

ROYAUME DE BELGIQUE / COMMUNAUTE FRANÇAISE

Bulletin publié par la Commission Royale des Monuments et des Sites

Comité de rédaction : Ch. HANIN, A. LANOTTE, V.G. MARTINY, R. FORGEUR, P. COLMAN

Secrétaire : J.J. PALMERS

Mise en page : J. EVRARD

Rue Joseph II 30 – B-1040 Bruxelles

# BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS ET DES SITES

T.12-1985

## TABLE DES MATIERES

BOYAZIS J.P.	L'espace intérieur dans l'architecture gothique brabançonne au XV <sup>m</sup> e siècle.	5
NIJS R. DE GEYTER G.	De l'usage architectural et des caractères pétrographiques du tuffeau de Licent.	59

*J.P. Boyazis*

ingénieur civil, licencié en histoire de l'art et archéologie

# L'espace intérieur dans l'architecture gothique brabançonne au XV<sup>e</sup> siècle

A Auguste Desmyter

# I. Chronologie de l'architecture gothique brabançonne et moments clés de son développement

On a parfois tendance à exagérer la lenteur du mouvement de pénétration de l'art gothique dans les régions du nord. On ne peut nier que la mise au point des procédés qui caractérisent le style s'est effectuée ailleurs et que leur développement reste, jusque dans ses conséquences ultimes, le privilège quasi exclusif de l'Ile-de-France et des territoires immédiatement connexes. Par ailleurs, on constate que le XII<sup>e</sup> siècle en Belgique est essentiellement roman. Mais au moment où le style gothique commence sa formidable expansion dans toute l'Europe occidentale, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, la Belgique est un des premiers territoires à réagir positivement aux sollicitations de l'esthétique nouvelle. Dès 1200, des moines cisterciens venus de Bourgogne entreprennent en style gothique la construction d'une nouvelle église abbatiale à Villers-la-Ville : l'aspect de l'édifice s'éloigne probablement moins des codes formels élaborés pendant la période expérimentale que la façade occidentale de Laon pourtant française et contemporaine. Le chœur de Saint-Michel de Bruxelles (1226), élevé à peu près en même temps que la nef d'Amiens, constitue pour le duché de Brabant un second prototype : on lui a reproché le provincialisme archaisant de ses formes. Il n'en reste pas moins une réalisation gothique prudente mais accomplie. Dans la région scaldéenne, le nouveau chœur de la cathédrale de Tournai (1243-1255), œuvre de l'évêque Walter de Marvis, s'inscrit comme jalon à part entière dans la séquence illustre des grands chœurs français. Quant à la nef de Saint-Rombaut de Malines, commencée au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, elle s'affirme d'emblée en tant qu'événement fondamental de l'architecture gothique brabançonne car elle possède en puissance les caractères qui vont fonder plus tard l'essence même du style.

Ces réalisations et quelques autres de qualité nuancable ont donc constitué fort tôt des foyers de pure activité gothique et témoignent de l'intérêt immédiat que la région accorda au nouveau style. Mais on serait tenté de voir en elles autant de brûlots allumés aux feux des grandes créations françaises et jetés sans avenir sur une mer romane. Car une digne succession va se laisser désirer pendant près d'un siècle : en somme, les formes gothiques ne constituent à ce moment qu'une simple alternative, celle de la nouveauté. La plupart des créations, telles que Notre-Dame de Laeken, le chœur de Saint-Médard de Jodoigne et celui de Winksele sont conçues dans un esprit roman et revêtues d'un habit gothique trop léger pour en travailler activement les masses. Cet art de transition est le produit d'un long combat qui oppose les forces de la tradition aux impulsions des tendances nouvelles. Face aux premiers exemples évoqués plus haut, les maîtres d'œuvre adoptent une attitude perplexe et hésitante. On dirait « qu'une même retenue empêche l'architecture belge de donner à cette époque toute la mesure de son génie original. Ou, du moins, que ce génie s'exprime surtout de façon négative » (!).

Les deux écoles qui avaient dominé l'architecture romane pendant deux siècles survivent en tant que groupes stylistiques à la mutation gothique qui les travaille de l'intérieur. Les réalisations en style gothique de l'architecture scaldéenne manifestent très tôt une certaine unité dans le vocabulaire formel et son appellation souligne le rôle que l'Escaut continue à jouer dans sa diffusion. Elle marque clairement ses caractères à Saint-Nicolas de Tournai (± 1210-1220), à Notre-Dame de Pamele d'Audenarde

(1235-ca 1260), à Notre-Dame de Bruges (second quart du XIII<sup>e</sup> siècle). L'affrontement des formes françaises nouvelles et du substrat local donne à cette école un accent particulier très reconnaissable.

Le groupe mosan, par contre, forme une entité moins caractérisée, très perméable aux influences extérieures. On détecte peu de conditionnement régional dans les masses monumentales de Notre-Dame de Tongres (1220), du chœur de Dinant (1250) ou de la nef de Saint-Paul à Liège (2<sup>e</sup> quart du XIII<sup>e</sup> siècle – 1289).

Au cours du XIV<sup>e</sup> siècle, dans la région intermédiaire occupée par le duché de Brabant, s'élèvent un certain nombre d'édifices qui vont manifester rapidement une telle unité d'esprit qu'ils constitueront bientôt les représentants d'une école à part entière : l'école brabançonne. Grâce aux qualités formelles qui lui sont propres et à la vigueur de ses déterminations, elle finira par éclipser ses deux concurrentes.

Mais « à l'aube du XIV<sup>e</sup> siècle, le style gothique brabançon est encore loin d'être constitué » (?).

Il n'est pas vain de s'interroger sur la raison du retard pris en Brabant à assurer une succession aux grands édifices du début du XIII<sup>e</sup> siècle. R.M. Lemaire invoque la situation commerciale du duché orientée plutôt vers l'est et la vallée du Rhin que vers le sud (?). En effet, on observe souvent que les courants artistiques s'alignent sur les vecteurs économiques. On ne peut cependant omettre le fait que les bâtisseurs des chœurs de Saint-Michel et de Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles avaient à coup sûr visité les foires de Champagne et s'y étaient familiarisés, sur place, avec les formules du nouveau style. Il existe peut-être un facteur plus déterminant. A l'époque, les frontières ecclésiastiques étaient loin de correspondre aux limites politiques. Le duché de Brabant relevait ainsi de deux autorités épiscopales : une partie dépendait de l'évêque de Cambrai placé sous la tutelle de l'archevêque de Reims, l'autre appartenait au domaine épiscopal de Liège, lui-même sous la dépendance de l'archevêque de Cologne.

Or les évêques avaient été et restaient encore les grands clients de l'art gothique et les promoteurs des plus imposantes prestations du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. On peut supposer que l'inexistence de sièges épiscopaux en Brabant y justifie, pendant un certain temps du moins, l'absence d'entreprises d'envergure. D'autre part, les chapitres ne voyaient pas la nécessité de remplacer de si tôt leurs collégiales romanes de construction souvent récente. La conséquence de tout ceci est qu'entre les premières créations gothiques du début du XIII<sup>e</sup> siècle et l'avènement du style brabançon au milieu du XIV<sup>e</sup>, il n'y a place que pour un art secondaire ne présentant qu'un intérêt très local et qui ne pourra même pas revendiquer le mérite d'avoir constitué une étape de l'élaboration du grand style en préparation.

Ce qu'il faut retenir de ce passage à vide, c'est que le style gothique brabançon n'est pas le produit d'une longue maturation, d'une mutation progressive partie de formes primitives développées et affinées ensuite dans la conscience active des créateurs à travers le jeu des influences et des concurrences extérieures. On serait plutôt tenté de parler d'un phénomène de génération spontanée. Pour beaucoup, c'est l'architecte français Jean d'Oisy qui est l'inventeur du style gothique brabançon. Appelé par le chapitre de Saint-Rombaut de Malines à reconstruire le chœur de la collégiale détruit par un incendie en 1342, il allait exécuter une œuvre d'une qualité peu commune et qui devait, à elle seule, fonder la plupart des caractères spécifiques du nouveau style. Celui-ci serait alors le fait d'un seul homme, ce qui écarterait l'hypothèse de sa formation comme aboutissement d'un long processus déterministe de développement. A partir de 1353, la présence de Jean d'Oisy est attestée sur le chantier de

Notre-Dame au Lac de Tirlemont. En 1375, il y est certainement maître des travaux. L'importance de cet ouvrage est pour nous avant tout d'ordre historique : plusieurs grands architectes brabançons y feront leurs armes très probablement sous la direction du maître, avant de lui succéder et de former eux-mêmes d'autres disciples. Citons l'exemple des frères Jacob et Hendrik van Tienen. Après avoir longtemps collaboré à l'équipe de Jean d'Oisy, le premier participera probablement aux travaux de finition du bas-côté sud de Saint-Michel de Bruxelles; le second deviendra maître d'œuvre à Saint-Sulpice à Diest. Un autre architecte fameux, Sulpice van Vorst, succède avant 1418 à Jacob Van Tienen à la direction des travaux de Notre-Dame au Lac puis, en 1419, à son frère Hendrik pour les parties hautes de Saint-Sulpice. En 1425, il fait le projet du chœur de Saint-Pierre de Louvain et entame sa réalisation. A Tirlemont, il est remplacé en 1430 par Mathieu de Louvain qui n'est autre que Mathieu de Layens, futur architecte de l'hôtel de ville de Louvain. Ce dernier a probablement appris son métier dans l'équipe du Sulpice van Vorst sur le chantier de Saint-Pierre où il réalise notamment la tour-tabernacle avant d'en être nommé, à son tour, maître d'œuvre à la suite de Jean II Keldermans. A partir de 1452, il dirige les travaux de Saint-Léonard de Léau puis de 1457 à 1480, ceux de Sainte-Waudru de Mons. Jean II Keldermans lui, s'illustre une nouvelle fois en contruisant de 1425 à 1443 la nef de Saint-Gommaire de Lierre. Cette séquence partie du chantier de Tirlemont, illustre le double rôle d'école d'architecture et de pépinière de talents joué par Notre-Dame du Lac. Elle met, de plus, en évidence l'étroitesse des rapports de métier qui unissaient alors les architectes brabançons. Cette situation contribuera sans nul doute à assurer la parfaite diffusion du style dans tout le duché (\*). On a coutume de rapprocher le chœur de Saint-Rombaut des grandes cathédrales françaises; mais, à part l'abside construite sur sept côtés d'un dodécagone à la manière de Cologne elle-même inspirée d'Amiens (\*\*), la majorité des éléments qui le constituent est originale ou de formation locale. Elevé quasi simultanément, le chœur de Notre-Dame d'Anvers (1352-1411) définit un type complémentaire d'édifice brabançon. A elles seules ces deux créations regroupent l'essentiel du répertoire formel dans lequel les générations ultérieures d'architectes n'auront plus qu'à puiser pour alimenter leur inspiration. La fidélité tenace des maîtres brabançons à quelques modèles et leur complicité professionnelle vont unifier le contenu spirituel et formel de la nouvelle école et donner naissance, au XV<sup>e</sup> siècle, à un groupe architectural très homogène.

On notera encore au XIV<sup>e</sup> siècle, l'activité en Brabant de deux autres maîtres d'œuvre d'origine française, Pierre de Savoie qui réalise à partir de 1327 le chœur de Saint-Sulpice à Diest et Jacques Piccart qui érige en 1337 celui de Notre-Dame d'Aarschot. Ces deux œuvres contribueront au développement des formes particulières qui caractérisent le sous-groupe de la vallée du Démer. Avec l'édification, commencée en 1327, du bas-côté sud de Saint-Michel de Bruxelles et d'une première version de la nef de Saint-Martin à Hal (1341-1375), elles représentent les plus anciens fruits du gothique en Brabant.

Au XV<sup>e</sup> siècle, le duché de Brabant va être le cadre d'une étonnante prolifération architecturale qui débordera de ses propres frontières et illustrera le style dans des contrées parfois fort reculées. De la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à environ 1450, on érige en style brabançon, les nefs des Saints-Pierre-Paul-et-Guidon à Anderlecht et de Notre-Dame d'Aarschot; à partir de 1410, celle de Notre-Dame de Bréda. Dans le second quart du siècle et le début du troisième vont s'inaugurer une série de chantiers qui s'inscrivent directement dans la filiation de la nef et du chœur de Saint-Rombaut : ce sont, à Bruxelles, le vaisseau central, le bas-côté et les

chapelles nord de la nef de Saint-Michel (1430-ca 1475) et cet exemple accompli d'architecture gothique brabançonne qu'est la nef de Notre-Dame du Sablon (1450-1494); à Lierre, la nef de Saint-Gommaire, construite de 1425 à 1443 par Jean II Keldermans et à Malines, l'église Notre-Dame au-delà de la Dyle dont la nef (1451-1476) est en quelque sorte une redite de celle de Saint-Rombaut.

Produit d'une première synthèse entre les formes de Saint-Rombaut et celles de Notre-Dame d'Anvers, l'église de la Chapelle à Bruxelles (1421-1483) inaugure la série des nefs à élévation binaire, dépourvue de triforium mais animée sous les fenêtres hautes d'un garde-corps ajouré. Cette formule rencontrera une grande faveur dans les constructions tardives de la fin du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle telles que Saint-Jacques d'Anvers (nef commencée en 1497), Saint-Martin d'Alost (nef commencée en 1525) et Saint-Bavon de Gand dont la nef (1533), située en région scaldéenne, s'apparente cependant de très près au gothique brabançon.

Les cinq vaisseaux de Notre-Dame d'Anvers dont la nef centrale a été conçue dans l'esprit du chœur et qui en réalise la continuation, s'élèvent de 1425 à 1472. C'est plus tard que Dominique de Waghmakere ajoutera les deux vaisseaux latéraux qui feront de cette église une des plus vastes de Belgique.

Dans la tradition des nefs à colonnes sans chapiteau de la région du Démer, on érige de 1455 à 1503 la nef de Saint-Sulpice de Diest en même temps que celle de Saint-Germain de Tirlemont.

Résultant d'une autre combinaison des formes prototypes de Saint-Rombaut et de Notre-Dame d'Anvers, le chœur de Saint-Jean à 's Hertogenbosch, daté de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, va inspirer Sulpice van Vorst, Jean Keldermans et Mathieu de Layens dans la conception de Saint-Pierre de Louvain (1425 à 1483) et, via cette dernière, Jean Spiskin dans l'élaboration des plans de Sainte-Waudru de Mons commencée vers 1450. Les nefs de Saint-Jean de 's Hertogenbosch (1505-1522) et de Sainte-Waudru de Mons (1519-1589) appartiennent tout entières au XVI<sup>e</sup> siècle; il en est de même des nefs de Saint-Martin d'Alost et de Saint-Jacques d'Anvers.

Comme on le verra, le style gothique brabançon va réussir à conserver intacte sa spécificité et à ne rien perdre de sa vitalité jusque tard dans le XVI<sup>e</sup> siècle. Son illustration la plus lointaine est sans doute l'église de Brou à Bourg-en-Bresse que Marguerite d'Autriche fait construire, de 1513 à 1532, à la mémoire de son époux Philibert-le-Beau et dont elle confie la réalisation à l'architecte bruxellois Louis van Boghem.

## II. Esthétique de l'espace gothique brabançon dans sa réalité vécue – Problématique de l'interaction formes-espace

### II.1. Deux prototypes : Saint-Rombaut à Malines et Notre-Dame d'Anvers

Les résultats des travaux récents consacrés au gothique brabançon s'accordent pour reconnaître en Jean d'Oisy le créateur du style et mènent à considérer le chœur de Saint-Rombaut comme point de départ d'une des dernières grandes aventures de l'art gothique monumental. La découverte de l'existence de ce personnage-clé de l'architecture brabançonne jette un jour nouveau sur les conditions premières de formation du style. On sait qu'il était originaire de France (°) et qu'il reçut après l'incendie de 1342 la mission de rebâtir le chœur de Saint-Rombaut (figure 1) qui n'était encore qu'un chantier au moment du sinistre. Son génie eut à s'exprimer à travers un carcan de contraintes logiques imposées par les circonstances : il dut sans doute respecter le plan du chevet prévu dès l'origine avec un déambulatoire en sept chapelles rayonnantes, œuvre d'un maître inconnu, et s'efforcer d'ajuster les proportions de son élévation à celles de la nef préexistante. Cherchons à circonscrire les limites de sa contribution à la mise au point du style gothique brabançon. Il n'est pas l'inventeur de la colonne monocylindrique que l'on rencontre déjà à Villers-la-Ville ni du chapiteau à feuilles de chou frisé, ornement caractéristique du gothique brabançon dont les plus anciens exemples se trouvent conservés

Figure 1. — Malines, Saint-Rombaut – Vue intérieure du chœur. (Photo de l'auteur, 1981).





à l'église du Béguinage de Louvain et à Saint-Léonard de Léau (?). Il n'est pas non plus le premier à avoir eu l'idée de garnir de pignons, à raison d'un par travée, les murs extérieurs des bas-côtés : on les voit apparaître dès 1300 à l'église d'Oplinter et au bas-côté nord de l'abbatiale de Villers-la-Ville (?). Quant au triforium-grille, dont les meneaux verticaux s'alignent sur les remplages des fenêtres-hautes et qui se borde à la partie inférieure d'une balustrade à résille ajourée, il ornait très probablement la nef du même édifice depuis près d'un demi-siècle. En ce qui concerne l'espace intérieur, on constate que le chœur reprend les proportions de la nef aussi bien en plan qu'en élévation; de plus, le voûtement des deux vaisseaux est postérieur et pour ainsi dire contemporain car il date, pour les deux parties, du XV<sup>e</sup> siècle.

L'apport de Jean d'Oisy semble donc s'être limité à l'innovation que constitue le décor géométrique raffiné qui garnit les écoinçons et les pans de mur entre fenêtres. Alors, pourquoi cette position privilégiée d'initiateur lui est-elle communément assignée? Sans doute parce que Oisy a été le tout premier à avoir réuni dans une même création prototype l'ensemble des éléments formels qui vont constituer les indices, le répertoire du nouveau style; le premier aussi à les ordonner dans une syntaxe qui demeurera la grammaire du style jusqu'au bout, au point que toutes les « exceptions » ultérieures seront à prendre comme simples variantes, interprétables dans ce contexte de concurrence qui oppose Saint-Rombaut de Malines à Notre-Dame d'Anvers. Jean d'Oisy n'est donc pas un révolutionnaire – le temps n'est pas encore aux révolutions –, il est un ordonnateur de génie.

Mais on ne peut plus, comme on l'a trop souvent fait auparavant, escamoter la part de mérite qui revient de droit au maître inconnu de la nef de Saint-Rombaut. Tous les caractères propres aux intérieurs brabançons s'y retrouvent mais dans une formulation encore un peu lourde. L'utilisation de la colonne monocylindrique confère à l'espace une fluidité qui tend à l'unification atmosphérique des trois vaisseaux. Elle agit comme liant spatial. Parfaitement contenue dans son volume propre fermé en haut par le chapiteau, en bas par le socle, elle affirme avec robustesse sa fonction d'organe de soutènement (?). Les faisceaux de colonnettes qui prolongent vers le sol les arcs de la voûte sont en forte saillie sur la surface nue du mur : ils se rassemblent en botte, baguée à la naissance des arcs de petits chapiteaux qui vont, dans l'avenir, totalement disparaître (?). La force qui les traverse et les raidit est bien sensible. Chaque élément du triforium ou de la mouluration des grandes arcades demeure fort et épais. Cependant, comparés à ceux des cathédrales françaises de l'époque, les éléments composant le triforium annoncent déjà le goût brabançon pour le détail sculptural traité en finesse, occasion de fréquentes prouesses techniques autorisées par l'utilisation du grès lédien, matériaux local particulièrement tendre et facile à travailler. Il n'y a pas encore place pour le jeu subtil qui va opposer plus tard des masses franchement amples à des motifs plus linéaires à la limite de se désincarner (figure 2). En quelque sorte, l'organisation des formes est prémonitoire mais le traitement en reste fort XIII<sup>e</sup> siècle. La spatialité s'en ressent : dans le vaisseau central, les hauts-murs présentent encore un aspect fermé. La nef ne comportait au départ que trois vaisseaux. Ce n'est que plus tard, dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, que l'espace va se dilater subitement par la construction des chapelles à abside polygonale le long du bas-côté nord. Au sud, on a ouvert les murs du collatéral par des fenêtres larges et descendant fort bas sur le mur sous appui dont la paroi est animée de remplages aveugles. Cette volonté d'éclairer violemment les bas-côtés est une autre spécificité des intérieurs brabançons. Elle contribue à améliorer le sentiment d'unifi-

cation spatiale en compensant par un éclairage intensif la réduction en volume des espaces secondaires que sont les bas-côtés et chapelles latérales.

La cathédrale d'Anvers propose un second type d'élévation qui se développe, cette fois, sur deux niveaux seulement. Les arcades particulièrement spacieuses du niveau inférieur, ouvrent largement la vue vers les collatéraux. Le chœur, commencé peu avant 1350, suivant donc de quelques années à peine celui de Saint-Rombaut, est, à plus d'un titre, en Brabant, le lieu d'innovations importantes; il y a d'abord la suppression du triforium et son remplacement par un simple garde-corps (figure 3). Il ne serait pas étonnant qu'on doive l'importation de la formule à Jean Appelmans, maître d'œuvre de la cathédrale, originaire de Boulogne. C'est en effet un peu plus au sud, en Normandie, et plus précisément dans le chœur de la cathédrale de Coutances, qu'on la rencontre dès 1200. Elle se généralise à Caen (Saint-Jean et Saint-Pierre) et en Normandie occidentale (1). Il y a une autre invention dont le chœur de Notre-Dame d'Anvers partage le mérite avec celui de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle commencé en 1355 : on y a laissé les nervures des voûtes et les moulures des grandes arcades se prolonger librement jusqu'au sol sans la coupure d'un chapiteau au sommet de la pile. Cette particularité va constituer dans le futur une alternative à la colonne monocylindrique de Saint-Rombaut. Roland Sanfaçon y voit, dans l'esprit des architectes du XVI<sup>e</sup> siècle, une manière de se libérer des contraintes inhérentes aux tensions de l'architecture gothique classique et de reconquérir une forme nouvelle de liberté (2). C'est sans aucun doute ce besoin de liberté et d'espace qui va pousser les

Figure 2. — Malines, Saint-Rombaut — Élévation de la nef centrale. (Photo de l'auteur, 1981).



architectes de la fin du moyen âge à se départir des proportions fascinantes et dominatrices du siècle précédent pour en revenir à une volumétrie plus sereine et plus étalée.

La nef de l'église Notre-Dame d'Anvers représente pour l'architecture occidentale un exemple unique de prolifération d'espaces fragmentaires s'articulant en multiples cellules qui s'ordonnent selon les axes directeurs habituels. L'enjeu en est : créer l'impression du vaste; le résultat, une forêt de supports engendrant des perspectives à l'infini. L'intérieur n'en conserve pas moins ses points de vue privilégiés : la différence d'éclairément entre la nef centrale fort lumineuse et les collatéraux plus sombres – il faut chercher loin la source de lumière que constituent les fenêtres des chapelles latérales rajoutées à la fin du XV<sup>e</sup> siècle par D. de Waghmakere – impose très logiquement la première comme espace fondamental. L'impression de multiplicité des cellules spatiales est renforcée par les gerbes de moulures qui garnissent les piliers et qui accroissent considérablement l'efficacité des lieux d'articulation. Tous ces espaces élémentaires se rassemblent en deux larges espaces secondaires surbaissés compre-

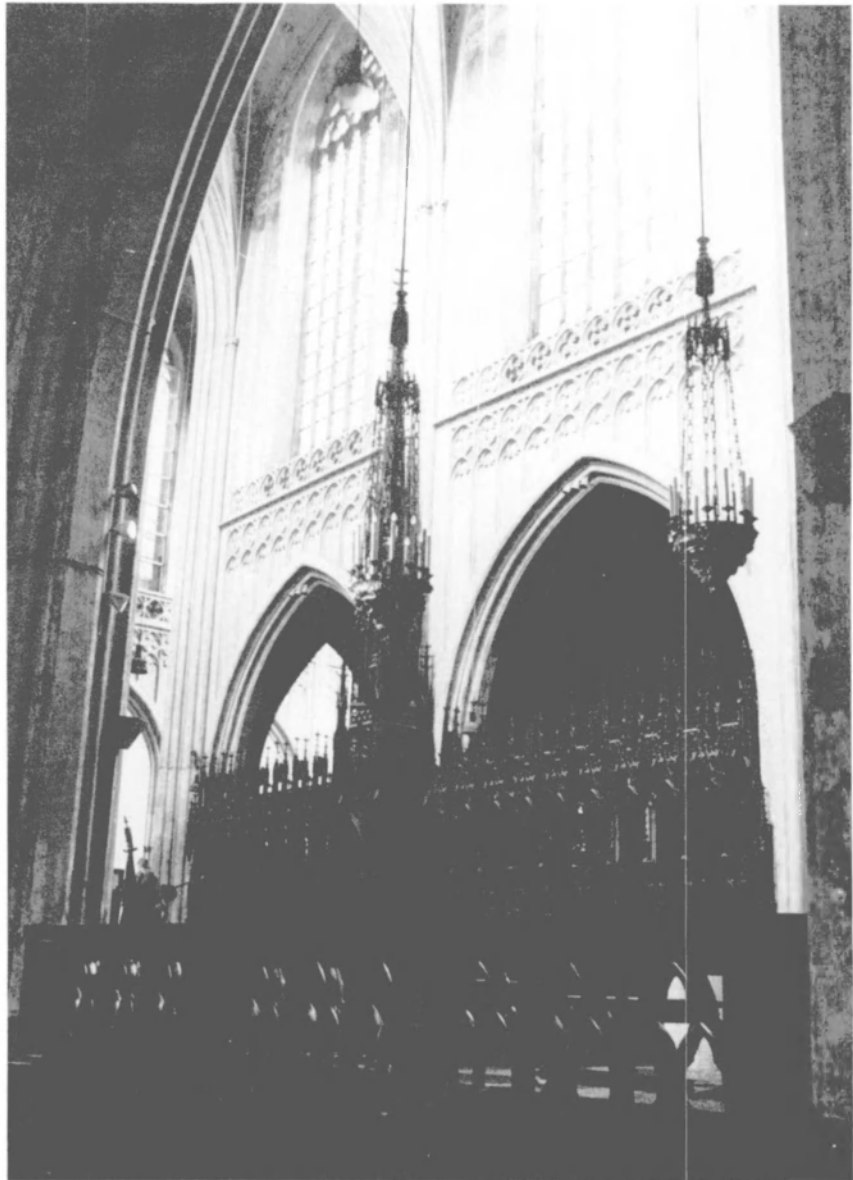


Figure 3. — Anvers, Cathédrale – Chœur.  
(Photo de l'auteur, 1982).

nant bas-côtés et chapelles latérales : ils encadrent le vaisseau central qui semble en émerger un peu à la manière dont la nef gothique de la cathédrale de Cordoue devait, plus tard, trouer le tapis d'espaces bas de l'ancienne mosquée; mais ici, l'implantation se produit sans cassure, presque sans tension, comme si l'espace central procédait très naturellement d'un équilibrage du jeu de forces élaboré dans le couvrement des bas-côtés.

