L'Hôtel-Dieu de Tonnerre. Questions d'architecture

Jacques Boulet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2648>

DOI : 10.4000/appareil.2648

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jacques Boulet, « L'Hôtel-Dieu de Tonnerre. Questions d'architecture », *Appareil* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 29 octobre 2018, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2648> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2648>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'Hôtel-Dieu de Tonnerre. Questions d'architecture

Jacques Boulet

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article est issu d'une contribution au colloque « Art contemporain et patrimoine » qui s'est tenu le 19 septembre 2015 au Centre Hospitalier de Tonnerre.

Les récits

- 1 L'origine de l'Hôtel-Dieu est racontée dans de multiples histoires.

Une histoire politique. Marguerite de Bourgogne, petite-fille du duc de Bourgogne née vers 1249, épouse en 1268 Charles d'Anjou, frère de Louis IX, roi de Naples et de Sicile. Après la mort de son mari en 1285, elle retourne s'installer dans le Comté de Tonnerre, dont elle a hérité par sa mère. Par une charte, elle fonde en 1292 une *Domus Dei* (Maison de Dieu), l'Hôtel-Dieu de Tonnerre avec son territoire, son économie et ses règles. Cette histoire politique de l'origine s'inscrit dans la lente formation du royaume par la lignée des familles capétiennes¹ et de leurs alliances. En termes presque contemporains, la Maison-Dieu est un équipement des pouvoirs royal, religieux et civil².

- 2 Une histoire sociale. Marguerite de Bourgogne, comme les femmes de la noblesse médiévale, en reçoit l'éducation, en partage les prérogatives et la vocation. Un monde de femmes à part, épouses et mères d'abord, mais situées dans un jeu d'alliances, d'héritages et de protections que leur confèrent des droits et des pouvoirs équivalents à ceux des hommes du même milieu. Elles peuvent ainsi se consacrer à leurs affaires, essentiellement aux œuvres apostoliques et charitables, ou à la vie religieuse. De retour de Naples, veuve, sans enfant, la comtesse Marguerite fonde une Maison-Dieu. « Maison » plus qu'hôtel, car il s'agit d'une seigneurie avec sa structure économique et juridique, son administration qui inclut la demeure du Seigneur, la salle des malades

avec sa chapelle, les cellules des religieuses, les communs (buanderie, lavoir, cellier, etc.), un potager, des jardins, un cimetière, des terres agricoles et des bois, etc. La « Maison » dans son ensemble est vouée aux Sept Œuvres de Miséricorde³, en référence à l'Évangile selon Saint-Mathieu, 25, 31-46.

- 3 Une histoire du service hospitalier, de son économie, de son administration. Par ses archives exceptionnelles, les objets conservés et son architecture, la Maison-Dieu constitue le précieux document d'une institution hospitalière parmi d'autres, de ses évolutions et de ses transformations ultérieures. L'histoire-chronique de Camille Dormois, « secrétaire économe de cette maison », en pose les prémisses en 1853. Aujourd'hui, l'Hôtel-Dieu est la figure d'origine d'une histoire de l'hôpital-hospice à Tonnerre. Archives, édifices, traces permettent d'appréhender le passage « d'un usage social de soins » à celui « tout aussi social d'un usage culturel⁴ ». Cette histoire en formation vise à fonder, sur une connaissance « recevable par le public », une valorisation patrimoniale dont la création du musée hospitalier, en 1992, est l'ébauche appelée à être développée. L'attention est portée sur les grandes discontinuités historiques, essentiellement celles des soins apportés aux malades, des lieux successifs pour les accueillir et des équipes accompagnant les progrès de la médecine. La nef originelle des malades est abandonnée en 1642 et convertie en église, après trois siècles d'accueil des soins. Deux salles nouvelles, plus confortables et dotées de quelques chambres sont alors créées, respectivement pour les hommes et les femmes. Deux siècles plus tard, en 1855, un nouvel hospice civil est ouvert : le pavillon Dormois. Entre 1968 et 1986, environ un siècle plus tard, un Centre Hospitalier et résidentiel est peu à peu construit, en mode pavillonnaire, sur le domaine légué par Marguerite de Bourgogne.

