

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

GILBERT Pierre : « Un chef-d'œuvre d'art cistercien peut-être influencé par Cluny, l'Abbatiale de Fontenay », in *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux Arts)*, Bruxelles, 1970, pp. 20-45.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, avec l'accord des ayant droits de Pierre Gilbert. Les règles d'utilisation des copies numériques des oeuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

**Un chef-d'œuvre d'art cistercien
peut-être influencé par Cluny,
l'Abbatiale de Fontenay,**

par PIERRE GILBERT,
correspondant de la Classe.

LA FAÇADE

Une vallée entourée de feuillages, mais très ouverte à la lumière, conduit à la porte de l'abbaye, entre des constructions romanes remaniées en gothique. Déjà le visiteur est sous le charme d'un tranquille accueil, où se devine une plus haute promesse.

Le portail franchi, un coude du chemin révèle, auprès d'un groupe de sobres constructions d'époques diverses, l'église du temps de saint Bernard ⁽¹⁾. La façade, toute simple, est admirablement composée. Au bas, un large rectangle de mur est percé d'une seule porte, dont l'ouverture, plus haute que les colonnes d'encadrement, s'élève jusqu'à réduire de moitié le tympan nu. Cette attraction au sommet oriente aussi, au-dessus de la porte, un groupe de sept fenêtres en plein cintre. Une rangée égale de quatre d'entre elles sert de base aux trois autres plus grandes, celle du milieu les dominant toutes. La composition s'encadre de deux contreforts sous l'angle très ouvert du pignon, que prolongent, presque sans rupture, les toits à pente plus rapide des bas-

⁽¹⁾ LUCIEN BÉGULE, *L'abbaye de Fontenay*, dans *Petites Monographies des Grands Édifices de la France*, Paris 1957, pp. 14-22, pll. I-VI.

HENRY DE SÉCOGNE ET LA MARQUISE DE MAILLÉ, *Abbayes Cisterciennes*, Paris 1943, pll. 1-10.

ZODIAQUE, *L'art cistercien*, La Pierre-qui-Vire 1962, pp. 65-74, pll. 1-6.

CHARLES OURSEL, *L'art de Bourgogne*, Paris 1953, pp. 38, 39.

côtés. Inflexion qui fait penser à celle de deux ailes, repliées pour protéger cette montée calme (1).

LA PERSPECTIVE INTÉRIEURE

L'intérieur de l'église répond en style à la façade. La nef, couverte d'une voûte en berceau brisé, n'est éclairée, un peu mystérieusement, que par les hautes arcades des bas-côtés ; elle s'allonge, sans s'interrompre au transept, vers un sanctuaire carré plus petit, ajouré au mur de fond de six fenêtres superposées trois par trois. Celles du dessus sont plus rapprochées et en arc légèrement brisé, surtout, au milieu, la plus grande, ajustée d'un peu près à l'arc brisé de la voûte. Enfin, au-dessus de cet éclairage, un autre apparaît plus vif, parce qu'un peu moins éloigné. C'est un diadème de cinq fenêtres en plein cintre, ouvertes dans le mur qui se hausse en arche de pont sous la voûte, au-dessus de l'entrée du chœur.

Dès l'entrée, le visiteur se sent appelé, au terme de la perspective, par ces lumières étagées vers celle du sommet. Comme tout lieu de culte bien compris, l'église de Fontenay concilie un appel au foyer religieux avec un appel à l'élévation, prédominant ici à l'approche du sanctuaire. Il était bien du génie de saint Bernard, qui simplifiait le rite et réduisait le chœur de ses églises, de magnifier au plus haut, à l'issue d'un long cheminement, un franc contact avec le jour annonciateur de l'esprit. Personne ne peut rester indifférent à cet afflux de l'espace vers un lointain sommet de lumière.

Tout chef-d'œuvre dépasse l'intention de son auteur. Cet art déborde les particularismes, et même le cadre de l'ordre et de la religion que servait le maître d'œuvre. Il étend à tout homme qui aime voir le bienfait de ces appels et de leur accord. Aussi est-ce avec une inépuisable joie d'attention que l'on découvre le rôle de chacun des éléments dans leur coopération à l'œuvre. Le plan de l'abbatiale de Fontenay, commencée en 1139, procède de celui qui avait été appliqué trois ou quatre ans plus tôt à Clairvaux, la

(1) Un porche, aujourd'hui détruit, animait le bas de la façade sans changer le sens de la composition.

première fondation de saint Bernard. C'est un tracé rectiligne de croix, qui sacrifie la conque de l'abside. La volonté de proclamer par le monument tout entier le symbole du christianisme s'accompagnait d'un souci de simplification du travail pour le moine constructeur. L'église de Clairvaux, très vite modifiée pour abriter plus de moines, est aujourd'hui détruite. Nous ne pouvons plus juger de son élévation. Celle de Fontenay est remarquable par l'originalité de la structure intacte. La voûte en berceau brisé de la nef y est contrebutée par les berceaux transversaux de chapelles latérales, reliées entre elles pour former des bas-côtés continus. Formule excellente, puisque l'édifice a gardé tout son aplomb, mais qui exige de ces berceaux transversaux, et des murs-boutants qui les partagent en travées, d'élever leur appui trop près du départ de la voûte pour laisser place à la hauteur d'un clair-étage. Heureusement les fenêtres des bas-côtés, grandes et haut placées, propagent leur lumière jusque dans la nef ; et cette clarté diffuse n'est pas sans avantage ; elle ménage plus de valeur à l'éclat des fenêtres de la façade, de l'arc triomphal et du sanctuaire.

Nombre d'églises cisterciennes, et d'autres, élevées du vivant de saint Bernard et dans la suite, appliquèrent ainsi ce mode de contrebutement à une nef obscure. Il s'en faut de beaucoup que ces monuments soient tous des réussites. Le danger est d'y donner l'impression d'une cave avec ses caveaux. Aux proportions d'alléger l'effet. Le rapport entre les dimensions des arcades latérales et celle de la voûte médiane est particulièrement difficile à mettre au point. Lorsque ces arcades sont très hautes, la voûte de la nef ne semble pas assez fermement portée. Quand les arcades latérales sont basses, la voûte de la nef paraît les écraser. A Fontenay, il y a un bandeau de mur assez haut pour paraître bien soutenir la voûte au-dessus des arcades, et assez discret pour ne pas trop les charger.

De plus, à chaque pilier de la nef est plaqué, du sol au niveau de départ des arcades, un pilastre entre deux colonnes, et, du chapiteau du pilastre s'élève une autre colonne appliquée au mur, qui soutient l'arc doubleau de la voûte. Ce jeu d'une colonne haute entre deux colonnes basses articule dynamiquement la longueur de la nef, et il supplée à l'appel de fenêtres hautes, en reportant, de travée en travée, le regard vers le sommet.

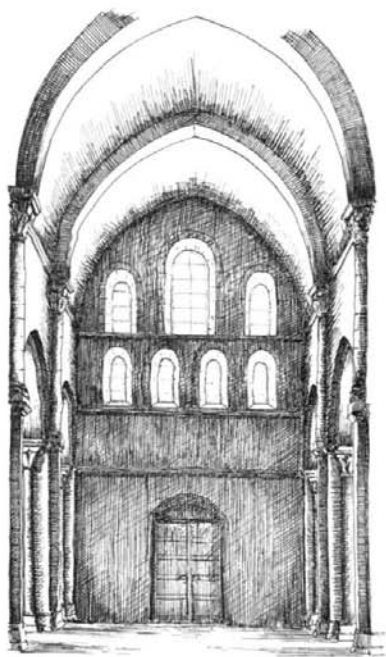


Fig. 1. — Revers de la façade et premières travées de la nef de Fontenay

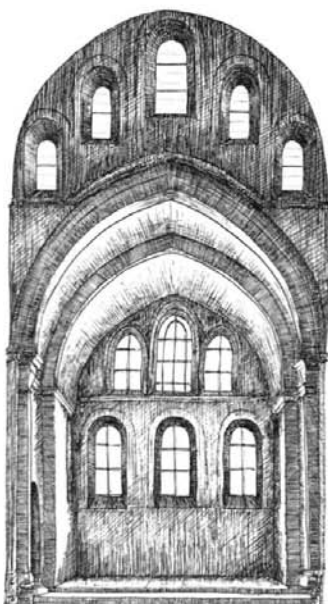


Fig. 2. — Arc triomphal et chevet de Fontenay.

A l'entrée de la croisée du transept, les piliers ne portent plus de colonnes. Leurs pilastres s'élèvent d'un trait. Les arcades d'entrée des deux bras du transept, plus hautes que celles des chapelles, s'incurvent, au prix d'une légère échancrure de la voûte, de part et d'autre de l'arc un peu plus élevé du sanctuaire. Et la gradation de tous ces accents vers le sommet s'accroît à la montée des fenêtres, au mur du fond du sanctuaire, puis à l'arc triomphal. Mais au-dessus de leur mouvement ascensionnel, la voûte en arc brisé s'amortit presque en plein cintre, achevant ainsi l'aspiration en un calme de plénitude.

