saint Germain dans l'intention, qu'il semble avoir eue en tête, de faire de l'église montpelliéraine un important sanctuaire de pèlerinage à la gloire de l'ordre bénédictin⁹. L'on a procédé, le 15 février, à la consécration des autels, l'autel majeur et ceux des deux chapelles l'accostant. Puis le pape regagne Avignon pour accomplir ses derniers préparatifs de voyage. Il quitte le palais avignonnais le 30 avril et gagne Marseille d'où il embarque le 19 mai. Son collège montpelliérain a vraiment été l'objet ultime de ses soins et de sa sollicitude en terre de France.

9. Daniel LE BLÉVEC, « Un pape, une ville : Urbain V et Montpellier », communication à paraître dans les actes du colloque *Montpellier au Moyen-Âge : bilan et approches nouvelles*, Montpellier, novembre 2013.

Le départ du pape Urbain ne marque nullement la fin de l'entreprise : les travaux du collège n'en sont qu'à leur phase initiale ; dans l'église, dès le printemps 1367, l'on procède à l'installation des peintures de Matteo Giovannetti. En 1368, Pons Auger, l'un des maçons chargés de la construction des tours implantées de part et d'autre du chevet, se rend à Avignon pour rendre compte de l'avancement des travaux. L'on procède aussi la même année aux ouvrages de couverture en plomb de l'église. L'on s'affaire aux finitions et embellissements sur quelques-uns des morceaux les plus en vue de tout l'ouvrage puisqu'il s'agit de sa face d'entrée : au mois d'août, le sculpteur Jean le Court procède à la sculpture des figures du portail sud et, en 1369, le maître verrier Pierre Copiac travaille à la rosace au-dessus de l'entrée. Avec l'achèvement des bâtiments conventuels, en 1373, les bénédictins de Marseille (dont l'établissement montpelliérain est une dépendance depuis les origines) peuvent enfin entrer en possession de leur maison rénovée. La bénédiction des ouvrages et la dédicace de l'église, par le cardinal Anglic de Grimoard, frère du pontife, le 11 septembre 1373, marquent la fin de l'entreprise.

Le collège-monastère

L'ensemble, profondément altéré par les saccages subis au temps des guerres de religion, altéré également par ses affectations successives en palais épiscopal au XVII^e siècle puis en faculté de médecine au XIX^e siècle, était formé en son état premier du vaste quadrilatère d'un cloître à trois niveaux distribuant les logis sur trois côtés, le quatrième étant formé par l'église (fig. 7). Le cloître ne régnait, sur ce dernier côté, qu'au rez-de-chaussée afin de laisser dégagées les fenêtres des chapelles latérales de l'église (aveuglées depuis, au XIX^e siècle, pour installer des retables ou monuments divers).

Les trois corps de logis, dont les murs d'enveloppe ont subsisté jusqu'à nous à peu près intégralement, sont d'imposants bâtiments à quatre niveaux. Le corps nord était dévolu aux claustraux (avec réfectoire, cuisine, scriptorium, sacristies, bibliothèque, dortoirs etc.). Le corps ouest (fig. 6) était affecté à l'administration de la maison et aux dignitaires (notamment l'abbé de Saint-Victor de Marseille, prieur en titre du présent établissement). L'aile du midi (fig. 5) était à l'usage des étudiants.

L'échelle de ces corps, colossale, donne une idée de l'ambition du projet pontifical : tous d'égale hauteur, ils atteignent près de vingt mètres au niveau de la corniche et mesurent une dizaine de mètres de largeur, le seul corps dévolu aux étudiants s'étirant sur soixante mètres de long ! Il est probable que des difficultés budgétaires soient responsables de la réduction à une vingtaine du contingent de pensionnaires accueillis dans ces locaux, comme l'atteste la bulle de fondation de 1368 ; mais l'édifice semble bien correspondre par ses proportions à l'intention première du pontife, exprimée dans le projet initial de 1365, d'en héberger cent !

La corniche du corps méridional (fig. 5), qui évoque un couronnement à mâchicoulis, appartient aux restaurations de l'âge classique mais reprend apparemment un parti originel donnant au bâtiment le caractère d'un ouvrage fortifié : quelques-unes des consoles de ce couronnement peuvent d'ailleurs être des morceaux sauvés du dispositif d'origine.

Du cloître ne subsiste que la galerie inférieure accolée à l'église (fig. 7). Ses remplacements résultent d'une restauration du début du XX^e siècle. Le troisième niveau de cloître était à charpente : l'on en voit les traces sur le corps ouest (fig. 6). Il faut insister sur l'ampleur exceptionnelle de ce parti d'ensemble d'un cloître à trois niveaux. Hélas, l'affectation actuelle du monument, occupé par toutes sortes de locaux à fonction universitaire ou administrative, n'en permet pas l'investigation archéologique : il faut s'en tenir aux généralités.



FIG. 5. FAÇADE NORD DU COLLÈGE-MONASTÈRE : l'aile des étudiants. *Cliché B. Sournia.*



FIG. 6. COLLÈGE-MONASTÈRE, CORPS OUEST SUR LE CLOÎTRE. Apparaissent nettement visibles les arcs formerets des deux niveaux bas du cloître (détruits) et les opes des chevrons de couverture de son troisième niveau. *Cliché B. Sournia.*



FIG. 7. FACE ORIENTALE DU CLOÎTRE ET ÉLEVATION LATÉRALE DE L'ÉGLISE : noter les segments de la corniche d'origine préservés au droit des murs boutants (voir aussi fig. 35 et 36.). Cliché B. Sournia.

L'église

Parti d'ensemble

Les maîtres d'œuvre pontificaux ont opté pour le parti d'une très large nef (15 mètres) accostée de six chapelles par côté (fig. 2). L'abside, polygonale à trois pans, était accostée de deux petites chapelles à fond plat (fig. 9). Cette partie de l'édifice n'existe plus aujourd'hui, l'ensemble de l'espace liturgique ayant subi plusieurs transformations successives jusqu'à nos jours dont nous aurons à parler.

Le volume intérieur n'est éclairé que par les fenêtres hautes de la nef et celles des chapelles, les unes et les autres étroites puisque chaque baie n'occupe dans la travée qu'un tiers à peine de sa largeur (fig. 8). Avec une structure aussi simple et dans un espace aussi peu ajouré, où les pleins l'emportent sur les vides, les murs séparatifs des chapelles, remontés en forme de murs boutants jusqu'au faite des goutterots, assurent l'épaulement des voûtes.

Il n'y a pas trace (ni mention archivistique) que les parements intérieurs aient jamais été enduits ni peints. Les documents ne nous parlent de peinture que pour les clefs de voûtes peintes par un certain Simonnet de Columba, polychromie dont il ne subsiste aujourd'hui pas la plus petite trace. Par contraste avec la nudité de l'ensemble, le traitement pictural du chœur devait donner à cette partie de l'église un aspect très coloré et spectaculaire : les toiles peintes de Matteo Giovannetti, sans doute exécutées à *tempera*, devaient y offrir un revêtement à l'italienne à plusieurs registres racontant la vie de saint Benoît¹⁰. Par l'œuvre connu de Giovannetti nous pouvons nous figurer cet ensemble,

10. Cas apparemment fort précoce d'un décor mural-monumental peint sur toile de lin, « *in pannis linei* », à tendre sur châssis ou maroufler. L'ouvrage est réalisé sous la direction de Giovannetti assisté de toute sa compagnie d'aides comme l'indique la mention du paiement, versé le 30 avril 1367, à destination du « *mag. Mathei pictoris et plurium aliorum* » pour leur travail réalisé « *coloribus diversis et auro positus in ipsis*



FIG. 8. NEF DE L'ÉGLISE et chapelles latérales du côté est. *Cliché B. Sournia.*



FIG. 9. NEF DE L'ÉGLISE, restitution sommaire de la nef. Croquis B. Sournia.

sûrement à grands fonds bleus comme les aimait le prêtre-peintre de Viterbe, avec abondants rehauts d'or et d'argent (ces fournitures sont mentionnées dans les comptes de la maison pontificale relatifs à cet ensemble peint) dans l'esprit narratif très disert et anecdotique qui était propre à cet artiste.

À joindre à l'ensemble des caractéristiques typiquement méridionales de cet ensemble, le tracé des arcs : les maîtres d'œuvre du pape ont usé, pour les arcs doubleaux de la nef et les arcs d'entrée des chapelles latérales, de tracés trapus fondés sur la division de la base en 5 ou 7 segments affectionnés dans les pays du sud. Sagace, Prosper Mérimée avait observé ce type de tracés comme une spécificité de l'architecture gothique du Midi : « il faut... noter la forme à peu près générale de l'ogive à base fort large et dont les courbes sont plus arrondies que dans l'ogive du nord »¹¹.

La pile

Dans cet espace dépouillé, d'apparence brutale, toute la subtilité réside dans la modénature des piles et des membrures de la voûte. Suivant un principe en voie de se généraliser (depuis quelques modèles des écoles parisienne et champenoise à partir des années 1260), c'est le même profil qui court sans discontinuer de la base des piles au faîte de

picturis ». L'apparence argentée de certains détails d'ornement était assurée par des applications de feuilles d'étain : il avait fallu employer 850 « *folliis stagnis utilis* ». Le 31 mai l'ouvrage est expédié par charroi sur Montpellier, toiles roulées, peut-on présumer. Urbain, parti pour Rome, n'aura donc pas vu en place le travail de son peintre. Celui-ci, d'ailleurs, ne tarde pas à rejoindre le pontife dans la ville éternelle où l'on trouve mention de son activité, à défaut des réalisations, hélas perdues (MÜNTZ, *op. cit.*, p. 388, SCHAEFER, *op. cit.*, p. 99-200).