L'élévation du chœur et de la nef centrale emprunte sans doute à Saint-Rombaut la décoration des écoinçons par des remplages aveugles qui s'alignent sur les meneaux de fenêtres hautes. Celles-ci n'occupent pas tout l'espace disponible dans la travée : il reste entre elles de larges trumeaux qui reçoivent également leur part de moulures. Mais à l'opposé de Saint-Rombaut, elles n'agissent que peu dans le sens d'un ébranlement de la « muralité », d'une mise en vibration des masses qui en affecterait la matérialité. Au contraire, le mur s'affirme en tant que support d'un jeu de nervures sec et parfait qui s'y rapporte comme une grille, sans le travailler en profondeur.



Figure 4. — Breda, Notre-Dame — Nef.  
(Photo de l'auteur, 12 juin 1982).

Saint-Rombaut de Malines et Notre-Dame d'Anvers résument tout le choix d'options formelles du style brabançon : colonne cylindrique surmontée d'un chapiteau octogonal à feuilles de chou ou pilier mouluré, triforium prolongeant les meneaux des fenêtres ou simple balustrade, écoinçons nus ou ornés de remplages aveugles. Tous les intérieurs d'églises brabançonnes résulteront par la suite d'une combinaison de ces éléments avec une préférence toutefois marquée pour la colonne, le chapiteau à feuilles de chou et le triforium-grille. Nous allons voir comment ces formes seront récupérées par les « élèves » de Jean d'Oisy à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et par leurs successeurs du XV<sup>e</sup>, reméditées avec le recul d'une conscience nationale qui s'est affirmée mais souvent rendues telles quelles dans un développement scénographique qui a fixé une fois pour toutes, ses lois, ses objectifs et ses limites.



Figure 5. — Bruxelles, Notre-Dame du Sablon – Vue générale de la nef centrale. (Photo de l'auteur, 1981).

## II.2. La famille monumentale héritière directe de Saint-Rombaut

Première réalisation dans la lignée directe de Saint-Rombaut, la nef de Saint-Michel à Bruxelles a vu sa construction s'étendre sur près d'un siècle et demi. L'architecte Jacob van Tienen <sup>(13)</sup> – qui avait succédé en 1362 dans la direction des travaux de Notre-Dame de Tirmont à Jean d'Oisy en personne – participe de 1375 à 1383 à la finition du bas-côté sud de la collégiale bruxelloise. Son action contribue sans doute à unifier les formes entre les deux édifices. Saint-Michel fixe le plan désormais classique de la nef à trois vaisseaux bordés de chapelles latérales. Ces dernières constituent une récupération de l'espace situé entre les contreforts, qui est « intérieurisé » par déplacement du mur-limite vers l'extérieur. La longueur des contreforts augmentant, leur épaisseur peut diminuer sans affecter la stabilité de l'édifice, ce qui améliore l'aspect extérieur par un affinement des éléments fondant le rythme de la façade.

L'élévation intérieure est forte, massive et laisse une impression de sérénité

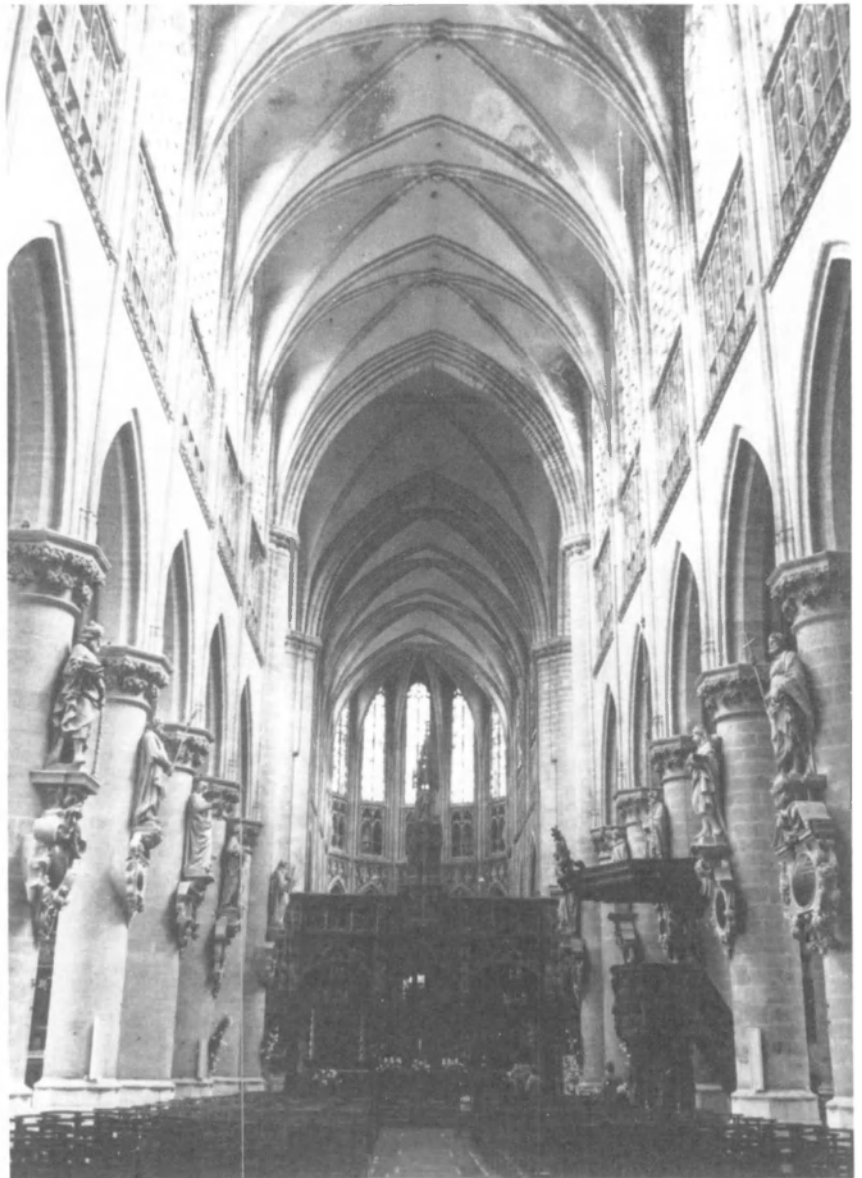


Figure 6. — Lierre, Saint-Gommaire – Vue générale de la nef centrale. (Photo de l'auteur, 1982).

et de rusticité, renforcée par la rondeur, la nudité des masses et le dialogue sourd entre la lumière et la pénombre qui s'engage à hauteur des bas-côtés. Les colonnes sont particulièrement épaisses puisqu'elles atteignent un diamètre record d'1 m 47. La corbeille des chapiteaux de la colonnade sud se développe en hauteur et s'évase plus fortement que d'habitude sous l'abaque. Le chapiteau est ici à la fois moment intermédiaire et départ : moment intermédiaire car, chose rare, la génération plastique des moulures des grandes arcades semble participer du même souffle qui propulse la colonne; départ, parce que le désormais classique faisceau de moulures qui y prend naissance et s'élève vers les voûtes pour en former les nervures, apparaît dans le mouvement ascensionnel comme un second rythme, plus grêle mais aussi plus rapide. Il s'agit d'un cas unique car partout ailleurs en Brabant, le chapiteau sera départ mais également aboutissement. Aboutissement d'un premier temps de l'élévation constitué par la colonne; grâce à la fermeture que réalise le chapiteau, elle acquiert une sorte d'indépendance formelle et une autonomie spatiale qu'elle conserve au sein du jeu de récurrence qui produit la colonnade. Aucune église brabançonne ne présente un triforium aussi pauvrement décoré (14). Il ne comporte qu'une série de montants filiformes, exactes prolongations des meneaux des fenêtres, sans garde-corps ni remplage. Son dépouillement rend la contemplation de face peu heureuse. Les meneaux des fenêtres prennent toute leur force dans le jeu puissant du contre-jour au sein duquel ils se réalisent comme obstacles à la marée de lumière qui traverse le vitrage et qu'ils capturent dans leur réseau quadrillé. Ceux du triforium, par contre, développent leurs lignes sur un fond terne ne retenant rien, ce qui leur confère une gracilité excessive, plus austère qu'élégante. Ils n'acquièrent vertu productive d'effet plastique que pris dans l'enfilade d'une vision tangentielle. Se multipliant à un rythme fort rapide, ils font de l'étage du triforium une zone tendue, lacérée qui s'oppose directement aux surfaces apaisantes des écoinçons. Nous avons ici une expression sommaire du goût profond que va marquer l'esprit gothique brabançon pour les contrastes. Au XV<sup>e</sup> siècle, il les multipliera à plaisir et souvent avec efficacité dans toutes les formes de sa production artistique. Intimement unis au point de ne former qu'un seul registre, fenêtres-hautes et triforium semblent « s'aplatir » dans le plan tangent à la surface des écoinçons, réduisant ainsi à une mince feuille tendue entre l'axe formeret et ses retombées tous les reliefs que contient la grille des meneaux. Il ne s'agit pas ici à proprement parler d'une dématérialisation mais plutôt d'une condensation des formes le long d'un plan qui devient alors frontière unique entre le dedans et le dehors. Sa porosité, sa perméabilité fondent de l'intérieur l'espace extérieur comme infini enveloppant.

Les triples colonnes engagées dans le mur séparant les chapelles du bas-côté sud et en garnissant l'entrée amortissent sensiblement le passage dans un mouvement d'ouverture à deux temps. Vues dans l'enfilade du collatéral, elles créent par leur multiplication une sorte d'ambiguïté qui ne va cependant pas jusqu'au phénomène de fermeture optique que confère au plan de récurrence, la vision perspective d'une succession de piliers à moulures prismatiques tels que ceux qui terminent les murs séparant les chapelles du bas-côté nord, de construction plus tardive. On reviendra plus loin sur ce phénomène et les implications sérieuses qu'il a sur les tentatives d'appréhender l'espace intérieur dans sa totalité.

Au XV<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup>, s'élèvent une série de nefs qui, comme Saint-Michel, cherchent l'intégralité de leur inspiration formelle et spatiale à Saint-Rombaut, créant ainsi une sorte de famille monumentale très unie quant à ses caractéristiques plastiques et atmosphériques. L'émulation –

si tant est qu'il y en ait eu une au moment de leur conception – n'a pas porté sur l'invention à tout prix de formes nouvelles et originales mais plutôt sur une recherche esthétique toujours plus poussée ayant pour objet la mise en valeur harmonique des modèles formels reconnus par tout un peuple comme nécessaires. Pareil souci de conformité ne manque pas de surprendre : il est sans doute inhérent au caractère spirituel et intellectuel de l'homme brabançon de la fin du moyen-âge dont il pourrait révéler un aspect-clé.

On abordera successivement la problématique de l'espace à Notre-Dame de Breda, à l'église du Sablon, à Saint-Gommaire de Lierre et à Notre-Dame au-delà de la Dyle de Malines.

On remarque, pour commencer, qu'elles présentent toutes la même conformation, notamment la division de l'élévation en trois étages : celui des grandes arcades montées sur colonnes monocylindriques couronnées d'un chapiteau à feuilles de chou; celui du triforium qui prolonge exactement les formes des fenêtres-hautes et pour lequel le dessin des remplages s'est cristallisé, sauf au Sablon, sur quelques formes géométriques fort simples <sup>(15)</sup>. Le bord inférieur du triforium est garni d'un cordon feuillagé où le chou apparaît, à nouveau, comme légume de prédilection. Quant aux fenêtres-hautes constituant le troisième niveau, elles ne comportent jamais moins de cinq formes et occupent tout l'espace disponible au sein de la travée. Un autre élément qui caractérise ce groupe d'édifices est la délimitation des travées par un faisceau de moulures prismatiques prenant appui sur le chapiteau par l'intermédiaire d'un socle élevé; elles s'élèvent de front, intactes, sans l'interruption d'une bague ornée ou d'un chapiteau et s'évasent pour former les nervures des voûtes. Partout, les écoinçons restent nus sauf dans le chœur de Saint-Gommaire où ils reçoivent le décor d'un remplage aveugle, à l'exemple du chœur de Saint-Rombaut.

On ne retrouve guère cette unité dans les plan terriers pour lesquels l'évolution dans le temps va dans le sens d'une contraction de l'espace vers le schéma ternaire classique. La nef de Breda <sup>(16)</sup> est encore bordée de chapelles latérales profondes. Malgré les larges ouvertures qui en percent le mur du fond, les collatéraux ont tendance à être plus sombres, à se dissimuler dans leur propres pénombre (figure 6). L'accroissement de surface interne provoquée par ces extensions devrait, en théorie du moins, donner l'impression d'un espace au sol large et dilaté. Mais dans la réalité de l'espace vécu, l'effet obtenu est tout à fait à l'opposé : malgré une largeur propre relativement importante, les bas-côtés moins éclairés restent des volumes secondaires incapables de rivaliser avec l'espace central qui jouit du double privilège de la hauteur et de l'éclaircissement. Le phénomène observé met en évidence ce fait essentiel que l'espace compris à l'intérieur de la forme architecturale est à la fois vide géométrique et lumière. Les considérations relatives au fonctionnement de l'étage triforium-fenêtres-hautes comme grille frontière entre l'intérieur dont il définit les parties hautes et l'extérieur devenu infini enveloppant restent d'application. En dépit d'un glacis plus taluté qu'à l'accoutumée séparant les deux zones, elles demeurent néanmoins intimement unies.

On a coutume de présenter la nef de Notre-Dame du Sablon comme possédant cinq vaisseaux, les collatéraux étant doubles et séparés par une rangée de piliers ornés de moulures prismatiques. Au niveau de la définition et de l'espace théorique, ce dénombrement est irréfutable. Mais l'expérience spatiale vécue sur place rend une toute autre impression : le bas-côté extrême apparaît comme une corruption du principe des chapelles latérales par suppression pure et simple de la paroi de partition dont il ne survit que l'élément terminal qui devient ainsi pilier. Sur le plan de



la statique, le classique contrefort est ici remplacé par un collatéral supplémentaire, contrebutant le premier avec autant d'efficacité qu'un mur transversal. Le sentiment de désagrégation de ce qui, construite, n'aurait plus été qu'une cloison, est accentué par l'allure spastique et convulsive du pilier qui prend encore plus de signification, lorsque sa maigreur est confrontée aux formes pleines des colonnes de la nef. Les bas-côtés supplémentaires ne doivent pas être considérés comme issus d'une volonté de multiplication des sous-espaces fragmentaires s'articulant pour réaliser une certaine forme d'unité spatiale (cfr. Notre-Dame d'Anvers) mais comme résultat de la pratique d'ouvertures créant des chemins supplémentaires à l'action unifiante de la lumière. On obtient de cette manière une composition architecturale où l'atmosphère qui a pris le ton des vitraux colorés peut circuler librement, conférant à l'espace un caractère auto-enveloppant. Ce qui n'est pas sans rappeler les déterminations de l'espace pictural chez van Eyck et les grands représentants de la peinture flamande contemporaine.

Avec les formes monumentales de Notre-Dame du Sablon, le moyen-âge brabançon atteint les premiers contreforts d'une représentation plus organique de l'architecture (figure 5). Celle-ci est avant tout sensible dans l'élévation de la nef : il y a quelque chose d'organique et de vivant dans la manière dont l'intrados largement échancré des grandes arcades a mangé la part d'espace réservée aux écoinçons au point que le sommet de l'arc s'est fortement rapproché du bandeau inférieur du triforium. La surface statique et fermée des écoinçons est ainsi limitée à ce qui est très justement suffisant pour équilibrer optiquement et plastiquement la zone plus tourmentée du garde-corps du triforium. Un autre effet direct est l'impression de sveltesse très particulière que produit l'étage inférieur des colonnes et des grandes arcades. Il y a quelque chose d'élastique et de vivant dans la manière dont le dessin du triforium ne prend plus forme dans la sécheresse d'une épure géométrique mais procède d'une sorte de croissance végétale organisée. Il y a quelque chose d'élastique et d'organique dans le mouvement souple d'étalement affecté par le chapiteau qui semble pour la première fois ployer sous le poids des masses sus-jacentes. Et dans l'abstraction de son corps décharné, le pilier à moulures prismatiques du second collatéral prend paradoxalement, à travers le contraste flagrant qui l'oppose à la ronde et saine colonne de la nef, une sorte de vie menacée mais tenace, qui exprime son désir absolu d'éternité par un resserrement sur lui-même. Ce que la colonne conquiert sans combat, le pilier l'obtient au prix de tensions extraordinaires qui ne manquent d'ailleurs pas d'érafler l'espace à son endroit.

Revenons un peu en arrière dans le temps, à la nef de Saint-Gommaire de Lierre, édifiée dans le second quart du XV<sup>e</sup> siècle par Jean II Keldermans (figure 6). Son intérieur, avec celui de Saint-Rombaut dont elle procède et celui de Notre-Dame au-delà de la Dyle, exprime au mieux le besoin de clarté spatiale qui détermine les options formelles du gothique brabançon. Projeté sur plan, l'espace intérieur tend à se simplifier dans le schéma ternaire d'une nef flanquée de deux collatéraux. Le bas-côté sud reçoit néanmoins une série de chapelles latérales peu profondes qui réalisent, comme à Saint-Michel, une « intériorisation » de la portion d'espace comprise entre les contreforts au profit d'une dilatation contenue de l'espace intérieure. Outre ses conséquences fonctionnelles, notamment la multiplication des espaces réservés aux cultes secondaires, cette dilatation a pour effet d'amortir la transition du dedans au dehors qui, au bas-côté nord, se cristallise de façon un peu rude dans un seul plan, celui du mur sous appui.

Ce qui frappe le visiteur en premier lieu, c'est d'abord la rondeur des

éléments d'articulation : outre les fûts monocylindriques des supports de la nef, c'est une colonne engagée qui marque la travée dans le collatéral nord. Au sud, l'entrée des chapelles est flanquée de triples colonnes qui terminent le mur de séparation comme au bas-côté sud de Saint-Michel. L'adoucissement des formes de passage confère à la communauté des sous-espaces une sorte de souplesse dans l'emboîtement qui est un premier facteur d'unification. La collaboration des volumes engendrant l'espace total se produit sans heurt, pacifiquement. Un autre facteur d'unification spatiale est la répartition uniforme des sources de lumière. Les fenêtres-hautes et leurs correspondantes dans les collatéraux sont larges et procurent un jour généreux à tout l'intérieur. Les bas-côtés, abondamment éclairés par ces foyers directs et sans nuance n'apparaissent plus comme espaces secondaires mais comme espaces collaborants. L'action homogénéisante de la lumière leur donne dans la hiérarchie des volumes, un statut revalorisé. L'expression fondamentale de l'intérieur religieux brabançon ne se situe donc plus dans l'accentuation du mouvement vertical ascendant mais, au contraire, dans une recherche d'étalement des formes spatiales. Ce qu'on perd de sublimité, on le regagne de sérénité. Ce qu'on perd de transcendance, on le regagne en immanence. Le résultat pratique est que les bas-côtés récupèrent la « fonction indépendante et équivalente » (17) qu'ils avaient dans le système roman. Ils reconquièrent une signification spatiale autonome qui n'a plus à s'exprimer dans la relativisation qui les rapportait inévitablement dans le gothique classique, à la nef centrale. En d'autres mots, ils fondent leur spatialité par eux-mêmes. Ce dialogue d'espace à espace, favorisé par

Figure 7. — Lierre, Saint-Gommaire – Bas-côté nord. (Photo de l'auteur, 1982).



l'ouverture des arcades et la rondeur complaisante des supports est le principe même de l'unification spatiale.

Au niveau inférieur, le contact entre l'intérieur et l'extérieur s'exprime de deux manières fort différentes au nord et au sud. Le mur sous appui du bas-côté nord est dépouillé de tout ornement (figure 7). Il est constitué d'une maçonnerie de moellons équarris disposés en assises irrégulières. Il est rythmé par de simples colonnes engagées qui font face aux supports de la nef et reçoivent les nervures de la voûte. Sa simplicité quasi rustique, la diminution de l'angle du talus qui en marque d'avantage l'épaisseur, lui confèrent un caractère de muraille. De ce fait, le mur ne se contente plus d'être surface-limite : il ferme l'espace à la manière d'un mur roman. Mais ici l'art gothique a ménagé par-dessus de larges fenêtres qui sont, elles, ouvertures totales. Le jeu étudié et dégagé des remplages est en opposition directe avec l'allure inerte et fermée de la paroi. Il n'y a aucun signe d'intégration entre les deux parties. Au contraire, c'est un contraste brutal entre le vide et le plein qui donne au bas-côté son caractère. Ce point méritait d'être souligné précisément parce qu'il se situe à l'opposé des tendances ornementales du gothique brabançon, lesquelles se voient bien mieux illustrées dans le collatéral méridional (figure 8). Le mur du fond des chapelles latérales est décoré de remplages aveugles qui s'alignent exactement sur les meneaux des fenêtres dont ils ont à peu près l'épaisseur. Le talus moins incliné sur la verticale assure, entre les deux niveaux, une transition progressive qui altère déjà la masse du mur. D'autre part, par la géométrie des remplages aveugles ajustant leur rythme sur celui des meneaux à contre-jour, il se produit un phénomène d'attraction,

Figure 8. — Lierre, Saint-Gommaire – Bas-côté sud. (Photo de l'auteur, 1982).



une sorte d'osmose qui provoque un allègement optique de la masse murale comprise entre les moulures et engendre pour la paroi un gain essentiel en perméabilité mais qui ne va pas jusqu'à lui conférer la transparence, le mur restant mur.

Le retour au plan classique des grandes cathédrales françaises telles qu'Amiens et Reims s'accomplit dans la nef de Notre-Dame au-delà de la Dyle. L'espace intérieur, parfaitement lisible, s'est resserré en trois vaisseaux. Sur le plan purement formel, les points communs avec Saint-Rombaut et Saint-Gommaire se multiplient. L'architecte inconnu de cette église paroissiale a consciemment et humblement inscrit son projet dans la lignée exacte des deux modèles précités. Son action s'est bornée à un rééquilibrage des proportions générales de l'élévation. On note, par exemple, un accroissement appréciable de la largeur de travée<sup>(18)</sup>. Le faite des grandes arcades se rapproche du bandeau inférieur du triforium au détriment des écoinçons mais, au total, la flèche relative diminue et l'arc se surbaisse. Il s'ensuit un effet d'ouverture encore plus grand sur les espaces connexes. Une autre innovation est l'importance conférée à l'étage du triforium : son remplage reprend le tracé de celui de Lierre et de Bréda mais la partie médiane s'est allongée au point que l'étage a presque la hauteur des formes des fenêtres-hautes. Ce développement inédit conféré au triforium accentue l'effet de perte de pesanteur de la paroi; mais l'élévation prend cette fois sa qualité plastique dans le contraste entre deux zones ajourées, l'une sur fond de lumière et l'autre sur fond opaque. Le mur élevé derrière les remplages devient aussi fermeture absolue, ce qui cantonne le triforium à un rôle d'allègement et d'animation plastique et lui retire sa prérogative de constituer comme de coutume dans le gothique brabançon, un premier degré d'ouverture virtuelle vers l'extérieur. En revanche, la perméabilité exceptionnelle des murs latéraux tend à compenser l'absence de chapelles latérales. Le développement particulier donné au faisceau de moulures prismatiques issu des voûtes et scandant la paroi au rythme des travées, allié au travail en profondeur exercé par l'ornementation sur les murs sous appui agit de manière significative sur la masse murale. L'action a priori structurante de l'organisation plastique des retombées en faisceau de moulures prismatiques provoque, en fait, une mise en vibration optique de la paroi, laquelle perd de ce fait une partie de ses vertus d'opacité et de fermeture et devient limite altérable entre le dedans et le dehors. L'absence de talus donne l'impression que toute la masse murale s'est contractée dans le plan du vitrage. La paroi devient panneau décoré et lieu de rencontre rigide mais tenu entre l'extérieur, infini et indéterminé, et l'intérieur, fini et déterminé; en somme, elle est cloison en devenir d'ouverture.

On pourrait maintenant tenter une première évaluation du contenu spatial des monuments décrits et essayer de fixer quelques tendances générales communes à cette famille d'édifices. Il y a tout d'abord l'impression nouvelle que laisse l'élévation : on n'a plus, à proprement parler, cette multiplication forcée des effets optiques, cette dématérialisation de la paroi sur fonds d'espace lumineux, propres au gothique français classique. Au lieu de se désagrèger, les hauts-murs se structurent : ils s'organisent en « verrière » qui a pour mission de conférer à la nef le plus grand éclaircissement possible. En bas, les travées des murs latéraux s'ouvrent de baies étendues qui constituent une seconde source de lumière, plus proches du sol. Cette prolifération des voies offertes à la lumière tend à uniformiser l'éclaircissement, ce qui contribue de manière efficace à unifier l'espace. En somme, la colonnade est à la rencontre de deux flux lumineux qui la traversent et rendent cohérente, à son endroit, l'adhésion des sous-espaces. C'est tout le contraire d'un mouvement transcendantal. L'archi-

ecture brabançonne, même dans ses réalisations les plus verticalisantes, échappe à la domination de l'élan transcendantal qui caractérise l'art monumental français du XIII<sup>e</sup> siècle (19). L'action homogénéisante de la lumière, la réduction des proportions de la nef centrale, le nouveau développement spatial accordé aux bas-côtés et la reméditation des données formelles de l'élévation par le biais d'une recherche croissante d'harmonie organique, fondent l'espace intérieur comme espace immanent.

Malgré l'étalement révélateur des formes spatiales, toute perspective oblique vient inévitablement buter contre les murs extérieurs : le plus souvent, ceux-ci, pris dans l'étendue du champ visuel, agissent comme véritables murs de clôture, quel que soit le niveau de perméabilité que leur confèrent la plastique ornementale ou les modalités de leur insertion dans la forme générale du monument. Ils en possèdent les deux attributs essentiels : la faculté de fermer l'espace sur une hauteur limitée et, par-dessus, l'ouverture totale sur l'infini enveloppant qui appartient à l'au-delà spatial indéterminé de la forme monumentale prise comme intériorité. Vu les dimensions limitées de l'obstacle, la lumière provenant des larges fenêtres aux vitrages souvent simplement translucides n'a aucune peine à « faire le mur ». C'est peut-être là que se situe la clé du double caractère d'intimité et d'ouverture propre aux édifices du Brabant et peut-être aussi de la Champagne (20). Les parois ne s'ouvrent plus comme par le passé, sous l'action térébrante de la lumière; au contraire, elles livrent au jour un chemin convenable, bien circonscrit par des embrasures au contour net et défini.

Dans les parties hautes, il n'y a plus de passage progressif du plein au vide par évidemment successif de la masse murale, ni « gradation des rapports enveloppé-enveloppant » jusqu'à la « diaphanie » complète (21). En effet, le triforium est, de par le mimétisme de ses formes, en quelque sorte annexé aux fenêtres-hautes au point qu'il n'apparaît plus en tant que déboulement du mur mais comme ouverture à part entière avec la même efficacité optique que la fenêtre elle-même. Il possède cependant cette particularité de développer son remplage non pas sur fond de lumière mais sur fond fermé. Un mur l'occulte, qui toutefois lui est extérieur et appartient déjà à la catégorie des objets du dehors. La fusion entre les deux étages est à ce point intime qu'ils ne réalisent plus en général qu'un seul niveau dans la structure de l'élévation, sauf à Notre-Dame au-delà de la Dyle où l'importance exceptionnelle que prend le triforium dans l'élévation, l'individualise pratiquement comme registre autonome. L'ancienne gradation des rapports enveloppé-enveloppant se réduit ici à un simple jeu de contrastes provoqué par le mode d'éclairage qui passe sans transition de l'action valorisante de l'éclairage direct au dévorant contre-jour. La perte de pesanteur qui affecte tout élément de type mural dans les réalisations du gothique classique se confine maintenant dans la zone supérieure de l'élévation; à part quelques exceptions, le reste des éléments de fermeture (écoinçons, murs latéraux) conserve le plus souvent sa qualité de mur dense malgré la fréquente animation de remplages aveugles qui restent trop linéaires et condensés sur leur propre tracé pour en déstructurer efficacement la masse.

