Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 14 (1966)

Artikel: À propos de l'Apologia de Saint Bernard : dans quelle mesure suger a-t-il tenu compte de la réforme cistercienne?

Autor: Christie, Yves

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727534

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: 13.07.2025

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

A PROPOS DE L'*APOLOGIA* DE SAINT BERNARD: DANS QUELLE MESURE SUGER A-T-IL TENU COMPTE DE LA RÉFORME CISTERCIENNE?

par Yves CHRISTE

la fin de la première partie du XIIe siècle, le génie visionnaire de la sculpture romane paraît avoir perdu de son intensité. Les formes se font plus séduisantes, plus douces, plus caressantes; on se contente souvent de savantes arabesques et dans certaines régions le goût du décor importe plus que la réalité de l'image. Cet affadissement du style, qui va d'ailleurs de pair avec une décadence du symbolisme, marque un profond déclin de l'art sacré. Peu à peu, la spiritualité contemplative fait place au moralisme et aux évocations anecdotiques; la beauté des formes est aimée pour elle-même; on s'y laisse prendre et on oublie parfois que les délectations d'ordre esthétique sont un obstacle à la méditation.

Les réactions pamphlétaires de saint Bernard n'étaient donc pas sans fondements et c'est peut-être à tort qu'on lui reproche d'avoir nié ou méconnu la véritable grandeur de l'art sacré. Ce qu'il attaque, avec violence, ce ne sont pas les grandes compositions théophaniques, celles de Moissac ou de Cluny, mais la gratuité du décor, l'exubérance des formes et l'intrusion de l'esthétisme dans l'expression religieuse. Ses reproches en effet visaient moins les images et la beauté des formes qu'un certain hédonisme consécutif au fourvoiement du goût. Il fait grief aux Clunisiens d'aimer les arts comme des objets de délectation; il les accuse de préférer les séductions formelles aux réalités spirituelles, de négliger «la loi de Dieu et les choses saintes»[1], en un mot, de rêvasser devant leurs œuvres d'art.

Ces critiques, parfois acerbes, n'étaient pourtant pas excessives: Suger l'a parfaitement compris.

Malheureusement, quand on aborde ce problème quelquefois irritant et cette étrange querelle qui mit aux prises Suger, les Clunisiens et saint Bernard, on se con-

[1] Saint BERNARD, *Apologia* dans *Patrologie latine (= PL)*, t. CLXXXII, col. 916.

tente trop souvent de souligner les divergences de vues des deux partis. Le rigorisme «spirituel» de saint Bernard n'est pourtant pas à l'opposé de l'humanisme «charnel» des Clunisiens, et ce serait une erreur de distinguer radicalement l'aniconisme de Cîteaux de l'iconophilie parfois incohérente des partisans de Cluny. Il est certain que les Bénédictins blancs refusent les séductions de l'image et toute richesse ornementale; ils se méfient, à juste titre, de cet aspect charnel et populaire de l'expression religieuse, mais il n'y a là aucune raison qui permettrait de soupçonner une résurgence quelconque des conceptions iconoclastes. Le témoignage de saint Bernard est formel. Il admet très volontiers que les évêques décorent abondamment leur cathédrale et qu'ils se servent d'images pour émouvoir et enseigner les foules. Nullement hostile aux émotions d'ordre esthétique, il ne s'est pas opposé à l'harmonie des proportions, à la beauté architecturale et à la poésie des hymnes liturgiques. Il préfère cependant pour les moines un art sacré qui ne soit pas trop entaché de séductions matérielles, qui ne soit pas l'objet d'une distraction ou d'un plaisir des sens, afin d'éviter que la beauté d'un cloître ou d'une église ne fasse obstacle à la recherche surnaturelle.

Saint Bernard ne pouvait ignorer saint Augustin; il a certainement lu Scot Erigène et l'« Aréopagyte » et, s'il mesure toute la valeur spirituelle de l'enthousiasme esthétique, il en connaît aussi les limites et les dégradations.

La contemplation de la beauté peut être utile à une élévation mystique ou à la connaissance surnaturelle. Saint Augustin, au livre V des *Confessions*, considère en effet l'expérience esthétique comme un premier aspect de l'illumination mystique. Parlant de la splendeur du monde, il voit ainsi dans l'existence des choses comme un hymne de louange au Créateur qui dans son œuvre a tout organisé selon les règles d'une harmonie parfaite. L'esprit peut donc s'y appuyer «afin de parvenir, comme par une série d'étapes régulières, des objets corporels aux biens spirituels».

