**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres

**Band:** - (1991)

**Heft:** 1

**Artikel:** Amor Vacui : de saint Bernard à le Corbusier : notes sur la réception de l'austérité cistercienne

**Autor:** Alamir-Paillard, Marie

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-870594

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# AMOR VACUI : DE SAINT BERNARD À LE CORBUSIER. NOTES SUR LA RÉCEPTION DE L'AUSTÉRITÉ CISTERCIENNE

On observe, au milieu du XX^e siècle, un indéniable «cistercian revival», qu'attestent une soudaine efflorescence des publications ainsi qu'un intérêt accru pour cette architecture austère et dépouillée. L'examen des critères qui motivent cette revalorisation suggère qu'elle est grandement tributaire de l'esthétique puriste et rationaliste mise en place par les avant-gardes de la modernité.

> Les savants nombreux qui se sont occupés de l'architecture cistercienne ne se sont point restreints à la décrire, à en fixer les dates, à y démêler des influences, afin de la situer, à en définir le rayonnement. Ils l'ont *jugée*[1] et presque toujours *admirée*. *D'emblée* ils l'ont trouvée *exceptionnelle*, tant parce que ses créations offrent une merveilleuse *unité* que parce qu'elles étaient *en avance sur leur temps* et que leur *supériorité* était frappante. [...] La supériorité de cette architecture a été consacrée par une espèce de *consensus général* tant parmi les connaisseurs que parmi les curieux qui descendaient de voiture pour en admirer les vestiges. Cette architecture a été *vantée* à cause de sa *grandeur simple,* de sa *construction logique,* de ses *proportions savantes,* de ses *fortes harmonies*: on peut dire qu'elle est *en vogue*[2].
>
> F. Van de Meer, *Atlas de l'ordre cistercien,* 1965.

Une telle constatation, qui ne s'accompagne d'aucune mise en perspective historique ou épistémologique, suscite quelques

1. Dans toutes les citations de cette étude, les mots en italique traduisent ma volonté de les mettre en évidence.

2. Frederik VAN DER MEER, *Atlas de l'ordre cistercien*, Paris-Bruxelles, Sequoia, 1965, p. 38.

interrogations. Pourquoi cette «ferveur des années 50-60[3]»? L'engouement des «savants», révélé dans leurs textes par de nombreux jugements de valeur, est-il vraiment immuable? Supérieure, cette architecture? Par rapport à quelles références, en vertu de quels critères? Qu'est-ce qui séduit alors et pourquoi? Que reconnaît-on du présent, dans ces objets du passé, quelles sont les valeurs sur eux projetées?

Il n'est pas question d'esquisser ici une histoire de la fortune critique de l'*esthétique* cistercienne[4], mais plutôt de suivre une intuition suggérée par certains termes de notre citation liminaire. En promenant le miroir que constitue la surface lisse et nue du mur cistercien à travers quelques textes de la littérature secondaire[5] qui, du XIX[e] à nos jours ont commenté cette *esthétique*[6], on cherchera à dégager l'historicité des discours, à en expliciter certaines des motivations, à retrouver sous les mots les normes qui conditionnent la sensibilité et déterminent partiellement un tel regard amoureux.

L'esprit des formes cisterciennes, s'il est celui d'une communauté désireuse de retourner à l'observance absolue de la règle de saint Benoît — en réaction au relâchement des mœurs clunisiennes — est surtout celui d'un homme, saint Bernard, abbé de Clairvaux de 1115 à sa mort en 1153, figure dominatrice et charismatique, grand champion de la réforme cistercienne. Lorsqu'en 1112, Bernard rejoint Cîteaux, l'esprit de pénitence et

---

3. Angiola M. ROMANINI, «Tavola rotonda, aggiornamento sull'arte cistercense, introduzione», in *I Cistercensi e il Lazio,* atti delle giornate di studio dell'Instituto di storia dell'arte dell'Università di Roma, 17-21 mai 1977, Roma, Multigrafica 1978, p. 31.

4. Qui reste à écrire. La somme de Paul FRANKL, *The Gothic, literary sources and interpretations through eight centuries,* Princeton, Princeton University Press, 1960 ne traite pas de la problématique d'une réception spécifique du premier art cistercien, plus proche d'un type roman dépouillé que gothique.

5. Cette recherche prend en compte des textes de divers horizons mais reste pour le moment essentiellement francophone et par là même susceptible d'être confirmée ou infirmée dans ses hypothèses par l'étude de la littérature allemande, italienne ou anglaise.

6. L'emploi de ce concept à propos de la première architecture cistercienne et de son non-décor reste problématique et fort discuté. Selon le *point de vue,* il est soit considéré comme impropre, soit revendiqué explicitement comme légitime, soit encore utilisé comme définition subsumante, a posteriori. Cf. plus loin dans le texte.

de pauvreté règne au Nouveau Monastère, mais selon M. Aubert, «tout porte à croire que l'attention n'était pas encore éveillée sur cet ascétisme artistique qui se manifestera si violemment dans la suite[7]». Les premiers interdits apparaissent en 1120, dans l'*Exordium parvum*, un texte où l'influence de Bernard semble déjà sensible. Ils s'appliquent essentiellement aux ornements liturgiques (les croix d'or et d'argent, les broderies, les soieries se voient prohibées: on n'autorise qu'une seule croix de bois, un seul candélabre de fer, de simples étoffes de lin naturel) mais ne font pas encore allusion à l'architecture et à son décor, ni aux autres représentations artistiques.

C'est entre 1123 et 1125 que Bernard, accusé d'être l'instigateur de la polémique qui s'installe entre Clunisiens et Cisterciens à propos de l'interprétation de la Règle bénédictine, va se justifier dans son *Apologie à Guillaume, abbé de Saint-Thierry*, véritable réquisitoire contre le faste et la fantaisie artistique qui règnent dans les monastères clunisiens. Au «luxe pour Dieu» de ces derniers il oppose le dénuement pour Dieu. Il condamne la richesse du décor parce qu'elle est une insulte à la misère du temps et dénonce «l'immense élévation des oratoires, leur longueur démesurée, leur largeur excessive, leurs somptueuses décorations et leurs curieuses peintures[8]». Il fustige la richesse des objets liturgiques, le gigantisme du luminaire, le décor du pavement et se déchaîne contre les chapiteaux historiés des cloîtres, accusés de détourner les moines d'une méditation dont le seul support légitime est à ses yeux la parole de Dieu. Certes ses attaques visent les mœurs et les constructions monastiques et il concède rhétoriquement aux évêques une certaine richesse du décor puisque «ceux-ci, en effet, étant redevables aux insensés comme aux sages doivent recourir à des ornements matériels pour porter à la dévotion un peuple charnel sur lequel les choses spirituelles ont peu de prise[9]». Mais dans les abbayes où les réguliers sont censés ne mener qu'une vie de pauvreté, de mortifications et de prière, «à quoi bon cet or qui brille dans [les] sanctuaires, [...] quel rapport peut-il y avoir entre toutes ces choses et des pauvres, des moines, des hommes spirituels [...]

---

7. Marcel AUBERT, (avec la collab. de la Marquise de Maillé), *L'architecture cistercienne en France*, Art et Histoire, Paris, Vanoest, 1947, p. 136.

8. Saint BERNARD, «Apologie à Guillaume», in Zoé OLDENBOURG, *Saint Bernard,* Paris, Albin Michel, 1970, p. 288, § 29.

9. *Ibid.*, p. 288, § 28.

séparés du peuple [...] qui regardent comme du fumier [...] tout ce qui charme par son éclat, séduit par son harmonie,[...] tout ce qui fait plaisir aux sens?[10]». En fait, Bernard se méfie de toutes les représentations: il qualifie d'«idolâtrie» le culte des objets sculptés qui font «l'admiration des sots[11]»: se profile la querelle des images qui court tout au long de l'histoire du christianisme.

En 1133, Bernard de Clairvaux devient le véritable chef spirituel de l'ordre. Il n'y a plus, dès lors, d'obstacle à son incandescent radicalisme, à sa volonté intransigeante d'expurger l'univers cistercien. Dès 1134, le Chapitre général, sous influence, proscrit l'enluminure des manuscrits. Dans l'église, le vitrail doit être blanc, sans croix. Les peintures et les sculptures y sont interdites comme dans toutes les autres constructions du monastère. Les Chapitres généraux ultérieurs réitéreront ces défenses et les étendront successivement aux pavements, pierres tombales, vitraux, retables, alors que déjà le relâchement se manifeste et que nombreuses sont les abbayes qui s'écartent de l'austérité primitive. Ces prescriptions, on le voit, concernent prioritairement le décor. Mais la construction bien sûr se ressent d'autant de refus: sont rejetés comme inutiles les moulures, les chapiteaux sculptés, les encadrements de fantaisie, les socles ornés. La multiplication des arcatures fait place à des murs pleins, des surfaces nues. Plus de chapiteaux d'angle fleuris: des culots sans décor; plus de pilastres cannelés: des plates-bandes; plus d'élévations pyramidales: les lignes sobres d'un toit en bâtière. La hauteur de la nef est limitée. «Bâtisseur d'une Eglise à la fois forte et austère, autoritaire et pure, traditionaliste et militante[12]», l'abbé procède par émondage: à l'architecture de séduction dénoncée dans l'*Apologie,* il oppose son architecture de réduction.