En synthèse, de cette première série de monuments, on retiendra le caractère avant tout statique de l'espace intérieur lié à un besoin avoué de lisibilité, de clarté spatiale et à une horreur de l'ambiguïté, responsable en premier de la rhétorique sobre qu'utilisent unanimement ces intérieurs.

### II.3. Une première synthèse : Notre-Dame de la Chapelle et sa famille monumentale

L'architecte de la nef de Notre-Dame de la Chapelle a conçu une œuvre d'influence mixte. En reprenant pour la partie inférieure la conformation en plan et en élévation de Saint-Michel à laquelle le destin de Notre-Dame restera longtemps attaché, il a inscrit son œuvre dans une première lignée, celle de Saint-Rombaut. Mais la réalisation d'une élévation ne comprenant que deux étages, avec remplacement du triforium par un simple garde-corps, rapproche l'édifice de Notre-Dame d'Anvers. S. Brigode a montré que ce qui n'est en apparence qu'une simple option formelle dépend, en pratique, de la position du plan des fenêtres-hautes par rapport à l'épaisseur du mur<sup>(22)</sup>. Le thème architectural du triforium perd toute signification statique et plastique lorsque le vitrage s'élève dans le plan extérieur du mur comme c'est le cas à Notre-Dame et à Saint-Jacques d'Anvers et à Notre-Dame de la Chapelle. Le garde-corps ajouré réalise alors une bonne solution architectonique de remplacement (figure 9). Aussi bien à Anvers qu'à Bruxelles, Alost et Gand, on remarque que le garde-corps s'élève sur un arrière-fond muré, le bas des fenêtres s'arrêtant plus haut que lui : la superposition de deux parois ajourées aurait engendré une ambiguïté intolérable à l'esprit brabançon recherchant pour ses intérieurs avant tout la clarté formelle. C'est pourtant cette solution que l'on rencontre dans le chœur de Saint-Martin de Hal. Un problème de place s'y était posé devant les dimensions trop réduites qu'on pouvait accorder à l'élévation. Celles-ci étaient en effet conditionnées par les mesures de la nef, de construction antérieure et d'ambition, primitivement tout au moins, plus modeste. Le dessein d'assurer toutefois l'illusion d'une certaine ampleur monumentale avait conduit l'architecte à un compromis exceptionnel : élever devant les fenêtres-hautes et jusqu'à mi-hauteur, une sorte de barrière de remplages ajourés qui rappelle le souvenir du triforium tout en permettant aux baies de descendre suffisamment bas sur les grandes arcades pour assurer un éclairage correct. Il s'ensuit une lecture difficile et ambiguë de la matrice spatiale au profit de la multiplication d'effets plastiques d'une richesse étonnante, trouvant leur fondement dans les jeux de transparence et de superposition des écrans ajourés. L'ambiguïté réside surtout dans le fait que les formes-frontières sont devenues elles-mêmes espace sous l'action du feuilletage. Ces qualités confèrent au chœur de Hal une allure générale très française; mais elles l'éloignent à ce point de l'esprit de simplicité et d'évidence propre aux intérieurs brabançons que cette construction constitue dans nos régions une exception sans véritable postérité<sup>(23)</sup>.

A l'église de la Chapelle, le garde-corps reçoit la double mission d'assurer la transition entre les deux étages et de réaliser l'élément fondamental de l'animation plastique de la travée. Il contribue à simplifier le contenu formel de l'élévation par une réduction de trois à deux du nombre de registres. Ce goût pour une division plutôt binaire est latent dans les exemples de la première famille monumentale : l'absorption des remplages du triforium par les formes des fenêtres-hautes réduit optiquement la partie supérieure à un seul niveau sur l'arcade porteuse. Dans un certain sens, l'élévation de Notre-Dame de la Chapelle perd la vertu équilibrante du chiffre trois, nombre sacré et plastique entre tous. Elle tend néanmoins à se justifier par une plus grande spécialisation des fonctions architectoniques. L'étage supérieur est ouverture réelle et totale sur l'extérieur; celui des grandes arcades, ouverture complète sur les espaces connexes et les éléments purement structuraux sont restés nus.

La répartition des formes architecturales produit une impression générale de force et de robustesse mais ce résultat s'obtient sans emploi superflu de matière. Il suggère l'intuition d'un équilibre entre les nécessités plastiques et les exigences structurales. La décoration murale est quasiment inexistante. On relève simplement la présence d'un bandeau mouluré sous les fenêtres des collatéraux, faisant retour sur les murs de séparation des chapelles. Ces derniers se terminent par des colonnes triples comme dans le collatéral sud de Saint-Michel. L'accent général est celui de la sobriété dans le refus de toute complaisance esthétique. Le caractère massif et fort de chaque élément pris dans son individualité est transcendé par le sentiment qu'inspire l'intérieur d'une recherche de plus grande harmonie organique pour la forme générale. L'édifice est devenu corps vivant, épanoui, qui se réalise dans une sorte de quête de perfection formelle concrète, fort éloignée de la tendance abstractive caractéristique du gothique classique. La plastique a repris le pas sur le linéaire décharné : les surfaces s'élargissent, les formes s'arrondissent, les contours s'adoucissent. La structure continue à s'articuler mais les charnières s'enrobent



Figure 9. — Bruxelles, Notre-Dame de la Chapelle — Nef centrale. (Photo de l'auteur, 1981).

dans la masse. Le caractère essentiel de cet espace est sa fluidité : favorisée par la rondeur des éléments d'articulation, elle doit beaucoup à l'action unifiante de la lumière, laquelle pénètre par les voies classiques, relativement ouvertes. Aucun recoin n'échappe à l'insistance de sa prospection. Elle occupe l'espace de manière si homogène que les bas-côtés ne comptent plus uniquement comme volumes secondaires mais acquièrent, par rapport à la nef centrale, une sorte d'équivalence spatiale. D'ailleurs, la hauteur relative du collatéral s'est sensiblement accrue; les mesures le prouvent. Il apparaît que la simplification de l'ordonnance de l'élévation s'est opérée à l'avantage du niveau inférieur qui s'approprie la plus grande part de l'espace réservé autrefois au triforium. La longueur peu commune de la travée (6,9 m) et l'étréoussesse des supports de la nef contribuent à ouvrir largement la vue sur les côtés. Ainsi, l'espace intérieur tend une nouvelle fois à se développer dans des directions principalement horizontales.

Ici, comme à l'église du Sablon, les chapiteaux semblent s'écraser sous les poids des masses supportées, ce qui constitue une marque tangible de la tendance brabançonne à concevoir plus organiquement les formes architecturales. Les éléments purement linéaires se limitent au classique faisceau de moulures prismatiques descendant en faible relief des voûtes jusqu'au chapiteau. On notera qu'à l'église de la Chapelle, ce faisceau est très exceptionnellement interrompu par le bandeau mouluré courant sous les gardes-corps d'un bout à l'autre de la nef. Le continuité horizontale du bandeau brise l'action verticale unifiante pourtant déjà fort discrète du faisceau de moulures. Ce détail indique une volonté d'affirmer la césure entre les deux niveaux de l'élévation. Dans les parties hautes, les fenêtres sont loin d'occuper tout l'espace disponible. Pour assurer une transition progressive entre l'intérieur et l'extérieur, on a multiplié les nervures sur les larges portions de mur fermant l'espace entre les baies. Leur relief reste modéré mais leur étalement est peu commun. Cette soudaine prolifération d'éléments tendus provoque sans gradation une accélération optique très rapide de la composition architecturale dans l'ensemble rythmiquement plutôt « lente ». L'effet plastique recherché est celui d'un écrasement de la masse murale dans le plan du fenestrage.

Saint-Jacques d'Anvers, comme d'ailleurs toutes les églises gothiques de cette ville, et Saint-Martin d'Alost présentent également l'élévation caractéristique à deux étages ornée d'un garde-corps ajouré. Toutes deux ont été commencées par Herman de Waghemakere (1491 et 1480) et terminées par Dominique. A partir de 1525, la nef de Saint-Martin s'est élevée sous la direction de Laurent Keldermans qui est resté fidèle, semble-t-il, aux plans initiaux. Les ressemblances entre les deux édifices sont frappantes et très compréhensibles. Nous traiterons néanmoins séparément les problèmes d'espace très différents qu'ils suscitent.

Du style gothique brabançon, Saint-Jacques possède, outre l'intégrité des attributs formels caractéristiques, les qualités spatiales de clarté, de lisibilité et de fluidité communes à ses espaces. Le vocabulaire formel demeure gothique mais sa mise en œuvre syntaxique suscite des contradictions qui vont conduire à la production d'un espace que nous qualifions d'illégitime (figure 10). En effet, la forme n'est absolument plus en résonance avec l'espace qu'elle engendre. Il est évident que cette paroisse riche et fréquentée par la noblesse s'est accordé les moyens financiers d'un œuvre de taille, à la mesure de ses revenus (<sup>24</sup>). On l'a voulue à la fois haute, spacieuse et respectueuse du goût de l'époque pour les intérieurs sobrement ornés. Mais tout ce que la nef de la Chapelle contenait de simplicité, de sobriété avait été transcendé par une impression de recherche de perfection plastique et cette adéquation entre les



formes et leurs espaces qui constitue, pour un style architectural, un des critères d'accès à sa phase classique. A Saint-Jacques se produit par rapport à Notre-Dame de la Chapelle et Saint-Martin d'Alost, une sorte de distorsion des formes spatiales mais non pas cette distorsion orientée et entretenue qui avait fait la race des grandes cathédrales; plutôt une regrettable anamorphose entraînant que l'espace développé n'est plus en équilibre avec les formes simples qui le produisent. La forme ne s'est pas « adaptée aux circonstances » (25). C'est sans doute ce fait qui rend Saint-Jacques intéressante en tant que monument témoin d'une époque qui se cherche et assume difficilement sa contradiction. Cette observation tend à prouver que la qualité d'une architecture ne réside pas seulement dans l'harmonie des proportions. Un facteur d'échelle, parfois négligé, intervient dans son appréciation, qui relativise expression formelle et expression spatiale.

Ce qui a été construit de la nef de Saint-Martin d'Alost – deux travées très comparables dans leur conformation à celles de Saint-Jacques d'Anvers – laisse le souvenir d'une ordonnance sobre mais néanmoins calculée. Elle

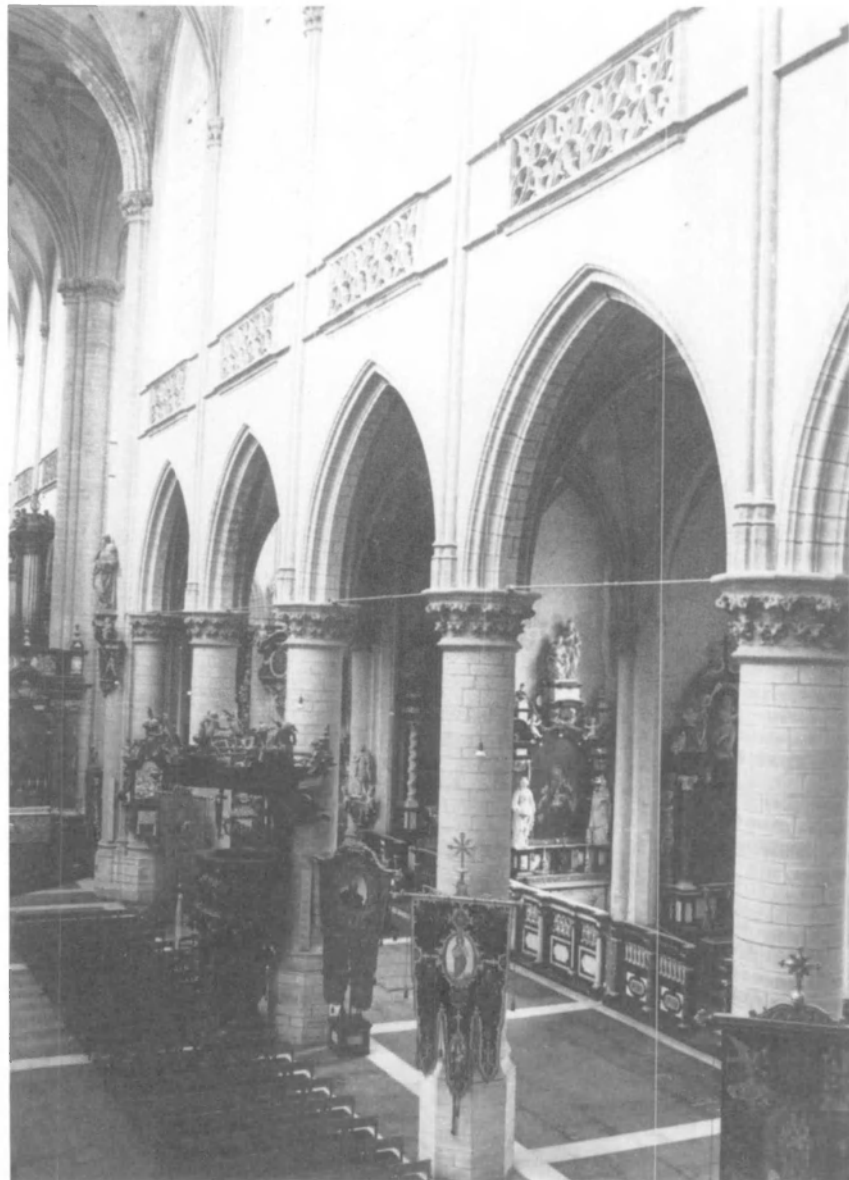


Figure 10. — Anvers, Saint-Jacques – Nef vers le sud. (Photo de l'auteur, 1982).

concilie plus heureusement l'inertie formelle de larges surfaces vides avec l'action quasi abstraite d'un découpage à angle droit de la paroi par de simples lignes décoratives. En substituant une plastique de plans et de lignes à une plastique de masses, Herman de Waghemakere réduit d'un degré les possibilités d'expression formelle dont l'élévation peut être le champ; de plus il ramène le problème de l'animation des formes monumentales à une périlleuse recherche d'équilibre dans la composition d'éléments simples, immédiatement saisissables dans leur structure et leur fonction plastique. En optant pour un parti aussi « constructiviste », l'artiste accroît la difficulté de son art dans la mesure où il s'interdit les effets souvent efficaces de multiplicité et de fragmentation accumulés dans les monuments des époques antérieures. Comme Saint-Jacques d'Anvers, Saint-Martin emprunte la totalité de ses détails formels intérieurs au répertoire du style gothique brabançon : socles et chapiteaux octogonaux à feuilles de chou, colonnes monocylindriques, nef à trois vaisseaux bordée de chapelles latérales aux murs de séparation terminés par trois colonnes engagées, faisceau de colonnettes partant du chapiteau et montant de front vers les voûtes où elles deviennent nervures.

L'espace aurait dû lui aussi présenter les qualités de transparence et de lisibilité propres à l'espace religieux brabançon. Il se fait que le résultat obtenu est, en partie par accident, tout en complexité et en ambiguïté. La nef devait à l'origine comporter six travées. Deux seulement furent édifiées. Amputée des deux-tiers de sa longueur, elle perd sa position privilégiée d'espace dominant. Ce qui existe de la nef, le chœur et les bras du transept composent un espace cruciforme dont chaque branche a une longueur assez comparable, le chœur bordé d'un déambulatoire à sept chapelles rayonnantes prenant cependant le pas sur les trois autres sous-espaces. D'une symétrie axiale, on tend à passer fortuitement à une symétrie centrée. Le transept exceptionnellement développé se double à l'ouest d'un collatéral qui contribue à en amplifier le volume au point que la nef, raccourcie, apparaît d'un rang nettement inférieur et subordonnée à une composition de volumes qui la subjugue. La principale ambiguïté réside dans le mode particulier de prolifération des sous-espaces qui n'ont plus l'argument d'une référence axiale pour leur définir un semblant d'orientation. L'accumulation de volumes résiduels de même hauteur donne l'illusion que nef et transept sont bordés d'espaces de type « halle ». Le redoublement du transept est à l'origine d'une seconde ambiguïté : la nef paraît comporter trois travées alors que l'élévation de la troisième n'est que la « façade » terminant le collatéral du transept. Ce phénomène du « à la fois » se reproduit dans le transept avec le double emploi de la travée jouxtant la croisée : elle appartient simultanément à la récurrence des travées du transept et au corps spatial du bas-côté de la nef. L'espace a en quelque sorte perdu accidentellement cette unidirectionnalité qui privilégie dans l'art gothique une perspective parmi toutes les autres. Mais on n'accède pas encore au refus total d'orientation qui caractérise le véritable espace centré. L'intérieur de Saint-Martin apparaît plutôt comme un espace « multiperspectif » qui fait que le monument acquiert son maximum d'efficacité spatiale dans une vision essentiellement oblique (figure 11). La multiplication un peu anarchique par rapport aux intérieurs brabançons courants, des volumes secondaires et les niveaux de contradiction qu'elle engendre rendent la lecture spatiale difficile, même si le regard circule sans peine dans ce monde relativement restreint de colonnes.

Le garde-corps sous les fenêtres-hautes n'est plus un registre à part entière mais une sorte d'animation plastique locale de la paroi, sans fonction unificatrice horizontale; il est dépossédé de la force élastique de

propulsion ascensionnelle propre au classique triforium brabançon. Seul élément plastiquement élaboré de cette sobre élévation, il fonctionne comme à l'église de la Chapelle, en tant que trait d'union entre les deux étages, marquant la césure au lieu de l'amortir.

On retiendra de ce groupe monumental la fidélité aux formes simples qui n'ont plus à tirer valeur plastique du contexte de leur participation au tout architectural. Elles naissent un peu à la manière des formes romanes, indépendamment de l'environnement, tout en existant pour lui dans une composition sérielle ordonnée où les termes s'additionnent plus qu'ils ne se multiplient. Cette tendance ordonnatrice dans l'organisation des formes spatiales s'opère aux dépens de la fonction expressive.

#### II.4. Une variante locale : le groupe de la vallée du Démer

Au XV<sup>e</sup> siècle, le Hageland a produit plusieurs édifices aisément identifiables à quelques détails qu'ils ont en commun et qui les caractérisent. Il y a d'abord l'utilisation de la pierre locale, un grès ferrugineux de couleur rouille qui personnalise Notre-Dame d'Aarschot et l'extérieur de Saint-Sulpice à Diest; ensuite, la suppression des chapiteaux des colonnes de la nef, avec pénétration des nervures dans le fût, formule qui fait son apparition au XIV<sup>e</sup> siècle à Saint-Jean de Diest (26) et que l'on retrouve également à Saint-Germain de Tirlemont.

A Notre-Dame d'Aarschot, l'architecte de la nef a volontairement choisi le parti de la simplicité en poussant la frugalité du décor jusqu'à se refuser, à l'exemple du chœur de Jacques Piccart, le soutien ornemental d'un

Figure 11. — Alost, Saint-Martin – Nef et transept. (Photo de l'auteur, 1982).



tritorium. Il a resserré les ferrières-hautes sur trois formes et réduit le classique faisceau de moulures prismatiques, facteur d'animation essentiel pour les hauts-murs brabançons, à une simple colonne engagée reposant, à hauteur du départ des arcades, sur un culot historié. La recherche plastique est minimale : tout l'effet décoratif repose sur un contraste fort simple entre la pierre sombre des colonnes et des écoinçons, et les grandes surfaces blanchies du clair-étage et des voûtains. En ce, elle est étonnement proche d'une église bavaroise, celle des Dominicains de Ratisbonne (1248) dont l'ornementation très sobre se joue également du contraste facile entre pierres sombres et parois blanchies. Pour ces deux édifices, l'effort esthétique a porté sur une quête élémentaire d'équilibre dans les proportions des registres. Même le plan terrier n'a pas échappé au courant de simplification qui parcourt l'ouvrage. La nef ne comprend que trois vaisseaux sans chapelle latérale. La subordination des volumes est, du reste, peu marquée. Les collatéraux reçoivent par les fenêtres latérales – plus développées en hauteur et en largeur que celles de la nef centrale – un jour violent qui les valorise spatialement et produit un effet illusionniste de compensation.

A Tirlemont, Saint-Germain propose un espace intérieur difficilement classable. Comme à Notre-Dame d'Aarschot, la nef se compose de trois vaisseaux sans chapelle latérale ou, plus exactement, par l'existence d'un prolongement intérieur des contreforts de travée, les habituelles chapelles latérales donnent ici l'impression de s'être en quelque sorte atrophiées. Mais la largeur peu commune de chaque collatéral constitue la principale particularité de la nef. Elle atteint à peu près celle du vaisseau central. La nef se divise donc longitudinalement en trois espaces égaux occupant la même surface au sol. L'espace du bas-côté, de hauteur moindre, laisse le sentiment qu'il cherche l'ampleur en se dilatant. On remarque, en outre, que malgré sa hauteur de voûte assez restreinte – elle est avec Notre-Dame du Sablon la plus basse des grandes églises brabançonnaises –, Saint-Germain donne l'illusion de posséder une sorte d'élan propre qui doit trouver son origine dans l'extrême nudité des murailles enveloppantes (figure 12). Fermant l'élévation sur une hauteur relativement élevée, elles exercent sur l'espace central une action contractante voire contraignante : en effet, à l'analyse visuelle, elles n'offrent pour ainsi dire aucun repère de hauteur efficace qui permette d'établir une mesure de la gradation du mouvement. L'ensemble fait bloc et la paroi se referme. Les hauts murs s'animent de façon étrange. D'abord, il y a ce bandeau horizontal fort saillant qui marque de manière trop aiguë une scission arbitraire entre le niveau des grandes arcades et l'étage supérieur; ensuite, le triforium qui se compose de deux séries par travée de trois formes trilobées, enveloppées chacune par un curieux arc en anse de panier. Le clair-étage ne rejoint pas le triforium. Au contraire, les fenêtres s'arrêtent fort haut, bien avant que leur embrasure ne devienne verticale. La nef centrale reçoit donc un jour économe mais clair; les ouvertures restreintes qui « diaphragment » la lumière en la diffractant rendent son action sur les parois plus douce, plus enveloppante. Le faisceau de moulures prismatiques qui prolonge les nervures des voûtes s'arrête, à hauteur du bandeau horizontal, sur un culot ouvragé de feuilles de chou très découpées. Il a tendance à s'étaler, mais pas autant qu'à Notre-Dame de la Chapelle. La brusquerie de son interruption engendre l'illusion qu'il n'a pas eu le temps, dans ce court mouvement vertical, de diffuser toute son énergie. Il reste un élément de grande tension, mais trop resserré sur lui-même pour ébranler efficacement la paroi qui reste statique et fermée.

Le triforium se ramasse en une rangée de cavités incapables d'ouvrir la « muralité ». Il y a contradiction entre l'agressivité qui s'exprime dans l'arc

brisé des grandes arcades et la passivité plastique contenue dans l'anse de panier du triforium dont la rondeur tranquille a un effet apaisant sur l'élévation. En synthèse, bien que structurellement développé en largeur, l'espace reste optiquement confiné sur lui-même. Il n'a pas atteint la transparence.

Dans sa conformation, Saint-Sulpice de Diest est restée fort proche des exemples du premier groupe, celui de Saint-Rombaut et de sa famille monumentale (figure 13). L'allure en plan de la nef est comparable à celle de Saint-Michel ou de Notre-Dame de la Chapelle. Le triforium présente les formes de remplage et le caractère de continuité de ses prédécesseurs. Seules l'absence de chapiteau et ses discrètes conséquences sur l'élévation fondent ce monument comme représentatif du sous-groupe de la vallée du Démer. Le choix d'un support monocylindrique, l'amortissement de l'extrémité des murs de séparation des chapelles latérales par une triple colonne engagée, l'extrême sobriété du décor mural, l'accueil réservé à la lumière par des ouvertures relativement développées et l'effet homogénéisant qui en découle, tous ces caractères engendrent un

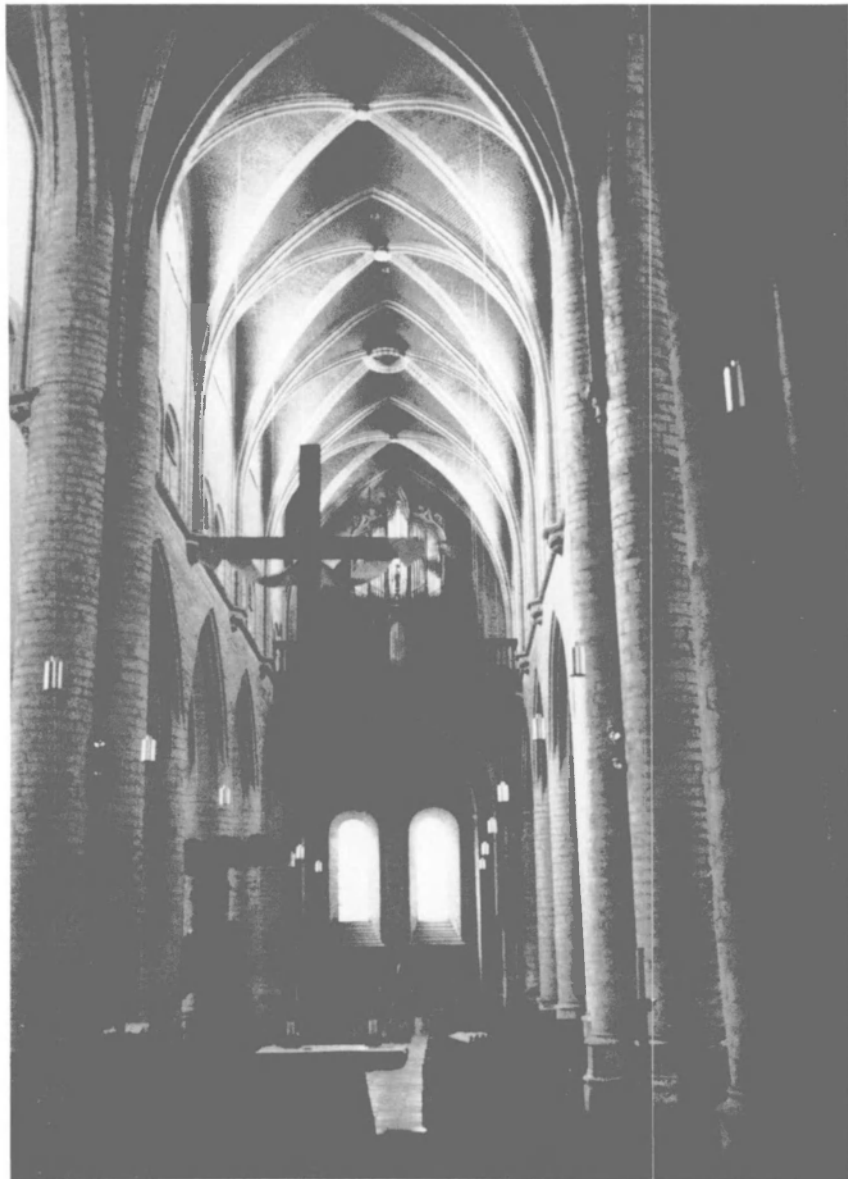


Figure 12. — Tirlemont, Saint-Germain – Nef vue du chœur. (Photo de l'auteur, 1981).