Si le contrepoint de ces différentes tendances révèle un génie conscient des thèmes essentiels, il s'avère aussi que sa maîtrise n'était pas si sûre qu'elle n'eût encore à gagner en cours d'exécution. Toute cette entraînant composition est marquée de quelques tâtonnements et ajustements de détail. Il y a un rien d'hésitation dans l'inclinaison des arcades du transept entamant la grande voûte, dans la conversion de l'arc brisé de celle-ci au plein cintre final, et dans le serrage de la voûte du sanctuaire autour des fenêtres du fond. Nous y devinons des reprises de l'architecte, continuant en plein chantier à chercher plus de justesse d'expression. De là une sorte de vibration dans le jeu des formes, ressaisies jusqu'à l'achèvement par la passion du progrès.

LA FAÇADE INTÉRIEURE

Revenant sur nos pas, du fond de l'église vers la façade, nous serons frappés de la ressemblance du groupement des sept fenêtres (fig. 1) et de celui des six fenêtres du chevet (fig. 2), si nous isolons celui-ci du diadème de l'arc triomphal. A l'Ouest comme à l'Est, aucune des ouvertures de ces deux rangées superposées n'est exactement dans le prolongement vertical d'une autre. Mais la délicatesse de cette répartition est plus sensible à la façade, plus largement conçue et empreinte de plus de personnalité dans la maîtrise. La construction d'une église commençait en principe par le chœur, et se terminait par la façade. Nous avons été, dès notre arrivée devant l'église, impressionnés par l'accord entre l'équilibre et la montée des fenêtres sous le pignon. Vue de l'intérieur, la composition est préparée par la perspective des arcades

latérales et de la haute voûte, qui convergent vers elle. Du jeu de ces fenêtres en plein cintre entre les arcs brisés naît, plus sûrement que partout ailleurs dans le monument, un élan qui se résout en un calme bonheur de proportions. Ce résumé des effets architecturaux de l'église avertit celui qui va sortir de préserver dans le monde extérieur l'harmonisation au sacré. Il était cistercien d'obtenir ce résultat par des moyens modestes. Dès cette époque, en général, une façade d'église de quelque importance était conçue comme plus solennelle. Une seule grande fenêtre dans l'axe, une ou plusieurs roses, combinées ou non avec d'autres fenêtres, signalaient ce caractère de façade majeure. Un simple agencement de baies de dimensions médiocres, comme à Fontenay, rappelle plutôt les partis généralement adoptés aux façades de transept. Une assimilation de la façade principale à celle d'un transept est d'ailleurs bien dans la ligne d'humilité de saint Bernard. Et la simplicité de ces ouvertures qui, à la façade comme au chevet, paraissent, vues de l'intérieur, où aucun décor ne les encadre, taillées à vif dans la muraille, porte particulièrement la marque du dépouillement cistercien.

FONTENAY ET CLUNY (1)

Il est surprenant que, de tous les ensembles de fenêtres à étudier dans les églises de cette époque, aucun ne soit aussi proche de ceux de la façade et du chevet de Fontenay que l'ordonnance intérieure de la façade (2) Sud du grand transept de Cluny (3), plus richement décorée de colonnettes et de moulures (fig. 3). Le groupement et les proportions annoncent de plus près le chevet

(1) JEAN VIREY, *Les Églises Romanes de l'Ancien Diocèse de Mâcon*, Mâcon 1935, pp. 175-258.

JEAN VIREY, *L'abbaye de Cluny*, dans *Petites Monographies des Grands Édifices de la France*, Paris 1957.

ÉMILE MAGNIEN, *Cluny*, Mâcon 1964.

K. J. CONANT, *Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon 1968. Cet ouvrage est aujourd'hui l'essentiel pour la connaissance de Cluny.

(2) Ces fenêtres ont été aveuglées, sauf une, mais leur ébrasement prouve qu'elles avaient toutes été conçues pour être ouvertes. CONANT, *Cluny*, pl. LIII, fig. 99 et pl. LIX, fig. 109.

(3) Encore que la rangée inférieure ne comporte à Cluny que trois arcades au lieu des quatre de la façade de Fontenay.

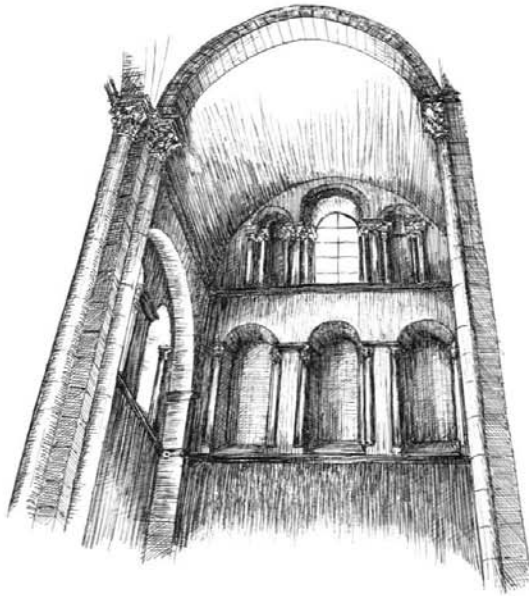


FIG. 3. — Façade intérieure du bras sud du grand transept de Cluny



FIG. 4. — Pignon de la maison des hôtes de saint Hugues, à Cluny.

que la façade de Fontenay, où en revanche, les fenêtres sont, comme à Cluny, toutes en plein cintre et, situées au-dessus d'une muraille nue percée d'une seule porte. Que la composition de Cluny tienne ainsi le milieu entre les deux compositions analogues de Fontenay semble un indice de plus de la dépendance des unes vis-à-vis de l'autre. Le fait vaut d'être souligné parce que cette façade de transept, à Cluny, était importante. Mettant en communication l'église et le monastère, elle était, à la fin du XI^e siècle et au début du XII^e, avant l'achèvement de la nef, la façade la plus significative, puisqu'elle ramenait le moine du lieu d'oraison au foyer de vie quotidienne où prolonger le recueillement.

Un très analogue groupement de fenêtres avait, selon les belles études et reconstitutions de K. J. Conant, été exécuté à la façade majeure de l'abbatiale de Cluny (1). Cette transplantation à l'Ouest de l'ordonnance du pignon Sud avait pu signaler le transfert de l'entrée principale de l'église à cette grande façade, et la continuité d'intention de l'une à l'autre.

Une troisième composition analogue (2) se voit encore à Cluny, près de l'abbatiale, au pignon de la maison des hôtes (3) construite par saint Hugues à la fin du XI^e siècle (fig. 4). Mais ici l'écartement utilitaire des fenêtres de la rangée inférieure marque bien la différence entre la répartition fonctionnelle des ouvertures d'un bâtiment de service, et un centrément artistique adapté au caractère d'un monument sacré. Ainsi le groupement des fenêtres de la façade et du chevet de Fontenay ne trouve nulle part de meilleur parallèle qu'en trois points éminents de l'abbaye de Cluny ! Nous avons tellement l'habitude de considérer l'église cistercienne comme un « anticluny », et l'abbatiale de Fontenay comme typique du cistercien, que la constatation d'un trait commun à ces termes contraires appelle réflexion.

(1) Que l'extérieur de cette façade ait été, assez peu de temps après sa construction, dénaturé par l'adjonction d'un narthex, ne nuit pas à notre propos, parce que l'intérieur gardait beaucoup du dessin premier, et que saint Bernard jeune avait dû connaître l'état ancien.

Voir CONANT, *Cluny*, pl. XLII, fig. 77, pl. XLIII, fig. 80, pl. XLI, fig. 76.

(2) Et cette fois avec une rangée de quatre fenêtres de base comme à Fontenay. Voir CONANT, *Cluny*, pl. XXIX, fig. 48, pl. XXXI, fig. 54, pl. XXXIII, fig. 59.

(3) Appelée aujourd'hui, à cause de l'usage ancien du rez-de-chaussée, « Les écuries de Saint Hugues ». Voir CONANT, *Cluny*, pp. 72, 73.

Le problème que pose cette similitude est d'autant plus brûlant que, pour saint Bernard, l'abbaye de Fontenay était une maison de prédilection (1). Il l'avait fondée, près de Châtillon-sur-Seine, où il avait été écolier, sur un terrain offert en partie par la famille de sa mère, à laquelle il était très attaché ; Bernard de Fontaine avait baptisé cette fondation d'un nom qui évoque celui de ses pères ; il avait donné pour premier abbé à la communauté un de ses cousins, un frère spirituel, et il lui avait dédié son traité des degrés de l'humilité à l'orgueil. Il n'est pas concevable que l'architecture de cette abbaye, où étaient rassemblées tant de ses préférences, ait été créée en désaccord avec ses principes ou ses goûts.

