
FORMES URBAINES ET ARCHITECTURALES DE LA TRADITION OCCIDENTALE

P06 : LE ROMAN
Transparents et notes de cours externes
Partie 01

Jean Doulliez

INSTITUT SUPÉRIEUR D'ARCHITECTURE INTERCOMMUNAL (ISAI)
Site de Mons (ISAM), Belgique
Édition 2005

24/11/05

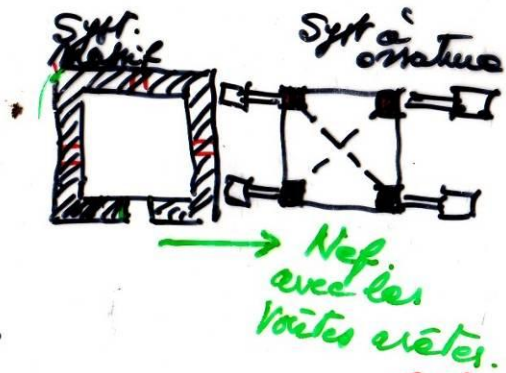
P05. Carolingiens.

Villes gallo-romaines xées
Reims. → Bourg St Rémi (enceinte xées)
Bordeaux
Orléans.

P06. Arch. Romane.

① Généralités.

Structure - Const.
Plans
Volumés
façades
Clochers.



② Const. Structure.

Voûtement complet

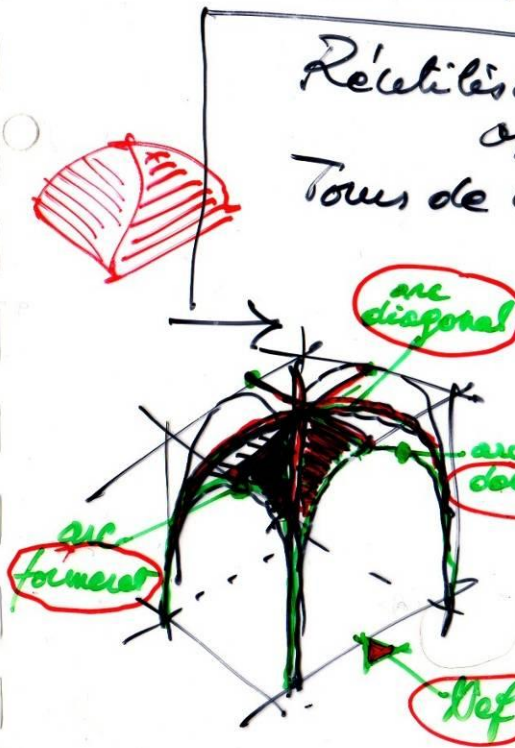
bar-côtés, a. voûte en berceau (Poitou)
b. voûtes d'arêtes.

Réutilisation de la pierre taillée
appareillage total

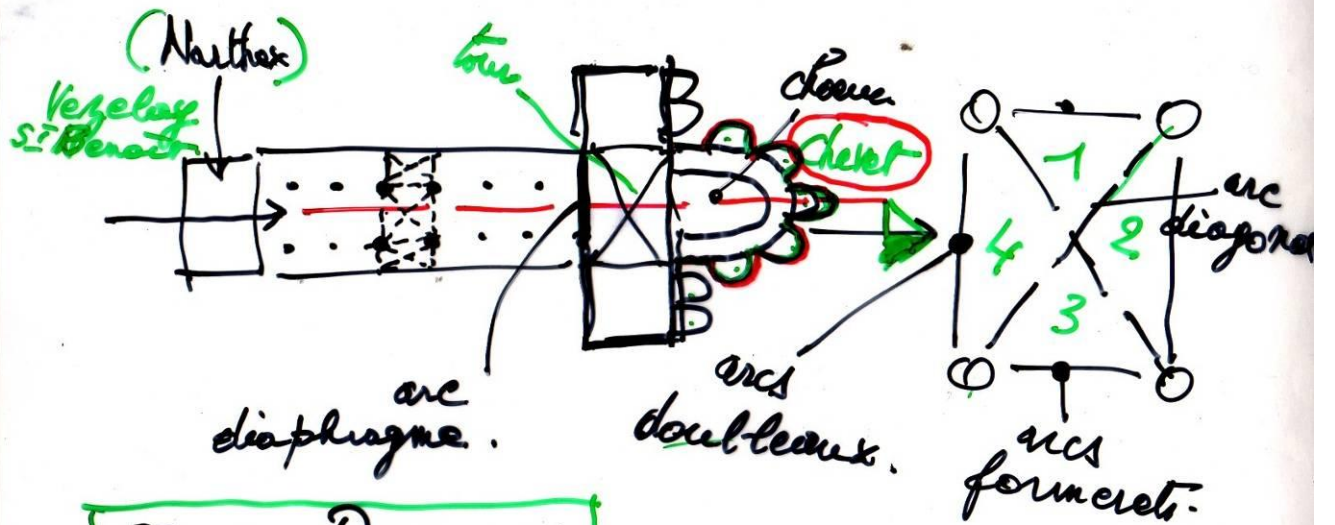
Tours de croisés → Coupoles
- sur trompes (Auvergne)
- sur pendentifs.

→ Syst. Massif (Syst. gothique à ornatus).
Correspondance

Volumés - espaces en
juxta position.



Volonté d'unification spatiale (19e niveau unique)



Ecoles Romanes.

1) Selon les régions, ∃ particularités
de les variantes → au modèle.

France
Normande
de Bourgogne
Poitou
Médit
Aquitaine
Planif Central

Belgique
Molan (Reno-Ronan)
Roman brabançon
Scaldien (bassin F/Cant)
(Tournai-Signies).

Italie.
Décor → Spatial.

2) Distinction de style ≠ selon l'ordre
Monachal.

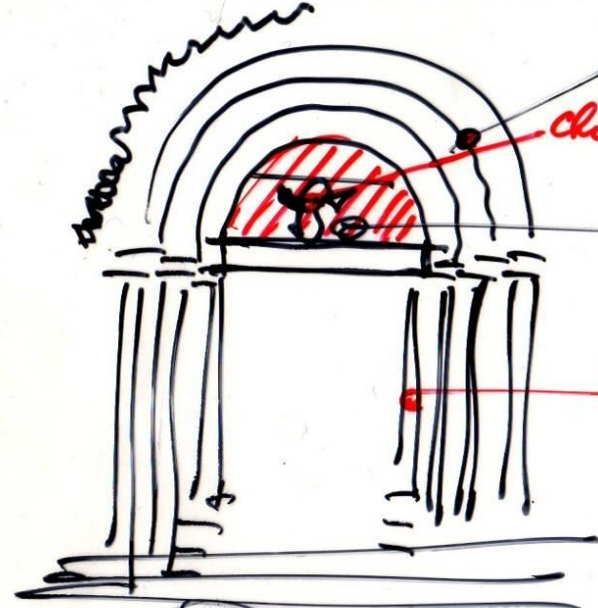
Arch. bénédictine
→ Cluny (Foyer).
S^t Benoît

Arch. Siscienne

Citeaux
S^t Bernard?
+ rigoureux
+ sévère
arch. +
dépourvues.
Sobriété
Séranguet, Fontenay,
Le Thoronet.

02. Arcades - Baies. Portes romanes.

1. plein cintre



Reconten la Bible
 images
 (style naïf) amples caricaturales
 Chapiteaux -

TOURS.

Style → Ordre Bénédiction (St Benoît).

CLUNY. → Ordre Siscien (Fontevog) (Trigoneux) (Thoronet)

→ facades à 2 tours

+ Tour de cloison (éventuelle)

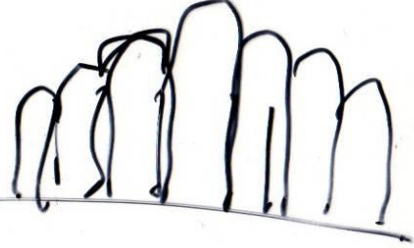
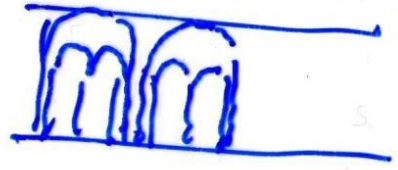


Portes.

→ naves vitraux

Décor: arcades lombardes.

arcs
 décoratives.
 + fcs décor géométriques



Art Roman 07.02.

* Chapiteaux — art antique (naturaliste) caracté.
 — historis (Bible) + vie quotidienne
 — mélange des 2

* Tympan → Vézely | Christus en Majesté.
 — plus antiques.

* Vitraux → Rosace M. thème.
 — Choer.

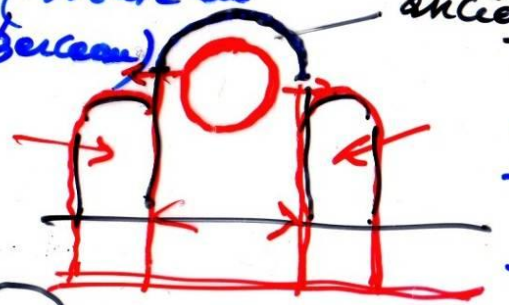
Bleu - jaune - rouge - Vert -
 Pourpre. (Phéniciens).

* Statuaire: Proportions peu exactes
 — Frontalité. 1) Christus en croix
 2) Vierge et l'enfant 3) Fonds Baptismaux.

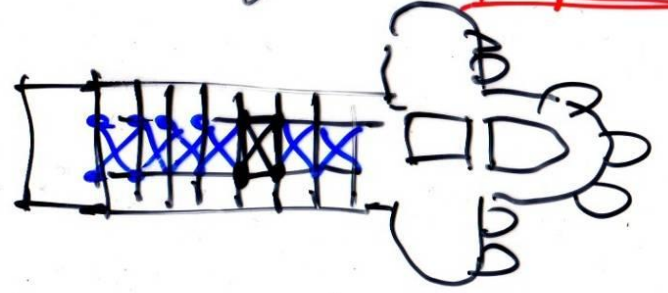
05. Peintures (Fresque)
 — au enduit de chaux humide.

St Savi (1 voûte en berceau) — ancien et nouveau Testament.

(Sobriété de l'arch. romane)



- Déluge
 - Temple de Jérusalem.
 - Baiser de Juda



POMPIERRE (Vosges)

Exemple de Portail

VUE 19

Les pays de l'Est de la France ne sont pas de ceux qui bénéficient de la plus brillante réputation quant aux témoignages de la sculpture romane offerts à l'attention des spécialistes. Rien de commun avec la Bourgogne, ni avec le Languedoc, ni avec la Provence. Le portail de Pompeierre semble démentir cette constatation. Encore faut-il noter de suite qu'il retient l'attention par ses valeurs narratives et pittoresques plus encore que par de grandes qualités plastiques. Peut-être aussi fournit-il l'occasion de souligner que le talent des ornementalistes poussé jusqu'à la virtuosité l'emporte ici sur le savoir-faire des imagiers. Expliquons-nous. La décoration géométrique à base de bâtons brisés, de petites dents de scie et de cannelures de l'archivolte et des voussures externes est impeccable ; il en est de même pour les rosaces végétales et les palmettes des voussures internes ainsi que pour les galons croisés qui enveloppent les fûts des colonnettes des jambages. Notons que celles-ci sont posées sur le dos de lions accroupis. Ce motif est souvent présenté comme étant d'origine lombarde. Il est commun, en fait, à bien des provinces du monde roman sans que les influences lombardes y interviennent nécessairement. Les lions gardiens des tombeaux et des lieux sacrés appartiennent à un très vieux patrimoine humain peut-être antérieur aux temps

93

historiques. Notons aussi les atlantes nus et barbus arc-boutés sous la charge du tympan avec leur chevelure façonnée en calotte cannelée. Eux aussi, sans doute, nous viennent de très loin dans l'espace et dans le temps.

Si l'habileté des ornementalistes se maintient quant aux bandeaux et aux arcatures qui compartimentent la surface semi-circulaire du tympan, la gaucherie des imagiers est évidente. D'une part, un assez grand désordre iconographique y règne ; d'autre part, on y chercherait vainement une composition organique autour d'un thème central. Si on tient absolument à suivre un fil conducteur, il faut commencer par l'extrémité de gauche du registre moyen où les personnages de l'Annonce aux Bergers s'entassent comme ils peuvent sous une arcature ; les ailes de l'ange s'adaptent assez bien à la courbe ; les pâtres et leurs bêtes occupent le reste de l'espace disponible. Deux des mages couronnés de l'Adoration sont placés sous d'autres arcatures feuillues ; présentés de face, leurs offrandes à la main, ils paraissent assez étrangers à l'action à laquelle ils sont censés participer ; seul, le troisième figuré de profil s'agenouille devant la Vierge. Celle-ci, assise de face sur un trône à pieds tournés comme des balustres ressemble à une Vierge de Majesté conformément à la formule syrienne. Quant au Massacre des Innocents et à la Fuite en Egypte relégués dans le segment supérieur, leurs participants sont réduits à la taille de minuscules poupées. Un souci notable de symétrie a conduit cependant à placer exactement dans l'axe la Vierge à l'Enfant assise de côté sur l'âne comme sur un trône. Une femme suit le cortège que mènent saint Joseph, un

94

léger bagage sur l'épaule, et, en tête, un ange. Deux personnages énigmatiques complètent la composition. L'Entrée à Jérusalem a eu la part la plus large sur le registre inférieur. Elle introduit le spectateur dans le cycle de la Vie publique sans aucune transition avec le cycle de l'Enfance. Les notations pittoresques n'y manquent pas, la ville avec ses tours carrées crénelées, les habitants allant au devant du cortège, étendant leurs vêtements sur le sol, deux d'entre eux grimpés dans un arbre pour en couper les rameaux, l'ânesse qui porte le Christ curieusement couronné et le petit ânon qui trotte parmi les apôtres, ceux-ci, semble-t-il, porteurs de palmes ; mais pour attachant qu'ils soient, ces détails n'atteignent pas au très grand art. La figure de femme debout, un enfant sur le bras, à gauche de la silhouette de Jérusalem s'explique mal même si on est tenté d'y voir une image de la Vierge. Deux chapiteaux, à droite, montrent le miracle de la Résurrection de Lazare. Sur les autres chapiteaux sont sculptés des animaux fantastiques, des oiseaux ou de gros masques grimaçants.

.SAINT-GEORGES DE BOSCHERVILLE
(Seine-Maritime)

Salle capitulaire

Voûtes

VUE 10

On s'accorde généralement pour attribuer la construction de cette salle à l'abbé Victor qui, élu en 1157, gouverna l'abbaye jusqu'à sa mort, en 1211. Cette longévité exceptionnelle donne une marge de datation assez large. Nous sommes là aux confins communs de l'art roman et de l'art gothique. Au premier, se rattachent, outre les trois baies — invisibles ici — qui ouvraient sur le cloître ainsi que les gros murs et l'élégant bandeau d'arcatures qui court à la naissance des voûtes et à l'appui des fenêtres. Son décor à répétition de motifs géométriques ou floraux porte encore la marque du style roman de Normandie. Par contre, les voûtes sont portées par des croisées d'ogives sexpartites et, au fond par des nervures rayonnantes. On notera que la salle est relativement étroite et longue. Elle voisine avec le bras nord du transept. Ailleurs, elle serait plus large que profonde. Son volume intérieur serait divisé par des colonnes disposées en épi. La création architecturale médiévale ne s'enferme pas nécessairement dans des formules constamment répétées.

Exemple de Voûtes

ANDLAU (Bas-Rhin)

Crypte

VUE 21

Sous l'église abbatiale presque entièrement reconstruite aux XVII^e et XVIII^e siècles règne, à partir du carré du transept et jusqu'au fond du chœur à chevet plat, cette crypte romane. Elle n'est qu'à demi enterrée. La lumière du jour y parvient par trois baies en plein cintre ouvertes au ras du sol à l'extrémité orientale. Elles correspondent au triple vaisseau déterminé par une double file de colonnes de grès rose, trapues, porteuses de lourds chapiteaux cubiques rigoureusement nus. A mi-longueur, deux piliers quadrangulaires prennent le relais des colonnes. De cette forêt de supports, s'épanouissent les arcades et les doubleaux qui encadrent les compartiments de voûtes d'arêtes. Ici encore, l'architecture est souveraine, lourde et robuste. Si sculpture il y a, elle ne joue qu'un rôle épisodique avec un rien de paganisme sous-jacent. Au pied de l'un des piliers carrés, celui de droite, on devine un quadrupède sculpté en ronde-bosse, la tête curieusement tournée. C'est l'ourse légendaire qui, dit-on, indiqua, en grattant le sol, l'endroit où Richarde, épouse de l'empereur Charles le Gros, devait établir le monastère de dames nobles que sainte Odile, au cours d'une vision, lui avait ordonné de fonder.

Intérieur

VUE 16

Au creux d'un vallon secret qui s'en va, à quelques kilomètres de là, déboucher dans la vallée de la Voulzie, le petit bourg de Saint-Loup-de-Naud a le rare privilège de conserver une belle église romane très expressive de ce qu'était l'art de bâtir et de décorer dans ces pays de Brie incorporés au comté de Champagne aux XI^e et XII^e siècles. Nous disons bien « église romane » en dépit de l'adoption de voûtes à croisées d'ogives au cours de la campagne de construction qui intéresse les travées occidentales de la nef, celles qui s'affirment ici au premier plan. Elles n'ont pas sensiblement modifié l'allure générale de l'église. Nous sommes aux lisières de la Brie, pas tellement loin de la vraie Champagne, pas tellement loin non plus de Sens. L'église appartenait à un prieuré de l'abbaye Saint-Pierre-le-Vif de Sens ; le saint patron de l'église, saint Loup, dont une remarquable statue est adossée au trumeau du portail avait été archevêque de Sens au VII^e siècle. Henri I^{er} le Libéral, comte de Champagne, a généreusement doté le prieuré dans les années 1167-1178. On a pu être tenté d'attribuer à ses donations l'enrichissement du monastère et l'achèvement magnifique de l'église.

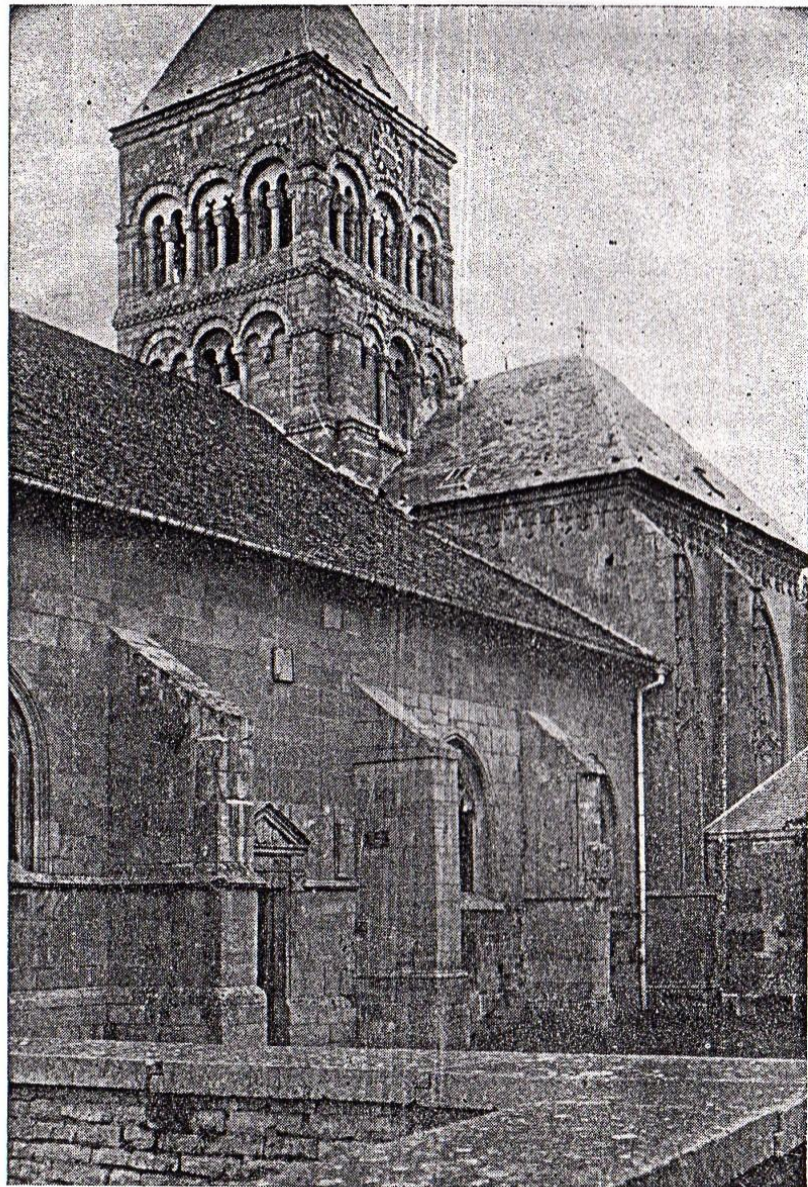
C'est dans ce cadre géographique et dans cette atmosphère historique qu'ont été conçues les deux campagnes de construction que cette image révèle.

•••
 Tout au fond, l'abside voûtée en cul-de-four est largement éclairée par trois baies en plein cintre inscrites sous de grandes arcatures. Les peintures murales sont modernes. On devine les passages latéraux qui relient l'abside à deux absidioles. Le carré du transept est couvert d'une coupole avec, dans chaque angle, deux trompes emboîtées l'une dans l'autre. Hâtons-nous de dire que ce type de voûte est, dans cette région, assez inusité. Les exemples les plus proches seraient en Bourgogne. Les travées de la nef qui viennent à la suite étaient toutes deux voûtées en berceau ; la plus orientale a été dotée, dans les temps modernes, d'une voûte d'arêtes. Dans cette partie de l'édifice les piliers sont cruciformes à arêtes vives. Au premier plan, se présentent les travées qui datent, pense-t-on, de la seconde moitié du XII^e siècle. Pour une croisée d'ogives, il y a deux arcades de liaison avec les collatéraux ; de là, découle une évidente alternance entre les piliers composés et les colonnes simples. Sur les premiers, la plantation biaise des colonnettes porteuses des nervures de la voûte d'ogives témoigne d'une application rationnelle du système de voûtement adopté. On notera partout la sobriété des chapiteaux et le fait que la nef n'est éclairée que par les baies des collatéraux, eux-mêmes couverts de voûtes d'arêtes. Ce parti régnait déjà dans les travées les plus anciennes ; on n'a pas cru devoir y renoncer, même en introduisant, dans l'église, les croisées d'ogives qui, ailleurs, avaient déjà permis de singulières audaces dans le domaine du verticalisme.

CEFFONDS (Haute-Marne)

Clocher

PLANCHE 3



III - CEFFONDS. Clocher

— la diffusion du son des cloches — et par une recherche d'allègement, on a disposé trois baies géminées par faces. Il en résulte une profusion de colonnettes surmontées de chapiteaux cubiques très sobres. Le tympan des baies médianes est découpé en petits lobes. Le couronnement pyramidal en charpente surmonté d'un lanternon est moderne.

D'une rive à l'autre de la Voire, petite rivière lente qui écoule les eaux des étangs du Der vers l'Aube, Ceffonds voisine avec Montier-en-Der célèbre par son abbaye bénédictine fondée au VII^e siècle. On se trouve là dans ces terres forestières et humides colonisées très tôt par les moines. La pauvreté relative du sol n'a pas empêché d'y construire de belles églises romanes. De la sienne, Ceffonds n'a conservé que le clocher planté, à l'origine, sur le carré du transept, englobé aujourd'hui dans une reconstruction totale du XVI^e siècle. Son renouvellement eût sans doute entraîné de grands frais. Avouons aussi qu'il a belle allure. Construit dans une belle pierre grise venue sans doute du Vallage tout proche il est, sur ses deux étages, de forme carrée. Par des glacis soulignés par des moulures ou par des cordons de damiers, il diminue légèrement de volume d'étage en étage. Vers le sommet, de petites colonnettes sont insérées dans les arêtes extérieures. La souche est relativement peu ajourée. Sur chaque face, une baie géminée par une colonnette est ouverte entre deux arcatures aveugles, géminées elles-mêmes en deux arceaux solidaires d'une console médiane. Un cordon de billettes épouse le contour des archivoltes. Il en est de même à l'étage supérieur ; mais ici, à la fois pour des raisons pratiques

54

NOGENT-SUR-OISE (Oise)

Clocher

VUE 14

Rien ne contribue davantage à fixer la personnalité d'une église que la silhouette d'un clocher surtout lorsque — et c'est le cas ici — cette silhouette est satisfaisante à la fois pour l'œil et pour l'esprit. Ce clocher de Nogent-sur-Oise ne vise pas spécialement à l'élan vertical. Ses proportions quelque peu trapues sont rassurantes pour son équilibre ; rassurants aussi ces contreforts montés sur les arêtes de la souche et du premier étage, recoupés au niveau de l'appui et du cintre des baies par des cordons de billettes de damiers ou de torsades, amincis par des talus obliques jusqu'à la naissance du deuxième étage. A partir de là, sûr des assises de la tour, le maître d'œuvre a renoncé aux contreforts. Il s'est senti rassuré au point de raffiner son ouvrage par l'insertion d'une fine colonnette habillée de chevrons dans un retrait ménagé sur les arêtes. Sur la souche et comme il se doit, il n'y a que des arcatures aveugles. Leurs colonnettes sont ornées d'imbrications. Au premier étage, les baies sont portées par des faisceaux de quatre colonnettes. Au sommet, le volume des colonnes trapues est impressionnant. La décoration des chapiteaux est extrêmement sobre. A la base des pignons et à la naissance de la toiture, règne une corniche typique faite d'arceaux assez accusés dont chacun encadre deux arceaux plus petits et plus discrètement indi-

82

qués. On a pu voir, dans cette corniche, un procédé régional, très répandu en Beauvaisis. Quant à la toiture à deux versants dite en « bâtière », elle est commune à ces pays du Beauvaisis et du Valois. Elle abonde également en Champagne. La construction de ces charmantes églises du bassin inférieur de l'Oise a été largement servie par la qualité remarquable de la pierre calcaire tirée des environs de Chantilly, de Saint-Maximin et de Senlis.

SELESTAT (Bas-Rhin)

EGLISE SAINTE-FOY Clocher

VUE 20

Le vocable de cette église alsacienne en dit long sur la popularité du culte de la « petite sainte Foy » vénérée à Conques, au cœur des rudes plateaux du Rouergue. Anciennement dédiée au saint Sépulcre, l'église fut donnée en 1094 à l'abbaye rouergate par Hildegarde veuve de Frédéric de Hohenstaufen. Les résonances des pèlerinages et croisades vers les Lieux-Saints ou vers l'Espagne retentissent autour de ces noms et de ces vocables et, ainsi, jusqu'en cette terre alsacienne. On y chercherait vainement, d'ailleurs, des reflets de ce qu'on appelle parfois l'art des routes des pèlerinages. Elle est typiquement rhénane, cette église de granit gris et de grès rose, matériaux descendus des Vosges toutes proches, typiquement rhénane aussi bien dans sa structure interne que dans l'importance donnée aux clochers de façade et à celui-ci qui surgit du carré du transept. D'emblée, à partir de glacis triangulaires, il est octogonal et le restera jusqu'au sommet de sa flèche pyramidale aux arêtes très légèrement convexes. Des arcatures aveugles fortement accusées courent de l'un à l'autre des massifs de maçonnerie qui épousent l'angle obtus engendré par la rencontre de deux faces de l'octogone. Un cordon à décor géométrique soulignait leurs assises ; un autre marque l'étage du beffroi ajouré de deux baies

96

en plein cintre par face. Des rangées de billettes courent sur les archivolttes à un étage comme à l'autre et ainsi jusqu'à la corniche qui annonce l'élan de la flèche. Les chapiteaux des colonnettes des arcatures aveugles appartiennent à la formule du chapiteau cubique si répandue dans le vaste ensemble régional que nous parcourons. Ceux des baies de l'étage sont plus élancés tout en gardant un grand caractère de simplicité.

BEAUVAIS (Oise)

EGLISE SAINT-ETIENNE

Pignon du bras nord du transept

VUE 15

Les remaniements considérables dont l'église Saint-Etienne de Beauvais a été l'objet, en particulier dans le chœur, ont sauvé néanmoins d'importantes parties romanes, entre autres ce bras nord du transept doté d'une curieuse façade. Le pignon en est entièrement tapissé de baguettes entrecroisées qui dessinent un réseau de losanges d'une parfaite régularité ; chacune de ces figures géométriques encadre une fleur à pétales réguliers. On a pu comparer cet ouvrage de pierre à un travail d'orfèvre porté à une échelle monumentale. La petite fenêtre est elle-même rehaussée d'ornements végétaux en assez fort relief. Entre les fenêtres couplées et la base du pignon, s'ouvre une grande rose à pétales trilobés. Elle se présente comme une roue de Fortune. Au sommet, trône une figure allégorique. A droite, cinq personnages montent vers elle. A mesure qu'ils s'en approchent, ils se redressent. A gauche, cinq autres personnages descendent, tête la première. Ce sont ceux que dame Fortune a délaissés. Ainsi dispose-t-elle des hommes et des biens que ceux-ci ont cru définitivement acquérir. Il y avait, dit-on, une roue de Fortune mécanique à l'abbaye de Fécamp pour inviter les moines à méditer sur la fragilité et la vanité des jouissances terrestres. Emile Mâle

84

a montré comment cette idée avait été exprimée dès le v^e siècle en plusieurs passages de la *Consolation philosophique* de Boèce. C'est sans doute ce texte qui a inspiré les artistes qui ont créé des roues de Fortune à diverses époques à Saint-Zénon de Vérone et aux cathédrales de Bâle et d'Amiens. On retrouve ce thème dans le précieux album de Villard de Honnecourt.

LA CÈNE

Tympan provenant de Saint-Bénigne de Dijon (Milieu du XII^e siècle) Dijon.

Musée départemental des Antiquités de la Côte-d'Or

Pierre
H. : 1,20
L. : 2,44

VUE 3

Entourant le Christ qui bénit le pain, figurent six apôtres tenant une écuelle et un couteau et, parmi eux, la tête appuyée sur l'épaule de son maître, saint Jean. Un septième se tient debout derrière ce dernier ; deux autres sont assis, très bas, aux extrémités de la table tandis que Judas apparaît seul, agenouillé au premier plan, un poisson dans la main droite. Les deux apôtres manquants étaient représentés dans l'archivolte, aujourd'hui disparue, connue par une gravure publiée par Dom Plancher au XVIII^e siècle.

L'inscription sur le bord semi-circulaire a été bûchée, à l'exception du premier mot, mais on lit aisément, sur le bandeau plat à la base du tympan : CUM RUDIS ANTE FOREM DEDIT MICHI PETRUS HONOREM + MUTANS HORROREM FORMA MELIORE PRIO (REM). Il n'est pas impossible que ce texte se rapporte, non au tympan, mais à l'église et au cloître et célèbre la part prise par l'abbé Pierre — sans doute Pierre de Genève (1129-1142) — aux travaux de réfection rendus nécessaires par un incendie qui ravagea la ville de Dijon en 1137 et endommagea sérieusement la

basilique Saint-Bénigne ; travaux qui furent suivis d'une nouvelle dédicace de l'église, célébrée le 31 mars 1147.

On ne connaît pas avec certitude l'emplacement primitif de cette œuvre placée avant la Révolution au-dessus de la porte du réfectoire. Elle a pu servir dès l'origine de décor à ce réfectoire qui aurait été construit après l'incendie de 1137, à moins qu'elle n'ait été faite pour accompagner, à la façade occidentale, le tympan du portail principal et celui du Martyre de Saint-Bénigne, tous deux détruits, mais connus par des gravures de Dom Plancher, et par divers fragments. Parentés de style et analogie de matériaux sembleraient le prouver. La Cène aurait pu, dans ce cas, être transférée à l'entrée du réfectoire lors de l'érection d'une nouvelle façade, au XIV^e siècle.

On retrouve ce thème, en Bourgogne même, aux linteaux de Saint-Jean de Jonzy ou de Bellenaves et, dans un agencement assez comparable à la cathédrale de Chartres (chapiteau du Portail Royal et vitrail de l'Enfance du Christ). Mais ici la nécessité d'adaptation à la courbe du tympan créait un problème particulier, résolu en accentuant plus ou moins la flexion des jambes des personnages et en donnant des proportions différentes à ces corps guindés dans des draperies étriquées. Ceci, joint à une certaine rudesse de modelé, a parfois faussé la datation du tympan, exécuté vraisemblablement vers 1137-1147. Divers rapports plastiques et surtout l'ordre de la composition soulignent les liens de soumission à l'influence des premiers chantiers gothiques de l'Ile-de-France.

HISTOIRE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

Chapiteau provenant de Saint-Etienne de Toulouse (Languedoc, premier quart du XII^e siècle) Toulouse. Musée des Augustins

Pierre
H. : 0,32
L. : 0,56

VUE 1

Sur le côté droit de ce chapiteau engagé de colonnes jumelles, l'artiste a situé devant le palais d'Hérode la scène du supplice du saint : le bourreau (visible à l'extrême droite), tenant par les cheveux la tête du Baptiste, achève de trancher le cou du martyr dont l'âme s'élance vers Dieu. On voit ensuite le bourreau, l'épée à la main, offrir la tête à Salomé, puis cette dernière, représentée ainsi une seconde fois, afin de rendre compte du déroulement de l'histoire, poser le plat sur la table du festin, devant Hérodiade. Sur la troisième face, enfin, Salomé danse devant Hérode qui lui caresse le menton.