11. Prosper MÉRIMÉE, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, Paris, 1835 ; réédition, Paris, 1988, p. 105.



FIG. 10. NEF DE L'ÉGLISE, LA PILE AU NIVEAU DES CHAPITEAUX. Cliché B. Sournia.

coupe des assises de la base est le même que celui des arcs au niveau des clefs : un seul panneau a donc suffi pour tracer toute l'élévation, ce qui dut faciliter considérablement la standardisation du travail de coupe. Cette formule est l'aboutissement d'un processus logique : dès lors que, pour obtenir un bon ancrage des assises basses de la voûte, se généralisait l'habitude de traiter la naissance des nervures en tas de charge, le chapiteau ne pouvait apparaître, à terme, que comme un membre inutile et donc destiné à disparaître. Dans le cas présent, le tas de charge occupe la hauteur de sept assises de 40 centimètres chacune environ, soit au total trois mètres ou peu s'en faut, le clavage des voussoirs ne commençant qu'au-dessus. Aussi, du chapiteau devenu structurellement inutile, n'y a-t-il plus ici qu'un souvenir, des bagues évoquant un astragale et un taillloir, mais qui n'interrompent pas, visuellement, l'élan des profils du sol au faîte de la voûte ou inversement. Ces bagues, d'ailleurs, ceignent tout uniment la totalité de la pile, comme ferait une cordelette ou un lacet liant une brassée de joncs ; elles ne contribuent plus (à l'inverse des chapiteaux à la belle époque rayonnante) à individualiser les supports : l'œil ne peut plus individualiser aucun motif car tous se confondent en un faisceau onduleux et continu de profils en courbes-contrecourbes alternées et qui demeurent absolument inintelligibles quand on essaie de les déchiffrer à hauteur de regard. La lecture ne peut se faire que de haut en bas, soit dans le sens où le maître d'œuvre a conçu et dessiné ses nervures et sa pile. La solution constructive du tas de charge entraîne donc la disparition progressive tout à la fois de la colonnette et du chapiteau, disparition dont on voit localement de premiers témoins, fort précoces, aux chœurs de Saint-Nazaire de Béziers ou de Saint-Fulcran de Lodève. On a là un de ces exemples forts à travers lesquels l'on voit combien les combinaisons formelles sont tributaires des solutions constructives. Enfin, il apparaît clairement, quand on réfléchit aux mutations induites par le développement de la technique du tas de charge, que l'on ne posait les cintres destinés à porter les voussoirs qu'à l'arase supérieure des sommiers.

la voûte (fig. 10). L'on a choisi ici un jeu de profils très larges avec pour élément médian un gros tore à listel accosté de profondes gorges, l'objectif de ces voisinages de formes concave-convexe étant de produire un effet graphique contrasté par l'opposition des tores, qui prennent vivement la lumière, et des gorges, dans le creux desquelles s'accumule l'ombre (fig. 13). Le listel axial du tore fait partie, depuis son introduction dans le Midi (à partir de Narbonne et des années 1270), des motifs de prédilection de l'architecture du pays languedocien (du moins en sa région orientale) et contribue très fort au caractère hautement graphique de la pile.

Le principe général de cette formule, suivant laquelle la modénature des nervures se poursuit sans hiatus du sol à la voûte est la contrepartie trait pour trait de celle qui prévalait à la belle époque du gothique rayonnant. Suivant les normes de ce style, les supports s'individualisaient comme autant de membres distincts, chacun exprimant clairement sa fonction portante, chacun se donnant à lire de bas en haut comme un membre partant de fond et montant recevoir les nervures de la voûte par l'interposition du chapiteau. Ce dernier jouait en somme comme le séparateur entre deux registres structuraux distincts, relevant par conséquent de deux logiques différentes, ayant chacun des sections différentes.

Inversement ici, le profil des nervures se poursuit du haut en bas sans hiatus et le plan de

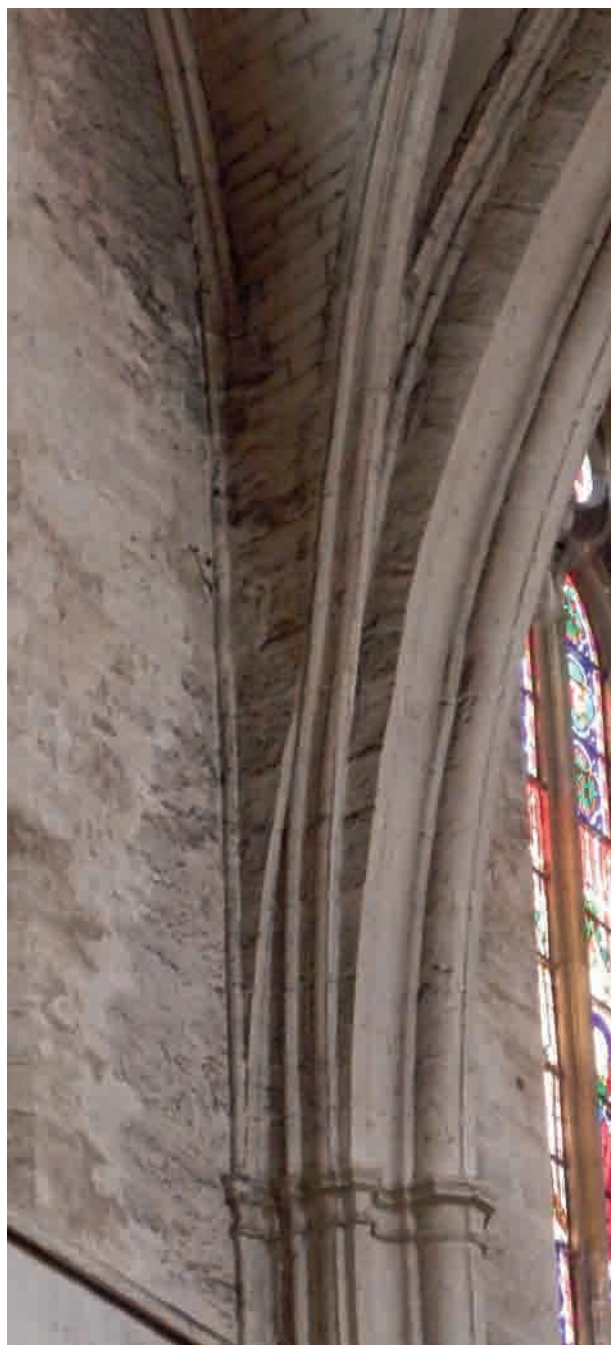


FIG. 11. NEF DE L'ÉGLISE, LES SEPT ASSISES DU TAS DE CHARGE et le jeu de pénétration des nervures. *Cliché B. Sournia.*



FIG. 12. NEF DE L'ÉGLISE, NAISSANCE DES NERVURES résultant de la réfection des voûtes de la nef dans les années 1630. Détail à la jonction des première et deuxième travées, côté ouest. *Cliché B. Sournia.*

Pénétrations

Mais la particularité la plus intéressante, dans le système structural d'ensemble que nous essayons de décrire ici, se situe dans la hauteur du tas de charge (fig. 11). Au lieu de diverger tout de suite au-dessus de nos pseudo-chapiteaux comme autant de corps indépendants (le doubleau, la nervure d'ogive, le formeret) les profils des divers membres s'enchevêtrent et se pénètrent. Le réseau du doubleau pénètre celui, oblique, de la branche d'ogive et le traverse avant de poursuivre sa trajectoire vers la clef de voûte. Cette fascinante sophistication, qui implique un art consommé du *trait*, en dit long sur le très haut niveau de compétence des appareilleurs employés sur ce chantier car, au contraire de ce qui se passe pour les assises de la pile et pour les voussoirs des nervures, le plan de coupe change à

chaque assise des sept sommiers : de tout l'ouvrage montpelliérain ce fut assurément là le détail le plus difficile à tracer et à réaliser. Il est fort probable d'ailleurs que ce détail fut taillé en ravalement, les sommiers étant posés en place. Preuve en tout cas de la difficulté technique de ce genre de coquetteries stéréotomiques : quand on eut l'obligation, au XVII^e siècle (à la suite d'accidents que nous évoquerons plus loin), de refaire plusieurs travées de voûte, l'on fut incapable de reproduire les originaux : l'on procéda au plus disgracieux des raccords en évitant de reproduire les subtils entrelacements de réseaux du modèle médiéval. Le métier des traceurs et des lapicides gothiques s'était perdu (fig. 12) !

Les auteurs ayant eu à parler de l'édifice montpelliérain ont généralement fait l'impasse sur cette sophistication, en tout cas ne lui ont pas attaché d'importance. Il nous semble que la difficulté technique de ces combinaisons mérite mieux : il faudrait nous interroger sur la généalogie de ce motif. A-t-il des antécédents et où ? Point dans le Languedoc assurément, ni en Provence. Dans cette aire géographique méridionale, le seul territoire où on l'observe est le pays d'Avignon.

La manière d'Avignon

Sur ce territoire, la première expérimentation repérée est, à partir de 1343, à l'église collégiale de Montfavet, ouvrage d'un cardinal de Jean XXII¹² puis aussitôt après, dans les ouvrages de Clément VI réalisés sous la direction de l'architecte pontifical Jean de Louvres, *Johannes de Luperis*, dans plusieurs endroits de l'*opus novum* du palais apostolique soit toute l'aile de la Grande Audience et de la chapelle Clémentine (fig. 15) élevée à partir de 1344 et toute la partie du palais appelée « l'aile des grands dignitaires ». Enfin dans toutes les adjonctions dues aux successeurs immédiats de Jean de Louvres après sa mort en 1357, pendant le règne d'Innocent VI, dans les parties hautes des tours Saint-Laurent ou de la Gâche (fig. 16). Notons, sans nous appesantir sur cette précision, que Jean de Louvres apparaît à Avignon en 1342.

Ces jeux de pénétrations s'imposent, simultanément, comme l'un des caractères constants de ce que l'on pourrait appeler « la manière avignonnaise ». L'un des plus beaux exemples est à Saint-Didier (fig. 14 et 18), collégiale créée sur l'héritage d'un cardinal de Benoît XII, élevée entre 1356 et 1359 pour abriter la sépulture du prélat. Un autre exemple se trouve dans les augmentations de la tour de Philippe le Bel à Villeneuve, pensons-nous vers 1362. Ces jeux d'enchevêtrements de profils ne cesseront plus ensuite de reparaître jusqu'en plein XV^e siècle, époque à laquelle ces subtilités sont devenues la norme partout en France et dont l'on a de beaux exemples avignonnais dans les églises Saint-Martial (fig. 17), Saint-Pierre, Saint-Agricol ainsi que dans divers édifices de l'environnement proche comme à Cadenet.

Cette formule est potentiellement génératrice d'une infinité de combinaisons suivant que l'on approfondit les gorges ou que l'on donne un plus de saillant aux nerfs de la pile, suivant que le doubleau traverse la nervure d'ogive ou que, inversement, ce soit cette dernière qui traverse le doubleau, ou même le formeret. On dirait que les maîtres de pierre rivalisent de virtuosité pour offrir des combinaisons inlassablement renouvelées, qu'ils confient à ce détail de structure la valeur d'une démonstration d'excellence. Curieusement, les ouvrages consacrés à l'architecture avignonnaise, éludent d'en parler ou, s'ils y font allusion en passant, omettent de les analyser.

La question que l'on peut se poser est la suivante : la formule a-t-elle été introduite à Avignon par un architecte du Nord ayant pu en prendre le modèle dans quelques expérimentations des pays champenois, picard ou francilien, Jean de Louvres en étant l'introducteur le plus probable ? Ou bien, inversement, les maîtres des ouvrages pontificaux inaugurent-ils avec ces jeux de pénétrations, quelque chose de neuf dans la syntaxe architecturale, destiné à jouer un rôle pionnier en direction de l'art final du gothique, en lequel, comme on sait, la pénétration en tous sens des profils, va devenir l'un des motifs fondamentaux du style ? La position éminente de la cour pontificale fait d'Avignon, non seulement le centre de la diplomatie européenne pendant quasiment toute la durée du XIV^e siècle, mais encore, corollaire évident, un nœud privilégié d'échanges culturels entre le nord et le sud. En musique, assurément : l'on s'accorde à reconnaître que l'*Ars nova* a l'une de ses sources principales à Avignon. En peinture, la présence de Simone Martini dans la cité pontificale n'est sûrement pas pour rien dans la diffusion du style siennois en direction des pays du Nord, influençant en profondeur le goût des Jacquemart de Hesdin ou des frères Limbourg et à leur suite tout l'art du « gothique international ». Et comment l'architecture de « la plus belle et plus forte maison du monde » (Froissart) serait-elle demeurée sans frapper les hommes de l'art en visite dans la capitale, sans leur souffler des idées propres à influencer sur le devenir tardif du gothique ? Témoin du prestige de l'architecture des papes : n'est-ce pas à Avignon que l'empereur Charles IV vient choisir Mathieu d'Arras pour en faire l'architecte de sa cathédrale au Hradshchin de Prague ?

