

Projet et chantier à la Renaissance : l'église Saint-Nicolas de Troyes (1524-1608)

Le jour tombait, je suis entré dans l'église [Saint-Nicolas de Troyes], elle était pleine de ténèbres, une lampe éclairait deux ou trois arches énormes que l'ombre revenait dévorer à chaque balancement de la petite flamme perdue dans la grande nef. Au-dessus de ma tête, au fond de l'église, la lueur crépusculaire changeait les vitraux de l'abside en spectres blafards. Deux ou trois vieilles femmes, le visage enfoui sous leur cagoule, priaient dans un coin sombre. Je me suis accoudé près de l'autel, sur une balustrade qui porte le reliquaire doré de Sainte-Pompée, et j'ai fait comme elles.

Victor Hugo¹

L'église Saint-Nicolas offre un exemple remarquable d'un aspect de l'architecture religieuse française de la Renaissance dont Viollet-le-Duc a violemment attaqué (et, par là même, contribué à définir) le caractère dans un passage dédié à Saint-Eustache de Paris :

On voulait appliquer les formes de l'architecture romaine antique, que l'on connaissait mal, au système de construction des églises ogivales, que l'on méprisait sans les comprendre. C'est sous cette inspiration indécise que fut commencée et achevée la grande église de Saint-Eustache de Paris, monument mal conçu, mal construit, amas confus de débris empruntés de tous

Je remercie vivement le directeur et le personnel de la Bibliothèque Berenson du Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti où cet article a été rédigé. Je suis reconnaissante à Monique Chatenet, Philippe Canguilhem, Laura Louvrier, Julien Masquelier et Andrea Aldo Robiglio pour leur aide pendant la rédaction et la révision de mon texte. Je suis aussi redevable à Jacky Provence d'avoir pris pour moi plusieurs photos de l'église publiées ici.

¹ V. HUGO, *En voyage*, II : *France et Belgique*, Paris, Librairie du Victor Hugo illustré [puis E. Hugues], s.d., p. 95 (22 octobre 1839).

côtés, sans liaison et sans harmonie ; sorte de squelette gothique revêtu de haillons romains cousus ensemble comme les pièces d'un habit d'arlequin².

L'édifice troyen présente en effet cette même hybridation stylistique qui, comme l'a observé Anne-Marie Sankovitch à propos de Saint-Eustache, interdit toute catégorisation rigide en termes de «roman, gothique, flamboyant ou italianisant»³. Exemple remarquable, l'église l'est également grâce à un ensemble tout à fait exceptionnel de documents d'archives préservés dans les fonds troyens qui permet non seulement de reconstituer une chronologie précise de la progression du chantier et de déterminer les techniques de construction employées, mais aussi d'isoler les rôles respectifs des maçons, des marguilliers comme des commanditaires qui en ont financé la réalisation, et de comprendre les modalités de gestion de la fabrique⁴. Enfin, le cas de Saint-Nicolas permet de revenir sur la question centrale du rôle de la documentation dans l'analyse historique. Il montre qu'il y a beaucoup plus qu'une photographie des données matérielles du chantier à tirer de la lecture des comptes de fabrique, et que ceux-ci peuvent devenir des instruments utiles à la compréhension du projet et de sa genèse, des idées et des aspirations qui ont amené à ce complexe jeu d'équilibre entre des visions différentes, voire antithétiques, qu'est la *res ædificatoria*⁵.

² E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, I, Paris 1854, p. 240, cité par A.M. SANKOVITCH, *A Reconsideration of French Renaissance Church Architecture*, dans *L'église dans l'architecture de la Renaissance*. Actes du colloque (Tours 28-31 mai 1990), éd. par J. Guillaume, Paris, Picard 1995, p. 162 et note 5.

³ SANKOVITCH, *A Reconsideration cit.*, p. 173.

⁴ Pour la chronologie du bâtiment, voir E. POULLE, *Église Saint-Nicolas de Troyes*, dans *Congrès archéologique de France. CXIII^e session, 1955, Troyes, Orléans, M. Pillault 1957*, pp. 71-84, et S. GALLETI, *La chiesa di Saint-Nicolas di Troyes : dal cantiere tardogotico al portale rinascimentale di Domenico del Barbieri*, Tesi di Laurea, Istituto Universitario di Architettura di Venezia 1999.

⁵ Voir la réflexion de Françoise Choay sur ce titre d'Alberti, *Le De re ædificatoria comme métaphore du fondement*, dans F. FURLAN *et al.*, *Leon Battista Alberti*. Actes du congrès international (Paris 10-15 avril 1995), Torino-Paris, Aragno-Vrin 2000, pp. 851-861, à la suite de son article *Le De re ædificatoria comme texte inaugural*, dans *Les traités d'architecture de la Renaissance*. Actes du colloque (Tours 1-11 juillet 1981), éd. par J. Guillaume, Paris, Picard 1988, pp. 83-90.

1. Deux églises en une

Saint-Nicolas se compose de deux unités spatiales distinctes, bien qu'associées : l'église proprement dite, qui comprend la nef et le chœur et, à l'extrémité occidentale, «l'église du Mont de Calvaire» selon l'appellation du XVI^e siècle : une grande chapelle de pèlerinage dont l'élévation se dresse à l'intérieur de la nef et qui est accessible depuis le grand escalier situé dans les deux premières chapelles sud de la nef [Figs. 104-106].

Le plan de l'édifice est un rectangle compact, divisé en six travées aujourd'hui précédées par un vestibule et un portique. Les chapelles flanquant la nef sont reliées entre elles par des passages pour constituer des sortes de collatéraux. Il n'y a pas de transept, et les travées correspondant aux accès latéraux ne se distinguent des autres que par la plus grande ampleur des arcades. Le chœur, qui occupe les deux dernières travées, présente un chevet plat [Fig. 107], avec une chapelle absidiale de dimensions très réduites. Cette configuration dérive de Saint-Quiriac de Provins, modèle largement diffusé dans la région à l'époque médiévale et dont on trouve d'autres exemples à Troyes (notamment à Saint-Pantaléon et à Saint-Jean) qui a fourni aux architectes de Saint-Nicolas une solution au problème posé par l'impossibilité d'ériger un chœur en saillie sur la place du Vieux Marché qui longe à l'est le bâtiment⁶. La chapelle du Calvaire, dont l'élévation sur la nef s'inspire de celle du Mont de Jérusalem, est accompagnée d'un Sépulcre, imité également de celui de Jérusalem⁷, qui occupe la première chapelle nord de la nef [Fig. 109] et, à l'origine, d'un «jardin des Oliviers [ou d'Olivet]» inspiré par celui de Gethsémani⁸. Ce

⁶ «Payé tant aux notaires q[ue] tabellion pour deux lettres faisant instrument d'attestation de la place de la rue estant derr[rière] le cue[ur] d'icelle église» (Archives Départementales de l'Aube, 17 G 2, f. 94v [juillet 1526]). Il s'agit ici de la phase terminale du contraste suivi à la demande du permis de bâtir une partie du cœur sur ladite place.

⁷ Il présentait une édicule supérieure qui a disparu au cours de la restauration du XIX^e siècle. La statue du Christ Triomphant, qui était logée à son intérieur, a été conservée et se trouve toujours en place sur la terrasse au-dessus du Sépulcre.

⁸ Quelques auteurs retiennent que les dessins pour l'élévation du Calvaire et pour la chapelle du Sépulcre auraient été fournis aux maîtres de Saint-Nicolas par Michel Oudin, un paroissien qui avait fait le pèlerinage de Jérusalem (J.C. COURTALON-DELAISTRE, *Paroisse de Saint Nicolas*, dans *Topographie historique de la ville et du diocèse de*

jardin suspendu, qui aboutissait sur le mur de la ville à un niveau légèrement inférieur à celui du Calvaire qui lui donnait accès, a disparu lors de la démolition de l'enceinte des fortifications, autour de 1840. Cette démolition fut suivie, en 1858-1860, par la construction de l'actuelle façade occidentale [Fig. 108] et l'aménagement du vestibule et du portique qui servent aujourd'hui d'accès principal à l'église.

Le plan Coluel [Fig. 110], qui date de 1769, montre la distribution originelle de l'édifice : les accès sont placés au droit de la quatrième travée de la nef, au nord comme au sud – le portail méridional étant celui qu'empruntaient les paroissiens – tandis qu'un passage public au rez-de-chaussée de la chapelle du Calvaire donne accès, à partir de la rue de Truelle qui longe à sud le bâtiment, au grenier (plus tard l'arsenal) de la ville situé au nord de l'édifice. L'accessibilité du grenier avait été l'objet, au début de la construction, d'un accord signé entre les marguilliers de Saint-Nicolas et l'administration de la ville afin que l'édifice puisse s'étendre jusqu'au rempart sans gêner la communication entre la rue de Truelle, au sud, et la Porte de Beffroi, au nord, tout en permettant aux habitants de «faire la procession et autres allées et venues acoustumées et nécessaires»⁹. Fermé au XIX^e siècle après la construction de la nouvelle façade occidentale, ce passage public offrait également un accès direct depuis la rue à la chapelle du Calvaire et au jardin des Oliviers, grâce à un escalier situé dans la petite pièce représentée sur le plan Coluel à l'extrémité sud-ouest du bâtiment¹⁰. Ce plan signale d'autres transformations de la configuration initiale, telles la démolition du jubé de menuiserie qui sépa-

Troyes, Troyes 1733-1734, p. 335 ; C. FICHOT, *Statistique monumentale du département de l'Aube*, Paris, L'Auteur 1884-1900, IV, p. 454 ; POULLE, *Église Saint-Nicolas* cit., p. 79). L'hypothèse ne peut pas être exclue, mais un approfondissement éventuel du sujet devrait considérer aussi la circulation, à l'époque, des textes concernant les sites sacrés de Jérusalem (tels que ceux d'Alberti et de Breydenbach, pour ne citer que les plus connus) aussi bien que d'autres sources possibles, tels que les journaux de voyage publiés en ces années (par exemple, D. POSSOT, *Très ample et abondante description du voyage de la Terre sainte...*, Paris, R. Chaudière 1536).

