

tableaux de « petits maîtres » d'époque à la suite desquels *Number 1*, 1948 de Pollock trouve malaisément sa place, ce qui est doublement significatif. On peut y lire en effet la critique de l'approche plus traditionnelle qui construit une histoire factice où des œuvres s'engendrent les unes les autres par une chaîne d'influences et de développements stylistiques minutieusement observés et classifiés. Une histoire « de-scriptive », selon Guilbault, car elle défait littéralement l'écriture de l'Histoire véritable qu'elle feint d'ignorer. On peut y reconnaître, d'autre part, les propres difficultés de l'auteur avec la peinture. La citation de Christian Metz qui sert d'ouverture au livre ne parle-t-elle pas d'amours déçues qui incitent à prendre des distances par rapport à l'objet désiré ?

Prendre une position plus élevée ne veut pas dire voir à côté ou au travers. On ne sait pas, après avoir parcouru l'ouvrage, comment les œuvres prennent en charge cette Histoire qui nous est restituée. L'auteur laisse entendre que l'époque avait formulé son contenu idéologique avant de lui trouver un contenant plastique (un autre amour malheureux en perspective puisque l'un des partenaires se définit comme premier par rapport à l'autre, comme investissant l'autre de sens). Entre les lignes des *drips* de Pollock, Serge Guilbault lit l'aliénation d'une période menacée par la bombe atomique et (ou ? malgré ?) la projection d'une libération individuelle d'artiste. Les lignes des *drips* n'auraient donc elles-mêmes rien à écrire, rien à dire, par exemple, sur l'histoire de la ligne dans l'art d'Occident et sur sa fonction idéologique comme instrument d'emprise sur le monde ? Une tâche immense reste à accomplir : voir comment l'art travaille, dans une médiation entre l'Histoire et son histoire propre, à façonner une conscience critique.

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN
Université de Montréal

FRANCIS WOODMAN *The Architectural History of Canterbury Cathedral*. Londres, Routledge & Kegan Paul, éd. 1981. xviii + 282 p., 161 illus., plans et diagrammes. 56,00 \$ (broché).

L'ouvrage de Woodman, plus vaste que son titre ne l'indique, tout en étant essentiellement archéologique, retrace l'histoire complète, financière

même, de la cathédrale de Cantorbéry dans ses vicissitudes, depuis la mission de saint Augustin, à travers la conquête normande, le meurtre de Thomas Becket, la guerre des deux roses, la spoliation de Puritains, jusqu'aux restaurations et destructions du XIX^e siècle. Le retour en faveur de l'architecture gothique fut alors marqué par une publication fondamentale : *The Architectural History of Canterbury Cathedral* de R. Willis (1845), sur laquelle se sont fondées encore les recherches de Woodman et des archéologues contemporains. Willis, préoccupé surtout par l'interprétation des campagnes de reconstruction de la cathédrale romane dans le premier style gothique entre 1175 et 1184, a moins concentré son attention sur la place éminente de Cantorbéry dans le développement de l'architecture perpendiculaire en Angleterre. Sur les campagnes de construction dans le premier style gothique comme dans le style perpendiculaire et leur évaluation esthétique, Woodman a apporté des mises au point de premier ordre.

Sur la cathédrale anglo-saxonne, à peine fouillée, nous n'avons que les traditions orales imprécises recueillies par Eadmer. Mais la chronologie des édifices suivants est solidement étayée sur les documents et sur les vestiges laissés dans les reconstructions ultérieures. Les piliers de la croisée du transept du Normand Lanfranc sont encore emprisonnés dans les piliers actuels, et la tour nord de la façade est exactement connue par des dessins, telle qu'elle subsista jusqu'à sa destruction en 1831. Dans sa méthode de restitution de la suite des édifices de la fin du XI^e siècle au XVI^e, Woodman a tenu le plus minutieux compte du niveau des portes successivement réincorporés dans les parties hautes, des arrachements visibles dans les combles et de toute trace des passages et coursiers qui maintenaient les communications à l'intérieur de l'édifice. Il a pu ainsi établir le niveau de la tribune de nef et des chapelles hautes dans les croisillons de l'église de Lanfranc. La hauteur de la tribune du « glorieux chœur » des prieurs Ernulph et Conrad (1096-1126) est mesurée par celle des ouvertures trifléuries ouvertes par Guillaume de Sens au-dessus des fenêtres des murs des bas-côtés, conservés après l'incendie de 1174. Woodman a supputé à vingt-deux mètres environ la hauteur sous plafond du « glorieux chœur » au lieu des quinze mètres chichement attribués par Willis.