12. L'on cite sur ce chantier une fratrie de maçons, les frères Folcoaud, comme maîtres d'œuvre. Ce qui n'exclut nullement la présence d'un troisième homme comme concepteur du projet et dessinateur des modénatures. Voir Fernand BENOÎT, « L'abbaye de Montfavet », dans *Congrès archéologique de France, Avignon et Comtat Venaissin*, Paris, 1963, p. 306.

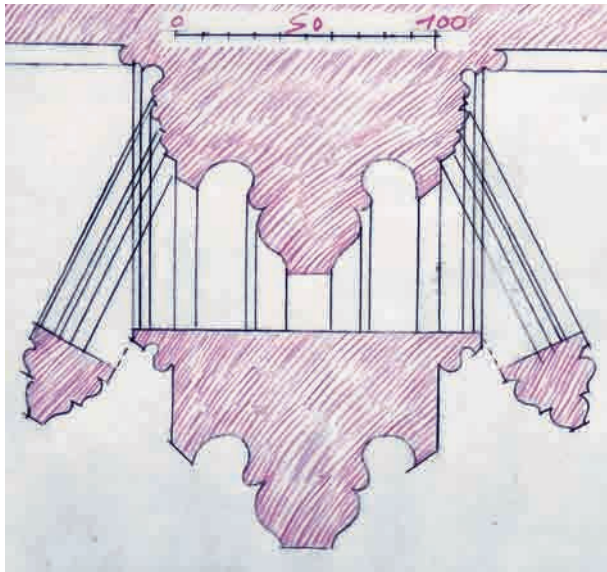


FIG. 13. NEF DE L'ÉGLISE, PROFILS DE LA PILE, du doubleau, des nervures d'ogives et du formeret. *Relevé B. Sournia.*

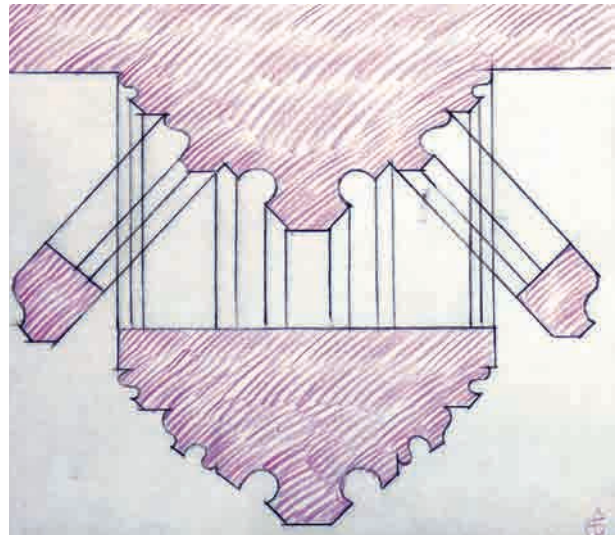


FIG. 14. MONTFAVET, COLLÉGIALE, PROFILS DE LA PILE, du doubleau, des nervures d'ogive et du formeret. *Relevé B. Sournia.*



FIG. 15. AVIGNON, PALAIS APOSTOLIQUE, chapelle clémentine, détail des pénétrations de nervures dans la hauteur du tas de charge au revestiaire des cardinaux, à partir de 1344. *Cliché B. Sournia.*



FIG. 16. AVIGNON, PALAIS APOSTOLIQUE, Tour de la Gâche, détail des pénétrations de nervures dans la hauteur du tas de charge, à partir de 1357. *Cliché B. Sournia.*

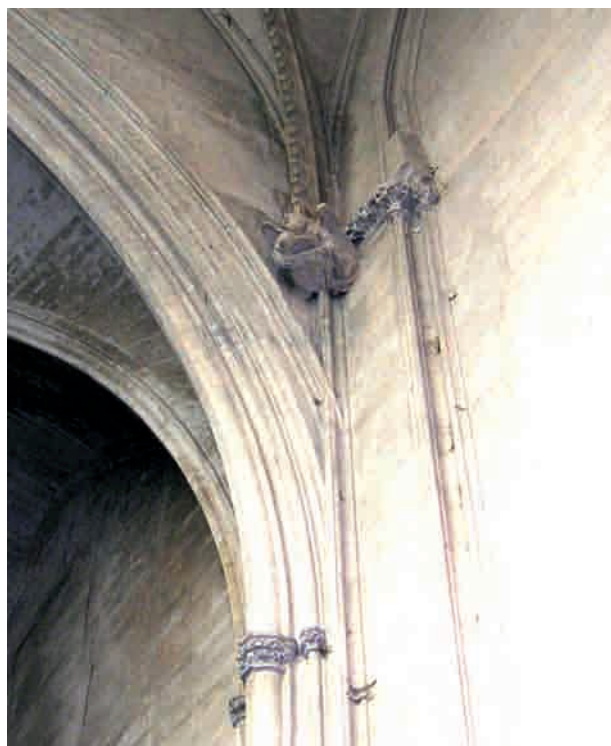


FIG. 17. AVIGNON, ÉGLISE SAINT-MARTIAL, nervures d'ogives à l'entrée du chœur, dernière décennie du XIV^e siècle. Cliché B. Sournia.

de Columba) et les maçons chargés de la réception des ouvrages sont avignonnais. Et c'est à un autre Avignonnais (d'adoption, il est vrai) qu'est confiée, on l'a vu, la décoration peinte du sanctuaire : Matteo Giovannetti da Viterbo, peintre exclusif du pape. Rien d'étonnant si l'ouvrage peut être décrit comme pure création avignonnaise !

Avec les jeux de pénétrations décrits *supra*, un autre indice puissant de la qualité avignonnaise de l'ouvrage est la technique de mise en œuvre de ses parements. Au milieu des édifices montpelliérains médiévaux, caractérisés dans l'ensemble par l'emploi de l'appareil à assises alternées à plat et en délit, dit « appareil de Montpellier »¹⁴, et que les textes anciens désignent localement comme appareil à *carettes et jasens* (fig. 19), nous avons ici un parement aux assises parfaitement régulières (fig. 20) : il ressort clairement d'un tel détail technique que les maîtres d'œuvre pontificaux ont imposé aux maçons locaux leur procédure accoutumée d'édification du parement. Cet appareil règne à l'extérieur en assises de 24 centimètres de haut (soit un « pan », module local usuel à l'époque en Languedoc comme en Provence). On note, singularité remarquable, que dans l'ouvrage montpelliérain les boutisses sont inexistantes, tout comme dans les ouvrages d'Avignon.

La forme des embrasures des fenêtres, concaves, est un autre trait avignonnais. Certes, en cherchant bien, pourrait-on citer quelques exemples ici ou là en Languedoc. Mais il abonde à Avignon, donnant lieu à de magnifiques variations telles les embrasures à double concavité de la chapelle clémentine au palais apostolique, invention raffinée qui marque l'éminente qualité du maître d'œuvre.

Quoi qu'il en soit, avec ces raffinements stéréotomiques, nous tenons l'un des indices les plus probants de la filiation avignonnaise de l'église montpelliéraine et, surtout, nous pouvons mieux cerner le rôle probable de Bernard de Manse, l'un des deux maîtres des ouvrages pontificaux cités sur le chantier de Saint-Benoît-Saint-Germain : on sait qu'il fut « sacriste » de Saint-Didier d'Avignon, de toutes les églises du pays avignonnais la plus proche par le style de l'église montpelliéraine et dans la voûte de laquelle l'on retrouve, magnifiquement exprimés, ces mêmes effets stéréotomiques (fig. 14 et 18). En dehors de son rôle de « sacriste » (qui fut probablement une simple sinécure), on peut penser qu'il eut aussi dans cette église un rôle de conception. Ceci n'est qu'une hypothèse mais qui a le mérite de suggérer – en pointillés – une relation entre les ouvrages avignonnais et l'édifice montpelliérain¹³.

Observations sur la mise en œuvre

À tout moment les comptes de la Chambre Apostolique mentionnent sur le chantier la présence des Avignonnais : le bois d'œuvre vient d'Avignon ; les charpentiers (chargés des échafaudages et des cintres) en viennent également ainsi que le couvreur chargé d'habiller de feuilles de plomb le toit de l'église ; le peintre chargé de mettre en couleur les clés de voûte (un certain Simonet

13. Le devis de maçonnerie omet de le citer sur ce chantier, mentionnant en revanche la présence d'un *expert* en la personne de Jean Alazaud, ce qui n'exclut nullement l'intervention de notre Bernard de Manse comme concepteur de l'ouvrage et traceur des profils.

14. Bernard SOURNIA et Jean-Louis VAYSETTES, *Montpellier, la demeure médiévale*, Paris, 1991, p. 147.



FIG. 18. AVIGNON, ÉGLISE-COLLÉGIALE SAINT-DIDIER, 1356, détail de la pile et du tas de charge. Les profils prismatiques font partie des traits caractéristiques à la mode des années 1350-1360. *Cliché B. Sournia.*



FIG. 19. MONTPELLIER, CHEVET DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DES TABLES, ouvrage de Jean Giral, années 1720, bel exemple d'appareil alterné dit « de Montpellier ». *Cliché B. Sournia.*



FIG. 20. ÉGLISE SAINT-BENOÎT-SAINT-GERMAIN, DÉTAIL DU PAREMENT du massif antérieur. Le remplage de la fenêtre résulte des travaux de Révoil, 1852. L'embrasement concave de la fenêtre appartient aussi aux traits usuels de l'architecture avignonnaise. *Cliché B. Sournia.*



FIG. 21. ÉGLISE SAINT-BENOÎT-SAINT-GERMAIN, l'un des murs boutants. *Cliché B. Sournia.*

Un autre caractère, présent certes ici ou là dans l'ensemble du Midi, mais absolument récurrent dans le pays d'Avignon¹⁵ est relatif à la toiture : elle ne repose pas sur charpente mais directement sur les maçonneries d'extrados de la voûte. Un revêtement de plomb couvrait les versants du toit. Il faut s'attarder un instant sur la performance technique qu'implique un voûtement à nervures lancé sur un vaisseau de 15 mètres de large sans la charpente qui, dans la technique des bâtisseurs du Nord, précède la construction des voûtes et fournit le support nécessaire aux engins de levage des cintres et des matériaux de construction et, surtout, crée un tirant solidarissant les deux murs goutterots opposés. Peut-être ne pense-t-on pas assez à relier le langage formel du gothique méridional à l'examen des contraintes techniques liées à ce mode opératoire. Ce sont en effet deux choses bien différentes que d'envisager la réalisation des voûtes par en haut, depuis les combles, ou de procéder, inversement, de bas en haut : dans cette dernière procédure, le système, un peu lourd et visuellement ingrat du mur boutant, s'avère inévitable pour fournir le double appui nécessaire et suffisant aux cintres des doubleaux (fig. 21). Et sans combles préalablement posés, le système septentrional à

15. Citons, à Avignon même, les églises Saint-Didier et Saint-Agricol, et dans l'environnement proche les collégiales de Montfavet et de Villeneuve-lès-Avignon.

culées et arcs boutants apparaît difficilement réalisable : sans la pesée verticale du grand comble, la poussée centripète des arcs boutants (nécessairement élevés avant la voûte) tendrait à pousser les murs goutterots vers l'intérieur. Ce qui pose le problème, à étudier, des solutions apportées à Narbonne ou à Carcassonne, c'est-à-dire toutes les fois que la construction, dans les contrées méridionales, suit le modèle de l'*opus francigenum* sans la pose préalable du toit français à haut comble et à chevrons portant fermes.