Saint Bernard, qui ne le sait, mettait de la passion à prôner la simplicité. Et il est bien vrai que l'effet d'ensemble de l'église de Fontenay est simple, et simples les murailles et les voûtes sans ornements, et les chapiteaux aux grandes feuilles adhérentes des colonnes de la nef et des bas-côtés. Mais enfin ces colonnes sont bien nombreuses, et sans rôle pratique (2). Ells ne peuvent être là que pour une raison d'art. Et que dire du dépouillement d'une architecture à ce point composée, aux articulations modulées avec une si ferme délicatesse, dans une expression de plus en plus juste des nuances de la spiritualité ?

Au vrai, l'impression de simplicité que nous ressentons ici ne vient pas tant de renoncements que d'une entière subordination des détails au tout. L'harmonisation nous fait méconnaître le rôle des éléments qui s'effacent en elle. L'abbatiale de Fontenay est un souverain exemple d'art et non pas de mépris de l'art.

CONTRADICTIONS DE SAINT BERNARD ?

Comment, dès lors, concilier cette constatation avec le refus de la recherche artistique véhémentement proclamé (3) par saint

(1) LUCIEN BÉGULE, *L'abbaye de Fontenay*, dans *Petites Monographies des Grands Édifices de la France*, Paris 1957, pp. 5-10.

(2) Il n'y a pas de colonne dans l'abbatiale de l'Escale-Dieu, qui est un décalque appauvri de Fontenay.

Voir ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, La-Pierre-qui-Vire 1962, pl. 15-21.

(3) ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, La-Pierre-qui-Vire 1962, pp. 17-41.

Bernard dans son apologie à Guillaume de Saint-Thierry ? refus expliqué par le devoir, dans un monastère où devait s'intensifier le contact de l'humanité avec le ciel, de détourner de la beauté visible l'attention du moine requis de se borner à Dieu. Il est certain qu'une partie de la contradiction du réformateur tient à un défaut de précision, à la volonté de ne pas s'expliquer sur la nature de l'art. Saint Bernard, soucieux de ne rien enlever à Dieu des pouvoirs de son esprit, ne s'attardait pas à voir tout à fait clair en ce domaine. Il évitait d'élaborer une esthétique bernardienne.

Il n'en est pas moins vrai qu'au plus fort de ses attaques contre l'idolâtrie de l'art, ses critiques allaient, plutôt qu'au principe de l'art, au gigantisme, aux disproportions, aux monstruosité, aux bizarreries qui rattachaient des aspects de l'architecture et de la décoration romanes à de lointains prototypes d'expressionnisme oriental. C'est dire qu'il y a, dans sa diatribe, un rappel à une mesure qui, somme toute, est celle d'un humanisme. Fontenay le confirme, où l'homme se sent à la fois abrité, libre, heureux et appelé à l'être davantage par l'élévation. Or ceci n'implique rien moins que l'existence d'un art qui puisse être, parce que témoin du meilleur de l'homme, témoin de Dieu (1). Saint Bernard voulait, en éliminant les intermédiaires entre Dieu et le moine, parfaire en celui-ci un représentant de l'humanité digne de ce rapprochement. Exigeant que l'homme moine fût un homme supérieur, il n'entendait nullement par là le rendre inhumain, comme l'indique la présence personnelle que sa vivante piété cherchait dans le Christ et la Vierge, en qui s'exaltait pour lui le souvenir maternel. Saint Bernard considérait que la mesure de l'excellence artistique au service de Dieu était une mesure humaine, et c'étaient les manquements à cette norme qu'il stigmatisait, plutôt que l'impulsion artistique elle-même. Il y avait, dans cette conception, un humanisme moins différent en réalité qu'en apparence de celui de Cluny.

(1) Si saint Bernard n'a pas été conscient de l'implication, il est difficile de croire que les meilleurs des architectes cisterciens ne l'aient pas été. C'est ce qu'exprime le terme de « promenoir des anges », appliqué par le biographe de saint Hugues à l'abbatiale de Cluny.

Voir CONANT, *Cluny*, p. 98.

Il faut aussi, pour expliquer les divergences de vues de saint Bernard, prendre en considération le temps écoulé depuis ses premières prises de position. Les intransigeants reproches du Cistercien à la complaisance de Cluny pour les plaisirs de l'art avaient tenu à sa jeunesse, obstinée à traquer le moine vers Dieu. Il y avait encore du chasseur féodal dans cette inquiétude d'une échappatoire. Et la fameuse apologie à Guillaume de Saint-Thierry, datée d'environ 1124, 1125, est d'une période où Cluny traversait une crise (1) qui paraissait dénoncer le penchant des Clunisiens pour l'agrément du visible. Depuis la mort de saint Hugues, en 1109, la grande abbaye civilisatrice avait été dirigée par un chef actif et agité, Ponce de Melgueil, qui, fier du rôle d'arbitre politique joué par ses prédécesseurs, s'était laissé aller à y voir l'essentiel de leur rôle ; il considérait que la beauté de l'architecture constituait pour les abbés de Cluny, comme pour les rois, empereurs et papes qui les consultaient, non plus un témoignage d'harmonie divine, mais un auxiliaire de prestige. Des moines de Cluny s'étaient complus à cette déviation, qui compensait l'humilité de la règle imposée à leur vie individuelle. Rappelé à son rôle, l'abbé de Melgueil préféra, en 1122, se démettre rageusement de ses fonctions, pour tenter par tous les moyens, en 1125, de les reprendre au mépris des droits de son successeur. Il fomenta une révolte avec des gens de la ville dont le négoce avait profité de ses propensions au luxe. Au cours de la lutte, la profanation de l'abbaye parut sanctionnée par l'écroulement, dans l'abbatiale de saint Hugues, d'une partie de la voûte de la nef.

En quelque moment de ces années, si troublées pour Cluny, qu'ait été composée l'apologie à Guillaume de Saint-Thierry, elle devait paraître justifiée. A la lumière de ces débats et de ce drame, l'attitude de saint Bernard jeune, conscient de sa responsabilité de chef, se comprend mieux. Il craignait la contagion. Mais, depuis lors, bien des changements s'étaient produits à Cluny et dans le monde, et dans l'âme des chefs. L'église de Fontenay, commencée en 1139, appartient à une autre phase du siècle. Les bâtiments de pierre des grandes abbayes cisterciennes ne datent

(1) JEAN VIREY, *L'abbaye de Cluny*, dans *Petites Monographies des Grands Édifices de la France*, Paris 1957, p. 11.

jamais de la fondation. Il fallut partout quelque temps pour que les premières constructions de bois et de terre, prévues pour trop peu d'occupants, cèdent la place à des édifices plus vastes et plus durables. A Fontenay, les nouvelles constructions se firent un peu en aval du premier établissement. Peut-être la proximité des anciens bâtiments, encore utilisables, explique-t-elle le soin avec lequel les nouveaux furent à loisir devisés et construits. L'abbatiale de Fontenay a beau être la plus ancienne église cistercienne qui nous ait été conservée, elle ne reflète pas la mentalité des débuts de l'ordre, mais celle de l'époque où le fondateur était devenu, comme les abbés de Cluny, le chef d'un empire monastique. Et, à Cluny même, l'abbé Pierre de Montboissier, qu'avait voulu évincer Ponce de Melgueil, méritait, par la sainteté de son humanisme, le surnom de Pierre le Vénérable.

SAINT BERNARD ET PIERRE LE VÉNÉRABLE

Pierre n'avait profité de sa victoire que pour porter à une plus universelle valeur l'esprit de charité transmis, de Bernon à saint Hugues, par les six premiers abbés de Cluny ⁽¹⁾. Compatissant aux épreuves de tous, même de ses ennemis, et aussi large de vues qu'obstiné à sa mission, Pierre le Vénérable invitait ses moines au recueillement par un retour à la simplicité et au silence. C'était agir un peu comme les Cisterciens, mais sans affectation vis-à-vis d'eux ni de ralliement conformiste, ni d'indépendance délibérée. Cette justesse d'âme touchait saint Bernard qui, dans une lettre au pape cistercien Eugène III ⁽²⁾, lui demanda de recevoir au mieux Pierre de Cluny, et d'exaucer tous ses souhaits, sauf celui de se démettre de ses fonctions. Il ne pouvait mieux prouver son admiration pour cet autre chef de communauté qui, hormis les communs sommets de l'esprit et du cœur, lui ressemblait si peu. L'affectueuse estime de saint Bernard pour Pierre le Vénérable résista aux oppositions de leurs vus au sujet d'Abélard. Celui-ci avait été excommunié en 1140 au concile de Sens

⁽¹⁾ JEAN VIREY, *Les Églises Romanes de l'Ancien Diocèse de Mâcon*, Mâcon 1935, pp. 175-192.