L'énumération des campagnes de reconstruction du chœur après 1174, faite année par année dans la relation du moine Gervais, est insuffisante pour résoudre les problèmes techniques jusqu'en 1178 et le changement de programme et de style après 1179. L'enquête de Woodman a éclairci ces questions, en corrigeant sur certains points l'interprétation du texte de Gervais proposée par Willis. Guillaume de Sens rebâtit à partir de 1175 le chœur en le moulant en quelque sorte entre les murs extérieurs conservés à titre de reliques. Il remploya dans la crypte romane les tambours de deux des colonnes monocyclindriques du « glorieux chœur » aux chapiteaux timbrés d'un tau. Or, on retrouve ces supports monocyclindriques et ces taux dans la chapelle de la Tour de Londres, sous des murs simplement percés d'arcs au-dessus des grandes arcades. Gervais a décrit l'étage au-dessus des grandes arcades dans le chœur roman de Cantorbéry : « mur tout d'une pièce, faiblement éclairé par intervalles moyennant des baies très petites ». Woodman a bien vu que cette élévation se retrouvait dans l'abbatiale de Dumfirlin, mais dans sa restitution il n'a pas osé supprimer baies géminées et arcs de décharge pour ne garder que les petites ouvertures éclairantes du mur de fond de la tribune. Manifestement la paroi nue de la tribune était recouverte de fresques, qui, avec les vitraux, le pavement multicolore et le plafond peint, faisaient l'émerveillement de Guillaume de Malmesbury en 1124. Aucune croisée n'interrompait l'anneau continu des vingt-quatre colonnes du chœur. Mais les croisillons hauts d'un transept oriental débordaient, harmonisant leurs masses avec les deux chapelles surmontées de tours plus à l'est, qui étaient greffées concentriquement sur la précincton du déambulatoire. Cette disposition de chapelles non rayonnantes ne se compare qu'avec les deux chapelles inclinées l'une vers l'autre, réservées dans l'épaisseur de l'abside de la crypte de Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne. La silhouette de la cathédrale sur la précieuse vue cavalière levée vers 1160, balisée par deux paires de tours, l'une à la façade, l'autre au chevet, fonde Woodman à ranger la cathédrale de Cantorbéry de 1070 à 1174 dans une filiation cadette de l'architecture impériale allemande.

Guillaume de Sens dirigea jusqu'en 1175 une symbiose de caractères architecturaux importés de France et de l'héritage anglo-normand. Sous les

voûtes sexpartites l'alternance des supports est peu marquée. La tribune, éclairée au nord, s'aveugle au sud, ressemblant davantage à un triforium avec ses paires d'arc en tiers-point sous des pleins cintres de décharge. Il est remarquable que Gervais ait donné le même nom de *triforium* à cette fameuse tribune et à la coursière arcaturée qui court devant les fenêtres hautes. Guillaume de Sens a renoué ici avec la pratique des passages normands et anglo-normands pratiqués dans l'épaisseur des murs, qui n'avait pas été suivie dans la nef de Lanfranc. D'où Guillaume de Sens avait-il tiré l'inspiration d'intercaler des ouvertures triforées entre le passage des bas-côtés et les voûtes basses : de l'arcature aveugle dans le chœur de la cathédrale de Noyon, de la porte des moines et de la façade de la cathédrale d'Ély ? Son recours intensif aux colonnettes en marbre de Purbeck avait eu un précédent immédiat à Cantorbéry. Sous Wibert, devenu prieur en 1153, on avait fait alterner dans le cloître de l'infirmerie colonnes de jaspe et colonnettes de marbre appariées. Woodman mentionne l'emploi de marbres de Tornai dans les cathédrales de Cambrai et d'Arras. À une date antérieure, des fûts de marbre versicolore avaient été multipliés dans le triforium de l'abbatiale de Saint-Germain-des-Prés, et il devait en avoir été de même à Saint-Denis, dans le chevet de 1140-1144.