⁹ Bibliothèque Municipale de Troyes, *Registre des délibérations de la ville* [1536 nst], dans POULLE, *Église Saint-Nicolas* cit., p. 82.

¹⁰ Archives Municipales de la ville de Troyes, 2 M 21, *Note sur l'église Saint Nicolas, 22 septembre 1876*, rédigée par l'architecte Bailly, et FICHOT, *Statistique monumentale* cit., IV, p. 468.

rait le chœur de la nef¹¹, l'ouverture des passages entre les chapelles du chœur, qui date de 1785¹², ou le percement, après 1769, des trois fenêtres du mur du chevet¹³. Nous savons aussi que dans les années 1630, lors des travaux de reconstruction des supports de la première travée du vaisseau central, la grande rosace qui éclaire aujourd'hui l'élévation intérieure de la chapelle du Calvaire [Fig. 106] s'est substituée à deux ouvertures plus petites datant du XVI^e siècle¹⁴.

2. Les campagnes de construction : chronologie et mutations stylistiques

Contrairement à ce qu'ont longtemps cru les historiens, ce n'est pas par une destruction que commence l'histoire de l'église actuelle. L'incendie qui dévaste la partie méridionale de la ville en 1524, provoque en effet des dégâts importants aux maçonneries du bâtiment, et en détruit presque complètement les charpentes, mais c'est seulement un an et demi plus tard, après divers travaux de restauration, que le conseil de la fabrique et l'assemblée des paroissiens choisissent de remplacer l'édifice existant par un bâtiment neuf de dimensions

¹¹ La pratique de démolition des jubés, due à la réforme liturgique introduite par le Concile de Trente, devient systématique sur la fin du XVIII^e siècle (voir B. JESTAZ, *Le jubé comme organe de diffusion des formes classiques*, dans *L'église dans l'architecture de la Renaissance* cit., pp. 181-193). Celui de Saint-Nicolas – bâti en 1552 par le menuisier Damien Doublet (Bibliothèque Municipale de Troyes, ms. 2788 [3], f. 4) – a du être démoli peu de temps après la réalisation du plan Coluel, très probablement à la Révolution.

¹² La date est inscrite sur l'intrados de l'arc entre la chapelle de Saint-Claude et celle de Toussaints, du côté nord du chœur.

¹³ Une inscription dans l'abside affirme que «L'an 1900 ont été réalisées l'ouverture des trois fenêtres du chœur et la pose de vitraux, Mr Remion étant curé». Une image conservée aux Archives de la Direction du Patrimoine à Paris montre, pourtant, une fenêtre absidale à meneau central et linteau en anse de panier précédente les travaux de 1900, et un projet détaillé des interventions au mur du chevet, conservé aux Archives Départementales de l'Aube (Fond Vital, 3 J 267), semble suggérer que ces travaux n'aient que modifié la forme d'ouvertures préexistantes.

¹⁴ Dans un texte de 1631 on lit que «[il] est nécessaire en rediffiant ledit pignon d'oster les deulx grandes vitres en O qui sont de presens, et y sera faict un grand O audict pignon» (Archives Départementales de l'Aube, 17 G 6, *Jacques d'Orléans, Projet et relation pour réparations*, 3 avril 1631).

supérieures¹⁵. La nouvelle construction débute donc en 1526 pour s'achever en 1608, et s'élève en quatre campagnes distinctes, quoique séparées par une interruption des travaux entre 1567 et 1581.

Le chantier avance par tranches horizontales, suivant la technique adoptée à la cathédrale et dans plusieurs autres chantiers de la ville depuis la seconde moitié du XV^e siècle, qui pose moins de problèmes structurels que le système par tranches verticales utilisé auparavant (et consistant à élever une travée jusqu'aux voûtes avant de passer à la suivante)¹⁶. Ainsi sont élevées, entre 1526 et 1535, les chapelles latérales et les parties basses du chœur [Fig. 104]. Le Calvaire est érigé entre 1536 et 1550. En 1551 commence la construction des chapelles et des parties basses de la nef, terminée en 1566. Enfin, entre 1582 et 1608, les parties hautes du chœur et de la nef sont élevées et voûtées. On procède à la démolition de l'église existante à mesure que s'élève la nouvelle, afin que la célébration des offices ne soit pas interrompue.

Les recettes des comptes indiquent que c'est pour des raisons économiques que le choix fut fait de passer directement de la construction du chœur à celle du Calvaire, en remettant à plus tard celle de la nef qui fait la liaison entre les deux. Les profits de la vente des indulgences papales accordées, à partir de 1524, aux pèlerins qui visitent la chapelle du Calvaire¹⁷, constituent, en effet, par ordre d'importance, la seconde source du financement des travaux – la première étant constituée des donations des paroissiens – et sa construction sert à assurer au chantier un financement régulier.

L'interruption des travaux entre 1567 et 1581 pourrait avoir également une origine économique. S'il n'est pas tout à fait évident que les guerres de Religion aient entraîné une baisse des donations destinées aux institutions religieuses dans une ville aux mains des Guises qui était l'une des places fortes de la Ligue¹⁸, il est clair en revanche que ces années furent marquées par un mouvement inflationniste qui, en l'espace d'une vingtaine d'années, a plus que triplé le prix

¹⁵ Archives Départementales de l'Aube, 17 G 2, ff. 53v-63 (1524) et 63v-75v (1525), *passim*.

¹⁶ S. MURRAY, *Building Troyes Cathedral : The Late Gothic Campaigns*, Bloomington, Indiana University Press 1987, p. 73.

¹⁷ Archives Départementales de l'Aube, 17 G 1, décembre 1524.

¹⁸ La ville de Troyes adhère à la Ligue en 1577, sous pression d'Henri de Guise, à l'époque gouverneur de Champagne.

des matériaux de construction et plus que doublé celui de la main d'œuvre [Fig. 111]. Or, non seulement ces coûts sont ceux qui pèsent le plus sur l'économie du chantier [Fig. 112], mais surtout l'inflation, en entraînant des fluctuations de coûts imprévisibles, rend aléatoire toute gestion prévisionnelle du financement, ce qui nuit par voie de conséquence à l'avancement du chantier. Dans un tel contexte, les marguilliers de Saint-Nicolas semblent avoir préféré attendre une quinzaine d'années, non pas la fin des guerres (elle aussi imprévisible) mais plutôt une accumulation suffisante des ressources.

L'une des particularités du chantier de Saint-Nicolas tient dans le fait que chaque campagne de construction s'individualise par des caractères stylistiques modifiés ou abandonnés lors du passage à la campagne suivante. Le chœur de l'église est caractérisé par les arcs brisés de la tradition gothique et par des éléments prenant modèle sur les nouveautés introduites par Martin Chambiges dans les dernières travées construites à la cathédrale, tels que les remplages des fenêtres et les piliers de plan ondulé, sans chapiteaux, les moulures des arcs pénétrant directement dans des fûts dotés de bases en forme de polygone irrégulier [Fig. 105]. Il s'agit d'un langage qui avait déjà exercé une influence profonde sur l'architecture troyenne, comme le prouvent les exemples précédemment cités de Saint-Pantaléon et de Saint-Jean, aussi bien que de nombreux autres édifices de la région¹⁹. Au début de la construction de la chapelle du Calvaire, les arcs brisés du chœur font place à ceux en anse de panier qui caractérisent l'architecture régionale du deuxième quart du XVI^e siècle [Fig. 106]. Certains éléments du langage décoratif opèrent une mutation radicale, comme c'est le cas pour l'encadrement de la porte qui donnait accès au jardin des Oliviers [Fig. 113], où les ordres – bien que dans des formes pas très orthodoxes par rapport à la tradition classique – apparaissent pour la première fois. Enfin, pour la construction des grandes arcades de la nef, l'anse de panier est remplacée par l'arc en plein cintre tandis qu'apparaissent des fenêtres à remplage orthogonal (*en portique*) qui deviennent le signe architectural distinctif de la seconde moitié du siècle [Fig. 114]. Tout l'apparat ornemental est maintenant d'inspiration classique : depuis les édicules accrochés aux piliers [Fig. 115], jusqu'au Sépulcre [Fig. 109], en passant par la porte de la sacristie et la balustrade du grand escalier [Fig. 116]. L'exemple le plus spectaculaire de la rapide succession des changements stylistiques

¹⁹ Voir MURRAY, *Building Troyes Cathedral* cit., pp. 87-109.

tiques intervenus entre la construction du chœur et celle du niveau inférieur de la nef, est apporté par la confrontation des deux portails qui donnaient accès à l'église, celui du nord [Fig. 117], élevé en 1535, à la fin de la première campagne de construction²⁰, et celui du sud [Fig. 118] qui marque le début de la troisième, en 1551²¹. Élevés à seize années d'écart seulement, ces deux ouvrages appartiennent en effet à des univers architecturaux aux antipodes l'un de l'autre.