Ce qui fonde, en effet, la spécificité, l'originalité et l'unité de la construction cistercienne, en ce début du XII[e] siècle où dominent la passion de la couleur, l'exubérance de la ligne, la recherche stylistique, c'est son absolu dépouillement. Non pas le plan d'ensemble du monastère emprunté à la tradition bénédictine — puis certes «standardisé» — ni même les solutions architectoniques qui sont celles de l'art de bâtir traditionnel en pays bourguignon. Mais plutôt ce parti pris d'inscrire l'ascèse dans la

10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. Oldenbourg, *op. cit.*, p. 63-64.

pierre. «Représentation visible d'une éthique[13]», les premières réalisations de l'Ordre affirment la volonté d'opposer aux «*superfluitas et curiositas*» caractérisant le bâtiment clunisien les «*necessitas et simplicitas*» qui formeront le cadre de la prière cistercienne. Cette volonté trouve son expression la plus frappante dans l'église. Ailleurs, elle est un joyau serti dans l'ensemble monastique, ici, elle s'érige, dans sa nudité et sa simplicité, en manifeste de l'esprit cistercien: pénitence, pauvreté, solitude. Les oratoires du temps de saint Bernard étaient «à peine des églises, des édifices rectangulaires, voûtés avec art mais sans aucun décor, ni aucune sculpture, sans une seule fresque. On n'y voyait ni clocher, ni grand portail, ni or ni soie. Une seule chandelle allumée sur le degré du sanctuaire éclairait à peine l'autel couvert d'un simple linge[14]».

C'est donc de la réception du principe d'austérité qu'il sera question ici, tel qu'on peut encore aujourd'hui le retrouver matérialisé à l'abbaye de Fontenay construite sous la surveillance de saint Bernard et qui demeure le meilleur témoin des édifices des origines de l'ordre, aujourd'hui presque tous disparus.

Le XIX^e^ siècle, au cours duquel se fondent et s'affirment en tant que disciplines scientifiques l'histoire et l'histoire de l'art, est aussi celui de la réhabilitation du moyen âge. Revalorisés par les Romantiques et par toute une littérature de «voyage pittoresque», les monuments médiévaux, partiellement détruits ou abandonnés depuis la Révolution font l'objet d'une politique officielle d'inventaire et de restauration. Dans ce contexte, une étude précise de la réception particulière qu'a pu rencontrer au cours du XIX^e^ l'ascétisme des premières réalisations cisterciennes requerrait le dépouillement d'un large échantillon de textes (inventaires et monographies régionales, récits de voyage etc.). Un rapide sondage montre que l'attention accordée à l'architecture de Cîteaux est plutôt rare: ce silence est en lui-même révélateur. J'ai retenu trois auteurs de diverses provenances, qui y font allusion: l'archi-

13. Georges DUBY, *Saint Bernard et l'art cistercien,* Paris, Flammarion, 1979 (1976), p. 15.

14. Van der Meer, *op. cit.*, p. 29. Dès la mort de Bernard, on assiste à un retour du refoulé, lié à l'opulence croissante de l'ordre. Les infidélités à la lettre de la Règle se multiplient, que les Chapitres généraux n'arrivent plus à contenir. A la fin du XIII^e^ siècle, on ne distingue guère une abbaye cistercienne de n'importe quelle autre. Cf. F. Van der Meer, *op. cit.* p. 37.

tecte et restaurateur des monuments historiques, E. Viollet-Le-Duc, un historien du monachisme, le comte de Montalembert et un abbé, biographe de saint Bernard, dont l'ouvrage fait encore autorité aujourd'hui, E. Vacandard.

Viollet-Le-Duc, s'il loue la personnalité du saint[15], n'adhère pas pour autant à son iconoclasme, qui en fait à ses yeux un adversaire malheureux du «génie de la nation»:

> L'influence de ces constructions austères *desséchait* tout ce qui s'élevait autour d'elles. Cette *déviation* de l'architecture monastique religieuse apporta pendant le cours du XII^e^ siècle une sorte d'*indécision* dans l'art qui *ralentit et comprima l'élan* des écoles monastiques. Le génie des populations gallo-romaines était contraire à la réforme que saint Bernard voulait établir; aussi n'en tint-il compte [...] et les établissements fondés par saint Bernard restaient comme des témoins isolés de la *protestation d'un seul homme* [qui] ne changea pas les goûts de la nation pour les arts plastiques, *heureusement...*[16]

Montalembert, l'un des principaux représentants du libéralisme catholique, projette à l'âge de vingt-cinq ans d'écrire une vie de saint Bernard. L'admiration qu'il porte à son prestigieux modèle[17] ne l'empêche pas d'en dévaloriser totalement le parti pris d'austérité: «on sait que le grand saint était dominé par des *préjugés violents* contre l'art religieux, préjugés que son ordre sut *heureusement* rejeter après sa mort[18]».

L'abbé Vacandard s'indigne, lui, de «la théorie [esthétique] de saint Bernard [qui] est *vicieuse*: ce vice tient à deux causes: il tient à la fois aux qualités et aux défauts du saint abbé, au caractère intérieur de sa piété et à *l'insuffisance, pour ne pas dire à la nullité de son éducation esthétique*[19]». D'ailleurs, «comment

---

15. «cet homme extraordinaire, à l'esprit droit, positif, éclairé», in Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française,* Paris, B. Bance, 1854-70, t. II, p. 301.

16. Viollet-Le-Duc, *op. cit.*, t. I, p. 126 et t. II, p. 301.

17. « Nul n'a jeté plus d'éclat que lui sur la robe de moine. De l'aveu de tous il fut un génie», in Charles R., Comte de MONTALEMBERT, *Les Moines d'Occident depuis saint Benoît jusqu'à saint Bernard,* Paris-Lyon, Lecoffre, 1877, t. VI, p. 257, (dans le chapitre intitulé : «Services rendus par les moines à l'art»).

18. *Ibid.*, p. 257.

19. Elphège VACANDARD, abbé, «Saint Bernard et l'art chrétien», in *Précis analytique des Travaux de l'Académie des sciences, belles lettres et art de Rouen,* Rouen, Lainé, t. LXXXVII, 1884-1885, p. 235.

s'étonner que ce mystique dépris du charme des œuvres de Dieu ne goûte plus celui des œuvres de l'homme[20]»? A propos des chapiteaux historiés et du bestiaire fantastique dénoncés dans l'*Apologie*, le biographe constate que «le caractère symbolique de ces œuvres lui échappe complètement[21]»:

> En somme, *l'abbé de Clairvaux manque de goût artistique* et si théoriquement il respecte les formes du Beau en vue de l'effet qu'elles peuvent produire sur autrui, en pratique et personnellement, il les dédaigne. Ce dédain s'explique, nous venons de le voir, mais *il ne se justifie pas.* S'il était parvenu à prévaloir et à régner dans les cloîtres, *il aurait tué l'art monastique et peut-être arrêté, par contre coup, le progrès de l'Art chrétien en général*[22].

Vacandard, saisi d'un effroi rétrospectif, renâcle à l'interprétation exclusive que l'abbé de Clairvaux, accusé de «puritanisme», fait de la voie recommandée aux âmes pieuses par les mystiques: «*ab exterioribus ad interiore, ab interioribus ad superiore*»: «Est-ce à dire que la piété profonde soit incompatible avec le goût du Beau et que le mysticisme tue l'Art? A Dieu ne plaise! La raison et l'histoire protestent à la fois contre une telle conclusion[23]». Décrit-il Clairvaux II, il souligne qu'«aucun ornement architectural *n'atténuait* à l'intérieur ou à l'extérieur, *la sévérité* de l'édifice [...]. On n'aperçoit que les grandes lignes du monument et le regard *se refroidit* sur les longues murailles *nues*[24]»; «la sculpture et la peinture proprement dites furent exclues du nouveau sanctuaire [...]. La croix de bois reparut seule et seule, elle en remplit la *morne solitude*[25]». Plus loin, l'historien parle du «*temple* cistercien[26]». Le choix du vocable ne saurait être innocent sous la plume de l'ecclésiastique: on sent pointer le refus d'un iconoclasme par trop protestant. Quant au cloître:

> Ici encore *une sévérité de style qui n'accorde rien au plaisir des yeux.* Pendant qu'à la même époque, d'autres sacrifient à la grâce et élèvent des cloîtres largement ouverts, dont les arcatures reposent sur de fines colonnettes aux chapiteaux délicate-

---

20. *Ibid.*, p. 235.
21. *Ibid.*, p. 233.
22. *Ibid.*, p. 239.
23. *Ibid.*, p. 237.
24. Elphège VACANDARD, abbé, *Vie de saint Bernard abbé de Clairvaux*, Paris, Lecoffre, 1895, p. 413.
25. Vacandard, «Saint Bernard et l'art chrétien» *op. cit.*, p. 220.
26. Vacandard, *Vie de saint Bernard...*, *op. cit.*, p. 414.

> ment ciselés (voir le cloître de Moissac par exemple) Bernard ne songe qu'à construire une *sombre galerie* dont la voûte courbe vers le pavé le promeneur et l'incite au silence[27].

Il est à remarquer que ces appréciations de l'*esthétique* cistercienne sont le plus souvent indirectes, comme inscrites en creux dans les textes: les jugements de valeur ne portent que rarement sur les objets architecturaux eux-mêmes (et c'est alors pour en souligner ce qui est ressenti négativement comme vide, manque, nudité, froideur et pesanteur) mais blâment plutôt l'absence de sensibilité artistique du saint et sa responsabilité dans l'évolution des arts au moyen âge.