À travers les tâtonnements de Guillaume de Sens, Woodman a écrit un chapitre inédit sur la naissance de l'arc-boutant. Au-dessus des bas-côtés sud, l'architecte banda d'abord des berceaux transversaux reposant sur des arcs en anse de panier, qui supportaient des éperons percant la toiture plate. Il remplaça ce système au nord par des murs-boutants qui dépassent les toitures en appentis. Sauf celui de l'ouest, ces murs-boutants sont coiffés d'un glacis incurvé. Il ne restait plus à Guillaume l'Anglais, qui succéda à Guillaume de Sens en 1179, qu'à couper ce glacis du mur auquel il adhérerait pour dégager les arcs-boutants aériens qui sont bandés comme des ressorts de pierre tout autour de la Chapelle de la Trinité au chevet.

La Chapelle de la Trinité marque la rupture avec les campagnes précédentes. On la saisit mieux si on complète les remarques et les hypothèses de Woodman par un article de Peter Draper paru en 1983 dans le *Journal of the Society of Architectural Historians*. L'avant-dernière paire des supports érigés dans le sanctuaire,

derrière le maître-autel, par Guillaume de Sens, était constituée de colonnes accouplées, avec deux colonnettes de marbre à leur jonction. La dernière est octogonale à la base. Les colonnettes prévues ne furent jamais mises en place. Lorsque Guillaume l'Anglais prit en charge la continuation de l'œuvre, les bases octogonales furent terminées en fûts cylindriques. Il est évident que Guillaume de Sens avait conçu le projet d'incorporer la chapelle romane de la Trinité, qui s'ouvrait sur le déambulatoire, dans une extension du sanctuaire, sous des voûtes de même hauteur que celles du chœur. Woodman a proposé que cette nouvelle chapelle haute, destinée à faire un écrin monumental au-dessus des restes mortels de Thomas Becket, se serait terminée par un chevet plat reposant sur la chapelle rectangulaire à l'est de la crypte, où reposait encore le corps de Thomas Becket, et que ce chevet plat aurait été pourtourné par un déambulatoire à angles droits. Mais aucun indice archéologique ne justifie une telle reconstruction. L'actuelle chapelle haute de la Trinité se rattache au sanctuaire par un étranglement causé par la rétention des deux chapelles romanes sous tours qui obstruent la naissance du déambulatoire. Le nouveau déambulatoire, qui s'appuie contre les absides de ces chapelles, est l'œuvre de Guillaume l'Anglais, qui en jeta les fondations en terrain vierge, dans le cimetière des moines. Dans sa chapelle de la Trinité, comme dans la chapelle de même plan de la crypte, il employa uniformément des colonnes doubles. Il éleva à l'est du déambulatoire une « tour », chapelle-rotonde à deux étages, La Corona, pour enchâsser une relique particulière de Thomas Becket. Paires de colonnes, comme dans la cathédrale de Sens, greffe d'une rotonde sur le chevet, comme à Saint-Pierre de Flavigny et à Saint-Germain d'Auxerre, voilà des citations sénonaises et bourguignonnes paradoxalement interpolées dans l'œuvre terminale de Guillaume l'Anglais. Aurait-il exécuté le projet de Guillaume de Sens dans un idiome architectural spécifiquement anglais, tels les tailloirs circulaires ? Dans cette cathédrale consacrée au Christ il avait été prévu de dérouler dans les vitraux des fenêtres hautes du chœur et du sanctuaire la lignée des ancêtres sacerdotaux du Christ selon la généalogie de saint Luc. Doit-on considérer que les cinq verrières de rois empruntés à la lignée de saint Matthieu et les cinq fenêtres narratives du rond-point ont