La métamorphose stylistique que nous venons de décrire trouve un parallèle dans les techniques de construction employées pour les voûtes. Alors que les chapelles du chœur sont couvertes de voûtes d'ogives à liernes et tiercerons aux nervures profilées en V conformément à la tradition gothique, les voûtes du bas-côté de la nef s'éloignent de ce modèle. Ce ne sont plus des voûtes d'ogives, mais des voûtes en pendentifs ornées de nervures plates dans lesquelles des voûtains soigneusement taillés avant la pose, dessinés chacun en fonction de sa position dans la voûte, remplacent le petit appareil indifférencié employé jusqu'alors [Fig. 119].

La tendance à renouveler le langage architectural en utilisant des expressions décoratives différentes pour chaque partie de l'édifice n'a, en revanche, pas du tout affecté la dernière campagne de construction, celle concernant les parties hautes de la nef et du chœur ainsi que leurs voûtes, où sont réemployés des éléments déjà vus : les fenêtres à remplage orthogonal s'inspirent de celles des bas-côtés de la nef et les voûtes du vaisseau central relèvent d'une longue tradition médiévale. Il faut d'ailleurs souligner – on y reviendra – l'intérêt que représentent ces voûtes de goût médiéval pour couvrir le grand vaisseau du bâtiment. En effet, il paraît significatif, par rapport à l'esprit d'invention qui semble avoir caractérisé le chantier de Saint-Nicolas,

²⁰ La «porte de derrier» de l'église, à laquelle travaille un maçon nommé Gilles, est mentionnée par le registre du mois de mai 1535 (Archives Départementales de l'Aube, 17 G 11, f. 40v) avec un «pillier de derrier» (Archives Départementales de l'Aube, 17 G 11, f. 32v) qui doit être le A4 du plan publié ici. Remarquable la ressemblance de cet ouvrage avec le portail méridional de l'église Saint-Nizier, qui porte la date de 1531.

²¹ Sur la datation du projet et de la construction du portail méridional, que Emmanuel Poulle faisait remonter à 1540 (*Église Saint-Nicolas* cit., note 4, pp. 72 et 77), et qui doit être retardée d'une dizaine d'années, jusqu'à 1550-1551, voir S. GALLETTI, *L'architecture de Domenico del Barbieri : Troyes 1548-1552*, dans «Revue de l'Art», CXXXVI, 2002, pp. 38-39 et 42.

qu'il ait été préféré de revenir ici à une formule éprouvée plutôt que de se lancer dans des expérimentations aventureuses.

3. *Les maîtres maçons*

Le projet de l'église est l'œuvre du maître maçon Gérard Faulchet qui, en janvier 1526, donne plusieurs dessins dont on ne connaît pas précisément la nature – un plan sans doute, accompagné, de détails ou, peut-être, d'élévations²². Faulchet, qui est responsable des travaux pendant la première campagne de construction, vient du chantier de la cathédrale, où il avait commencé sa carrière en tant qu'apprenti de Jehançon Garnache, prédécesseur de Martin Chambiges à la direction des travaux²³. Il n'y a d'ailleurs rien d'extraordinaire dans le fait que Faulchet ait employé dans le chœur de Saint-Nicolas des traits caractérisant l'architecture de Chambiges sans jamais avoir travaillé directement sous ses ordres, car tout architecte désireux de réaliser un édifice dans un langage au goût du jour aurait, dans ce contexte, fait de même – ce qu'on constate, par ailleurs, dans les réalisations contemporaines de la région troyenne.

À partir de 1529, Gérard Faulchet n'est présent sur le chantier de Saint-Nicolas que pour un nombre des journées très limité [Fig. 120], sans doute à cause de son engagement parallèle sur le chantier de Montier-la-Celle²⁴. La conduite des travaux doit donc se faire à distance, par l'intermédiaire des aides de Gérard : son gendre Claude Malleterre et son fils Jean Faulchet. Tous deux reçoivent en 1531 le même salaire que le maître maçon, sans d'ailleurs en porter encore le titre, signe que c'est à eux que revient la responsabilité effective d'un

²² «Au surplus a esté despenssé et payé a Girard Fauchon maçon le XII^e jour de ja[n]vier mil V C XXV [1526 nst] pour les pourtraictz faitz p[ar] luy pour rediffier icelle eglise», Archives Départementales de l'Aube, 17 G 2, f. 89v.

²³ Pour la documentation relative à la biographie et à l'activité documentée de la famille Faulchet, voir le fichier Natalis Rondot, conservé aux Archives Départementales de l'Aube, et ma notice dans *Allgemeines Künstlerlexikon*, XXXVII, München-Leipzig, K.G. Saur 2003.

²⁴ Voir C. LALORE, *L'abbaye de Montier-la-Celle*, dans *Annuaire administratif et statistique de l'Aube*, Troyes, Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département 1882.

chantier où Gérard Faulchot ne fait que des apparitions de plus en plus occasionnelles.

En 1534, on remarque une réduction sensible du nombre de maçons mentionnés dans les comptes, qui tombe à cinq au lieu de quinze l'année précédente et seize l'année suivante [Fig. 121]. Cette inflexion est due en partie à un ralentissement du rythme de la construction, causé par une baisse des ressources de la fabrique [Fig. 122]. Ce fait ne nous éclaire cependant pas sur la raison pour laquelle l'année suivante, en 1535, le nombre de maçons remonte à seize, sans que le montant des recettes n'ait sensiblement augmenté. En effet, le phénomène s'explique surtout par un changement administratif. À partir de 1534, l'administration de la fabrique, qui jusqu'alors avait payé directement les salaires hebdomadaires de tous ses employés aussi bien que tous les autres coûts de la construction, signe de plus en plus de contrats au forfait pour «œuvres finies» ou «marchandées en tasche». Les titulaires des contrats sont responsables de toutes les dépenses concernant l'ouvrage spécifié, à l'exclusion des matériaux de construction, qui restent à la charge des marguilliers. Dans ce type de forfait – qui restera en vigueur pour les campagnes suivantes – la plupart des noms des intervenants disparaissent des registres de comptes. En 1534, par exemple, la fabrique signe avec le maçon Sébastien de la Court un contrat pour la construction des voûtes de la chapelle Saint-Claude et de la chapelle Saint-Roch et Saint-Adrien²⁵, pour lesquelles on dépense en tout 81 livres tournois, dont 76 vont directement à de la Court, les 5 livres restantes servant à payer Jacques Souplet pour le dessin des deux voûtes, le papier pour les «mosles» (c'est-à-dire les moules ou patrons pour la taille des pierres), la fourniture et le travail du bois pour les cintres aussi bien que les aides pour les mettre en place, le matériel nécessaire pour blanchir les murs, la peinture de finition des clefs de voûte et le pavement des sols à la fin des travaux²⁶. Aucune mention n'est faite de ceux qui construisent et finissent les maçonneries sous la direction de Sébastien de la Court, ni du salaire de ce dernier.

Au début des années 1530, la hiérarchie des rôles à l'intérieur du chantier aussi que son organisation administrative semblent donc être établie. On distingue le rôle de Gérard Faulchot, auquel les registres continuent à se référer jusqu'à 1536 comme *maître de la fabrique*,

²⁵ Le contrat est mentionné au moment du solde, en janvier 1535 (Archives Départementales de l'Aube, 17 G 11, f. 27v).

²⁶ *Ibid.*, 17 G 9, f. 27.

et qu'aujourd'hui on qualifierait d'architecte : c'est-à-dire un professionnel qui conçoit le projet du bâtiment et qui reste responsable de tout choix qui en changeraient la nature, mais qui ne suit pas les travaux personnellement. Ce dernier rôle – proche de l'actuel directeur de chantier, et qui implique la coordination des interventions et la responsabilité de toutes les décisions – est celui des premiers aides du maître : Claude Malleterre en 1531 et, pour les années suivantes, Jean Faulchot. À leurs côtés se distinguent d'autres figures professionnelles avec qui la fabrique signe des contrats particuliers, souvent pour *œuvres finies* : les artisans spécialisés (charpentiers, serruriers, menuisiers, «torcheurs», couvreurs, paveurs, etc.) et les artistes (verriers, orfèvres, sculpteurs et peintres).