On peut certes expliquer les critiques négatives à l'encontre du dépouillement cistercien par la totale incompréhension du lien indissoluble entre l'architecture et la spiritualité cistercienne, ainsi que le fait A. Dimier[28], pour qui le problème est d'ordre exclusivement mystique et ne saurait être posé en termes d'esthétique. Mais les abbayes cisterciennes sont pour les hommes du XIX$^{e}$, comme ce sera le cas pour ceux du XX$^{e}$, des objets artistiques en tant que tels autant que les traces matérielles d'un projet spirituel, et elles sont par là inévitablement jugées à l'aune du goût de l'époque aussi bien qu'à celle des convictions religieuses de chaque individu. Etant donnés le contexte culturel et les valeurs esthétiques dominantes en ce XIX$^{e}$ siècle historiciste, qui ressuscite en les mélangeant jusqu'à l'éclectisme toutes les formes mortes, tous les styles passés, il n'est guère étonnant que nos trois auteurs ne se retrouvent guère dans ce parti pris d'austérité et d'unité. Qu'ils lui préfèrent la profusion des églises de l'ordre de Cluny «toujours au premier rang pour la grandeur et la beauté[29]» ou qu'ils reprochent à l'abbé de Clairvaux de se déchaîner contre l'architecture des grandes églises bénédictines et de sembler «faire procès à l'art même en ce qu'il produisit de plus riche et de plus exquis au XII$^{e}$ siècle[30]», les conceptions bernardines ne leur servent que de repoussoirs.

---

27. *Ibid.*, p. 414.
28. Anselme DIMIER, «L'art cistercien», in *Encyclopedia Universalis,* Paris, 1968, vol. 4, p. 1171.
29. Montalembert, op. cit., p. 257. Cluny dont Vacandard avoue: «nous serions infini si nous voulions en décrire toutes les beautés», in *op. cit.*, p. 257.
30. Vacandard, *Vie de saint Bernard...*, *op. cit.*, p. 257.

Il est tout de même intéressant de noter que le témoignage le plus ancien et le plus fin, celui de Viollet-Le-Duc, souligne pour la première fois la contribution indirecte — et positive à ses yeux — des premiers monuments cisterciens à l'avènement du gothique et de son décor simplifié, expurgé des effervescences du roman tardif. En tant qu'architecte, Viollet-Le-Duc est au cœur du débat, permanent dans la seconde partie du XIX^e^, qui oppose la forme à la fonction, le décor à la structure. Mais le fonctionnalisme qu'il formula et qui dominera plus tard l'architecture moderne, ne remet pas encore en question l'existence du décor: il le subordonne à la structure — les qualités proprement artistiques, le style, se déduisant de l'accord entre les deux éléments —. C'est un peu plus tard que l'architecture des ingénieurs radicalisera fondamentalement le débat, contribuant par là à infléchir les sensibilités du XX^e^ siècle.

On assiste en effet, dans la première moitié de notre siècle[31], à un changement de perception, sensible en 1938 chez l'historien de l'art Henri Focillon, pour lequel saint Bernard «devance, exprime une certaine fatigue du siècle à l'égard de ces formes [i. e. le roman "baroque"] et fait table rase[32]». Après Viollet-Le-Duc, il relève que cette architecture «ferme et si constante», ce «grand art sévère de maçons» est «l'expression d'un changement de front» et qu'elle «montre l'exemple d'un art qui, de la règle, de l'équerre, d'une clarté froide et non déguisée, tire tout le secret de sa beauté[33]». Pour la première fois dans les textes considérés, la «beauté» de l'architecture cistercienne se voit énoncée, des critères tels l'orthogonalité, la froideur, la clarté et la nudité sont isolés et dotés d'une valeur positive, presque morale.

Dès les années 1950, on constate une augmentation substantielle des publications relatives à l'art cistercien et la quasi unanimité du jugement esthétique favorable à son austérité est

---

31. Il est difficile de dater précisément cette évolution. En 1916, Hans ROSE, auteur d'une importante étude (*Die Baukunst der Cisterzienser*, München, Bruckmann, s. d.) se montre encore très méprisant à l'égard de cette architecture «primitive et sans saveur» dont il dénigre les principes, déplorant le rejet par les Cisterciens de l'apport des magnifiques talents créateurs bourguignons en matière de sculpture et de décoration. Cf. p. 138.

32. Henri FOCILLON, *Art d'Occident: le Moyen Age roman et gothique*, Paris, A. Colin, 1938, p. 161.

33. *Ibid.*

frappante[34]. Quels qu'en soient les auteurs, du moine cistercien (A. Dimier) à l'historien médiéviste (G. Duby) en passant par l'historien de l'art (M. Aubert), tous sont sensibles aux qualités formelles des premières constructions de l'ordre, «dont la beauté et la noblesse [...] émeuvent encore aujourd'hui[35]». A Sénanque, «le visiteur est saisi par la *beauté simple* de cette église[36]». A Fontenay, il reçoit «une impression de grandeur réelle et noble. Cela tient d'abord à la *volonté radicale de pauvreté* qui s'y manifeste avec une *noblesse* qui est celle des aristocraties de l'*esprit pur*[37]».

Le jugement de goût se fonde sur des critères aisément repérables.

Simplicité: «Dans l'architecture monastique, rien n'égale la beauté des abbayes cisterciennes [...]. La *simplicité* en tant que *dépouillement et unité* possède sa véritable efficacité. Elle est *beauté à l'état pur* et se suffit[38]»; «la beauté de cette architecture [...] ne soulignant que *les lignes essentielles* avec un art graphique d'une *grande modernité* et qui n'est pas sans expliquer pourquoi elle est aussi photogénique, tout en volumes contrastés[39]».

Vacuité: «Ces moines n'ont rien concédé aux sens [...]. De cette idée profonde — et combien touchante pour nous modernes — est née la conception d'un sanctuaire où il n'y a *rien à voir,* [...] la simplicité en *évitant le superflu* n'est jamais loin de la beauté[40]»; «A une époque où l'art triomphait dans les édifices les plus modestes, la chapelle de Clairvaux était *belle par tout ce qu'elle ne renfermait pas*[41]».

---

34. «Quelle plus belle œuvre d'art qu'une abbaye cistercienne du XII^e^ siècle, par sa simplicité, son dépouillement?», Pierre Quarré, in *Saint Bernard et l'art des Cisterciens,* Musée de Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, Dijon, 1953, p. 7; «Au XII^e^ siècle et dans la première moitié du XIII^e^, l'architecture cistercienne nous apparaît [...] comme une des plus parfaites expressions de l'art du moyen âge.», M. Aubert, *ibid.*, p. 15.

35. Aubert, *ibid.*, p. 216.

36. Marie-Anselme DIMIER et Jean PORCHER, *L'art cistercien*, La Pierre qui vire, Zodiaque, 1962-1971, vol. I, p. 85.

37. Van der Meer, *op. cit.*, p. 39.

38. Marie-M. DAVY, «Les Cisterciens», in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1968, p. 1171.

39. François CALI, *L'ordre cistercien. D'après les trois soeurs provençales, Sénanque, Silvacane, Le Thoronet,* Paris, Arthaud, 1972, p. 32.

40. Van der Meer, *op. cit.*, p. 39.

41. Marquise de Maillé, citée in J. Porcher/M.-A. Dimier, *op. cit.*, p. 17.

Dépouillement: «L'église cistercienne est incarnée. Mais elle est aussi *décharnée*, réduite à la musculature, au squelette. Et c'est bien là ce qui nous touche en elle, au plus profond[42]».

Technicité: «la *perfection de l'exécution*[43]»; «le mur, rendu ici à la fonction primordiale qu'il remplissait dans le premier art roman, à sa beauté, qui vient des *perfections de sa facture virile*[44]»; «En premier lieu, *la qualité de l'ouvrage qui se laisse voir nu*, humblement. La beauté des pierres où les tâcherons ont laissé leurs marques, ramenées par la taille au plan net, à la ligne droite, à l'angle droit, aux rigueurs du cube[45]».

Fonctionnalité: «Etroitement ajustée à son office, tendant au but, sans déviation, sans fioritures, *réduits à leur stricte fonctionnalité*, la forge, le pressoir, le grenier revêtent à nos yeux ce qui fait la beauté de l'église[46]»; «Cette architecture est caractérisée par un esprit de simplicité et de logique [...] c'est une *architecture utilitaire*, où tout répond à un but précis nettement défini par la Règle et l'impression de Beauté mâle et forte qui s'en dégage n'est due qu'à la complète adaptation de la construction à son but et à la perfection de l'exécution[47]».

Authenticité: «cette *architecture de vérité* incarnant dans quelques murs au soleil cette volonté d'aller en ligne droite vers Dieu[48]»; «Toute la beauté des églises abbatiales cisterciennes prend appui en ce point, sur la volonté d'être une fête *plus vraie*, *plus sincère* et plus éclatante parce que *répudiant tout ornement factice*[49]».