L'architecture en question

- 4 Qu'en est-il de l'architecture dans ces histoires à plusieurs entrées, différenciées par leur objet et souvent mêlées ? Qu'en est-il de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre dans l'historiographie de l'architecture ? Sans entrer dans une critique qui interrogerait des fragments d'histoire de l'architecture pour en préciser l'objet, les concepts et la méthode – il y aurait là sans doute un excès de positivité –, il reste cependant à s'interroger sur la conception de l'architecture qu'engagent ces récits, et sur le « comment » on écrit l'histoire architecturale de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre, principale source de la connaissance que nous avons. L'architecture est en question autant par sa présence dans ces récits que par ses silences ou son évitement.
- 5 Toute histoire est par définition lacunaire, tributaire de sources documentaires, directes ou indirectes, et condamnée en leur absence au silence ou à la conjecture vraisemblable. Le document construit de la nef apparaît au sein de récits divers racontant une autre histoire, politique, sociale, culturelle ; au titre de preuve à l'appui sur le mode de l'éloge. L'édifice y est principalement décrit sous le régime de l'exceptionnel par ses dimensions. C'est, de fait, la plus grande des salles de malades construites en Europe à l'époque médiévale. La prouesse d'ordre technique réside dans la portée de la charpente à chevrons formant ferme, à peu près 18,52 m (mesurée au laser), soit 10 toises de largeur entre ses murs latéraux.
- 6 La plus large des nefs centrales de nos cathédrales avec collatéraux est celle de Chartres (16,40 m) ; pour ce qui concerne les cathédrales à nef unique, mais en voûtes

maçonnées à nervures, il s'agit de celles de Sainte Cécile d'Albi (17,70 m) et de Saint-Étienne de Toulouse (19,24 m). Avec 21 m de portée, la charpente flamboyante de l'Abbaye de Westminster détient probablement le record.

- 7 La longueur de la salle des malades est de 80 m, 101 m avec l'abside. La hauteur sous la voûte lambrissée est de 16,27 m et de 8,06 m sous entrain. Il s'agit donc d'une voûte surbaissée à laquelle il manque 1,05 m pour atteindre le demi-cercle d'un plein cintre⁵. Ce surbaissement est parfaitement visible sur les tympans de la nef et était déjà dessiné et noté par Viollet-le-Duc⁶.
- 8 De toute évidence, de telles dimensions, pour une salle d'une capacité de 40 lits en alvéoles larges de deux toises chacune, introduisent une démesure dont Camille Dormois soulignera l'inconfort et Viollet-le-Duc la parfaite adéquation à l'usage⁷.
- 9 Par allusion aux trois plans de description proposés en histoire de l'art par l'iconologie d'Aby Warburg et d'Erwin Panofsky, la description de la grande salle des malades se situe essentiellement au stade d'une description pré-iconographique, c'est-à-dire factuelle – son programme, ses dimensions et sa construction – et expressive, rattachée par sa forme au style gothique.
- 10 Le stade d'une analyse iconographique (d'autres sont possibles) – la description de la salle des malades comme exemplaire d'un type architectural, « l'Hôtel-Dieu » – est atteint par-delà la description pré-iconographique faite par Viollet-le-Duc. La singularité de l'exemplaire de Tonnerre ressort de la collection d'un ensemble d'hôtels-Dieu rapporté à un type architectural.
- 11 Quant au stade de l'interprétation iconologique, celui de la signification intrinsèque de cette architecture, y compris de ses transformations successives, il est quasi absent. Tout se passe comme si ce plan d'interprétation était dépourvu d'objets symboliques, de la possibilité d'une *Weltanschauung* et de la capacité à penser la singularité d'une œuvre.
- 12 Au-delà d'une réticence à s'engager dans une histoire de l'art « conceptualisante », deux obstacles paraissent s'opposer à toute interprétation allant au-delà de faits, lesquels sont pourtant déjà porteurs d'une interprétation : d'une part, une conception analytique de l'architecture qui sépare le fait constructif et son dimensionnement exceptionnel de la volonté d'art, de l'œuvre entière et de son sens ; d'autre part, la réduction du tout de la Maison-Dieu à la partie de l'édifice restant : le monument de la salle des malades.
- 13 La nef des malades est incontestablement un chef-d'œuvre de charpenterie gothique. La portée voulue est génératrice de la totalité de la structure, de ses dimensions et de ses rythmes. Car franchir une telle portée est une prouesse constructive qui détermine, sur la base d'un plan basilical à nef unique, une hauteur nécessaire de comble, une pente de toiture, un type de fermes et des entraxes de fermes et de contrefort, des équarrissages réduits au plus faible volume de bois, des murs poids stabilisés par des contreforts, des volumes interne et externe dissociés et une capacité d'usage.
- 14 La masse de l'Hôtel-Dieu qui en résulte émerge de l'ensemble construit de la Maison-Dieu. Par une dissymétrie voulue, en ce sens qu'elle est hors mesure de l'ensemble, cette masse signe l'avènement d'une architecture civile de l'hospitalité sur la platitude d'un marécage asséché, en rupture avec les lieux de charité religieuse localement préexistants⁸, mais en rapport de co-visibilité avec les surplombs des églises Saint-