Cette démarche «anagogique», citée sans cesse dans les écrits philosophiques du Moyen Age, s'applique à la connaissance rationnelle et progressive, à la métaphysique *(Invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur* [3]*)* et, sous une forme irrationnelle, plus immédiate, aux expériences esthétiques. *Non cessat, nec tacet laudes tuas universa creatura, nec spiritus omnis per os conversum ad te nec animalia nec corporalia per os considerantium ea, ut exsurgat in te a lassitudine anima nostra innitens eis, quae fecisti, et transiens ad te, qui fecisti haec mirabiliter.*[4]

Saint Bernard, à supposer qu'il eût ignoré Scot Erigène et le Pseudo-Denys, ce qui, au XIIe siècle, paraît bien improbable, connaissait certainement ce passage des *Confessions*. Bien qu'elle s'inspire d'une autre source, toute l'esthétique de Suger y est en germe.

[2] Saint AUGUSTIN, *Retractationes*, II, 6.
[3] Saint PAUL, Romains 1: 20.
[4] Saint AUGUSTIN, *Confessions*, V, 1.

Saint Augustin ne se réfère évidemment qu'à la beauté naturelle; il ne parle pas de la beauté artistique et n'applique pas à la beauté de l'art sacré cet «enthousiasme» irréfléchi» ressenti devant l'éclat de la nature.[5] L'esthétique clunisienne faisait pourtant une large part à des considérations de cette sorte et Jean Scot Erigène, au IXe siècle déjà, ne faisait aucune différence entre la beauté naturelle et la beauté artistique «faite de mains d'homme». *Materialia lumina, sive quae naturaliter in coelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum.*[6]

La beauté du décor clunisien auquel s'est attaqué l'abbé de Clairvaux était probablement conçue dans cette perspective spirituelle et n'avait d'autre but, à l'origine, que d'amener les âmes à cet état de joie dont parlera un des penseurs les plus originaux du XIIe siècle, correspondant de saint Bernard et admirateur, comme Suger, de Jean Scot Erigène: «le Parisien Hugues de Saint-Victor». *Secundum hoc ergo a pulchritudine visibili ad invisibilem pulchritudinem mens humana convenienter excitata ascendit; quasi de simili ad similia conducta facile in semetipso invisibiliter intelligens quae sit eorum quae visibiliter comprehendit, ad invisilia cognatio. Nam secundum invisibilem lucem insitam sibi noster animus ad invisibilia respiciens, facile arbitratur visibiles formas invisibilis puchritudinis imagines esse, illi, quod invisibile intus ipse habet, amica quadam similitudine respondentes, eas secundum approbationem et affectum inveniens. Quod enim in anima est, invisibile est, sicut ipse animus invisibilis est; et concipit tamen ipse, qui invisibilis est ex iis quae visibilia sunt, gaudium et amorem et affectum, et diligit ex hiis quaedam quasi similia et amica et cognata et praestat se illis voluntarie et exsultat in ipsis.*[7]

Aucune traduction ne saurait rendre le bonheur poétique, le rythme et les cadences subtiles du commentaire latin. Hugues de Saint-Victor atteint parfois à l'enthousiasme du *Phèdre* et comme Socrate il est saisi par la beauté, par l'envoûtement des sons et des couleurs. L'esthétique chrétienne issue de saint Augustin ou du Pseudo-Denys est d'ailleurs très proche de celle de Platon, plus proche encore de celle de Plotin, et des néo-platoniciens dont les traités de défense des idoles ont largement inspiré les partisans des images lors de la crise icono-

[5] La beauté artistique que saint Augustin paraît avoir méprisée et à laquelle il préfère la beauté naturelle lui a cependant inspiré un passage magnifique où il compare le travail de l'artiste à celui du Créateur. « L'art suprême par lequel le Dieu tout-puissant a tout créé de rien, et qu'on appelle aussi la Sagesse divine, travaille encore par la main des artistes et leur inspire la convenance et la beauté... Le nombre et l'harmonie des lignes qu'ils impriment au corps par le moyen du corps, ils les reçoivent dans leur âme, de cette souveraine sagesse qui a imprimé, avec un art bien plus consommé, le même nombre et la même harmonie au grand corps de l'univers. » (*Lib. De diversis quaest. octogintatribus*, I, XXVIII, cité par E. Krakowski, *L'esthétique de Plotin et son influence*, Paris, 1929, pp. 197-198). La création artistique est à l'image de celle de Dieu et elle s'exprime selon un rythme qui est celui de la Création dont elle imite la beauté apparente et cachée.

[6] J. Scot Erigène, *In ier. coel.*, *PL*, CXXII, col. 139.