Le cloître, situé au sud de la cathédrale Saint-Etienne, livré au pillage dès 1794, fut condamné par Napoléon en 1808, à la demande des habitants du quartier désireux de voir percer, à cet endroit, une rue nouvelle. La démolition fut entreprise en 1812 et le cloître servit alors de véritable carrière, ce qui explique la faible proportion des éléments sculptés recueillis en 1817 par Alexandre Dumège, pour son musée. A l'heure actuelle, outre les figures d'apôtres qui servaient au décor intérieur de la salle capitulaire (et non comme

on l'a cru longtemps à celui du portail de cette salle), le musée des Augustins abrite une quinzaine de chapiteaux de Saint-Etienne, dont celui-ci, qui ne provient pas du cloître lui-même — textes et dessins anciens font connaître qu'il ne comportait pas de chapiteaux figurés — mais de l'une des nombreuses salles ou chapelles qui en dépendaient.

Il est difficile de dater avec précision ce morceau. La construction du cloître et de ses dépendances s'insère dans la vaste entreprise de reconstruction de la cathédrale, commencée en 1078 par l'évêque Izarn. On pense généralement qu'elle était achevée vers 1120. Ceci justifie les nombreux rapports de style entre les chapiteaux de Saint-Etienne et ceux que les sculpteurs du deuxième atelier de la Daurade consacrèrent, vers 1115-1125, aux scènes de la Passion. Même disposition générale, même spontanéité de la composition qui juxtapose les moments successifs de l'action (double représentation de Salomé) et varie les attitudes des petites silhouettes nettement détachées du fond ; mêmes recherches expressives, accentuées par les dimensions exagérées des mains et des têtes. Identiques encore apparaissent le goût pour les détails pittoresques, les galons, les orfrois gemmés, et le traitement de la draperie, entièrement striée de plis fins et réguliers, qui souligne étroitement les formes corporelles. Simplement peut-être, l'art est-il, à Saint-Etienne, un peu plus nerveux et élégant.

AUTUN (Saône-et-Loire)

CATHÉDRALE SAINT-LAZARE

Chapiteau

VUE 51

Sans vouloir faire ici un vain étalage d'érudition, précisons qu'au XII^e siècle cette église n'avait pas rang de cathédrale, dignité affectée à une église Saint-Nazaire, toute voisine. Saint-Lazare avait été édifiée pour abriter les reliques du pitoyable héros du miracle de la résurrection effectué par Jésus, pour accueillir les pèlerins et, parmi eux, nombre de lépreux. On attribue la majeure partie de sa décoration sculptée au maître Gislebertus qui a signé le grand tympan du portail ouest aux environs du deuxième tiers du XII^e siècle. Nous ne pouvons pas aller plus loin. Mieux vaut avouer que Gislebertus n'est pas beaucoup plus qu'un nom et un moyen commode pour désigner un style, au demeurant un grand style.

Ce chapiteau est placé, comme beaucoup d'autres, au sommet d'un pilastre cannelé. Non sans de bonnes raisons, on voit, dans cet élément architectural, un reflet de l'art gallo-romain brillamment représenté à Autun, l'antique *Augustodunum*, par deux portes de la ville, un vaste théâtre et un édifice énigmatique dit temple de Janus. Sur un fond de feuilles d'acanthé visiblement empruntées, elles aussi, à l'art gallo-romain mais très librement interprétées, se détache un cavalier couronné. Le cheval appuie délibérément sa patte antérieure droite sur la tête d'un pitoyable adversaire accroupi, nu et quelque peu grimaçant.

Il n'y a pas à proprement parler lutte entre le cavalier et l'homme à terre. Le cheval marche d'un pas tranquille. Le cavalier est sans armes. Il laisse pendre sa main droite. Sa couronne et son manteau perlés excluent toute idée d'équipement guerrier. Le souci du détail est poussé très loin dans la représentation du harnachement et des étriers.

Si ce cavalier vainqueur est le seul qui nous soit parvenu dans le cadre de la sculpture bourguignonne, il a, rappelons-le, des équivalents assez nombreux dans les provinces de l'Ouest de la France, en Provence et en Espagne. On voit en lui Constantin le Grand, libérateur de l'Église chrétienne au commencement du IV^e siècle. Le personnage écrasé par le cheval serait l'allégorie du paganisme. Il y avait à Rome et peut-être en d'autres cités du monde romain des statues équestres d'empereurs foulant sous les pieds de leur cheval des allégories de nations ou de villes vaincues représentées par un personnage étendu ou accroupi. Des médailles impériales étaient consacrées au même thème. Gislebertus a peut-être repris cette idée générale en la traduisant par une interprétation très personnelle et très libre.

BERNAY (Eure)

ANCIENNE ÉGLISE ABBATIALE

Chapiteau

VUE 9

Voici encore une création monastique normande d'origine ducale. Elle est antérieure à celles que nous venons de saisir à Caen. Elle remonte au temps de Judith, épouse du duc Richard II. La fondation date des environs de 1013-1015. Aux travaux, ont été associés le célèbre Guillaume de Volpiano, cet abbé lombard qui venait de Saint-Bénigne de Dijon et Thierry qui, venu lui aussi de Dijon, fut simultanément abbé de Jumièges, de Bernay et du Mont-Saint-Michel. A quelques années près, nous sommes, devant ce chapiteau, en présence d'une œuvre antérieure au milieu du XI^e siècle. Il surmonte l'une des colonnes engagées d'un pilier composé. Il s'inscrit dans un groupe caractérisé par la forme tronconique de la partie inférieure et par la forme cubique de la partie supérieure. Il y prend même une valeur particulière du fait qu'il est signé de son auteur. En effet, sur le bandeau supérieur, on lit *Me fe. Izembardus (Me fecit Izembardus)*. Ne chantons pas trop victoire. Qu'est, pour nous, cet Izembardus ? Un inconnu sinon un anonyme. Il pratique ici une technique très plate, presque métallique. Les lions à crinières qui, montés sur des feuillages, s'en prennent à des oiseaux placés en dessous d'eux, sont plus découpés à plat que modelés. Particularité assez

74

remarquable, le décor de la corbeille est surtout organisé en fonction de lignes descendantes. Rien ne rappelle l'évasement de bas en haut de tant de chapiteaux où des motifs végétaux, animaux ou humains épousent ce mouvement qui tend à placer, vers le haut de la corbeille, des masses équivalentes à ce qu'étaient les volutes des chapiteaux classiques. Visiblement ici, l'inspiration vient de l'Orient byzantin tant en ce qui concerne le volume de la corbeille qu'en ce qui touche ces combinaisons lions-oiseaux et cette technique méplate.



CLUNY (Saône-et-Loire)

ANCIENNE ABBATIALE

Chapiteau aux tons de la musique

VUE 54

Les grandes colonnes du déambulatoire portaient d'admirables chapiteaux d'une haute inspiration spirituelle et d'une parfaite exécution. Les autorités monastiques de Cluny étaient en mesure de proposer aux sculpteurs des thèmes exceptionnels et disposaient de moyens qui leur permettaient d'avoir recours à des artistes de qualité. On a discuté à perte de vue sur la date exacte de ces chapiteaux. Étaient-ils en place lors de la consécration des autels à l'occasion du passage du pape Urbain II en 1095 ? Auraient-ils été posés à l'état de blocs plus ou moins dégrossis pour n'être achevés que plus tard ? Ces controverses archéologiques ne doivent pas faire perdre de vue leurs incomparables qualités iconographiques et stylistiques. Associés à ceux qui illustraient les vertus, les sciences et les saisons, deux chapiteaux figuraient les huit tons de la musique grégorienne, idée logique parce que la musique concourt à l'harmonie du monde et aussi parce que le sanctuaire retentissait particulièrement des chœurs des moines.

Comment traduire dans la pierre une notion abstraite de ce genre ? Une fois de plus, le sculpteur a observé la réalité en figurant des musiciens, parmi lesquels il y a une femme. Ce ne sont donc pas des religieux mais des laïcs. Au surplus, leur costume et la manière dont ils sont chaussés le confirmeraient. A

gauche, c'est une joueuse de cymbale qui semble animée par un léger mouvement de danse à en juger par le retroussis de sa robe. À droite, l'homme, moins mutilé, est, en même temps, le plus évocateur. Assis sur une haute cathèdre, penché comme pour mieux percevoir les vibrations des cordes sur lesquelles errent ses doigts déliés, il fait corps avec son instrument, un cistre-lyre volumineux posé sur son genou et orné de deux opulentes volutes. Il a rejeté son manteau comme pour dégager son bras droit et se libérer de toute entrave. Les plis des vêtements sont incisés par ondes concentriques. Le bas des jambes est enserré dans de petites bandelettes comme on en voit à certains personnages du cloître de Tudela en Navarre. De belles inscriptions courent sur la bordure des mandorles dans lesquelles sont encadrés ces musiciens comme s'ils étaient des êtres d'essence divine. A travers eux, c'est la musique sacrée qui est, ici, promue à la gloire. On lisait, à gauche, pour désigner le second ton de la musique : *Subsequitur ptongus numero vel lege secundus* (Le trope qui suit est le second par le rang ou par l'ordonnance) et, à droite, pour représenter le troisième ton : *Tertius impingit Christumque resurgere fingit* (Le troisième représente la résurrection du Christ). Des feuilles d'acanthé d'inspiration antique meublent les vides de cette composition de haute tenue spirituelle et d'une rare qualité plastique.

Fin du XII^e siècle. Hauteur : 190 cm.

L'art chrétien à ses origines n'a pas représenté le Christ crucifié. Sa mort était symbolisée la plupart du temps par l'image du sacrifice d'Isaac par son père Abraham, à moins que cette image ne fut remplacée par des objets ou des animaux allégoriques (l'agneau avec un nimbe cruciforme et la croix). Le Christ lui-même était considéré dans les scènes de la Passion comme un général victorieux ; c'est ainsi que, sur un sarcophage en marbre datant du IV^e siècle, à Rome, un couronnement avec la couronne d'épines put devenir le couronnement de l'Imperator — le Christ — par un soldat, avec la couronne de lauriers. La croix elle-même, souvent la **crux gemmata** (croix en or ornée de pierres précieuses) devint un insigne militaire posé debout à côté du général après la victoire.

C'est probablement à la fin du V^e siècle, en Orient (Syrie ?), que le Christ crucifié fut représenté pour la première fois. Le Christ que nous voyons ici se tient devant la croix, les bras étendus ; il ne souffre pas, il n'a pas été cloué ; cette attitude revêtait une signification particulière du fait qu'elle correspondait à l'ancien geste de la prière.

Au début du Moyen Âge, tous les personnages historiques de second plan sont absents des représentations plastiques du crucifix ; l'image du crucifié est destinée au recueillement et au culte. Sur la face arrière se trouve toujours une ouverture que l'on peut fermer pour y mettre des reliques. Les grands crucifix de cette époque sont des reliquaires devenus en quelque sorte monumentaux. C'est au début de l'art roman que le Christ en croix est représenté pour la première fois portant une couronne sur la tête, et cela est certainement à rapprocher du parallèle « Christ-Empereur » que présentait alors la symbolique officielle. Et l'on peut considérer comme une conséquence des troubles dus à la Querelle des Investitures le fait que la couronne manque au XII^e siècle. Les crucifix datant des commencements du style roman montrent, comme c'était déjà le cas au début de l'ère chrétienne, non pas l'homme souffrant mais le souverain vainqueur qui, bien que cloué sur la croix avec quatre clous, se tient devant elle plutôt qu'il n'y est suspendu. Ce n'est qu'au XIII^e siècle que l'habitude se répand de représenter le Christ mort sur la croix, et il porte alors une couronne d'épines.

Les nouveaux rapports avec le Rédempteur, qui souffre comme un homme, prennent source au XII^e siècle, inspirés par Bernard de Clairvaux. C'est au cours de ce siècle que fut créé le crucifix de Saint-Laurent d'Auzon (Haute-Loire). Bien que les œuvres romanes plus anciennes, montrant un Dieu souverain et distant, exercent encore pleinement leur influence, le corps au modelage plus souple, la tête du Sauveur légèrement inclinée et les traits du visage empreints de deuil montrent l'apparition d'une conception nouvelle, plus proche de l'humain et sensible à l'émotion.

TÊTE DE CHRIST

Provenant de l'abbaye de Wissembourg

(Deuxième moitié du XI^e siècle)

Strasbourg. Musée de l'Œuvre Notre-Dame

Vitrail
Diam. 0,25

VUE 9

Ce fragment, découvert à Wissembourg vers 1880, et acquis en 1923 par le musée de Strasbourg, après être passé par diverses collections, apparaît comme le plus ancien témoignage en France de vitraux figurés dont les textes prouvent, par ailleurs, l'existence dès l'époque carolingienne.

La position frontale du visage permet de supposer l'appartenance à une figure de Christ en Majesté et la comparaison avec certaines œuvres connues : prophètes d'Augsbourg exécutés vers 1135 ou tête (détruite en 1944) provenant de la cathédrale de Magdebourg, probablement voisine de l'an mil et de caractère plus « ottonien », autorisent une datation approximative mais non certaine car une tête assez proche de celle-ci, trouvée à Lorsch et conservée à Darmstadt, pourrait tout aussi bien être carolingienne. Il semble toutefois logique de situer ce panneau dans la deuxième moitié du XI^e siècle, en le considérant comme un vestige du décor de l'abbatiale, construite entre 1030 et 1070.

La technique est celle que décrivait dans son traité « Diversarium artium schedula », le moine Théophile qui vivait en Allemagne à l'aube du XII^e siècle : verre épais, grisaille posée en trois teintes d'ombre, trait appuyé. Et la tonalité assez claire correspond bien au souci de l'accord monumental et à la nécessité de ne pas amoindrir le jour mesuré par des baies petites et peu nombreuses. Le traitement ornemental du visage doit également être rapproché de la conception de la forme humaine telle qu'elle apparaît dans la miniature du haut moyen âge.

PEINTURE

De la riche peinture murale du Moyen Age bien peu a été conservé : souvent les formes les plus anciennes ont été remplacées par le jeu normal de l'évolution des arts, d'autant plus que dans le domaine de la peinture, les transformations rencontrent moins d'obstacles techniques. C'est ainsi que presque toujours les restes de la peinture monumentale du Moyen Age que l'on trouve dans les grands centres artistiques sont peu nombreux ; ce n'est qu'en des lieux isolés, ou qui n'ont connu qu'une importance éphémère que se trouve parfois conservée une surface peinte remontant au Moyen Age avec ses couleurs d'origine. Au reste ce ne sont pas seulement l'évolution artistique et les destructions absurdes qui ont causé cet état de choses ; les grandes restaurations du XIX^e siècle, elles aussi, ont contribué à réduire le patrimoine ancien de peintures murales.

Ce qui caractérise la peinture murale romane est sa sévérité solennelle, accentuée par la frontalité des figures principales et leur alignement symétrique. Comme à cette époque on traçait l'esquisse directement sur

51

le mur comme un premier dessin, l'adaptation à la structure architecturale allait d'elle-même. L'abside était réservée à l'apparition divine du Christ ; les murs de la nef étaient divisés en champs sur lesquels étaient représentés les récits de l'Ancien et du Nouveau Testaments ; le mur Ouest recevait la représentation du Jugement dernier.

L'un des plus magnifiques exemples d'église romane entièrement peinte qui nous ait été conservé est San-Angelo in Formis, près de Capoue, en Italie. Ces peintures murales revêtent une importance toute particulière du fait qu'elles furent probablement réalisées par des maîtres venus du Monte Cassino, ce qui nous permet de nous faire une idée de la floraison de l'art à l'époque du célèbre abbé Desiderius (1058-1087). Du point de vue stylistique aussi bien qu'iconographique, on s'est servi ici des modèles byzantins, mais, notamment pour les scènes de la grande nef, ils ont été transformés et animés d'une vitalité tout occidentale.

En France, l'œuvre principale de la peinture monumentale romane est constituée par les fresques du plafond de Saint-Savin (Vienne),

52

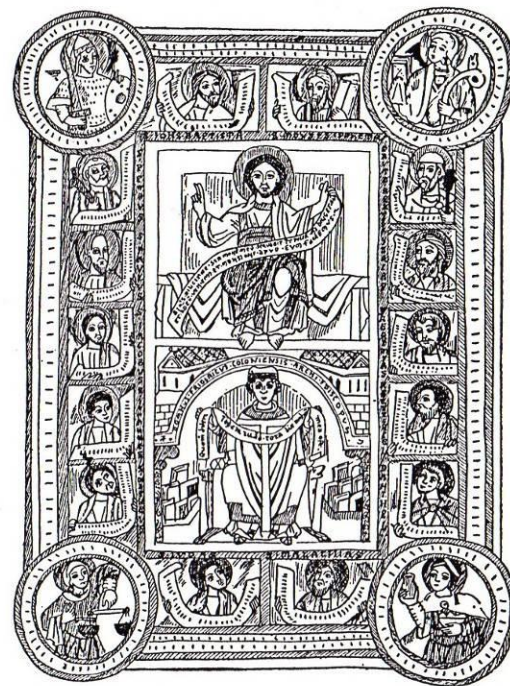


Figure 9. — Frontispice d'un lectionnaire de l'archevêque Frédéric de Cologne. Cologne, vers 1120. Enluminure sur parchemin ; hauteur : 34 cm, largeur : 25 cm. Cologne, Bibliothèque de la cathédrale.

53

dont la voûte en berceau, longue de 43 m, est ornée de scènes de la Genèse et de l'Exode. H. Focillon a dit de Saint-Savin que c'était « la Sixtine de la peinture romane ». Les fresques ont été exécutées entre la fin du XI^e et le début du XII^e siècles. Autre grande œuvre du XII^e siècle, les peintures de la crypte et du chœur de l'église paroissiale de Tavant, pleines de force expressive.

La conception abstraite du divin dans les débuts du Moyen Age a trouvé son expression la plus originale dans la peinture monumentale de la Catalogne. Dans cette région, un sort favorable a sauvé les fresques du XI^e et du XII^e siècles que portaient les murs des églises perdues dans la solitude des Pyrénées. Pour des raisons de conservation, on a décidé dans les années vingt d'enlever ces peintures et de les mettre dans un musée spécialement construit à ces fins à Barcelone. Le principal sujet des représentations est le Pantocrator de la vision apocalyptique, entouré des symboles des évangélistes, d'anges, d'archanges et de séraphins. Du point de vue stylistique, on peut discerner là d'une part des influences byzantines, sensibles dans la structure tectonique et géométrique,

54

d'autre part un élément local, remontant à l'art carolingien et qui apporte un certain dynamisme. Mais ces détails stylistiques sont d'une importance secondaire au regard de la maîtrise avec laquelle les peintres catalans ont réussi à donner une forme à ce qui appartient à l'au-delà.

Notre connaissance de l'art roman se trouve considérablement complétée et enrichie par les œuvres relevant des « arts mineurs », en particulier par les objets en métal et la miniature, que nous ne pouvons pas traiter dans ce bref aperçu. Il ne faut pas perdre de vue à ce sujet que la distinction entre arts monumentaux et arts mineurs — c'est-à-dire artisanaux — est de date récente ; le Moyen Age ne la connaissait pas. Il est regrettable qu'aujourd'hui cette distinction aille souvent de pair avec un certain jugement de valeur, si bien que les œuvres « artisanales » du Moyen Age, qui sont souvent d'un niveau artistique très élevé, demandent à être étudiées avec grande attention avant de se livrer totalement.

56

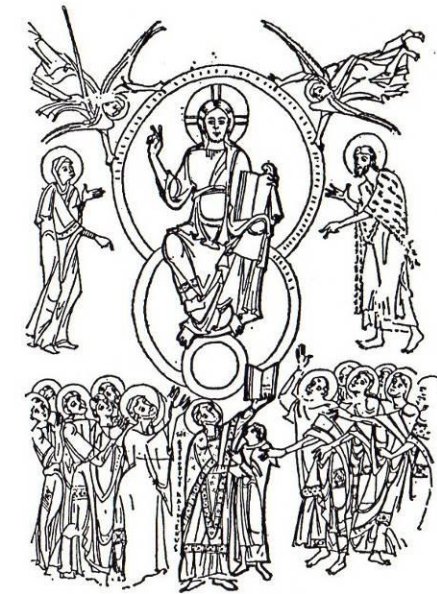


Figure 10. — Frontispice d'un manuscrit de Grégoire de Nazianze, l'auteur remet son œuvre au Christ et intercède pour le copiste. Région de la Meuse (Stablo?), vers 1100. Dessin à la plume sur parchemin ; hauteur : 25 cm, largeur : 16,5 cm. Bruxelles, Bibliothèque Royale, II. 2570

55

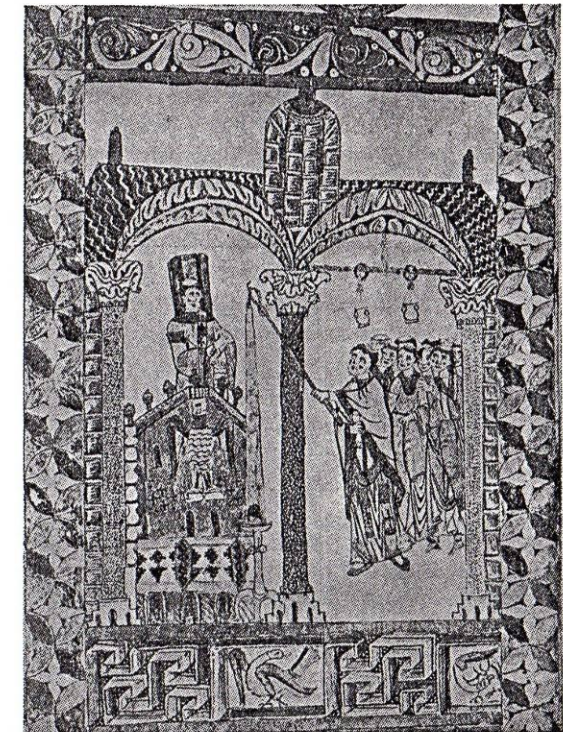


Figure 11. — Rouleau d'Exultet de l'Italie du Sud. Image 6 : allumage du cierge pascal. Hauteur du détail reproduit ici : 26 cm. Rome, Biblioteca Casanatense.

57

CROSSE DITE DE SAINT ROBERT

(France (?), vers 1100 (?))

Dijon. Musée des Beaux-Arts

Argent doré, pierres de couleur

H. : 0,25

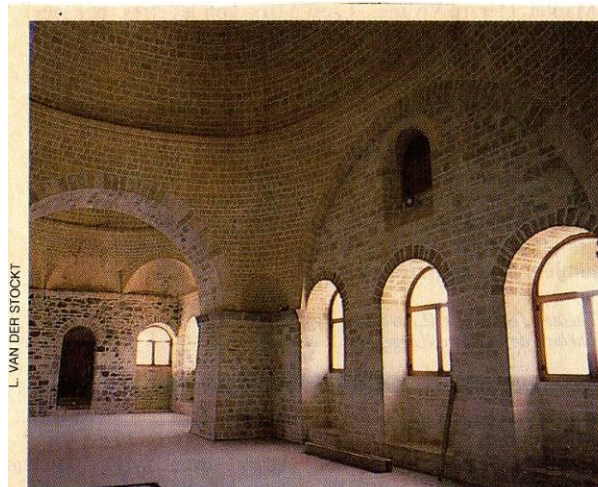
VUE 18

La douille, de section octogonale, se rétrécit légèrement vers un nœud sphérique, surmonté d'une volute à quatre pans qui se termine par une tête de monstre à gueule ouverte et enferme une rosace formée d'une pierre de couleur d'où rayonnent six feuilles faites de gemmes et de filigrane.

A l'exception d'une petite collerette de feuillage repoussé qui s'épanouit à la partie supérieure du nœud, tout le décor, d'un raffinement et d'une délicatesse extrême, est constitué de filigranes, les uns — cercles, « gouttes », ou huites — disposés en rangées longitudinales ou rassemblés en rosaces au dessin divers ; les autres, plus gros, soulignant les arêtes.

La technique, très ancienne, du filigrane atteint ici un haut degré de perfection dont témoignent la sobre élégance de la forme, la variété du décor et l'ajouement extrême de la résille filigranée. L'œuvre est d'ailleurs sans équivalent et à son sujet se trouve posé un difficile problème d'origine de production. Car si les éléments du filigrane apparaissent dans le répertoire des orfèvres du Bas-Empire ou dans celui des envahisseurs germaniques, on n'en peut trouver aucun exemple dans l'orfèvrerie romane française. Peut-être certains

motifs peuvent-ils exister dans des ouvrages d'orfèvrerie siculo-byzantine ou hispano-mauresque mais l'hypothèse d'un atelier local n'est nullement exclue. Cette crosse exceptionnelle provient de Citeaux, où elle aurait appartenu à saint Robert (+ 1110), abbé de Molesmes et fondateur de Citeaux en 1098.

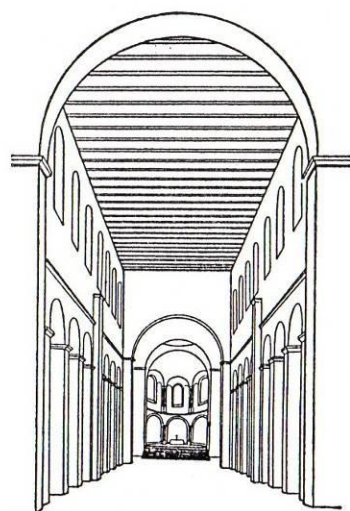
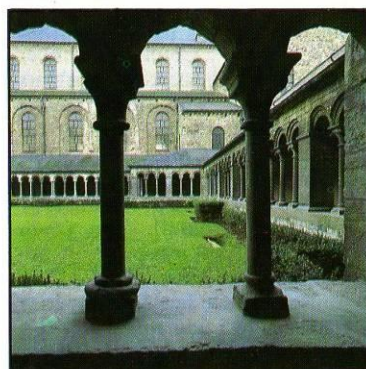


La salle de Justice à la collégiale de Nivelles.
à l'étage supérieur de l'avant-corps.

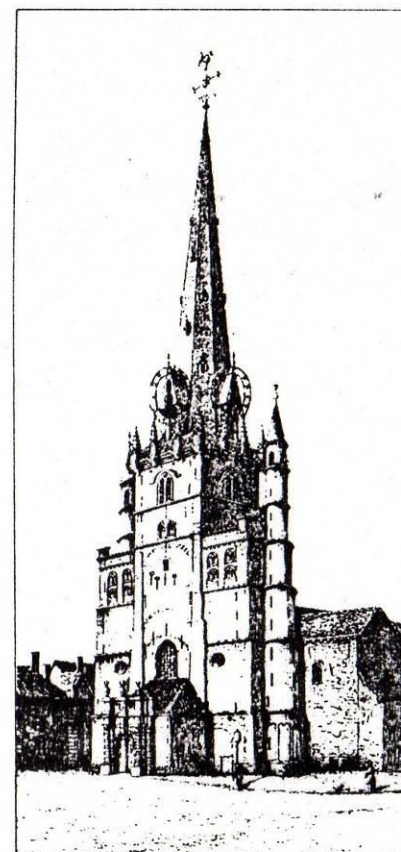
Des pierres et des hommes

Les guides d'architecture ne sont bien souvent «que» des recueils archéologiques ou chronologiques. La compétence y introduit, hélas, l'ennui. A de précieuses exceptions près. Exemple : le guide de l'architecture qui a le mérite, entre autres, d'expliquer, noir sur blanc, ce que bâtir veut dire : modes et matériaux de construction, différents types de programmes architecturaux, histoire et ses permanences dans la pierre. Tout y est simple, logiquement conçu et clarifiant que l'on soit ou non familiarisé avec les diverses tendances architecturales jusqu'aux fantastiques. Et cela, à travers le temps et les lieux, puisque la plupart des pays européens y sont repris. Quant aux fanatiques de l'art roman, subsidiairement chauvins, ils trouveront voûtes en berceau à leurs pieds en se procurant le dernier-né de la Fédération touristique du Brabant, enrichi d'un inventaire couleurs du «Patrimoine roman en Brabant wallon».

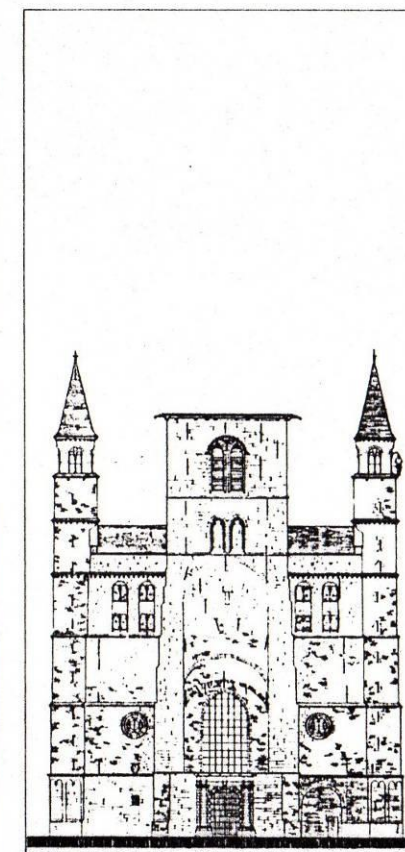
Nivelles: Roman cloister next to the Church of St-Gertrude



7. — Nivelles. Vue de l'intérieur reconstituée.

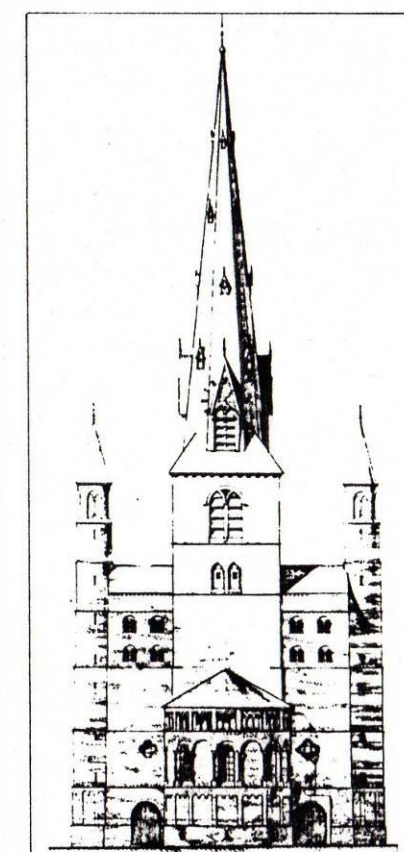


Dessin de Puttaert, 1884.



FACADE OCCIDENTALE DE L'AVANT-CORPS

Situation après mai 1940. (Coll. Gh. Ladrière)



Projet de restauration, 1959. M. Ladrière, S. Brigode, architectes.

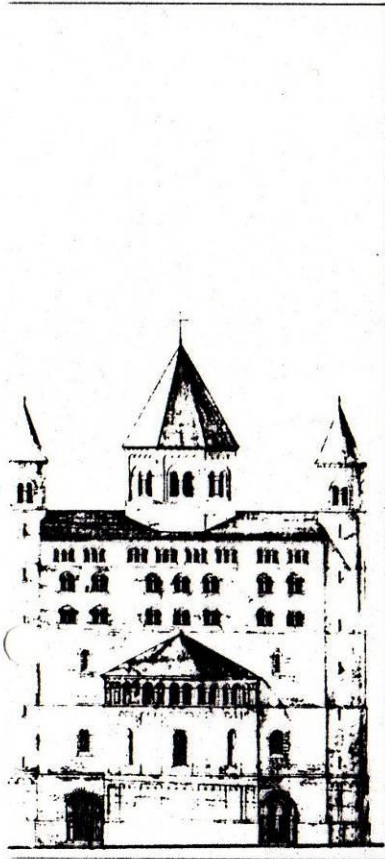
Les travaux de restauration de l'avant-corps s'étendent de 1971 à 1984. Ils sont considérables. Le furent-ils trop ? La question a été et reste posée. Le parti, pris au début du siècle, de rétablir la Collégiale dans son état d'origine, pouvait difficilement être remis en cause sans incohérence, restaurations du chœur oriental et de l'église terminées. Sa traduction dans les faits offre de multiples facettes, ce qui, aujourd'hui comme hier, ne rend pas une prise de conscience, globale et équilibrée, une tâche aisée.

Longtemps énigme, jusqu'aux relevés systématiques entrepris pendant la dernière guerre, l'avant-corps, pratiquement désaffecté, nous parvient dans un état gravement mutilé. Abside occidentale rasée, chœur nivelé, chapelles-tribunes murées, certaines voûtes et coupes effondrées, parties médianes et hautes surencombrées de maçonneries de renforcement pour servir d'assises à des « clochers » toujours plus massifs et imposants, tour carrée qui sectionne la silhouette du « coffre » originel : c'est peu dire que la restauration est une gageure. De plus, les structures portantes présentent de nombreux et inquiétants désordres : poinçonnement des piles, affaissement des appuis des coupes, écrasement des arcs. De nombreux éléments architectoni-

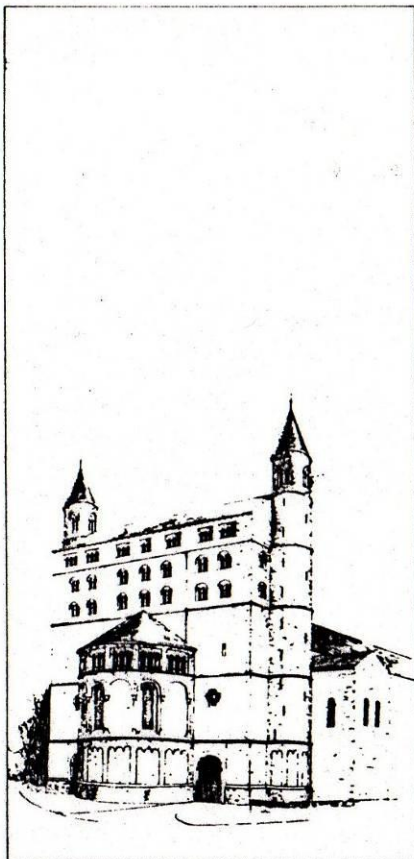
ques fracturés montrent que la limite d'écrasement est atteinte.