⁽²⁾ JEAN VIREY, *Les Églises Romanes ...*, p. 189.

ÉMILE MAGNIEN, *Cluny*, Mâcon 1964, pp. 10-21.

par suite de l'intervention de saint Bernard. Pierre ramena le vaincu à Cluny, l'hégerbea, le réconforta, le préparant à se réconcilier (moyennant soumission ...) avec saint Bernard et avec le pape ; il entoura le vieil orateur humilié de soins et d'égards et lui assura, dans le prieuré clunisien de Saint-Marcel, une retraite où, en 1142, il put mourir en paix ⁽¹⁾. Tout cela se passait dans les premières années de la construction de l'abbatiale de Fontenay, dont le consécrateur, en 1147, ne fut autre que ce pape Eugène III témoin de l'amitié de saint Bernard et de Pierre le Vénéral.

Dans ce climat, nous comprenons mieux que la composition de la façade et du chevet de Fontenay soit, au prix de simplifications qui attestaient la victoire des idées de saint Bernard, proche d'exemples clunisiens.

ÉTIENNE DE BÂGÉ, EBRARD DE NORWICH
ET GUILLAUME DE SPIRIACO

D'autres personnalités ont pu exercer de l'influence sur le caractère du monument. L'évêque d'Autun, Étienne de Bâgé ⁽²⁾, qui avait, dès 1130, complété pour l'installation définitive de Fontenay les donations de terrains de la famille maternelle de saint Bernard, était un clunisien convaincu. Son élégante cathédrale d'Autun doit beaucoup à la grande abbatiale de saint Hugues. La générosité du prélat s'expliquerait mal si saint Bernard avait encore été, à cette date, aussi opposé à Cluny ; ce geste pouvait contribuer à ouvrir la voie à l'adoption de formes clunisiennes dans l'église de Fontenay.

Un autre évêque, un Anglais de haute lignée, présida plus directement à la construction de cette église ⁽³⁾. Ebrard, évêque de Norwich, las des dissensions qui l'assaillaient dans son diocèse, était venu chercher refuge à Fontenay. Du château qu'il s'était fait bâtir sur une colline dominant l'abbaye, il veillait à la construction de l'église élevée grâce à ses dons, où son tombeau occupe devant le maître-autel la place du fondateur. Avoir accepté pareil

(1) JEAN VIREY, *Les Églises Romanes ...*, p. 188.

ÉMILE MAGNIEN, *Cluny*, Mâcon 1964, p. 36.

(2) LUCIEN BÈGULE, *L'abbaye de Fontenay*, Paris 1957, p. 7.

(3) LUCIEN BÈGULE, *L'abbaye de Fontenay*, Paris 1957, p. 10.

financement, revenait presque inévitablement, pour les dirigeants de l'abbaye, à tenir compte des souhaits du mécène. Il ne serait pas illogique d'attribuer une certaine détente de l'austérité cistercienne à cet évêque châtelain, dont les prédilections architecturales n'allaient pas dans un sens de simplicité. Nous pouvons en juger par les parties hautes de la nef et de la lanterne de la belle cathédrale de Norwich, datées de son épiscopat (1). De nombreuses colonnes et colonnettes s'y superposent, parfois d'une façon un peu mécanique. Ce goût pour les colonnes s'est manifesté, à Fontenay, avec un discernement dont l'exemple de Norwich ne nous permet guère de penser qu'Ebrard eût été capable (2). Cette judicieuse disposition ne peut être attribuée qu'à d'autres interventions, celles de l'abbé et de l'architecte. L'abbé qui dirigea Fontenay durant toute la construction de l'église, Guillaume de Spiriac (3), ne nous est guère connu. Mais il semble qu'il ait été de son rôle de stimuler, voire de couvrir de son acceptation, ces progrès en cours de travail qui nous associent encore de près à l'incessante passion de perfectionnement de l'architecte. Il y a une autre particularité pour laquelle l'abbé a dû soutenir le maître d'œuvre auprès de saint Bernard ; c'est l'absence, dans toute l'église, de ces culots à mi-hauteur de mur qui supportent souvent en Bourgogne, et régulièrement dans l'art cistercien, des colonnes engagées ou des pilastres, suspendus pour faire place audessous d'eux à un autel ou à un banc (4). Cet expédient devint régulier trop vite après Fontenay pour n'avoir pas été créé plus tôt. Sans doute régnait-il déjà à Clairvaux.

(1) A. G. G. THURLOW, *Norwich Cathedral*, Norwich Jarold and sons sd., pll. 25, 26.

Il est tentant de reconnaître une allusion au patronage d'Ebrard dans les entrelacs de festons pendants qui ornent, un peu bizarrement, certains chapiteaux de l'église et du cloître de Fontenay. Ce motif évoque d'assez près les arcatures entrecroisées de l'architecture anglo-normande pour avoir été choisi comme insigne de l'évêque de Norwich.

(2) Voir ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, pll. 2, 10.

(3) LUCIEN BÉGULE, *L'abbaye de Fontenay*, Paris 1957, p. 10.

(4) ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, pll. 30, 53, 55, 72, 92, 98, 121, 128, 129.

(5) Le procédé des supports suspendus sur culots muraux exprime, à sa façon un peu gauche, le système du porte à faux auquel recourut particulièrement l'architecture bourguignonne pour compenser, par des décalages de surplombs, les poussées qui paraissent surtout verticales, mais qui, en fait, s'exerçant aussi latéralement, tendent à écarter les murs.

emploi généralisé dépare bien des églises de l'ordre. Un usage plus discret laisse quelques supports suspendus s'effacer dans l'harmonie de Sénanque et du Thoronet. L'église de Fontenay n'en comporte aucun exemple. Les bâtisseurs ont probablement voulu éviter de compromettre le caractère de structure efficace essentiel à ce monument. Mais c'était aussi se conformer au précédent de la grande abbatale de Cluny ; de part et d'autre, le très rythmique jalonnement des beaux supports est d'une cadence classique.

L'ARCHITECTE DE FONTENAY ET SA FORMATION

Assez considéré pour pouvoir refuser d'admettre une pratique en vigueur dans toute l'architecture cistercienne, le maître d'œuvre, (dont l'identité s'est effacée dans l'anonymat monastique), était probablement, lors de la construction de Fontenay, d'un âge intermédiaire entre la jeunesse et la maturité, vu le passage des géniales approximations du chœur, de l'arc triomphal et du transept à la tranquille souveraineté de création de la nef et de la façade.

L'exceptionnelle beauté de cet apogée, tout proche encore de la formation, augmente notre intérêt pour celle-ci. Or le foyer d'architecture auquel a été empruntée la solution de voûtement typique de Fontenay nous est bien connu. C'est à l'église de Farges, près de Tournus, non loin de Cluny, que remonte le parti d'une voûte centrale en berceau contrebutée par des berceaux perpendiculaires (1). Déjà réalisée aux celliers du palais mésopotamien de Dur Kurigalzu, au XIV^e siècle avant notre ère (2), cette dis-

(1) JEAN VIREY, *Les Églises Romanes ...*, pp. 284-294.

CHARLES OURSEL, *L'Art de Bourgogne*, p. 37.

RAYMOND OURSEL, *Églises de Saône-et-Loire*, Paris sd., p. 7, fig. p. 13 à g.

YVES CHRIST, *Cluny et le Clunisois*, Genève 1967, pp. 36, 37, fig. p. 35.

(2) TAHA BAQIR, *Iraq government Excavations ...*, in *Iraq supplement* 1945, pll. XVI, XVII.

La basilique inférieure des *Sept Dormants*, à Éphèse, pourrait témoigner de la continuité de cette tradition. (Voir ANDRÉ GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris 1967, pp. 73, 74, fig. 76.)

Au XIII^e siècle, des *khans* de la région d'Aksaray présentent le même agencement de voûtes, dont l'élégance pourrait avoir été influencée par des modèles

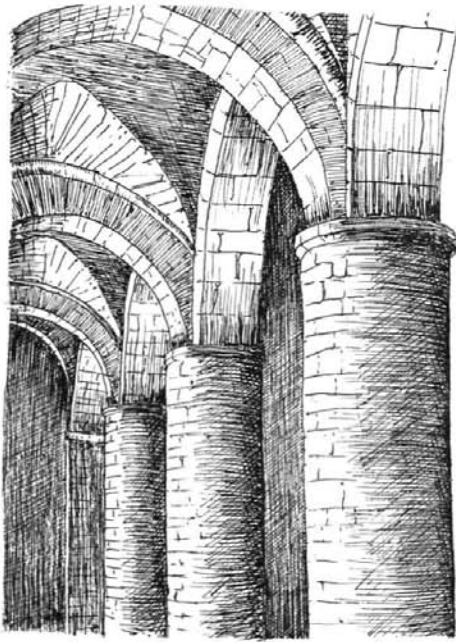


FIG. 5. — Bas-côté de Farges.