Il faut signaler, enfin, que dans le cas de Saint-Nicolas – mais il pourrait s'agir d'une pratique courante – le rôle de *maître de la fabrique* ne comporte pas forcément la responsabilité de chaque projet concernant le bâtiment. Alors qu'en 1536 cette charge passe directement de Gérard à Jean Faulchot (sans qu'on en connaisse précisément la raison, puisque Gérard est encore vivant à l'époque)²⁷, on remarque que c'est à un troisième maître maçon, Henri Clément dit le Lorrain, actif sur le chantier de 1534 à 1536, que reviennent plusieurs dessins de l'édifice. C'est lui l'auteur des projets de 1535 pour le maître autel²⁸ [Fig. 123] et pour le ciboire surmontant l'arcade de la chapelle absidale²⁹, aussi bien que du projet de 1536 pour la chapelle du Cal-

²⁷ On ne connaît pas la date de décès de Gérard Faulchot, mais elle est fixée après 1553 par le fait que le registre des impôts de la ville de cette année porte mention d'un Gérard Faulchot maître maçon propriétaire d'une maison de la rue de la Roierye (Archives Départementales de l'Aube, fichier Rondot, voir GALLETTI, *L'architecture de Domenico del Barbieri* cit.). Il doit s'agir du maître de Saint-Nicolas, puisque le petit fils de celui-ci, Gérard Faulchot II, n'était à l'époque qu'un enfant de onze ans.

²⁸ Archives Départementales de l'Aube, 17 G 10, f. 10 et f. 10v. Sur le maître autel, substitué en 1658, voir N. HANY, *Un projet de maître-autel pour l'église Saint-Nicolas de Troyes, 1533-35*, dans «Mémoires de la Société Académique de l'Aube», CXI. À présent, je prépare un article sur les dessins conservés dans le dossier 17 G 6 des Archives Départementales de l'Aube, celui du maître autel inclus. Je renvoi à la future publication l'analyse et la discussion de ces documents.

²⁹ Archives Départementales de l'Aube, 17 G 10, f. 10v. Le ciboire, aujourd'hui perdu, n'a été effectivement réalisé qu'en 1552 par Jean Faulchot (Archives Départementales de l'Aube, 17 G 17, f. 23), et on ne peut pas être sûr qu'il correspondait à celui auparavant dessiné par Henry Clément.

vaire³⁰. La pratique de confier à un maçon autre que celui qui dirige le chantier le dessin d'une partie de l'édifice continue à Saint-Nicolas après le départ d'Henry Clément. Nous en connaissons au moins un autre exemple : celui du projet pour le portail méridional de l'église datant de 1550 ou 1551 [Fig. 124], attribuable à Domenico Ricoveri del Barbieri – artiste d'origine toscane, bien connu en France en tant que sculpteur sous le nom de Dominique Florentin³¹.

Dans les deux cas, la direction des travaux est désormais passée à Jean Faulchot, qui dirigera, de 1536 jusqu'à 1566, la deuxième et la troisième campagne de construction de l'église et qui, dès le début, apporte des modifications importantes dans la pratique du chantier par rapport à la direction du père. En premier lieu Jean, bien qu'engagé lui aussi dans plusieurs autres constructions troyennes, est actif et présent sur le chantier de Saint-Nicolas et il ne délègue pas autant de travail que son père en avait eu l'habitude³². Dans la plupart des cas il est lui-même le titulaire des contrats pour œuvres finies signés avec la fabrique selon la pratique introduite dans les années 1530. D'ailleurs, ce fait, combiné avec une plus grande fragmentation de la documentation conservée, explique que pour les trente années de la construction du Calvaire et des parties basses de la nef, on ne trouve dans les comptes que six noms de maçons participant au chantier. De plus, alors que la campagne dirigée par Gérard Faulchot avait été homogène du point de vue stylistique, les deux que dirige son fils se distinguent par une plus grande ouverture d'esprit quant à la modification du langage décoratif et architectural aussi bien qu'aux contributions extérieures : il ne faut pas oublier que si, sous Gérard Faulchot, on confiait à Jacques Souplet le dessin de deux voûtes, c'est le dessin d'éléments bien plus en vue – le Calvaire (ou, du moins,

³⁰ Bibliothèque Municipale de Troyes, ms. 2788 (3), f. 1. Il s'agit, probablement, du dessin de l'élévation qui donne sur l'intérieur de la nef.

³¹ Sur la réattribution du projet du portail de Jean Faulchot à Dominique Florentin voir GALLETTI, *L'architecture de Domenico del Barbieri* cit.

³² Entre les différentes interventions documentées du maître, on compte celles à la Cathédrale en début des années 1530 ; à l'enceinte de la ville à la moitié des années 1540 ; à l'église Saint-Étienne en 1549 ; à l'église Saint-Pantaléon, dont il dirige les travaux de reconstruction à partir de 1546, et où on le retrouve à plusieurs reprises jusqu'en 1564 ; et à l'église Sainte-Madeleine, où il dirige, de 1558 à 1661, la construction de la tour et où il est mentionné par les registres des comptes jusqu'à la moitié des années 1570. Voir GALLETTI, *L'architecture de Domenico del Barbieri* cit.

son élévation) et le portail principal d'accès à l'église – qu'on confie désormais à Henry Clément et à Dominique Florentin. Jean Faulchot se montre donc un excellent «metteur en scène» : il contribue personnellement à la plupart de travaux, et il orchestre, en même temps, l'intégration d'interventions extérieures voulues – on peut le supposer – par les membres du conseil de fabrique.

La quatrième et dernière campagne de construction est, du point de vue de la gestion du chantier, identique à la précédente. Le rôle qui avait été celui de Jean Faulchot revient à Rémy Mauvoisin, un maître maçon local qui venait de terminer la construction des parties hautes de l'église Sainte-Madeleine³³ et qui signe tous les contrats de construction sans qu'aucun de ses aides ne soit mentionné dans les comptes. Son principal collaborateur est le charpentier Jean Peschat³⁴ qui, en 1583, signe le contrat pour la conception et la réalisation des charpentes du vaisseau central, dont on conserve des dessins autographes de grand intérêt et rares dans leur genre, puisqu'il s'agit de projections géométriques à l'échelle du plan, coupe et élévation de quatre des fermes qui composent la structure des combles [Fig. 125]. Deux autres aspects non négligeables de cette campagne concernent la technique de construction des voûtes. Il nous faut ici noter la mise en œuvre de voûtes d'ogives reposant sur des doubleaux en arc segmentaire [Fig. 126], alors qu'à Sainte-Madeleine le même Mauvoisin avait employé des voûtes de ce type retombant sur des arcs brisés. D'autre part, la première des voûtes bâties, celle de la première travée, est différente des suivantes par son dessin et sa technique de construction [Fig. 127] : pendant l'appareillage, ses voûtains ont été posés sur des monticules de terre soutenus par des plates-formes de bois, ce qui a permis d'économiser la construction de cintres complexes³⁵. L'abandon de cette technique lors du passage à la voûte sui-

³³ Voir F. SALET, *La Madeleine de Troyes*, dans *Congrès archéologique de France. CXIII^e session, 1955, Troyes, Orléans*, M. Pillault 1957, pp. 139-152.

³⁴ Il pourrait s'agir du fils d'Estienne Peschat, le maître qui réalise les charpentes pour les chapelles du chœur de Saint-Nicolas pendant la première campagne de construction.

³⁵ Roland Bechmann pensait que la technique était réservée, à l'époque des grandes cathédrales gothiques, pour les voûtes de sous-structure, tels que celles des cryptes (R. BECHMANN, *Les Racines des cathédrales, l'architecture gothique : expression des conditions du milieu*, Paris, Payot 1981, pp. 179 et 184). Depuis, Stephen Murray a montré que cette même technique a été employé pour la nef de la cathédrale de

vante s'explique par les résultats désastreux en termes de stabilité qui ont amené, au début du XVII^e siècle, à une restauration compliquée du pignon du Calvaire et des contreforts correspondants³⁶.

4. Un «squelette gothique»

L'un des aspects les plus remarquables de l'église Saint-Nicolas est, sans aucun doute, le renouvellement continu de son langage formel. Un renouvellement qui suit de si près les transformations subies par l'architecture française dans la période 1520-1560 que l'édifice peut être considéré comme un exemple du mode de diffusion du classicisme en France. Ce caractère est le résultat des capacités d'adaptation des bâtisseurs et de Jean Faulchet en particulier, de leur aptitude à l'hybridation ainsi que de leur talent pour accueillir les nouveautés architecturales et en maîtriser rapidement les possibilités d'emploi. Pourtant, si l'on revient au voyageur Hugo, et aux «deux ou trois arches énormes que l'ombre revenait dévorer à chaque balancement de la petite flamme perdue dans la grande nef», on s'aperçoit que le trait qui distingue ce bâtiment n'est pas celui qu'on vient de mentionner. Ce n'est pas à travers la variété de ses formes que Saint-Nicolas exerce son charme, mais plutôt grâce à la majesté de son espace, cette «grande nef», qui ne s'apparente en rien au pastiche grotesque dépeint par Viollet-le-Duc. Ce qui rend exceptionnel cet ouvrage collectif, c'est surtout la cohésion d'une architecture qui ne se désintègre pas en un millier d'éléments disparates, sans relation les uns avec les autres. En effet, contre toute attente, l'espace n'est pas devenu «l'amas confus de débris» évoqué par ce même Viollet-le-Duc.