La Ville impose aux architectes M. Ladrière et S. Brigode de présenter un projet de restauration prévoyant à la fois la restauration de l'abside et celle d'une tour surmontée d'une haute flèche qui rappelle celle qui fut détruite en mai 1940. Ils dressent un avant-projet dans ce sens et proposent, dans le même temps, une variante libre à la tour carrée et « gothique » : un clocher octogonal « tour trapue surmontée d'une flèche basse ».

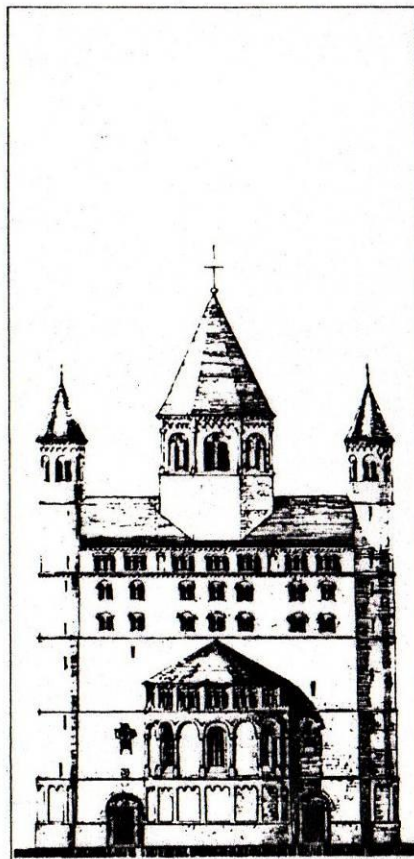
Dans le rapport explicatif joint à l'avant-projet, ils ne manquent pas de souligner que « il faut bien se rendre à l'évidence que recréer à la fois le couronnement de 1642 et l'abside romane, qui fut démolie en 1619, revient à reconstituer un état qui n'a jamais existé et à commettre, de ce fait, une lourde erreur de principe ». Ils auraient pu rappeler, avec la même concision, ce qui est dans les plans soumis : restauration ou restitution, dans ses formes romanes d'origine, de l'ensemble des structures intérieures complexes : dans un volume de plus de 8.000 m³, 8 voûtes d'arêtes, 4 voûtes en cul-de-four, 8 coupes, voûtes en berceau des galeries, restauration d'une architecture romane. Le projet, avec tour gothique et haute flèche, est



riante libre jointe à l'avant-projet, 1956. Ladrière, S. Brigode, architectes.



Une des trois solutions soumises à la consultation populaire, 1974. M. Ladrière, S. Brigode, architectes. (Dessin M.M. Petit).



Projet réalisé. M. Ladrière, S. Brigode, architectes.

prouvé finalement d'extrême justesse par la C.R.M.S. rès que les architectes aient obtenu de pouvoir « revoir » projet au cours de l'exécution. s ambiguïtés entraîneront des polémiques des années rant.

Arche baroque démonté, l'abside restituée suivant les nes générales des données archéologiques, le niveau du cœur rétabli, la Collégiale retrouve son plan bicéphale. s arcades des chapelles-tribunes dégagées, celles-ci rouvent leur définition. Les coupoles conservées sont nsolidées, celles qui ont disparu au cours des âges sont stituées sur base de relevés minutieux de leurs vestiges et recherches d'épure.

démontage en recherche des parties hautes de la tour trée ne livre aucun vestige du départ d'une tour romane. pendant un ensemble avec une petite abside est mis au ar au niveau de la « Salle impériale », en face est.

ce moment, l'abside monumentale du chœur occidental t déjà restituée, certaines coupoles consolidées. Convient- vraiment de vouloir un couronnement gothique à cet semble dont le caractère roman de bas en haut s'impose te fois « de visu » ?

s autorités de tutelle hésitent, émettent des avis contra-

dictoires. L'idée d'un concours pour l'érection d'une tour contemporaine est relancée.

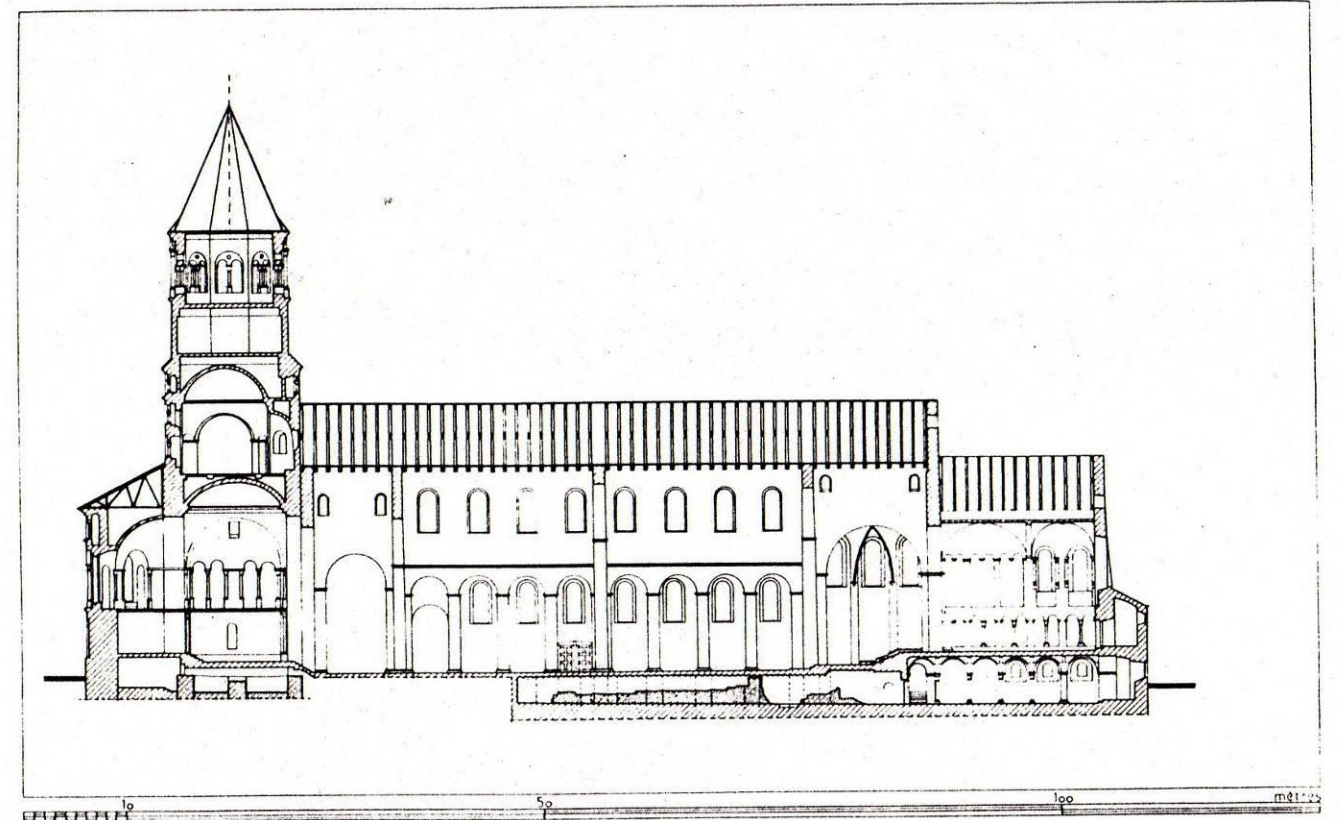
Elle est abandonnée pour des raisons d'ordre budgétaire. Une tour « moderne » sur une structure intérieure romane : il y a déjà le « mur-rideau », on a manqué l'occasion d'une innovation : la « tour-rideau ». Une très officielle consultation populaire met un terme aux polémiques : la Ville respecte sa promesse et défend le choix majoritaire exprimé : tour octogonale fort proche de celle proposée par les architectes dès 1956. Il y avait choix entre tour gothique, tour romane, ou pas de tour...

Pour remédier aux désordres survenus en cascade au cours des âges dans les structures portantes, dus inévitablement aux faiblesses de la structure d'origine, ce n'est pas mal aimer que de le dire, et aux travaux de « massification » réalisés au fil des incendies, une structure en béton armé de renforcement et d'équilibre est incorporée aux maçonneries anciennes lors des travaux de démontages.

Peut-on restaurer sans consolider ?

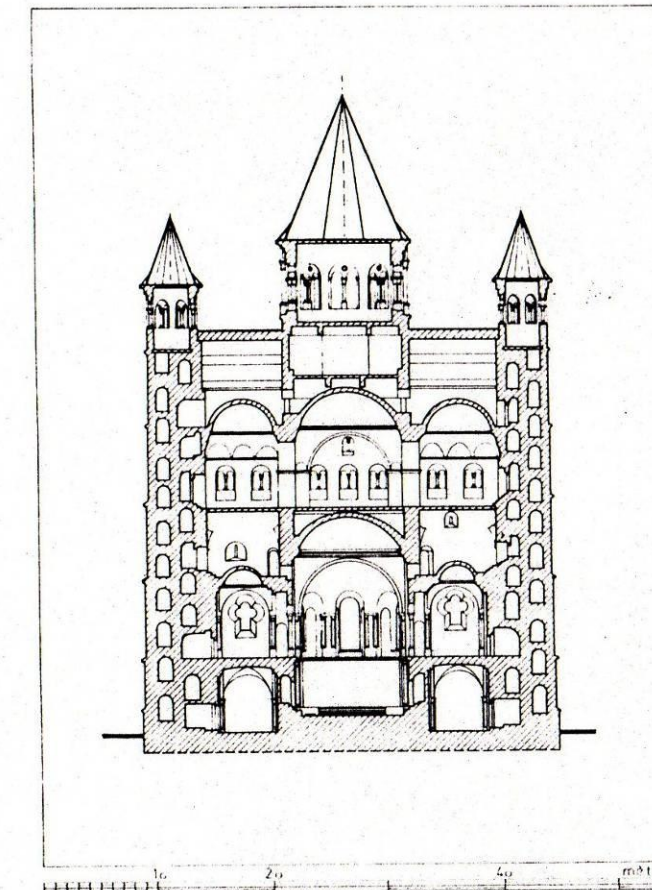
Certains en rêvent. Elle a en tous cas permis de stabiliser les charges et d'éliminer toutes les maçonneries parasites qui défiguraient l'édifice.

Espérons le, définitivement.



Coupe longitudinale. Etat après restauration.

Coupe sud-nord sur l'avant-corps. Etat après restauration (Synthèse Gh. Ladrière. Dessins M.M. Petit).



Cet avant-corps sera remplacé un siècle plus tard par l'avant-corps actuel, de plan similaire, mais plus vaste, en proportion avec l'église ottonienne.

Ce puissant massif occidental se distingue nettement de l'église par sa conception.

Le coffre est encadré de deux tourelles d'escaliers desservant au nord et au sud les différents niveaux. Une puissante abside à deux galeries de circulation forme saillie dans l'axe de la façade. L'agencement des structures spatiales et constructives est complexe, de même que le système des circulations par le jeu des galeries diverses et des escaliers.

Au niveau inférieur, le chœur couvert d'une coupole sur pentifs, flanqué de deux chapelles-tribunes reliées par une gale-

Roman Ottonien.
 → Roman Roman.
 → Rhin et Saône
 OTTON de l'empire germanique.
 dynastie
 Politique + religieux
 Arch. + Conservateur.

* Hildesheim
St Michel

2 transepts symétriques.
 Westwerk → Est

Con. intéri-extéri.
 Tours à section variable ∈ volumétrie
 Croisée = module de plan. Jérémi.
 alternance de piliers.
 Plafond plat en nef
 crypte voûtée.
 Chapiteaux sphéro-cubiques.

* St Gertrude à Nivelles. } Prince Evêque
 de la Principauté de Lp.

clocher original refait
 intéri: crypte sous choeur → muré latéri.
 2 chœurs.
 2 transepts.
 Plafond non voûté.
 3 arcs diaphragmes.
 articulation des murs par arcades aveugles.

1030 a.
 Spire: avant incendie de 1061

Fig. 1.6 : Cathédrale de Spire, vue axiale d'ouest en est

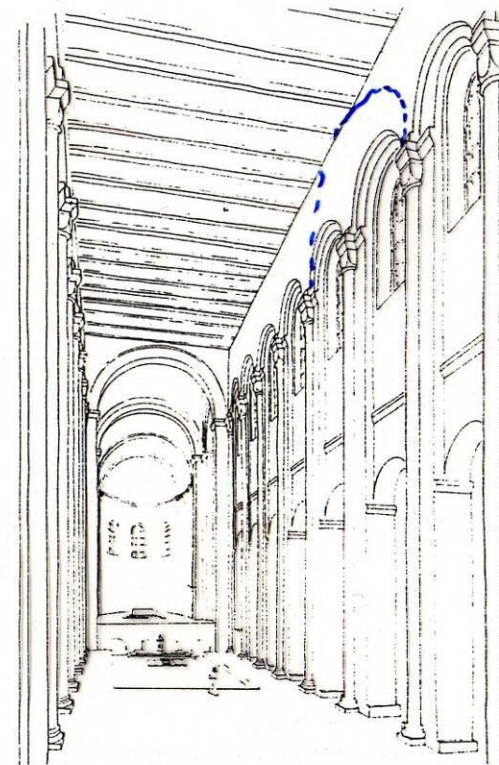


Fig. 1.7 : Cathédrale de Spire, petites arcades de la galerie sous le toit

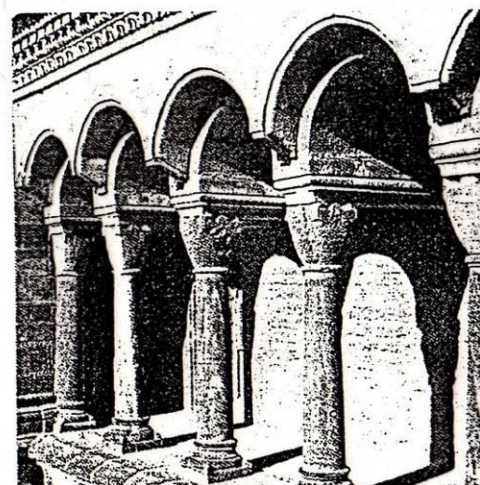


Fig. 1.8 : Cathédrale de Spire, coupe sur le presbytère



ARCHITECTURE

L'architecture occupe une place de premier ordre au sein de l'art du Moyen Âge. Le simple fait de construire était considéré comme un acte pieux ; on contribuait en quelque sorte à la réalisation du Royaume de Dieu. Cet état d'esprit explique que l'on entreprenait souvent des œuvres dont l'achèvement n'était pas possible au cours d'une seule génération.

L'architecture connut sa première floraison sur le Rhin supérieur, qui devint l'un des centres de l'Empire, sous le règne de la maison impériale des Saliens (1024-1125). L'édifice le plus imposant est la cathédrale de Spire que fit construire l'Empereur Conrad II (1024-1039), et qui, par ses dimensions, est la troisième église chrétienne, après l'ancienne église Saint-Pierre de Rome et Sainte-Sophie de Constantinople. La basilique, à piliers et trois nefs, avec l'imposant massif Ouest et le chœur fut construite entre 1030 et 1060. L'aspect extérieur est dominé à l'Est et à l'Ouest par des groupes de tours, tandis qu'à l'intérieur se remarquent surtout les arcatures décoratives que présentent les murs.

21

L'immense nef centrale comporte un plafond plat. La plupart des cathédrales germaniques du XI^e siècle suivirent l'exemple impérial de Spire.

Parmi les autres types d'édifice, il faut citer notamment la partie nouvelle de Sainte-Marie-au-Capitole à Cologne, commencée en 1040. La basilique, à trois nefs, se termine à l'Est par trois absides spacieuses dont le plan présente la forme d'une feuille de trèfle. Cette forme de chœur en trèfle, appelée aussi **triconchos**, trouva au XII^e siècle dans l'architecture de Cologne une descendance magnifique et un développement considérable.

La cathédrale de Spire garde sa place de guide dans l'évolution de l'architecture romane, même lorsqu'après le milieu du siècle les architectes commencèrent à s'occuper des problèmes de la voûte monumentale. Vers 1080, au milieu de la Querelle des Investitures, l'Empereur germanique Henri IV fit doter d'une voûte sur croisées le transept ainsi que l'immense nef principale. Après vingt ans de transformations l'intérieur de la cathédrale prit un aspect harmonieux grâce à la voûte, résultat qu'un plafond plat, qui

reste toujours une partie isolée, ne peut jamais donner. A cette évolution peut être comparée celle de la vie intellectuelle. Henri IV fit venir d'Italie du Nord des tailleurs de pierres qui dotèrent sa cathédrale

d'une riche ornementation et de chapiteaux dans le style antique.

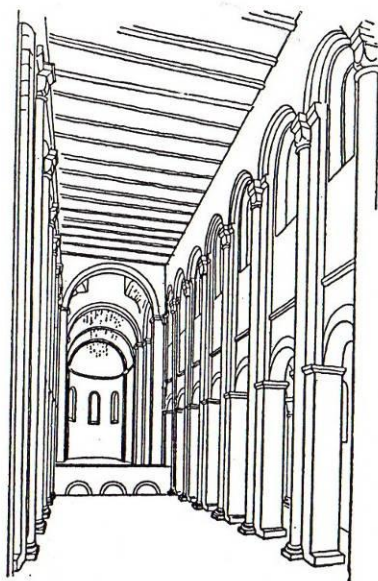


Figure 2. — Spire, cathédrale. La nef, vue du portail Ouest. 1061. Reconstitution.

23

SPIRE, CATHÉDRALE, NEF PRINCIPALE, VUE VERS L'EST

XI^e siècle.

Lorsque Conrad II, le premier Salien, arrivé au sommet de sa puissance, fut en 1027 couronné empereur à Rome, et qu'il vit en 1028 son fils Henri, âgé de dix ans, élevé au rang de roi germanique à Aix-la-Chapelle, il fit vœu de construire une cathédrale qui serait en même temps le mausolée de la famille impériale. Il la fit ériger sur le Rhin, et elle devint pour la taille la troisième église de la chrétienté, après la première cathédrale Saint-Pierre de Rome et la Hagia Sophia de Constantinople. Conrad lui-même n'a pas vu de ses yeux l'achèvement de l'immense édifice ; la consécration définitive eut lieu en 1061 en présence de son petit-fils Henri IV.

L'édifice fut dès le début une basilique à piliers cruciforme, avec un transept très large et une croisée nettement marquée, un chœur allongé terminé par un mur droit à l'Est, et, à l'Ouest, un puissant transept en trois parties (Spire I). Les murs de la nef centrale étaient régulièrement divisés par des bandes lombardes, avec des demi-colonnes engagées s'élevant jusqu'aux fenêtres par un arc en plein cintre ; au-dessus se trouvait le plafond plat ; les nefs latérales étaient pourvues de voûtes d'arêtes.

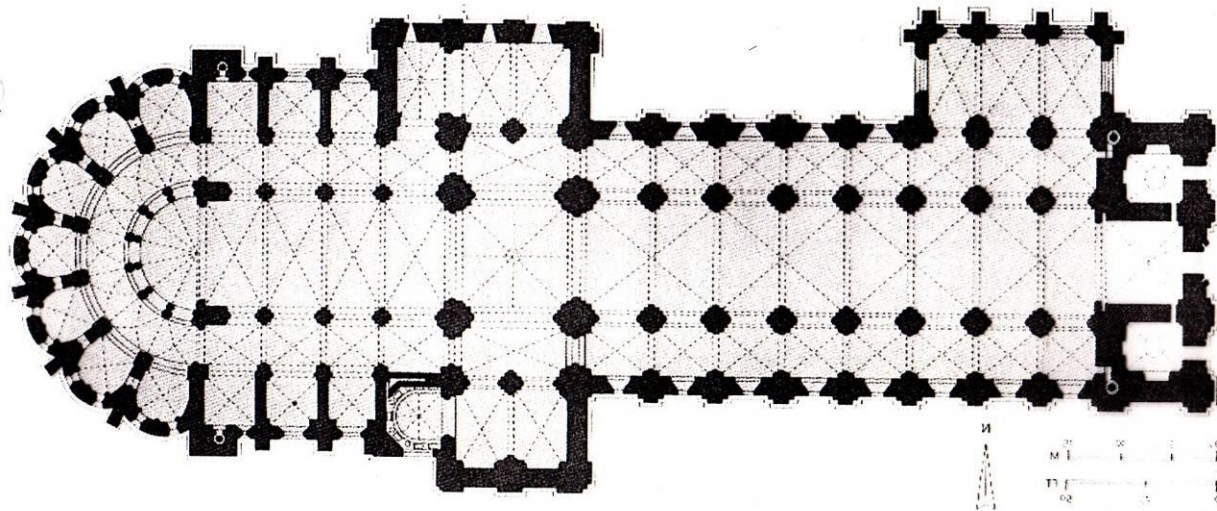
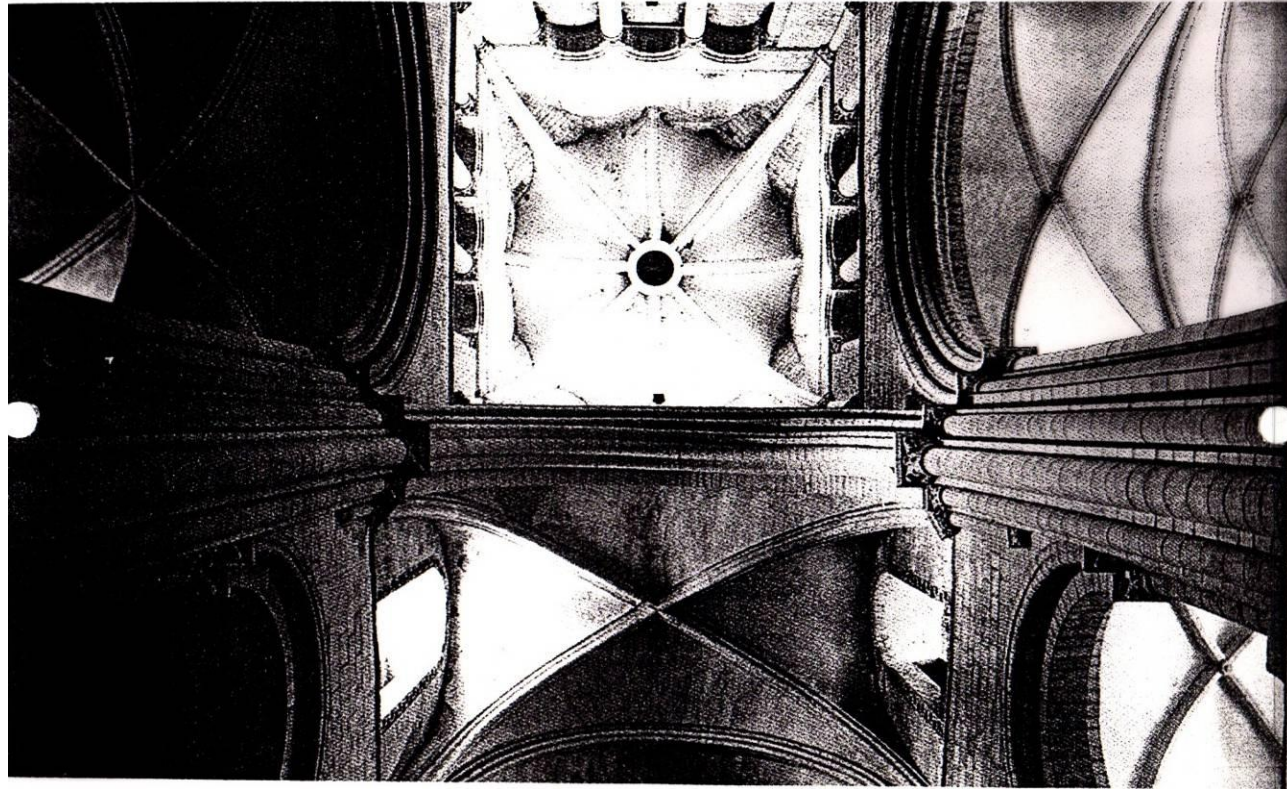
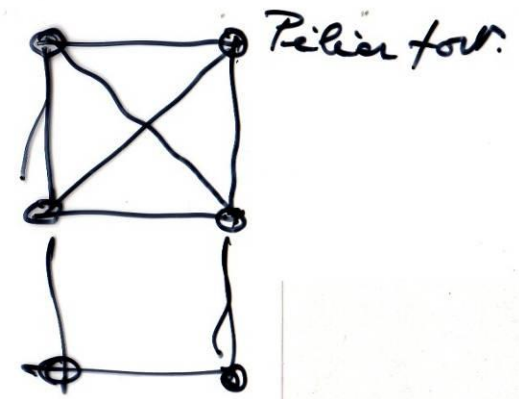
59

Vingt ans déjà après la grande consécration, en 1080, Henri IV décida, au milieu de la Querelle des Investitures, la transformation de la cathédrale (Spire II) : il la fit voûter entièrement. Cette opération exigea un renforcement considérable des fondations et du transept ; de grandes parties du premier édifice furent démolies. L'évêque Benno d'Osnabrück reçut l'ordre de diriger les travaux. Il donna au chœur une forme nouvelle plus riche et fit ajouter une abside semi-circulaire. Dans la nef centrale, les fenêtres furent réunies deux à deux formant une travée carrée, soit six travées, au-dessus desquelles s'élevaient de hautes voûtes d'arêtes rappelant des baldaquins. Les pilastres correspondant à chaque retombée furent renforcés par des piliers complémentaires et de fortes demi-colonnes. Le mur ancien reçut de ce fait un rythme nouveau et un effet de relief. De forts arcs doubleaux séparent les travées de voûte les unes des autres.

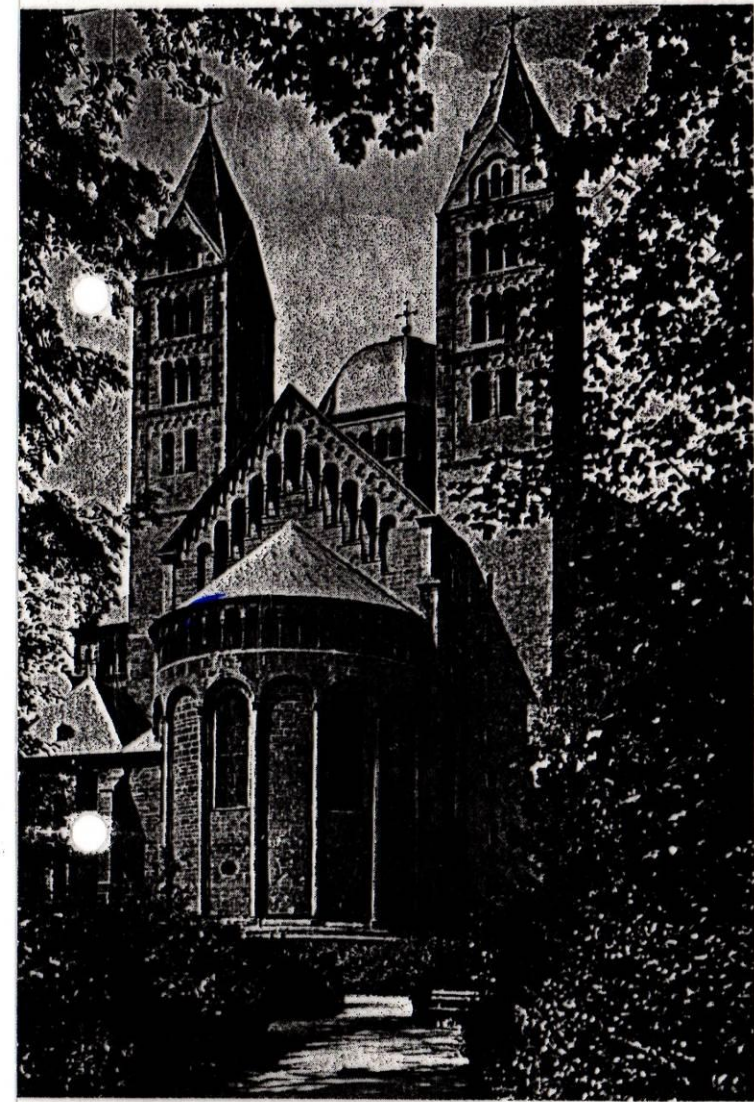
Lorsqu'on s'apprêta à fêter, en 1961, le 900^e anniversaire de la première consécration de la cathédrale impériale, on entreprit dès 1957 sa restauration, afin de reconstituer le

plus fidèlement possible son caractère roman et prendre en même temps des mesures de sécurité devenues extrêmement urgentes. Au cours des travaux, on mit au jour à l'Ouest de la nef centrale, sous un revêtement baroque, un magnifique portail roman à degrés ; dans le chœur, on vit apparaître deux anciennes chapelles murales. Dans l'abside et le transept, on fit rouvrir des fenêtres murées et, dans le haut de la nef, rallonger les fenêtres, selon l'état d'origine, jusqu'aux appuis horizontaux. La lumière peut ainsi entrer pleinement, ce qui est conforme au caractère de l'espace intérieur salien. Les nefs latérales furent libérées du revêtement baroque de leurs voûtes ; et l'on enleva des colonnes, piliers muraux et arcs le crépi ajouté au XIX^e siècle. On décida également d'ôter les fresques de Schraudolph datant du milieu du siècle dernier, sauf celles de la nef centrale. Ces travaux considérables nous ont redonné l'ancien aspect majestueux d'un espace intérieur salien.

* Spire
piélat : 1030 → 1067
Vitandis
L'édit : 1082 → 1125.



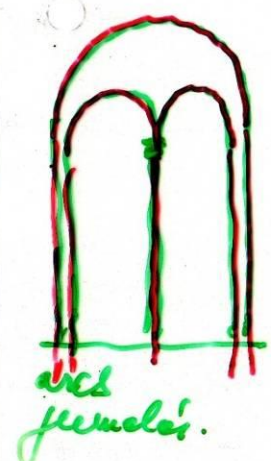
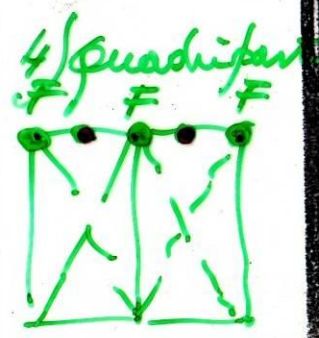
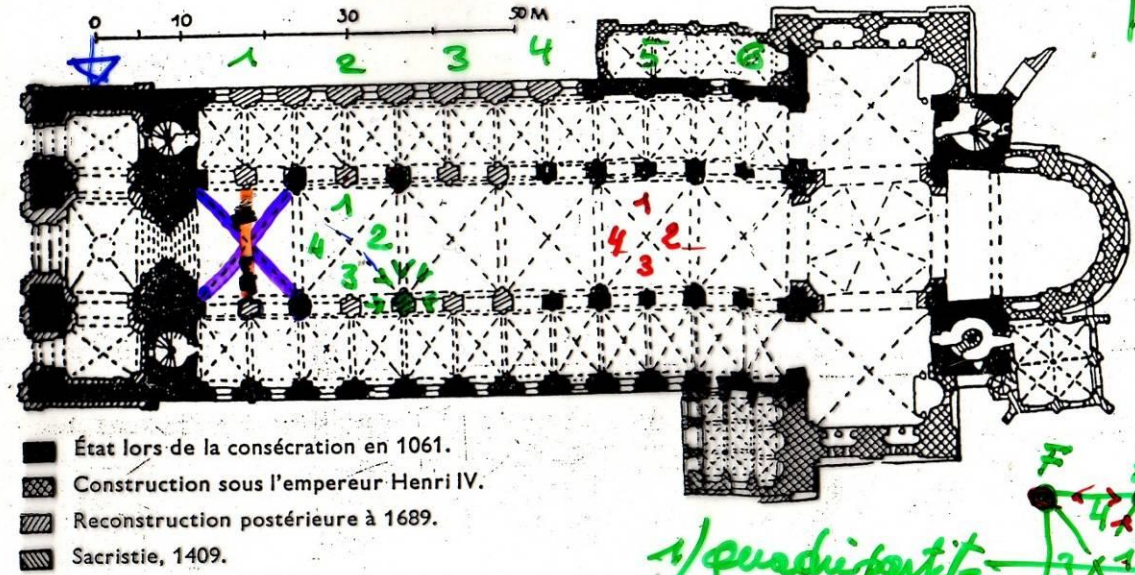
Chœur (EST)
Façade Est.



1080: Voûtement de la nef principal.



