



HAL
open science

Le décor des bâtiments conventuels des abbayes masculines françaises, aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Clément Savary

► **To cite this version:**

Clément Savary. Le décor des bâtiments conventuels des abbayes masculines françaises, aux XVIIe et XVIIIe siècles.. Histoire. Université Paris sciences et lettres, 2023. Français. NNT : 2023UPSLP025 . tel-04550795

HAL Id: tel-04550795

<https://theses.hal.science/tel-04550795>

Submitted on 18 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

**Les décors des bâtiments conventuels
des abbayes masculines françaises
aux XVIIe et XVIIIe siècles**

Texte

Présentée par
Clément Savary
Le 18 juillet 2022

École doctorale n°742
**École Pratique
des Hautes Études**

Spécialité
Histoire de l'Art

Composition du Jury

M. Frédéric Cousinié Professeur, Université de Rouen	Président du jury
Mme Christine Gouzi Maître de conférence, Université Paris-Sorbonne-Panthéon	Rapportrice
M. Daniel-Odon Hurel Directeur de Recherche, CNRS	Examineur
M. Mathieu Lours Docteur en Histoire	Examineur
Mme Martine Plouvier Conservateur en chef honoraire du patrimoine	Examineur
Mme Sabine Frommel Directrice d'étude, EPHE	Directrice de thèse

École Pratique des Hautes Études

Clément Savary



Les décors des bâtiments conventuels
des abbayes masculines françaises
aux XVIIe et XVIIIe siècles.



TEXTE

Remerciements

Ce travail n'aurait pas été possible sans la direction de Mme Sabine Frommel, et le suivi de MM. Daniel-Odon Hurel et Mathieu Lours pour leur aide bienveillante et leur conseils tout au long de ces recherches.

J'adresse tous mes remerciements aux personnes rencontrées lors de mes nombreuses visites, conservateurs de centres d'archives et de bibliothèque publiques, propriétaires privés et responsables de congrégations religieuses pour leur généreux

accueil et leur disponibilité.

Ma reconnaissance va aux chercheurs qui m'ont consacré leur temps pour de riches conversations, M. Étienne Vacquet, Mme Martine Plouvier, M. Alain Girard, M. Bertrand Marceau, Mme Christelle Potvin, les documentalistes du Musée de Dijon, ainsi que Pierre-Marie Sallé,

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Élisabeth Foubert, Thomas Martin et Jean Sanchez pour leurs observations enrichissantes et leur soutien constant, et à Jean-Claude Esparcieux, Irène Bellot, Nicole Grimaud, infatigables relecteurs. Elle va aussi aux membres de la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice pour leurs encouragements et leur confiance, et particulièrement à M. Bernard Pitaut pour ses lumières sur l'École française de Spiritualité.

Sommaire

Introduction, p. 1

Première Partie

La formation du décor : théorie et empirisme.

Chapitre I - Le décor, un impensé omniprésent

p. 51

Chapitre II - De l'image au programme

p. 97

Chapitre III - La création artistique, contextes et dialogues

Deuxième Partie : Perspective topographique

Chapitre IV - Les espaces cardinaux du cloître

p. 191

Chapitre V – Au cœur de la clôture

p. 251

Chapitre VI - Confins du cloître et du monde

p. 307

Troisième Partie - Étude iconographique

Chapitre VII - Représenter le divin

p. 357

Chapitre VIII - Heurs et malheurs modernes de la sainteté

p. 407

Chapitre IX - Le lieu comme décor

p. 453

Conclusion, p. 499

Bibliographie, p. 513

Introduction

Pendant les cinq ans qu'a duré ce travail, nombreux sont ceux qui furent surpris de cet objet presque oxymorique : les abbayes à l'époque moderne. Pour les férus d'abbayes plus ou moins en ruine, il paraissait anecdotique de s'intéresser à une époque si tardive, et pour ceux qui ont le goût de l'architecture classique et de l'histoire des temps modernes, étudier l'art religieux, et plus encore le monachisme, pouvait passer pour accessoire. C'est pourtant tout un monde qui s'est ouvert à nous, à la fois passionnant et ambivalent, riche de ces complexes nuances qui font toute la saveur des sciences humaines.

Nos recherches portent sur l'art religieux des XVII^e et XVIII^e siècles, au sein du groupe particulier que forment les moines, qui embrassent un idéal de vie spécifique concrétisé par un type architectural devenu emblématique, l'abbaye. Cette unité est composée de deux aires articulées mais distinctes, l'église d'une part et les bâtiments conventuels d'autre part. Souvent appelés « lieux réguliers¹ » par les moines, ces derniers correspondent aux trois ailes entourant le cloître, comprenant sacristie, chapitre, réfectoire, dortoir, bibliothèque, hôtellerie, et éventuellement les appartements d'un abbé régulier et l'infirmerie. Cette vaste production artistique pouvait être approchée de bien des manières. Nous avons fait le choix de l'interroger sous l'angle du décor, c'est-à-dire une compréhension de l'œuvre qui passe par son intégration à un contexte spatial, sensoriel et symbolique, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour leur compréhension.

Les premières investigations nous ont fait prendre conscience de l'immensité de ce champ d'exploration, et de l'importance d'un horizon étendu pour mieux appréhender des phénomènes qui ne se perçoivent qu'avec le recul qu'offrent les grands corpus. Les contraintes matérielles et temporelles d'une thèse de doctorat imposaient cependant d'en

¹ BM Dijon ms. 119, *Rituel de Cîteaux*, p. 378. Lorsqu'une source est reprise, elle est abrégée sous la forme Auteur, *Premiers mots du titre...* page. La date d'édition n'est indiquée qu'en cas d'ambiguïté. La bibliographie (fin de ce volume) est répartie entre les sources générales, en annexe, et les sources monographiques, indiquées dans la notice propre du monument en question. Les exemples donnés tout au long de ce texte seront toujours bien identifiés, permettant de se référer facilement aux notices, les sources étant toutefois redonnées pour chaque citation.

limiter l'étendue. Plus riches en archives, en études historiques, en bâtiments et en œuvres d'art identifiées, les grands ordres monastiques se sont imposés pour une étude comparative approfondie. Réunissant bénédictins, cisterciens, chartreux, prémontrés et génovéfains², situés dans la moitié septentrionale de la France d'Ancien-Régime, il n'était pas possible de prendre en considération chaque communauté. Notre corpus comprend néanmoins presque cent vingt maisons, dans une étude comparative inédite par son ampleur.

La découverte progressive des matériaux disponibles, tant monuments et œuvres qu'archives et sources manuscrites nous a rapidement porté à concentrer nos efforts sur les branches masculines de ces ordres, plus riches et mieux documentées, comme nous l'expliquerons dans la suite de cette introduction. L'importance des archives révolutionnaires, relativement complètes, souvent riches d'informations et pourtant encore modestement exploitées, nous a conforté dans l'idée qu'un travail de cette ampleur pouvait porter des fruits. La méthode suivie pour conduire ce travail repose sur une reconstitution aussi approfondie que possible de la disposition originelle des œuvres et des lieux. Combinée à la connaissance de l'histoire spirituelle, politique, financière et sociale des monastères, celle-ci a permis d'établir un contexte, significatif pour chaque maison, chaque ordre et pour l'ensemble du groupe monastique. En établissant cette démarche, nous n'avons pas manqué de repérer certains parallèles avec la méthode des études prosopographiques mise en œuvres au XXe siècle, appliquée non plus à des groupes humains, mais à des ensembles monumentaux.

Une telle entreprise implique une forme d'immersion. Longue et parfois fastidieuse, elle nous paraît pourtant fondamentale lorsque l'on cherche à comprendre les mentalités des sociétés anciennes. L'expérience directe de ces lieux, est un élément nécessaire pour les appréhender comme espace et décor, mais aussi comme lieu de vie. Les bâtiments classiques constituent encore un patrimoine important, malgré de nombreuses destructions, dont l'étude a aussi pour but la revalorisation nécessaire à leur préservation. La fréquentation assidue des documents rédigés par les moines nous a permis de saisir, au travers de la sécheresse de la forme, l'humanité de notre objet d'étude.

2 Les ordres de Cluny et de Cîteaux, ainsi que par les Congrégations de Saint-Vanne – Saint-Hydulphe et de Saint-Maur suivent la Règle de Saint Benoît, ainsi quelques autres maisons isolées ou réunies en petits groupes régionaux qui n'ont pas été intégrés dans ce travail. Le monachisme canonial, reposant sur la Règle de Saint Augustin, est principalement représenté par l'ordre de Prémontré et par la réunion des communautés indépendantes en une Congrégation de France sous l'égide de l'abbaye parisienne de Sainte-Geneviève, d'où son surnom de génovéfains.

La complexité des notions et de la matière mise en œuvre dans ce travail obligera tout au long de ce texte à séparer pour mieux analyser et expliquer. Il est donc inévitable que certains éléments soient évoqués dans plusieurs parties, celles-ci se recoupant afin de permettre une approche de ces objets d'études selon plusieurs perspectives qui s'enrichissent par leur pluralité.

L'objet et la finalité de cette démarche trouve un écho dans l'expérience visuelle et spirituelle que connut à la fin du XVIIe siècle Claude Dupré, futur supérieur général de la Congrégation bénédictine de Saint-Maur, mettant en lumière la force rhétorique de l'image, qui peut frapper autant qu'elle peut séduire. Son biographe rapporte qu'au moment où il songeait à se faire religieux bénédictin :

Il se sentit fortifié dans ce dessin, lorsqu'étant entré dans la sacristie de S. Étienne de Caen, pour y servir la messe, & ayant jetté les yeux sur une image de S. Benoist tenant le livre de la règle en sa main, sur lequel il lut ces premières paroles : *ausculta o fili praecepta magistri*. Il en fut tellement pénétré, qu'il n'hésita plus sur le choix qu'il avoit à faire³.

Lorsqu'en 1790 s'écroule l'édifice multiséculaire de la vie religieuse en France, le patrimoine bâti monastique sortait à peine d'une intense période de restauration, reconstruction et embellissement. Les grandes abbayes du royaume venaient de faire peau neuve, prêtes à accueillir pour les siècles à venir de nouvelles générations de moines. En quelques années, ces vastes ensembles maçonnés, sculptés, peints, forgés furent déplacés, dispersés, démantelés ou détruits, ne laissant bien souvent que des murs vides, dont une partie était destinée à la vente de matériaux. Cette courte période révolutionnaire a renversé plusieurs siècles d'efforts financiers, matériels et humains pour relever et accueillir le monachisme tridentin. Ces bouleversements ont profondément marqué celui-ci, non seulement dans sa réalité matérielle, mais aussi par le regard qui a été porté depuis sur son histoire.

3 BnF, ms. Fr 18817, *Livre contenant les choses remarquables arrivées en l'abbaye st Germain des prés lès Paris*, p.415-416. Le récit se déroule quelque temps avant sa profession à l'abbaye de Lyre en 1686 (idem). Ce passage latin constitue les premiers mots de la *Règle de Saint Benoît*, rédigée au milieu du VIe siècle, qui pourraient être traduits ainsi : « Écoute, O fils, les préceptes du maître... »

Objet d'étude

S'interroger sur les matériaux disponibles afin de mettre en pratique cette méthode programmatique, iconographique et comparative, c'est se confronter à une réelle variété de sources qui toutes ne présentent pas l'ensemble des qualités requises pour que nos outils d'analyse portent du fruit. Il faut pour cela s'astreindre à passer par un travail préalable de traitement des sources matérielles et documentaires.

La première étape de l'établissement de notre corpus passe par l'observation directe des œuvres ou de leurs vestiges. L'état actuel des abbayes classiques ne saurait suffire à un travail d'ampleur seulement fondé sur les décors encore en place. Le corpus monumental des édifices religieux en général et des monastères en particulier confronte les chercheurs à de très importantes lacunes, résultat d'un long processus de dispersion et de destruction, du départ des moines jusqu'au XXe siècle. La connaissance des vestiges les plus significatifs passe soit par une documentation photographique soit par la visite sur place, ce qui nous a été possible pour trente-huit monuments. Les bâtiments occupés par une administration ou encore affectés à des communautés religieuses se sont révélés les plus faciles d'accès, contrairement aux établissements éducatifs et aux prisons. Un changement de propriétaire, soit public comme à l'abbaye de Clairvaux, soit privé comme Moutiers-Saint-Jean, peut aussi être l'occasion d'une ouverture aux chercheurs qui aurait été difficile auparavant, faisant ressurgir des décors parfois insoupçonnés.

La plupart de ces grands ensembles bâtis ont souffert de démolition partielle ou totale, pour leurs matériaux au début du XIXe siècle, sous la pression immobilière ensuite, bombardés pendant la première guerre mondiale, en ruine ou démolis pour répondre au besoin des nouveaux utilisateurs. Les possibilités de remplois des édifices, très variables selon les ordres et les régions, ont déterminé leur éventuelle survie. La totalité des chartreuses de plaines, et une part de celles situées dans le massif alpin furent réduites à quelques fragments épars ou très modifiés. Des abbayes cisterciennes et prémontrées, il ne subsiste souvent qu'une portion des bâtiments conventuels, à quelques notables exceptions, comme celles de Clairvaux, de Fontenay, de Royaumont, de Saint-Martin de Laon, quoiqu'incendié, et surtout de Valloires et de Mondaye. La réaffectation d'une bonne part des maisons génovéfaines situées en ville permet la survie des lieux claustraux, mais beaucoup plus rarement des églises. C'est la famille bénédictine, et en particulier la congrégation de Saint-Maur, qui connut le moins de destruction d'ensemble, bien qu'il soit

rare d'avoir conservé en bon état à la fois l'abbatiale et les lieux de vie régulière, comme à Saint-Étienne de Caen, Saint-Pierre de la Couture du Mans ou à Saint-Denis en France, dont les espaces sont encore très lisibles.

Les édifices qui ont survécu au démantèlement sont par ailleurs le plus souvent vides. La quasi-totalité des œuvres qui se trouvait dans les bâtiments conventuels, ainsi qu'une grande partie de celles dédiées au culte, furent dispersées à partir de 1791-92. La plupart furent vendues, les plus intéressantes conservées par l'administration des Beaux-Arts pour abonder les collections des musées nouvellement créés, avant d'être parfois mises à la disposition d'autres églises lorsque le culte fut rétabli. Une grande partie des boiseries et des ferronneries furent vendues avec l'ensemble du mobilier et des ustensiles domestiques retirés aux religieux. Les stucs et les sculptures calcaires sont souvent les derniers témoignages de ces décors. Les ensembles encore en place sont donc rares, mais pas inexistantes, les plus remarquables exemples de conservation étant ceux de l'abbaye de Saint-Étienne de Caen et de Mondaye. Les notices de notre corpus permettront de connaître en détail ces éléments subsistant. Lorsque certaines maisons n'ont pas fait l'objet d'une notice dans le corpus, un détail peut être mentionné dans le corps de texte avec la mention précise de l'archive citée.

Dispersion ne signifie pourtant pas destruction. L'identification de l'origine des œuvres ayant survécu à la révolution a été entreprise dès le XIXe siècle par les érudits locaux, et poursuivie de nos jours par les services régionaux des Monuments Historiques et de l'Inventaire, dont les recherches ont beaucoup facilité l'élaboration de notre corpus. Les grands formats ont souvent plus de chance de pouvoir être identifiés, comme ceux du chapitre de la chartreuse de Champmol, du réfectoire de la Couture du Mans ou de Saint-Martin-des-Champs à Paris, car les chroniqueurs et les commissaires révolutionnaires y portèrent plus d'attention. La recherche d'une pièce dans le sens chronologique, partant de documents anciens pour la retrouver aujourd'hui est un processus rendu très difficile par la nature même des sources, qui conservent plus souvent la mention de l'arrivée et de la provenance d'une pièce que celle de son déplacement vers une hypothétique destination. Les découvertes qui ont été faites, et qui adviennent encore aujourd'hui, se font généralement dans le sens inverse, c'est-à-dire en partant de ce qui est connu aujourd'hui et en remontant le fil des déplacements. Les cent-vingt tableaux et les presque trente boiseries sculptées identifiées, le plus souvent en main publique, ne représentent qu'une faible proportion des œuvres connues par les archives. Les moyennes et petites pièces, moins documentées dans les fonds monastiques et présentant peu d'intérêt pour les

révolutionnaires et l'administration des Beaux-Arts, sont le plus souvent passées en mains privées dès la décennie 1790, rendant très difficile leur identification aujourd'hui.

L'état des décors subsistants que nous venons de brosser à grands traits rend nécessaire un important travail documentaire pour en compenser les lacunes. Dérivé directement de la méthode comparative et iconographique que nous avons exposée, il repose sur un processus de reconstitution aussi minutieux que possible des lieux et de la disposition des œuvres. Le terme de reconstitution est de plus en plus employé aujourd'hui pour désigner une restitution graphique. Ici, il s'agit d'un processus de description, fondé sur l'analyse et le recoupement des sources, permettant de recomposer un ensemble décoratif dans son état et son espace d'origine, par une évocation écrite de ses différentes composantes, aboutissant parfois, lorsque la documentation le permet, à une restitution visuelle.

Il est parfois possible de dépasser la mention très laconique d'un tableau dans une pièce, en recoupant une variété de sources et d'indices, afin d'en recomposer autant que possible le cadre spatial et décoratif. Les détails d'un plan, le nombre de fenêtres, l'ameublement, la hauteur des lambris et des voûtes sont autant de facteurs qui permettent de sortir de la sécheresse de l'énumération et de replacer l'œuvre dans un contexte qui en enrichit grandement l'interprétation. Cette étude spatiale et contextuelle porte une attention plus large sur les mécanismes de circulation et les logiques d'articulation des différents espaces. Complétés par la compréhension de leur rôle symbolique et des pratiques rituelles, ainsi que des réalités concrètes de la vie cénobitique, ces décors deviennent des systèmes élaborés d'images et de signes au service de ceux qui les conçoivent et qui y vivent. Leur étude dépasse alors l'observation anecdotique et pittoresque au profit d'une analyse conjointe de la création artistique et des phénomènes humains.

Le résultat de ces recherches se présente sous la forme d'un corpus structuré en notices présentant chaque abbaye dont les indications historiques, bibliographiques et archivistiques accompagnent la reconstitution écrite des décors. L'ensemble de nos analyses étant fondé sur cet état reconstitué, le corpus regroupe les nécessaires discussions des sources, des recoupements documentaires, de la critique d'authenticité des éléments subsistants et de nombreuses informations corollaires. C'est pourquoi, afin d'alléger le texte de ce volume, nous avons fait le choix de ne pas intégrer en note l'appareil critique de

chaque information liée à un décor. Ainsi, lorsqu'un élément est mentionné dans notre développement, le lecteur en trouvera les détails critiques dans la notice de l'abbaye, au paragraphe dédié à l'espace précis qui sera toujours spécifié, et éventuellement accompagné d'une illustration. Les quelques images n'étant pas directement liées à une notice sont regroupées dans le second volume, à la suite du corpus, formant l'annexe II, à la suite de la bibliographie générale, annexe I, et une courte synthèse sur les bibliothèques monastiques, constituant l'annexe III, destinée à esquisser le paysage de la documentation religieuse, spirituelle et artistique à la disposition des moines modernes, à laquelle nous renverrons à l'occasion.

Sources

Cette entreprise de reconstitution sur laquelle se fonde notre approche méthodologique repose sur une importante étude documentaire. En parallèle aux travaux historiques et aux textes monastiques déjà mentionnés, les sources primaires de notre travail sont les archives et manuscrits produits par les moines eux-mêmes, par les érudits qui ont connu et décrit ces maisons et par les administrations révolutionnaires. L'ensemble est principalement réparti dans les fonds des archives et bibliothèques publiques, municipales, départementales et nationales, même si quelques pièces se sont retrouvées dans d'autres institutions, en France ou à l'étranger, revenues parfois entre les mains des congrégations religieuses. Les documents consultés, la plupart connus et publiés dans des études monographiques et locales, n'avaient pas encore été réunis ou mis en parallèle.

Les archives des communautés régulières, série H des archives départementales et manuscrits anciens des Bibliothèques municipales, sont très inégalement conservées d'une communauté à l'autre, les chartreux étant les moins bien lotis. En plus de quelques contrats ou documents traitants du personnel monastique⁴, nous avons particulièrement cherché à identifier trois types de sources, les chroniques, les actes capitulaires et les inventaires mobiliers.

Les chroniques relatant les événements marquants de la vie des monastères, directes

4 Celles-ci intéressaient peu les révolutionnaires, plus soucieux des documents économiques. Les manuscrits traitant de la vie conventuelle furent parfois emportés par les religieux eux-mêmes. Ainsi en 1790, les commissaires révolutionnaires font recherche du livre des professions dans le chartier de l'abbaye de Saint-Vincent de Senlis (génovéfains), et ne le trouvent pas (AD Oise, 1Q2/1359). Avait-il été caché ou déjà emporté ? Celui de Saint-Remi de Reims porte une mention indiquant qu'il fut conservé par l'un des religieux après la dissolution du monastère, de même que l'*Histoire de l'abbaye de Chaumont en Portien*, BM Amiens, ms. 2451, début XVIIe s. emporté par le dernier prieur de l'abbaye.

héritières des annales médiévales, sont connus à l'époque moderne sous le nom de *Livres des choses remarquables* ou *des événements notables*, ces documents portent une attention particulière à l'histoire institutionnelle, juridique et liturgique de l'abbaye, et évoquent souvent ses grandes entreprises, ses relations avec les pouvoirs publics et les autres communautés religieuses. Ils ne sont jamais complets chronologiquement et la richesse des informations varie considérablement, d'un auteur ou d'un document à l'autre. Plus généralement, nous avons remarqué que les sources émanant des cloîtres sont plus nombreuses et plus fournies au XVIIe siècle qu'au siècle suivant. Cela peut s'expliquer par le caractère exceptionnel et souvent mouvementé du processus de réforme, qui, aux yeux des moines, mérite d'être remémoré. Une fois la situation normalisée, les moines semblent se désintéresser du genre des chroniques, à moins que ne se rencontre un grand chantier de reconstruction ou un religieux ayant une fibre d'annaliste. Elles restent le plus souvent extrêmement factuelles quant aux affaires temporelles et aux questions architecturales et décoratives, ne s'animant qu'avec la mention de problèmes juridiques et de débats politiques et religieux. Malgré leur composition très descriptive, les près de vingt de chroniques identifiées⁵ demeurent particulièrement précieuses, étant souvent les seules à conserver des échos du point de vue des communautés, voire des individus. Quelques-unes servirent de source pour former une histoire de l'abbaye, comme l'*Histoire de l'abbaye royale Saint-Denys en France* par dom Félibien⁶, publiée en 1708, celle du Mont-Saint-Michel, publiée au XIXe siècle⁷, ou celle de l'abbaye de Wandrille, restée manuscrite⁸.

L'arrêt du Roy du 3 mars 1739 introduit une distinction entre des registres capitulaires destinés aux contrôles financiers par les instances royales, et la police intérieure, qui peut être rédigée dans un autre document, car n'étant pas susceptible de contrôle. Si une part importante de ces registres ne contient donc que la trace des décisions liées au temporel, les autres décisions étant soit notées dans un autre document, soit laissées à l'oral⁹, ceux

5 Chaque chronique est identifiée dans la notice de son abbaye, Aunay, Saint-Germain d'Auxerre, Blois-Saint-Laumer, Dommartin (publiée), Marmoutier (publiée), Mondaye, Paris - Saint-Germain-des-Prés, Pontlevoy, Reims-Saint-Remi (publiée), Saint-Benoît sur Loire, Saint-Denis en France (publiée), Saint-Germer de Fly (publiée), Saint-Maur de Glanfeuil, Saint-Malo, Saint-Wandrille, Vaux-de-Cernay. S'y ajoutent des documents issus d'abbaye qui n'ont pas fait l'objet d'une notice tout en étant utilisés dans ce travail : Saint-Thierry de Reims (BM Reims ms. 1603) Saint-Cheron (AD Eure-et-Loir 1J180), Saint-Père en vallée de Chartres (BnF ms. Français 22474 et AD Eure-et-Loir H4694) et Orbais (Nicolas Du Bout, Étienne Héron de Villefosse (ed), *Histoire de l'abbaye d'Orbais*, Paris, Picard, 1890, p. 412-500).

6 Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye Saint-Denys en France...*, Paris, Léonard, 1706.

7 Jean Huynes, E. de Robillard (ed.) *Histoire générale de l'abbaye du Mont-Saint-Michel...*, Rouen, Métérie, 1877, vol. II p225.

8 AD de Seine-Maritime, 16H37, *Histoire de Fontenelle ou de Saint Wandrille depuis l'an 1604 jusqu'en 1734*.

9 Distinction clairement notée dans le registre du couvent des Blancs-Manteaux (LL//1425), l'arrêt étant présenté dans Bosquet, *Dictionnaire raisonné des domaines et droits domaniaux*, Rouen, Le Boulenger, 1762, t. I, p. 22.

qui ont consigné des informations plus générales sur le personnel de l'abbaye et ses travaux fournissent des sources précieuses en l'absence d'un livre des choses remarquables ou d'archives contractuelles. Le niveau d'information noté est variable, d'une mention laconique qui permet au moins de connaître la date d'une commande, jusqu'à une rédaction précise qui mentionne le nom de l'artiste, le prix de l'œuvre et son sujet. La composition n'est jamais décrite, car bien souvent elle n'est pas encore fixée, étant susceptible d'être modifiée au cours de l'élaboration de l'œuvre. Nous avons ainsi identifié dans les actes capitulaires de l'abbaye de Saint-Denis la première étape de la commande du décor peint du réfectoire au jeune Restout, d'abord prévue pour un tableau unique, devenu quelques années plus tard deux toiles en pendant¹⁰.

Très peu d'inventaires mobiliers monastiques ont été conservés, conséquence d'importantes destructions documentaires mais aussi reflet d'une pratique probablement restée minoritaire. Ces dix manuscrits¹¹ s'échelonnent entre 1640 et 1741, et se concentrent presque tous dans les années 1680-90, comme s'ils avaient été recommandés par les supérieurs monastiques, puis abandonnés. La majorité d'entre eux concernent les sacristies, et par extension l'église. Par conséquent, ils se focalisent peu sur les toiles peintes, et ne mentionnent généralement pas l'intérieur du monastère, à l'exception notable de Molesme, qui nous offre la seule description complète du mobilier d'un monastère à la fin du XVIIe siècle. Des notations marginales peuvent néanmoins apporter des informations précieuses, comme le transfert d'un tableau de l'église dans le réfectoire des mauristes blésois.

En plus des quelques archives comptables et contractuelles liées à des travaux ou des commandes artistiques, des procès verbaux d'incendie ou des rituels¹², il convient de signaler l'intérêt des récits de voyage, du type de ceux des bénédictins dom Martène et dom Durand¹³. Si ce dernier s'est avéré muet sur les décors conventuels, une entreprise similaire a été menée par le bibliothécaire de Clairvaux dans les années 1744-47, dom Claude Guyton¹⁴, peu connu hors des érudits champenois et pourtant d'un très grand intérêt pour

10 Cf. la retranscription de l'acte et son analyse dans la volume Corpus, notice Saint-Denis en France, « Réfectoire ».

11 Blois-Saint-Laumer, Cîteaux, Clairvaux (1640, 1719, 1741), Corbie (1649), Fontenay, Molesme (1693-96), Paris-Saint-Germain-des-Prés (1658).

12 Parmi eux, le *Rituel de Cîteaux*, BM Dijon ms. 119, mériterait une étude à part entière. Il fut probablement rédigé autour de 1724 comme semble l'indiquer une mention en page 12. Son auteur pourrait être le bibliothécaire de l'abbaye.

13 Edmond Martène, Ursin Durand, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, Paris, vol. 1, 1717, vol. 2, 1724.

14 Claude Guyton, *Relation de voyage*, BnF, ms. Fr. 23474, rédigé entre 1744-1756. Elle a surtout été employée par des érudits du XIXe siècle lors de la rédaction de monographies. Nous ne connaissons aucun travail qui aurait été

l'histoire cistercienne du XVIIIe siècle.

D'autres récits de voyage, rédigés par des séculiers, peuvent mentionner leur passage dans une abbaye et apporter des informations très intéressantes, par exemple à La Trappe, visitée dans les dernières décennies du XVIIIe siècle par la comtesse de Genlis ou François Marlin, jeune négociant qui a suivi une visite guidée des cloîtres organisée pour les nouveaux hôtes chaque jour à 10h. Ils sont cependant difficiles à identifier, la mention des monastères étant perdue au milieu d'autres considérations. Des documents plus érudits constitués par des savants locaux à la veille de la Révolution peuvent aussi apporter des informations très précieuses, par exemple les importants travaux de l'historien Aubin-Louis Millin de Grandmaison¹⁵ le long de la Seine ou de l'ingénieur Pierre-Joseph Antoine à Dijon¹⁶.

L'épais manuscrit de souvenirs que Ferdinand-Albert Gautier, dernier organiste de l'abbaye de Saint-Denis en France, rédigea sous l'Empire est une source un peu à part¹⁷. Se voulant une continuation de l'histoire de l'abbaye publiée par dom Félibien un siècle plus tôt, il regorge de détails très précis sur le mode de vie des moines, sur les bâtiments monastiques et leurs décors, mais aussi sur la liturgie, la musique, sa sociabilité comme fils d'organiste et employé d'une grande institution ainsi que sur le voisinage de l'abbaye dans les trois dernières décennies du XVIIIe siècle¹⁸.

Les correspondances monastiques sont très rarement conservées, et traitent assez peu des questions décoratives, comme le montre celle de dom Le Masson, publiée par Augustin Devaux¹⁹.

Les sources administratives se répartissent entre les instances régionales et nationales. Au cours du XVIIIe siècle le pouvoir royal diligenta plusieurs enquêtes pour connaître la situation matérielle du monde monastique. La Commission des secours, sous la direction du cardinal de Rohan entre 1728 et 1730 et la Commission des Réguliers dans

réalisé sur ce document très riche pris dans son ensemble. Ses notes sont reprises pour presque toutes les abbayes de Champagne et des provinces voisines comme le nord de la Bourgogne et l'est de l'Île-de-France.

15 Aubin-Louis Millin de Grandmaison, *Antiquités nationales ou recueil de monumens*, Paris, Drouhin, 1792, cf. Barbeau, Gaillon, Paris-Vauvert.

16 BM de Dijon, ms. 1830, Pierre-Joseph Antoine, *Monuments de Dijon*, s.d. Vers 1789-1800.

17 Ferdinand-Albert Gautier, *Supplément à l'histoire de l'Abbaye royale de St. Denis en France, pour faire suite à celle de Dom Félibien*, s.d. (1808-12). Il en existe deux exemplaires, une première version, de cent-cinquante pages, est conservée à la BnF, ms. Français 11681, l'autre, trois fois plus volumineux, est conservée aux AHDP, ms. 4°r R4. À chaque mention nous désignerons la version par son lieu de conservation.

18 Malgré le très grand intérêt de ces informations, le désordre complet de sa rédaction rend son usage complexe. Une publication intégrale serait peu utilisable, une édition thématifiée nous semblerait plus pertinente, à l'image du journal de Gilles de Gouberville synthétisée par Madeleine Foisil, *Le Sire de Gouberville : un gentilhomme normand au XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1986.

19 Devaux, *Correspondance de dom Le Masson...* 2003.

les décennies 1760 et 1770 ne fournissent pas d'information sur les biens meubles des abbayes, se focalisant sur les questions humaines et financières. À l'inverse, les archives révolutionnaires se sont révélées l'une de nos sources principales, généralement réparties, selon les classements départementaux, entre les séries L et Q. La mise à la disposition de la Nation des biens du clergé le 10 octobre 1789 a entraîné une importante campagne d'inventaires. Munis des décrets de l'Assemblée constituante, des commissaires municipaux durent se rendre dans chaque institution religieuse afin d'en inventorier les biens. Il s'agissait principalement de connaître l'étendue des biens fonciers et leurs potentiels revenus, mais les directives demandaient aussi un état du personnel de chaque communauté, qui fournissent des informations parfois très précises, ainsi qu'une description des effets et meubles précieux. Cette catégorie recouvrait les livres, particulièrement les manuscrits, les médailles et objets antiques, ainsi que les éventuelles œuvres d'art. Cette initiative a été suivie d'effet dans l'ensemble des départements, quoique bien des documents soient venus à manquer par la suite. Certains inventaires ne sont connus que par leurs récolements, des procès verbaux d'apposition de scellés ou d'autres pièces qui s'y réfèrent. La majorité des inventaires des abbayes masculines furent copiés et envoyés à l'administration centrale, sous-séries F/17 et F/19 aux Archives nationales, ce qui permet de pallier certaines disparitions et destructions. Le contenu de ces documents dépend beaucoup de la minutie et de l'éducation des commissaires désignés à leur établissement. Il s'agit cependant de la seule entreprise d'inventaire complet que connurent les monastères français depuis leur fondation. Ces enquêtes administratives, qu'elles soient d'origine royale ou révolutionnaire, sont les seules sources qui proposent un panorama à la fois humain, matériel et financier des communautés religieuses françaises à une date précise. Date d'autant plus significative que les inventaires de 1790-1791 documentent les décors à la veille de leur disparition.

Les procès-verbaux et devis réalisés en lien avec la maîtrise des Eaux et Forêts²⁰ ou lors de conflits juridiques avec les abbés commendataires contiennent des descriptions souvent précises, voire minutieuses, de l'état physique des bâtiments monastiques. Maçonneries, charpentes, couvertures et huisseries sont observées dans le détail, fournissant des informations précises pour l'étude architecturale de ces monuments, sur leurs constructions et leurs travaux, apportant des compléments très utiles aux rares plans dont

20 Le contrôle de l'administration royale sur les coupes de bois nécessaires à la plupart des grands chantiers de reconstruction claustrales offrent des informations parfois précieuses et souvent encore peu explorées. Leur objet ne concerne cependant que l'architecture, et non le décor.

nous disposons. Ils ne décrivent cependant jamais les décors qui nous intéressent ici, soit parce que les édifices en question sont en cours de construction ou en ruine, soit parce qu'ils n'entrent pas dans l'objet des réparations structurelles en litige.

Les minutes notariales conservent parfois des contrats entre artistes et institutions religieuses, permettant de renseigner leur travail. Ces actes se révèlent souvent très peu loquaces quant à l'œuvre elle-même, se contentant de renvoyer au dessin fourni par le commanditaire, lorsque ce genre de transaction ne se passe pas sous seing privé, de plus en plus utilisés au XVIIIe siècle²¹. Le caractère chronophage des dépouillements ne nous a pas permis d'avoir régulièrement recours à ces sources, tout comme pour les archives des Chambres des hypothèques²².

État de la recherche

L'origine de ce travail repose d'abord sur la prise en compte de manques et de lacunes historiographiques. Étudier le vaste champ de l'art religieux de l'époque moderne, c'est d'abord se confronter à une bibliographie très contrastée dans laquelle deux périodes se démarquent, l'une par ses a priori négatifs, l'autre par sa volonté de revalorisation de cet art.

La première est constituée d'une vaste littérature portant sur les arts religieux de l'Europe occidentale, architecture, peinture, sculpture, orfèvrerie, paramentique... constituée à partir du milieu du XIXe siècle. Ces travaux, le plus souvent de type historique, à l'exception de l'architecture, sont d'abord le fruit d'un goût renouvelé pour la période médiévale, centrée sur son époque classique, tout particulièrement autour de l'émergence de l'art roman et des premières formes gothiques. L'histoire des édifices religieux en général, et des abbayes en particulier, est alors écrite par des auteurs privilégiant les Xe-XIVe siècles. Lorsque ces médiévistes viennent à traiter des périodes postérieures, leurs travaux se caractérisent par un jugement dédaigneux des réalisations du XVIIe et encore plus du XVIIIe siècle. Une citation de 1910 suffit à rendre compte de l'esprit général du regard porté par ce courant historiographique jusqu'au début du XXe siècle :

Ces religieux²³ apportèrent en matière d'art une indifférence ou un mauvais goût qui en firent en quelque sorte les complices inconscients de l'abandon où les abbés

21 Comme l'a observé P.M. Sallé dans le cadre de l'architecture, *Églises mauristes...* p. 23.

22 Ces dernières peuvent contenir des mentions de contrats avec des artistes ou des artisans. Nous remercions Mme Plouvier de nous avoir signalé cette piste, bien que nous n'ayons pas eu le temps de l'exploiter à la fin de notre travail.

23 En l'espèce, il s'agit de mauristes, mais le jugement serait le même pour tous les ordres, sauf peut-être les chartreux.

commendataires avaient laissé les édifices²⁴.

Nous pourrions multiplier ces citations au style fleuri, déjà compilées par Monique Bugner au sujet des mauristes, fustigeant tout à la fois un prétendu état d'esprit religieux en lente décadence, une architecture sans valeur, « triomphe du style caserne »²⁵ et un art de mauvais goût, le plus souvent comparé à un salon mondain, voire à un boudoir. Cette idée d'une sécularisation de l'ensemble de l'art religieux, par opposition à l'art médiéval supposément plus authentiquement chrétien, est une conclusion récurrente d'un grand nombre de ces auteurs, jusqu'au début du XXe siècle.

Les raisons d'une telle désaffection mériteraient une étude à part entière, pour en discerner précisément les origines, les variations et les nuances, qui fourniraient des conclusions éclairantes pour l'histoire des mentalités. Il faut d'abord convenir des difficultés d'ordre technique auxquels ces historiens furent confrontés, comme l'a bien expliqué Mme Bugner dans son étude de l'architecture mauriste²⁶. Les débuts de la discipline historique rendaient encore malaisée l'analyse des sources ainsi que l'observation directe des bâtiments, souvent lacunaires, tout en héritant d'un regard et de préoccupations qui excluaient un intérêt sérieux pour le sujet.

Ces reproches pourraient être rassemblés en trois catégories formant un système suffisamment cohérent pour y discerner d'autres raisons, d'ordre intellectuel. En effet, pour ces médiévistes, la principale vertu des époques postérieures aurait été de conserver révérencieusement leur objet d'étude. Les reconstructions modernes furent donc le plus souvent perçues comme des proto-vandalismes, d'autant plus coupables qu'ils dénaturaient les sources de l'identité artistique nationale, de la même manière que la Révolution française en avait tranché les racines sociales et institutionnelles.

Ces historiens vivaient dans une période, le XIXe siècle, pendant laquelle le XVIIIe siècle était perçu comme le temps des Lumières et de la Révolution française. Dans une lecture téléologique, tous, qu'ils aient valorisé ou attaqué cet héritage intellectuel et politique, méprisèrent les manifestations religieuses de cette période, soit comme l'expression de la superstition et du parasitage réactionnaire de l'*Infâme*, soit comme une décadence complice des événements. Cette seconde opinion a été particulièrement portée par les prêtres érudits, à l'origine d'un important effort d'études historiques et de sauvetages patrimoniaux. Auteurs d'une grande portion des études monographiques des patrimoines

24 Monique Bugner *Cadre architectural et vie monastique des bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, Nogent-le-Roi, 1984, p. 6.

25 *Idem.*

26 *Id.*

religieux locaux, ils marquèrent particulièrement l'historiographie des abbayes. À la même époque, les historiens de l'art qui se penchent sur l'art rocaille ou néo-classique relèguent au second plan son aspect religieux. L'essence du XVIIIe siècle devant être profane, voire mondaine, ils entérinent la dissociation de la production artistique du siècle des Lumières de l'expression authentique de la foi chrétienne.

Ce système de pensée eut de lourdes répercussions dans les mentalités des savants et plus durablement encore sur l'inconscient collectif. Ses fondements intellectuels et politiques eurent beau s'effacer à partir du milieu du XXe siècle et la recherche historique évoluer, ses conclusions n'en restèrent pas moins vivaces. Un tel mépris ouvrit la porte à de nombreuses destructions, jusqu'à une période récente. L'abbaye cistercienne de Loos, près de Lille, formait encore un ensemble complet de bâtiments monastiques du milieu du XVIIIe siècle jusqu'en 1962, année de la destruction complète de l'église conventuelle, le reste des bâtiments échappant de peu à la destruction dans les années 2010.

Cette vision historiographique a aussi enraciné une profonde incompréhension de la richesse intellectuelle et spirituelle de ces œuvres.

Le début du XXe siècle ouvre un renouveau progressif des études religieuses modernes qui permit de faire évoluer ces appréciations. L'histoire religieuse connut une revalorisation de la spiritualité issue du Concile de Trente, à la suite des travaux d'Henri Bremond²⁷. L'étude renouvelée de la réforme tridentine, au travers du sacerdoce²⁸, de la spiritualité²⁹, de la vie diocésaine, paroissiale³⁰, et de certaines controverses théologiques permirent d'éclairer l'époque moderne sous un jour nouveau, lui rendant sa richesse et sa complexité. Citons en particulier les travaux de Dominique Dinet, qui a ouvert des perspectives sur les vocations religieuses³¹. Ce changement de paradigme se poursuit au début du XXIe siècle, comme le démontrent les travaux de Catherine Maire³² sur le

27 Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud & Gay, 1916.

28 Par exemple, en ce qui concerne la formation des prêtres, Bernard Pitau, *Saint-Sulpice et les séminaires sulpiciens, entre 1657 et 1700*, Paris, Salvator, 2018, ou encore Dominique Julia, « L'éducation des ecclésiastiques en France aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Problèmes d'histoire de l'éducation, Actes des séminaires organisés par l'École française de Rome et l'Università di Roma - La Sapienza* (janvier-mai 1985), Rome, École Française de Rome, 1988, p. 141-205.

29 À la suite de Louis Cognet, *La Spiritualité moderne, I. L'essor : 1500-1650*, Paris, Aubier-Montaigne, 1966.

30 Par exemple les travaux de Bruno Restif, *La paroisse, cadre d'application de la Réforme catholique en Haute-Bretagne (diocèses de Rennes, Dol et Saint-Malo) : histoire d'un processus de transformation religieuse et culturelle (XVIe et XVIIe siècles)*, thèse de doctorat d'histoire, soutenue à Rennes 2 en 2004.

31 Dominique Dinet, *Vocation et fidélité. Le recrutement des réguliers dans les diocèses d'Auxerre, Langres et Dijon (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, 1988.

32 Catherine Maire, *De la cause de Dieu à la cause de la Nation, le jansénisme au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard,

jansénisme et le gallicanisme ou de Daniel-Odon Hurel³³ sur la famille bénédictine en général et la Congrégation de Saint-Maur en particulier, qui mirent en avant, dans leurs champs respectifs, la profondeur, les variations et la pluralité de groupes et de systèmes de pensée précédemment considérés d'un point de vue trop monolithique.

En ce qui concerne l'histoire de l'art, ce nouvel élan doit plutôt être situé au milieu du XXe siècle, et passe en grande partie par la revalorisation de l'architecture et des décors des églises. Quelques études fondamentales plus anciennes ouvrent la voie, comme *L'Art religieux après le Concile de Trente* d'Emile Mâle en 1932, qui a réhabilité l'art baroque dans l'étude de l'art sacré chrétien, au même rang que les arts gothique et roman. Cathédrales, paroissiales, collégiales ou abbatiales, les églises ont principalement retenu l'attention des chercheurs, ces espaces étant non seulement plus accessibles, mais aussi souvent mieux conservés et documentés, constituant ainsi un riche champs d'exploration qui est encore loin d'être épuisé.

Reprenant les travaux d'érudition précédents, cette nouvelle approche ne se place plus dans une opposition entre un âge d'or médiéval et une décadence moderne. Appliquée au monde des réguliers, elle cherche à comprendre les évolutions des différents ordres au fil de leur histoire, à identifier leurs formes d'expression propre au sein d'un idéal séculaire, entre héritage, réforme et préoccupations nouvelles.

S'est alors dessinée une période autonome et cohérente, enserrée entre deux épisodes traumatiques devenus bornes chronologiques que furent les ravages des Guerres de religion de la seconde moitié du XVIe siècle et les destructions de la Révolution française. La cohérence de l'époque ainsi délimitée vient en grande partie de l'application progressive et nuancées des décisions du Concile de Trente, longtemps qualifiées de contre-réforme, mais que l'historiographie récente préfère appeler réforme catholique. Son adaptation au contexte français eut de nombreuses répercussions, sociales, politiques et spirituelles qui forment le contexte et le cadre chronologique dans lequel s'inscrit notre travail.

Au sein de ce nouvel élan historiographique, le monde des réguliers demeure le parent pauvre des objets d'études, en particulier en histoire de l'art. La pastorale de l'image dans le monde paroissial³⁴, l'expression des grandes tendances liturgiques et

1998, et *L'Église dans l'État. Politique et religion dans la France des Lumières*, Paris, Gallimard, 2019.

33 Daniel-Odon Hurel, *Les Bénédictins, La Règle de saint Benoît*, Paris, 2020, ainsi que « L'historiographie de la congrégation de Saint-Maur aux XIXe-XXe siècles : bilan et perspectives de recherche », *Revue Mabillon*, n°74, vol. 13, Brepols, 2002, p.7-23.

34 Par exemple Bernard Chédozeau, *Chœur clos, chœur ouvert, de l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVIIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Éd. du Cerf, 1998 et Frédéric Cousinié, *Le Saint des Saints, Maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe siècle*, Presses universitaires de Provence, 2006.

ecclésiologiques dans les cathédrales³⁵, la spécificité moderne des nouvelles congrégations tridentines³⁶ ont jusqu'à présent retenues seules l'attention. Les familles religieuses issues du Moyen-Âge, héritières de préoccupations, d'usages, mais aussi de bâtiments médiévaux sont restées dans l'ombre, peut-être trop associées par les modernistes à la période qui les précède, et marqués eux-mêmes par la défiance des médiévistes à l'égard de cet objet d'étude dont le tort semblait être de franchir les frontières des catégories universitaires.

Du côté des réguliers, beaucoup reste à faire. Laissons ici la parole à Louis-Julien Lekai, l'un des rares historiens de l'ordre cistercien pour l'époque moderne :

[...] modern historians have paid far greater attention to the new religious orders and congregations than to the fate of the old monastic orders. Among the latter, probably the most neglected major order is the Cistercian. Admittedly, there are a large number of monographs dealing with individual Cistercian abbeys, but most of them limit their interest to the description and evaluation of architectural remains, and in factual details very few go beyond Middle Ages³⁷.

Soixante ans plus tard, ces observations sont toujours d'actualité, et s'appliquent à l'ensemble des ordres monastiques médiévaux. Parmi eux, la Congrégation de Saint-Maur bénéficie d'une position privilégiée. Son histoire spirituelle, liturgique, institutionnelle, intellectuelle et architecturale a été à elle seule plus étudiée que celle de tous les autres ordres. Ceci tient en partie à l'importance de son patrimoine monumental, à la relative abondance des sources archivistiques, et à une nombreuse littérature imprimée. Cette dernière n'a d'équivalent que pour l'épisode de la réforme cistercienne du XVIIe siècle, l'ordre de Cîteaux restant malgré cela l'une des grands institutions monastiques les moins étudiées pour la période moderne.

La plupart des monographies que nous avons pu consulter appartiennent au premier groupe historiographique que nous avons identifié, la majeure partie d'entre elles étant issues de la seconde moitié du XIXe siècle. Elles se structurent en trois parties, d'abord les temps héroïques de la fondation, puis l'institutionnalisation et l'apogée monastique des XIIe et XIIIe siècle, suivis d'une longue décadence, à peine atténuée par la réforme

35 Mathieur Lours, *L'autre temps des cathédrales, du Concile de Trente à la Révolution*, Paris, Picard, 2010, ou encore « Deux confessions, une perfection. Architectures sacrées catholiques et protestantes, regards croisés (XVIe-XVIIIe siècles – France, cantons suisses) », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 24 | 2012, mis en ligne le 1er décembre 2015, consulté le 30 avril 2019.

36 Par exemple Laurent Lecomte, *Religieuses dans la ville. L'architecture des Visitandines en France (XVIIe - XVIIIe siècles)*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2013.

37 Louis-Julien Lekai, « Moral and Material Status of French Cistercian Abbeys in the Seventeenth Century », *Analecta Cisterciensia*, vol. 19, 1963, p. 199-266.

tridentine, qui se conclue presque naturellement par la suppression et les destructions de la Révolution française. Cette construction cyclique de l'histoire, digne héritière des théories chronologiques de Winckelmann, ne rend que rarement justice au nouveau visage que prirent les abbayes à l'époque moderne, tant spirituellement qu'artistiquement, qui ne passe aux yeux d'un certain nombre d'auteurs que pour un soubresaut précédant l'ultime agonie.

Quelques épisodes de l'histoire religieuse, tant séculière que régulière, ont cependant concentré l'attention des historiens et suscité de nombreuses études. Les crises jansénistes ainsi que la structuration d'un courant gallican dans l'église de France sont les deux phénomènes qui ont fait couler le plus d'encre, en particulier dans les cercles liés à Port-Royal³⁸. Dans l'univers monastique, la figure particulière de l'abbé de Rancé a suscité de régulières publications, un petit nombre de chercheurs comme Louis-Julien Lekai et Bertrand Marceau élargissant le propos au phénomène de la réforme cistercienne du milieu du XVII^e siècle³⁹. Au siècle suivant, la Commission des réguliers a beaucoup intéressé les historiens grâce aux nombreux matériaux que fournissaient ses archives et par sa mission de rationalisation de la vie religieuse par le pouvoir central, comprise par beaucoup comme une première étape vers la politique religieuse de la Révolution française⁴⁰. L'étude de l'érudition, qu'il s'agisse des travaux mauristes ou de l'analyse des bibliothèques religieuses, commence à élargir le regard de l'histoire littéraire à son contexte décoratif⁴¹.

La peinture religieuse classique a toujours fait partie des corpus étudiés par les modernistes, à la suite d'Émile Mâle. Par nature, ces recherches se sont plutôt portées sur les questionnements propres à l'histoire de ce médium, se concentrant sur la figure de l'artiste, les circuits de commandes, la réception critique et l'histoire stylistique. Une

38 Pour le XVIII^e siècle, L'ouvrage de Catherine Maire, op. cit. 2019, est une synthèse de référence, auquel s'ajoute dans le champ de l'histoire de l'art Christine Gouzi, *L'Art et le jansénisme au XVIII^e siècle*, Paris, Nolin, 2007.

39 Louis-Julien Lekai, op. cit. 1963, ou encore *The Rise of the Cistercian Strict Observance in Seventeenth Century France*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1968. Bertrand Marceau, « Anciens moines contre nouveaux abstinents : l'abbaye de Clairvaux en 1624 », in A. Rouillet, O. Spina et N. Szczech (éd.), *Trouver sa place, Individus et communautés dans l'Europe moderne*, Madrid, « Collection de la Casa de Velázquez - 124 », 2011, pp. 87-100.

40 Par exemple Bernard Hours, « Les Lumières : la remise en cause du monachisme », in *Histoire des ordres religieux*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012, p. 81-91, Suzanne Lemaire, *La Commission des Réguliers, 1766-1780*, Paris, Tenin, 1926, ou encore Louis-Julien Lekai « The Cistercian order and the Commission des Réguliers, (1766-83) », *Analecta Cisterciensia*, vol. 23, 1967, p.179-225.

41 André Masson, « Les Thèmes de décoration des bibliothèques du XVI^e au XVIII^e siècle », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1961, n° 2, p. 45-57.

revalorisation du rôle artistique de l'art sacré fut néanmoins nécessaire à la fin du XXe siècle, afin de lui reconnaître une portée religieuse dépassant la simple catégorie de peinture d'« histoire sainte ». Elle fut le fruit d'une série de travaux comme ceux de Martin Schieder⁴², d'Antoine Schnapper⁴³, Bernard Dompnier⁴⁴ et les travaux plus récents de Frédéric Cousinié⁴⁵ et Christine Gouzi⁴⁶. L'étude consacrée par cette dernière à la question d'un éventuel art janséniste fait partie des rares travaux liant histoire religieuse et histoire de l'art sacré, dans une démarche transversale encore peu exploitée dont s'inspire notre travail⁴⁷. Dans ce sens, certains ensembles de tableaux mauristes bien identifiés ont fait l'objet de travaux ponctuels, en particulier les décors de Saint-Étienne de Caen⁴⁸ ou les mays de Saint-Germain-des-Prés⁴⁹. La figure de dom Restout et de ses œuvres conservées à l'abbaye de Mondaye a permis de mettre un peu en lumière l'ordre de Saint Norbert⁵⁰. Seuls les chartreux, grâce aux travaux de Nathalie Nabert⁵¹ et d'Alain Girard⁵², ont suscité des recherches sur la question de l'image et des préoccupations artistiques dans un monastère, en lien avec l'histoire de la spiritualité et des institutions monastiques. Ces travaux, quoique portant sur le sud-est de la France, ont été très stimulant pour notre réflexion.

En employant le terme classique et ses dérivés, nous avons conscience de l'hétérogénéité des multiples significations de cette appellation foisonnante. La recherche contemporaine dépasse aujourd'hui l'obsession taxonomique du XXe siècle, exprimée par exemple dans

42 Martin Schieder, *Au-delà des Lumières, La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, traduit de l'allemand par Evelyne Sinnassamy, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2016.

43 Schnapper, Antoine, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, nouvelle édition complétée par Christine Gouzi, *Idem*, Paris, Arthena, 2010.

44 Bernard Dompnier, « Le débat sur les images dans la France du XVIIe s. », in *History of European ideas*, vol. 9, n°4, 1988.

45 Frédéric Cousinié, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, ainsi que *Trajectoire des images, Culte marial et intermédialité dans la France du XVIIe siècle*, éditions 1:1, 2017.

46 Christine Gouzi, *Jean Restout (1692-1768) peintre d'histoire à Paris*, Arthena, 2000, et ses ouvrages déjà cités.

47 Idib.

48 Boulot, Catherine, « Pierre. Bois. Peinture. Les décors du réfectoire, de la salle capitulaire et de la grande sacristie de l'Abbaye-aux-Hommes », in *La peinture religieuse à Caen : 1580-1780*, [exposition], Caen, Musée des beaux-arts, 2000, p.32-53, et pour Saint-Germain-des-Prés, Gouzi, *L'art et le jansénisme...* p.52-53.

49 Gouzi, *L'art et le jansénisme...* p. 29-67.

50 Gouzi, *Jean Restout...*, ou encore Bénédicte Gady, *Le Brun façon puzzle. L'usage des cartons dans la fabrication des grands décors*, L'Oeuvre en scène, Auditorium du Louvre, conférence du 20 mars 2013.

51 Nathalie Nabert (dir), *La figure du Christ en chartreuse*, Paris, Beauchesne, 2016, et avec Geneviève Grossel, *La figure de Marie en chartreuse*, Paris, Beauchesne, 2009.

52 Alain Girard, « Être peintre en chartreuse », in *Akten des II. Internationalen Kongresses für Kartäuseforschung in der Kartause Ittingen - 1993*, Ittingen 1994, et avec Le Blévec, Dominique (éd.), *Les chartreux et l'art, XIVe-XVIIIe siècles, Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes* (Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988), Paris, 1989.

l'histoire de l'architecture de Louis Hautecoeur⁵³. Afin d'éviter toute ambiguïté, le mot ne sera jamais employé comme « quelque chose qui fait autorité »⁵⁴, mais toujours en référence à un courant stylistique qui se déploie dans les deux derniers tiers du XVIIe siècle et dans la première moitié du XVIIIe siècle. Il s'agit alors moins de l'adaptation française d'un système de référence à une antiquité gréco-romaine vue au travers du prisme de la renaissance italienne, que de la manifestation dans les différents arts, et en particulier en architecture en ce qui nous concerne, d'« un équilibre entre la réalité [naturelle] et l'idéal de perfection »⁵⁵ grâce à « une harmonie entre les facultés spirituelles [la raison], l'expérience de la vie et l'attrait de la forme »⁵⁶ dont les maîtres mots sont la proportion, la convenance et la modération.

L'architecture est le champ d'investigation qui a été le plus largement traité durant ces quarante dernières années en particulier dans la Congrégation de Saint-Maur. La place prépondérante des mauristes a déjà été évoquée. Parmi les plus marquants citons seulement les travaux de Monique Bugner⁵⁷, Bernard Chédozeau⁵⁸, ainsi que les études sur les moines-architectes⁵⁹ comme Guillaume de La Tremblaye, une des rares figures de religieux artiste bien identifiée dans l'historiographie de la période avec, quelques générations plus tard, dom Restout et frère André de l'ordre des prêcheurs, tous deux peintres. L'architecture prémontrée et cartusienne ont aussi trouvé leurs historiens, avec Philippe Bonnet et Martine Plouvier⁶⁰ ou Augustin Devaux⁶¹.

Dans ces deux genres, pictural et architectural, la famille cistercienne n'a pas encore suscité d'étude importante. Le nombre des destructions et une certaine pauvreté des sources peut l'expliquer en partie. Il semble aussi que l'impératif bernardin d'un dépouillement visuel comme marqueur de la spiritualité cistercienne participât de ce

53 Louis Hautecoeur, *Histoire de l'Architecture classique en France – Tome Premier ; L'Architecture sous Henri IV et Louis XIII – L'architecture religieuse*, Paris, Picard et C., 1966.

54 Éditions Le Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2022.

55 Victor-Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, librairie Pion, 1957.

56 *Idem*.

57 Bugner, *Cadre architectural... de Saint-Maur...* 1984.

58 Bernard Chédozeau, « La congrégation de Saint-Maur et le renouveau architectural du monachisme dans les abbayes du Bas-Languedoc », *Revue Mabillon*, n°74, vol. 13, Brepols, 2002, p. 67-88.

59 Erwan Lefranc, « Les religieux architectes en Bretagne au XVIIe siècle : l'exemple du diocèse de Vannes », in *Bulletin et mémoires de la Société polymathique du Morbihan*, Vannes, Société polymathique du Morbihan, 2014, t. CXL.

60 Philippe Bonnet, *Les constructions de l'ordre des Prémontrés en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1983, Martine Plouvier & Dominique-Marie Dautet, *L'ordre de Prémontré au XVIIIe siècle*, éd. Peter Lang, 2011.

61 Augustin Devaux, *L'architecture dans l'ordre des chartreux*, Sélignac, 1998.

désintérêt qui perdure jusqu'à nos jours, tout écart avec l'austérité primitive devenant immédiatement trahison du fondateur et de l'esprit de l'ordre.

Autre absent, la Congrégation de France, union d'une majeure partie des chanoines réguliers du royaume sous l'égide de l'abbaye Sainte-Geneviève de Paris, commence seulement à intéresser les historiens, à la suite du grand travail historique d'Isabelle Brian⁶² et prosopographique de Nicolas Petit⁶³. La simplicité des constructions, reflet de la modicité des revenus⁶⁴, et le peu d'œuvres d'art contenues dans ces maisons en dehors des principales abbayes, explique certainement que l'étude monumentale de l'ordre se soit principalement confinée à une poignée de monographies, consacrées le plus souvent aux églises.

L'histoire de l'art classique, pourtant imprégnée des théories formalisées et imposées par l'Académie royale à partir du milieu du XVIIe siècle, a eu tendance à marginaliser la sculpture parmi les trois arts du dessin. Une sculpture religieuse classique et rocaille existe pourtant, comme le montrent les travaux de Sébastien Bontemps⁶⁵, mais les recherches restent cantonnées dans quelques chapitres de l'histoire des jubés et des retables, et dans les monographies, soit de lieux, comme la chapelle royale de Versailles, étudiée par Alexandre Maral⁶⁶, soit d'artistes, comme Pigalle⁶⁷, Slotz⁶⁸ et surtout Bouchardon⁶⁹ pour les plus célèbres⁷⁰. Cette absence est aussi le reflet d'une réalité, celle de la place très minoritaire des rondes-bosses et assez marginale des reliefs dans les décors religieux hors des églises et chapelles. C'est pourtant au sein du décor que la sculpture s'exprime le plus largement, selon deux formes considérées comme secondaires dans la hiérarchie des

62 Isabelle Brian, *Les génovéfains de la contre-réforme à la Révolution, étude sociale et culturelle d'une congrégation religieuse à l'époque moderne*, Thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Daniel Roche, soutenue en 1994 à l'université de Paris I – Panthéon Sorbonne, publié sous la forme de *Messieurs de Sainte-Geneviève. Religieux et curés, de la Contre-Réforme à la Révolution*, Paris, Cerf, 2001. Les deux seront utilisés dans ce travail.

63 Nicolas Petit, *Prosopographie génovéfaine. Répertoire biographique des chanoines réguliers de Saint-Augustin de la congrégation de France (1624-1789)*, Paris, École des Chartres, 2008.

64 Brian, *Les génovéfains...* p. 118.

65 Sébastien Bontemps, *Le décor sculpté religieux dans les églises parisiennes de Louis XIV à la Révolution*, Paris, Édition Picard, à paraître, publication de thèse de doctorat soutenue en 2012, et plus récemment « Le trophée d'église : système décoratif et illustration de la liturgie en France au XVIIIe siècle », in Ralph Dekoninck et al. (éd.), *Ornamenta Sacra : Late Medieval and Early Modern Liturgical Objects in a European Context*, vol. 13, Peeters Publishers, 2022, p. 277-300, ou encore sur ce sujet Benjamin Couchot, « Pierre Puget et François Malaval. Esthétique baroque et sens divin », *Phantasia*, volume 5 - 2017 : Architecture, espace, aïsthesis, [en ligne].

66 Alexandre Maral, *La chapelle royale de Versailles ; le dernier grand chantier de Louis XIV*, Paris, Arthena, 2011.

67 Louis Réau, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, Tisné, 1950

68 François Souchal, *Les Slotz, sculpteurs et décorateurs du Roi, 1685-1784*, Paris, Bocard, 1967.

69 Anne-Lise Desmas, Édouard Kopp, Guilhem Scherf et Juliette Trey, *Edme Bouchardon (1698-1762)*, Paris, Musée du Louvre et Somogy, 2016.

70 Des études ont permis de faire sortir de l'oubli quelques figures de sculptures provinciales, en particulier dans l'ouest de la France, qui furent souvent très actifs dans les établissements religieux, séculiers et réguliers, comme les Girouard ou les Tassel, cf. Chapitre II.1.B.2.

genres artistiques, celle de la sculpture ornementale, les lambris sculptés, et celle de la sculpture d'architecture, dans le cas des éléments sculptés dans la pierre attachés aux murs tant intérieurs qu'extérieurs.

Parmi les arts dits décoratifs, seule l'orfèvrerie trouve droit de cité, par les abondantes commandes de vases sacrés et objets du culte. Elle est cependant confinée à la sacristie, l'argenterie de table étant d'une production commune et stéréotypée. Que ce soit dans les abbayes ou dans les monastères, couvents et presbytères qu'il nous a été donné d'étudier, le mobilier se résume à de modestes *item* d'inventaire, chaises en bois tourné et paillées, tables et commodes de planches vernies ou peintes. La marqueterie et la sculpture sont rares, seuls quelques plateaux de marbres apportent un peu de valeur à ces meubles. Les arts décoratifs trouvent leur commanditaire dans la prélature, qui forme un monde un peu à part dans le paysage religieux français, la position sociale d'un prince de l'Église exigeant un déploiement matériel proche du train de vie d'un grand seigneur. Le textile, comme l'orfèvrerie, se déploie majoritairement dans les églises et les sacristies plutôt que dans les espaces conventuels.

La dernière publication de Jean-Marie Pérouse de Montclos⁷¹, parue au début de nos recherches, nous a conforté dans l'idée que le sujet de l'art monastique méritait lui aussi un renouveau. Elle est aussi un bon exemple de la focalisation des études artistiques sur les décors d'église, seules les études architecturales ayant porté de manière soutenue leur attention sur les espaces conventuels. Une telle disparité a ses raisons, l'église étant le lieu de la prière communautaire et de la célébration liturgique, l'*opus dei*, raison d'être de la vie monastique. C'est par conséquent le lieu privilégié du déploiement esthétique et des efforts d'embellissement, orientés par une certaine idée que l'époque moderne se fait de la nécessaire dignité que doit revêtir l'espace sacré. La revalorisation tridentine de la célébration des *saints mystères*, en particulier la promotion du culte eucharistique concoure largement à cette dynamique architecturale, décorative et esthétique.

La conservation d'un grand nombre de bâtiments et d'une partie de leurs décors, la masse d'archives, de sources manuscrites et imprimées en ont fait des objets d'étude fructueux.

71 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Monastères et couvents, l'Art des religieux pendant l'Ancien Régime*, Paris, Mare & Martin, 2018.

Signalons par exemple les travaux d'Émilie Roffindal⁷², de Frédéric Cousinié⁷³ et de Gilles Drouin⁷⁴, ou encore la thèse de doctorat soutenue récemment par Pierre-Marie Sallé sous la direction de Daniel-Odon Hurel sur la modernisation des chœurs mauristes⁷⁵.

Les espaces conventuels n'occupant qu'une place secondaire dans l'étude artistique du monachisme, ils n'ont été étudiés pour eux-mêmes que dans quelques monographies d'édifices exceptionnellement bien conservés, comme l'abbaye Saint-Étienne de Caen⁷⁶. Une étude conjointe des différents pôles de la vie monastique serait idéale. Elle permettrait de souligner l'unité et d'identifier les variations respectives du microcosme que forment l'église pour les offices, le réfectoire et le chapitre pour la vie commune, les dortoirs, les bureaux et la bibliothèque pour le travail, l'hôtellerie pour l'accueil, l'infirmerie pour les soins, articulés autour du cloître et des galeries qui en rayonnent. Néanmoins, des contraintes concrètes de masse documentaire et d'étendue du corpus obligent le plus souvent à favoriser l'une par rapport à l'autre. La concentration des études sur les églises nous a permis d'ouvrir l'exploration d'un nouveau champ d'étude tout en fournissant de solides bases documentaires et méthodologiques. Le présent travail s'inscrit à leur suite, ne serait-ce que d'un point de vue physique et matériel, puisqu'un décor ne peut trouver place que dans un espace délimité et sur une surface bâtie.

Au sein de ces travaux, le questionnement de la place de l'art dans un monde qui professe une certaine forme de pauvreté, du rôle des institutions et des individus, de l'étude des variations géographiques, de l'alliance du recours aux sources anciennes et à l'observation in-situ ont inspiré nos propres démarches. L'idée même de cette thèse est issue d'une interrogation récurrente dans les conclusions de ces travaux. Peut-on distinguer un art, qu'il s'agisse de l'architecture ou de la peinture, spécifique à un courant ou une famille religieuse ?

C'est pour répondre à cette question que nous avons souhaité donner un caractère transversal à notre corpus. La tendance de certaines études de la peinture religieuse à considérer l'œuvre en elle-même, indépendamment d'une étude fine de son contexte

72 Émilie Roffindal, « Architecture et théorie au XVIIIe siècle en France. La question de l'aménagement des chœurs d'églises », in *La place du chœur. Architecture et liturgie en Occident du Moyen âge aux Temps modernes*, Picard, 2012, p. 227-235.

73 Cousinié, *Le peintre chrétien...* 2000, *Le Saint des Saints...* 2006.

74 Gilles Drouin, *Architecture et liturgie au XVIIIe siècle, offrir avec et pour le peuple*, Paris, éd. du Cerf, 2019.

75 Pierre-Marie Sallé, *L'architecture et le décor des églises de la congrégation monastique de Saint-Maur : constructions, restaurations, aménagements liturgiques (1618-1790)*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art soutenue en Sorbonne le 26 février 2022.

76 Boulot, Catherine, « Pierre. Bois. Peinture. Les décors du réfectoire, de la salle capitulaire et de la grande sacristie de l'Abbaye-aux-Hommes », in *La peinture religieuse à Caen : 1580-1780*, [exposition], Caen, Musée des beaux-arts, 2000, p.32-53.

spatial, a aussi guidé notre démarche. Il s'agit, en quelque sorte, de reprendre l'investigation là où l'avaient laissée les études architecturales, et de la poursuivre sous l'angle du décor, c'est-à-dire l'ornementation et la mise en signe de l'espace, en questionnant la place de l'image au sein de la vie communautaire monastique. Cette notion de décor permet de conceptualiser la continuité à la fois visuelle et programmatique entre les différents supports d'images, venant non seulement embellir, mais aussi donner sens à un espace qui aurait pu rester nu pour accomplir sa fonction première de couvrir, d'isoler et de distribuer les lieux de vie.

Notion de décor

La notion de décor trouve sa source dans le mot latin *decor*. Son emploi moderne est profondément lié aux efforts de théorisations de l'architecture à partir du XVe siècle en Italie et du XVIe siècle en France. La référence antique majeure des théoriciens de l'architecture classique italienne et française est le *De Architectura*, ouvrage technique et théorique de l'architecte romain Vitruve, réparti en dix livres. Composé au premier siècle avant notre ère, il fut continuellement copié, édité, traduit et étudié du XVe au XXe siècle⁷⁷.

Le premier livre s'ouvre sur l'énumération des qualités de l'architecte (chapitre I) et des principes qui fondent la bonne architecture (chapitre II). Dans cette seconde partie, *En quoi consiste l'Architecture*, l'auteur distingue cinq notions fondamentales, *Ordinatione, Dispositione, Eurythmia, Decor, Distributione*⁷⁸. L'ouvrage de Vitruve et ses différentes notions ayant été largement étudiées, aussi je me contenterai d'une évocation synthétique de la question de la traduction du terme latin *decor* et de son évolution jusqu'à nos jours.

Vitruve développe chacune de ces notions. Voici une traduction française du XVIe siècle de ce qu'il entend par *decor* : « Décoration est la belle apparence de l'oeuvre, composée de chose bien approuvées, & avec bonne autorité⁷⁹ ». C'est d'abord la correction de la composition architecturale qui est visée par ce terme, en se référant à un consensus fondé sur les exemples anciens. L'aspect esthétique n'est alors qu'une conséquence de l'heureuse application des exemples classiques. Il s'agit en quelque sorte d'une orthographe

77 La notion de décor a déjà fait l'objet d'études, comme Laurence Riviale, « Préambule : Art décoratif et notion d'arts décoratifs ; brève histoire et essai de définition » in Catherine Cardinal, *Les peintres aux prises avec le décor. Contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l'époque contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, p.13-20,

78 Vitruve, Giovanni Sulpizio (ed.), *De architectura libri decem*, Venise, Bevilacqua, 1487, lib. I, cap. II.

79 Jean Martin, *Architecture ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion*, livre I, Paris, Gazeau, 1547, f.7.

architecturale, prise dans son sens étymologique.

Le traité vitruvien connu de nombreuses éditions et traduction, dont l'histoire a déjà été bien étudiée. La principale publication française de la période moderne fut l'œuvre de Claude Perrault, parue en 1673⁸⁰ dans laquelle il choisit de traduire *decor* par *bienséance* : « La bienséance est ce qui fait que l'aspect de l'édifice est tellement correct, qu'il n'y a rien qui ne soit approuvé et fondé sur quelque autorité. »

Dans son ouvrage, Perrault confère une grande importance à l'idée de correction de la composition architecturale. Il se conforme en cela à la position de l'auteur antique, qui, pour faire bien entendre cette notion, donna lui-même l'exemple de la corrélation entre l'emploi d'un ordre d'architecture et la personnalité des divinités à qui le monument est dédié. Traduire décoration par bienséance, c'est choisir la force en quelque sorte éthique du terme antique du *decor* latin, quitte à abandonner une approche plus littérale et étymologique du texte, qu'avaient privilégiée jusqu'alors les traducteurs du XVIe siècle.

Cette bienséance est fondée sur l'« égard à l'état des choses, à l'Accoutumance & à la Nature »⁸¹. Ainsi y a-t-il un « *decor naturalis* », qui lie convenance et adaptation à la fonction, ce qui amène le raisonnement de Vitruve à articuler convenance et distribution⁸². Cette nature est complétée par l'usage, soit sa transcription traditionnelle dans la pratique humaine.

Le principal traducteur français de Vitruve au XIXe siècle, Auguste Choisy, fait le choix de traduire le *decor* par *convenance*⁸³. Tant au XVIIe qu'au XIXe siècle, le sens vitruvien de *decor*, est bien compris comme une règle de l'écriture architecturale, progressivement séparé de sa forme francisée de décoration.

L'architecte italien Alberti, acteur majeur de la redécouverte de Vitruve au XVe siècle, fut aussi l'un des premiers théoriciens de l'architecture diffusés en France⁸⁴. Son propre traité eut une grande influence sur la renaissance française.

Prenant quelques libertés avec l'usage vitruvien, il choisit de faire du terme *décoration* un

80 Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, Coignard, 1673.

81 *Idem*, p.32

82 Georg Germann, Michèle Zaugg-Röthlisberger (trad.), *Vitruve et la vitruvianise, introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, PPUR, coll. Architecture, 1991, p.22.

83 *Idem*.

84 Leonis Baptistae Alberti, *Libri de re aedificatoria decem... Opus integrum et absolutum...*, Paris, Rembolt, 1512, livre IX, chap. V, f. 142. Il s'agit de la seconde édition de l'ouvrage latin, mais la première diffusée en France.

équivalent de *parure*⁸⁵, sans connotation directement positive ou négative. Une fois dans son texte⁸⁶ le terme est lié à la notion de correspondance, « mère & nourrice de toute décoration ». Or,

le propre d'icelle correspondance [est] d'assembler par certain moyen perfect les parties distinguées entr'elles par nature, si que tout vienne à s'entr'ayder réciproquement l'un à l'autre : chose qui faict qu'au plustost que les convenances se représentent à la vueue, à l'ouye, ou autrement [...] soudain on sent la force de ladicte correspondance⁸⁷.