été ajoutées pour compléter le programme iconographique au-delà des limites arrêtées dans le projet de Guillaume de Sens ? Le pèlerinage de Louis VII à Cantorbéry en 1179, l'année qui suivit l'accident survenu à Guillaume de Sens, le don fait par le roi d'un rubis fabuleux à la tombe de Thomas Becket, ont-ils donné une relance au culte du martyr en le portant sur le plan international ? Il est probable que la décision de surélever le pavement de la chapelle de la Trinité et de l'envelopper d'un déambulatoire de même niveau a été prise alors, et en une seule fois, par Guillaume l'Anglais, sans qu'il faille supposer que Guillaume de Sens n'ait projeté qu'un déambulatoire bas. Les degrés qui montent des bas-côtés du sanctuaire au déambulatoire masquent en partie les arcatures appliquées par Guillaume de Sens contre les murs extérieurs. Le prototype intervenu pour exalter les reliques de Thomas Becket sur une plateforme dominant le chœur et le maître-autel serait le chevet de Saint-Denis, conçu par Suger pour surélever au-dessus de la crypte les corps saints de Denis et ses compagnons martyrs. Si le modèle n'a exercé son influence qu'à retardement, sur le second Guillaume et non sur le premier, peut-être la venue du roi de France a-t-elle joué un rôle décisif.

Par ailleurs, la France septentrionale, d'Arras à Reims, paraît avoir été le milieu où se formèrent l'un et l'autre Guillaume. Les murs-boutants de Guillaume de Sens ont une parenté très nette avec ceux de la cathédrale d'Arras, connus par un dessin. Les subtilités de graphisme mural de Guillaume l'Anglais dans le déambulatoire et la Corona, où les murailles se scindent en une membrane extérieure et des retombées d'ogives agencées en portiques, n'ont d'équivalents que dans le déambulatoire de Saint-Remi de Reims et les écrans arachnéens suspendus le long des chapelles hautes du transept de la cathédrale de Laon. Le triforium de la chapelle de la Trinité, fugue d'arcs en tiers point devant le passage creusé dans le mur, a fait son apparition dans un monument contemporain, Saint-Vincent de Laon.

On ne peut visuellement projeter la nef de Cantorbéry, reconstruite dans le style perpendiculaire entre 1379 et 1405, contre la toile de fond des parties orientales, à cause d'obstructions sous la tour de croisée. Le magnifique vaisseau est d'un jet et d'une harmonie supérieurs à la nef légèrement antérieure de la cathédrale de Winchester.

L'architecte fonde dans une élévation intégrée la hauteur des bas-côtés et celle de la tribune normande de Lanfranc pour lancer les voûtes basses à plus de quinze mètres de hauteur. De la nef, vue axialement, on n'aperçoit que les geysers des piles articulées. L'élévation ne s'appréhende que diagonalement, en se déplaçant. Entre la saillie des piles et le géométral du mur se glisse une mouluration continue du pavement à la voûte, qui inscrit les supports dans un ordre colossal réduit, vibrant des demi-teintes de la lumière. Les valeurs plastiques subissent le graphisme sec inséparable des panneautages du style rayonnant. Qui fut le créateur de ce délicat équilibre? Woodman nie que ce fut Henry Yevele, un peu d'après le principe qu'on ne doit pas prêter aux riches. Les documents qu'il analyse suggèrent que Thomas de Hoo dirigea l'œuvre dans la période vitale 1377-1392, et que Stephen Lote ajouta des raffinements. Cependant, Henry Yevele est représenté par deux portraits sculptés dans la cathédrale et son nom figure à la première place dans les comptes. De sorte qu'il est permis de se demander si Henry Yevele, qui supervisa toute l'architecture de coin comme « deviser of masonry » du roi, n'aurait pas fourni le « devyse », ou maître plan, de la nef de Cantorbéry, comme on l'a pensé pour la nef, si remarquablement anglaise, de l'abbatiale de Batalha.

Le splendide pulpitum entre la croisée et le chœur doit être restitué à Richard Beke et doit dater seulement d'après 1440, date corroborée par le portrait de Henry VI (né en 1421) parmi les statues de rois des piédroits de la porte, sculptés à la gloire de la maison de Lancastr. Parmi les satellites de la cathédrale dans les monuments monastiques au nord, il faut faire une place éminente à la gigantesque carène de pierre, réticulée d'étoiles, que Chilleden jeta avant 1411 au-dessus de la salle du chapitre. L'habillage en style perpendiculaire du croisillon nord du transept occidental, débarrassé après 1170 de sa tribune pour dégager l'autel où Thomas Becket avait été tué, eut lieu sous le règne d'Édouard IV, après 1461.