Pierre et Notre-Dame. Au-delà de l'usage, le dimensionnement exceptionnel de l'édifice instaure avant tout une symbolique urbaine. (Figure 1)

Figure 1. Vue de la Maison-Dieu Tonnerre, 1650

Source : Gallica, Bnf

- 15 Les principes constructifs des éléments de l'architecture et leur modénature sont gothiques : charpente, voûtes nervurées des absides, baies en arc brisé à meneaux, gargouilles. Les contreforts extérieurs des murs gouttereaux, dimensionnés à leur base au tiers de leur hauteur, sont nécessaires pour assurer la stabilité des murs et reprendre des efforts au vent de la toiture, dont la forte pente est déterminée par les charpentes gothiques à chevrons formant ferme⁹. Aucune trace de l'époque romane, où le contrefort reprenait les poussées des voûtes, sinon une même logique constructive du mur, réglée avec simplicité par une économie de matière. Seuls les contreforts du chœur reprennent les poussées des voûtes nervurées. (Figures 2 et 3)

Figure 2. L'Hôtel-Dieu, vue sud-est

Source : Jacques Boulet

Figure 3. L'Hôtel-Dieu. La nef, 2014

Source : Jacques Boulet

- 16 La singularité, qui s'inscrit dans cette « généalogie de l'unique¹⁰ » qu'Henri Focillon recherchait pour dégager, au sein même du concept de style gothique, des conceptions radicalement différentes de l'espace, réside précisément dans le plan basilical avec absides auquel aucune Maison-Dieu n'a recouru. Il y a bien un genre de Maison-Dieu avec des espèces où, le plus souvent et comme dans toute l'architecture civile, la chapelle est une pièce à part. Mais ni avant ni après on ne trouve une nef d'église affectée aux malades avec un chœur orienté au sud-est. À « la maison de Dieu est lumière » des scolastiques, maison qui certes accueillait les pauvres comme faisaient tous les monastères, Marguerite de Bourgogne répond : « la maison de Dieu est accueil » pour l'accomplissement des Sept œuvres de Miséricorde. Il s'agirait, hypothèse à vérifier par l'usage décrit dans les archives, d'un véritable détournement de l'église à plan basilical. L'office y est célébré, mais le service est celui des soins apportés aux nécessiteux dans un espace religieux unifié, dont la cathédrale de Bourges sans transept et sans tribune, bien qu'encore inachevée (1324), a déjà instauré la rupture au sein même du style gothique¹¹.
- 17 Autre singularité : le programme même de la Maison-Dieu, une architecture vouée aux Sept Miséricordes. Les plans manquent pour la période 1293-1642, mais une recherche plus approfondie en archives devrait permettre de remonter le temps, à l'instar de la restitution du plan d'origine établie par Viollet-le-Duc. Une histoire à contre-courant, avec des relais nouveaux comme les plans de Robert de Cotte, fin XVII^e-début XVIII^e, accessibles depuis peu. (Figures 4, 5 et 6)

Figure 4. Plan général de l'hôpital, maison seigneuriale et basse-cour de la ville de Tonnerre, 1721

Planche sans retombes, état existant (excepté les écuries)

Source : Robert de Cotte, Gallica, Bnf, 375

Figure 5. Plan général de l'hôpital, maison seigneuriale et basse-cour de la ville de Tonnerre, 1721

Planche avec retombes, état projeté

Source : Robert de Cotte, Gallica, Bnf, 375

Figure 6. Finage dressé par Dupotet

Source : Arpenteur, circa, 1818

- 18 La différence avec toutes les institutions charitables de l'époque, c'est que les Sept Planche avec retombes, état projeté miséricordes, sont à l'origine du projet de construction et non pas intégrées à des constructions existantes. Ce niveau de description factuelle reste très peu renseigné. On imagine mal qu'une description du tableau de Caravage intitulé *Les Sept Œuvres de miséricordes*, programme d'une commande, ne rende pas compte de la condensation des actes de miséricorde en une seule image qui les dissocie par le clair-obscur en plusieurs lieux et instants. Qu'en est-il des lieux et de leur usage miséricordieux dans la Maison-Dieu ?