Le massif d'entrée et le porche

L'un des éléments extraordinaires de l'église est le gigantesque porche ou dais voûté d'ogives abritant l'entrée antérieure de l'édifice (fig. 22) : deux piles cylindriques d'échelle colossale (environ 4,30 m de diamètre) supportent cette voûte à environ vingt-cinq mètres au-dessus du sol, piles chargées de pinacles en forme de cônes. Imposants sont aussi les arcs de tête de ladite voûte : les voussoirs, magnifiquement profilés, mesurent presque 1,50 d'épaisseur (fig. 25) ! On ne connaît pas d'autre exemple, à cette époque, d'une telle structure : c'est un parfait *unicum*, un objet fondamentalement insolite, déconcertant. Ces deux piliers cylindriques sont-ils une allusion aux deux colonnes *Boaz* et *Yakin* qui accostaient l'accès au temple de Salomon et formaient les supports de son vestibule extérieur, le *ulam* comme le nomme le texte biblique, autrement dit : « le porche » ?

Les « antiquaires » du XIX^e siècle ont assez unanimement dénigré cette structure à leurs yeux d'une forme lourde et d'une échelle disproportionnée, si éloignée de toutes les formes familières de l'architecture nordique du XIII^e siècle qu'il était de mode en ce temps-là de tenir pour l'idéal absolu de l'architecture. C'est qu'il y a dans le goût des constructeurs du Midi en général, pontificaux en particulier, une préférence pour des formes larges et dépouillées, en opposition délibérée, polémique même, au style analytique septentrional, opposition probablement induite par les procédures traditionnelles, localement, de la construction.

Premier de cette liste de critiques, Prosper Mérimée avoue son incompréhension : « Deux énormes piliers, ou plutôt deux tours massives, extrêmement élevées, soutiennent d'un côté une voûte ogivale surbaissée qui s'appuie de l'autre sur le haut du mur de façade. Il est impossible de voir rien de plus lourd et de moins gracieux. Cependant la grandeur des proportions produit toujours en architecture, un certain effet. L'usage d'un porche doit être de mettre à l'abri du soleil et de la pluie ; la hauteur des arcades de celui-ci le rend tout-à-fait inutile sous ces deux rapports ». La réprobation n'est donc pas seulement d'ordre esthétique : même le bien-fondé fonctionnel lui échappe ! Le même auteur aura d'ailleurs exactement le même blâme, d'inspiration fonctionnaliste, devant le porche d'Albi. Ce qui, évidemment, a rebuté Mérimée, outre le hors d'échelle, c'est le parti intransigeant de nudité de ces organes de stabilité tellement contraire aux principes du « beau » gothique, épris de formes aériennes, sveltes, découpées¹⁶.

Ferdinand de Lasteyrie (1810-1879), autre grand pionnier de l'histoire de l'art en France, écrit en septembre 1840 : « la cathédrale de Montpellier est un édifice assez peu remarquable... Elle offre un aspect nu et sans caractère... » Autrement dit, on ne voit rien dans ce gothique-là qui soit conforme au « beau » gothique du XIII^e siècle. Et, naturellement, l'on en revient à l'incontournable porche : « la seule chose dans toute cette église qui mérite de fixer quelque instant l'attention est le porche très singulier placé au devant de la façade principale. Cette bizarre construction consiste en une petite voûte ogivale... que supportent deux énormes piliers que l'on pourrait presque appeler des tourelles massives, car ils ont plus de quatre mètres de diamètre. Leur hauteur proportionnée à leur circonférence est loin de l'être à la légèreté de la petite voûte qu'ils soutiennent et de cette disproportion résulte un manque d'ensemble dans tout le monument qui choque désagréablement dès le premier abord. Les deux piliers se terminent coniquement (sic)... Je crois qu'il n'existe ailleurs aucun analogue de cette singulière construction ». L'on voit que Lasteyrie, pourtant connaisseur averti en architecture médiévale, applique anachroniquement à l'ouvrage montpellierain des critères de rapports proportionnels d'un esprit plutôt classique¹⁷.

16. Prosper MÉRIMÉE, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, Paris, 1835 ; réédition, Paris, 1988, p. 198.

17. Ferdinand DE LASTEYRIE, « Rapport sur la cathédrale de Montpellier », Archives Nationales, F 19 7222.



FIG. 22. LE PORCHE DE L'ÉGLISE, vue d'ensemble. Le clocher de droite, détruit en 1567, résulte en son état actuel de la reconstruction par Révoil au milieu du XIX^e siècle. *Cliché B. Sournia.*

D'autres appréciations, allant dans le même sens, émanent de deux architectes diocésains successivement en charge de l'édifice. Pour le premier, Auguste Lejeune, en 1847, « la singulière construction du porche » contribue « à donner à cette cathédrale un aspect qui blesse le regard et afflige la pensée ». À défaut de connaître le nom de l'auteur de cet ouvrage, poursuit Lejeune, « si l'on devait d'après l'examen de l'œuvre juger du mérite d'art de celui qui l'a édifiée on serait naturellement autorisé à conclure que ce n'était point un architecte de renom »¹⁸. L'autre architecte diocésain est Henri Révoil, en 1852, lequel, ayant tout de même reconnu « l'effet grandiose d'un des plus beaux vaisseaux du XIV^e siècle, évoque les deux énormes obélisques circulaires qui sont placées en avant et qui forment un immense porche soutenant une voûte ogivale... donnent à cette façade un caractère général de lourdeur qui ne peut s'excuser que par l'originalité de la construction »¹⁹.

La rose carrée

Sous la voûte du porche (fig. 23), l'on peut observer, filant à la verticale sur le mur pignon de l'édifice et sur six mètres environ de hauteur, une sorte de « cordon » mouluré (c'est par commodité que nous recourons au mot « cordon », qui est impropre, mais nous donnerons à cet objet son vrai nom un peu plus loin). Or ce « cordon » n'a pas son symétrique à droite, bizarrerie incompréhensible sur cette façade apparemment homogène.



FIG. 23. ÉGLISE, CORDON OU JAMBAGE D'ENCADREMENT de la rose carrée.
Cliché B. Sournia.

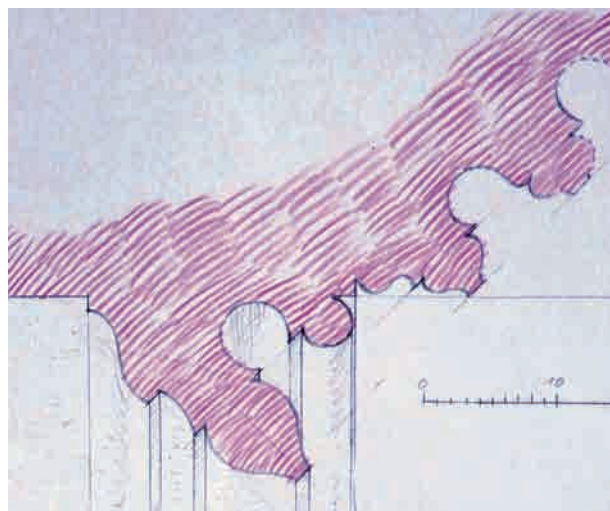


FIG. 24. ÉGLISE, JAMBAGE D'ENCADREMENT de la rose carrée, profil.
Relevé B. Sournia.

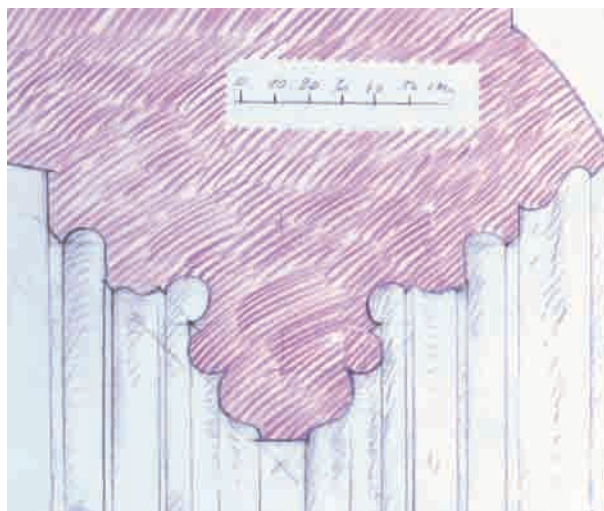


FIG. 25. ÉGLISE, VOÛTE DU PORCHE : profil des arcs de tête.
Relevé B. Sournia.

18. Auguste Lejeune, Archives Nationales, F 19 7760.

19. Henri RÉVOIL, Archives Nationales, F 19 7760.

L'opportunité de la restauration et de la pose des échafaudages a rendu possible l'examen rapproché de ce « cordon » nous permettant de constater que toute la partie de la façade située à sa droite résulte d'un remaniement tardif et même, serait-il plus juste de dire, d'une « reconstruction intégrale ». Le parement résultant de cette reconstruction chevauche d'ailleurs et occulte une bonne partie de la modénature de notre « cordon », signe clair de sa postériorité. Au point de contact dudit « cordon » avec l'arc formeret de la voûte du porche, l'enlèvement (à ma demande) de quelques pierres des maçonneries rapportées (fig. 32), a fait reparaître la modénature complète dudit « cordon » : cette modénature échelonne en forme d'ébrasement plusieurs tores à listel alternant avec des gorges (fig. 24). Un superbe motif de larmier en ourle le bord extérieur, l'ensemble de cette modénature suggérant clairement la fonction originale de cet organe : c'était évidemment le montant vertical d'un encadrement de baie profilé en forme d'ébrasement. D'une baie rectangulaire puisque, tout à fait au contact du formeret est aussi reparue l'amorce de son retour d'équerre à l'horizontale sur une longueur de 25 centimètres environ. Nous pouvons dès lors donner à ce « cordon » son juste nom de « jambage ». En vérifiant cette lecture sur la face interne de la façade, est apparue clairement la déliaison correspondant audit « jambage » (fig. 31). Et là, comme au dehors, absence totale de symétrie, indice clair que la plus grande partie du massif antérieur a subi à un certain moment de son histoire un sévère dommage ayant nécessité une reconstruction quasi complète du mur de façade.

Ce dommage profond se situe au moment des guerres de religion. Ce serait la matière d'une étude particulière que de raconter les agressions subies par le monument au cours de cette sombre période, ainsi que de retracer l'histoire de son relèvement dans le courant du XVII^e siècle, telle qu'on peut la restituer à partir des mémoires ou chroniques d'époque, puis à partir des devis de la restauration de l'édifice entreprise en 1630²⁰.