À moins qu'on ne veuille croire que cette 'désintégration évitée' ne soit le pur produit du hasard – ce qui paraît difficilement vraisemblable – il convient de la lire comme une condition du proces-

Troyes, un chantier qui a été caractérisé par la recherche sans cesse des solutions techniques le plus économiques possibles (MURRAY, *Building Troyes Cathedral* cit., pp. 24 et 81).

³⁶ Plusieurs assemblées du conseil de la fabrique et plusieurs consultations techniques extérieures prennent place dans les années 1610 (Archives Départementales de l'Aube, 17 G 39, f. 17v et 17 G 42, f. 12v), et les reconstructions suivent dans les années 1620 et 1630 (Archives Départementales de l'Aube, 17 G 6, *Jacques d'Orléans, Projet et relation pour réparations*, 3 avril 1631).

sus architectural délibérément posée par ses responsables pour opérer un délicat contrôle sur le projet. Le terrain choisi par les maîtres de Saint-Nicolas pour cette opération est celui d'un équilibre complexe entre les composantes variables et invariables de l'architecture. Il s'agit ici d'un équilibre entre les éléments de la composition qui reflètent les modes du moment – et donc, dans le cas qui nous intéresse, la réception de la tradition classique, à l'*antique* – et d'autres auxquels il est imposé de ne pas prendre part au processus de renouvellement mais, au contraire, de se maintenir inchangés. Parmi ces derniers on classera : le plan, qui est homogène et dont on peut croire qu'il s'agit de celui donné par Gérard Faulchot en 1526 ou, du moins, qu'il n'a pas subi de modifications importantes ; les piliers du chœur et de la nef, dont le dessin ne subit aucun changement au cours des décennies, même si leur tracé 'à la Chambiges' devait paraître bien vieillot à l'époque de la construction du portail méridional et des arcades en plein cintre de la nef ; et les voûtes du vaisseau central, dont le caractère médiéval devait peut-être sembler vétuste à la fin du XVI^e siècle mais qui assurent de façon efficace la liaison avec les piliers et le plan.

Or, il ne s'agit pas ici d'une épreuve de pure virtuosité, visant à la mise en scène d'un jeu de contrastes qui serait une fin en soi. En opposant 'l'immobilité stylistique' du plan, des piliers et des voûtes hautes, qui se placent *hors du temps* et rejettent le présent architectural et le concept même de 'progrès formel', au classicisme des éléments novateurs tels que l'élévation du Calvaire, le portail méridional ou le Sépulcre, les maîtres de Saint-Nicolas créent une sorte de 'cage architecturale' de mémoire gothique, homogène par son style et par son échelle, qui a pour but de soutenir non seulement les charges statiques du bâtiment mais aussi son unité spatiale. Tel un squelette – pour rester fidèle au langage symptomatiquement employé par Viollet-le-Duc – cette cage sauvegarde l'intégrité de l'espace, permettant ainsi à des formes diverses et à des langages souvent dissonants de trouver leur place en son sein sans se disperser, sans éclater en morceaux disparates dans un vide indifférent.

5. *L'historiographie rectifiée par les comptes*

Même à partir d'une brève analyse telle que celle-ci, le cas de Saint-Nicolas nous oblige à remettre en question la validité de certaines catégories héritées de l'historiographie traditionnelle, à réexaminer

plusieurs de ses axiomes – ou prétendus tels – et à en rejeter certains. Tel est d'abord le cas du célèbre précepte exigeant 'un maçon pour une forme', selon une longue tradition historiographique qui voudrait que chaque changement stylistique soit à mettre en relation directe avec le passage d'un maître à son successeur. Bien au contraire, dans ce cas – comme dans celui de la cathédrale³⁷ – les comptes de fabrique désavouent cet *a priori*, en restituant le cadre complexe des relations entre bâtisseurs et formes. Nous voyons ici que les plus importants changements stylistiques se produisent entre la deuxième et la troisième campagne de construction, alors que ces deux campagnes sont dirigées par le même maître, Jean Faulchot, et selon des modalités administratives identiques qui lui reconnaissent exactement le même rôle entre 1536 et 1566. Mieux encore : il faut rappeler que Jean Faulchot a 'grandi' professionnellement sur le chantier de Saint-Nicolas, à l'époque où le chœur était en construction, sous la direction de son père et dans la tradition de la dernière architecture gothique. Ce fait n'a pourtant pas empêché le maître maçon de renouveler son vocabulaire formel plusieurs fois pendant les deux décennies qui ont suivi.

La thèse de 'apport extérieur', de 'l'influence' au caractère bouleversant exercée par l'intervention d'un artiste novateur, étranger au chantier, qui produirait un changement décisif du langage architectural – rôle qui, dans le cas de Saint-Nicolas, aurait pu être celui de Dominique Florentin avec le dessin du portail méridional de l'église – se doit également d'être ici réexaminée. S'il est vrai que le portail du Florentin se place exactement au début de la construction de la nef, et qu'on pourrait donc le considérer comme la 'cause' du classicisme de celle-ci, force est de reconnaître que l'intérêt pour le langage à *l'antique* se manifeste déjà à Saint-Nicolas à l'époque de la construction de la chapelle du Calvaire, antérieure selon les comptes. Si, sans aucun doute, on peut attribuer au Florentin un rôle quant à la remarquable orthodoxie du dessin des ordres – orthodoxie qui, par ailleurs, semble intéresser plus les académiciens du XVII^e siècle que les artistes troyens du XVI^e³⁸ – on ne peut certainement pas établir un

³⁷ Voir S. MURRAY, *Bleuet et Anthoine Colas, Master Masons of Troyes Cathedral. Artistic Personality in Late Gothic Design*, dans «Journal of the Society of Architectural Historians», XLI, 1982, pp. 7-14.

³⁸ Voir, par exemple, la cour de l'Hôtel de Mauroy, de 1560, ou le portail occidental de l'église Saint-Jean, de 1593, où l'attention des architectes s'est concentrée non sur l'orthodoxie de l'ordre architectural suivant les formules des traités en circulation,

rapport simple de cause à effet entre son intervention à Saint-Nicolas en 1550-1551 et l'adoption des ordres dans un contexte où, tôt ou tard, ils auraient de toute façon trouvé leur place.

Enfin, Saint-Nicolas s'attaque au mythe selon lequel ces édifices tergiversant en quelque sorte entre Gothique et Renaissance n'auraient pas fait l'objet de véritables projets d'architecture mais se seraient élevés sur la base de schémas flous qui ne trouveraient leur définition qu'au fur et à mesure de l'avancement de la construction. Évidemment il serait absurde de croire que le projet de Saint-Nicolas ait prévu dès l'origine toutes les mutations stylistiques qu'il a fini par intégrer, mais force est de considérer que le choix de garder certains éléments de la composition à l'extérieur du processus évolutif, est un acte intentionnel et, en tant que tel, a valeur de 'projet'. Au moment où Jean Faulchot prend le parti de ne pas moderniser le dessin des pilastres de la nef – alors qu'il traite à *l'antique* tout ce qui se trouve autour – et au moment où Rémy Mauvoisin choisit d'employer des voûtes médiévales pour la couverture du bâtiment – alors qu'il n'en a aucune nécessité pratique – les deux maîtres maçons partagent une idée précise sur l'esthétique qu'il veulent conférer à cet espace, aussi bien que sur ce qu'ils veulent absolument éviter. Ce 'squelette gothique', ce cadre qui sauvegarde l'unité d'un édifice par ailleurs très hétérogène, est bien l'expression d'une volonté délibérée et partagée et, en ce sens, on peut l'envisager comme étant 'le projet' de Saint-Nicolas.

6. Du projet au chantier à travers quelques inquiétudes communes

C'est dans le contexte des préoccupations qui accompagnent le processus menant du dessin à sa réalisation que cette 'volonté partagée' trouve sa raison d'être. Le but est alors de concevoir le bâtiment de façon à en protéger l'intégrité finale, par des moyens de contrôle

et de celui de Serlio en particulier, mais plutôt sur les possibilités d'expérimentation offertes par les ordres, dans leur disposition d'ensemble comme dans le traitement décoratif des parties qui les composent. Sur l'Hôtel de Mauroy, voir P. D'HERBÉCOURT, *Hôtel de Mauroy*, dans *Congrès archéologique de France* cit., p. 173. Sur l'église Saint-Jean, voir P. PIÉTRESSON DE SAINT-AUBIN, *Église de Saint-Jean-au-Marché*, *ibid.*, pp. 85-95.

qui assurent que *l'accident* – l'intervention de l'inattendu – soit, en réalité, prévu et maîtrisé.