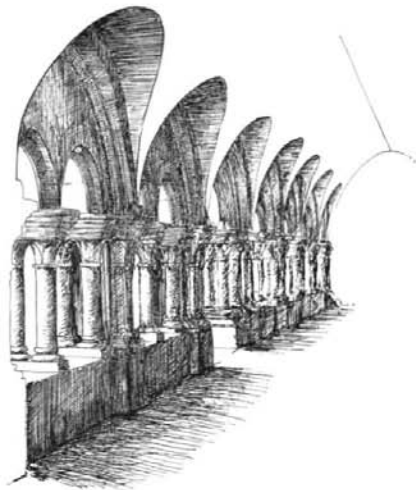


FIG. 6. — Cloître de Fontenay.

position fut, avec quelque variante (la voûte médiane devenant une voûte d'arêtes), appliquée à Rome à la basilique de Maxence et de Constantin, puis en Bourgogne, autour de l'an mille, au narthex de l'abbatiale de Tournus (1). Les architectes de Tournus, en un temps où les recherches de meilleur équilibre étaient vitales, ont été obsédés par ce parti au point d'adopter pour leur nef centrale, dont la perspective en est tout entravée, une succession de berceaux perpendiculaires à l'axe de l'église. La sympathique franchise des essais de voûtement, la beauté des puissantes maçonneries de pierres roses de Tournus, ne peuvent nous faire méconnaître la supériorité de proportions de la modeste nef de l'église de Farges. Ajoutée à une abside et à un transept minuscules, construits en un temps si barbare que leur maçonnerie déformée a pris un air d'abri sous roche, cette nef du XI^e siècle est comme une heureuse mise au point des solutions sans mesure de Tournus. La voûte en berceau y repose, sans doubleaux ni fenêtres hautes, sur des colonnes cylindriques bien prises, faites de petits moellons cassés au marteau et couronnées d'une simple moulure circulaire. Au-dessus de la porte, un oculus placé très haut illumine la perspective et oriente le regard vers le sommet. Les berceaux qui, perpendiculairement à cette nef centrale, couvrent les bas-côtés, sont, pour permettre le passage d'une travée à l'autre, échancrés d'une arcade à pénétration (fig. 5). Ce trait confirme l'influence de Farges sur Fontenay, où les arcades d'entrée des bras du transept échancrent d'une légère pénétration la voûte centrale (2), et où les arceaux de l'admirable cloître (3), manifestement construit tout de suite après l'église, et sous la même direction, s'inscrivent dans le berceau des galeries grâce aux mêmes raccords (fig. 6).

Vers 1100, l'un des architectes clunisiens de saint Hugues adopta la formule à l'église de Malay (4), entre Farges et Cluny. Mais ce constructeur inaugura, autour de la croisée du transept, un équilibre de volumes égaux que ne suivit pas le maître de Fon-

cisterciens de Syrie. (Voir Cl. CAHEN, *Pre-Ottoman Turkey*, London 1968, figg. 12, 13, p. 386.)

(1) CHARLES OURSEL, *L'Art de Bourgogne*, pp. 29-31.

ZODIAQUE, *Bourgogne Romane*, La-Pierre-qui-Vire 1968, p. 19, 67-94.

(2) ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, fig. 5.

(3) ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, fig. II.

(4) YVES CHRIST, *Cluny et le Clunisois*, Genève 1967, pp. 53-55.

tenay, inspiré plutôt de Farges dans la gradation descendante des volumes de la façade à l'abside. Dans la recension des églises de structure analogue antérieures à Fontenay, il convient de mentionner aussi celles de la même région où les berceaux transversaux des bas-côtés ont été réduits, comme à Taizé, Ozonay et Chissey, à de fortes arcades appliquées aux murs latéraux d'une nef unique (1). Le procédé, pour l'œil et même pour la structure, n'est pas très différent. Mais s'il est vrai que ces édifices indiquent, au XI^e siècle et au début du XII^e, un assez large engouement dans la région de Cluny pour ce mode de contrebutement, il reste que Farges est la précoce merveille du groupe, et que des indices secondaires permettent d'y voir le modèle le plus direct du voûtement de Fontenay.

Après le point de vue de la structure, adoptons celui de l'effet. Nous ne trouverons pas de prototype de Fontenay plus convaincant que celui de Brancion (2), entre Farges et Malay. Les caractères du monument invitent à le dater d'entre le premier quart et le premier tiers du XII^e siècle. L'extérieur de l'édifice, allongé sur la crête d'un promontoire, frappe par la densité de ses formes faites pour résister au vent. A l'intérieur, sur les bas-côtés, une voûte en berceau faisant suite à une autre en demi-berceau ne porte aucune atteinte à la noble unité de la nef centrale. Quelques discordances ne paraissent dues qu'à un changement d'idées de l'architecte, ou d'un continuateur fidèle. Comme à Fontenay, les arcades latérales en arc brisé sont assez hautes pour alléger la nef ; et elles laissent au-dessus d'elles un bandeau de mur assez marquant pour qu'il donne l'impression de bien soutenir la voûte. Entre les arcades, les pilastres, tels ceux qui, à Fontenay, encadrent la fin de la nef, montent d'un trait jusqu'à la voûte. Le beau style de la nef de Brancion, la juste convergence des lignes majeures vers le sanctuaire, quelques hésitations même, confirment un rapport avec Fontenay, dont l'architecte, familier de Farges, n'a pu ignorer Brancion tout proche, si même il n'y a pas, dans sa jeunesse, travaillé en personne (fig. 7).

(1) YVES CHRIST, *Cluny et le Clunisois*, Genève 1967, p. 66, pp. 69, 70, p. 73.

(2) CHARLES OURSEL, *L'Art de Bourgogne*, Paris 1953, p. 38.

RAYMOND OURSEL, *Églises de Saône-et-Loire*, Paris sd., pp. 5, 10.

YVES CHRIST, *Cluny et le Clunisois*, Genève 1967, pp. 44, 45, 47.

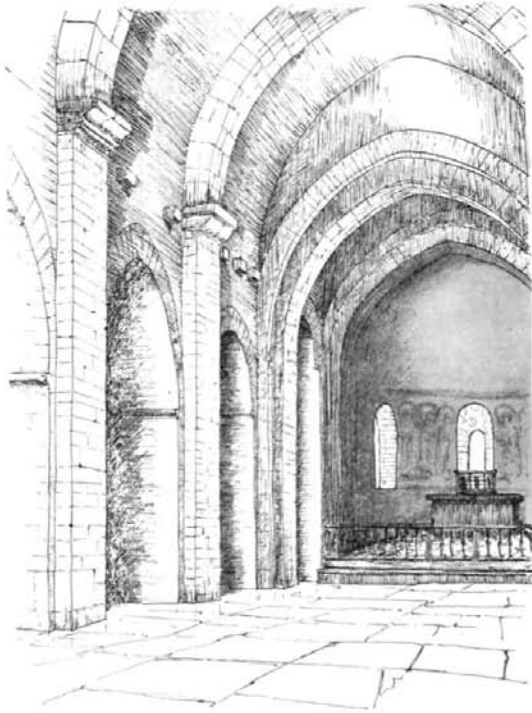


FIG. 7. Nef de Brancion.

Or le château et le village de Brancion appartenaient à des seigneurs tantôt attachés, tantôt opposés à Cluny, leur continuel pôle d'attraction ⁽¹⁾ ; et, en 1125, à peu près au moment où allait se construire la petite église, c'était un membre de cette famille féodale, Bernard le Gros, qui avait, comme prieur de Cluny, lutté contre l'abbé de Melgueil pour Pierre de Montboissier. L'église de Brancion apparaît ainsi comme le monument-type de la réforme discrète qui, après ce drame, avait répondu aux souhaits de Pierre le Vénérable non moins qu'aux exhortations de saint Bernard. Et la simplicité de traits de la nef de Brancion pouvait prédisposer un jeune architecte qui l'étudiait, ou qui aurait collaboré à sa construction, à entrer dans les voies de l'austérité cistercienne. Mais une grande différence, à l'égard de Farges et de Brancion, lui était imposée, à Fontenay, par la volonté de saint Bernard de substituer à l'abside un chevet rectangulaire. Il semble que cette innovation ne fut pas acceptée sans regret par l'architecte, et qu'il ait voulu pallier le sacrifice. La courbe des cinq fenêtres qu'il disposa en diadème au-dessus de l'arc triomphal compense trop bien la disparition des courbes de l'abside pour n'avoir pas été conçue à cet effet. Il n'est pourtant pas probable qu'il ait, pour cette compensation, tout inventé. Des régions peu éloignées de la Bourgogne, et en relation avec elle, offraient des modèles qui pouvaient se prêter à l'adaptation.