Le devenir monument

- 19 Le grand vaisseau médiéval est classé « monument historique¹² » en 1842. Viollet-le-Duc précise : « [...] un des plus beaux exemples de l'architecture civile de la fin du XIII^e ; il n'a pas fallu moins que toute l'insistance de la Commission des monuments historiques pour obtenir de la ville de Tonnerre sa conservation ». Il y avait donc péril.
- 20 Plusieurs projets d'un nouvel hôpital se succèdent à partir des années 1830. L'hôpital du XVIII^e siècle est devenu obsolète en regard des progrès de la médecine dans un contexte d'épidémies de choléra et d'enquêtes hygiénistes. Le projet retenu, le pavillon Dormois, est construit de 1851 à 1853. La plupart des figures attendues de la composition urbaine néoclassique et de la typologie des hôpitaux sont présentes dans les diverses esquisses préparatoires du projet. Elles témoignent de variations morphologiques, les plans du nouvel hôpital en H ou U, et d'implantations réglées par rapport à la nef : axialité principale parallèle ou perpendiculaire, liaison, espacement, éloignement. (Figures 7 et 8)

Figure 7. Figures du projet d'un nouvel hôpital, 1845-1847

Source : arpenteur, circa 1818

Figure 8. Le projet retenu du nouvel hôpital, 1848

Source : arpenteur, circa 1818

- 21 Une évidence est acquise et, semble-t-il, partagée : celle de la démolition de l'ensemble du bâti ancien – château, hôpital, communs et jardins. Ni les restes de la Maison-Dieu et

de l'hôpital du XVIII^e, ni leur rapport à la grande nef, ni le fragment de ville que le tout compose n'ont de valeur de document et encore moins de monument. L'usage du nouvel hôpital efface tout. La nef devient vestige.

- 22 Le monument, ce qui reste, est isolé par la création d'une aire publique ouverte sur la rue et bordée par l'Armançon. L'ensemble urbain existant est détruit. La succession rue/bâtiment/cours et cours/bâtiment/jardin, avec une hiérarchie des cours reliées par des passages allant du public (la rue) au semi-public (la cour de l'hôpital), puis au privé (la cour et l'allée du château) disparaît. Une aire ouverte et publique – la réalité d'une place et de ses usages, depuis devenue jardin ouvert, n'est pas acquise – met le monument et le nouvel hôpital à la distance d'un rapport spectaculaire qui peut embrasser le tout. On passe d'un espacement d'usage commun, la rue et les cours fermées par un bâti continu, à un bâti discontinu sur le fond ouvert d'un espace illimité. La conception de l'espace urbain et architectural existant est radicalement inversée. (Figure 9)

Figure 9. L'aire publique, le pavillon Dormois

Source : Jacques Boulet

- 23 Le monument a été dégagé, comme beaucoup le furent, au cours du XIX^e siècle. On y gagne des points de vue éloignés sur le monument. On y perd un fragment de ville et l'expérience du surgissement de l'édifice grandiose dans des vues rapprochées, tactiles et fragmentées.
- 24 Le classement de la grande salle des malades de l'Hôtel-Dieu introduit une césure dans son histoire. Avant, comme l'ensemble de la Maison-Dieu, elle avait fait l'objet de transformations plus ou moins importantes, d'ajouts et de démolitions au gré de l'évolution des usages, du goût et des rapports de pouvoir dont elle avait pu être l'objet. Après, tout changement ouvre le débat sur la préservation, la protection, la

conservation, la rénovation, la restauration. L'édifice classé et ses abords entrent dans une autre histoire figée, sous le regard des institutions du patrimoine, celle des monuments.