espace qui renoue avec les conventions de clarté, de transparence et de lisibilité du gothique brabançon. Tous les mécanismes d'unification spatiale décrits plus haut se retrouvent ici et travaillent dans les mêmes conditions d'efficacité. En somme, en supprimant les chapiteaux et en laissant les nervures des voûtes et des arcades se fondre dans le corps monocylindrique des colonnes, l'économie intérieure indique sa volonté de supprimer les intermédiaires et les temps d'arrêt. Comme à Saint-Germain, colonnade et écoinçons semblent appartenir topologiquement à un même bloc de matière à la fois lisse et puissant. S'il y a unification, elle ne porte que sur ce premier niveau. La formule tire sans doute son origine non d'un besoin d'unification mais plutôt d'une volonté de simplification liée au désir d'épurer la forme, à défaut de la clarifier. Cette dernière paraît détendue et apaisée. On cherche en vain la trace des tensions habituelles : celles que canalisaient rigoureusement les replis des faisceaux de moulures prismatiques marquant les travées, celles que provoquait le choc brisant et non résorbé du flux de moulures ornant les intrados des grandes arcades au moment de sa rencontre avec l'abaque horizontale du

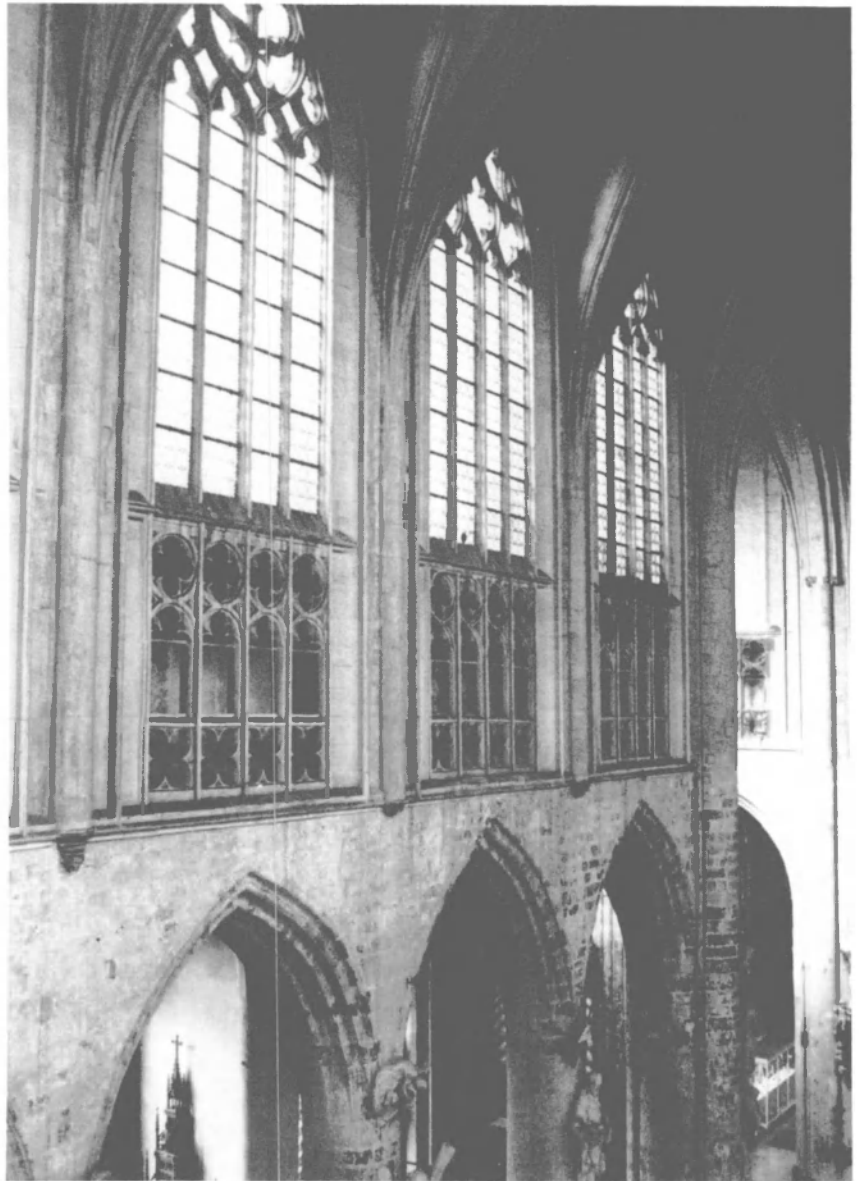


Figure 13. — Diest, Saint-Sulpice – Élévation de la nef. (Photo de l'auteur, 1982).

chapiteau. Tous les axes de forces sont ici enrobés, contenus dans des gaines cylindriques qui en absorbent les tensions. Le clair-étage tend à nouveau à s'organiser en verrière tandis que le triforium, happé dans le mouvement des remplages des fenêtres-hautes, conserve sa propriété d'être ouverture virtuelle sur l'extérieur. L'édifice montre tous les caractères du gothique brabançon mais traités sur un ton assez provincial. Il reste en tout cas fidèle au concept d'unification et de fluidité des espaces. La nef de Saint-Sulpice est le lieu d'une expérience spatiale intéressante et l'occasion pour le visiteur de vérifier les modalités de fonctionnement du processus d'auto-orientation des espaces gothiques, c'est-à-dire la manière dont l'espace interne crée son propre système d'axes directeurs et les conditions de son maintien. On sait qu'en général, l'espace religieux gothique s'auto-oriente de deux manières : la première, en privilégiant certains volumes auxquels on confère une position centrale et des dimensions accrues, la croissance symétrique des espaces vers l'axe constituant, indépendamment de l'action souvent coercitive du jeu formel s'élaborant dans l'élévation, une première suggestion de l'idée du verticalisme<sup>(27)</sup>. La seconde, en exerçant par la répétition forcée du motif de la travée élémentaire, une pression d'ordre psychologique sur l'individu dont les sens sont happés par le mouvement de récurrence virtuellement infini qui produit la nef. Le caractère allongé de la travée barlongue tend à accentuer le tempo de la séquence. Ce dynamisme de l'espace en marche vers un but imprécis est propre à l'architecture gothique. La mobilité de la nef romane, fondant son rythme sur la travée de plan carré, est comparativement sensiblement ralentie. Quant à la basilique paléochrétienne, dépourvue notamment du soutien rythmique des articulations plastiques, elle voit son but s'objectiver à distance finie, l'autel. Quelle que soit la vitesse de ce mouvement rythmique vers l'avant, il engendre la première dimension horizontale. La direction perpendiculaire, elle, est marquée par le développement du volume transversal qui détend subitement l'espace après la nef, le transept. Le mouvement de l'espace gothique est donc double, à la fois horizontal et vertical ascendant. Dans l'architecture gothique classique, ce dernier l'emporte. C'est d'ailleurs ce qui rend particulièrement angoissant tout déplacement à l'intérieur de l'édifice car il s'effectue toujours malgré le mouvement vertical, dominant et impossible. A partir du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, les proportions des nefs tendent, d'une manière générale, à s'amenuiser : le mouvement vertical infini cherche à se résoudre dans le fini. Le mouvement horizontal s'en trouve rythmiquement calmé mais non pas éteint. Il continue à s'accomplir dans les nefs du gothique tardif avec une lenteur plus cérémonieuse, au pas de l'homme. Les axes demeurent et leur pouvoir d'orientation spatiale est resté intact. En Brabant, comme ailleurs à cette époque, la clarté des espaces, leur étalement et la rondeur donnée aux formes architectoniques affaiblissent le caractère obsédant des intérieurs. Il se fait qu'à Saint-Sulpice, le vitrage des baies des deux dernières chapelles du bas-côté nord n'est pas, comme de coutume, simplement translucide ou orné de vitraux mais réellement transparent. Il ouvre la vue sur l'espace extérieur qui se concrétise : façades et toits de maisons, mur du transept et végétation. Il jette dans la nef un jour cru, profane et démythifiant : le quotidien fait une entrée brutale dans le sacré. Les contours, habitués à une lumière tamisée, réagissent violemment en s'affirmant plus que jamais. On gagne localement en clarté absolue et en lisibilité ce qu'on perd en mystère. L'œil humain, dressé à accomplir inconsciemment sa mission de repérage par rapport aux éléments-clés du lieu, trouve maintenant de nouveaux points d'appui absolus car extérieurs. L'infini enveloppant devient fini concret par rapport auquel l'édifice se met en situation. Le

système d'axes interne se déstructure car il se relativise dans un espace englobant réel et absolu. L'espace intérieur gothique a besoin d'être préservé pour survivre. Ses intentions sont fortes mais les moyens de les réaliser fragiles. Le secret de ses effets repose sur quelques artifices tels que la brisure des arcs, l'accentuation des verticales, la multiplicité et la minceur des articulations. La fermeture des baies par des rideaux de lumière tamisée unie ou polychrome est la condition essentielle de leur efficacité, du maintien de la cohérence spatiale et de l'unité atmosphérique en général <sup>(28)</sup>.

## II.5. Seconde synthèse des formes prototypes : Saint-Jean de 's Hertogenbosch et sa famille monumentale

En combinant l'idée du triforium comme prolongement des fenêtres-hautes apparue à Saint-Rombaut avec le concept de l'éclatement du pilier en faisceau de moulures prismatiques montant du sol jusqu'aux voûtes introduit à Notre-Dame d'Anvers <sup>(29)</sup>, en composant ce mariage thématique



Figure 14. — 's Hertogenbosch, Saint-Jean  
– Nef. (Photo de l'auteur, 12 juin 1982).



avec un travail ornemental poussé des surfaces libres par l'application d'un réseau de remplages emprunté aux deux modèles, l'architecture du chœur de Saint-Jean à 's Hertogenbosch a donné le jour à un nouveau type d'intérieur (figure 14). Replacée dans le contexte des normes et des usages brabançons, cette réalisation reste conventionnelle dans sa conformation mais devient totalement anticonformiste lorsqu'on aborde le problème de son architectonie, de son vêtement. On peut bien avancer avec certains auteurs que Saint-Jean constitue la plus brillante réalisation de son école, elle n'en est certes pas la plus représentative. Deux grands édifices seulement s'inscrivent dans sa lignée : il s'agit de Saint-Pierre de Louvain et de Sainte-Waudru de Mons (figures 15 et 16). Il est fort probable que Sulpice van Vorst qui commença le chœur de Saint-Pierre en 1425, a trouvé à 's Hertogenbosch même les ferments de son inspiration. Quant à Jehan Spiskin qui réalisa vers 1450 les plans de Sainte-Waudru, la preuve qu'il a effectivement accompli, à la demande du chapitre local, de voyages d'études et d'information l'ayant mené notamment à Louvain est maintenant historique <sup>(30)</sup>.

En plan, Saint-Pierre et Sainte-Waudru présentent un aspect similaire : nef à trois vaisseaux bordée de chapelles latérales plus profondes à Mons qu'à Louvain. Le plan du chœur de Saint-Jean s'inspire fort de celui d'Amiens. A 's Hertogenbosch, la première nef gothique, celle du XII<sup>e</sup> siècle, ne comportait que trois vaisseaux sans chapelle latérale. Sa reconstruction dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle lui ajouta deux vaisseaux, portant ainsi à quatre le nombre de collatéraux, comme Notre-Dame du Sablon. On peut également interpréter les vaisseaux extrêmes comme une suite de chapelles latérales dont on aurait simplement ouvert les cloisons séparatrices. Cette impression est renforcée par la présence, dans les vaisseaux extérieurs, d'arcs doubleaux au profil beaucoup plus développé, qui semblent vouloir marquer un temps d'arrêt dans la progression longitudinale de l'espace du collatéral. On doit insister sur le fait que la réalisation finale est le fruit d'un changement d'orientation total par rapport à la construction du XIII<sup>e</sup> siècle beaucoup plus sobre dans son plan. Cette modification indique clairement qu'un nouveau moment de réflexion créatrice a décidé les constructeurs du XVI<sup>e</sup> siècle à chercher avant tout l'effet, non seulement dans la prolifération du détail ornemental mais également dans l'agencement des formes spatiales. La nef, luxueusement ornée, est épaulée de part et d'autre par des doubles bas-côtés qui se contrebutent mutuellement, les bas-côtés extrêmes extériorisant leurs poussées dans de puissants contreforts. Comme à Anvers, la recherche pour créer l'impression du vaste a trouvé sa solution dans l'étalement de l'espace obtenu par multiplication de sous-espaces accolés. Les larges baies qui les mettent en communication devraient favoriser un sentiment d'unification spatiale. La réalité est tout autre. On va tenter plus loin d'en expliquer la raison après nous être arrêtés, le temps qu'il faut, à l'étude de l'élévation.

Les élévations intérieures des trois édifices sont assez comparables dans leur ordonnance. Elles présentent une nouvelle fois une organisation en trois niveaux. Les deux étages supérieurs ne proposent rien de particulièrement nouveau : selon la formule brabançonne devenue typique, les meneaux du triforium prolongent exactement ceux des fenêtres-hautes et s'ouvrent largement sur la travée. Les nervures des voûtes se rassemblent en un faisceau de moulures verticales qui, au lieu de s'arrêter sur l'abaque d'un chapiteau de colonne, se développe maintenant jusqu'au sol, et conserve avec les moulures d'intrados des grandes arcades.

La classique colonne monocylindrique fermée par un chapiteau à feuillage de chou est ici remplacée par un pilier mouluré, chaque nervure de la voûte

retrouvant son exacte réplique dans le profil transversal du support. Avec la logique d'un clavier d'instrument, chaque tressaillement de la pierre au niveau du sol a son écho dans les hauteurs. Il s'agit là de l'application d'une des pratiques les plus caractéristiques du système gothique mais poussée ici à un niveau d'hyperrationalisme rarement atteint dans le grand art français lui-même où, le plus souvent, les nervures ne gagnent pas le sol dans leur intégrité mais se muent, assez haut, en simples colonnettes au passage d'un petit chapiteau, comme c'est encore le cas à Notre-Dame d'Anvers. Le pilier est une véritable synthèse, un condensé des parties hautes. Mieux encore que dans l'art classique lui-même, on peut y lire la structure du couverture dont il contient tous les ferments. Dans ces réalisations assez tardives que sont Saint-Jean, Saint-Pierre et Sainte-Waudru, une véritable scolastique de pierre trouve une mise en œuvre zélée qui a dépassé le stade du doctrinaire <sup>(31)</sup> sans pourtant atteindre au parodique. En somme, l'événement tendrait au maniérisme s'il n'avait été parfait aussi bien dans son idée que dans sa formulation. Par la soudaineté de son apparition et le très haut niveau de qualité immédiate-

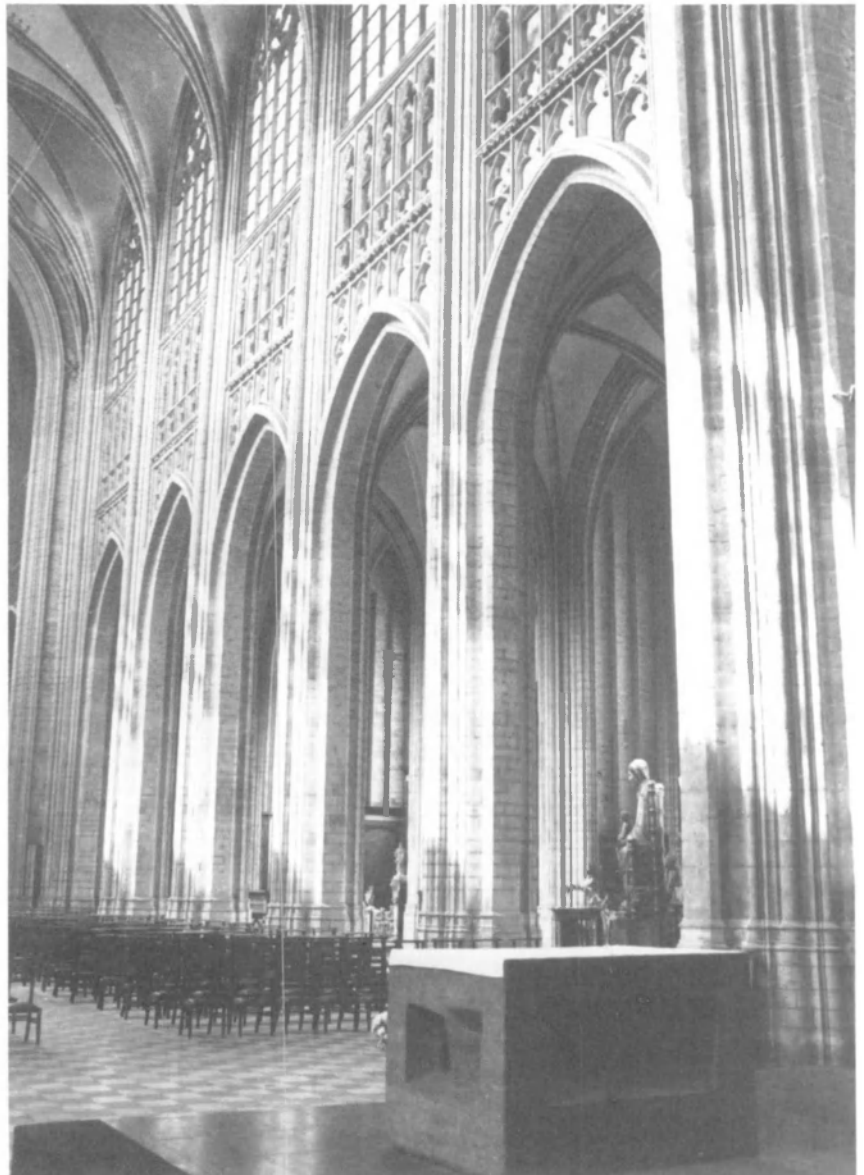


Figure 15. — Louvain, Saint-Pierre — Elévation de la nef centrale. (Photo de l'auteur, 1981).

ment conquise, il est aussi difficilement classable dans l'évolution des formes architecturales que l'art des primitifs flamands dans la peinture de la fin du moyen-âge. En plein gothique tardif qui « autorise et même encourage, les transitions fluides et les interpénétrations et aime à défier la règle de corrélation par la sur-articulation de la voûte et la sous-articulation des piles »<sup>(32)</sup>, une solution aussi « classique » ne laisse pas de surprendre. Ce nouveau type d'élévation privilégie les moments sculptés au détriment des larges zones laissées lisses et unies dans les groupes précédents. La moindre surface est devenue occasion de prouesses pour l'artiste brabançon qui se découvre plus sculpteur que jamais. Tout dans l'ordonnance de l'élévation est moulure ou remplage mais chacun de ces éléments s'oriente scrupuleusement dans un espace anisotrope de direction essentiellement verticale. La continuité plastique y est totale. Cette option formelle n'est pas sans conséquence sur la lecture de l'espace. La colonne monocylindrique possède une vie propre, quasi organique et obtient, dans son double mouvement de fermeture plastique sur elle-même et de rayonnement optique absolu, une sorte d'indépen-



Figure 16. — Mons, Sainte-Waudru — Vue générale de la nef centrale. (Photo de l'auteur, 1981).

dance formelle en tant qu'objet; le pilier à moulures prismatiques, comme le pilier fasciculé, n'est que l'instant d'un rythme monumental et n'acquiert d'existence qu'au sein d'une récurrence de formes architecturales. Pour être signifiant,, il a besoin de s'exprimer dans un contexte. Toutes ces tensions qu'il extériorise, cette mise en vibration de sa propre substance et le despotisme du mouvement vertical qui le domine lui confèrent un caractère dramatique; mais surtout, ces caractéristiques agissent sur l'espace dans le sens d'une accélération rythmique, d'une multiplication illusoire des éléments constitutifs qui conduisent, dans une vision à peine tangentielle, au phénomène de « fermeture optique ». L'espace intérieur a beau vouloir s'étaler en multipliant les vaisseaux ou en les bordant de chapelles latérales, les arcades ont beau s'ouvrir haut et large, chaque volume contenu à l'intérieur de deux rangées de piliers tend à s'isoler de ses voisins. Le pilier accroche à son passage, l'air, la lumière mais aussi le regard qui a peine à poursuivre son investigation au-delà de l'écran optique. Dans le triptyque des sept Sacrements du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, Van der Weyden a pris soin de représenter un intérieur brabançon du type à colonnes monocylindriques et chapiteaux à feuilles de chou. Il n'aurait jamais pu rendre lisibles les scènes qu'il a placées dans le déambulatoire et dans les collatéraux s'il avait opté pour le pilier à moulures prismatiques. Pour en revenir à l'architecture, on peut supposer que le pilier a été adopté en Brabant par pur esprit de réaction. A la limite, son choix constitue, dans le contexte d'un art qui a opté de manière uniforme pour la colonne, une sorte de retour en arrière, de regard jeté vers l'âge du gothique classique qui voulait que l'on puisse « inférer l'organisation du système de voûtement dans son ensemble de la section transversale d'une des piles » (33). Le premier système d'élévation favorisait une lecture horizontale de l'espace dans une recherche de clarté et de transparence qui s'effectuait cependant au détriment de l'unité et de la continuité verticales. En revanche, l'espace de la dernière catégorie de monuments fonde sa construction sur une continuité essentiellement verticale mais tend horizontalement, par simple effet optique, à la fermeture et au compartimentage. L'architecte de Saint-Gommaire a découvert l'équilibre, le calme et la détente dans un contraste reposant et harmonieux entre des formes lisses et amples et des éléments plus nerveux nécessaires à l'animation plastique; celui de Saint-Pierre a voulu trouver l'équilibre, l'élégance et une certaine forme d'expression dramatique dans un développement ultra-logique des éléments constitutifs de l'ossature. Son espace a perdu en lisibilité et en transparence mais l'élévation l'a regagné en termes d'unité, de clarté et de logique formelle.

### **III. Mise en mesure de l'espace religieux brabançon et recherche d'une typologie**

#### **III.1. Remarques préliminaires et conventions de travail**

Au chapitre précédent, nous avons réalisé une approche de l'espace religieux tel qu'il se livre au visiteur dans sa totalité vivante et mobile. Nous avons essayé d'analyser le problème de l'interaction entre les formes et l'espace et les recours utilisés par les architectes brabançons pour conditionner l'impression d'ensemble. Au travers d'un regroupement un peu arbitraire – les édifices étant classés selon le type de leur élévation intérieure – nous avons pu fixer les propriétés générales et les tendances fondamentales de l'espace religieux brabançon. Il s'agit maintenant de tenter, par une analyse spatiale objective, effectuée sur plan et d'après

mesures, de corroborer la gamme des impressions visuelles laissées par les divers intérieurs. Cette démarche, fondée sur une approche purement métrique, va permettre d'abstraire l'espace du conditionnement optique auquel le soumet son contexte de formes architecturales et, par la détermination de ses propriétés géométriques, va nous conduire à l'établissement d'une véritable typologie de l'espace gothique brabançon. Nous opérerons sans cesse une double confrontation : la première opposera l'architecture brabançonne à plusieurs exemples caractéristiques de monuments français du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, situés en Lorraine, en Champagne, au bord de la Loire, en Normandie et à Paris même. La seconde, regardant vers le passé, permettra de mettre en évidence les grandes lignes de l'évolution accomplie depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux événements du gothique tardif.

Pour chaque édifice, une série de longueurs caractéristiques a été rassemblée dont on peut penser qu'elles suffisent à déterminer les formes de l'espace. Pour plus de facilité, on désignera par une convention de lettre chacune de ces dimensions. Ainsi, en ce qui concerne le vaisseau central, on définira par la majuscule H la hauteur par rapport au sol du sommet de l'arc doubleau<sup>(34)</sup>, et par L l'entrecolonnement transversal qui intervient dans l'appréciation subjective de la sveltesse du volume spatial. C'est cependant la détermination de l'entraxe transversal et non de l'entrecolonnement qui semble avoir fait l'objet de la recherche dans la composition des tracés régulateurs. Nous le désignerons par L'. La hauteur des collatéraux (ou du premier collatéral, si l'édifice en possède plusieurs) sera représentée par la minuscule h. Pour terminer, nous appellerons t, la largeur de la travée.

### III.2. Hauteurs absolues (H)

On observe, en Brabant, une sorte de logique dans les variations de hauteurs absolues en fonction du temps. Villers-la-Ville (1200) fixe d'emblée la hauteur moyenne à laquelle l'école brabançonne va s'efforcer de rester fidèle et qui tourne autour des 24 m. Le chœur de Saint-Bavon, commencé en 1228, dans un contexte culturel mis en prise directe avec les courants d'influence stylistique française grâce à l'Escaut, ce formidable véhicule de marchandises, de coutumes et d'idées, porte le sommet de son arc doubleau à près de 30 m au-dessus du sol. A la même époque les cathédrales étrangères élèvent leurs voûtes à des altitudes vertigineuses : Amiens atteint 42,5 m, Chartres et Reims, 38 m, Cologne 45 m. Le record absolu est détenu par Beauvais avec 48 m. Toutefois, certaines réalisations plus provinciales comme la cathédrale de Coutances et plus tard l'église Notre-Dame de Dijon conservent des mesures fort réduites (22,5 et 17,9 m). Dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et uniformément à partir du XIV<sup>e</sup> l'architecture française commence à perdre le goût de la démesure et tend à revenir à des dimensions plus réalistes : la hauteur des cathédrales de Soissons et de Strasbourg n'atteint pas 31 m ; à Meaux (1330) et à Auxerre elle se limite respectivement à 32 et 29 m. C'est dans ces circonstances que le style brabançon voit le jour. Dans le duché de Brabant, les premières grandes réalisations du style brabançon, celles de la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle telles que Saint-Rombaut, le chœur de Notre-Dame d'Anvers et la nef de Saint-Michel de Bruxelles montrent une prédilection pour une hauteur comprise entre 26 et 27 m. Le chœur de Saint-Jean à 's Hertogenbosch atteint la hauteur exceptionnelle pour l'architecture brabançonne de 27,50 m. Vers 1440, la hauteur des édifices se rabat de manière homogène pour osciller aux alentours des 22 m, comme c'est le cas à Aarschot ou à Breda. Les auteurs de la reconstruction des parties

hautes de Saint-Martin de Hal ont arrêté le sommet de l'arc doubleau à 22,48 m. Avec un même ensemble, les églises commencées vers 1425, à savoir les nefs de l'église de la Chapelle et de Saint-Gommaire, le chœur de Saint-Pierre portent leurs voûtes à un peu plus de 24 m. Ce mouvement ne sera pas suivi par la nef de la cathédrale d'Anvers qui ajustera, comme le fera plus tard la nef de 's Hertogenbosch, ses proportions sur celles du chœur par-delà l'imposante cavité d'une tour-lanterne élevée sur la croisée du transept. Jusque tard dans le XVI<sup>e</sup> siècle, on s'en tiendra à Notre-Dame au-delà de la Dyle, à Sainte-Waudru et à Saint-Martin d'Alost, à une hauteur située par défaut ou par excès aux alentours de 24 m. Une exception marquante : la tardive Saint-Jacques d'Anvers, commencée en 1497, retrouve la hauteur de 26,50 m abandonnée depuis les premiers temps du grand style brabançon. Signalons que des églises de rang modeste telles que Notre-Dame du Sablon et l'étrange Saint-Germain de Tirlemont, n'atteignent pas 20 m de hauteur.