FIG. 26. ÉGLISE, CLOCHER SUD-OUEST montrant les impacts de balles des assiégeants de 1567. Cliché B. Sournia.

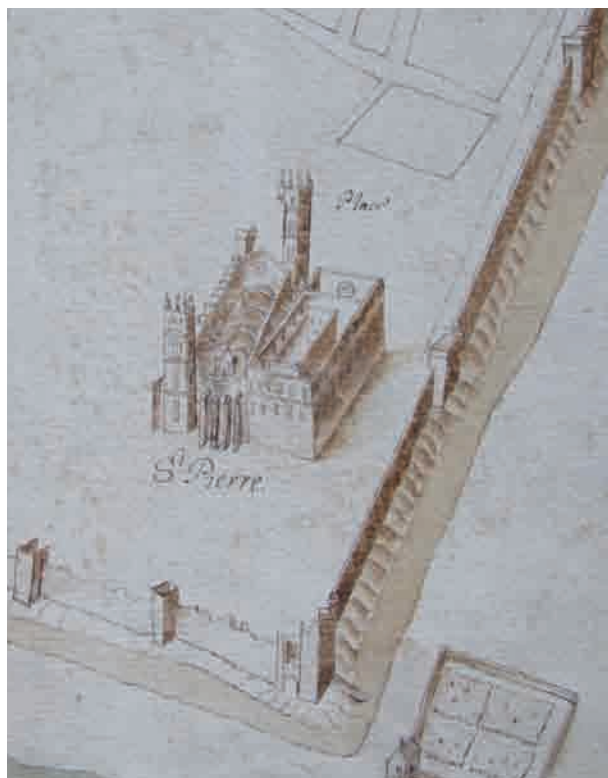


FIG. 27. ÉGLISE, VOÛTE RUINÉE d'après une vue cavalière de la ville de Montpellier, vers 1626. Le dessin, d'une valeur documentaire discutable quant aux détails, a le mérite de suggérer l'état désolant de l'édifice suite aux déprédations de 1567. Cliché B. Sournia.

20. Sur les troubles religieux voir notamment Charles d'AIGREFEUILLE, *Histoire de la ville de Montpellier, depuis son origine etc.*, Montpellier, chez Jean Martel, 1737.

Il faut préciser ici que la double fonction monastique et universitaire de l'établissement étant devenue caduque à la fin du XV^e siècle, l'église avait été affectée en cathédrale au début du XVI^e siècle sous le vocable de Saint-Pierre, les locaux conventuels étant pour leur part convertis en palais épiscopal. Au moment des troubles interconfessionnels, le caractère castral de l'ensemble permit aux chanoines et autres notables catholiques d'en faire un véritable réduit militaire à chacune des diverses phases de prise du pouvoir municipal par la faction « parpaillote ». Ce fut le cas en 1560, puis une seconde fois en 1567, puis en 1621. Les stigmates des affrontements apparaissent encore à divers endroits de l'édifice comme sur ce clocher occidental où les impacts de balles encadrent les fenêtres derrière lesquelles les mousquets catholiques tiraillaient en réponse (fig. 26). En 1567, l'église enfin investie au terme de 40 jours de siège, les protestants se livrèrent à la mise à sac méthodique de l'édifice, saccagèrent tout le mobilier et s'emparèrent de tout ce qui pouvait servir : le plomb des vitraux pour faire des balles et les cloches pour faire des canons. On lit encore, inscrite dans les épaufrures du bandeau d'étage du clocher, l'action de faire basculer les cloches dans le vide.

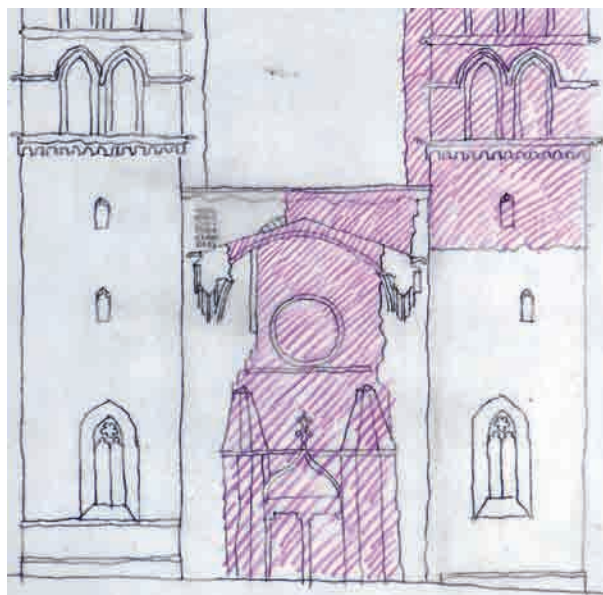


FIG. 28. ÉGLISE, GÉOMÉTRAL DU MASSIF ANTÉRIEUR avec, en ton magenta, l'étendue des démolitions consécutives au saccage de 1567.

Croquis B. Sournia.

Mais l'on fit plus fort : le 17 novembre, les « parpaillots » mirent à feu plusieurs charges de poudre incluses à la base de la chambre des cloches du clocher oriental lequel, dans sa chute, vint éventrer trois travées de la voûte de l'église, crever la voûte du porche antérieur et faire s'effondrer les deux tiers de la façade de l'église (fig. 27). L'examen des maçonneries et l'étude complémentaire des devis de la restauration entreprise à partir de 1630²¹ permettent de nous figurer l'ensemble ruiné et de dessiner schématiquement le géométral du massif antérieur consécutif à la démolition (fig. 28). Par chance, les deux piles rondes du porche, avec leurs chapeaux pointus, et les six gargouilles qui évacuaient les eaux pluviales du couvert du porche, furent épargnées. Heureusement les vandales s'en tinrent là : ayant systématiquement démoli la quarantaine d'églises, maisons d'ordres, chapelles et oratoires de Montpellier (l'une des villes de France orpheline de ses églises médiévales), la puissance murale de l'ensemble d'Urbain V fut plus forte et découragea le pic des démolisseurs !

C'est la monographie rédigée par un chanoine de la cathédrale, Pierre Gariel²² décrivant l'ouvrage avant sa démolition, qui nous apprend qu'une histoire de saint Benoît formait l'iconographie d'une verrière, « excellemment peinte », dit-il, « en la vitre d'une fenestre carrée ». Grâce aux comptes de la Chambre Apostolique, on sait même le nom du verrier, un certain Pierre Copiac, *vitrierius*²³, qui s'employa à réaliser cet ouvrage en 1368-1369. La forme carrée est confirmée par un rapport de vérifications d'ouvrages rédigé en 1634, au moment de la restauration de l'église, faisant état de la création d'une petite rose ronde (qui existe toujours) « à la place de la rose carrée » primitive²⁴. Ces éléments évoquent donc une verrière ronde contenue dans un cadre carré, d'un modèle proche, peut-on penser, de celles des bras du transept de la cathédrale de Clermont. L'arc de décharge qui soulageait la structure et dont la moitié gauche, visible sur l'extrados du porche, et qui a échappé à la ruine de 1567, était évidemment là pour permettre l'évidement des écoinçons de la rose (fig. 30). On ne peut s'empêcher de noter au passage un certain défaut de cohérence dans le fait de placer une verrière sous le fâcheux abat-jour d'un dais, lequel devait notablement en atténuer l'éclat : nous reviendrons plus loin sur d'autres difficultés liées à la combinaison problématique du dais et de la rose.

21. Sur les interminables et difficiles restaurations du XVII^e siècle, les contrats à bâtir se trouvent dans A.D. Hérault 2 E 95, 1632 fol 234 v° ; 1656 fol 286 et 2 E 65 38 sol 446 v° ; G 1744 fol 425 v° ; G 198 ; G 1980 et G 1749.

22. Pierre GARIEL, *L'origine, les changemens et l'estat présent de l'église cathédrale de Montpellier*, Montpellier, chez Jean Pech, 1634.

23. Jean NOUGARET, « Les peintres verriers à Montpellier au moyen-âge et au XIV^e siècle », dans *Actes du colloque d'histoire de l'art méridional au moyen-âge*, Narbonne 1990, Ville de Narbonne 1992, p. 74.

24. Jean NOUGARET, *Montpellier monumental*, Paris, 2005, t. 2, p. 150.

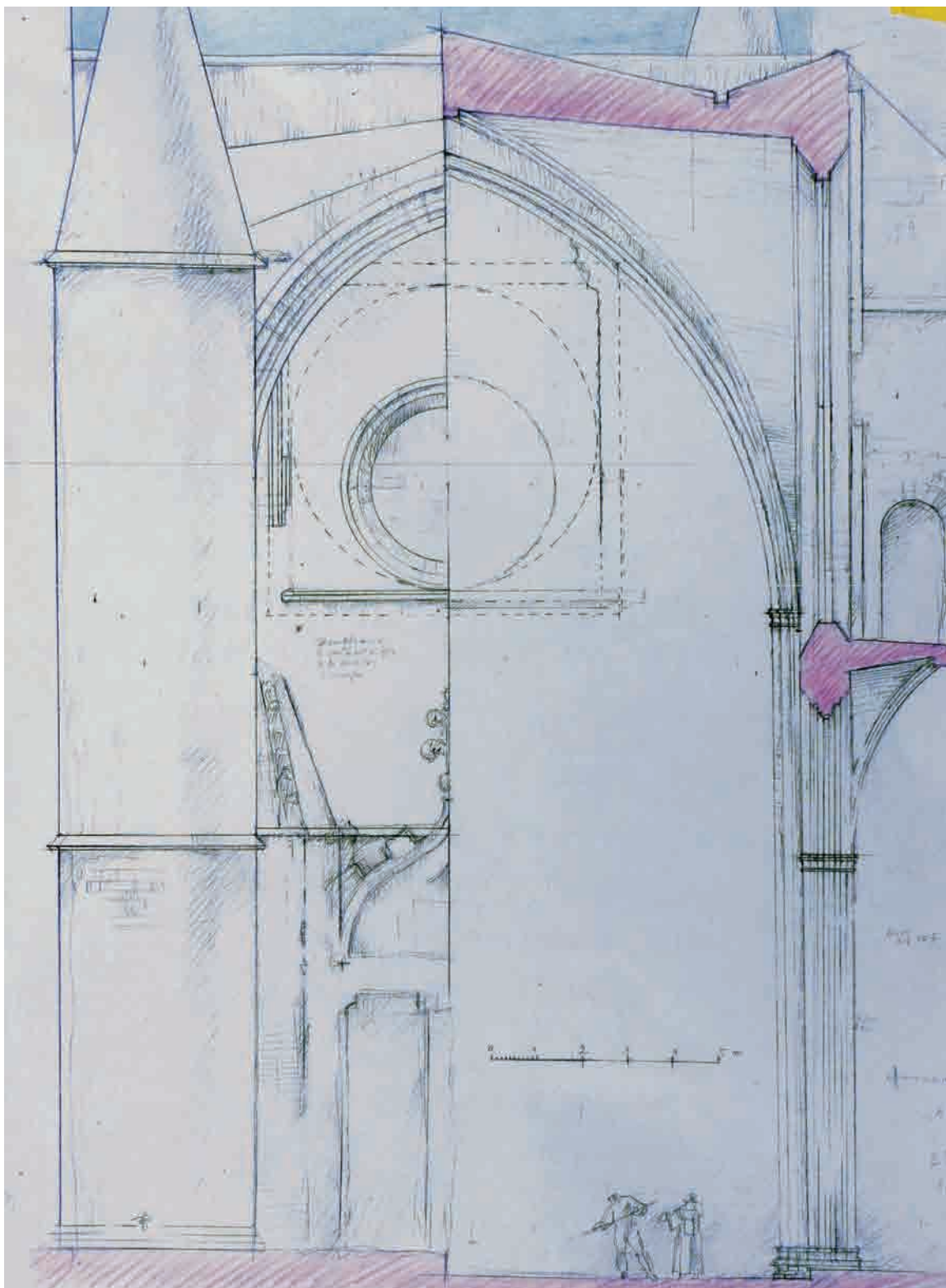


FIG. 29. ÉGLISE, REPRÉSENTATION À MI-PARTI DE LA FAÇADE : à gauche élévation extérieure, à droite élévation intérieure avec la déliaison correspondant au jambage du cadre de la rose carrée. *Relevé B. Sournia.*