UNIVERSALISME SUPRA-IMPÉRIAL À FONTENAY COMME À CLUNY

C'était un motif courant des églises de l'empire, ou de sa zone d'influence, dans le Nord de l'Italie et sur le Rhin, que l'échelonnement des arcatures extérieures soulignant les rampants du pignon, soit en façade, soit au-dessus de l'abside. Il y en a des exemples célèbres à Pavie, Parme, Plaisance, Murano. Celui-ci pourrait procéder de prototypes byzantins. C'est peut-être en guise de marque impériale que les architectes du Rhin aimaient placer le motif au-dessus de leurs absides, elles-mêmes couronnées en hémicycle d'une galerie d'arcades. Il aurait suffi d'emprunter

(1) JEAN VIREY, *Les Églises Romanes ...*, Mâcon 1935, p. 185.
JEAN VIREY, *L'Abbaye de Cluny*, Paris 1957, p. 55.

au chœur oriental de la cathédrale de Mayence ⁽¹⁾ les cinq arcades des niches montant en gradins sous le pignon, et de les percer à jour au-dessus de l'arc d'entrée du chœur de Fontenay, pour obtenir en principe le lumineux diadème que nous y voyons. A Mayence déjà, les arcades sont de dimensions différentes ; elles grandissent des extrémités vers le sommet central. Mais la gradation est plus subtile à Fontenay, où, de part et d'autre de la fenêtre la plus grande, régnant au sommet, les plus petites sont celles qui l'encadrent immédiatement.

Nous avons remarqué à Fontenay un progrès dans la sûreté de la composition, des fenêtres du chœur aux fenêtres de la façade. Mais rien n'égalé dans l'église le groupement de ces fenêtres du chœur et de celles qui les dominent. C'est un jaillissement de clartés vers lequel, tout au long de la perspective, marche le visiteur. La contrainte du programme a stimulé ici une invention géniale.

Il importe d'autant plus de noter que les arcatures des pignons romans de l'empire ont, bien probablement été, du moins pour la partie supérieure, à l'origine de la composition de Fontenay. Et peut-être n'est-ce pas le seul trait d'influence impériale. La nudité puissante des églises cisterciennes du XII^e siècle se trouve presque préfigurée par celle de plusieurs églises impériales de tradition carolingienne. Et si beaucoup de ces vastes monuments aux articulations soulignées témoignent, dans leur visée au grandiose, d'assez peu de souci de l'harmonie, d'autres, près de la limite du territoire impérial, en deçà ou au delà, dans la zone lotharingienne qui regroupait les antiques capitales chrétiennes de l'empire, Arles et Trèves, et la capitale de Charlemagne, Aix, échappent à ces duretés. La diversité même des tendances, en ces régions frontalières, provoquait les architectes à en dégager une unité assez prenante pour les résorber toutes. Un bon exemple en est, près de Bruxelles, Sainte-Gertrude de Nivelles ⁽²⁾, consacrée en 1046 par l'empereur Henri III. Le programme est impé-

(1) WILHELM PINDER, *Deutsche Dome des Mittelalters*, Königstein im Taunus und Leipzig 1921, p. 19.

(2) A. MOTTART, *La Collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles*, Nivelles 1954, pp. 21, 22, 30, 31.

ANDRÉ COURTENS ET JEAN ROUBIER, *Belgique Romane*, Bruxelles 1969, pp. 28-31, pl. I, II, III, ill. 1-11.

rial par les grandes dimensions, l'équilibre des deux chœurs opposés, le double transept. Mais la noblesse des proportions, mises en valeur par les surfaces nues, la discrétion des moulures, la justesse de leur emplacement, et la gradation des accents vers les sanctuaires, entrent dans une harmonie plus haute que l'ordre d'un état. Il devait exister en d'autres régions lotharingiennes, plus proches de la Bourgogne, des monuments de ce style simple, grand et modéré, dont les architectes de saint Bernard ont pu s'inspirer. En Bourgogne transjurane, dans la Suisse actuelle, l'église de Spiez, sur le lac de Thoune, en est un modeste témoin ⁽¹⁾ d'environ l'an mille.

L'art créait un ordre procédant de celui de l'empire pour le dépasser; il n'était pas possible, au début du XII^e siècle, de méconnaître que Cluny en était la plus manifeste expression. Conseillers et amis des empereurs germaniques, les « saints abbés de Cluny » avaient, avant saint Bernard, transcendé le prestige impérial en universalisme religieux. Il est significatif, à cet égard, que l'architecte Hézelon, auquel Pierre le Vénéral attribuit l'essentiel de l'architecture de l'abbatiale, soit venu de la cité des princes-évêques impériaux de Liège ⁽²⁾. Il appartenait bien à un lettré ⁽³⁾ de ce foyer où l'on associait l'empire à Dieu, et où un bronzier de génie allait, dès le début du XII^e siècle, ressusciter l'antique aux reliefs des fonts de Saint-Barthélémy, de regrouper des éléments qui, par delà l'empire de l'époque, rappelaient celui de Rome devenue chrétienne. L'abbatiale de saint Hugues faisait figure romaine par l'abondant emploi des chapiteaux d'acanthes et des pilastres cannelés, imités de ceux des portes antiques d'Autun, par la grâce de nudités allégoriques et par la colonnade élancée de l'abside aux arcades étroites, surmontée d'une frise de

⁽¹⁾ ZODIAQUE, *Suisse romane*, 1958, pp. 270-274 et 287.

⁽²⁾ Le moine Gunzon qui, après une vision de saint Pierre, saint Paul et saint Étienne établissant au cordeau le plan de l'abbatiale, aurait lancé la construction, semble avoir été surtout un mystique. C'est peut-être lui qui eut l'idée d'une église plus que d'autres proportionnée pour évoquer le corps humain sur la croix, où semble s'être schématisée, par l'implantation des six tours réalisées plus tard, une glorification du sang versé par le Christ à la couronne d'épines, aux mains, au flanc et aux pieds. Voir CONANT, *Cluny*, pp. 75-77.

⁽³⁾ CONANT, *Cluny*, pp. 76, 77, 91, 92.

Apud CONANT, *Cluny*, p. 77, JACQUES STIENNON, dans *Mélanges René Crozet* 1966, vol I, p. 345.

médailleurs, conforme à l'ordonnance de Saint-Paul hors-les-murs (1).

Mais saint Bernard, dans un pareil dessein d'internationalisme transcendant celui de l'empire, se méfiait des héritages antiques toujours un peu entachés de paganisme. Plus encore que l'empire de Rome, c'est celui de Dieu qu'il voulait signifier, et c'est pourquoi, vraisemblablement, il chercha ou accepta, pour son architecture, des modèles impériaux d'ambiance lotharingienne, dont le parti de simplicité éveillait moins dangereusement l'idée de l'universel (2).

CLUNY, FONTENAY ET L'ARC BRISÉ

Cependant l'architecture de Cluny manifestait d'une autre façon encore la souveraineté chrétienne. Elle rappelait l'aide apportée par l'ordre au roi Alphonse VI de Castille contre les Maures (3), et le passage de l'Espagne du rite mozarabe au rite romain (4), Dans la splendide ordonnance de la nef commencée par saint Hugues se prolongeaient les fanfares, devenues actions de grâces, de la libération de Tolède. Et l'activité de Cluny n'en laissait pas mourir les échos. Organisatrice de l'information, et préparatrice de l'action par son grand-prieur Odon de Lagery, devenu le pape Urbain II, elle lançait en Orient la croisade. La lutte et la construction allaient de pair en Asie et à Cluny, où se multipliaient, au long de la nef immense, les encadrements polylobés et les arcs brisés de notoire origine orientale (5).

(1) ÉMILE MAGNIEN, *Cluny* 1964, p. 30 et K. J. CONANT, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge Harvard University press 1939, p. 327.

(2) La basilique de Trèves offre encore un exemple d'architecture de briques, simple et nue, du tardif empire romain, que les architectes du haut moyen âge n'eurent pas de peine à imiter à une époque où les décorateurs auraient désespéré de reproduire des ornements sculptés.

(3) CONANT, *Cluny*, p. 81.

(4) FRÉDÉRIC RAHLVES, *Cathédrales et monastères d'Espagne*, Paris Arthaud 1965, pp. 53-56.

(5) CONANT, *Cluny*, pp. 81, 96, 97, K. J. CONANT, *Medieval Academy Excavations at Cluny*, in *Speculum*, vol. XXIX, janvier 1954, no 1, p. 11 et JEAN VIREY, *Les Églises Romanes*, p. XIII.