En France, les églises du gothique tardif conservent une hauteur moyenne supérieure à celle des églises belges : elle est de 29 m à Saint-Pierre de Troyes et dépasse les 30 m à Saint-Ouen de Rouen, à Saint-Nicolas-de-Port, Saint-Eustache de Paris et dans la cathédrale d'Orléans élevée en style gothique en plein XVII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, certaines constructions comme Saint-Etienne-du-Mont atteignent à peine 22 m. On note aussi une réduction importante de hauteur à Saint-Maclou de Rouen et à Saint-Gratien de Tours. Dans l'ensemble, les écarts absolus paraissent plus grands en France qu'en Brabant. Cette région dénote plus d'homogénéité et une sorte de logique dans l'évolution diachronique de cette première propriété spatiale. D'une manière générale, le duché de Brabant a construit moins haut que la France puisque la valeur moyenne pour tous les édifices n'atteint pas 24 m. Le sous-groupe de la vallée du Démer conserve une hauteur assez réduite, tandis que les églises d'Anvers – la très remaniée église Saint-Paul frôle les 25 m – restent comparativement fort élevées.

### III.3. Coefficient de sveltesse ( $H/L$ )

Baptisons « élan visuel », le rapport de la hauteur  $H$  sous le sommet de l'arc doubleau à l'entrecolonnement  $L$ ; ce nombre caractérise au mieux l'impression visuelle que fait la nef sur le visiteur. Plus la nef est élancée, plus ce nombre est élevé.

En Brabant, c'est à nouveau Villers-la-Ville, la doyenne des grandes églises brabançonnes qui montre l'exemple avec un rapport de 2,44 étant donné que la moyenne pour tout le duché est de 2,43. Avec Saint-Bavon de Gand, il tend ainsi à s'ajuster aux proportions en vogue à la même époque dans le gothique français primitif (rapport de 2,5 à 1 à Noyon et dans la nef de Chartres). Saint-Rombaut de Malines ainsi que les réalisations du XIV<sup>e</sup> siècle et du début XV<sup>e</sup> siècle (Saint-Michel, Notre-Dame de Bréda et Notre-Dame d'Aarschot) restent en-dessous de cette moyenne avec une proportion plus trapue comprise entre 2,10 et 2,30. Notre-Dame de Hal avec son élan propre de 2,64 constitue une véritable exception qui s'écarte à ce point du courant général que l'hypothèse du professeur R. Lemaire<sup>(35)</sup> voyant dans les parties hautes de la nef le résultat d'un brusque changement de programme destiné à lui conférer plus d'ampleur monumentale qu'initialement prévu, paraît tout à fait plausible. En conférant à leurs créations une sveltesse inhabituelle (2,75 à Anvers et 2,63 à 's Hertogenbosch), les architectes du chœur de Notre-Dame et de Saint-Jean sont restés conséquents avec leur volonté d'accentuer le mouvement

vertical de leurs élévations, en remplaçant notamment la colonne chapiteau par un pilier à moulures prismatiques continues.

En France, au XIII<sup>e</sup> siècle, l'élan visuel atteint des valeurs impressionnantes qui sont considérées comme une des caractéristiques essentielles du gothique classique : 2,85 à Reims, 3,10 à Beauvais et 3,70 à Amiens. La cathédrale de Strasbourg en reste cependant à un rapport très sage de 2,1. On doit peut-être chercher l'explication de ses proportions anormalement trapues dans le fait qu'elle s'élève sur les fondations d'une ancienne cathédrale ottonienne. Comme par esprit de réaction, le XIV<sup>e</sup> siècle français accuse un brusque affaissement de l'élan visuel qui descend à Dijon, Auxerre et Saint-Pierre de Troyes, aux environs de 2,30, c'est-à-dire peine plus qu'en Brabant à la même époque et beaucoup moins qu'à Anvers ou à 's Hertogenbosch.

Avec une cohérence aussi parfaite que celle observée dans l'évolution des hauteurs absolues, les églises brabançonnaises vont, à partir de 1420, adopter un élan visuel qui tournera aux alentours de 2,50 et ce, jusque tard dans le XVI<sup>e</sup> siècle. Deux exceptions seulement : Notre-Dame du Sablon qui, non contente d'être la plus basse des grandes églises brabançonnaises, est aussi la moins élancée ( $H/L = 2,01$ )<sup>(36)</sup> et Sainte-Waudru de Morbaix ( $H/L = 2,23$ ). Quant à Saint-Jacques d'Anvers, elle continue à se singulariser avec un coefficient d'élan visuel qui atteint 2,74, c'est-à-dire à peine moins que le chœur de Notre-Dame d'Anvers.

A partir du XV<sup>e</sup> siècle, en France, les nouvelles constructions tendent à renouer avec les conventions de sveltesse du gothique classique. Mis à part Saint-Etienne-du-Mont et peut-être Saint-Gratien de Tours qui conservent des proportions comparables à celles que l'on rencontre en Brabant à la même époque, l'échantillon des édifices du gothique tardif analysés montre un goût pour des nefs fort élancées, dans un rapport supérieur à 3 pour 1. On oublie parfois qu'avec un élan visuel de 3,80, la nef de Saint-Maclou de Rouen, commencée en 1437, est probablement la plus élancée des constructions religieuses françaises.

On remarque en premier lieu que les « points d'inflexion » des courbes exprimant l'évolution de cette variable se produisent, en Brabant, aux mêmes dates que pour la hauteur absolue. À part l'exception qui constitue Notre-Dame du Sablon, le rapport  $H/L$  reste compris dans une fourchette relativement étroite qui va de 2,14 (Aarschot) à 2,75 (Anvers). Les premières réalisations du style gothique brabançon (XIV<sup>e</sup> siècle et début XV<sup>e</sup>) demeurent assez trapues; par la suite, l'évolution ira dans le sens d'un accroissement de la sveltesse mais qui conservera toujours le souvenir des espaces peu élancés de l'âge roman. L'architecte brabançon ne met pas son point d'honneur à porter haut sa clé de voûte ni à étirer les proportions de son œuvre jusqu'à la conduire aux déformations expressionnistes du gothique classique. La région marque sa préférence pour un élan sobre, modérément verticalisant et cherche à conserver à ses lieux de culte une sorte de claire intimité qui favorise sans doute un certain type de rapports avec la divinité, moins tendus, moins transcendants, moins mystérieux aussi; on y prie un Dieu dont la connaissance est plus intuitive que doctrinaire.

À Amiens, à Beauvais, les prouesses techniques affectent directement l'espace intérieur. En Brabant, elles s'extériorisent dans l'édification de tours énormes, visibles de loin, orgueil des villes dont elles orientent définitivement le panorama. En France, la dispersion du rapport  $H/L$  est beaucoup plus grande : pendant tout le gothique tardif, on passe de 2,32 à Saint-Pierre de Troyes, à 3,80 à Saint-Maclou de Rouen. Quoi qu'il en soit, les proportions françaises restent dans l'ensemble beaucoup plus sveltes que chez nous.

### III.4. Proportions de la travée de la nef centrale ( $L'/h$ )

Ce rapport intervient de manière fondamentale dans l'appréciation du rythme architectural intérieur. Un coefficient de travée élevé provoque une accélération du mouvement du vaisseau vers l'avant; au contraire, une forme de travée tendant au carré perd toute « expression rythmique »<sup>(37)</sup>. C'est elle qui règle la cadence de progression mais aussi les circonstances qui accompagnent la construction de l'espace : la travée carrée de l'art roman et de la voûte sexpartite des premiers temps gothiques suggère l'idée que l'espace intérieur s'est produit par une simple opération d'addition d'un volume élémentaire contenant toutes les données de l'élévation. D'où le caractère statique et fini de la nef romane. La travée oblongue de l'art gothique provoque elle, un tel renforcement du rythme interne que c'est maintenant par multiplication du module unitaire que l'espace intérieur prend naissance, dans un mouvement de récurrence virtuellement infini. Le coefficient de travée indique également le degré d'ouverture du compartiment sur les côtés et peut être considéré comme un indice de l'aptitude d'un espace à communiquer avec les volumes connexes.

Comme dans les cathédrales de Paris, Bourges, Soissons et Laon, les voûtes de l'église abbatiale de Villers-la-Ville sont encore sexpartites. On ne les rencontrera plus par la suite dans aucun des grands édifices brabançons. On pourrait prendre pour un archaïsme le faible coefficient de travée de la nef et du chœur de Saint-Rombaut (1,73), s'il ne se retrouvait à la cathédrale d'Amiens elle-même (1,76). Sans qu'on puisse y déceler une quelconque logique, les édifices brabançons se regroupent autour de deux valeurs : 2,00 à Saint-Michel, Notre-Dame d'Aarschot, Saint-Pierre, Notre-Dame au-delà de la Dyle, Saint-Sulpice et Saint-Martin d'Alost, et 2,20 à Notre-Dame de Breda, Saint-Gommaire, Notre-Dame du Sablon, Saint-Jean et Sainte-Waudru. Les deux églises d'Anvers, Notre-Dame et Saint-Jacques présentent une travée fort large (1,38 et 1,54) que l'on retrouve également à Notre-Dame de la Chapelle (1,57). Il apparaît assez clairement que le remplacement du triforium par un garde-corps ajouré s'assortit systématiquement d'un épaississement de la travée, ce qui accentue l'ouverture de l'espace central vers les collatéraux. La plus marquante exception est Saint-Germain de Tirmont où la dernière travée de la nef tend à devenir un carré (1,18). L'ouverture des grandes arcades y atteint 7,90 m.

En France, le record de sveltesse de la travée élémentaire est détenue au XIII<sup>e</sup> siècle par la nef de Chartres (2,71) et par celle de Saint-Eustache de Paris (2,59) pour le gothique tardif. A Saint-Maclou, on a compensé l'élan vertical excessif de l'élévation par une dilatation de la travée (1,30) qui adoucit notablement le rythme interne et tend à faire du volume central le résultat d'une juxtaposition de prismes élancés à base carrée. Au travers de la dispersion assez grande que manifeste cette variable, on observe toutefois par rapport à l'âge classique une tendance à la diminution du coefficient de travée qui conduit à un ralentissement typique du rythme de progression de la nef centrale.

### III.4. Hauteurs comparées de la nef et des bas-côtés ( $H/h$ )

Les collatéraux de Villers-la-Ville restent comme à Chartres des espaces plutôt bas ( $H/h = 2,58$ ). Par la suite, le rapport  $H/h$  va diminuer et osciller entre 2,00 et 2,20, c'est-à-dire, en moyenne, une proportion de 2 à 1. En gros, pendant tout le XV<sup>e</sup> siècle, la nef brabançonne aura environ deux fois la



hauteur de ses collatéraux. Au XVI<sup>e</sup> siècle cependant, on remarque que les collatéraux se surbaisent à nouveau par rapport au vaisseau central :  $H/h = 2,2$  à Saint-Jacques, Saint-Jean et Saint-Martin d'Alost. A Saint-Jacques et à Saint-Jean, cette diminution de hauteur relative est compensée par un accroissement de la largeur entre axes. C'est à Saint-Martin de Hal que l'on rencontre les collatéraux les plus élevés relativement à la hauteur de la nef ( $H/h = 1,87$ ). L'intérieur brabançon ne montre aucune inclination à se comporter comme espace-halle. Le type de la « Hallekirche » va se multiplier dans la région côtière de la Flandre maritime dès le XIV<sup>e</sup> siècle mais s'y cantonnera dans des édifices de second ordre. On le découvre également en Hainaut, s'illustrant cette fois dans des églises de taille comme à Chimay, Avesnes et Lobbes<sup>(38)</sup>. Malgré que son origine soit à chercher dans la halle germanique, on le rencontre surtout dans l'ouest du pays. Le groupe mosan n'offre qu'un seul exemple de « Hallekirche » dans la nef de l'église Sainte-Croix de Liège (XIV<sup>e</sup> siècle). En Brabant, ce thème n'est utilisé que dans la petite église d'Oplinter.

En France, le rapport de 2 à 1 ne se rencontre qu'à Notre-Dame de Dijon et à Saint-Ouen. Aussi bien à l'époque classique que pendant le gothique tardif, les nefs françaises auront tendance à écraser leurs collatéraux. Ceci est une conséquence du mouvement transcendantal qui domine l'architecture française et qui ne trouve sa réalisation complète que dans une accentuation du volume central au détriment des sous-espaces latéraux conservant un caractère de dépendance et de soumission totale. A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la hauteur relative des collatéraux tend à s'accroître en même temps que l'espace intérieur perd de son caractère transcendantal. Avec un rapport  $H/h$  de 1,38, Saint-Etienne-du-Mont s'approche assez près du type des églises-halles.

#### **IV. Caractère des formes et de l'espace dans l'architecture religieuse brabançonne au XV<sup>e</sup> siècle. Synthèse et conclusions**

Lorsque le Brabant s'empare de manière définitive des formes gothiques et décide de les traiter à sa façon, il y a près de deux siècles que le style mène carrière dans les pays voisins. L'essentiel en France, en Angleterre et en Allemagne a été dit. La distance que peut ainsi prendre la pensée créatrice brabançonne par rapport aux modèles étrangers lui assure une sorte d'indépendance d'esprit qui la caractérise ainsi que le privilège d'une vision claire. Elle se dégage plus aisément du poids des exemples pour fixer sa propre formulation du problème gothique dans laquelle elle va se reconnaître entièrement. Le recul était la condition mentale essentielle de l'apparition de cette école. Toutes les difficultés avaient été résolues par d'autres et toutes les erreurs corrigées. Les solutions inventées par le génie des architectes du XIII<sup>e</sup> siècle aux problèmes aigus de statique inhérents au système gothique se trouvaient immédiatement applicables aux nouveaux cas<sup>(39)</sup>. Les créateurs du gothique brabançon ont pu ainsi concentrer leurs efforts sur une recherche purement formelle. Confrontée à la diversité des exemples français, l'école brabançonne ne propose pourtant qu'un choix limité de types d'édifices. Sa grande homogénéité est l'indice d'une conformité à un modèle de pensée, à une structure particulière de société, au goût du temps.

L'architecte brabançon, quoiqu'œuvrant dans le contexte à tendance abstraite du style gothique, est redevenue plasticien. Il est à la fois le peintre et le sculpteur de ses propres espaces : « Les architectes

commencent à considérer les formes qu'ils construisent non plus tant comme des solides isolés que comme un « espace pictural » quoique cet « espace pictural » se constitue lui-même dans la vision du spectateur au lieu de lui être présenté dans une projection préfabriquée » (40). Le goût retrouvé pour les formes pleines et organiques, la recherche de clarté spatiale, le caractère statique et fini de l'espace brabançon qui prend forme au sein de l'espace infini enveloppant doivent chercher leur origine dans le contexte idéologique et philosophique du temps. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle s'affrontent dans nos régions deux modes de spéculation philosophique assez divergents : d'une part un intense courant de mysticisme pratique traverse les classes populaires, d'autre part le nominalisme de Guillaume d'Ockham envahit les milieux plus instruits et les universités; ils coexistent sur fond de scolastique devenue doctrinaire et se nourrissant exclusivement de formules. Confrontant les aspirations de ces deux extrêmes qui ne sont finalement « que deux aspects opposés de la même attitude », Panofsky a prononcé cette phrase fondamentale qui contient sans doute la clé de la compréhension de l'espace brabançon et peut-être de tout l'espace gothique : « Mysticisme et nominalisme en viennent l'un et l'autre à abolir la frontière entre le fini et l'infini, mais le mystique tend à « infinitiser » le moi parce qu'il croit en l'anéantissement de l'âme humaine en Dieu, tandis que le nominaliste tend à « infinitiser » le monde physique parce qu'il ne voit pas de contradiction logique dans l'idée d'un univers infini... » (41). Dans la cathédrale du XIII<sup>e</sup> siècle, les bâtisseurs avaient recherché l'expression de l'infini dans l'intérieur même : le mouvement transcendantal des lignes verticales ne pouvait se résoudre que dans le pathétique d'une croissance paroxystique virtuellement infinie. L'élan transcendantal de l'intérieur de Chartres ou de Reims contient l'expression de l'aspiration mystique à réaliser dans la pérennité de la pierre un infini concret. Le secret, l'artifice optique qui permet de résoudre le fini dans l'infini réside dans l'acuité de l'angle que font les ogives à la clé de voûte; la hauteur vertigineuse à laquelle on la porte préserve l'efficacité de l'illusion. En rapprochant la clé de voûte du sol, en élargissant les nefs, en y laissant pénétrer un jour clair et généreux, les architectes brabançons indiquent clairement leur volonté de démystifier le subterfuge qui contient toutes les clés du mystère gothique.

Dans l'intérieur du XIII<sup>e</sup> siècle, le vitrail coloré était à la rencontre de deux infinis : un premier infini qui se voulait concret mais qui ne prenait existence que dans le mirage de sa potentialité et un second infini totalement irréel, pris comme au-delà indéterminé et enveloppant. Par ce double mirage, les hommes du gothique classique avaient réussi à « infinitiser » la forme architecturale dans laquelle ils reconnaissaient la meilleure représentation des aspirations de leur « moi » à conquérir, dans l'ivresse du vertige mystique, une part certaine d'éternité. Dans la nef brabançonne, la verrière dans laquelle se ramassent les hauts-murs est devenue maintenant membrane poreuse, ouverte entre un intérieur sainement lumineux et fini et un extérieur qui se pose à nouveau en infini enveloppant mais qui a ici le privilège de la réalité, une réalité que nous qualifierons de cosmique puisqu'elle appartient au domaine de l'univers concret dans lequel cherche à s'abriter le mystère de la religion. A la double irréalité de l'architecture du XIII<sup>e</sup> siècle succède la claire et simple réalité des nefs brabançonnnes.

Nous avons constaté que le gothique brabançon avait porté son choix sur un nombre réduit de solutions plastiques à l'exclusion de toute autre. Les alternatives formelles de toute cette école se résument en quelques points : utilisation de la voûte quadripartite, emploi du chapiteau octogonal à feuilles de chou ou, plus rarement, suppression pure et simple du chapiteau comme dans les églises de la vallée du Démer, triforium dont les

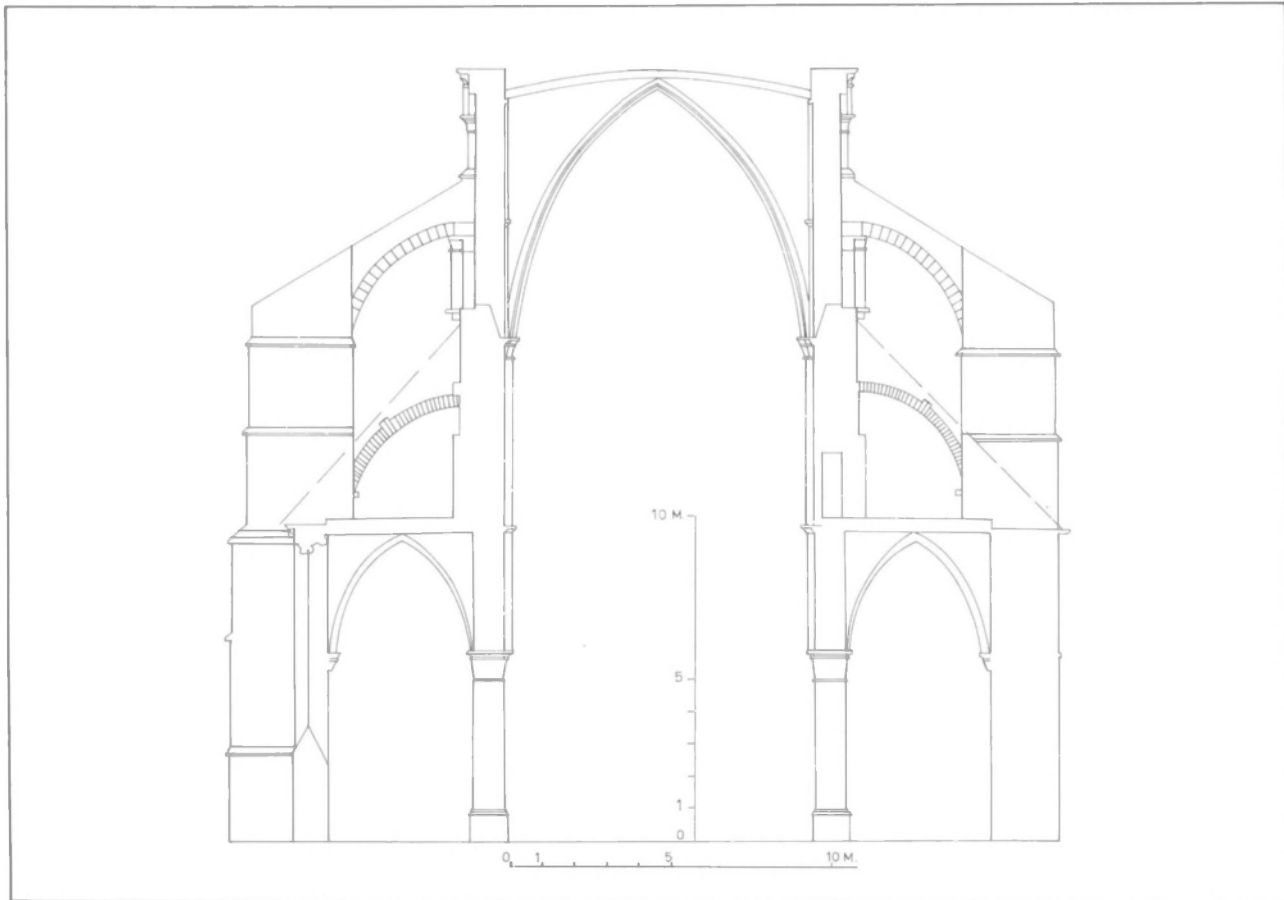


Figure 17. — Villers-la-Ville, Eglise abbatiale  
— Coupe transversale complète réalisée à  
partir du relevé de Charles Licot (1897).

remplages prolongent exactement les meneaux des fenêtres (<sup>42</sup>) ou simple balustrade aux remplages ajourés et, pour finir, choix de la colonne monocylindrique comme support de prédilection. Cette dernière est fort répandue en France au XV<sup>e</sup> siècle et particulièrement en Normandie. Mais alors qu'elle constitue là-bas une simple option formelle, elle se révèle en Brabant une véritable nécessité, une exigence inconditionnelle de l'espace. Elle résulte d'un choix esthétique fondamental car sa présence conditionne tout le programme spatial intérieur avec une autorité absolue. Plastiquement, elle possède le double caractère du monolithisme et de la rondeur. La lumière tombant des larges fenêtres-hautes ne peut que glisser sur son pourtour et contourner son corps lisse et sans prise. Au contraire du pilier, sa structure circulaire ne privilégie aucune direction horizontale particulière, assurant ainsi une meilleure unification, une plus grande homogénéité de l'espace. Le regard effleure le fût sans que rien ne l'accroche et passe indemne le plan de la colonnade sans rien perdre de sa puissance d'investigation. L'espace intérieur que nous savons divisé, compartimenté et travées et en vaisseaux, numéroté dans son plan et chiffré dans son élévation, nous apparaît soudain dans sa pure unité, dans la claire et lisible hiérarchie de ses volumes. La subordination des sous-espaces à l'espace majeur s'effectue sans heurt, dans une sorte de respect mutuel rendant optiquement sensible l'intégration des parties au tout. La colonne est à la fois axe de rotation et borne. Elle est un puissant lieu d'articulation; elle indique simultanément les limites des compartiments mais sans jamais constituer de frontière précise et univoque. Elle agit dans l'économie intérieure du monument comme liant spatial. Quant à sa réalité plastique, on peut dire de la colonne qu'elle existe par elle-même, au

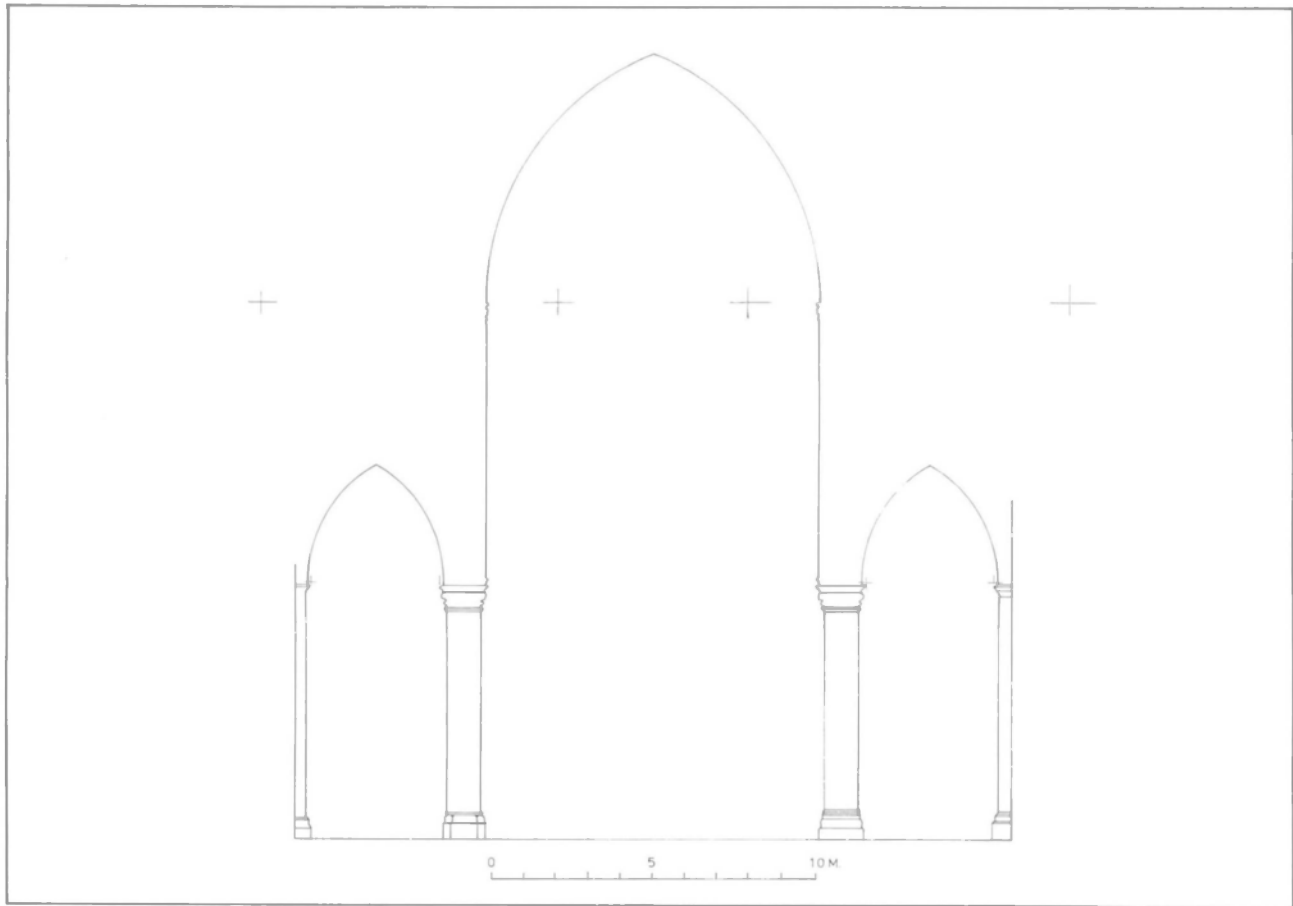


Figure 18. — Malines, Saint-Rombaut — Profil transversal intérieur de la nef. (Relevé par l'auteur).