Ce lien entre décoration et parure, même s'il reste au second plan derrière la forte corrélation qu'Alberti maintient entre décoration, structure et convenance, amène à s'intéresser à un autre terme, celui d'ornement.

Déjà présent chez Vitruve, l'*ornamentum* est l'aspect visible de la structure architecturale, il est donc intrinsèquement lié à l'art de bâtir. Ainsi la forme triangulaire d'un fronton est-elle générée par la pente des charpentes que le fronton protège. Cependant, en plusieurs occurrences, Alberti introduit une première dissociation entre la structure et l'apparence que le théoricien antique maintenait si fermement intriqué :

Si l'on est d'accord avec Cicéron, l'ornement sera donc une sorte de lumière auxiliaire de la beauté et comme un complément. C'est pourquoi, selon moi, la beauté appartient en quelque sorte, de façon innée au beau corps qu'elle habite tout entier, tandis que l'ornement présente un caractère feint et ajouté⁸⁸.

Le rapprochement de décoration et d'*ornamentum* chez Alberti préfigure l'évolution du terme vers son sens contemporain⁸⁹. Il reste néanmoins fortement lié à la notion de *convenance*, par le biais de celle de *correspondance*, sans jamais les dissocier de l'architecture.

Les premiers dictionnaires de la langue française peuvent apporter un peu de lumière sur la chronologie de l'évolution de ces notions en France. Le premier d'entre eux, celui de Furetière (1690) ne définit pas *décor*, mais *décorer* et *decorum* :

Décorer : Orner. Decorer une ville, un theatre. On le disoit autrefois des personnes.

85 Léon-Baptiste Albert, *L'architecture et art de bien bastir...*, Paris, Kerver, 1553, trad. de l'italien par J. Martin, f. 21.

86 *Idem*, f. 192.

87 *Id.*

88 L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Florence, 1485, trad. F. Choay et P. Caye, Paris, 2004, livre VI, ch. 2, p. 449.

89 Ce glissement a été analysé par Pierre Gros, *Vitruve et la tradition des traités d'architecture, Fabrica et ratiocinatio*, Publication de l'École française de Rome, 2006 p. 341.

Decorum : Mot Latin devenu François, qui se dit en cette phrase proverbiale : Garder le decorum, pour dire, Observer toutes les loix de la bienséance⁹⁰.

Cette seconde définition conserve très exactement le sens de la correction en quelque sorte morale présent chez Vitruve et chez Perrault. Une distinction s'est déjà formée à la fin du XVIIe siècle entre l'usage latin et italien du décor, traduit en français par convenance ou bienséance, transposable en decorum, et l'usage qu'on pourrait qualifier de français, incarné par la forme verbale décorer, qu'Alberti effleure sans le distinguer nettement de son prédécesseur antique.

L'édition augmentée du dictionnaire de Furetière parue en 1727 développe un peu sa définition du sens français.

Décoration : Ornement dans les églises & autres lieux publics ; ce qui décore un bâtiment, un arc de triomphe, & au dehors, ou au dedans. [...] Un sacristain est chargé de la décoration de l'autel. Les Echevins doivent appliquer leurs soins à la décoration de la ville⁹¹.

Pris dans ce sens, le décor devient clairement associé à l'idée d'ornement comme élément esthétique appréciable mais non nécessaire à l'architecture, bien qu'étant encore réservé à un usage prestigieux, églises et bâtiments publics où ordre et convenance sont de rigueur. La définition de Diderot et d'Alembert, quelques années plus tard dans l'Encyclopédie, approfondit cette orientation :

Décoration, s. f. (Belles-Lettres.) Ornemens d'un théâtre, qui servent à représenter le lieu où l'on suppose que se passe l'action dramatique. [...] Mais la partie des décorations qui dépend des acteurs eux-mêmes, c'est la décence des vêtements.

Décoration, terme d'Architecture. On entend sous ce nom la partie de l'Architecture la plus intéressante, quoique considérée comme la moins utile relativement à la commodité & à la solidité⁹².

La dissolution de la cohérence naturelle, structurelle, entre beauté de l'aspect et de la structure, entre décor et architecture au sens de Vitruve, est désormais complète. Chacune est désormais appréciée indépendamment, même si le critère de convenance n'est pas

90 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*, s.l., 1690

91 Antoine Furetière, Basnage de Beauval, Brutel de La Rivière, *Dictionnaire universel*., La Haye, Husson, 1727.

92 Denis Diderot (dir.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751.

totalemment évacué, comme le précise la suite de la définition :

On distingue en général quatre genres de décoration ; celle des façades, celle des appartemens, celle des jardins, & celle des théâtres, qui toutes demandent des caractères distinctifs, quoique soumises également aux lois de la convenance, de la bienséance, & aux principes du goût : connoissances qui ne peuvent jamais s'acquérir sans l'exercice du dessein, & l'examen réfléchi des plus beaux ouvrages antiques & modernes concernant l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, &c. [...]

La décoration intérieure a pour objet la magnificence des appartemens. Cette partie de l'Architecture est sans contredit celle qui, après la distribution, fait le plus d'honneur à la France [...] l'on trouve dans [les] appartemens la richesse des matieres, la magnificence des meubles, la sculpture, la peinture, les bronzes, les glaces, distribués avec tant de goût, de choix & d'intelligence, qu'il semble que ces palais soient autant de lieux enchantés, élevés par l'opulence pour le séjour des graces & de la volupté.

La décoration des jardins consiste dans l'art de cultiver avec goût la nature, de maniere que ces deux parties concourent à former ces lieux délicieux...⁹³

L'Encyclopédie propose la définition la plus proluxe du terme *décoration*, mais fait disparaître le mot *decorum*. Le sens latin était encore lié à l'architecture chez Furetière. Désormais il n'est plus qu'une variation du sens français, à l'égal du théâtre, du jardin et des intérieurs. *Decorum* subsiste encore dans d'autres dictionnaires, seule trace dans la langue française du sens latin.

Le mot décoration qui semble désormais bien ancré dans le vocabulaire français ne bénéficie pourtant pas de la faveur de tous. Les deux Blondel, architectes et théoriciens de l'architecture du XVIIIe siècle, n'emploient pas le terme de décor dans leurs Cours respectifs. François Blondel (1683-1756)⁹⁴ use presque uniquement du terme ornement comme élément du vocabulaire architectural d'un ordre autre que la colonne. Il disserte sur la question du plaisir naturel que donne le Beau dans les bâtiments, afin de développer l'idée que l'ornement a droit de cité en architecture comme en peinture ou en poésie, tant qu'il se conforme à la Nature et aux convenances. À cette occasion, il lie à son tour bienséance et décoration⁹⁵, trace probable de l'influence des théories vitruviennes,

93 *Idem*.

94 François Blondel, *Cours d'Architecture enseigné dans l'académie royale d'architecture*, partie I, Paris, Roulland, 1675, p.58.

95 *Idem*, p. 765.

transposées en d'autres mots.

À l'inverse, son neveu, Jacques-François Blondel (1705-1774) utilise le terme décoration dans le titre même de son principal ouvrage, qu'il semble employer dans le sens d'un ordonnancement harmonieux.

Le goût dont nous parlons, exige que dans toute espèce de décoration, relative à l'Architecture, celle-ci tienne le premier rang, & donne le ton à toutes les productions des Arts qu'elle s'associe. Certainement ce n'est pas la quantité des ornements qui augmente la beauté des édifices, ce sont seulement ceux qui, puisés dans la nature, offrent des beautés réelles. Tout ce qui n'est fait que pour l'agrément, a droit de paroître médiocre, dès qu'il est déplacé : le goût est mécontent lorsqu'on lui laisse à désirer. Usons donc des ornements avec sobriété, & souvenons-nous que c'est l'art de les appliquer, qui fait tout leur mérite ; qu'il est en Architecture comme de la Poésie ; que tout ornement qui n'est qu'ornement, est de trop [...] qu'il faut que les ornements, pour être approuvés portent l'empreinte de la nécessité...⁹⁶

Une décoration pauvre est toujours choquante parce qu'elle suppose la suppression de quelques parties essentielles au caractère de l'édifice⁹⁷.

La décoration est ici employé dans son sens de mise en œuvre des ornements, dont le critère essentiel doit être : « l'esprit de convenance, la belle simplicité, la régularité & la symétrie »⁹⁸. Ces critères sont directement tirés des théories vitruviennes, l'ambiguïté entre le *decor* latin et la décoration française étant levée par la traduction du premier par convenance.

La décoration pour J.F. Blondel est la mise en œuvre articulée du vocabulaire des formes.

[...] il faut nécessairement que les consoles portent, soutiennent quelques corps, qu'autrement elles paroissent postiches & ne sont qu'ornement. Or qu'est-ce en Architecture que l'ornement qui n'a pour objet que de remplir des surfaces vagues, que d'enrichir des nuds originairement trop pauvres ? »

« On doit prendre garde encore d'employer des ornements arbitraires ou indifférents ; se ressouvenir qu'il est des formes reçues dont il ne faut guère s'écarter ; que tout ornement doit être symbolique, qu'autrement la richesse qu'il procure à la décoration, est indiscreète...⁹⁹

96 Jacques-François Blondel, *Cours d'Architecture, ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, t. I, Paris, Desaint, 1771, p.462.

97 *Idem*, p.446.

98 *Id.*, p.434.

99 *Id.*, p. 337.

Tant la décoration que l'ornement sont des termes que Blondel emploie sans leur attribuer a priori une connotation unique, l'un et l'autre pouvant être pris en bonne ou mauvaise part. La décoration et l'ornement sont nécessaires, mais peuvent être employés à mauvais escient. Du rapport intime entre décor et fonction chez Vitruve, encore présent au XVIIe siècle, les théoriciens du siècle suivant dégagent une intentionnalité. L'appréciation de la justesse d'un ornement repose désormais sur le sens qui lui est donné. Cette approche porte en germe l'idée de programme, au détriment de la perception directement sensorielle de l'espace de l'architecture. Cette orientation programmatique est par ailleurs renforcée par la notion de convenance, qui forme un cadre d'attente visuelle, esthétique et intellectuelle dans et au travers duquel peut s'exprimer une intention voire un discours. La corrélation forte entre programme et convenance sera l'objet d'un développement propre¹⁰⁰.

C'est au XIXe siècle que la forme « décor » apparaît véritablement, soit comme réduction de décoration, soit comme une mauvaise transposition du latin *decor*. Jean-Baptiste-Bon Boutard au début du siècle semble entériner son émergence :

Mot que n'ont point encore adopté les lexicographes, bien qu'il soit d'un usage fort commun et d'une grande utilité, ce semble, pour signifier l'espèce d'ornements plus ou moins fragiles, et le genre de peinture et de sculpture plus ou moins grossières, [...], qu'on applique aux édifices éphémères et postiches destinés aux fêtes et aux cérémonies publiques, ou dans les lieux de réunions populaires où l'on veut, à peu de frais, éblouir les yeux...¹⁰¹

Cette définition montre quelque proximité avec la décoration des théâtres donnée par les encyclopédistes quatre-vingts ans plus tôt. Elle apparaît cependant sous un jour assez négatif, une forme populaire, médiocre et d'un goût douteux de ce que devrait recouvrir la décoration appliquée à des structures plus pérennes. Derrière ce jugement négatif subsiste l'idée de convenance, mais réduite au bon goût, dont les liens avec la nature et la tradition ne sont plus que lointain.

Un siècle plus tard, la huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* signalait un nouveau changement de nuance du terme décor, devenu le résultat de la décoration, elle-même réduite à « l'action de décorer ».

100 Cf. Chapitre I.1.B.2.

101 Jean-Baptiste-Bon Boutard, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, Paris, Gosselin, 1826, « Décore ».

Décor. n. m. T. d'Architecture. Ce qui décore. Il se dit surtout des Peintures, sculptures qui ornent un édifice, un appartement. Il se dit plus généralement au pluriel de la Représentation plus ou moins exacte du lieu où se passe une pièce de théâtre...¹⁰²

À première vue, c'est la première partie de cette définition qui intéresse l'histoire de l'art et plus particulièrement notre travail. Celui-ci a pour ambition de traiter de l'ornementation des espaces conventuels, aux travers de leurs mises en œuvre plastiques peintes et sculptées. Ce serait cependant se restreindre à une approche assez pauvre, réduite à une simple juxtaposition d'œuvres, ayant perdu de vue leur rapport tant à la structure qui les porte qu'à l'espace qu'elles habitent. En un mot, ce serait oublier le lien qui existait alors entre décor et architecture.

Mon approche est pour cette raison liée à la notion connexe de « grand décor ». Apparue dans la seconde moitié du XXe siècle à la suite du chercheur français Antoine Schnapper, elles se répand ensuite plus largement dans les études d'histoire de l'art des XVIIe et XVIIIe siècle.

Les premières occurrences du terme semblent se trouver dans ses articles publiés dans les années 1970, comme *L'Hôtel Lambert et le grand décor peint à Paris au milieu du 18e siècle*¹⁰³ ou *Noël Coypel et le grand décor peint des années 1660*¹⁰⁴. Il se retrouve ensuite dans certains travaux universitaires dont il assura la direction comme *Charles de La Fosse et le grand décor (1636-1716)*¹⁰⁵, avant d'être employé plus largement à partir des années 1990 et surtout 2000, sans pour autant chercher à définir ce terme.

Le long débat historiographique entre les concepts de classique et de baroque¹⁰⁶, leur définition, leur pertinence ou leur obsolescence a retardé un travail d'approfondissement de la notion de grand décor. Son usage naît de la nécessité de qualifier une nouvelle manière de penser le rapport entre les arts au sein d'un espace. Ainsi Alexis Merle du Bourg ouvre-t-il un article sur le grand décor baroque par ces lignes :

L'une des caractéristiques les plus frappantes, les moins contestables sans doute, du

102 *Dictionnaire de l'Académie Française*, VIIIe édition, Paris, Brodard, 1935.

103 Antoine Schnapper, « L'Hôtel Lambert et le grand décor peint à Paris au milieu du 18e siècle », *Bulletin des Amis du Musée de Dijon*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1973.

104 Antoine Schnapper, « Noël Coypel et le grand décor peint des années 1660 », *Antologia di Belle Arti*, n°1, 1977, p. 7-17.

105 Angélique Chéreau, *Charles de La Fosse et le grand décor (1636-1716)*, mémoire de maîtrise, Paris IV-Sorbonne, sous la dir. d'Antoine Schnapper, université Paris IV-Sorbonne, 1992.

106 Alexandre Gady, « L'art de ne pas être baroque... le cas français » in *L'Architecture baroque*, Dossiers de l'Art, n°251, 2017, p.16-19.

« baroque historique », en matière de décor notamment, réside dans la synergie qu'il opère entre les arts : architecture, peinture, sculpture y concourent, par leur convergence réelle ou feinte, à la proclamation éclatante, persuasive, de la gloire divine ou/et princière¹⁰⁷.

Cette synergie est peut-être le meilleur axe d'analyse du terme. Elle permet alors de faire dialoguer la partie et le tout, faisant ainsi émerger les particularités de l'une et la cohérence de l'autre. Reprenant une conception déjà présente chez Alberti, certains théoriciens associent décor et ornement, selon une compréhension ambivalente. Prise en bonne part, comme pour le théoricien du XVII^e siècle, l'ornement/décor est un ajout nécessaire à la beauté de la structure¹⁰⁸. Les théoriciens de l'architecture des XIX^e et XX^e siècle ont fondé leur réflexion sur l'idée que « l'ornement est un élément étranger à la structure, un habillage externe au squelette organique, et au fond une sorte d'aveu d'échec de la part du concepteur. » ou encore que « l'ornement est un accessoire et un masque, quelque chose de superflu qui ne se conçoit que comme la conséquence de ce goût du luxe qui est le propos des parvenus »¹⁰⁹.

L'idée de « grand décor » s'affranchit de cette association du décor à l'ornement, qu'elle soit négativement ou positivement perçue. Si le décor est une partie de l'architecture, le grand décor se veut un tout, une *synergie des arts* pour reprendre l'expression d'Alexis Merle du Bourg, dont la fonction première est la *proclamation*, c'est-à-dire d'être porteur d'un discours. Celui-ci, pour être silencieux n'en est pas muet, il emploie les armes de la rhétorique¹¹⁰ appliquées à la matière, tantôt toucher par les sens grâce aux résonances esthétiques des formes et des couleurs, tantôt convaincre par l'intellect au travers des jeux de références savantes. Pour schématiser les choses, nous pourrions dire que l'analyse méthodique de la première forme rhétorique du grand décor est l'approche esthétique, voire stylistique, la seconde étant alors d'ordre iconographique.

Cette définition du grand décor ne se limite pas à une articulation narrative ou sensorielle des ornements, dans une perspective purement programmatique. Elle doit aussi permettre

107 Alexis Merle du Bourg « L'apothéose du grand décor » in *L'Architecture baroque*, Dossiers de l'Art, n°251, 2017, p.48.

108 Pierre Gros, « *Ornamentum* chez Vitruve : le débat sur le décor architectural à la fin de l'époque hellénistique », in *Vitruve et la tradition des traités d'architecture, Fabrica et Ratiocinatio*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2013, p.389-398.

109 *Idem*.

110 L'intrication de la rhétorique et de la théorie artistique à l'époque moderne a été étudiée par Jacqueline Lichtenstein dans *La couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2013.

la compréhension de la mise en œuvre de l'espace et l'articulation globale du bâtiment. En effet, la présence du décor influe sur la perception du volume, et l'intelligence immédiate de l'espace. Cette dimension, plus directement liée à l'expérimentation physique du lieu, pour être plus difficile à cerner et à définir lorsqu'une telle expérience est encore possible, ne doit pas pourtant pas être négligée par l'historien de l'art.

Cette compréhension du grand décor est l'instrument méthodique principal de notre travail, mais repose grandement sur son premier axe d'analyse, c'est-à-dire sa dimension programmatique et iconographique. La réalité matérielle lacunaire de notre corpus rend difficile le recours à l'approche sensorielle, bien que nous ayons essayé de l'employer dès que cela était possible, comme pour le réfectoire et la salle capitulaire de Saint-Étienne de Caen, le réfectoire de Clairvaux¹¹¹ et quelques salles des hôtes bénédictines. La dispersion des éléments mobiles, en particulier les peintures, la modification de leur organisation lorsque ceux-ci sont encore en place et l'altération des volumes dans lesquels ils se trouvaient ne permettent presque jamais une analyse approfondie des impacts sensoriels que devait produire cette synergie. Et, comme nous le verrons, lorsqu'un tel travail est envisageable, il n'est pas toujours possible de conclure à un véritable souci de cohérence esthétique au sein des commandes régulières.

C'est pourquoi la méthode iconographique nous a semblé la plus à même de fournir des résultats intéressants et utiles à la compréhension de ces décors bien souvent perdus ou seulement partiellement conservés, puisque, faisant appel à un rapport plus discursif, les sources écrites permettent de reconstituer la part iconographique d'ensembles disparus. À ce travail archivistique, la méthode comparative ajoute la possibilité de s'appuyer sur d'autres occurrences, afin de combler des manques ou d'ouvrir à une analyse plus approfondie.

Image et programme

Appliquées aux édifices religieux, les notions de décor et de grand décor dépendent d'un autre débat théorique, celui du statut de l'image dans la pensée et la pratique religieuse d'une société chrétienne.

La question de la légitimité et de l'opportunité de la représentation de Dieu, et plus

¹¹¹ Nous avons pu approfondir l'analyse du décor du réfectoire de Clairvaux dans « Les décors du réfectoire de l'abbaye de Clairvaux au XVIII^e siècle, un programme monastique et paraliturgique », *Bulletin Monumental*, t. 180-3, p. 209-226, Paris, Actes Sud - Picard, 2022.

largement de l'image et de l'art sacré, a fait l'objet de débats parfois violents depuis les premiers siècles du christianisme. Les crises iconoclastes du VIII^e siècle byzantin ou du XVI^e siècle occidental s'appuient sur l'interdit du décalogue : « Tu ne feras point d'image taillée, ni aucune ressemblance des choses qui sont là-haut, ni ici-bas sur terre, ni dans les eaux qui sont sous la terre » (Dt 5:8).

Sans revenir sur les détails de ces débats complexes, largement étudiés, il est utile de rappeler, d'un mot, le fondement de la position iconodule, qui légitime l'usage d'images par la Création et l'Incarnation. Dieu ayant créé l'homme à son image, il est le premier artiste, initiateur du processus de représentation. Le Verbe s'étant fait chair, ayant pris forme humaine, en la personne de Jésus de Nazareth, Dieu a introduit dans la matière une présence de lui-même non-idolâtre. Le même mouvement s'opère pour l'Eucharistie, présence du divin dans la matière, qui légitime l'emploi de l'image comme medium de la relation entre Dieu et les Hommes.

Ces deux arguments furent largement repris dans la réflexion catholique classique sur le statut de l'image¹¹².

La double légitimation de l'image est exprimée par le Concile de Trente dans le décret de sa XXV^e session du 3-4 décembre 1563, intitulé *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images*. La place de l'image n'est pas traitée par et pour elle-même, mais en lien avec la question des rapports aux saints et aux médiations matérielles, entre les fidèles et le sacré, que sont les reliques et les images saintes ou miraculeuses. Après avoir affirmé « le légitime usage des images »¹¹³, le décret s'empresse d'en préciser le cadre, les limites, les fondements, l'usage bénéfique :

De plus, on doit avoir et garder, surtout dans les églises, les images du Christ, de la Vierge Marie Mère de Dieu, et des autres saints, et leur rendre l'honneur et la vénération qui leur sont dus. Non pas parce que l'on croit qu'il y a en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant leur culte, ou parce qu'on doit leur demander quelque chose ou mettre sa confiance dans des images, comme le faisaient autrefois les païens qui plaçaient leur espérance dans des idoles, mais parce que l'honneur qui leur est rendu renvoie aux modèles originaux que ces images représentent. Aussi, à travers les images que nous baisons, devant lesquelles nous nous découvrons et nous prosternons, c'est le Christ que nous adorons et les saints, dont elles portent la

112 Dekoninck, Ralph, « Entre ressemblance et dissemblance. La pensée de l'image chez Nicolas Fontaine au regard de l'iconologie jésuite », in *Publications numériques du CÉRÉdI*, Vol. 11 (2015) <http://hdl.handle.net/2078.1/158502>

113 Cette citation du décret, et celle qui suivent, sont tirées de l'article publié en ligne de Marie Viallon, *Le concile de Trente et l'art*, 2009, (halshs-00550968). Le soulignement est ajouté.

ressemblance, que nous vénérons. C'est ce qui a été défini par les décrets des conciles, spécialement du deuxième concile de Nicée, contre les adversaires des images.

Les évêques enseigneront avec soin que, par le moyen de l'histoire des mystères de notre rédemption représentés par des peintures ou par d'autres moyens semblables, le peuple est instruit et affermi dans les articles de foi, qu'il doit se rappeler et vénérer assidûment. Et l'on retire aussi grand fruit de toutes les images saintes, non seulement parce que sont enseignés au peuple les bienfaits et les dons que lui confère le Christ, mais parce que, aussi, sont mis sous les yeux des fidèles les miracles de Dieu accomplis par les saints et les exemples salutaires donnés par ceux-ci : de la sorte, ils en rendent grâces à Dieu, ils conforment leur vie et leurs mœurs à l'imitation des saints et sont poussés à adorer et aimer Dieu et à cultiver la piété. Si quelqu'un enseigne ou pense des choses contraires à ces décrets : qu'il soit anathème.

L'image aurait donc une double légitimité, les Pères conciliaires lui attribuant une finalité didactique, l'enseignement de l'histoire sainte et des vérités de la foi, et une finalité dévotionnelle, rendre grâce et cultiver la piété. Ils prescrivent pour cela une modalité qui est une attitude, une manière de lire l'image, qui préserve de l'accusation d'idolâtrie tout en la maintenant au contact directe de l'autel et comme point focal de la dévotion des fidèles. L'image est comprise comme un signe qui renvoie à une réalité autre qu'elle-même. Elle s'inscrit dans l'ensemble des processus de médiation entre l'humain et le divin promus par la lecture catholique et réaffirmés par les pères tridentins.

Cependant, la XXVe session du Concile ne fondait pas une théorie de l'image religieuse tridentine. Un long travail de définition fut nécessaire au cours du siècle et demi qui suivra, sans pourtant apporter une réponse pleinement satisfaisante. Cette question complexe a fait l'objet d'abondantes études jusqu'à ces dernières années, qu'il serait inutile de répéter ici¹¹⁴. La question d'une théorie picturale et classique de l'art religieux a, elle aussi, fait l'objet de nombreux travaux, en particulier dans la récente publication de Frédéric Cousinié, *Le peintre chrétien*¹¹⁵, à mi-chemin entre histoire de l'art et histoire des idées.

La légitimité de l'image et particulièrement de la représentation de l'histoire sainte est ainsi réaffirmée au sein du catholicisme tridentin. Son rôle de médiation¹¹⁶ et d'enseignement prend le pas sur une sacralité intrinsèque. Dans le cadre de notre étude, nous voudrions aborder cette conception tridentine de l'image et de l'art dans le contexte

114 Marie Viallon en a réalisé une synthèse historiographique publiée en ligne, *ibidem*.

115 Cousinié, *Le peintre chrétien...* Pour une approche plus large, moins spécifiquement religieuse de la théorie classique de l'image, cf. Jacqueline Liechtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

116 Voir par exemple Cousinié, *Trajectoire des images... passim*.

particulier du monde monastique masculin français, comme introduction conceptuelle à l'analyse de sa mise en œuvre.

La présence d'images dans les monastères n'est pas un phénomène récent. Dès le milieu du Moyen-Âge, les abbayes sont des lieux de grande création artistique, mais aussi de débats sur la place de l'art. Le plus célèbre opposa l'abbé Suger, incarnant le point de vue bénédictin mis en place dans le monde clunisien, qui voit dans la Création un moyen d'accès au Créateur et Bernard de Clairvaux, figure au combien emblématique de la famille cistercienne, voyant lui la matière comme un obstacle, et l'ornement comme une distraction mondaine, dont il faut faire abstraction pour accéder au divin.

Ces querelles fournissent quelques témoignages des réflexions médiévales sur l'art et l'image. D'autres sources, comme des récits de voyages ou des correspondances, fournissent des informations sur les décors réalisés lors de grands travaux. Focalisée sur le lien entre création et contemplation, entre art et culte, cette documentation n'apporte de précisions que sur l'église, et parfois la salle capitulaire qui contenait alors le plus souvent un autel auquel certaines liturgies étaient attachées. Quant au reste des bâtiments conventuels, en particulier le réfectoire ou le cloître, le peu de choses que l'on peut savoir au sujet des œuvres d'art dépend surtout des vestiges encore en place.

À l'époque classique, la pratique décorative dans les lieux réguliers reconstruits se distingue par la quantité et la densité de son déploiement dans l'ensemble des principaux espaces d'un monastère, son ampleur ayant nécessité de grands efforts financier, artistique et conceptuel. Malgré cela, nos recherches se sont heurtées à un profond silence théorique, touchant tant à la conception monastique de l'image qu'à la manière d'aménager ces espaces, en particulier dans les différents appareils normatifs. La présence d'images ayant été légitimée par le Concile, les législateurs monastiques se contentent le plus souvent de préciser la discipline à observer dans leur mise en œuvre, en accord avec les prescriptions de la règle et l'esprit propre de chaque ordre. Cette perspective disciplinaire rend bien compte de la passivité des autorités monastiques sur la question, qui semblent se contenter d'avaliser ou de réprimander les expériences menées dans les communautés. Ces condamnations sont rarement motivées de manière précise et développé, et concernent exclusivement la construction et l'aménagement des églises.

Ce silence théorique aurait pu être à la source du développement d'une réflexion extérieure aux cercles monastiques, en particulier dans les milieux des théoriciens de l'architecture qui sont particulièrement actifs aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il n'en est rien. Ceux-ci dédaignent complètement les bâtiments conventuels, et n'accordent que peu de considérations aux églises abbatiales. Celles-ci ne les intéressent que dans la mesure où elles offrent un contrepoint typologique à la conception des cathédrales et paroisses qui concentrent toute leur attention¹¹⁷. Malgré l'attention portée à la construction de la nouvelle église de l'abbaye Sainte-Geneviève à Paris par Soufflot à partir de 1757, ce chantier monastique n'offre pas même une exception à ce désintérêt des milieux architecturaux. En effet, la commande royale porte principalement sur la charge symbolique de la mise en valeur des reliques de la patronne de Paris, tandis que l'intérêt des amateurs d'art est suscité par l'audace technique et la synthèse stylistique de la composition.

Les autres sources écrites issues des milieux ecclésiastiques ou artistiques, de type informel, fournissent rarement plus de lumières sur la conception des décors. Une analyse précise des correspondances aurait peut-être pu révéler quelques informations supplémentaires, bien que des rares ensembles épistolaires publiés, comme celui de dom Le Masson, prieur de Chartreuse¹¹⁸, n'émergent que des éléments au sujet des bâtiments et de la nécessité de sobriété¹¹⁹. La recherche chronophage de ces documents, très dispersés, souvent réduits à quelques fragments, n'aurait pas apporté de résultats pertinents.

Appliquée aux créations décoratives religieuses, la notion de grand décor n'est enrichie conceptuellement que de débats tridentins sur le statut de l'image. Dans le monde régulier, l'effort normatif porte plutôt sur la question du rapport entre sobriété et embellissement, entre pauvreté et beauté. La réponse apportée est formulée par la négative, précisant ce qui ne doit pas être fait, mais jamais ce qui devrait l'être. Ces sources écrites, qu'elles soient disciplinaires, architecturales ou informelles, ne peuvent constituer

117 C'est le cas par exemple de Jacques-François Blondel dans son célèbre *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1772, tome III planches 55-60. Un agencement des bâtiments réguliers est proposé dans un petit encart dans l'angle de la première planche, sous forme de plan masse. Jean Marot publie aussi un plan et des coupes de bâtiments conventuels dans son *Architecture française, ou Plans... des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris... par Jean Marot et Marot fils*. Publié par P.-J. Mariette [s.d.] mais il s'agit de ceux du Val-de-Grâce, qui n'entrent pas dans notre corpus et ne correspondent pas à une pratique courante, mais plutôt à l'intérêt pour un projet d'exception.

118 Augustin Devaux, *Correspondance de dom Innocent Le Masson, général des Chartreux*, Salzbourg, 2003.

119 À ce sujet, cf. les travaux d'Alain Girard, par exemple Girard Alain, Le Blévec, Dominique, (éd.) *Les chartreux et l'art, XIV^e-XVIII^e siècles, Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes (Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988)*, Paris, 1989.

une théorie du décor monastique, que nous pensons plutôt issue d'une progressive élaboration empirique. La lente formation de modèles, de ce que doit ou peut être un décor conventuel, atteignit une forme achevée et cohérente au milieu du XVIII^e siècle. Ce processus n'a pas laissé de trace écrite, et peut-être n'était-il le plus souvent que le fruit de réflexions orales au sein de la communauté, ou de la pensée d'un seul commanditaire. À défaut d'une pensée théorique, c'est donc par la pratique décorative qu'il convient d'interroger, afin d'en rendre perceptible l'esprit, les causes et les effets.

Lorsque le Concile de Trente statue sur la question de l'image, lorsque les normes monastiques la réglementent, c'est elle-même qu'ils considèrent, indépendamment de son contexte esthétique et visuel. À la différence des auteurs ecclésiastiques, les historiens de l'art réfléchissent en terme d'œuvre d'art et non d'image, ouvrant le champ au questionnement esthétique. Les études sur l'art religieux du XVII^e siècle sont nombreuses, et celles portant sur le XVIII^e siècle ont beaucoup progressé dans les cinquante dernières années, ouvrant de nouvelles perspectives, comme la question du style, du lien avec les débats esthétiques de leur époque. Elles ont souvent souligné une grande proximité entre les réalisations profanes et sacrées, les mêmes artistes travaillant dans les deux genres, sans distinguer une manière particulière pour l'un ou l'autre, phénomène observé depuis le début de l'ère moderne et le développement de la Renaissance italienne.

D'autres chercheurs se sont penchés sur le langage propre des œuvres religieuses modernes, à la suite d'Émile Mâle¹²⁰, dont l'approche iconographique signala très tôt la richesse des modèles du XVII^e et leur continuité au siècle suivant. Cette permanence a souvent été interprétée comme une standardisation desséchante, une perte d'inventivité, voire de sens, liées par certains au courant de sécularisation initié par les philosophes des Lumières et à l'autonomisation grandissante de la création artistique. Martin Schieder a souligné combien le regard sur les sujets d'histoire sacrée avait changé dans le discours des théoriciens et des amateurs d'art¹²¹. Au Salon, le critique s'attache moins à comprendre le thème et ses implications que les intentions de l'artiste, les choix expressifs, la vraisemblance de la composition et des figures, la réussite esthétique du résultat. Les récentes rétrospectives sur l'art religieux du XVIII^e siècle¹²² ont permis sa réévaluation, en

120 Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e, du XVIII^e, Italie, France, Espagne, Flandres, Paris*, Colin, 1932.

121 Martin Schieder, *Au-delà des Lumières, La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, traduit de l'allemand par Evelyne Sinnassamy, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2016.

122 Par exemple Christine Gouzi, Christophe Leribault, (dir) *Le baroque des Lumières : chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII^e siècle*, [exposition, Paris, Petit Palais, 21 mars-16 juillet 2017] Paris, Paris-Musées, 2011.

soulignant son adéquation aux préoccupations pastorales du temps. La relative contraction du champ iconographique, la créativité restreinte dans le traitement des sujets par les artistes du XVIII^e siècle ne peuvent être niées. Elles suivent en cela une propension à la réduction et à la normalisation progressivement mise en place au siècle précédant dans l'application des nouvelles perspectives tridentines qu'a décrite Frédéric Cousinié¹²³. Il prolonge cette observation par celle de l'emphase mise par la pensée conciliaire de l'image sur sa fonction d'enseignement. M. Schieder souligne dans ce sens l'idée de Diderot, qui considère qu'une peinture d'église prêche mieux qu'un sermon, car elle touche par la vue, plus saisissante que l'ouïe. Ainsi, F. Cousinié se demande

Quel 'savoir' pouvait être effectivement retiré d'images aux sujets extrêmement limités et répétitifs, dominés en grande partie par les mêmes épisodes de la Passion [...] ? De fait, à quelques exceptions près, s'il y avait un 'savoir' relativement élaboré attaché aux images, il doit être recherché dans le rapport des images aux livres ou au discours religieux [...] Dans ce rapport aux textes ou à la parole vive, l'image apportait sans doute moins un savoir qu'elle ne permettait de le 'fixer' de le 'visualiser', de la 'mémoriser' surtout, afin de pouvoir le 'reconvoquer', si besoin était, lors d'un exercice religieux. L'image ici 'manifeste une histoire' selon l'analyse d'Alphonse Dupront « elle suscite récit et mémoire » [...] ¹²⁴.

Ces deux dernières idées ouvrent de nouvelles perspectives pour la compréhension des finalités des créations étudiées ici. En sollicitant la mémoire pour « reconvoquer » un récit, le moine du XVIII^e siècle associe le sujet à un ensemble de textes, l'Ancien et le Nouveau Testament dont le récit est issu, mais aussi les commentaires patristiques et les traditions théologiques et spirituelles médiévales et contemporaines. L'auteur a orienté sa réflexion sur sa corrélation avec les sources écrites. Nous proposons de lui ajouter une autre composante, celle du rapport d'une œuvre avec celles qui l'entourent, quel qu'en soit le médium. Cette mise en relation comme source d'un registre supplémentaire de sens constitue ce que nous appelons l'analyse programmatique. Les notions conceptuelles du décor permettent alors de poursuivre l'effort de réévaluation de ces réalisations. Les riches nuances que peut apporter cette méthode ont déjà donné des résultats par l'étude de quelques grands cycles peints pour les chœurs de certaines églises parisiennes¹²⁵. Elle mériterait d'être étendue à de nombreux autres ensembles qui, n'ayant pas été conçu par

123 Cousinié, *Le peintre chrétien...* p. 80.

124 *Idem*. Les guillemets sont de l'auteur.

125 Par exemple par Christine Gouzi, *L'Art et le jansénisme...*, ou encore Gilles Drouin, *Architecture et liturgie au XVIII^e siècle, offrir avec et pour le peuple*, Paris, éd. du Cerf, 2019.

un seul artiste, n'en formaient pas moins un ensemble par la proximité visuelle suscitée par les choix d'accrochage¹²⁶.

Cet angle d'étude pourrait porter sur leur aspect visuel, leur style, leur composition. Nous nous y sommes appliqué autant que notre corpus le permettait, c'est-à-dire dans des limites assez étroites. Si le nombre d'œuvres encore existantes et identifiées est réduit, les sources écrites permettent souvent d'en connaître le thème. Cette information est succincte par elle-même, mais la relative standardisation des représentations déjà exposée plus haut permet d'en tirer parti. Cette question de l'iconographie s'enrichit en étant considérée au sein d'un ensemble grâce aux différents angles d'analyse que la notion de décor peut apporter.

Le principe de mise en rapport, étendu au-delà d'un contexte immédiat, ouvre de nouvelles perspectives, en mettant une œuvre, un programme, en relation avec d'autres pièces d'une même maison, et, plus largement, à d'autres monastères. Cette méthode comparative dépasse la simple description factuelle, sur laquelle les études monographiques ont bien conscience de buter, lorsqu'elles se concentrent, pour des raisons bien compréhensibles, sur une aire géographique ou à une seule structure institutionnelle. À une meilleure compréhension des enjeux rhétoriques du décor s'ajoute la possibilité de percevoir des permanences et des évolutions, des similitudes et des dissemblances.

Le « rapport des images aux livres ou au discours religieux » souligné par F. Cousinié rappelle aussi l'importance d'une approche transversale de ces questions. Les récents travaux sur la peinture religieuse du XVIIIe siècle ont bien montré combien la prise en compte du contexte intellectuel et spirituel de la création artistique ecclésiastique pouvait enrichir la compréhension des œuvres. C'est dans cette perspective multidisciplinaire, alliant histoire de l'art, histoire des idées et histoire sociale que nous inscrivons notre travail.

Au cours de ce travail, nous avons bien eu conscience de l'existence dans le champ des disciplines de l'histoire de l'art d'une approche fondée sur la signification des formes, qui n'est pas sans rapport avec notre propos. Cette discipline iconologique, formalisée par Aby Warburg au début du XXe siècle, propose des perspectives intéressantes à bien des égards, mais sa focalisation nous a paru trop restreinte pour servir de support méthodologique à notre analyse, fondée sur une perspective globale, intégrant non seulement la forme mais

¹²⁶ Nous pensons par exemple, pour les paroisses parisiennes, à l'analyse de la place des œuvres au sein de l'édifice, comme les jeux de transparence des chapelles du chevet de l'église Saint-Roch, ou encore l'axe christologie constitué par les œuvres visibles dans le chœur et le chevet de l'église Saint-Sulpice, croisé par l'axe du temps de l'église constitué par les œuvres placées dans ses transepts.

aussi le sujet, l'espace et leur rapport aux pratiques humaines.

Cadre du corpus

La réunion de ces sources pour constituer un corpus solide sur lequel repose l'analyse du décor devait se faire dans un cadre dont les limites fussent assez amples et cohérentes pour que la méthode comparative puisse se déployer pleinement. Plusieurs facteurs institutionnels et géographiques délimitent le champ de notre étude.

Nous avons fait le choix de concentrer notre attention sur les principales familles monastiques qui forment un groupe cohérent, distinct des ordres mendiants et des congrégations tridentines. Elles se regroupent autour de la règle de Saint Benoît, avec la filiation clunisienne, l'ordre de Cîteaux et la Congrégation de Saint-Maur, et de la règle de Saint Augustin, suivie par les prémontrés et la Congrégation de France, dite des génovéfains. Lorsque Louis XIII décida de soutenir la réforme des différentes institutions ecclésiastiques du royaume initiée par le Concile de Trente, ces ordres forment à ses yeux un groupe homogène, nommant « le cardinal de La Rochefoucauld visiteur apostolique pour réformer en France les ordres de Saint-Benoît, de Saint-Augustin, de Cîteaux et de Cluny »¹²⁷. Les chartreux, bien qu'ils ne disposent pas d'une règle mais de *Coutumes*¹²⁸ s'intègrent assez naturellement au groupe. Fondés avant le XIIIe siècle, en même temps que Cîteaux, très proche des premiers abbés de Cluny, ils partageaient une vision commune de la vie religieuse, leurs structures et leur histoire présentaient de nombreux parallèles, dont la proximité était présente dans les esprits aux XVIIe et XVIIIe siècles.

La structure formelle de l'abbaye, dont la cohérence caractérise l'identité visuelle a durablement marqué l'imaginaire collectif. Pris rigoureusement, le terme n'est pas commun à tous, les clunisiens employant le terme de prieuré pour marquer la prééminence de Cluny, la maison mère, tandis que l'ordre de Saint Bruno désigne ses monastères sous le nom de chartreuse. Ces distinctions ont souvent cédé le pas au terme plus évocateur d'abbaye, et ce, dès l'Ancien Régime et jusqu'à nos jours.

En plus de son usage au service d'un propos de vie et de son identité architecturale,

127 Bertrand Marceau, « Entre droit cistercien, droit canonique et droit de l'État : la juridiction de l'abbé de Cîteaux au XVIIe siècle », in *Les clercs et les princes : Doctrines et pratiques de l'autorité ecclésiastique à l'époque moderne* [en ligne], Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2013, p. 10. L'ordre des chartreux n'y est pas compris, celui-ci ne nécessitant pas de réforme aux yeux des contemporains.

128 Guigues le chartreux, *Coutumes de Chartreuse*, introduction, traduction et notes par « un Chartreux » [Dom Maurice Laporte], Coll. Sources chrétiennes n° 313, Paris, Cerf, 2001.

l'abbaye est aussi à une institution prestigieuse et influente grâce à d'importants biens fonciers. La puissance financière d'une maison étant un facteur déterminant de sa capacité à investir dans des œuvres d'art, l'emploi de ce terme correspond aussi à un critère de sélection. Leurs monastères les plus riches et les plus prestigieux disposent du titre abbatial, qui les distinguent de prieurés-conventuels, prieurés-cures dans le cas des génovéfains, où la vie commune et l'ampleur architecturale étaient très réduites, corollaire d'une très modeste situation financière qui ne permettait pas d'investissement conséquent en peinture ou sculpture. Nous avons généralement retenu les maisons disposant d'une mense conventuelle égale ou supérieure à 10 000 livres, correspondant souvent à des communautés d'environ une dizaine de moines. Cette limite est la moyenne basse pour ces différents ordres, à l'exception des chartreux dont les *Coutumes* considèrent une douzaine de pères comme la norme. Cette limite reste souple, nous nous sommes gardé d'exclure les maisons aux décors développés quoique moins bien dotées, grâce par exemple à la présence de religieux artistes ou de bienfaiteurs généreux. À l'inverse, comme le corpus le révèle, des monastères bénéficiant de plusieurs dizaines de milliers de livres de revenus ne purent, ou ne voulurent, pas développer d'ensembles décoratifs notables. Cela peut correspondre à une situation financière complexe, où le montant des charges¹²⁹ pouvait fortement grever des revenus fonciers pourtant élevés.

Chacune de ces familles est composée de communautés masculines et féminines. Ces deux branches présentent de fortes disparités, ne serait-ce que par les spécificités de leurs traditions spirituelles. Les travaux historiques sur la vie religieuse féminine de l'époque moderne se sont plutôt portés sur les congrégations nouvelles, comme les carmélites thérésiennes, les visitandines ou encore sur Port-Royal qui, quoique de tradition cistercienne, avait formé une congrégation indépendante à l'aube du XVII^e siècle. Dans le cas des bénédictines, cela peut s'expliquer par l'absence de liens institutionnels forts entre les monastères, qui est une des raisons pour lesquelles leurs homologues masculins sont mieux documentés. L'étude de ces groupes se serait heurtée à d'importantes lacunes historiographiques, ayant observé la faiblesse des fonds d'archives des abbayes féminines, y compris des maisons les plus prestigieuses.

Ces disparités sont aussi matérielles. Les monastères de femmes des ordres retenus ici étaient en moyenne plus pauvres que leurs homologues masculins. La décision de focaliser nos recherches sur les abbayes d'hommes a été confortée au cours de nos travaux par

129 Charges imposées lors des donations, associées à l'entretien de l'enclos abbatial et des dépendances agricoles ainsi que des églises sous la dépendance du monastère, mais aussi pensions, réaffectations de revenus et taxes imposées par le pouvoir royal.

l'ampleur des destructions des bâtiments des maisons féminines¹³⁰, accentuée par la faiblesse des ressources archivistiques les concernant.

L'étude d'un ordre ou d'une congrégation unique permet généralement de déterminer une géographie cohérente, non seulement par les limites de son expansion, mais aussi grâce aux divisions régionales, qu'on appelle des provinces, créées par les institutions elles-mêmes afin d'assurer le gouvernement d'ensembles très vastes. À l'époque moderne, les frontières des états s'affirment aux dépens des structures monastiques internationales, sans vraiment parvenir à les rompre totalement, malgré les efforts des gouvernements, en particulier en Espagne. Les nouvelles structures qui se mettent en place à la suite du Concile de Trente s'inscrivent dans cette volonté d'autonomie nationale, ce qui explique la fondation de la Congrégation de Saint-Maur, implantation en France de la Congrégation de Saint-Vanne-Saint-Hydulphe, formée en Lorraine avant que le duché ne soit rattaché au royaume. Il convient de souligner que ces ordres internationaux, Cluny, Cîteaux, Prémontré, la Chartreuse, malgré leur extension européenne, trouvaient tous leur origine dans le royaume de France, leur conférant une situation à la fois spécifique et privilégiée.

Certaines institutions restent fidèles à des logiques traditionnelles non géographiques. La structure cistercienne n'est pas territoriale, mais en quelque sorte généalogique, reposant sur la filiation, lien humain né de l'essaimage de moines d'une communauté d'origine partant en fonder une nouvelle, quel que soit son éloignement. Les statuts juridiques des réformes ajoutent encore des subtilités à l'ensemble, puisque les deux observances d'un même ordre restent unies sous la tutelle d'un supérieur général, abbé de Cluny, de Cîteaux ou de Prémontré, tout en adoptant leur propre découpage provincial. La superposition des différentes géographies institutionnelles¹³¹ ne permettrait pas de délimiter une aire qui soit parfaitement satisfaisante pour chaque famille religieuse. À cela s'ajoute une répartition très inégale selon les différentes régions du pays. Une certaine prédominance de la moitié nord de la France se dessine toutefois dans plusieurs ordres, comme Saint-Maur, Prémontré et Sainte-Geneviève, ainsi que pour la réforme de Cîteaux.

Nous avons donc adopté un découpage déjà utilisé par les études d'histoire ecclésiastique

130 L'exposition *Le Baroque des Lumières* (Gouzi – Leribault 2017) soulignait l'importance des destructions des monastères féminins et mendiants à Paris. Ce constat peut être étendu à la plupart des villes que nous avons étudiées.

131 Cf. Annexe I, Cartes n°1 à 5.

du XVIIe siècle, comme dans la *Gallia Christiana*¹³², mais aussi dans certains documents rédigés par les moines eux-mêmes¹³³, qui repose sur la carte des diocèses. Le territoire retenu est celui de la moitié septentrionale de la France, au nord d'une ligne allant de Nantes à Genève, comprenant les provinces ecclésiastiques de Lyon, Tours, Rouen, Sens, Paris (séparé de Sens en 1622) et Reims¹³⁴. Si quelques limites de diocèses furent modifiées au cours de la période, lors de la création des évêchés de Blois (1697) et Dijon (1731), cela n'eut pas d'impact sur les provinces, ce qui garantit un cadre stable. L'exclusion des provinces de Cambrai, Besançon et Trèves¹³⁵ s'explique par la spécificité ecclésiastique de ces régions qui sont progressivement unies à la France aux XVIIe et XVIIIe siècle, formant des structures institutionnelles différentes pour les bénédictins, dont la réforme lorraine de Saint-Vanne-Saint-Hydulphe, qui inspira Saint-Maur, et la réunion des abbayes autonomes de Flandre et d'Artois en une congrégation indépendante, celle des Exempts de Flandre. Comme on peut le voir, la seule évolution des frontières françaises et le caractère international de certains ordres rendent difficiles tout critère de géographie politique, ecclésiastique ou monastique.

L'espace ainsi délimité trouve sa cohérence dans un horizon esthétique commun. Cette moitié nord de la France, constituée des bassins de la Seine et de la Loire, est l'espace naturel des échanges artistiques de l'Île-de-France, à la fois par la proximité géographique accentuée par les voies de communications fluviales, la diffusion de ses modèles par les commanditaires et l'attraction des artistes de ces régions vers Paris¹³⁶. Cette région correspond aussi assez bien à l'aire d'expression privilégiée de l'esthétique classique, par opposition aux influences baroques flamande, germanique et italienne. À l'issue de nos travaux, cette cohésion classique nous apparaît comme particulièrement pertinente, comparée aux quelques abbayes extérieures à cette géographie que nous avons pu observer. C'est dans ce sens que nous entendons l'adjectif français employé dans le titre de

132 L'entreprise éditoriale de la *Gallia Christiana* s'étend tout au long du XVIIe et du XVIIIe siècle. La version la plus connue fut dirigée par Louis et Scévole de Sainte-Marthe, *Gallia Christiana*, Paris, Pépingé & Alliot, 1656. Cet ouvrage fut considéré comme une référence dès sa parution. Une nouvelle édition très augmentée fut commencée en 1717, s'étalant jusqu'en 1786, et seulement achevée en 1867.

133 Le document adressé par l'Étroite Observance de l'ordre de Prémontré à la Commission des Réguliers, vers 1767 (AN S//7554), est structuré par diocèse, malgré leur propre organisation en circarie (provinces), alors que les mauristes ont suivi leur organisation provinciale pour rédiger leur document (AN S//7554) de même que les chartreux (AN S//7061). Les cisterciens organisent leur document en partie selon leur structure de filiation, en partie selon les diocèses, en partie selon le régime de l'abbatit (AN S//7554).

134 Cf. Carte, annexe I.

135 Trèves, une ville d'Empire, est la métropole des diocèses lorrains. Le diocèse de Strasbourg (Bas-Rhin) dépendait quant à lui de l'archidiocèse de Mayence, le Bas-Rhin appartenait alors au diocèse de Bâle, lui-même sous l'autorité métropolitaine de Besançon.

136 L'attraction de Paris pour les régions limitrophes s'observent aussi dans la démographie du clergé de la capitale, comme l'a étudiée Ségolène de Dainville-Barbiche dans *Devenir curé à Paris, Institutions et carrières ecclésiastiques (1695-1789)*, Paris, PUF, 2005, p. 390-91.

ce travail, désignant l'horizon esthétique et culturel du classicisme français et la zone de diffusion artistique francilienne. Il n'est pas inutile de remarquer que cet espace correspond sensiblement à la zone de diffusion du mouvement janséniste, comme l'a souligné D.-O. Hurel¹³⁷.

Cette aire inclut 23 chartreuses, 122 communautés mauristes, environ 90 abbayes cisterciennes et autant de maisons génovéfaines, une petite cinquantaine de prémontrés, une trentaine de prieurés clunisiens, soit 410 'abbayes'.

Ces différents critères délimitent ainsi un corpus de 118 notices, soit un petit tiers des maisons existantes dans notre aire géographique. Les différentes familles monastiques n'y sont pas également représentées : la Congrégation de Saint-Maur compose entre un tiers et la moitié de l'ensemble (42%) avec 50 abbayes, les 29 monastères de l'Ordre de Cîteaux en constituent un quart (24%), les 13 chartreuses correspondent à 11% de l'ensemble, les génovéfains comptent 12 communautés (10%), les prémontrés en ont 11 (9%), tandis que la filiation de Cluny n'est représentée que par 3 maisons (2%)¹³⁸. Réunis dans le second volume de cette thèse, ce corpus permet de traiter le cas particulier de chaque maison, d'établir son cadre historique, la sélection des sources pertinentes, la critique d'authenticité des documents et des vestiges, permettant d'aboutir à la reconstitution des décors, de la manière la plus complète possible, sans prétendre à l'exhaustivité.

Méthode

L'approche empirique fondée sur ce corpus impose une certaine modestie interprétative qui se méfie des généralisations. La prise en compte de l'histoire matérielle de l'art, des contextes sociaux-économiques et de l'histoire des pratiques et de la pensée religieuse fournit le contexte riche, nuancé et parfois complexe de la création des décors monastiques. Objet central de ce travail, cette mise en œuvre délibérée d'un discours par l'image, passe généralement par une cohérence iconographique interne et par l'articulation de plusieurs sujets partageant quelques thèmes visuels ou scripturaires communs, et externe, liées à l'usage de la pièce et à la spiritualité de la communauté. Certains choix artistiques sont les reflets de pratiques très circonstanciées, dépendant de la personnalité

137 Daniel-Odon Hurel, « Jansénisme et générations dans la Congrégation de Saint-Maur dans les années 1710-40 », in « L'Ordre de Saint-Benoît et Port-Royal », *Chronique de Port-Royal*, n° 52, Paris, Mazarine, 2003, p. 139.

138 La sous-représentation des prémontrés et des clunistes tient autant à la faiblesse financière d'une majorité de leurs communautés qu'à leur répartition géographique qui place hors de notre champ d'étude quelques-unes de leurs principales maisons, situées dans le sud de la France ou aux Pays-Bas espagnols.

du commanditaire ou de l'artiste dont il faut tenir compte afin d'éviter d'interpréter des nécessités comme des choix conscients.

Ces nouvelles perspectives permettent de prendre le recul conceptuel nécessaire pour fonder une approche nuancée renouvelant l'intelligibilité du discours programmatique du monachisme de l'âge classique, en identifiant une triple lecture analogique des décors. La compréhension de chaque œuvre repose sur l'observation iconographique traditionnelle, particulièrement développée par Erwin Panofski comme base de sa vision iconologique¹³⁹. Elle permet de contextualiser la scène par son inscription dans l'ensemble de ses sources scripturaires, première étape d'une analyse qui rétablit la portée spirituelle de l'image au yeux de ses concepteurs et de leur contemporains, reposant sur un large socle de références non seulement bibliques mais aussi patristiques, littéraires et historiques.

Une fois établie la richesse de sens d'une scène commence la mise en relation de sa polysémie avec celle des autres images composant le décor, à la recherche d'une cohérence sur laquelle nous fondons notre définition du programme iconographique. Les unités figuratives sont alors mises en parallèle, restituées comme un système d'image d'où émergent un ou plusieurs traits communs fournissant le cœur d'un discours visuel riche de sa complexe adaptation au volume décoré. Nous rejoignons en cela la proposition d'un horizon esthétique de type augustinien considérant d'abord l'art comme une mise en signe proposée par Eva Martin dans ses travaux publiés au début de nos propres recherches¹⁴⁰.

La prise en compte de la dimension spatiale de la discursivité programmatique a permis d'éclairer les dimensions véritablement originales des décors monastiques. Elle rétablit une compréhension totale d'un lieu par ceux qui l'habitent par son lien étroit avec les activités qui s'y déroulent. Ces décors n'étaient pas destinés à une glorification divine par leur existence même, indépendamment de sa perception effective, mais construits comme médiation d'un dialogue dont les moines sont partie prenante. Enfin, elle ouvre une perspective d'étude paradoxale, puisqu'elle aboutit à considérer comme trait fondamental des décors réguliers une esthétique du vide, généralement spatial et éventuellement visuel, dont les aspects sensoriels, encore parfois perceptibles de nos jours, deviennent des agents efficaces de deux aspects de la vie conventuelle, la déambulation et le silence.

Fondée sur ce corpus, l'analyse obtenue par la mise en œuvre des outils

139 Erwin Panofski, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (Studies in iconology, 1939), traduit de l'anglais par C. Herbette et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1967.

140 Eva Martin, *Esthétiques de Port-Royal*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 19-20.

méthodologiques exposés précédemment constitue le présent volume. Sa première partie s'attache particulièrement à la création des décors, leur mise en place et leurs pratiques. Elle reprend et approfondit la conception monastique de l'image, en interrogeant sa relation avec les différents idéaux de la vie religieuse, en particulier celui de pauvreté.

L'étude des mécanismes de création décorative se poursuit sur le plan humain, en analysant le rôle des différents acteurs que sont les commanditaires et les artistes. Avec eux se dessinent les contraintes choisies ou imposées qui encadrent conception et installation, aboutissant à la distinction de ce qu'on pourrait appeler des traditions décoratives, leur formation et leurs caractéristiques.

Lorsque des œuvres sont réunies se pose la question d'une éventuelle conception programmatique, plusieurs tableaux ne formant pas nécessairement un cycle. Nous interrogeons aussi la place de pièces solitaires et l'évolution de l'accrochage, de l'unique au pluriel, sans perdre de vue la possibilité d'un certain désintérêt envers leur cohésion, thématique ou stylistique.

La question de la conception et de la pratique décorative ainsi posée, les parties suivantes s'emploient à replacer les œuvres dans le rapport qu'elles entretiennent entre elles au sein d'un système d'image plus large. Cette hypothèse relationnelle induit un double critère d'analyse, l'espace et le sujet.

La deuxième partie étudie œuvres et décors selon une perspective topographique. Chaque espace du monastère, sacristie, chapitre, réfectoire, espaces de communauté et de solitude, quartiers des hôtes, sera étudié en tenant compte de ses spécificités fonctionnelles et symboliques. Une connaissance approfondie de l'usage des lieux et de leurs dispositions éclaire les solutions décoratives mises en place de manière différenciée par les moines en faveur des usages et des publics de chaque lieu.

La troisième et dernière partie s'attache à l'autre aspect de notre grille analytique, celui de l'iconographie. Les grands thèmes identifiés dans le corpus sont interrogés selon leur rôle symbolique et leur importance au sein de chaque tradition. Les thèmes religieux modernes traditionnels, figures bibliques, scènes de la vie du Christ, sont largement évoqués, sans perdre de vue des thèmes plus rares, comme les saints moines, ou en apparence plus anecdotiques, comme les décors floraux ou les valeurs visuelles et esthétiques de l'espace en tant que tel.

Première Partie

—

La formation du décor : théorie et empirisme

Alors on vit l'abbaye refleurir comme le lys ; et la joie y prit la place de la tristesse. Le Seigneur consola d'une manière admirable les saintes vierges qui l'habitoient, en réparant ses ruines avec avantage, et en la rendant d'un lieu désert un jardin de délices, où l'on n'entendoit que des cantiques de loüanges et d'actions de graces.

Port-Royal, 1723¹⁴¹.

¹⁴¹ *Nécrologe de l'abbaye de Nôtre-Dame de Port-Roïal des Champs*, Amsterdam, Potgieter, 1723, Préface, § XXVIII.

Chapitre I

—

Le décor, un impensé omniprésent

Les *Livres des choses remarquables* font partie des quelques documents à fournir la trace des relations entretenues par les religieux avec leurs lieux de vie. Déjà rare, cette source n'est l'écho que d'une voix, celle de l'annaliste de la communauté qui, marqué par le positivisme de son temps, s'attache plus souvent à décrire qu'à analyser. Il n'y est nullement question de définition, de conceptualisation d'objets d'histoire de l'art tels que l'image, le décor, l'esthétique... C'est pourtant dans ces lignes que les fragments d'une pensée, ou plutôt d'une pratique signifiante du décor peuvent se dénicher au détour d'une ligne. Réduite à une poignée d'extraits, la lecture de ces documents nous permet, à défaut de saisir la substance du décor, d'en comprendre source et finalité.

Qu'il s'agisse de dom Gabriel Dudan à Saint-Wandrille vers 1684, de dom Pierre Comé à Saint-Maur de Glanfeuil avant 1717 ou de Dom Albert Raucourt à Aunay autour de 1740, reconstruction et embellissement sont le fruit du « zèle ». Un prieur rouennais par exemple, « faisant paroistre beaucoup de zèle pour la décoration de l'église et l'ornement du monastère¹⁴² ». Cette affection ardente pour les choses saintes, l'aiguillon de la charité¹⁴³ naît d'un souci fraternel. Elle est destinée « à la gloire de dieu pour [...] l'édification du prochain, surtout des bons religieux qui s'y sanctifieront dans l'observance exacte de leur règle », car « on ne la peut voir sans une dévotion et une édification sensible¹⁴⁴ ». Le visiteur provincial des cisterciens réformés ne pense pas différemment en 1697 lorsqu'il demande qu'à l'issue de travaux à Aunay « on mît des bénitiers dans les chambres d'hôtes

142 AD de la Seine-Maritime, 14H30, *Livre des choses notables de ce Mon[astère]*, ms. p. 147. Il est question de dom Jean Boudet, prieur de 1737 à 1733.

143 Furetières, *Dictionnaire universel...*, vol. 4, « Zèle », La haye, Husson, 1727.

144 BM d'Angers, ms. 772, Pierre Comé, *Histoire abrégée de l'abbaye de Saint Maur sur Loire...* p.

et quelque image dévote¹⁴⁵ ». Jusque dans les représentations de l'austère monastère cistercien de La Trappe, le décor est le fruit des rapports complexes entre beauté et pauvreté.

Avant d'aborder au chapitre suivant l'approche concrète des processus décoratifs, il convient de s'interroger sur la difficile conciliation des deux idéaux qui entraîna, dans le registre normatif, un discours où se mêlent légitimité, besoin et méfiance. Sous la plume des législateurs et supérieurs monastiques, le décor n'est que le pendant, un peu secondaire, de la question architecturale qui concentre la réflexion des religieux. Ce n'est qu'en étudiant celle-ci qu'il sera possible de discerner les outils de la pensée de la présence de l'image en abbaye.

1) Avant le décor : la question des bâtiments.

La première concrétisation matérielle de la vie monastique est l'élévation de murs et de toits. La réflexion architecturale occupe une place bien plus importante que la notion de décor dans le cadre intellectuel monastique, où elle est elle-même aux prises avec les idéaux de pauvreté et de réforme, plaçant la question des bâtiments dans une situation normative ambiguë. Le décor s'intègre alors moins dans une réflexion sur l'espace que sur l'image, comme support et soutien de la dévotion.

a) L'idéal de sobriété

La pauvreté constitue l'un des trois vœux traditionnels de l'entrée dans la vie religieuse, reposant sur le modèle de vie des disciples de Jésus-Christ qui, dans les premiers temps du christianisme, partageaient leurs biens. Cette vie commune se double d'une référence à l'abandon des biens matériels pour suivre le Christ (Mt 19:21) et à la discipline ascétique des premiers ermites et moines orientaux. La pauvreté se pratique donc par l'absence de propriété personnelle et la sobriété du mode de vie¹⁴⁶. Dans la construction du propos monastique, elle n'impose pas le dénuement et n'exclut pas

145 AD de Seine-Maritime, H660.1, Raucourt, *Histoire de l'abbaye Notre-Dame d'Aunay*, ms., p. 268.

146 Hurel, *Règle de Saint-Benoît...* p. 637-44.

l'élaboration d'un lieu de vie construit. Les exemples donnés par les Pères du désert des premiers siècles, très populaires dans le monachisme oriental moderne, montrent que la construction d'églises, de huttes, voire de cellules, n'était nullement contraire à la grande austérité de leurs « saintes vies ». Elle pouvait même être la marque de l'attention paternelle d'un supérieur, comme l'abbé Saint Ammone, en Nitrie,

il avoit des cellules fort commodes, une cour, un puits et les autres choses nécessaires à la vie. Lors que quelque frère venoit vers luy [...] et le prioit de luy donner quelque cellule, il luy quittoit aussi-tost la sienne, avec ordre de n'en bouger jusques à ce qu'il luy eut trouvé quelqu'autre logement commode.¹⁴⁷

Bâtir pouvait aussi être à la fois l'effet d'une grande charité fraternelle et d'une stricte austérité personnelle, comme cet anachorète, Saint Dorothee le Thébain, qui

durant tout le jour, et mesme durant la plus grande chaleur du midy, ramassoit des pierres dans le désert, dont il bastissoit des cellules pour ceux qui n'en pouvoient pas bastir ; et il en faisoit ainsi une tous les ans.¹⁴⁸

Le monastère bâti apparaît dès l'origine du monachisme comme un des refuges possibles pour accueillir, face à la rudesse du désert, une vie retirée du monde, tant pour favoriser le recueillement du solitaire que pour rassembler la communauté. Dans le monde religieux occidental, ces regroupements d'ermites vont connaître un développement particulier, structurés en ordres monastiques, dont les textes normatifs orientent aussi la manière de construire les lieux claustraux.

Le silence des textes

La Règle est la clef de voûte de la hiérarchie des normes monastiques, qui traite en quelques chapitres des grands principes directeurs de l'identité d'une famille religieuse. Aucune des deux principales Règles, de Saint Augustin et Saint Benoît, ne traitent des bâtiments, et pas du tout de la question de l'image ou du décor. Bien que les abbayes soient souvent devenues aujourd'hui les derniers témoignages de la mise en œuvre de ces textes, ceux-ci ne cherchaient pas à élever des monuments, mais à faire vivre une communauté. Régler le rythme de vie et les rapports entre les individus leur importe donc plus que de préciser le cadre bâti de cette existence. Le terme même de réfectoire ou de salle capitulaire

147 Robert Arnauld d'Andilly, *Les Vies des Saints Pères des Déserts*, Paris, Le Petit, 1653, vol. 2, p. 214.

148 *Idem*, p. 165.

est absent des deux règles, qui ne mentionnent qu'un seul lieu précis, l'église, du point de vue de sa stricte fonction, l'oratoire, c'est-à-dire le lieu de la prière.

Les divergences sur la manière de mettre en œuvre une Règle entraînent des séparations à l'origine de nouveaux ordres ou de branches, qui se distinguent par des explications associées à la Règle. C'est le cas de la *Charte de charité* de Saint Bernard de Clairvaux, structurant les relations entre et au sein des communautés du nouvel ordre cistercien, ou bien des *Coutumes de Chartreuse*, mises en forme par Guigues, successeur de Saint Bruno, qui tiennent lieu de Règle et d'explication en l'absence d'écrit du fondateur. Il en va de même à l'époque moderne, où les mouvements réformateurs visent un retour à l'authentique compréhension de la Règle, selon une posture en quelque sorte exégétique. Les partisans du retour à l'observation rigoureuse des règles traditionnelles de l'Ordre de Prémontré firent le choix d'ériger une congrégation tout en restant affiliés à l'ordre. Les textes¹⁴⁹ qui fondent cette Stricte Observance ou Antique Rigueur restent muets au sujet des bâtiments. Leur objet n'étant pas de rédiger une nouvelle règle ou de fonder un ordre nouveau, ils sont structurés en listes de points précis, objets de la réforme, plutôt qu'en grands sujets généraux, favorisant une focalisation du propos qui laisse dans l'ombre un certain nombre d'aspects pourtant importants, par exemple la pauvreté ou la chasteté. Ces aspects ne sont pas abandonnés mais, n'étant pas problématiques, il a semblé aux réformateurs qu'il n'était pas nécessaire de les commenter. Il en va de même de la pratique architecturale déjà en vigueur qui ne semble pas avoir nécessité à leurs yeux un développement particulier, pas plus que les images.

La réforme des ordres anciens à la suite du Concile de Trente a engendré l'apparition de congrégations qui se distinguent par leur structure institutionnelle. Alors que la communauté locale de l'abbaye chef-d'ordre élit l'abbé général pour toutes les autres communautés, le supérieur général des nouvelles structures est élu par les représentants de toutes les communautés réunies en chapitre général. Dans le système monastique d'origine médiéval, un vœu de stabilité attache le religieux à une maison précise. Comme chez les ordres mendiants, l'entrée dans une congrégation tridentine intègre le religieux à l'ensemble de l'institution, ses supérieurs ayant la possibilité de déplacer les individus d'une maison à l'autre.

¹⁴⁹ *Status Strictoris reformationis in ordine Praemonstaensi*, Pont à Mousson, Bernard, 1630 et *Statuta candidi et canonici ordinis Praemonstatensis renovata ac Anno 1630 à Capitulo Generali plene resoluta... editio secunda...* Etival, Heller, 1725.

L'appareil normatif d'une congrégation, appelé constitution¹⁵⁰, entre dans beaucoup de détails quant à son gouvernement et aux règles de vie commune, des *Statuts, Déclarations, ou Commentaires de la Règle*¹⁵¹ pouvant le compléter ou en tenir lieu pour une branche réformée¹⁵². Ces coutumes et ces constitutions doivent être adaptées aux temps et aux lieux, c'est le travail réglementaire effectué régulièrement par les chapitres généraux et les chapitres particuliers de chaque communauté. D'autres textes, moins formalisés, peuvent s'ajouter à cet édifice législatif, comme le *Directoire des Novices* génovéfain¹⁵³ et cartusien¹⁵⁴ ou le *Règlement de La Trappe*¹⁵⁵, qui renseignent dans les moindres détails le mode de vie des religieux, moins comme un règlement juridique que comme un modèle d'édification.

Parmi les cinq familles monastiques étudiées, deux sont des congrégations. Celle de Saint-Maur suit la Règle bénédictine et celle de France, dite de Sainte-Geneviève, la Règle augustinienne. Réunissant de nombreuses maisons auparavant indépendantes, la création d'unités institutionnelles et spirituelles souhaitée par le Concile de Trente impose la rédaction de leurs constitutions, au propos à la fois plus large et plus élaboré. Ces textes et leurs commentaires, par leur structure plus exhaustive et l'attention plus moderne des rédacteurs aux détails de la vie quotidienne sont les seules sources de ce type à fournir quelque information sur les questions décoratives. Leur lecture croisée avec d'autres sources documentant la mise en pratique de ces normes permet d'éclairer l'horizon intellectuel qui structure la pratique ornementale de l'ensemble du monde monastique.

La question de la pauvreté et de l'ascèse qui occupe une place importante dans la vie spirituelle du moine moderne¹⁵⁶ est souvent liée à l'humilité. La première version¹⁵⁷ des constitutions de la Congrégation de France consacre son cinquième chapitre à la pauvreté :

150 Pour Saint-Maur : *Regula S. P. Benedicti et Constitutiones Congregationis Sancti Mauri*, Paris, Desprez, 1770. Pour la Congrégation de France : *Constitutiones canonicorum regularium ordinis sancti Augustini Congregationis gallicanae*, Paris, Pierres, 1772.

151 Par exemple *La règle du B. Père S. Benoist, avec les déclarations sur icelle, pour la congrégation de Saint Maur; par commandement du Chapitre général de ladite Congrégation*, 1701, version française du texte latin de 1663.

152 Par exemple, pour la branche réformée de l'ordre de Prémontré, les *Status Strictioris...* 1630, ainsi que son commentaire de 1725 ou encore le texte d'Edmond Maclot, *Reformationis in Ordine Praemonstatensi*, s.l., 1697.

153 Charles Faure, *Directoire pour les novices de la congrégation des chanoines réguliers de Saint Augustin, dicte de France*, s.l. 1638, consulté dans son édition de Paris, Etienne, 1711.

154 Innocent Le Masson, *Directoire des novices chartreux de l'un et de l'autre sexe, seconde édition*, La Corrierie, Faure, 1697.

155 Armand-Jean Bouthillier de Rancé, *Reglemens généraux pour l'abbaye de N. D. de La Trappe*, Paris, Muguet, 1701.

156 Voir à ce sujet Pierre Salmon, « Aux origines de la Congrégation de Saint-Maur. Ascèse monastique et exercices spirituels dans les Constitutions de 1646 », in *Revue de l'Histoire de France*, tome 43, n°140, Paris, 1957.

157 Ces constitutions connaissent deux versions, la première publiée un peu après la fondation des congrégations au milieu du XVIIe siècle, la seconde est une révision, à la demande de la Commission des Réguliers, éditée dans les années 1770.

« Qu'ils [les chanoines] soient pauvres en esprit, renonçant à toutes choses à l'extérieur et à l'intérieur...¹⁵⁸ »

Du côté mauriste, le commentaire de la règle précise que le mobilier aussi bien que les ustensiles employés par les moines doivent être « tels qu'il convient à des pauvres¹⁵⁹ ». Quant à l'architecture même, il est demandé « que les bâtiments soient unis et simples¹⁶⁰ ». La *Règle pour les prieurs...*¹⁶¹, autre texte mauriste, est destinée à guider les supérieurs dans l'accomplissement de leur charge, recommandant, lorsqu'il est question de travaux, de ne pas « y rechercher les vains ornements du siècle, et les choses qui éclatent au dehors, comme étant contraires à la pauvreté et simplicité religieuse.¹⁶² »

Les écrits monastiques n'ont pas consacré de terme précis transposant l'idéal de pauvreté dans l'appréciation d'un bâtiment. Si la pauvreté désigne plutôt une situation matérielle, la « simplicité » et la « modestie » se rapportent davantage au caractère ou au comportement des religieux. Le terme « austérité » s'est imposé aujourd'hui, mais ce mot désignait ordinairement dans le monde monastique les efforts ascétiques du moine¹⁶³, sa « volonté bien ferme de traiter rudement son corps et de le réduire en servitude »¹⁶⁴ en particulier en ce qui concerne le sommeil et la nourriture¹⁶⁵.