L'arc brisé avait commencé à s'acclimater en Bourgogne à Farges, Saint-Vincent des Prés et Uchizy (1). Il ne prit forme nette et fonction de style qu'à l'abbatiale de saint Hugues. C'est là que, pour la première fois, un ensemble exemplaire consacrait la combinaison du plein cintre, à l'abside et aux baies, avec l'arc brisé, aux voûtes et aux arcades de la nef.

Et en ceci, une fois de plus, Fontenay fut tributaire de Cluny. L'église de Saint Bernard est presque totalement fidèle, sur ce point, à l'église de saint Hugues. Il n'y eut de nouveauté qu'à l'introduction de l'arc brisé aux trois fenêtres supérieures du chevet. C'est peu vis-à-vis des nombreuses fenêtres encore en plein cintre dans le monument, à une époque où l'arc brisé se généralisait dans la rapide élaboration du gothique.

Comme Cluny, où le gothique ne fut admis que vers le milieu du XII^e siècle, dans le narthex, Fontenay, commencée en 1139 alors que s'étendait le nouveau style, ne l'accepta qu'en dehors de l'église. Dès 1122 avaient été élus abbé à Saint-Denis Suger et archevêque à Sens Henri Sanglier, tous deux promoteurs du gothique en deux monuments désignés à l'attention de tous. A Saint-Denis (2) les travaux, longuement et publiquement préparés, commencèrent au plus tard en 1137, et, à Sens (3), l'architecte, vers 1124, avait posé les premières assises, révélatrices du choix du gothique pour le monument. Comme Henri Sanglier était un ami de saint Bernard (4), celui-ci ne pouvait ignorer le nouveau mode de voûtement, et il semble, à en juger par le nombre de croisées d'ogives introduites dans plusieurs églises cisterciennes, qu'il n'y ait pas répugné. Sans doute se gardait-il de se former, à cet égard, une opinion dont il laissait la responsabilité aux techniciens.

C'est donc, en toute vraisemblance, l'architecte de l'église et du cloître de Fontenay qui refusa le gothique, pour s'en tenir à une formule dont personne, en ce temps-là, ne pouvait ignorer que l'abbatiale de Cluny offrait le plus illustre exemple.

(1) JEAN VIREY, *Les Églises Romanes ...*, pp. 287, 417, 441.

(2) GASTON BRIÈRE ET PAUL VITRY, *L'Abbaye de Saint-Denis*, dans *Petites Monographies des Grands Édifices de la France*, Paris 1948, p. 8.

(3) EUGÈNE CHARTRAIRE, *La Cathédrale de Sens*, dans *Petites Monographies des Grands Édifices de la France*, Paris 1963, p. 7.

(4) *IDEM*, *Ibid.* p. 7.

Le maître de Fontenay fixait ainsi, par un chef-d'œuvre, une phase de transition. Il avait donné assez de preuves de sa volonté de se dépasser pour que, loin de lui reprocher de n'avoir pas poussé plus loin la recherche, nous l'admirions de n'avoir pas compromis l'homogénéité de la réussite. La gêne apportée à Noir-lac, et surtout à Silvanès ⁽¹⁾ par la trop brusque adoption de la croisée d'ogives, nous donne lieu de savoir gré au maître de Fontenay de s'être, parmi des émules entraînés aux engouements de l'heure, arrêté en deçà de la limite où l'innovation ne se serait plus assimilée au reste de l'œuvre. Cette modération dans le progrès est bien dans l'esprit classique des grandes créations françaises.

LA PLACE DANS L'ARCHITECTURE CISTERCIENNE
DE L'ABBATIALE DE FONTENAY

En choisissant comme plan, pour les églises du groupe de Clairvaux, un tracé rectiligne de croix, saint Bernard, passionné de renoncement, sacrifiait la forme, élaborée par les siècles, qui avait prêté au lieu de culte chrétien beaucoup de son expression et de son attrait. Il était risqué, nous l'avons vu, de supprimer l'abside à la romaine ⁽²⁾, si bien faite pour replier persuasivement l'attention des fidèles sur l'autel, tout en assurant, par le cintre de sa conque, un relais à l'élévation. C'est apparemment la grâce de cette formule, et la facilité à la reprendre, qui portèrent saint Bernard à y renoncer. Peut-être devait-il l'idée du chevet rectangulaire aux souvenirs anglais de son maître de Cîteaux, saint Étienne Harding. L'Angleterre, férue de netteté d'engagement, et dédaigneuse de transitions, a souvent préféré pour ses églises le chevet rectangulaire dont les fenêtres, dès l'abord, opposent au visiteur des clartés qui, du fond de l'église, semblent lui donner comme but de reprendre contact avec un monde plus pur ⁽³⁾. Cet abrupt était de nature à servir le génie

⁽¹⁾ ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, p. 46.

⁽²⁾ Adaptation romaine de prototypes hellénistiques procédant eux-mêmes de modèles grecs archaïques et anatoliens.

⁽³⁾ Sans doute, au XII^e siècle, des églises importantes adoptèrent en Angleterre, sous l'influence des rois normands et angevins, l'abside continentale ; mais

de saint Bernard. Restait aux architectes à mettre en valeur, par une composition harmonisée, un parti architectural qui, en France, était moins habituel. Il faut avouer que la plupart des premiers constructeurs cisterciens s'en montrèrent embarrassés. Dans beaucoup de cas, les fenêtres du fond du sanctuaire, plus ou moins complétées par d'autres au-dessus de l'arc triomphal, vinrent, à l'un ou l'autre de ces endroits, toucher de trop près la voûte. Il était tentant d'ouvrir ces fenêtres au plus haut pour obtenir l'éclairement le plus efficace. Mais l'effet pour l'œil est pénible de ces voûtes qui, pesant sur les ouvertures, oppressent notre attention au lieu de l'élever. Cet inconvénient, évité de justesse au chœur de Fontenay, et compensé par les jours ascensionnels de l'arc triomphal, entache la composition des fenêtres du fond de l'église de Silvanès, où l'architecte semble avoir voulu renchérir en raffinements sur Fontenay ⁽¹⁾ ; le berceau central y est contrebuté par des berceaux perpendiculaires trop bas et le diadème qui domine l'arc triomphal attire l'attention par la richesse un peu compliquée d'un agencement de rosaces. C'est encore la pesée de la grande voûte qui compromet la noble élévation du chœur de Noirlac ⁽²⁾. A Silvacane, c'est au contraire le vide obscur du haut du chœur et du transept, sous une piètre croisée d'ogives, qui, avec la lourdeur des ordonnances latérales, compromet la belle composition de la façade et du chevet rectangulaire ⁽³⁾.

Parmi les créateurs de l'architecture cistercienne, celui de Fontenay fut donc le seul qui, supprimant l'abside, sut tirer de ces sacrifices, par le déploiement des fenêtres du chevet et de l'arc triomphal, un éclatant parti, bien digne de remplacer l'abside. Et comme Fontenay, de toutes les églises que nous venons de citer, est la plus ancienne, il faut admirer d'autant plus l'architecte d'avoir, de ce coup d'essai, fait un tel coup de maître.

Au XII^e siècle, en effet, les plus belles des autres églises cisterciennes sont des églises à abside ⁽⁴⁾. C'est dans leur série

saint Étienne Harding, formé au XI^e siècle, ne pouvait que garder le souvenir d'églises anglaises dont beaucoup avaient le chevet rectangulaire.

(1) ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, p. 46.

(2) *Id.*, *Ibid.*, p. 198.

(3) *Id.*, *Ibid.*, pl. 128.

(4) ZODIAQUE, *L'Art Cistercien*, pll. 27, 61, 70, 90, 91, 119.

seulement que se trouvent, aux abbayes provençales de Sénanque et du Thoronet, des chefs-d'œuvre comparables à celui que nous étudions. En outre, l'abbatiale du Thoronet ⁽¹⁾, construite quelques années après celle de Fontenay, présente avec elle de telles affinités de goût et de style que nous ne pouvons éviter de nous y arrêter un moment.

Au premier abord pourtant, ce sont les différences qui frappent. Le monument provençal a une abside et des colonnes engagées suspendues sur des culots, alors que l'église bourguignonne a le chevet rectangulaire et des colonnes engagées qui partent toutes du sol ; il n'y a pas de tour à Fontenay, et il y en a une sur la croisée du transept du Thoronet.