- 25 Monument public, sauvée de la destruction selon Viollet-le-Duc, la salle des malades entre alors dans une histoire conflictuelle et de son architecture et de l'architecture. Des projets non réalisés, parfois surprenants, l'ont destinée à de nouveaux usages. Dès 1842, un projet affecte une partie de l'église à un magasin et des pressoirs. En 1903, un autre projet, sur le même principe d'une division de la nef, la transforme en marché couvert. De tels projets interrogent l'évolution des représentations sociales de l'architecture et de ses monuments. La valeur d'usage met alors en crise les valeurs de mémoire. Particularités de l'architecture, la question de la valeur d'usage des monuments et l'économie de leur entretien restent toujours d'actualité, même quand il s'agit de ruines. La vocation actuelle de l'Hôtel-Dieu et de ses annexes culturelle et touristique, ainsi que les transformations que ce nouvel usage a engendrées et engendrera mettront toujours en débat, voire en crise, la part du document d'architecture qui a valeur de monument : sa monumentalité.
- 26 Monumentale, l'adjectif évoque aujourd'hui une architecture aux dimensions imposantes ; expression, par sa taille, d'une puissance de faire. L'histoire de l'Hôtel-Dieu porte la marque de cette acception, mais cette caractéristique n'a pas été comprise comme étant relative à un contexte construit qui lui conférait sa signification. Pourtant, les prouesses architecturales du toujours plus grand, plus haut, plus long ne sont pas nécessairement perçues comme des monuments, même si l'idée qu'elles feront de « belles ruines » témoignant d'une puissance passée peut ne pas en être absente.
- 27 L'histoire de l'architecture-monument devient celle de sa monumentalité. Elle résonne de la profonde discontinuité culturelle qu'introduit, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'émergence d'une conception nouvelle du monument. Dans *L'Encyclopédie*, Jaucourt définit encore le monument comme la « marque publique qu'on laisse à la postérité pour conserver la mémoire de quelque personne illustre ou de quelque action célèbre ». Sous la Révolution française, *monumentum monet*. Le sens plein de l'étymologie latine est chargé d'une signification politique : le monument à la fois rappelle, enseigne et avertit. Par une condensation sémantique des acceptions du verbe *monere*, l'objet désigné comme monument est « historique » en ce sens qu'il rappelle un passé, enseigne au présent et avertit d'un avenir. Est monument : « tout objet des différents peuples tant anciens que modernes, d'Europe, et des autres parties du monde [...] qui peut servir aux arts, aux sciences et à l'instruction¹³ ». Désormais, tout artefact, nature comprise, peut devenir monument. Le monde entier est offert au musée, qui signe le destin glorieux des objets en montrant le partage entre ce qui doit demeurer et ce qui peut ou doit disparaître.
- 28 Le classement d'un édifice au titre des monuments historiques le fait entrer dans le musée de l'architecture *in situ*, dans la collection des édifices « qui du point de vue de l'histoire ou de l'art présente[nt] un intérêt public ». C'est le texte de la loi de 1913, formulation présente dans la plupart des législations, mais qui, à bien y réfléchir, s'avère fort confuse. Qu'un « monument historique » soit défini du point de vue de l'histoire relève d'une tautologie aisément compréhensible. Que le point de vue de l'art puisse définir l'historicité d'un objet qui pourrait devenir monument est simplement incohérent, à moins de se rapporter à un absolu de l'art qui serait unanimement partagé. Il est plus vraisemblable qu'il s'agisse en fait du point de vue de l'histoire de

l'art, ce qui redouble alors la tautologie. Qu'un point de vue historique présente un intérêt public signifie tout simplement que c'est le politique qui définit la valeur du point de vue historique. La formulation acceptable serait : « tout objet meuble ou immeuble qui du point de vue politique présente un intérêt public est classé monument public ». Relevant des politiques de la mémoire, le monument appartient alors à la collection des objets publics « inaliénables et imprescriptibles ».

- 29 L'évidence de la mémoire publique ne va pas de soi. Les raisons abondent pour justifier de l'intérêt public d'un objet désigné comme monument, qu'il s'agisse de valeurs esthétiques, économiques, symboliques, culturelles, écologiques, etc. La nécessité d'une conservation d'intérêt public procède d'une rhétorique immuable : « Ce monument est en péril ; sa sauvegarde est d'intérêt public ; que la loi le protège ; que les mœurs changent. » L'objet désigné comme monument l'est autant par le péril de sa disparition que par le champ de significations ou de pratiques ou sa pérennité est supposée nécessaire. Sa rareté, menacée par un péril réel ou fictif, lui confère ainsi le statut d'une irremplaçable richesse. Aucun substitut ne peut lui équivaloir. Une économie de la singularité régit son élection.
- 30 L'instauration et la conservation d'un monument supposent donc une triple adhésion. Les valeurs invoquées pour désigner la singularité d'un objet de mémoire doivent être partagées, sinon le monument des uns demeure pour les autres un objet quelconque. Il faut croire à l'absence d'un substitut possible, à son unicité. Sinon d'autres objets pourraient satisfaire aux exigences des mêmes valeurs. Il faut enfin que sa pérennité présente un intérêt public, c'est-à-dire que les valeurs qui décident de sa singularité et de son unicité aient une valeur du point de vue politique.
- 31 En séparant ce qui est souvent confus, la décomposition de cette reconnaissance indique en même temps les points de résistance qui privent de son caractère d'évidence le monument public et la juste cause de sa conservation. Le vandale pourrait être le citoyen éclairé qui, averti que l'oubli est aussi nécessaire que la mémoire, doute à la fois de la valeur et de la singularité du monument présumé, pense que les mêmes valeurs pourraient être préservées d'une autre façon ; et qui, averti des violences de la mémoire politique, y oppose la résistance d'autres mémoires.
- 32 La monumentalité, c'est précisément ce que l'historien et conservateur de musée Aloïs Riegl interroge dans un essai de 1903, *Le Culte moderne des monuments*, en introduction à la loi autrichienne sur la protection des monuments¹⁴. La modernité du culte des valeurs de mémoire réside selon lui dans la nécessaire acceptation de leur inévitable conflictualité et des implications de celle-ci. Le monument des uns n'est pas le monument des autres. Valeurs d'usage et valeurs esthétiques détruisent autant les valeurs de mémoire qu'elles peuvent les préserver, voire les instaurer. Où l'intérêt public réside-t-il alors ? Dans la politique de la mémoire elle-même, une politique démocratique qui accepte la division sur fond d'une pratique de la conservation avertie de sa normativité, qui explicite en chaque cas le choix des valeurs de mémoire qu'elle préserve ; et spécifiquement pour l'architecture, dans un rapport aux valeurs d'usage. En conséquence, s'il est des mœurs qui doivent changer, ce sont celles des institutions de la conservation¹⁵.
- 33 La vocation culturelle et touristique de l'Hôtel-Dieu apparaît bien comme ce lieu du moindre conflit entre mémoire et usage que recherchait Riegl. Les musées de l'hôpital et les lapidaires dans le musée architectural, l'accueil éphémère d'événements culturels et artistiques sont des affectations cohérentes et pacificatrices.