Quoique cette question de la sobriété soit centrale dans la vie religieuse, les Constitutions abordent assez peu leur aspect pratique, les virulentes dénonciations du « vice de propriété »¹⁶⁶ ayant plus d'impact sur la vêtue et la nourriture que sur les bâtiments.

Pourtant, la Règle bénédictine¹⁶⁷ entérine l'importance d'une structure solide et

158 *Constitutiones Canonorum regularium S. Augustini Congregationis Gallicanae*, s.l., 1663, p. 28. *Pauperes sint spiritu, interna et externa rerum omnium adhibitione [...] nihil habeant, ut Dominus vera pars illorum sit : nulli rei affectum collocent, non libris, imaginibus, rosariis, vestibus...*

159 *Déclarations...* 1701, chap. 33, §10.

160 *Ibidem*.

161 *Règles pour les prieurs, sous-prieurs et maîtres des novices de la Congrégation de Saint-Maur*, 1668, cf PM Sallé, *Églises mauristes...* 2022, p. 146, note 272.

162 *Ibidem*, chapitre V, n°5. Certains éléments se retrouvent dans les *Déclarations*, 1704, chapitre LXVI, n°5.

163 Au sujet de l'ascèse mauriste, voir, René Hesbert, « La Congrégation de Saint-Maur » in *Revue Mabillon*, t. 51, année 1961-3, Ligugé, p. 109-156.

164 Nécrologie de dom François Anceaume, mort le 21 août 1729, *Nécrologe de l'abbaye de S. Denis-en-France*, BnF, ms. Fr 8600, p.134.

165 En 1783 l'Almanach de Picardie donne un exemple de cette distinction sémantique en écrivant au sujet de la chartreuse d'Abbeville que « le couvent des chartreux [...] n'avoit jusqu'à présent qu'un aspect lugubre trop analogue à l'austérité de la vie de ces pieux cénobites... », in Lefebvre, F.A., *La chartreuse de Saint-Honoré à Thuisson, près d'Abbeville*, Paris, Bray et Retaux, 1885, p. 337.

166 Expression consacrée à l'époque moderne, elle constitue un cas de conscience qu'on retrouve dans la littérature juridique, comme Bernard Van Espen, *Dissertation canonique sur le vice de la propriété des religieux et des religieuses*, Louvain, Denique, 1688.

167 La Règle de Saint Augustin n'y fait pas une référence aussi directe, mais évoque les bâtiments comme une évidence, en particulier l'oratoire (chap. III).

fonctionnelle pour accueillir la communauté, indiquant que le monastère « doit être bâti »¹⁶⁸. La *Règle pour les prieurs...* énonce les deux principaux critères qui président aux constructions conformes à l'esprit d'austérité monastique :

Si la nécessité l'oblige, et l'obéissance lui permet de bâtir, il procurera que les bâtiments soient commodes tant pour la demeure que pour la santé des personnes qui vivent régulièrement, et qu'ils soient solides et de durée...¹⁶⁹

Commode, sain, solide et durable, ces qualités sont des déclinaisons de l'utilité, l'un des maîtres mots de l'âge classique et plus encore du siècle des Lumières. Nécessité et utilité sont avancées comme les critères principaux qui doivent présider à l'œuvre architecturale. Ces mêmes critères se retrouvent dans l'ordre des chartreux¹⁷⁰, où ils sont inscrits dans les *Coutumes* de Guigues dès le XIIe siècle. Ces derniers ont par ailleurs développé dans leur tradition une certaine vision de leur mode et lieu de vie, qui devait faire correspondre à leur grande austérité une « sainte rusticité¹⁷¹ ».

Une fois énoncé par la Règle le principe d'édification de bâtiment, il reste aux instances dirigeantes à élaborer les critères de la mise en œuvre architecturale de cette sobriété, en mettant en avant, comme le fait la *Règle pour les prieurs...*, du principe d'obéissance.

Un contrôle institutionnel

« Si [...] l'obéissance lui permet de bâtir... ». La vertu d'obéissance, qui constitue l'un des deux autres vœux de religion, demande l'humilité de ne pas entreprendre par soi-même, mais de s'en remettre à d'autres, dans un mouvement de dépossession de soi, autre aspect de l'idéal de pauvreté. Elle introduit un élément fondamental de la question monastique des bâtiments qui est celle du contrôle des projets par la hiérarchie.

La Congrégation de Saint-Maur est emblématique du processus d'encadrement des constructions de ses nombreuses communautés. À la différence des autres familles religieuses, les constitutions mauristes dédient un chapitre spécifique à la question des bâtiments, le *De Aedificiis*¹⁷². Cette spécificité ayant déjà suscité l'intérêt des historiens de

168 *Déclarations...* 1701, chap. 66, §3.

169 *Ibidem*, chapitre V, n°5. Certains éléments se retrouvent dans les *Déclarations...* 1704, chapitre LXVI, n°5.

170 Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 103.

171 *Idem* p. 27.

172 *Regula Sanctissimi Patri Benedicti cum declarationibus Sancti Mauri*, Paris, 1646, chap. 66, et *Constitutions*, 1770, p. 253.

l'architecture¹⁷³, nous nous concentrerons sur les points qui impactent la question décorative.

Le processus d'autorisation passe par de nombreux échelons. Le prieur qui en a l'initiative doit consulter sa communauté, puis le visiteur provincial, qui le renvoie ensuite aux instances nationales. En répartissant la responsabilité d'achats ou de reconstructions selon une grille financière, les normes mauristes consacrent une forte centralisation de la congrégation autour de la personne du supérieur général. C'est à lui et à ses assistants, cinq religieux qui constituent le « régime » de la congrégation, qu'il convient d'envoyer les devis, plans et projets pour approbations, en parallèle d'une approbation des plus importantes dépenses par le Chapitre général triennal. C'est donc à l'échelon le plus élevé de la hiérarchie de la congrégation qu'il incombe de veiller à l'application de l'impératif de sobriété. Il en est de même dans l'ordre cartusien. « Si les statuts interdisent de construire des édifices qui n'aient pas une utilité évidente, une procédure d'autorisation est prévue pour les bâtiments utiles, encore que non strictement nécessaires¹⁷⁴ ». La reconstruction de l'église de Gaillon en Normandie, dans les années 1767-69 fournit un exemple de ce genre de procédure, le plan masse étant d'abord remis par la communauté au supérieur de l'ordre, dom Étienne Biclet, pour validation, tandis que les plans de détails sont étudiés par le visiteur provincial, prieur de Beaune en Bourgogne, qui les accepte avec quelques modifications, demandant la suppression de certaines modénatures au profit de « murs unis, construits tout nus, sans aucune saillie¹⁷⁵ », puis visés par le père général¹⁷⁶. Le généralat de dom Le Masson, prieur de chartreuse de 1675 à 1703, a laissé de nombreuses traces de son intervention parfois virulente dans les chantiers des différentes chartreuses européennes¹⁷⁷. Malgré la procédure observée à la fin du XVIIIe siècle, qui n'est peut-être pas encore assez efficiente, ses décisions interviennent souvent pendant ou à l'issue du chantier, comme si les informations qui lui étaient d'abord transmises n'avaient pas suffi à bien juger le projet.

Ce rôle des supérieurs dans l'interprétation des normes s'observe aussi chez les génovéfains : « les supérieurs doivent s'y appliquer par leur exhortation et leur exemple, de peur que ce qui ressemble à du faste séculier ne soit admis parmi eux.¹⁷⁸ »

173 Bugner, *Cadre architectural... de Saint-Maur...* p. 49, 75 et passim, Sallé, *Églises mauristes...*, p. 128 et suivantes.

174 Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 103.

175 AD de l'Eure, 6P127, cf. notice Gaillon.

176 Ces détails n'étaient pas connus d'Augustin Devaux, *Architecture chartreuse...* L'étude de ce très intéressant dossier d'architecture reste à faire.

177 Devaux, *Architecture chartreuse...* chapitre V.

178 *Constitutiones ... Congregationis Gallicanae*, 1663, p. 77. *In cubiculis maxima munditia cum Clericali modestia conjungantur; efficiantque Superiores monitis et exemplis suis ne quid saecularem fastum redolens, in iis admitatur.*

Bien que la structure institutionnelle des génovéfains soit assez proche de celle de Saint-Maur par sa centralisation autour d'un supérieur général qui gouverne entre deux réunions du chapitre général, aidé par un *régime* réuni en conseil hebdomadaire, il convient de remarquer que l'autorité du supérieur semble moindre que dans la congrégation bénédictine. S'il est fait mention de son rôle d'exemple, on ne trouve pas trace d'un pouvoir de contrôle des reconstructions. Un chapitre similaire au *De Aedificiis* mauriste n'existe pas chez les génovéfains. La lecture d'autres documents semi-officiels¹⁷⁹ tend à confirmer que l'autorité sur les travaux était plus décentralisée dans la Congrégation de France qu'à Saint-Maur. L'initiative et l'accomplissement des reconstructions menées par les chanoines dans les années 1660 reviennent aux communautés particulières, grâce à leur effort financier, soutenu par quelques donateurs.

b) L'idéal classique

Au lendemain des ravages du XVI^e siècle, l'état de ruine presque généralisé des monastères médiévaux rendait urgente leur reconstruction. L'impératif d'utilité, évoqué précédemment, est alors directement lié à l'ambition architecturale et spirituelle des moines réformateurs qui trouvent dans le classicisme l'appareil d'idées et de formes adapté.

Rétablissement et régularité

Un modeste imprimé génovéfain éclaire l'intense mouvement de reconstruction que les chanoines mirent en œuvre au milieu du XVII^e siècle. Il s'agit de plusieurs *Compte rendu annuel*, adressés à la première personne à l'ensemble des membres de l'ordre, dont nous n'avons pu trouver que les années 1659 à 1664. Son caractère officiel permet d'y entendre une opinion autorisée, qui devait correspondre aux positions du régime¹⁸⁰ de la congrégation. Il y est fait état, de manière assez factuelle, de l'actualité de l'ordre : agrégations de nouveaux monastères, répartition des études dans les différentes maisons,

¹⁷⁹ *Compte-rendu génovéfain pour l'année 1664*, Paris, 1665, p. 5-6, un exemplaire conservé à la BM de Lyon.

¹⁸⁰ Du latin *regimen*, il s'agit de l'organe de gouvernement ordinaire des ordres et congrégations, comprenant de l'abbé ou supérieur général, ses assistants et parfois un définitoire, groupe de quelques religieux préparant (définissant) l'ordre du jour des chapitres généraux et assurant une sorte de représentation pour les affaires courantes entre leurs réunions.

travaux de reconstructions, protection royale, organisation de confréries...

Dans la feuille de 1664, l'auteur¹⁸¹ consacre un long développement aux nombreux chantiers en cours. Cette source ne semblant pas avoir été mentionnée dans les rares travaux sur cette congrégation, nous en tirons une longue citation, qui a le mérite de faire ressortir les points qui focalisent l'attention d'un membre éminent dans l'ordre, le vocabulaire employé, et offre un pendant aux témoignages mauristes mieux connus de l'historiographie :

Plusieurs de nos Maisons s'appliquent à en réparer les ruines, et à restablir les lieux réguliers nécessaires pour y entretenir une bonne communauté. Celle de Sainte Genevieve achève l'Appartement des Officiers de la Congrégation, et le costé des Infirmeries, qui donnera la perfection au carré de la Cour. [...] Ceux de S. Cheron ont par leurs travaux et leur industrie basti un fort beau Corps de logis pour leurs séminaristes. Ceux de Baugency ont entrepris de faire une voûte de bois à leur Église, qui est desja fort avancée et luy donne un bel ornement. Ceux de Selles ayant amassé des matériaux, vont mettre la main à l'œuvre pour restablir le beau vaisseau de leur Église. [...] Ceux de Lesterp bâtissent un Dortoir fort commode, des deniers de M. de Rennes leur abbé. La maison d'Angers est à présent si accomplie, qu'elle peut passer pour une des plus belles de l'Ordre. Celle de Paimpont la suit de prés, et pourra arriver dans quelques années à la mesme perfection. Ceux de S. Lo de Roüen ont fait bastir une rüe entière de maisons, qui servent à l'ornement de la Ville et de ce Monastère. Ceux du Jard donnent l'embellissement nécessaire à leur nouveau Dortoir, et y font faire un Chapitre des plus beaux. [...] Saint Loup de Troyes se renouvelle aussi, et aura dans peu de temps une maison qui répondra à la beauté de son Église. L'oeconomie et l'industrie du P. Prieur de S. Martin de la mesme Ville, secondé des libéralitez de M. de Comenges leur Abbé, a achevé le bastiment de leur dortoir, qui est fort beau et fort commode. [...] Mais ces bénédictions que la divine bonté verse si abondamment sur nostre Congrégation, ne sont pas seulement temporelles ; nous ressentons encore plus efficacement la plénitude de ses graces au dedans, par l'union et la charité qui lie si parfaitement les esprits...¹⁸²

Le texte s'ouvre sur une considération d'ordre général, qui exprime nettement la forte corrélation entre rétablissement et régularité tant de la communauté que de son lieu de vie. Plutôt qu'une législation ou une procédure, ce texte semi-officiel renseigne bien sur la mentalité de religieux, soucieux de réforme et en position d'autorité, au sujet des grands

181 La mention du supérieur général oblige à identifier l'auteur à un autre religieux, suffisamment autorisé pour s'adresser à tout l'ordre, peut-être le secrétaire du Chapitre général ? Au moment de la rédaction, il fait partie de la communauté de Sainte-Geneviève à Paris.

182 *Compte-rendu génovéfain pour l'année 1664...* p. 5-6.

chantiers de leur époque. Les objectifs qui s'en dégagent sont le rétablissement et la régularité du monastère d'une part, et la perfection et de la dignité des lieux de vie d'autre part. Plusieurs éléments s'y rattachent qui ne sont pas propres aux génovéfains, mais correspondent aux mentalités monastiques de l'ensemble des ordres que nous étudions. De nombreuses autres mentions, plus éparses, permettent de retrouver ces notions dans les différentes réformes, soit au sein des ordres eux-mêmes, comme l'Antique Rigueur de Prémontré et l'Étroite Observance de Cîteaux, ou bien dans les nouvelles congrégations. Les études de l'architecture mauriste¹⁸³ ont déjà abordé une partie de ces notions, que nous entendons élargir aux autres ordres, tout en les orientant sur la question des décors.

La réforme monastique étant un retour à une application plus authentique de l'esprit, voire de la lettre, de la Règle, elle passe, dans la mentalité religieuse du XVIIe siècle, par une reprise en main des bâtiments hérités du Moyen-Âge, le rétablissement des bâtiments ruinés et la régularité des nouveaux aménagements. Ce cadre matériel est tout autant destiné à conforter les religieux dans l'application de la Règle qu'à édifier le visiteur extérieur, dans une perspective apologétique quasi pastorale. Cette association d'idées n'est pas neuve dans la chrétienté occidentale. La grande vague de construction romane du XIe siècle fut une composante à part entière de la réforme grégorienne, les ecclésiastiques du temps y voyant l'un des principaux signes du renouveau de la chrétienté¹⁸⁴.

Dom Martène, un des grands noms de l'érudition mauriste, témoigne de son intérêt pour les différentes réformes monastiques dans le récit de son périple en France à la recherche de documents anciens, le *Voyage littéraire*¹⁸⁵. Ce qu'il dit de la remise en ordre des abbayes de Cîteaux et de La Ferté est un bon exemple des nombreux passages similaires de son ouvrage :

Les religieux de l'étroite observance qui la possèdent aujourd'hui, font voir que pour rétablir les maisons religieuses, il ne faut qu'y mettre la réforme. Il n'y a que cinquante ans que ce n'étoit qu'un cloaque, où à peine cinq ou six religieux y pouvoient vivre : aujourd'hui c'est une des plus belles abbayes de l'ordre, capable de nourrir plus de vingt religieux. Tout y est grand et riant, l'église et tous les lieux réguliers sont d'une propreté qui fait plaisir ; les jardins et la basse-court répondent à tout le reste.¹⁸⁶

183 Voir en particulier Bugner, *Cadre architectural... de Saint-Maur...*1984 et *Les constructions des bénédictins de Saint-Maur...* 1987.

184 Arnaud Delerce, *L'impossible réforme. Les visites de l'abbaye cistercienne Sainte-Marie d'Aulps du XVIe au XVIIIe siècle*, Académie Salésienne, document Hors Série, vol. 2, Annecy, 2011, p. 129.

185 Martène, *Voyage littéraire...* vol. 1, 1717 et vol. 2, 1724.

186 *Idem* vol. 1, p. 198.

Ces idées ne sont pas que le résultat d'une observation extérieure, elles modèlent aussi les ambitions des réformateurs à l'œuvre.

À peine [dom Claude Petit] fut-il élu [abbé cistercien de La Ferté en 1677] qu'il s'appliqua non seulement à entretenir la régularité qu'il trouva établie dans son abbaye, mais il songea dès lors à procurer le rétablissement de son monastère qui demeuroit fort caduc. [...] Cet illustre prélat dont la piété a toujours été des plus solides et le zèle pour la régularité des plus ardents...¹⁸⁷

Pour eux, comme pour beaucoup d'autres auteurs ecclésiastiques, le renouveau architectural est la conséquence des bienfaits spirituels et matériels de la réforme. La mise en commun des revenus qui remplace l'attribution individuelle des bénéfices claustraux résulte en une meilleure gestion des finances de la communauté, qui peut dès lors investir le fruit de ses économies dans l'entretien d'une communauté plus importante et dans la restauration de ses bâtiments.

L'image presque printanière du refleurissement monastique, après une période sombre et décadente, n'est pas qu'une figure de style ou un outil rhétorique. Les documents qui nous permettent de reconstituer l'état des monastères médiévaux à l'issue des troubles du XVI^e siècle donnent une impression de désolation. L'église et les bâtiments conventuels étaient souvent partiellement ruinés. Les destructions violentes liées aux guerres de religion puis à la guerre de Trente Ans ont entraîné de grandes pertes financières ne permettant plus l'entretien des bâtiments.

Faute de documents précis, il est difficile de savoir si la rupture de la vie commune est plutôt conséquence ou cause de l'abandon des bâtiments conventuels. La ruine du dortoir et du réfectoire pourrait avoir déterminé la rupture de la vie communautaire des quelques religieux encore présents, réduits à se loger dans différents bâtiments de l'enclos encore habitables. Pour dom Edmond Martène, la causalité est inverse, considérant que « la relâche est ordinairement suivie de la pauvreté et de la misère ...¹⁸⁸ »

Les moines du XVII^e siècle eurent souvent un regard sévère sur leurs prédécesseurs. Considérés comme décadents, ils sont présentés comme des contre-modèles pour l'établissement de l'identité des réformés. Pour ces derniers, inverser le processus de dérélition en rétablissant la vie commune autour du cloître est autant une forme de retour aux sources de leurs ordres respectifs qu'un mouvement de restauration d'un équilibre perdu, qui n'est pas sans parallèles avec le mouvement de recharge sacrale du XIX^e siècle,

187 *Dispositio Hieroglyphia bibliothcae archi-coenobii B. M. de Firmitate ad Graonam*, manuscrit, 1705, Collections du Grolier Club, New York, p. 1.

188 Martène, *Voyage littéraire...* vol. 2, 1724, p. 109

en réponse à la déchristianisation révolutionnaire¹⁸⁹.

Perfection et dignité

« L'oeconomie et l'industrie » des officiers en charge du temporel des abbayes procure les moyens financiers nécessaires à des reconstructions qui ne sont pas seulement utilitaires. Pour être un signe efficace du rétablissement et de la régularité, elles doivent poursuivre les objectifs de perfection et de dignité.

Cette perfection est l'effet produit par un bâtiment dont les parties servent l'harmonie de l'ensemble, rejoignant les impératifs de l'esthétique classique énoncés au XVIIe siècle. Contrairement à ce qui a souvent été répété dans l'historiographie ancienne et parfois récente, le monde classique et les ecclésiastiques en particulier ne rejettent pas l'esthétique gothique dans son ensemble. Au contraire, ils sont très sensibles à la beauté de certains édifices, en particulier à leur volume, leur unité, l'élégance de la composition des façades et des élévations¹⁹⁰. La dilatation de l'espace et l'élan vertical sont très compatibles avec la sensibilité classique. Cette accusation de mépris pour l'art du Moyen-Âge n'est cependant pas entièrement infondée, les moines modernes reprochant particulièrement trois choses aux bâtiments médiévaux. Héritiers de l'humanisme de la Renaissance et de la théorisation de l'art antique, ils ne comprennent plus la profusion bizarre des ornements sculptés¹⁹¹, et sont souvent choqués par certains détails triviaux ou grotesques. Leur regard éduqué à la ligne, aux perspectives, aspire au dégagement de l'espace, et supporte mal l'empilement empirique et irrégulier des bâtiments claustraux, rayonnant sans ordre apparent d'un cloître rarement carré, parfois fortement trapézoïdal. Lorsque dom Philibert Léauté, prieur de Saint-Nicaise de Reims au milieu du XVIIIe siècle, décrit les bâtiments médiévaux de

189 Voir par exemple Philippe Boutry, « Une recharge sacrale : Restauration des reliques et renouveau des polémiques dans la France du XIXe siècle », in Philippe Boutry, Pierre-Antoine Fabre et Dominique Julia (dir.), *Reliques modernes : cultes et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux révolutions*, Paris, Éd. de l'ÉHESS, 2009, vol. I, p. 121-173.

190 Dom Martène y voit d' « anciennes splendeurs », vol. 1, 1717, p. 38. La communauté mauriste de Saint-Ouen de Rouen considère son réfectoire gothique comme « un des plus beaux édifices de l'ordre », (cf. Corpus). Celle de Cîteaux « a la satisfaction de voir les anciens lieux réguliers subsister », Guyton, *Voyage... 1744*, Cette énumération peut s'étendre à bien des membres du clergé séculier. Citons par exemple l'abbé Cavalier, archidiacre du chapitre cathédral de Fréjus, qui admire les cathédrales gothiques qu'il découvre lors de son voyage en 1748 (Frédéric d'Agay (éd.), *Journal de voyage de l'abbé Cavalier de Fréjus à Paris et Versailles (février-juin 1748)*, Paris, Cour de France.fr, 2008. Document inédit publié en ligne le 1er septembre 2008).

191 Ce qui ne les empêche pas d'en apprécier les qualités techniques, en particulier la « finesse » et la « délicatesse » des sculptures les mieux préservées, comme l'historien Dom Jacques Bouillard lorsqu'il décrit avec admiration la chaire du réfectoire germanopratin, (*Histoire de l'abbaye de Saint Germain des Prés*, Paris, Dupuis, 1724 p. 123).

son abbaye, il conclut qu'« qu'il était difficile et même impossible de juger au premier coup d'oeil de l'aspect général de l'édifice et d'en saisir les justes proportions¹⁹² »

Aspirant aux distributions rationnelles et fluides, aux circulations libres et lumineuses, les esprits du XVIIe et XVIIIe siècles ne s'accommodent plus des étroits escaliers sans jours et des pièces difformes et mal éclairées. Enfin, un bâtiment mal accordé, inachevé ou en mauvais état est autant un problème concret pour la vie de la communauté qu'une tache sur la robe immaculée de la vie monastique restaurée, aux yeux des religieux eux-mêmes et à ceux des observateurs extérieurs. La perfection de ces nouveaux bâtiments repose d'abord sur ces critères nouveaux, qui auront aussi une influence sur les décors.

Ce vocabulaire de l'ornement et de la beauté est commun à certains discours sur la prière et l'éminente dignité du sacerdoce reflète de la gloire divine, par exemple sous la plume de Charles Faure, fondateur des génovéfains,

Cette beauté spirituelle du souverain Prêtre doit être modèle de la notre [...]. Nous ne composons qu'un même Prêtre avec Jésus-Christ ; il faut que nous ayons part à sa sainteté, que nous ornions notre âme de toutes les vertus, que nous paraissions devant Dieu, non seulement sans tache et sans souillure [c'est la sobriété] mais revêtu de gloire et de beauté¹⁹³

Ces macules à éviter sont celles de l'excès, auquel s'oppose la sobriété, quand la « gloire » et la « beauté » résonnent particulièrement dans les décors que nous évoquerons dans ce travail, où l'imitation de Jésus est bien souvent une clef de lecture significative.

L'idée d'une perfection rationnelle est étroitement liée à celle de dignité, qui pourrait être définie comme « l'embellissement nécessaire » tel que le formule l'auteur génovéfain, nécessaire non seulement à la vie religieuse elle-même, mais aussi à la sacralité de son activité principale, la louange divine, et du lieu de celle-ci, l'église. Là où les textes génovéfains évoquaient surtout la dignité de l'église comme bâtiment, les mauristes apportent quelques précisions quant à l'ornementation du sanctuaire lui-même. Le décor de l'autel en particulier doit être « *simplex et augustus*¹⁹⁴ ». Cet impératif de dignité de ce qui touche au sacré est commun à l'ensemble des sources écrites liées au monachisme, et bien plus largement, à l'ensemble du clergé français d'Ancien Régime. Même si elle n'est pas toujours détaillée dans les constitutions, cette préoccupation s'observe dans la

192 Charles Givelet, *L'Eglise et l'abbaye Saint-Nicaise de Reims, notice historique et archéologique, depuis leurs origines jusqu'à leur destruction*, Michaud, Reims, 1897, p.140, cité par Sallé, *Églises mauristes...* 2022, p. 521.

193 Charles Faure, *Exhortation aux prêtres*, « XXIXe instruction », cité par Brian, *Les génovéfains...* p.51.

194 *Constitutiones Congregationis Sancti Mauri*, 1770, p. 110.

pratique, en particulier lorsqu'il est question de restaurer les lieux de cultes. Il faut « qu'il y ait quelque proportion entre le Temple du Seigneur et la maison de ceux qui le desservent¹⁹⁵ ». Considérés séparément, les bâtiments conventuels pourraient n'être rien de plus qu'une demeure pour une famille aristocratique ou pour l'accueil d'une institution prestigieuse. Mais ils sont tenus à une certaine exigence par leur articulation au lieu de la célébration des Saints Mystères. C'est pourquoi il convient « qu'une maison répond[e] à la beauté de son Église¹⁹⁶ », formule que dom Martène emploie presque mot pour mot soixante ans plus tard au sujet de Saint-Remi de Reims¹⁹⁷.

Cet idéal s'impose même à un ardent défenseur de l'austérité qu'est dom Le Masson, qui n'hésite pas à reconnaître dans une de ses publications à destination de l'ordre que « dans les lieux conventuels [...] on peut se montrer moins strict, sous le rapport de la pauvreté, que dans les cellules, surtout lorsqu'il s'agit d'assurer la décence du culte divin¹⁹⁸ ». La sacralité des offices divins et de la conservation des choses saintes se matérialise par le soin apporté à l'architecture et au décor des églises. Cette sacralité se communique comme par capillarité aux autres espaces et aspects de la vie communautaire, et par conséquent à leurs décors.

Les moines des XVIIe et XVIIIe siècles sont hautement conscients de la dignité de leur maison en tant qu'institution multiséculaire. Il s'agit ici d'une considération ancrée dans l'imaginaire collectif de l'Ancien Régime, qui accorde beaucoup d'importance et d'autorité à l'ancienneté, « l'antiquité », des structures humaines, qu'il s'agisse d'une famille biologique, d'un corps social ou politique, ou, dans le cas des abbayes, de l'étroite alliance entre une institution, un lieu et un monument. À la sacralité s'ajoute alors le prestige, conférant un poids particulier au récit de la fondation et de la construction du monastère, et à la célébrité des puissants protecteurs qui les ont permis. Les « embellissements », en particulier ceux du XVIIIe siècle, doivent aussi être compris comme une réponse à l'exigence de dignité d'aussi « augustes vestiges », à la mise en valeur de l'histoire des communautés et à l'idée de la place qu'occupe l'abbaye au sein des autres institutions ecclésiastiques et civiques locales. Autour de 1700, le prieur de Saint-

195 Actes capitulaires de l'abbaye mauriste de la Réole, 1764, cités dans *Les Cahiers du Réolais*, 6e année, n°19, 2e et 3e trimestre 1954, p. 20, cité dans la thèse de Pierre-Marie Sallé, *Églises mauristes...* p.439.

196 *Compte-rendu génovéfains...*, année 1665.

197 Martène, *Voyage littéraire...* vol. 2, 1724, p. 84, « les lieux réguliers répondent à la magnificence et à la grandeur de l'église ».

198 Dom Le Masson, *Disciplina*, cité dans Alain Girard, Dominique Le Blévec (éd.), *Les chartreux et l'art, XIVe-XVIIIe siècles, Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes (Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988)*, Paris, 1989, p. 26.

Remi de Reims fait édifier un grand escalier « objet de l'admiration de tout le monde pour sa structure très hardie » afin de poursuivre « le dessein pris [avant lui] pour faire quelque chose qui répondît à la dignité du nom d'archimonastère¹⁹⁹ ». À Blois, l'annaliste mauriste de Saint-Laumer note en 1666 au sujet des nouvelles constructions que

« ce bâtiment, dont la dépense est estimée à 70 000 livres, mérite bien d'être mis entre les choses les plus notables qui se soient faites en notre abbaye, non seulement à raison de sa grande amplitude, beauté et grande utilité, mais encore pour l'ornement qu'il apporte à la ville de Blois²⁰⁰ »

La beauté des bâtiments monastiques et de leurs alentours concourt aux agréments de la ville, comme le mentionne aussi un auteur génovéfain au sujet des constructions de Saint-Lo de Rouen²⁰¹, marqueur de la position de l'abbaye au sein de la communauté urbaine. Ces considérations ont une incidence directe sur les projets architecturaux et décoratifs des plus importantes maisons.

La plupart des bâtiments mentionnés par le *Compte-rendu* pour l'année 1664 subsistent aujourd'hui, au moins en partie. On saisit en les observant que ces impératifs de perfection formelle, de dignité et de beauté s'appliquent plus à leur proportion, leur dégagement, leur régularité et au volume des différents espaces, qu'aux ornements sculptés. La plupart des édifices mentionnés par le rédacteur sont d'une grande sobriété, les façades étant seulement soulignées par des lignes architectoniques et par la variété des matériaux employés. Les communautés de chanoines réguliers sont souvent modestement dotées, tant en moyens financiers et en espace à bâtir qu'en prestige social et historique. Ils poursuivent donc ces objectifs de régularité, d'embellissement et de dignité à proportion de leurs moyens et de leur statut, fidèles à la notion antique et classique de convenance. L'idée de proportion fonctionne dans les deux sens. S'il n'est pas convenable à une maison modeste et excentrée de se parer de bâtiments et de décors trop somptueux, il n'est pas non plus convenable qu'une abbaye distinguée par son histoire, occupant la première place d'un clergé citadin ou une position éminente au sein d'un ordre se contente de bâtiments inférieurs à son statut. Dom Martène en témoigne lorsqu'il décrit l'abbaye mauriste de La Grasse (Aude) comme « la plus considérable du pays. On n'y voit pourtant rien, ny dans les

199 BM de Reims, ms. 1824, *Livre manuscrit des choses mémorables pour servir à l'histoire de l'abbaye de Saint Remi de Rheims depuis l'an 1624 jusqu'en 1764*, f. 49v.

200 *Livre des choses notables*, cité par Dupré, A., *Histoire du royal monastère de Saint-Lomer de Blois*, Blois, Marchand, 1869, p. 439.

201 *Compte-rendu...* 1665, « Ceux de S. Lo de Roüen ont fait bastir une rüe entière de maisons, qui servent à l'ornement de la Ville et de ce Monastère. »

bâtiments, ny dans l'église, qui se ressent de son ancienne splendeur, excepté le grand autel qui est magnifique. »²⁰²

Cet état d'esprit est commun à toute la société. Ainsi l'architecte Hénault, œuvrant à la fin du règne de Louis XIV à la reconstruction de la cathédrale d'Orléans sous Robert De Cotte, s'intéressant à la reconstruction du prieuré mauriste Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, indique qu'il « a vu les dessins à cette occasion, indigne à une si célèbre congrégation, ce qui l'a obligé [Hénault] de travailler comme pour ouvrage public, comme à la gloire de Dieu et de son Prince »²⁰³

L'esthétique classique est sensible à l'accord entre l'impression produite par l'architecture, et, par extension, par le décor, et les sentiments que doivent susciter les actions qui se déroulent dans le lieu en question. Ainsi un tribunal doit-il faire sentir la majesté, la force et la hauteur de vue de la Justice. Il en va de même pour les bâtiments claustraux qui doivent rendre sensible le caractère propre d'un établissement monastique. Ainsi dom Guyton note au sujet de l'abbaye cistercienne de Vauclair : « on ne voit rien dans cette abbaye, dans son avenue même, qui est propre et sent la maison religieuse, que de satisfaisant et qui n'annonce et ne montre la piété et la régularité »²⁰⁴.

L'art de bâtir n'est pas le seul à œuvrer à cette impression d'ensemble, c'est bien l'architecture générale de l'espace, des formes et de l'usage qui aboutissent à une cohérence extérieure, miroir de la bonne santé spirituelle, intérieure, de la communauté. L'articulation harmonieuse qui en résulte sied particulièrement à l'esprit classique si sensible à l'unité. Il n'est pas innocent que cette aspiration soit ainsi mentionnée comme l'une des grâces divines octroyées aux communautés et à la congrégation à la fin du *Compte-rendu* :

Mais ces bénédictions que la divine bonté verse si abondamment sur nostre Congrégation, ne sont pas seulement temporelles ; nous ressentons encore plus efficacement la plénitude de ses graces au dedans, par l'union et la charité qui lie si parfaitement les esprits...

202 Martène, *Voyage littéraire...* vol. 2, 1724, p. 55.

203 Cité par Sallé, *Églises mauristes...* p. 185, nous soulignons.

204 Guyton, *Voyage...* f. 133v. Nous soulignons.

c) Une délicate conciliation

L'objectif moderne de sobriété monastique et l'idéal esthétique classique pouvaient s'articuler mais n'étaient pas identiques. Un travail d'adaptation fut donc nécessaire, construit sur une redéfinition du sens de la pauvreté régulière, de la prise en compte de certains impératifs de la vie claustrale, de l'articulation culturelle entre les aspirations à la grandeur et à la simplicité, aboutissant à l'élaboration d'un équilibre intellectuel et esthétique principalement fondé sur la raison, la convenance et, plus inattendu, sur la charité.

L'austérité en question

L'équilibre entre sobriété et beauté, entre le nécessaire et l'élégant a souvent été difficile à tenir lors des grandes reconstructions monastiques modernes. Sans complaisance, bien des critiques sont nées au sein même des communautés, dont tous les membres n'étaient pas convaincus du bien-fondé de certains chantiers, comme ce chroniqueur mauriste de Saint-Germain-des-Prés :

Peu après [1735] on démolit le degré qui conduisait du dortoir à l'église sous prétexte qu'il étoit trop raide. Il avoit servi environ 500 ans et on n'avoit pas trouvé qu'il fut incommode à des religieux qui sont consacrés à la pénitence, et on a bâti un autre qui seroit très beau pour des séculiers, mais qui est trop magnifique pour des religieux dont tous les bâtiments doivent être simples, solides et commodes.²⁰⁵

Cet escalier fut réalisé, mais pas le projet soutenu la même année par le prieur, concernant l'harmonisation des circulations claustrales,

afin [...] de faire un passage au grand cloître qui iroit rendre à la grande chapelle de la vierge semblable au cloître. Ce dessin fut improuvé de tout le monde. Les supérieurs pour ne pas faire de la peine au père prieur le promirent quoiqu'ils [y] vissent de grands inconvénients [...].²⁰⁶

Les quelques mentions de conflit à ce sujet donnent l'impression que le parti d'une stricte austérité peine à se faire entendre, en partie parce qu'il s'oppose à des reconstructions qui

²⁰⁵ *Choses mémorables de Saint Germain des prés...* p. 413. La partie allant de 1709 à 1746 fut probablement rédigée par dom René Massuet.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 412.

sont jugées nécessaires. D'autre part, les projets de rénovations sont voulus et menés par la hiérarchie, au premier rang de laquelle se trouve le prieur. Dans le cas mauriste, celui-ci est soumis à des contrôles qui commencent par l'obtention de l'accord des senieurs²⁰⁷ de la communauté. Les discussions internes sont rarement connues, et lorsqu'elles le sont, on y trouve peu d'échos d'opposition frontale et durable, bien qu'il puisse s'agir d'un biais de source. Lorsqu'un désaccord a laissé une trace, il vient de la tête de l'ordre. Nous avons déjà abordé les condamnations de dom Le Masson envers certaines reconstructions de chartreuses²⁰⁸. On en trouve aussi de rares traces chez les mauristes, par exemple la déposition par le chapitre général de 1654 de dom Germain Morel, prieur de Marmoutier, considérant que sa grande entreprise de terrassement dans les jardins de l'abbaye « ne ressenoit pas assez la simplicité monastique²⁰⁹ ».

Ces condamnations semblent cependant être des exceptions, au vu de notre documentation. Cette situation semble reposer sur un large consensus autour de l'idéal classique, bénéficiant d'un déséquilibre entre les fondements intellectuels des deux idéaux en concurrence. L'austérité ne manque pas totalement de partisans, à la suite de Saint Bernard de Clairvaux, qui inspirent encore certains supérieurs chez les cartusiens aussi bien que chez les cisterciens²¹⁰. Mais même sous la plume de dom Le Masson, pourtant ardent défenseur de la « sainte rusticité » et admirateur de Bernard, ce sont les arguments de Suger qui l'emportent :

On ne doit pas réprover la belle apparence des édifices [...]. Cela amènerait pour être logique, à reprocher à Dieu d'avoir aussi harmonieusement disposé qu'Il l'a fait les différentes parties du corps humain. »²¹¹

Même chez l'un des plus rigoureux supérieurs cartusiens, l'idéal d'unité et de cohérence classique s'impose par l'image du corps, parallèle elle-même très profondément enracinée dans la tradition chrétienne de l'Église comme corps du christ, où tous les membres participent du tout²¹². Dans l'atmosphère triomphante initiée par le Concile de Trente,

207 « La meilleure part de la communauté » selon la Règle bénédictine, elle inclut généralement les anciens et les officiers, sans faire l'impasse sur une consultation de l'ensemble des religieux.

208 Cf. Chapitre I.1.A.2.

209 Edmond Martène, « Histoire de l'abbaye de Marmoutier », *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. XXV, Tours, Guillard, 1875, vol. 2, p. 522.

210 D'un point de vue intellectuel, Simon Icard, dans *Port-Royal et saint Bernard de Clairvaux (1608-1709)*, Paris, Champion, 2010, montre l'importance du saint dans la culture patristique du XVIIe siècle. Les ambitions réformatrices de l'Étroite Observance, La Trappe à sa tête, sont nourries d'une lecture assidue de saint Bernard. Dom Guyton, affilié à la Commune Observance, témoigne au siècle suivant de sa vénération pour le patriarche de son ordre.

211 Dom Le Masson, *Disciplina ordinis cartusiensis*, cité par Girard, *Les chartreux et l'art...* p. 23.

212 La métaphore est particulièrement développée par saint Paul dans Co 12:12-30.

l'expressivité de l'humanisme dévot s'appuie sur une forte base théologique fournie par les écrits de saint Ignace et saint François de Sales, tandis que l'austérité de la pure intériorité, inspirée du docteur melliflue, manque d'appui²¹³. Même l'austère réforme du carmel par Thérèse d'Avila et Jean de La Croix fait la part belle aux images²¹⁴. La représentation du Christ étant pour elle indissociable de ses motions intérieures.

[Je] n'ay jamais cessé depuis de ressentir une grande joye d'estre en la présence de Jésus-Christ, principalement quand je communie, et je voudrois toujours alors avoir quelqu'une de ses images devant mes yeux, afin de l'imprimer encore plus fortement dans mon âme.²¹⁵

La contestation peut aussi reposer sur une appréciation relative des décors entre eux. Ainsi en 1780 les religieux de Prémontré s'offusquent que leur abbé régulier dispose de vaisselle d'argent tandis que les autels n'ont que des chandeliers de cuivre et qu'il se soit accaparé les tapisseries qui décoraient l'église pour en orner son logis abbatial dont il avait entrepris l'ameublement, « ainsi les ornements sacrés sont devenus ornements profanes sans qu'on s'en occupe d'acheter d'autres²¹⁶ ». Leur remontrance ne repose pas tant sur une remise en cause de la présence d'argenterie et de tapisserie dans le logis abbatial, destiné à accueillir les hôtes, que sur le contraste formé par le décor du logis abbatial et le dépouillement de l'église auquel il n'est pas prévu de remédier. Dans cette perspective, qui nous semble assez représentative des pratiques décoratives du XVIIIe siècle, la sobriété s'observe dans la relation des décors entre eux, selon une hiérarchie de la dignité des espaces que nous avons évoquée précédemment²¹⁷.

Nécessité et utilité

Bien des reconstructions modernes furent critiquées au XXe siècle pour leur « gigantisme », leur « démesure²¹⁸ », témoignage d'une « maladie de la pierre²¹⁹ »

213 Idée développée parallèlement dans les études cartusiennes par Girard, *Les chartreux et l'art...* p. 24, et Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 302, ce dernier la liant particulièrement à la figure cartusienne de dom Le Masson.

214 Gilles Chaza (ed.), *L'art du XVIIe siècle dans les carmels de France*, Paris, Musée du Petit Palais, 1982, p. 11.

215 Arnauld d'Andilly (trad.), *La vie de Sainte Thérèse écrite par elle-mesme*, Paris, Petit, 1670, chap. XXII, p.126. La traduction récente de ce passage est plutôt la suivante : « je retournaï toujours à mon habitude de me réjouir en compagnie de ce Seigneur, spécialement quand je communiai ; j'aurai voulu toujours garder devant les yeux son portrait ou son image », traduction Marcelle Auclair, *Oeuvres complètes*, Paris, Brouwer, 1964.

216 Remontrance citée par Martine Plouvier, *L'abbaye de Prémontré aux XVIIe et XVIIIe siècles, histoire d'une reconstruction*, Bibliotheca Analectorum Praemonstratensium, fasc. 16, Louvain, 1985, p. 163.

217 Cf. Chapitre I.1.B.2.

218 Charles Lelong, *L'abbaye de Marmoutier*, Chambray-lès-Tours, Éd. C.L.D., 1989, p. 45.

219 Jean Goupil de Bouillé, *Bourgueil, aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Marseille, Lafitte, 1980, p. 148.

dépassant largement les besoins de petites communautés. L'œil d'aujourd'hui est en effet frappé par l'ampleur de ces ensembles monumentaux comme Clairvaux, Prémontré, le Bec-Hellouin, Saint-Étienne de Caen... Cette critique n'était pourtant pas formulée par les contemporains, qui partageaient avec les moines bâtisseurs un autre point de vue. Dans les grandes abbayes, de longs dortoirs, de vastes réfectoires et des chœurs aux nombreuses stalles n'étaient pas conçus en fonction de l'usage quotidien, ordinaire, ou de l'effectif moyen qui l'habitait en permanence, mais en fonction des événements importants, réunissant de nombreux moines et invités, dont la tenue régulière imposait de prévoir grand. Cette anticipation de « l'extraordinaire²²⁰ », explique que les dimensions ambitieuses de certains monuments aient paru raisonnables aux instances supérieures des congrégations qui les autorisèrent, répondant en cela à l'impératif de nécessité. Les chanoines prémontrés de Cuissy expliquent ainsi leur grande reconstruction commencée en 1724 :

On avait entrepris la construction d'une église de cette conséquence parce que leur maison se trouve dans le centre des autres communautés de l'étroite observance de leur ordre, on a toujours dans l'usage d'y tenir les chapitres généraux²²¹, ce qui est interrompu depuis la démolition de l'église et que c'est pour se mettre en état de recevoir à l'avenir l'assemblée des chapitres généraux qu'ils font construire une église capable de la contenir²²².

Il en va de même dans les différentes abbayes chef-d'ordre qui accueillent statutairement les chapitres généraux²²³, ainsi que dans d'autres maisons d'importance régionale, accueillant des diètes et chapitres provinciaux, comme Cuissy. À Marmoutier (Indre-et-Loire) se sont tenus les chapitres généraux de la congrégation de Saint-Maur à partir de 1690. Ayant aujourd'hui plutôt l'habitude de considérer l'emprise d'un bâtiment en fonction des pièces principales qui constituent son rez-de-chaussée, on oublie que sa longue façade de 380 pieds (123 mètres) percée de 34 fenêtres est d'abord conçue pour l'installation dans les étages des dortoirs d'un nombre suffisant de cellules pour accommoder les capitulants en plus de la communauté. Rien d'étonnant, dès lors, à la

220 Au sens étymologique, employé couramment à l'époque moderne, désignant ce qui se distingue de l'ordinaire.

221 L'inventaire de 1790 indique que ces assemblées réunissaient généralement une cinquantaine de religieux.

222 Plouvier, Martine, « Histoire et architecture de l'Abbaye de Cuissy aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Cahiers archéologiques de Picardie*, n°3, 1976. p. 1

223 L'abbé de Prémontré s'en explique en 1790 : « L'Abbaye de Prémontré par sa qualité de chef d'Ordre, étant le lieu où se tiennent ordinairement les chapitres généraux ou nationaux et autres assemblées doit avoir des logements pour ces occasions extraordinaires dont le retour est périodique et assez fréquent. C'est cette destination sans doute qui a fait donner à l'abbatiale seule l'étendue d'une grande maison. » (AN, F.17.1168, Aisne, *Déclaration des biens de l'abbaye de Prémontré à Eppeville*, pièce n° 3327).

présence d'un « réfectoire pouvant accueillir cent personnes²²⁴ », lorsque la seule diète provinciale de 1787 y réunit cent-neuf religieux.

Dans d'autres cas, l'ampleur de la reconstruction n'est qu'un reflet de celle des édifices qu'elle remplace, comme au Bec-Hellouin, dont dans les longues ailes reprennent exactement les dimensions des constructions gothiques, en les réalignant légèrement²²⁵.

« Si la nécessité l'oblige, [le prieur] procurera que les bâtiments soient commodes. » énonçait la *Règle des prieurs* mauriste. Au nécessaire s'accorde l'utile. C'est aussi un argument avancé au sujet des travaux, tant pour les bâtiments que pour les aménagements extérieurs, comme à Saint-Wandrille autour de 1680, où dom Dudan organise des plantations et aménage des bassins, tant pour l'agrément du jardin que pour la production de fruits et l'approvisionnement en eau, au sujet desquels un chroniqueur déclare quarante ans plus tard qu'« on voit par là que ce prieur en embellissant le monastère visoit toujours à l'utile²²⁶ ».

Ces mêmes impératifs s'appliquent au mobilier, comme en 1678 chez les mauristes de Thiron, où le prieur fit remarquer à la communauté assemblée « que depuis assen long temps l'on avoit desirs de faire une menuiserie en la bibliothèque où les livres étoient en confusion et une bonne partie aux chambres des religieux : que le très r. père supérieur g.n.al aiant passé par ici depuis peu, avoit témoigner que c'étoit une chose à faire²²⁷ ».

Grandeur et simplicité

Les moines de l'époque moderne ne sont pas insensibles à l'aspect de ce qu'ils construisent. Le témoignage du chroniqueur de Saint-Wandrille, cinquante ans après l'achèvement du grand dortoir de son abbaye, nous offre un rare exemple de propos développé à ce sujet :

Si l'on envisage la façade de cet édifice du côté du jardin, l'on voit un grand corps de logis presque²²⁸ batis à la moderne, et terminé par deux grands pavillons qui avancent beaucoup : 27 belles croisées se présentent tout d'une suite, surmontées d'un pareil nombre de fenêtres plus petites destinées à donner plus de jour aux chambres des

224 Lelong, *L'abbaye de Marmoutier...* p. 45.

225 Philippe Bonnet évoque une sorte de nécessité légale « d'investir dans la pierre » faite au moine par un édit royal de 1666 (Bonnet, *Constructions des Prémontrés...* p. 22). Nous ne sommes pas parvenus à identifier l'édit en question. S'agirait-il de l'édit de décembre 1666 sur les fondations religieuses par lettre patente, qui ne fait pourtant pas clairement référence aux constructions ?

226 *Histoire de Saint Wandrille...* p. 190.

227 AD de l'Eure-et-Loir, H1425, *Livre des senieurs*, acte capitulaire du 7 septembre 1678.

228 Ce presque nous semble faire référence à l'absence de corps central, élément caractéristique de la tripartition des façades classiques françaises.

religieux. En général ce bâtiment quoique vaste, solide et bien proportionné n'a rien qui puisse exciter l'envie et les murmures des séculiers²²⁹.

L'auteur a conscience de l'importance du regard du monde extérieur sur les bâtiments monastiques. À ses yeux, la taille, la solidité et les bonnes proportions sont des critères nécessaires pour des constructions qui devaient durer plusieurs siècles, comme celles qu'ils remplacent. S'il estime qu'elles n'offrent pas d'occasion de critique, c'est que son élévation ne présente pas d'ornement sculpté, comme on peut le constater encore aujourd'hui. Les autres chroniqueurs monastiques du XVIIe et du début du XVIIIe siècles partagent le même état d'esprit, qui est bien résumé par dom Martène au sujet de la reconstruction de Saint-Vincent de Metz, suite à un incendie :

Les RRPP de la congrégation de S. Venne (sic) qui y ont introduit la réforme, l'ont rebâtie avec tant de soin et de magnificence, sans néanmoins blesser la modestie et la simplicité religieuse, qu'elle peut passer pour la plus belle de leur congrégation.²³⁰

Comme à Saint-Wandrille, les bâtiments de Metz subsistent dans leur élévation de belle pierre de taille sans autre sculpture que des bandeaux. Aux yeux du mauriste, la rigueur de la réforme, les idéaux de pauvreté et d'humilité manifestés par la simplicité et la modestie sont compatibles avec l'horizon esthétique classique, leur articulation étant la source d'une vraie beauté. Les mots grandeur, beauté et magnificence sont couramment employés par dom Guyton pour marquer sa satisfaction devant des bâtiments, des œuvres d'art, mais aussi des espaces, cours et jardins, qui forment un tout proportionné et harmonieux. Les monastères génovéfains dont parle avec enthousiasme le *Compte-rendu* sont en général des bâtisses très simples, à l'image de leur chef-d'ordre parisien, parfois distinguées par des jeux de matériaux ou l'emploi de belles pierres de taille, comme à Beauvais ou Senlis. Il en va de même chez les prémontrés²³¹. Cet état d'esprit est commun avec le reste de la société, comme en témoigne le duc de Penthièvre lors de sa visite à la communauté mauriste de Saint-Malo en 1747, trouvant « dans toutes les maisons de l'ordre de Saint Benoist la même dignité et la même grandeur si propre et si naturelle à tout l'ordre ... »

Grandeur classique et sobriété peuvent aussi être liées par le souci d'économie dont il a déjà été question. Ainsi l'abbaye cistercienne de La Ferté

229 *Histoire de Saint Wandrille...* p. 182. Nous soulignons.

230 Martène, *Voyage littéraire...* vol. 2, 1724, p. 112.

231 Ainsi l'abbaye d'Ardenne, une des plus importantes de Normandie. Malgré une reconstruction aux dimensions ambitieuses pour accueillir le noviciat provincial, l'élévation ne se distingue que par la présence de petits contreforts scandant les travées au rez-de-chaussée.

est redevable de toute sa splendeur à dom Claude Petit, qui en trente-trois ans de gouvernement, a trouvé le moyen de faire tant de belles choses, dignes d'une éternelle mémoire, en retranchant son carosse et sa table abbatiale : beau modèle pour certains abbez, dont le luxe et le train ne conviennent guère à leur profession et à leur dignité, et moins encore à l'esprit de leur fondateur. [...] Enfin, tout ce qu'on voit à la Ferté ressent la grandeur.²³²

Ces belles choses sont tout autant des bâtiments que des décors, en particulier des boiseries. La sobriété du supérieur, qui réduit les grandeurs éphémères des mondanités au profit d'une grandeur plus durable, fait écho à l'économie des communautés génovéfaines qui permirent leurs reconstructions dans les années 1660. Si la retenue ne frappe pas au premier abord, l'analyse des différents projets qui ont permis son élaboration peut la mettre en lumière. Quelques dossiers architecturaux subsistent aujourd'hui, comme ceux, mauristes, de Saint-Wandrille²³³ et de Saint-Bénigne de Dijon²³⁴, ou de Cîteaux²³⁵. On y découvre des architectures très ambitieuses, où le goût d'une symétrie systématique démultiplie les dimensions des monastères, commandées par le désir de créer de vastes coups d'œil et de marquer l'intérieur par des cages d'escalier monumentales ou des salles aux formes inventives²³⁶. La comparaison de ces monastères de papier avec la solution mise en œuvre offre un contraste frappant de modération et de simplicité, parfois appuyé sur un fort attachement aux monuments médiévaux encore en place, comme ce fut le cas à Cîteaux en 1760, où la communauté refusa le projet de Samson-Nicolas Lenoir, commandé par l'abbé, parce qu'il prévoyait la destruction du réfectoire et du chapitre médiévaux. De ce projet de reconstruction total, déployé autour de cinq cloîtres, l'architecte dut se contenter de la construction d'une demi-façade, seulement soulignée par des jeux de modénature et de bossages.

En 1733, un mauriste rémois, notant la réalisation de nouvelles stalles pour le chœur de Saint-Remi, résume bien les préoccupations esthétiques alors à l'œuvre dans les reconstructions monastiques, où « on a taché dans tout ce grand et noble ouvrage d'éviter la confusion et de trop charger d'ornements, on ni en a mis que le nécessaire et on y a

232 Martène, *Voyage littéraire...* vol. 1, 1717, p. 227.

233 AN, CP, N/III/Seine-Maritime/15, *Plans de l'enclos, église... de Saint-Wandrille*, 1656-1671.

234 AD Côte-d'Or, 1H32 et 38, étudiés par Bernard Sonnet, « Le palais abbatial de Saint-Bénigne de Dijon », *Annales de Bourgogne*, n°72, 2000, p. 137-154.

235 Projets de Lenoir, architecte, 1760, Collections de l'abbaye de Cîteaux, sans cote. Il proposait de reconstruire entièrement le monastère en en doublant le volume, sur le modèle de l'Escorial ou des grands monastères cisterciens germaniques.

236 L'un des projets pour Saint-Wandrille envisageait une salle capitulaire piriforme, quarante ans avant le déploiement du style rocaille (AN, CP, N/III/Seine-Maritime/15, plan n°4, sans date ni signature).

affecté une simplicité qui se fit remarquer par le bon goût qui y règne²³⁷ ».

Une des principales critiques des reconstructions modernes, l'immensité supposée des bâtiments jugée au moins futile si ce n'est ostentatoire, fait pourtant émerger une spécificité ecclésiastique, et même typiquement monastique, de ces bâtiments.

Il n'est pas inutile, en préambule, de reprendre cette accusation, pour en signaler les incohérences superficielles afin d'en mieux saisir les éléments pertinents. L'accusation de gigantisme, qualifiée par certains de « maladie de la pierre », semble reposer sur une mémoire quelque peu sélective de l'histoire de l'architecture monastique²³⁸. Le souvenir de Cluny III, des complexes médiévaux de Cîteaux et de Clairvaux devraient rappeler que l'ampleur des constructions monastiques n'est pas une innovation moderne, mais une nécessité de l'organisation très spatialisée de la vie monastique, qui associe une tâche à un lieu, cette spécialisation entraînant une extension des surfaces utilisées, qui s'effectue horizontalement, et non verticalement comme dans l'architecture séculière, puisqu'elles sont rarement superposées. Les hauteurs sous voûtes, qu'elles soient gothiques ou classiques, sont importantes, mais rares sont les édifices de ces deux périodes à dépasser trois niveaux d'élévations.

L'abbaye du Bec-Hellouin a souvent été prise pour exemple de cette ivresse des grandeurs mauriste. Pourtant, la superposition du plan médiéval au moderne²³⁹ révèle que les mauristes ne firent que reprendre presque exactement la disposition et la taille des lieux. La nouveauté classique repose dans la régularité du plan et de l'élévation, redressant quelques angles pas parfaitement droits, alignant les étages et symétrisant les façades. L'immensité supposée du réfectoire, répétée *ad nauseam*, repose sur une présentation faussée de l'histoire matérielle du lieu, puisque le réfectoire mauriste occupait seulement un grand tiers du vaisseau décroissant au XIXe siècle, adoptant précisément l'emplacement du réfectoire médiéval. La superposition des plans de l'abbaye de Clairvaux de la fin du Moyen-Âge et de l'époque moderne montreraient quant à eux plutôt une contraction de l'ampleur au sol des bâtiments que leur expansion.

Les critiques plus détaillées soulignent l'inanité de bâtiments tout aussi immenses et qu'ils étaient dépeuplés. Cette perspective n'est pas sans fondement, mais elle mérite d'être fortement nuancée²⁴⁰, les inventaires révolutionnaires montrant une telle situation plutôt

237 BM de Reims, ms. 1824, *Livre des choses remarquables...* f 120.

238 Même Hurel, *Les Bénédictins...* p. 499-500

239 Nous l'avons rendu visible sur le plan de l'abbaye du Bec-Hellouin, cf. notice.

240 La question démographique fut étudiée à la suite de Dinot par Bugner, *Cadre architectural... de Saint-Maur...* p. 76.

dans les maisons de moyenne envergure²⁴¹, les plus grandes abbayes étaient aussi, hors des périodes de travaux, les plus remplies, comme le Bec, Fécamps, Saint-Remi de Reims, Saint-Germain-des-Prés ou Saint-Denis en France pour les mauristes, mais aussi Cîteaux, Clairvaux²⁴², Prémontré ou Sainte-Geneviève dans les autres ordres.

Un nouveau paradigme

L'humanisme dévot, ignacien et salésien, ouvre la voie, au XVIIIe siècle, à une nouvelle formulation de la vie chrétienne, où le bonheur en ce monde n'est pas incompatible avec le Salut dans l'autre. L'art religieux suit la nouvelle orientation d'un catholicisme éclairé vers une dévotion « empreinte d'intériorité, de modération et de raison²⁴³ ».

À la sobre grandeur du siècle passé se substituent les embellissements utiles, comme sous la plume du chroniqueur de Saint-Wandrille qui écrit vers 1734 :

Il faut avouer néanmoins que malgré beaucoup de défaut, [l'aile du dortoir] ne laisse pas d'avoir ses beautés, et que l'on n'y trouve pas moins de commodités que dans les plus superbes édifices²⁴⁴.

Un chartreux d'Auray prend déjà acte, à la fin du XVIIe siècle, du changement de paradigme au sujet de la reconstruction du grand cloître :

[les anciens religieux] se contentaient simplement d'être logés et couverts, ne voulant que les choses indispensables à la vie, comme éviter les grandes incommodités de l'air, car leurs cellules étaient petites, inconfortables. Les nouvelles montrent la charité des nouveaux prieurs qui ont voulu bien loger leurs religieux, afin qu'ils pussent plus joyeusement servir Dieu et espérer les belles mansions du Paradis de la part du Maître qui les loge si commodément.²⁴⁵

Ces nouvelles cellules ne sont pas particulièrement ornées ou luxueuses, mais régulières et spacieuses. Or ce changement n'est pas seulement le résultat des idéaux de régularité

241 Par exemple l'abbaye prémontrée normande d'Ardenne, qui ne comptait que treize choristes en 1790. Il faut cependant garder à l'esprit que cette abbaye avait été agrandie pour devenir le centre d'étude de la province, les étudiants étant déjà dispersés à l'arrivée des commissaires révolutionnaires.

242 Clairvaux, sortant à peine de l'achèvement de l'aile du réfectoire et n'ayant pas encore terminé la nouvelle aile du noviciat en 1790 n'avait pas encore complètement achevé sa mutation architecturale et accueillait pourtant une trentaine de profès stables, dix convers et dix-sept religieux étudiants.

243 Schieder, *Au-delà des Lumières* ... p. 213.

244 *Histoire de Saint Wandrille*... p. 182.

245 Jules Marie Le Clech, *La chartreuse d'Auray et le monument de Quiberon*, Vannes, Lafolye, 1931, p.68.

classiques et de réforme professés par les mauristes. Beauté, charité paternelle du supérieur, les termes mêmes de joie et de gaieté se retrouvent dans d'autres témoignages, souvent cartusiens²⁴⁶, tout en conservant un caractère monacal, comme le souligne un observateur picard en 1783 au sujet de la chartreuse d'Abbeville :

Le couvent des chartreux qui n'avoit jusqu'à présent qu'un aspect lugubre trop analogue à l'austérité de la vie de ces pieux cénobites, va prendre une nouvelle forme. L'église, le réfectoire, la basse-cour, sont déjà élevés sur un dessin agréable, qui n'opère cependant point un contraste trop frappant avec l'état de ceux pour qui ces bâtiments sont destinés.²⁴⁷

Dom Guyton, dans les années 1740, note au sujet de la chartreuse du Val-Saint-Pierre :

on ne peut exprimer la beauté, l'ordre, la propreté de cette maison, sa tranquillité, le silence, l'honnêteté, la richesse sans faste, les commodités, l'entretien de leurs étangs, de leurs réservoirs, des fontaines et machines pour donner du bas en haut dans le cloître chez chaque religieux, dans les cuisines de l'eau [...] L'appartement du prieur est fort beau et commode, dans la simplicité religieuse.²⁴⁸

Ce basculement, déjà envisagé par A. Devaux²⁴⁹ au sujet des chartreux, s'observe dans l'ensemble des ordres monastiques étudiés ici. « Embellissement et commodité²⁵⁰ » président au réaménagement des jardins de Sainte-Geneviève (Paris). Au sujet de l'abbaye cistercienne de Boullancourt (Haute-Marne), dom Guyton écrit même « les cloîtres sont beaux, voûtés, blanchis, riants²⁵¹ ». C'est toujours le classicisme, mais dans ce qu'il apporte de lumière, d'espace, de fraîcheur. À la sobre grandeur du siècle passé se substitue une aimable simplicité. L'apparition dans un certain nombre de monastères du vocabulaire ornemental rocaille pourrait être le pendant esthétique de cette nouvelle orientation intellectuelle et spirituelle. La structure architecturale des grandes façades du Bec-Hellouin, de Molesme, de Cercamps, de l'hôtellerie de Saint-Vincent du Mans, du cloître de Clairvaux, est égayée de petits cartouches aux volutes asymétriques placés aux clefs des arcades, qu'on retrouve aussi aux voûtes stucquées de Cluny. Dans de nombreuses abbayes, ce vocabulaire ornemental s'articule avec souplesse aux lignes classiques très sobres évoquées précédemment, en ne se concentrant que sur les quelques points saillants qui animent les façades, en particulier les avant-corps centraux, cintrés ou à pans, autre motif

246 Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 270.

247 F.A. Lefebvre, *La chartreuse de Saint-Honoré à Thuisson, près d'Abbeville*, Paris, Bray et Retaux, 1885, p. 337.

248 Guyton, *Voyage...* f. 25v.

249 Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 270-71.

250 *Lettre circulaire de 1684*, citée par Brian, *Les génovéfains...* p. 125.

251 Guyton, *Voyage...* f. 47r.

du vocabulaire rocaille, comme dans la cour d'entrée des norbertins d'Amiens ou de Prémontré, ou encore chez les bernardins comme à Clairvaux.

« On se gardera donc de voir trop simplement dans l'adoption pratique d'un humanisme religieux une décadence spirituelle²⁵² », en effet, ces campagnes de reconstruction et d'embellissement sont souvent liées dans le discours des moines à la question de la charité.

Le chroniqueur chartreux du Val-Saint-Pierre liait l'action rénovatrice du prieur à son attention à ses frères. Chez les mauristes de Saint-Wandrille, « la roideur et l'austérité des mœurs de dom Rivard », reconstruteur du dortoir, ne l'empêchaient pas d'être un « supérieur bon et compatissant²⁵³ » envers sa communauté, mais aussi envers ceux du dehors, comme ses fermiers, et « trouvait une satisfaction singulière à répandre dans le sein des pauvres des consolations solides et abondantes²⁵⁴ ». Gestionnaire avisé, les fonds qu'il dégage lui permirent « des aumônes extraordinaires dont il ne cessa d'assister les indigents pendant les six ans de son administration²⁵⁵ » tout en faisant de « l'abbaye de Saint Wandrille l'une des plus agréables solitudes de la Province », sans contracter le moindre emprunt²⁵⁶. En 1790, l'abbé de Prémontré donne quelques indications quant à l'usage de ses bâtiments dans sa déclaration à la municipalité.

L'abbaye située dans un désert s'étant [...] toujours fait un devoir d'exercer une noble et généreuse hospitalité envers les personnes de tous rangs et de toute condition, et la maison de l'abbé ayant de tout temps été vouée d'une manière spéciale à l'acquit de ce devoir, a du être construite et meublée d'après cette double destination.²⁵⁷

Le travail d'édification lui-même peut devenir œuvre charitable. Lors de disettes, les abbayes, comme les grands seigneurs locaux, pouvaient faire entreprendre des travaux simples, défrichage, terrassement, dans le but de fournir un travail non qualifié à toutes les personnes à la recherche d'un salaire, souvent associé à des distributions de nourriture²⁵⁸.

252 Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 301.

253 *Histoire de Fontenelle...* p. 174.

254 *Idem*.

255 *Id.* Il fut prieur de 1678 à 1684, l'auteur de l'*Histoire* écrit en 1734 d'après des manuscrits aujourd'hui perdus.

256 *Id.* p. 175.

257 AN, F.17.1168, Aisne, *Déclaration des biens de l'abbaye de Prémontré à Eppeville*, pièce n° 3327. L'autre destination concerne l'accueil du Chapitre général, comme expliqué précédemment.

258 Philippe Bonnet, *Constructions prémontrées...* p. 22. La Chronique de Saint-Germer de Fly en donne de nombreux exemples (Victor de Beauvillé (ed.), « Registre concernant les choses notables arrivées en ce monastère de Saint-Germer de la congrégation de Saint-Maur et de l'ordre de Saint-Benoît depuis l'établissement en iceluy des religieux de ladite congrégation, 1644-1781 », in *Recueil de documents inédits concernant la Picardie*, tome II, 1867.

L'association récurrente des bâtiments, et par extension des décors, et de la charité dans la littérature monastique pourrait être l'indice d'une dimension propre à la mentalité moderne qui dépasse la question financière qui les unit au premier abord.

2) Penser l'image

L'ensemble de ces textes délimitent un horizon mental de règles et de pratiques centré sur la question des bâtiments, à cause de leur impact financier sur l'équilibre matériel des communautés et de leur importance dans la mise en place du mode de vie monastique. À la marge de ces discours déjà peu nombreux, les décors font l'objet d'un traitement souvent réduit à un article disciplinaire et à quelques mentions laconiques sous la plume des chroniqueurs ou dans une correspondance.

Les sources normatives à notre disposition sont celles que nous avons déjà sollicitées au sujet des bâtiments, principalement les Constitutions mauriste et génovéfaine. Le terme de décor n'y est jamais employé. Elles utilisent parfois des termes concrets, comme *pictura* ou *sculptura*, mais c'est le mot *imago* qui revient le plus souvent, tendant de plus en plus à désigner une figuration en deux dimensions, sans précision technique. Il témoigne de la focalisation de l'attention des auteurs réguliers, et même séculiers, sur l'œuvre d'art comme un mode de représentation, dont les chroniques et autres descriptions se font l'écho, par l'attention à nommer l'iconographie et l'absence généralisée de considérations artistiques précises, le qualificatif de beau étant en général la seule indication, très répétitive, d'une appréciation esthétique.

Les structures conceptuelles qui définissent cette image dans la vie des moines sont formulées soit négativement, délimitant ce qui est interdit et suggérant une certaine méfiance envers l'image, soit positivement, indiquant ce qui est obligatoire et ce qui est permis, l'image devenant un auxiliaire utile à la vie intérieure.

a) L'image suspecte

Même les législations les plus sévères ne rejettent pas la présence d'images, mais, en tant que source possible de relâchement et de dérive, cette présence doit être rigoureusement encadrée. La première version de la constitution de la Congrégation de France aborde la question des images dans deux chapitres distincts. Aucune mention d'*imagines*, d'*ornamentes* ou de *pictura* ne concerne les principales pièces communes du monastère, elles n'apparaissent qu'au sujet de l'infirmerie et de la cellule, où doivent se

trouver les choses nécessaires sans pour autant contrevenir à la pauvreté²⁵⁹. C'est dans le chapitre consacré à cette dernière que l'aménagement de la cellule est précisé :

Qu'ils [les chanoines] soient pauvres en esprit, renonçant à toutes choses à l'extérieur et à l'intérieur [...] ils n'ont rien, pour que le Seigneur soit leur véritable part, ils ne mettent leur affection en rien, ni sur des livres, des images, des chapelets, des vêtements...²⁶⁰

Des images sont bien présentes dans le monastère, puisqu'il est nécessaire de ne pas s'y attacher. Une lecture trop restrictive du texte pourrait mener à penser que cette règle devrait entraîner l'exclusion de l'image du cadre de vie du religieux. Il est pourtant difficile d'appliquer cela aux autres objets évoqués en parallèle de l'image, comme le chapelet, les livres et plus encore les vêtements. Ce n'est donc pas de rejet, mais d'encadrement rigoureux qu'il s'agit, reposant sur deux catégories communes aux différents ordres, la préciosité et la curiosité.

Précieuse et curieuse

« Dans les cellules que soient réunies la plus grande propreté et la modestie cléricale »²⁶¹. Pour les constitutions de la Congrégation de France, l'attrait du « faste séculier »²⁶² met en péril la simplicité monacale, dont il faut encadrer les modalités.

Les génovéfains font partie de ces chanoines réguliers dont le propos de vie prévoit une mission pastorale. En parallèle des monastères, collégiales ou prieurés conventuels, se trouvent aussi des prieurés non conventuels, des prieurés-cures, habités par un seul religieux pour assurer la charge de curé de la paroissiale locale. Une section des constitutions régleme plus particulièrement cette situation, qui fut éditée en 1662 un an avant le reste du texte, avec le sous-titre *De pastoribus animarum et beneficiatis*²⁶³. Le texte développe un peu plus que les autres les types d'objections qui peuvent être formulées à l'encontre de l'image :

De plus, qu'ils prennent garde de déshonorer la dignité extérieure de la religion, par

259 *Constitutiones ... Congregationis Gallicanae...* 1663, p. 33.

260 *Ibidem* p. 28. *Pauperes sint spiritu, interna et externa rerum omnium adicatione [...] nihil habeant, ut Dominus vera pars illorum sit : nulli rei affectum collocent, non libris, imaginibus, rosariis, vestibus...*

261 *Ibid.*, p. 77. *In cubiculis maxima munditia cum Clericali modestia jungantur ; efficiantque Superiores monitis et exemplis suis ne quid saecularem fastum redolens, in iis admitatur.*

262 *Ibid.*

263 *Regula canonicorum regularium Congregationis Gallicanae, de pastoribus animarum et beneficiatis*, Paris, Cramoisy, 1662.

l'ornement d'une chambre et d'une maison pastorale, la pauvreté devrait paraître partout dans le sacerdoce, non seulement dans la chambre et le lit, où tout devrait être comme au monastère, mais aussi dans les salles qui accueillent des gens de l'extérieur [...] vase d'or ou d'argent, boîtes contenant des choses sacrées, images faites de matières précieuses, ou de manière élaborée, livres soit remplis de choses curieuses soit couvert d'une manière précieuse²⁶⁴.

Les textes mauristes apportent quelques précisions quant à cette préciosité :

Qu'il ne soit permis de décorer la cellule de meuble²⁶⁵ de soie, miroir et dorure ; [...] les sièges sont simples, garnis de paille ou de canne, ou recouverts de cuir noir.²⁶⁶

La même interdiction des étoffes et des métaux précieux se trouve dans les *Déclarations* de 1701²⁶⁷. L'image peut donc être suspecte à cause de sa matière même. L'argument avancé n'est pas seulement celui de son coût, sur lequel repose en partie la structure de contrôle des bâtiments, ces ornements pouvant très bien être le fruit des efforts d'économie du religieux, ou de dons. C'est d'abord par cohérence avec le vœu de pauvreté, dans son expression visuelle, « la dignité extérieure de la Religion », selon l'idée traditionnelle de la perception de ce qui est intérieur, caché, au travers de l'apparence extérieure, sensible. Son contrôle repose, comme pour les constructions, entre les mains des supérieurs, mais selon une modalité beaucoup plus informelle. « les supérieurs doivent appliquer par leur exhortation et leur exemple, de peur que ce qui ressemble à du faste séculier ne soit admis parmi eux.²⁶⁸ Les Constitutions exhortent à l'implication personnelle dans l'appréciation pratique, et non financière, de cette sobriété, soulignant sa dimension exemplaire plutôt que réglementaire.

La matière de l'image n'est pas seule en cause, sa mise en œuvre peut aussi entraîner une condamnation selon des critères moraux, la curiosité et la vanité. Le premier terme est

264 *Ibidem*, p26. *Insuper caveant per mundioris cubiculi domusque Pastoralis ornatum dehonestare Religionis dignitatem exterius : paupertas ubique eniteat in Presbyterio, non modo in cubiculo et cubili, ubi omni, ut in Monasterio, esse debent, sed etiam in atrio [...] ut tamen nihil appareat, quod tantillum novitatis aut superfluitatis saeculi redoleat [...] aurea sive argentae reliquiarum, sacrarumque rerum capsulae, imagines aut ex pretiosa materia, aut magno pretio elaboratae, libri aut curiosius compacti, aut pretiosius cooperti [...].*

265 À comprendre dans ce contexte non comme un élément indépendant de mobilier, mais comme un ensemble textile couvrant murs, sièges et lit.