Mais les traits communs sont, bien que moins formels, plus significatifs. De part et d'autre, la voûte centrale en berceau brisé se prolonge d'un trait par dessus la croisée du transept ; la nef médiane n'a pas de fenêtres latérales ; les arcades de la nef, laissant au-dessus d'elles un bandeau de mur assez discret pour ne pas peser et assez marquant pour paraître bien porter la voûte, sont moins élevées que les arcades d'entrée des deux bras du transept, et celles-ci à leur tour un peu moins hautes que l'arcade d'entrée du chœur ; il y a donc une semblable gradation des arcs brisés vers l'arc triomphal ; et, jusque dans les différences, l'élégance des solutions reste analogue ; entre la voûte en arc brisé de la travée droite du chœur et le plein-cintre, un peu moins grand de l'abside, au Thoronet, un délicat diadème d'ombre, évoquant les nuances de Fontenay, entraîne notre regard au-dessus de l'arc triomphal, où une ouverture ronde, admirablement calibrée, répond par sa perfection solaire aux courbes de l'abside.

Il faut avoir comparé ces chefs-d'œuvre aux autres abbayes cisterciennes du XII^e siècle pour apprécier leur similitude dans la supériorité. Ce serait à se demander si le maître de Fontenay n'avait pas été convié à réaliser au Thoronet l'œuvre de sa maturité ⁽²⁾. Le fait que, par-delà Fontenay, le Thoronet rappelle

(1) *IDEM, Ibidem*, pl. 191.

(2) Dans ce cas, le nom d'Hugo, inscrit sur des pierres du Thoronet, pourrait être celui de ce maître qui, venu du Pays de Cluny, aurait été nommé ainsi en souvenir de saint Hugues. Mais ce serait, le nom d'Hugues étant très répandu, pousser loin l'hypothèse.

encore Brancion n'y contredirait pas. Mais il faudrait admettre, pour cet architecte, une carrière fort longue. Plutôt que lui, ce serait un disciple de valeur formé à son enseignement ou à son exemple, qui aurait adapté à de nouvelles conditions, pour le Thoronet, les qualités mises en œuvre à Fontenay (1).

Il faut ajouter aux traits de ressemblance qui nous portent à croire à un apparentement l'art d'intégrer à l'ensemble un élément choisi, non pour son utilité structurelle ou son agrément, mais pour une autre convenance. Le chapiteau cubique employé, tout en discrétion, au Thoronet, comme pour signaler la situation de l'abbaye en terre d'empire, répond aux multiples allusions incluses dans les formes de Fontenay.

RÉMINISCENCES

Parmi les réminiscences intégrées à l'architecture de Fontenay, il se peut que la plus importante soit la plus secrète. On connaît la ferveur de saint Bernard à l'égard de la Vierge, ferveur où se sublimait son affection pour sa mère. Or celle-ci était la fille des seigneurs de Montbard, la ville la plus proche de l'abbaye, dont la première fondation et l'établissement définitif avaient été rendus possibles par des donations de terrains de cette famille. Entre toutes les églises dédiées à la Vierge par saint Bernard, celle-ci tenait du plus près à la source de sa piété mariale, de si près que l'origine humaine de ce sentiment devait s'y être moins qu'ailleurs effacée. La grande et belle statue de madone à l'enfant qui se dresse à l'entrée du bras Nord du transept de Fontenay,

RAOUL BÉRENGUIER, *L'Abbaye du Thoronet*, Paris Caisse Nationale des Monuments Historiques 1964, p. 56.

(1) La perfection de l'œuvre, au Thoronet, va, sans jamais se trahir, plutôt en décroissant de l'abside vers la façade. Les arcades, plus larges qu'à Fontenay, sont un peu moins rythmiques, et il y a, en façade, une certaine maladresse au groupement de la fenêtre et de la porte du bas-côté Sud, que le maître de Fontenay, du moins de plein gré, n'aurait pas commise. Ces particularités indiqueraient la fin de son travail ou de son influence personnelle, et le début d'une continuation moins autorisée. Le cloître, puissant comme à Fontenay, a des chapiteaux d'un dessin large et franc, mais un peu moins sûr. Le maître ou son premier disciple semble avoir laissé des indications difficiles à suivre pour qui n'était plus le créateur.

face à l'escalier par lequel les moines descendaient du monastère dans l'église, semble aujourd'hui personnifier cette transfiguration. Mais cette statue ne date que de la fin du XIII^e siècle. Aurait-elle succédé à une madone plus ancienne ? Il est plus probable que saint Bernard avait préféré demander à l'architecture la grâce discrète qui pouvait prêter à l'évocation. L'enveloppement des formes par la lumière, le tact avec lequel les fenêtres de l'arc triomphal sont calibrées de grandeurs deux par deux différentes autour de celles du sommet, bien d'autres traits qui ne se découvrent que peu à peu, sont d'une délicatesse qui mêle à la virile sobriété du style une inflexion féminine. Nous ressentons à Fontenay le charme du sublime.

Il ne nous est pas donné de savoir si saint Bernard eut conscience d'un souhait de son cœur de rappeler que Fontenay, si proche de la maison de sa mère, la remplaçait pour lui. Mais il est certain qu'il choisit, pour élever cette église et ce cloître, un maître d'œuvre plus apte que beaucoup d'autres à faire passer dans une architecture de grandeur des nuances qui tiennent de l'âme.

UNITÉ DE FONTENAY

Il est temps de récapituler la richesse d'origines des formes de Fontenay. Le tracé du plan rectiligne, avec chevet rectangulaire, est dû à saint Bernard, peut-être sous l'influence anglaise de saint Étienne Harding. L'évêque anglais Ebrard de Norwich qui, par ses largesses, rendit possible la construction de l'église, recommanda vraisemblablement d'y faire place à un décor de colonnes. L'architecte s'inspira de monuments du Clunisois ; il prit à l'église de Farges le contrebutement du berceau de la nef par des berceaux transversaux ; l'église de Brancion l'influença pour le style et le rythme de la nef ; l'abbaye de Cluny lui proposa l'exemple d'un groupement de fenêtres qu'il adapta, en deux points majeurs de Fontenay, à la simplicité d'ensemble voulue par saint Bernard. Ce maître d'œuvre embellit cette composition, au chevet, en la couronnant d'un déploiement de fenêtres dont l'idée semble lui être venue de modèles impériaux, et il sut inscrire ces éléments

dans l'unité bien française d'une architecture où le plein-cintre, associé avec l'arc brisé, prolonge un équilibre dû à Cluny.

L'acceptation de tant de suggestions clunisiennes est attribuable à plusieurs raisons : d'abord il n'était guère possible d'innover en Bourgogne qu'en cherchant à Cluny, fût-ce pour s'en écarter, un point de départ au renouvellement. Ensuite le temps, depuis les abus de Ponce de Melgueil, avait amené saint Bernard à se lier d'amitié avec Pierre le Vénérable. Enfin l'architecte de Fontenay, formé dans le pays de Cluny, était naturellement enclin à mettre en œuvre des éléments qu'il y avait admirés, pour un monument où il était invité à se surpasser. Peut-être cette prédilection de saint Bernard pour Fontenay explique-t-elle d'ailleurs le choix d'un architecte capable entre tous d'orienter les divers éléments de la structure en une convergence révélatrice d'unité. Qualité qui fait de cette église, non seulement un chef-d'œuvre d'architecture cistercienne, mais un chef-d'œuvre d'architecture. Devant la façade où monte le dessin équilibré des fenêtres, et, à l'intérieur, face à la lointaine gerbe de clartés qui appelle le regard au sommet de la perspective, nous ne pouvons que nous enchanter de cette unité à laquelle l'assentiment de toutes les composantes apporte une pureté classique. (1)

Mais il y a plusieurs temps à toute phase classique. Nous reconnaissons ici, par les quelques retouches qui nous associent aux ultimes progrès de la création, un équilibre heureux de s'accomplir plutôt que de s'être accompli. L'harmonisation nous entraîne encore à son achèvement. Aussi l'abbatiale de Fontenay est-elle de ces monuments, par eux-mêmes religieux, qui, mieux que tout cérémonial, nous portent au recueillement et à l'élévation. Il leur suffit d'exister pour remplir leur mission de temple.

(1) Je dois les dessins qui illustrent l'article à l'amabilité de Philippe Delvaux.

Règles d'utilisation des copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, réalisées par les bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques réalisées et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, ci-après dénommées « copies numériques », implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées dans le présent texte. Celui-ci est accessible sur le site web des bibliothèques et reproduit sur la dernière page de chaque copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert ; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert a fait l'objet d'un accord avec les ayants droit de Pierre Gilbert, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Les ayants droit de Pierre Gilbert auront pris le soin de conclure un accord avec les tiers, et spécialement des éditeurs, ayant encore à ce jour des droits sur les œuvres de Pierre Gilbert, afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les bibliothèques de l'ULB ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination 'bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par elles.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les bibliothèques de l'ULB mettent [gratuitement](#) à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

7. Exemplaire de publication

Par ailleurs, quiconque publie un travail – dans les limites des utilisations autorisées - basé sur une partie substantielle d'une ou plusieurs copie(s) numérique(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux bibliothèques de l'ULB un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication.

Exemplaire à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

8. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

9. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

10. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

11. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.