Par delà la description des propriétés sensibles des objets, se lit l'expérience émotionnelle qu'elles suscitent chez les auteurs et qui passe par la morale du vocabulaire. L'utilisation de termes à forte connotation dévalorisante (superflu, ornemental, décoratif, factice, inutile, etc.), sans guillemets et sans explicitation du critère de référence, est constante. Il est fort délicat d'apprécier les connotations, positives dans l'esprit des auteurs, de mots

---

42. Duby, *op. cit.*, p. 161. Ose-t-on relever les contradictions contenues dans une telle affirmation?
43. Aubert, *op. cit.*, p. 208.
44. Duby, *op. cit.*, p. 125.
45. *Ibid.*, p. 161.
46. *Ibid.*, p. 125.
47. Aubert, *op. cit.*, p. 208.
48. Cali, *op. cit.*, p. 34.
49. Duby, *op. cit.*, p. 159.

comme «épuration, purification, débarrasser, bannir, vrai, pur»..., sans parler des projections machistes («beauté mâle et forte, facture virile», etc.) sur une architecture conçue comme l'antithèse des clichés de la féminité... Parfois même, le vocabulaire et les valeurs qu'il véhicule abolissent la distance et on ne sait plus très bien qui parle: «Cîteaux a consumé au feu de l'ascétisme tous les *colifichets* des anciennes sauvageries, ramené au roc nu, à la pierre dure, aux articulations strictes, préparé les matériaux éprouvés de la construction la plus claire[50]»: c'est Georges Duby. «Grand Dieu si on n'a pas honte de pareilles *frivolités,* on devrait au moins regretter ce qu'elles coûtent[51]»: c'est saint Bernard dans son *Apologie.*

La discussion engagée au XIX[e] siècle à propos de la sensibilité artistique du saint se poursuit avec des positions plus différenciées. Certains auteurs, ne séparant pas les formes de l'éthique qui les a inspirées, prétendent que cet art cistercien est un art malgré lui, tout à fait «accidentel»:

> Nulle préoccupation explicite d'esthétique [...]; tout le monde savait comment dresser un plan d'abbaye, on n'avait qu'à définir ce qu'il fallait retrancher de superflu [...]; *ni le désir de faire grand ni celui de créer une œuvre d'art n'ont été au principe de l'architecture cistercienne.* Le souci de la monumentalité a été étranger aux architectes comme aux abbés de l'âge d'or. Leurs préoccupations ont été purement spirituelles...[52]

D'autres font pourtant de l'art cistercien un véritable projet («*Bernard est un artiste.* Il a besoin de beauté. Il la fait exister mais il la choisit. Il la veut simple et pure comme Dieu qu'elle reflète[53]»), et du saint, le promoteur d'une «lucide esthétique de la forme[54]». Voir en ces moines blancs des esthètes de la pierre, vouloir, en obérant les conditions et les enjeux historiques, que

---

50. Duby, *op. cit.*, p. 210.
51. Saint Bernard, «Apologie...», *op. cit.*, § 30.
52. Van der Meer, *op. cit.*, p. 50.
53. Dom Jean LECLERCQ, *Saint Bernard et l'esprit cistercien,* Paris, Le Seuil, 1966, p. 20.
54. «..ovvero che il rigorismo bernardino ha un suo valido fondamente, *oltre che etico, estetico,* penso che *l'estetica bernardina,* appunto per tale consapevole rifiuto del fantastico, dell'artificioso, del bell'ornato che riempie gli occhi e accendi i sensi, non possa essere altrimenti considerata se non come *una lucida estetica della forma*», Emma Simi-Varanelli, in *I Cistercensi e il Lazio, op. cit.*, p. 232.

leur architecture rassemble en elle, uniquement mais consciemment, l'essence d'une esthétique, transférée des arts décoratifs à la nudité architecturale, n'est-ce pas leur prêter un *Kunstwollen* anachronique? L'un des exégètes pousse le paradoxe encore plus loin et tient à faire de l'ascète un voluptueux, mais un vrai. Puritains de l'art, les Cisterciens? Allons donc:

> Il faut être un sensuel comme ni Ruskin ni Proust, ces délicats, ne pouvaient l'être (et comme Luther l'était...) pour sentir, comprendre, aimer *la virilité de ce dépouillement* [...] Sobria ebrietas, l'ivresse de chasteté du désert cistercien et de l'architecture qu'il engendra, cette ivresse n'est pas une hypnose de sensuels épuisés exigeant les ressources aphrodisiaques et stupéfiantes des courbes et contrecourbes, des clefs pendantes dans les dentelles de pierre, de pinacles dressés à tout bout de champ. Elle est *une ébriété de sensuels, à l'état brut, à l'état pur,* dans la concupiscence, avec et malgré la chair, avec et malgré la pierre[55].

On pourrait multiplier les citations. Ce qui apparaît nettement à travers tous ces commentaires, c'est que les caractéristiques de cette architecture cistercienne primitive — unité, dépouillement, fonctionnalité — sont désormais soulignées, admirées et lestées d'une valeur avant-gardiste. C'est l'indice d'un changement de sensibilité, d'une modification des habitudes visuelles et des goûts, induits en partie, — telle est mon hypothèse —, par la diffusion et l'assimilation, dans les années 1950, des codes réductionnistes qui furent ceux des avant-gardes architecturales et picturales des années 1920. Il est bien évidemment d'autres causes à ce phénomène, ce n'en est là qu'un des paramètres, mais *l'esthétique de l'ascèse* prônée par le mouvement architectural international et ses slogans («form follows function», de Sullivan; «beinahe nichts» ou «less is more», de Mies van der Rohe) n'est sans doute pas étrangère à la réévaluation et à la réappropriation comme projet esthétique, comme «belles formes», des constructions nées de l'ascèse cistercienne; c'est en partie au travers des prismes formés par les paradigmes de la modernité que le regard posé sur cette architecture dans les années 1950-60 la fait apparaître rétrospectivement comme «supérieure», dénotant par là une conception téléologique et nor-

---

55. Cali, *op. cit.*, p. 34.

mative (privilégiant l'impératif d'*innovatio*) et une hiérarchie qualitative (valorisant des critères tels que l'austérité, la simplicité, l'abstraction, la fonctionnalité, l'orthogonalité, l'économie, la pureté, la nudité, l'authenticité) qui témoignent d'une sensibilité esthétique marquée par la vulgarisation des modèles théoriques et pragmatiques de l'architecture fonctionnaliste ainsi que par ceux des mouvements d'abstraction. Cette évolution du goût dominant dans le champ culturel se lit aussi, à la même époque, dans le renouveau de la liturgie catholique et les implications de Vatican II, dans la politique de restauration des églises (préférence pour les appareils de pierre dénudés, badigeonnage des peintures accumulées par les siècles, crépi blanc, esthétique «pauvre» du décor, retour à la sainte simplicité qui cette fois doit autant à des critères formels que spirituels...), ainsi que dans les commandes passées par certaines communautés religieuses à des architectes d'avant-garde pour la construction de nouveaux édifices.

Le décalage de plus de trente ans que l'on constate dans nos textes entre la déclaration du *virus* moderniste et certains de ses effets sur l'*aisthésis* des disciplines voisines s'explique en partie par l'incubation très lente de toute théorie avant-gardiste dans le corps social, par la résistance des historiens de l'art à l'immédiateté d'une histoire des formes «en train de se faire», mais aussi par le fait que les efforts de vulgarisation orchestrés par quelques historiens de l'architecture moderne, thuriféraires du *Style International*, et qui relaient les architectes théoriciens du mouvement, culminent dans les années 50. C'est à cette même époque que ce style triomphe partout dans le monde, accepté par la plupart des gouvernements nationaux et commandité par de prestigieuses organisations internationales.

D'autres principes du mouvement moderniste travaillent sans doute concurremment à ce phénomène de revalorisation spécifique qui s'inscrit dans le contexte plus large d'un regain d'intérêt pour l'architecture conventuelle. Il faudrait analyser plus précisément les relations théoriques et pratiques des architectes rationalistes avec les idéaux, les institutions et les constructions monastiques, car l'urbanisme moderniste est justifié par des idéologies idéalistes, utopistes, collectivistes, fonctionnalistes et techniciennes qui par certains points rejoignent l'idéal communautaire et autarcique du *monachisme*. En ce qui concerne Le Corbusier, P.V. Turner note qu'à la Chartreuse d'Ema en 1911, comme au Mont Athos en 1915, le jeune voyageur est autant fas-

ciné par la spiritualité et la discipline de la vie monacale, qu'attiré par l'architecture[56]. Il installera plus tard son atelier parisien dans un ancien couvent jésuite[57]. Est-ce vraiment un hasard si, dans les années 60, un architecte de la tradition moderniste publie une autobiographie déguisée, *Les Pierres sauvages*, dans laquelle il endosse la coule d'un abbé du Thoronet[58]?

Par ailleurs, la promotion d'une nouvelle architecture et d'un nouvel urbanisme dans les années 30 (congrès des CIAM) véhicule le concept de *Style international* proclamé par Gropius en 1925, c'est-à-dire l'unité de conception et de construction par delà les frontières et la recherche de *standards*. Or on sait que «l'art cistercien déborde le cadre d'une région proprement dite et impose déjà — là n'est pas l'une de ses moindres innovations — *l'idée d'un art universel*. Auprès de l'art roman cependant, aux multiples visages, l'art cistercien paraît déjà étranger. Son unité s'impose avec force, ses principes avec vigueur[59]». Cette «merveilleuse unité» de la typologie architecturale cistercienne à travers la France puis l'Europe, ne se voit-elle pas là encore valorisée à travers un principe moderniste, aujourd'hui d'ailleurs fort critiqué par les théoriciens du retour au vernaculaire?