266 *Constitutiones Congregationis Sancti Mauri*, 1770, p. 126. *Nulli liceat Cellam sericis supellectilibus, speculis, et auraturis decorare, sed dumtaxat paucis imaginibus pictis, aut incis, quae pietatem excitent : sedilia sint simplicia, stramine vel arundinibus contexta, aut nigro corio obducta.*

267 *Déclarations*, 1701, chap. 34, §1, « que rien ne soit revêtu de drap ou tapis, ny doré ou argenté ».

268 *Constitutiones ... Congregationis Gallicanae...* 1663, p. 77. *In cubiculis maxima munditia cum Clericali modestia conjungantur ; efficiantque Superiores monitis et exemplis suis ne quid saecularem fastum redolens, in iis admitatur.*

régulièrement employé par les législateurs cartusien, « peintures curieuses »²⁶⁹, génovéfain, « images faites de manière élaborée, livres soit remplis de choses curieuses »²⁷⁰, ou mauriste, « qu'il n'y ait aucune peinture ny chose curieuse ou superflue²⁷¹ »

Cette curiosité captive l'esprit, c'est un divertissement au sens étymologique, ce qui détourne par son caractère flatteur, contraire à l'esprit de détachement commun aux différentes familles monastiques, cœur du vœu de pauvreté. En cela, le refus de la curiosité rejoint les autres impératifs mentionnés précédemment dans les textes mauristes et génovéfains. Ceux-ci ont l'avantage, par rapport au texte cartusien, de préciser deux critères corollaires de la curiosité.

La superfluité de certaines décorations, « Qu'on évite les amas d'ornements »²⁷² évoque la mise en œuvre de ces parements sans ordre ni raison, rejoignant la question du rôle et de la place de l'ornement dans la réflexion théorique architecturale. Cette attention aux ornements inutiles et désordonnés sera au cœur des préoccupations du goût classique, y compris chez les ecclésiastiques, où, comme on vient de le voir, elle trouve ses racines aussi bien dans les sources du goût que dans la Règle. Le terme *superfluitatis*²⁷³ employé par les mauristes peut aussi être traduit comme une perte de temps, rejoignant la dimension de divertissement.

Les « vains ornements »²⁷⁴ rejoignent l'idée de superflu dans ce qu'ils ont de superfétatoire, d'ajout inutile, l'impératif d'utilité s'appliquant ainsi autant à l'image qu'aux édifices. Vain touche aussi à la vanité, l'excès du regard sur soi-même, contraire à l'humilité, et l'attrait du Monde, « que rien n'évoque un peu de nouveauté ou de superflus du siècle »²⁷⁵.

269 Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 125.

270 *Constitutiones ... Congregationis Gallicanae...* 1663, p26. *imagines aut ex pretiosa materia, aut magno pretio elaboratae, libri aut curiosius compacti, aut pretiosius cooperti [...]*.

271 *Déclarations*, 1701, chap. 34, §1. Il s'agit de la seule mention concernant le décor présent dans les Déclarations de 1701, qui insistent fortement sur les critères de nécessité utilitaire qui doit gouverner les aménagements, en particulier les bâtiments et les meubles.

272 *Constitutiones Congregationis Sancti Mauri...* 1770, p. 110, *Absit ornamentorum congeries.*

273 *De pastoribus animarum...* 1662, p. 26.

274 *Déclarations...* 1701, chap 33, §10.

275 *De pastoribus animarum...* 1662, p. 26, [...] *ut tamen nihil appareat, quod tantillum novitatis aut superfluitatis saeculi redoleat [...]*.

Un danger moral

Ces critères moraux sont les plus accablants pour l'image étant alors associée à la notion d'ornements dans ce qu'elle a de mensonger. Les liens forts entretenus dans les mentalités classiques entre art et rhétorique, au travers de l'*ut pictura poesis*, accentuent la condamnation de l'ornement, en particulier dans la querelle de l'éloquence sacrée :

Tandis que le « fard » rhétorique était condamné comme source de fausse grâce depuis l'Antiquité, les critiques proférées par les participants de la querelle redoublèrent après l'arrivée d'une épistémologie cartésienne refusant aux sens un accès à la vérité : puisque l'ornement avait un effet sur les sens, il ne pouvait avoir un lien avec la pensée et s'en trouvait par là opposé à la vérité, qui appartient à la raison seule. En conséquence, l'ornement ne pouvait qu'éloigner de Dieu, et suivre un chemin vers le mensonge.²⁷⁶

Les règlements ne poussent pas aussi loin leur réflexion, ce n'est pas leur objet. Mais la suspicion envers la séduction d'une beauté flatteuse et superflue est latente.

Cette remise en cause ne vise pas tant l'image comme catégorie, mais ses mises en œuvre « précieuse » par la matière et « curieuse » par l'effet, « qui ne traduisent pas tant l'humilité et la simplicité de l'utilisateur, que le désir de posséder et de jouir de leur présence »²⁷⁷. Ces deux attributs sont condamnés parce qu'ils démontrent une dépendance aux choses de ce monde contraire non seulement au vœu de pauvreté, mais aussi, et surtout, à la notion centrale de consécration religieuse, qui prévoit que les moines « n'aient rien, pour que le Seigneur soit leur véritable part »²⁷⁸. La condamnation de « l'attachement aux créatures » est un thème récurrent de la spiritualité du détachement issu de la *devotio moderna*, à la suite de saint Augustin en passant par Maître Eckhart. Celle-ci fut très présente dans l'ensemble des cercles spirituels français du XVIIe siècle, eux-mêmes proches des milieux monastiques²⁷⁹. Les commentaires d'une épître de saint Paul de la

276 Aaron Wile, « Une nouvelle grâce : la peinture religieuse de Charles de La Fosse face à la crise de conscience européenne », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2018, mis en ligne février 2019, §23.

277 *De pastoribus animarum...* 1662, p. 26. *et caetera id genus, quae non tam humilitatem et simplicitatem utentis, quam possidentis et fruendi cupiditatem praese ferunt.*

278 *Constitutiones ... Congregationis Gallicanae...* 1663, p. 28. *Pauperes sint spiritu, interna et externa rerum omnium adbicatione [...] nihil habeant, ut Dominus vera pars illorum sit : nulli rei affectum collocent, non libris, imaginibus, rosariis, vestibus...*

279 Dom Le Masson, supérieur général des chartreux, et fervent partisan de la *devotio moderna* au travers de l'enseignement de Saint François de Salles, l'évoque dans ses *Instructions spirituelles adressées aux bonnes âmes pour se bien gouverner*; seconde édition, Paris, Laize, 1676, par exemple pages 88 et 104.

Bible de Sacy, la traduction française la plus répandue au XVIII^e siècle²⁸⁰, en est un bon exemple :

La première chose que le Sauveur demande que nous évitions et que nous détestions, selon l'expression de saint Jean Chrysostome, c'est l'impiété ; l'impiété n'est pas seulement le culte idolâtre qu'on rend à de fausses divinités, c'est aussi plus communément l'attachement aux créatures qui nous en rend idolâtres, et nous faisant oublier notre Créateur, nous fait chercher en nous-mêmes les règles de notre conduite, et notre propre bonheur.²⁸¹

Cette opposition entre la dépendance aux biens de ce monde, à la créature au sens où elle est le résultat d'une création, et l'attachement envers le Créateur, est directement fondée sur un passage célèbre de l'Évangile de Mathieu, souvent employé dans les querelles sur la pauvreté : « Nul ne peut servir deux maîtres : car ou il haïra l'un et aimera l'autre, ou il se soumettra à l'un et méprisera l'autre. Vous ne pouvez servir Dieu et les richesses » (Mat 6:24). Au-delà des normes institutionnelles d'une congrégation, ce qui est curieux et précieux, images et meubles, tombent donc sous une condamnation directement évangélique.

b) L'image légitime

Révéléateur de sa profonde ambivalence, entre signifiant et signifié, l'image peut aussi devenir la marque du détachement de la vie religieuse. Ainsi, en 1680, dom Melchior de Sérent, abbé de Prières, l'un des supérieurs majeurs de la réforme cistercienne dans l'ouest de la France, peut-il déclarer à la communauté d'Aunay, en sa qualité de visiteur provincial :

Comme c'est un usage et une coutume pratiquée dans tout notre ordre, et pour faire connaître le maître que nous servons, d'avoir des croix aux avenues de nos monastères, nous enjoignons aux R. P. Prieur de faire rétablir celles qui sont tombées, d'en faire construire sur la grande porte à l'entrée de la maison, et de faire mettre dans les chambres des hôtes quelques images de dévotion et des bénitiers.²⁸²

280 Cf. Annexe III. À ce titre, nous emploierons cette traduction pour toutes les citations bibliques de ce texte.

281 Louis-Isaac Le Maistre, (et alii), *Épîtres de Saint Paul à Timothée, à Tite, à Philemon et aux Hébreux, traduites en François, avec l'explication du sens littéral et du sens spirituel, tirée des Saints Pères et des Auteurs ecclésiastiques*, tome 4, Paris, Desprez, 1708, p. 333.

282 G. Le Hardy, *Étude sur la baronnie et l'abbaye d'Aunay-sur-Odon*, Caen, Delesques, 1897, p. 207. Il s'agit d'un extrait d'une Carte de visite, document officiel remis à la communauté après une visite canonique par un supérieur

De ce point de vue, une image particulière, celle du Christ crucifié, incarnation même du détachement et de l'offrande de soi, devient le signe du renoncement à un attachement terrestre dont des images curieuses et précieuses seraient le médium. L'image du Crucifié, peinte ou sculptée, est la seule dans l'ensemble de ces textes normatifs, qui soit non seulement mentionnée, mais aussi ponctuellement imposée²⁸³.

L'abbé de Prières, en plus de légitimer fortement le statut de l'image sans faire appel aux catégories tridentines, élargit sa recommandation et introduit à la suite du crucifix d'autres images, non spécifiées. Leur association au crucifix et au bénitier souligne bien qu'elles sont considérées au sein d'un ensemble de pratiques dévotionnelles, où la vue est autant mise au service que la gestuelle, par exemple les inclinations prévues par le règlement de La Trappe devant les crucifix du chapitre et du réfectoire²⁸⁴, ou l'obligation génovéfaine de la présence d'un crucifix, non pas dans la salle du chapitre, mais lors de la tenue des chapitres généraux²⁸⁵. L'image est d'abord là pour inspirer un moment important de la vie de la congrégation, plutôt que pour décorer une pièce.

Ces Constitutions ne contiennent pas seulement des mises en garde contre les possibles dérives de l'image. En quelques mots, elles caractérisent les traits constitutifs de ce que peut être une bonne image, dont la présence dans la vie des moines est possible et même souhaitable.

Que dans la cellule il y ait une petite table, quelques livres pieux, et la règle de N.B.P.S. Benoist avec les Déclarations. Qu'il y aye aussi un siège de bois de paille, un petit oratoire, avec quelques images de peu de valeur qui excitent la dévotion...²⁸⁶

Ce que les dénonciations de la préciosité indiquaient en creux peut aussi être proposé positivement, comme une conception sobre du décor au service de l'objectif religieux énoncé plus directement dans les règlements.

provincial, venu vérifier le bon fonctionnement de la vie conventuelle. Nous soulignons.

283 *Constitutiones canonicorum regularium...* 1772, p. 236.

284 Armand-Jean Bouthillier de Rancé, *Reglemens généraux pour l'abbaye de N. D. de La Trappe*, Paris, Muguet, 1701, p. 98 et 117.

285 *Constitutiones canonicorum regularium...* 1772, p. 236.

286 *Déclarations...* 1701, chap. 34, §1. Nous soulignons.

Sobre et simple

Que les bâtiments soient « commodes, réguliers, solides, unis et simples²⁸⁷ » et que dans les cellules « le tout [soit] simple et sans artifice, mais net et bien ajancé²⁸⁸ » exigeaient les mauristes. Une sobriété digne et utile constitue la ligne de conduite en ce qui concerne les images autant que les édifices.

Cette sobriété n'est pas incompatible avec une certaine réussite esthétique, comme le souligne un magistrat lillois de passage dans le chœur de l'abbaye mauriste de Saint-Riquier :

[...] très belles portes de fer travaillées avec beaucoup d'art. Les formes [stalles] du chœur sont d'une excellente menuiserie, quoique simples en apparence, tout y est correct et même d'un goût exquis.²⁸⁹

Ces stalles existent toujours, nous permettant de comprendre que ces entrelacs et compositions florales habités de chérubins et d'attributs christiques scandés de riches pilastres corinthiens revêtaient un caractère de simplicité qui n'est plus évident à l'oeil du XXI^e siècle. De tels témoignages permettent de contextualiser les attentes esthétiques qui ne sont plus les nôtres, imposant de nuancer certains jugements hâtifs déjà exprimés au sujet de l'architecture. Les excès envisagés par les supérieurs ne concernent pas tant une trop grande abondance d'images ou d'ornements complexes et élaborés, que la préciosité des matériaux employés, en particulier le marbre et l'or²⁹⁰, et donc leur coût.

Dom Pierre Richer, prieur de Saint Denis de 1723 à 1729 fut connu pour sa grande parcimonie financière, pour son mépris des festins mondains et des dépenses de table²⁹¹. Très attaché à la règle et à une stricte économie, il entreprit néanmoins la reconstruction de l'infirmerie, des restaurations à l'église et l'aménagement de décors. Parmi ceux-ci, la rampe du grand escalier et la chaire du réfectoire entièrement en ferronnerie. Ces dernières étaient indéniablement utiles, mais le prix du métal et son travail en faisaient des réalisations coûteuses. Il s'agissait de quelques-unes des œuvres du frère Pierre Denis, qui complétaient les boiseries du frère Thomas Lebègue réalisées dix ans plus tôt. La présence de religieux artistes, le plus souvent des donnés, des convers, mais aussi quelques choristes, est souvent peu documentée, leurs travaux ne faisant pas l'objet de contrats ou

287 *Déclarations...* 1701, chap. 66, §5.

288 *Ibidem* chap. 34, §1. Nous soulignons.

289 Alexandre Eeckman (éd.), *Un voyage fait en Flandre, Artois et Picardie, en 1714, publié d'après le manuscrit du sieur Nomis*, Lille, Ducoulombier, 1896, p. 200.

290 Cet aspect s'observe en particulier dans la correspondance de dom Le Masson, Devaux, *Correspondance...* passim.

291 Nécrologie de dom Pierre Richer, mort le 27 août 1734, *Nécrologie de S. Denis-en-France...* p.160-61.

de transactions financières. Leur production artistique fut pourtant importante, quoique de qualité inégale. Bien des abbayes furent ornées de peintures, boiseries et ferronneries œuvres du pieux labeur de religieux, qui n'en coûtèrent que les matériaux à la communauté, et le salaire de quelques aides.

En 1706 au commencement du mois de juillet on posa en nostre eglise une grande statue de marbre blanc en la chapelle de Ste marguerite représentant la sainte. C'est un très beau morceau et les bons connaisseurs on reconnu que c'étoit une des belles pièces de Paris. Le marbre fut donné en 1683 lorsque madame la dauphine vint en nostre église pour faire les actions de grâces de son heureux accouchement de Mgr le duc de Bourgogne. [...] Les sculpteurs demandant 600 lt pour faire la statue, on ne se trouva pas en état de faire cette dépense. Mais depuis un sculpteur habile s'étant présenté pour être religieux, on le reçut, et on le fit venir demeurer en cette abbaye après sa profession où il a travaillé et achevé cette statue. Il s'appelle F. Jacques Bourlet, encore meilleur religieux que bon sculpteur.²⁹²

La seule contrepartie était la longue durée de ces réalisations, ralenties par le rythme monastique, même pour des convers, voire par leur méticulosité, certains n'hésitant pas à recommencer leur ouvrage si celui-ci ne leur donnait pas pleine satisfaction.

Dans les premières décennies du XVIIIe siècle, les frères Dom Jacques et Eustache Restout couvrirent leurs abbayes prémontrées de Basse-Normandie de toiles de grands formats, dont les cadres sont simplement peints, solution plus économique. En 1733, le frère François Neveu, jeune mauriste suivant le cours de philosophie à Saint-Remi de Reims, restaura complètement la grande couronne de lumière médiévale qui éclairait le chœur. Son travail économisât des sommes importantes au couvent, qui avait reculé devant de précédents devis. L'ouvrage effectué avec grand soin eut pour contrepartie la longueur de l'exécution, qui dura plus d'un an²⁹³. Un autre aspect financier de ces décors, qu'il est souvent difficile d'appréhender faute d'une importante documentation, est le caractère peu coûteux de la plupart des décors conventuels par rapport aux autres dépenses d'une abbaye. Au sein d'un chantier de construction, « la peinture n'est pas un décor cher »²⁹⁴. Le bois sculpté, et plus encore la toile peinte, entraînent des dépenses moins importantes que le textile, le fer, la pierre et les métaux précieux.

La précision des notations du *Registre des choses notables* mauriste de Saint-Germer de Fly fournit d'intéressants points de comparaison²⁹⁵. En 1743 les marbres destinés à

292 *Choses mémorables de Saint-Germain des Prés...* v. II p. 166.

293 *Livre manuscrit des choses mémorables de St Remi...* f. 119.

294 Antoine Schnapper, *Tableaux pour le Trianon de marbre 1688-1714*, Paris, EHESS, 1967, p. 9.

295 Victor de Beauvillé (ed.), « Registre concernant les choses notables arrivées en ce monastère de Saint-Germer de la

l'hôtellerie, jambage de cheminée et plateaux de consoles, coûta 360 lt. La rampe de fer de l'escalier réalisée en 1750 revint à 55 lt la toise (deux mètres), on peut extrapoler le coût de cette rampe, si elle ne montait qu'au premier étage, entre 500 et 600 livres. Le prix des tableaux pouvait fortement varier selon la qualité du peintre et la surface à peindre. Ainsi les prémontrés de Bucilly payèrent 800 lt à un élève de Jouvenet de retour de la Cour de Saxe pour les sept grands tableaux de leur réfectoire, dans les années 1720, et 570 lt pour trois autres à la sacristie, en 1729. En 1661, le prieur de Saint-Ouen de Rouen paya 800 livres à Daniel Hallé, peintre du Roi, pour un grand tableau destiné au réfectoire. Le contrat d'un tableau pour le réfectoire de Saint-Denis en France, passé en 1719, s'élevait à 2 000 livres, probablement plus à cause de sa taille (10m par 5m) que de la qualité du peintre, Jean Restout, encore à l'aube de sa carrière. La somme est conséquente, mais par rapport aux revenus et dépenses de l'abbaye, on observe que cela représente un montant légèrement inférieur aux seules aumônes extraordinaires que la communauté consigne dans ses Actes capitulaires pour les années 1723 et 1724, qui atteint le total de 2192 lt²⁹⁶.

Le travail du bois peut aussi grandement varier, selon des critères moins aisés à comprendre, faute de détails. La belle boiserie sculptée du réfectoire de Pontlevoy, réalisée en 1712, « revient, tout compris, à environ 1700 ou 1800 lt²⁹⁷ ». À Saint-Remi de Reims en 1736, les douze fauteuils de tapisserie commandés pour meubler le salle des hôtes coûtèrent à 33 livres pièce²⁹⁸, le textile faisant la plus grande part du prix.

Le prix des matériaux précieux employés dans les décors d'église offre un premier point de comparaison, comme les deux statues en marbre de Saint Martin et Saint Bernard réalisées en 1767 pour les autels latéraux de l'abbaye cistercienne de Valloires qui auraient coûté 10 000 livres²⁹⁹, Les cisterciens d'Aunay investirent 11 693 lt pour une garniture d'autel de sept pièces en argent massif, le prix du métal représentant les deux tiers de la somme³⁰⁰. En 1634, dom Jomard fit réaliser pour la chartreuse du Mont-Dieu un tabernacle de bois doré qui coûta 1 000 livres, c'est-à-dire autant que l'ensemble du lambris de bois du réfectoire et la décoration de son plafond³⁰¹. Moins nobles mais tout aussi précieux, fer et

congrégation de Saint-Maur et de l'ordre de Saint-Benoît depuis l'établissement en iceluy des religieux de ladite congrégation, 1644-1781 », in *Recueil de documents inédits concernant la Picardie*, tome II, 1867.

296 *Relevé des actes capitulaire*, AN LL..1228. Ces aumônes extraordinaires, assez élevées, se distinguent des aumônes ordinaires faites à la porte de l'abbaye, soit en nature, en particulier du pain, soit en petites sommes distribuées aux pauvres.

297 AD de Loir-et-Cher, 28J123, *Livre des choses remarquables*, 1631-1766.

298 *Livre manuscrit des choses mémorables de St Remi...* f. 124.

299 Urbain Baumert, *Histoire de Valloires, première partie*, p. 139, BM d'Amiens, ms. 2543D.

300 AD de Calvados, H.660.1, Raucourt, *Histoire de l'abbaye Notre-Dame d'Aunay*, ms., vers 1740, p. 277.

301 Dom Boucher cité dans Gillet, *La Chartreuse de Mont-Dieu...*, 1889, p. 353.

plomb s'avèrent parfois très coûteux dans les constructions ou le mobilier d'église. En 1745 les « vitraux de fer », c'est-à-dire les structures métalliques soutenant les panneaux de verre, du chapitre régulier d'Aunay coûtèrent 500 livres³⁰². Un montant identique couvrait l'ensemble des travaux de menuiseries et le lambrissage de la même salle l'année suivante. L'achat et l'entretien d'ornements textiles, de montants souvent aussi élevés, reviennent avec une grande régularité dans la plupart des actes capitulaires conservés aujourd'hui.

Les constructions plus ambitieuses, comme les bâtiments conventuels, coûtaient quant à eux des dizaines de milliers de livres, répartis en plusieurs campagnes de travaux. En 1757, la réparation de la charpente du dortoir de Saint-Germer, endommagée par l'humidité, et l'ajout d'un pavillon à son extrémité s'élevèrent à 15 678 livres. Pour la restauration ou la reconstruction des petites fermes de sa dépendance, l'abbaye déboursait très régulièrement deux à cinq mille livres. Achevée en 1737, la reconstruction du dortoir d'Aunay, bâtiment très simple ne comptant qu'un étage carré sous comble, d'une longueur de cinquante mètres, s'élevait à 92 299 lt en comptant tous les frais.

Ces décors ne sont pas spécifiquement soumis au contrôle des supérieurs généraux, les supérieurs locaux doivent simplement veiller à ce qu'ils n'enfreignent pas les règles déjà évoquées, sous le regard des visiteurs provinciaux. Aucun système d'autorisation n'est mis en place, certainement parce que leur coût est faible comparé à celui des bâtiments ou des ornements liturgiques.

Source de dévotion

En deçà des normes générales destinées à tout un ordre, les usages particuliers auxquels doivent se conformer les religieux d'une communauté particulière peuvent refaire surgir l'image dans le registre normatif, comme à Molesme où

À l'entrée de la seconde porte des lieux réguliers de ce monastère est un salon d'entrée dans lequel il y a un grand oratoire ou prie-dieu de bois de chesne au milieu duquel il y a un tableau en huile de nostre B. P. Saint Benoist qui donne sa bénédiction, qui sert aux religieux qui sortent ou entrent pour y faire leur prière.³⁰³

Ce passage est l'un des seuls que nous ayons identifié, le caractère réglé de cette pratique

302 *Histoire de l'abbaye Notre-Dame d'Aunay...* p. 277.

303 AD de Côte-d'Or, 7H106, *Inventaire général des meubles...*1693.

expliquant que l'auteur de l'inventaire la mentionne. C'est à l'échelon local, mieux documenté dans les institutions indépendantes qui publient leur statut, comme les communautés bénédictines féminines³⁰⁴, que l'adéquation entre usages communautaires de dévotion et décors conventuels est le plus visible. Les différentes modalités de l'image dans les règlements généraux, majoritaires dans le milieu masculin, n'oublient pas sa finalité première, qui justifie et recommande sa présence, malgré toutes les restrictions envisageables.

Chez les mauristes, elle est maintenue à l'état de possibilité, étendue à tous les espaces conventuels : « On pourra toutefois mettre dans le réfectoire, cloître, dortoir et chambre commune des tableaux et images qui excitent à dévotion, sans aucun vain ornement³⁰⁵ ».

Le dortoir n'en est pas exclu, puisque qu'il est prévu que les cellules soient décorées « seulement par un petit nombre d'images peintes ou gravées, qui excitent à la piété³⁰⁶ ». Lorsqu'elles sont placées dans l'église, « que les images qui sont exposées inspirent une entière sainteté³⁰⁷ ». Le texte se fait même plus affirmatif chez les génovéfains, où il ne s'agit plus d'une possibilité mais d'une prescription, quoique restreinte à un lieu spécifique : « L'infirmierie est ornée d'images pieuses et de peintures³⁰⁸ conforme à la pauvreté religieuse, et de livres dévots, par lesquels les malades sont conservés dans un esprit de piété³⁰⁹ ».

Cet article place l'image, support et soutien spirituel, au même rang que le livre. Nous avons présenté en introduction le double rôle pédagogique et dévotionnel que le Concile de

304 Citons, par exemple *La Règle de S. Benoist, avec les constitutions pour les religieuses bénédictines de Notre-Dame de Consolation...* Paris, Coignard, 1682, ou *Les constitutions du monastère de Port-Royal du S. Sacrement*, Mons, Migeot, 1665.

305 *Déclarations...* 1701, chap. 33, §10.

306 *Constitutiones Congregationis Sancti Mauri*, 1770, p. 126. *Nulli liceat Cellam sericis supellectilibus, speculis, et auraturis decorare, sed dumtaxat paucis imaginibus pictis, aut incis, quae pietatem excitent : sedilia sint simplicia, stramine vel arundinibus contexta, aut nigro corio obducta.*

307 *Ibidem* p. 110. *Nihil igitur in Templis oculos pietatis offedat. Absit ornamentorum congeries, omnimodam sanctitatem spirent quae exponentur Imagines.*

308 La distinction entre *imagines* et *pictura*, dont on trouve ailleurs des échos, évoque probablement les deux media les plus courants de l'image en clôture, c'est-à-dire l'estampe et la peinture. Le premier terme est encore ambivalent au début de notre période. Héritiers directs des *ymagiers* du Moyen-Âge, les artistes du XVIIe siècle emploient régulièrement le terme d'image pour désigner toute forme de représentation figurative, en particulier d'une personne, qu'elle soit en deux ou trois dimensions. La progression du statut d'artiste, l'émergence des théories académiques autour de la notion d'art du dessin, l'évolution de la langue enfin, entraînent à partir du dernier tiers du XVIIe siècle un resserrement du sens de ce mot autour de la seule figuration plane. Cette évolution de terminologie est particulièrement visible dans les contrats passant commande d'une œuvre, ainsi que dans les descriptions d'église ou les inventaires de sacristie produits par les moines. La plupart du temps, ces documents emploient donc images pour peinture. La présence distincte de ces deux termes nous porte à y voir une évocation de l'estampe. Cette forme d'image est particulièrement en adéquation avec l'impératif de pauvreté, étant non seulement peu coûteuse, mais aussi d'apparence modeste.

309 *Constitutiones canonicorum regularium...* 1663, p. 128. *Domus infirmorum piis imaginibus et picturis paupertatem religiosam decentibus exornetur, ac libris devoti, quibus aegroti in pietatis spiritu conserventur.*

Trente confère à l'image. Les moines ne méconnaissent pas ces possibilités éducatives³¹⁰, et les mettent parfois en œuvre dans les espaces ouverts aux séculiers, principalement leur église, comme en témoignent les livrets des Mays de Saint-Germain-des-Prés, rédigés par le père sacristain à l'origine de la commande de ces œuvres. Celui de 1719 est particulièrement précis à ce sujet.

La peinture, qui continuë de soutenir avec succès l'honneur que l'Église Universelle lui a accordé dans plusieurs Conciles (*Le 2. de Nicée et celui de Trente) de contribuer par ses saintes représentations à l'édification des Fidèles, expose aujourd'huy à vos yeux et à vos méditations deux traits de la Vie de S. Paul, décrits dans les Actes des Apôtres.³¹¹

Frédéric Cousinié et Martin Schieder soulignent chacun à leur manière que la fonction d'enseignement de l'œuvre d'art perd de sa pertinence intellectuelle et pratique au XVIIIe siècle, avec d'un côté le développement d'une approche artistique focalisée sur l'expérience sensible plutôt que sur sa rhétorique savante, et de l'autre une proximité physique et visuelle grandissante avec les sacrements et le développement de l'accès à l'écrit. La fonction d'illustration didactique devenant superflue, l'invitation à méditer s'effectuait de plus en plus par les mots imprimés. Schieder place ce tournant au mi-temps du siècle, en particulier après la chute des jésuites. Or, la consultation des textes réglementaires aussi bien que le reste de la documentation impose le constat d'une absence totale de dimension didactique dans la compréhension monastique de l'image destinée aux religieux, qui se focalisent sur son rôle de médiation spirituelle.

Une telle séparation pourrait simplement s'expliquer par l'inutilité d'un enseignement rudimentaire par l'image pour des personnes disposant d'une bonne culture chrétienne, maîtrisant le latin et les sources patristiques et théologiques, méditant régulièrement les Écritures auxquelles ils ont un accès privilégié, en tant que latiniste et helléniste et en tant que clerc. Il était admis aux XVIIe et XVIIIe siècles que les religieuses n'avaient pas besoin d'une forte proximité visuelle et physique avec le déroulement de la liturgie, permettant d'insérer un espace accessible aux fidèles entre le sanctuaire et leur chœur, souvent fermé d'un rideau et parfois placé perpendiculairement, et le maître-autel. De la même manière, les religieux pouvaient se passer de l'outillage visuel destiné à la masse des croyants. Cette

310 Elle est, par exemple, mise en avant vers 1300 par dom Guillaume d'Yvrée, un défenseur de l'austérité chartreuse, qui explique celle-ci par la théologie de l'image classique depuis Saint Bernard : l'image permet d'instruire le peuple, elle n'est donc pas nécessaire aux clercs et même superflue chez des ermites. Devaux, *Architecture chartreuse...* 1998, p120.

311 *Sujets et explication des deux tableaux exposés devant la porte de l'Eglise de l'Abbaye Royale S. Germain des Prez, le premier jour de May 1719*, brochure insérée dans *Choses mémorables de Saint-Germain des Prés...* p. 336.

explication, considérée seule, devrait avoir pour corollaire une réduction de la part de l'image dans le décor monastique, en particulier dans les espaces intérieurs du monastère. C'est pourtant l'inverse qui se produit, les moines densifiant progressivement la charge figurative de leurs décors, tant dans l'église que dans les espaces conventuels. C'est donc que la focalisation dévotionnelle de l'image disposait d'une légitimité propre, justifiant son déploiement.

La mise en parallèle des rares témoignages vécus de cette prière par l'image avec les campagnes décoratives ne nous semble pas dessiner une évolution chronologique notable, cette stabilité n'excluant pas des variations dans leurs modalités concrètes. Les dernières traces de l'usage médiéval d'une image à la sacralité propre s'observent dans les premières décennies du XVIIe siècle. La Chronique de la Trinité de Vendôme fournit un intéressant témoignage de ces survivances :

Et les rats s'estant mis en grande quantité à manger [le blé], come c'est la coutume aux famines, n'y pouvant trouver de remède, nous mismes partout des images de Ste-Gertrude, et luy fismes vne neufvaine, et il ne s'en vist plus un seul. [...] À Orléans, malgré l'intensité du mal [la peste de 1630], le monastère de Fleury³¹², construit au milieu des eaux, fut préservé. On avait collé à toutes les portes l'image de la Vierge, entre celles de Saint Benoit et de Saint Sébastien.³¹³

Il n'est pas impossible que de telles pratiques aient perduré plus avant dans le siècle, mais nous n'en avons trouvé aucune trace dans la documentation monastique. Dom Guyton, lors de ses voyages, relève d'autres survivances témoignant d'un usage très concret de l'image dans la vie de prière :

Il y a dans l'église³¹⁴ un tableau représentant le purgatoire, avec les vers :

Portés sur ce tableau vos regards curieux
mortels, et sans delais par des soins charitables
délivrés nous des maux inexprimables
dont le Seigneur nous afflige dans ces lieux³¹⁵.

La pratique de tableaux accompagnés d'un écriteau apostrophant le passant s'observe dans quelques églises abbatiales, mais semble témoigner d'une pratique ancienne tombée en

312 L'abbaye mauriste de Saint-Benoît sur Loire.

313 Métais, *Chronique de la Trinité de Vendôme...* p.144-46. Sainte-Gertrude de Nivelles était souvent invoquée contre les rongeurs, Saint Sébastien étant particulièrement sollicité contre les épidémies.

314 Il visite alors diverses églises de Dunkerque, le texte ne permet pas de préciser laquelle.

315 Guyton, *Voyage...* f. 130v.

désuétude. C'est néanmoins une forme discursive de l'image qui n'est pas sans évoquer la fonction de témoignage silencieux dont peuvent être chargés les décors monastiques. Une mise en œuvre plus subtile, sans recours à l'écriture, n'empêche pas les visiteurs extérieurs d'être sensibles à cette rhétorique décorative et à son lien avec la vie intérieure des moines. En 1741, un familier de la chartreuse de Vauvert rapporte

que les dignes habitants de cette solitude ont tous la grâce de leur état : on a de la peine à les quitter, à sortir enfin d'une maison, où, jusqu'aux pierres et aux peintures, tout touche, tout édifie.³¹⁶

L'effet produit par ces images coïncide avec la nouvelle compréhension de l'art qui se développe au XVIIIe siècle, où l'œuvre dépasse le rapport au texte au profit d'une expérience esthétique. Le lien avec les sources est néanmoins nécessaire pour « reconvoquer » la mémoire, afin d'identifier le sujet, non seulement l'identité d'une figure ou le récit factuel d'une scène, mais aussi la lecture morale et théologique qui lui est associée, enrichie par les potentialités de sens qu'offre la mise en rapport des images dans une conception programmatique du décor. L'œuvre médiatrice s'efface alors derrière le modèle, ouvrant la voie à l'expérience religieuse. La salle capitulaire des cisterciennes de Port-Royal-des-Champs était décorée d'un tableau de Philippe de Champaigne, peint vers 1655, représentant le Christ outragé, tiré du récit de la Passion. Cette image fut associée aux diverses pratiques de piété de la communauté :

Aller devant le Christ couronné d'épines au Chapitre tous les mardis dire 5. Pater pour le Roi. [...]

Aller au Chapitre les dimanches demander à Jésus Christ couronné d'épines, comme notre Roi, qu'il nous gouverne, et qu'il nous donne la conduite qui nous est nécessaire.³¹⁷

Cette dimension spirituelle du décor reposant sur une pratique personnelle et intérieure, souvent informelle, n'est que très rarement documentée. Quelques témoignages permettent néanmoins de saisir ce qu'elle pouvait être pour d'autres religieux :

Au Val-de-Bénédiction³¹⁸ le prieur dom Louis de Lauzeray, si austère qu'on le déposât de sa charge, saluait la signification profonde des tableaux et non leur représentation,

316 P. de La Croix, *Histoire monumentale ... de la chartreuse de Paris*, Paris, Dumoulin, 1867. p. 60.

317 Pierre Le Clerc, *Vies intéressantes et édifiantes des Religieuses de Port-Royal*, t. I, s. I., 1750, p. 380-81, cité par Philippe Luez, *Port-Royal et l'absolutisme*, Paris, Belin, 2017.

318 Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

ce que faisait toujours, au siècle suivant, le rédacteur du Cahier de Villeneuve. Dom Salvani, son biographe, rapporte qu'il conversait avec les œuvres dont il ne retenait pas l'aspect sensible. « Les statues et les tableaux rangés symétriquement autour de l'église rappelaient à son esprit les chœurs des anges et les ordres des bienheureux qui entourent le trône de Dieu. Il mêlait ses adorations aux leurs, et il s'accoutumait à converser avec eux par des élévations et des actes d'amour et de respect ».³¹⁹

La fonction véritablement religieuse de cette mise en œuvre monastique de l'image, plus profonde que ce qui a pu en être dit aux XIXe et XXe siècles, n'en est pas pour autant particulièrement originale. Au XVe siècle déjà, Denys le chartreux écrivait que « La contemplation muette de lettres et d'images est une démarche spirituelle vers la communion mystique avec Dieu³²⁰ ». Un glissement s'est néanmoins opéré entre l'époque gothique finissante et l'âge classique. L'œuvre-monde, où l'originalité de la composition permet de contenir en elle toute la richesse nécessaire à la méditation, est progressivement dilatée à l'échelle d'une pièce. L'œuvre perd en densité au profit d'un ensemble programmatique qui plonge le dévot dans une préfiguration, matérialisée par l'art, du monde invisible, un décor-ciel, centré sur l'évocation sensible de la transcendance³²¹.

319 Girard, « Être peintre en chartreuse »... p. 230.

320 *Id.* p. 226.

321 « l'idée maîtresse de tous ces décors, la transcendance... » Merle du Bourg, *Architecture baroque...* p. 54.

Chapitre II

—

De l'image au programme

Le statut de l'œuvre d'art en clôture oscille entre image, figuration indépendante de tout contexte matériel et spatial, et décor, unité sensorielle et programmatique. En effet, un ensemble de tableaux ne fait pas nécessairement décor et la solitude d'une œuvre peut être un choix fort pour conférer du sens à l'espace. L'évolution des pratiques et des circonstances entraîne un va-et-vient entre ces deux perspectives, la majorité des exemples participent au processus d'élaboration d'une formule décorative monastique d'esprit classique, introduisant au XVIIIe siècle une cohérence totalisante au sein de pratiques ornementales plutôt pragmatiques au siècle précédent. Une minorité d'exemples rappellent à l'inverse qu'une œuvre reste un objet mobile, au risque de perdre sa signification, qu'un espace peut être résolument aniconique, une collection de tableaux le fruit d'acquisition non désirée et un décor le résultat d'une juxtaposition de circonstances.

1) Le décor monastique : une formule empirique

L'absence de réflexion théorique et normative précise sur ce qu'est un décor et ce qui le compose n'a pas empêché le développement de pratiques devenues usages par leur répétition. C'est ainsi qu'une structure générale a pris corps dès le XVIIe siècle et s'est imposée avec une grande constance jusqu'à la Révolution. Certains accrochages, par leur disposition ou leur histoire, indiquent toutefois qu'une réunion d'œuvres n'est pas nécessairement le fruit d'une compréhension d'ensemble et ne forme pas programme.

a) Habiller les parois

Les conditions nécessaires à la vie monastique donnent la priorité à l'achèvement de l'entreprise bâtie, la chronologie longue des grandes reconstructions montrant que les bâtisseurs cherchent d'abord à achever l'ensemble du gros œuvre, avant d'investir dans la décoration des pièces déjà édifiées. Ces espaces sont occupés par les religieux avant d'être ornés, à l'exception probable des éléments sculptés dans la pierre. Le chantier mauriste de Saint-Étienne de Caen, bien documenté³²², offre un bon exemple de son déroulement et de son impact sur la création des décors, tel qu'on le retrouve dans la plupart des autres maisons, quels que soient les ordres.

Le 1^{er} octobre 1663 les mauristes prennent possession de la prestigieuse abbaye aux Hommes de Caen. L'accommodement avec les anciens religieux et la signature d'un concordat aux conditions drastiques avec l'abbé commendataire imposent à la nouvelle communauté un emprunt de 80 000 lt pour l'adaptation provisoire des bâtiments et les restaurations urgentes de l'abbatiale, rendant son quotidien si précaire qu'elle se trouve régulièrement obligée de demander l'aide des autres abbayes de la province. La situation financière est enfin assainie, après beaucoup d'efforts, en 1705. Dès 1707 commencent les préparatifs pour la reconstruction complète des bâtiments réguliers, en parallèle de la restauration de l'abbatiale. L'aile orientale du cloître, dans l'axe du transept, est démolie, les religieux habitant alors les petits bâtiments construits au XVII^e siècle à son extrémité. Sa construction s'étend de 1710 à 1730. C'est ensuite au tour de l'aile sud, contenant le réfectoire, d'être mise en chantier. Les religieux habitent alors la nouvelle aile qui suffit à la vie quotidienne puisque la grande salle du rez-de-chaussée peut tenir lieu de réfectoire temporaire jusqu'à la fin des travaux en 1745. Dans la décennie 1750 les travaux se concentrent sur l'aile occidentale, qui ne fut achevée qu'aux trois-quarts par les mauristes. À partir de 1760 commencent les aménagements intérieurs. La salle du chapitre est alors lambrissée, tandis que le grand escalier est aménagé dans sa cage entre 1761 et 1764. En 1771, c'est le réfectoire qui reçoit sa boiserie, et quelques années plus tard l'achat ou la commande de grandes toiles permet d'achever la décoration des principales pièces, qui était encore en cours en 1789 pour le chapitre.

³²² Toutes les mentions des décors ou de la chronologie des abbayes qui vont suivre sont présentées et sourcées dans les notices du corpus, auxquelles nous renvoyons le lecteur.

Ce chantier de Caen donne l'exemple d'une période de vingt-cinq à trente ans entre l'achèvement d'une aile et l'aménagement intérieur final de ses pièces, délai qui s'observe dans la plupart des grands chantiers, quoique leur durée puisse beaucoup varier. La réalisation du décor est donc une affaire de longue durée, qui se conçoit dans des bâtiments déjà élevés. L'évolution de la situation financière de la plupart des abbayes, semblable à celle de Saint-Étienne, concentre la plupart de ces réalisations sous le règne de Louis XV. Le XVII^e siècle est le temps des expériences, de l'établissement progressif d'une formule qui sera surtout mise en œuvre au siècle suivant. Une fois le bâtiment terminé, les moines modernes qui se penchent sur la question décorative n'ont pas à concevoir un ensemble *ex nihilo*. Au contraire, ils sont imprégnés des pratiques de leur époque et des usages de leurs prédécesseurs. Les premiers exemples décoratifs dont les moines sont imprégnés sont ceux qu'ils ont connus avant leur entrée en religion. Les choix des matériaux qui recouvrent les structures architecturales et la hiérarchie de leur mise en œuvre sont identiques à ce qui se pratique dans les châteaux, hôtels particuliers et maisons bourgeoises des XVII^e et XVIII^e siècles.

Surfaces horizontales

De nombreux aspects de l'architecture monastique sont inhérents aux usages constructifs du temps. Les choix et la mise en œuvre des matériaux ne diffèrent guère de ce qui est couramment observé dans les grandes et moyennes constructions profanes. Même l'emploi des canons esthétiques de l'architecture classique ne semble pas, *a priori*, se différencier de ses usages séculiers. Chez la plupart des historiens de l'architecture et de l'histoire monastique jusqu'à la fin du XX^e siècle, cette constatation est la source et l'argument central de sa dévalorisation.

Les surfaces horizontales des espaces conventuels se distinguent par leur très forte minéralité, pierre, terre et plâtre prenant largement l'ascendant sur le bois, principalement au travers du dallage, à l'instar des églises. Le pavement de pierre dure est particulièrement recherché, avec une prédilection pour l'alternance de calcaire claire et de schistes ou marbres sombres, qu'on observe déjà au début du XVII^e siècle dans les demeures aristocratiques, et s'ancre même dans des usages médiévaux. Cette alternance peut prendre diverses formes, soit un damier de dalles de dimensions identiques, comme à

la sacristie de Saint-Aubin d'Angers, soit un jeu de cabochons sombres placés dans les angles, comme au réfectoire de Clairvaux. Cette dernière solution semble plutôt employée à partir de la fin du XVIIe siècle, pour devenir majoritaire au XVIIIe siècle. La diversité des ressources financières et des spécificités régionales s'observent dans le choix des matériaux, de pierre d'un blanc franc à l'aspect lisse et poli pour les plus recherchés, comme la pierre de liais, à des calcaires poreux au grain plus grossier et à la couleur plutôt beige pour les plus modestes. La hiérarchisation des espaces, trait commun à toute l'architecture moderne, religieuse ou profane, entraîne une mise en œuvre différenciée des surfaces. Pour les plus extérieurs, comme les cloîtres et galeries, les dalles et leur positionnement peuvent être d'inégales dimensions, comme dans la galerie de l'aile abbatiale de Cîteaux. Le dallage est alors une sorte de pavement soigné, dont la résistance compte plus que le « fini ». Les pièces plus intérieures, comme les salles destinées aux hôtes, le chapitre, le réfectoire, voire la galerie du dortoir reçoivent souvent un sol beaucoup plus régulier, dessinant parfois des lignes divisant des travées ou signalant des axes. C'est là que se trouvent généralement les pavements bichromes.

Employés à toutes les époques et dans toutes les régions, les dallages en carreaux de terre-cuite sont généralement carrés, mais aussi hexagonaux et octogonaux³²³, de petite et moyenne section, simplement glaçurés, sans recherche de couleur. Moins coûteux que les sols de pierre, leur emploi dépend des ressources de l'abbaye. Chez les plus modestes, comme à Beaugency, ils recouvrent la plupart des surfaces, tandis que dans les maisons moyennes et aisées, les carreaux ne sont employés que dans les espaces de service, cuisine, officines, et dans les espaces individuels comme les cellules, parfois les dortoirs, éventuellement les chambres d'hôtes.

Le parquet, alternative au pavement, se présente sous deux formes différentes. Un parquet peut être une structure mobile, posée sur un autre sol, servant de petite estrade ou de marchepied. Il est systématiquement présent dans les sacristies aménagées au XVIIIe siècle, et se voit encore dans certaines, comme à Valloires. Quelques sources en mentionnent aussi dans des chapitres et réfectoires pour isoler les religieux assis d'un sol froid, comme « l'estrade en parquet » de la salle capitulaire de Clairvaux ou « un gradin en parquet d'environ cinq pieds de large dans tout le pourtour » du réfectoire de Chaalis.

Les sols parquetés sont rares. Ils sont principalement installés dans quelques sacristies, à l'étage des bâtiments conventuels, dans les bibliothèques, les salles de conférence et dans

³²³ On trouve ces différentes formes de carreaux mentionnés dans les mêmes édifices, par exemple AD de l'Eure-et-Loir, 1QP-V.111, *État de la Maison religieuse de St. Jean de Chartres*, 2 mars 1791.

quelques appartements de dignité, marquant ainsi la place spécifique d'un officier ou d'un abbé régulier dans la communauté³²⁴, qu'il s'agisse d'une salle ou d'un espace plus réduit, comme le siège prioral du chapitre de Saint-Étienne de Caen. Les maisons particulièrement aisées, comme Saint-Denis en France ou Caen, se distinguent par le parquetage de toutes les cellules³²⁵. La nécessité d'une forme d'isolation thermique du sol correspond aux lieux liés à l'étude, au travail immobile, activité unissant tous les espaces cités. Les estimations révolutionnaires précédant la vente de l'abbaye mauriste de Saint-Lucien de Beauvais donnent de rares détails sur les sols du monastère, différenciant les « parquets en losange³²⁶ » des salles de réception des simples planches dans les chambres.

Les sources archivistiques font rarement mention des sols, et l'observation de ce qui subsiste nécessite une critique d'authenticité parfois peu concluante. Ainsi, les quelques exemples de sols en marbre qui existent aujourd'hui peuvent tous être rattachés à des ajouts postérieurs, comme le grand escalier de Saint-Aubin ou la salle d'hôte de l'abbaye aux Hommes de Caen.

Les modalités de couverture des pièces dépendent beaucoup des moyens financiers des communautés. La solution économique consiste à séparer les étages par des planchers-plafonds, assemblages de poutres et de solives soit laissés apparents soit recouverts d'un faux-plafond en lattis enduit, techniques constructives généralisées dans l'architecture profane. L'emploi de plafond plat est commun à tous les ordres et toutes les régions pour les pièces des étages, en particulier les cellules, ainsi que dans un certain nombre de dortoirs. Les génovéfains se distinguent des autres ordres par le recours régulier à ce type de plafond dans l'ensemble du monastère, et particulièrement des poutres apparentes, comme à Beaugency, Paimpont, Saint-Loup et Saint-Martin de Troyes, Beauvais, et même Sainte-Geneviève. Les chartreux semblent les seuls à employer des voûtes en berceau lambrissées³²⁷.

Les maisons les plus importantes, en particulier mauristes, affectionnent dans les dortoirs un lattis cintré à la jonction du plafond et du mur, créant ainsi un plafond à corniche, comme au Bec-Hellouin, à Clairvaux. Cette formule est courante dans les habitations

324 Mondaye1, Clarivaux, La Ferté. Certains sols anciens encore conservés dans les cellules de Mondaye sont de dalles de pierre, pratique assez inhabituelle.

325 Parquet en point de Hongrie, mise en œuvre plus simple que les parquets assemblés en panneaux comme dans les demeures aristocratiques.

326 AD de l'Oise, 1Q2/1382, Estimation des maisons conventuelle et abbatiale, 10 décembre 1790.

327 Chartreuses d'Auray. L'absence de description de la plupart des inventaires et la disparition des bâtiments ne permet pas de savoir s'il s'agit d'un trait répandu ou d'un cas unique.

aristocratiques et bourgeoises du XVIIIe siècle, mais la corniche monastique est souvent plus large que dans les constructions séculières, et ne porte pas ou peu de moulurations³²⁸. Elle est aussi employée dans d'autres pièces dans les maisons faiblement dotées, comme au réfectoire de l'abbaye cistercienne d'Aunay et au prieuré clunisien de Vergy³²⁹. Des décors de gypseries ou de stucs sont rares aux plafonds³³⁰, ils s'observent généralement dans les escaliers, en un motif central, comme à La Ferté et à Clairvaux, ou dans certaines bibliothèques, comme à Sainte-Geneviève. La présence de décors plus sophistiqués, qui s'étendent du plafond jusque sur les murs, comme à Moutiers-Saint-Jean ou à Cluny, semble une spécificité du sud de la Bourgogne au milieu du XVIIIe siècle. Peut-être s'agit-il d'une influence rhodanienne, voire italienne, comme on l'observe aussi chez les hospitaliers de Saint-Antoine (Isère), les bénédictines de Saint-Pierre à Lyon ou les cisterciens de Boulbonne (Ariège), ou bien germanique, comme dans les abbayes lorraines, par exemple à Saint-Mihiel (Meuse), vanniste, ou à Pont-à-Mousson (Meurthe-et-Moselle), prémontré, ou encore dans la salle des hôtes de la chartreuse de Sélignac³³¹ (Ain).

La présence de peintures au plafond semble très rare, les seules occurrences nous étant connues sont dans deux bibliothèques, celle de Sainte-Geneviève, avec sa coupole peinte par Restout, toujours existante, et celle, connue par les archives, de Cheminon.

Le voûtement maçonné, voire appareillé, dans des espaces d'habitation n'est pas propre au monachisme. Au XVIe et au XVIIe siècles, des demeures royales³³² et aristocratiques³³³, comprennent des vestibules, des galeries et des cages d'escalier couverts de pierre. Une voûte d'arête, parfois soulignée de bandeaux, couvrant toute une pièce et retombant sur ses quatre côtés, s'observe aussi dans les bâtiments conventuels,

328 À l'exception de l'escalier et du réfectoire de Clairvaux et de la sacristie de la Couture du Mans.

329 Comme le montre la coupe du projet de reconstruction du « grand prieuré de Vergy » par Caristie en 1765, A.D. de Côte-d'Or, J.3539, vue en élévation.

330 Clairvaux présente le seul cas conservé dans un réfectoire. La disparition de beaucoup de monuments, et l'absence de mentions de ce genre de décor inamovible et non marchandable dans les inventaires révolutionnaires obligent à rester prudent sur la rareté de ces éléments, même si c'est la conclusion qui s'impose dans le corpus actuel.

331 Seul vestige important des décors du XVIIIe siècle dans cette chartreuse largement détruite pendant la Révolution et l'Empire, les stucs recouvrent murs et plafond et reproduisent des moulurations de boiserie rocaille. Il semblerait qu'ils étaient à l'origine peints en faux bois.

332 Par exemple la galerie basse de l'aile Lescot du Louvre (1546-56), la Grand'Salle du Palais de la Cité (1622), la galerie basse de Versailles (1672)...

333 Par exemple les vestibules et antichambres du château de Brissac (vers 1621), le manège du château de Richelieu (vers 1642), l'orangerie du château de Thouars (fin XVIIe s.)...

particulièrement les vestibules³³⁴, les escaliers³³⁵, les salles d'hôtellerie³³⁶, les sacristies³³⁷, les cuisines³³⁸. Ce type de voûtement, plus coûteux que les précédents, se rencontre particulièrement chez les mauristes et les abbayes les plus riches des autres ordres. Cette manière de couvrir les espaces d'apparat disparaît cependant des demeures aristocratiques dès la fin du XVIIIe siècle, n'étant conservée que dans quelques espaces de circulation de bâtiments publics³³⁹.

Surfaces verticales

Tout comme pour les surfaces horizontales, les matériaux et techniques employés pour couvrir les parois ne diffèrent pas notablement des pratiques profanes. Le lambris de bois, soit bas, généralement de trois pieds, soit haut, souvent de neuf pieds, quelque fois un peu plus, recouvre la plupart des murs. À l'exception des pièces de vie commune, il s'agit de panneautages à la sobre mouluration, qui fournissent, en plus de leur fonction sanitaire d'isolation de l'humidité du mur, un marqueur visuel alors commun à la plupart des habitations bourgeoises et aristocratiques, c'est-à-dire une unité des menuiseries liant portes, fenêtres, alcôve et cheminée d'un ruban de boiserie homogène. La plupart des boiseries visibles aujourd'hui, à l'exception de quelques sacristies³⁴⁰, datent du XVIIIe siècle. Elles adoptent les caractéristiques générales de leur période, le lambris bas scandé par des panneaux carrés ou horizontaux, le lambris haut s'appuyant sur un registre inférieur identique au lambris bas, sur lequel repose un panneau élancé verticalement, parfois séparé par une parclose intermédiaire, formant un ensemble homogène et rythmé par une alternance de segments courts et de segments longs. Le tout est souvent sommé d'une corniche qui unifie la pièce et articule le mur au plafond.

Ces boiseries sont le plus souvent « à la capucine », c'est-à-dire non peintes, simplement

334 Par exemple à Prémontré, Saint-Denis-en-France, Saint-Martin-des-Champs.

335 On trouve des exemples dans la plupart des abbayes mauristes, peu dans les autres ordres.

336 Par exemple Saint-Vincent du Mans, Saint-Denis en France, Saint-Étienne de Caen, ou encore l'aile abbatiale de Cîteaux.

337 Par exemple Redon.

338 Par exemple Bourgueil, Saint-Aubin d'Angers. Pour les salles du rez-de-chaussée de l'hôtellerie du Bec-Hellouin on emploie la même structure.

339 Vestibule du théâtre de la Comédie Française à Paris par Victor Louis (1786-90),

340 Cf. Chapitre V.1.A.1-2.

vernies³⁴¹. Ce choix est compris au XVIII^e siècle comme une marque de sobriété, qui s'observe aussi dans certaines demeures aristocratiques ou bourgeoises, dans des antichambres par exemple. La boiserie laissée au naturel confère néanmoins un caractère ecclésiastique marqué, commun au clergé séculier autant qu'au régulier. La dimension d'une boiserie, sa place dans une pièce importante n'imposent pas un travail coûteux, comme l'indique l'inventaire révolutionnaire des mauristes de Boscherville, où le grand réfectoire est habillé d'un « lambry très commun jusqu'à la naissance de la voûte³⁴² ». Quelques boiseries peintes sont néanmoins documentées³⁴³, comme chez les génovéfains de Chartres, où le réfectoire « est boisé dans son pourtour à la hauteur de 6. pieds 4. pouces en panneaux de différentes grandeurs, ornés de moulurs, pillastres et corniches, en bois de chêne peints en gris blanc, et carrelée en petits carreaux de terre cuite de 5. pouces³⁴⁴ ».

Par manque d'archives visuelles³⁴⁵, l'étude des lambris est donc réduite aux exemples subsistants et à des mentions souvent laconiques dans les inventaires. Les quelques conclusions qu'il est possible d'en tirer doivent donc être utilisées avec précaution. Dans les réfectoires et chapitres, cette boiserie peut comprendre une banquette incorporée à la menuiserie, créant une légère modification dans les lignes générales. Ainsi, visuellement, les panneaux sculptés ne reposent pas sur le sol, mais sur l'assise³⁴⁶. Contrairement aux usages séculiers, les murs des cellules ne sont jamais couverts de lambris de hauteur, ce qui est aussi souvent le cas des chambres de l'hôtellerie.

Les lambris bas des cellules, chambres et salles des hôtes peuvent être complétés de tentures, souvent des draps d'étoffe mêlée, généralement à base de laine³⁴⁷, de qualité moyenne, parfois de cotonnades³⁴⁸, très souvent des papiers peints collés sur toile, dont ni la couleur, ni les éventuels motifs, ni la qualité ou le prix ne nous sont connus. Aucun exemple n'a été découvert à notre connaissance, probablement à cause de leur fragilité.

341 Mention de revernissage des boiseries à Saint-Denis en France dans Gautier, *Supplément à l'histoire de l'abbaye de Saint Denis...* p. 16.

342 AD de Seine-Maritime, 1Qp1210/2, Procès-verbal de recensement de l'inventaire, 17 novembre 1790.

343 Par exemple, dans le corpus, la salle à manger des hôtes de Preuilley, ou celle de Molesmes.

344 AD de l'Eure-et-Loir, 1QP-V.111, *État de la Maison religieuse de St. Jean de Chartres*, 2 mars 1791.

345 Quelques projets concernant les intérieurs de Sainte-Geneviève (Paris), pas toujours précisément localisés ni datés, sont conservés à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris, Est-147), ainsi que la maquette du Mont-Saint-Michel réalisée en 1701 (Invalides, Musée de l'Armée, MPR 2020.0.47)

346 On peut encore en voir un exemple dans la salle capitulaire de Saint-Serge d'Angers, et peut-être quelques restes dans le réfectoire de Clairvaux. Les archives en attestent de nombreuses occurrences aujourd'hui disparues, y compris lorsque le reste du lambris a survécu, comme au chapitre de Saint-Étienne de Caen.

347 Le terme de « siamoise » revient très régulièrement dans les inventaires. Le velours d'Utrecht, velours de laine, plus grossier, mais aussi plus résistant que les autres velours, est le textile le plus employé pour couvrir les sièges, après la paille et le jonc. Ces sièges garnis d'étoffes sont souvent destinés aux hôtes, aux supérieurs et aux infirmes.

348 Généralement des cotons imprimés, les indiennes rouges sont souvent mentionnées.

Il arrive que des tapisseries soient mentionnées dans les inventaires. Nous en avons identifié dans dix-neuf maisons, dans tous les ordres, à l'exception des chartreux³⁴⁹. Il s'agit dans la plupart des cas de haute lisse³⁵⁰, et lorsqu'une provenance est mentionnée il s'agit parfois des Flandres³⁵¹ et surtout d'Aubusson³⁵². Il est fait quatre fois mention des Gobelins³⁵³ qui sont parfois des commandes « faites pour la pièce ». Dans cet ensemble, neuf représentent des verdure ou paysage³⁵⁴, quatre portent une scène de chasse³⁵⁵, presque toutes sans mention de manufacture, ce qui fait douter qu'il s'agisse de pièce de grande qualité. Dix ensembles sont mentionnés « à personnage »³⁵⁶, le sujet étant rarement explicité. Seul trois tentures présentent un sujet religieux, l'*Histoire de la Sainte Larme* à Vendôme, la *Vie de saint Jean-Baptiste* à Prémontré et l'*Histoire de Joseph à Bucilly*, qui s'avèrent être des remplois dans l'hôtellerie d'anciens décors d'église. Les sujets profanes sont tout aussi nombreux³⁵⁷, comme celle « des vices et des vertus »³⁵⁸, celle qui met en scène « des traits d'histoire ancienne »³⁵⁹ en huit pièces, « le trait de la fable d'A[s]tré et du berger Athis »³⁶⁰ en une pièce, les « saisons »³⁶¹ ou encore une tenture des batailles d'Alexandre³⁶². Ce tour d'horizon montre une concentration particulière de la tapisserie de haute-lisse dans les hôtelleries cisterciennes, sans être totalement absentes chez les mauristes ou les génovéfains. Les abbayes concernées ne sont pas les mieux

349 Cela tient-il à un rapport différent des chartreux à leurs hôtes et à la mise en œuvre des espaces qui leur sont dévolus ? La documentation est insuffisante pour l'affirmer.

350 Salon de compagnie de l'abbé (hôtellerie) de Prières (cistercien), salle de réception de Saint-Laumer de Blois (mauriste), chambre d'hôte de Vauluisant (cistercien), salon de Saint-Jean de Sens (génovéfain, AD Yonne, Q359), chambre d'hôte de Bucilly (prémontré).

351 Une chambre d'hôte des génovéfains de Beaugency, et plusieurs chambres d'hôtes des cisterciens de Buzay.

352 Salle des hôtes de Saint Martin de Laon (prémontré), chambre du prieur de Chaalis, plusieurs chambres et salle de compagnie de l'abbé de Clairvaux, qui occupe alors une chambre d'hôte, deux chambres d'hôte de Lannoy (AD Oise, 1Q2.1546 *Extrait de registre*) plusieurs pièces de l'hôtellerie de Beaupré (AD Oise, 1Q2.1543 *Extrait de registre* mai 1790), une chambre d'hôte de Cheminon (toutes cisterciennes) une chambre d'hôte de Saint-Vincent-aux-Bois (génovéfains) (AD Eure-et-Loir 1Qsup21), salle d'hôte de Saint-Bénigne de Dijon et de Saint-Germain d'Auxerre (mauriste).

353 Salle des hôtes de Saint-Florent de Saumur, de Saint-Martin de Sées, Sainte-Colombe de Sens (mauristes) et de Vauluisant (cistercien).

354 Salle des hôtes et une chambre de Barbery, chambre d'hôte de Vauluisant, salle d'hôtes du Val-Richer (AD du Calvados, 1Q494, *Inventaire*, 6 mai 1790), chambre d'hôte de Fontenay (cisterciens), procure de Saint-benoît sur Loire, salle d'hôte de Vendômes, de Saint-Bénigne de Dijon, de Saint-Germain d'Auxerre (mauristes) chambre d'hôte de Beaugency (génovéfain).

355 Chambre de Tésé de Saint-Vincent du Mans (mauriste), Beaugency (génovéfain), salle des hôtes de Saint-Bénigne de Dijon et salle d'entrée de la Trinité de Vendôme (mauristes). En va-t-il de même pour cette tapisserie de haute lisse représentant des animaux dans une chambre d'hôte de Preuilley ?

356 Saumur, Sées, Buzay, plusieurs chambres d'hôte de Clairvaux, chambre d'hôte des prémontrés de Falaise, parloir de Saint-Melaine de Rennes (mauriste), chambre d'hôte des cisterciens de Preuilley, plusieurs tentures de chambres d'hôtes des cisterciens de Cheminon, salle de récréation des cisterciens de Landevennec (AN F.19.602.Finistère).

357 Leur présence sera analysée au Chapitre VI.2.A.2.

358 Buzay.

359 Saumur.

360 Buzay.

361 Sens. Il n'y en a que trois, il manque l'hiver.

362 Buzay.

dotées, ce qui semble indiquer moins un fait économique³⁶³, qu'un usage particulier, peut-être un conservatisme plus marqué envers ces objets anciens dans une famille religieuse moins encline à la modernisation systématique des décors.

Les religieux partagent avec les laïcs certaines habitudes d'ameublement, en particulier les cellules, dont le modeste mobilier est semblable à ce qui se trouve chez des artisans ou des ouvriers, c'est-à-dire en bois naturel, généralement de noyer, parfois peint en noir, des sièges pailés ou tressés de jonc, parfois tournés, une ou deux tables de travail, une commode, un prie-dieu, et des meubles ou tablettes à livres. La marqueterie est rare et ne s'observe que chez certains supérieurs. Les pendules sont très peu nombreuses, ainsi que les bibelots, quoique beaucoup d'inventaires n'entrent pas dans le détail des « effets personnels » des religieux³⁶⁴. Un peu plus de confort règne chez les hôtes et, dans une moindre mesure, à l'infirmerie. C'est à l'hôtellerie que se trouvent les meubles les plus précieux, c'est-à-dire les lits de soie, généralement des damas, et des meubles à plateau de marbre, en particulier des tables et consoles pour les salles d'accueil, et des commodes.

L'habitude de suspendre des cadres au mur sur ces tentures ou ces papiers peints est aussi très courante dans les cellules. La plupart sont des bordures dorées, régulièrement avec glace, celles en bois naturel ne sont jamais précisées. Elles encadrent des toiles peintes et des estampes, dont les sujets sont très rarement indiqués. Lorsqu'ils le sont, il s'agit généralement de sujets religieux, la Crucifixion étant souvent le seul élément mentionné dans une série, parfois qualifiés « de sujet de dévotion »³⁶⁵. Des crucifix sculptés sont aussi inventoriés, qu'il s'agisse de « Christ d'ivoire sur une croix dorée » ou plus simplement « en bois sur sa croix peinte en noire »³⁶⁶. Cette forte présence de l'image, en particulier encadrée, forme l'une des spécificités de l'intérieur monastique par rapport à celui des couches moyennes de la société, pour une même qualité de mobilier.

Le poêle est caractéristique de la perméabilité des usages du monde au travers de l'hôtellerie. Devenu un élément distinctif des salles à manger élégantes à partir du début du règne de Louis XV³⁶⁷, il se trouve dans la majorité des salles à manger des hôtes des différents ordres, quelle que soit la région³⁶⁸. Ils comportent comme chez les séculiers un

363 Il en va de même chez les mauristes, où les abbayes qui concentrent trois des quatre tentures des Gobelins identifiées dans les inventaires ne sont pas les plus riches de leurs provinces.

364 Le plus précis à ce sujet est celui de Saint-Martin-des-Champs (cluniste) où se trouvent les seules mentions d'objets décoratifs comme des figures de faïence, des pots de porcelaine, des miroirs, des devants de cheminée, des meubles à plateau de marbre... dans des cellules.

365 Chambres des supérieurs du régime cluniste à Saint-Martin-des-Champs.

366 *Idem*.

367 Mark Girouard, *La vie dans les châteaux français : du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Scala, 2001.

368 Nous en avons identifié à Saint-Germain des Prés (trois, dont deux aux sacristies), Saumur (deux), Aunay (deux),

plateau de marbre et un tuyau de faïence, mais certains présentent un décor figuré, comme un aigle³⁶⁹, « une colonne ornée de différents animeaux et feuillages »³⁷⁰, un « tuyau de même fayance représentant au milieu un globe et un enfant »³⁷¹, « en forme de gerbe »³⁷² ou en « terre-cuite bronzée »³⁷³, un « tuyaux entouré de génies et décoré de divers attributs de sciences et arts »³⁷⁴ ou encore à l'abbaye de Molesme un « Milon de Crotonne » dont l'origine et la signification religieuse sont difficile à expliquer³⁷⁵. Notre documentation ne permet pas de proposer une chronologie de leur implantation, en avance ou à la suite des usages séculiers.

Il ne faudrait pas conclure trop vite ce tour d'horizon par l'invocation de la sécularisation des décors monastiques, oubliant qu'aux époques précédentes, de la fin de l'antiquité à la Renaissance, les décors chrétiens se sont nourris des pratiques décoratives de leur temps. Il convient plutôt de chercher à saisir le modèle de structure décorative véritablement propre au monachisme classique issu de l'appropriation des usages profanes.

Sées (deux), Saint-Remi de Reims (deux), Mont-Dieu (deux), Trois-Fontaine (deux), Toussaint d'Angers, Saint-Germain d'Auxerre, Beaupré, Saint-Quentin et Saint-Lucien de Beauvais, Caen, Chaalis, Saint Bénigne de Dijon, Eu, Fontenay, Froidmont, Molesme, Preuilley, Saint-Martin-des-Champs (Paris), Vauvert (Paris), Saint-Germer de Fly, Montrenaud, Pontigny, Saint-Denis et Saint-Nicaise de Reims, Saint-Pierre sur Dives, Saint-Seine, Sainte-Colombe et Saint-Pierre de Sens, Saint-Médard de Soissons, Vauluisant, Vendômes, ainsi qu'à Saint-Martin aux Bois (AD Oise 1Q2.1349) Saint-Vincent aux Bois (AD Eure-et-Loir 1Qsup21) et Moncetz (AN F.19.608.Marne). Lorsqu'il y en a deux il s'agit de deux pièces de l'hôtellerie qui se succèdent.

369 Saumur.

370 Saint-Pierre-le-vif de Sens.

371 Salle à manger des hôtes de Saint-Germain-des-Prés (Paris).

372 Preuilley.

373 Soissons.

374 Saint-Bénigne de Dijon, salle à manger des hôtes.

375 Le tronc dans lequel il coince sa main est peut-être une manière de jouer avec la forme du tuyau. Le thème philosophique de la démesure qui se retourne contre son auteur peut trouver des échos dans la théologie morale chrétienne.

b) L'appropriation de l'ornement

L'historiographie du XIXe siècle jusqu'à nos jours a porté l'idée d'une esthétique authentiquement monastique, médiévale, qui aurait été abandonnée au cours d'un processus de sécularisation artistique et philosophique, placée par certains dès la fin du XVIe siècle, par d'autre à la naissance du néo-classicisme :

À partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, l'esprit des Lumières se substitua à celui de la Contre-Réforme, le néo-classicisme au baroque. On pourrait dire que la raison triompha progressivement de l'idée de Cité de Dieu et que le « prestige séculier » bouleversa l'austérité monastique. Les grandes abbayes qui en avaient les moyens rasèrent leurs bâtiments médiévaux à l'exception de l'église, au profit de bâtiments monastiques de style classique aux allures de palais...³⁷⁶

À la suite du renouvellement de la recherche historique présentée en introduction, nous défendons l'idée d'un processus inverse, l'appropriation, voire l'inculturation, d'une évolution artistique conçue dans une perspective profane par les milieux ecclésiastiques, aboutissant à un renouvellement de l'expression matérielle l'ethos monastique, compris non plus comme une rupture avec les ambitions religieuses de ce dernier, mais comme la manifestation de son évolution. En effet les formes de classicisme développées au XVIIe siècle fournissent aux moines reconstruteurs les outils formels et conceptuels pour dessiner une nouvelle identité visuelle, à la fois traditionnelle et moderne, au service de leurs idées de régularité, sobriété, grandeur et unité. Cette évolution permit le développement progressif d'une compréhension totalisante du décor qui unifie l'ensemble du volume grâce à une articulation harmonieuse des différents traitements de la parois, aboutissant à une identité visuelle spécifiquement monastique unissant minéralité, boiserie et peinture.

L'adhésion au classicisme

La notion de style par règne de même que l'opposition caricaturale entre baroque et classicisme ont depuis longtemps été remises en question au sein de l'histoire de l'art. Il s'avère beaucoup plus riche de reconnaître au sein de la production de la période

³⁷⁶ Luc Noppen, Homas Coomans, Martin Drouin, *Des couvents en héritage, religious houses : a legacy*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2015, p. 57.

l'adhésion à un faisceau de caractéristiques que nous avons associé au terme de classicisme, et d'en identifier les variations, qui s'inscrivent largement dans l'analyse qu'en a faite Nicolas Courtin. Il a distingué quatre « styles du Grand Siècle³⁷⁷ », le rustique français, alliant l'opulence des formes italiennes et l'héritage médiéval, l'atticisme parisien, plus ordonné et moins exubérant, le Grand Style formalisé par les deux Mansart, unissant cohérence et convenance et le style sévère, déclinaison sévère et correcte du style précédent hors des cercles de la Couronne et de l'aristocratie. L'auteur souligne bien l'adaptation de ce style, par son austérité graphique et sa rigoureuse simplicité, à l'architecture conventuelle, et sa capacité à accueillir dans ses lignes les variations ornementales développées par les arts décoratifs du XVIIIe siècle, « Régence », rocaille ou néo-classiques³⁷⁸.

Cette architecture à la sobre majesté qui s'impose plus par ses proportions, ses dimensions, ses lignes et son appareillage que par sa sculpture, caractérise un grand nombre des abbayes de petite et moyenne taille, pour des raisons financières évidentes, sans être dédaignée par des maisons de grande envergure. La façade de Saint-Ouen de Rouen, mauriste, une des plus riches abbayes de notre corpus, terminée vers 1773, ne présente comme seul ornement qu'un fronton plat en chapeau de gendarme surmontant l'avant-corps central simplement souligné d'un chaînage d'angle. La tripartition classique est généralement respectée, donnant un peu de rythme à ces façades plates, même si elle est parfois très réduite, comme à Pontlevoy, où les mauristes élèvent une longue face uniforme, uniquement sommée de trois frontons posés un peu artificiellement à la naissance du toit. Il en va de même à Clairvaux, dont les bâtiments conventuels, reconstruits tout au long de la seconde moitié du XVIIIe siècle, ne sont agrémentés que d'un pavillon central cintré, sommé d'un fronton. Cette sobriété caractérise encore de nombreuses constructions prémontré et cartusiennes.