- 34 La valeur de monumentalité reste cependant toujours en question, en dépit du classement des monuments. En architecture, elle est mise à l'épreuve par tout nouvel usage, toute adaptation, toute transformation. La réversibilité souhaitée par la Charte de Venise est bien souvent illusoire. Elle protège le document, mais peut détruire le monument, ne serait-ce que passagèrement.

L'ouverture de la nef à l'art contemporain

- 35 L'hospitalité offerte récemment à l'art contemporain instaure des rapports imprévus à la monumentalité de la nef. Ce qui fait œuvre, c'est d'abord le fait que l'installation artistique éphémère soit là pour être là et non pas ailleurs, dans un rapport à cet édifice, à ce monument. Œuvre *in situ* certes, cette expression courante apparaît cependant réductrice à la fois des œuvres qui s'y rapportent ou y sont rapportées par la critique et de l'expérience esthétique qu'elles offrent. Quelle œuvre, en effet, n'est pas *in situ* dès lors que son placement est constitutif de sa création, voire de son exposition ultérieure ?
- 36 Ce que les œuvres accueillies jusqu'ici dans la nef ont réalisé, au-delà du *in situ*, c'est littéralement un dé-placement. Non pas la simple installation du rapport artistique à un site qui serait un contenant préexistant, la nef, mais l'instauration d'un espace « autre », qualifié, avec ses déambulations, une réversibilité des parcours, une pluralité de points de vue, une inclusion des corps ; en somme l'expérience d'une distraction/absorption *per opus*, « à travers l'œuvre », nef comprise. L'œuvre devient alors le site de la nef, la nef son contenu. Elle devient une véritable « prise de site », au sens où l'œuvre emporte le site dans un ailleurs, au-delà de toutes les inépuisables résonnances et analogies avec sa monumentalité.
- 37 *Le Grand Voile* de Caroline Coppey donne à voir, par la division de la nef, la porosité des usages différenciés religieux et civils, toujours actuels, unifiés par le plan basilical d'origine. Vu de l'ouest, le voile suggère la lumière des vitraux disparus par une inversion : la couleur peinte est opaque, la lumière est filtrée par les interstices et vibre par les légers mouvements de l'air. Vu de l'est, le voile est opaque. Le rideau est tombé sur l'usage hospitalier, mais peut être relevé. La réversibilité du support, le *recto verso*, abandonne la frontalité du tableau, la rigidité de sa surface et l'épaisseur de son cadre. Le chatoiement coloré de la répétition des multiples différenciés par la couleur variable à chaque instant, souple dans l'air, installe dans le monument la présence d'un autrement et d'un ailleurs de l'art contemporain. (Figures 10)

Figure 10. Caroline Coppey, *Le Grand Voile*, 2014

Source : Patricia Piquet pour L'Yonne républicaine

- 38 Le pointillé blanc de Didier Guth installe un envol à partir d'un sol de référence partiellement nappé de marguerites et tenu dans sa totalité par des silhouettes errantes. L'envol, marqué par la répétition de pièces identiques, est saccadé en instants, comme dans les chronophotographies de Marrey décomposant entre autres le mouvement des oiseaux à l'aide d'un obturateur rotatif. Mais la trace n'est plus une projection d'instant saisis sur un plan. L'envol à partir de l'entrée parcourt la diagonale de la nef, sa plus grande dimension, c'est-à-dire la durée la plus longue d'un mouvement à reconstituer par le parcours au sol, mouvement réversible en atterrissage, mais qui ne sera jamais perçu dans sa totalité. Le pointillé, le temps de son attrait, efface de notre conscience l'axialité du monument (Figures 12 et 13).