Les catégories esthétiques privilégiant rétrospectivement dans l'architecture cistercienne la pureté, la simplicité et l'orthogonalité des formes sont vraisemblablement aussi tributaires des concepts mis en place par les avant-gardes héroïques des années 1920, par tous les mouvements d'abstraction qui marchent vers le *degré zéro* de leur art et la manifestation de son essence dans toute sa pureté: du suprématisme d'un Malévitch, pour qui la forme visuelle sommaire du carré traduit la suprématie de l'esprit

56. Paul V. TURNER, *La formation de Le Corbusier, idéalisme et mouvement moderne,* (1977), Paris, Macula,1987, p. 41.

57. D'autre part, le thème du conflit entre l'ordre et le chaos fournit au célèbre architecte de nombreuses métaphores, d'inspiration néo-platonicienne, de la domination de la nature par l'architecture, de la bestialité par l'intellect, («l'homme a réglé son travail et apporté l'ordre. Car autour de lui, la forêt est en désordre avec ses lianes, ses ronces, ses troncs qui le gênent et paralysent ses efforts», in «Les tracés régulateurs», *L'esprit nouveau*, n° 5 [1921]) qui ne sont pas sans rappeler les luttes épiques bien réelles des moines fondateurs de nouvelles abbayes, déboisant, défrichant, tentant de domestiquer la nature sauvage des vallons isolés du monde pour y installer la Règle de l'Ordre.

58. Fernand POUILLON, *Les Pierres sauvages*, Paris, Le Seuil, 1964.

59. J. Porcher/M.-A. Dimier, *op. cit.*, p. 7.

sur la matière, aux recherches du groupe De Stijl et à ses idéaux de pureté, d'harmonie et de sobriété absolue[60].

Tous les commentaires des années 50 insistent sur la parfaite *fonctionnalité* des monastères cisterciens, véritables machines à méditer. Or l'affectation rigoureuse de l'espace était, avec la rationalisation de la construction, l'un des arguments majeurs de la croisade pour la nouvelle architecture, croisade qui s'étendait au décor et aux objets de la vie quotidienne. En 1931, Walter Gropius le répétait avec force: «Die wichtigste Fähigkeit der Architeckten von heute ist also diese alle sachlichen Vorbedingungen unseres heutigen Lebens wahrheitsgemäss zu studieren, klar und knapp funktionierenden Einheit des Bauwerks zu führen ohne äusserliche repräsentative oder dekorative Nebengedanken[61]». Le fonctionnalisme évacue le décor, inutile, dès lors que la beauté vient par surcroît à l'objet, architectural ou quotidien, bien conçu pour répondre à l'usage qu'on en attend. Apparaît ici le primat des valeurs austères et puritaines de l'économie (fonction, utilité), sur celles de la dépense improductive, du «luxe inutile».

La modernité architecturale est donc indissociable de la déflation ornementale. A la fin du XIX[e] siècle, l'architecte américain L. Sullivan avait exprimé ce qui allait devenir le credo du fonctionnalisme rationaliste: «Je dirais que ce serait grandement pour notre bien esthétique si nous pouvions nous passer totalement de l'usage de l'ornement pendant un certain nombre d'années, de façon que notre pensée puisse se concentrer intensément sur la production de construction de belles formes avenantes dans leur nudité[62]». L'architecte autrichien Adolf Loos développera et radicalisera cette idée dans sa célèbre conférence *Crime et Ornement* prononcée en 1908. Il s'y élève violemment contre le courant décoratif, alors tout-puissant, et l'on retrouve certains accents de l'*Apologie*, dans ce texte à caractère messianique qui a fortement influencé les avant-gardes architecturales: «Nous

60. Van Doesburg aurait déclaré: «Le carré est pour nous ce que la croix était aux premiers chrétiens», cité in Hugh HONOUR et John FLEMING, (*A World History of Art,* 1982), *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1984, p. 584, sans référence exacte.

61. Walter GROPIUS, «Austellung Neues Bauen, im Kunstgewerbe Museum», Zürich, SBW, 1931, vol. 97, p. 97, cité in Jacques GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p. 164.

62. Louis SULLIVAN, *Ornament in Architecture*, New-York, 1892.

avons dépassé l'ornement, *nous nous sommes élevés jusqu'au point où nous pouvons nous passer d'ornement.* Voyez, le temps de l'accomplissement est proche. Bientôt les rues de la ville brilleront comme des *murs blancs.* Comme Sion, la capitale du Ciel. Alors les temps seront accomplis[63]». Pour A. Loos, «l'absence d'ornement est un indice de force spirituelle» que seul l'homme supérieur est à même d'éprouver:

> J*e prêche pour l'aristocratie,* je veux dire pour l'homme qui se situe à la pointe de l'humanité, tout en ayant une compréhension profonde des aspirations et des besoins de ceux qui sont au dessous de lui [...]. Je supporte les ornements du Cafre, du Persan, de la paysanne slovaque, les ornements de mon cordonnier parce qu'ils n'ont pas d'autres moyens d'illuminer leur existence. Nous, nous avons *l'art qui a pris la relève de l'ornement.* Après les fatigues et les peines de la journée, nous nous adressons à la musique de Beethoven ou de Tristan. Mon cordonnier ne le peut pas. Je n'ai pas le droit de lui ôter sa joie, car je ne peux rien mettre à sa place[64].

La musique a certes remplacé ici, la parole divine, mais on ne peut s'empêcher de songer à l'aristocratique abbé de Clairvaux abandonnant les arts «décoratifs» et les images aux «simples, aux primaires, aux insensés [...] ce peuple charnel sur lequel les choses spirituelles ont peu de prise», pour exiger des meilleurs, des moines, («Mais nous qui sommes séparés du peuple...[65]») l'ascèse du vide comme voie royale à la rencontre de Dieu. Les fins diffèrent: ici, la spiritualité de l'Art, là celle de la Foi, mais les moyens sont semblables: dépouillement et sublimation.

Le manifeste de Loos sera publié dans l'un des premiers numéros de *L'Esprit Nouveau,* la revue créée en 1920 par Le Corbusier, Ozenfant et Dermée, qui a contribué dans une large mesure à diffuser les postulats avant-gardistes — radicalisme formel, fonctionnalisme, internationalisme — d'une esthétique ascétique et totalitaire. Ce texte, chaleureusement présenté par Le Corbusier, marquera d'ailleurs durablement la pensée de celui qui deviendra la figure emblématique de l'architecture moderne[66].

---

63. Adolf Loos, « Ornement et crime », in *Ornement et Crime, Paroles dans le Vide*, Paris, Champ libre, 1979, p. 199.

64. Loos, *op. cit.*, p. 206.

65. Saint Bernard, «Apologie», § 28, in Z. Oldenbourg, *op. cit.,* p. 286.

66. Sur les relations entre Le Corbusier et Loos, voir Stanislaus Von Moos, «Le Corbusier et Loos», *Assemblage,* 1988, nº 4, p. 25-37.

Saint Bernard et Le Corbusier... le rapprochement est certes provocateur mais nous verrons que certains des anathèmes lancés par l'architecte retentissent comme des échos profanes des diatribes de l'abbé et que sur bien des points, l'austérité du célèbre «Cathare[67]» rejoint la rigueur de celui-là même qui, il y a huit siècles, combattit l'hérésie albigeoise. Il y a de surprenantes analogies entre l'homme du *Nouveau Monastère* et celui de *l'Esprit Nouveau*[68]. Quant à la réception des constructions de Cîteaux, comment, en relisant Van der Meer ou Georges Duby («le simple, le pauvre, la ligne, la forme[69]») ne pas évoquer Le Corbusier énonçant sa conception du Beau en architecture: «Pas de verbiage, ordonnance, idée unique, hardiesse et unité de construction, emploi de prismes élémentaires. Moralité saine[70]»?

On a relevé les origines calvinistes de Le Corbusier, son idéalisme, son jansénisme, sa vision profondément manichéenne du monde[71]. Il y a d'autre part d'indéniables correspondances entre les Réformateurs protestants et ceux de Cîteaux : «Calvin et Luther ne se trompaient pas assurément quand ils allaient chercher dans les pages de saint Bernard une confirmation pour leur plus hautes aspirations spirituelles. C'est déjà ce "Dieu seul" qui explique l'iconoclasme farouche de l'ascèse cistercienne[72]». Mais si les Cisterciens comme les Réformateurs bannissaient le décor pour mieux trouver Dieu, Le Corbusier l'exclut au profit de l'Architecture qui se voit sacralisée. La Beauté était à Cîteaux toute spirituelle, elle est ici «de pure création humaine[73]», elle naît de l'acte architectural global et unique:

> Les force de révolte, de *virilité ascétique* qui conviennent aux conspirateurs qui s'apprêtent à renverser l'ordre des choses ont porté leurs fruits.[...] *Un concept neuf nous est venu. Il n'y a plus*

67. Le Corbusier s'était livré à des recherches généalogiques de filiation et d'archives qui lui avaient permis de se construire un passé cathare, cf. Jean-L. HEBERT, « La pensée religieuse de Le Corbusier », *Echanges,* fév. 1984. En outre on peut rappeler que la pureté était au centre de la doctrine cathare.

68. Je n'ai paradoxalement jamais rencontré dans les travaux sur Le Corbusier une quelconque mise en relation de ces deux personnalités.

69. Duby, *op. cit.*, p. 161.

70. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Crès, 1924, p. 113.