Il s'agit, par ailleurs, d'une exigence commune, qui trouve de nombreux parallèles à différentes échelles dans l'architecture de la Renaissance, et que Bruno Zevi a formulé de façon efficace à propos du plan urbain de Ferrare comme étant la «préoccupation de ne pas céder à deux exigences opposées : le rationalisme abstrait et l'empirisme banal, la volonté obstinée de prédéterminer l'entière organisation urbaine dans chacun de ses détails et, au contraire, l'indolente confiance en sa croissance 'spontanée'»³⁹. C'est la même exigence qu'on retrouve, pour citer un second exemple très connu, dans le cas de 'l'extravagante' conduite du chantier de la basilique palladienne de Vicence. Extravagante parce que l'on sait que l'enveloppe palladienne a été bâtie à partir des angles de la construction, réalisés tous en même temps pour être réunis, dans un second temps, par les parties centrales des façades. Étant donné la fragilité des équilibres politiques de la ville et l'importance symbolique du bâtiment, Palladio avait raison de craindre une interruption des travaux suivie, dans un laps de temps imprévisible, par une reprise qui aurait pu entraîner une révision du projet initial, risquant de transformer l'édifice en *patchwork*. L'architecte aurait donc assuré l'intégrité de son projet et l'homogénéité du bâtiment en faisant construire les angles en premier, de façon à empêcher que ses éventuels successeurs ne puissent modifier les façades sans passer par une coûteuse démolition⁴⁰.

Alors que le projet palladien était menacé par l'interruption possible du chantier, une autre raison constituait, depuis le début des travaux, une menace pour l'intégrité de l'œuvre des maîtres de Saint Nicolas : le processus de diffusion rapide du langage classique qui prend pied un peu partout en France à partir des années 1540. Sans qu'il soit nécessaire de recourir au ton tragique de Viollet-le-Duc – qui croyait que le «mal était sans remède, lorsqu'à la fin du XVI^e siècle... la Renaissance avait effacé les dernières traces du vieil art national»⁴¹ – on n'a aucune difficulté à imaginer ce que devait être la préoccupation

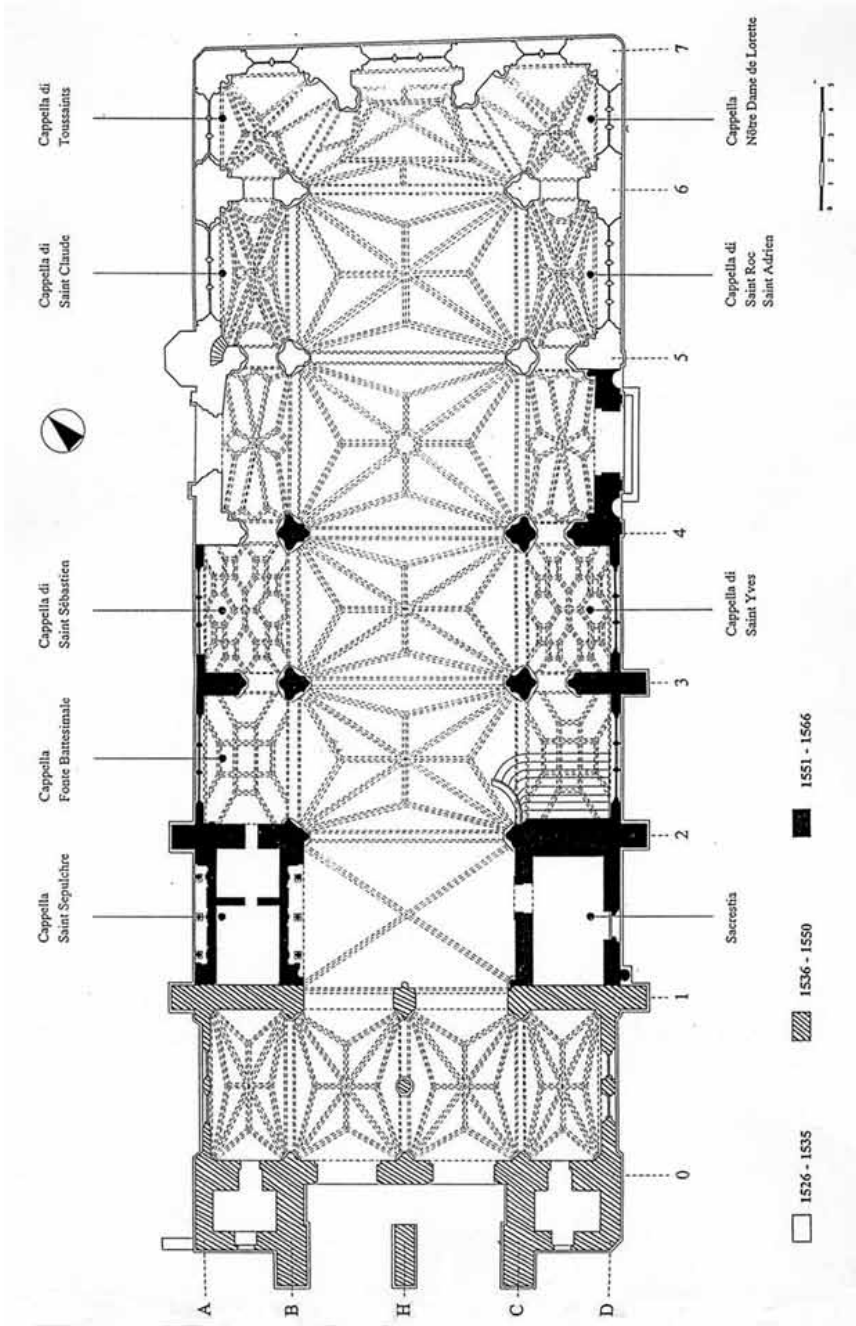
³⁹ B. ZEVI, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista europeo*, Torino, Einaudi 1960, p. 146.

⁴⁰ Plusieurs autres exemples sont cités dans H. BURNS, *Building against Time: Renaissance Strategies to Secure Large Churches against Changes to Their Design*, dans *L'église dans l'architecture de la Renaissance* cit., pp. 107-131.

⁴¹ VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné* cit., p. 240.

des architectes de Saint-Nicolas, et de Jean Faulchot en particulier. Dans la conjoncture du moment et sous l'influence d'un environnement qui, en tant que grand centre de commerce, était particulièrement exposé à l'avant-garde architecturale, l'église était destinée à ne pas 'échapper' à la nouvelle vague du langage à *l'antique*. À partir du constat que, vu les ressources financières limitées, il faudrait nécessairement plusieurs décennies pour compléter l'édifice commencé en 1526 dans la tradition du dernier Gothique, l'un des soucis majeurs des maîtres de Saint-Nicolas a dû être d'empêcher que, tout au long de sa construction, l'église ne devienne un «amas de débris divers», une fragmentation linguistique sans retour. Leur solution fut de concevoir un système capable, à travers un équilibre savant entre tradition et innovation, d'accueillir en son sein des contributions à chaque fois inédites et imprévisibles dans leurs détails, sans conduire l'œuvre au chaos stylistique et spatial.

SARA GALLETTI



104. Giovanni Fortini (disegno) et Sara Galletti (relevé), Saint-Nicolas, plan actuel.



105. Nef et chœur.

A destra:

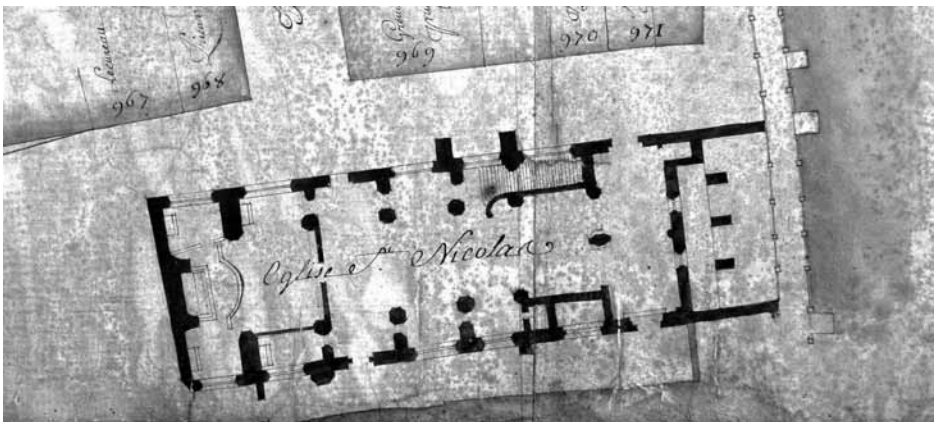
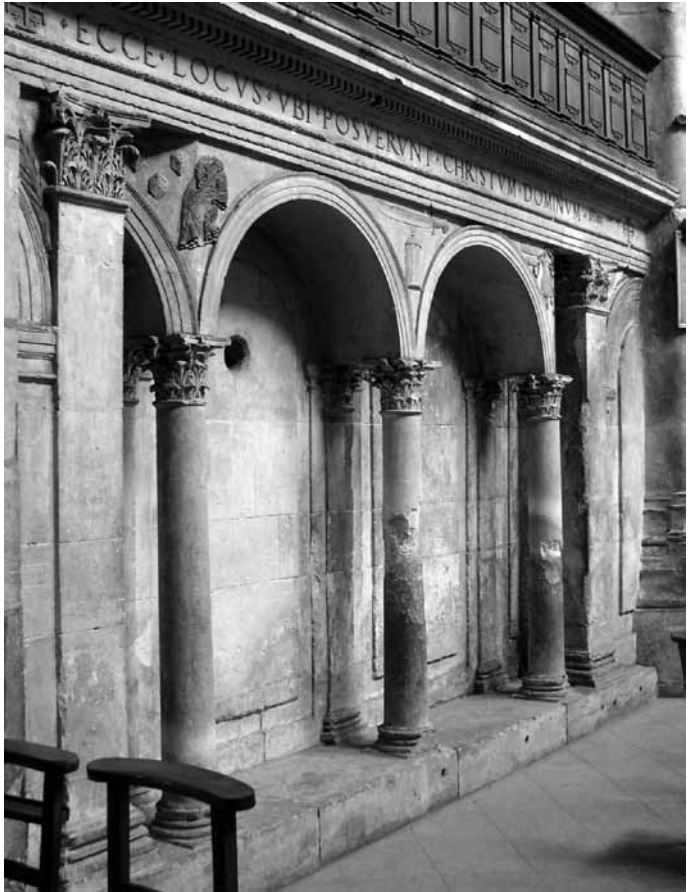
106. Nef et élévation de la chapelle du Calvaire.