Woodman a rétabli la chronologie compliquée de la nouvelle tour de croisée: souche entreprise en 1433, campanile terminé en 1494, beffroi en 1497. Au-dessus de la tour-lanterne de pierre la construction est de brique revêtue de maçonnerie. Woodman a contrôlé les textes d'archives par l'examen des matériaux successivement

employés dans la cage de l'escalier de la tourelle de l'angle sud-ouest: pierre, brique vitifiée, brique rouge, superposés comme des couches géologiques. Wastell ferma la voûte de la croisée en 1504 avec quatre voûtains en éventail et quatre petits éventails dans les angles. Leur admirable combinaison annonce les voûtes en éventail de la chapelle de King's College à Cambridge, terminées en 1515.

Cette monographie de la cathédrale de Cantorbéry est en même temps le plus complet et le plus passionnant des guides. Son poids et son format permettent de la glisser sous son bras en vue d'une visite détaillée, non seulement de la cathédrale, de ses chapelles et tombeaux, mais des monuments monastiques. Elle ressuscite la splendeur de bien des chefs-d'œuvre en ruines, comme l'étonnant dortoir de Lanfranc, à la mesure de son plan ambitieux de porter à cent cinquante le nombre des moines de la communauté. À ce livre à tant d'égards remarquable, il ne manque qu'une illustration de qualité correspondante. Beaucoup de détails restent indistincts dans les reproductions. Quelquefois l'illustration n'éclaire pas un point spécieux du texte. Et il n'y a même pas de plan exact de la cathédrale avec la projection des voûtes.

PHILIPPE VERDIER
Université de Montréal

MICHAEL ANN HOLLY *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1984. 267 pp., \$11.25 (cloth).

Cornell University Press published this Cornell University dissertation. The author made few alterations in transforming the dissertation into a book. The title, *Panofsky and the Foundations of Art History*, is deceptive since the author focuses on three minor essays written by Panofsky between 1915 and 1925 (Chapters 2, 3, 5) and surveys superficially a highly selective and not very representative sample of art historical writings throughout the remaining chapters. Holly limits herself almost exclusively to philosophical sources for the art historians on whom she concentrates: Panofsky, Wölfflin, Riegl. There is no new primary research and there are few new, convincing ideas in the book. Even as a summary of criticism on the art historians

or their texts, the book falls far short of any scholar's ideal. This is a seriously flawed book.

What is a scholar's ideal of a historical essay? Minimal expectations are that the book be well-written, provide new facts or previously unpublished material, and interpret this new evidence along with the old in an interesting and provocative fashion. One expects the author to master the primary evidence prior to evaluating interpretations of it by previous historians or critics. Holly's book does not fulfil any of these criteria, even partially.

The book is replete with quotations on every page, mostly from secondary sources. Holly rarely expresses her own position on a problem. One has to assume that she agrees with every quotation she cites and was unable to express the idea any better. Consider page 53. Holly argues that Wölfflin was a phenomenologist in 'works dating from 1900.' While discussing Husserl's phenomenology in the text, she cites Bochenski, a secondary source, in the footnotes. A quotation appears which we assume is from Husserl, but the footnote refers to Bochenski. We have no idea if Holly has read Husserl or speaks with firsthand knowledge of his work. The more important problem is: how does she prove that Wölfflin was a phenomenologist? The only proof offered is a parenthetical assertion that Wölfflin would have known of Husserl's work through Dilthey. However, Wölfflin was Dilthey's student in 1885, prior to Husserl's phenomenological writings and Dilthey's engagement with them. By 1900, Dilthey was not a primary influence on Wölfflin. It is doubtful that Wölfflin even saw Dilthey between 1885 and 1901 when he joined the faculty of Berlin University (see Joan Hart, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*, diss. U. of California, Berkeley, 1981). Contrary to Holly's 'it seems safe to suggest' this phenomenological project, it would seem safer not to assert it. If Holly means that Wölfflin was concerned with the forms of art and their immediate visual apprehension, we find proof of this in his earliest writings, which predate Husserl's phenomenology and which are unrelated to Husserl's far more philosophical project.

This error highlights one of the most important problems with the book. Holly's thesis is that art historians have always been consumed with philosophical ideas. She adopts Michael Podro's thesis that Hegel is the primary foundation for art history