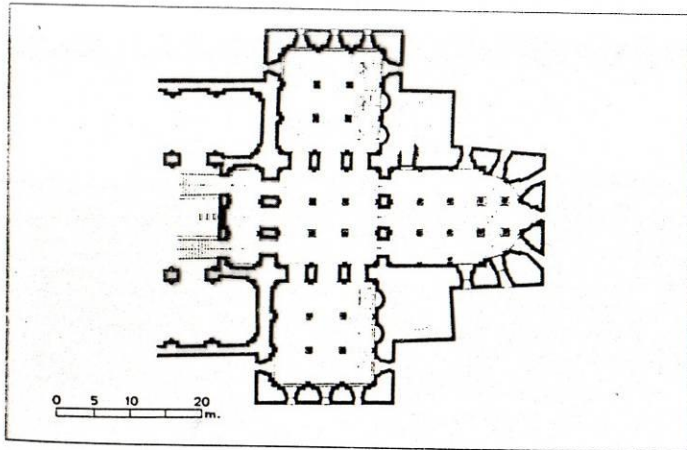
VIII. Spire, cathédrale, vue intérieure.



à rythme égal régulier.

Spire, la nef centrale de la cathédrale

Spire, cathédrale, crypte.
 Spire, cathédrale, plan de la
 crypte (in Kubach-Haas, 1972).



110. Spire, cathédrale, le chœur
 et l'abside.
 111. Spire, vue intérieure
 du transept.

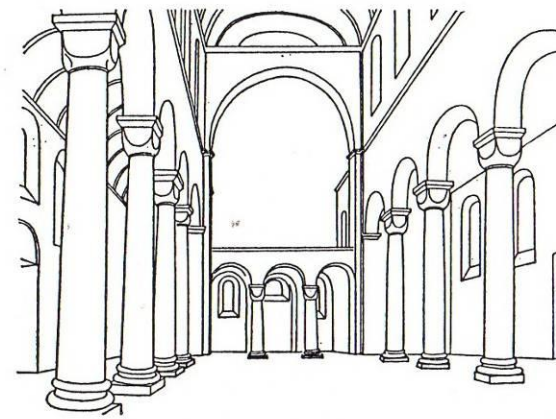
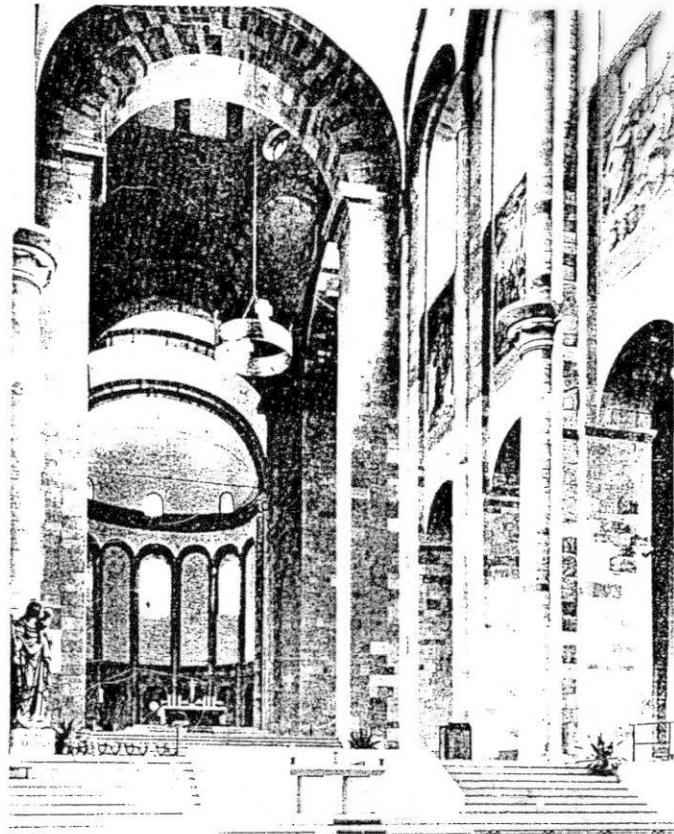
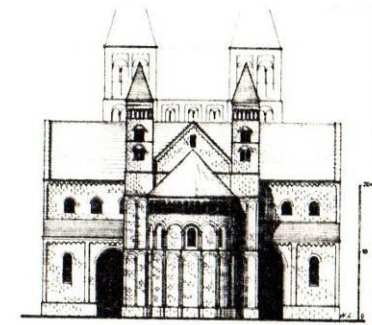
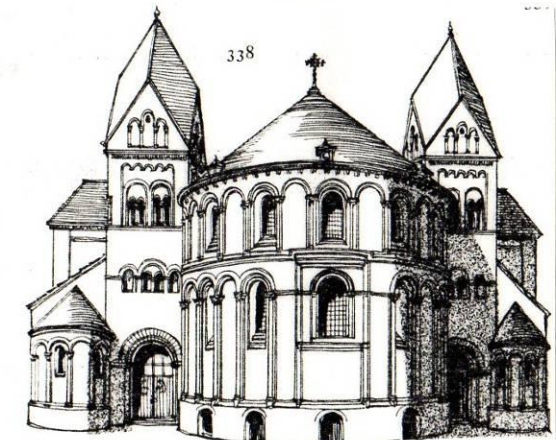


Figure 8. — Utrecht, Saint-Pierre, vue intérieure
 de la nef.



159
 Maestricht (NL), église Saint-Servais.
 Vue extérieure du chevet. 2^e moitié du
 XII^e s.



338
 Eglise St Nicolas - Maestricht -
 10^e et plus tard.

DX

28/II/05.

Roman Germanique

Caract. générales: → Roman ottonien.

Michelle

Roman en Allemagne est - inventif

bloage du système:

West bar ← → partie est.

→ Régime politique + sévère. (dynasties des Otton)

Richesse volumétrique.

* Worms: début roman tardif.

XII^{es}. West bar

Voûtes à nervures: nef et bas côté.

(+ Tours)

peu de volumes (tours très élancées).

* Pavia-lach: piliers + travails équilibrage est-ouest Tours.

* Bamberg: idem.

* Teridow: → roman ottonien?

* Cologne: chevet: arcade arrondies
St Apôtre

arcades lombardes (rythme 7)

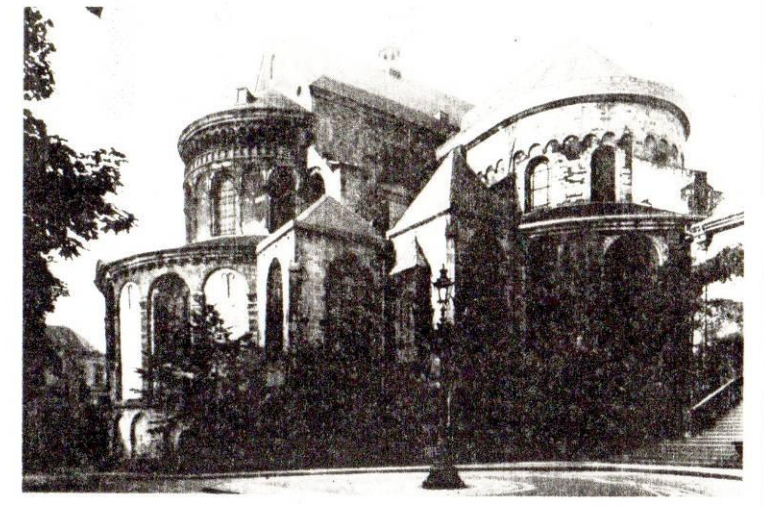
clochers

Pyramide, ou prisme à pans coupés.

St Paulalion: Ouest > Est
Tour de croisée
et tours cyl.

- ② Dia. 23 S^t Marie du Capitole
 intérieurs - jubé
 XI^es.
 illustration d's des seu gtes performances de RA Architecture
 cheeu triconque
 déambulatoire
 XII^es - Voûte au dessus de la croisée du transept
 1240 - nef voûtée
 ton centrale ouest disparue
 fin XII^es = chapelles gothiques
- ① 24. id. intérieurs
 Plafonds plats voûtes milieu XII^es.
- ③ 25. façade ouest S^t Marie du Capitole. (XI^es).
 moyen de faire abstraction des modifications de XII^e et XIII^es.
 Contreforts, frises pleu unite.

Sainte-Marie-au-Capitole, Cologne
 Le plan de la gigantesque église Sainte-Marie-au-Capitole comporte un chevet triconque, une nef et un massif occidental dont la construction a duré du début au milieu du XI^e siècle. Le volume extérieur présente des masses puissantes et des accents plastiques vigoureux.



4 PORTE EN BOIS DE SAINTE-MARIE-AU-CAPITOLE

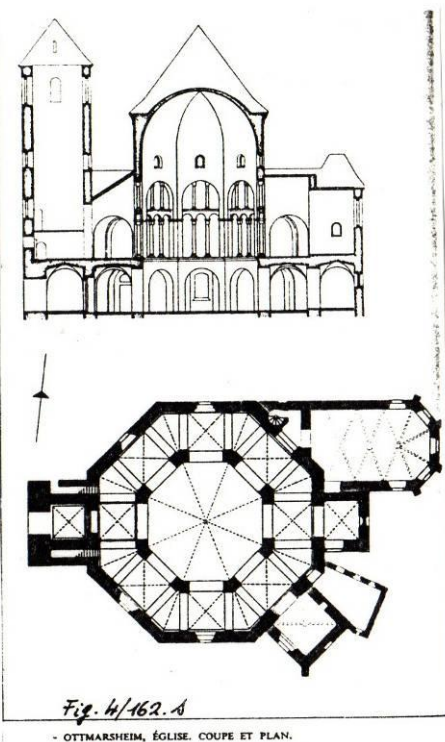
Détail : annonciation aux bergers.
 Cologne, 1065 environ.

Œuvre exceptionnelle dans le domaine du relief roman à ses débuts, la porte en bois de Sainte-Marie-au-Capitole a été exécutée vers le milieu du XI^e siècle. Elle fut probablement donnée par l'abbesse Ida, petite-fille de l'empereur Otton I^{er}. La même abbesse fit construire l'édifice à trois conques du chœur de cette église.

Les deux battants sont en noyer, hauts de 4,30 mètres et larges de 2,26 mètres. Ils ont été délicatement restaurés en 1937, et en particulier libérés de peintures postérieures ; on a complété alors certains morceaux manquants dans l'encadrement et on a rénové certaines parties entourant le socle. Chaque battant compte 26 champs portant des représentations figuratives du Nouveau Testament ; près du socle se trouvent six champs larges, seize champs rectangulaires hauts et quatre champs rectangulaires étroits. Sur le battant gauche de la porte sont représentés des épisodes allant de l'Annonciation jusqu'au Baptême du Christ dans le Jourdain, sur celui de droite, l'entrée à Jérusalem, la Passion, la Résurrection et l'Ascension. Les différents panneaux sont réunis par un cadre continu composé de bandeaux, bâtons de perles et bandes avec inscriptions peintes se rapportant aux scènes représentées. Les angles sont accentués par de gros pommeaux décoratifs. D'après les traces de peinture qui restent, c'est le rouge et le vert qui dominaient dans le cadre ; le fond des panneaux était d'un jaune lumineux sur lequel se détachaient les figures en rouge, bleu et vert. Certains détails, traits des visages et plis des vêtements, n'étaient pas sculptés, mais seulement peints en noir.

Le panneau représentant l'annonciation aux bergers montre la grande force d'expression du sculpteur. L'ange descend, à droite, du ciel sur la terre pour annoncer la naissance du Seigneur ; les deux bergers sont saisis d'un vif effroi ; celui de gauche chancelle, celui de droite trébuche sur son chien dormant par terre. Au centre de l'image, les mains de l'ange et celles des bergers se rencontrent, de la façon la plus vivante. Si elles seules avaient été conservées, nous pourrions deviner l'histoire d'après elles.

D.



OTTMARSHEIM (Haut-Rhin)

EGLISE ABBATIALE
Intérieur

VUE 24

Rarement la filiation entre deux édifices apparaît d'une manière plus décisive qu'à Ottmarsheim. Au premier coup d'œil, le modèle s'impose, et quel modèle ! La chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle élevée pour Charlemagne dans sa résidence favorite par Eudes de Metz, peut-être sous le contrôle d'Eginhard. On a souvent noté que la chapelle impériale comportait une couronne de tribunes à l'étage pour permettre à l'empereur et à ses familiers les plus proches de suivre l'office sans se confondre avec la foule des petites gens cantonnée dans la galerie inférieure. On ne voit pas que pareille discrimination se soit imposée dans le monastère bénédictin de femmes fondé vers 1045 à Ottmarsheim, en Haute-Alsace, par Rodolphe d'Altenberg, frère de l'évêque de Strasbourg, Wernher. L'imitation est cependant flagrante et d'autant plus éloquent qu'elle intervient à un siècle et demi d'intervalle. La consécration de l'église célébrée par le pape Léon IX en 1049 ne signifie pas nécessairement son achèvement complet. On conçoit cependant que l'édification d'une église somme toute assez petite, construite sur une formule déjà éprouvée, n'ait pas demandé un grand nombre d'années. Huit grandes arcades de large ouverture prennent appui sur des piliers qui, en plan, donnent un

103

tracé obtus correspondant à la rencontre des pans de l'octogone de base. La galerie inférieure est couverte de voûtes d'arêtes. Les tribunes sont singulièrement développées en hauteur. Elles sont couvertes de berceaux disposés dans le sens des rayons du polygone. Comme à Aix-la-Chapelle, il a fallu étré sillonner les grandes baies par deux rangées superposées de colonnes à chapiteaux cubiques nus. Ce ne sont plus les marbres et les ors d'Aix-la-Chapelle, mais les matériaux habituels venus des Vosges. Ils suffisent à donner, à la petite abbatiale rhénane de Haute-Alsace, un charme discret sans faire oublier pour autant l'impérial modèle auquel elle emprunte l'essentiel de ses attraits.

- Eglise de Ottmarsheim en Alsace.

Toujours la même conception générale :

on maintient les notions de base et on assouplit les conceptions de décor.

Première moitié du XI^e siècle.

La partie occidentale de la cathédrale de Trèves occupe une place particulière dans l'architecture salienne à ses débuts. Lorsque Poppo de Babenberg devint évêque de Trèves, en 1016, il trouva la vénérable cathédrale de la ville, dont la construction remontait au temps de Constantin le Grand, dans un très mauvais état. Il ne fit pas abattre la vieille église chrétienne du IV^e siècle, mais la fit rénover et agrandir de sorte qu'elle se trouva dédoublée vers l'Ouest ; il suivit le plan constantinien et obtint une réplique fidèle de ce plan. L'ensemble à cinq parties qui en résulta ne correspondait pas à la conception salique de l'espace et ne fut jamais imité ; il doit être considéré comme résultant des circonstances locales particulières. La façade Ouest, en revanche, eut une grande importance pour l'évolution ultérieure. Ses différents éléments se distinguent nettement les uns des autres : le cylindre de l'abside, ceux des étroites tours d'angle, les cubes des tours principales. Le rapport entre la hauteur et la largeur est finement équilibré (la grande tours de droite fut réhaussée plus tard pour satisfaire aux conceptions stylistiques de l'époque gothique). La composition verticale de l'abside et des tours d'angle est obtenue

par des pilastres plats aux chapiteaux lisses, disposés à intervalles irréguliers. Des frises d'arcs en plein cintre et des corniches accentuent la ligne horizontale. Au-dessus des grandes niches que forment les portails, à droite et à gauche de l'abside, sont posés deux rangs d'arcades aveugles, celles à trois arcs se trouvant continuées par les fenêtres supérieures de l'abside ; celle-ci n'était pas vitrée à l'origine et produisait donc le même effet d'ombre que les arcades. L'intérêt particulier de ces arcades est qu'elles se situent au début du développement de la galerie d'arcs, dite galerie naine, élément architectural qui jouera un si grand rôle dans l'architecture romane de l'époque suivante. Ici, elles sont limitées aux murs des portails ; plus tard, les galeries d'arcs seront transposées sur l'abside et contourneront même tout l'édifice. Les couloirs, derrière les arcades, sont couverts en berceau longitudinal pour le rang inférieur, et, pour le rang supérieur, d'un grand arc. Les deux galeries sont accessibles par les tours d'angle et reliées entre elles par de petits escaliers. Ici, se retrouve un rapport direct avec les chemins de ronde que les Romains construisaient dans leurs forteresses ; dans le cas de Trèves, s'impose

104



+ Marmoutier
+ Reimbach

l'idée d'une influence exercée par la célèbre Porta Nigra. A l'opposé de la cathédrale de Trèves, les « galeries naines » de bâtiments plus récents sont pourvues d'une suite de voûtes en berceau transversal ; ce n'est que cent ans plus tard que l'on emploiera de nouveau des voûtes en berceau longitudinal, à Schwarzheldorf (près de Bonn), puis, partout sur le Bas-Rhin.

Le massif occidental de la cathédrale de Trèves est d'autre part important pour l'évolution de la façade romane à deux tours. On peut se poser la question de savoir si l'église constantinienne possédait déjà une telle façade Est ; mais la reconstruction de la partie Est (1152-1169) ne permet plus de résoudre ce problème.

EGLISE ABBATIALE
Chevet et transept

VUE 23

Encore un chef-d'œuvre architectural d'une incomparable grandeur, au creux d'une petite vallée vosgienne, ruisselante d'eaux vives, entre des pentes forestières où la verdure sombre des sapins fait valoir les tons roses du grès. Le site est typiquement monacal. Il fut occupé dès le haut Moyen Age par des disciples de saint Colomban épris de solitude. Après les ravages hongrois du x^e siècle, ceux-ci furent remplacés par des moines-chevaliers dont l'abbé était prince du Saint-Empire romain germanique ; mais, à part une consécration célébrée en 1139, nous ne savons que fort peu sur les conditions dans lesquelles fut élevée l'abbatiale. Nous ne savons que trop, hélas, qu'elle a perdu sa nef à collatéraux dont une gravure ancienne nous dit qu'elle était de type basilical.

Malgré cette perte grave, la vision de Murbach se traduit par une satisfaction totale. L'échelonnement et l'étagement des volumes essentiels révèlent, du dehors, la structure interne : sanctuaire à chevet plat largement éclairé, collatéraux plus courts dotés de tribunes qui justifient un étage de petites baies, transept court et plus bas que le chœur mais doté de deux tours carrées à toiture pyramidale. Plus discrètement, peut-être, qu'à Marmoutier, les arcatures, les lésènes, les bandes

101

lombardes et les corniches interviennent pour souligner les lignes de la composition ; l'élan vertical y est plus fortement marqué de telle sorte que l'édifice n'est pas écrasé par le paysage montueux dans lequel il est enchâssé. La symétrie des tours n'est qu'apparente. Les baies du premier étage de la tour sud sont géminées sous une archivolte ; celles de la tour nord sont jumelées. A y regarder de plus près, et plus encore qu'à Marmoutier, cette architecture admet qu'un monde étrange de têtes caricaturales et d'animaux fantastiques participe à sa fonction qui n'en est pas, pour autant, altérée. On en découvrira les détails en scrutant les bases des colonnettes des arcatures ou la surface des pignons. Sur le tympan de la porte du bras sud du transept courent des rinceaux et des palmettes autour de deux lions affrontés.

MARMOUTIER (Haut-Rhin)

EGLISE ABBATIALE

Façade ouest

VUE 22

Il ne paraît pas excessif de parler ici de perfection architecturale en présence d'une composition aussi expressive et aussi justement proportionnée. Ce n'est plus cependant que l'avant-corps d'une église abbatiale entièrement reconstruite en plusieurs étapes en ce qui concerne la nef et le chœur. La partie centrale correspond à un narthex à tribunes surmonté d'un clocher carré trapu. Les tours carrées contiennent les escaliers d'accès à l'étage. Par des glacis triangulaires, le volume de l'étage supérieur devient octogonal. Du même coup, il s'allège en dégageant la robuste silhouette de la tour centrale ajourée de baies géminées. Le rez-de-chaussée et l'étage sont habillés de bandes lombardes, petits arceaux solidaires, deux à deux de plates-bandes verticales, les lésènes. A chacun son rôle. Les lésènes contribuent à l'élan vertical ; les bandeaux d'arcatures et les cordons de moulures recoupent ce verticalisme par de vigoureuses horizontales ponctuées d'ombres projetées par les arceaux et par le décor géométrique ; jusqu'aux lignes obliques des rampants des pignons qui participent à ce jeu que d'autres bandes lombardes reprennent jusqu'au sommet des massifs octogonaux des tours. Sur tout cela, le ton rose du grès vosgien et le rouge vif des tuiles des toits

99

pyramidaux. Une analyse plus attentive découvrira de petits raffinements ; des lions façonnés en taille de réserve dans des encadrements rectangulaires sont insérés çà et là dans la façade. Les robustes colonnes du narthex portent des chapiteaux à quatre volumes cubiques juxtaposés sur lesquels court en surface un subtil décor linéaire varié, au besoin, par des palmettes stylisées.

22

MARMOUTIER (BASSE-ALSACE)

Ancienne église abbatiale, partie Ouest, milieu du XII^e siècle.

L'Alsace connue au XII^e siècle un important développement économique, qui permit la construction d'une série de magnifiques édifices. De 1140 à 1150 environ, l'une de ses plus anciennes églises monastiques, celle de Marmoutier, fut dotée d'une nouvelle partie Ouest, qui compte parmi les plus beaux exemples de l'architecture romane du Haut-Rhin. Ce nouvel édifice possède un profond vestibule d'entrée flanqué de deux tours à escaliers ; derrière le vestibule se trouve un grand espace, divisé en trois parties, qui s'ouvre sur la nef. Au-dessus se situe un étage à tribunes divisé de la même manière et au centre duquel s'élève une tour à deux étages. Par trois arcs échelonnés qui reposent sur des doubles chapiteaux cubiques richement ornés, le vestibule d'entrée s'ouvre sur le portail situé derrière ces arcs. Au-dessus de l'arc, le mur de l'étage inférieur est lisse, alors que les tours latérales présentent des lésènes en forte saillie. Une corniche avec une frise d'arcs en plein cintre termine l'étage inférieur. L'étage du milieu est divisé sur toute sa longueur par des lésènes, qui rencontrent, comme plus bas, une frise d'arcs en plein cintre, accentuant la ligne horizontale au moyen d'une fine bande de den-

telures et d'une corniche. Au-dessus, la partie du pignon et de la tour est d'une composition très libre : au centre se dresse, derrière le fronton qui constitue l'extrémité de ce corps de bâtiment, et qui est orné d'une frise ascendante d'arcs en plein cintre, une puissante tour carrée, dont l'étage supérieur montre deux ouvertures de résonance avec des doubles arcades en retrait. Les frontons au-dessous des deux tours latérales avec leurs rangs d'arcades aveugles et leurs frises ascendantes en plein cintre font la transition, grâce à leurs angles taillés en biseau, entre les tours à escaliers à plan carré de la partie inférieure et le plan octogonal de la partie supérieure.

L'aspect homogène, la force et la clarté conservée malgré la richesse des formes dans la composition de ce massif occidental, font la gloire toute particulière de l'ancienne abbatiale de Marmoutier.

Église de Jerichow

L'église des Prémontrés de Jerichow (dans la Marche), qui a été édifiée à partir de 1200, en brique est une construction étonnante par la simplicité de ses volumes qui s'emboîtent. Les piles circulaires sont surmontées de chapiteaux cubiques aux angles abattus et les grandes arcades sont profilées d'un cordon à arête vive, parti qui se retrouve au transept et à l'abside. Le mur, qui n'a reçu aucun décor, est percé de fenêtres hautes, sans moulure.



15 JERICHOW, ENTRE LA HAVEL ET L'ELBE

Monastère des Prémontrés, fondé en 1144; nef principale et chœur.

L'ordre des Prémontrés, fondé en 1120 par le prédicateur populaire allemand Norbert de Xanten, se répandit rapidement en Allemagne et se donna notamment pour tâche d'évangéliser les populations de l'Est. L'ordre se consacra à la *vita activa*, le prêche et le pastorat.

En 1144, les Prémontrés de Magdebourg fondèrent un second monastère à Jérichow et commencèrent bientôt la construction d'une église et d'édifices monastiques. L'église était à l'origine une basilique à trois nefs, avec un chœur principal semi-circulaire, construite en grès argileux et quartzeux; quelques restes en ont été conservés dans le monastère actuel, dans le soubassement et quelques parties de l'ouvrage. Après une interruption, on continua la construction en briques, et l'édifice fut achevé en 1200 environ dans la forme qu'il présente aujourd'hui.

Les Prémontrés ont introduit dans la Marche du Brandebourg la technique de la construction en briques. L'origine de cette technique n'est pas encore connue de nos jours. Fut-elle importée d'Italie ou reprise des pays nordiques (Danemark)? On ne sait.

Dans le pays colonisé, à l'Est de l'Elbe, il n'y eut point comme ailleurs d'évolution lente de l'architecture des églises; on adopta des types déjà formés sous d'autres cieux pour les premières fondations, et l'édifice principal servit ensuite de modèle à d'autres projets. Pour le monastère de Jérichow, ce sont des formes architecturales lombardes qui ont servi de modèle; elles se caractérisent par l'équilibre parfait des proportions. De puissants piliers à plan circulaire, maçonnés aux chapiteaux en trapèze, portent les arcades relativement larges, en plein cintre, des murs de la nef centrale. La croisée séparée apparaît comme un volume nettement indépendant de l'ensemble à cause de ses quatre arcs en plein cintre brisé. L'arc suivant vers le chœur répète la forme des arcs de la croisée et forme un cadre à l'abside, bien éclairée par de grandes fenêtres. Les trois nefs, le transept et la croisée sont dotés de plafonds plats en bois; seuls l'abside principale et les petits chœurs latéraux sont voûtés. Une crypte à deux nefs se prolonge jusqu'en dessous de la croisée; deux grandes ouvertures d'entrée en plein cintre permettent à la vue de s'étendre à partir de la nef principale.

15. Église des Apôtres à Cologne.

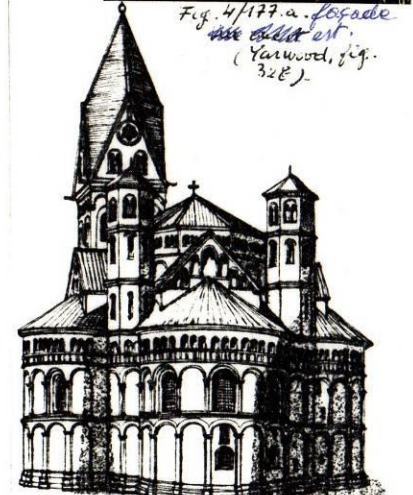
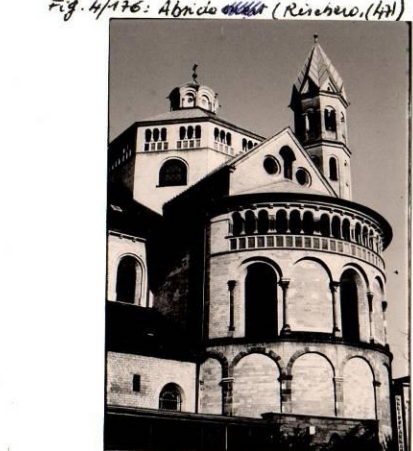
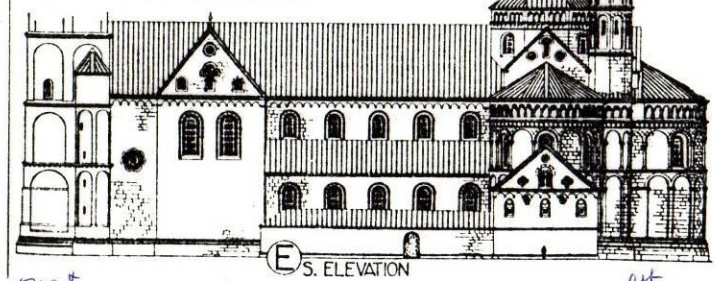
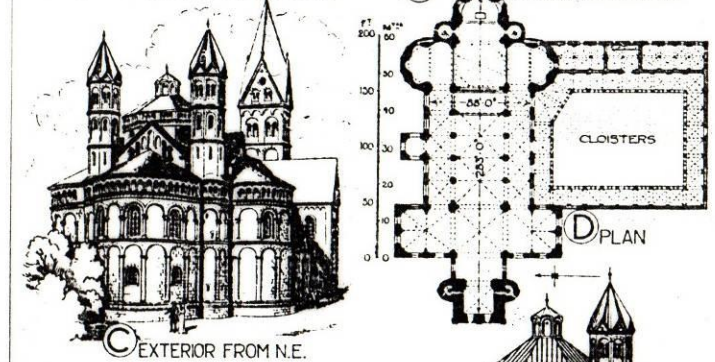
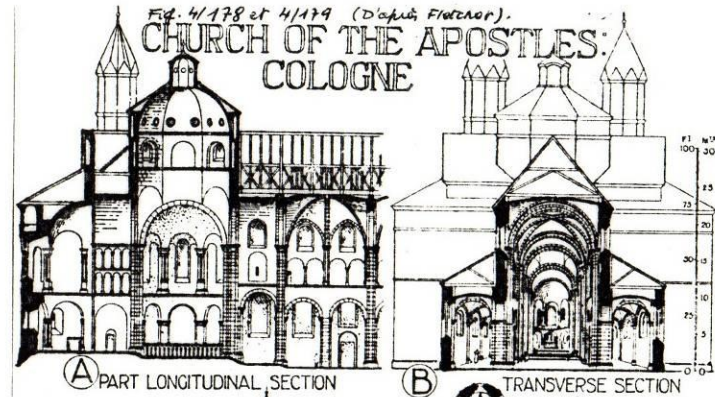
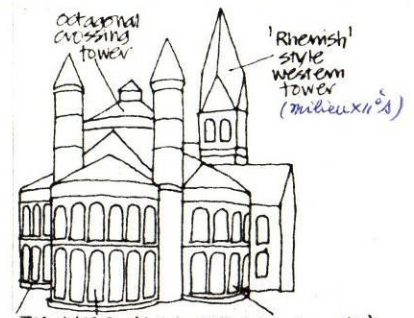
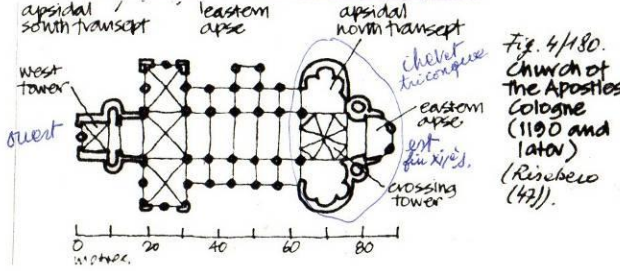


Fig. 4/178. Church of the Apostles Cologne (1190 and later) (Riesner 147).

Fig. 4/179 et 4/179 (D'après FRIEDRICH).

Fig. 4/176: Abside de l'Est (Riesner, 147)

Fig. 4/177 a. Façade de l'Est (Yarwood, fig. 328).

Diad. 91, 90 → vues est. chœur tri-conque début XIII^es de cors lombards.

Diad. 89 → vue ouest (milieu XII^es).

Diad. 10, 11

Église de Sts Apôtres, Cologne

debut XI^es. façade est

debut modeste en grès - transformé au XII^es.

chœur est modeste car le mur d'enceinte formait juste devant le chœur tri-conque que l'on voit aujourd'hui.

Tour ouest : milieu XII^es.

fin XII^e : chœur est

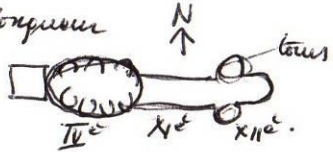
la décoration intérieure a fortement changé au cours des siècles

Dià 12, 13 Vues extérieures du polygone central

St Jérôme Cologne.

origines: fin antiquité → cloché (cas unique en son genre) espace central
 lat romain voir page 30. 8 niches de forme ovale
 (11^e siècle)

1^{ère} transformation: XI^e s. 1 chevet en longueur
 XII^e s. 2 tours 1 chevet abside
 XIII^e s. apogée transformation partie romaine
 voûte à arcs baptistère
 XIV^e s. chevet rembré d'1 voûte
 fenêtres gothiques - sacristie.



Dià 13, 14 voûte

St Jérôme int^{er}s.

aujourd'hui Schnitzgen museum.
 Nouveau chevet au XI^e s.
 influence au XIII^e s de l'arch. gothique

Dià 16.

façade ancienne St Jérôme (côté est).

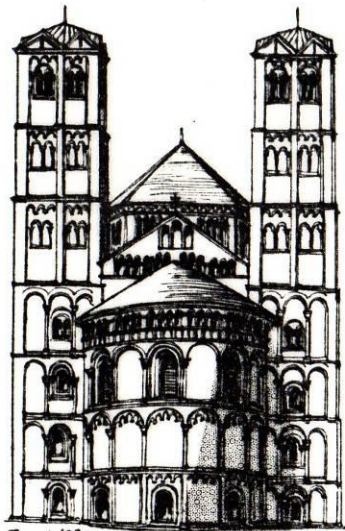


Fig. 4/174 C. St Jérôme - Cologne.
 (Cronin - 1160).