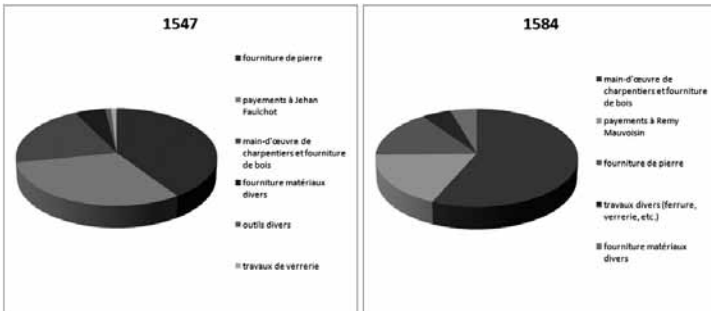
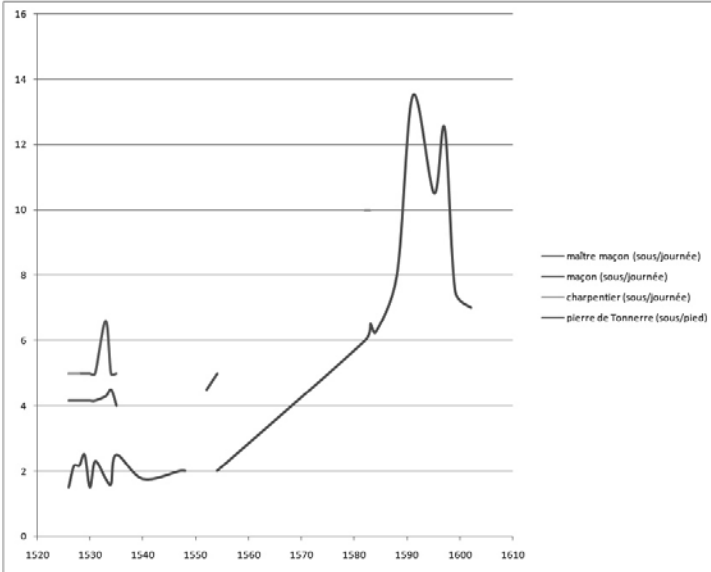
107. Chevet.

108. Façade occidentale.



109. Chapelle du Sépulcre.

110. Plan Coluel, 1769, détail. Archives Départementales de l'Aube.

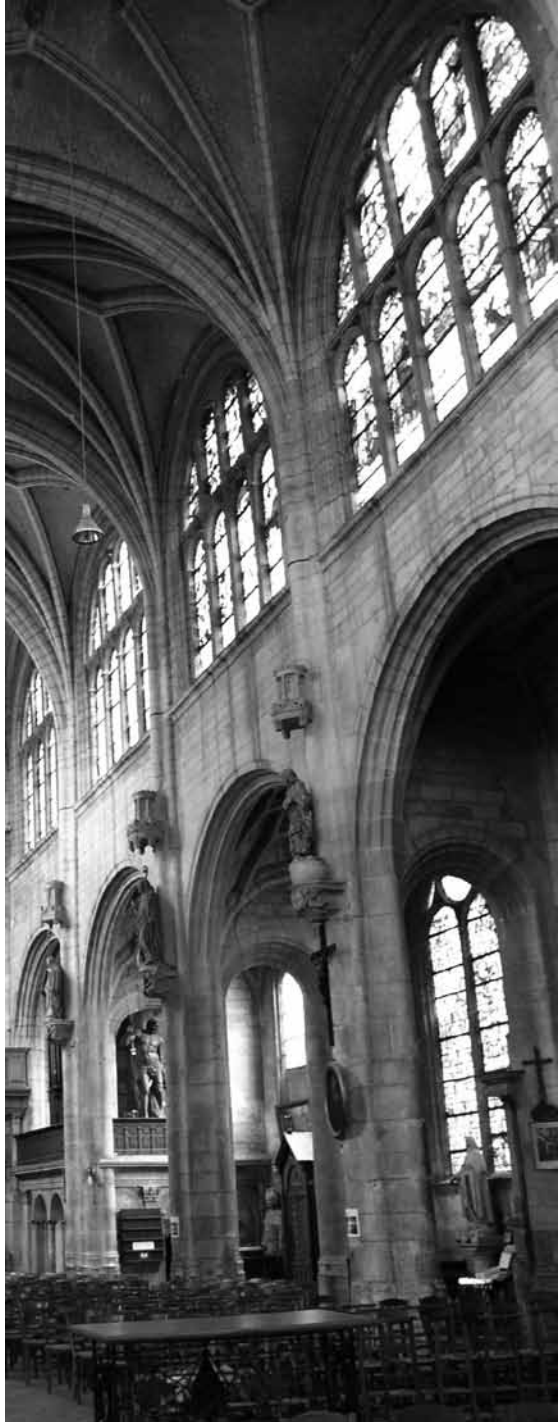


111. S. GALETTI, variations des prix des matériaux de construction et du coût de la main d'œuvre (1526-1602).

112. S. GALETTI, incidence sur les dépenses annuelles du coût de la main d'œuvre et de l'achat des matériaux de construction pour les années 1547 et 1584.

113. Chapelle du Calvaire, partie haute de la porte qui donnait accès au jardin des Oliviers.

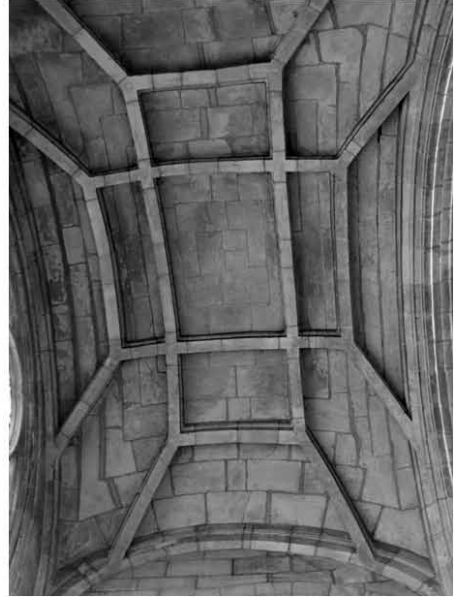




114. S. GALLETTI,
Arcades de la nef.



115. Édicules accrochées aux piliers du chœur (à gauche) et de la nef (à droite).
116. Porte d'accès à la vieille sacristie et balustrade du grand escalier.
117. Portail septentrional, détail de la partie supérieure.



118. Portail méridional.

119. Voûte des chapelles de Toussaints (à gauche) et des Fonts baptismaux (à droite).

1529

muratori e carpentieri	Compenso giornaliero	Numero di giornate lavorative mensili											
		GEN	FEB	MAR	APR	MAG	GIU	LUG	AGO	SET	OTT	NOV	DIC
muratori	4 s. 2 d.		4	43.5		30			35		36		
Jehan Faulchot	4 s. 2 d.		22	11	15						10		
Guillaume Colin	4 s. 2 d.			8									
Jaques Souplet	4 s. 2 d.			11.5									
Jehan Malleterre	4 s. 2 d.			5									
aiuti di Gerard Faulchot capomastro ¹	4 s. 2 d.				70		101	190 ²	66	147	72	16	
Claude Malleterre ³	4 s. 2 d.				21.5	26	28						
Claude Malleterre e aiuti	4 s. 2 d.					28							
Gerard Faulchot	5 s.					12							
Estienne ⁴ Peschat carpentiere	5 s.									4	9		
carpentiere	4 s. 7 d.									6			
Pierrot Bry, aiuto di Peschat	4 s. ¹										8		
Philebert carpentiere	4 s.										1		

1531

muratori	Compenso giornaliero	Numero di giornate lavorative mensili											
		GEN	FEB	MAR	APR	MAG	GIU	LUG ¹	AGO	SET	OTT	NOV	DIC
Claude Malleterre	5 s.		11	12	20.5	20	20				19		
Pierre Lombart, aiuto di G. Faulchot	4 s. 2 d.		11	17	22.5	21	20						
Jehan Gobin	4 s. 2 d. ²		11	17	22.5	21	20				11		
Colas Gobin	4 s. 2 d.			10	22.5	21	20				8		
Jehan Dauvergne	4 s. 2 d.			16	11.5								
Claude Gobin ³	4 s. 2 d. ¹			11									
Jehan Faulchot	5 s.				3	2	3						
Laurent Bertrand	3 s. 4 d.						16						
Jehan Haquinet	4 s. 2 d.						9				18.5	2	
Jehan Malleterre	4 s. 2 d.										22	4	