contraire du pilier fasciculé ou garni de moulures prismatiques qui n'est jamais que l'instant d'un rythme architectural et qui n'acquiert d'existence propre qu'au sein d'une récurrence de formes. Coiffée d'un pesant chapiteau, issue d'un socle souvent fort développé, elle a conquis sa propre autonomie dans l'espace visuel où elle apparaît comme un élément statique et durable. La colonne ne jaillit pas, elle s'élève lentement, puissamment. Le pilier lui, bondit élastiquement et éclate dans les hauteurs en de multiples fractions de lui-même. La grâce de la colonne réside dans l'inertie de sa force tranquille. Facteur d'unification spatiale dans le sens horizontal, la finitude de son être plastique, resserré entre l'introduction du socle et la conclusion du chapiteau, l'isole en temps qu'élément indépendant de l'élévation. De là le caractère quelque peu réactionnaire qu'elle présente par rapport aux solutions françaises contemporaines, dans la mesure où l'aventure gothique s'est illustrée comme progression quasi irréversible vers une fusion totale des éléments architectoniques distincts, vers une synthèse plastique sans faille issue d'une volonté d'intégration absolue du fini dans l'infini. Dans les intérieurs brabançons, la forme entoure la force, la ceinture et se raidit d'elle. La colonne monocylindrique est l'expression la plus significative de ce phénomène. C'est d'ailleurs une caractéristique de l'architecture brabançonne que de chercher à abolir, autant que faire se peut, toutes les tensions ou du moins, quand cela est impossible, de les canaliser en des lieux bien précis où elles s'intègrent à un jeu de moulures qui se condensent sur elles pour mieux les maîtriser. Les prismes ainsi formés sont en fait trop ramassés sur eux-mêmes, trop peu saillants sur la surface du mur pour être convaincants en tant qu'éléments porteurs. Si les tensions ne sont pas totalement résorbées

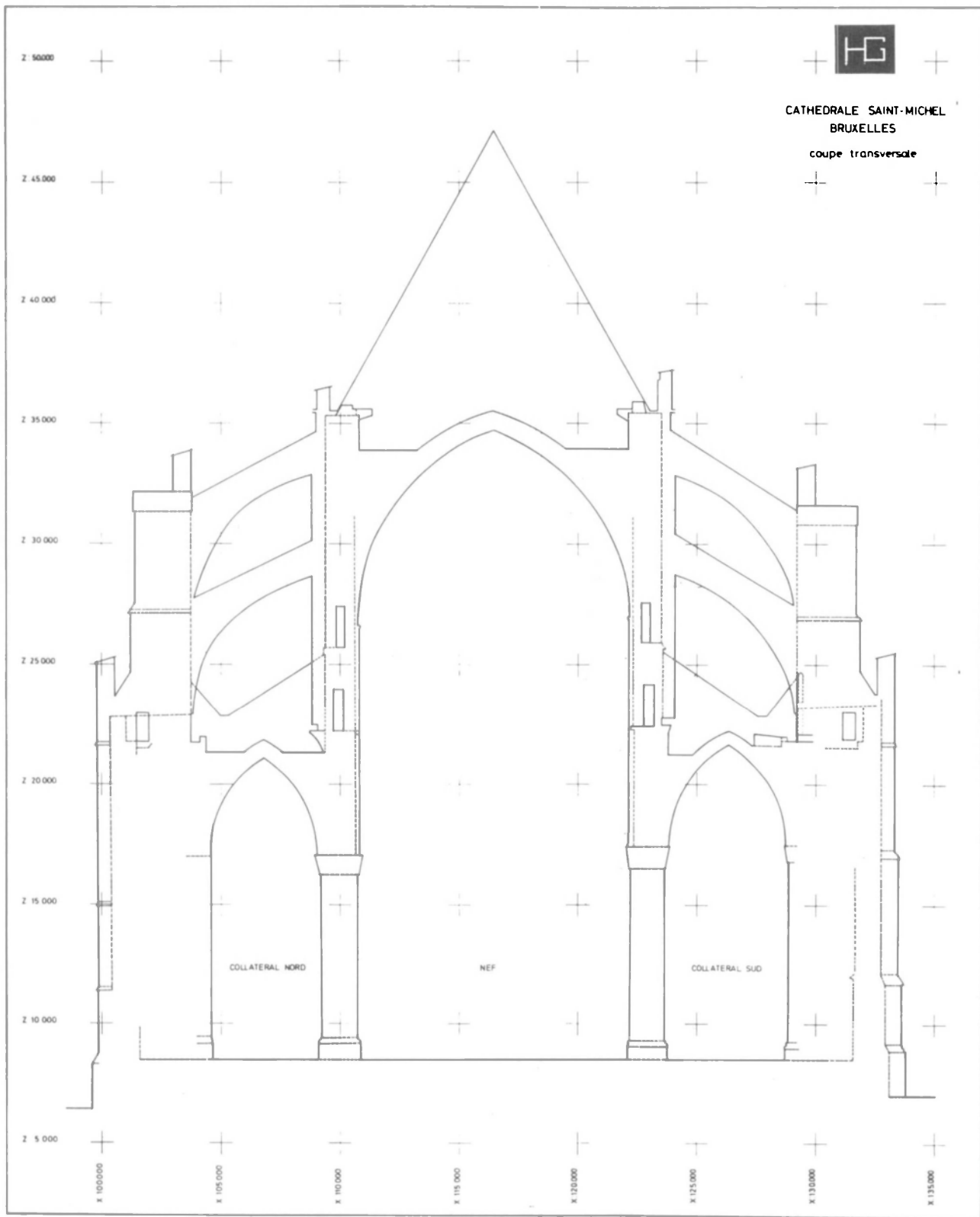


Figure 19. — Bruxelles, Saint-Michel — Coupe transversale de la nef. (Relevé par Hannesse et Goossens. Publiée avec la permission de la Direction de la Régie des Bâtiments — Bruxelles-Capitale).

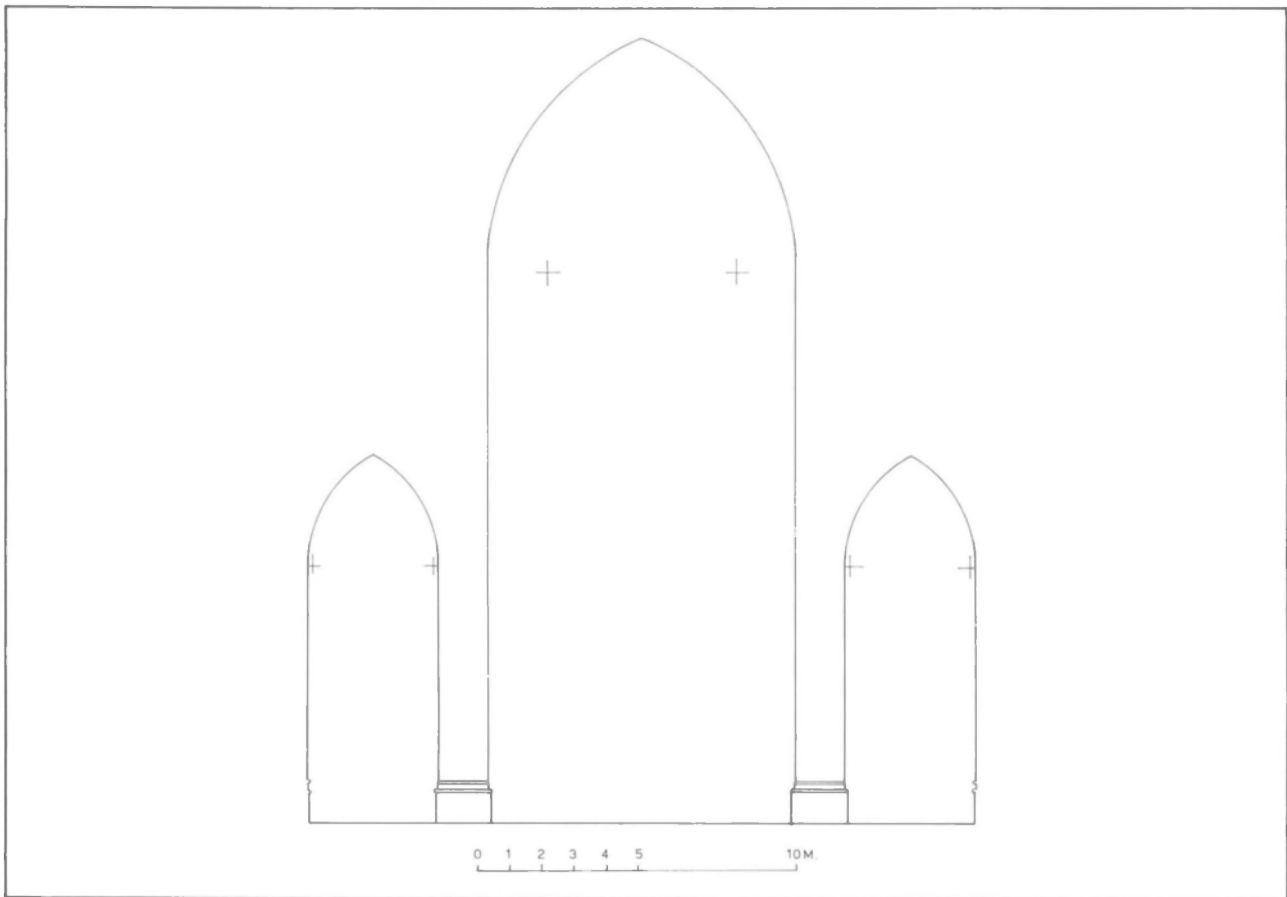


Figure 20. — Louvain, Saint-Pierre – Profil transversal intérieur de la nef. (Relevé par l'auteur).

dans la masse, c'est parce que le sens plastique brabançon a fini par fonder une part essentielle de ses effets artistiques sur ce qu'on pourrait appeler le phénomène de la « tension contrastante ». Malgré l'exemple illustre que constitua le chœur de Saint-Rombaut, les écoinçons de toutes les créations postérieures restent, le plus souvent, de larges plages polies qui expriment le calme et le repos tout autant que les fûts lisses qui les supportent. La totalité des nefs à colonnes monocylindriques présentent des écoinçons dépourvus de décoration comme si l'emploi des unes impliquait nécessairement le choix des autres <sup>(43)</sup>. L'élévation de la nef brabançonne trouve son équilibre dans le contraste habile qui oppose les larges surfaces lisses et amples des fûts et des écoinçons aux éléments plus tendus que sont le triforium et l'inévitable faisceau de moulures prismatiques qui marque la travée, le long des murs gouttereaux <sup>(44)</sup>. En approfondissant la prospection, on découvre en fait que la tension contrastante existe à tous les niveaux : dans le chapiteaux où la forme pleine et lisse de la corbeille est en opposition directe avec le caractère nerveux et déchiqueté de la feuille de chou; dans les parties-hautes où les meneaux des ouvertures réelles que sont les fenêtres font obstacle à la lumière et apparaissent en sombre dans le choix lumineux du contre-jour, tandis que, dans les ouvertures virtuelles des baies du triforium, les meneaux sont le réceptacle direct de la lumière et se découpent en clair sur le fond noir de la coursière.

Il reste un contraste majeur à mettre en évidence, celui qui oppose les parties basses aux hauts-murs. L'espace s'y clôt de deux manières différentes : en bas, il s'approfondit librement vers les bas-côtés et les chapelles latérales dans un univers détendu où les tensions se trouvent

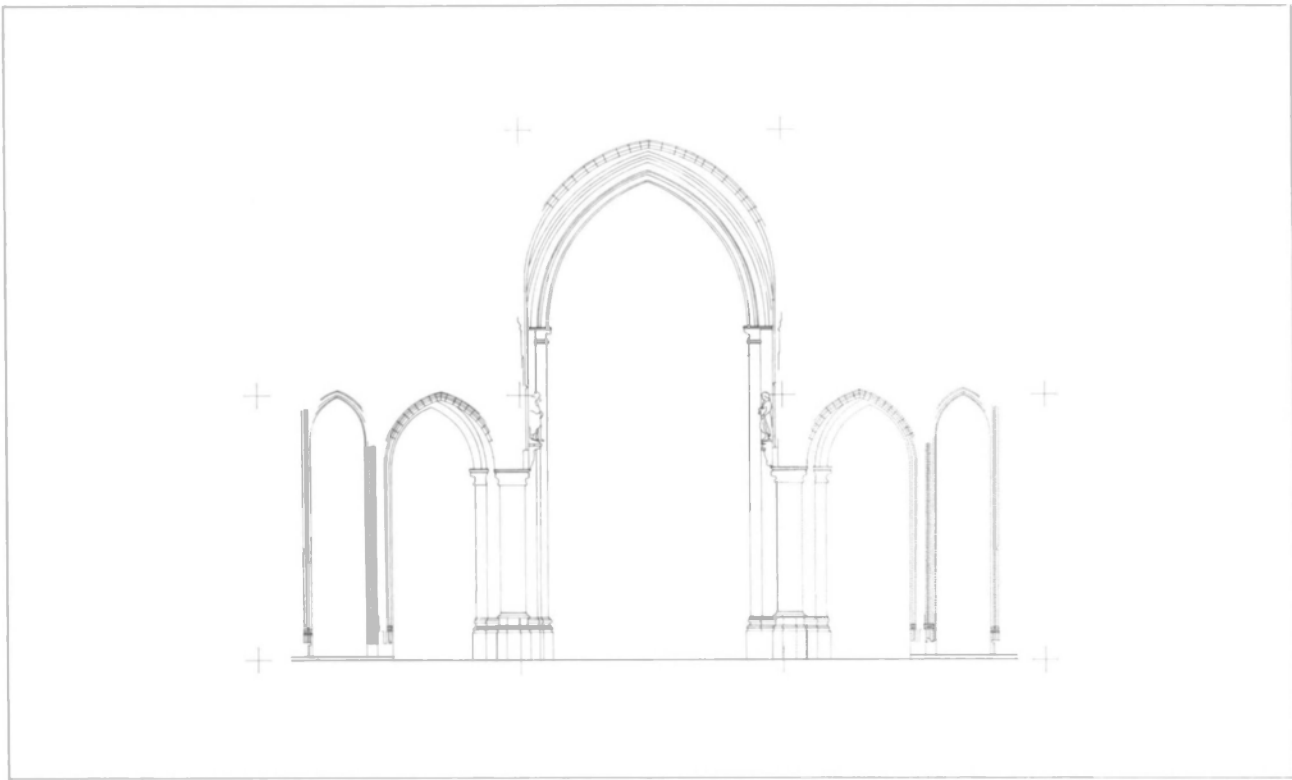


Figure 21. — Bruxelles, Notre-Dame du Sablon – Coupe transversale intérieure de a nef. (Réalisée par le Ministère des Travaux Publics, Service Topographie et Photogrammétrie).

enrobées et où aucun frémissement des surfaces ne vient trahir leur existence mais, en même temps, il se ferme partiellement sur l'intérieur, à la périphérie. Dans les parties-hautes – l'absorption du triforium par les fenêtres-hautes nous permet de ne considérer qu'un seul niveau – l'espace s'ouvre totalement sur l'extérieur mais les frontières se contractent dans le plan des fenêtres qui est aussi celui des écoinçons. Ce resserrement sur elles-mêmes des limites de tout l'étage s'effectue avec un accroissement de tension. On a donc dans l'intérieur brabançon deux niveaux et deux rythmes qui se superposent : détente spatiale dans le bas et tension plastique dans le haut. Les limites de l'espace de la haute nef continuent à se poser comme « plastisch-reliefartig gegliederte Gitterwand »<sup>(45)</sup>, ce en quoi elles demeurent parfaitement gothiques mais le « mur-grille » ne s'élève plus au-devant d'une enveloppe spatiale variable en profondeur. En Brabant, l'au-delà de la « diaphane Struktur » est pur extérieur, même à la hauteur du triforium où nous avons montré que l'attraction plastique qu'il subit de la part des fenêtres-hautes le pose comme ouverture à part entière, le mur du fond de la coursière devenant un obstacle appartenant intégralement au monde du dehors.

Dans la nef du XIII<sup>e</sup> siècle, le mur est frontière immatérielle entre le dedans et le dehors et le lieu d'équilibre de l'interaction très forte qui existe entre l'intérieur et l'extérieur. Mais cet équilibre est très précaire : l'intérieur fait pression sur l'extérieur et cherche à s'évader de la cage luxueuse qui le contient. L'espace tend à se dilater au-delà de ses génératrices. En Brabant, l'espace reste concordant avec les formes qui l'engendrent. Le verrière en laquelle se condensent les parties hautes est ouverture totale sur un monde réel; intérieur et extérieur y sont à l'équilibre. Il n'y a plus cette tension inouïe entre l'espace inscrit et l'espace enveloppant qui faisait, dans le gothique classique, inférer l'intérieur de l'extérieur. La tension est devenue purement plastique et s'élabore dans un seul plan. En somme, on pourrait considérer l'intérieur brabançon comme constitué de

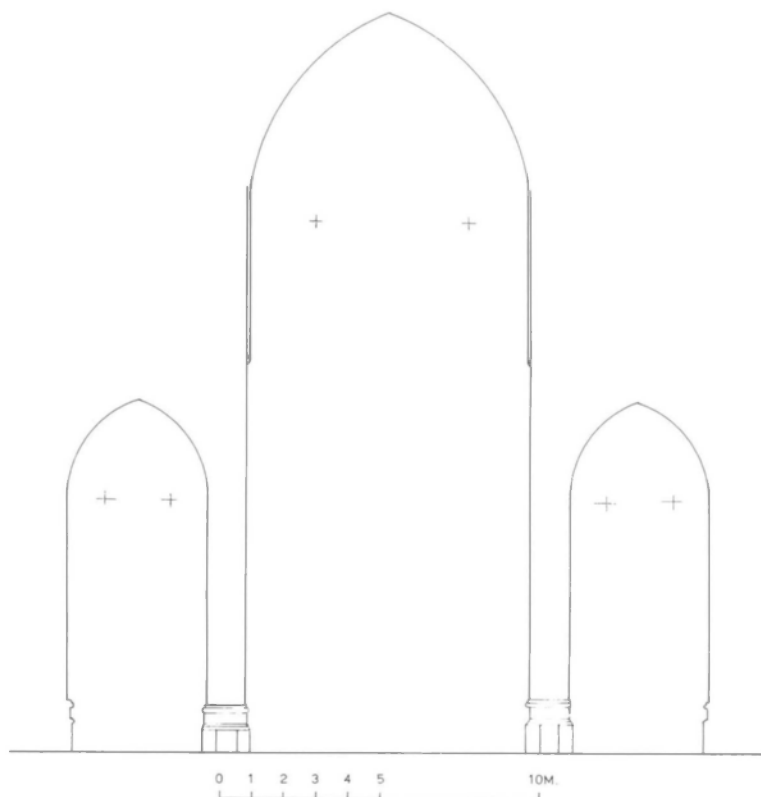


Figure 22. — Diest, Saint-Sulpice – Profil transversal interne de la nef. (Relevé par l'auteur).

deux espaces superposés de conformation quasi anachronique : les parties-hautes sont totalement gothiques alors que les tendances organiques à la rondeur, l'allure fermée et statique du niveau inférieur lui confèrent une sorte de consonnance romane. Soubassement roman, parties-hautes gothiques font que le « nouveau » style issu de l'ancien est comme porté par lui. Rappelons-nous l'utilisation des styles ornementaux par les primitifs flamands et leur prédécesseurs pour marquer l'antithèse entre l'Ancien et le Nouveau Testament (<sup>46</sup>). Sans qu'il y ait, à notre sens, à tirer de cette claire superposition des deux « ordres » une quelconque connotation symbolique, on ne peut s'empêcher d'y voir comme l'expression de la difficulté que les gens du nord ont éprouvé à assimiler l'art gothique, dans le contexte même de l'attitude historiquement réticente qu'ils ont toujours prise face aux innovations.

La tension contrastante n'est pas propriété unique de l'art monumental. On la retrouve dans la sculpture de Sluter et dans la peinture de Van Eyck. Prenons, par exemple, le cas de l'« Homme au Turban » de Jean Van Eyck : la chair lumineuse de son visage semble, au premier abord, lisse et détendue. En y regardant de plus près, on découvre çà et là qu'elle se crispe en petits sillons autour des yeux, qu'elle subit un mouvement contraignant avec l'aile du nez; la bouche elle-même a la tension d'une cicatrice qui se ferme. C'est du contraste net qui oppose les formes larges et molles du visage aux tensions qu'il contient ainsi qu'aux plis tumultueux de la coiffe que Van Eyck tire une part importante de ses effets plastiques. La tension contrastante anime de la même manière le réalisme des visages du vieux chancelier Rolin et du chanoine Van der Paele.

En ouvrant l'espace derrière les images, Van Eyck a inventé « une nouvelle



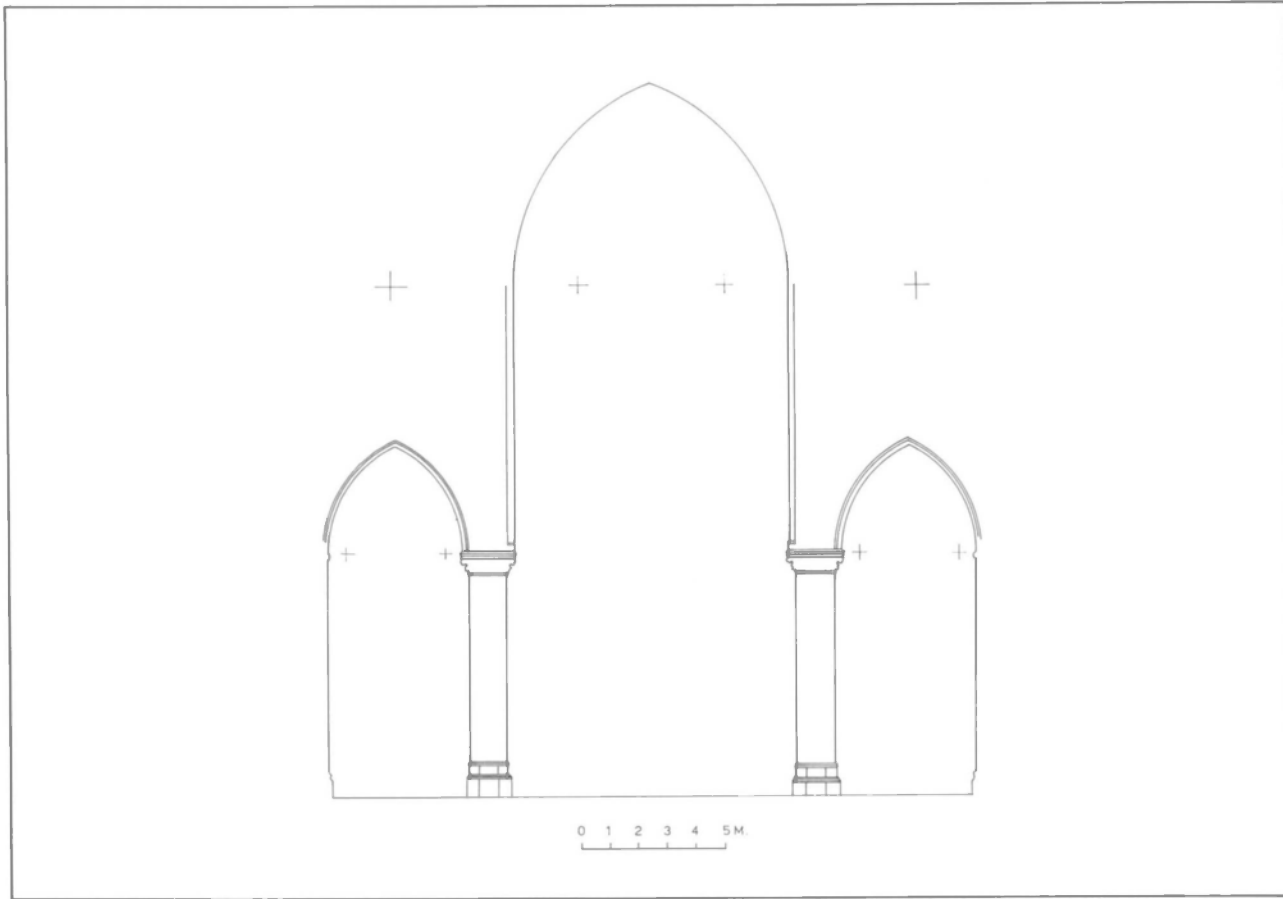


Figure 23. — Malines, Notre-Dame au-delà de la Dyle – Profil transversal intérieur de la nef. (Relevé par l'auteur).

dimension, la transparence » (47). Comme l'architecte brabançon dans l'espace concret de son édifice, il utilise fort savamment l'action unifiante de la lumière pour obtenir un étonnant effet de clarté spatiale et donne l'impression d'une composition aérée. Entre chacune de ses effigies circule une belle atmosphère qui la contourne et l'enveloppe comme l'atmosphère limpide des nefs brabançonnes contourne et enveloppe chaque élément de la colonnade. Une nouvelle fois, les qualités de l'espace pictural sont en parfaite concordance avec les propriétés de l'espace d'architecture.

Les débuts de l'art gothique avaient coïncidé avec la récupération de la métaphysique de la lumière issue des théories de Denys le Pseudo-Aréopagite et dans laquelle Dieu, surnommé le « Père des Lumières » devenait la « vera lux » (48). Cette assimilation de la lumière à l'être suprême sur laquelle repose toute la problématique de l'architecture gothique se transforme de façon significative, à la fin du moyen âge, en une assimilation entre lumière et beauté. Cette conception se répand particulièrement dans nos régions grâce aux écrits de Denys le Chartreux (1402-1471), originaire de Ryckel-lez-St-Trond. Pour lui, « la sagesse, la science et l'art sont autant d'essences lumineuses illuminant l'esprit de leur clarté » (49). On pourrait ainsi expliquer aisément la tendance commune de l'espace pictural et de l'espace architectural à rechercher la lumière, le premier dans sa représentation, le second dans sa pure présentation.