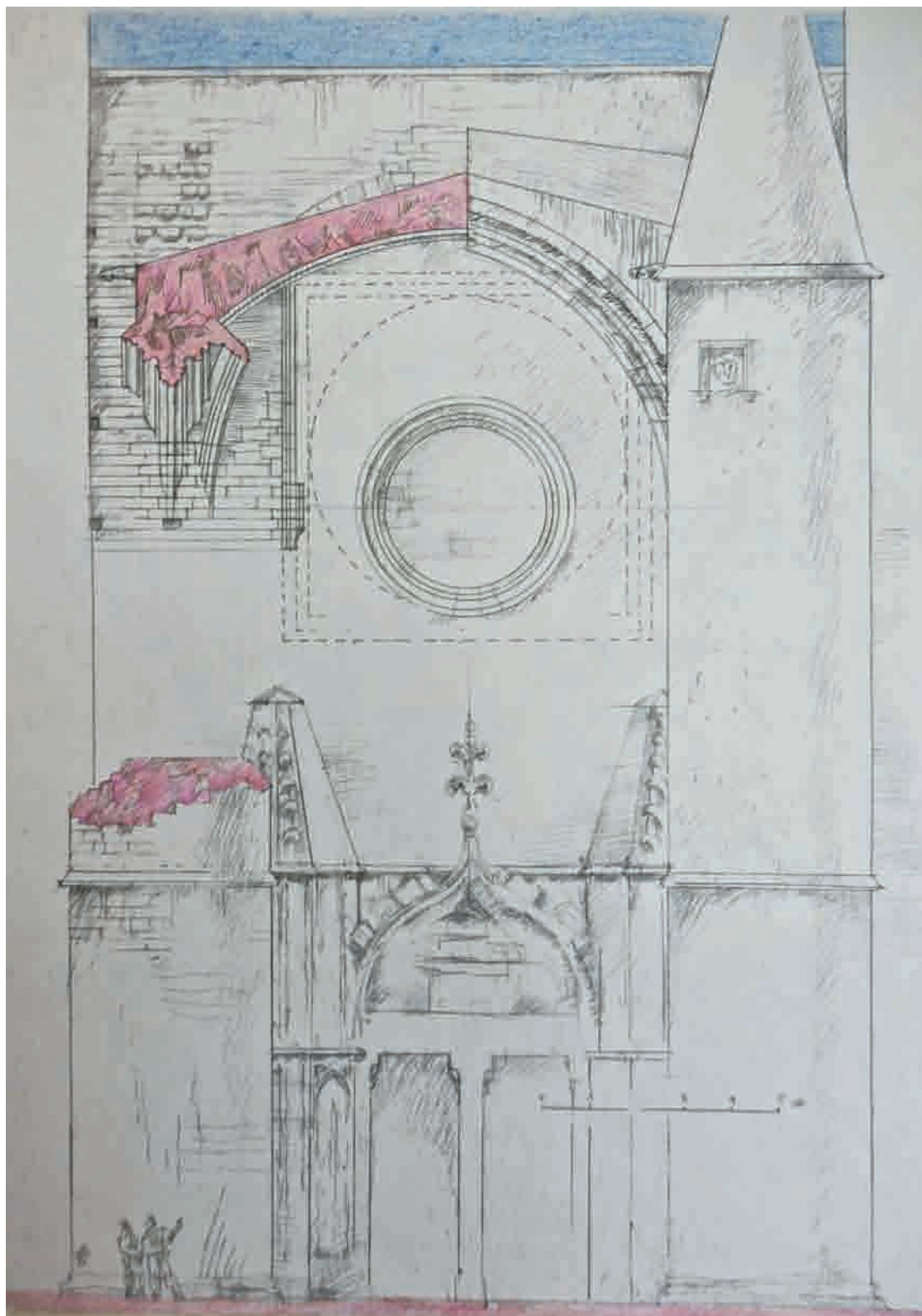


FIG. 30. ÉGLISE, GÉOMÉTRAL DU MASSIF ANTÉRIEUR avec coupe sur la voûte du porche. En pointillés, tracé de la rose. Relevé B. Sournia.



FIG. 31. ÉGLISE, REVERS DE LA FAÇADE avec la déliaison correspondant au jambage du cadre de la rose carrée. Cliché B. Sournia.

L'ensemble des indications recueillies permet de restituer par le dessin le massif d'entrée originel en ses grandes lignes et de tracer le contour initial de la rose, de sept mètres de diamètre, l'oculus minuscule de 1634 figurant sur ce dessin en trait plein (fig. 29). Un second relevé, celui de la face antérieure de l'église en son état actuel avec coupe dans la voûte du porche, a pour intérêt de faire apparaître l'homogénéité du porche et du massif antérieur et de faire pièce à une assertion souvent répétée localement suivant laquelle le grand porche antérieur serait un élément rapporté, accolé a posteriori (fig. 30). Cette assertion trouve son écho dans quelques journaux de voyage anciens, entre autres les *Notes* de cette pipelette de Mérimée : « On dit qu'on l'a fait (le porche) pour masquer la perte d'un clocher démoli par les réformés. Je crois qu'il eût mieux valu et qu'il eût été plus simple de le (le clocher) rétablir en totalité, que de le cacher par cette gigantesque et ridicule construction »²⁵. Or l'examen rapproché de l'appareil montre à l'évidence que le jambage d'encadrement de la « rose carrée » est homogène avec l'appareil des assises inférieures des arcs de tête de la voûte. Cette liaison s'observe sur une hauteur de six assises. Le porche fait donc bien partie intégrante du projet originel des maîtres d'œuvre du pape Urbain.

Ce dessin suscite d'autres questions intéressantes sur le processus d'élaboration du projet et suggère un bien probable embarras de l'architecte en cours d'ouvrage. Pour comprendre cet embarras, analysons la configuration de la voûte du porche : ses trois arcs de tête sont en arc brisé et à quint-point. Les trois quartiers de voûte correspondant à ces trois arcs de tête sont donc eux-mêmes en berceau brisé. Or, le quatrième quartier, celui qui s'adosse au mur de façade de l'église, est en berceau segmentaire très tendu ainsi évidemment que l'arc formeret sur lequel il s'appuie (fig. 32). Cette configuration singulière, quelque peu forcée, a clairement été imposée par la forme carrée dans laquelle s'inscrit la rose : un arc formeret tracé en quint-point et de mêmes proportions que les trois arcs de tête aurait en effet fâcheusement rogné les angles supérieurs du cadre carré.

25. Prosper MÉRIMÉE, *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, Paris, 1835, réédition, Paris, 1988, p. 199.



FIG. 32. ÉGLISE, L'ARC FORMERET de la voûte du porche. On discerne la cavité correspondant à l'enlèvement de quelques pierres de parement ayant permis d'observer le retour horizontal du cadre de la rose carrée. Cliché B. Sournia.



FIG. 33. ÉGLISE, APPAREIL D'ATTENTE au-dessus de l'extrados de la voûte du porche. Cliché B. Sournia.

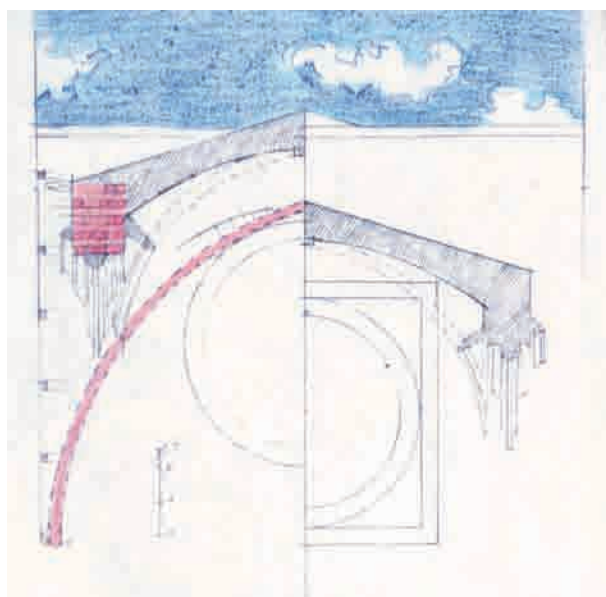


FIG. 34. ÉGLISE, HYPOTHÈSE DU PROJET ORIGINEL de la façade, géométral à mi-parti : à droite la réalisation effective et à gauche l'hypothèse du projet. La teinte magenta met en évidence la courbe de la voûte de la nef et rehausse la présence de l'appareil d'attente. Croquis B. Sournia.

On aurait tout de même pu inscrire la rose carrée, avec son bel encadrement mouluré, sous un arc quint-point : à la condition de remonter sensiblement la voûte du porche. Mais plus logique encore, sous un porche voûté en arc brisé, eut été le choix d'une rose ronde, et de l'inscrire, comme cela se fait habituellement (suivant le principe appliqué par exemple à Beauvais ou à Reims) dans le prolongement de la voûte de la nef, de sorte que son cadre circulaire soit tangent aux courbes de l'arc de tête de celle-ci. Il existe de bonnes raisons de penser que telle fut la première intention des maîtres d'œuvre avignonnais. Faisons en effet l'hypothèse d'une rose ronde à sa place théorique. Dès lors, il faut envisager la position du porche 2,50 mètres plus haut que celui effectivement édifié. Or il existe sur le parement du massif antérieur de l'église un appareil d'attente visible sur une hauteur de sept assises au-dessus de l'extrados du couvert du porche et qui n'a pu être prévu que pour servir de prise à un couvert plus élevé que celui finalement réalisé (fig. 33). Quand on trace ce porche hypothétique on constate qu'il se serait exactement adapté à la présence de cet appareil d'attente (fig. 34). Son faite se serait trouvé dans l'exact prolongement de celui du toit de l'église. Dans cette hypothèse les deux piles cylindriques du porche auraient porté leur cime sensiblement plus haut que celles effectivement réalisées, ce qui n'eût pas manqué d'accentuer le caractère colossal de ce motif de façade.