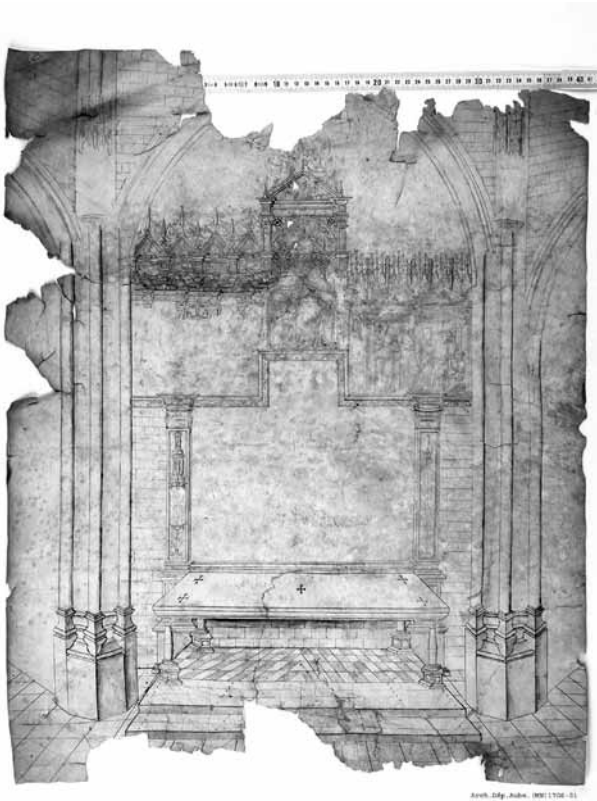
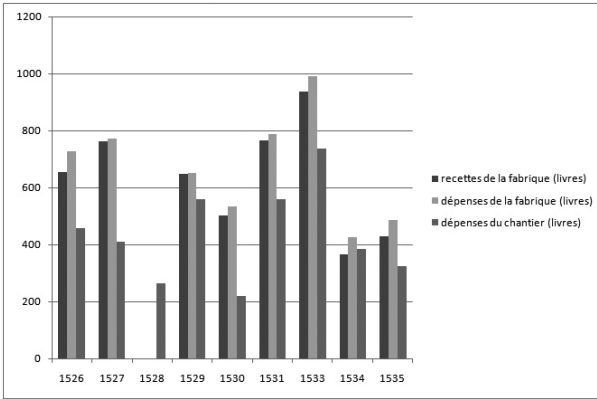
1533

muratori	Compenso giornaliero	Numero di giornate lavorative mensili											
		GEN	FEB	MAR	APR	MAG	GIU	LUG	AGO	SET	OTT	NOV	DIC
Gerard Faulchot	6 s. 8 d.			9									
Jehan Faulchot	6 s. 8 d.			9	20.5	26	18	22	27	22	25	23	5
Jehan Dadourt	4 s. 2 d.			9	20	26	17.5	22	27	22	24	23	
Simon de Courcelles	4 s. 2 d.				11								
Jehan Gobin	4 s. 8 d. ¹				20	18	17	22	23	22	25	23	10
Jehan de Verrieres	4 s. 2 d.				2								
Pierre Micho	4 s. 6 d. ²				5	26	14	22	23	22	24	23	1
Jehan Malleterre	4 s. 6 d.				5	26	14	20		19	23	23	
Remy Malleterre ³	3 s. 4 d.									6	25	22	
Gilles Pome	4 s. 2 d.									6	24	23	
Rolant Celier ⁴	4 s. 2 d.									6	19		
Laurent Selier ⁵	4 s. 2 d.										6		
Jaques Souplet	4 s. 2 d.										9.5	23	
Jehan de Fauviere ⁶	4 s. 2 d.											6	
Jehan Martelet	4 s. 2 d. ⁷											6	4

120. S. GALLETTI, journées de travail de maçons et charpentiers pour les années 1529, 1531 et 1533.

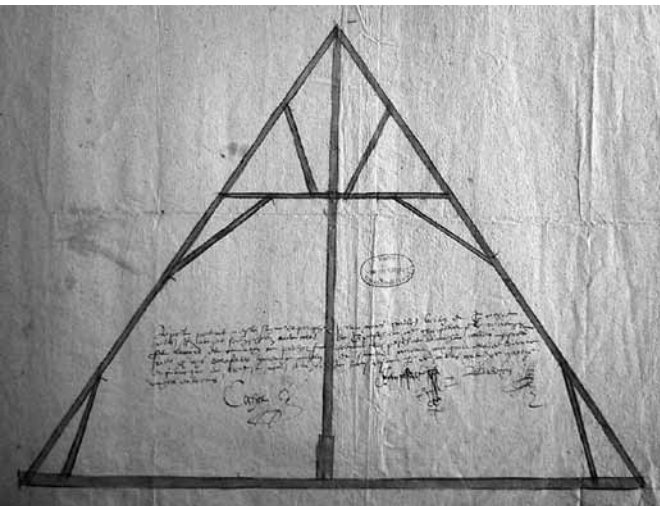
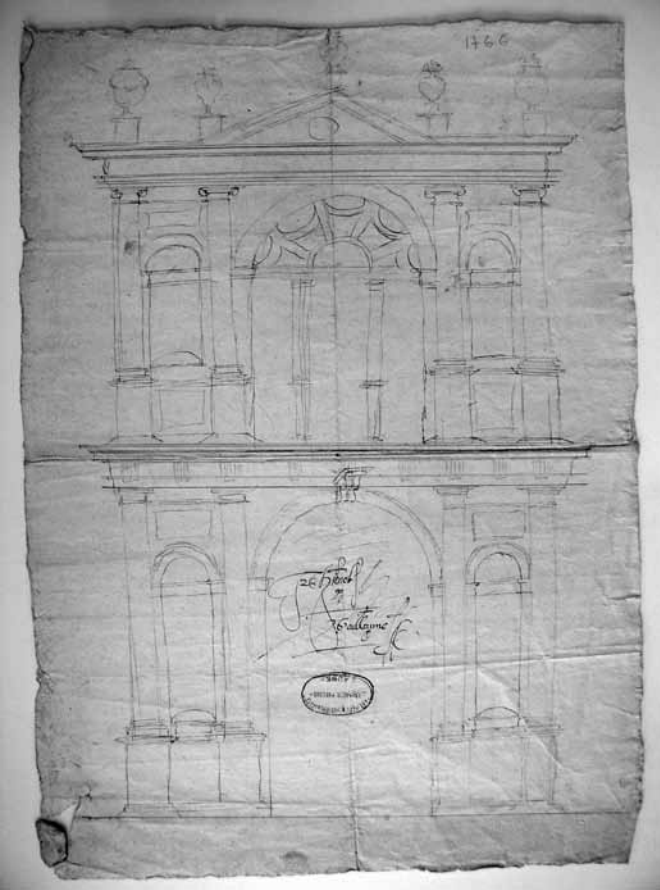
	1526	1527	1528	1529	1530	1531	1533	1534	1535
Gerard Faulchot									
Guillaume									
Jehan Faulchot									
Jehan Bertrand									
Pierre Phelippon									
Guillaume Colin									
Jaques Souplet									
Jehan Malleterre									
Claude Malleterre									
Pierre Lombart									
Jehan Gobin									
Colas (Nicolas) Gobin									
Jehan Dauvergne									
Claude Gobin									
Laurent Bertrand									
Jehan Hacquinet									
Jehan Dadourt									
Simon de Courcelles									
Jehan de Verrieres									
Pierre Micho (Michau)									
Remy Malleterre									
Gilles Pome									
Rolant Celier									
Laurent Selier									
Phelippe de Fauviere									
Jehan Martelet									
Sebastien de la Court									
Henry le Lorrain									
Jehan Rousseau									
Jeuffroy									
Gue nin									
Gilles									
Pierre Malleterre									
muratore Lymosin									
Colas de Fouchères									
Jaques le Moynne									
Didier le Lorrain									
Crispofle Picard									
Pierre Regnault									
George de Povilly									

121. S. GALLETTI, maçons mentionnés par le registres des comptes de la fabrique durant la construction du chœur (1526-1535).



122. S. GALLETTI, recettes et dépenses de la fabrique durant la construction du chœur (1526-1535).

123. H. CLÉMENT (LE LORRAIN), projet du maître autel (1535). Archives Départementales de l'Aube, 17 G 6.



124. D. RICOVERI DEL BARBIERE (DOMINIQUE FLORENTIN), projet du portail méridional (1550-1551). Archives Départementales de l'Aube, 17 G 6.

125. J. PESCHAT, projet des charpentes (1583), coupe. Archives Départementales de l'Aube, 17 G 6.



126. Voûtes hautes.
127. Première voûte haute.