Les observateurs extérieurs peuvent se montrer très élogieux envers ces décors, même s'ils semblent plus sensibles à des élévations un peu plus ornées, par exemple relevées d'ordres d'architecture comme à Marmoutier. En 1779, l'économiste et échevin d'Orléans Claude Vandeborgue-Seurrat ne tarit pas d'éloges lors de sa visite à l'abbaye :

Nous allâmes ensuite faire notre prière dans la cellule de Saint Martin. Elle est taillée dans le roc, dans la superbe Église de Marmoutier. Les richesses de cette abbaye de

³⁷⁷ Nicolas Courtin, *Paris Grand Siècle, places, monuments, églises, maisons et hôtels particuliers du XVIIe siècle*, coll. Grammaire de la ville, Paris, Parigramme, 2008, p. 22-25.

³⁷⁸ *Idem*, p. 25.

Bénédictins sont immenses, et rien n'égale la beauté des cloîtres, la façade du bâtiment, sa colonnade, la grandeur du réfectoire, la richesse des peintures et celle des ornements pour le service divin.³⁷⁹

La colonnade de la façade est en fait la série de pilastres d'ordre colossal qui séparent chaque travée du bâtiment principal sur le jardin, donnant à l'une des reconstructions les plus ambitieuses du XVII^e siècle un caractère très affirmé, assimilable au Grand Style.

Le déploiement d'un ordre colossal, sans étage de soubassement, scandant toute une façade, qu'on retrouve aussi sur la façade méridionale de Prémontré (1728-38)³⁸⁰, n'est pas sans parallèles avec l'œuvre de Jacques II Androuet du Cerceau aux Tuileries (1595-1609), ou encore l'hôtel d'Angoulême³⁸¹, s'inscrivant dans des modèles vieux de plus d'un siècle, ou plus récemment, le château de Vaux par Louis Le Vau. Il confère une grande majesté aux façades principales de ces deux maisons majeures dans leur ordre respectif, tout en se cantonnant, d'un point de vue architectural, à appliquer un renfort vertical entre chaque travée, formant un pilastre, et un élément sculpté au sommet, le chapiteau, ce qui ne représente pas une dépense substantielle.

Les façades plus ornées représentent un courant architectural minoritaire, sensible à une présence plus marquée de jeux de formes et de couleurs inspirés de l'architecture de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles qui se rattache au courant « rustique français ». Deux courants semblent se distinguer aux cours de la période, qui toutes puisent à la même source stylistique.

Le premier est marqué par des jeux de matériaux qui viennent orner les surfaces planes des étages d'une polychromie brique et pierre, comme à l'abbaye cistercienne de Bonnefontaine, aux abbayes génovéfaines de Saint-Martin de Troyes et de Saint-Quentin de Beauvais et probablement à la reconstruction mauriste de Saint-Eloi de Noyon³⁸², dont les travaux commencèrent respectivement vers 1625, 1656, 1681 et 1649. Cette manière semble se rattacher tout particulièrement aux réalisations profanes du règne de Louis XIII et du début du règne suivant, regardant vers les Flandres. La réalisation de la façade de l'aile sud du Valasse selon la même logique entre 1740 et 1744 en offre un exemple très tardif.

379 Claude Vandebergue-Seurrat, *Voyages de Genève et de la Touraine*, Orléans, Rouzeau, 1779, p. 307

380 Hors de notre géographie se trouve aussi la façade de l'abbaye génovéfaine de Celles-sur-Belle (Deux-Sèvres) 1680 et l'abbatiale des cisterciennes de Fervaques (Aisne).

381 L'attribution de cette célèbre façade fait encore largement débat au sein des historiens de l'art, qui retiennent surtout l'entourage des Metezeau ou des Androuet.

382 D'après ce que l'on peut voir de la vue du *Monasticon Gallicanum* consacré au monastère, avec toutes les précautions nécessaires à l'usage de cette source.

Plutôt tourné vers les modèles italiens, le second courant se distingue par une certaine opulence du décor sculpté sur les surfaces de mur laissées libres entre les arcs des cloîtres, comme chez les mauristes de Rennes (1683-85) ou les cisterciens de Barbery (vers 1700-20) et de Pontigny (1710-19). La richesse ornementale mêlant cadres géométriques, végétation et figures humaine viennent recouvrir et dynamiser les surfaces, rappelant les choix décoratifs de la plupart des stalles du XVIIe siècle, à commencer par celles de Pontigny.

Cet accent dynamique de l'architecture reste circonscrit à quelques façades, les intérieurs de ces abbayes sont d'une sobriété commune à toutes les autres. Dans le cas de Saint-Martin de Troyes, l'attention portée à la composition des façades forme même un contraste avec la modestie des moyens constructifs intérieurs, où ne se trouve aucune voûte, conforme en cela aux usages de l'ensemble des abbayes génovéfaines, à l'exception de celle du cloître. Leur forte nervuration, quoique respectant une structure de voûte d'arête, confère un aspect presque gothique, évoquant certaines réalisations du début du XVIe siècle, comme le cloître des bénédictines de Fontevraud (Maine-et-Loire), et repris au milieu du siècle suivant comme au Bec-Hellouin. Ces nombreuses interventions d'apparence archaïque, structures de voûtes aux accents gothiques, sculptures et polychromies italianisantes, sont probablement la marque d'un temps long dans les abbayes, où certains modèles continuent de circuler bien après être passés de mode dans le monde profane. Peut-être s'agit-il aussi d'une architecture consciemment ou inconsciemment moins attentive au goût du jour qu'à une unité au sein d'un ordre ou d'une province, voire à un réel conservatisme dans l'art de bâtir de la part des commanditaires, mais aussi des maîtres maçons, dont beaucoup sont des artisans locaux, moins au fait des dernières innovations.

Rares sont les créations directement inspirées du courant néo-classique dans les bâtiments claustraux. L'une des plus remarquables est le grand cloître de la chartreuse de Champmol, reconstruit d'une manière très austère dans la décennie 1780. Le niveau principal est souligné d'un simple bandeau et l'encadrement des baies rectangulaires d'une légère saillie, aboutissant à une très forte horizontalité, sans aucune courbe. La radicalité de ce parti, conforme à la tradition de l'ordre mais en rupture avec la pratique monastique généralisée d'une architecture douce dans sa sobriété, fut durement critiquée par les amateurs, en particulier l'ingénieur bourguignon Pierre-Joseph Antoine, qui note que le

cloître

était d'une pesanteur abominable, et d'un contraste parfait avec la première construction [gothique], qui étoit très légère et très décorée, et la dernière dépourvue absolument de tout espèce de signe de l'art du dessein.³⁸³

La radicalité horizontale néo-classique exprimée à Dijon s'apparente donc plus à une variation sur les formes les plus austères des quinze dernières décennies, revisitée selon de nouvelles perspectives dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Le classicisme sévère, par ses ambitions de régularité et d'unité, par son horizon esthétique de grandeur spatiale et de sobriété ornementale apparaît comme l'expression formelle idéale du renouveau monastique, jusqu'à la veille de la Révolution. Cette adéquation stylistique, esthétique et intellectuelle s'exprime non seulement en architecture mais aussi en peinture, rejoignant les conclusions d'Émile Mâle qui considérait que l'art français préférait une ferveur silencieuse et une intense concentration, au ravissement exalté et étonné, à la passion ardente d'un baroque méditerranéen³⁸⁴. Qu'elles soient issues des grands maîtres parisiens ou de peintres secondaires voire locaux, les œuvres originales commandées par les moines pour leurs bâtiments conventuels présentent dans leur composition et leur palette les grandes lignes de ce classicisme, qu'il s'agisse des tableaux de Daniel Hallé en 1664-65 pour les mauristes de Saint-Wandrille et de Rouen, du cycle de Franz-Anton Krause³⁸⁵ en 1737 pour les chartreux de Dijon, du programme de François-Joseph Parrocel³⁸⁶ en 1771 pour Saint-Vincent du Mans ou de celui réalisé vers 1780 par un peintre inconnu pour le réfectoire de Clairvaux. Cette préférence s'observe tout autant dans les choix des modèles anciens copiés au XVIIIe siècle, étudiés au chapitre suivant.

Cette simplicité monastique n'est pas le simple reflet d'une situation financière à laquelle pourrait être corrélée une gradation dans les possibilités de l'ornementation. Les ressources matérielles des communautés jouent indubitablement un rôle, en particulier dans l'ampleur maximum qu'il serait possible de donner aux bâtiments et à ses aménagements intérieurs. Pourtant, à revenu net équivalent, dont le nombre de religieux

383 Antoine, *Monuments de Dijon*, f. 123.

384 Mâle, *Art religieux du XVIIe siècle...* p. 178-79.

385 Franz-Anton Krause (1705-1752). Originaire de la ville impériale d'Ulm, il fit son apprentissage à Venise auprès de Jean-Baptiste Piazzetta, avant de venir travailler en France entre 1732 et 1743 puis de repartir en Allemagne. Cf. Neils Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Greensboro, Unicorn Press, 2006, « Krause ».

386 Joseph-François-Ignace Parrocel (1704-1781), fils du peintre avignonnais Pierre Parrocel (1670-1739) et auteur de nombreuses compositions religieuses. Que M. Christophe Rousseau-Lefèvre soit remercié pour les informations qu'il nous a communiquées au sujet de cette dynastie de peintres, article à paraître.

d'une communauté est souvent un bon indicateur³⁸⁷, la densité des décors peut varier considérablement, quels que soient les régions et les ordres. En effet, si le déploiement est contraint à une limite haute, il ne semble pas induire une limite basse, bien des abbayes étant en quelque sorte sous-décorée par rapport à ce que leur revenu permettrait, comparé à des communautés équivalentes. Les circonstances, par exemple la présence d'un religieux peintre, le statut, induisant une certaine perception d'une dignité à tenir, semblent des critères au moins aussi importants.

L'analyse comparative fondée sur la diversité de ce corpus a aussi permis d'identifier des tendances de fond distinctes selon les ordres, beaucoup plus influentes que la disparité géographique. Au cours des chapitres suivants, la mise en parallèle des pratiques liées aux différents espaces et iconographies a révélé une pratique plutôt iconophile et totalisante commune aux mauristes et aux chartreux, nettement distincte d'une tendance minimaliste observée chez les cisterciens. Les génovéfains et les prémontrés, chacun à leur manière, se situent dans un entre-deux généralement plus proche des seconds que des premiers. Cette polarisation des pratiques s'observe particulièrement dans les décors des chapitres et des réfectoires étudiés au chapitre IV, mais ne s'avère que partiellement corrélée aux programmes décoratifs mis en œuvre dans les églises³⁸⁸.

Une formule monastique

La synthèse monastique des pratiques décoratives séculières se caractérise par quelques principes de structuration visuelle de l'espace et des surfaces, dont la cohérence chronologique, géographique et institutionnelle légitime leur réunion sous la forme d'une formule décorative monastique classique³⁸⁹, reposant sur la progressive articulation entre support minéral, ameublement de bois et image peinte ayant abouti à une construction totalisante.

387 « Nous déclarons que la grande communauté est celle où il y a vingt cinq religieux de chœur et la petite, où il y en a du moins quinze. » Dans les grandes on chante la messe conventuelle et toutes les heures sauf complies, dans les petites on ne chante que la grande messe, les deux heures qui l'encadrent, vêpres et l'antienne mariale à la fin de complies, et les heures des fêtes. *Déclarations de Saint-Maur...* 1701, Chap. 17.

388 Deux exemples assez similaires comme Saint-Denis en France et Saint-Germain-des-Prés présentent tous deux une quantité importante de tableaux dans les bâtiments conventuels, mais une mise en œuvre de la peinture très différente dans leurs églises, l'abbatiale parisienne étant ornée d'une vingtaine de toiles dans la nef et le chœur, sans compter les collatéraux, alors que l'église dionysienne en est presque dépourvue.

389 Ce dernier terme doit bien être entendu ici comme l'inscription de cette formule dans les caractéristiques du courant classique que nous avons développé dans ces deux premiers chapitres.

Cette formule repose premièrement sur le primat du minéral dans ces abbayes qui développèrent une véritable esthétique du mur blanc grâce à la maîtrise de l'art de la stéréotomie et à la présence de calcaire dans l'ensemble des régions étudiées. La mise en œuvre de la pierre devient un marqueur de la qualité de la reconstruction et du caractère monastique du lieu. Si le voûtement maçonné n'était pas une technique spécifiquement monastique aux XVIIe et XVIIIe siècles, les abbayes firent cependant le choix de mises en œuvre particulières, focalisées sur la structure du rez-de-chaussée³⁹⁰. Celui-ci a pour but de soutenir l'étage de dortoir, tout en couvrant de grands espaces de vie commune d'une manière aussi dégagée que possible. Pour des raisons de solidité, de prévention de l'incendie et de rattachement aux traditions architecturales gothiques, le choix de la voûte de pierre fut très largement répandu.

La seconde moitié du XVIIe siècle favorise une structure à file de colonnes supportant une série de voûtes d'arêtes³⁹¹. L'ordre dorique³⁹² est systématiquement employé, généralement sans entablement, créant une grande fluidité des lignes. Cette solution perdure jusqu'au début du XVIIIe siècle. Il s'agissait probablement autant d'une solution technique au couvrement maçonné d'un vaste espace, que la perpétuation de l'héritage gothique des salles à colonnes. L'importance de la tradition médiévale est d'autant plus vraisemblable qu'un certain nombre de ces structures ogivales sont conservées à l'époque moderne³⁹³, y compris dans les maisons les plus en vue, comme à Saint Germain-des-Prés, Prémontré, Cîteaux ou Saint-Martin-des-Champs³⁹⁴. La reconstruction de Saint-Riquier entre 1680 et 1695 montre la coexistence de cette solution avec un couvrement ininterrompu du même volume, reposant sur des voûtes d'arêtes étirées³⁹⁵ ou sur un berceau continu pénétré par les travées des fenêtres³⁹⁶.

Autour de 1700 se met en place une solution proche quant à son aspect, mais assez nouvelle quant à sa structure. Il ne s'agit plus de couvrir une seule pièce à la fois, mais de

390 Les exceptions sont peu nombreuses, par exemple à Cluny, dont les galeries des dortoirs sont maçonnées en voûtes d'arêtes et enduites, et à Saint-Denis en France, où il s'agit de berceaux étendus à toute la largeur de l'aile, les cellules étant aménagées en dessous jusqu'à mi-hauteur.

391 Boscherville (1690-1700), Marmoutier (vers 1650), Saint-Riquier (1660-70), Saint-Wandrille (1670-81), Sées (1720-39) (mauristes), Cîteaux (définitoire 1685-94), Clairvaux (première moitié du XVIIIe s.), Valloires (chapitre milieu du XVIIIe siècle) (cisterciens), Ardennes (1620-30) (prémontré). Saint-Laumer de Blois (fin XVIIe-1723) présente un rare cas de double files de colonnes dans sa grande salle.

392 L'ordre toscan, attesté dans certaines abbayes, est souvent difficile à distinguer du traitement très sobre de l'ordre dorique observé dans de nombreux bâtiments monastiques. Cf. Chapitre IX.1.A.1-2.

393 Chez les mauristes à Saint-Bénigne de Dijon, Auxerre, Mont-Saint-Michel, Longpont, Fontenay, Royaumont... peut-être Saint-Melaine)

394 Siège parisien du régime des clunistes.

395 Par exemple le réfectoire et la cuisine des génovéfains de Toussaint d'Angers, terminée en 1664.

396 Cette seconde solution existe déjà au siècle précédent, comme à Saint-Vincent de Senlis, vers 1660, mais reste minoritaire.

construire un berceau continu sur toute l'étendue d'un bâtiment, accueillant des partitions internes simplement appuyées sur la paroi interne. L'aile du réfectoire du Bec-Hellouin en offre un bon exemple, où la suppression des murs de séparation n'a pas laissé de trace notable sur les murs, seules de légères variations dans la mouluration conservent le souvenir de ces différents espaces. À Saint-Serge d'Angers, l'inscription maladroite du vestibule au centre de l'aile orientale montre bien que les voûtes furent montées avant les parois séparant chapitre, vestibule et réfectoire³⁹⁷. Les bâtisseurs avaient-ils à l'esprit de pouvoir éventuellement moduler l'espace ? Aucune indication de modification par les moines eux-mêmes n'a pu être identifiée, mais des interventions de ce genre eurent bien lieu par la suite, comme à Pontlevoy. Il apparaît clairement qu'un espace dégagé, unifié, correspond bien aux mentalités monastiques modernes³⁹⁸.

Aux voûtes calcaires répondent les sols de pierre, dont l'omniprésence dans les espaces conventuels, non seulement aux rez-de-chaussée mais aussi aux étages, en fait un autre marqueur visuel de l'intérieur monastique. À cela s'ajoute une nette préférence pour des murs blancs, qu'ils soient de pierre appareillée ou de maçonnerie enduite. Ce mur est mis en valeur, soit par le jeu d'enduits souligné par des chaînages d'angle³⁹⁹, soit par des jeux de polychromie, tels qu'on en trouve dans quelques édifices normands⁴⁰⁰, où une pierre plus jaune, ou enduite d'ocre, permet de souligner le dessin des voûtes. Cette blancheur est omniprésente, sur les façades elles-mêmes, dans les espaces de circulation, cloîtres, galeries, vestibules, cages d'escalier. Elle est encore soulignée par le contraste formé avec les boiseries des pièces intérieures, réfectoires, chapitres, salles des hôtes, en particulier lorsqu'il s'agit d'un lambris bas, qui confère à l'appareillage du mur la même valeur qu'une tenture. Ce contraste contribue aussi à l'identité visuelle des intérieurs monastiques.

En parallèle de l'évolution stylistique, passant d'un esprit classique où le vocabulaire architectural joue un rôle structurant à une ornementation rocaille, la fonction même de l'ameublement et du lambris évolue dans les premières décennies du XVIIIe siècle d'une perspective fonctionnelle du décor, comme embellissement des aménagements utilitaires, vers une compréhension totalisante du décor, où la boiserie fait partie intégrante de la pièce. Ce changement aboutit à une modification des proportions des boiseries, qui ne sont

397 Le même constat peut se faire à Mondaye (prémontré), à Pontlevoy (mauriste).

398 La sacristie de Redon est de ce point de vue une exception, puisqu'à la différence des autres sacristies, sa voûte repose sur une colonne centrale. Il semblerait qu'il en ait été de même pour le chapitre de Marmoutier.

399 Solution plus économique qu'on peut observer à Saint-Nicolas d'Angers.

400 Comme le cloître de Saint-Étienne de Caen, la grande salle de Saint-Georges de Boscherville ou la galerie de l'aile orientale du Bec-Hellouin. À Mondaye, la pierre locale grise et veinée contraste avec les enduits blancs.

plus conçues à hauteur d'homme mais à hauteur de parois, s'élevant jusqu'à la naissance des voûtes. Dans les réalisations profanes, lambris ou textiles tendus sont articulés avec un plafond plat par une corniche, créant une délimitation nettement horizontale. La formule monastique interrompt le lambris de hauteur au niveau de la retombée des travées, généralement soulignées par une console ou un culot sculpté⁴⁰¹. Qu'il s'agisse de voûte d'arête ou de berceau percé, la scansion des travées crée sur la paroi verticale une série d'arcs, des lunettes, la limite entre lambris et voûte formant alors une sorte de vague, scandée de motifs sculptés qui viennent rompre la monotonie de la structure et dont le rythme était généralement répété par les panneaux de bois sculptés. Cette ligne serpentine faisant échos aux percements lumineux créait alors une ondulation, trait propre aux intérieurs monastiques, particulièrement lorsqu'elle se déploie dans des pièces de grande longueur, comme dans les réfectoires. Les intérieurs aristocratiques du XVIIIe siècle étaient, eux, structurés par une symétrie axiale centrée et une tripartition de rythmes forts et faibles⁴⁰², et non une scansion modulaire.

Le plan rectangulaire des pièces leur confère une structure qui convient exactement à leur usage monastique. La communauté lorsqu'elle se réunit se place en deux lignes parallèles, longeant les côtés longs du quadrilatère, laissant libre un des petits côtés pour la circulation ou le service, l'autre – le haut bout – accueillant la table des supérieurs, ainsi placés au centre et à la tête de la communauté, exactement comme au chœur⁴⁰³. Cette disposition s'observe au réfectoire et au chapitre, deux pièces centrales dans la vie conventuelle. Placement des individus et structure architecturale participent conjointement à une polarisation de l'espace où le petit côté qui fait face à l'entrée devient le point focal du regard et des déplacements.

Les travées sont, elles-aussi, généralement de plan rectangulaire⁴⁰⁴. La pénétration de la voûte crée alors de petites lunettes⁴⁰⁵, généralement elliptiques, sur le long côté d'une pièce, et un grand cintre à chacun des petits côtés de la pièce, dans l'axe du berceau. Cette scansion ondoyante du mur accentue encore la polarisation, le long mur où s'alignent les moines comptant de nombreux petits cintres, tandis que la place de l'abbé est surmontée

401 Dans de rares cas, celle-ci retombe sur les quatre côtés de la pièce, ce qui crée un effet assez proche des décors profanes, comme à la salle des hôtes de Bourgueil, le rez-de-chaussée de l'infirmerie du Bec-Hellouin ou la sacristie et le lavabo de Saint-Aubin d'Angers. Dans cette situation, le point focal des lignes, emplacement privilégié de l'image porteuse de sens est alors le centre de la voûte.

402 La scansion obtenue est souvent porte-panneau-trumeau-panneau-porte, comme dans les petits appartements royaux de Versailles, l'hôtel de Soubise...

403 Les aménagements spatiaux et mobiliers sont développés au Chapitre IV.1.A.1 (chapitre) et 2.A.1 (réfectoire).

404 Alors que les cloîtres et les pièces à files de colonnes sont le plus souvent structurés sur une base carrée.

405 Le réfectoire de Saint-Étienne de Caen en offre un excellent exemple.

d'un large cintre unique. L'écartement entre le lambris et la voûte offre des surfaces plates que des toiles peintes viennent naturellement combler. Cette formule peut s'apparenter aux décors de cabinet d'appartements aristocratiques de la fin du XVI^e siècle et des deux premiers tiers du XVII^e siècles⁴⁰⁶, où un registre de peinture est intercalé entre le lambris et le plafond. Mais dans ce cas, la couleur des lambris et des caissons peints du plafond répond à celle des toiles qui forment alors une unité multicolore ininterrompue du sol au plafond. Dans le cas des décors monastiques, la peinture apporte au contraire une articulation colorée entre la paroi de bois et la voûte de pierre. Focalisant le regard, elle devient le support privilégié de l'image et du discours qui charge l'espace de sens.

Il arrive que ces cintres soient occupés par des décors de stucs⁴⁰⁷, comme au chapitre et à la sacristie de Saint-Serge d'Angers. Dans ces conditions, il ne s'agit pas de représentation figurée, mais de trophées ou chute d'ornement. Ces décors jouent souvent un rôle symbolique aussi fort que les scènes narratives, employant en quelque sorte le langage de la métaphore pour évoquer, par les attributs, ce que la peinture représente sans détours. Cette association du trophée à la sculpture en bas-relief et de la figure à la peinture est une autre particularité du décor conventuel⁴⁰⁸, cette distinction n'étant pas aussi nette ailleurs, que ce soit le monde profane ou ecclésiastique, où le lambris sculpté peut aisément accueillir une scène narrative inscrite dans un espace et une perspective⁴⁰⁹.

Dans le cas d'édifices médiévaux conservés par les moines, la structure des retombées des voûtes gothiques dessine une silhouette assez proche de ce que nous venons de décrire. Pourtant, les religieux font le choix d'une mise en œuvre différente, peut-être motivée par la hauteur des fenêtres, dont le seuil est souvent plus haut que les grandes baies classiques. Cette disposition offre la possibilité de boiser de manière continue les parois, sans interruption sur le mur extérieur. À l'inverse de la disposition moderne, la retombée de la voûte se situe bien au-dessus de ce lambris, dégageant un bandeau que la peinture vient recouvrir, ne s'inscrivant pas dans la lunette formée sur le mur par la voûte, mais en dessous de celle-ci⁴¹⁰. Cela s'observe surtout lorsqu'un véritable cycle de tableaux est mis en place. Si quelques œuvres sont installées dans une pièce gothique sans cohérence

406 Par exemple le cabinet ovale à Fontainebleau, ou encore le cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert tel que conçu par Le Sueur.

407 Nous employons cette appellation pour désigner des décors moulés ou modelés sur une paroi, quel que soit le mélange employé, plâtre, gypse ou véritable stuc de poudre de marbre.

408 La seule exception étant la sculpture architecturale des façades, quelques visages sculptés ornent les façades du Bec-Hellouin, et une scène narrative, le miracle de Saint Maur, au fronton sud de l'aile occidentale de Saint-Denis.

409 C'est le cas des stalles, où des scènes bibliques peuvent être représentées sous la forme de cartouches suspendus comme des trophées, par exemple à Notre-Dame de Paris, d'Orléans, ou encore sur les stalles de la chartreuse de Séguinac.

410 Cf. par exemple le réfectoire de Saint-Martin-des-Champs ou la Chapitre de Champmol.

iconographique ou esthétique, elles peuvent monter jusque dans cette lunette. Il nous semble que cette dernière disposition doit être regardée comme un pis-aller ou une solution temporaire, tandis que la première correspond à la formule monastique idéale pour un bâtiment gothique. Dans quelques cas, comme à Saint-Martin-des-Champs ou à Cîteaux, les irrégularités de la structure gothique ont été harmonisées par l'installation de tableaux dans une disposition différente des grandes lignes données précédemment. Dans ces deux réfectoires, les tableaux se concentrent dans un seul côté, le haut bout dans le prieuré parisien, le bas bout dans l'abbaye bourguignonne. Dans le premier cas, il s'agissait de rattraper une différence de hauteur inégale entre les baies, rendue d'autant plus sensible par la présence du lambris montant jusqu'à la naissance des ouvertures les plus basses. Dans le second, ils occupaient les seules travées qui n'étaient pas percées d'une fenêtre à cause de la disposition des bâtiments voisins.

Même si cette solution semble être le fruit d'un lent développement empirique, l'influence de modèles médiévaux ou étrangers n'est pas à exclure. Ainsi, lorsqu'en 1670 un génovéfain se rend en cour de Rome pour y défendre une affaire de son ordre, il décrit les monastères qu'il visite en chemin, en particulier

Le monastère de Saint Ambroise de Milan [qui] est desservi par environ cinquante religieux de l'ordre de Cisteaux [où il visite] un réfectoire voûté sans piliers d'environ vingt cinq toises de long sur six de large, le lambris qui règne tout autour est de dix pieds de haut et entre les croisées qui sont égales de costé et d'autres aussy bien qu'aux deux fonds des peintures très fines et plus estimées que le reste de l'ouvrage.⁴¹¹

Les éléments décoratifs du XVIIIe siècle, lambris de hauteur, peintures, voûtes libres, sont déjà présents au début du siècle précédent dans les monastères des pays frontaliers qui n'ont pas subi les destructions des guerres de religion. Au sein même de ce corpus, l'aménagement du petit réfectoire de Prémontré est décrit en 1656-66⁴¹² d'une manière très similaire aux décors qui seront mis en œuvre plus d'un demi-siècle plus tard. Un « lambray de délicate menuiserie tout autour » surmonté d'une douzaine de petits tableaux sur les côtés et de « deux grands tableaux placez aux deux bouts⁴¹³ ». Le bâtiment détruit au début

411 *Journal d'un voyage de Rome fait par le Père de sainte marie pour maintenir l'établissement des chanoines réguliers de la Congrégation de France dans l'abbaye de Notre Dame du Val des Escoliers à Liège*, Bibliothèque de Sainte-Geneviève, ms. 519, f. 24-25.

412 L'origine de ce décor entièrement disparu, reste inconnue. Tout au plus peut-on déduire du fait qu'il s'agissait de tableaux, grâce à la mention de cadres, mise en œuvre qui correspond plus au début du XVIIe siècle qu'aux peintures murales des XVe et XVIe siècles.

413 AD des Yvelines, 46H1, *Description de la très célèbre abbaye de Prémontré...* anonyme, vers 1656-66, transcrite et publiée par Martine Plouvier et Cécile Souchon, « Transcription de la pièce conservée aux Arch. dép. Yvelines, 46H1 », in *Actes du Centre d'Études et de Recherches Prémontrées*, Prémontré-Laon 2021, à paraître, p. 211.

du XVIII^e siècle comptait trois travées de largeur, ouvert de part et d'autre. Ces tableaux étaient donc probablement placés deux par travées, sous la ligne des baies, ce qui est plutôt une préfiguration de ce que nous venons de présenter qu'un prototype très en avance sur son temps.

Quelles qu'aient été les influences extérieures, italiennes, rhénanes, ou les antécédents médiévaux, difficiles à déterminer en l'absence de l'établissement d'un corpus beaucoup plus large, il apparaît néanmoins que les moines de la moitié nord de la France développèrent une variante propre, distinguée par sa sobriété et sa cohérence visuelle au service d'une compréhension totale du décor.

Quelle que soit la complexité de sa mise en œuvre matérielle, de son expression la plus sobre où règne la minéralité, à son développement le plus abouti réunissant pierre, bois et peinture, la formule monastique est structurée par l'aspiration classique à l'unité, fondée sur l'harmonie des proportions et le souci de lisibilité.

Au XVIII^e siècle, les moines sont peu enclins, dans l'aménagement de leurs abbayes, aux grandes « machines » baroques mises en place dans certains sanctuaires de cathédrales ou de grandes paroisses des années 1730-40⁴¹⁴. Ils s'en tinrent à une identique retenue dans leurs intérieurs. Aussi peut-on appliquer ce qu'écrivit François Souchal⁴¹⁵ au sujet du retour au « grand goût⁴¹⁶ » au milieu du XVIII^e siècle : au désir de reproduire quelque chose d'inaccessible à l'homme – en l'occurrence les gloires en stuc – s'opère un retournement fondé sur le souci de vraisemblance et de logique, un refus de l'artifice et de l'illusion.

Cette aspiration se perçoit dans les réalisations conventuelles au travers de l'importance donnée à la lisibilité, non seulement celle des œuvres choisies, mais plus encore celle de leur mise en place, cherchant autant que possible la continuité des registres, l'égalité des formats, l'adaptation la plus régulière possible aux dispositifs architecturaux. Ce souci est encore perceptible aujourd'hui, y compris dans des décors lacunaires. Certaines mentions archivistiques, la conservation de quelques vestiges suffisent à retrouver cette logique

414 Voir à ce sujet Mathieu Lours, *L'autre temps des cathédrales, du Concile de Trente à la Révolution*, Paris, Picard, 2010, Bernard Chédozeau, *Chœur clos, chœur ouvert, de l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éd. du Cerf, 1998, et Frédéric Cousinié, *Gloriae, Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

415 Souchal, *Les Slotz...* 1967, p. 515-516.

416 Ce terme désigne la production artistique royale du règne de Louis XIV, perçue comme une apogée par les contemporains et par les défenseurs d'un art noble, académique, qui appellent son retour à partir des années 1750. Voir par exemple Fabrice Moulin, *Embellir, bâtir, demeurer. L'architecture dans la littérature des Lumières*, Paris, Garnier, 2007.

décorative fortement appuyée sur les jeux de lignes.

Cette articulation des surfaces et de l'espace produit une structuration visuelle qui repose beaucoup sur la couleur et la lumière. La couleur n'est pas seulement celle des toiles, c'est aussi les teintes des bois vernis et les nuances des pierres. La mise en œuvre de ces éléments en un ensemble cohérent contribue à donner du sens à l'espace, au-delà des choix iconographiques. Les teintes ocres et plutôt sombres des lambris et du mobilier de bois des chapitres et des réfectoires confèrent au registre inférieur une dimension terrestre, utilitaire, qui fait ressortir par contraste la claire minéralité des voûtes, registre céleste, tous deux articulés par un registre intermédiaire de couleur, où se déploient des « sujets religieux », image de la médiation des récits bibliques dans la communication entre ciel et terre. L'interprétation pourrait même être poussée jusqu'à voir dans la différence entre la complexité des lignes des pavages du sol et la simplicité des lignes du berceau à pénétration ou des voûtes d'arêtes un élément supplémentaire de cette lecture, opposant le multiple de l'ici-bas à l'unité de l'en-haut. Toutefois, contrairement aux monastères méditerranéens, en particulier leurs églises, le plafond n'est pas traité dans les monastères français classiques comme une ouverture vers le ciel. L'image, peinte ou sculptée, se concentrant sur les murs, principalement dans leur partie supérieure, n'était pas spécialement destinée à ouvrir l'horizon, à dépasser la matière, mais plutôt à enchanter l'espace qu'elle délimite

La lumière elle-même pouvait être mise en couleur par l'emploi de vitres émaillées⁴¹⁷, en particulier au XVIIe siècle comme au réfectoire de Saint-Ouen de Rouen ou dans la grande salle de Saint-Wandrille :

La principale de toutes ces pièces est une salle d'environ cent vingt pieds de longueur. Elle est éclairés de deux rangs de dix grandes croisées de chaque côté [...]. Ses vitrages qui furent posés en 1688. sont ornés de bordures où l'on voit représentés toutes sortes d'oiseaux, de poissons, de quadrupes, de vases chargés de fruits et de fleurs, de vignettes et feuillages qui font un effet si merveilleux, que l'on ne sçait ce que l'on doit le plus admirer de l'art, ou du bon goût de l'ouvrier⁴¹⁸.

L'effet produit par la lumière du soleil rendue chatoyante par ces verres légèrement teintés

417 L'art du vitrail médiéval est alors très appauvri, l'emploi de verre teint dans la masse se réduit considérablement au profit de « peinture sur verre », dans laquelle quelques religieux se spécialisèrent (cf. chapitre III)2)Artistes religieux). Voir à ce sujet Véronique David, Michel Hérold, *Vitrail, Ve-XXIe siècle*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2014.

418 *Histoire de Fontenelle...* p. 182.

et ces bordures peintes apportait une note de couleur dans cette grande salle entièrement minérale.

Les vitraux médiévaux sont souvent appréciés⁴¹⁹, mais étant dans l'incapacité de les restaurer, les moines opèrent souvent des réparations *a minima*, plus sensibles à l'unité colorée de la surface vitrée qu'à l'intégrité de l'œuvre ou de la narration. Ainsi lors d'une restauration du réfectoire de Saint-Germain-des-Prés en 1700 :

on l'a fait reblanchir entièrement [...] laver et garnir de nouveau plomb toutes les vitres et comme il manquait beaucoup de vers, on a pris les vitres des frontons [remplages] du côté du cloître pour suppléer aux frontons de l'autre côté, et on a mis du verre neuf aux frontons du côté du cloître.⁴²⁰

L'emploi de vitres peintes demeure cependant exceptionnel, et semble être spécifiquement mauriste, normand⁴²¹ et cantonné à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle.

Il est très probable que les moines de l'époque moderne n'aient jamais consciemment formulé ce que nous venons d'exposer. Les résultats de leur réflexion sont pour certains encore visibles de nos jours, et nous faisons l'hypothèse que l'expérience sensorielle qui en découle ne devait pas être différente au point de nous interdire d'y recourir pour éclairer notre compréhension de ces décors. La faible prégnance du néo-classicisme fut peut-être une fidélité à un modèle classique ou un retard dû à un conservatisme prudent. Le tour des événements à la fin du XVIIIe siècle ne permet pas de présumer de l'évolution qu'auraient connue les dernières reconstructions à mener encore.

La formule décorative qui vient d'être déclinée, en dessinant les spécificités de la mise en œuvre intérieure de l'espace et du traitement des surfaces, est le fruit d'une pratique devenue modèle, d'une compréhension empirique de l'espace stéréotypé mis à leur disposition par leurs choix constructifs. La structure lambris-peinture-voûte semble naître intuitivement des opportunités fournies par la mise en œuvre de voûtes d'arêtes et de berceaux à pénétrations. L'ensemble permet une réelle perception du volume, dynamisé par ces décors et non interrompu par la présence de mobilier nécessaire dans les demeures séculières. *In fine*, la formule monastique est autant une mise en œuvre de la couleur et des

419 Les vitraux de Saint-Ouen de Rouen, de la chartreuse de Champmol sont loués par les moines et les antiquaires.

420 *Choses remarquables de Saint Germain des Prez...* p. 54.

421 Hors de Normandie nous avons trouvé la mention d'une vitre peinte au chapitre de Saint-Denis en France. La variété de dessin des plombs en revanche est une pratique beaucoup plus répandue, comme nous le verrons au chapitre XIII.

formes sur les surfaces verticales que le développement d'une véritable esthétique du vide, de l'espace et de la ligne, que nous étudierons en détail dans le dernier chapitre.

2) Des non-desseins

Commander une boiserie sculptée ou accrocher un tableau au mur ne doit pas être considéré par défaut comme le résultat d'une réflexion programmatique. Ces actions peuvent répondre à une attente mobilière et ornementale commune à toute la société ou nourrie par les usages conventuels, attente visuelle et esthétique créée par la répétition de pratiques, estimant qu'un réfectoire, qu'un chapitre, devrait être orné de lambris, haut ou bas, et surmonté d'une peinture. Le type décoratif alors sollicité est celui de la structuration visuelle du lieu, où l'art et l'artisanat apportent polarisation, rythme, densité ou absence volontaire, dilatant et contractant l'espace. L'iconographie n'y tient alors qu'un rôle accessoire, fournissant une variation de formes et de couleurs, l'œuvre figurée étant alors plutôt une source de sensation que de sens, un marqueur et non une image dans son acception tridentine. Considéré sous cet angle et à ce niveau d'interprétation, le décor sert à faire « sentir la maison religieuse »⁴²² plutôt qu'à édifier et à porter à la dévotion comme l'entendait le Concile de Trente⁴²³. Difficiles à définir par manque de sources à ce sujet, quelques points de réflexion peuvent néanmoins être poursuivis, interrogeant le présupposé un peu hâtif qu'il existerait par défaut un programmes réfléchi et entièrement conçu dans chaque grande salle conventuelle. Quelques exemples choisis permettent de saisir la possibilité d'un choix du vide ou de l'absence de choix, d'une image imposée aux moines, ainsi que leur rapport beaucoup plus souple au décor par la possibilité de le modifier, soit en l'augmentant, la vision programmatique pouvant naître au cours d'un long processus de création, ou en le réduisant, certains décors se révélant être le produit d'une « mise au placard » d'œuvres devenues superflues suite à la modification de la cohérence d'un ensemble.

422 Guyton, *Voyage...* 1744, f. 133v.

423 Cf. Chapitre I, 2) b) Source de dévotion.

a) Décors contraints

La mise en parallèle de certaines descriptions et de mentions marginales apporte quelques lumières sur les pratiques rarement documentées de l'absence de programme, voire d'image, sous l'effet de contraintes externes, soit économiques, par manque de moyens, soit sociales, par le jeu des cadeaux et de la relation aux bienfaiteurs au travers de l'objet-image. Les motivations du mouvement des décors doivent aussi être posées.

Le vide

Le premier niveau du décor non programmatique est l'absence d'image. La chronologie des travaux de Saint-Étienne de Caen présentée au début de ce chapitre a montré comme la création d'un décor peut s'étendre sur une longue durée. Il est donc possible qu'un espace laissé vide ne soit pas destiné à le rester. Cependant, de nombreux inventaires constatent l'absence d'image dans les principales pièces des bâtiments conventuels. Parfois très laconiques, leurs auteurs pourraient avoir sciemment laissé de côté des images de peu de valeur, la mission des commissaires révolutionnaires étant d'inventorier « le mobilier le plus précieux de la maison ⁴²⁴ ». La lecture de certains d'entre eux montre une précision et une attention aux détails qui appuient l'hypothèse que, dans ces cas, l'absence de mention peut être interprétée comme une trace de l'absence d'œuvres, comme c'est le cas dans la moitié des salles capitulaires documentées ainsi que d'une quinzaine de réfectoires⁴²⁵.

La première cause du défaut d'image dans les décors des pièces communes est économique. Comme évoqué au début de ce chapitre, il est peu probable qu'une communauté pauvre puisse se permettre des dépenses décoratives importantes. L'achèvement du chantier de construction ne coïncide généralement pas avec la clôture des paiements. Le bâtiment terminé, l'utilisation de la salle ne requiert qu'un minimum d'installations mobilières, et éventuellement la pose d'un lambris bas temporaire, ne serait-ce que pour supporter les bancs fixes. De nombreuses années peuvent passer avant que la situation financière ne permette de consacrer des sommes importantes aux

424 Décret du 20 mars 1790 sur les maisons religieuses, publié dans *Archives Parlementaires de 1787 à 1860 - Première série (1787-1799) Tome XII - Du 2 mars au 14 avril 1790*, Paris, Dupont, 1881, p. 267.

425 Ces chiffres seront détaillés en leurs lieux, Chapitre IV.1.A.1-2 et 2.A.2.

aménagements intérieurs définitifs. Des communautés monastiques se trouvent dans une situation financière trop faible pour développer un décor figuré d'ampleur, au-delà de crucifix, estampes, comme à Saint-Pierre-sur-Dive, et quelques dons comme à Saint-Malo.

La hiérarchie des espaces joue ici un rôle marquant, puisque des ressources réduites peuvent supporter un effort décoratif, qui est alors réfléchi et focalisé. En effet, certaines communautés connaissent une véritable dichotomie entre l'église, richement décorée, et les bâtiments conventuels, vides d'images ou presque. Cette franche séparation semble particulièrement vive chez les génovéfains. L'inventaire de Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or) indique dans l'église pas moins de neuf toiles peintes de grand format et deux de petite taille, sans compter les stalles et les décors sculptés des autels, y compris un tympan sculpté par Bouchardon père. Si la plupart ont disparu, de tels décors sont encore conservés à Paimpont (Ille-et-Villaine), qu'il s'agisse de ses autels secondaires à retables peints et sculptés, de belles stalles encore partiellement *in situ*, sans compter l'imposant baldaquin installé dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁴²⁶. Les espaces conventuels de ces deux communautés contrastent par leur sobriété. Dans les deux cas, à côté de meubles assez modestes, une seule toile peinte est mentionnée, sans être directement destinée aux moines. À Châtillon, l'unique peinture, une figure de la Madeleine, à qui un autel est dédié dans l'église, est placée dans la chambre d'hôtes. À Paimpont, il s'agit d'un grand portrait de Louis XIV placé dans la « sallon » de l'hôtellerie. Il est probable que cette pièce ait servi de salle de réunion, récréation, pour les chanoines étant donné l'exiguïté des lieux. Cette situation s'observe dans les plus modestes abbayes de notre corpus, ainsi que dans les maisons encore plus pauvres que nous n'avons pas retenues. Dans le premier cas, il est possible d'établir que l'ensemble des bâtiments et des décors datent du XVII^e siècle. À moins que cette communauté n'ait rencontré des problèmes de gestion pendant tout le siècle suivant, il semble que ses efforts décoratifs se soient cantonnés à l'église. Cette retenue dans le déploiement décoratif conventuel semble assez générale dans les communautés qui disposent d'un revenu moyen, c'est-à-dire situé entre 10 000 et 25 000 livres. Ce critère doit être considéré avec précaution, de nombreux autres facteurs peuvent entrer en jeu comme nous le verrons par la suite. Les disparités entre les ordres sont assez sensibles à ce sujet, les cisterciens par exemple semblent adopter une attitude assez proche de celle des génovéfains. Ainsi une abbaye comme Buzay, assez importante dans sa filiation et qui n'est pas passée en commende ne dispose d'aucune peinture notable dans son intérieur, à l'exception de portraits d'abbés, et ce malgré un inventaire assez précis,

426 Seul le jubé a disparu, amputant le chœur d'une partie de ses stalles.

jouissant pourtant de 30 000 livres de mense conventuelle. À l'inverse, plusieurs abbayes prémontrées, comme Bucilly et Cuissy, possèdent plusieurs grandes peintures, commandées par la communauté, alors qu'elles ne disposent que d'un revenu total de 20 000 livres chacune. Dans l'ensemble, les chartreux et les mauristes se situent dans cette même fourchette financière. Cette constatation apparemment unifiée dans notre cadre géographique, et même sur toute la France, cache pourtant un important déséquilibre dû à l'inégalité des revenus moyens des différents ordres⁴²⁷. En effet, que ce soit chez les cisterciens, les génovéfains ou les prémontrés situés dans le royaume, seule une douzaine d'abbayes de chaque ordre jouissent de plus de 20 000 livres, tandis qu'une quinzaine de chartreuses ont à leur disposition au moins 30 000 livres, et qu'une cinquantaine d'abbaye mauriste qui jouissent de plus de 20 000 livres, et presque vingt-cinq de plus de 30 000 livres. À cela s'ajoute une forte inégalité géographique, la plupart de ces abbayes richement dotées se situe dans notre cadre géographique, les régions du sud de la France étant nettement moins favorisées. Il faut donc garder ce potentiel biais à l'esprit lorsqu'on en vient à considérer le rapport entre revenu et décor, tout en sachant le nuancer d'autres considérations moins pragmatiques.

Le positionnement de fonds des ordres face à la question du décor, l'iconophilie mauriste et cartusienne ou la sobriété décorative cistercienne présentées au début de ce chapitre⁴²⁸, constituent une autre cause au moins aussi essentielle de l'absence de décors dans certaines abbayes. Si une abbaye peut se trouver trop peu dotée pour envisager des décors, une abbaye riche peut aussi décider de ne pas utiliser ses ressources de cette manière. Malgré la catégorisation à grands traits qui se dessine à l'issue de ces recherches, l'abstinence décorative volontaire ne s'exprime pas partout de la même manière. Dans le premier groupe, où de nombreux grands décors sont documentés, certaines communautés confortablement dotées n'offrirent en 1790 qu'une maigre ressource pour les collections publiques ou les ventes révolutionnaires, par exemple Rennes, Vendôme et Saint-Benoît-sur-Loire, dont les inventaires sont suffisamment détaillés pour rendre sensible le peu de peintures présentes dans les grandes salles communes. Leur appréciation du rôle de l'image est pourtant sensible, non dans ces espaces mais dans les cellules, souvent garnies

427 Pris à la fin du XVIII^e siècle, grâce aux inventaires révolutionnaires et à la documentation de la Commission des Réguliers, qui se recourent sans pour autant coïncider exactement. Des documents isolés viennent parfois nuancer ou remettre en cause certains des chiffres avancés. C'est pourquoi nous préférons avancer un ordre d'idée plutôt que des chiffres précis.

428 Cf. p. 113.

d'estampes voire de petits tableaux.

La sobriété du rez-de-chaussée n'est donc pas nécessairement un indicateur valable pour le reste des bâtiments conventuels, chez les mauristes comme ailleurs, à l'exemple de l'abbaye cistercienne normande d'Aunay, qui ne compte dans ses principales salles qu'une grande *Cène* au réfectoire, quatre portraits et une *Vierge* dans l'hôtellerie, tandis que les chambres des religieux comptent de nombreux tableaux, portraits ou gravures encadrées, ce qui n'empêche pas les commissaires municipaux de considérer ces chambres comme « meublées fort modestement⁴²⁹ », ce qu'on peut supposer correspondre à l'appréciation des religieux eux-mêmes. Le regard porté par les moines et leurs contemporains sur la présence d'images, œuvres d'art ou imagerie populaire, est donc complexe et divers, y compris au sein de chaque ordre, et, ce qu'on ne peut que supposer faute de documentation, au sein de chaque génération de moines dans une communauté.

Cette évolution des sensibilités dans le temps s'observe dans une certaine mesure chez les mauristes de Molesme, où un inventaire très détaillé fut réalisé en 1693, et récolé pendant deux décennies. Un siècle plus tard, l'inventaire révolutionnaire, malheureusement pas aussi détaillé que d'autres, permet toutefois d'observer l'évolution décorative entraînée par la reconstruction des deux tiers des bâtiments conventuels dans les décennies 1730 et 1750. Curieusement, seuls deux ou trois de la vingtaine de tableaux du XVIIe siècle encore présents en 1724 furent mentionnés en 1790. La transformation la mieux documentée est celle du réfectoire, orné de cinq toiles en 1693 et seulement d'une en 1790. Celle-ci, une *Crucifixion*, présente le même sujet que le tableau principal mentionné dans le réfectoire médiéval un siècle plus tôt. Il est impossible de savoir s'il s'agit de la même œuvre, ou de la persistance d'un sujet malgré la modification de l'objet.

Le changement de perspective décorative évoquée précédemment, avec l'élaboration du décor total au XVIIIe siècle, semble avoir entraîné la disparition de beaucoup d'œuvres anciennes, de qualité et peut-être de format assez modeste, qu'il n'était pas possible d'intégrer dans les nouveaux aménagements, comme si la reconstruction était aussi l'occasion d'une épuration des collections. Le minimalisme pourrait alors trouver dans certains cas sa source non dans le dénuement, mais dans une réduction choisie de la place de l'image, au service d'une formule décorative cohérente.

429 AD de Calvados, 1Q474, *Déclaration et état général*, s.d. vers 1790,

La donation

Par-delà la situation économique des monastères, dons et legs sont une source d'enrichissement artistique que les moines ne dédaignent pas, même si cela entraîne une certaine perte de contrôle sur les images en clôture.

Cette source d'images et de décors concerne en premier lieu l'église. Le petit couvent mauriste de Saint-Malo présente le cas original d'une église entièrement décorée grâce au mécénat de riches familles. Les annales de la maison en conservent un compte rendu détaillé. Certains dons permettent de consolider la maigre assise financière de la communauté, fondée au début du XVIIe siècle, comme en 1747 « une ancienne et sainte fille voulut donner une dernière preuve de son attachement à notre église et à notre monastère mit entre les mains du RP prier à différentes fois la somme de 7 000 lt pour une messe par semaine et une autre tous les mois⁴³⁰ », somme placée en rente au denier vingt. Mais c'est clairement l'embellissement de la chapelle qui est au cœur des préoccupations des bienfaiteurs qui offrent des sommes importantes pour son décor, par exemple les 9 000 livres nécessaires à l'exécution et au transport de trois statues de marbre réalisées à Gênes en 1744. Ce sont au total un peu plus de vingt-cinq mille livres qui furent offertes aux bénédictins malouins pour la décoration de leur chapelle entre 1671 et 1747. La plupart de ces dons sont assortis d'une destination précise, « pour l'autel de bois doré de l'Enfant », « pour l'achat de quatre pièces de tapisserie de Flandre pour les fêtes », voire en nature, comme cette chasuble garnie de « parements brodés de la Chine » envoyée de Pondichéry par un jeune négociant en 1735, « pour que la communauté prie Dieu pour sa conservation et son heureux retour⁴³¹ ». Certains bienfaiteurs cherchent d'ailleurs à conserver l'anonymat, remettant secrètement l'argent entre les mains du prier, leur nom restant inconnu de la communauté elle-même⁴³². Les espaces conventuels font eux-aussi l'objet de donations, mais il s'agit de sommes destinées à la reconstruction des bâtiments dans son ensemble, et aucun don, en nature ou en argent, en lien avec le décor intérieur n'est noté par les chroniqueurs, dont le texte s'arrête en 1747. Quarante ans plus tard, la déclaration des religieux ne mentionne dans les espaces claustraux que le strict minimum, seul le réfectoire était orné de quelques tableaux, qui s'avèrent être de vieux portraits, ainsi que deux chambres d'hôte décorées de quelques estampes.

430 *Histoire du monastère Saint Benoît ordre du dit Saint Benoît, Congrégation de Saint Maur situé dans la ville de Saint Malo*, manuscrit, AD Ille-et-Vilaine, 7H1, p. 69.

431 *Ibidem*, p. 58.

432 *Ibid* p. 69.

Le même constat peut être généralisé à l'ensemble des ordres et des régions étudiées. Les dons destinés à des aménagements précis concernent presque toujours l'église, très peu d'exceptions ont pu être identifiées, comme chez les mauristes rouennais, où en 1661-65, des bienfaiteurs participent à la réparation des vitres du réfectoire, disparues dès la fin du XVIIIe siècle. Lorsque leur identité est connue, les bienfaiteurs se répartissent généralement en deux catégories, les autorités et les amis. Seuls les exemples de dons d'œuvres ou liés à une réalisation matérielle seront retenus ici, laissant l'analyse des dotations financières à des travaux d'histoire économique.

Par autorités, nous qualifions ici les personnes ayant un rapport hiérarchique institutionnalisé avec la communauté récipiendaire de leurs bienfaits, soit d'un point de vue civil, les princes, soit d'un point de vue ecclésiastique, les abbés commendataires et les évêques ordinaires.

Les dons effectués par la famille royale envers des abbayes semblent étroitement liés à leur visite sur place⁴³³. Assez nombreuses dans les deux premiers tiers du XVIIe siècle où les cours de Louis XIII et du jeune Louis XIV se déplacent encore dans le royaume⁴³⁴, elles se réduisent drastiquement ensuite, pour se réduire à l'Île-de-France. Les princes de Sang conservent une plus grande mobilité au XVIIIe siècle, comme en témoigne le passage des ducs de Bourgogne et de Berry chez les mauristes de Blois lors du voyage de leur frère Philippe pour monter sur le trône d'Espagne en 1700⁴³⁵, ou bien l'aménagement d'un ermitage avant 1775 pour le duc de Penthièvre dans la clôture de l'abbaye de La Trappe, mentionnée lors de la visite pédagogique organisée par Mme de Genlis pour les enfants du duc d'Orléans en 1788⁴³⁶. On peut supposer que les différents portraits du prince de Condé, gouverneur de Bourgogne, conservés à Cîteaux avait eut la même origine⁴³⁷.

Les fruits matériels de ces visites sont généralement une somme d'argent destinée à arrondir les aumônes des communautés, et le cadeau d'un portrait, gage de la satisfaction tirée de la visite et d'une forme de patronage de la communauté, souvent réalisé ou envoyée quelques temps plus tard⁴³⁸. Louis de Bourbon (1725-1793), duc de Penthièvre, petit-fils illégitime de Louis XIV connu pour sa piété est le prince qui semble avoir

433 La répartition des portraits royaux est développée au Chapitre VI.1.A.3.

434 Par exemple la visite de la reine Marie-Thérèse à Saint-Bénigne de Dijon en 1674.

435 Une partie de la relation de ce séjour, inédite, est reproduite dans la notice Blois-Saint-Laumer, « Historique ».

436 Félicité de Genlis, François Bessire (éd.) *Journal des voyages avec les enfants d'Orléans, (1788-89)*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2020, « juin 1788 ».

437 AD de Côte-d'Or, 1Q825, *Enlèvement de la bibliothèque et des tableaux*, 29 avril 1791.

438 La question des portraits, royaux et abbaciaux, est développée au Chapitre VI.1.A.1-2.

entretenu le plus de rapports avec les communautés monastiques de la moitié nord de la France, tant dans l'Ouest et le Centre où il était largement possessionné, qu'avec les abbayes les plus célèbres à l'est du bassin parisien, comme en témoigne le portrait « donné par S.A.S. le duc de Penthièvre à l'abbé de Clervaut en 1787⁴³⁹ »

Les récits de conflits sans fin entre les abbés commendataires et les communautés dont ils perçoivent les deux tiers des revenus ne doivent pas occulter la générosité de certains d'entre eux, et un apaisement des relations qui s'opère à partir du premier tiers du XVIIIe siècle, une fois les sujets de contentieux réglés. La présence de leur portrait dans les bâtiments conventuels n'est pas rare, même si elle se résume souvent à celui de l'un d'entre eux, ayant le plus souvent vécu au XVIIIe siècle, une fois les tensions des premières décennies de la réforme apaisées. Lorsque leur origine est précisée, il s'agit toujours d'un cadeau de l'intéressé⁴⁴⁰, et non d'une commande de la communauté, comme celui représentant l'ouverture de la porte sainte par le cardinal de Bouillon, offert aux mauristes de Saint-Ouen de Rouen lors du séjour de Son Éminence en 1707. C'est aussi le cas de Jean II Casimir Vasa, ancien roi de Pologne devenu abbé de Saint-Germain-des-Prés, qui gratifia la communauté de nombreuses marques d'affection de son vivant et dans son testament, dont son portrait en habit de sacre, ainsi que son chapeau et son bonnet de cardinal⁴⁴¹, ou encore du nonce apostolique, abbé commendataire de Saint-Remi de Reims, qui fut très satisfait de son séjour dans son abbaye lors du Sacre de Louis XV en 1731, ordonnant en partant de faire son portrait en grand « dont il vouloit faire présent à la communauté⁴⁴² ».

L'importance des revenus des commendataires leur offre la possibilité d'un riche mécénat envers leur abbaye. Dans les années 1670-90, Charles d'Aligre se fait un devoir de conscience de relever son abbaye de Saint-Riquier⁴⁴³. Il finance la reconstruction des bâtiments, la restauration de l'église, et d'importants décors particulièrement soignés, lambris sculptés, ferronneries, toiles peintes et livres, pour un montant total de presque 100 000 livres. Ce cas reste exceptionnel à plus d'un titre. La plupart des abbés

439 Inscription portée sur le cadre du portrait de Jean-Baptiste Charpentier (1728-1806) passé en vente chez Christie's le 4 mai 2016.

440 Autre exemple, à Saint-Wandrille en 1733, l'abbé de Fourcy, commendataire, offre son portrait à la communauté sous le priorat de dom Barbe, qu'il appréciait particulièrement. De même, la chronique de Saint-Germer de Fly mentionne le don de son portrait par l'abbé de Saint-Aignan.

441 *Mémoire de la sacristie de Saint-Germain des Prés...* f. 229-231.

442 *Livre manuscrit des choses mémorables de St Remi...* f. 65v.

443 Jules Henocque, *Histoire de l'abbaye et de la ville de Saint-Riquier*, Amiens, Douillet, 1880-88, p. 238-67.

bienfaiteurs font quelques cadeaux, en nature ou en argent, et offrent leur protection dans les affaires juridiques et administratives⁴⁴⁴. Les chroniques monastiques permettent de saisir l'importance cruciale des relations de personnes dans les rapports entre les commendataires et les communautés. Si l'attitude de Charles d'Aligre est d'écrite comme le fruit de ses réflexions intérieures quant à ses devoirs envers le monastère, la plupart des récits du XVIIIe siècle souligne combien l'appréciation de l'abbé envers un prieur qu'il estime peut non seulement débloquer des situations pénibles, mais aussi inciter ces derniers à relâcher les cordons de leur bourse⁴⁴⁵. La reconnaissance des communautés envers les autorités ecclésiastiques qui les soutiennent dans les grands chantiers de reconstruction s'exprime souvent au travers de l'apposition d'armoiries⁴⁴⁶.

Les « ordinaires du lieu⁴⁴⁷ » sont les grands absents de ces collections de portraits, leur juridiction exacte sur les communautés monastiques masculines ayant été l'objet d'après négociations au XVIIe siècle, lorsque les réformés cherchaient à relever l'autonomie des communautés grâce à une structuration en congrégations nouvelles ou selon les droits de leurs ordres, tandis que les évêques cherchaient à restaurer la régularité des communautés placées sous leur juridiction par les décrets du Concile de Trente⁴⁴⁸. Les rares portraits documentés sont liés à des circonstances particulières, comme celui du cardinal de la Roche-Aymon, dernier archevêque de Reims, « qui en a fait présent à la maison [de Saint Denis de Reims] pour y avoir logé dans le temps du sacre de Louis seize⁴⁴⁹ ».

L'amitié des séculiers envers les communautés, par le fait même de leur caractère informel, n'a laissé que des traces ténues, n'ayant pas été l'objet d'actes notariés ni de mentions dans les actes capitulaires, qui n'apparaissent que de manière marginale dans quelques chroniques manuscrites. La riche documentation de Saint-Germain-des-Prés entre 1690 et 1740 en offre quelques exemples variés, grâce à l'importance de leurs réseaux dans la capitale et à la fortune de certains d'entre eux.

[1698] Messire Hugues Jannon, autre fois procureur général du Parlement de

444 À Saint-Germain-des-Prés par exemple les abbés participent aux frais de restauration et d'agrandissement du monastère et offrent quelques ornements pour la sacristie. *Idem*.

445 Ce fut par exemple le cas de dom Barbe, prieur de Saint-Wandrille en 1733, très apprécié de l'abbé de Fourcy, *Histoire de de Saint-Wandrille...* p. 283.

446 Cf. Chapitre VI.1.B.2.

447 Expression désignant l'évêque disposant de l'autorité dans une circonscription, déjà employée au XVIIe siècle par exemple dans Symphorien Guyon, *Histoire de l'église et diocèse d'Orléans...*, Orléans, Borde, 1650, p. 456.

448 Le conflit que connut Saint-Wandrille avec l'archevêque de Rouen de 1636 à 1652 est bien détaillé dans la chronique abbatiale, *Histoire de Fontenelle...* p. 30 à 121.

449 Henri Jadart, « L'ancienne abbaye de Saint-Denis de Reims – Ses bâtiments subsistants et leur intérêt au point de vue de l'Histoire et de l'Art », *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, t. 120, Reims, Michaud, 1907, p. 351.

Bourgogne et ensuite ayant pris l'état ecclésiastique [...] s'est retiré dans une maison de ce faubour où il vivoit bon solitaire, assistant souvent à nostre office [...] nous a légué par testament une croix avec un crucifix d'ivoire d'un ouvrage si exquis et si achevé qu'on l'estime jusqu'à deux ou 3 mille livres. [...] ce crucifix nous a été mis entre les mains quelques temps après, que l'on a jugé à propos de mettre dans le cabinet des manuscrits [en ayant offert plusieurs précieux de son vivant] nous avons fait reconnaissance de ce bienfait un service solennel le 11. jour d'avril pour le repos de son âme.⁴⁵⁰

La mention finale de ce passage correspond à une pratique de témoignage de gratitude envers les bienfaiteurs, surtout défunts, documentée dans d'autres chroniques mauristes, surtout au XVIIe siècle mais aussi dans la première moitié du siècle suivant⁴⁵¹. Cette gratitude est en général désintéressée, car la donation a déjà lieu sans être attachée à une obligation contractuelle de prière. La trace manuscrite semble elle-même comprise comme une manière de conserver la mémoire du bienfait et assurer la reconnaissance des générations futures, certains d'entre eux étaient même inscrits dans le nécrologe de la communauté⁴⁵², destiné à la prière pour les défunts.

[1714] Mourut dans l'enclos de l'abbaye Mad.e Gabrielle Ledoux veuve de M. Langellé et mère de quatre de nos confrères [...] Elle avoit fait par son testament le monastère de S. Germain légataire universel et quelques legs médiocres en faveur de sa nièce et de sa servante [...] Mais comme la nièce n'étoit pas satisfaite, le R.P. d. Denis de S.te Marthe, prieur, qui est nommé exécuteur testamentaire [...] trouva bon pour éviter les longueurs et les procès [qu'on lui donnât] plusieurs meubles à son usage. Il en est néanmoins resté au monastère un grand nombre, entre autre un grand coffre plein de beau linge fin presque tout neuf, un lit violet de soie [...] deux beaux tableaux, copies du Guide [...] et enfin des tables, guéridons, vaisselle, meubles etc. Le monastère avoit reçu auparavant de Mr et Mad.e Langellé plusieurs autres présents considérables.⁴⁵³

Ces deux premiers cas montrent des bienfaiteurs qui vivent dans la fréquentation régulière de la communauté, et qui souhaitent la faire bénéficier de leurs biens. Dans ce second

450 *Choses mémorables de Saint Germain des prés...* f. 21.

451 Nous reviendrons à plusieurs reprises sur l'importance de ces marques de reconnaissance pour les moines. Elle s'observe encore, par exemple, dans le grand cloître de la chartreuse d'Orléans, dont les cellules furent construites au gré des donations, la mémoire de chaque donateur était honorée par une inscription sur une plaque de marbre posée près de la porte de chaque cellule.

452 La plupart a disparu. Contenaient-ils des informations sur les donations que les chroniques n'avaient pas retenues ? Celui de Saint-Denis en France est conservé (*Nécrologe de l'abbaye de Saint-Denis*, BnF, ms. Français 8599-8600), et consacre par exemple une notice à Robert De Cotte (vol. 1, p. 36), l'architecte de sa reconstruction, qui développe ses marques d'attention désintéressée à l'accomplissement du chantier et son attachement au prieur, dom De Loo.

453 *Ibidem*, f. 246.

exemple, ces donations sont réparties dans le temps et très variées dans leur forme, allant d'objets quotidiens à des œuvres d'art de prix. Des mentions de mobilier et d'objets d'art de certaines hôtelleries font apparaître des objets qui se distinguent des autres par leur préciosité ou leur rareté, comme des lits tendus de soieries. On peut faire l'hypothèse qu'une partie d'entre eux était issue de ces donations et legs, dont le caractère quotidien ou séculier entraîne leur installation dans les chambres d'hôtes. Il en va de même pour la présence des tapisseries, mentionnées plus haut, dont les sujets littéraires, comme le roman d'Urfée, trouverait dans le monastère une explication par ce biais.

[1720] M^r Issalin, conseiller au Châtelet, en qualité d'exécuteur testamentaire de M^r Léonard Guelfe, secrétaire de M^r Antoine Arnauld, docteur de Sorbonne, a délivré à la communauté un buste de marbre blanc très bien fait représentant Monsieur Arnauld, que le même M^r Guelfe nous avoit donné par son testament.

Ces cadeaux de bustes de personnalités se retrouvent dans plusieurs grandes bibliothèques, surtout parisiennes, comme ceux de la famille Le Tellier offerts à Sainte-Geneviève avec sa bibliothèque par Charles-Maurice Le Tellier, archevêque de Reims. Contrairement aux deux premières, cette notice ne mentionne pas le lien entre le donateur et les moines. Le nombre d'appelants parmi les germanopratsins permet de supposer que le portrait sculpté du chef de file des théologiens jansénistes du XVII^e siècle avait trouvé une place naturelle dans la bibliothèque mauriste. C'est donc un indice précieux des circuits de sociabilité ecclésiastique et intellectuelle de ces communautés. D'autres donations de ce genre sont plus inattendues dans leur forme, comme

« le modèle de la tête du Roi fait par Bouchardon pour la statue équestre de ce prince. M. le comte de Caylus en a fait présent à cette abbaye, et l'a fait élever d'après ses desseins sur un cippe avec une inscription. »⁴⁵⁴

Une prédominance d'ecclésiastiques dans les bienfaiteurs semble émerger de la documentation des deux derniers tiers du XVIII^e siècle, mais les sources sont trop fragmentées pour en tirer des conclusions assurées. On peut néanmoins se demander dans quelle mesure le don d'objets serait plutôt une caractéristique de ce groupe qui, n'ayant pas d'héritiers directs, est plus enclin à transmettre un patrimoine artistique et mémoriel à des pairs, tandis que les laïcs privilégieraient les ressources financières, autant de leur vivant qu'après leur mort. Le cas de Mme Langellé, quoique laïque, devrait alors plutôt être intégré à la première catégorie, tous ses enfants étant entrés en religion.

454 Antoine Dezalliers d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris...*, quatrième édition, Paris, De Bure, 1765, p. 380.

Quoique pauvres, un petit nombre de maisons reçoivent assez de cadeaux pour constituer un décor, d'une ampleur variable selon leur prestige, comme l'abbaye mauriste de Saint-Chéron qui put renouveler à partir de 1736 ses stalles et son maître-autel grâce au legs d'un ancien pensionnaire⁴⁵⁵. Mais ce n'est pas le cas de la plupart d'entre elles. Faut-il en déduire une désaffection des donateurs envers ces maisons ? Il convient de garder à l'esprit la différence de contexte social dans lequel évoluent les communautés. Les abbayes bénédictines ont souvent été rattrapées par le déploiement urbain. Elles sont en contact étroit avec des élites urbaines, plus riches, plus habituées aux mécanismes du patronage, et leur visibilité est accentuée par un travail intellectuel bien connu et une œuvre de prédication qu'il ne faut pas négliger⁴⁵⁶. Cisterciens, prémontrés et chartreux, généralement installés en campagne, se retrouvent dans une situation inverse, où ils soutiennent par leur puissance économique un voisinage défavorisé. L'opportunité de bénéficier de donations semble donc très inégalement répartie entre les différents ordres, et entre les maisons de chacun d'eux, ayant un impact direct sur le déploiement des décors figurés.

Les dons et legs ont comme corollaire particulier pour les religieux la perte du contrôle sur l'image. Cette situation, inverse exact de l'idée de décors comme programme conscient et construit, ouvre de nombreuses questions sur la posture des bénéficiaires. En théorie, l'acte du don comprend pour le récipiendaire la possibilité du refus, qui serait un moyen de conserver la main sur les images qui pénètrent dans l'espace monastique. Pourtant, la réalité des interactions sociales inhibait cette alternative. Les manuscrits de Saint-Germain-des-Prés permettent de saisir que face à un bienfaiteur prestigieux, il n'était pas question de se dérober⁴⁵⁷. Bien au contraire, ces donations ou legs étaient reçus comme un honneur fait à la communauté, qui y voit à la fois un signe de protection et de reconnaissance de leur statut, à distinguer des œuvres destinées au lieu de culte qui étaient, elles, comprises d'abord comme des hommages à dieu. Un refus n'était possible

455 Hérisson, *Histoire de l'abbaye Saint-Chéron*, milieu XIXe s., copie manuscrite, AD Eure-et-Loir, 1J180. Il faut entendre ici pensionnaire comme une personne qui vit dans la proximité de la communauté en échange d'une pension, généralement pour y finir ses jours.

456 Comme le rappelle Daniel-Odon Hurel dans « Entre érudition et pastorale : la Congrégation de Saint-Maur », *Annuaire-Bulletin de La Société de l'histoire de France*, Paris, H. Champion, 2004, p. 37–60. L'importance de la prédication pour le monastère de Saint-Malo est probablement une des raisons des nombreuses donations que nous avons évoquées.

457 Le phénomène a été étudié par Augustin Devaux concernant les somptueux mécénats dont les chartreux furent, parfois à contrecœur, les bénéficiaires, à la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance, dans *L'architecture dans l'ordre des chartreux*, Sélignac, 1998, chapitre II.

que dans une situation qui requerrait une action prudente, dans les cas d'une succession trop favorable aux religieux, ce qui aurait pu entraîner des contestations financières. Les communautés préférèrent souvent un accommodement, quitte à abandonner une partie de leurs droits, comme ce fut le cas du legs de Mme Langellé, ou de la succession de l'abbé d'Aligre, commendataire de Saint-Riquier qui, trop généreuse envers la communauté, obligea celle-ci à transiger avec les héritiers⁴⁵⁸. Mais cela ne concerne pas les œuvres d'art qui sont rarement les éléments le plus précieux d'une donation pouvant comprendre reliques, orfèvrerie, textiles...

Les bienfaits envers les communautés pouvaient prendre bien des aspects, comme en 1737 lorsque M. Auber, grand-maître de la généralité de Caen « grand homme de bien, passionné à nous faire plaisir » qui organisa gratuitement avec M. Baudoy surintendant des Eaux et Forêts la coupe des bois de l'abbaye cistercienne d'Aunay, « pour le bon ordre et l'utilité de cette maison, dont il avoit vu la caducité par ordre que nous avions sollicité⁴⁵⁹ ».

Encore plus rares sont les traces du mécénat de religieux extérieurs à la communauté, ce qui s'explique naturellement par le renoncement à la propriété personnelle, ce qui réduit considérablement la possibilité d'employer des fonds pour des raisons personnelles. *L'Histoire* manuscrite de l'abbaye de Glanfeuil⁴⁶⁰ en fournit quelques exemples qui trouvent leur origine dans la dévotion particulière de certains mauristes envers le saint patron de leur congrégation, à l'exemple de dom Jean Prou, « illustre réparateur de ce monastère », mort à Saint-Germain-des-Prés le 27 avril 1708, âgé de 80 ans, « ayant passé 40 ans trésorier général, vulgo depositaire des monastères pour leurs affaires à Paris ». Sa charge entraînant de nombreux déplacements, il semble avoir ainsi eu l'occasion de collecter les fonds nécessaires pour envoyer régulièrement des ballots de livres ou pour commander un grand retable en ébène. L'auteur, probablement dom Comé, écrivant vers 1715, conclut cette notice par une curieuse épitaphe versifiée, où il décline les bienfaits du défunt envers la décoration de l'église, l'embellissement du trésor, sous la forme d'une ode

458 *Histoire de la restauration de l'abbaye de Saint-Riquier*, BnF, ms. Français 16827, f15-22. Cette situation n'est pas propre au monachisme. En 1676, la très importante succession de M. Alexandre Le Ragois de Bretonvilliers, héritier de la fortune familiale et qui l'avait léguée à la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice dont il avait été le supérieur général, fit l'objet d'un compromis avec les parents du défunt, leur abandonnant une partie notable des biens fonciers, afin d'éviter une contestation judiciaire, cf. Bernard Pitaud, *Saint-Sulpice et les séminaires sulpiciens entre 1657 et 1700*, Paris, Salvator, 2018, p. 186. Cette attitude face aux successions, que nous étudions dans le cadre précis de la question des œuvres d'art et d'éventuels refus, ne doit pas masquer la variété des postures des religieux de la période moderne vis-à-vis de ces questions financières, dont le scandale de l'affaire Delaunay (1763) qui ne fut pas à l'honneur du procureur général de l'ordre cistercien, offre un frappant contre-exemple.