On a pu observer que la forte tension vers le particulier qui caractérise l'architecture française de la fin du moyen âge avait trouvé une de ses principales formes d'expression dans cette fantaisie débridée qui avait produit ce que Focillon appelle le « baroque gothique ». Cette ultime

période de l'âge gothique se singularise par une recherche excessive de l'effet décoratif au détriment de toute logique fonctionnelle. On rechercherait en vain l'exubérance décorative dans les intérieurs brabançons : tout au plus les voûtes s'ornent-elles de liernes et de tiercerons à Sainte-Waudru ou présentent-elles, plus audacieusement, un dessin quelque peu complexe comme à la croisée du transept de Saint-Jacques d'Anvers ou dans les chapelles latérales de Notre-Dame d'Anvers. Dans l'ensemble, l'intérieur brabançon reste sobre dans son élévation et son système de voûtement. En France, « l'espace est partout accroché de saillies, perforé d'ornements aériens, chiffré d'arabesques »<sup>(59)</sup>; en Brabant, l'enveloppe formelle respecte l'intégrité des espaces qu'elle produit. Que penser alors du riche travail sculptural appliqué aux surfaces libres, de ces réseaux de remplages au dessin fouillé inventés par Jean d'Oisy dans le chœur de Saint-Rombaut et repris successivement à Notre-Dame d'Anvers, à Saint-Jean de 's Hertogenbosch et plus tard à Saint-Pierre de Louvain, dans le chœur de Saint-Gommaire de Lierre et à Sainte-Waudru de Mons? En Brabant coexistent deux tendances ornementales : dans la première, la plus fréquemment représentée et partagée d'ailleurs avec de nombreux édifices français<sup>(60)</sup>, on ne craint pas d'exposer au regard de larges plages lisses et nues qu'on reconnaît comme temps de repos dans la totalité de l'organisme formel; dans la seconde, au contraire, on cherche à animer la surface des écoinçons par une décoration élaborée. Mais dans tous les exemples qui viennent d'être cités et qui illustrent la seconde tendance, l'animation plastique semble rapportée sur la paroi, sans arriver à en dissoudre la matérialité, plutôt même en la magnifiant en temps que support. De plus, au lieu d'éclater librement dans toutes les directions, ces remplages aveugles présentent dans leur relative complexité une sorte d'isotropie dans la direction verticale qui organise leur tracé de telle manière qu'ils s'alignent sur les meneaux du triforium dont ils sont en quelque sorte la continuation exacte. Même ici où s'offrait à eux l'occasion de débrider leur imagination, les maîtres sculpteurs brabançons n'ont pu échapper à un besoin d'ordre et de logique formelle qui les caractérise et qui est tout à l'opposé des aspirations du mouvement baroque. Le décor reste sec et géométrique. A Saint-Rombaut, c'est le matériau lui-même qui se creuse délicatement sous le ciseau subtil de l'ouvrier. L'animation plastique réussit ici à créer une véritable mise en vibration optique de la paroi, à endommager la matérialité du mur pour provoquer son allègement. Jean d'Oisy est en Brabant non seulement l'inventeur de ce système décoratif; il est aussi l'unique à avoir atteint un semblable effet. Quelle que soit sa région d'origine – d'ailleurs encore fort discutée – il est arrivé chez nous en emportant dans son bagage culturel un sens très français de la nuance qui fera toujours défaut à son nouveau pays d'adoption. Tous les successeurs qui se sont approprié ce système décoratif l'ont fait avec assez de conviction pour l'annexer définitivement au répertoire local et en faire une des caractéristiques de l'art brabançon. Mais ils l'ont traité à leur manière et ce traitement subit le conditionnement de la nature brabançonne. En donnant l'impression que la plage de fond reste lisse et que le jeu des remplages y est seulement rapporté, sans arriver à la déstructuration du support, on conserve au travail sculptural sa seule fonction ornementale. L'espace au contact de sa forme réagit pour ainsi dire comme si elle était lisse et unie.

Par son goût pour les formes claires et lisibles, par sa recherche de logique dans l'organisation plastique de l'élévation, le Brabant est resté dans ses intérieurs totalement étranger à l'arbitraire du courant baroque qui traverse bon nombre des réalisations françaises de l'époque et qui constitue pour R. Sanfaçon une première manière de se libérer des contraintes engen-

drées par les tensions inhérentes au système gothique <sup>(52)</sup>. Il voit dans le développement complet jusqu'au sol donné aux éléments fondamentaux de la construction, une seconde manière de retrouver la liberté. C'est pour elle qu'ont opté les architectes de Notre-Dame d'Anvers et du groupe issu de Saint-Jean à 's Hertogenbosch; mais on doit reconnaître que le gothique brabançon est loin de s'identifier à cette solution. Elle reste l'apanage d'un très petit nombre de monuments et peut être considérée comme le résultat d'un phénomène de réaction contre les conventions formelles un peu trop fortement établies en Brabant.

La grande homogénéité des formes spatiales découverte dans l'étude métrique des intérieurs brabançons et qui va de pair avec la faible diversité des tendances ornementales est assez significative : si l'architecture brabançonne a évité les pièges du maniérisme, elle n'a pu échapper à la tentation de souscrire aux conventions. Une telle fidélité, une telle soumission aux modèles reconnus ne laisserait de surprendre si l'on ne prenait en compte, d'une part, la grande vitalité de la tradition dans nos régions, d'autre part, les indications précieuses que nous livrent les archives sur les contacts professionnels étroits, l'étonnante complicité et le respect mutuel qui unissaient les architectes brabançons au XIV<sup>e</sup> siècle et au XV<sup>e</sup>. La réflexion architecturale ne s'est pas portée en Brabant sur l'expérimentation de formes nouvelles et d'espaces inédits. Elle s'est cantonnée dans une recherche simplement esthétique : là où l'élévation gothique du XIII<sup>e</sup> siècle cherchait son dynamisme dans la disproportion, l'art brabançon le découvrait dans un choix de rapports harmonieux. L'art monumental brabançon est l'œuvre d'une maturité compétente. C'est un exemple d'architecture dépourvue de complexes et d'angoisses et qui n'a plus rien à se prouver. Il domine ses propres tensions au lieu de les subir. En les domestiquant, il réalise cette aspiration de tout un siècle à une apparente détente, un peu comme un danseur n'atteint le sommet de son art que s'il est capable de porter haut sa partenaire sans qu'aucun tressaillement de sa musculature ne trahisse l'effort qu'il accomplit. L'espace intérieure s'autostructure en donnant l'illusion qu'il ne doit rien à un jeu d'étais ou de soutiens extérieurs.

Le XV<sup>e</sup> siècle architectural brabançon recherche assez peu l'effet pour lui-même; plutôt la satisfaction du goût, ce sentiment récent, possédé en commun par une bourgeoisie cultivée et une élite aristocratique, jusqu'ici seule détentrice des clés de l'appréciation artistique. Le goût, « cet élément moderne, cette expression des préférences d'une élite cultivée, cette combinaison d'un agrément supérieur et d'une mesure réfléchie, notion profondément étrangère... au génie monumental du premier art gothique et du grand XIII<sup>e</sup> siècle... » <sup>(53)</sup> a peut-être conduit les architectes brabançons à une recherche mathématique ou simplement instinctive de proportions qui l'agrément et qui renouent lentement avec un sens universel du Beau. Ce dernier va, quelques temps plus tard, se cristalliser dans la récupération à un haut niveau de conscience critique des canons de l'Antiquité redevenus critères absolus.

L'architecture française du XV<sup>e</sup> siècle a cultivé l'abréviation des formes stylistiques : des différents termes constitutifs de la phrase ornementale, on ne retient souvent que le morphème. Cependant, à ce niveau de familiarisation avec les formes gothiques, une évocation même fragmentaire de la fonction, suffit à la rendre saisissable et à fixer le rôle de l'élément dans la syntaxe architecturale. La forme y perd une partie de son contenu sémantique mais, par la force de l'habitude, sa signification reste claire. Les bagues qui ceignent le sommet des colonnes des églises de Saint-Nicolas-de-Port et de Caubebec-en-Caux ne sont plus, à proprement parler, des chapiteaux. Elles en rappellent à peine la morphologie mais il

est indubitable qu'elles les remplacent dans l'esprit de l'architecte. Il en est de même pour le renflement observable tout au long des parois des hauts-murs et du fût de la colonne que l'on rencontre par exemple à Saint-Jean-au-Marché de Troyes. Il n'est ni une fraction de colonne engagée ni un corps de moulure déguisé mais il évoque le souvenir de l'un et de l'autre. Dans son horreur de l'ambiguïté, l'architecture brabançonne a toujours soigneusement évité de recourir à ce genre d'abréviation. Chaque élément conserve son authenticité et son intégrité plastique autant que fonctionnelle au sein de l'architectonie intérieure. Même si Focillon voit dans la « tendance à abrégé les proportions, à épaissir les volumes et à raffiner sur les virtuosités d'outils »<sup>(54)</sup> le ton d'un art provincial, on ne peut nier que les formes et l'espace de l'architecture religieuse brabançonne soient en harmonie totale avec l'esprit de leur temps. Un haut niveau d'équilibre entre le contenu spirituel et le contenant formel a été conquis. Dans l'esprit de Dvorak et de Panofsky<sup>(55)</sup>, cet équilibre constitue, pour un style, le critère d'accession au « classicisme ». Il se pourrait bien que l'école gothique brabançonne, sans nul doute parmi les plus brillantes de tout le moyen âge finissant, n'ait atteint sa propre phase classique qu'au XV<sup>e</sup> siècle.

(1) LAURENT M., *L'Architecture et la sculpture en Belgique*, Paris et Bruxelles, 1928, p. 10 et 11.

(2) LEMAIRE R.M., *Les Origines du Style gothique en Brabant – Deuxième Partie – La Formation du Style gothique brabançon*, Anvers, de Nederlandse Boekhandel, 1949, p. 19.

(3) LEMAIRE R.M., *op. cit.*, p. 11.

(4) Concernant les vies d'architectes brabançons de la fin du moyen âge, on peut lire D. ROGGEN, J. WITHOF, *Grondleggers en Grootmeesters der Brabantse Gotiek*, in *Gentsche Bijdrage tot de Kunstgeschiedenis*, deel X, 1944, De Sikkel, Antwerpen, A.L.J. VAN DE WALLE, *Het Bouwbedrijf in de Lage Landen tijdens de Middeleeuwen*, de Nederlandse Boekhandel, Antwerpen, 1959, p. 9 à 31, et traitant plus précisément de la dynastie Keldermans, J. SQUILBECK, *Notices sur les artistes de la Famille Van Mansdale dite Keldermans*, in *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. LVI, 1952, et t. LVII, 1953.

(5) Voir LEMAIRE, *op. cit.*, p. 14, « C'est à la cathédrale de Cologne, que le maître inconnu de Saint-Rombaut à Malines semble avoir emprunté le plan développé du chevet avec déambulatoire et sept chapelles rayonnantes. Cologne doit son plan à Amiens, mais elle s'en distingue par de curieuses anomalies dans la structure du tracé. Or, celles-ci se retrouvent à Malines et furent transmises par son intermédiaire à la plupart des grandes collégiales brabançonnaises qui ont adopté le même type de chevet ». Citons notamment Saint-Jean à 's Hertogenbosch, Saint-Gommaire à Lierre, Saint-Pierre de Louvain. Cette idée avait déjà connu une

première évocation dans LEMAIRE R., ROGGEN D., LEURS S., *Bij het ontstaan der Brabantse Hooggotiek*, 1944, Standaard-Boekhandel, Antwerpen, p. 48.

(6) Lire à ce sujet les spéculations relatives à son lieu d'origine dans D. ROGGEN et J. WITHOF, *Grondleggers en Grootmeesters der Brabantse Gotiek*, in *Gentsche Bijdrage tot de Kunstgeschiedenis*, deel X, 1944, De Sikkel, Antwerpen, p. 97 et sq.; dans H. PAUWELS, *Beschouwingen over de Brabantse Hooggotiek*, in *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, deel XVII, 1957-58, Gent, p. 85 en sq, et dans R. LEMAIRE, D. ROGGEN, S. LEURS, *op. cit.*, p. 14.

(7) R. LEMAIRE, D. ROGGEN, S. LEURS, *op. cit.* p. 14.

(8) R.M. LEMAIRE, *op. cit.*, p. 19.

(9) Les chapiteaux d'origine étaient garnis de crochets selon le goût du XIII<sup>e</sup> siècle. Une restauration malheureuse au milieu du XIX<sup>e</sup> a voulu leur conférer la forme classique des chapiteaux brabançons, c'est-à-dire la corbeille à tailloir octogonal, ornée d'un double rang de feuilles de chou frisé.

(10) On les retrouve néanmoins en plein XVI<sup>e</sup> siècle à Saint-Jacques d'Anvers et dans la nef de Saint-Martin d'Alost dont ils ne constituent pas la seule curiosité.

(11) Selon R. SANFAÇON, *L'architecture flamboyante en France*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1971, p. 64. On en trouve de bonnes illustrations photographiques p. 61, 62, 63 et 66.

(12) R. SANFAÇON, *op. cit.*, p. 47.

(13) Jacob van Tienen, encore appelé dans les comptes Jacob van Gobertingen puis Jacob van Sinter Goedelen, a très probablement reçu sa formation d'architecte de Jean d'Oisy.

Sa présence à Anvers attestée à partir de

1396 est problématique. Certains se demandent s'il n'aurait pas collaboré à l'édification du chœur de Notre-Dame. Lire à ce sujet, D. ROGGEN et J. WITHOF, *op. cit.*, p. 107 à 119. La mobilité des maîtres d'œuvre de l'époque est significative. Elle rend compte de la manière la plus probable dont les formes stylistiques se sont transmises de ville en ville, de monument en monument, avec autant de régularité et de persévérance.

- (<sup>14</sup>) De l'avis de R. MAERE, *L'église Sainte-Gudule à Bruxelles, étude archéologique*, extrait de *la Revue d'Art*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1925, p. 54, le triforium aurait été autrefois plus orné; peut-être même devait-il être d'un type comparable à celui de Saint-Pierre de Louvain ou d'autres églises brabançonnnes.
- (<sup>15</sup>) Les motifs les plus fréquents sont le trèfle ou le quatre-feuilles pour le garde-corps et le trèfle inscrit dans un triangle concave surmontant une arcade trilobée pour le couronnement. Le remplage du triforium de Notre-Dame du Sablon est plus spécifiquement flamboyant : les flammes ajourées s'y adossent dans un jeu élégant de courbes et de contrecourbes.
- (<sup>16</sup>) On retrouve d'excellents documents graphiques relatifs à ce monument, plan terrier, coupe transversale et coupe longitudinale dans Jan KALF, *De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Provincie Noord-Brabant, Eerste stuk : De Monumenten in de voormalige Baronie van Breda*, Utrecht, 1912, réimpression Arnhem, 1973, pl. XIV et XV.
- (<sup>17</sup>) Voir W. WORRINGER, *L'Art gothique*, Gallimard, 1967, p. 205.
- (<sup>18</sup>) La travée mesure 4,8 m à Saint-Gommaire et 5,63 m à Notre-Dame. Le sommet des arcs doubleaux reste lui sensiblement à la même hauteur (24,2 m et 24,35 m).
- (<sup>19</sup>) Il s'agit-là d'une tendance générale de l'architecture occidentale à la fin du moyen-âge : partout, les hauteurs absolues diminuent, les proportions se réduisent. On reviendra plus loin sur ce phénomène symptomatique, observable dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.
- (<sup>20</sup>) Nous pensons notamment à Saint-Nizier de Troyes et à Saint-André-les-Vergers où les murs du chœur se présentent de manière fort similaire à celle qui vient d'être décrite.
- (<sup>21</sup>) Cette conception des murs de la nef gothique qui a fait école, est développée dans H. JANTZEN, *Die Gotik des Abendlandes*, ed. Dumont Schauberg, Köln, 1963, en particulier p. 22 et suivantes.
- (<sup>22</sup>) Lire S. BRIGODE, *Les églises gothiques de Belgique*, ed. du Cercle d'Art, Bruxelles, 1944, p. 25 et 26.
- Remarquons que l'auteur continue à voir

trois étages dans l'ordonnance de l'élévation de Notre-Dame de la Chapelle, de Saint-Jacques d'Anvers... Il considère le garde-corps comme un « triforium non-couvert ».

- (<sup>23</sup>) Il n'est pas impossible qu'on puisse attribuer ce motif à l'influence de Saint-Ouen de Rouen comme le hasarde P. ROLLAND, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, in *L'art en Belgique du moyen-âge à nos jours*, La Renaissance du Livre, 1939, p. 67.
- On notera qu'on retrouve cette solution illustrée de manière fortuite dans la dernière travée des bras du transept de Saint-Jean de 's Hertogenbosch.
- (<sup>24</sup>) La clé de voûte atteint la hauteur exceptionnelle pour le Brabant de 26,5 m. Seule Saint-Jean de 's Hertogenbosch la dépasse avec une hauteur annoncée (mais non contrôlée) de 27,5 m.
- (<sup>25</sup>) Nous faisons ici allusion à une phrase de l'architecte Albert Kahn, citée dans R. Venturi, *De l'ambiguïté en Architecture*, Dunod, Paris, 1971, p. 54.
- (<sup>26</sup>) D'après S. Brigode, *Les églises gothiques de Belgique*, Ed. du Cercle d'Art, Bruxelles, 1944, p. 25. Cet usage s'est répandu en France à partir du XV<sup>e</sup> siècle. On le rencontre dans toute la Champagne, notamment à Saint-Jean-au-Marché, Saint-Pantaléon et Saint-Nizier de Troyes, à Saint-Etienne de Bar-sur-Seine; en Lorraine, à Saint-Nicolas-de-Port; à Paris, dans les églises de Saint-Séverin, de Saint-Etienne-du-Mont, de Saint-Gervais-Saint-Protais; en Normandie, à Saint-Michel de Pont-L'Evêque, à Saint-Pierre de Coutances... On se gardera d'établir sans réflexion des filières d'inspiration formelle trop exclusives puisqu'on vient de montrer que cette disposition particulière se retrouve pour ainsi dire dans tout le Nord de la France. Il est encore fort difficile de préciser laquelle de ces régions a eu le plus d'ascendant sur le gothique de la vallée du Démer.
- (<sup>27</sup>) Ce premier système d'orientation se retrouve déjà dans la basilique chrétienne et dans la nef romane; il est issu pratiquement de la nécessité constructive de contribuer par des espaces bas, un espace central plus ou moins développé en hauteur.
- (<sup>28</sup>) Dans le même ordre d'idées, c'est peut-être la volonté de sauvegarder l'unité atmosphérique de leurs intérieurs qui a poussé les Primitifs flamands à ne les ouvrir que sur un fond lointain et imprécis, leurs paysages ayant toujours un caractère plus anecdotique qu'historique.
- (<sup>29</sup>) Encore qu'en ce qui concerne le chœur de Saint-Jean de 's Hertogenbosch, commencé peu après celui d'Anvers, il soit difficile d'inférer à coup sûr que l'influence se soit produite dans un seul

sens. On pourrait aussi plus simplement voir en Saint-Jean le prototype autonome d'une série limitée d'édifices brabançons comprenant Saint-Pierre de Louvain et Sainte-Waudru. C'est, en tout cas, en tant que prototype de famille monumentale qu'il nous intéresse.

- (30) Dans D. ROGGEN en J. WITHOF, *op. cit.*, p. 185 et sq., on apprend que Jan Spysken avait entrepris un voyage à l'abbatiale de Bonne-Espérance « pour aviser la grandeur du cuer d'icelle église et le fachon ». Ensuite, en compagnie du charpentier Hellin de Sars, il visite les églises de Tournai, Lille, Grammont, Louvain et Malines, « pour là endroit aviser les facons des églizes de chacune d'icelles villes et leur avis mettre par escript comme ils firent... ». Il est clair que le chapitre des chanoinesses désirait être autant que possible documenté sur les différents types d'église qui existaient avant de prendre sa décision. Leur avis tomba sur le type brabançon représenté par Saint-Pierre de Louvain.
- (31) Pour reprendre le mot de Dehio concernant l'art gothique de la période préflamboyante.
- (32) E. PANOFISKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les éditions de minuit, Paris, 1978, p. 106.
- (33) E. PANOFISKY, *op. cit.*, p. 106.
- (34) La hauteur de la clé de voûte est sans doute la plus haute grandeur absolue d'un intérieur d'édifice. Elle est cependant beaucoup moins significative pour nous que le sommet de l'arc doubleau, lequel est à la rencontre de deux arcs transversaux et est nécessairement représenté sur l'épure de l'architecte au moment du projet. La hauteur de l'arc doubleau procède d'une volonté artistique; celle de la clé de voûte découle indirectement de la technique de construction.
- (35) Voir R. LEMAIRE, *La chronologie de l'église de Hal*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XX, 1951, 1, p. 42.
- (36) Nous avons évoqué au chapitre précédent la qualité des proportions de l'édifice. Il ne serait pas étonnant que cette œuvre ait fait l'objet d'une recherche harmonique poussée. Auquel cas, l'architecte a très probablement utilisé le double carré comme figure géométrique de base.
- (37) W. WORRINGER, *L'Art gothique*, Gallimard, 1967, p. 203.
- (38) L'église abbatiale de Lobbes, reconstruite de 1550 à 1624 a été démolie à la Révolution.
- (39) L'organisation architecturale reste dans l'ensemble fidèle au schéma constructif désormais classique, obtenu comme solution au problème de reprise des poutres issues des voûtes. Il arrive parfois que la perspicacité des maîtres d'œuvre brabançons et leur excellente connaissance des matériaux employés, les conduisent à se passer d'arcs-boutants comme c'est le cas à Notre-Dame de la Chapelle, Notre-Dame du Sablon, Notre-Dame au-delà de la Dyle et pour la nef pourtant fort élevée de Saint-Bavon à Gand.
- (40) E. PANOFISKY, *op. cit.*, p. 79.
- (41) E. PANOFISKY, *op. cit.*, p. 78.
- (42) Cette solution est classique en Normandie au XV<sup>e</sup> siècle. On rencontre ce type de triforium à Saint-Ouen et Saint-Maclou de Rouen et dans une moindre mesure à Caudebec-en-Caux.
- (43) Notons que cependant dans le chœur de Saint-Gommaire de Lierre, les écoinçons, bien que portés par des colonnes monocylindriques s'ornent d'un réseau de remplages aveugles. Le caractère sacré de cette partie de l'édifice justifiait sans doute l'application d'un décor plus élaboré, à l'invitation du chœur de Saint-Rombaut de Malines.
- (44) Il n'y a que dans les églises de la Vallée du Démer, Saint-Sulpice de Diest et Notre-Dame d'Aarschot que l'on a remplacé le faisceau de moulures par une demi-colonne engagée.
- (45) H. JANTZEN, *Die Gotik des Abendlandes*, Köln, 1963, p. 28.
- (46) On peut voir une illustration de cette convention dans « le Mariage de la Vierge » du Musée du Prado attribué au Maître de Flémalle.
- (47) H. FOCILLON, *Art d'Occident. Le Moyen-Age roman et gothique*, Colin, Paris, 1947, p. 293.
- (48) E. PANOFISKY, *op. cit.*, p. 38 et 39.
- (49) J. HUIZINGA, *L'automne du moyen âge*, Payot, 1980, p. 284.
- (50) H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 281.
- (51) L'église royale Notre-Dame de Cléry, Saint-Etienne-du-Mont, Saint-Gervais-Saint-Protais, la cathédrale de Moulins, Saint-Maclou de Rouen et bien d'autres marquent un goût prononcé pour un décor architectural sobre jusqu'à la pauvreté.
- (52) R. SANFAÇON, *op. cit.*, p. 47.
- (53) H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 230.
- (54) H. FOCILLON, *op. cit.*, p. 234.
- (55) Cités dans L. GRODECKI, *Architecture Gothique*, Berger-Levrault, Paris, 1979, p. 107.

*R. Nijs*

Chef de travaux au Laboratoire de Minéralogie, Pétrographie et Micropé-  
dologie – Institut géologique de l'Université de Gand

*G. De Geyter*

Assistant au Laboratoire de Minéralogie, Pétrographie et Micropédologie –  
Institut géologique de l'Université de Gand

# De l'usage architectural et des caractères pétrographiques du tuffeau de Lincet

*« De tous les matériaux de l'architecture, le tuffeau est certes celui qui offre  
les plus admirables ressources au prodigieux et inépuisable thème de la  
décoration »*

*d'après « Lijmen » de W. Elsschot.*

## Introduction

Le tuffeau de Lincet est une roche d'origine marine appartenant à la Formation de Landen (Moorkens, 1972). Le sédiment a donc été déposé au début du Tertiaire, il y a environ 55 millions d'années. Autrefois, le tuffeau fut exploité comme pierre à bâtir et comme revêtement de fours à cuire le pain. Macar, Tavernier et Gulinck (1947) et Vandy (1984) ont étudié en détail l'emploi, les propriétés et l'extraction de cette pierre naturelle de construction locale; cependant, elle n'a pas encore été soumise à un examen microscopique systématique. Comme le tuffeau ressemble souvent, à l'œil nu, à d'autres matériaux de notre sous-sol, une méthode précise d'identification s'impose. Dans cet article nous démontrerons qu'une étude pétrographique permet de la manière la plus efficace de distinguer le tuffeau de Lincet de toute autre pierre de construction employée en Belgique. Mais voyons d'abord comment le tuffeau se présente dans son cadre géographique.

## Le tuffeau de Lincet : une pierre naturelle de construction locale

Le tuffeau de Lincet se rencontre surtout dans le sous-sol du bassin du cours supérieur de la Petite Gette et de ses affluents. Le noyau de cette région correspond à peu près au territoire des communes d'Orp-Jauche et d'Hélicine en Brabant wallon, et de Lincet et de Hannut dans la province de Liège. Ce sont des communes rurales typiques du plateau hesbignon (fig. 1). Dans beaucoup de villages et de hameaux, comme Lincet, Orp et Maret, on peut y observer des murs et parfois des constructions entières en tuffeau, contrastant avec les briques rouges d'usage général sur les plateaux limoneux.

Presque toujours, les murs extérieurs construits en tuffeau présentent un aspect assez délabré. C'est que la pierre, dont la résistance à la rupture (60 kg/cm<sup>2</sup> selon Macar e.a.) dépasse à peine celle du tuffeau de

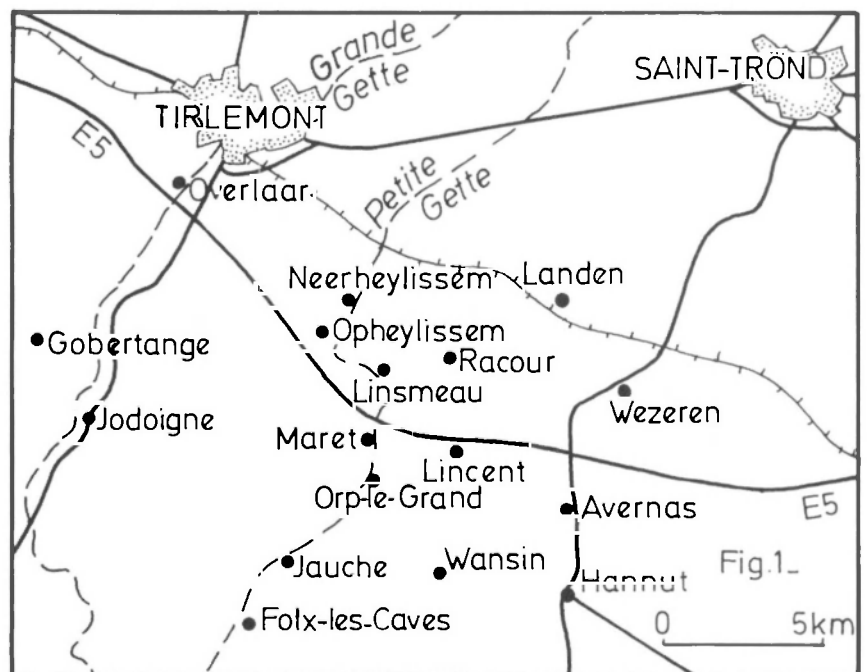
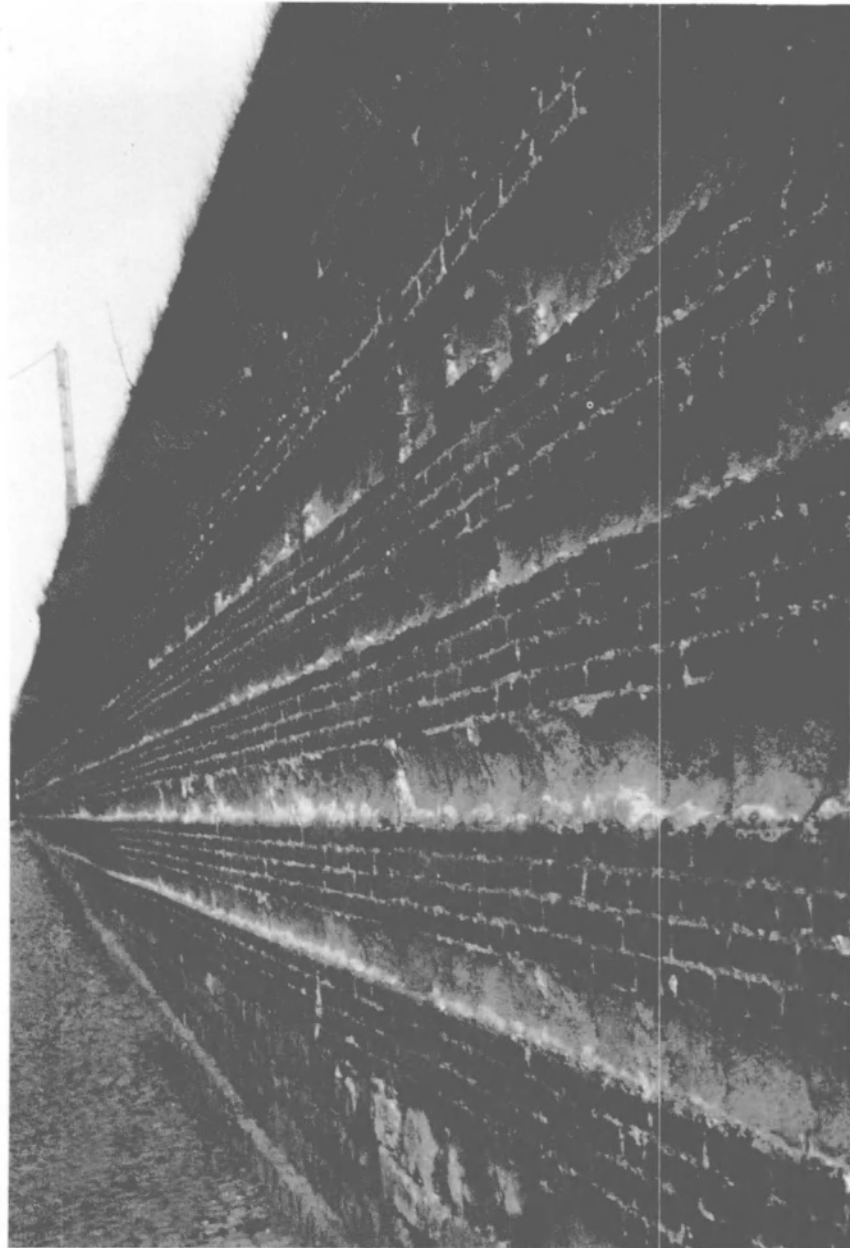


Fig. 1. — Carte des localités citées.