Pour quelle raison a-t-on abandonné cette option « naturelle » ? Les documents n'en disent rien : hâte de finir ? Défaut de numéraire ? L'on ne peut deviner, dans la myriade de raisons auxquelles on peut songer, laquelle fut déterminante ! Ces observations ont au moins l'intérêt de mettre en évidence le conflit entre deux options contradictoires, deux tracés incompatibles que l'on va cependant, coûte que coûte, combiner : le carré de la rose et l'arc brisé du dais du porche. Comment et pourquoi s'est imposé le choix incongru de la forme carrée ? Quel acteur a introduit ce motif en dépit des complications qu'il ne pouvait manquer d'entraîner ? Faut-il imaginer – entre autres hypothèses possibles – que les maîtres d'œuvre pontificaux ayant regagné Avignon, l'architecte d'exécution rouergat, Guillaume Combas, eut les mains libres pour introduire ce motif remarquable de la rose carrée ? Remarquable parce qu'il est inconnu dans l'architecture des papes d'Avignon, dans laquelle est usuel, au-dessus de l'entrée, un simple oculus de petite proportion. Les exemples géographiquement les plus proches de rose carrée sont aux croisillons du transept de Clermont, déjà mentionnés : serait-ce le modèle de l'ouvrage montpelliérain ? Hélas, l'explication nous échappe – peut-être définitivement.

Il faut dire un mot, enfin, de la porte de l'église en pastiche du style flamboyant (fig. 30) résultant des réfections de 1630, ouvrage d'une médiocrité affligeante et d'ailleurs laissé inachevé (en raison, peut-on présumer, du mécontentement du chapitre canonial). Elle remplace la porte originelle réalisée par le sculpteur Jean le Court²⁶. Selon le chanoine Gariel²⁷ ce portail primitif portait une statue de la Vierge à l'Enfant accostée des douze apôtres (qui s'échelonnaient probablement dans les niches de l'embrasure) : le développement d'un tel programme iconographique a nécessairement impliqué l'existence d'une embrasure profonde contenue dans un avant-corps saillant, comme cela est l'usage courant dans la réalisation de cette partie de l'édifice dès le XIII^e siècle. Gariel explique encore que la baie de la porte « était divisée par une colonne faite d'une pierre grise dure et polie comme le marbre : le fût de celle-ci était cannelé sur toute sa hauteur. Au milieu... se détachaient deux statues de femmes, Prudence et Patience ». Cette colonne cannelée, assez atypique dans le contexte du gothique tardif, ainsi que la présence de ces « deux femmes », constituent un agencement bizarre que l'on a quelque mal à concilier avec la présence, normalement axiale, de la Vierge et que l'on verrait bien sur le trumeau : la description de Gariel, que nous rapportons ici par pur scrupule intellectuel, obscurcit au moins autant qu'elle informe ! Il y avait de surcroît sur ce portail (dans le soubassement ?) des bas-reliefs de la vie de saint Benoît et des saints Maur et Placide, exemples majeurs, ces derniers, de la sainteté bénédictine. Au cours de la récente restauration de cette partie de l'édifice a été mis au jour, derrière le parement moderne, un élément de mouluration du chambranle primitif à tore et filet : il portait, peint en quatre couleurs, un décor de chevrons rouge-bleu-ocre-blanc.

26. Cité à Avignon comme *ymaginator* avignonnais, ce sculpteur qui figure dans les textes sous le nom de *Johannes Curtis* est l'auteur du tombeau du cardinal Guillaume de Chanac à Saint-Martial de Limoges (L. GUIBERT, « Le tombeau du cardinal de Mende à Saint-Martial de Limoges », dans *Le cabinet historique, moniteur des bibliothèques et des archives*, Paris, 1882, p. 232-242, et *Ce que coûtait au XIV^e siècle le tombeau d'un cardinal*, Paris, 1895, 19 p.), et de celui de Pierre II d'Amiel, évêque d'Embrun, aux Célestins d'Avignon (E. MÜNTZ, « L'Antipape Clément VII, essai sur l'histoire des arts à Avignon vers la fin du XIV^e siècle », *Revue archéologique*, 1888, I, p. 8-18 et 168-183). Nous remercions Philippe Plagnieux de nous avoir apporté ces précisions.

27. Pierre GARIEL, *op. cit.*, 1634, p. 78. Il est permis de se demander pourquoi, au moment de la réfection de la façade dans les années 1630, on laissa subsister le jambage de la rose qu'il aurait été si facile de bûcher. Négligence ? Volonté de laisser apparent un stigmate témoin du martyre subi par l'église ?

Clochers et tours

Avec l'étonnant dais d'entrée, le principe des quatre tours est la seconde singularité remarquable de l'église, deux tours ayant fonction de clochers, de part et d'autre du massif d'entrée, les deux autres étant sans fonction et de pur ornement à l'aplomb des deux ultimes chapelles de part et d'autre du chevet : elles sont *creuses*, parfaitement inutiles (fig. 4). Dispositif à quatre tours qui donne à l'ensemble un accent tout à la fois roman et germanique quelque peu insolite. L'idée des deux tours « creuses » est intervenue tardivement dans le déroulement du chantier et appartient, comme l'attestent les comptes de la Chambre Apostolique, à la phase ultime de l'entreprise, après le départ du pape pour Rome : elles sont signalées, dans les textes relatifs au chantier, à partir de 1368. Il n'est pas exclu que leur construction, qui accentue la majesté du monument, réponde au vœu exprès du pontife qui se serait plaint, à en croire la chronique, du peu d'ampleur de l'édifice : « je vous avais demandé une église », aurait-il dit à ses architectes en découvrant l'ouvrage, « et vous m'avez fait une chapelle »²⁸ !

Le caractère rapporté de ces deux tours est attesté : on a la liste nominative des maçons employés à l'ouvrage en 1367 et 1368²⁹. Mais il se décèle aussi à plusieurs indices. Le premier indice s'observe depuis l'intérieur de l'église, l'édification des deux tours ayant entraîné l'occultation des deux ultimes fenêtres hautes de la nef.



FIG. 35. ÉGLISE, BASE DE LA TOUR NORD-EST chevauchant la corniche couronnant l'alignement des chapelles latérales. Cliché B. Sournia.

28. Pierre GARIEL, *ibid.*, p. 77.

29. *Actes du 3^e colloque d'histoire de l'art méridional au moyen-âge*, Narbonne 1994, p. 84 et note 37.



Fig. 36. Église, segment de la corniche. Cliché B. Sournia.

boutants où quelques segments subsistent sur la face de l'ouvrage regardant le cloître du monastère, comme témoins du parti d'origine (fig. 7). L'empiétement du clocher, sur la face opposée de l'église, en a au moins préservé un segment.

Restitution hypothétique du chevet

Même si les profils de cette belle corniche sont assurément dans le style courant du XIV^e siècle, avec ses profils en tores à filet, domine dans sa structure comme dans sa mise en œuvre un fort caractère roman. Comme toutes les corniches du XII^e siècle, elle est en effet appareillée en deux assises, l'assise haute du chéneau et l'assise aux modillons figurés qui la porte en léger surplomb (fig. 36). On ne se souvient pas d'autres exemples de corniches semblables dans l'architecture avignonnaise de l'époque pontificale : il semble que ce soit là un autre *unicum*. Ce beau motif d'esprit roman qui régnait sur les deux faces latérales de l'édifice se refermait-il sur son chevet, comme dans les constructions du XII^e siècle, en englobant la chapelle d'axe ? L'archaïsme du motif lui-même suggère qu'une solution de tradition romane aurait pu prévaloir aussi pour englober le chevet. Grâce à des relevés du XVIII^e siècle, l'on connaît bien, en plan au moins, la forme du chevet originel, éventré pour laisser place à un chœur plus étendu. Il est permis, par le dessin, de visualiser l'hypothèse, en restituant l'aspect du chevet tel qu'il devait se présenter avant la création des tours. Mais le résultat révèle immédiatement la fausseté de cette

Le deuxième indice est lié à la présence d'un magnifique bandeau décoratif à la base du clocher, lequel, à y regarder de plus près, s'avère être un segment préservé de la corniche et du chéneau qui couronnaient à l'origine l'alignement complet des chapelles latérales et sur lequel est venu empiéter la tour (fig. 35). Il se peut que le matériau n'en ait pas été bien choisi : c'est un calcaire, manquant apparemment de compacité et de dureté. Aussi cette corniche a-t-elle partout disparu suite aux incessantes réfections du couvert, aux époques moderne et contemporaine. Elle a partout disparu, sauf aux endroits où elle n'était pas fonctionnelle, c'est-à-dire les endroits où elle ne recevait pas les eaux pluviales et échappait donc à la stagnation de l'humidité, à la formation des végétations parasites aussi bien qu'aux dégâts du gel, c'est-à-dire au droit des murs



FIG. 37. ÉGLISE, ESSAI DE RESTITUTION DU CHEVET. Croquis B. Sournia.

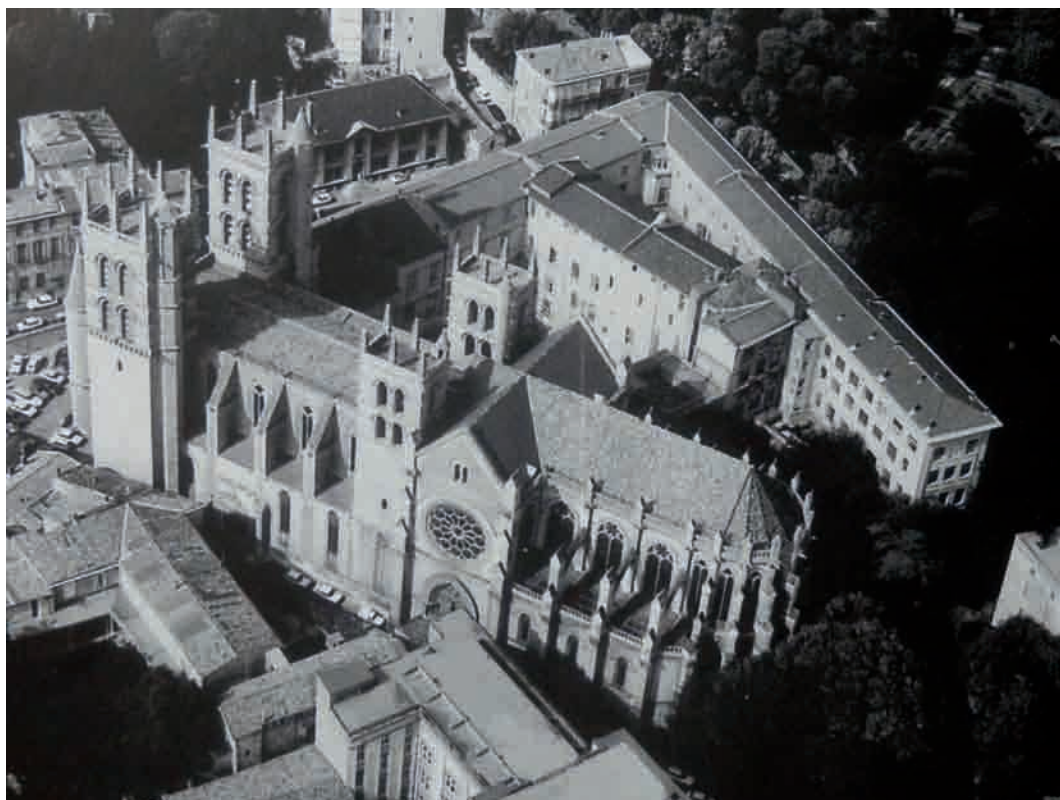


FIG. 38. VUE AÉRIENNE DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE et du collège, sous l'angle nord-est. Cliché M. Descossy, *Inventaire général Région Occitanie*.

hypothèse : ce parti eut impliqué une chapelle d'axe beaucoup trop basse. Assurément la faîte du sanctuaire proprement dit devait toucher plus haut, tout près de l'oculus, conformément à ce que montre une gravure d'Israël Silvestre de 1654 et conformément aux autres exemples régionaux de ce type de composition (comme les églises Saint-Hippolyte de Fontès ou Saint-Laurent de Roujan) : c'est ce qu'indique sur le croquis (fig. 37) le repentir au crayon indigo. Peut-être, tout de même, notre belle corniche couronnait-elle les deux chapelles latérales. Mais le propos n'est pas de reconstruire ici ce qui n'existe plus : il ne s'agit que de développer les virtualités contenues dans l'édifice existant et d'essayer de comprendre, aussi loin que faire se peut, la procédure mentale des maîtres d'œuvre qui ont réalisé cet ensemble.