[7] Hugues de Saint-Victor, *In ier. coel.*, *PL*, CLXXV, col. 949-950.

claste[8]. Ainsi, la beauté des choses n'est jamais aimée pour elle-même; elle ne possède aucune valeur en soi et ne peut être considérée comme un objet de délectation ou comme un objet d'art. La beauté n'est qu'une «modalité de l'être», une image ou un symbole de la beauté de Dieu. *Visibiles formas nec propter seipsas factas nec propter seipsas appetendas seu nobis promulgatas, sed invisibilis Pulchritudinis imaginationes esse per quas divina Providentia in ipsam puram et invisibilem Pulchritudinem ipsius veritatis quam amat et ad quam tendit omne quod amat sive sciens sive nesciens humanos revocat.*[9] La connaissance sensible n'est que l'occasion de la connaissance intelligible. La contemplation de la beauté, de même, n'est que l'occasion d'une connaissance plus haute et plus parfaite. *Contemplationis autem duo sunt genera : unum quod et prius est et incipientium : in creaturarum consideratione ; alterum quod posterius et perfectorum est : in contemplatione Creatoris* [10].

Ces considérations abstraites où le problème de l'art sacré est rarement abordé sont au cœur de l'esthétique romane. La beauté liturgique doit, en effet, permettre aux fidèles d'accéder à un niveau de contemplation supérieur, inciter l'âme à une élévation symbolique et non pas la détourner, comme à Cluny, de sa méditation spirituelle. «Il y a tant à voir qu'on se laisse aller plus volontiers à lire sur les pierres que dans les livres, à admirer le talent des hommes qu'à méditer la loi de Dieu.»[11]

Saint Bernard exprime ici ses doléances les plus graves. Il ne met plus en cause le pullulement des monstres, les dépenses excessives ou les aberrations du luxe décoratif, mais cet oubli du symbolisme qui a dénaturé et les formes et la manière de contempler les images. Autour de lui, en effet, l'art religieux s'était avachi: il avait perdu peu à peu ses vertus spirituelles et ne servait souvent à rien, sinon à étonner, à amuser et à distraire.

* * *

On ne peut donc saisir les véritables raisons de l'*Apologie* si on ne les étudie pas à la lumière de l'esthétique chrétienne contemporaine. La réponse indirecte de Suger ne se conçoit elle-même que dans cette perspective spirituelle, la seule dont il se réclame.

Suger s'inspire directement de Jean Scot Erigène. Il ne défend pas seulement les images pour leur valeur didactique, mais se réfère surtout à leur «splendeur», à leurs vertus sacramentales et à la perfection de l'idéal symbolique qu'elles manifestent aux yeux de tous.

Son idéal esthétique, véritable paraphrase de Jean Scot, il le fit graver, en lettres d'or, au portail de Saint-Denis.

[8] Cf. Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.-C.*, Paris, 1905.
[9] J. Scot Erigène, *op. cit.*, col. 138.
[10] Hugues de Saint-Victor, *PL*, t. CLXXV, col. 117.
[11] Saint Bernard, *op. cit.*, col. 916.

Portarum quisquis attolere quaeris honorem
Aurum nec sumptus operis mirare laborem
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes ut eant per lumina vera
Quale sit intus in his determinat aurea porta
Mens hebes ad verum per materialia surgit
Et demersa prius, hac visa luce, resurgit.[12]

On est loin de l'iconologie traditionnelle de saint Grégoire ou des *Libri Carolini* Le didactisme latin, seule doctrine officielle de l'Occident, ne suffisait plus, en effet, à la défense d'un art sacré qui avait désormais d'autres ambitions que d'enseigner les foules. Suger répond ainsi à saint Bernard. La valeur artistique des portes de bronze est certes immense, mais leur éclat véritable est d'un autre ordre et il ne convient pas de s'attacher outre mesure à la splendeur matérielle de l'œuvre d'art. La beauté sensible n'est qu'un reflet de la lumière divine, une image symbolique de la beauté transcendantale dont l'âme est pénétrée. Ses conditions formelles et sa valeur en soi n'intéressent Suger que dans la mesure où elles expriment cet idéal spirituel, conforme à la réalité invisible, dont l'œuvre d'art n'est qu'un signe. L'idée que la beauté des choses est une théophanie, que Dieu se manifeste partout, sous forme de beauté, dans la nature et dans les œuvres d'art créées par l'homme, a certainement influencé le texte de Saint-Denis. Je suis cependant persuadé que Suger n'a pas innové: les conceptions esthétiques qu'il emprunte à Jean Scot étaient probablement celles de Cluny; elles étaient aussi, dans une certaine mesure, celles de l'abbé de Clairvaux et du « second Augustin », Hugues de Saint-Victor qui, à l'inverse des « Clunisiens », de Suger et de Saint-Hugues, ne les ont pourtant pas appliquées à la beauté des images ou du décor ornemental.