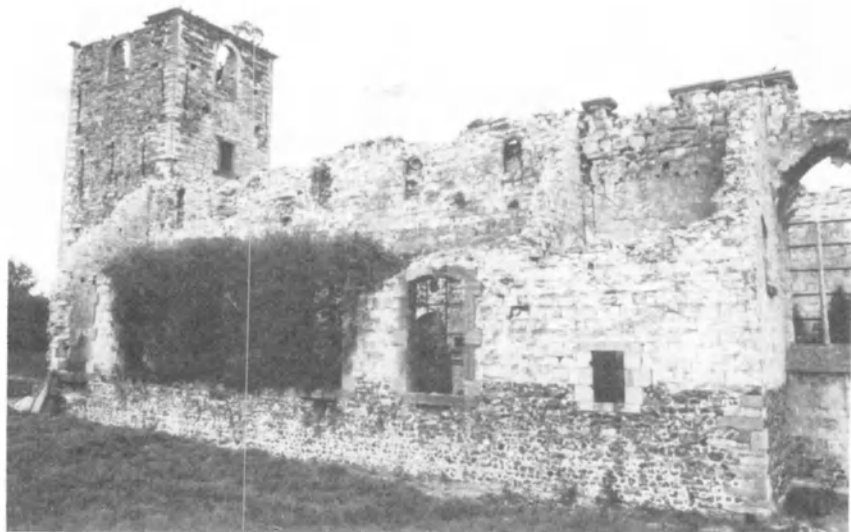
Maastricht, s'avère fortement gélive. Cet inconvénient sérieux ressort d'une façon spectaculaire dans les constructions où l'emploi du tuffeau alterne avec celui d'autres matériaux : le tuffeau y correspond toujours aux endroits les plus effrités (fig. 2).

A première vue, le tuffeau de Lincent et le tuffeau de Maastricht montrent une forte ressemblance, malgré une nette différence en composition (la pierre de Maastricht, qui est une craie grossière, contient plus de 90 % de  $\text{CaCO}_3$ ). Ce sont tous les deux des matériaux tendres et poreux, de couleur jaune à grisâtre, quoique le tuffeau de Lincent puisse prendre localement un teint rougeâtre par oxydation de la glauconie. La distinction à l'œil nu peut se faire le plus facilement lorsqu'il s'agit de pierres soumises aux intempéries (Macar e.a., 1957) : le tuffeau de Lincent conserve plus ou moins sa couleur jaunâtre (en partie à cause de l'effritement par le gel), tandis que le tuffeau de Maastricht se couvre d'une mince pellicule grisâtre, le « calcin » (Camerman, 1961).



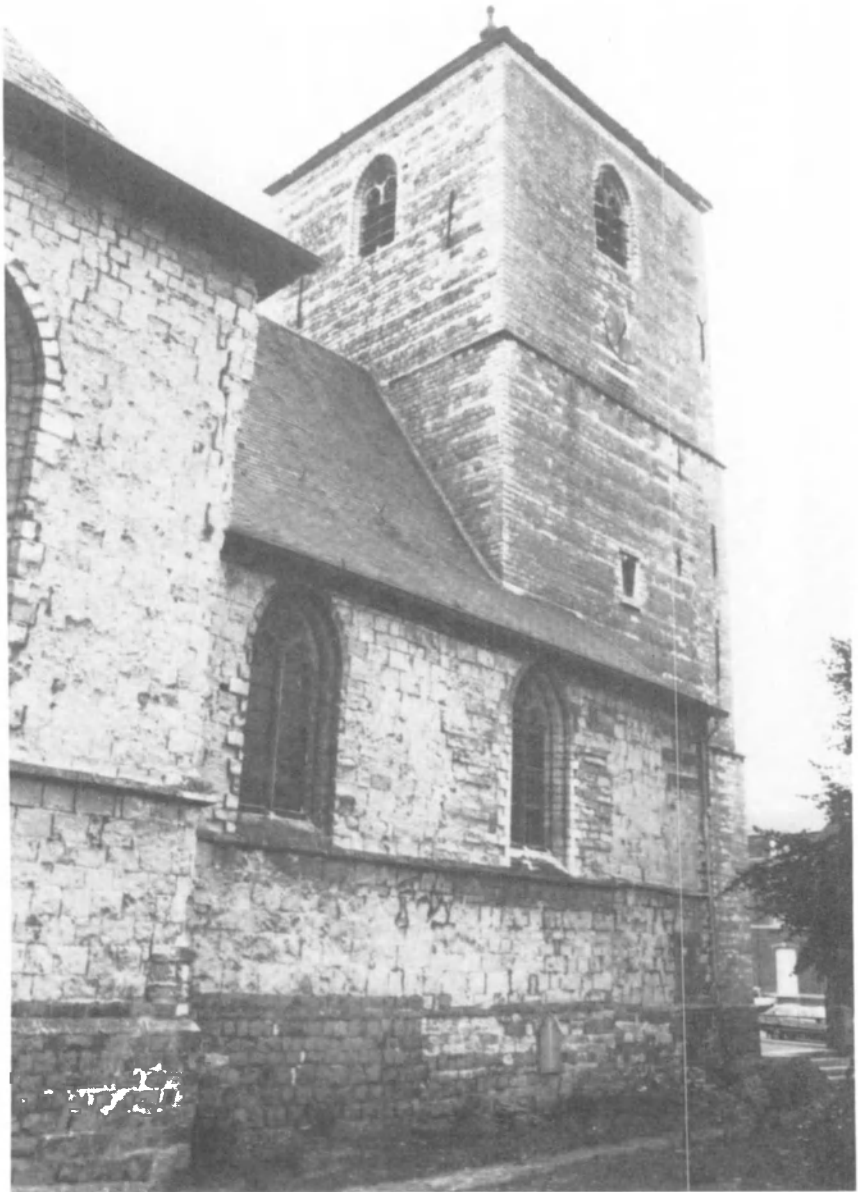
*Fig. 2. — Alternance de briques et de lits de tuffeau effrité. Mur extérieur du Domaine provincial d'Opheylissem (Hélécine).*

*Fig. 3. — Ruine de l'église romane de Lincent.*



*Fig. 4. — Le chevet de l'église romane de Lincent.*

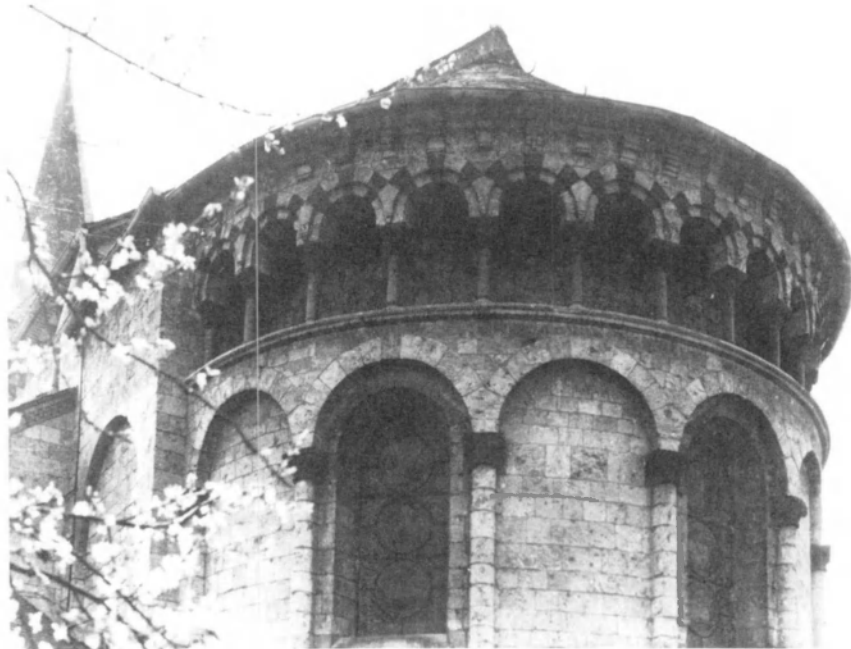
Fig. 5. — L'église de Racour construite en tuffeau, sauf la tour (montrant une alternance de quartzite gris d'Overlaar et de calcaire blanc de Gobertange).



Quelques illustrations de l'usage du tuffeau de Lincet comme pierre naturelle de construction locale méritent une attention particulière :

- L'église romane en ruines, immédiatement au sud du village de Lincet (fig. 3 et 4). Le soubassement et la tour sont en silex, probablement en provenance des anciennes extractions voisines dans le Crétacé d'Orp et de Folx-les-Caves.
- L'église romano-gothique de Racour (fig. 5) : la tour y montre une alternance de lits de quartzite landénien d'Overlaar et de calcaire blanc de Gobertange.
- L'église romane Saint-Sulpice de Neerheylissem (localement restaurée avec du calcaire de Gobertange).
- L'église romane de Wezeren (localement restaurée avec du tuffeau de Maastricht).
- Enfin, la ville de Saint-Trond, quoique située à plus de quinze kilomètres de Lincet, offre trois exemples très réussis de l'emploi du

Fig. 6. — Chevet de l'église Saint-Pierre (Sint Pieterskerk) à Saint-Trond. Les pierres sombres correspondent à du grès brun foncé diestien.



tuffeau : il s'agit de l'église Saint-Pierre (fig. 6) et des chapelles appelées Sint Gangelof et Guvelingen. Les restaurations récentes s'y font avec le tuffeau de Maastricht.

## Pétrographie du tuffeau de Lincent

### Echantillonnage

L'usage architectural assez fréquent du tuffeau de Lincent peut suggérer, bien à tort, la présence d'un choix d'affleurements de cette roche. Si l'on peut deviner encore, au hasard de certains travaux routiers, la présence du tuffeau dans le sous-sol, toutes les carrières et les affleurements (de même que certaines constructions) signalés par Macar e.a. (1947) ont pratiquement disparu à l'heure actuelle (la même remarque vaut d'ailleurs pour deux autres matériaux hesbignons indissociables de notre patrimoine architectural : le quartzite d'Overlaar et le calcaire de Gobertange). Le meilleur profil permettant aujourd'hui l'étude et le prélèvement de la roche en place, se trouve à Wansin, près de la route Hannut-Jodoigne. On y observe le tuffeau tendre avec quelques intercalations de cherts assez durs sur une hauteur d'environ 4 mètres. Les quatre échantillons sélectionnés, joints à six autres appartenant à la collection du Musée Géologique de l'Université de Gand, ont servi de base à la présente étude (tableau 1). Tous les échantillons présentèrent à peu près les mêmes caractères pétrographiques, de sorte que, malgré leur nombre restreint, les résultats de leur analyse microscopique peuvent être considérés comme caractéristiques du tuffeau de Lincent en général. Afin d'éviter toute confusion, précisons encore que les autres « tuffeaux » connus en Belgique (Angre, Cherqa) en diffèrent fortement.

W <sub>2</sub>	Wansin (Hannut)	40	Ca CO <sub>3</sub>
W <sub>3</sub>	Wansin (Hannut)	47,5	
W <sub>4</sub>	Wansin (Hannut)	40	
W <sub>7</sub>	Wansin (Hannut)	36	
Mus1L	Avernas (Hannut)	28,5	
Mus2L	Linsmeau (Hélécine)	39	
Mus3L	Linsmeau (Hélécine)	33,5	
Mus4L	Lincen	35,5	
Mus5L	Racour (Lincen)	26	
P1379	Lincen	26	

Tableau 1 : Les échantillons analysés, avec leur teneur en CaCO<sub>3</sub> exprimée en pourcentage du poids.

## Composition

Les échantillons mentionnés ont servi à la fabrication de lames minces, sur lesquelles nous avons effectué une série de comptages de points (De Geyter et Nijs, 1981). D'après ces résultats, le tuffeau de Lincen se compose des éléments suivants, exprimés en pourcentage du volume :

- quartz : moins de 5 %; en moyenne 2,5 %;
- glauconie : moins de 10 %; en moyenne 5 %;
- organismes à test calcaire : entre 20 et 50 %; en moyenne environ 30 %.
- organismes à test siliceux (opale, parfois chalcédoine) : moins de 5 % en moyenne 2,5 %;
- cavités : entre 5 et 25 %; en moyenne 15 %;
- ciment composé d'une association d'opale, d'argile, de carbonate microcristallins et parfois de chalcédoine : entre 30 et 60 %; en moyenne 45 %.

*Le quartz détritique* est donc peu abondant. La plupart des grains sont anguleux et fins. Les autres minéraux détritiques (feldspath, mica) sont rares.

*Les tests calcaires* sont toujours bien représentés. Ce sont surtout les squelettes de foraminifères et d'échinodermes qui conservent le mieux leur structure. Les tests de foraminifères et de mollusques se composent soit d'aragonite (de 15 à 30 % du poids total de la pierre), soit de calcite, tandis que le remplissage de leurs cavités internes se fait par de la glauconie ou de l'opale (et exceptionnellement par de la chalcédoine dont l'aspect fibreux le distingue facilement de l'opale isotrope).

*Les tests d'opale* ont peu d'importance et sont souvent mal à distinguer du ciment siliceux. Ce sont des spicules de spongiaires, plus ou moins cylindriques ou ovoïdes (De Geyter et Willems, 1982).

*Les très nombreuses cavités* de forme régulière sont incontestablement l'élément le plus caractéristique de la pierre (fig. 7). Elles ont été formées par la dissolution complète des spicules de spongiaires à test d'opale. Assez souvent, ces cavités ont été rembourrées ensuite de chalcédoine fibreuse.

*La glauconie* se présente sous plusieurs formes : d'une part, comme de petits grains verts, arrondis, isolés, de dimensions légèrement supérieures à ceux du quartz détritique; d'autre part, comme matériau de remplissage des cavités intérieures des foraminifères, des fragments d'échinodermes et du canal axial des spicules. On peut même observer le remplacement complet de squelettes calcaires par la glauconie ; dans ce cas, l'arrangement des phyllosilicates orientés permet de reconnaître les détails internes du microfossile disparu.

Le ciment se compose essentiellement d'opale, puisque l'opale à elle seule représente 25 à 50 % du poids total de la pierre (De Geyter, 1980). Cette forme hydratée de la silice possède un poids spécifique (environ 2,2) nettement inférieur à celui des autres constituants de la roche (quartz 2,7; calcite 2,7; aragonite 2,9; glauconie 2,4 à 2,9), ce qui explique, de même que le nombre élevé des cavités, l'une des propriétés les plus typiques du tuffeau de Lincen : sa faible densité.

Les autres éléments du ciment ont peu d'importance. Ce sont de faibles quantités de calcite microcristallin, un peu d'argile (illite et surtout des argiles gonflantes), et localement un peu de glauconie et chalcédoine.

### Les minéraux lourds

Une des techniques d'étude d'une roche consiste à en extraire les minéraux lourds, c'est-à-dire les minéraux dont la densité est supérieure à celle du bromoforme (2,87). L'association de ces minéraux est ensuite examinée au microscope; malgré le pourcentage infime qu'elle représente du poids (et du volume) total de la roche, sa composition peut cependant fournir des renseignements très utiles.

Dans le cas précis du tuffeau de Lincen, la pierre a d'abord été décalcifiée; du résidu, seule la fraction sableuse (supérieure à 50  $\mu$ ) a été retenue. Les minéraux lourds en ont été extraits dans un bain de bromoforme : ils s'y accumulent sur le fond du récipient, tandis que la fraction légère flotte à la surface. Globalement, les minéraux lourds du tuffeau représentent à peine 0,005 % du poids de la pierre et ils ne sont observables qu'au microscope.

La fraction lourde non opaque se caractérise par un pourcentage de grenat exceptionnel : près de 50 %. Les ubiquistes (zircon, rutile, tourmaline), minéraux stables, non altérables, en représentent 40 %. Le reste se compose surtout de staurotide, de kyanite, d'épidote et de chlorite. Non seulement cette association diffère sensiblement de la composition habituellement rencontrée dans les dépôts tertiaires belges, mais en plus les grains de grenat sont de nature particulière : ce sont de petits rhombododécaèdres bien développés de spessartine riche en

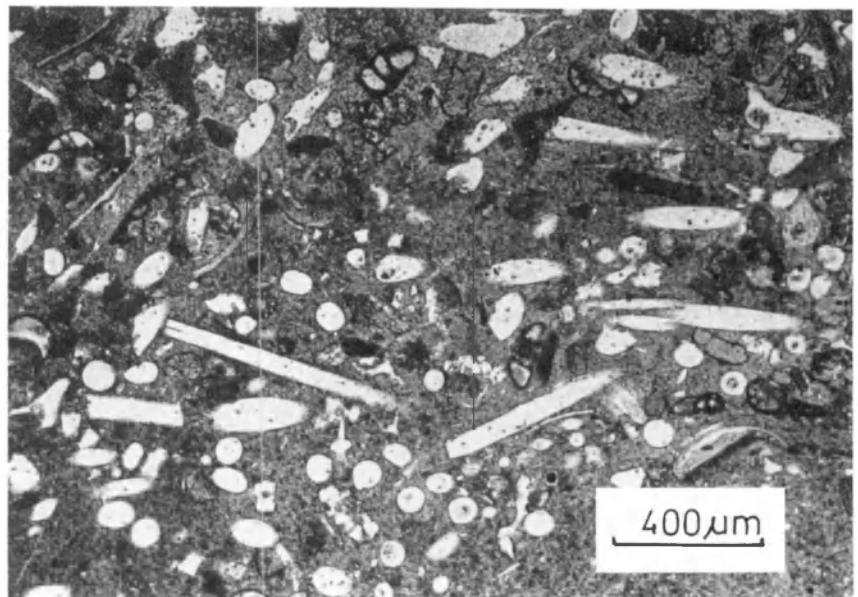
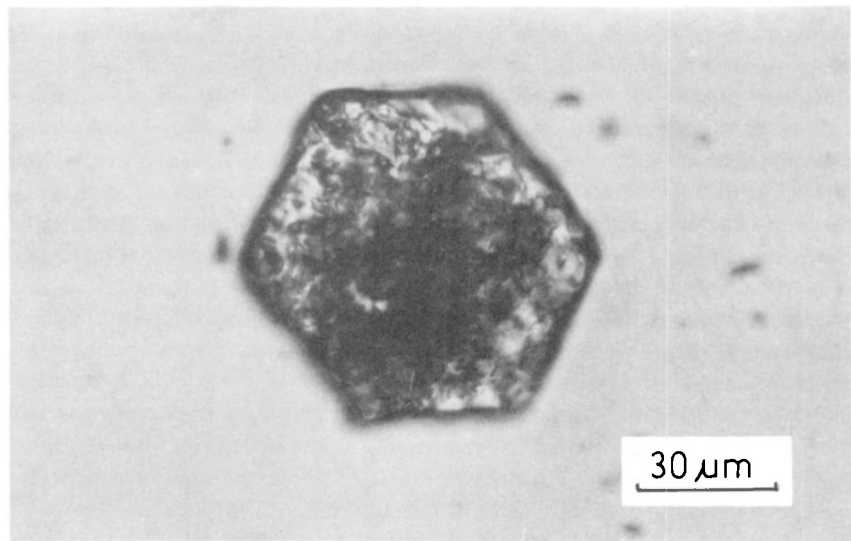


Fig. 7. — Microphotographie de l'échantillon W7, montrant un grand nombre de cavités régulières (en blanc) créées par la dissolution de tests de spongiaires siliceux. Lumière naturelle.

Fig. 8. — Grain de spessartine détritique montrant un habitus rhombododécagonal et de nombreuses inclusions. Fraction lourde de l'échantillon W3. Microphotographie en lumière naturelle.



inclusions (fig. 8). Cette variété manganésifère du grenat a bien été décrite dans les dépôts récents de la Meuse et de ses affluents ardennais (Tavernier et Laruelle, 1952; Bustamante, 1976), mais ce n'est que très récemment qu'elle a été signalée dans des sédiments du Tertiaire inférieur de la Belgique (De Geyter, 1981).

#### Classification pétrographique

Le nom de « tuffeau », évoquant une roche peu cohérente et friable, est d'usage peu commun hors de la Belgique; en outre, il crée presque inévitablement la confusion en ce qui concerne les aspects génétiques (tuf volcanique, tuf calcaire, etc.). A tort, Cayeux (1897) le situe parmi les calcaires, et Ledoux (1911) le considère comme une « craie grossière ». En tenant compte à la fois de la teneur élevée en opale et des nombreuses cavités, nous proposons l'appellation « calcarénite poreuse à ciment d'opale », ou encore, « gaize calcaireuse et poreuse », selon l'abondance des carbonates. Ces termes descriptifs offrent l'avantage d'être clairement définis dans la nomenclature pétrographique.

#### Critères d'identification pétrographiques du tuffeau de Lincent

En s'appuyant sur les données pétrographiques fournies par cette étude, on peut résumer comme suit les critères d'identification de la pierre naturelle de construction qu'est le tuffeau de Lincent :

1. La pierre contient un grand nombre de cavités de forme régulière, formées par la dissolution de squelettes siliceux. Dans les parties les plus silicifiées, ces cavités sont partiellement ou entièrement rembourrées de chalcédoine fibreuse.
2. L'opale est l'élément principal du ciment. Elle s'observe aussi bien dans l'espace intergranulaire (associée à des minéraux argileux et des cristallites carbonatées) qu'à l'intérieur des éléments calcaires biogènes creux.
3. Les deux caractères précités confèrent une faible densité à la pierre.
4. L'importance des minéraux détritiques est réduite.

5. La glauconie est toujours présente en quantités variables. Les phénomènes de remplissage et de remplacement de structures biogènes par la glauconie sont fréquents.
6. La pierre est riche en microfossiles à tests calcaires (foraminifères, échinodermes, mollusques). La teneur en carbonates varie entre 25 et 50 % du poids total. Il faut néanmoins traiter ce chiffre avec précaution : dans les pierres fortement silicifiées, l'importance des carbonates diminue. En outre, une décalcification récente (par exemple sous l'influence des intempéries) montrera le même effet; une telle dissolution se traduit par une augmentation du nombre de cavités et par l'apparition d'aggrégats argileux orientés à l'intérieur de celles-ci.
7. La fraction lourde non opaque se caractérise par une teneur exceptionnellement élevée du grenat. A part l'almandine, commune dans tous les sédiments tertiaires belges, la spessartine apparaît en concentrations (relatives) surprenantes.

L'ensemble de ces caractères pétrographiques permet aisément l'identification. On peut même affirmer que la combinaison des points 1, 2, 3 et 7 est déjà suffisante pour distinguer le tuffeau de Lincet de toute autre pierre naturelle de construction du sous-sol de la Belgique.

Nous espérons avoir ainsi contribué à une meilleure connaissance de notre patrimoine architectural commun, ne serait ce que sur le plan microscopique.

#### Bibliographie

- BUSTAMANTE, L. (1976). Pétrographie sédimentaire : origine et signification des minéraux lourds du bassin actuel de la Meuse. Ann. Soc. Géol. Belg. 99, 17-30. Liège.
- CAMERMAN, C. (1961). Les pierres naturelles de construction. Ann. Trav. publics Belg. n° 4, 47 p. Bruxelles.
- CAYEUX, L. (1897). Contribution à l'étude micrographique des terrains sédimentaires. I. Etude de quelques dépôts siliceux secondaires et tertiaires du Bassin de Paris et de la Belgique. II. Craie du Bassin de Paris. Mém. Soc. Géol. Nord 4(2), 589 p. Lille.
- DE GEYTER, G. (1980). Bijdrage tot de kennis van de sedimentpetrologie en de lithostratigrafie van de Formatie van Landen in België, 204 p. Rijksuniversiteit Gent (thèse doctorale).
- DE GEYTER, G. (1981). Contribution to the Lithostratigraphy and the Sedimentary Petrology of the Landen Formation in Belgium. Meded. Kon. Acad. Wet. Lett. Schone Kunsten, Kl. Wet. 43, 111-153. Brussel.
- DE GEYTER, G. & NIJS, R. (1981). Petrografisch onderzoek van natuurlijke bouwstenen uit Belgische Tertiaire Formaties. 1. De « tuffeau » van Lincet (Formatie van Landen). Natuurwet. Tijdschr. 62, 42-56. Gent.
- DE GEYTER, G. & WILLEMS, W. (1982). Sponge spicules from the Landen Formation in Belgium. Tertiary Res. 3, 153-160. Rotterdam.
- LEDoux, A. (1911). Etude sur les roches cohérentes du Tertiaire belge. Ann. Soc. Géol. Belg. 38, M143-191. Liège.
- MACAR, P., TAVERNIER, R. & GULINCK, M. (1947). Le tuffeau de Lincet. Cent. As. Ing. Ec. Liège, Congrès 1947, 326-328.
- MOORKENS, Th. (1972). Foraminiferen uit het stratotype van het Montiaan en uit de onderliggende lagen van de boring te Obourg. (Met een overzicht van de stratigrafie van het Paleocéen in België). Natuurwet. Tijdschr. 54, 117-127. Gent.
- TAVERNIER, R. & LARUELLE, J. (1952). Bijdrage tot de petrologie van de recente afzettingen van het Ardense Maasbekken. Natuurwet. Tijdschr. 34, 81-98. Gent.
- VANDY, G. (1984). Une pierre méconnue : le Tuffeau de Lincet. Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », n° 225, 490-496.



IMPRIMERIES DEWARICHET  
Rue du Bois Sauvage, 16  
1000 Bruxelles