La cathédrale d'Henri Revoil

Ce serait la matière d'une autre communication que de raconter comment au milieu du XIX^e siècle, le beau vaisseau d'Urbain V fut augmenté d'un transept et d'un nouveau chœur en vue de donner à l'édifice l'extension et le caractère d'une « vraie » cathédrale (fig. 38). L'architecte en fut Henri Révoil, architecte diocésain, qui réalisa un magnifique pastiche d'architecture du XIII^e siècle (fig. 40, 41 et 42) dans le plus pur style de l'art de la France du Nord de la belle période dite « classique », l'église Saint-Ouen de Rouen (fig. 39) étant mentionnée explicitement comme le modèle suivi pour le chevet du monument³⁰. Mais le plus singulier dans le projet de Révoil fut son intention de remodeler toute la partie de l'église

30. Finalement, le projet définitif fera abstraction du déambulatoire et des chapelles rayonnantes, limitant le projet à deux collatéraux accostant les travées de chœur. Sur l'abondante documentation liée à cette phase de l'histoire de l'ouvrage ne mentionnons que l'intéressante déclaration d'intention de l'architecte adressée au Ministère de l'instruction publique et des cultes du 10 nov. 1852, A.D. Hérault 3 V 17 ; et le devis accompagné des dessins de novembre 1854 aux Archives Nationales F 19 7761. Sur la personne et l'œuvre de Révoil, consulter Magali DEVAUX, *Henri Révoil et le Moyen-Âge*, mémoire de maîtrise, Université de Provence, 1993 ; Jorge COLL, « Henry Révoil : le Médiévisme dans le Midi », dans *Provence Historique*, Université d'Aix, 1976, p. 255-265 ; *Inauguration à Nîmes du monument Henry Révoil*, Nîmes, 1906 ; Jean-Michel LENIAUD, *Les cathédrales au XIX^e siècle, étude sur le service des édifices diocésains*, CNMH, Economica, 1993. Sur le contexte doctrinal

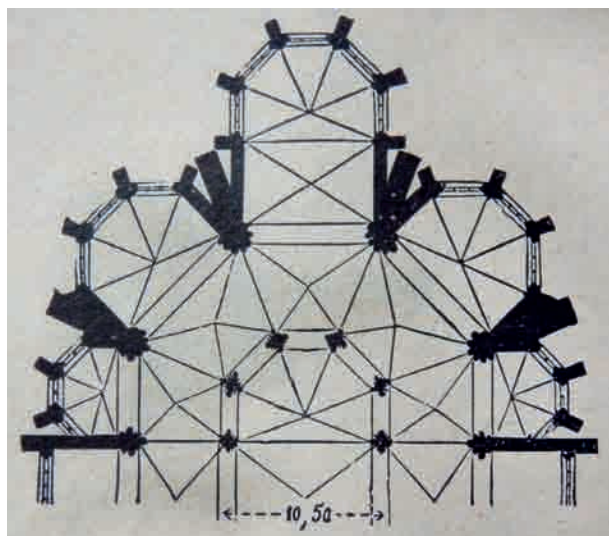


FIG. 39. ROUEN, PLAN DU CHEVET DE L'ÉGLISE SAINT-OUEN d'après Viollet-le-Duc, premier modèle, non réalisé, du projet de Révoil.
Cliché B. Sournia.

d'Urbain V en vue de l'harmoniser avec son adjonction, d'en faire en quelque sorte le corrigé aux normes du style du XIII^e siècle du Nord ! Il préconise la réalisation de toits aigus à la française en place des toits plats d'origine ; le remplacement des murs boutants par des arcs boutants en *opus francigenum* (fig. 44) ; le redimensionnement des fenêtres en conformité avec celles de sa propre adjonction, et tout à l'avenant ! Son intention était en particulier de couvrir le dais du porche d'un toit à la française et de charger les arcs de tête de gâbles pointus, également à la française (fig. 43). Heureusement la commission nationale des ouvrages diocésains, pour des raisons surtout budgétaires, refusa de donner suite à ce projet. La conviction est si forte chez les architectes de la mouvance leducienne que le style des constructeurs du XIII^e siècle réalise l'idéal absolu de la rationalité en architecture, qu'ils ne savent plus voir les qualités de ce qui s'éloigne peu ou prou de cet idéal. L'autre idée force de cet attachement au modèle gothique rayonnant est nationaliste : Jean-Baptiste de Lassus l'énonce avec vigueur dans son introduction au carnet de Villard de Honnecourt : l'architecture des maîtres du XIII^e siècle est l'expression par excellence de l'âme chrétienne et française ; un avenir de l'architecture ne peut être envisagé que par la voie d'un renouement avec ce moment fondateur, par dessus les arts de la Renaissance et de l'âge classique tenus pour des esthétiques d'importation³¹ !

contemporain, est-il nécessaire de renvoyer aux fondamentaux : Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture et Entretiens sur l'Architecture* ?

31. Jean-Baptiste DE LASSUS, *Le carnet de Villard de Honnecourt*, Paris, 1858.



FIG. 40. ÉGLISE CATHÉDRALE, LA PILE DE RÉVOIL à la croisée du transept.
Cliché B. Sournia.



FIG. 41. ÉGLISE CATHÉDRALE, LE CHEVET DE RÉVOIL,
vue intérieure avec son triforium à jour. *Cliché B. Sournia.*

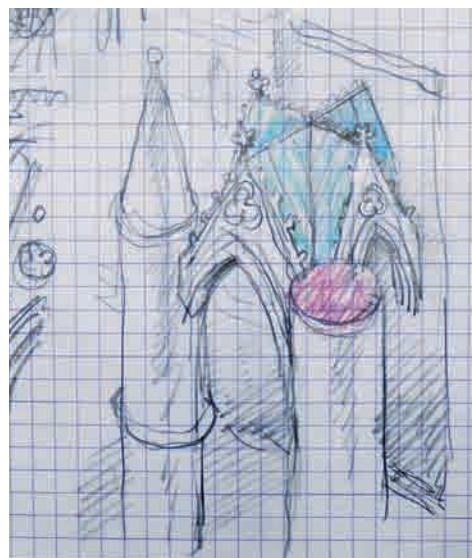


FIG. 43. ÉGLISE CATHÉDRALE, LE COUVERT DU PORCHE
d'après le projet de Révoil. *Croquis B. Sournia.*



FIG. 42. ÉGLISE CATHÉDRALE, LE CHEVET DE RÉVOIL, vue externe. *Cliché B. Sournia.*

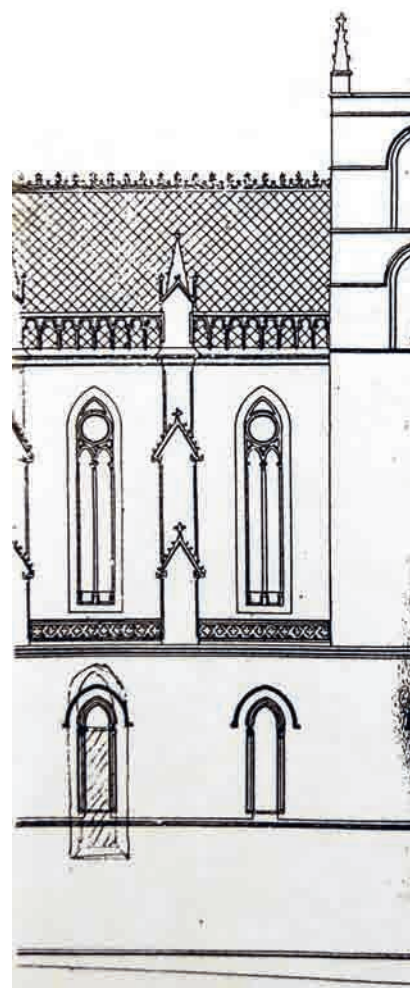


FIG. 44. ÉGLISE CATHÉDRALE, DÉTAIL DU PROJET
DE RÉVOIL, élévation latérale orientale de deux
travées de l'église. La surcharge crayonnée
sur la fenêtre basse est de Révoil.
Cliché B. Sournia.

Cet aveuglement « idéologique » est troublant et paradoxal venant d'un homme comme Révoil, né parisien mais fixé dans le Midi, à Nîmes, par pur amour du pays méditerranéen et qui était un régionaliste enragé, l'ami de Frédéric Mistral, l'auteur d'une somme jamais égalée sur l'art roman dans le Midi de la France³², imprégné jusqu'aux fibres par le *genius loci* méditerranéen ! Eh bien, tel quel, il reste complètement fermé à la beauté spécifique de cette architecture des papes avignonnais. Il aurait pu, après tout, procéder à l'inverse et donner à son extension le style de l'ouvrage ancien, le continuer selon ses caractères propres ! Eh bien non ! Clairement, restaurer n'est pas pour lui maintenir l'état initial, mais c'est faire de celui-ci le support d'une nouvelle création. Archéologue, comme il l'était, il procède suivant une pratique toute contraire à l'idéal archéologique. Il fait comme on l'a toujours fait, en mettant le lieu liturgique aux normes esthétiques du moment, sans le moindre scrupule patrimonial³³. Et cette norme, vers 1850, c'est la cathédrale idéale de « l'école laïque », ainsi que Viollet-le-Duc désignait le milieu d'épanouissement du gothique rayonnant !

32. Henry RÉVOIL, *L'Architecture romane dans le Midi de la France, dessinée, mesurée et décrite par H.R. architecte du gouvernement*, 3 vol., 1863-1874.

33. Il est probable, d'ailleurs, que l'évêque et son entourage diocésain aient lourdement contribué au choix du parti: la pression du milieu est évidemment décisive dans les options d'un architecte confronté à un ouvrage de l'importance d'une cathédrale ! Quelle que soit cette pression du milieu, Révoil revendique clairement sa paternité et sa prédilection pour son ouvrage montpelliérain dans une lettre de 1876 adressée à Frédéric Mistral : « Vous avez donc vu Ma [la majuscule est du scripteur] cathédrale de Montpellier : c'est ma grande fille parmi les cinquante que j'ai fait naître ! »