459 *Histoire de l'abbaye Notre-Dame d'Aunay*... p. 329.

460 BM d'Angers, ms. 860, *Histoire abrégée de l'abbaye de St Maur sur Loire*... v. 1710, p. 158 et suivantes.

à la piété, concluant que ces objets devaient exciter la « reconnaissance des religieux qui y habitent⁴⁶¹ ». Les bienfaits se poursuivent ensuite, puisqu'en 1713 la balustre de l'autel de la Vierge fut réalisée grâce aux « pieux soins et à la vigilance d'un religieux de la maison dont la modestie nous oblige à taire le nom⁴⁶² »

b) Décors mobiles

Le panorama final que proposent les inventaires révolutionnaires ne doit pas cacher le potentiel de modulation visuel et iconographique des espaces, rappelant que ces « immeubles par destination » restent malgré tout des éléments meubles. Si l'évolution du goût semble avoir eu peu d'influence sur ces processus de modifications, l'autonomie iconographique et matérielle de l'image peinte sur toile s'avère être bien présente à l'esprit des religieux, qui n'hésitèrent pas à déplacer les œuvres, décomposant, modulant ou restructurant un petit nombre d'ensembles picturaux.

Le faible impact des modes

L'évolution des conceptions regardant l'aménagement général des décors, le développement de la formule monastique présentée au début de ce chapitre, entraînèrent d'importantes modifications de la manière de décorer les grandes salles conventuelles. Dans beaucoup de cas, la restructuration ou la reconstruction des bâtiments claustraux entraîna naturellement la création d'un nouveau décor conforme au nouvel esprit, comme en témoigne une délibération capitulaire de la communauté de Saint-Denis en France :

Le 5e. Jour de novembre mil sept cent dix neuf a représenté aux pères senieurs que le bâtiment du nouveau refectoire s'avançant et pouvant estre en état de servir au tems de la diette annuelle, il estoit à propos de faire faire un tableau convenable pour ledit refectoire. Ceux qui sont dans l'ancien réfectoire ne pouvant pas convenir.⁴⁶³

Dans quelques cas cependant, de nouveaux décors furent réalisés avant son adoption. Au

461 *Ibidem*.

462 *Ibid.*, p. 180.

463 AN, LL.1229, *Relevé des actes capitulaire*, s. p., 5 novembre 1719.

prieuré parisien de Saint-Martin, la disposition des tableaux réalisés entre 1706 et 1713, tributaires de l'architecture médiévale de la salle, fut complétée en 1778 par six tableaux de Jérôme Preudhomme⁴⁶⁴ au bas bout de la salle, qui n'avait pas nécessité de complément décoratif pendant soixante ans puisque cette extrémité ne présentait pas la différence de niveaux qui avait suscité la réalisation de peintures au haut bout. L'accrochage de ces tableaux ne put avoir lieu qu'en modifiant la boiserie, pourtant cohérente avec le reste de la salle, afin de créer l'espace pour accueillir les nouveaux tableaux. La première campagne d'aménagement avait utilisé la peinture comme un moyen de régularisation au profit de la boiserie, point de vue qui s'inscrivait dans la tradition médiévale du traitement de cette salle et dans la conception de l'ameublement de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Au contraire, la seconde campagne modifia la boiserie afin de permettre un accroissement de la surface picturale, l'objectif étant probablement d'aligner ce décor sur la formule généralement adoptée dans les autres monastères, nécessitant pour cela l'ajout de peintures à l'autre extrémité de la salle.

L'impact des modes et de l'évolution rapide des formes dans le monde profane semble avoir pénétré les sphères monastiques d'une manière assourdie. Les décor neufs furent réalisés dans le style de leur temps, quoiqu'il soit souvent un peu d'arrière-garde, mais la documentation n'a fourni aucun cas où un décor satisfaisant aurait été transformé pour être « mis à la dernière mode ». Les transformations existent, justifiées le plus souvent par la nécessité objective, du point de vue des religieux, d'une intervention. L'aménagement visé étant soit considéré comme temporaire, ce qui fut surtout le cas des lambris mis en place pour l'usage immédiat de salles nouvellement construites, leur remplacement par une réalisation plus pérenne étant prévue dès l'origine, dans un futur moyen voire lointain, soit jugé défectueux, vétuste ou réalisé dans l'urgence des restaurations des premières décennies de la réforme. Le *Jugement de Salomon* du réfectoire de la chartreuse de Champmol en est une probable illustration. Vers 1616-19, le peintre champenois Richard Tassel réalisa des travaux d'embellissement des lambris du réfectoire sous la responsabilité de dom Tixier, procureur de la communauté, complété par la réalisation d'un grand tableau sur le thème inhabituel du jugement de Salomon, intégré au reste de la boiserie. Pour une raison qui n'a pas été transcrite dans les archives, ce tableau fut remplacé environ

464 Jérôme Preudhomme (1735-1810) reste un artiste peu connu. Cf. Françoise Baligand, « Nouveaux éléments biographiques sur le peintre Jérôme Preudhomme », *La tribune de l'art*, latribunedelart.com, article en ligne le 27 mai 2018.

soixante ans plus tard par une composition traitant le même sujet, cette fois-ci par le peintre parisien Jean-Baptiste Corneille (1649-1695), membre de l'Académie royale, qui travailla dans les dernières années de sa vie au décor de l'église de la chartreuse parisienne. La raison de ce remplacement, qui ne fut pas motivé par une transformation de la salle, pourrait être éclairée par les travaux de restauration dont un autre tableau de ce même peintre eut besoin en 1787. Ce *Serpent d'airain*, probablement réalisé en même temps que le *Jugement de Salomon*, était aussi accroché dans le réfectoire, une pièce datant du XIV^e siècle, sans sous-sol, dans un enclos entouré de pièces d'eau, comme en témoignent les différents plans de la chartreuse. Les tableaux souffrirent peut-être d'une humidité qui affecta plus particulièrement l'œuvre de Tassel, dont la qualité fut elle aussi éventuellement en cause, nécessitant son remplacement par un travail dont la qualité technique était assurée par la formation auprès d'un maître parisien reconnu et pas l'admission à l'Académie royale.

Les décors dont la qualité n'était pas mise en doute, comme en témoignent les descriptions élogieuses ou les sommes investies pour leur réalisation, ne semblent pas avoir subi de remplacement lié aux changements de goût, malgré l'évolution des formes. Les lambris de sacristie ou même de réfectoire de la fin du XVII^e siècle en sont un bon exemple. La transformation de leur structure et de leur forme, détaillée au Chapitre IV, ne les empêcha pas de demeurer en place pendant tous le siècle suivant, et même jusqu'à nos jours, malgré la diffusion des boiseries de hauteur et la faveur de l'ornementation rocaille puis classicisante. La question de la qualité semble centrale dans les quelques cas où un remplacement est attesté, comme c'est le cas dans une autre chartreuse. L'autel de la salle capitulaire de Vauvert à Paris fut d'abord surmonté d'une *Crucifixion* de Nicolas Baullery⁴⁶⁵ peinte en 1619. En 1674 mourut Philippe de Champaigne, qui légua aux Pères chartreux un de ces chefs-d'œuvres, sa première *Crucifixion*, en gage d'amitié. Dans les chartreuses du XVII^e siècle, les salles capitulaires faisant l'objet de décors bien plus soignés que les autres salles communautaires⁴⁶⁶, les moines parisiens décidèrent de porter l'œuvre de Baullery au réfectoire, où il demeura jusqu'en 1791, afin de laisser place à une œuvre de plus grande qualité qui venait de leur être offerte. Par-delà des circonstances assez différentes, le parallèle chronologique entre ces deux exemples, parmi les seuls clairement identifiés durant ces recherches, indique peut-être une évolution des préoccupations décoratives cartusiennes vers un souci de qualité picturale qui, une fois

465 Nicolas Baullery ou Boleri, (v1560-1630) peintre parisien qui œuvre pour de nombreuses communautés religieuses.

466 Cf. Chapitre IV.1.A.2.

atteint dans la seconde moitié du siècle, n'entraîna plus des remplacements mais des augmentations, le renouvellement évoluant en un enrichissement à partir d'un noyau ancien mais apprécié malgré les changements de styles.

En cela, l'attitude monastique semble avoir privilégié la préservation économe des réalisations de qualité sur les effets de mode, dont les moines semblent avoir eu relativement conscience, comme en témoigne la rapide adoption des motifs rocaille à partir des années 1730. La salle des hôtes de Saint-Aubin d'Angers présente un cas unique de modernisation du style, sans pour autant entraîner la modification des éléments plus anciens. Au milieu du XVIIIe siècle, probablement dans la décennie 1750, la pièce reçut un lambris sobrement sculpté de motifs rocaille, montant jusqu'à la naissance de la voûte d'arête qui la couvre, percée de deux travées sur chaque paroi, des dessus-de-porte peints couronnant les deux portes ouvertes dans les deux murs de refend. Une campagne de mise au goût du jour fut entreprise quelques années avant la Révolution, qui ne transforma pas le lambris existant mais l'augmenta d'un registre de moulurations stuquées plaquées sur la naissance de la voûte, adoptant le vocabulaire néo-classique élaboré depuis les années 1760 tout en conservant les lignes de construction de la boiserie. Les agrafes végétales, les rosettes aux coins des panneaux, les guirlandes de laurier et les enroulements sommant les parcloles présentent des points communs avec la sculpture de la boiserie du réfectoire de Clairvaux, situant leur réalisation dans la décennie 1770 ou au début 1780. Le travail d'habillage fut complété par des trophées suspendus à la clef des lunettes percées dans la voûte, et par l'ajout d'une guirlande de fleurettes⁴⁶⁷ le long de la ligne concave de ses arêtes, le tout d'une proportion assez grêle, dont la qualité contraste avec celle de la reproduction des bas-reliefs conçus vers 1739-45 par Edme Bouchardon pour la fontaine parisienne de la rue de Grenelle sur le thème des quatre saisons, dont la manière était suffisamment classique pour être reprise quarante ans plus tard dans une décoration d'esprit néo-classique, qui s'avère au final plutôt appartenir à la vogue du retour au « grand goût » du règne de Louis XIV⁴⁶⁸ qu'à la recherche archéologique d'un art antique pur⁴⁶⁹.

Un processus un peu similaire fut peut-être à l'œuvre lors des différentes phases d'enrichissement du décor du réfectoire de Saint-Denis, en particulier lors de l'ajout en 1784 des cadres et parcloles accompagnant l'accrochage des tableaux de Godefroy, placés par-dessus une « superbe menuiserie ornée de sculpture » probablement installée dans les

467 C'est ainsi que nous nommerons les motifs de fleurs qui ne peuvent être identifiés, souvent représentées avec cinq ou six pétales ronds ou lancéolés. Cette indétermination est consciente de la part du sculpteur ou du peintre.

468 Hugh Honour, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad), *Le néo-classicisme*, Paris, LGF, 1998, chap. 1 passim.

469 Il en va de même pour les boiseries de la bibliothèque du Val-Dieu (fig. 6) réalisées vers 1780.

années 1720-30 avec les deux toiles de Restout. La disparition de l'ensemble ne permet pas de savoir si la communauté fit le choix d'aligner les nouvelles boiseries sur le vocabulaire ornemental de l'ancienne, ou prit le parti de leurs confrères angevins de la cohabitation des styles.

Les circonstances plus que l'influence des modes profanes purent entraîner le renouvellement d'un mobilier jugé trop ancien pour être convenable. Les mauristes de Saint-Germer-de-Fly firent ainsi l'acquisition en 1745 d'un nouveau meuble de soie cramoisie pour la principale chambre d'hôte afin d'y accueillir dignement l'évêque de Beauvais, Étienne-René Potier de Gesvres (1697-1774), venu pour la confirmation des paroissiens du voisinage⁴⁷⁰. Sa bonne opinion de la communauté manifestée par un certain nombre de cérémonies qu'il vient présider à l'abbaye, installations, tonsures et d'autres petits témoignages de sa considération, incite les moines à soigner sa réception. Le renouvellement du mobilier s'avère dans ce cas moins une question de mode que de convenance, un « prince de l'Église » devant être traité avec certains honneurs ecclésiastiques ou mondains, voire de diplomatie, afin de conserver un appui précieux dans le diocèse et à la Cour.

Des processus de marginalisation

Rares sont les œuvres dont il est possible de suivre le cheminement au sein de l'abbaye au cours de ces deux siècles. Les exemples suivants mettent en lumière les différents échelons possibles d'une forme de marginalisation de l'objet-tableau, de mise à l'écart des peintures dont la qualité, l'ancienneté ou l'iconographie sont trop respectées pour justifier une disparition complète, mais dont le parcours ressemble à une lente « dégringolade » en deux étapes, la première consiste en la sortie de l'église vers les espaces prestigieux de l'abbaye, la seconde en l'éviction de ces derniers vers l'hôtellerie.

Cette première étape s'observe de deux manières différentes à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. En 1643, la confrérie flamande installée dans le transept de l'église abbatiale commande à Pieter Van Mol (1599-1650), élève de Rubens installé en France, une *Nativité*

⁴⁷⁰ Victor de Beauvillé (ed.), « Registre concernant les choses notables arrivées en ce monastère de Saint-Germer de la congrégation de Saint-Maur et de l'ordre de Saint-Benoît depuis l'établissement en iceluy des religieux de ladite congrégation, 1644-1781 », in *Recueil de documents inédits concernant la Picardie*, tome II, 1867, p. 498.

ou *Adoration des bergers*⁴⁷¹. Vers 1690-91 le tableau fut déplacé au-dessus de la stalle abbatiale du chœur, sa propriété passant entre les mains des bénédictins probablement à cause de la disparition de la confrérie. Ce déplacement avait été rendu nécessaire par la transformation du transept pour accueillir le tombeau de l'abbé commendataire Jean-Casimir Vasa, ancien roi de Pologne, et sa nouvelle dédicace à saint Casimir. Il est schématiquement représenté sur les gravures représentant le maître-autel au début du XVIIIe siècle et encore mentionné dans le chœur en 1749. Il fut ensuite déplacé au réfectoire entre 1750 et 1765, où il resta jusqu'à la nationalisation de l'abbaye. L'œuvre, très admirée des amateurs et des auteurs de guides, doit ses pérégrinations à des renouvellements décoratifs successifs, d'abord dans le transept, puis dans le chœur, où sa place est prise vers le milieu du siècle par une *Mise au tombeau* de Pierre-Jacques Cazes (1676-1754) achevant la création d'une couronne de tableaux surmontant les stalles, à l'image du chœur de Notre-Dame. D'un retable il devient un tableau de chœur pour finir au réfectoire, où il conserve néanmoins la place principale, justifiée tant par sa taille que par sa qualité.

La présence d'un tableau représentant *Saint Germain en oraison* et un autre *Sainte Marguerite* dans le chapitre germanopratin en 1790 fait écho aux deux principaux autels de l'église. Au maître-autel reconstruit en 1704 par l'architecte du Régent, Alexandre-Jean Oppenordt (1639-1715), étaient exposées les reliques de l'évêque de Paris du VIe siècle et dans le transept sud l'autel dédié à la légendaire martyre d'Antioche fut orné en 1705 d'une statue de marbre sculptée par le frère Jacques Bourlet, encore en place. Un premier décor, dont les détails sont inconnus, fut réalisé lors de la dédicace de l'autel en 1683. Les deux tableaux étant absents de l'inventaire de l'église en 1658⁴⁷², ils pourraient donc avoir été réalisés dans la seconde moitié du XVIIe siècle, celui de sainte Marguerite vers 1680, avant d'être retirés dans la décennie 1700 afin de laisser place aux nouveaux décors marmoréens mis en place sous la houlette de dom Jacques Bouillart, alors en charge du renouvellement du décor de l'église. Trop grandes pour les petites chapelles rayonnantes du chevet, d'ailleurs occupées par d'autres dédicaces, ces toiles auraient alors été déplacées dans la salle capitulaire, rejoignant par exemple une copie de la *Conversion de saint Paul* de Rubens que l'abbé Jean Casimir avait apportée de Pologne, augmentant encore l'aspect hétéroclite. Qu'il s'agisse du réfectoire ou du chapitre, les grandes salles conventuelles de Saint-Germain semblent accueillir des œuvres de provenances très diverses et sans

471 *Choses remarquables de Saint-Germain des Prés...* p. 95. Cet historique est détaillé dans la notice Paris-Saint-Germain-des-Prés, « Réfectoire », fig. 2.

472 BnF, ms. Français 18818, *Inventaire des sacrées reliques [...] et meubles de considérables valeurs qui sont en l'église...* 1658, p. 72-76.

cohérence iconographique ou visuelle, formant plus un conservatoire d'œuvres d'art pieuses qu'un programme spirituel cohérent.

Leurs confrères de Pontlevoy réservèrent un même sort au *Couronnement de la Vierge* peint pour le maître-autel par Jean Monsnier vers 1651. Lorsqu'ils installèrent en 1679 le tabernacle offert par leur abbé commendataire, Pierre de Bérulle, neveu du cardinal, celui-ci masqua le retable, qui fut alors déplacé au réfectoire, et remplacé par une *Transfiguration* intégrée au nouvel aménagement⁴⁷³. Une opération identique se produisit l'année suivante chez les cisterciens franciliens des Vaux-de-Cernay. Le prieur, dom Charles Louvet, qui venait de prendre ses fonctions fit porter de l'église au réfectoire un tableau représentant l'*Assomption de la Vierge* où il était jugé inutile⁴⁷⁴, peut-être après une modification du maître-autel, décrit comme étant à la romaine et surmonté de colonnes en 1790. La finalité du déplacement est suggérée plus qu'explicitée en indiquant qu'il n'y avait pas encore de tableaux dans le réfectoire. Il s'agit donc à la fois de débarrasser l'église d'un élément devenu superfétatoire tout en embellissant un lieu qui n'avait pas encore reçu d'attention décorative. Peu de temps après, il fit opérer à la chaire du réfectoire le mouvement inverse, étant déplacée dans la nef, laissant la place à une nouvelle chaire au réfectoire, plus commode⁴⁷⁵.

Il en alla de même chez les mauristes blesois, où un *Miracle de Saint Laumer* formait en 1677 le retable du maître-autel, avant d'être déplacé, vers 1682, au réfectoire. Cette fois-ci, il ne semble pas que ce soient les travaux d'embellissement de l'église qui soient à l'origine de ce mouvement, mais plutôt les travaux de restauration de l'aile du réfectoire menés dans la décennie 1660, d'où le tableau provenait peut-être avant d'y être réintégré. À la différence des précédents exemples, ses tribulations n'étaient pas terminées, puisqu'il fut de nouveau porté dans l'église dans le courant du XVIIIe siècle, recevant un pendant pour marquer l'entrée de la croisée du transept, un peu sur le modèle parisien, puisqu'il s'agit aussi d'une mise en image de la vie du saint évêque patron de l'abbaye⁴⁷⁶.

Ces quatre exemples se situent tous dans le dernier tiers du XVIIe siècle, cohérence chronologique dont la raison repose probablement sur l'essor de la modernisation des églises en cours rendue possible par la stabilisation des réformes⁴⁷⁷. La modification des pratiques décoratives du chœur entraîne aussi l'abandon au XVIIIe siècle de l'exposition de

473 Jean de Bodard, *Pont-Levoy, l'Abbaye, l'École bénédictine, l'École royale militaire, le Collège, 1034-1904*, Maré-Pont-Levoy, 1977, p. 129

474 AD des Yvelines, 45H34, dom Charles Louvet, *Journal de ce qui s'est passé de remarquable...* p. 2.

475 *Ibidem*, p. 3.

476 Cf. Chapitre VIII.2.B.2.

477 Voir Sallé, *Églises mauristes...* chapitre 2 passim.

tapisseries, comme la *Tenture de la vie de saint Jean-Baptiste* à Prémontré ou celle de *l'Histoire de la sainte Larme* à Vendôme, qui toutes deux furent placées à l'hôtellerie, et non au réfectoire ou au chapitre, où la tapisserie ne semble jamais avoir été d'usage. Prémontré étant en régime régulier, le logis abbatial tenait donc lieu d'hôtellerie ordinaire. Ce qui fut perçu comme une appropriation indue d'un ornement de l'église, donc à l'honneur de Dieu, au profit du confort de l'abbé, fut l'objet d'une remontrance des religieux de la communauté en 1780⁴⁷⁸, alors que l'installation de celle de Vendôme dans l'une des salles d'entrée correspond à une décision de la communauté mauriste, l'abbé commendataire n'ayant pas d'autorité à ce sujet.

Le déplacement d'œuvres dans les salles de l'hôtellerie, la seconde étape évoquée plus haut, semble correspondre à l'aboutissement d'un processus de marginalisation des images que les communautés choisissent de conserver pour les raisons évoquées précédemment. C'est l'impression donnée par l'enchevêtrement hétéroclite de vingt-et-un tableaux et quinze portraits concentrés dans les trois principales salles d'accueil de l'hôtellerie de Saint-Germain-des-Prés, où se côtoient des esquisses de maîtres français, des copies de chefs-d'œuvre italiens de Raphaël, Maratta et Cortone ou des tableaux de genre comme « différents oiseaux peints dans le même tableau⁴⁷⁹ ». Le *Reniement de saint Pierre* offert par Mme Langellé, présentée au début de ce chapitre, fut placé dans l'une de ces salles, ce qui invite à penser qu'une part importante de ces toiles étaient elles aussi des dons, comme ce tableau animalier ou des têtes d'apôtres copiées d'après Jouvenet par sa nièce.

Quatre versions réduites des cartons de la *Tenture de l'Histoire du Roy* dirigée par Charles Le Brun aujourd'hui conservées au Musée Tessé proviendraient selon François Chaseron⁴⁸⁰ de l'abbaye Saint-Vincent du Mans. Ces petites toiles pourraient correspondre à quatre paysages placés en dessus-de-porte dans deux chambres de l'hôtellerie. Ces sujets valorisant la guerre et la personne du roi appartiennent probablement à une série de tableaux liés à la famille mancelle des marquis de Tessé, probablement offerts aux mauristes dans le cours du XVIIIe siècle. Loin d'être présentés à leur avantage dans une des salles de réception, ils furent traités par les mauristes comme de simples éléments ornementaux pour les chambres précisément destinées aux invités de marque dont faisaient partie les Froulay de Tessé. Ainsi l'image étrangère, tant par sa provenance que

478 Martine Plouvier, *L'abbaye de Prémontré aux XVIIe et XVIIIe siècles, histoire d'une reconstruction*, Louvain, Bibliotheca Analectorum Praemonstratensium, fasc. 16, 1985, p. 163.

479 AN, T//1602, n°48J, *Inventaire des Peintures et Tableaux de l'abbaye St Germain des Prés*, par Doyen, le 13 Xbre 1790.

480 Françoise Chaserant, « Regard sur quelques œuvres, autrefois à l'abbaye Saint-Vincent », *Vincentiana*, n°3, Le Mans, ITF Imp., 2007, p. 7-13.

par son thème, est maintenue dans l'espace le plus extérieur des bâtiments conventuels, où les religieux avaient assez peu d'occasion de se rendre, tout en offrant une certaine visibilité aux libéralités de leurs bienfaiteurs. Cette perte de sens de la suite historique est d'autant plus sensible dans sa disposition, divisée entre deux chambres et rompant ainsi sa structure narrative et affaiblissant sa destination comme cycle.

Dans certains cas, ce déplacement correspond à une nécessité de stockage, comme à Pontigny où le tableau d'un autel récemment supprimé était conservé au garde-meuble du logis abbatial. Dans d'autres, le changement de lieu entraîne avec lui une perte de signification, comme ces deux portraits d'abbés cisterciens représentés au moment de leur mort qui furent longtemps exposés à l'entrée du chapitre de Cheminon. Attesté là en 1744 par dom Guyton, ils appartiennent certainement au groupe de portraits d'abbés inventorié en 1790 dans une des salles d'hôtes. L'association à la salle capitulaire, lieu de la prière pour les morts, conférait à ses portraits un caractère dévotionnel envers des supérieurs morts en odeur de sainteté, et une fonction de modèle pour les religieux⁴⁸¹. Portés dans l'hôtellerie, au sein d'un décor assez dense, entre une image de saint Bernard, un portrait de Louis XV et deux cartes géographiques, ils se trouvèrent réduits à une dimension mémorielle⁴⁸² qui, sans être négligeable, était bien moins significative que dans leur disposition précédente.

Les exemples de remplois d'œuvres, trouvant une cohérence dans une nouvelle salle ou un nouveau bâtiment sont encore moins nombreux. Lorsqu'en 1685 les chartreux rouennais s'installèrent définitivement dans le clos Saint-Julien du hameau du Petit-Quevilly, après plusieurs tentatives dans divers sites voisins, ils apportèrent avec eux des vitraux peints d'une grande finesse, provenant du petit cloître d'une précédente implantation, peut-être Notre-Dame de la Rose, datant du début du siècle. La qualité de ces peintures sur verre assura leur conservation malgré le déplacement de la communauté et même au-delà, puisqu'il s'agit des seuls œuvres issues des bâtiments conventuels encore identifiées aujourd'hui.

Dans le cas de Saint-Martin-des-Champs, il ne s'agit pas de replacer des objets dans une situation identique, mais au contraire de les reconvertir à un nouvel espace. Vers 1740, la reprise fondamentale de l'aile du dortoir entraîna la transformation de la chapelle de la

481 Cf. Chapitre IV.1.B.2.

482 Cf. Chapitre VI.1.A.2 et B.2.

Vierge qui s'avancait perpendiculairement dans le jardin en une aile d'habitation, destinée à la bibliothèque au rez-de-chaussée et au noviciat à l'étage. Huit grands tableaux formant un cycle de la *Vie de la Vierge* peints dans les années 1700-1710 furent alors intégrés dans la nouvelle salle capitulaire grâce à l'ajout d'un nouveau tableau, d'un sujet différent, permettant de constituer un nouveau programme à partir d'œuvres plus anciennes⁴⁸³. La qualité de ces œuvres, peintes par des maîtres parisiens reconnus comme Jean-Baptiste Oudry, Noël-Nicolas Coypel ou les frères Van Loo, et leur réalisation relativement récente expliquent probablement l'effort de réutilisation des clunistes parisiens.

L'identification et l'interprétation analogique des grands décors peints qui constituent le cœur de ce travail, développé dans les deux parties suivantes, ne doit pas masquer l'absence de volonté programmatique de certains cas. Les exemples développés ici montrent la variété des circonstances, qu'il s'agisse d'un renoncement à l'image figurée subit, pour des raisons économiques, ou volontaire, par tradition, ou de l'introduction d'œuvres non commandées dans les cloîtres par le biais des dons et legs. Ces dernières viennent augmenter le nombre des images superflues qui semblent embarrasser des communautés qui, à la suite de travaux d'embellissement ou de modernisation de l'église, cherchent une solution de repli pour des œuvres, souvent de grands formats, qui ont perdu leur fonction originelle. Les stratégies de recyclage des œuvres aboutissent le plus souvent à une marginalisation des tableaux, soit dans des lieux encore assez nobles, comme le réfectoire ou le chapitre, mais dénués de cohérence décorative, soit dans les espaces les plus externes de la clôture, l'hôtellerie.

483 Cf. Chapitre IV.1.B.3.

Chapitre III

—

La création artistique, contextes et dialogues

Étudier les processus de la commande des décors monastiques oblige à dépasser l'absence presque totale de récits circonstanciés des choix artistiques, qu'il s'agisse de la sélection du peintre ou de l'élaboration des programmes. Dans le cas de l'architecture, l'influence des conseils extérieurs et du contrôle des supérieurs majeurs se laisse entrevoir dans certains documents officiels. Le moindre coût des décors claustraux a conféré à leur genèse un caractère plus informel, générant par conséquent moins de traces archivistiques⁴⁸⁴. Les rares exemples un tant soit peu documentés mettent tous en avant la figure centrale des supérieurs et officiers locaux, à la fois reconstructeurs, décorateurs, commanditaires et maîtres d'œuvre, figure souvent plus présente encore que celle des artistes dans les sources monastiques. La notion de pluralité des acteurs et des regards portés sur les œuvres apparaît timidement lors de la réception des œuvres, donnant souvent plus de poids à l'opinion du public qu'à celle de la communauté. Ce chapitre présente donc plutôt un panorama d'exemples, certains emblématiques, d'autres inhabituels, mettant en valeur les spécificités monastiques dans le contexte plus large de la création artistique religieuse. L'analyse en premier lieu de la variété des profils d'acteurs de la commande, de leurs rôles respectifs et de leurs relations, permet de sortir d'une perspective trop individuelle, centrée sur quelques figures de prieurs ou d'artistes, particulièrement visibles mais pas nécessairement les plus représentatifs. Restituer le contexte plus large des horizons intellectuels et esthétiques sur lesquels reposent tacitement la conception et la réception des œuvres permet de replacer les moines au sein

⁴⁸⁴ Christine Gouzi a par exemple souligné le faible recours aux contrats notariés pour la réalisation de tableaux religieux, ces transactions étant surtout effectuées à l'oral. Gouzi, *Peinture religieuse...* p. 26.

d'un jeu d'échange d'idées et de regards entre le cloître et le reste de la société, et de mieux saisir la variété très humaine de leurs différents regards.

1) Les acteurs, un jeu de relations

La création d'un décor est le résultat matériel d'un long processus, principalement immatériel, fait de discussions qui ont trop rarement laissé une trace documentaire pouvant nous renseigner à son sujet. Cerner les différents acteurs permet d'en restituer quelques enjeux, la tension entre action individuelle, accord communautaire et intervention hiérarchique chez les religieux commanditaires d'une part, la variété des profils d'artistes, leurs origines, les raisons de leurs choix et leurs interactions multilatérales avec les moines d'autre part.

a) Les commanditaires

La progressive séparation entre les communautés et les abbés commendataires, entre le monachisme et la Couronne à partir du milieu du XVIIe siècle entraîna une forte évolution du processus de commande artistique, concentrant entre les mains des religieux, en particulier des supérieurs locaux, la direction des programmes décoratifs, et écartant les influences externes, l'abbé et le roi, qui furent relégués à un rôle de bienfaiteurs financiers pour des travaux principalement architecturaux sur lesquels ils eurent peu de prise.

La position de commendataire devint alors moins concentrée, des acteurs moins élevés hiérarchiquement se substituant aux grandes figures qui marquèrent l'histoire artistique des monastères du XVe au début du XVIIe siècle. Ce mouvement de subsidiarité entraîna aussi une forme de morcellement et d'anonymisation des commanditaires dont la figure type, la personnalité, l'individualité et l'implication sont devenues plus difficilement saisissables par les historiens de l'art qui doivent se contenter de quelques exemples, principalement mauristes, faisant ressortir la place dominante des postes de prieur et de procureur, ainsi qu'une variété d'expressions individuelles des moines eux-mêmes, en charge de grandes responsabilités ou simples religieux.

Officiers conventuels, acteurs principaux

Chaque communauté, aussi modeste soit-elle, confie à quelques membres la charge du fonctionnement soit spirituel soit temporel ordinaire de la communauté. Ces offices très stéréotypés sont en grande partie issus des recommandations de la règle de saint Benoît, y compris dans les autres familles religieuses, liées à saint Augustin ou saint Bruno. Suite à la réforme tridentine, ils ne sont plus titulaires à vie de leur charge, mais nommés et révoqués par les supérieurs majeurs ou locaux, ce qui correspond dans l'administration de l'Ancien Régime à une position de commissaire, quoique toutes les sources emploient le terme d'officier. Parmi ceux qui sont en charge du temporel, trois figures se révèlent particulièrement liées à la commande architecturale, décorative et artistique, les prieurs, les procureurs et les sacristains.

Les prieurs sont chargés de la direction de la communauté en lieu et place de l'abbé sous le régime de la commende. La plupart des sources monastiques leur attribuent les embellissements, à l'image de dom François Hamel, profès de Barbeau et prieur des cisterciens réformés de Vuluisant à partir de 1743, où il « a embelly avec piété l'église et le sanctuaire dudit Vuluisant, qui est un des plus beaux qui se voye, au dépens de plus de quarante mille livres qu'il y a employé dans un excellent goût, des mieux exécuté⁴⁸⁵ ». *L'Histoire de Fontenelle*⁴⁸⁶ rédigée par les mauristes attribue ainsi systématiquement les travaux modernes aux prieurs successifs, formant dans ce manuscrit un trope presque hagiographique, l'énumération précise des aménagements, du plus grand intérêt pour l'histoire du monastère, devenant un élément incontournable des portraits des supérieurs, avec sa sollicitude envers sa communauté et les pauvres des environs. Les chroniqueurs analysant souvent ces ouvrages de décors comme des marques de leur piété, à l'image de ce que dom Guyton rapporte du prieur de Vuluisant quelques décennies plus tard.

Les prieurs disposent par ailleurs d'un réseau de contact et d'une plus grande capacité à se déplacer où à agir à distance que le reste de la communauté, comme dom Guillaume Marlot (1596-1667), grand prieur de Saint-Nicaise de Reims, qui acquit en 1665 deux très beaux tableaux pour orner l'église, l'un de Jan Van Eyck et l'autre de Paul Potter, qu'il fit

485 Guyton, *Voyage...* 1746, f. 60v.

486 *Histoire de Fontenelle...* passim.

venir des Pays-Bas espagnols⁴⁸⁷, peut-être grâce à ses contacts monastiques ou savants, s'étant distingué par ses qualités religieuses ainsi que par son érudition historique. Dans le cas de dom Firmin Rainssant, prieur de Saint-Germain-des-Prés, son implication dans les affaires générales de l'ordre et les liens de la congrégation avec la cour de Rome expliquent une autre provenance étrangère :

Après Pâques [1647] l'on reçu de Rome le tableau de la mission de Saint Maur en France, lequel est à l'autel de Saint Placide, lequel tableau le R. P. Prieur fit faire durant qu'il y faisait séjour. Le cadre qui y est fut fait par notre menuisier.⁴⁸⁸

Ayant à sa disposition les ressources financières de la mense conventuelle, le prieur peut aussi faire appel aux savoir-faire de ses religieux, comme dom Augustin Moynet, prieur du Mont-Saint-Michel de 1657 à 1660, qui « fit faire de beaux tableaux dans toutes les chapelles par un novice convers nommé f. Jean Loiseau⁴⁸⁹ ». On peut supposer que ce dernier, par son double statut de convers et de novice, ne reçut pas entière liberté de composer ces œuvres à sa guise, mais que dom Moynet l'encadra au moins pour l'iconographie, voire pour la composition, comme cela est attesté dans le cas assez original de dom Jouault. Jean Matthieu Jouault fut prieur de Saint-Wandrille de 1663 à 1666, mandat pendant lequel il fit réaliser le grand tableau qui orna le réfectoire jusqu'à la Révolution. La chronique de l'abbaye précise qu'« il avoit fourni lui même le sujet », ayant passé commande à un artiste rouennais devenu parisien, Daniel Hallé (1614-1675), « de qui il avoit emprunté le pinceau pour exécuter son dessein⁴⁹⁰ ». Au-delà d'une éventuelle exagération, cette mention est précieuse car il s'agit de l'unique mention de l'intervention directe d'un religieux non artiste dans la genèse des œuvres. Les mentions trop succinctes de commandes par tel ou tel officier cachent probablement des implications très variées de la part de ces religieux commanditaires, d'une posture très extérieure, basée sur une forme de confiance dans les qualités de l'artiste, à un encadrement très serré de religieux aux idées très précises en passant par un dialogue entre les parties. L'exemple de dom Jouault, aussi rare soit-il dans les sources qui nous sont parvenues, impose d'ouvrir un peu l'idée que l'on a pu se faire sur les relations entre les moines modernes et les artistes dans le processus créatif.

487 Marlot, *Metropolis Remensis Historia*, t. I, Lille, Rache, 1661, p. 667, cité dans Henri Jadart, « Les bienfaiteurs du Musée de Reims », *Réunion des Sociétés des Beaux Arts des Départements*, t. XVIe, Paris, Plon, 1892, p. 254.

488 *Mémoire de la sacristie de St Germain des Prez...* p. 152.

489 Jean Huynes, E. de Robillard (ed.) *Histoire générale de l'abbaye du Mont-Saint-Michel...*, Rouen, Métérie, 1877, vol. II p225.

490 *Histoire de Fontenelle...*p. 136.

Chez les réformés, les priorats sont attribués par le Chapitre pour un mandat souvent triennal, éventuellement reconductible. Cette mobilité des supérieurs entraîne les plus dynamiques d'entre eux à œuvrer au service de plusieurs abbayes, tout en ne leur permettant parfois pas de conduire un chantier jusqu'à son terme. Ainsi dans la célèbre abbaye rémoise de Saint-Remi, dom Thomas Blampin succéda en 1699 à dom Louis Pisant qui avait négocié avec l'abbé commendataire le lancement du chantier de reconstruction du dortoir, commencé depuis deux ans. Le nouveau prieur en assura l'achèvement, « continuant le dessein pris pour faire quelque chose qui répondit à la dignité du nom d'archimonastère⁴⁹¹ ». Cette continuité des travaux est généralement assurée d'un priorat à l'autre par l'intégration des supérieurs dans une continuité des décisions antérieures, continuité garantie par les accords obtenus des instances supérieures pour des projets précis et détaillés et le maintien sur place d'autres officiers, souvent plus stables, comme le procureurs.

Les procureurs monastiques étaient en charge des affaires juridiques et financières importantes, les cellériers et dépensiers étant plus directement en charge des affaires courantes. Comme les prieurs, dans les branches réformées, ils sont mobiles, les plus doués tournant dans les maisons les plus en difficulté et suivant les chantiers les plus complexes. Dans certains cas, un religieux expérimenté peut mener le même genre d'activité dans différents offices, comme le mauriste dom Pierre Mongé (-1713), qui mena d'importants travaux, soit comme prieur d'Orbais entre 1673 et 1700⁴⁹² soit comme sous-prieur et cellérier Saint-Nicolas-des-Bois à partir de 1700⁴⁹³. Ce sont ses capacités, plus que le rang de sa fonction qui lui permettent d'agir.

Ayant procuration pour la signature de la communauté, ce sont eux qui rédigent les contrats, reçus et comptes qui renseignent bien souvent l'historien de l'art sur les commandes. Cela peut devenir un biais de source, car la signature ne signifie pas nécessairement que cet officier soit à l'origine du projet ou qu'il en assure le suivi, comme l'indique la collaboration entre dom Léon Tixier, prieur de la chartreuse de Champmol au début du XVIIe siècle⁴⁹⁴, qui œuvre activement à la restauration des bâtiments, et son

491 *Livre des choses mémorables de St Remi...* p. 293.

492 Il fut ainsi maintenu vingt-six ans en place, afin de mener à bien le renouvellement complet des bâtiments de l'abbaye.

493 Nicolas Du Bout, Étienne Héron de Villefosse (ed), *Histoire de l'abbaye d'Orbais*, Paris, Picard, 1890, p. 412-500.

494 Henry Ronot, *Richard et Jean Tassel, peintres à Langres au XVIIe siècle*, Paris, Nouvelles Editions latines, 1990, notice n°4.

procureur⁴⁹⁵. Au siècle suivant, dom René Gasson, profès en 1733, cumula la gestion de la procure avec ses qualités de peintre, ayant été élève de Jean Jouvenet⁴⁹⁶. En plus de réaliser des copies de grands maîtres modernes ou anciens, il passa commande à d'autres peintres, comme Franz-Anton Krause⁴⁹⁷, pour orner la chartreuse, se trouvant dans la position originale de maître-d'œuvre, de payeur et d'exécutant ou d'expert.

Dans bien des cas, le procureur peut agir comme le prieur, par exemple pour des opérations lointaines, comme lorsqu'en 1764, le chroniqueur des prémontrés de Dommartin prit note de l'« achat à Paris, par f. [Jacques] Humetz, notre procureur, de livres nombreux provenant de la bibliothèque des pères jésuites exilés de France, de cinq beaux tableaux placés au réfectoire...⁴⁹⁸ ». Le caractère très factuel de ces sources ne permet pas de préciser le processus décisionnel ayant abouti à cette acquisition. La manière dont la communauté picarde a pu avoir connaissance des détails de la vente parisienne, la part d'initiative du procureur sur place, la réception de l'acquisition restent malheureusement inconnues.

Les sacristains, à la différence des précédents, ne sont pas des officiers majeurs au sein des communautés. N'étant pas soumis au triennat, ils peuvent demeurer en place sur une période de temps bien plus longue et assurer ainsi une continuité réelle, à l'exemple de dom Jacques Bouillart, sacristain de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés de 1705 à sa mort en 1726. Pendant ces vingt années il mena une très active campagne d'embellissement de l'église, continuant d'ailleurs l'œuvre de ces prédécesseurs qui avaient achevé en 1704 la modernisation du chœur, l'installation de l'autel à la romaine et la réalisation d'un imposant baldaquin sculpté. Il fut à l'origine des « mays de Saint-Germain », imitant la pratique de l'offrande par la corporation des orfèvres d'un tableau à la cathédrale parisienne, chaque mois de mai⁴⁹⁹, en commandant annuellement un tableau à un maître parisien pour orner la nef puis le chœur de l'abbatiale, formant l'occasion d'une petite exposition, dont il écrivait le livret⁵⁰⁰. Quoique aucune des sources germanopratices n'en fasse état, il est difficile de croire qu'il resta insensible aux décors conventuels, même si il

495 « Trois frères Tixier », *Analecta Cartusiana*, 82-1, Salzbourg, Université, 1980, p. 32.

496 Cette dimension est développée dans la suite du chapitre. Cf. Hélène Meyer, *Le musée des Beaux-Arts de Dijon*, RMN, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Paris, 2002, notice Van Loo

497 Cf. Chapitre IV.1.B.3.

498 A. de Caïeu, « Chronique française de l'Abbaye de Domp martin de 1672 à 1789 », *Mémoires de la société d'émulation d'Abbeville*, 1867-68, Abbeville, Briez, p. 610.

499 Gouzi, Schnapper (dir), *Baroque des Lumières..* 2017, p. 52-53.

500 Certains d'entre eux, 1716, 1718 et 1719, sont conservés dans le volume des *Choses remarquables de Saint-Germain des Prez...* non paginés.

n'y avait pas la même autorité que pour la gestion des aménagements de l'église.

Ce goût pour les Beaux-Arts est aussi attesté chez le sacristain de la chartreuse de Vauvert⁵⁰¹, qui favorisait les jeunes artistes en leur donnant par exemple accès aux célèbres œuvres de Le Sueur ornant le petit-cloître.

Le mauriste champenois dom Pierre Chastelain (1709-1782) fut l'un des rares moines de l'époque moderne à avoir laissé un récit personnel de sa vie, écrit à la première personne. En 1753 il est appelé à Saint-Remi de Reims par le prieur avec qui il entretenait de très bons rapports, lui permettant de se rapprocher de sa famille, à l'occasion de la mort du précédent sacristain qu'il doit remplacer. Durant les huit années où il occupa cette fonction, il « employa le produit de la sacristie à faire les autels » des chapelles rayonnantes. Il œuvra parallèlement à améliorer le matériel liturgique :

J'ay acheté une grande quantité de linge et fait faire de l'argenterie avec une partie du produit de celle qui a été portée à la monnoye en 1759. De sorte que, depuis 1753 jusqu'en 1761, j'ay employé à l'église et à la sacristie plus de vingt mille livres, sans que la maison m'ait fourni un sol.⁵⁰²

Alors que les réformes monastiques entreprirent au XVIIe siècle de supprimer l'indépendance financière des offices en imposant la gestion commune des différents revenus attribués à la fin du Moyen-Âge à chaque poste de dépense, la sacristie conserva une forme d'autonomie grâce aux « produits de sacristie », c'est-à-dire à l'argent fourni par le règlement des fondations de messes et des diverses offrandes qui pouvaient être faits, en particulier dans un sanctuaire honorant un saint aussi important localement et même nationalement. Ces revenus offraient à leur gestionnaire les moyens d'initiatives dans le renouvellement des objets du culte et dans la décoration de l'église elle-même qui n'était donc pas nécessairement un fait communautaire, différentes individualités ayant ainsi l'occasion de s'exprimer.

501 Son nom n'a pas été identifié. Paul de La Croix, *Histoire monumentale, pittoresque et anecdotique de la chartreuse de Paris*, Paris, Dumoulin, 1867, p. 60.

502 Pierre Chastelain, Henri Jadart (ed.) « Journal de dom Pierre Chastelain, bénédictin rémois, 1709-1782 », *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, vol. 110, 1900-01/2, Reims, Michaud, 1902, p. 115.

Institutions et communautés à l'arrière-plan

Ces figures disposant d'une forme d'autonomie dans leur action décorative qu'étaient les officiers étaient encadrées de deux niveaux décisionnaires participant aussi au processus de commande voire de création, l'un vertical, les institutions générales, l'autre horizontal, la communauté locale.

Les congrégations modernes et de certains ordres, comme les chartreux, disposent d'une organisation centralisée qui s'applique aussi à certains aspects du temporel, en particulier les travaux les plus coûteux comme les bâtiments⁵⁰³. Les décors, peints ou sculptés, lorsqu'ils ne sont pas liés directement à une phase de construction ou de rénovation, s'avèrent être assez peu coûteux pour être du ressort des généralats⁵⁰⁴. Tant que la situation financière des communautés le permet, les décors demeurent à l'initiative des échelons locaux, les visiteurs provinciaux qui visent les comptes, les officiers et les communautés. Toutefois, les moines appelés à la gestion provinciale, nationale ou internationale, sans être plus affiliés à une communauté particulière, n'en conservent pas moins des préférences et des attachements personnels envers des lieux et des personnes. La provenance lointaine de certaines œuvres s'explique ainsi par l'entremise de supérieurs majeurs, comme dom Jean Prou, dont les bienfaits envers Saint-Maur de Glanfeuil ont déjà été présentés⁵⁰⁵.

L'intervention du régime d'une congrégation peut aussi permettre à la communauté locale de faire entendre son désaccord avec leur prieur, comme à Saint-Wandrille en 1664, face aux projets trop ambitieux de dom Vincent Humery pour la nouvelle aile du dortoir qu'il voulait étendre au travers de la vallée. Contrairement aux autres prieurs, il ne fut pas reconduit dans son poste au chapitre général suivant, ses successeurs reprenant le chantier sur des plans plus modestes⁵⁰⁶.

La communauté est probablement sur ce sujet l'acteur le plus silencieux. L'écrit n'était pas le support retenu pour la discussion des aménagements intérieurs du monastère, qu'il

503 Cette question a été beaucoup étudiée pour les mauristes, voir par exemple Bugner *Cadre architectural mauriste...* 1984, Sallé, *Églises mauristes...* 2022, p. 396 et suivantes, et pour les prémontrés, Bonnet, *Constructions prémontrées...* p. 7 et suivantes et pour les chartreux Devaux, *Architecture des chartreux...* chap. V.

504 Cf. Chapitre I.2.B.1.

505 Cf. Chapitre II.1.B.2.

506 *Histoire de Fontenelle...*p. 140-142, et AN CP/N/III/Seine-Maritime/15/1-2.

s'agisse de mobilier utilitaire ou de décor, contrairement aux bâtiments qui devaient être communiqués à des autorités lointaines. Fondés sur l'oralité, les débats internes, la relation avec les artistes, le discours envers les visiteurs ne produisent pas d'archives. Les actes capitulaires transcrivent les décisions et non les discussions, les officiers agissant en leur nom pour signer des contrats, les chroniqueurs ne retenant que les éléments factuels. La transmission orale d'une génération à l'autre du discours interprétatif ou des relations avec les artistes forme un registre de mémoire parallèle à l'écrit, posant la question de la pérennité de la compréhension des programmes décoratifs et de sa mutation au travers des générations, parfois entièrement remplacée en quelques années suite à des maladies ou à des mutations.

Les conflits s'avèrent dans ces cas comme dans tant d'autres une occasion d'apercevoir quelques détails des relations entretenues dans une communauté. Le *Livre des choses remarquables* de Saint-Germain-des-Prés note par exemple en 1713 l'hésitation des mauristes parisiens sur le moyen d'élever une bibliothèque sur le réfectoire gothique. Deux projets ayant été demandés, le plus ambitieux, proposé par Robert De Cotte fut apprécié par le supérieur général, dom De Loo, qui mourut quelques mois plus tard. Son vicaire⁵⁰⁷ soutint alors l'autre projet, plus prudent. Consultée, la communauté ne se montra favorable à aucun des deux, estimant qu'ils pèseraient trop lourd sur les maçonneries. Après de longs pourparlers, le vicaire imposa ses vues en les faisant financer aux dépens de la congrégation. De nombreux avis extérieurs furent demandés par les deux parties, avec force devis et rapports, les contraignant finalement à porter l'affaire devant le Chapitre général de 1714 qui, en élisant le vicaire comme supérieur général⁵⁰⁸, entérina sa vision du projet⁵⁰⁹.

Le rôle de la communauté ne doit pas être considéré comme insignifiant parce qu'il est discret, même lorsqu'aucun conflit n'existe, car si les conflits laissent des traces, c'est aussi parce qu'ils correspondent à une rupture du consensus sur lequel repose la vie en groupe, qui inclut normalement la consultation de la communauté. Le chroniqueur de Saint-Wandrille note ainsi au sujet de dom Aicadre Picard, prieur de 1645 à 1651, outre sa piété, son zèle, ses talents intellectuels, que « malgré ses grandes qualités il n'entreprendait rien d'important sans consulter sa communauté⁵¹⁰ ».

507 Officier du régime tenant lieu de supérieur général jusqu'à la tenue du Chapitre général suivant.

508 Dom Charles Petey de L'Hostallerie, supérieur de 1714 à 1720.

509 *Choses remarquables de St Germain des prez...* p. 244.

510 *Histoire de Fontenelle...*p. 103.

Certains religieux pouvaient d'ailleurs intervenir de manière très personnelle dans certains choix décoratifs d'envergure modeste, grâce à leurs fonctions à l'extérieur de l'abbaye, à de petits bénéfices dont certains sont titulaires, aux revenus de leurs publications ou aux petites sommes attribuées par le cellérier pour leur vestiaire, sorte d'argent de poche. Ces petites sommes, « appartenant à des religieux auxquels les lois ont toujours permis un pécule⁵¹¹ », permettent à un moine l'acquisition de petit mobilier, voire d'images, gravées ou peintes, qui « sont à son usage particulier et le produit d'acquisitions qu'il a faites lui-même de son revenu personnel⁵¹² », ces biens revenant à la communauté à la mort du religieux. Certains investirent ces économies dans des tableaux destinés aux espaces conventuels, comme dom Jean-Pierre Deforis (1733-1794), pointilleux procureur des mauristes du prieuré parisien des Blancs-manteaux qui, faisant face aux commissaires révolutionnaires,

a déclaré qu'il réclamait le Christ, le tableau représentant la bataille d'Arbelles et les portraits de Clément Onze et de Clément Douze [de la salle des hôtes], comme les ayant achetés du fruit de son travail. Il a en outre réclamé en son nom personnel le remboursement de la somme de quinze cent livres par lui employé de ses épargnes tant à décorer le plafond de la salle où nous sommes que le réfectoire, ainsi qu'il a offert d'en justifier par des mémoires et quittancés qu'il a en sa possession, le tout dans le cas où la suppression du monastère aurait lieu.

Ces revendications qui animèrent quelques rédactions d'inventaires posent la question de l'articulation de ces pécules avec les imprécations des statuts et des supérieurs contre le vice de propriété. On peut par exemple s'interroger sur le sentiment de propriété réel de certains moines avant la nationalisation des biens de l'Église, peut-être accentué par un mouvement de réaction comparable à celui d'une partie du clergé et des catholiques français face aux inventaires municipaux lors de la séparation de l'Église et de l'État près d'un siècle plus tard. En finançant de petits embellissements pour la communauté, dom Deforis et ses semblables⁵¹³ s'estimaient-ils vraiment propriétaires de ce qu'ils mettaient à la disposition de leurs confrères, ou bien exhibèrent-ils ce titre afin de ne pas laisser profiter du résultat de leur labeur un régime qui venait de supprimer leur cadre de vie ?

Dans un contexte plus pacifique, dom Pierre-François Boudier, supérieur général de la congrégation de Saint-Maur de 1766 à 1772, s'étant retiré à Saint-Denis-en-France pour y

511 AN, F/17/1168/Aisne, *Déclaration de l'abbaye de Prémontré, mobilier*, 2 février 1790, chap. 5e, Abbatiale, Nota.

512 *Ibidem*.

513 Par exemple dom René-Julien Massey à Saint-Florent-lès-Saumur.

terminer ses jours en simple religieux, offrit en 1781 « de ses libéralités⁵¹⁴ » la statue de la Vierge sculptée par Pierre Surugue placée dans une niche à l'angle nord-est du cloître. Ce genre de déclaration, qui se rencontre parfois dans les sources non officielles, maintiennent dans une certaine obscurité la source de financement dont pouvaient disposer ces religieux, mais met en lumière une des nombreuses formes d'intervention personnelle dont les moines modernes pouvaient disposer.

b) Les artistes

L'étude de l'art religieux, des travaux d'Émile Mâle à ceux de Martin Schieder ou de Christine Gouzi, s'est largement saisie de la question des créateurs d'œuvres religieuses, de leur formation, de leurs réseaux de clientèles et des processus de commande et de création, soulignant leur intégration aux dynamiques plus larges de la commande artistique profane et des évolutions du traitement du grand genre. Nous nous sommes concentrés ici sur quelques points spécifiques aux relations entre les artistes et la sphère monastique, en premier lieu par l'existence d'artistes moines, ensuite dans les interactions entre réguliers et artistes profanes.

Permanence des religieux artistes

Les études monumentales des congrégations ont jusqu'à présent fait la part belle aux religieux architectes, soulignant leur forte implication au XVIIe siècle, en particulier chez les mauristes, progressivement érodée jusqu'à un complet remplacement par des laïcs au siècle suivant⁵¹⁵. La même évolution semblait parcourir les rangs des moines peintres au début de ce travail, avant que de nombreuses mentions, parfois laconiques, n'obligent à remettre en cause cette première impression. De nombreuses figures, souvent peu documentées, émaillent l'ensemble des périodes étudiées, du frère Dunstan « flamand de nation, peintre de son métier, mais des plus fameux du Royaume⁵¹⁶ » sous le règne de Louis XIII, à Pierre Reynier, maître verrier de Saint-Denis-en-France, mort en 1770. Les

514 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* BnF, p. 54.

515 Sallé, *Églises mauristes...* 2022, p. 155 et 179.

516 Charles Métails (éd), « Livre des choses notables du monastère de Vendôme (1529-1669) », *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, 1890, p. 147

mauristes n'eurent pas l'exclusivité de ces religieux mettant leur habileté au service de l'embellissement des églises et des cloîtres. Si l'oncle de Jean Restout, le chanoine régulier Eustache Restout, décorateur de l'abbaye de Mondaye, est bien connu dans les rangs des prémontrés, il faut aussi mentionner dans le même ordre Crépin Quilliet, novice à Saint-Martin de Laon en 1695, le convers Jérôme Marchand, bon menuisier qui dirigea l'ouvrage des stalles de Dommartin en 1712⁵¹⁷ ou encore le frère Gerard Maldère, lui aussi flamand, serrurier appelé à travailler à Prémontré en 1720⁵¹⁸. Chez les fils de saint Bernard, notons l'étonnante figure de Joseph Carron, cellérier puis abbé régulier de Pontigny (1708-1719), qui aurait sculpté de ses mains la tribune et le positif de l'orgue⁵¹⁹. Les chartreux comptèrent dans leur rangs des peintres, soit convers comme le frère Imbert de Villebons, qui travailla dans le sud de la France⁵²⁰, soit profès de chœur comme dom René Gardon, ancien élève de Carl Van Loo, qui œuvra aux chartreuses de Lugny et de Champmol dont il devint prieur en 1733⁵²¹. D'autres religieux se signalèrent par des talents moins monumentaux mais tout aussi décoratifs, comme le frère Hyppolite, cluniste de Saint-Martin-des-Champs dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui « avait le secret de poser l'or sur la porcelaine. Il se rendoit souvent à la manufacture royale de Sèvres [...]. Il posa également sur des feuilles de vélin, composant un magnifique livre fait pour la chapelle du roi à Versailles [...] peint par Barbier⁵²² ».

La distinction entre religieux et laïcs pouvait parfois être estompée par la familiarité entretenue par des professionnels avec les communautés pour lesquelles ils travaillaient, à l'image de Benedic Pelcerf, architecte en charge de la reconstruction du dortoir des cisterciens d'Aunay à partir de 1723. Après avoir cédé la direction du chantier à son neveu, « il exécuta le projet qu'il avoit formé 40 ans auparavant : il se retira dans ce monastère selon son 1er dessein, où il a vécu d'une manière édifiante », jusqu'à sa mort en 1733⁵²³.

Derrière cette liste qui pourrait être encore allongée se cachent des réalités bien différentes entre convers et choristes et entre peintres et artisans. Par leur statut, les convers disposent de plus de temps, étant dispensés d'une partie des offices, et par leur

517 BM Amiens, ms. 532C3, *Journal des prémontrés* d'Amiens, f. 81.

518 Plouvier, *Abbaye de Prémontré...* p. 157.

519 Claude-Étienne Chaillou Des Barres, *L'abbaye de Pontigny*, Paris, Vatton, 1844, p. 242.

520 Dubois, Marc, « Monastère des chartreux d'Aix-en-Provence », *Bulletin de la Société de statistique de Marseille*, t. VIII, Marseille, SSM, 1928, p. 152

521 Dinet, Dominique, *Les Réguliers et la vie régionale dans les diocèses d'Auxerre, Langres et Dijon (fin XVIe-fin XVIIIe siècles)*, Paris, Sorbonne, 1998, v. 2, p. 616.

522 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* BnF, p. 70.

523 *Histoire d'Aunay...* p. 316.

recrutement, ils doivent posséder un métier afin d'être reçus dans la communauté. Ces métiers étaient d'abord directement utilitaires comme forgeron ou boulanger, c'est le talent de certains, soit appris à l'extérieur soit développé en clôture, qui les amène à rejoindre la catégorie des artistes dans son acception actuelle. Leurs contemporains les regardant encore comme des artisans, bien qu'ils jouissent alors d'une certaine notoriété rayonnant parfois hors de l'ordre, comme le frère Pierre Denys, sollicité par le Régent pour orner le chœur de Chelles dont sa fille était abbesse avant d'œuvrer pour la cathédrale de Paris⁵²⁴. Les choristes eux disposent de moins de temps, comme ce jeune religieux étudiant rémois, ne s'appliquant au travail des mains que dans le temps laissé par leurs autres activités, l'office choral d'abord, les fonctions conventuelles ensuite. Leur qualité de prêtre aux mains ointes les éloigne plutôt d'ouvrages salissants et physiques, comme les arts du feu et dans une moindre mesure, du bois, surtout en faveur de la peinture, qui pouvait se pratiquer en cellule.

Entre les artisans, menuisiers et serruriers, et les peintres, se dessine aussi une distinction dans le type de travail créatif. Les premiers jouissent d'une grande indépendance dans le choix des motifs et la composition des parties et de l'ensemble, conformément à la répartition des tâches qui se fait particulièrement jour dans les arts dits mineurs à la fin du XVIIIe siècle et plus encore dans la première partie du siècle suivant, s'émancipant des architectes et des peintres. Le chroniqueur de Saint-Wandrille témoigne de cette autonomie créatrice concédée à l'artisan dans le cadre de l'horizon esthétique commun, admirant le travail du maître verrier qui orna en 1688 les croisées de la grande salle occupant le rez-de-chaussée de l'aile du dortoir, « *ornées de bordures où l'on voit représentés toutes sortes [de motifs] qui font un effet si merveilleux que l'on ne scait ce que l'on doit le plus admirer de l'art ou du bon goût de l'ouvrier*⁵²⁵ ». Si celui-ci était un laïc, il en allait de même pour les religieux menuisiers, verriers et serruriers, à l'image de Pierre Denys, concepteur autant qu'exécutant des grilles de Saint-Denis-en-France, d'un dessin aussi dense qu'équilibré.

À l'inverse, les religieux peintres se révèlent surtout copistes à partir du début du XVIIIe siècle. L'œuvre de la plupart d'entre eux étant perdu, il est difficile d'en juger avant les années 1700-10. Eustache Restout à Mondaye, dom Fournier à Saint-Étienne de Caen dans la décennie 1770, reproduisent des modèles assez récents, comme Le Brun, Jouvenet, ou les grands maîtres anciens comme Raphaël et Poussin, à l'image de dom René Gasson,

524 Philippe Le Bas, *Dictionnaire encyclopédique...* t. 6, p. 466. Ce dernier fait resterait à confirmer.

525 *Histoire de Fontenelle...* p. 181.

chartreux dijonnais actif au milieu du siècle. Au jugement de l'ingénieur et érudit Pierre-Joseph Antoine, écrivant vers 1790,

ce peintre né à Lyon étoit un homme d'esprit, et un artiste très estimable, surtout pour parfaitement copier. Il composoit et faisoit très bien les tableaux des ruines [...] il avoit une très bonne couleur et entendoit la perspective. Il a peint à la chapelle Sainte-Anne de la chartreuse le tableau de la Purification d'après Jouvenet, et d'après le même peintre la descente de Croix de la chapelle du Palais des Etats, au réfectoire, la Transfiguration du fameux tableau de Raphaël, et plusieurs autres copies.⁵²⁶

Cette constatation est peut-être le produit biaisé des sources qui ne mentionnent que leurs œuvres principales, laissant de côté des morceaux d'invention d'un format plus négligeable, par exemple. La connaissance actuelle de leur production oblige cependant à s'en tenir à cette observation un peu surprenante, en particulier dans les cas de Restout et de Gardon, dont l'éducation artistique suggérerait une capacité suffisante pour se confronter à la création. Une telle attitude pourrait s'expliquer si elle avait été perçue par les protagonistes comme une marque d'humilité, le praticien s'effaçant derrière le génie d'un autre.

Recours aux séculiers

Travaux monographiques, pour un monument, un ordre ou un artiste, synthèses plus larges sur l'art religieux, ont déjà largement étudié la participation des artistes séculiers aux décors monastiques, dont l'étendue dépasse largement les limites de cette étude tant du point de vue chronologique, géographique, institutionnel qu'artistique. De nombreuses monographies régionales ou individuelles montrent la variété de la clientèle religieuse des artistes des XVIIe et encore plus du XVIIIe siècle qui ne se confinaient pas à une unique famille religieuse, à l'exemple de Philippe de Champaigne qui, dans les années 1650 et 1660, travailla conjointement pour les bénédictines du Val-de-Grâce, pour les cisterciennes de Port-Royal, pour les carmélites de la rue Saint-Jacques et les chartreux de Vauvert⁵²⁷. Il en va de même pour des artistes moins renommés comme les frères Tassel⁵²⁸ qui œuvrent aussi bien pour les chartreux de Champmol que pour les Ursulines de Dijon et

526 BM Dijon, ms. 1830, *Monuments de Dijon...* f. 181.

527 Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne, 1602-1674*, Paris, Laget, 1976, *passim*.

528 Henry Ronot, *Peintres à Langres au XVII siècle*, Paris, NEL, 1990.

le séminaire diocésain, ou encore à la cathédrale de Langres.

Leur travail dépassait largement les oppositions trop facilement construites entre communautés masculines ou féminines, monastiques ou mendiantes, clergé régulier et séculier. Les religieux artistes eux-mêmes ne se cantonnent pas à de telles délimitations, à l'image de Crépin Quilliet, profès de l'abbaye prémontrée de Saint-Martin de Laon qui travailla aussi bien pour son ordre que pour les jésuites parisiens⁵²⁹. De la même manière, les limites géographiques s'avèrent dépassées face à une forte mobilité des œuvres, des artistes et des commanditaires, comme le montre le parcours de Jean Restout qui commença sa formation auprès de son oncle prémontré à l'abbaye de Mondaye (Calvados) et travailla sa vie durant pour un grand nombre de communautés religieuses, des mauristes de Saint-Denis-en-France (Seine-Saint-Denis) et de Bourgueil (Indre-et-Loire), aux lazaris de Paris en passant par les chartreuses de Champmol (Côte-d'Or) et de Val-Dieu (Orne), les feuillants de la rue Saint-Honoré (Paris), les chapitres cathédraux de Lyon et d'Auxerre, le séminaire Saint-Sulpice, mais aussi des hôpitaux et des paroisses. Plus rares sont les contacts internationaux rendus possibles par des circonstances particulières, comme les facilités du transport maritime qui permirent aux bénédictins de Saint-Malo de recevoir de grandes sculptures du génois Francesco Schiaffino (1688-1763) pour orner leur maître-autel en 1744, ou les tribulations personnelles de personnalités originales comme l'autrichien Simon Pfaff, dont l'installation dans l'est de la France aurait été, selon la tradition, imposée par un duel dans son pays natal⁵³⁰.

Contrairement aux moines artistes, les sculpteurs et peintres séculiers sont rarement spécialisés dans la peinture religieuse, même des figures comme Jean Jouvenet ou Jean Restout⁵³¹, dont la spécialisation fut rendue possible, selon Christine Gouzi, par l'extension d'un important réseau de clients provinciaux, permettant d'alimenter la demande nécessaire à l'activité de leurs ateliers⁵³².

L'extension de ces réseaux des artistes était doublée de celle des commanditaires ecclésiastiques qui recommandaient ceux dont ils avaient apprécié le travail, comme les chartreux de Paris qui recommandent Claude II Audran, qui réalisa une *Multiplication des pains* pour leur église en 1683, à leurs confrères de Bourgfontaine et de Gaillon⁵³³. Ces logiques de recommandations entraînent une sorte de nomadisme de certains artistes qui

529 Fernand Blanchard, « Les artistes soissonnais du Moyen-Âge à la Révolution », *Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons*, t. XIV-1907, Soissons, Argus, 1909, p. 313.

530 Émile Delignières, *L'abbaye de Valloires en Picardie, et les œuvres du sculpteur Pfaff*, Abbeville, Lafosse, 1900.

531 Gouzi, *Peinture religieuse...* p. 39.

532 *Idem*, p. 44-45.

533 Dussieux (dir.), *Mémoire inédits sur les artistes français*, Paris, Dumoulin, 1854, t. II, p. 20-21 et 67-68.

ne restent que quelques années dans chaque ville, comme Franz-Anton Krause, qui demeura en France de 1732 à 1743, travaillant d'abord pour « le seigneur de Vingeanne, puis « bien récompensé des chartreux, alla travailler à Besançon. Ensuite il passa en Suisse à Notre-Dame-des-Hermites avec son fils, [où] ils commencèrent ensemble la peinture de la voûte de l'église⁵³⁴ ». Cette itinérance peut s'étendre sur toute une vie, voire des générations, comme pour la dynastie des sculpteurs poitevins Girouard. Parmi eux Jean II travailla dans les années 1680 pour les monastères de la Congrégation de Saint-Maur des alentours de Poitiers, à Nouaillé-Maupertuis, Saint-Maixent ou Saint-Cyprien, avant de partir en 1694 vers la Bretagne⁵³⁵ en s'arrêtant quelque temps en Anjou pour travailler chez les mauristes de Glanfeuil en 1695, avant d'y envoyer une autre statue en 1711⁵³⁶.

La relation entre les commanditaires réguliers et les artistes et artisans séculiers n'était pas unilatérale, ces derniers pouvaient aussi être à l'initiative de l'action décorative, d'abord d'une manière non lucrative sous la forme de don de leurs œuvres aux communautés dont ils étaient proches⁵³⁷, comme Philippe de Champagne ou Eustache Le Sueur envers les chartreux parisiens. Il leur était aussi possible de solliciter du travail, anticipant ainsi le processus de la commande, à l'exemple du jeune Jean Restout qui en 1719 se présenta aux bénédictins dionysiens afin de réaliser un tableau pour le réfectoire qui était sur le point de s'achever, les religieux reconnaissant que les anciens tableaux ne pouvaient convenir, inadéquation probablement réelle que le peintre n'allait pas contredire. Lorsque le prieur fit part de cette proposition au chapitre assemblé, il souligna les qualités du jeune artiste, recommandable par ses précédents travaux pour leurs confrères parisiens, le présentant comme « fort habile peintre qui a travaillé aux tableaux de la nef de S. Germain des prez⁵³⁸ ». Il en va de même pour les artisans, comme en fait état le prieur des mauristes de Thiron-Gardais, au sujet de la bibliothèque qui était en confusion, désordre auquel le supérieur générale, de passage, avait demandé de remédier. Ce projet qui semblait être dans les esprits de la communauté depuis un certain temps se concrétisa lorsque se présentèrent « des menuisiers qui s'offroient d'en entreprendre la boiserie à assés bon marché.⁵³⁹ ».

534 *Idem*. Note 6

535 Anne-Laure Quitté, *Jean II Girouard, sculpteur poitevin aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Mémoire de maîtrise de l'Université de Poitiers, 1997, *passim*.

536 *Histoire abrégée de l'abbaye de St Maur...* p. 142.

537 Cf. Chapitre II.2.A.2.

538 AN, LL//1229, Registre des actes capitulaires de Saint-Denis-en-France, 5 novembre 1719 (sans pagination).

539 *Livre des senieurs* (actes capitulaires) de l'abbaye de Thiron, AD de l'Eure-et-Loir, H1425.

Un net basculement se fait sentir dans le choix des artistes peintres à partir des années 1730, avant lesquelles le recours aux artistes locaux était la pratique majoritaire. Dans les deux derniers tiers du XVIIIe siècle les artistes parisiens semblent accaparer les principaux commanditaires réguliers, à l'image de la chartreuse de Gaillon qui ne fit appel qu'à des membres des Académie royales pour redécorer les bâtiments conventuels reconstruits à partir de 1769 suite à l'incendie de l'église, aussi bien l'architecte Pierre-Louis Hélin (1734-1791), le sculpteur Étienne Gois père (1731-1823) et les peintres Nicolas-Guy Brenet (1728-1792) et Pierre-Antoine De Machy (1723-1807). Même le menuisier, Besnard, était parisien. Le premier, Hélin, était un protégé du cardinal de La Rochefoucauld, archevêque de Rouen, fondateur et voisin de la chartreuse. C'est probablement lui qui proposa, ou imposa, l'architecte, comme il le fit plus tard à Cluny dont il était abbé, suggérant une autre manière pour un artiste de se présenter à une communauté, ajoutant les jeux d'influence verticaux à la recommandation horizontale entre pairs et à la candidature spontanée.

Si le choix de l'architecte avait été indépendant des chartreux, ce qui n'est pas absolument certain, celui du peintre ne semble pas devoir revenir entièrement à une influence extérieure à la communauté, puisque ce peintre travaillait déjà pour les chartreux de Lyon, dès 1760⁵⁴⁰ et de Montmerle en 1764⁵⁴¹. La préférence parisienne était donc au moins autant le fait des chartreux que d'influences externes, qu'il s'agisse de la communauté locale ou des supérieurs généraux, puisque le visiteur provincial et le père général visèrent les plans. Ces choix parisiens sont plus particulièrement liés aux décors des églises, les plus précieux et les plus coûteux, peut-être afin de s'assurer d'une qualité à la hauteur de la dépense. Plus généralement, une multiplication de présentations d'œuvres destinées à des abbayes est sensible dans les livrets des Salons à partir des années 1750. L'art monastique y est assez naturellement assimilé à l'ensemble de l'art religieux du temps, ce qu'il est par bien des aspects.

540 Brenet, *Chartreux priant pendant un orage*, église Saint-Bruno-lès-chartreux, Lyon.

541 Brenet, *Baptême de Jésus*, église de Pont-de-Vaux cf. www.utpictura18.univ-amu.fr/notice/1200.

2) Conception et réception

En parallèle des structures et des acteurs de la création artistique, l'histoire de la peinture religieuse moderne s'est naturellement penchée sur les sources intellectuelles et visuelles de la création artistiques. La question de l'éducation artistique et des sources d'inspiration a fait l'objet de nombreuses études, par Martin Schieder, Christine Gouzi, ou Frédéric Cousinié, qui l'approchèrent dans la perspective des artistes et du discours académique. À la suite d'Alain Girard, le point de vue du commanditaire nous a paru aussi central, en particulier au sein d'un travail principalement fondé sur une approche programmatique où les commanditaires jouent un rôle au moins aussi important que les exécutants, l'action des premiers encadrant chronologiquement celle des seconds. En amont, leur culture et sensibilité artistiques focalise le choix des artistes et les consignes qui leur sont imposées. En aval, la réception, positive ou négative, dépend de la visibilité des œuvres et de l'évaluation de la variété des publics pouvant y accéder. Culture artistique et réception interrogent la perméabilité ou la séparations entre deux sphères, profane et régulière, et plus globalement le dialogue complexe entre intérieur et extérieur et les dynamiques que celui-ci génère.

a) La culture artistique monastique

Les sources de la création artistique religieuse sont trop nombreuses pour être toutes envisagées ici, seuls quelques points spécifiques à la situation monastique feront l'objet d'un développement particulier, montrant l'importance des rapports entre culture intégrée au monastère et recours à des sources externes. La variété des sources d'inspirations s'articule entre l'observation des œuvres locales, source d'émulation, et la connaissance des modèles classiques, révélatrice d'un fond commun qui repose sur quelques maîtres italiens et français modernes, diffusés grâce à la gravure. La capacité de manier ces modèles repose aussi sur la conjonction entre une certaine éducation, commencée dans le Monde et entretenue en clôture grâce aux ressources livresques et au savoir de quelques religieux, et l'appel à l'opinion du public extérieur, de quelques amateurs avertis à un large public ecclésiastique et profane. L'analyse de ces mécanismes

créatifs comme des processus de négociation entre les différents participants, en montrant l'implication forte de quelques uns, ne doit pas cacher l'existence latente d'un certain désintérêt monastique pour la question de la beauté sensible et d'un processus de marginalisation de certaines œuvres.