Dià 17 façade St Pantaléon

Murs austères

980 - construction
 jamais achevée

Westwerk à l'ouest avec prolongement de la nef

Milieu XII^e s: collatéraux supplément.

un des + beaux de genre
 (Westwerk avec
 arc de triomphe reposant)
 la nef
 transformé au XI^e s.
 foudres carrés à la base
 puis octogonaux puis ronds

18 Jabbé St Pantaléon

19. Vues int^{er}s. St Pantaléon

XVII^e s: aménagement des voûtes
 détruites à la guerre
 vitraux gothiques ds jabbé.

→ on décale tjs les plus contreforts
 qui structuraient les murs
 de la nef qui sont
 de forcé, au XII^e s pour
 y mettre les collatéraux
 supplémentaires.

20 évolution St Pantaléon

21 Contreforts St Pantaléon
 extérieurs.

* Dià 22. St Cécile (murée), autre édifice à Cologne.

881 → reste peu de chose

milieu XII^e s. 5 nefs
 ni tour, ni transept

Dià. AAURD/92 St Cécile - intérieur Vues int^{er}s. avec chœur
 édifice très dépourvu avec cyprès feu deux niveaux.

Vues int^{er}s vers l'abside

93

94

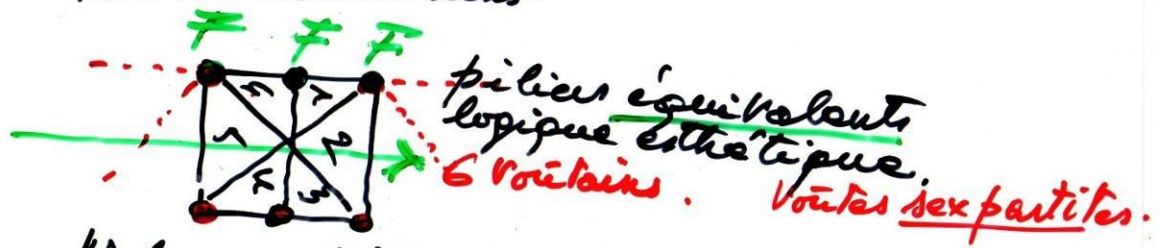
Roman en France

selon régions: caract. spéc.
 * matériaux
 * histoire locale
 * contexte politique local.
 * contexte géo.

1) Ecole Normande

Cden: { St Etienne (Hos)
 { Trinité (Femmes)
 Abbaye aux Dames.

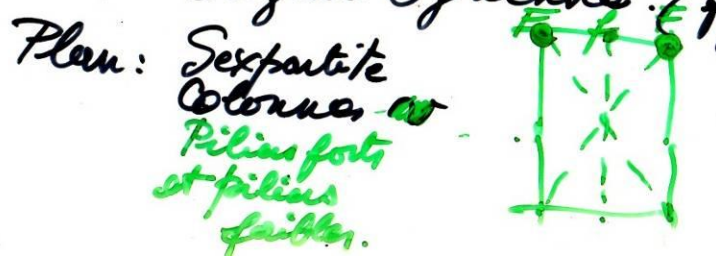
a) Trinité (XIe S).
 Ouest: bas au cané
 (Modèle). 2 tours. / partie Normande
 partie romane + tardive.
 progression ouverts, vers le haut
 Tour de curie (transsept-nef).
 Peu de décorations.



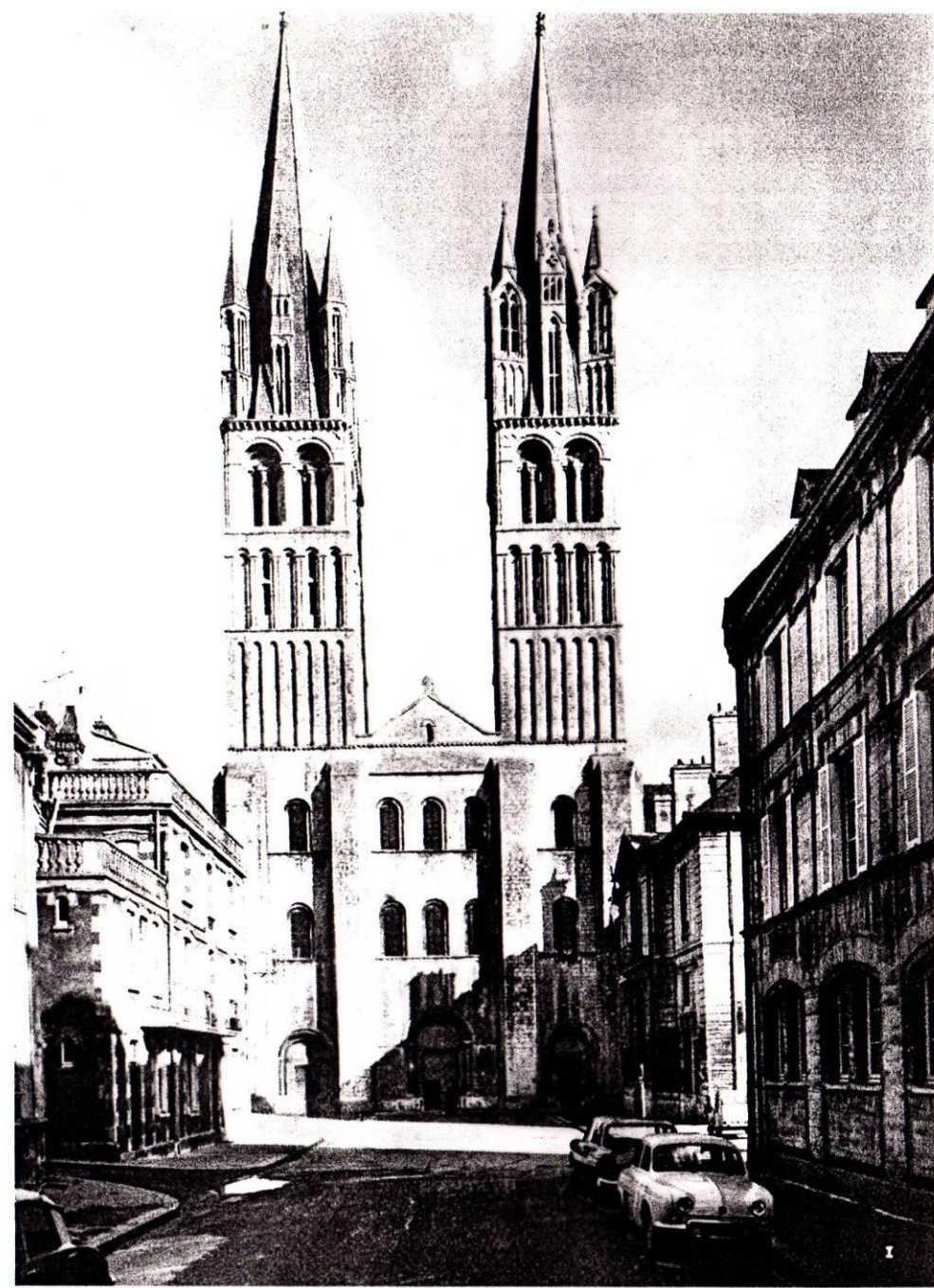
Nef: 1^{er} niveau: arcades
 2^e niveau: tribunes vraies de l'ép.
 ou postiches.
 Décor côtel: très robe.
 qqs chap. / historien
 naturalité

b) St Etienne

Façade → verticalité (par les tours).
 Bar de chœur: 4 tourelles de les angles.
 assure stabilité géométrique.
 Inté: vraies tribunes. (effets latéraux).
 Origine Syrienne (femmes amsteu
 aux officiers).



St Etienne
 Ouest



CAEN (Calvados)

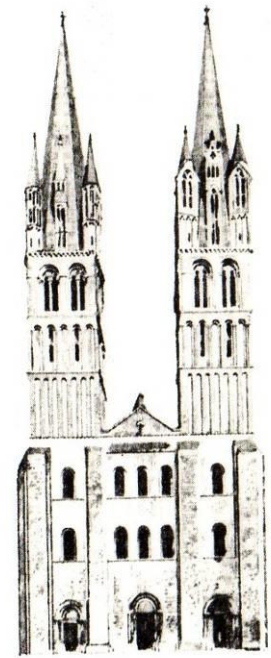
EGLISE ABBATIALE SAINT-ETIENNE

Façade ouest

VUE 7



106
Caen. abbatale Saint-Etienne.
Façade occidentale. XI^e s.; flèches:
XIII^e s.



La vision de cette façade est singulièrement éloquente. Elle témoigne de la puissance de la monarchie ducale normande. C'est, en effet, le duc Guillaume, futur conquérant de l'Angleterre, qui, en 1064, installa des moines bénédictins dans les faubourgs occidentaux de sa capitale fondant ainsi l'Abbaye-aux-Hommes. Dans sa grandeur et dans sa simplicité, cette façade procède d'une implacable logique. Les trois portes surmontées de deux étages de baies, la division en trois zones verticales par de grands contreforts soulignent, du dehors, la structure interne : nef à collatéraux, ordonnance à trois étages avec tribunes et fenêtres hautes. On est rarement allé aussi loin dans la double voie de la logique et du dépouillement. Les divisions horizontales sont très discrètement indiquées ; mais l'élan vertical, déjà annoncé par les contreforts, se poursuit de part et d'autre du pignon, par les deux tours carrées surmontées de hautes flèches pointées vers le ciel. A mesure que ce verticalisme s'accuse, le décor architectural s'enrichit : hautes arcatures aveugles, arcatures combinées avec des baies étroites comme des meurtrières, baies jumelées et géminées par des colonnettes, cordons de billettes disposés en triangles, corniches à modillons. A partir de là, il atteint à la virtuo-

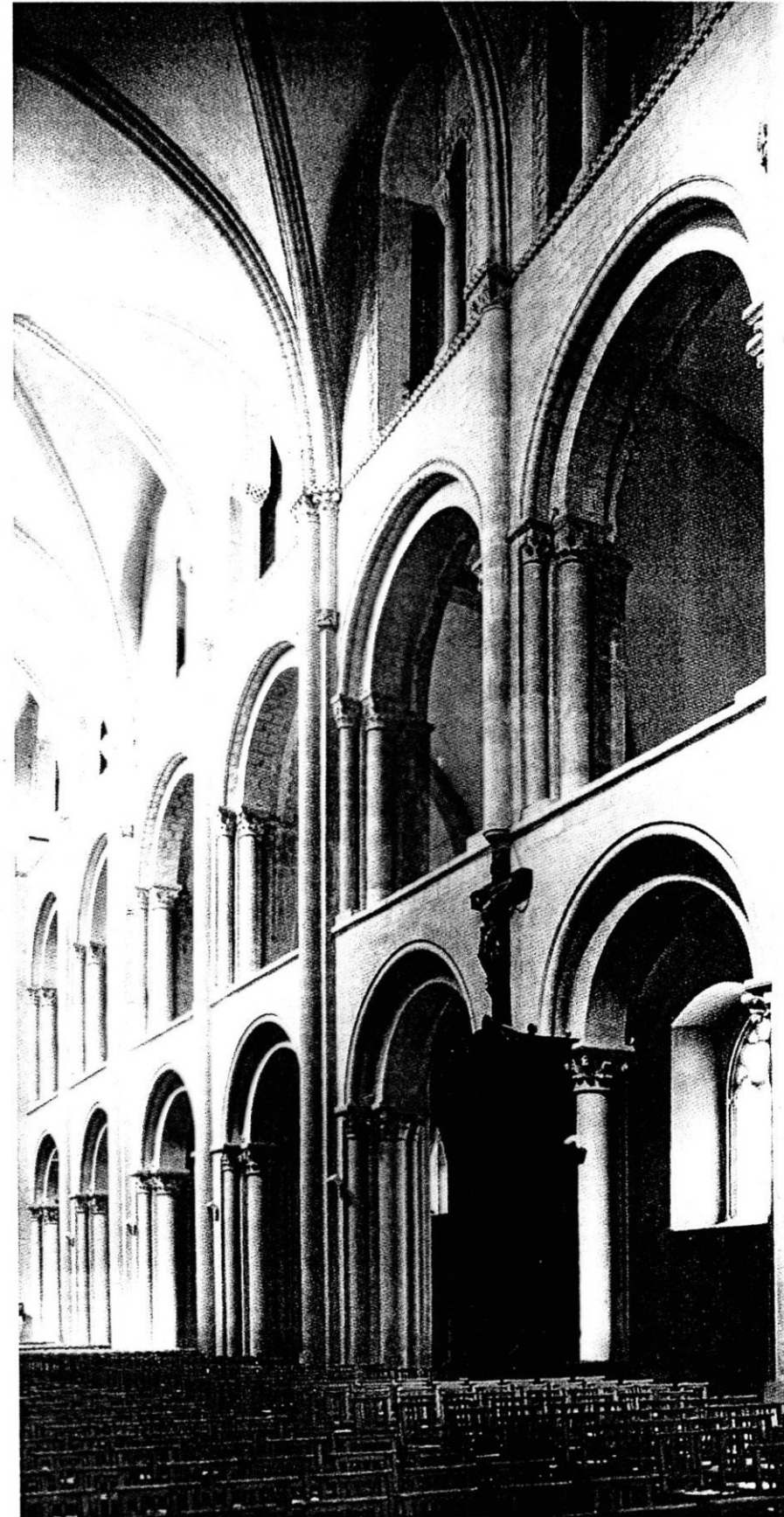
70

sité servie par un admirable matériau, cette pierre de Caen qu'on exportera jusqu'en pays conquis, au-delà de la Manche. Déjà, dans le pignon et au sommet des tours, il a permis des combinaisons d'appareil décoratif. La similitude des flèches à hautes lucarnes et à clochetons n'est qu'apparente. Au Nord — en d'autres termes, à gauche — les clochetons sont polygonaux ; ils sont normalement posés sur les angles de la tour carrée. Au Sud — donc, à droite — ils sont installés en biais sur les arêtes verticales. Les gâbles triangulaires qui prolongent leurs baies, les baldaquins ajourés qui surélèvent les lucarnes sont déjà marqués de raffinements gothiques. En arrière du pignon central, pointe la toiture pyramidale de la tour-lanterne du carré du transept. De proportions modestes aujourd'hui, elle s'élevait jadis encore plus haut que les clochers de la façade jusqu'à ce que la foudre ait raison de sa hardiesse en 1566.

Caen.
St Etienne.



St Etienne
Nef.



CAEN (Calvados)

EGLISE ABBATIALE DE LA TRINITÉ
Nef et chœur

VUE 8

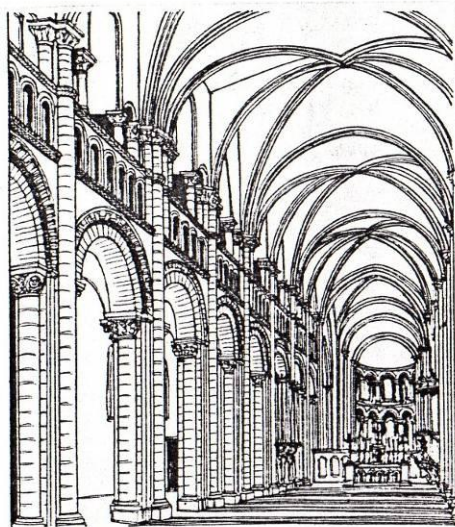


Fig. 5/343 : Caen -
Abbaye aux Dames
(1063-1135)

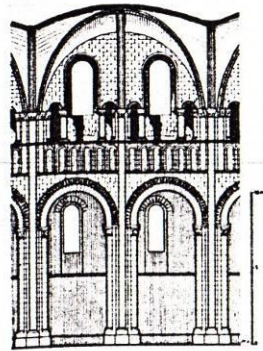


Fig. 5/339
Caen, Abbaye de la Trinité. Travées
int. de la nef. Abbaye fondée en 1062;
voûtes: 1120-1130.

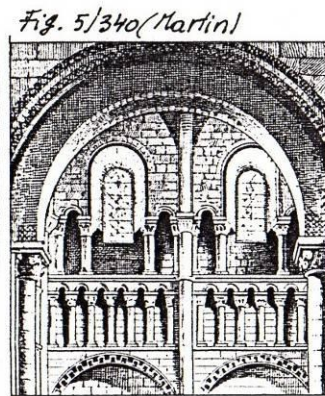


Fig. 5/340 (Martin)
CAEN LA TRINITE - Galerie de circulation

Dès 1062, deux ans avant que le duc Guillaume installe les Bénédictins à l'Abbaye-aux-Hommes, la duchesse Mathilde avait fondé, à l'autre extrémité des faubourgs de la ville, au sud-est de la butte qui portait le château, l'Abbaye-aux-Dames placée sous le vocable de la sainte Trinité. L'église fut dédiée en 1066. La duchesse, devenue entre-temps reine d'Angleterre du fait de la conquête, y sera enterrée en 1083.

Mises à part les voûtes à croisées d'ogives sexpartites qui, vers 1130, ont remplacé la charpente primitive, la nef de la Trinité exprime admirablement l'idéal des bâtisseurs au temps des grandes créations normandes. Ici encore, l'ordonnance est à trois étages. Les grandes arcades de l'ordre inférieur sont tracées en plein cintre. L'arc interne est dit « fourré » en ce sens qu'on a inséré du blocage entre les deux rangs de claveaux qui le constituent. L'arc externe est contourné par un cordon de frettes, baguettes cylindriques disposées en créneaux. Les piliers, tous de même section, sont formés d'un noyau cruciforme sur lequel sont montées des colonnes engagées. Les chapiteaux portent des feuillages et des entrelacs. Un cordon à décor géométrique souligne le second ordre. Celui-ci, assez réduit

72

en hauteur, est constitué par des arcatures aveugles assez étroites. Un deuxième cordon court à la naissance du troisième ordre. C'est le clerestory. Grâce à la forte épaisseur du mur, un étroit passage règne à hauteur de l'appui des fenêtres. La combinaison du grand arc qui correspond à la baie et des petits arcs portés par de courtes colonnes allège cette architecture robuste et, à une époque relativement précoce, très sûre de ses moyens.

Au-delà du carré du transept, l'abside forme, avec ses deux ordres superposés de fenêtres, comme une trouée lumineuse en arrière du maître-autel. Les colonnes qui portent les arcades en plein cintre ouvertes en avant des fenêtres sont montées en délit sans contact avec le mur. On reconnaît là la manière prudente des maîtres d'œuvre normands soucieux à la fois de robustesse, de légèreté et de clarté.

- Eglise de la Trinité à Caen : initialement on a prévu une couverture légère. Mais on constate que l'architecte ajoute à un certain niveau deux colonnettes à chaque colonne. Ces colonnettes portent la voûte. La partie haute de la nef peut être située vers 1080.

La voûte d'arête se construit généralement en plan carré. Or en Normandie, les travées sont très indépendantes par structuration avec un rythme déterminé par le plan carré des bas-côtés. On a ajouté un arc décoratif sans aucune utilité et même dangereux parce qu'il détruit l'élasticité.

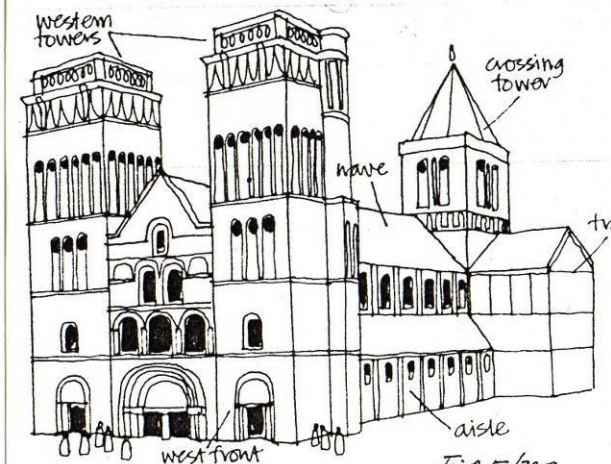
À Durham, on a un arc six-partes : support intermédiaire; à l'église de la Trinité, les travées présentaient un rythme irrégulier; à Durham, on a prévu des doublots supplémentaires afin d'obtenir un rythme plus élégant. L'origine de cette voûte six-partes se trouve en Normandie.

À Saint Etienne à Caen, on retrouve la voûte six-partes perfectionnée. Ces voûtes sont accrochées à une structure romane modifiée par des éléments de support. Dans une voûte romane, une arête disparaît dans une ligne (coin). La voûte d'ogive comporte un volume important qu'il faut supporter par des éléments : les supports vont se modifier dans leurs extrémités. Les piliers s'organisent en fonction des différents éléments structurels, porteurs de la voûte. Ce premier stade est rencontré au XI et au début du XII^{ème} s.

C'est encore en Normandie que l'on trouve les premiers exemples :

5. Eglise de la Trinité à Caen.

Cette église fut construite par Mathilde, la femme de Guillaume le Conquérant.



L'Abbaye aux Dames, Caen (1062) Fig. 5/338
established the basic formal arrangement of a great church

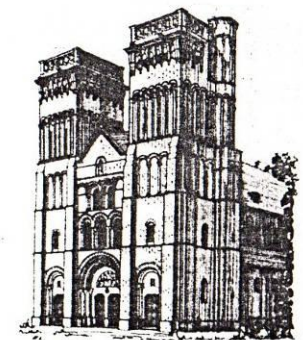


Fig. 5/342
Caen, abbaye de la Trinité. Façade occidentale. Après 1062. Couronnement des tours: XVIII^e s.

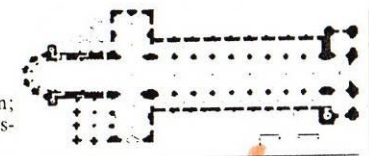


Fig. 5/341
Caen, abbaye de la Trinité. Plan; type bénédictin; absidioles reconstruites. Abbaye fondée en 1062.

CERISY-LA-FORET (Manche)

EGLISE ABBATIALE

Nef et bas-côté

VUE 3

Favorisée au XI^e siècle par les ducs de Normandie, l'abbaye bénédictine de Cerisy-la-Forêt s'est donnée une belle parure monumentale qui classe l'abbatiale parmi les créations les plus caractéristiques de l'art roman en Normandie. Comme à Jumièges, règne une ordonnance à trois étages. Toutefois, on ne retrouve plus ici l'alternance des supports composés et des colonnes simples. Les piliers sont faits d'un noyau cruciforme contre lequel s'adosent de multiples colonnettes correspondant à la mouluration savante des arcades. Des compartiments de voûtes d'arêtes couvrent les collatéraux. Au-dessus de ces derniers, règnent de vastes tribunes. Leurs baies géminées par une colonnette constituent un second ordre d'architecture souligné par un cordon horizontal. Ici encore la décoration est très sobre. Un autre cordon souligne l'ordre supérieur. Dans l'épaisseur du mur, est ménagé un étroit couloir auquel on accède en se glissant entre la paroi percée de fenêtres et les colonnettes. C'est l'étage clair ou clerestory que la Normandie romane partage avec l'Angleterre. Primitivement, la nef était simplement couverte d'une charpente apparente. On y a lancé tardivement des compartiments à croisées d'ogives.

62

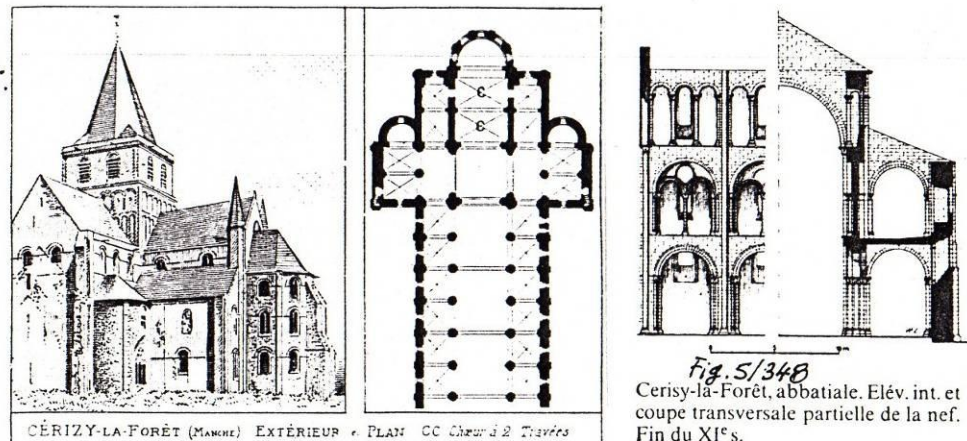


Fig. 5/348
Cerisy-la-Forêt, abbatiale. Elév. int. et coupe transversale partielle de la nef. Fin du XI^es.

-220-

BAYEUX (Calvados)

CATHÉDRALE NOTRE-DAME

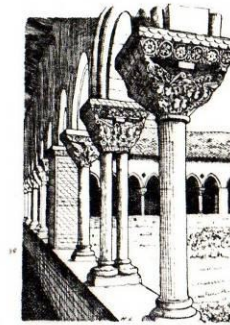
Arcades de la nef

VUE 4

On saisit ici la manière dont l'ordonnance romane de l'édifice des XI^e et XII^e siècles a été partiellement rénovée sous des formes gothiques dont le caractère normand est évident. Le rythme des grandes arcades en plein cintre et des piliers composés est resté celui qu'avait adopté le maître d'œuvre qui travaillait à Bayeux au temps de l'évêque Philippe de Harcourt (1142-1163). On suppose que les piliers d'origine ont été enrobés dans une reconstruction du XIII^e siècle comme on en a acquis la preuve pour les piliers du carré du transept. La décoration du pourtour des arcades est encore d'esprit roman avec un large emploi des ornements géométriques en usage courant dans la région, bâtons brisés et entrecroisés ou dessinant comme des créneaux. Ce sont, dans ce cas, des frettes. La mouluration des voussures successives est assez conforme à l'idéal gothique normand. Les chapiteaux à feuillages et à crochets procèdent de la même rénovation. Par contre, le minutieux travail de ciselure du mur imitant les techniques de la vannerie est un témoin de l'ornementation romane. Dans les écoinçons, à la rencontre des grandes arcades, sont incrustés des panneaux en faible relief de forme triangulaire à leur sommet. Plusieurs ont été refaits. Parmi ceux

63

qui sont authentiques, on a noté ceux qui représentent des êtres fantastiques assez comparables à des dragons chinois. Ils s'apparentent à l'art des Vikings lui-même tributaire de sources d'inspiration asiatiques venues de l'Iran et même de l'Extrême-Orient. Au-dessus, les perforations en forme de figures à quatre lobes qui soulignent la balustrade procèdent de pratiques gothiques qui, par la répétition systématique du même motif, sont encore dans la tradition romane.



313
Moissac (F), cloître de l'abbaye. Vue sur la cour à travers les arcades. Achevé en 1100.

MOISSAC (Tarn-et-Garonne)

CLOITRE

VUE 70

Le monastère Saint-Pierre de Moissac, installé aux lisières des pentes du Bas-Quercy et de la plaine alluviale du Tarn, remonte à une époque fort reculée qu'on peut évaluer à la première moitié du VII^e siècle. Son grand essor artistique est en liaison étroite avec son affiliation à Cluny réalisée aux environs de 1045-1052. Peu après, intervient le gouvernement de l'abbé Durand de Bredon qui cumulera ce titre avec celui d'évêque de Toulouse. Il conservera l'épiscopat jusqu'en 1071 avant de revenir à Moissac où il mourra en 1072. Dans l'interval, il avait relevé de ses ruines l'église abbatiale et l'avait consacrée en 1063.

Il devait revenir à l'un de ses successeurs, l'abbé Anquistil (1085-1105), la gloire d'accoler au flanc nord de l'abbatiale ce cloître d'une suprême élégance d'ensemble et d'une richesse inouïe dans les détails. L'ouvrage était achevé en 1100. La faible épaisseur des murs et la maigreur des colonnes simples ou jumelées expliquent que les galeries soient couvertes de charpentes. Des voûtes auraient exigé des supports plus robustes. Le volume des chapiteaux affecte la forme d'un tronc de pyramide renversé. Certains d'entre eux sont enveloppés d'une décoration végétale ou linéaire traitée en surface sans relief appréciable à la manière d'une broderie. Ils font irrésistiblement penser à l'intervention d'influences orientales venues d'Asie Mineure, de Perse ou d'Égypte, vraisemblablement par le détour de l'Espagne musul-

mane. D'autres sont peuplés d'animaux et de monstres. De nombreuses scènes à personnages ont été empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament ainsi qu'aux légendes des saints. Des piliers carrés placés aux angles et au milieu des côtés du rectangle sont habillés de plaques de marbre sur lesquelles sont figurés les apôtres et l'abbé Durand.



L'abbaye de Moissac (XI^es), monastère lié à Cluny (Tarn-et-Garonne)
Le cloître possède des chapiteaux qui marquent un sommet de la sculpture romane.

Ecole de Bourgogne.

1) g^e activité monastique.

* Bénédictins → règle de S^t Benoît.
éclairage → Cluny

* Sisciens. (1080) Réforme de
Cîteaux
→ règle de S^t Bernard.

architecture dépouillée.

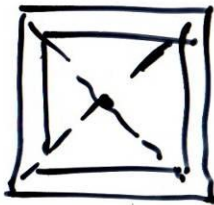
pas de décor.

paucité →

Fontenay.

CLUNY

Cloître près de l'abbatiale.



lieu de recueillement.

domaine
de l'abbaye →
autarcie.

Abbatiale: jeu de volumes
hiérarchie
L = 180m. Chq. volume → espace int^{er}. sp^{éc}.
Espace roman = juxtaposition
d'espaces ~~sp^{éc}~~
distincts.
→ début arcs bruts.
→ Nef = arc brisé usage utilisé (cf. Durham)
beaucoup

• Contexte particulier

Le monastère de Cluny, dans l'histoire du moyen-âge, ne fut pas seulement le siège d'une grande abbaye mais aussi l'une des grandes institutions religieuses qui répandit sur l'Europe entière son rayonnement, son influence et son humanisme.

C'est le 11 septembre 910, le « trois des ides de sept sous le règne de Charles le simple » que fut assigné aux assises de Bourges en présence de nombreux seigneurs et prélats, l'acte de donation par lequel Guillaume, comte d'Auvergne, de Velay, de Mâcon, de Bourges et duc d'Aquitaine, surnommé le « pieu ». Soucieux du salut de son âme, céda aux apôtres, autrement dit à Rome, sa résidence de Cluny et toutes ses possessions attenantes : villages et chapelles, serfs des deux sexes, vignes et champs, prés et forêts, eau courante et fariniers, terres cultivées et incultes à charge pour Bernon, abbé de Baume et de Gigny en Jura et cosignataire, d'y fonder un monastère.

La position géographique de l'Abbaye contribuera à son éclosion, « véritable carrefour Clunisien », connaîtra pendant plusieurs siècles les grandes migrations et les grands rassemblements de l'Europe de ces temps.

Six grands abbés présideront aux destinées de ce que l'on nommera plus tard l'ordre de Cluny, de l'humble monastère des origines à la grande Abbaye-mère de l'apogée :

→ Bernon

De Bernon, le fondateur et premier d'entre eux, il organisera la vie régulière de la petite communauté au mieux des ressources et des bâtiments conventuels quasi-misérables dont il disposera et qu'il entreprendra avec les serfs « héritiers » de la charte de donation la construction de la première des trois églises abbatiales, Cluny I.

→ Odon

Tandis que le prestige de Cluny et celui d'Odon s'accroissait, Rome, à l'inverse, sombrait dans le vice. Son constant souci de régénération de l'église, sa distinction de la culture et des arts seront autant de principes qui, triomphant avec lui, feront la fortune de Cluny.

→ Aymar

Son abbatial, un des plus courts dans la hiérarchie clunisienne, lui permit cependant d'accroître considérablement le temporel du monastère et d'avoir présidé, en 948, à la mise en chantier de la deuxième église abbatiale, Cluny II, qui subsistera en partie jusqu'au 18^e siècle

→ Mayel de Forcalquier

C'est à lui que l'on devra l'achèvement de l'église abbatiale Cluny II commencée par l'abbé Aymar.

→ Odilon de Mercoeur

Il apparaît comme le véritable fondateur de l'Ordre de Cluny, c'est avec lui que le monde clunisien prendra sa forme et sa dimension définitive.

→ Hugues de Semur

Il est l'Abbé d'un monastère devenu chef d'Ordre incontesté et respecté d'un empire monastique étendu à l'Europe entière. La communauté est alors forte de 350 moines. C'est le va et viens incessant des puissants et des humbles. Papes, Empereurs, Rois, voyageurs, pèlerins et indigents confondus se pressent aux portes de l'Abbaye.

Les campagnes de travaux vont bon train : infirmerie, Eglise Notre-Dame-de-l'Infirmerie, réfectoire, hospices, la mise en chantier de la troisième Eglise abbatiale, Cluny III.

C'est l'apogée de la puissance et du rayonnement clunisien.