Figure 11. Une vue du pointillé blanc de Didier Guth dans l'exposition « ... et les marguerites », 2015

Source : Didier Guth, www.didier-guth.com

Figure 12. Didier Guth, autre vue du pointillé blanc dans l'exposition « ... et les marguerites » de Didier Guth 2015

Source : Didier Guth, www.didier-guth.com

- 39 Située dans un rapport nécessaire à la monumentalité, l'installation éphémère de l'art contemporain nous évoque un aphorisme. Après avoir célébré le bonheur supposé des vaches dans un pré parce qu'elles n'ont pas de mémoire, et qu'en conséquence la mémoire est aussi nécessaire à la vie que l'oubli, Nietzsche déclare : « il faut savoir oublier à temps, comme il faut savoir se souvenir à temps ». La légèreté de ces œuvres nous y invite.

BIBLIOGRAPHIE

Déotte Jean-Louis, « Prise de site », *Appareil* [En ligne], Galerie, 2017, mis en ligne le 20 juillet 2018, consulté le 23 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2361>

Dormois Camille, *Notes historiques sur l'Hôpital de Tonnerre*, Perriquet, Auxerre, 1853.

Épaul Frédéric, *De la charpente romane à la charpente gothique en Normandie : évolution des techniques et des structures de charpenterie aux XII^e-XIII^e siècles*, Caen, Publications du CRAHM, 2011 [2007], 613 p.

Focillon Henri, « Généalogie de l'unique », in *2^e Colloque international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, Félix Alcan, 1937.

Le Clech-Charton Sylvie, *L'Hôtel-Dieu de Tonnerre. Métamorphose d'un patrimoine hospitalier, XIII^e-XX^e siècle*, Langres, Éditions Dominique Guéniot, 2012.

Le Clech-Charton Sylvie (2013), « Patrimoine hospitaliers métamorphosés en Bourgogne : archives, architectures, collections (XIII^e-XX^e siècle) », in *Summa*, n° 2, université de Catalogne, 2013, p. 34-49, notamment « Fiche de l'Inventaire Général », p. 29.

Riegl Aloïs, *Le Culte moderne des monuments. Sa nature, ses origines*, introduction et traduction de Jacques Boulet, Paris, L'Harmattan, 2003 [1903].

Rouyer François, *Faits divers autour de l'Hôpital de Tonnerre au cours des siècles ou Compléments aux Notes historiques sur l'Hôpital de Tonnerre*, A. Matton, 1997.

Viollet-le-Duc, article « Hôtel-Dieu », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e au XVI^e siècle*, Éditions Bance-Morel, t. VI, p. 99, 1854-1868.