Inspirations internes et modèles externes

La présence de sources artistiques internes et extérieures au contexte monastique correspondait à deux approches distinctes. La première était de l'ordre de l'émulation, qui se caractérise par une forme de proximité, géographique ou institutionnelle. La seconde dépassait largement ces premiers critères pour s'imposer comme socle commun de la culture artistique religieuse de cette époque.

Au sein des familles religieuses, la circulation des informations et des personnes permet un certain partage des modèles, qui se concentre généralement sur les œuvres considérées comme les plus réussies, à l'image des chefs-d'œuvre de la peinture parisienne offerts à la chartreuse de Vauvert et largement diffusés dans l'ordre, comme la *Vie de saint Bruno* de Le Sueur⁵⁴² ou de *la Crucifixion* de Philippe de Champaigne, qui fut reproduite en 1655 pour la Grande Chartreuse⁵⁴³. Certains contrats font parfois état de cette inspiration interne, comme celui de l'autel de la Vierge de l'abbatiale de Saint-Maur de Glanfeuil, signé en 1672, qui précise que la figure de Notre-Dame devait être réalisée « conformément à l'estoffure [drappé] de celle qui est en la chapelle de nostre dame de Saint Aubin⁵⁴⁴ », principale abbaye mauriste de la province. Certains modèles n'étaient cependant pas tant destinés à servir de base à de nouvelles réalisations, qu'à faire connaître les œuvres phares de l'ordre, soulignant ainsi une forme d'identité artistique, comme le « modèle en bois de l'église de Sainte Geneviève de Paris »⁵⁴⁵ inventorié en 1791 chez les génovéfains amiénois de Saint-Acheul. Leur église, reconstruite peu avant 1700, était trop récente pour envisager la présence de cette maquette comme l'indice d'un projet de reconstruction, même à échelle réduite⁵⁴⁶. L'abbaye chef-d'ordre semble occuper une

542 La diffusion de cette œuvre est étudiée au Chapitre VIII.1.B.2.

543 Aujourd'hui conservée au MBA de Grenoble, le degré de participation d'autres mains que celle de Champaigne dans la réalisation de cette copie considérée comme autographe fait encore débat.

544 AD de Maine-et-Loire, H1511, *Marché pour faire l'autel de Notre Dame*, 1672, signé Lefer Plouvier.

545 AD de la Somme, L1602, Inventaire de Saint-Acheul, 23 avril 1791.

546 Philippe Seydoux, *Abbayes de la Somme*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1975, « Saint-Acheul ».

place particulière chez les chanoines réguliers, puisque déjà en 1662, une « représentation du Mausolée que la maison de Sainte Geneviève a fait dresser à la mémoire de feu Monseigneur le cardinal de la Roche-Foucault pour honorer la mémoire de ce saint prélat et donner des témoignages publics de la reconnaissance qu'elle doit à ses bien-faits⁵⁴⁷ » avait été envoyée à plusieurs communautés.

Les relations de voisinage entre abbayes d'ordre différents mais proche géographiquement permettent d'avoir une idée claire de l'effet produit par de nouveaux aménagements, de ce qu'il faut éviter mais aussi de ce qu'il est bon d'imiter, comme les carreaux du dortoir mauriste de Jumièges, que les cisterciens du Valasse recommandent comme modèle pour leur bâtiment neuf. Ces relations peuvent aussi devenir émulation, comme lorsqu'en 1745 les bénédictins de Caen commandent des grilles « comparables à celles de Saint Ouen de Rouen » pour entourer leur sanctuaire⁵⁴⁸. Dom Blanchard, chroniqueur de l'abbaye, reconnaît que ces embellissements du chœur furent aussi occasionnés par « une espèce de rivalité⁵⁴⁹ » avec la cathédrale de Bayeux, qui venait de rénover le sien.

Au XVIIIe siècle, ces pratiques de reproduction d'œuvres locales ou familiales semblent laisser place aux recours de plus en plus nombreux à des modèles artistiques académiques ou classiques appréciés pour leur valeur artistique intrinsèque, indifféremment de leur contexte spatial d'origine ou de l'affiliation religieuse de leur commanditaire, comme le *Serpent d'airain* peint en 1650 par Charles Le Brun pour le réfectoire des tertiaires franciscains parisiens de Picpus⁵⁵⁰, dont une copie fut placée un siècle plus tard dans la salle capitulaire des mauristes de Caen. Ces critères contextuels ne semblent pas jouer en faveur ou en défaveur du choix d'un modèle par une communauté, ils étaient devenus indifférents face à l'appréciation de l'œuvre elle-même et de la renommée de son auteur. Émile Mâle avait déjà fait remarquer combien certaines compositions paraissaient si parfaitement réalisées qu'elles étaient devenues le modèle incontournable pour un type iconographique, prenant l'exemple de la *Transfiguration* de Raphaël⁵⁵¹. Ce constat est particulièrement vrai, tant dans son principe que dans son application, puisque cette œuvre majeure du XVIe siècle romain demeure une des œuvres

547 *Compte-rendu génoévains...* 1662, p. 7.

548 Jacques Edom, *Visite au collège royal de Caen, ancienne abbaye de Saint-Étienne, fondée dans le XIe siècle par Guillaume-le-Conquérant*, Caen, Mancel, 1829, p.15

549 Charles Blanchard, N. Sauvage (éd), « L'abbaye Saint-Étienne de Caen sous la règle de Saint-Maur », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XXX, Caen, Delesques, 1915, p. 219.

550 Biver, *Abbayes, monastères et couvents de Paris...* p. 299.

551 Mâle, *L'art religieux du XVIIe siècle...* p. 199.

les plus reproduites dans les abbayes françaises, présente aussi bien dans le réfectoire de Saint-Germain-des-Prés que dans celui de la chartreuse de Champmol, sans prendre en compte les églises, de même que la seconde série des *Sacrements* de Poussin, dont une série complète existait à la Couture du Mans et dont *la Cène* fut copiée à Mondaye et Clairvaux.

Les modèles les plus reproduits sont issus de la culture académique en particulier celle développée par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et ses conférences. Les plus prisés par les monastères se regroupent en trois ensembles. Le premier correspond aux maîtres italiens, particulièrement du XVI^e et du début du XVII^e siècle, comme Raphaël ou le Guide⁵⁵². Le second regroupe les principaux peintres français du XVII^e siècle, Poussin et surtout Le Brun, probablement le plus copié de tous, et dont l'esthétique sobre et claire semble particulièrement correspondre aux critères visuels recherchés par les moines, certaines réalisations étant moins des copies exactes que des compositions reprises d'auteurs secondaires mais associée à leur manière⁵⁵³. Ces deux premiers groupes constituent le socle traditionnel de l'esthétique classique. Leur reprise associée à une manière souple et une touche plus douce dans le coloris à la génération suivante constitue le troisième groupe, comprenant Antoine Coypel (1661-1722)⁵⁵⁴ et surtout Jean Jouvenet (1644-1717), élève de Le Brun, dont l'influence dans la peinture religieuse française⁵⁵⁵ est particulièrement sensible dans les milieux réguliers. Nous avons identifié quatre reproductions des grands formats installés en 1704 dans la nef de Saint-Martin-des-Champs, prieurés clunistes, dans des bâtiments conventuels de tous ordres⁵⁵⁶, une copie de sa *Cène*, carton de la *Tenture du Nouveau Testament* commandée en 1711, figurait quant à elle dans le réfectoire de Jumièges, celui de Champmol accueillait une copie de sa *Purification* par dom Gasson. Son influence se poursuit au travers du grand nombre de toiles peintes par ses élèves, principalement Jean Restout (1692-1768)⁵⁵⁷, Nicolas Wibault (1686-1753)⁵⁵⁸, bien qu'il ne s'agisse pas de copies mais d'originaux, ou encore dom René Gasson et Eustache Restout présentés plus tôt⁵⁵⁹.

552 Le Mans - Saint-Vincent, salle des hôtes.

553 Par exemple les scènes mosaïques du réfectoire de Dommartin et du chapitre de Saint-Étienne de Caen, cf. Mathieu Somon, « Sur la piste de la suite de l'histoire de Moïse peinte par Sébastien Bourdon », *Revue de l'Art*, vol. 177, n°3, 2011, p. 37-46.

554 Paris - Blancs-Manteaux, sacristie, Le Mans - Saint-Vincent, salle des hôtes.

555 Gouzi, *Peinture religieuse...* p. 39 et suivantes.

556 Mondaye (prémontré), Val-Saint-Pierre, Montrenaud (chartreux), Saint-Germer-de-Fly (mauriste).

557 Saint-Étienne de Caen, Notre-Dame de Bonne-Nouvelle d'Orléans et Saint-Denis en France, au réfectoire, mais aussi à l'église de Bourgueil.

558 Bucilly.

559 Cf. Chapitre III.1.A.1 et B.1.

Ces modèles présentent une grande cohérence esthétique, qui pourrait se résumer à un classicisme italo-français, diffusé tant par les commanditaires réguliers, officiers en voyage, qui eurent la possibilité de voir les œuvres elle-même, particulièrement à Paris, que par le moyen de la gravure.

La diffusion de modèles par la gravure concernait autant les grands modèles des maîtres que nous venons d'évoquer que certaines réalisations monastiques, comme ce fut le cas de la *Vie de Saint-Bruno* par Le Sueur. Sa renommée entraîna rapidement sa traduction gravée par François Chauveau vers 1676⁵⁶⁰, dont dom Guyton vit en 1746 un exemplaire dans la chambre d'un religieux imprimeur à la chartreuse de Montre naud, encadré sous verre⁵⁶¹. L'inversion des scènes sculptées, avec un grand souci de fidélité, sur les lambris du chœur de la chartreuse de Sélignac en 1724 par le sculpteur lyonnais Claude Regnier (-1742)⁵⁶² suggère fortement la transmission du modèle par la gravure. Les différentes descriptions anciennes de cet ensemble de vingt-deux panneaux⁵⁶³ indiquent l'existence de six cartouches « expliquant les sujet des peintures, décrivant la vie de Saint Bruno. Ces vers sont de dom François Jarry, prieur de la chartreuse de Notre-Dame de La Pré lès Troyes⁵⁶⁴ ». La description de ces cartouches correspond assez bien au frontispice de Chauveau, dont la composition architecturée est présente dans la version postérieure de la Grande Chartreuse, entourant un texte différent, suggérant une influence de la gravure sur cette reproduction⁵⁶⁵. La chartreuse d'Auray conservait⁵⁶⁶ des cartouches d'une composition similaire, mais avec des variantes entre elles, ce qui laisse penser que cet ensemble, peint en 1742 par le peintre vannetais Jean-Vincent Lhermitais, aurait pu s'inspirer des cartouches parisiens, hypothèse soutenue par la grande fidélité de cette copie aux coloris de l'original.

Le décor du réfectoire dyonisien présentait l'exemple inverse. En 1780 le peintre Godefroy

560 Dominique Larcena, *François Chauveau, peintre, dessinateur & graveur (1613-1676)*, Gerbert, 2009, p. 24 et 110.

561 Guyton, *Voyage...* f.114r, cf. Chapitre V.2.B.2.

562 Jean Picard, « *La Grande Chartreuse et les chartreuses de Portes, Sélignac et Pierre Chatel* », *Analecta Cartusiana*, Salzbourg, 1986, p. 130.

563 Ce cycle est aussi étudié au Chapitre VIII.1.B.1.

564 BnF, Réserve 8-YA3-27 (52, 1435), J.-C. Deloynes, *Description des tableaux du petit cloître des chartreux peints par le sueur tirée de Félibien et de Piganiol de La force 1750*, s.d., f. 416.

565 Visible sur des cartes postales du début du XXe siècle, ce cycle, encore conservé sur place, n'a pas fait l'objet d'étude fondamentale depuis Zénon Fièrè, « De l'authenticité d'une répétition de la *Vie de Saint-Bruno* conservée à la Grande-Chartreuse » in Laurent Surius, *Vie de saint Bruno, fondateur de l'Ordre des chartreux, traduit par un religieux de l'Ordre* [dom Léon-Marie Guerrin], Montreuil-sur-Mer, N.D.-des-Prés, 1888, p. XXVI, qui y voit une copie autographe, ce qui reste à vérifier.

566 Visible sur des photographies du début du siècle, cf. notice, nous n'avons pu apprendre leur devenir lors de notre visite en 2022.

de Veaux (1729-1788)⁵⁶⁷ y installa treize grandes toiles illustrant les grands événements de l'abbaye, inspirés « en partie⁵⁶⁸ » des vignettes ornant l'en-tête des chapitres de l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denys* publiée par dom Félibien en 1706⁵⁶⁹, composées par Claude-Guy Hallé (1652-1736) et Louis de Boulogne fils (1654-1733), gravées par Philippe Simonneau (1685-1753). Dans cette configuration, la gravure devient le modèle original pour une version peinte, qui conserve cependant une part d'invention, comme pour l'*Abjuration d'Henri IV*, que le *modello* que nous avons identifié⁵⁷⁰ situe à l'intérieur de l'église, au pied du maître-autel, tandis que Hallé l'avait placé au portail.

D'autres exemples de l'importance de la gravure dans la création d'images par et pour les moines sont évoqués dans la suite de ce travail, comme dans le cas des représentations de saint Bernard de Clairvaux⁵⁷¹ ou au cours de la création du décor de la salle des hôtes de Saint-Vincent du Mans, probablement réalisé par une peintre locale suivant des modèles du Guide, de Poussin et de Coypel⁵⁷².

Éducation et opinion publique

L'horizon esthétique des élites françaises était particulièrement tourné vers l'Italie, et plus spécifiquement Rome. Nicolas Poussin aurait émis un jugement, rapporté par Félibien et devenu célèbre, sur les œuvres qui devaient être regardées comme les plus parfaites réalisations du génie pictural dans la Cité éternelle : la *Transfiguration* de Raphaël, la *Descente de Croix* de Daniel de Volterre et la *Dernière communion de Saint Jérôme* du Dominiquin. La sentence fit florès, et marqua les esprits pendant deux siècles⁵⁷³. Est-ce une coïncidence si ces trois tableaux se trouvaient, sous forme de copies de qualité reconnue, dans les principales salles de Saint-Germain-des-Prés ? Il n'est pas innocent que cette observation se fasse à l'abbaye qui incarne l'érudition et l'intégration du monachisme dans la République des Lettres et des Arts. Peu documentée, la culture artistique monastique n'a laissé que de faibles échos et quelques indices archivistiques qui permettent d'en saisir quelques aspects, comme l'articulation entre une expertise interne

567 Au sujet de l'historique de cette commande, cf. notice et Chapitre IV.2.A.2, p. 223.

568 Gauthier, *Supplément à l'histoire de l'abbaye de Saint Denis...* AHDP, p.125-26, note marginale.

569 Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint Denis...* passim.

570 Cf. notice Saint-Denis en France, « réfectoire », fig. 10.

571 Cf. Troisfontaines et Chapitre VIII.1.B.3.

572 Cf. Le Mans – Saint-Vincent « salle des hôtes » et Chapitre VII.2.A.2, p. 390.

573 Claire Pace, *Félibien's Life of Poussin*, Londres, Zwemmer, 1981, p. 153.

portée par quelques moines savants ou peintres et le recours régulier des moines à l'opinion avertie d'un certain public.

La présence de religieux peintres a déjà été soulignée au début de ce chapitre. Leur apprentissage auprès de grands peintres, comme dom Gasson et Eustache Restout auprès de Jean Jouvenet, leur assurait une formation pratique mais aussi visuelle, leur permettant de dialoguer mais aussi de juger les peintres travaillant pour leurs communautés, à l'image de « don René [Gasson] peintre et chartreux, bon juge en fait de tableaux, [qui] disoit à l'oreille de ses amis que les ouvrages de [Franz-Anton] Kraus [pour la chartreuse] étoient d'un ton un peu noir »⁵⁷⁴. Ces praticiens demeurent cependant une exception dans les cloîtres. L'éducation artistique de la plupart des moines « amis des Beaux-Arts⁵⁷⁵ » fut certainement d'abord le produit de leur environnement familial et scolaire, une grande partie des moines modernes, et particulièrement les officiers conventuels, étant issus des rangs de la bourgeoisie⁵⁷⁶, ce qui permet de supposer le passage par un collège, assurant l'apprentissage du latin nécessaire à la pratique chorale et au moins un vernis d'humanités littéraires. Si l'équivalent de l'histoire de l'art ne faisait nullement parti des programmes d'études du cursus claustral, les bonnes bibliothèques n'omettaient pas l'Architecture et les Beaux-Arts sur leur rayonnement, dont huit exemples parmi les quelques inventaires détaillés que nous avons pu consulter sont reproduits en Annexe III. Répartis dans les différents ordres, ils témoignent de la prééminence des ouvrages d'architecture, généralement liés à des traités d'ingénierie et de géométrie, comme chez les mauristes de Saint-Lucien de Beauvais, témoignant d'une approche pratique en lien avec la connaissance des règles du dessin technique. Les différentes éditions de l'œuvre fondamentale de Vitruve sont présentes dans la plupart d'entre elles, ainsi que les *Traité*s de Blondel, à Morimond, à Beauvais et à Soissons. Cluny offre un exemple intéressant de l'usage effectif de ces ouvrages théoriques dans la pratique décorative. En 1790, sa bibliothèque compte le *Cours* de Charles-Augustin Daviler (1653-1701) traitant particulièrement de la théorie des ordres antique d'après Vignole⁵⁷⁷, sans que la reconstruction des bâtiments conventuels dans la décennie 1750 par dom Datoz ne comporte aucun ordre. De même, ses exemples de ferronnerie n'eurent aucune influence sur les nombreuses rampes d'escaliers encore conservées aujourd'hui, qui présentent plutôt un certain air de parenté avec les planches

574 BM Dijon, ms. 1830, *Monuments de Dijon...* f. 174.

575 Expression rapportée par Paul de La Croix au sujet du dernier sacristain de la chartreuse de Vauvert, *Histoire monumentale, pittoresque et anecdotique de la chartreuse de Paris...* p. 60.

576 Dinet, *Recrutement des réguliers...* p. 88, 172-73.

577 Charles-Augustin Daviler, *Cours D'Architecture qui comprend Les Ordres De Vignole...* Paris, s. éd., 1720.

de serrurerie de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, inscrite quelques lignes plus loin dans le catalogue. La section artistique clunisienne semble plutôt associer les décors avec les ouvrages d'emblèmes, comme les manuels d'héraldique ou les *Hiéroglyphes* de l'humaniste Pierus⁵⁷⁸. À La Trappe, les ouvrages théoriques, comme les *Vies des peintres* de Félibien et les *Conférences de l'Académie* donnent un ton plutôt théorique à l'ensemble, tandis que la large collection de Saint-Lucien de Beauvais, qui comprend six titres de Beaux-Arts, trois d'architecture et trois d'ingénierie, est beaucoup plus orientée vers la pratique, avec des titres comme *Les règles du dessein*⁵⁷⁹, *L'art de graver au pinceau*⁵⁸⁰, *École de la Mignature*⁵⁸¹ ou encore *L'art du peintre, doreur et vernisseur*⁵⁸².

Certaines de ces bibliothèques bénéficiaient aussi d'importants fonds d'estampes⁵⁸³, comme à Sainte-Geneviève, qui consacre une section complète aux « Cartes, estampes, devises et fables⁵⁸⁴ » comprenant « plusieurs portefeuilles originaux de grands maîtres d'Italie et d'autres écoles⁵⁸⁵ » représentant six cent vingt-deux entrées. En 1701, Philippe de Spou, docteur en théologie et supérieur de l'Hôpital des Incurables, légua à la communauté de Saint-Germain-des-Prés « quatre gros portefeuilles contenant un millier d'estampes, dont un grand nombre de portraits, certains fort rares⁵⁸⁶ ». Si ces collections demeurent exceptionnelles et principalement parisiennes, elles attestent néanmoins de la présence de ces gravures dont l'importance dans la diffusion des modèles classiques vient d'être évoquée. Les moines peuvent donc eux-mêmes fournir des modèles aux peintres locaux lors de la réalisation de leurs décors, voire composer leurs programmes à partir des ressources de leur bibliothèque.

Les travaux savants, principalement mauristes, transforment aussi le regard des moines. Au cours de différents projets éditoriaux, les érudits bénédictins envoyèrent à plusieurs reprises des formulaires demandant des informations historiques mais aussi descriptives aux différentes abbayes françaises. Un peu avant 1720, apparaît pour la première fois au sein d'un questionnaire la mention de peintures et de sculptures⁵⁸⁷. Elle sont cependant

578 Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum...* dans une édition de 1626 que nous n'avons pas identifiée.

579 Buchotte, *Les règles du dessein et du lavis pour les plans...* Paris, Jombert, 1722.

580 Stapart, *L'art de graver au pinceau*, Paris, Aumont, 1773.

581 *École de la Mignature*, Rouen, 1694, non identifié.

582 Watin, *L'art du peintre, doreur et vernisseur...* Paris, Grancé, 1773.

583 Un important fonds est aussi signalé à Saint-Wandrille en 1790.

584 AN, T//1602, *Procès verbal dressé à l'abbaye Ste Geneviève*, 16 avril 1790.

585 *Ibidem*.

586 Fr 18817, *Choses remarquables de Saint Germain des Prez...* p. 53.

587 Sallé, *Églises mauristes...* 2022, p.90

restreintes à l'église et subordonnées à la catégorie des *monuments remarquables* avec les tombeaux et inscriptions, indiquant que ces recherches portaient plus sur les monuments médiévaux que sur les décors récents, ce qui correspond aussi aux centres d'intérêts principaux de dom Guyton dans ces descriptions des décors des monastères qu'il visite deux décennies plus tard. Les décors modernes produits par ces religieux ne sont donc pas considérés comme appartenant à la même catégorie que les décors réalisés par leurs prédécesseurs médiévaux. L'appréciation esthétique elle-même, pour être très rare ne doit pas pour autant être considérée comme absente de l'esprit des moines, comme en témoigne un ancien mauriste caennais interrogé en 1829. Sensible à la touche diffuse et aux demi-teintes si emblématiques de la manière de Restout, il fait l'éloge de ses *Disciples d'Emmaüs* ornant le réfectoire de Saint-Étienne, soulignant que « l'effet de lumière de ce tableau étoit fort admiré de notre temps, et lui donnoit un grand prix⁵⁸⁸ ». L'origine de cette admiration reste floue, l'attention des moines pouvant avoir été attirée sur les qualités picturale de l'œuvre aussi bien par des visiteurs avertis que par dom Fournier, lui aussi peintre et actif dans l'abbaye au cours des années qui suivirent l'installation du tableau.

Les sources monastiques, en particulier les *Livres des choses remarquables*, témoignent au détour d'une description de l'importance des opinions extérieures dans l'appréciation de leur patrimoine artistique, comme au sujet du grand tableau du réfectoire de Saint-Wandrille, une *Multiplication des pains* composée par dom Jouault et peinte en 1664 par Claude Hallé, que le chroniqueur conventuel décrit quatre-vingts ans plus tard comme « un morceau généralement estimé des connoisseurs »⁵⁸⁹. Au début de la Révolution, le procureur syndic départemental signale à un correspondant qu'« il y a dans le réfectoire un tableau admiré de tous les connoisseurs, représentant la multiplication des pains, il est d'un grand maître à ce qu'on assure⁵⁹⁰ ». Ce grand maître anonyme en 1790 est pourtant mentionné avec précision quelques décennies plus tôt. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'un trou de mémoire de l'administrateur modérément intéressé par ces détails ou de la trace d'une forme d'effacement de certaines informations au sein de la transmission monastique, victime de son oralité, ne laissant plus que l'aura tenace mais un peu floue de

588 C'est un ancien mauriste, dom Ribard, qui s'exprime au début du XIXe siècle. Jacques Edom, *Visite au collège royal de Caen, ancienne abbaye de Saint-Étienne, fondée dans le XIe siècle par Guillaume-le-Conquérant*, Caen, Mancel, 1829, p. 29.

589 *Histoire de Fontenelle...* p. 136.

590 AD de Seine-Maritime, 1Qp929, Lettre du procureur du syndic du département, s.d.

la réputation « d'un grand maître ». Malgré le contexte rural de l'abbaye, logée au cœur d'un vallon un peu éloigné de la route et de la Seine, les visiteurs sont assez nombreux et distingués pour porter un jugement sur les différents aménagements du cloître et de l'église. Si les opinions conservées à l'écrit sont souvent flatteuses, elles peuvent parfois se montrer plus critiques, comme au sujet d'un « couronnement placé sur les chaises du chœur » commandé par dom Foulques, prieur de 1730 à 1733, qui « n'a pas emporté les suffrages du public⁵⁹¹ », défaveur dont la portée est nuancée par le chroniqueur qui précise que ce demi-échec ne porte pas à grande conséquence car il ne s'agissait que d'une dépense modérée.

Cette ouverture aux jugements extérieurs fait aussi partie de la sociabilité monastique au sein de leur réseau de relations locales, civiles ou ecclésiastiques. Lorsque les chartreux de Troyes voulurent commander une Vierge à l'Enfant pour le chevet de leur église, ils firent appel au procureur de la chartreuse parisienne pour établir, signer et régler le contrat passé avec Jean Lemoyne en 1716⁵⁹². La réalisation de cette sculpture par un artiste renommé intéressa les amis des religieux, comme l'écrit l'un des chartreux parisiens à dom Grilles, procureur de la chartreuse de Troyes :

Il y a quelques jours mgr l'ancien évêque de Troyez⁵⁹³ qui me demanda des nouvelles de la Ste Vierge. Je luy promis de la faire porter chez luy pour juger de l'ouvrage.

Ainsi la commande champenoise fut-elle connue et admirée dans un large cercle ecclésiastique avant d'arriver à sa destination, recueillant au passage les suffrages, qui sont autant de source de satisfaction pour l'artiste et les commanditaires que d'assurances de la qualité du travail livré. La mémorisation des opinions d'un public connaisseur, si caractéristique de l'évolution de la conscience esthétique et du paysage de la création artistique des deux derniers tiers du XVIII^e siècle⁵⁹⁴ peut aussi opérer comme un mécanisme de légitimation de l'opinion que les moines peuvent avoir de leurs décors, à la fois valorisation de la singularité des monuments qu'ils habitent et instrument de la perpétuelle réaffirmation de leur sacralité.

D'importants chantiers, généralement dans l'église, peuvent largement déborder les seules

591 *Histoire de Fontenelle...* p. 282.

592 AD de l'Aube, 12H31, décharge, 10 octobre 1715.

593 Il s'agit de François Bouthillier de Chavigny (1642-1731), qui résigna son siège épiscopal en faveur de son neveu à cause de son désir de solitude, origine probable de son amitié pour les chartreux.

594 Voir à ce sujet Mathieu Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e*, Paris, Macula, 2000.

sphères ecclésiastiques pour devenir l'affaire de toute la communauté locale, comme ce fut le cas du renouvellement complet du sanctuaire des mauristes de Caen en 1771.

Toute la ville a marqué sa satisfaction. On peut assurer que jamais dépense [51 000 lt] ne fit plus d'honneur. On avoit fait, deux ans auparavant, divers embellissements à la cathédrale de Bayeux ; cela avoit occasionné une espèce de rivalité, mais tout le monde s'est réuni à donner la préférence à notre décoration, et M. de Bayeux [l'évêque] lui-même s'en est expliqué hautement [publiquement].⁵⁹⁵ »

Cet appel aux avis extérieurs et autorisés participe à des processus multiples de consultation, dont la genèse du maître-autel de Saint-Étienne est un bon exemple. Dom Blanchard, historien de l'abbaye à la fin du siècle, note qu'en 1771 un commis de la Congrégation, Michel Fierville, cessa son activité d'horloger et solda ses comptes, dégageant une somme de « 12 à 15 000 livres » qui furent employées à la réalisation d'un nouveau maître-autel⁵⁹⁶. La communauté pensa d'abord suivre les dessins de Jean-Pierre De France (1694-1768), « architecte décorateur à Rouen », qui œuvrait alors au bâtiment conventuel des mauristes de Saint-Ouen. Le prieur de Caen consulta celui de la communauté parisienne des Blancs-Manteaux, dom Maur Jourdain. Celui-ci réalisa de nouveaux dessins qui furent exécutés sans passer par un nouvel architecte⁵⁹⁷. Il s'entremet avec des artisans parisiens pour les ouvrages de bronze, demandant la reproduction d'œuvres parisiennes bien connues ou acceptant de nouveaux modèles, sans pour autant exclure le prieur local. Après un passage à Paris où il s'informa de l'avancement des réalisations, il proposa des changements à la communauté normande qui avalisa ses propositions⁵⁹⁸. Cette affaire à multiples rebondissements montre combien la création d'un ensemble aussi ambitieux artistiquement que central dans la vie de la communauté fut un processus d'échanges de dessins, de modèles et de contrats, par écrit et par oral, entre des acteurs religieux et séculiers, parisiens et locaux, le prieur se rendant à Paris, un artisan parisien se déplaçant à Caen. La progression d'un chantier d'une telle ampleur,

595 Blanchard, *Saint-Étienne de Caen...* p. 219.

596 Charles, Blanchard (aut.), N. Sauvage (éd) « L'abbaye Saint-Étienne de Caen sous la règle de Saint-Maur », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XXX, Caen, Delesques, 1915, p. 212.

597 Une lente désimplification des religieux dans la conception architecturale à partir du début du XVIIIe siècle a été notée par les études monumentales des ordres (Bugner, *Cadre architectural...* p. 78). Cette évolution a été comprise comme une progressive sécularisation de l'architecture monastique entre le XVIIe et XVIIIe siècle, appréciation peut-être en partie accentuée par des effets de sources. En effet, nos recherches nous ont dans un premier temps donné à penser qu'une évolution identique s'observait pour le décor, les religieux impliqués dans les réalisations décoratives sont moins bien documentés dans les deux derniers tiers du XVIIIe siècle. Cet exemple montre que les traces archivistiques laissées par le recours à un architecte civil peuvent cacher l'intervention créative d'un moine, qui lui ne produit aucune archive.

598 Blanchard, « L'abbaye Saint-Étienne de Caen... » p. 213-14.

probablement peu courante pour les espaces conventuels, révèle l'intense travail de tractation nécessaire à son achèvement, la centralité des processus de négociation étant probablement accentuée par la dimension communautaire, tant à l'échelle locale que nationale, spécifique à la commande monastique⁵⁹⁹.

Désintérêt esthétique

De nombreuses raisons peuvent détourner l'attention d'une œuvre. Le mauvais état de certaines d'entre elles fut par exemple régulièrement signalé dans les inventaires révolutionnaires qui caractérisent de nombreux tableaux par leur seul aspect « usé » ou « vieux ». Une facture pauvre pouvait aussi déclasser une peinture lorsque des pièces de meilleure qualité peuvent les remplacer, comme évoqué au sujet des chartreuses de Vauvert ou de Champmol⁶⁰⁰. Qu'il s'agisse de dons provenant de séculiers, comme Mme Langellé, d'ecclésiastiques amis d'une communauté ou bien des anciens religieux non réformés du XVIIe siècle, l'arrivée par legs d'un lot d'objets non choisis par les religieux peut expliquer que certains d'entre eux ne trouvent pas grâce à leurs yeux.

Les inventaires sont trop laconiques pour interpréter avec certitude certaines situations comme la mise au placard d'œuvres tombées en défaveur. Ce sont les sources internes, plus informelles qui peuvent en offrir un témoignage, comme les notes de dom Guyton lors de son passage à Longpont en 1744 :

Il y a un bon portrait de saint Bernard que j'ay tiré de la chambre d'un domestique, faisant entendre qu'il falloir mettre le portrait en lieu de distinction⁶⁰¹

Ainsi, l'image du quasi-fondateur encore si révérend dans l'ordre des bernardins pouvait se trouver reléguée dans une chambre de domestique. Le qualificatif laconique de « bon » ne doit pas faire oublier le regard attentif et averti que dom Guyton pouvait porter dans l'une de ses activités favorites, la quête de toute chose bernardine⁶⁰². À plusieurs occasions, il fait preuve d'une véritable érudition et d'un embryon de méthode critique dans l'appréciation des portraits du saint-abbé de Clairvaux. Précisément, on peut penser que son œil exercé avait décelé des qualités qui avaient échappées à ses confrères, probablement moins

599 Dimension que le monde des communautés religieuses partageaient probablement avec les corps constitués civils, corporations, corps de ville... qui n'étaient cependant pas reliés à des structures nationales comme les ordres.

600 Cf. Chapitre II.2.B.2.

601 Guyton, *Voyage...* f. 107v.

602 Cf. Chapitre VIII.1.B.3.

éduqués en matière artistique, en particulier dans un ordre où les études avaient été l'objet de fortes critiques quelques décennies plus tôt⁶⁰³. C'est pourtant moins la qualité esthétique que le sujet mémoriel et dévotionnel qui l'intéresse et justifie ses recommandations. La communauté fut-elle convaincue ? Le tableau n'apparaît pas dans l'inventaire révolutionnaire, qui manque de précision par ailleurs.

La forme la plus évidente de désintérêt s'exprime dans ce qui ne plaît plus, sujet précédemment esquissé grâce à quelques exemples de déplacement de tableaux de l'église au cloître⁶⁰⁴, mais aussi dans ce qui est indifférent, question plus difficile à analyser, tant par manque de source que par l'effacement des opinions individuelles inhérent à l'ethos monastique. L'hétérogénéité et l'inégalité de style, de manière et de qualité au sein de certains décors monastiques, en particulier ceux de Saint-Étienne de Caen, avaient déjà été notés par les historiens de l'art⁶⁰⁵. La disparition de beaucoup d'œuvres masque peut-être le caractère plus général de ce phénomène. Trois exemples, les réfectoires de Saint-Étienne de Caen et de Saint-Germain-des-Prés et le chapitre de la chartreuse de Vauvert (Paris), témoignent de la variété des modalités de ce que l'on pourrait qualifier de désintérêt esthétique.

Les tableaux destinés à orner les lunettes du réfectoire de Saint-Étienne furent livrés entre 1763 et 1767, plusieurs d'entre eux ayant été exposés au Salon avant leur envoi en Normandie⁶⁰⁶. La rapidité de livraison de la plupart des toiles ne laisse pas de doute sur le fait qu'une commande fut passée par la communauté pour un ensemble, distribué entre plusieurs ateliers, pratique courante à l'époque moderne, permettant d'en accélérer la réalisation. Quoique plusieurs toiles restent aujourd'hui anonymes, il est possible de distinguer au moins quatre artistes différents, dont trois sont connus, réunissant un peintre de grande renommée, Jean II Restout (1692-1748), déjà bien avancé dans sa carrière, un jeune artiste prometteur, Nicolas-Baptiste Lépicié⁶⁰⁷, dont la *Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre* avait constitué son morceau d'agrément à

603 L'abbé de Rancé, réformateur cistercien de La Trappe, avait entretenu avec Mabillon une « querelle des études » sur l'interprétation de la question du travail intellectuel au sein de la règle bénédictine. Cf. Bernard Chedozeau, « La querelle Rancé-Mabillon. Les études monastiques et la solitude du moine », in *La Solitude et les Solitaires de Port-Royal, Chroniques de Port-Royal*, n° 51, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2002, p. 213-244.

604 Cf. Chapitre II.2.B.2.

605 Par ex. Catherine Boulot, « Pierre, bois, peintures », in *La peinture religieuse à Caen : 1580-1780*, [exposition], Caen, Musée des beaux-arts, 2000, p. 42.

606 Ce décor sera analysé plus en détail au Chapitre IV.2.C.1.

607 Nicolas-Bernard Lépicié (1735-84), peintre parisien, élève de Carle Van Loo, apprécié de la Couronne et auteur de nombreux sujets religieux, par exemple pour la chapelle de l'École Militaire (1773).

l'Académie et un maître de second rang, Philibert Bonnet-Danval. Comme l'a remarqué Catherine Bourlot dans son étude des peintures de l'abbaye⁶⁰⁸, le résultat de cette commande n'est harmonisé ni dans son échelle, ni dans sa composition, ni dans sa manière. Le contraste le plus flagrant est celui qui jaillit de la juxtaposition des œuvres de Lépicié, annonçant le néo-classicisme, solide, sobre et aux couleurs unies, et de celle de Restout, à la lumière diffuse et au chromatisme irisé si particuliers. Il est aussi sensible entre les œuvres du peintre anonyme, marqué par la peinture flamande, et celles de Bonnet Danval, tout tourné vers les grands modèles parisiens du règne de Louis XIV. La disparité artistique entre ces toiles n'échappe d'ailleurs pas tout à fait aux moines, qui sont conscients de la qualité des *Disciples d'Emmaüs* de Restout, un ancien mauriste notant que « l'effet de lumière de ce tableau étoit fort admiré de notre temps, et lui donnoit un grand prix⁶⁰⁹ ». L'analyse de la portée spirituelle de ce programme théophanique construit sur des analogies visuelles et scripturaires prouve que ce décor ne naquit pas d'une volonté ornementale sans but, comme cela a pu être écrit, et qu'au contraire, les religieux firent fi de la cohérence stylistique au profit du contenu spirituel⁶¹⁰.

On observe ce même contraste esthétique entre des toiles de manières très différentes à la chartreuse de Paris, dont la salle capitulaire gothique connut une grande campagne de renouvellement de son décor dans le dernier tiers du XVIIIe siècle⁶¹¹. En effet, des tableaux y sont ajoutés en 1763, 1771 et 1789, commandés à des artistes parisiens liés à l'Académie, Jean-Bernard Restout (1732-1797), reçu en 1766, Jean-Jacques Lagrené, (1739-1821) agréé en 1769, Nicolas-René Jollain (1732-1804) agréé en 1765 et Jean-Charles-Nicaise-Perrin (1754-1831), qui intégra l'Académie en 1787. Leurs œuvres côtoyaient dans ce chapitre d'autres tableaux de plus petits formats, datant du siècle précédent et placés là depuis au moins le début du XVIIIe siècle, sortis du pinceau de Philippe de Champaigne, accrochés là vers 1674, Eustache Le Sueur, Domenico Fetti et une copie d'après le Carrache. La cohabitation d'œuvres de deux périodes aussi distinctes ne semble pas pensée en termes de confrontation, puisque les œuvres semblent avoir été intercalées. Le critère de l'adaptation à la logique spatiale du mur, scandé par les voûtes gothiques et les fenêtres, semble bien plus fort qu'une unité stylistique, qu'il aurait été bien difficile d'obtenir, même au sein des

608 Bourlot, Catherine, « Pierre. Bois. Peinture. Les décors du réfectoire, de la salle capitulaire et de la grande sacristie de l'Abbaye-aux-Hommes », in *La peinture religieuse à Caen : 1580-1780*, [exposition], Caen, Musée des beaux-arts, 2000, p. 42.

609 Dom Ribard, propos recueillis par Jacques Edom, *Visite au collège royal de Caen, ancienne abbaye de Saint-Étienne, fondée dans le XIe siècle par Guillaume-le-Conquérant*, Caen, Mancel, 1829, p. 29.

610 Cf. Chapitre IV.2.C.1.

611 Cf. Chapitre IV.1.B.3.

créations les plus récentes. Au-delà des questions d'échelles, Bernard Montgolfier et Jean-Pierre Willesme ont souligné⁶¹² la différence stylistique entre la *Présentation de Jésus au Temple* de Lagrenée (1771) et la *Mort de la Vierge* de Perrin (1789), la première encore empreinte de la grâce délicate de la génération précédente, la seconde s'inscrivant clairement dans le nouveau courant inauguré par Vien et David. Il en va de même de *l'Entrée à Jérusalem* de Jollain qui, quoi que contemporaine de celle de Lagrenée, toutes deux présentées au Salon en 1771, se démarque dans le choix des couleurs, le traitement des étoffes et plus encore la sobriété de la composition en frise qui, malgré la foule, demeure très lisible, alors que le clair obscur de *la Présentation au Temple*, introduisant plus de profondeur, brouille un peu sa lecture immédiate. L'interruption du renouvellement décoratif de cette salle en 1790 ne suffit pas à expliquer la disparité visuelle des œuvres déjà rassemblées, sans parler de leur cohabitation avec les tableaux plus anciens, qui aura duré au moins quelques décennies.

Le réfectoire des mauristes de Saint-Germain-des-Prés offrait un assemblage plutôt hétéroclite de bonnes copies de grands maîtres anciens : *l'Adoration des bergers* de Pieter Van Mol, les *Disciples d'Emmaüs* d'après Véronèse, la *Transfiguration* d'après Raphaël, la *Collation de Saint Jérôme* d'après le Dominiquin et une *Décollation de Saint Jean-Baptiste* qu'en 1790 Doyen rapproche de Titien. Seul le parcours de la *Nativité* de Van Mol a pu être reconstitué⁶¹³, mais ces disparités suggèrent que l'ensemble ne fut pas composé comme un programme, mais assemblé au gré des enrichissements de la collection et des rénovations d'autres espaces, expliquant en partie cette juxtaposition d'un suiveur de Rubens, de deux artistes de l'école vénitienne et de deux représentants du classicisme romain. Ici, aux différences stylistiques notables s'ajoutent de fortes variations de formats, alors que les deux précédents exemples offraient au contraire une certaine unité à ce sujet.

De ces trois exemples – le contraste entre les manières au sein d'une même commande, la cohabitation d'œuvres de deux époques distinctes, l'assemblage de maîtres anciens de diverses écoles – ressort le sentiment d'une certaine indifférence des religieux à la cohésion stylistique et même esthétique des œuvres peintes qu'ils rassemblent. Cette observation, qui nous semble être valable dans de nombreux autres cas, doit cependant

612 Bernard Montgolfier, Jean-Pierre Willesme, « La chartreuse de Paris. Son décor aux XVIIe et XVIIIe siècles » in Alain Girard, Dominique Le Blévec (éd.) *Les chartreux et l'art, XIVe-XVIIIe siècles, Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes (Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988)*, Paris, 1989, p. 117-135.

613 Cf. Chapitre II.2.B.2.

être nuancée. Le choix des artistes dénote souvent le désir d'œuvres bien faites, et bon nombre des copies mentionnées sont des pièces d'une réelle qualité picturale. Une certaine culture artistique était d'ailleurs présente dans les cloîtres, et pas seulement parmi les religieux artistes, comme nous le développerons au chapitre suivant⁶¹⁴. Toutefois, il est certain que cette sensibilité aux Beaux-Arts était inégalement répartie parmi les moines, et il est probable qu'elle dépendait beaucoup des aléas humains des communautés, en particulier de la mutation des officiers ou des supérieurs.

Un exemple tiré d'une situation un peu différente permet de mieux comprendre le regard qui pouvait alors être porté dans les milieux ecclésiastiques sur cette question. Entre 1680 et 1695, Charles d'Aligre, abbé commendataire de Saint-Riquier entreprend une grande campagne de restauration et d'embellissement de l'abbatiale, parallèlement à la reconstruction complète des bâtiments conventuels. Il confie alors à sept artistes parisiens renommés la réalisation de petits retables pour les autels rayonnants du chœur. Cette commande, bien documentée⁶¹⁵, nous intéresse ici car elle montre qu'un commanditaire ne lésinant pas sur les moyens, cultivé et attentif à la beauté de son église ne va pas pour autant chercher une unité d'ensemble, mais plutôt l'assurance de la qualité en faisant travailler les meilleurs peintres. « Ce qu'il se fait de mieux » serait un critère esthétique plus fort que l'homogénéité visuelle, indice d'une mentalité où règne « le coup d'oeil », qui s'attache à la régularité de l'ensemble, sans trop s'embarrasser de la cohérence stylistique.

Lorsque des œuvres d'art sont mentionnées c'est au titre des *mirabilia* ou bien des nouveautés, non par intérêt esthétique⁶¹⁶, car ce n'est pas la beauté de l'exécution qui est louée mais les conditions particulières de création ou d'histoire matérielle, par exemple la conception de la *Multiplication des Pains* de Hallé d'après l'idée de dom Mathieu Jouault, ou l'intérêt du comte d'Angiviller, surintendant des Bâtiments du roi, envers les œuvres de Le Sueur conservées à Marmoutier et leur intégration aux collections de la Couronne. L'œuvre était inscrite dans la mémoire de la communauté comme monument et non comme objet de délectation.

« Les artistes du XVIIème siècle n'étaient pas indifférents à cette délectation que l'art donne aux sens, mais ils voulaient d'abord parler à l'intelligence et aux sens⁶¹⁷ » écrivait

614 Cf. Chapitre III.1.A.1-2 et 2.B.1.

615 Anne Le Pas de Secheval, « De Paris à Saint-Riquier, les tableaux d'autels commandés par l'abbé d'Aligre » in Aline Magnien (dir), *Saint-Riquier, Une grande abbaye bénédictine*, Paris, Picard, 2009, p. 273-289.

616 Comme le souligne déjà Sallé, *Églises mauristes...* 2022, p.85.

617 Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe,*

Émile Mâle au début du XXe siècle. Il semblerait que cette hiérarchisation des valeurs de l'œuvre d'art soit encore plus déséquilibrée dans l'esprit des moines modernes en charge de l'embellissement de leurs église et de leurs monastères, et ce jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Cette préférence justifie de notre point de vue une approche de ces réalisations moins comme œuvres que comme images, ensemble de formes qui parle au sens, et comme programme discursif, ensemble d'images qui s'adressent à la raison. Le faible intérêt pour cette délectation suggérerait une certaine distance prise par le monachisme envers la « tendance galante » qu'Antoine Schieder identifie dans les grandes commandes publiques de peinture religieuse de la première moitié du XVIIIe siècle⁶¹⁸.

b) Des visibilités différenciées

Le rétablissement de la clôture est au cœur de la réforme tridentine du monachisme, entraînant des efforts importants dans tous les ordres, réformés ou non, pour distinguer le cloître du monde, les religieux des séculiers, entraînant dans certains cas des démarches financières lourdes, par exemple pour excentrer le logis abbatial tombé en commende, ainsi que d'importants travaux, pour réguler les axes de circulation⁶¹⁹. Dans le cas des communautés masculines, l'église demeure en grande partie ouverte, à l'exception des chartreuses rurales⁶²⁰, la clôture concernant principalement le chœur et les bâtiments conventuels. Prise au sens stricte, la fermeture de ces derniers devrait donc être pour les œuvres d'art autant que pour les moines une sorte de tombeau d'où les toiles n'auraient émergé qu'à la Révolution, les seuls spectateurs n'ayant été pendant deux siècles que les moines eux-mêmes. Les sources monastiques attestent pourtant d'une compréhension de la clôture qui autorise une perméabilité contrôlée et mesurée des espaces conventuels aux regards extérieurs. Cette régulation fut finement modulée, construisant une visibilité relative, échelonnée par l'accessibilité des espaces et surtout par le traitement différencié des différents publics, hôtes ecclésiastiques, hôtes laïcs et une masse un peu indéfinie que les moines qualifient souvent de fidèles, de peuple, ou de foule, dans laquelle ils rangent les

du XVIIIe siècle... Paris, Colin, 1932, p. VIII.

618 Schieder, *Au-delà des Lumières...* p. 260-61.

619 Dom Thierry Barbeau, « La spiritualité dans la congrégation de Saint-Maur : bilan et perspectives d'études », *Revue Mabillon*, 2002, p. 44.

620 Les chœurs masculins sont généralement clos de grilles qui ferment parfois aussi l'accès au chevet (encore conservées à Mondaye, à Auxerre, attestées à Saint-Denis-en-France, à Saint-Germain-des-Prés). Ces grilles pouvaient cependant être ouvertes en journée, en particulier l'après-midi, une fois les messes individuelles dites.

groupes trop nombreux pour être facilement contrôlés, depuis les couches les plus modestes jusqu'à l'entourage prolifique des grandes princesses en passant par des groupes de distingués voyageurs. Les témoignages monastiques les plus parlant à ce sujet sont bénédictins et parisiens, qu'il s'agisse du manuscrit de l'organiste Gautier ou des mémoires de Saint-Germain-des-Prés, dessinant une attitude très contrastée envers ces deux grandes catégories, les hôtes, moins nombreux et plus organisés, qui sont accueillis avec une certaine libéralité, à l'inverse des foules qui n'évoquent que désordres et inconvénients, voire profanités, dans l'esprit des religieux.

Un aperçu pour les foules

Les grandes affluences sont généralement liées aux fêtes célébrées dans l'église abbatiale. Certaines sont liées au calendrier, commémorant un saint local ou une figure tutélaire majeure, exaltant une relique. La réputation d'une liturgie particulièrement solennelle, comme la messe grecque célébrée pour l'octave du patron de l'abbaye Saint-Denis-en-France, peut aussi attirer une assistance nombreuse, comme en témoigne l'organiste Gautier :

Le jour de la messe grecque il y avoit toujours beaucoup de monde, particulièrement des ecclésiastiques et des religieux des différents ordres et aussi un grand nombre de jeunes abbés des séminaires de Paris. Le chœur étoit souvent plein de manière à ne pas pouvoir à peine passer pour les cérémonies. [...] Ce jour de la messe grecque étoit celui où l'on étoit entendu des amateurs et des confrères de Paris, parce que le jour de Saint Denis étant une fête solennelle dans tout le diocèse, les organistes étoient occupés à leurs églises respectives : et ils se réservoient pour le jour de l'octave.

D'autres occasions ne faisaient pas partie des offices ordinaires. Elles se présentaient particulièrement aux bénédictins qui occupaient généralement une place importante dans le clergé d'une grande ville, au coude à coude avec les chapitres cathédraux. Disposant d'une vaste église, d'une communauté nombreuse et du matériel adéquat, ils offraient régulièrement une sorte d'hospitalité liturgique aux autres communautés de la ville, qui ne pouvaient pas donner chez eux l'ampleur convenable à une solennité, comme la

bénédition d'abbés et d'abbesses⁶²¹, le sacre d'évêques⁶²² ou des célébrations diocésaines⁶²³. Des soutenances de thèses⁶²⁴ se déroulaient généralement dans la plus grande salle claustrale, à l'exception du réfectoire, soit au chapitre comme à Dommartin, soit à la grande salle comme à Caen. Ces occasions extraordinaires étaient traditionnellement suivies par une collation servie dans les salles des hôtes pour les personnalités présentes, et des ecclésiastiques de marque faisaient souvent à la communauté l'honneur de partager leur repas au réfectoire⁶²⁵. La nécessité d'accommoder ces nombreux invités imposait l'aménagement d'espaces vastes et dégagés pour que circulations, réunions et repas se déroulent dans le calme et la régularité qu'il convient, comme lorsqu'en 1733 le suffragant de l'archevêque de Reims annonce aux mauristes de Saint-Remi sa venue le lendemain pour effectuer chez eux les confirmations de deux mille cinq cents paroissiens des environs⁶²⁶ ou quand en 1672 l'abbé cistercien réformé de Foucarmont, fut béni chez les mauristes rouennais de Saint-Ouen. Il y eut alors « grand concours de monde en cette cérémonie, et [...] les personnes de qualité furent traitées à disner splendidement en nostre sale des hostes⁶²⁷ ». Ces événements concernaient beaucoup moins les abbayes rurales, qui ne connaissaient d'affluence que pour des missions, des fêtes patronales, par exemple celle de saint Bernard dans l'ordre cistercien⁶²⁸, la plus renommée étant celle de Clairvaux, ou lors de la dédicace d'églises abbatiales reconstruites⁶²⁹.

Les monastères urbains, en particulier parisiens, étaient aussi des monuments visités par des curieux et amateurs, y compris la chartreuse de Vauvert. Son petit cloître, très réputé pour ses tableaux d'Eustache Le Sueur et ses vitraux peints, était assez ouvert pour que des « malveillants ou visiteurs peu scrupuleux » aient pu dégrader les peintures et emporter des morceaux de vitraux à l'insu des religieux, qui furent contraint au XVIIIe siècle de

621 La chronique de Saint-Germain-des-Prés mentionne la tenue dans l'église abbatiale de la bénédiction de l'abbesse de Saint-Sauveur d'Evreux en 1653, le sacre d'un évêque capucin l'année suivante, et de l'abbé de Cîteaux en 1692.

622 Par exemple, en 1659 l'évêque de Condom est sacré à l'abbaye Sainte-Geneviève (*Compte-rendu*, 1659), en 1708 celui de Grenoble est sacré à la chartreuse de Paris (*Gazette de France*, mai 1708) en 1727 l'évêque d'Arras choisit le prieuré de Saint-Nicolas-des-Champs (*Gazette de France*, juin 1727).

623 Les évêques choisissaient parfois les abbayes pour y célébrer les confirmations pour le voisinage, comme à Reims, Saint-Wandrille, Saint-Germer-de-Fly...

624 Elles ont régulièrement lieu à Saint-Étienne de Caen, dont l'abbé est chancelier. Dans la région de Théroüanne, les thèses des réguliers alternent entre les abbayes prémontrées de Saint-André-des-bois et Dommartin, et l'abbaye cistercienne de Valloires (Caëu, *Chronique de Dommartin...* p. 521 et 613). Des thèses sont soutenues à l'abbaye de Saint-Laumer de Blois en 1688 (AD Loire-et-Cher 11H3 f. 43).

625 Comme le signalent les chroniques de Saint-Germain-des-Prés ou de Dommartin.

626 *Livre manuscrit des choses mémorables de St Remi...* p. 128

627 AD de Seine-Maritime, 14H30, *Choses notables de Saint-Ouen...* p. 13.

628 Caëu, *Chronique de Dommartin...* 1868, p. 586.

629 *Idem* p. 598.

placer les tableaux de *Le Sueur* sous des volets fermant à clef⁶³⁰. Les chefs-d'œuvre de *Le Sueur* restaient néanmoins accessibles certains jours et lorsque « quelques curieux demandent à les voir⁶³¹ ». Ces abbayes citadines avaient aussi la possibilité d'exposer leurs commandes avant de les installer, comme les « mays de Saint-Germain » présentés au début de ce chapitre, ou encore les tableaux que Franz-Anton Krause réalisa vers 1735-37 pour le chapitre des chartreux de Champmol qui furent exposés à l'église Saint-Michel de Dijon avant d'atteindre leur destination⁶³².

Les visiteurs les plus distingués qu'une abbaye pouvait recevoir étaient les membres de la famille royale. Si le duc de Penthièvre se déplaçait avec une certaine simplicité et discrétion, ce n'était généralement pas le cas des autres. Ces visites sont surtout documentées au XVIIe siècle, lorsque le couple royal se déplaçait plus fréquemment hors d'Île-de-France, comme la reine Marie-Thérèse qui, se rendant au siège de Dole en 1674 et passant à Dijon, fit une courte visite aux mauristes de Saint-Bénigne. Invitée à venir admirer l'ampleur du dortoir nouvellement construit, toute sa suite monta à l'étage où « Mademoiselle trouva le moyen d'entrer dans la chambre 24, qui étoit celle de D. Jean Fexinaud [...] et après qu'elle fut sortie, il n'y eut pas le moyen de la fermer, comme il eut bien voulu, car il ne la pouvoit désemplir du monde qui y entroit à foule⁶³³ ». La curiosité que suscite l'apparence de secret de ces lieux clos entraîna plusieurs autres incidents de ce genre, comme en 1647 lors de la visite d'Anne d'Autriche à Saint-Germain-des-Prés, venue faire ses dévotions et visiter les réparations qui venaient d'être achevées. Le sacristain rapporte que :

pendant que toute la communauté était ainsi au chœur, faisant le Divin Office, quelques femmes curieuses se persuadant qu'elles avaient tout pouvoir d'entrer dans l'intérieur du monastère à l'occasion de la venue de Sa Majesté, enfilèrent es cloîtres par la porte de la chapelle de Saint Placide, qui leur fut ouverte par quelques séculiers externes, qui en avaient la clef. Les autres de ce sexe, qui étaient à milliers dans notre église, voyant celles-ci franchir le pas, jugèrent que cela était licite, et les suivirent à grand pas et sans scrupule. Ainsi en moins d'un petit demi-quart d'heure, nos cloîtres, dortoirs et jardin étaient pleins d'une troupe de femme, et eut-on bien de la peine de les faire promptement sortir, icelles alléguant pour raison de leur fait, que la présence de

630 Georges-Louis Le Rouge, *Les curiosités de Paris, de Versailles...* t. 2, Paris, Libraires Associés, 1778, p. 72.

631 Germain Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris, Audinet, 1684, vol. 2 p. 107.

632 BM de Dijon, ms. 1830, *Monuments de Dijon...* f. 175.

633 Extrait des *Chroniques de l'abbaye Saint Bénigne*, BnF, Bourg. 11 f. 532, cité par Claude Poinssot, « Le bâtiment du dortoir de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon », *Bulletin Monumental*, tome 112, n°4, année 1954, p. 327.

Sa Majesté leur donnait se privilège.

L'interdiction de l'entrée du sexe opposé dans les cloîtres, une des recommandations fortement énoncées dans les réformes monastiques tridentines masculine et féminine, explique l'agacement particulier des mauristes récemment installé dans l'abbaye envers ces visiteuses importunes, qui avaient probablement été suivies par des hommes, même si l'auteur n'en signale rien. Ces invasions de séculiers dans l'espace claustral, rompant le silence, introduisant des discussions et des comportements peu conformes à l'esprit tridentin du contrôle des paroles et des attitudes des clercs se lit aussi à Saint-Denis-en-France, où cette présence récurrente était l'inconvénient inévitable de la position distinguée de nécropole royale. En 1768, le cercueil de la reine Marie-Leczinska resta exposé six semaines dans le chœur, afin de permettre la construction du catafalque et des tribunes et l'aménagement de la pompe funèbre pour la cérémonie des funérailles. En plus des artisans œuvrant dans l'abbatiale et aux alentours, une grande partie de la cour s'y trouva, les membres de la maison de la reine, se relayant auprès du corps, occupant l'hôtellerie.

La veille et le jour des obsèques il y eut un concours prodigieux de monde dans les jardins et la maison de l'abbaye, on rencontraient continuellement des cordons bleux et cordons rouges [chevaliers du Saint Esprit et de Saint Louis] des grands d'Espagne, des chevaliers [...] de tous les ordres, tant français qu'étrangers [...]. Dans toutes ces circonstances l'entrée de la maison de l'abbaye étoit libre à tout le monde, hommes et femmes et enfants de toutes conditions, les sabotiers, les ménagères, tout indistinctement pendant les six semaines que duroient le dépôt et jusqu'à près l'enterrement, circuloient dans toute la maison et dépendances de l'abbaye. C'étoit un privilège qui étoit accordé dans ces sortes d'occasions.⁶³⁴

Cette ouverture, exceptionnelle mais inscrite dans la tradition explique la réalisation de la grande grille fermant la principale cage d'escalier du monastère. Ouverte sur le cloître, il était nécessaire de pouvoir en fermer l'accès afin d'assurer un peu de calme dans le dortoir et éviter aux dionysiens la mésaventure de dom Fexinaud. Considérée comme un domaine royal, l'abbaye avait aussi l'obligation d'accueillir certains exercices militaires. Ainsi chaque trimestre le régiment des Gardes du corps du Roi traversait la ville, les soldats étant logés par les bourgeois de la ville, les officiers par les moines. « Il se rencontrait des circonstances où les régiments se succédoient sans interruption. C'était une sorte d'impôt,

634 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 55-56.

vu que cela se renouvelait très souvent⁶³⁵ ». D'autres mouvements de troupes étaient plus exceptionnels, comme des revues de régiments de cavalerie, profitant de la vaste pelouse du parterre faisant face au dortoir, comme le régime de Lauzun commandé par le jeune duc de Chartres en 1785, généralement assortis d'un grand repas dans la vaste salle occupant la moitié sud de l'aile du dortoir⁶³⁶.

Ces activités royales à Saint-Denis avaient leur écho municipal dans les grandes villes du royaume. À Caen, les échevins avaient pour tradition de recevoir une collation dans la grande salle de l'abbaye à l'issue des grandes processions religieuses qui sillonnaient la ville⁶³⁷. En 1774, peut-être à cause de travaux à l'hôtel de ville, la municipalité de Saint-Denis tira au sort les membres de sa milice dans l'une des salles de l'abbaye⁶³⁸. Une pénurie de grains dans le bassin parisien doublée d'un gel de la Seine obligea la généralité de Normandie à stocker de grandes quantités de blés dans la ville de Rouen durant l'hiver 1740-1741. Les autorités municipales et provinciales en répartirent la plus grande partie dans les différents établissements religieux de la ville, par exemple dans les salles et le cloître des mauristes de Saint-Ouen, qui logeaient en même temps à l'hôtellerie la communauté des Augustins de Martainville dont le couvent était inondé⁶³⁹. Ces périodes de perturbation de la vie ordinaire des communautés étaient aussi l'occasion pour elles de manifester leur intégration à la vie urbaine et leur solidarité locale, dans les occasions heureuses et malheureuses. Elles rappelaient que le clergé français de l'Ancien Régime, surtout après l'acceptation des articles gallicans, partageait avec leurs groupes sociaux d'origines une fidélité envers la Couronne et une conscience de citoyen, et de sujet, dont l'expression visuelle est étudiée dans la partie suivante, et qui ne basculera qu'avec les événements révolutionnaires⁶⁴⁰.

La visite des hôtes

L'accueil des voyageurs de passage fait partie des obligations énoncées par la règle

635 *Idem*, p. 364.

636 *Id.*, BnF, p. 65. Gautier mentionne, sans date, la venue du régiment du duc de Penthièvre et celle des Gardes françaises.

637 Charles Blanchard, « L'abbaye Saint-Étienne de Caen sous la règle de Saint-Maur », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XXX, Caen, Delesques, 1915. p. 19

638 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* BnF, p. 29.

639 *Choses notables de Saint-Ouen...* p. 161.

640 Cf. Chapitre VI.1.A.2.

de saint Benoît et reprises dans l'ensemble du monachisme, sa pratique évoluant selon les périodes et les lieux, les abbayes situées sur des axes de circulation étant beaucoup plus sollicitées que certains établissements cisterciens ou chartreux isolés. Au chapitre 53, la Règle prévoit que le soin des hôtes revienne d'abord à l'abbé, qui les accueillera dans son logement. Les établissements qui n'étaient pas tombés en commende perpétuèrent cette pratique à l'époque moderne, bien documentée à Cîteaux, Clairvaux ou Prémontré⁶⁴¹. Il est difficile de préciser si les moines effectuaient une distinction nette entre hôtes ecclésiastiques et laïcs.

Plusieurs ecclésiastiques traversant la France aux XVIIe et XVIIIe siècles ont documenté leur voyage et l'accueil qu'ils reçurent dans les maisons religieuses qu'ils ont visitées. Dom Claude Guyton, bibliothécaire de Clairvaux dans les années 1740, a laissé des notes de voyages particulièrement précieuses pour notre travail. Les marques de l'hospitalité dont il fut l'objet sont à glaner au détour de l'un ou l'autre commentaire. Il a non seulement accès à tous les espaces des monastères de son ordre, mais aussi dans les autres familles religieuses, sans exception. Il prend ses repas alternativement au réfectoire ou à la salle des hôtes, il visite les bibliothèques, les grandes salles mais aussi les cellules⁶⁴². Un tel accueil n'est pas réservé qu'aux moines. Didier Ledieu, secrétaire de Bossuet et chanoine de la cathédrale de Meaux témoigne dans son Journal des années 1700 de la même liberté d'accès⁶⁴³. Les abbayes urbaines ou placées sur les grands axes de circulation voyaient ainsi un passage presque incessant d'ecclésiastiques de tous habits, hôtes prestigieux ou modestes qui se côtoyaient par exemple aux tables de Saint-Denis-en-France, qui était la halte ordinaire de l'archevêque de Paris lorsqu'il se rendait dans le nord de son diocèse, y recevant de nombreux curés des environs⁶⁴⁴, tout en offrant aussi un logis aux religieux mendiants qui y trouvaient toujours le gîte et le couvert⁶⁴⁵.

641 À Clairvaux, le logement de l'abbé est voisin des chambres d'hôtes, faisant salle à manger commune. À Prémontré, le logis abbatial est l'hôtellerie principale, cf. notices.

642 Guyton, *Voyage... passim*, par exemple à la chartreuse de Mont-Dieu, f. 255v.

643 Didier Ledieu, Guetté (éd), *Mémoire et Journal sur la vie et les ouvrages de Bossuet*, Paris, Idier, 1857, vol. III, par exemple à la chartreuse de Bourfontaine, p. 447.

644 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 163.

645 Ibid, p. 200. « Il étoit d'usage à l'abbaye de St Denis de recevoir tous les Religieux des différents ordres mendiants qui se présentoient à la maison. Ils montroient au Père Prieur leurs obédiances, et avoient à diner, à souper et le coucher. Ils mangeoient au grand réfectoire, à la table du bout, faisant face à celle du Père Prieur, et après la communauté, ou même plus tard, selon l'heure qu'ils arrivoient. [...] Tous ces religieux étoient reçus, frères comme prêtres, hors les récolets, parce qu'ils avoient une maison de leur ordre dans la ville ».

Les décors conventuels n'étaient pas seulement vus par des ecclésiastiques voyageurs, savants curieux des monuments du passés comme dom Guyton ou dom Martène, ou simplement de passage, comme l'abbé Ledieu. Certains événements évoqués dans la section précédente offraient à des clercs de toutes familles religieuses l'occasion d'accéder aux espaces claustraux, comme les soutenances de thèse qui réunirent au chapitre des prémontrés de Dommartin en 1695 des récollets, des capucins, des jésuites, des prémontrés des communautés voisines et quelques laïques distingués, pour disputer⁶⁴⁶ avec les jeunes norbertins formés par le Père Abraham, sous-prieur des carmes de Montreuil⁶⁴⁷. Des prêtres âgés pouvaient aussi trouver dans les abbayes une retraite sous forme de pension, comme ce chanoine de Meaux, exilé dans les années 1730 par la Cour, probablement pour jansénisme, qui fut reçu pensionnaire à l'abbaye cistercienne d'Igny, logeant dans une cellule du dortoir⁶⁴⁸.

Quelques détails marginaux imposent de s'interroger sur la visibilité des décors par les religieux de la communauté eux-mêmes, à l'exemple du cycle de la *Vie de saint Norbert*, série d'une douzaine de petits panneaux de bois peints intégrés dans la boiserie de la bibliothèque des prémontrés d'Amiens. Quelle attention pouvait y porter les religieux présents en 1790 qui admettent qu'ils ne s'occupent pas de ranger ou d'entretenir la pièce, étant donné « qu'ils s'adonnent tous aux fonctions du ministère, ce qui les détourne absolument de ce genre de travail⁶⁴⁹ » ?

Les savants et amateurs laïcs semblent avoir reçu dans les différents monastères qu'ils traversent un accueil très ouvert, comme Louis-Aubin Millin de Grandmaison (1759-1818) qui parcourut la France dans les années 1780 en vue de sa publication des *Antiquités nationales*, vaste entreprise savante sortie de presse entre 1790 et 1797, au moment même où les abbayes qu'il y décrivait étaient démantelées. Il a visité non seulement les églises, trésors et sacristies, d'un accès assez aisé, mais aussi les salles communes et jusqu'à certaines cellules, y compris en chartreuse comme à Gaillon⁶⁵⁰. Ces visites n'étaient pas réservées qu'aux érudits dûment introduits, comme en témoigne François Marlin, jeune négociant en route de Brest vers Paris pour ses affaires et s'arrêtant à La Trappe en janvier

646 Au sens de *disputatio*, un débat intellectuel formalisé.

647 Caiey, *Chronique de Dommartin...* p. 541.

648 Guyton, *Voyage...* f. 30r.

649 AN, F/19/611/D/Somme, Inventaire, 27 avril 1790.

650 Aubin-Louis Millin de Grandmaison, *Antiquités nationales ou recueil de monumens*, Paris, Drouhin, 1792, tome 4, chap. 28, p. 8.

1775. Reçu peu avant la nuit, il assiste aux offices depuis une tribune, puis le lendemain « à 10 heure sonnante » il est rassemblé avec les autres hôtes pour suivre une visite guidée de l'église et des espaces conventuels, qui les font pénétrer au chapitre, au réfectoire et dans un cellule pour finir dans les jardins. Les hôtes de toutes conditions ne sont pas également admis au réfectoire, l'auteur étant personnellement averti de s'y rendre pour un repas par le père hôtelier, ayant pris l'autre à la salle des hôtes, assis en table ronde et servis par un convers⁶⁵¹.

Les « étrangers » à la communauté ne s'arrêtaient qu'une courte durée au cours d'un voyage, certains demeuraient plus longtemps, adoptant une position de pensionnaire, généralement suite à une recommandation voire à des liens familiaux, comme ce jeune architecte, accueilli en 1744 par les cisterciens ardennais de Valroy. Frère du prieur des prémontrés voisins de Thenailles et cousin d'une religieuse bernardine du Viviers à Arras, il loge au dortoir plutôt qu'à l'étage inférieur où se trouvaient les hôtes⁶⁵². Ce genre d'exemple souligne un autre niveau de sociabilité monastique, celui de la famille et des alliés plus ou moins lointains, particulièrement fort chez les moines du XVIIIe siècle qui conservaient des liens au moins épistolaires avec leurs proches, les mauristes ayant même l'opportunité de rendre visite à leur famille une fois par an⁶⁵³. Aussi nourris et logés par la communauté, les artisans travaillant aux réparations et à l'embellissement des lieux conventuels pouvaient être admis au réfectoire des hôtes ou des religieux, comme indiqué dans le contrat du sculpteur Claude Cordier travaillant pour les mauristes angevins de Saint-Nicolas en 1731⁶⁵⁴. Les employés séculiers des communautés, apothicaires, organistes, chartistes par exemple, pouvaient aussi bénéficier de ces avantages en nature, soit dans une salle particulière, souvent nommée la malgouverne⁶⁵⁵, où bien à la table de l'infirmerie ou des hôtes, servie en gras et où il était loisible de parler, ou bien au réfectoire maigre après les moines, comme le rapporte l'organiste de Saint-Denis-en-France. Il fréquentait alternativement les deux selon les occasions, introduisant quelques uns de ses amis au grand réfectoire, avec la permission du Père dépositaire⁶⁵⁶, ou bien librement dans la salle des domestiques, du côté de l'hôtellerie⁶⁵⁷.

651 François Marlin, *Voyages d'un Français, depuis 1775 jusqu'en 1807*, Paris, Guillaume, 1817, t.1, p. 13-23

652 Guyton, *Voyage...* f. 26v.

653 François-Yves Besnard, *Souvenirs d'un nonagénaire*, Paris, Champion, 1880, p. 167 et suivantes. Dans son journal, dom Pierre Chastelain témoigne de l'importance des liens familiaux qui le déterminèrent à venir puis repartir de sa ville natale (Chastelain, Jadart, *Journal...* 1902, p. 115 et autres).

654 AD de Maine-et-Loire, H399, Marché de sculpture, transcrit en annexe de la notice Angers-Saint-Nicolas.

655 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* BnF, p. 56.

656 *Idem*, AHDP p. 211.

657 *Id.*, Il raconte par exemple le réveillon de Noël 1778, avec d'autres habitués de l'abbaye dont le fils de Charles De Wailly travaillant alors à la nouvelle porte de l'abbaye, si arrosé qu'il vit « quatre clavier au lieu de deux » lorsqu'il

Ces rares exemples permettent d'envisager une visibilité assez large des espaces conventuels, y compris les plus intimes, offerte aux laïcs de conditions diverses, savants, habitués ou étrangers de passage.

Au sein des cloîtres, espaces clôtés dédiés à la fuite du siècle, de nombreuses opportunités permettent au monde extérieur de jeter un regard curieux, savant, critique ou désintéressé. La sociabilité monastique, à la fois soumise à la Règle mais aussi aux règles de la vie en collectivité, rend perméable les murs de la clôture, non seulement les bâtiments, les grandes salles communautaires, mais aussi les espaces plus privés des cellules, la préservation de l'intimité qui se développe progressivement au XVIIIe siècle ne semblant pas avoir pénétré les mentalités monastiques, qui par ailleurs fustigent l'appropriation des objets ou des espaces.

Le regard porté par les religieux eux-mêmes s'étend sur un large spectre, de l'œil averti de connaisseur, praticien et commanditaire, comme dom René Gasson, jusqu'à un désintérêt esthétique, envers des tableaux oubliés et noircis par le temps, ou religieux, favorisant délibérément un minimalisme fonctionnel laissant peu de place à l'image.

_____ dut accompagner la messe de minuit.

Deuxième Partie

—

Perspective topographique

Aussi, pour exercer cette faculté [de mémoire], doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ses images dans divers emplacements. L'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes.

Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace.