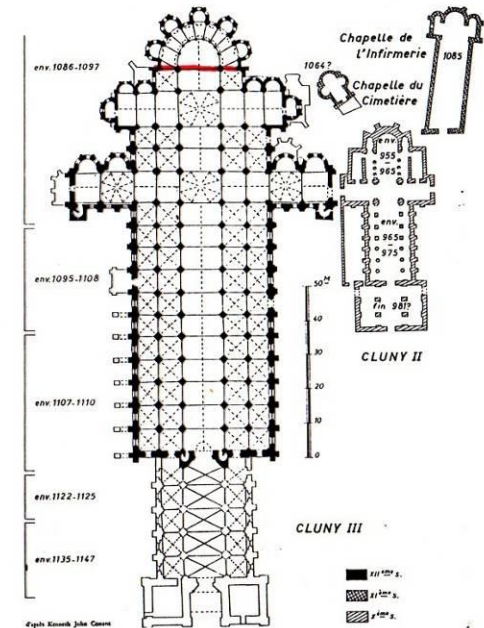


Figure 1.3 : Plan de progression de Cluny II à Cluny III (Bourgogne Romane, Ed. Zodiaque, 1979)

• Description du monastère Cluny III

La construction de la troisième Abbaye de Cluny, principale centre Bénédictins du nord de l'Europe, poussa la construction groupée romane à l'extrême. La construction fut commencée en 1088 et sa consécration aussi monumentale que prestigieuse eut lieu en 1130. Aujourd'hui, il ne reste plus qu'une partie de cet ouvrage détruit entre 1798 et 1823 (le bras sud du transept et les chapiteaux du rond-point).

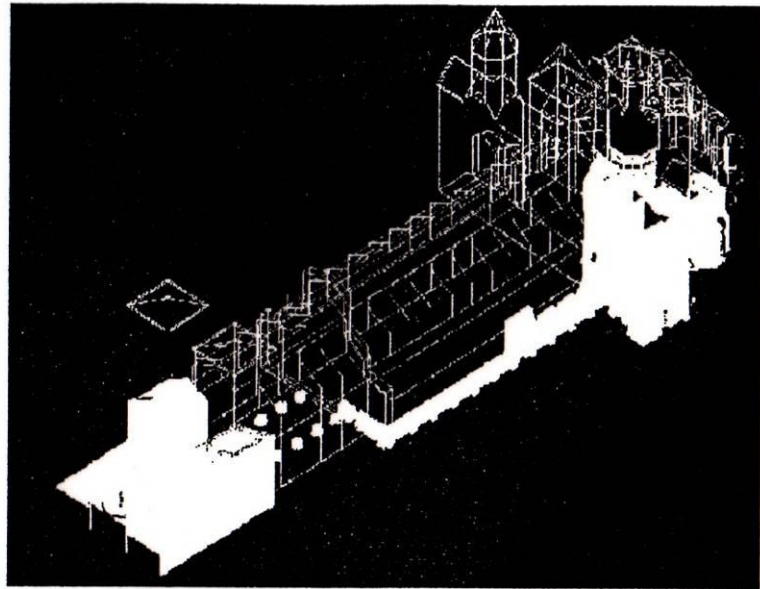


Figure 1.4 : Ruines existante et reconstitution simulée de Cluny III (Internet <http://www.catia.ibm.com>)

Cette Abbaye illustre la vitalité économique de la maison mère de l'Abbaye de l'Ordre clunisien. Le plan de l'église, développé en croix archiépiscopale (d'une longueur de 187m31), ainsi que les bâtiments adjacents correspondaient aux besoins de l'Ordre.

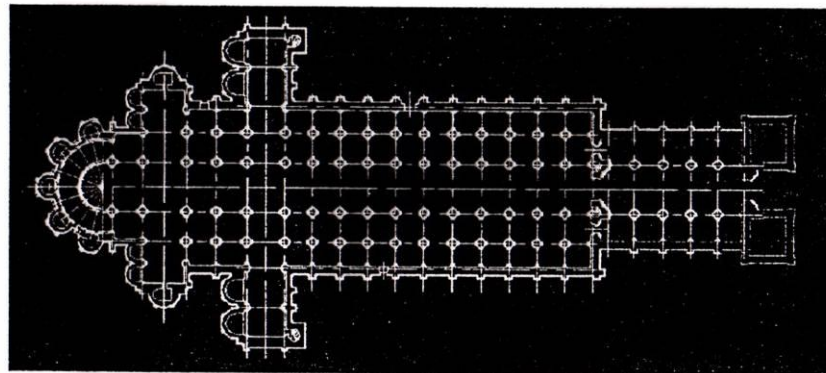


Figure 1.5 : Plan de l'abbaye de Cluny III (Internet <http://www.catia.ibm.com>)

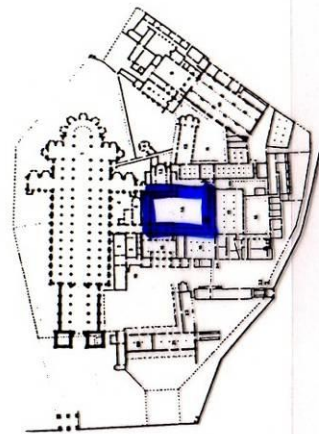


Figure 1.6 : Plan de l'ensemble du monastère (L'architecture, les formes et les styles de l'antiquité à nos jours, Ed Solar, 1996)

L'édifice aux formes élancées présentait cinq larges nefs précédées d'un narthex (long de 32 m), d'un double transept et d'une abside à déambulatoire avec cinq chapelles rayonnantes. Cet ensemble est précédé d'un galilée à trois nefs et d'un porche flanqué de deux tours de façade.

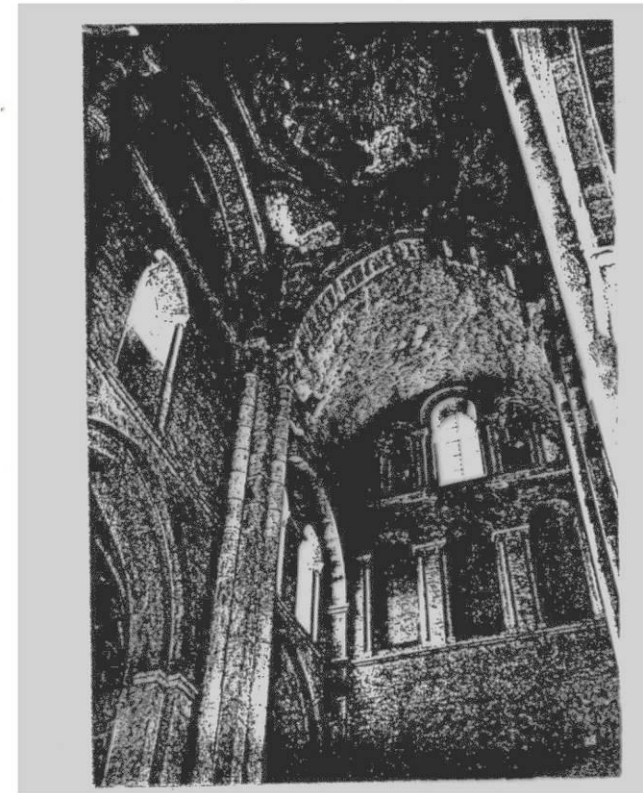


Figure 1.7 : Voûtement du transept (Bourgogne Romane, Ed. Zodiaque, 1979)

L'axe ouest-est de cet église, nettement plus complexe que les précédentes, est particulièrement souligné grâce à une concentration d'autels à l'est.

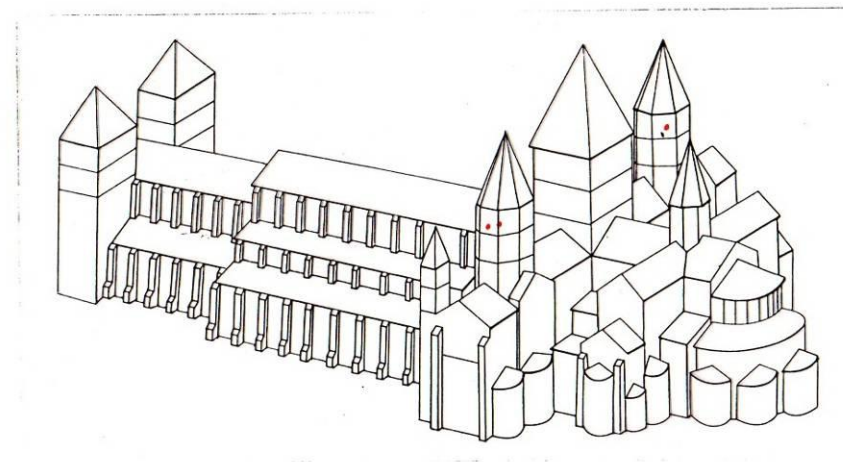
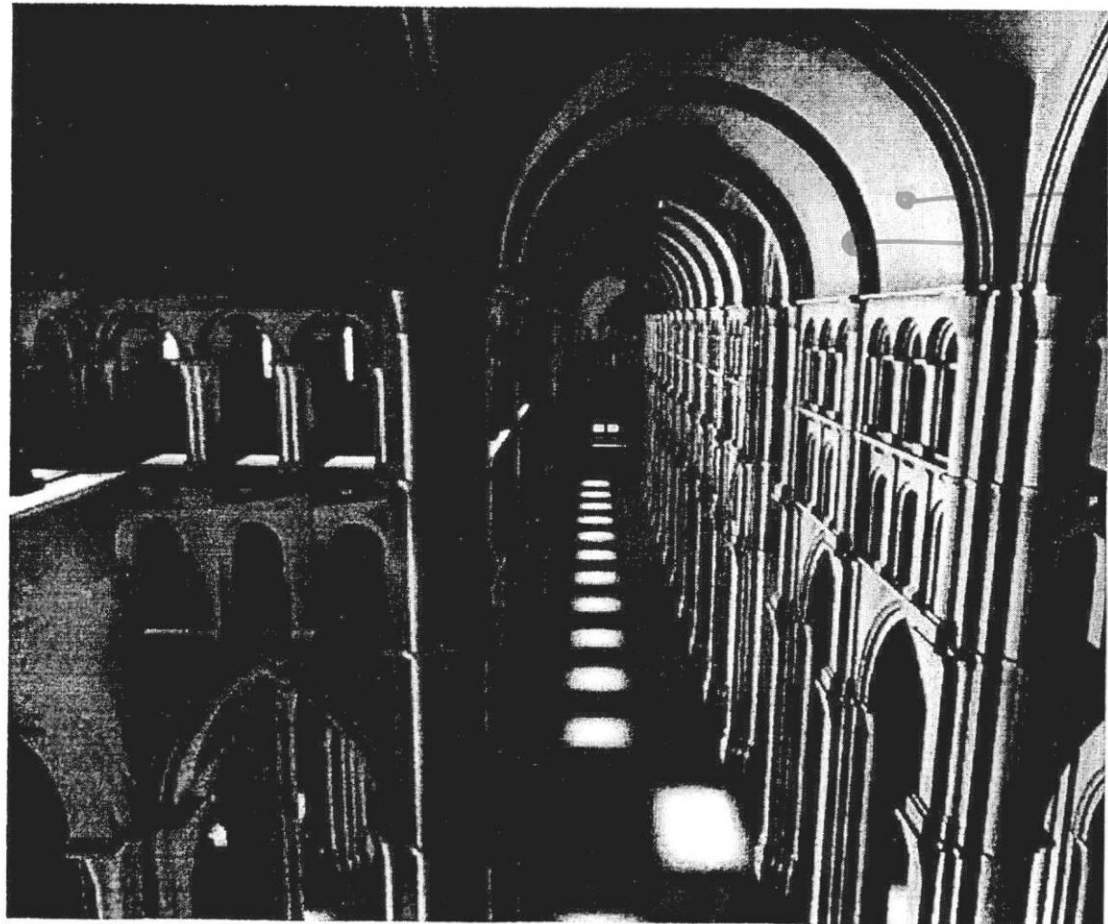
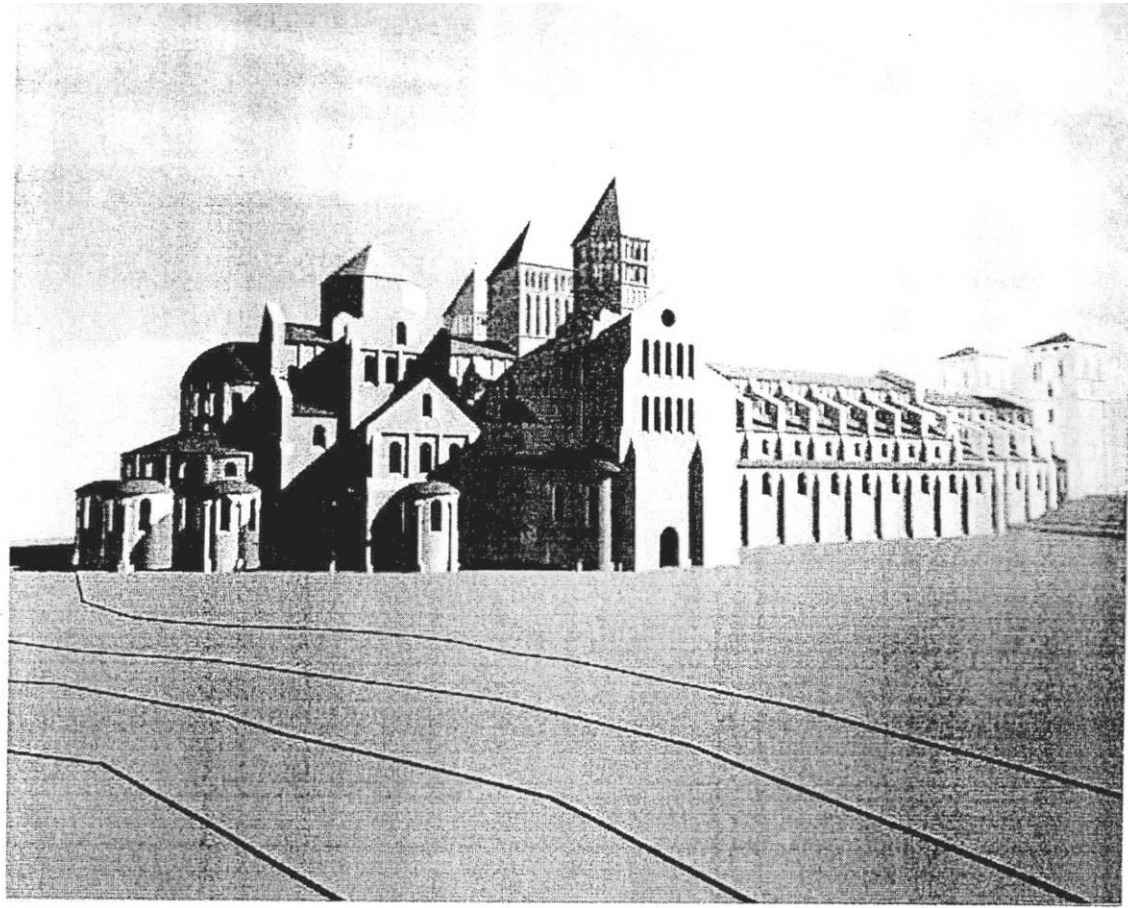
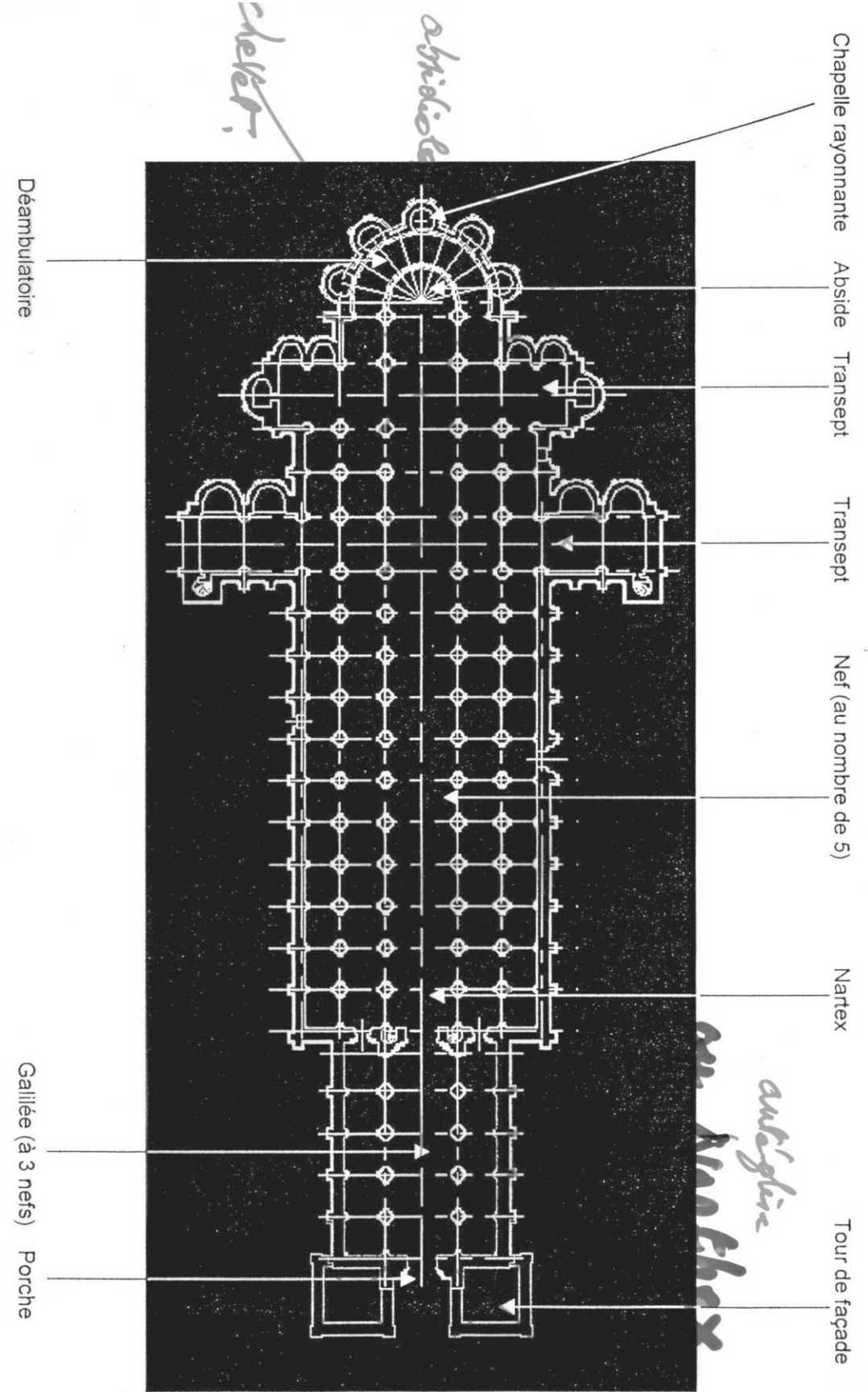


Figure 1.8 : Vue axonométrique de l'ensemble du monastère (Histoire de l'architecture de l'antiquité à nos jours, Ed. Delius, Berlin, 1997)



*berceaux
doubleaux*

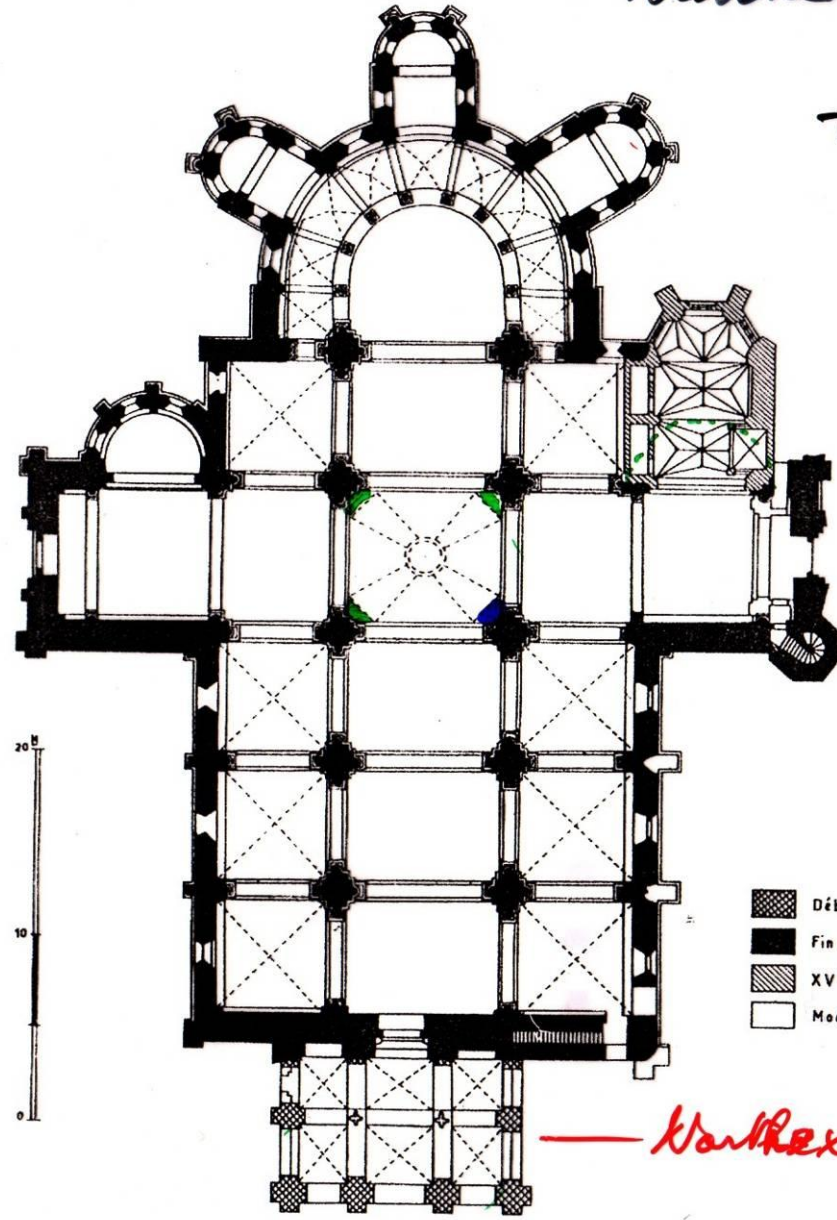


2) Paray le Monial -

Meissac: doctrine et chapiteaux. 1

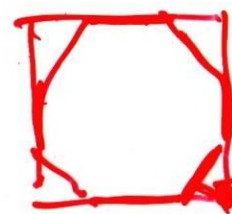
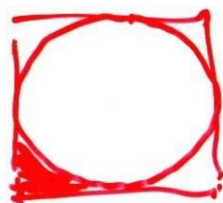
Nef courte
 Transept = Nef.
 chevet à 3 absides
 + Narthex avec
 2 tours orient
 + Tour de
 croisée.

Aucun bûche
 Berceau bûche

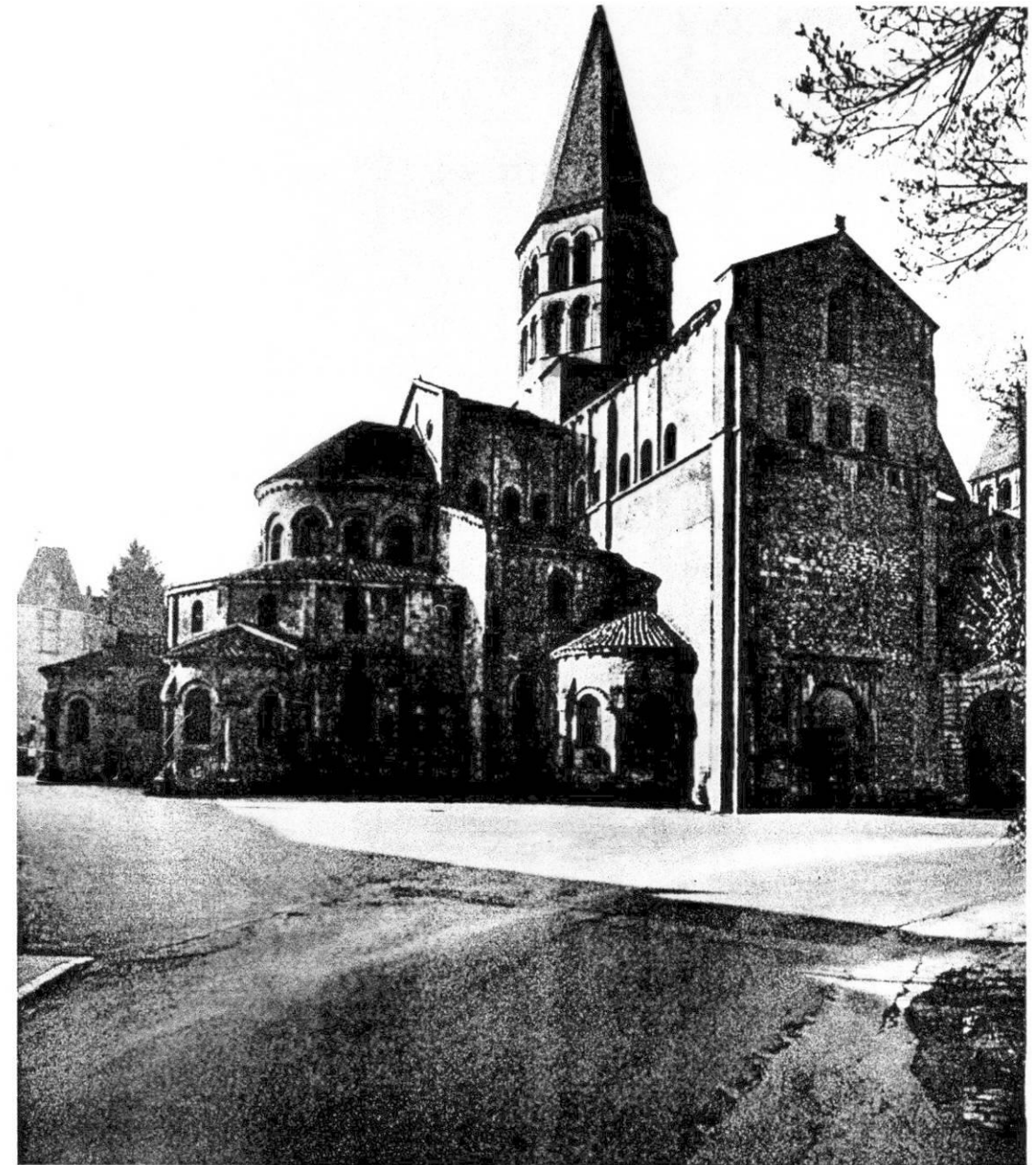


Narthex

PARAY-LE-MONIAL



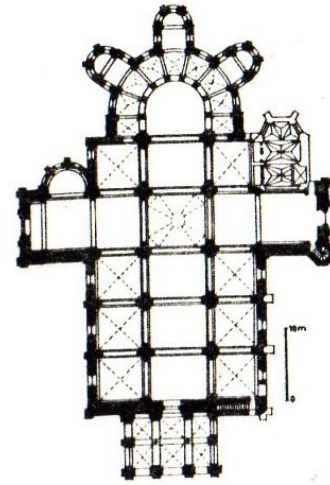
trompe.



PARAY-LE-MONIAL (Saône-et-Loire)

CHEVET ET CLOCHER

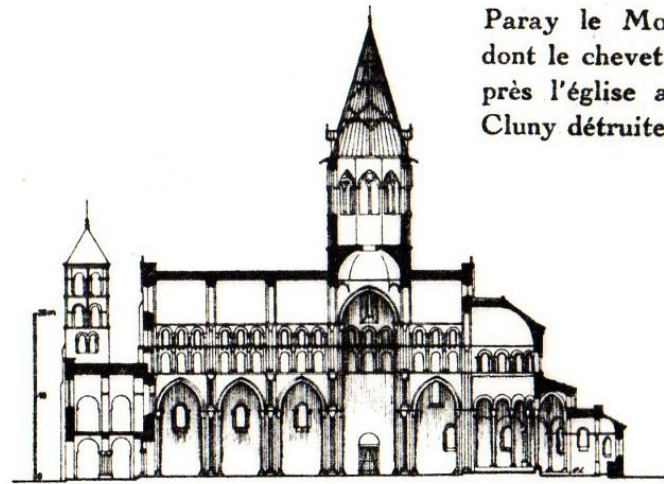
VUE 55



38
Paray-le-Monial, église abbatiale.
Plan. Début du XII^e s. Type clunisien.

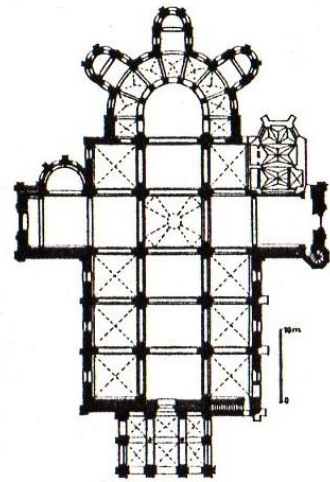


39
Paray-le-Monial, église abbatiale.
Vue extérieure sur le porche occidental,
antérieur à l'église (?).

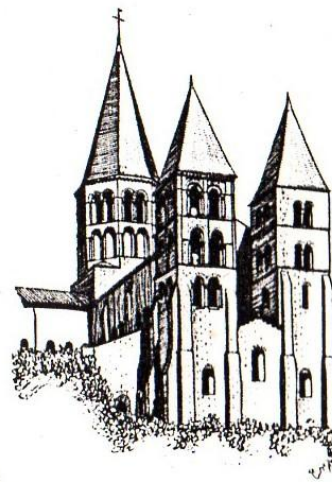


Paray-le-Monial, église abbatiale. Coupe long. Elév. int. à 3 niveaux; faux triforium et fenêtres hautes. Début du XII^e s.

Paray le Monial (1105)
dont le chevet rappelle de
près l'église abbatiale de
Cluny détruite.



38
Paray-le-Monial, église abbatiale.
Plan. Début du XII^e s. Type clunisien.



39
Paray-le-Monial, église abbatiale.
Vue extérieure sur le porche occidental,
antérieur à l'église (?).

Géographiquement parlant, la distance est faible de Cluny à Paray-le-Monial avec cette remarque, toutefois, que, par le jeu des rivières, Cluny, sur la Grosne, regarde vers la Saône tandis que Paray-le-Monial, sur la Bourbince, est tourné vers la Loire. Cela compte relativement peu par rapport aux liens monastiques et, par enchaînement, aux relations humaines. Dès 999, le monastère bénédictin des rives de la Bourbince était rattaché à Cluny, ceci par la volonté de l'évêque d'Auxerre Hugues, fils de Lambert, comte de Chalon, fondateur de l'abbaye. Ce prélat avait un petit-neveu dont il assuma l'éducation. Ce n'était autre que Hugues de Semur, le futur abbé de Cluny, bâtisseur de l'énorme abbatiale. On attribue à celui-ci l'idée de susciter également la construction d'une nouvelle abbatiale à Paray-le-Monial en s'inspirant étroitement des données générales du grand modèle clunisien.

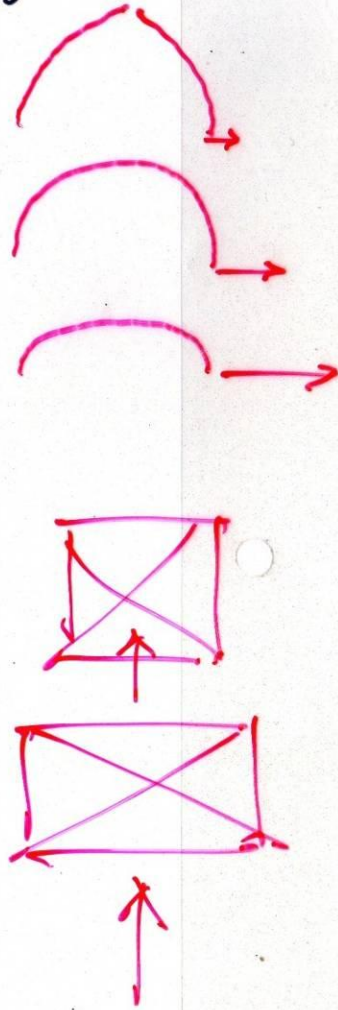
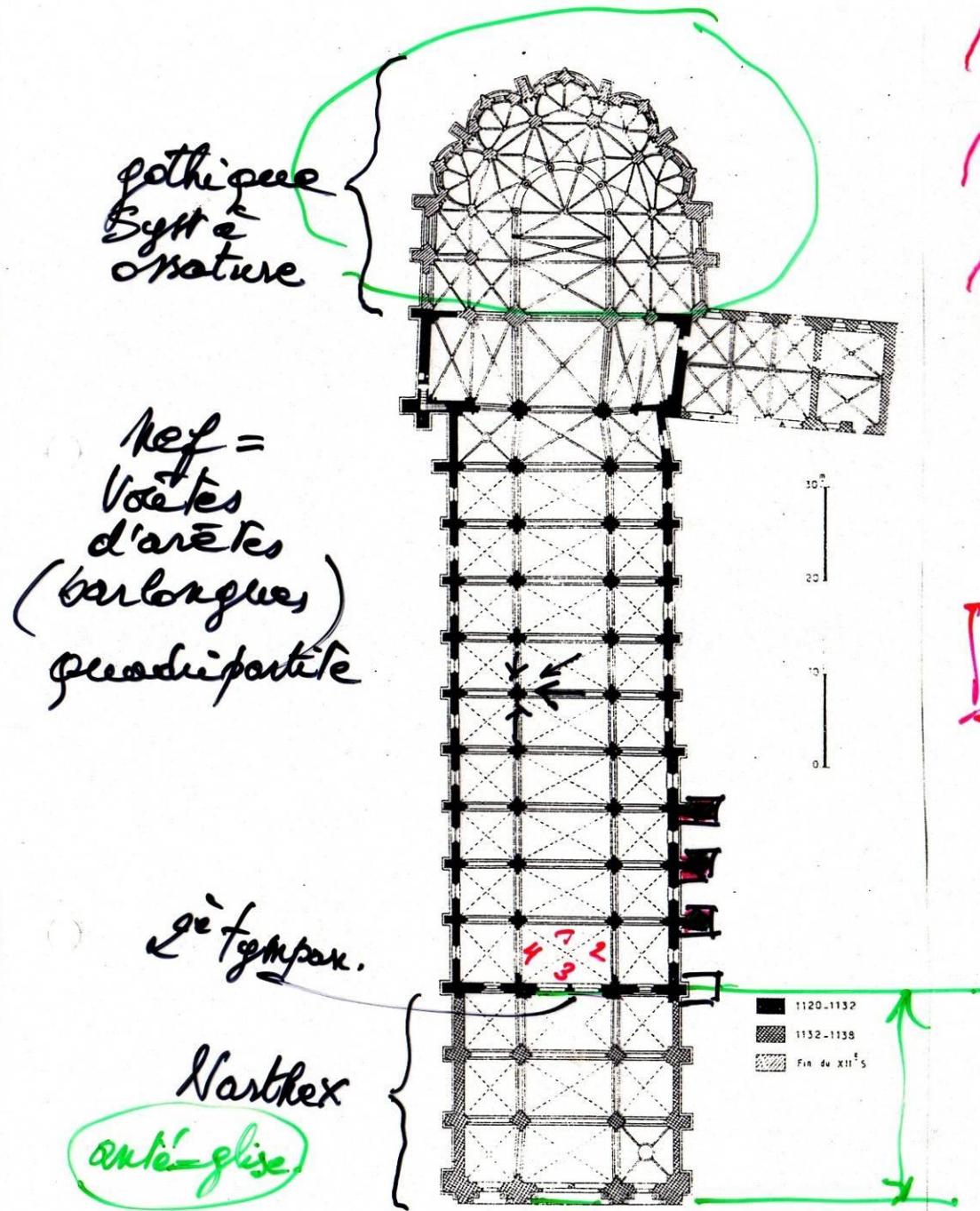
On ne peut manquer d'être frappé ici par la justesse des proportions adoptées pour l'étagement des volumes qui correspondent aux absidioles, au déambulatoire, à l'abside, au chœur et au clocher. Les similitudes avec Cluny jouent aussi en ce qui concerne les contreforts-colonnes et la savante distribution des lumières, dans la mesure où nous connaissons bien celle qui régnait dans la grande abbatiale de saint Hugues. Paray-le-Monial semble avoir bénéficié d'une plus grande richesse ornementale.