71. V. Turner, *op. cit.*, et Stanislaus VON MOOS, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Paris, 1971.

72. P. Bouyer, cité in A. Dimier/J. Porcher, *op. cit.*, p. 38.

73. Le Corbusier, *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 111.

> *de décor possible.* Nos effusions, notre compréhension de la nature, de ses beautés, de ses forces, tout s'est intégré dans un système d'organisation architecturale. L'architecture est là, s'occupant de notre maison, de nos aises, de notre cœur[74].

De cette affirmation d'une rédemption sociale par l'architecture, on relèvera au passage la qualification de «virilité ascétique» que l'on retrouve sous certaines plumes à propos du bâtiment cistercien, et le ton messianique («un concept neuf nous est venu» semble transposer la formule de l'annonce des anges aux bergers du cantique de Noël: «un Sauveur nous est né»).

L'architecte démiurge et censeur partage avec saint Bernard le goût de *la ligne droite,* celui de la pureté et toute une morale de la géométrie. Le Croisé du *Poème à l'angle droit* est un homme d'ordre et «cet ordre, il le conçoit aussi bien en ce qui concerne la logique intérieure d'un système monumental que lorsqu'il s'agit de la discipline sociale[75]». «Nous affirmons que l'homme fonctionnellement pratique l'ordre, que ses actes et ses pensées sont régis par la droite et l'angle droit; que la droite lui est un moyen instinctif et qu'elle est à sa pensée un but élevé[76]». En urbanisme, «la rue courbe est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité. La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble[77]». Telles sont les thèses de Le Corbusier: «l'homme est un animal géométrique» et «l'orthogonal, signe de l'Esprit»:

> Ce signe + : c'est à dire une droite coupant une autre droite en faisant quatre angles droits, ce signe qui est le geste même de la conscience humaine, ce signe que l'on dessine instinctivement, graphique symbole de l'esprit humain, metteur en ordre, ce graphique auquel, par quel chemin intuitif, on a donné le

74. LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui,* Paris, (Crès, 1925), Vincent Fréal et Cie, 1959, p. 140.

75. Pierre FRANCASTEL, *Art et Technique,* Paris, Gonthier, 1966, p. 40. Sur l'idéologie totalitaire et l'idéalisme sous-tendant l'urbanisme de Le Corbusier, voir Marc PERELMAN, *Urbs ex machina. Le Corbusier (Le courant froid de l'architecture),* Paris, Ed. de la Passion, 1986.

76. LE CORBUSIER, « Le Flou contre la Géométrie », *L'Esprit Nouveau,* nº21, 1924, s.p.

77. LE CORBUSIER, *Urbanisme,* Paris, Crès, 1925, p. 11 (repris de *L'Esprit Nouveau,* nº17, 1922).

> sens du plus, du positif, de l'addition, de l'acquisition, signe constructeur[78].

Par la grâce de la géométrie, l'homme rejoint l'Olympe, puisque «Géométrie et dieux siègent ensemble[79]».

La ligne droite, «trajectoire d'une flèche dardée vers la perfection[80]», c'est aussi le fer de lance de saint Bernard «qui vit comme un tournoi son combat contre les forces perverses[81]». Georges Duby remarque que «nulle part, dans aucun des édifices liturgiques qu'invente la chrétienté d'Occident n'est faite à *l'angle droit* place plus décisive. Le *carré* est la clé de toutes les structures du bâtiment cistercien où *toute idée de volupté est évacuée* des courbes nécessaires[82]». Le fameux plan bernardin de Clairvaux est une composition conçue entièrement avec des lignes droites se coupant à angles droits. On sait que saint Bernard, pour toutes les églises construites sous sa responsabilité, a maintenu fermement son choix symbolique d'un sanctuaire fermé par un mur droit. Ce chevet rectiligne[83] est l'une des conséquences de

> *ce parti pris de rectangularité* qui [...] frappe dans certaines paroles de saint Bernard. *Eliminer les courbes* paraît avoir été une de ses préoccupations majeures et cette préférence marquée pour la ligne droite devient la pierre de touche et le symbole par excellence de la rectitude. «Istius modi ergo curvae animae non possunt diligere sponsam, quoniam non sunt amicae sponsi, cum sint mundi. Ergo quaerere et sapere quae sunt super terram curvitas animae est et, in ragione meditari, ac desiderare quae sursum sunt, rectitudo[84]». Droit évoque droiture, voie directe, fermeté du propos, force, logique; la ligne courbe (dans une abside aussi bien que dans une attitude ou dans un raisonnement) signifie au contraire souplesse, grâce, mollesse, complaisance, repos, plénitude, bien-être de la satisfaction, voire de l'illusion[85].

---

78. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, (Plon, 1937) Denoël, 1983, p. 61.
79. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 113.
80. Duby, *op. cit.*, p.156.
81. *Ibid.*, p. 81.
82. *Ibid.*
83. Dès sa mort, les Cisterciens abandonneront ce chevet plat pour adopter l'abside arrondie, plus facilement compatible avec l'augmentation des chapelles.
84. Saint Bernard, « serm. in cant. XXIV, 7 ».
85. Van der Meer, *op. cit.*, p. 41.

Van der Meer ne va pas jusqu'à exprimer cette opposition en termes de guerre des sexes, mais tout y invite. En tous les cas, c'est ainsi que dans un monastère cistercien comme dans une cité ouvrière (par exemple Le *Freidorf* construit par Hannes Meyer à Bâle en 1919, sur un plan parfaitement orthogonal[86]), la rectangularité correspond à une volonté de favoriser la rectitude morale des moines (respectivement des coopérateurs), la mise au pas de l'esprit passant par la mise au carré de l'espace.

La mystique de saint Bernard recherche la voie unificatrice, la libération de la complexité, de la pluralité, des contraires, toutes choses révélées par la couleur que le chef des moines blancs refusera pour tendre à l'indifférenciation et à la perfection de la lumière blanche. Le *blanc*, symbole de simplification parfaite, de pureté intérieure, est étape vers la libération. Blanches étaient les coules des Cisterciens, blanches les étoffes liturgiques, blanchâtres les vitraux, blanche la monochromie autorisée par les Chapitres généraux comme revêtement de certaines parties du monastère.

Le blanc, c'est aussi l'un des éléments fondamentaux de l'esthétique de Le Corbusier, qui se révèle dans les choix de son musée imaginaire. Lorsqu'il visite à Rome la petite église byzantine de Sainte Marie de Cosmédin, il note:

> église de gens misérables [qui] proclame dans Rome bruyamment luxueuse, le faste insigne de la mathématique, la puissance imbattable de la proportion, l'éloquence souveraine des rapports [...]. Les murs sont crépis de chaux. Il n'y a qu'une couleur, *le blanc, force certaine puisque c'est l'absolu.* Cette église minuscule vous cloue de respect. «Oh, dites-vous, vous qui veniez de Saint-Pierre ou du Palatin ou du Colisée...» MM. les sensuels de l'art, les animalistes de l'art seront gênés par Sainte Marie de Cosmédin. Dire que cette église était dans Rome lorsque sévit la grande Renaissance avec ses palais de dorures, d'horreurs[87].

Le Corbusier étouffe dans le décor contemporain: les intérieurs Art-Déco, implicitement comparés à des bordels, représentent à ses yeux le mal absolu qu'il dénonce avec la phraséologie morale adéquate, tel saint Bernard condamnant les luxuriances de l'art roman et les fastes de Cluny:

---

86. Cf. Jacques Gubler, *op. cit.*, p. 86 sq.
87. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, *op. cit.*, p. 129.

> Lorsqu'il nous advient de pénétrer dans l'un de ces sanctuaires troubles où s'allument tant de reflets sournois parmi les marbres noirs ou blanc, les ors ou les laques rougies ou bleues, un malaise nous prend, une angoisse: on voudrait sortir d'un repaire, se sauver vers l'air libre ou s'asseoir rassuré et confiant dans telle cellule du couvent de Fiesole, ou plus bonnement encore, se mettre à travailler dans un tel superbe bureau d'usine moderne, rectiligne et clair, peint de ripolin blanc, où règnent l'activité saine et un optimisme laborieux. [...] Que de soies qui chatoient, de marbres qui serpentent et luisent, de bronzes et d'ors qui font riches. Que de noirs «à la page», de vermillons fouettés, de lamés d'argent, de Byzance et d'Orient. Bref, finissons. Je crois qu'on en a bientôt par-dessus la tête. On va faire *la croisade du lait de chaux et de Diogène*[88].

La pureté des murs blancs acquiert aux yeux de l'apologiste de l'immaculée conception de l'architecture une force éducative et quasi thérapeutique. L'esthétique entraînant l'éthique en un rapport mécanique est censée assurer la transformation substantielle des êtres humains à l'image de leur cellule:

> Si quelque Solon imposait à notre effervescence ces deux lois: la loi du ripolin, le lait de chaux, nous ferions un acte moral: aimer la pureté! nous accroîtrions notre état: avoir un jugement! Un acte qui conduit à la joie de vivre: la poursuite de la perfection. Concevez les effets de 1a loi du ripolin. Chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche pure de ripolin blanc. *On fait propre chez soi* (souligné dans le texte) il n'y a plus nulle part de coin sale et de coin sombre: tout se montre comme ça est. *Puis on fait propre en soi*; car l'on entre dans la voie de se refuser à admettre quoi que ce soit qui ne soit licite, autorisé, voulu, désiré, conçu: on n'agit que lorsqu'on a conçu [...] vous serez à la suite du ripolinage de vos murs maître de vous. Et vous voudrez être exact, être juste, penser clair[89].