L'*Apologie* de Saint Bernard, œuvre de jeunesse et de polémique, fut écrite à la demande de Guillaume, abbé de Saint-Thierry, dans un moment de crise et au plus fort de la querelle qui les mettait aux prises avec les Clunisiens. Ses critiques étaient pour la plupart fondées, mais il ne semble pas que Cluny en ait tenu compte, du moins dans le domaine des arts. Les Bénédictins noirs ne pensaient pas que la beauté fût un obstacle à la méditation spirituelle; d'autre part, leurs églises étaient ouvertes aux laïcs et de nombreux monastères, ceux-là en particulier qui furent les plus décorés, étaient aussi des lieux de pèlerinage très fréquentés. L'imagerie quelquefois vulgaire, qui nous étonne et nous déçoit, qui excitait alors la colère de saint Bernard, ne prétendait pas au grand art; elle correspondait plutôt à l'émotivité des pèlerins, à un besoin de pittoresque et de religiosité suggestive fort différent de celui des moines. Que cette influence populaire ait peu à peu contaminé la pureté du grand style

[12] SUGER: *De rebus in adm.*, XXVII.

symbolique, en des endroits où les fidèles n'étaient pourtant jamais admis, cela ne fait malheureusement aucun doute. L'avertissement de saint Bernard fut rarement écouté et ce n'est en fait que vingt ans plus tard, à Saint-Denis, que son *Apologie* fut prise en considération.

Suger, en effet, ne s'est pas contenté de prendre parti et de défendre la légitimité de l'art sacré. S'il répond à saint Bernard et semble ainsi se ranger dans le camp clunisien, il n'ignore pas pour autant la déchéance d'une certaine imagerie et les abus qui ont amené les Cisterciens à interdire tout luxe ornemental. Sa réplique fut davantage qu'une mise au point, inspirée de considérations mystiques sur la valeur spirituelle de la beauté sensible: saint Bernard, en condamnant l'incohérence et l'inutilité de l'imagerie de son temps, lui avait ouvert la voie; il tint compte de son *Apologie* et c'est par une réforme de l'art sacré qu'il défendit et restaura les splendeurs clunisiennes. Inauguré à Saint-Denis, poursuivi à Notre-Dame de Chartres, ce renouvellement des formes se traduit ainsi par une épuration du style et un essai de cohérence rationnelle dont l'expression romane offre assez peu d'exemples. Le programme iconographique de Chartres ou de Saint-Denis est traité comme une somme théologique, comme une méditation spirituelle sur le mystère du Christ d'où sont exclus les effets dramatiques. les monstres et les évocations gratuites. Dans la composition, on atteint à une plus grande clarté, à une véritable unité de pensée, sans toutefois que cet idéal rationnel soit défini par des catégories intellectuelles. Les portails de Chartres ou de Saint-Denis n'illustrent pas méthodiquement les attributs du Christ, les différents aspects de sa nature mystique ou la réalité surnaturelle de son Incarnation. La vision triomphale est saisie comme un tout et, bien qu'elle soit traduite par de nombreux éléments dogmatiques, tirés des textes sacrés, elle apparaît comme une théophanie sans voiles se suffisant à elle-même. L'iconographie est un prétexte, une manière symbolique de figurer l'apparition solennelle à la fin des temps. L'abbé de Saint-Denis et cet autre Suger, qui est à l'origine du programme spirituel de la façade de Chartres, restent fidèles au symbolisme esthétique, à cet esprit visionnaire qui caractérisent les grands portails théophaniques de Moissac, de Beaulieu ou de Vézelay. Ces derniers étaient peut-être plus éclatants, plus dramatiques. Ils insistaient davantage sur un effet de surprise, sur cet unique instant de révélation et de stupeur qui éblouit saint Jean. Les apparitions de Chartres et de Saint-Denis ont en effet perdu ce qui peut-être caractérise le mieux les grandes théophanies romanes: cette unité dramatique, violemment contrastée, dont on ne trouve plus traces au XIIIe siècle. L'harmonie chartraine est faite de mesure, de grandeur spirituelle et de réflexion. L'apparition à la fin des temps est un prétexte à une méditation silencieuse sur le mystère du Salut et de l'Incarnation et non plus, comme à Moissac ou à Beaulieu, la traduction d'un moment de stupeur ou d'éclat, visant à rendre sensible et immédiate la seule divinité du Christ.

La réponse de Suger n'est donc pas une simple défense des conceptions clunisiennes. Elle se traduit dans les actes par un renouvellement de l'expression plastique, par une épuration du style et une orientation nouvelle de la spiritualité religieuse. A Saint-Denis, l'esthétique clunisienne a peut-être trouvé son défenseur le plus illustre, mais elle s'exprimera désormais sous d'autres formes. Suger, en quelque sorte, a rompu avec Cluny et avec l'art roman qui peut-être ne satisfaisaient plus l'esprit nouveau.