Le clocher, assez fortement restauré, s'apparente assez étroitement à celui de l'Eau bénite à Cluny avec cette différence que l'étage inférieur est aveugle tandis que l'étage supérieur comporte deux ouvertures qui occupent la totalité de chacun des huit pans sans l'intervention d'arcatures ornementales.

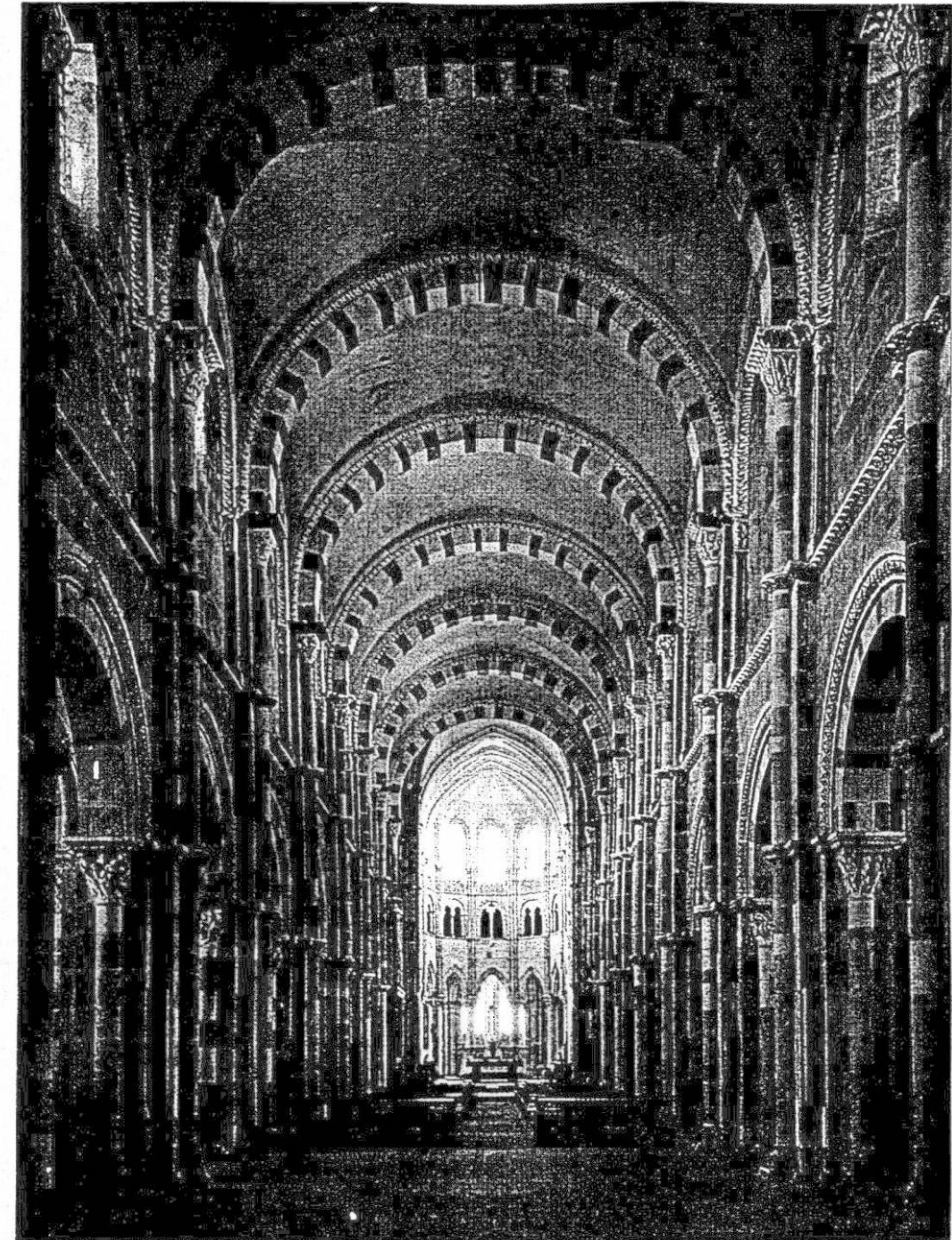
3) Vezelay.
Abbatiale.

Sommet d'une colline
lieu de pèlerinage.
Plan.

Plan
A305



Nef.



triforium exté.
Célèbre pour les chapiteaux historiés.
- Vie quotidienne.
- récits de la bible.

Fondée en 860 par Girard de Roussillon et son épouse, qui firent transférer de Provence en Bourgogne les reliques de sainte Madeleine, l'abbaye de Vézelay devint bientôt l'un des lieux de pèlerinage les plus célèbres du Nord de la France. Les chroniqueurs rapportent beaucoup de miracles et de guérisons survenues sur la tombe de sainte Madeleine ; et c'est ici que Bernard de Clairveaux, en 1146, prêcha la Seconde Croisade dans un puissant sermon prononcé devant le roi Louis VII. Le flot des pèlerins ne diminua qu'au cours du XIV^e siècle ; à partir du XVI^e siècle, l'église s'appauvrit et tomba en ruines. Le XIX^e siècle fut pour le centre de pèlerinage celui de la renaissance : l'église fut restaurée par Viollet-le-Duc et resplendit bientôt de nouveau.

C'est en 1096 que l'abbé Arthaud commença la nouvelle construction de la partie Est ; chœur et transept furent consacrés en 1104. Lorsque la nef centrale de l'église ancienne fut victime d'un incendie, on y commença en 1140 un nouvel édifice. L'église romane fut terminée en 1160 environ. Mais, toujours au cours du même siècle, de 1185 à 1190, on bâtit le chœur dans le style gothique, et pour

ce faire, il fallut démolir presque entièrement le chœur roman tandis que le transept était totalement transformé. La partie Est, pleine de lumière, telle qu'on la voit aujourd'hui clôt la nef principale, fut achevée entre 1207 et 1217.

Dans l'église romane, l'accent architectural est mis sur la nef du milieu, longue de 60 mètres. Lorsqu'on entre dans l'église, on est tout d'abord impressionné par les magnifiques couleurs chaudes de la pierre : blanc, brun, jaune et rose pour la nef centrale, qui contrastent avec le ton froid gris-blanc du chœur. L'élévation présente deux parties : en bas, des arcs relativement bas reposent sur des piliers cruciformes avec des demi-colonnes avancées qui montent vers les voûtes. Une corniche qui épouse le contours des demi-colonnes, apporte le calme de sa ligne horizontale. Au-dessus dans cette corniche dans la partie haute de l'élévation, de petits piliers cannelés accompagnent les colonnes ; ils supportent les plinthes longitudinales des voûtes d'arête et donnent en même temps un encadrement aux fenêtres. Les travées sont séparées par de forts arcs doubleaux, composés alternativement de pierres blanches et brunes.

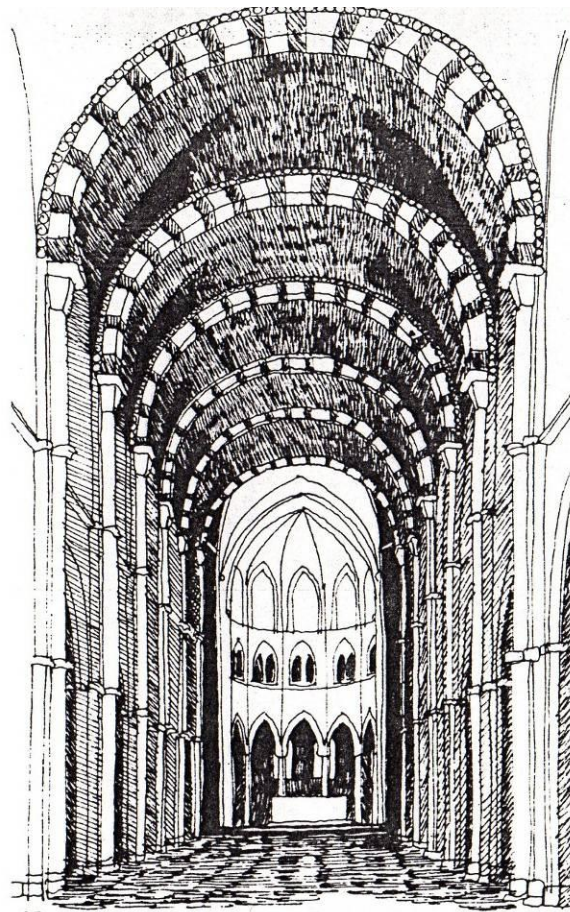


Fig. 5/381
Ste Madeleine, Vézelay (1104)
The interior has a perfect unity: simplicity of form combined with richness of detail (Risebero)

La Madeleine de Vézelay

L'actuelle abbatale a été reconstruite après l'incendie de 1120 qui ravagea l'édifice carolingien. Renaud de Semur entreprit les travaux par la nef qui fut achevée vers 1135-1140, date à laquelle on passa à l'avant-nef, terminée vers 1150. Le chœur gothique n'a pas été entrepris avant 1185 et le transept terminé vers 1215 assura la jonction avec la nef. L'architecte a adopté un couvrement d'arêtes dont l'équilibre était alors assuré par des tirants. (8^e Atlas)

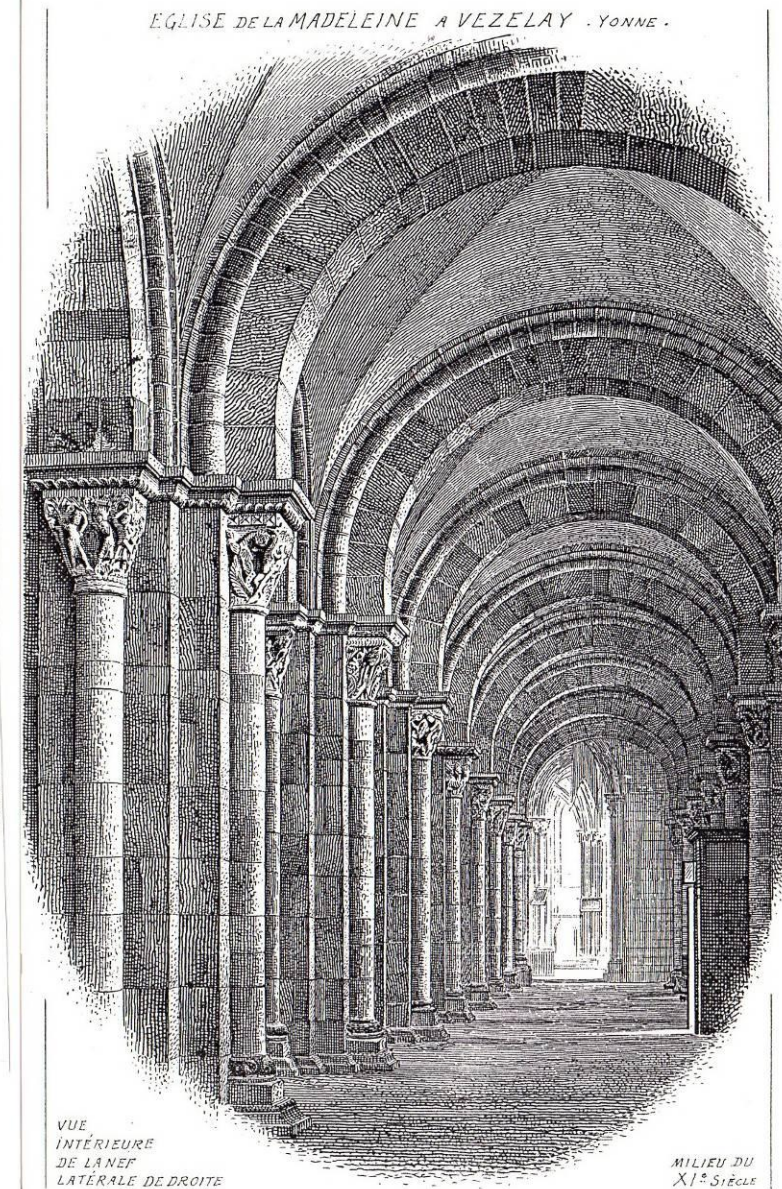
Vézelay est une autre réussite merveilleuse de l'apogée bénédictin. Le chœur a été refait à l'époque gothique, mais la nef nous a été conservée. L'élévation n'a que deux étages seulement, grandes arcades et fenêtres hautes occupant des zones d'une hauteur sensiblement égale. Les Cisterciens, séduits par la simplicité de cette ordonnance, s'en inspireront pour leurs églises. Malgré sa largeur, cette nef est couverte d'une voûte d'arête ; il semble que seuls les architectes rhénans aient réussi jusqu'alors à construire ainsi de grands vaisseaux. Cette solution permet de mieux répartir les poussées et d'assurer un meilleur éclairage, car les fenêtres peuvent être percées à un niveau plus élevé qu'il ne serait possible de la faire avec un berceau. La succession des travées de plan barlong et non plus carré est fortement rythmée par les avancées des colonnes engagées et par les importants doubleaux à claveaux bicolores. Le narthex contient un des plus beaux ensembles romans de sculpture.

Chaque élément architectural porte une riche décoration ornementale, qui reste toujours au service de l'architecture, et n'en dérange nulle part l'ordonnance.

VEZELAY (Yonne)

EGLISE ABBATIALE Nef et bas-côté sud

VUE 50



VUE
INTÉRIEURE
DE LA NEF
LATÉRALE DE DROITE

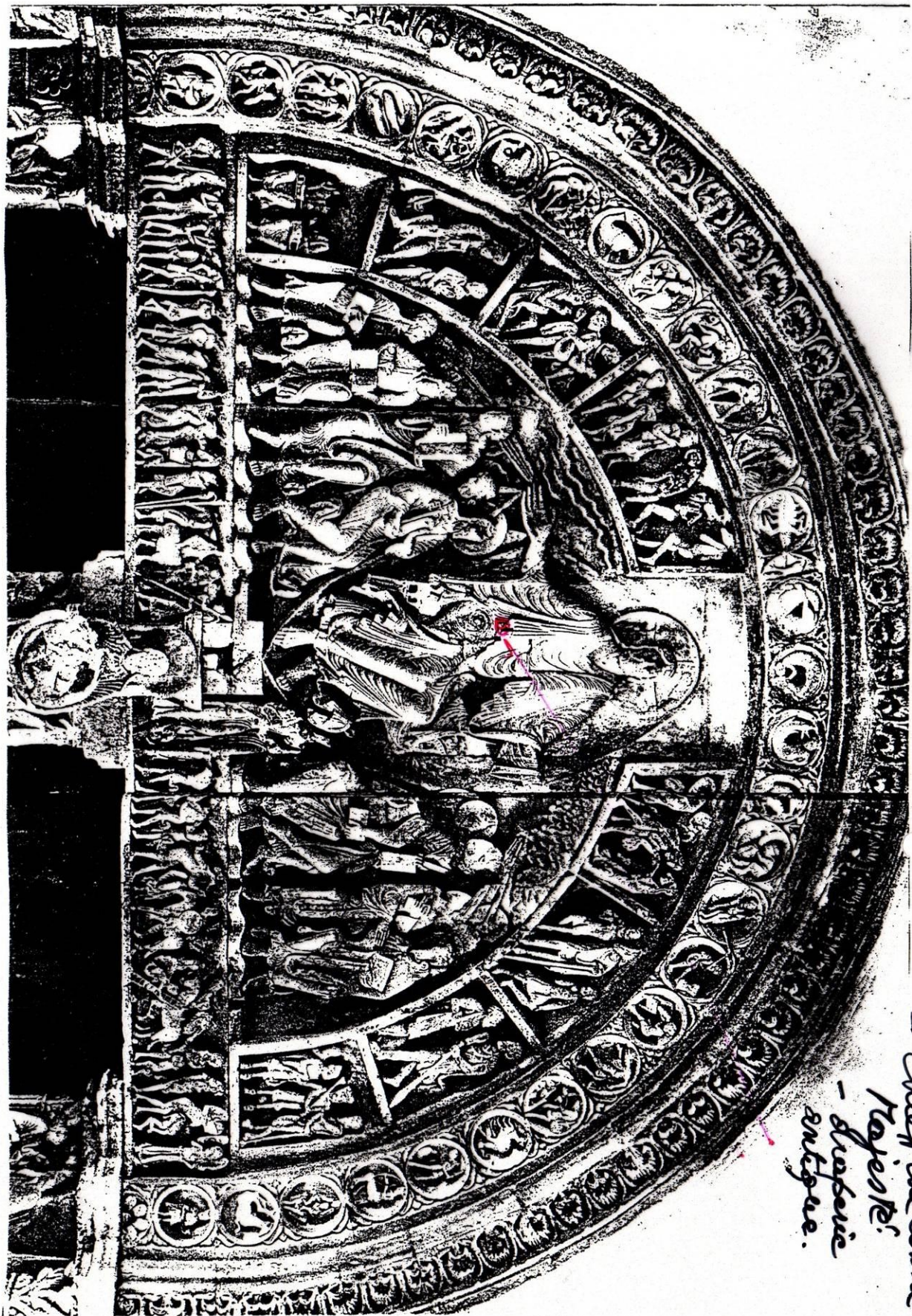
MILIEU DU
XI^e SIÈCLE

La perspective du bas-côté sud de l'illustration abbatale régulièrement rythmée par les arcs doubleaux qui séparent les compartiments de voûtes d'arêtes conduit le regard jusqu'au revers du narthex occidental sur lequel s'ouvre une petite porte. Au premier plan, s'affirme l'un des puissants piliers qui portent les arcades reliant le collatéral à la nef. Celle-ci se dégage hardiment en hauteur par rapport aux proportions trapues des collatéraux. Des doubleaux où alternent les pierres blanches et les pierres d'un gris rosé très doux séparent, là aussi, les compartiments de voûtes d'arêtes. D'assez grandes fenêtres éclairent directement le vaisseau central très au-dessus des arcades des collatéraux. Il fallait, au maître d'œuvre, une singulière hardiesse pour risquer de monter aussi haut des voûtes aussi lourdes sur des arcades et sur un mur aussi généreusement évidé. Pour prévenir une catastrophe presque inéluctable, il faudra recourir à divers artifices et, finalement, à des arcs-boutants. Cependant, l'effet intérieur recherché par le maître d'œuvre anonyme persiste. Il procède de l'harmonie des proportions en largeur et en hauteur, du sage équilibre maintenu entre la stabilité au sol concrétisée par la robustesse des piliers et l'élan vertical exprimé par les colonnes engagées et par les pilastres. Au long des murs de la nef, ceux-ci montent pour aller porter les

doubleaux et les grands arcs qui, comme des formerets de voûtes d'ogives, épousent la concavité des voûtes d'arêtes. Les hardiesses romanes contiennent en puissance les témérités gothiques. On entrevoit ici l'in vraisemblable richesse du décor sculpté sur les chapiteaux.

Où sommes-nous ? Faut-il le rappeler ? A coup sûr, en l'un des hauts-lieux de la chrétienté occidentale, sur une manière de colline inspirée, lieu de rassemblement de pèlerins et de croisés attirés, dès le début du XI^e siècle, par la croyance en la présence des reliques de Marie-Madeleine, la pécheresse repentie. On en faisait abusivement la sœur de Lazare le ressuscité honoré à Autun et à Avallon. De là, cette vaste église associée à tout un ensemble monastique.

La chronologie de la nef est fondée tant bien que mal sur la mention d'un incendie qui, en 1120, a ravagé l'abbaye, faisant plus d'un millier de victimes. La reconstruction de la nef serait l'œuvre d'un maître anonyme travaillant au temps de l'abbé Renaud de Semur (1106-1128) et de son successeur Albéric.

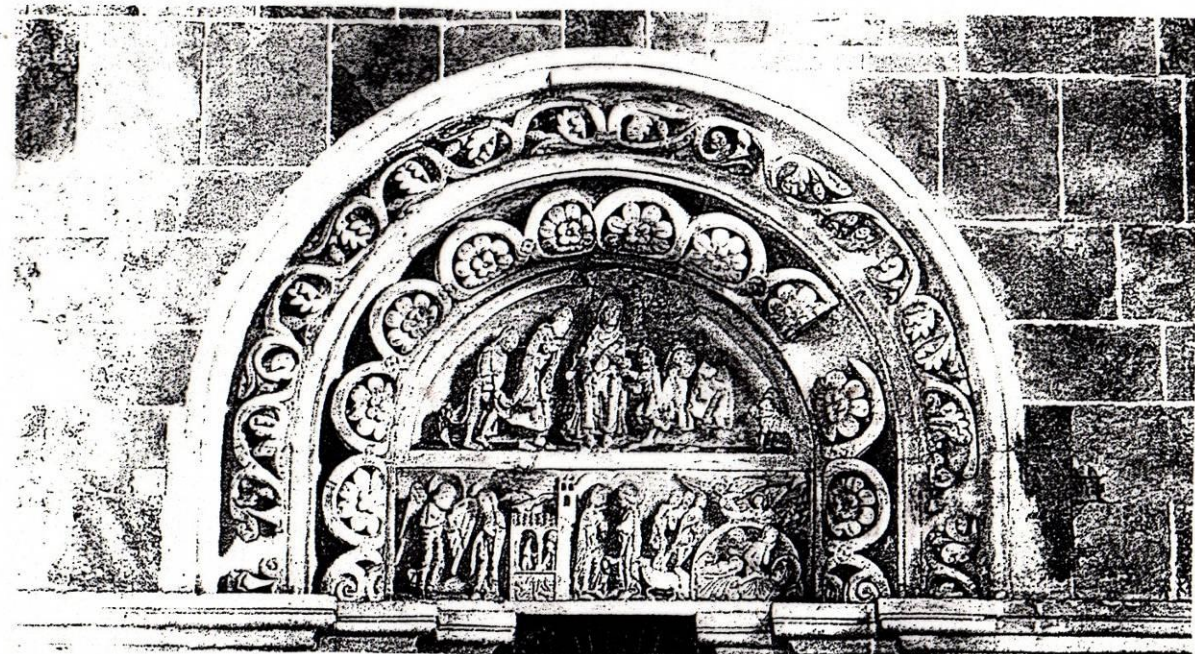


- Chef au centre
- époque
antique.

Chapiteau



- Vendanges.
Végétal
histoire
+ réf. Volutes
antique.



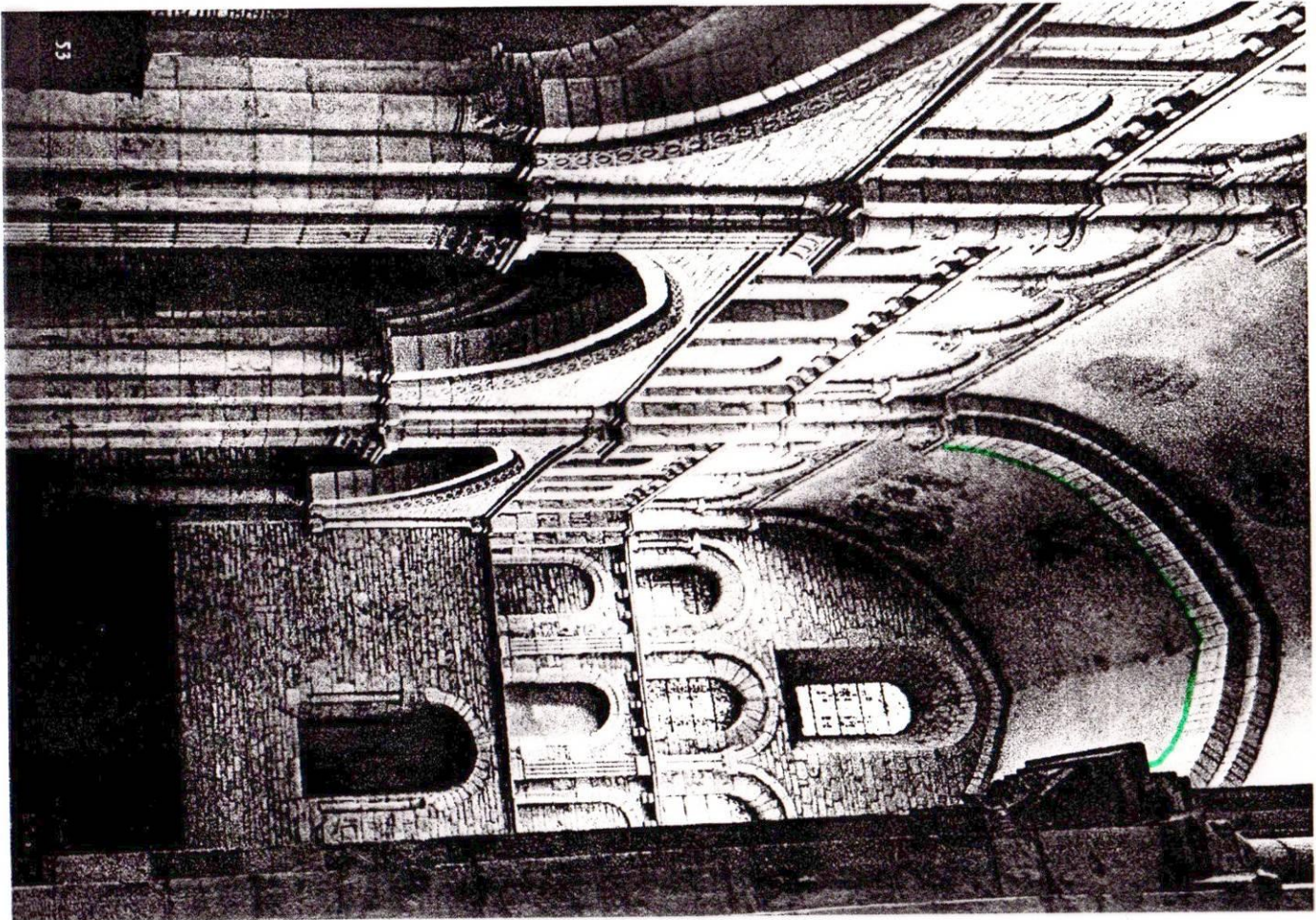
* St Benoit Sur Loue ~~1000~~

- 1) Porche assez massif
- Narthex - entéeglise.
- Chapiteaux.

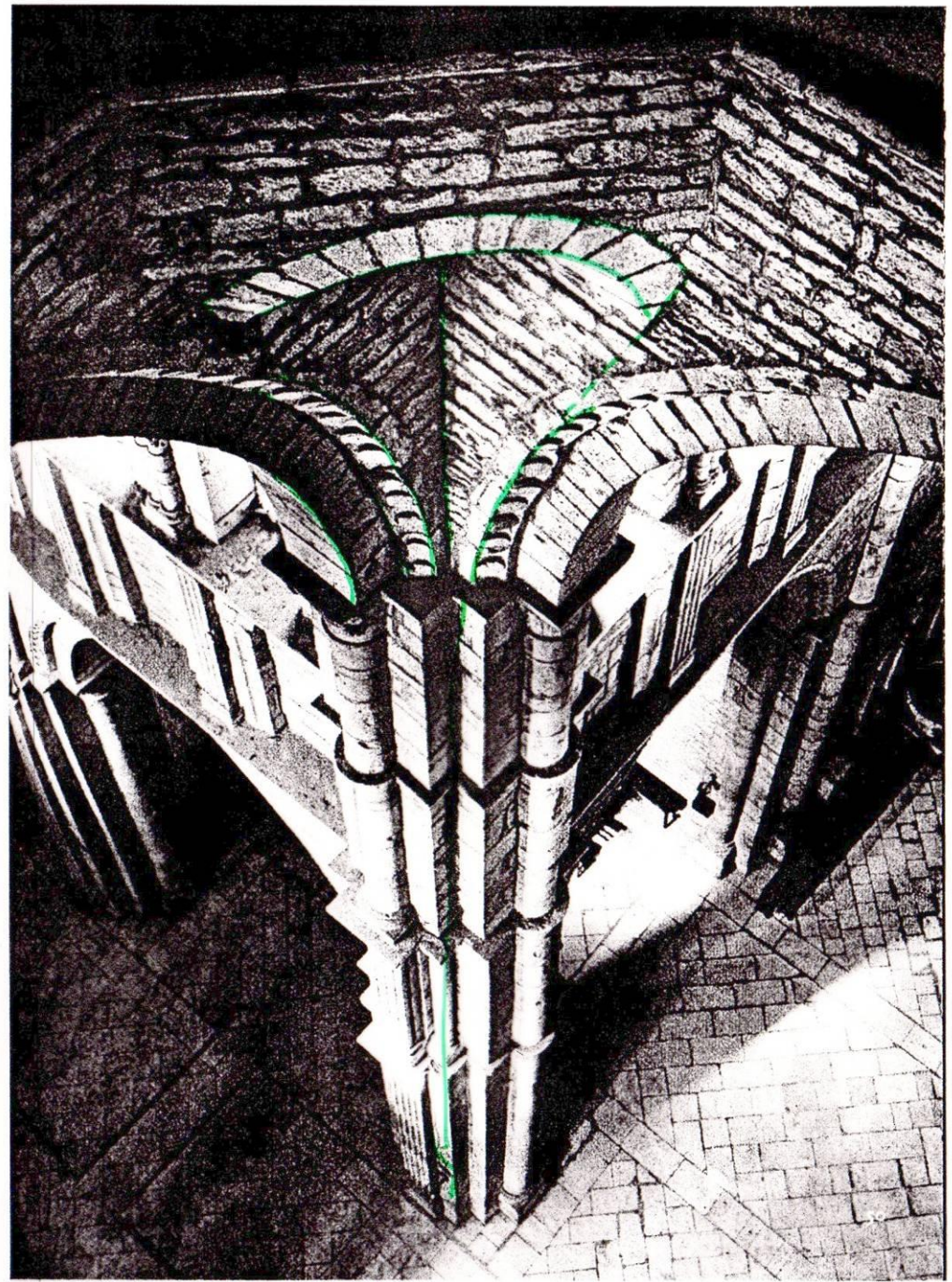
Fuite en Egypte. TB.

- Caract. naïf. (proportions)
- Stylisation.
- histoire. (de la Bible)

* Saint Savin.
Fresques sur berceau de la nef.
Arche de Noé.



4



Pilier

VUE GÉNÉRALE, DU SUD

Saint-Benoît / Loire VUE 4

La vue est prise cette fois en direction Sud-Nord, ce qui permet de contempler l'ensemble de la basilique et du nouveau monastère. On aperçoit, à gauche, la masse de la tour-porche que domine la silhouette élégante du clocher roman et, à droite, les gradins étagés de l'abside.

On voit aussi nettement les deux transepts. Le premier à gauche, le plus grand, particulièrement remarquable par ses hauts vitrages, quelque peu inhabituels dans un édifice de cette période et de ce style, qui sont une des particularités de Saint-Benoît-sur-Loire. On reconnaît les deux chapelles qui viennent s'ouvrir dans le mur est de ce grand transept. Leur toit plat est un produit des restaurations du XIX^e siècle. A l'origine, elles étaient vraisemblablement couvertes d'un haut toit en tuiles, qui les faisait ressembler à des ruches.

A droite, le petit transept, surmonté de sa tourelle, largement éclairé par une fenêtre gothique refaite au XV^e siècle. Une seule absidiole y est accolée.