Au XIII^e^ et XIV^e^ siècles, des envoyés spéciaux étaient chargés par le Chapitre général des Cisterciens d'effectuer des descentes de police dans les abbayes de l'ordre, pour faire respecter les prescriptions et la règle d'austérité absolue que certains tentaient d'assouplir. Le Corbusier lui, rêve d'en faire autant: «Le blanc de

88. Le Corbusier, *L'art décoratif*, *op. cit.*, p. 136-38.
89. *Ibid.*, p. 190-91.

chaux est extrêmement moral. Admettez qu'un décret prescrivant que toutes les chambres de Paris soient passées au lait de chaux. Je dis que ce serait *une œuvre policière d'envergure et une manifestation de haute morale,* signe d'un grand peuple[90]».

Après ce délire hygiéniste, notre grand Epurateur, saisi d'une fureur iconoclaste, stigmatise le décor et l'ornement, en des termes qui laissent songeur, trahissant, par l'amalgame méprisant des fantasmes (décor = féminité = sauvagerie = nature bestiale) certaines valeurs puritaines, phallocratiques, paternalistes et ethnocentristes qui fondent le rationalisme anti-décoratif et rapellent des conceptions d'antique mémoire! «Qu'est-ce qui oblige l'homme à décorer, quel décret ou quel besoin *vraiment humain*? Ce goût des atours, des plumes et des brillants, *le nègre quoi!* Très *féminin* tout ça[91]». On se souvient de l'abbé cistercien Aelred de Rielvaux se lamentant : «Pourquoi dans les cloîtres de moines ces grues et ces lièvres, ces daims et ces cerfs, ces pies et ces corbeaux ? Ce ne sont pas là les instruments des Antoine et des Macaire mais plutôt des *divertissements de femmes*[92]».

S'appropriant les thèses évolutionnistes et élitistes de Loos, Le Corbusier affirme en 1925, que «la culture est en marche vers la vie intérieure[93]»: «le décor est d'ordre *sensoriel et primaire* ainsi que la couleur et il convient au peuple simple, aux paysans, aux sauvages. L'harmonie et la proportion sollicitent l'intellect, arrêtent l'homme cultivé. Le paysan aime l'ornement et peint des fresques. Le civilisé porte le complet anglais et des livres[94]». Le moine cistercien entre ses murs dénudés portait la coule blanche et le Livre... En 1976, Georges Duby, notant que «l'idéologie cistercienne ne veut rien ajouter, elle retranche, émonde, épure[95]», retrouve les termes mêmes de Le Corbusier, définissant la culture comme «l'aboutissement d'un effort de sélection. Sélection veut dire écarter, émonder, nettoyer, faire ressortir nu et clair l'Essentiel[96]».

---

90. *Ibid.*, p. 193.
91. Le Corbusier, «Le Salon d'automne», *L'Esprit Nouveau*, n° 13, 1921, s.p.
92. Aelred de Rielvaux, «Le Miroir de la Charité», cité in A. Dimier/ J. Porcher, *op. cit.*, p. 37.
93. Le Corbusier, *L'art décoratif, op. cit.*, p. 12.
94. Le Corbusier, *Vers une architecture , op. cit.*, p. 112.
95. Duby, *op. cit.*, p. 78.
96. Le Corbusier, *Vers une architecture, op. cit.*, p. 110.

> Depuis le primitivisme de la chapelle romane, on a passé à Notre Dame de Paris, aux Invalides, à la Concorde. On a épuré, affiné la sensation, écarté le décor et conquis la proportion et la mesure: on a avancé: *on a passé des satisfactions primaires (décor) aux satisfactions supérieures (mathématiques)*. Aucune raison pratique ou élevée n'excuse ni n'explique l'iconolâtrie. Puisque l'iconolâtrie se dresse et s'étale puissante comme un cancer, *soyons des iconoclastes*.[...] Le lait de chaux. Diogène. Heure de l'architecture de vérité, sens de vérité. Et plasticité. Car sous cette égide les moyens sont précaires et l'intention doit être forte: le grand art vit de moyens pauvres[97].

Il est certain qu'une formule comme «le grand art vit de moyens pauvres» concourt à dévaloriser tout un pan de la culture artistique, au profit d'une esthétique minimaliste, d'un sublime du presque-rien, et à revaloriser comme avant-gardistes, en reportant sur elles tout le système de valeurs établies par la modernité, des manifestations «artistiques» telle par exemple l'architecture austère des Cisterciens, qui n'était pas conçue aux origines en terme de projet esthétique, et dont la signification profonde est évidemment ailleurs.

Les textes programmatiques et polémiques de Le Corbusier envisagés ici datent tous des années 1920-25, l'époque de l'esthétique dogmatique du purisme et des créations architecturales en accord avec le *Style international*. Parallèlement aux écrits d'autres mouvements (dont le Bauhaus), ils ont contribué, dans une large mesure à la formation de nouveaux canons esthétiques.

Or, il n'est jamais fait dans ces textes une quelconque allusion à l'architecture cistercienne ou à la pensée de saint Bernard, les références étant toutes gréco-romaines. Paradoxalement, l'architecte ne rencontrera véritablement l'abbé qu'à la fin de sa vie, alors même que dès les années 1950 apparaissent dans son œuvre des tendances expressionnistes, des lignes courbes, organiques et des plans irréguliers dont l'exemple le plus célèbre est la chapelle de Ronchamp (1953). Pourtant, ce protestant construira ensuite, pour le clergé catholique, le seul couvent du XX$^{e}$ siècle en France, et qui plus est, inspiré par l'architecture cistercienne... On sait l'importance formatrice qu'avait revêtu pour lui, lors

97. Le Corbusier, *L'art décoratif*, *op. cit.*, p. 12 et 138.

d'un voyage de jeunesse en Italie, la découverte de la chartreuse d'Ema en Toscane, et l'incidence de cette architecture monastique sur son œuvre, particulièrement sur les «unités d'habitations de grandeur conforme» de la Cité Radieuse[98]. Une cinquantaine d'années plus tard, la boucle se referme avec la construction du couvent de la Tourette, l'une de ses dernières réalisations.

En 1952, le père Couturier, au nom des Dominicains lyonnais qui souhaitent construire une nouvelle maison conventuelle, en demande les plans au Corbusier. Il engage l'architecte à visiter l'abbaye cistercienne du Thoronet, dans le sud de la France et à s'en inspirer, car il y voit «l'essence même de ce que doit être un monastère à quelqu'époque qu'on le bâtisse[99]». Le Corbusier fait le voyage et revient conquis en affirmant : «la lumière et l'ombre sont les porte-parole de *cette architecture de vérité...*[100] On ne pourrait rien ajouter de plus. En ces jours de béton brut, saluons et bénissons, tout en continuant notre chemin, une si merveilleuse rencontre[101]». Le couvent de la Tourette, à Eveux, près de Lyon est achevé en 1959. Il allie les conceptions les plus modernes à la tradition: on a relevé plusieurs homologies structurales avec le monastère provençal de la fin du XII[e] siècle[102]. Par ailleurs, dans l'église, l'utilisation parcimonieuse de la lumière, inhabituelle chez Le Corbusier, rappelle l'intériorité de l'église cistercienne: «l'intérieur est d'une pauvreté totale. Son béton est fait de banchages brut de décoffrage. Il n'y a presque pas de sources de lumière, mais celles-ci sont bien situées et cette église, qui est d'une simplicité émouvante, éveille un sentiment de recueillement[103]». Une description qui conviendrait parfaitement au Thoronet, exception faite du matériau; mais encore ces murs de béton, rythmés par les marques de décoffrage font-ils

98. Peter SERENY, «Le Corbusier, Fourier and the Monastery of Ema», in *The Art Bulletin,* déc. 1967, p. 277 sq.

99. François BIOT et François PERROT, *Le Corbusier et l'architecture sacrée*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 9.

100. Cf. G. Duby, qui utilise la même formule, *op. cit.*, p. 159.

101. Le Corbusier, cité in Siegfried GIEDON, *Espace, Temps, Architecture,* Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 350.

102. Peter BUCHANAN, «La Tourette et le Thoronet», in *The Architectural Review*, n°1079, janv. 1987 et Sergio FERRO et alii, *Le couvent de la Tourette de Le Corbusier,* Marseille, Ed. Parenthèse, 1987.

103. Willy BŒSIGER, et Hans GIRSBERGER, *Le Corbusier 1910-1965*, Zürich, Ed. d'Architecture, 1967, p. 273.

penser à l'appareil cistercien, nu, rythmé par les marques au fer apposées par les maçons sur les jointoyages et qui produisent le même effet.

Le plus important se situe ailleurs que dans ces échos formels[104]. L'essentiel, c'est qu'on y retrouve le même esprit de dépouillement absolu, le même refus de tout décor, dont les effets sont parfaitement comparables, sinon les raisons profondes. Le Père Couturier, au nom des commanditaires, l'avait spécifié : «Pour nous, la pauvreté des bâtiments doit être très stricte, sans aucun luxe ni superflu[105]». Interrogé sur le chantier, l'architecte surenchérit, dénonçant par avance toute velléité «déviationniste» de l'usager:

> Nous aurons le sol de l'autel en ardoise noire, l'autel en pierre blanche magnifique, pierre massive et les murs gris béton. Avec la lumière qui sera là-dedans, je compte que ce sera bien. *Il n'y aura pas de distraction possible par les images.* Si vous voulez être bien gentils et témoigner de la sympathie à votre architecte, c'est en refusant tout cadeau concernant et des vitraux et des images et des statues, moyennant quoi on tue tout. Ce sont vraiment des choses dont on n'a pas besoin. Non pas que l'œuvre architecturale suffise... *Si, elle suffit*, ça suffit amplement. Il ne faut pas croire que des imageries de figuration de toute nature soient pour ajouter quelque chose si l'architecture l'a créé déjà, la question est là[106].