NOTES

1. Dormois Camille, *Notes historiques sur l'Hôpital de Tonnerre*, Perriquet, Auxerre, 1853 ; Le Clech-Charton Sylvie, *L'Hôtel-Dieu de Tonnerre*, Langres, Éditions Dominique Guéniot, 2012.
2. La ville de Tonnerre est reconnue par une charte depuis 1261.
3. La charte les exprime ainsi « Bailler à manger à ceux qui auront faim, bailler à boire à ceux qui auront soif, recevoir les étrangers et pèlerins et les héberger, vêtir les nuds, visiter les malades, consoler les prisonniers et ensevelir les morts. » [sic]
4. Le Clech-Charton Sylvie, « Patrimoine hospitaliers métamorphosés en Bourgogne : archives, architectures, collections (XIII^e-XX^e siècle) », in *Summa*, n° 2, Université de Catalogne, 2013, p. 34-49.
5. Les dimensions de la salle sont données avec l'exactitude requise (18,60 m pour la portée) par Camille Dormois et Viollet-le-Duc. Elles varient cependant selon les auteurs récents. La portée est indiquée à 21,50 m ou 21 m (Fiche de l'Inventaire Général, Sylvie Le Clech, *L'Hôtel-Dieu de Tonnerre*, *op.cit.*, p. 29) et la voûte est décrite comme une voûte ou berceau en plein cintre, c'est-à-dire en demi-cercle.
6. Viollet-le-Duc, article « Hôtel-Dieu », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e au XVI^e siècle*, 1854-1868, Éditions Bance-Morel, t. VI, p. 99. Sa description précise de l'Hôtel-Dieu s'appuie sur un « relevé minutieux », contemporain, établi par M. Lefort, architecte à Sens (cf. note 17, *op.cit.*).
7. À titre de comparaison, la salle de l'Hôtel-Dieu de Beaune (1443) mesure environ 45 m de long autel compris, 15 m de large et 15 m de haut pour 30 lits éventuellement doubles. La grande salle à trois nefs de l'Hôpital d'Angers (1153) peut accueillir 4 rangées de lits sur une largeur de 10 m environ. Voir Viollet-le-Duc, article « Hôtel-Dieu », *op. cit.*
8. Datés du XI^e siècle : un hôtel-Dieu situé dans une petite chapelle près de l'église Notre-Dame, une fondation de l'hôpital Saint-Antoine, l'hôpital du Saint-Esprit et la maladrerie de Saint-Blaise ; voir Dormois Camille, *Notes historiques sur l'Hôpital de Tonnerre*, *op. cit.*, p. 5-7.
9. Épaud Frédéric, *De la charpente romane à la charpente gothique en Normandie*, Caen, Publications du CRAHM, 2011.
10. Focillon Henri, « Généalogie de l'unique », in *2^e Colloque international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, Félix Alcan, 1937.
11. Focillon Henri, « Généalogie de l'unique », *op. cit.*
12. Camille Dormois précise : « par un arrêté du 8 novembre 1842 » du ministre de l'Intérieur, *Notes historiques sur l'Hôpital de Tonnerre*, *op. cit.*, p. 196. La notice de l'Inventaire général des monuments historiques donne la date de 1862.
13. « Instruction concernant la conversation... », Assemblée révolutionnaire, 15 décembre 1790. Notons au passage cette définition culturelle de l'utilité des monuments.
14. Riegl Aloïs, *Le Culte moderne des monuments. Sa nature, ses origines*, trad. Jacques Boulet, L'Harmattan, 2003.
15. Cet exposé des motifs explique peut-être pourquoi la loi n'a pas été votée. Des prescriptions esthétiques au nom du « patrimoine » peuvent à la fois détruire le document mémoriel, entraver l'usage et conduire à des aberrations techniques : exemple la rénovation du pressoir situé dans le périmètre de protection de l'Hôtel-Dieu.

RÉSUMÉS

Il ressort des divers récits sur l'Hôtel-Dieu de Tonnerre une histoire architecturale de l'édifice Hôtel-Dieu centrée sur les dimensions exceptionnelles d'une nef unique sur le plan basilical, à la fois église et salle des malades. La généalogie d'une singularité architecturale est réduite aux dimensions imposantes de l'Hôtel-Dieu, dont le classement au titre de « monument historique », en 1842, autorise la démolition de ce qu'il reste de l'histoire architecturale et urbaine de la Maison-Dieu initiée en 1292 et vouée aux Sept Miséricordes par Marguerite de Bourgogne.

Le vestige de la Maison-Dieu participe alors d'une histoire de la monumentalité, où les valeurs mémorielles du document d'architecture qui justifient son devenir monument entrent en tension, sinon en conflit, avec ses valeurs d'usage au sens large.

L'ouverture de la nef à des manifestations diverses illustre la pérennité de l'usage cultuel qui demeure (messe d'anniversaire de la mort de Marguerite de Bourgogne), et le passage très lent de l'usage hospitalier, abandonné en 1642, à un usage culturel.

Au-delà de la seule vertu d'un grand contenant culturel, l'hospitalité offerte à des installations artistiques éphémères instaure un rapport nouveau à l'architecture de l'édifice, un sens nouveau du monument, de nouvelles perceptions de sa monumentalité. Ce qui fait œuvre avec les installations de Caroline Coppey et de Didier Guth, ce n'est pas tant le placement *in situ* des installations que la « prise de site » qu'elles opèrent et l'expérience esthétique qu'elles proposent. L'ici de l'installation ouvre sur un ailleurs, un espace de déplacements libres avec ses réversibilités et ses temporalités, un autrement de l'espace muséal et monumental.

INDEX

Mots-clés : architecture, art contemporain, Hôtel-Dieu, Maison-Dieu, monument, monumentalité, patrimoine

AUTEUR

JACQUES BOULET

Jacques Boulet est architecte et professeur affilié au GERPHAU (UMR 7218, CNRS LAVUE), École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-la-Villette.