Un trait caractéristique de cet ensemble est la sobriété du décor : aucun ornement, à part quelques cordons de pierres et des modillons discrètement sculptés sous les toitures, ainsi que quelques arcatures aveugles.

Sur la gauche, c'est le nouveau monastère, inauguré en 1959. Mais il occupe l'emplacement de l'ancien bâtiment mauriste, détruit après la Révolution. On a cependant tenu à le séparer

du transept pour laisser dégagée la ligne de la basilique.

En bas, à droite, un petit bâtiment à toit rouge avoisine l'ancien emplacement de l'église Saint-Pierre, détruite au XVIII^e siècle.

A l'horizon, on aperçoit la ligne verte de la forêt d'Orléans, où l'ancienne abbaye avait de grandes possessions.



VUE DE LA NEF

VUE 9

Nous entrons dans l'église. On reconnaît tout de suite les deux parties principales : la nef, hautement voûtée d'ogives, et le sanctuaire couvert d'un large berceau. Les différences de lumière apparaissent aussi nettement : la nef, très éclairée par les hautes fenêtres que l'âge gothique a percées dans des murs qui sont encore restés d'une ligne très romane. On a expliqué plus haut (voir p. 36) cette particularité. Le chœur est un peu plus sombre, sous la coupole du transept, alors que l'abside s'éclaire largement, surtout aux heures du matin. C'est un dôme de lumière au-dessus du trésor de la basilique : les reliques du Patriarche des moines d'Occident.

On est surpris par le mur gris qui vient brusquement couper cette perspective : c'est le mur de la confession, avec ses neuf petites ouvertures, donnant sur la crypte où sont les reliques. Pourtant c'est vers ce mur que converge tout l'édifice, dans l'esprit de ceux qui l'ont construit. Aujourd'hui, suivant notre mentalité, des reliques précieuses — une châsse — doivent être exposées à la vue de tous, mises en évidence. Les gens du haut Moyen Age, au contraire, les déposaient en terre : c'était la *tumulatio*, sous un solide massif de pierres (par crainte du vol ?). Assez vite cependant, on désira se rapprocher du corps saint, dont émanait une telle puissance. Saint Odon « ouvre au pied de la tombe une crypte » au milieu du X^e siècle. C'est vraisemblablement cette crypte que les fouilles de 1958-1959 ont

dégagée, à l'Est du chevet de l'église antérieure à la basilique (voir planche 1). Mais cette *cryptula* est bien vite insuffisante pour les dévots du saint, qui, toujours plus nombreux, veulent approcher son corps. Lorsque les moines reconstruisent leur église sur un vaste plan, le premier ouvrage entrepris est une sorte d'église semi-souterraine, intermédiaire entre la crypte primitive et une église proprement dite.

Elle est encore en terre, mais à moitié seulement et ses proportions dépassent celles d'un simple *martyrium* ou même d'une chapelle. Les dévots pourront parfois circuler devant la châsse ; de toute façon ils pourront prier devant le mur extérieur, comme autrefois devant le monument qui recouvrait la tombe. Ainsi, c'est vers ce mur, c'est pour ce mur que l'église est construite. L'abside est comme un gigantesque *ciborium* au-dessus de la présence efficace du saint.

PORCHE NORD

*D. Benoît /
laëre*

VUES 19 ET 20
PLANCHE III

Sur le côté nord de la nef, s'ouvre un portail monumental, qui fut longtemps la porte principale de la basilique, celle par où passaient les pèlerins venus prier saint Benoît. Mutilé et en partie brisé, il n'a pas encore été complètement restauré mais forme cependant un fort bel ensemble. On voit, au centre, le Christ en majesté enseignant, assis sur son trône. Sa main droite se lève pour bénir tandis que de la gauche il tient le livre des Évangiles, ouvert sur ses genoux. C'est un thème assez rare ; plus souvent le Christ est représenté dans la majesté du juge au dernier jour. Autour de lui, les quatre évangélistes, assis à leur écritoire, notent ses paroles. En haut, saint Jean à droite et saint Luc à gauche tournent leurs visages vers le Seigneur. Au contraire, les deux évangélistes du bas, saint Marc à gauche et saint Matthieu à droite (dont les symboles sont bien reconnaissables au-dessus de chacun) tendent l'oreille, en fronçant le sourcil, vers leur symbole, au-dessus d'eux. Des anges occupent les voussures inférieures, vêtus de robes aux plis soignés. Dans la voussure supérieure on retrouve les autres apôtres, assis sur le trône promis par le Seigneur, tenant leur emblème à la main. On reconnaît saint Pierre tenant ses clés, en bas à gauche.

On a pu rapprocher ce portail du tympan de Chartres et d'autres grandes églises de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle. Mais le hiératisme de ces grandes œuvres a fait place ici à un réalisme délicat qu'accompagne une recherche soignée du détail, sans nuire cependant à l'atmosphère religieuse de l'ensemble. Une réplique, un peu simplifiée, de ce portail se voit à Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre).

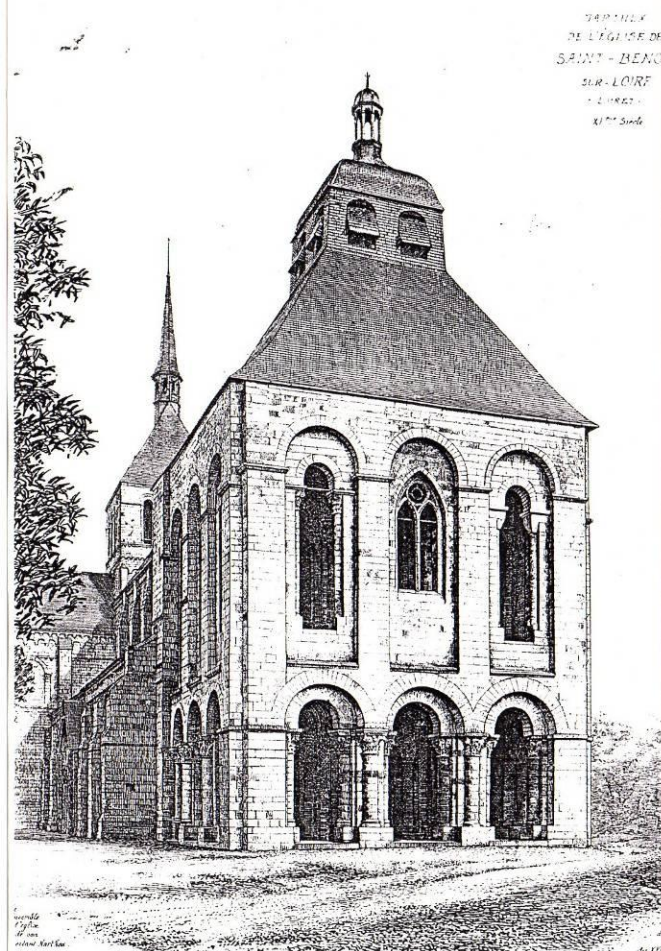
A la partie inférieure, un grand linteau représente l'histoire de la translation des reliques de saint Benoît, d'Italie en France. A gauche, c'est l'invention des reliques, dans la tombe du Mont-Cassin (vue 19). Au centre, la scène, malheureusement fort abîmée, du double miracle qui permit de séparer les ossements de saint Benoît et ceux de sainte Scholastique : résurrection d'un petit garçon et résurrection d'une petite fille. Ce miracle eut lieu à l'entrée de Fleury, au lieu dit traditionnellement Sainte-Scholastique. Enfin à droite (vue 20), c'est la triomphale entrée des reliques de saint Benoît dans le monastère.

Le sujet est original et traité avec un sens exact de la mise en place des différentes scènes. Le sculpteur est probablement un moine, ou tout au moins quelqu'un qui a vécu à Fleury et en connaît bien les usages. Il a su, par exemple, indiquer avec précision les tonsures des religieux et distinguer les moines en voyage, barbus, et ceux qui arrivent au monastère portant les reliques, rasés. En effet, le coutumier de Fleury prévoit la rasure pour la veille de la fête de la Translation des reliques. Ce jour était la grande fête du monastère. Aussi, quel air de triomphe, quel élan chez les porteurs de la châsse, soulignés par le mouvement et la souplesse du drapé qui n'est pas sans rappeler l'antique. Une belle image à la gloire du patron du monastère que venaient vénérer tant de visiteurs passant sous ce linteau.



ARCHÈRE ROMANE

FRANCE XI^e Sⁱèc



LA TOUR-PORCHE

VUE 5

« Cette formidable futaie de pierre, qui s'ouvre sur chaque face par trois arcs en plein cintre à angle vif doublés d'une archivolte de retrait, épaisse et nue, porte un étage ouvert par des baies analogues et en nombre égal, et où des piles de plan barlong, flanquées de colonnes jumelées, s'appuient sur celles du rez-de-chaussée. Rien de semblable dans tout l'art roman. Le porche d'Ebreuil, que l'on rapproche souvent du porche de Saint-Benoît, présente des dispositions analogues, mais il est d'un tout autre caractère. Nous nous trouvons en présence d'un monument unique en son genre, auquel on ne saurait comparer les anté-églises bourguignonnes. Le nom même sous lequel on le désigne, tour, porche, narthex, lui convient mal. C'est une pensée originale, conçue avec grandeur. Que Gauzlin en soit immédiatement l'auteur ou non, il répond à ses intentions. » (H. FOUILLOUX : *L'art des sculpteurs romans*. - Paris, 1931, p. 146.)

C'est bien en effet un sentiment de grandeur qui saisit le visiteur devant cette œuvre sur laquelle plane un certain mystère. Aujourd'hui, c'est le porche majestueux de la basilique, mais quelle était l'idée première des constructeurs ? Y avait-il un second étage qui aurait été détruit (en 1527) ? Nous ne le saurons probablement jamais, faute de documents. On trouve bien trace d'un chemin de ronde, au-dessus de l'étage actuel, mais qui l'a construit et quand ?

On a même mis en doute la date de sa construction : la tour aurait été élevée à la fin

du XI^e siècle, en même temps que le chœur et l'abside. Et Gauzlin n'aurait construit qu'une petite tour féodale, dont les restes ruinés auraient disparu définitivement au XVII^e siècle. On a cru trouver un argument dans la qualité et le style de la sculpture des chapiteaux. Mais la construction de la tour n'est peut-être pas liée à sa sculpture (cf. p. 27). Et certains arguments tirés de l'iconographie sont assez peu convaincants (cf. p. 84). La vraie méthode semble être celle de l'archéologie et de l'histoire.

Or l'archéologie, l'examen de la tour-porche telle que nous la voyons, montre clairement qu'elle n'était pas faite pour l'église actuelle. Les constructeurs du XI^e siècle finissant, l'abbé et son sacriste, ne l'ont pas conçue en même temps que le reste de l'édifice. Tour et nef ont été très adroitement raccordées, mais ne sont pas de la même venue.

L'histoire, l'étude des textes, ne nous font pas connaître d'autre tour que celle voulue et commencée par Gauzlin, dans le premier quart du XI^e siècle. Certains récits des *Miracula* semblent même indiquer que les religieux l'utilisèrent, inachevée, dès 1027.

Quoi qu'il en soit de sa date et de sa destination, seule au milieu de la plaine, elle est comme un signal, rappel d'une autre réalité qui, comme elle, s'enracine fortement dans la terre, et comme elle s'élance hardiment dans les cieux. Quel plus beau signe aurait-on pu imaginer pour un monastère ?



LA FUITE EN ÉGYPTE

VUE 15

C'est, sans contredit, l'un des plus célèbres chapiteaux de la basilique. La Vierge portant l'Enfant est assise sur un cheval que saint Joseph conduit par la bride. Derrière elle, sur la face latérale du chapiteau, un ange perce le dragon, « qui en veut à la vie de l'enfant ». Comme dans le récit évangélique, il n'y a pas d'autre épisode de voyage de la Sainte Famille que celui de la Fuite en Egypte; c'est à cela que l'on pense naturellement. Cependant derrière cette image, en gros plan si l'on veut, voici que s'en profile une autre. Dans la Vierge, assise en majesté sur sa monture, un cheval, monture noble, avec l'étoile, son symbole, près de la tête, à gauche, on reconnaît la femme de l'Apocalypse (chap. 12). Le dragon cherche à dévorer son enfant, mais l'archange Michel le chasse du Paradis, et « la victoire — remarquons la palme que tient le conducteur du cheval — est acquise à notre Dieu » (chap. 12, verset 10).

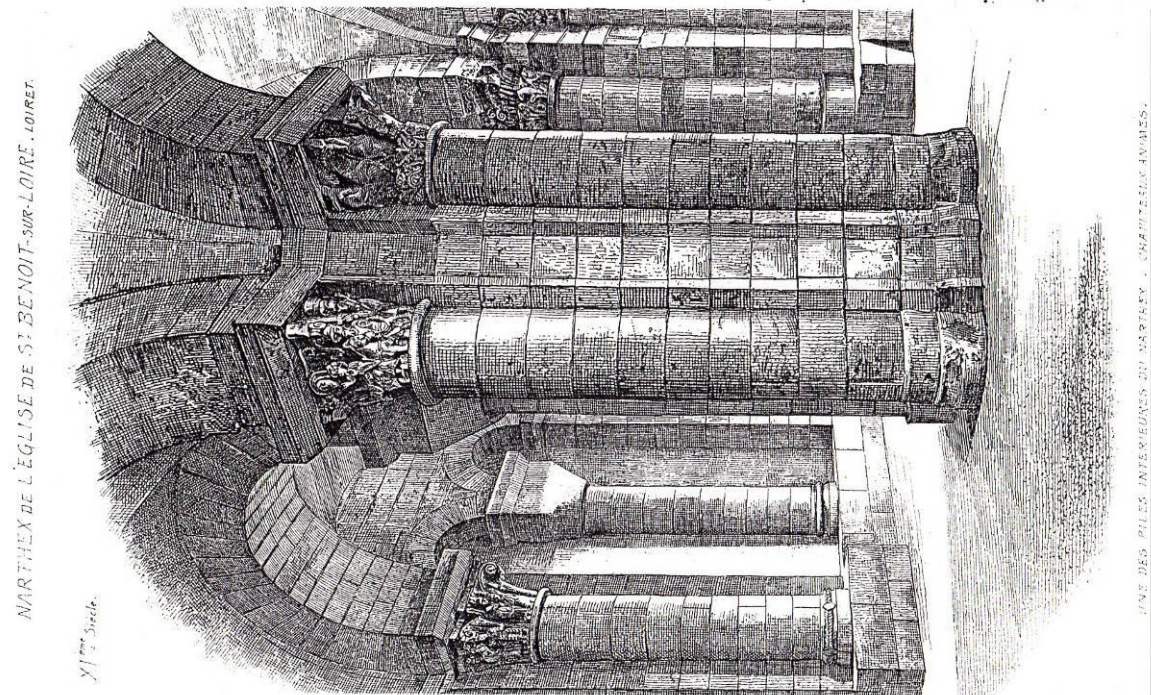
Ce chapiteau nous révèle donc dans sa complexité un mode de pensée et d'exégèse bien propre au Moyen Âge : une scène de l'Évangile est lue dans la lumière d'une prophétie eschatologique. L'auteur, qui vivait de la méditation de l'Écriture, a su lire dans la fuite en Egypte, ce premier drame de la vie du Sauveur, le drame essentiel de toute vie humaine et de toute la vie de l'Église : la lutte entre Dieu et Satan.

Le sculpteur a conservé les éléments fondamentaux du chapiteau corinthien, la disposition

des courbes et des volumes; sa maîtrise lui a permis d'y inscrire parfaitement les éléments de sa scène. Le cheval occupe la collerette, puis la figure de la Vierge se déploie jusqu'au dé du chapiteau que remplit son visage. L'aile de l'ange, le bras qui tient la lance à gauche,

saint Joseph et sa palme à droite, s'incurvent en épousant la ligne de la volute qui les surplombe. L'équilibre est parfait.

Notons à droite l'extrémité du chapiteau d'où est tiré l'entrelacs de la planche V.



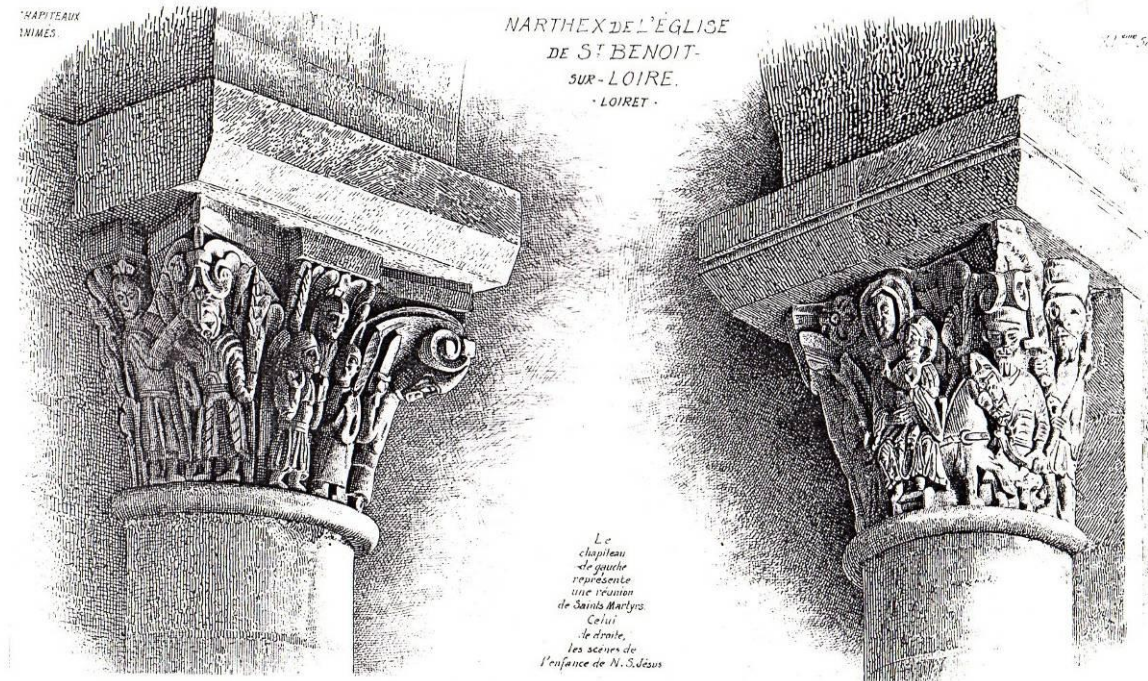
CHAPITEAU DU PORCHE : CHASSE

VUE 17

Un chapiteau corinthien (voir vue 14) sort ici d'une collerette ornée d'une scène de chasse. Ces scènes sont assez fréquentes dans la décoration de la basilique. Il faut probablement en chercher l'explication dans la proximité de la grande forêt de Loge, dont la forêt dite aujourd'hui d'Orléans n'est qu'une héritière bien diminuée. Elle était toute proche, sur le bord même du Val, à une lieue à peine, et les moines en ont possédé jusqu'à la Révolution de grandes portions.

Autrefois, elle fut une des chasses les plus courues par les rois capétiens qui y possédaient un château à Vitry-aux-Loges, où mourut le roi Henri 1^{er}. Aujourd'hui encore, plusieurs « ralles » y chassent le gros gibier.

Nous sommes à la fin de la chasse, le cerf est forcé par les chiens et le chasseur va lancer son épieu. Puissance et effort sont admirablement suggérés par le sculpteur.



On a cru que ce chapiteau tirait son inspiration du manuscrit de l'Apocalypse de Saint-Sever, qui aurait alors figuré parmi les livres de la bibliothèque de Fleury. Cependant on n'a aucune trace de manuscrit de cette espèce dans les différents catalogues de l'*armarium* du monastère. Et aucun manuscrit d'une Apocalypse de ce genre encore conservé dans nos dépôts ne provient de Fleury. Par ailleurs, les ressemblances dénoncées sont trop générales et tout lecteur du texte de saint Jean, quelle qu'en soit l'« édition », pouvait parfaitement voir les scènes comme elles sont figurées sur les chapiteaux. Ainsi, des quatre cavaliers, seul le premier, le cavalier à l'arc, porte une coiffure. Ce fait ne peut être considéré comme un trait dérivant de l'Apocalypse de Saint-Sever, car dans le texte sacré il est déjà le seul à recevoir une couronne, alors qu'on ne dit rien des autres. Au porche de Saint-Benoît-sur-Loire, le premier cavalier a une couronne représentée à la manière dont l'artiste pouvait la voir de son temps ; ce n'est plus un diadème, mais une couronne féodale, bien visible sur notre diapositive.

Il reste que l'Apocalypse était déjà représentée à Fleury par les fresques que Gauzlin avait fait exécuter dans l'église Saint-Pierre restaurée, après l'incendie de 1026, faisant appel pour cela à un moine de Saint-Julien de Tours, nommé Odolric. L'église Saint-Pierre a disparu au XVIII^e siècle, sans laisser aucune trace. Quoi qu'il en soit, la source de l'art n'est pas dans l'imitation. Pour celui qui a conçu et exécuté ce chapiteau — un homme du XI^e siècle — l'Apocalypse n'était pas un thème, c'était une réalité vivante et dont il vivait.

La vue représente la partie gauche d'un des plus beaux chapiteaux du porche : le chapiteau de l'Apocalypse. Il est situé tout à l'entrée et semble accueillir le visiteur.

Au chapitre VI de l'Apocalypse, saint Jean voit l'Agneau ouvrir le livre de l'histoire, scellé de sept sceaux : « Lorsque l'Agneau ouvrit le premier des sept sceaux... voici qu'apparut à mes yeux un cheval blanc ; celui qui le montait tenait un arc, on lui donna une couronne puis il s'en alla vainqueur et pour vaincre encore. » (Apoc., VI, 1-2.) C'est ce premier cavalier qui est ici représenté. On le reconnaît parfaitement : la couronne sur la tête, le manteau rejeté en arrière, vêtu d'une tunique, les étriers chaussés à fond, monté sur un cheval à la forte encolure, marchant à l'amble, il est le plus soigné des quatre cavaliers du chapiteau.

Attitude du cheval, position du cavalier, mouvement du manteau, tout cela suggère sobrement qu'il s'agit du cavalier blanc, figure du Christ, le grand victorieux.

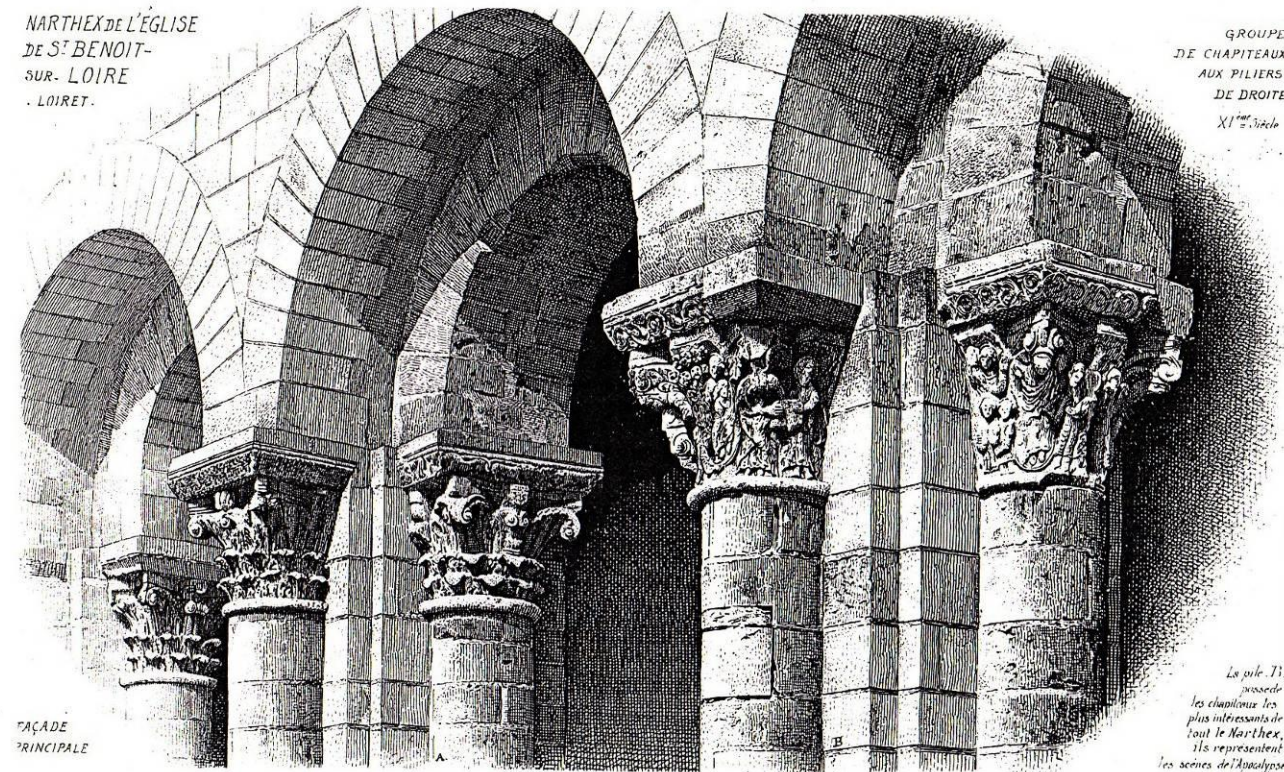
Nous avons là, dans la sculpture romane, l'une des premières représentations de ce thème de l'Apocalypse. L'exubérance de l'inspiration ne permet pas encore au sculpteur de rester maître de l'espace dans lequel le limite la forme du chapiteau ; ce défaut est sensible surtout sur la face centrale. Mais sa main sait parfaitement traduire la profondeur religieuse de sa méditation du texte sacré. Méditation qui d'ailleurs ne l'a pas empêché de regarder le monde autour de lui : le cheval est admirable de vie comme de précision dans le détail du harnachement.

CHAPITEAU DU PORCHE : COLOMBES

Nous avons fait maintenant retour sous la tour-porche, dans l'allée sud. Cette tour avec ses gros piliers cantonnés de colonnes engagées, offrait un champ considérable aux artistes. Le thème le plus utilisé par les ateliers romans est le chapiteau corinthien imité de l'antique, garni de feuilles d'acanthé. La tour-porche de Gauzlin ne fait pas exception. Toute une série de chapiteaux — peut-être la plus belle — a été exécutée sur ce thème par un sculpteur, aidé certainement d'une équipe, qui a, par extraordinaire, laissé son nom : *Umbertus me fecit*, a-t-il écrit sur le tailloir.

La vue présente un des meilleurs chapiteaux de la série, où l'imitation du modèle antique est conduite avec la liberté d'un maître en possession de sa technique. Et surtout un progrès décisif est visible ici. A la base du chapiteau, se dessine un large bandeau où, au milieu de la flore bien connue, l'artiste a risqué un motif à animaux. Encore un peu et des personnages vont apparaître (vue 17). Ici ce sont des colombes stylisées, buvant dans un calice.

Il y a là un motif eucharistique classique depuis les origines de l'art chrétien. Les colombes sont le symbole des âmes des fidèles qui viennent s'abreuver à la source d'eau vive qu'est l'eucharistie. On retrouve ce motif, traité avec grâce sur un tailloir, au-dessus d'un chapiteau de la même série (vue 16). Ce symbolisme et cette décoration sont fréquents à l'époque romane, par exemple à Conques, sur un chapiteau des tribunes, à Tavant, etc.



NARTHEX DE L'ÉGLISE
DE S^t BENOÎT-
SUR-LOIRE
LOIRET.

GROUPE
DE CHAPITEAUX
AUX PILIERS
DE DROITE
XI^e siècle

FAÇADE
PRINCIPALE

La pile 71,
passée
les chapiteaux les
plus intéressants de
tout le Narthex,
ils représentent
les scènes de l'Apocalypse

LE DALLAGE

VUE 12

Nous nous sommes maintenant avancés dans la basilique, entre les colonnes du sanctuaire, devant le « dallage », près de l'autel où se célèbre la liturgie eucharistique, centre de la vie du monastère.

Autour de l'autel s'étend un vaste tapis, formé de morceaux de marbre de toutes couleurs et de toutes tailles, depuis les grands soleils de porphyre rouge jusqu'aux petits carrés de diorite ou d'albâtre. La vue représente le motif principal qui est reproduit sous diverses modulations, plus petit ou plus grand, dans toutes les parties du dallage, associé à des champs de losanges multicolores. Au centre, un soleil de porphyre, rouge ou vert, dont les dimensions varient de 10 cm à 1 m. Le plus grand nombre a 20 cm de diamètre, ce qui est la dimension de celui de gauche sur la vue. Il est entouré de petits triangles où les nuances sombres, s'opposant à la blancheur de l'albâtre saccharoïde, symbolisent des rayons. Damiers ou triangles achèvent le carré, bien dessiné par des bandes de couleur claire, soulignées enfin par des lignes noires. Un motif analogue se développe à partir du carré — au centre de la vue — toujours entouré de triangles rayonnants. L'intention « solaire » est évidente. Ces deux types se retrouvent dans toute l'étendue du pavement du sanctuaire.

La variété des dimensions des morceaux de marbre, le jeu des coloris, joints à une certaine rigueur dans la répartition des formes,

75

donne une impression de paix et d'harmonie, non moins que de somptuosité qui convient parfaitement au sanctuaire.

Ce dallage n'est pas une mosaïque, comme on en trouve assez fréquemment en Italie ou en Afrique romaine, mais bien plus rarement en France. La mosaïque a été utilisée dans la décoration de l'église qui a précédé la basilique, comme aussi à Germigny-des-Prés, à 5 km de là, mais les bâtisseurs romans semblent l'avoir écartée de leur programme.

La mosaïque est formée de petits cubes tous semblables, de marbre ou de verre, assemblés par couleurs pour composer une scène parfois très complexe. Ici ce sont des morceaux de marbre et d'autres pierres, taillés en disques, triangles, losanges, etc., réunis en motifs géométriques. Le nom propre de tels pavements est *opus sectile* (*secare*, couper). Mais on les appelle souvent *cosmati* du nom des marbriers romains qui se firent une spécialité de ce genre d'ouvrage, en utilisant les matériaux fournis par les monuments antiques de la ville. On trouve des pavements du même genre pendant tout le Moyen Age, depuis Saint-Victor de Ravenne, au VI^e siècle, jusqu'à Saint-Marc de Venise, au XV^e. Mais en France — au moins aujourd'hui — celui de Saint-Benoît-sur-Loire est unique.

De quand date notre admirable et unique spécimen ? Les fouilles de 1958 ont permis de constater que ce dallage était déjà employé dans l'église qui précède immédiatement notre basilique, au IX^e siècle. Remonte-t-il à cette époque ou fut-il mis en place plus tard ? Peut-être fut-il ramené par l'abbé Gauzlin, au début

du XI^e siècle, de l'un de ses voyages en Italie ? Plus tard, au XVI^e siècle, le cardinal Duprat compléta cette riche décoration, au retour aussi d'un voyage en Italie.

UN CHAPITEAU DU TRIFORIUM

VUE 13

Ce chapiteau est situé dans la colonnade aveugle qui surmonte le sanctuaire et en allège si heureusement le grand mur nu. Avec lui nous abordons la décoration sculptée de la basilique, où nous pourrions suivre les efforts des artistes. Saint-Benoît-sur-Loire est en effet le plus important atelier de sculpture du milieu du XI^e siècle. Par ailleurs, comme la construction de l'abbatiale s'est étalée sur une assez longue période, on peut, sur les nombreux chapiteaux de la tour-porche, du sanctuaire et de la nef suivre l'enrichissement de la technique et la maîtrise de plus en plus parfaite des sculpteurs. En particulier les chapiteaux historiés qui sont les premiers du type chapiteau à paysage, ont exercé une influence marquée non seulement en Berry mais jusqu'en Bourgogne.

Ce chapiteau, sculpté à terre, sur le chantier, avant d'être mis en place, en corbeau dans le mur, peut être approximativement daté des alentours de 1090 (voir p. 32). Il représente une chasse à courre. Le cerf est sur la face centrale, à gauche de l'image. Derrière lui, des chiens. Devant (c'est notre diapositive), le chasseur lui-même, qui le force et sonne l'hallali. Une certaine gaucherie dans la mise en scène fait monter le chien sur la croupe du cheval. Par derrière, on aperçoit le dernier reste de la feuille d'acanthé qui ornait la corbeille. Ce chapiteau est ainsi un exemple du stade ultime de l'évolution de la décoration sculptée du chapiteau qui, d'un décor purement floral, conduit au chapiteau historié. Au stade suivant, le feuillage disparaît complètement devant la scène à personnages.

78

Sisterciennne : Fontenay (Nord de Dijon).

Arch. Sobre : cf. Entrée
Pas d'ornementation
Surfaces lisses (non articulées).
Vitreaux non colorés.

Dortoir : dépouillement

(charpente =
copula malleable
recherchée)

Cloître : galerie à arcades sur piliers
(spécialité) à colonnes multiples.

chapiteau : forme géom.

entablement : aucun décor.

Nef : berceau brisé
avec arcs doubleaux

(cf.
Cluny
Paray)

Tuiles plates /
Pierre calcaire

L'abbaye de Fontenay, 1139-1147, abbaye cistercienne



Figure 4 : intérieur du cloître de l'abbaye (Xavier Barral Ialtet, *Le Monde Roman*)



Figure 5 : Vue centrale de la nef (1. Hans Erich Kubach)