Le Corbusier au Thoronet avait-il lu l'*Apologie*? Il n'en souffle mot. Saint Bernard y dénonçait «la somptueuse décoration et les curieuses peintures dont l'effet est de détourner sur elles l'attention des fidèles et de diminuer le recueillement[107]». Avec le

---

104. Encore que ces analogies frappent l'attention lorsqu'elles sont données à voir à travers le même parti-pris de dramatisation qu'on observe chez les photographes de l'architecture cistercienne, tout comme chez ceux qui ont présenté la Tourette: photographie en noir-blanc, accusant les contrastes, accent porté sur la lumière, théâtralisée, esthétisant l'architecture, jeu abstrait des surfaces et des volumes, gros plans sur des détails, fétichisme du grain de la pierre ou du béton. Par exemple, chez F. Cali, (*Les trois soeurs provençales, op. cit.*); la série sur l'architecture cistercienne des éditions Zodiaque; les photos de Jacqueline Salmon dans *Le Corbusier et l'architecture sacrée, op. cit.;* mais surtout les photographies de «Le Corbusier, un couvent dominicain», parues dans *L'Art Sacré* nº 7, 1960.

105. Père Couturier, «lettre au Corbu», 1953, citée dans *Le Corbusier et l'architecture sacrée, op. cit.*

106. F. Biot/F. Perrot, *op. cit.*, p. 92.

107. Saint Bernard, «Apologie», *op. cit.*, § 28, p. 286.

«Père Corbu», comme il aimait à se faire appeler, architecte avant que d'être moine, on voit poindre une véritable mystique de l'architecture. Le décor, par son pouvoir de dissipation, menace ici la construction en elle-même: l'espace sacré est sacralisé en tant que forme pure dont rien ne doit venir troubler l'ordonnance. Une architecture-épiphanie, qui conditionne, par sa pureté formelle même, la foi du croyant: «ma certitude, c'est que le sentiment religieux ne peut pas [...] émaner de peintures ou d'autres représentations, mais seulement d'une ambiance — fait architectural du paysage. On doit être enveloppé et non pas intéressé intellectuellement[108]». La transcendance se déplace. Pour saint Bernard, l'austérité de l'église était le moyen de s'élever jusqu'au sacré, le cadre transitif d'une prière. Ici, elle tend à devenir une fin en soi, la prière elle-même. Le dépouillement, l'abstraction, l'absence totale de décor, tout concourt à la célébration ostentatoire de l'architecture et par là même de l'architecte, conférant en outre à chaque signe une dimension symbolique beaucoup plus forte: «à l'autel de Ronchamp, il y a *une dalle de pierre* et au dessus, il y a juste le ciboire, un tabernacle, c'est tout, *deux petites bougies et ça suffit,* au lieu des cierges qui allaient parfois jusqu'à deux mètres de haut[109]». Saint Bernard dénonçait déjà la richesse des chandeliers clunisiens[110], et la description du sanctuaire bernardin par Van der Meer est proche de la conception corbuséenne : «de chaque côté de l'autel [...] *pauvre bloc de pierre couvert d'un linge, un seul candélabre* de fer posé à même le sol[111]». A son interlocuteur qui constate : «C'est tout à fait dans le sens du renouveau liturgique. Les siècles ont ajouté, ajouté. Alors de nos jours, il faut revenir à la pureté primitive», Le Corbusier répond:

> — Oui. Je l'ai fait à Ronchamp et à la Tourette. Ce sont des églises où l'autel est digne.[...] Quand on a un si beau signe, il faut le respecter. Et souvent les artistes *au cours des siècles*

---

108. Le Corbusier, in F. Biot/F. Perrot, *op. cit.*, p. 102.

109. Jean PETIT, *Le Corbusier par lui-même,* Genève, Rousseau, 1970, p. 184.

110. «en guise de candélabres on voit de vrais arbres d'airain travaillés avec un art admirable et qui n'éblouissent pas moins par l'éclat des pierreries que par celui des cierges dont ils sont chargés. Que se propose-t-on avec tout cela, est-ce de faire naître la componction dans les cœurs?», in «Apologie », *op. cit.,* § 29, p. 287.

111. Van der Meer, *op. cit.*, p. 39.

> *décadents* ne l'ont pas respecté et ils ont brodé autour de ça. Ils ont fait des fanfreluches.[...] C'était une dépravation du lieu saint. *Si vous recevez Dieu, il vaut mieux ne rien laisser que lui-même...*[112]

L'écho de la voix de saint Benoît revient du fond des siècles, dans ces dernières paroles: «L'oratoire sera ce qu'indique son nom. On n'y fera et n'y disposera rien d'étranger à sa destination[113].»

A travers ces rapprochements, il ne s'agit pas de prétendre à l'immanence de concepts qui ne se définissent que par une critique historique[114]. Mais plutôt, au delà d'influences difficiles à préciser, au delà de similitudes dans les attitudes psychologiques ou d'affinités électives, de mettre en évidence les correspondances possibles, dans la réévaluation des phénomènes culturels par une histoire de l'art qui procède par réhabilitations et dépréciations successives, dans un jeu de redistribution constant, depuis des valeurs «avant-gardistes» qui s'actualisent avec un décalage. A. Hauser, empruntant à Nietzsche son concept de «force rétrospective du présent», a souligné les effets de cet historicisme dialectique: «Of fundamental importance in the communication between the present and the past is the fact that a result of the development of a new artistic conception, older works can acquire a new value, but this can equally well be a decrease as an increase in value[115].» Il semble que la valorisation de l'austérité cistercienne en tant qu'*esthétique,* à la faveur des poncifs modernistes, en soit un nouvel exemple.

Peut-être l'appréciation si générale de la première architecture cistercienne (à l'époque même du déclin du modèle moderniste chez les «avant-gardes» architecturales) a-t-elle résulté de la pro-

---

112. Petit, *op. cit.*, p. 184.

113. Règle de saint Benoît, chap. 52, «De l'oratoire du monastère», in *Règles des moines, Pacôme, Augustin, Benoît, François d'Assise,* Paris, Seuil, (1959), 1982, p. 115.

114. Bien qu'on puisse relever que les deux architectures, cistercienne et moderniste combattent côte à côte dans «l'éternel conflit entre l'esthétique des formes fonctionnelles simples — compositio — et celle des parures décoratives plus ou moins chargées — venustas —», cité in Edgar de BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale,* Genève, Slatkine Reprints, 1975, t. II, p. 133.

115. Arnold HAUSER, (*Soziologie der Kunst*, München, 1974), *The Sociology of Art*, London, University of Chicago, 1982, p. 528.

jection plus ou moins consciente des normes esthétiques de la modernité rationaliste anti-décorative sur des objets en lesquels ces normes certes se reconnaissent, mais qui contiennent aussi leur désaveu: la mesure de l'homme et la main de l'artisan, la pierre du lieu, matériau ancestral, le site sauvage et préservé, opposés à la machine, au béton anonyme, à l'urbanisation ravageuse... Aurait-elle signifié une appropriation, dans la réconciliation, d'un code formel moderniste partiellement assimilé, avec la nostalgie du référent humain, trop souvent absent dans les grandes réalisations aliénantes du «Style international»? Une nostalgie qui aujourd'hui, en un retour attendu de balancier, conteste haut et fort la doxa moderniste dans son purisme et son absolutisme, réévaluant contre les dogmes tyranniques d'unité, de cohérence, d'équilibre et de pureté, les notions de pluralité, d'ambiguïté, d'éclectisme et de métissage. Fatigué du discours de la vertu, si méfiante à l'égard de l'Inconscient, de l'imaginaire, du travestissement, du jeu et de la séduction, le postmodernisme prône le réenchantement du monde et revendique ses affinités avec d'autres formes du passé ou de l'ailleurs longtemps frappées d'illégitimité. Il privilégie le maniérisme, et surtout le baroque, art de la sensualité, de la dépense, de l'excès, de l'hétérogène et de la métamorphose. Ouvrant à nouveau le débat qui porte sur le rôle du décor et de l'ornement en architecture, comme celui de la figuration dans les arts plastiques, il va leur redonner l'importance que la Vérité moderniste et nue leur avait ravie et proposer à celle-ci d'aller se rhabiller en renouant avec les charmes de la parure...

En l'année 1990, on a célèbré le neuf centième anniversaire de Bernard de Clairvaux. Il serait intéressant d'observer, dans les publications de circonstance (et ce, malgré leur motivation commémorative), si les effets d'une telle évolution des sensibilités se font sentir sur la perception des doctrines ascétiques et iconoclastes du grand saint ou des œuvres architecturales qui en découlent. Changement de ton ou déplacement du propos: il ne serait guère étonnant qu'on n'y retrouve plus l'unanimité véhémente et enthousiaste d'un temps où certains «savants austères» semblaient chausser les célèbres lunettes en forme d'*oculi* de l'Architecte pour exalter les réalisations nées de la parole de l'Abbé.

Marie ALAMIR-PAILLARD