Cicéron⁶⁵⁸

658 Cicéron, *De oratore*, II, LXXXVI 351-354, trad. E. Courbaud, Les Belles Lettres, Paris, 1966, p. 153-154

Chapitre IV

—

Les espaces cardinaux du cloître

Salle capitulaire et réfectoire sont les espaces les plus emblématiques de la vie communautaire au cloître. Ces deux salles ont de nombreux points communs, tant au Moyen-Âge qu'à l'époque moderne, en particulier des dispositions presque identiques, entrée depuis le cloître, large volume, ameublement concentré le long des murs pour dégager la circulation centrale et réunir la communauté autour de son supérieur, mais elles se distinguent dans leurs usages et ont surtout des pratiques décoratives très différentes. Entre ces deux époques, la polarisation de la vie conventuelle elle-même évolue, le réfectoire étant substitué au chapitre comme salle principale des réunions conventuelles. Cette mutation eut une forte incidence sur la fortune décorative de ces deux espaces, la salle capitulaire connaissant un certain déclin, tandis que le réfectoire devint le réceptacle des décors les plus soignés des maisons monastiques.

Le décor sculpté et peint des chapitres met en lumière la variété des pratiques religieuses selon les ordres et la pérennité ou la transformation de leurs usages. Encore central chez les chartreux, il fut partiellement abandonné chez les cisterciens. La présence de grands programmes peints resta rare et principalement centrée sur les pratiques capitulaires, comme les coupes, la mémoire des défunts et l'intercession mariale.

Le réfectoire à l'inverse concentre une part considérable des lambris les plus ouvragés et des peintures réunies dans le corpus, avec plus de 310 œuvres mentionnées dans les sources, souvent de manière minimale. Les variations observées sont moins institutionnelles, comme c'est le cas pour les chapitres, que chronologiques, dessinant une évolution de la conception ornementale, passant de l'œuvre isolée dans les deux premiers tiers du XVIIe au décor total qui se déploie progressivement au siècle suivant. En

développant une douzaine d'exemples particulièrement significatifs, nous avons cherché à dépasser l'interprétation alimentaire sur laquelle beaucoup de commentaires se sont reposés jusqu'à nos jours. Une mise en rapport méthodique entre sujet pictural et contexte scripturaire permet de retrouver une compréhension programmatique de ces ensembles de tableaux, où la parole domine sur le geste. La juxtaposition de tableaux, parfois nombreux et hétéroclites, se charge alors d'une portée spirituelle qui articule vie contemplative et sacrements pour faire du réfectoire un espace parallèle à l'église.

1) Le chapitre

La salle capitulaire répond à des usages très précis mis en place dans la Règle de saint Benoît, et doit son nom à l'un d'entre eux, l'office capitulaire⁶⁵⁹, qui prend place le matin, après prime. Il commence par une série de lectures, martyrologe, psaume 115, un chapitre de la règle, qui était remplacé les jours de fêtes par une homélie sur l'évangile des jours de fêtes, suivie de celle du nécrologe, et psaume *De Profundis*, éventuellement⁶⁶⁰ suivie de la reconnaissance des fautes, réparées de manière appropriée, appelée les coupes⁶⁶¹ puis de la distribution du travail. Cette structure médiévale perdure sans changement majeur jusqu'à la Révolution française⁶⁶². La discussion commune des affaires conventuelles n'est pas intrinsèquement rattachée à cet office, même si elle pouvait le suivre directement. Ces réunions capitulaires n'étaient pas nécessairement quotidiennes, et était signalées par un tintement de cloche particulier, comme le signalent de nombreux inventaires révolutionnaires qui mentionnent l'appel à la réunion de la communauté par la sonnerie adéquate. Au cours du Moyen-Âge⁶⁶³, la salle capitulaire devient aussi un lieu de liturgie, célébration de messes, et de paraliturgie, comme les funérailles, activités qui diminuent à l'époque moderne, et qui ne sont que rarement reflétées dans le décors. Comme lieu de discussion, elle accueille parfois des réunions extraordinaires, comme à Dommartin en 1695 où « on soutient des thèses imprimées dans le chapitre, sous le P.

659 Alain Rauwel, « Note sur les usages liturgiques du chapitre », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, Hors-série n° 6-2013, [en ligne] consulté le 31 janvier 2023.

660 Cette pratique n'était pas quotidienne, mais plutôt hebdomadaire. Cf. Henneau, « chapitre 46. Ceux qui font d'autres fautes » in Hurel, *Bénédictins...* p. 797.

661 Jean-Loup Lemaitre, « Les lectures de l'office du chapitre, une lecture sacrée ? » in Coll. *La Parole sacrée - Formes, fonctions, sens (XIe-XVe s.)*, Cahiers de Fanjeaux, 47, Toulouse, Privat, 2012. p. 243-263.

662 Ibid, p. 246.

663 Rauwel, « Note sur les usages liturgiques du chapitre »... 2013, conclusion.

Abraham, carme, sous-prieur de Montreuil, qui enseignait ici depuis 1674⁶⁶⁴ ».

La comparaison entre les cinquante exemples⁶⁶⁵ de chapitres documentés montre une grande cohérence dans la manière de meubler l'espace, destiné à un usage concret très similaire d'une famille religieuse à l'autre, malgré des particularismes par lesquels chartreux et cisterciens se distinguent. À l'inverse, les choix iconographiques varient considérablement entre et au sein des ordres, les mauristes et les chartreux apportant un soin particulier à l'illustration de certains thèmes en lien avec la pratique de ces lieux, comme la pénitence ou la mémoire monastique.

a) Caractéristiques générales

Contrairement aux sacristies, dortoirs et réfectoires, les salles capitulaires sont rarement mentionnées dans les inventaires révolutionnaires. En partant du principe que toutes les abbayes en possédaient une, seul un tiers d'entre elles a pu être documenté, toutes sources confondues. L'importance décorative accordée à ces salles au Moyen-Âge a donc considérablement diminué à l'époque moderne - bien que ses grands traits caractéristiques médiévaux demeurent - placée dans l'axe du transept, accessible principalement depuis le cloître⁶⁶⁶

Le tiers des abbayes étudiées présentent néanmoins une salle capitulaire conforme aux modèles traditionnels, partagent des caractères très homogènes en ce qui concerne le mobilier, comme les sièges de la communauté, souvent intégrés à la boiserie, et celui du supérieur, particulièrement mis en valeur par les bénédictins en échos à leur conception du statut de l'abbé. Deux familles religieuses se distinguent cependant par des particularismes durables, d'un côté les chartreux qui ornent richement leur chapitre et de l'autre les cisterciens qui semblent s'en désintéresser.

Structures communes

Les chapitres documentés dans ce corpus étaient aménagés selon un modèle

664 Caiey, *Chronique de Dommartin...* p. 541.

665 Parmi ces exemples, 2 sont clunistes, 21 mauristes, 13 cisterciens, 8 cartusiens, 5 prémontrés, et 2 génovéfains.

666 À l'exception notable des chartreux, qui préfèrent généralement interposer un vestibule entre le cloître et l'entrée principale du chapitre, qui se trouve de ce fait placé dans l'axe longitudinal de la pièce (Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 81).

commun très répandu, dont la caractéristique principale est l'importance du mobilier. Presque tous les exemples documentés de ce corpus comportent une boiserie couvrant la partie basse des murs. Généralement travaillé avec un minimum de soin, elle est souvent associée à des bancs fixes, comme à Prémontré, où l'abbé général note en 1790 que « la salle capitulaire est meublée d'une boiserie très propre à la hauteur d'environ 6. pieds et de bancs qui y tiennent⁶⁶⁷ », à la chartreuse de Dijon, « belle boiserie [avec des] bancs qui en font partie⁶⁶⁸ » ou chez les mauristes de Corbie, « une boiserie à hauteur de fenêtre, avec un banc régissant autour dudit lieu et faisant partie de ladite boiserie⁶⁶⁹ ». Ce système d'assises incluses dans la boiserie, sans être spécifiquement capitulaire, constitue toutefois un élément récurrent de l'aménagement de ces pièces, tant chez les bénédictins, cisterciens que prémontrés. Majoritaire, il n'était cependant pas le seul, puisqu'une poignée d'abbayes disposaient de sièges indépendants, comme de grands bancs, par exemple à Cluny, ou des fauteuils, observés chez les mauristes de Saint-Nicolas d'Angers, de Fécamp et de Sées. Il arrive que les deux éléments soient combinés, comme chez les cisterciens d'Aunay, où deux grands bancs se font face, encadrant un fauteuil et deux chaises, distinguant ainsi une hiérarchie des sièges répétant celle du chœur. Le siège de la présidence est généralement mis en valeur, soit par une élévation sur quelques marches, soit par la présence d'accoudoir, soit par un dossier plus haut ou plus ouvragé.

Le plan de Jumièges par vers 1770-80⁶⁷⁰ montre l'embranchement spécifique dont bénéficie la place centrale située dans l'abside de la salle médiévale, comme à Barbeau, où « la place du supérieur est un peu élevée⁶⁷¹ ». Quoique généralement employé par le prieur claustral sous le régime de la commende, ce siège était destiné à accomplir les fonctions de l'abbé et en adoptait les traits distinctifs. La distinction du supérieur par son siège s'observe aussi dans d'autres pièces d'assemblée, comme dans la salle de conférence des mauristes de Blois, où se trouvaient « trois bancs et une chaise de bois pour le Révérend Père prieur ». Le plan de Saint-Germain-des-Prés en 1704⁶⁷² montre bien la séparation du siège de présidence par rapport aux autres bancs, par la présence de bras ou accoudoirs, aussi mentionnés chez les cisterciens de Vauluisant ou à Preuilley, où « le siège du supérieur est large à tenir trois personnes, clos par les cotés au moyens de deux appuys remplis, à bras⁶⁷³ ». Le traitement du dossier peut devenir monumental, incluant un dossier ouvragé

667 AN, F/17/1168/Aisne, *Déclaration de l'abbaye de Prémontré*, 2 février 1790

668 AD de Côte-d'Or, 1Q832, inventaire du 1er juillet 1790.

669 AD de la Somme, L/1613, Procès-verbal de visite, 16 janvier 1791.

670 AD de Seine-Maritime, 12Fi461, Plan de l'abbaye et des bâtiments conventuels reconstruits, s.d., 1772-90

671 Guyton, *Voyage...* f. 72-75.

672 BnF, Est. HA-18 (C, 6)-FT 6, *L'église et le couvent de St Germain des prez*, anonyme, 1704.

673 Guyton, *Voyage...* f. 70.

voire une corniche formant un petit dais, symbole traditionnel de la place d'honneur et d'autorité, qu'il s'agisse du trône d'un roi, d'un duc ou d'un évêque. Contrairement à ces derniers, et conformément aux pratiques chorales, ces dais ne sont pas textiles mais sculptés, comme la « stalle couverte en menuiserie⁶⁷⁴ » du chapitre de Cluny, dont on peut se faire une idée grâce à deux exemples partiellement conservés, l'un à Saint-Étienne de Caen l'autre à Saint-Serge d'Angers.

La première est entièrement conservée *in situ*⁶⁷⁵. Réalisée sous la direction du commis François Poche en 1772-73, la boiserie du chapitre caennais comporte au centre du mur sud une section bombée formant une avancée par rapport à la ligne du mur. La corniche est cintrée au dessus de la stalle, formant une sorte de dais, et accueillant ainsi un médaillon ovale à son sommet. Cette corniche repose sur deux enroulements placés au droit d'accoudoirs formés par des motifs rocailles en fort relief, qui encadrent nettement le siège et forment un écho visuel avec les joues de stalles médiévales, encore pratiquées dans certains chœurs du XVIIIe siècle, par exemple chez les cisterciens de Valloires ou de Neuvelles-lès-la-Charité⁶⁷⁶. L'assise de la stalle elle-même est très modestement moulurée. L'ensemble repose sur une double marche dont le parquetage suit des motifs géométriques. Le prie-dieu aujourd'hui placé devant n'est probablement pas d'origine, n'ayant pas la place d'être placé devant la stalle sans en gêner l'accès. L'élément le plus remarquable de l'ensemble est la sculpture du dossier lui-même, qui constitue un des programmes de légitimation de l'autorité le plus aboutis de cette étude. Le sommet du panneau est orné d'une colombe volant dans une nuée rayonnante, bec vers le bas. Elle représente le Saint Esprit, manifestation de la volonté de Dieu dans le monde. En dessous comment une chute d'ornements où se succèdent, de bas en haut, les Tables de la Loi et la tiare d'Aaron, symbole de l'Ancienne Alliance conclue avec Moïse, un cartouche ailé et couronné de rayons où est exposé l'agneau mystique accompagné d'une croix, représentant l'incarnation de Jésus-Christ, agneau sans tâche immolé sur la croix, auteur de la Nouvelle Alliance, et se termine par un livre orné de fleurs de lys aux angles et des emblèmes de la congrégation au centre de la reliure, s'arrêtant un peu au-dessus de la hauteur de la tête d'une personne assise. Le supérieur est donc surmonté d'une représentation des sources divines de son autorité, d'abord l'Esprit saint créateur, inspirateur de la Providence, qui s'est fait connaître par les diverses alliance conclues avec l'humanité, transmises par écrit jusqu'aux chrétiens du XVIIIe siècle sous la forme des deux livres de la Bible, et

674 1791

675 Cf. notice Caen-Saint-Étienne, fig. 5.

676 Remontées pendant la Révolution dans la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon.

spécifiquement formulé pour les moines au travers du livre de la Règle, que le supérieur aussi bien que les religieux doivent toujours avoir à l'esprit. Cette disposition est l'écho visuel du chapitre II de la Règle de saint Benoît, où l'abbé est « estimé dans le monastère tenir la place de Jésus-Christ⁶⁷⁷ ».

Le second exemple encore conservé se trouve aussi chez des mauristes, à Saint-Serge d'Angers, probablement réalisé au milieu du XVIII^e siècle, une ou deux décennies avant celui de Caen. Situé en face de la porte d'entrée, il est aussi dominé par une corniche cintrée portant les emblèmes mauristes et surmonté d'une croix. Dans l'épaisseur est aménagé une niche, dont l'originalité n'est pas certaine. La mise en valeur du siège par le traitement volumique de la boiserie, le décor emblématique et le lieu avec la croix et, derrière elle, le tétragramme, établissent de nouveau un signe fort de l'autorité abbatiale et de son parallèle christique.

Les différentes sources mentionnent dans sept cas la présence d'un pupitre, meuble destiné à porter les livres lus pendant l'office⁶⁷⁸. Dans le cas de Barbeau, dom Guyton en 1744 en observe même deux, l'un, plus petit, pour les lectures directement liées au supérieur, près de sa place, et un autre, plus grand, où sont lus le chapitre de la Règle et le martyrologe. L'importance de la lecture est ainsi reflétée dans le type de pupitre qui supporte le livre. D'autres meubles sont plus pragmatiques, comme ce pupitre monté sur une armoire à livre à Vauluisant. D'autres enfin adoptent la forme des lutrins de chœur, par le choix de matériaux précieux comme le marbre et le bronze et du motif de l'aigle aux ailes éployées portant le livre à lire, comme à Clairvaux. Certains lutrins capitulaires existent peut-être encore aujourd'hui, mais sont confondus avec ceux du chœur, rien ne pouvant les différencier fondamentalement, comme celui des chartreux de Vauvert, placé tantôt dans l'église, tantôt au chapitre. La présence de tables est probablement plutôt liée à la prise en note des décisions capitulaires.

Pratiques différenciés

Cette homogénéité de la structure capitulaire n'empêche pas la présence de particularismes propres certains ordres, comme le traitement sculpté de l'ameublement en chartreuse, ou le relatif désintéret pratique et décoratif des cisterciens.

⁶⁷⁷ *Règle de Saint Benoist*, 1701... p. 16.

⁶⁷⁸ Chez les bénédictins, Cluny, Saint-Bénigne de Dijon, chez les cisterciens, Barbeau, Clairvaux, Vauluisant, chez les chartreux, Montrenaud, Vauvert.

Le travail du bois, très apprécié en chartreuse, eut un impact sur l'ameublement des chapitres, avec la réalisation de parquets très soignés, par exemple à Gaillon dans la première moitié du XVIIIe siècle, ou l'usage de stalles à la place des bancs. Ceux-ci sont attestés dans certains cas, par exemple à Champmol ou à Vauvert, tandis que des stalles sont attestées à Auray, Mont-Dieu et Val-Dieu. Cette pratique cartusienne est peut-être le fruit d'une évolution chronologique, que l'absence de source précise à ce sujet ne permet pas préciser. Dans les cas breton et perchois, ces stalles sont partiellement conservées malgré leur déplacement dans des églises du voisinage. Ces deux exemples permettent de comparer stalles de chœur et stalles capitulaires, et montrent un travail à peine moins soigné dans le second cas. La description de celles de Mont-Dieu, réalisées en 1644, montre une qualité et une ampleur de la sculpture assez proche des stalles de chœur d'Auray, dont la date de réalisation est postérieure. Cette richesse du travail du bois, également mentionnée à Champmol et à Vauvert, ne présente pas une distinction sensible avec les stalles des églises cartusiennes. Cette particularité cartusienne trouve sa raison dans une autre particularité, la conservation de la présence d'un autel dans le chapitre. Cette pratique trouve une origine médiévale tant dans les chartreuses que dans les abbayes bénédictines, qui liaient fortement salle capitulaire et chapelle claustrale de la Vierge⁶⁷⁹. Elle disparût progressivement avec la réorganisation et la reconstruction de ces dernières, mais perdura dans les établissements cartusiens jusqu'à la veille de la révolution, par exemple dans la reconstruction de Gaillon entre 1769 et 1776. L'autel introduit dès lors une appréhension différente de la salle capitulaire, qui n'est plus seulement un espace central de la vie communautaire mais aussi une chapelle. La mise en valeur de l'autel passe par la présence de retables, qu'ils soient anciens, comme le *Retable des saints et martyrs* commandé par Philippe le Hardi, duc de Bourgogne en 1399, d'une dimension modeste, comme l'encadrement de bois sculpté de la crucifixion de Philippe de Champagne dans la chartreuse parisienne, ou monumental comme le retable architecturé sculpté à Mont-Dieu en 1644⁶⁸⁰.

Les spécificités cisterciennes sont diamétralement opposées à celles des chartreux, leur salles capitulaires se distinguant par la sobriété des boiseries, l'absence d'image, une relative désaffection parfois poussée jusqu'à l'abandon de la pièce elle-même.

679 Sébastien Bully et Christian Sapin (dir), *Autour du cloître : les chapelles Notre-Dame et les accès au chapitre*, Actes des journées d'études monastiques, Baume-les-Messieurs, avril 2012, BUCEMA, hors-série n°6, Auxerre, 2013.

680 Son iconographie est détaillé au Chapitre VIII.1.A.3.

Parmi les treize salles capitulaires bernardines documentées, la présence de boiserie est attestée dans la moitié des cas, alors que deux seulement font état de la présence de tableaux. Si les descriptions de Froidmont, Ourscamps et Pontigny se réduisent à une mention marginale qui ne saurait être considérée comme exhaustive, celles d'Aunay, Barbeau, Barbery, Clairvaux et Vauluisant sont assez détaillées quant au mobilier pour que l'absence de mention puisse être considérée comme l'indice d'une absence de toile peinte. Les deux seuls occurrences de tableaux, à La Trappe et à Cheminon, ne constituent pas des exceptions fondamentales, puisqu'il ne s'agit que d'un et deux portraits d'abbés. Cette aniconisme se manifeste aussi dans la simplicité des boiseries, dont seuls les documents peuvent témoigner, puisque aucune boiserie de provenance cistercienne n'est aujourd'hui identifiée. Le prix de la boiserie du chapitre d'Aunay, montée en 1746, s'éleva à 459 livres en comptant le pupitre⁶⁸¹, ce qui reste assez modeste en comparaison d'autres décors monastiques, comme nous l'avons présenté en première partie⁶⁸². Contrairement aux inventaires révolutionnaires des abbayes mauristes ou cartusiennes, aucune de ces boiseries n'est distinguée par les commissaires municipaux. Parmi les rares détails décoratifs mentionnés, dom Guyton signale en 1746 à Pontigny « *au dessus de la porte du chapitre en dehors on lit Auscultat Ô fili praecepta magistri &c...* »⁶⁸³, les premiers mots de la règle de Saint Benoît dont la lecture par chapitre donne son nom à la pièce, qui invitent à ouvrir l'oreille et le cœur à ces préceptes qui gouvernent la vie de la communauté discutée à l'intérieur.

Cette absence d'image s'observe aussi dans d'autres ordres, de manière ponctuelle. C'est au sein de l'ordre prémontré que cette austérité cistercienne connaît le plus d'écho, en particulier dans l'abbaye chef-d'ordre, où en 1790 l'abbé général, Jean-Baptiste L'Ecuy, au bout d'une description assez précise des différents lieux conventuels, ne mentionne qu'un seul tableau, faisant l'ornement de l'autel de sa chapelle personnelle dans le logis abbatial. Aucune autre image n'est indiquée, ce qui forme un certain contraste avec les descriptions de l'abbaye dans les deux premiers tiers du XVIIe siècle, qui signalaient des peintures murales dans le cloître et des tableaux dans le réfectoire, qui semblent avoir disparu en même temps que les bâtiments qui les accueillait, lors de la reconstruction des bâtiments conventuels entre 1718 et 1730. Les difficultés financières rencontrées tout au long du XVIIIe siècle à cause de la faible dotation de l'abbaye, de sa nombreuse communauté et des ambitieux travaux pourraient expliquer un nombre peu important de

681 AD de Calvados, H/660/1, *Histoire de l'abbaye Notre-Dame d'Aunay...* p. 368.

682 Cf. Chapitre I.2.B.1.

683 Guyton, *Voyage...* f. 94v.

tableaux, comme c'est par exemple le cas à Cluny, mais il est plus difficile d'y voir l'unique cause d'une absence totale de peintures. Le cas de Prémontré n'est pas une norme dans l'ordre, mais plutôt d'une sensibilité bien ancrée, résultant probablement des liens unissant historiquement les norbertins aux bernardins depuis leur fondation, entraînant une assez faible présence de l'image dans ces communautés, souvent réduite à une poignée de toiles comme à Amiens, Beauport, Falaise ou Laon, malgré des exceptions notables comme Bucilly, Cuissy ou Mondaye.

Alors que chartreux et bénédictins demeurent fidèles aux formules traditionnelles, tant en terme de distribution, d'ameublement que de décor peint, chez les cisterciens dom Guyton constate lors de ses visites dans les abbayes cisterciennes dans les années 1740 qu'un certain nombre de ces salles ont été désaffectées, utilisées comme une simple réserve à bois, voire à tonneaux, par exemple au Rivour, à Igny⁶⁸⁴, Quincy⁶⁸⁵, Signy⁶⁸⁶ et Hautefontaine⁶⁸⁷. Dans ce dernier cas, le visiteur apporte quelques précisions,

dans les années 1709,10,11 que j'ay demeuré à Signy régentant la philosophie, le chapitre servoit aux exercices réguliers tous les jours à l'issüe des primes, aujourd'hui il est fermé à clef, bouché par des planches, on y réserve des tonneaux.

Les indications de Guyton situent généralement le phénomène au début du XVIIIe siècle, et se poursuit dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, comme à Preuilly ou à Cheminon, où Guyton signale encore des tableaux et un usage traditionnel du chapitre en 1744, et qui fut abandonné ensuite, puisqu'en 1790 il est utilisé comme garde-manger, ce qui était peut-être un usage temporaire lié aux travaux en cours⁶⁸⁸. Des altérations ponctuelles ne sont pas si rares dans l'histoire monastique, comme à Port-Royal, où la Mère Angélique ne voit pas de problème à transformer, pendant un court laps de temps, le chapitre en réserve de blé lors d'une pénurie, jugeant qu'il valait mieux manquer de chapitre que de pain. Le même point de vue est adopté par les mauristes rouennais de Saint-Ouen lors d'une famine en 1741, qui acceptent que des grains en transit vers Paris soient stockés quelques semaines dans les salles des bâtiments conventuels, rompant ainsi la clôture, mais s'opposent à ce qu'il en soit de même dans l'église, entraînant un conflit avec les autorités civiles qui remonta jusqu'au conseil du roi et au cardinal de Fleury⁶⁸⁹.

684 *Idem*, f. 30r.

685 *Id.*, f. 43v.

686 *Id.*, f. 17r.

687 *Id.*, f. 125v.

688 AN F.19.608.Marne, Etat des meubles, 20 novembre 1790.

689 *Choses notables de Saint-Ouen...* p. 161.

La transformation en boulangerie avec four constatée par dom Guyton en 1744 n'est cependant pas une modification temporaire, ces pratiques qu'il perçoit comme des profanations suscitent sous sa plume des jugements très négatifs, soulignant le respect dû aux lieux et l'impact des usages anciens sur la bonne pratique monastique, comme lorsqu'il écrit « Plût à Dieu que nous eussions quelques respect pour leur vénérable antiquité, bientôt nous en donnerions des preuves par l'imitation⁶⁹⁰ ». Ce phénomène reste cependant restreint à un petit nombre de cas, tous cisterciens dans les écrits de dom Guyton, qui visite pourtant de nombreuses autres abbayes, aussi bien que dans les inventaires révolutionnaires. Trois cas sont aussi identifiés chez les mauristes, à Molesmes, Saint-Pierre-sur-Dive et Sées. Il s'agit alors de petites communautés qui font le choix de le déplacer dans une pièce plus petite située à l'étage du dortoir, ce qui n'est pas contraire aux normes de l'ordre ou de la Règle, mais constitue une rupture avec les dispositifs traditionnels. Dans les reconstructions du XVIIIe siècle, les petites communautés peuvent rester fidèles à l'emplacement médiéval, mais font le choix d'un chapitre de petite dimension, abandonnant toute monumentalité, comme à Mondaye où il est moitié moins long que la sacristie voisine. Il ne s'agit pas exactement d'une simple adaptation à la taille de la communauté, mais plus à des modifications de l'importance accordée à cet espace et à ses usages, comme le montre la persistance de grands réfectoires dans ces mêmes communautés. Ce particularisme cistercien s'explique peut être par la préservation de l'usage de lectures et de prières communes dans le cloître, en particulier dans la galerie longeant l'église, où des bancs sont fixés contre les parois, qui peuvent facilement remplacer le chapitre.

b) Quelques thèmes récurrents

Dans la cinquantaine d'exemples étudiées ici, une vingtaine de chapitres disposaient d'images, peintes ou sculptées, et seul un tiers contribua à ce que nous appelons ici un décor, mise en œuvre délibérée d'images au service d'un discours, passant généralement par une cohérence iconographique nécessitant la réunion de plusieurs sujets articulant un nombre réduit de thématiques communes⁶⁹¹. Trois thèmes récurrents permettent d'éclairer

690 Guyton, *Voyage...* f. 47r.

691 Au sein de cette quinzaine d'exemples, seuls neuf font l'objet d'une liste complète des sujets iconographiques choisis, les autres n'étaient que partiellement connus, voire seulement évoqués par le décompte des toiles présentes, sans autres précision, comme à Saint-Bénigne de Dijon (six) ou la chartreuse de Montreuil (un grand et quatre

un peu l'hétérogénéité apparente et parfois réelle des sujets choisis par les moines pour leur salle capitulaire, lorsque ceux-ci sont connus. Il s'agit de la pénitence, liée à la pratique généralisée des coupes, de la mémoire liée aux pratiques funéraires de la famille bénédictine, et de la dévotion mariale, reflet de la place de Marie dans la spiritualité cartusienne et souvenir du lien entre chapitre et chapelle de la vierge chez les clunistes.

Pénitence et pardon

La pénitence est au cœur du propos monastique d'inspiration bénédictine⁶⁹², et cet aspect ne fut pas négligé par les moines modernes⁶⁹³. La pratique de la confession et de la correction fraternelle publique, les coupes, est étroitement liée à l'office capitulaire, comme en témoigne le Directoire des novices génovéfains,

Ce qui se fait au Chapitre a été établi dans les Maisons religieuses pour prévenir les jugements de Dieu par l'humiliation extérieure et la punition sensible des fautes, et pour réparer ce qui a été commis contre l'observance. Outre le bien qu'on se fait à soi-même, en s'y accusant de ses défauts, et se soumettant humblement à la pénitence, on édifie les autres, et l'on répare le mal qu'on leur a pu faire par le mauvais exemple. Pour ces raisons nos Frères apporteront au Chapitre un cœur touché et humilié...⁶⁹⁴

Le parallèle entre la pratique des coupes et la confession sacramentelle⁶⁹⁵ instituée à partir du XIIe siècle entraîne dans plusieurs ordres⁶⁹⁶ la concentration de ces deux pratiques bien distinctes dans la même pièce, en des moments différents, par exemples chez les chartreux⁶⁹⁷ et les cisterciens⁶⁹⁸. Il ne semble pas avoir existé de décor entièrement conçu dans cette perspective, il s'agit plutôt d'allusions que nous pensons percevoir dans la moitié d'entre eux.

La scène du *Repas chez Simon*, sujet très apprécié au XVIIIe siècle, en particulier dans son traitement par Jean Jouvenet pour la nef de Saint-Martin-des-Champs⁶⁹⁹ et reproduit à de

petits).

692 « Benoît estimait que le moine était avant tout un pénitent, entré dans la vie religieuse pour pleurer ses péchés », Henneau, « chapitre 46. Ceux qui font d'autres fautes » in Hurel, *Bénédictins...* p. 800.

693 Pierre Salmon « Aux origines de la Congrégation de Saint-Maur. Ascèse monastique et exercices spirituels dans les Constitutions de 1646 », *Revue de l'Histoire de France*, tome 43, n°140, Paris, 1957.

694 Faure, *Directoire pour les novices...*, 1711, p.177-79.

695 Henneau, « chapitre 46 » in Hurel, *Bénédictins...* p. 796-809.

696 Nous n'avons pu trouver de précisions à ce sujet concernant les mauristes et les prémontrés.

697 Le Masson, *Directoire des novices chartreux...* p. 27.

698 *Rituel de Cîteaux...* p. 269-270.

699 Jean Jouvenet, *Repas chez Simon*, 1706, MBA de Lyon.

nombreuses reprises au XVIIIe siècle⁷⁰⁰, est traditionnellement interprété comme une image de la confession, en particulier de la contrition et de l'absolution. Ce sujet n'a cependant pas été utilisé dans les salles capitulaires. Les chartreux parisiens placèrent néanmoins une représentation de la Madeleine, figure de la pécheresse pénitente, dans leur chapitre, la représentant au pied de Jésus lorsque celui-ci lui apparaît après sa Résurrection. D'abord destiné à la chapelle de la Madeleine dans l'église, son déplacement dans le chapitre peut coïncider avec une lecture de cette rencontre solitaire de la pénitente qui cherche désespérément son Sauveur avec le Christ qui vient de prendre sur lui tous les péchés de l'humanité a pu être interprété comme une image de la confession individuelle, rencontre du pénitent et du prêtre *in persona christi*.

La présence du Centenier dans le chapitre de Mondaye peut aussi être une évocation de la confession, s'appuyant sur la déclaration de ce soldat qui implore le secours de Jésus pour guérir son enfant « Seigneur, je ne suis pas digne que vous entriez dans ma maison ; mais dites seulement une parole et mon serviteur sera guéri⁷⁰¹ », paroles reprises au cœur de la messe, juste après la consécration, comme acte pénitentiel.

La dimension baptismale de la confession, comme réactualisation du sacrement initial, nous semble pouvoir être la clef de lecture du décor du chapitre de Saint-Étienne de Caen, quoiqu'il soit resté inachevé. Ce décor trouve son origine dans l'achat vers 1763-64 par la communauté de plusieurs scènes de l'histoire de Moïse peintes au XVIIe siècle. En 1772-73 l'installation des boiseries permet d'en inclure à chacun des deux bouts de la salle, le *Frappement du rocher* au dessus du siège du supérieur et le *Passage de la mer rouge* près de l'entrée d'origine depuis le cloître⁷⁰². Au même moment un religieux de la maison, dom Fournier, entamait une série de tableaux destinés à occuper les lunettes du long côté de la salle, mais ne put en réaliser que la moitié, dont un daté de 1771, représentant la *Visitation, Saint Pierre et Saint Jean guérissant un paralytique* et *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine de Candace*⁷⁰³. Travaillant après l'achat des deux grands formats, le peintre chercha certainement à construire une iconographie cohérente incluant les deux œuvres déjà présentes et leur conférant par la même une dimension programmatique qu'elles n'avaient pas à l'origine. Peut-être même ce décor fut-il conçu à partir d'elles. Les deux scènes mosaïques ont un rapport direct avec l'eau, celle qui engloutit les Égyptiens, punissant leur orgueil et rappelant qu'elle était d'abord un symbole

700 Par exemple à Mondaye, ou Montrenaud. Cf. Gouzi Schnaper, *Jouvenet...* n° P175.

701 Mt 8:5-13.

702 L'accès de la salle a été modifié au XXe siècle, cf. notice Caen-Saint-Étienne.

703 Ces tableaux sont des copies d'œuvres parisiennes du début du XVIIIe siècle, probablement diffusées par la gravure, cf. Chapitre III.2.A.1.

de mort dans l'Ancien Testament, tandis que celle qui coule du rocher est signe de vie, miracle nourricier opéré par Dieu pour abreuver les hébreux dans le désert. Un moine entrant au chapitre passe d'abord par les eaux de la mort, mort à soi-même et mort au péché, avant de se tourner vers l'eau de la vie, vie portée par l'Esprit, et transmis par les différentes Alliances jusqu'à celui qui représente le Christ dans la communauté, le supérieur, ces derniers aspects complétant le tableau étant sculptés sur le dossier du siège abbatial décrit précédemment. C'est donc une véritable expérience baptismale que ces deux grands tableaux permettent de vivre dans cette salle, passage par les eaux de la mort qui donnent la vie par l'Esprit saint à l'image du baptême du Christ. Les petits tableaux développent cette analogie. Celui qui surmonte la porte, le baptême réalisé par Philippe, relaté dans les Actes des Apôtres, offre la clef de lecture de l'ensemble dès l'entrée dans la pièce. Il évoque aussi la transmission de ce geste au travers des générations de chrétiens jusqu'aux moines eux-mêmes, qui se trouvent par la même directement reliés aux récits scripturaires. À l'autre extrémité se trouve la représentation de la première rencontre entre Jésus et son cousin Jean, dans le ventre de leurs mères. Le tressaillement de Jean étant interprété par Élisabeth comme un signe de reconnaissance du destin messianique de l'autre enfant, reconnaissance répétée à l'âge adulte juste avant le baptême de Jésus dans les eaux du Jourdain. Il est probable que cette scène aurait fait partie du programme s'il avait été achevé. Le rapport du dernier tableau avec ce sujet est moins évident, relaté lui aussi dans les Actes. À l'entrée du Temple, un paralytique demande l'aumône à Jean et Pierre. Ce dernier lui répondit « Je n'ai ni or, ni argent : mais ce que j'ai, je vous le donne : Levez-vous au nom de Jésus-Christ de Nazareth, et marchez. Et l'ayant pris de la main droite, il le souleva, et aussi-tôt les plantes et les os de ses pieds s'affermirent. » Le geste de Pierre, bras étendu au dessus de l'homme au sol, forme un écho visuel avec celui de Philippe dans la scène voisine, et le lieu de la scène, l'entrée du Temple, emplacement traditionnel des baptistères dans les églises chrétiennes, permet d'y voir une mise en scène de l'effet purificateur et régénérateur du sacrement, tant du baptême que de la confession. Car c'est cette dernière qui permet d'expliquer la présence d'un programme baptismal dans une salle capitulaire.

Les apôtres, qui sont en général très peu représentés, apparaissent dans trois chapitres, celui de Caen, que nous venons de voir, celui de Saint-Germain-des-Prés, étudié dans la section suivante, et à Bucilly. L'abbé régulier de cette abbaye prémontrée, François

Humbert⁷⁰⁴, commanda entre 1726 et 1729 au peintre Nicolas Wibault⁷⁰⁵, élève du maître parisien Jean Jouvenet, de grandes toiles pour orner les principales salles du monastère. Pour le chapitre, il créa un grand format, le *Lavement des pieds*, et trois petits, *Saint Pierre donnant l'aumône*, *Jésus agonisant à Gethsémani* et *Saint Norbert*. Cette juxtaposition hétéroclite de sujets peut être unifiée par le thème de la confession. Le plus grand représente un passage du récit de la Pâque célébrée par Jésus avec ses disciples, lorsqu'il leur lave les pieds, en commençant par Pierre. Jésus établit alors un lien entre cette ablution, à la fois hygiénique et rituelle, et la pureté de l'être tout entier. Ce geste a traditionnellement été interprété comme un parallèle de l'absolution, particulièrement sensible dans leur rapprochement liturgie dans les célébrations du Jeudi saint⁷⁰⁶. L'aumône donnée par Pierre serait alors l'exemple des réparations demandées pour faire justice des offenses causées. L'épisode de Gethsémani peut être diversement compris. Il pourrait s'agir de l'angoisse face à la mort que doit susciter le péché dans le cœur du pécheur, quoique le Christ lui-même n'ayant pas commis de péché, le parallèle n'est pas entièrement satisfaisant. Le sujet du tableau pourrait alors reposer au moins autant sur les apôtres endormis que sur Jésus, soulignant la faiblesse de la nature humaine et sa difficulté à résister aux tentations et à rester dans la prière et les veilles. Dans cette perspective, les trois tableaux créent une relation presque typologique entre les actions du Christ et les chanoines du XVIIIe siècle, le Christ étant le type du prêtre agissant en son nom dans la confession sacramentelle et de l'abbé dans la confession publique, les apôtres étant le type du pénitent et plus largement de la communauté. L'importance donnée à la représentation des apôtres, en particulier Pierre, dans le tableau du *Lavement des pieds* conservé dans l'église de Martigny (Aisne) correspond assez bien à cette interprétation, mais il faudrait pouvoir connaître la composition des deux autres, en particulier de l'*Agonie*, pour la vérifier. La disparition de la représentation de saint Norbert ne permet pas de préciser exactement son rôle dans ce programme. Il n'avait peut-être de rapport qu'avec la lecture du chapitre de la Règle. Si ce tableau n'était pas qu'un portrait hiératique de saint fondateur, mais une scène de sa vie, il pourrait alors s'agir de son expérience érémitique dans les forêts ardennaises, vécu comme un passage au désert qu'il choisit délibérément afin de renoncer aux honneurs et d'expier ses fautes, ce qui relierait alors ce

704 François Humbert (-1738), vicaire général de la réforme.

705 Nicolas Wibault (1686-1739) fit son apprentissage auprès de Jean Jouvenet avant de partir à la cour de Saxe avec Louis de Sylvestre. C'est à son retour en France, en 1724, qu'il retourne dans sa région natale des Ardennes et travaille pour des établissements ecclésiastiques.

706 « Pour voir la cérémonie du lavement des pieds dans toutes ses faces, il faut encore considérer [...] la liaison qu'elle a avec celle de l'absolution générale et solennelle qui la précède. » Paul-César Ciceri, *Sermons et panégyriques*, Avignon, Jouve et Challiol, 1761, t. 4, p. 348.

tableau au thème pénitentiel dont nous proposons l'hypothèse ici.

Saint Norbert pourrait aussi être représenté lors de sa chute de cheval causée par un éclair, qui fut pour lui un épisode de conversion, comprise non comme un changement de religion, mais dans le sens spirituel chrétien d'un retournement intérieur qui fait rejeter la vie mondaine ou les errements pour se tourner vers Dieu, attitude intérieure qui est un prérequis de la démarche de la confession. La plus spectaculaire d'entre elles, celle de saint Paul, connût quelques représentations chez les mauristes, comme à Saint-Germain-des-Prés et probablement au Bec-Hellouin. Si les autres tableaux du Bec restent inconnus, ceux de Paris furent bien décrit en 1790. L'ensemble de ces tableaux ne peut former un décor pénitentiel entier, mais la présence du *Déluge* de Basan permet de le relier à l'idée du baptême, cette immersion purifiante. Il est aussi présent chez les mauristes de Sainte-Colombe à Sens, accompagné de cinq autres tableaux, une *Multiplication des pains*, un *Calvaire*, un autre *Lavement de pieds*, une *Nativité* et une *Descente de croix*. Ces toiles ont disparu et leur disposition n'est pas connue. Le *Calvaire* tient probablement lieu de crucifix, trouvant sa place dans l'axe principal de la salle, au dessus du siège du supérieur. Le cumul de ce tableau avec la *Descente de croix* est assez rare⁷⁰⁷, et donne une dimension passionnelle à cet ensemble, que complète le *Lavement des pieds*. La présence de ce dernier et de la *Conversion de saint Paul* suggérant un lien avec la confession, la lecture des deux scènes de la Passion, directement liées à l'expiation des péchés par le sacrifice de Jésus prend alors une coloration pénitentielle plus forte qu'à l'ordinaire. La *Nativité*, incarnation nécessaire à l'accomplissement des précédents, pouvait aussi avoir un rôle d'exhortation et de consolation, invitant autant à l'innocence qu'à la résignation et l'humilité, compris dans la perspective de la dévotion béruilienne à la sainte enfance comme mystère d'humilité et d'abaissement⁷⁰⁸. Plus largement, la démarche de conversion est comprise aux XVIIe et XVIIIe siècle, en particulier dans le monachisme, comme un cheminement à la suite du Christ, où « il faut rechercher et suivre les traces de l'humanité de J.C. En l'aimant et en l'imitant par les souffrances et les humiliations : Voicy comment vous mangerez cet agneau⁷⁰⁹ », associant ces scènes comme *sequela christi* dans une perspective monastique autant que comme invitation à se repentir dans l'optique de la confession publique et privée. La *Multiplication des pains* la *Descente de croix* et le *Lavement des pieds* pourraient éventuellement évoquer les œuvres de réparations, comme

707 L'un étant plus souvent utilisé en remplaçant de l'autre, cf. Chapitre VI.1.A.2.

708 Cf. Chapitre VI.2.B.2.

709 Pierre Le Nain, *Méditations sur la Règle de Saint Benoît, tirées du commentaire de monsieur l'abbé de la Trappe sur la même Règle*, Paris, Muguët, 1698, p. 61.

nourrir les affamés, prendre soin des pauvres et des morts.

Une certaine mémoire

Le souvenir des morts est une dimension essentielle de la prière communautaire durant le chapitre, non seulement par la lecture du nécrologe, liste des anciens religieux organisée par la date de leur décès, le jour de leur « retour à Dieu » étant considéré comme bien plus important que celui de leur venue au monde, mais aussi par la présence de tombes, généralement celles des anciens abbés, parfois de religieux éminents ou de bienfaiteurs importants, et parfois même de fondation de messe pour les morts lorsque la salle capitulaire dispose d'un autel.

Malgré l'usage généralisé de ces pratiques dans les abbayes modernes, seuls une poignée de maisons les transcrivirent dans le décor. La vaste salle capitulaire mauriste du Bec réunissait treize tableaux de différents formats « représentant des religieux et des mystères de la religion⁷¹⁰ ». L'un de ces mystères, la *Conversion de saint Paul*, a déjà été évoqué. Les portraits des religieux sont pour la plupart des abbés anciens, qui vécurent avant la réforme mauriste, puisqu'ils portaient encore la coule blanche particulière à l'abbaye jusqu'à sa réforme⁷¹¹, et avaient été inhumés dans cette salle. La tombe la plus prestigieuse, celle du fondateur et premier abbé, Herluin (995/97-1078) avait d'ailleurs été rénovée et embellie par une nouvelle dalle de marbre blanc. La mémoire des anciens religieux joue là un rôle visuel qui devait être très marquant, les portraits couvrant les murs reflétant le nombre des dalles funéraires qui pavaient le sol.

Deux chapitres cisterciens développent ce même aspect d'une manière plus contemporaine, puisqu'y étaient exposés des portraits d'abbés récents. À La Trappe, c'était le célèbre portrait d'Armand de Rancé, restaurateur de l'abbaye, peint par Rigaud, qui s'y trouvait, au moins pour un temps⁷¹². Il y est représenté de son vivant, ayant été portraituré à son insu, selon le récit de Saint-Simon, trois ans avant sa mort⁷¹³, à l'inverse de ceux de Cheminon, où dom Guyton, en 1744, décrit minutieusement les portraits de Denis

710 E. Veuclin, *Fin de la célèbre abbaye du Bec-Hellouin*, Brionne, Daufresne, 1885, p. 79.

711 Thomas Corneille, *Dictionnaire universel géographique et historique...*, Paris, Coignard, 1708, t. 1, p. 316.

712 La comparaison des descriptions de la fin du XVIIIe siècle, discordantes, ne permet pas d'être positif quant à l'emplacement du portrait. L'un d'entre eux le mentionne néanmoins dans la salle capitulaire. Cf. notice La Trappe.

713 Au sujet de ce portrait, voir la notice en ligne rédigée par Stéphane Perreau, <https://www.hyacinthe-rigaud.com/catalogue-raisonne-hyacinthe-rigaud/portraits/591-ke-bouthillier-de-rance-armand-jean>, consulté le 19 avril 2023.

Largentier (1557-1624) abbés de Clairvaux et Jean Picart (1572-1649) prieur de Cheminon, représentés morts. Ces deux portraits suivent exactement la même composition, reproduisant en deux dimensions la mise en scène funéraire de l'exposition du corps, montrant à la fois leur autorité, symbolisée par la croix pectorale, la mitre et la crosse, et leur humilité, étant mort couché sur une natte de jonc selon les rites cisterciens. Ils sont donc proposés comme des *exempla* de vie religieuse, à la fois comme simple moine et comme supérieur. Des inscriptions marginales assurent la conservation du nom, des dates et de leur vertu, informations élémentaires pour la transmission de la mémoire de ces deux réformateurs. En effet, tous deux jouèrent un rôle de premier plan dans l'établissement de l'étroite observance de l'ordre de Cîteaux⁷¹⁴, au point que le premier mourut en odeur de sainteté, et la vénération de ses vertus se transmet jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, comme en fait état dom Guyton⁷¹⁵, ce qui explique le choix de ces deux portraits, conservés non seulement comme support mémoriel, comme au Bec, mais aussi comme signe d'une vénération privée, en particulier pour Denis Largentier, dont la présence ne saurait s'expliquer autrement, n'ayant pas été religieux de la maison ni inhumé sur place⁷¹⁶. Cette dimension dévotionnelle est encore accentuée par une autre mention de Guyton, qui signale que le portrait de Denis Largentier placé dans le chapitre de Cheminon était identique à un portrait conservé à Clairvaux, non pas dans le chapitre mais dans le Trésor, c'est-à-dire avec les reliques des saints moines, auquel il est associé par l'image, l'absence de béatification ne permettant pas d'exhumer ses restes pour en faire de véritables reliques.

À la chartreuse de Dijon, c'est le souvenir plus profane des ducs de Bourgogne qui dominent les représentations humaines du chapitre. Non seulement les deux autels sont ornés de décors de bois ou d'émail offerts par les ducs de la maison de Valois, mais des bustes en cartons peints rendent présents la physionomie des bienfaiteurs à la mémoire des religieux invités à prier pour eux, les bienfaiteurs éminents étant généralement ajoutés dans les nécrologes⁷¹⁷. Il s'agit d'un des rares cas où une des salles conventuelles, présente un parallèle décoratif avec l'église, puisque ces quatre ducs étaient aussi représentés, cette fois-ci sur toile, dans le chœur des pères, soulignant la continuité de la dimension funéraire et mémorielle de la salle capitulaire avec l'église, où se trouvaient les deux tombeaux

714 Bertrand Marceau, *Exercer l'autorité : l'abbé de Cîteaux et la direction de l'ordre cistercien en Europe (1584-1651)*, Paris, H. Champion, 2018, passim.

715 Guyton, *Voyage...* f. 43r.

716 Il entretenait un lien institutionnel avec Cheminon, étant comme abbé de Clairvaux chef de sa filiation et père immédiat, mais il n'en fut pas conventuel et fut inhumé à l'abbaye d'Orval où il mourut.

717 Comme nous l'avons évoqué au sujet de Robert De Cotte dans le nécrologe de Saint-Denis-en-France, cf. Chapitre II.1.B.2

monumentaux de Philippe le Hardi, Jean sans Peur et Marguerite de Bavière.

Malgré sa liturgie mémorielle au sein de l'office capitulaire – nécrologe, martyrologe, Règle – le faible nombre de ces exemples montre que le chapitre n'est pas le lieu ordinaire de la mise en image de l'histoire des communautés monastiques masculines modernes. Si celle-ci s'exprime parfois au réfectoire⁷¹⁸, elle est d'avantage présente dans les espaces de l'hôtellerie, qui sont les véritables lieux de la démonstration de l'identité abbatiale, et donc de sa mémoire,⁷¹⁹. Il s'agit là d'une différence assez notable avec les pratiques féminines, où les portraits des supérieurs et des religieuses exemplaires semblent tenir une place importante dans la construction identitaire de la communauté au sein du chapitre, par exemple à Port-Royal-des-Champs⁷²⁰ et de Paris⁷²¹, au Carmel de la rue Saint-Jacques⁷²² ou encore au Val-de-Grâce, où le chapitre est couvert de vingt-trois portraits de membres de la famille royale et d'Orléans⁷²³.

Dominante mariale

L'iconographie la plus récurrente documentée dans les salles capitulaires de ce corpus met en scène la figure de Marie. L'ambiguïté de sa représentation, presque toujours liée à celle de son fils et au thème de l'enfance, est développée dans la troisième partie de ce travail⁷²⁴. Cette dimension mariale du chapitre s'observe principalement chez les chartreux et les bénédictins.

Le décor capitulaire de la chartreuse de Champmol est exemplaire de ces cycles mariaux modernes, ayant été commandés à un seul artiste, assurant ainsi la cohérence visuelle de l'ensemble, et étant aujourd'hui encore entièrement conservé malgré la destruction des bâtiments claustraux. Réalisé autour de 1737 comme l'indique la date

718 Cf. infra, Chapitre VI.1B.1.

719 Cf. Chapitre V.1.A.1 et B.2.

720 Comme le montre les illustrations du chapitre de Port-Royal-des-Champs gravées par Madeleine Hortemels. Au sujet de la vraisemblance de ces gravures et l'histoire des représentations de Port-Royal, cf. Martin, *Esthétique de Port-Royal...* p. 46-47.

721 AN, T//1602, *État des effets mobiliers*, s.d., probablement juin 1790, qui mentionne « onze portraits d'abesses » dans le chapitre.

722 AN, S//4655/A, *État des tableaux, monuments...* s.d.

723 AN, T//1602, *État des biens...*, 11 juin 1790.

724 Cf. Chapitre IV.2.B.

peinte sur l'une des toiles, il fut l'œuvre de l'artiste allemand Franz-Anton Krause⁷²⁵. Formé à Venise, il développa un style où règne un clair-obscur dominé par les tonalités rouge. Dom René Gardon, procureur de la chartreuse et peintre lui-même, étant actif dans les mêmes années, on peut supposer que Krause travailla sous sa direction. Les sept toiles qu'il réalisa se trouvaient très certainement au dessus du lambris des stalles, occupant chacune la largeur d'une travée de la salle, sans pour autant adopter la forme des voûtes, formant ainsi un registre homogène et comme ininterrompu de scènes de l'enfance de la Vierge et du Christ. Du côté de la porte, au sud, se trouvaient la *Présentation de la Vierge au Temple* et l'*Annonciation*, suivies sur le mur voisin, faisant face aux fenêtres sous lesquelles se trouvaient les autels, la *Visitation*, l'*Adoration des bergers*, sous laquelle devait se trouver le siège prioral, et l'*Adoration des mages*. L'ensemble se terminait sur le mur nord par la *Purification* et la *Fuite en Égypte*. Nathalie Nabert a montré l'importance de la Mère de Jésus dans la spiritualité cartusienne⁷²⁶, où elle fait figure d'exemple de la vie religieuse, autant féminine que masculine, ce que souligne particulièrement la présence de la scène de la présentation de Marie au Temple, considérée comme signe de sa mise à part de l'humanité et de consécration personnelle. La représentation de scènes d'amour maternel entre Marie et son Enfant fait écho à l'idée de Marie comme mère des chartreux, le cycle devient alors le signe de sa protection affectueuse envers les religieux, et du rapport filial que ceux-ci entretiennent avec elle⁷²⁷. Krause a significativement introduit dans ses tableaux un jeu symbolique des couleurs des vêtements de la Vierge. Dans les deux premiers tableaux, elle est vêtue d'une robe blanche et d'un manteau bleu, évoquant sa virginité et plus largement les conditions particulières de sa conception. Si l'Immaculée Conception ne devint un dogme universel de l'Église catholique qu'en 1854, elle était déjà évoquée au début du Moyen-Âge et fit l'objet d'importants débats dès cette époque et jusqu'au cœur du XVIIe et XVIIIe siècle, les chartreux prenant résolument le parti des défenseurs de cette élection particulière de Marie, lui dédiant dès 1632 un nouvel établissement à Bosserville, près de Nancy⁷²⁸. Le blanc se change toutefois en rouge à la suite de l'Annonciation, dès lors que le Verbe a pris chair en elle, qu'elle conserve dans le reste du cycle. Ce rouge pourrait être la couleur traditionnellement associée à l'Esprit saint. Dans le *Repas chez Simon*, réalisé au même moment par Krause pour l'église et placé entre

725 Franz-Anton Krause (1705-1752). Originaire de la ville impériale d'Ulm, il fit son apprentissage à Venise auprès de Jean-Baptiste Piazzetta, avant de venir travailler en France entre 1732 et 1743 puis de repartir en Allemagne. Cf. Neils Jeffares, *Dictionary of pastelists before 1800*, Greensboro, Unicorn Press, 2006, « Krause ».

726 Nathalie Nabert, « Marie protectrice des chartreux et miroir de vie » in Nathalie Nabert et Geneviève Grossel (dir.), *La figure de Marie en chartreuse*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 23-36.

727 *Idem*, Alain Girard, « La robe de la vierge, images de Marie en chartreuse »... p. 101-115.

728 *Id.*, Robert Bindel, « Et son nom était Marie... »... p. 53.

le chœur des frères et celui des pères⁷²⁹, le peintre donne à Jésus les mêmes vêtements, suggérant un rapport entre les deux figures, formant un écho à la tradition cartusienne de voir en Marie un « miroir de vie », étant elle-même image de son fils, et invitant le chartreux à se configurer à elle pour, ce faisant, se configurer au Christ⁷³⁰. Le choix de la fuite en Égypte comme dernier tableau du cycle résulterait alors d'un choix délibéré, cette suite d'image, ou de reflet, conduisant le chartreux vers le Christ s'achevant sur une fuite du monde et un départ au désert, deux idées étroitement liées à la compréhension moderne de la vie religieuse contemplative.

Les cycles mariaux en chartreuses s'observent uniquement dans la salle capitulaire, soulignant le lien entre ce thème et la vie communautaire, en particulier la lecture de la Règle, même si ces réunions ne se faisaient pas quotidiennement, comme dans la tradition bénédictine, mais uniquement les dimanches et jours de fêtes. C'est le cas à la chartreuse parisienne de Vauvert, où était représentée la naissance de Marie, la présentation de Jésus au Temple et la mort de la Vierge⁷³¹, ce dernier tableau étant une des deux seules occurrences de ce sujet dans l'ensemble du corpus⁷³². Ce décor est cependant difficile à analyser à cause de l'inachèvement de son renouvellement, initié en 1771 et resté inachevé après la réalisation de trois grands formats.

Un cycle marial se trouvait dans la chartreuse de Montreuil, dont deux tableaux, une *Nativité* et une *Adoration des mages* copiées d'après Pittoni sont aujourd'hui conservés à la cathédrale de Noyon. Ces décors de nativité, et ce genre de format, ne s'étant pas observé ailleurs en chartreuse que dans des salles capitulaires, nous pensons pouvoir y reconnaître deux des cinq tableaux⁷³³ qui composaient le décor du chapitre.

Le décor de Champmol étant le seul programme marial qu'il nous ait été possible de restituer avec précision, il semble indiquer que ce genre de cycle était disposé selon l'ordre chronologique des épisodes scripturaires. Cette logique serait commune avec les cycles complets de la Vie du Christ, contrairement aux ensembles ne représentant qu'une sélection de passages de l'Évangile mais ne formant pas une « Vie » à part entière, dont plusieurs exemples, liés à des réfectoires, seront étudiés dans la suite de ce chapitre. Cette organisation iconographique très littérale distinguerait alors deux types de programmes, d'un côté les ensembles scripturaires, s'attachant au respect du déroulement des récits de

729 Et non dans le réfectoire comme le note P.-J. Antoine dans ses *Monuments de Dijon*, cf. notice Dijon-Champmol.

730 Nabert, « Marie protectrice des chartreux... » in Nabert et Grossel, *La figure de Marie en chartreuse...* p. 23-36.

731 Au sujet des auteurs de ces tableaux, cf. Chapitre III.2.B.1.

732 L'autre étant mentionné à Marmoutiers.

733 Ce chiffre est inféré du procès-verbal de vente du mobilier de la chartreuse, cf. notice Montreuil.

la vie d'une figure vétéro-testamentaire⁷³⁴, de l'Enfance du Christ, de son ministère public ou de sa Passion⁷³⁵, et de l'autre les ensembles allégoriques, dont la signification procède d'un choix délibéré de scènes souvent sans rapport immédiat entre elles afin de développer un sujet qui n'est pas directement présent dans la Bible.

Le choix de ce thème dans les chapitres bénédictins résulte d'une association spécifiquement clunisienne entre salle capitulaire et chapelle mariale, souvenir plus ou moins lointain de la distribution médiévale d'un nombre important de ces abbayes, où ces deux espaces étaient mitoyens, la chapelle formant une excroissance perpendiculaire à l'aile orientale du cloître entée sur le chapitre, qui était parfois sa principale voie d'accès, comme par exemple à La Charité-sur-Loire ou à Cluny même⁷³⁶. La plupart de ces chapelles disparurent avec la ruine des abbayes aux XVe et XVIe siècle, certaines n'étaient abandonnées que tardivement lors des reconstructions classique, comme à Saint-Martin-des-Champs (Paris). Cette abbaye, demeurée dans la filiation de Cluny, conserva une chapelle de la Vierge parallèle au chevet de l'église et connectée au chapitre jusqu'à sa transformation en aile du noviciat et de la bibliothèque dans la première moitié du XVIIIe siècle, précédant de quelques années celle de Cluny, entre 1745 et 1765⁷³⁷. Il s'agit des destructions les plus tardives au sein de notre corpus⁷³⁸, soulignant la prégnance de cet usage dans la pratique des clunistes. Le cas des clunistes parisiens est d'autant plus intéressant qu'en 1790 est mentionné au chapitre « Huit grands tableaux qui ornoient cy devant la chapelle de la vierge audit cloître⁷³⁹ ». À la veille de la Révolution, la communauté se souvient encore de l'existence de la chapelle, et de la provenance des tableaux, ce qui pourrait suggéré un cas unique à notre connaissance de fusion des deux espaces voisins au travers du décor. La présence d'un autel n'est pas documentée, sans être pour autant improbable. Dans le premier quart du XVIIIe siècle, au moment même où commençait la rénovation des bâtiments conventuels fut commandé à cinq artistes parisiens un cycle de la vie de la Vierge, comprenant l'Annonciation, la Visitation, l'adoration des bergers,

734 Cf. Chapitre VI.2.A.1-2.

735 Cf. Chapitre VI.1.C.1-2.

736 Sébastien Bully et Christian Sapin (dir), *Autour du cloître : les chapelles Notre-Dame et les accès au chapitre*, Actes des journées d'études monastiques, Baume-les-Messieurs, avril 2012, BUCEMA, hors-série n°6, Auxerre, 2013.

737 Dans le cas de Cluny, cette destruction n'entraîne pas la disparition de la chapelle mais son déplacement au sud du cloître, rompant le connexion médiévale avec le chapitre tout en la rendant plus accessible.

738 Ces chapelles, lorsqu'elles existaient dans les abbayes devenues mauristes, disparurent plutôt au XVIIe siècle, comme à La Chaise-Dieu ou Vendôme par exemple. Seule celle de Saint-Germain-des-Prés demeura, les bâtiments claustraux n'ayant pas fait l'objet de reconstruction d'ensemble.

739 AN, S//1333/A, Procès verbal d'apposition de scellés, 9 décembre 1790.

l'adoration des mages, la fuite en Égypte, la présentation de Jésus au Temple, les noces de Cana et l'assomption. Leur format cintré indiquait déjà leur installation dans la lunette d'une voûte, peut-être gothique étant donné leur profil un peu pincé. Quelques décennies seulement après leur commande, les murs de la chapelle étaient repris pour former une aile à deux étages comprenant la bibliothèque et le noviciat. Les tableaux furent alors déplacés dans le nouveau chapitre, s'inscrivant assez bien dans les huit travées du mur faisant face aux fenêtres. L'ensemble fut ensuite augmenté, à une date inconnue, d'un tableau au sujet résolument non marial, la révélation de Jésus ressuscité aux disciples d'Emmaüs en rompant le pain (Lc 24:30), sujet particulièrement apprécié au XVIIIe siècle en contexte eucharistique⁷⁴⁰, ce qui tendrait à conforter l'hypothèse de la présence d'un autel. Une fois l'ensemble achevé, le programme qui était originellement profondément marial, culminant avec l'Assomption, est réorienté dans une perspective plus christique, l'épiphanie d'Emmaüs étant devenue le point focal et l'aboutissement du cycle. En supposant que les huit toiles aient été placées de manière chronologique, l'ensemble produisait alors un double déplacement entre ciel et terre, commençant par l'Incarnation, descente du Verbe dans l'humanité, et s'achevant par la Résurrection, retour de Jésus vers le Père, emportant les hommes avec lui, image ascendante répétée par l'Assomption de la Vierge voisine.

Un convers mauriste, frère André Guérin, actif dans sa congrégation dès 1689⁷⁴¹, réalisa plusieurs dizaines de tableaux pour les salles de l'abbaye tourangelle de Marmoutiers, siège de la plupart des chapitres généraux mauristes de la fin du XVIIe siècle aux années 1770. Il meurt en 1716 sans avoir achevé les six toiles prévues pour la salle capitulaire. Parmi elles se seraient trouvés une *Annonciation* et une *Mort de la Vierge*, ce qui permettrait d'y reconnaître un cycle marial⁷⁴², dont la destination, les sujets et le nombre d'éléments concordent assez bien avec les exemples mieux documentés qui viennent d'être présentés. L'absence complète d'information sur beaucoup des chapitres mauristes laisse ouverte la possibilité d'un nombre plus élevé de pareils programmes, qui resteraient à identifier.

Daniel-Odon Hurel souligne l'importance de l'épiphanie, sujet souvent présent dans ces cycles, dans le cheminement personnel des bénédictins, la fête de l'épiphanie ayant été choisie pour renouveler annuellement les vœux religieux des profès, « le chemin des mages

740 Gouzi et Leribault, *Le baroque des Lumières...* p. 110.

741 Jacques Fouchier, *L'abbaye Saint-Maixent et son destin*, Poitiers, éd. Projet, 1987, p. 111.

742 Nous n'avons pas pu vérifier l'origine de cette information, donnée par Henri Moussé dans sa note biographique du peintre sans indication de sources (H. Moussé, *Le culte de Notre-Dame en Touraine*, Tours, Mame, 1915, p. 730)

est le chemin du religieux vers le salut éternel⁷⁴³ ».

La mise en œuvre des salles capitulaires distingue particulièrement les chartreux des autres ordres, non seulement par leur ameublement avec la présence d'autels et de stalles, mais aussi par l'importance des décors peints dans une majorité de chartreuses. L'importance qu'ils accordèrent, à l'échelle d'un ordre entier, au traitement de cette pièce est unique dans le monachisme français moderne, dépassant sur ce point les pratiques décoratives mauristes.

Les cisterciens offrent l'exemple d'une conception opposée de cette pièce, tant par la simplicité des boiseries que par le choix d'un dépouillement visuel et iconographique complet. Ils se distinguent aussi comme les seuls ayant pratiqué un nombre important d'abandon de l'usage traditionnel du chapitre et de sa réaffectation à des tâches profanes, probablement en raison des aménagements spécifiquement bernardins des cloîtres vitrés, capables d'accueillir les réunions communautaires.

Dans cette configuration, bénédictins et prémontrés incarnent une voie médiane, accordant dans les grandes maisons un soin certain à la réalisation des boiseries et à la création de décors peints, sans qu'une iconographie ne s'impose à l'ensemble des maisons, ni que ce soin ne soit omniprésent au sein de ces ordres, nombre de leurs abbayes observant une grande sobriété dans leurs aménagements, souvent directement dictés et circonscrits par l'usage de la pièce.

2) Le réfectoire

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, dom Bourdon⁷⁴⁴, un des sacristains de la communauté mauriste de Saint-Denis-en-France, fut surnommé le « Père des pauvres⁷⁴⁵ », dépensant l'argent qui lui était alloué en aumônes quotidiennes au dépôt de mendicité de la ville où il portait les restes de la cuisine abbatiale. À ces occasions,

743 Dom Firmin Rainssant ((1596-1651) cité par Daniel-Odon Hurel dans « La fête de Noël chez les bénédictins à l'époque moderne », *Siècles 21*, 2005, [En ligne] mis en ligne le 08 septembre 2014, consulté le 20 mai 2022, p. 2.

744 Malgré les indications de Gautier, qui le décrit comme sacristain d'en bas et ancien dépositaire, nous ne sommes pas parvenu à l'identifier dans le matricule de la Congrégation.

745 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...*, BnF, p. 89.

il les alimentoit non seulement des substances corporelles, mais aussi des instructions chrétiennes dont il les entretenoit, persuadé que l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de la parole de Dieu⁷⁴⁶.

Cette dernière phrase est tirée du récit de la tentation de Jésus à l'issue de sa retraite au désert, épisode représenté dans le réfectoire de Saint-Étienne de Caen à la même époque. Ce tableau fut créé avec comme pendant la rencontre de Jésus avec la Samaritaine⁷⁴⁷, formant un complément de référence scripturaire. En effet, lorsque Jésus s'adresse à la Samaritaine au bord d'un puits, il emploie l'eau comme une métaphore de la Parole qui étanche la soif spirituelle de vérité, à l'inverse de l'eau physique qui n'abreuve que pour quelques temps⁷⁴⁸. Les deux scènes font donc jaillir à la mémoire des moines cette double analogie du pain et de l'eau spirituels, bien plus nourrissant que ceux qui sont servis à leur table. Charles Faure invite les futurs religieux à vivre la prière « pain tout divin, banquet délicieux de l'âme avec son souverain » non seulement avec un désir intellectuel, mais avec « une espèce de faim et qu'ils désirent ce repas délicieux et cette nourriture avec une ardeur plus vive et plus impatiente, que les hommes sensuels ne souhaitaient et n'attendent un festin somptueux et délicat⁷⁴⁹ ». Vers 1660, la superposition du réfectoire et de la bibliothèque dans la disposition des bâtiments conventuels hérités du XVe siècle est elle aussi interprétée dans ce sens :

Dessous la bibliothèque est basti le petit réfectoire, comme si tout à propos, on eust voulu par là faire ressouvenir aux religieux qu'ils doivent tousjours préférer la réfection spirituelle à la corporelle et la tenir au-dessus d'icelle, laquelle ne se prend jamais en cette sainte maison, qu'avec la spirituelle.⁷⁵⁰

L'idéal monastique cherche donc à lier étroitement la réfection corporelle et le ressourcement intérieur, trouvant dans les décors du réfectoire un support privilégié au sein de l'ensemble des bâtiments conventuels, où se concentrent les programmes les plus soignés et les plus spirituels. La structuration de l'espace, de l'ameublement et la matérialité du décor construisent de multiples parallèles entre le réfectoire et l'église, en particulier avec le chœur.

746 *Idem*.

747 Présent à Caen, le sujet se trouvait aussi dans trois autres réfectoires mauristes, Saint-Pierre-de-la-Couture du Mans, Saint-Germer-de-Fly, Blancs-Manteaux (Paris).

748 « Celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif : mais l'eau que je lui donnerai deviendra dans lui une fontaine d'eau qui rejaillira jusque dans la vie éternelle » Jean 4:13-14.

749 Faure, *Directoire des novices...* 1711, p. 28.

750 Plouvier, Souchon, « Transcription... », in *Actes du Centre d'Études et de Recherches Prémontrées*, 2021, p. 211.

Les scènes tirées de la Bible peuvent être traitées de deux manières. La première consiste à sublimer la nourriture matérielle qui y est représentée par des parallèles sacramentaux, en particulier pain et hostie, agneau pascal et Crucifixion, pêche et vocation, eau et baptême. D'une égale importance, les décors de la Passion participent à la polysémie de ces scènes alimentaires, accentuant la dimension sacrificielle de l'Eucharistie tout en déplaçant la focalisation monastique de l'ascèse vers l'imitation et la communion aux souffrances du Christ. L'autre traitement passe par un renvoi au second plan de cette nourriture, qui ne sert que de lien thématique avec le réfectoire, au profit d'une approche plus directement scripturaire, comme l'eau du puits de la Samaritaine, ou le pain de la tentation au désert. Les choix d'épisodes évangéliques mettent en avant l'Incarnation, manifestation divine dans l'histoire humaine, et l'articulation entre vie active et vie contemplative.

a) L'autre chœur

La structure utilitaires et décoratives du réfectoire est dominées par le parallèle avec l'église⁷⁵¹, sans entraîner de répétition de l'iconographie. Les usages monastiques modernes, inspirés de saint Benoît y compris dans la famille augustinienne, présentent une homogénéité des aménagements mobiliers, qui n'est pas pour autant une standardisation, quelques particularismes distinguant les différents ordres, soit en lien avec les lieux eux-mêmes, soit du fait de traditions propres, comme pour les chartreux.

Similarité utilitaire des aménagements

Dans les années 1620, Annibal-Servais de Lairuel (1560-1631), abbé lorrain de Pont-à-Mousson et initiateur de la réforme prémontrée, décrit minutieusement les mouvements et attitudes attendus des religieux au réfectoire :

Les frères entrent en procession, nue-tête, deux par deux en commençant par les plus jeunes. Ils s'inclinent en arrivant au milieu du réfectoire, et vont se placer devant les

⁷⁵¹ Voir par exemple Fabienne Henryot, *À la table des moines. Ascèse et gourmandise de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Vuibert, 2015.

tables, debout, en deux rangs qui se font face, chœur contre chœur⁷⁵².

Des pratiques assez similaires s'observent à Cîteaux⁷⁵³, qui devaient être assez proches de celles suivies par les mauristes, bien que nous soyons assez sommairement renseignés par les Constitutions sur ces points de rituels⁷⁵⁴. Le terme de rituel est employé ici à dessein, car la manière de vivre le temps de la réfection est mis en œuvre et vécu dans les mouvements cénobitiques occidentaux comme une paraliturgie⁷⁵⁵. Cette approche s'accroît à l'époque moderne où la gestuelle ecclésiastique est toujours plus réglée afin d'assurer son exemplarité. Contrairement au chapitre, qui accueille un véritable office, le réfectoire n'est originellement pensé par saint Benoît que comme un espace utilitaire. À l'époque moderne, il devient progressivement l'espace claustral le plus prestigieux, prenant le pas sur la salle capitulaire, tant par l'attention portée à la ritualisation de son déroulement que par le soin apporté à son aspect visuel, qui s'apparente de plus en plus à un second chœur, reflet de celui de l'église.

Ce parallèle s'exprime d'abord dans la codification des déplacements des religieux, qui y prennent place selon l'ordre qu'ils adoptent pendant les offices, le bénédicité et les grâces étant l'occasion de reproduire la disposition chorale au devant des tables. Cette séparation en deux chœurs, comme le dit Lairuel, confère au supérieur une place encore plus centrale qu'à l'église, puisque dans celle-ci sa place est nécessairement latéralisée à cause de l'axe central de circulation convergeant vers l'autel. Le premier et nécessaire décor du réfectoire est la présence d'un crucifix, qui trouve sa place naturelle dans l'axe de la salle, pour que tous puissent le voir tant en se déplaçant qu'assis, comme lorsqu'il surmonte le maître-autel, c'est-à-dire au-dessus de la table abbatiale. Il s'agit parfois de la seule image présente au réfectoire, dans les maisons les plus modestes⁷⁵⁶. Bien souvent absent des inventaires, à cause de leur peu de prix, la présence de ces Crucifixions est attestée, soit par des témoignages monastiques, inventaires de mobiliers⁷⁵⁷ ou mémoires⁷⁵⁸.

La place du supérieur reflète ici aussi sa dimension christique, conforme à la règle de saint

752 Annibal-Servais de Lairuel (1560-1631), traduit du latin et synthétisé par Dominique-Marie Dautet, « La discipline du réfectoire dans un monastère prémontré au XVII^e siècle : à l'école de Servais de Lairuels », article mis en ligne en 2009, www.mondaye.com, consulté le 21/04/2023.

753 *Rituel de Cîteaux...* p. 367-68.

754 *Règle et déclaration pour Saint-Maur...* 1701, p. 200.

755 « Nom que l'on donne à certaines célébrations ou actes de dévotion rassemblant une communauté de fidèles, pour les distinguer des offices prescrits par les livres liturgiques. », *Dictionnaire de l'Académie française*, IX^e édition, Paris, Fayard, 1986-2023.

756 Par exemple dans la petite abbaye mauriste de Valmont (AD Seine-Maritime, 1Qp604, Inventaire, 16 juin 1691).

757 Saint-Pierre sur Dives,

758 Caen

Benoît⁷⁵⁹, mais d'une manière plus marquée encore qu'au chapitre, inflexion particulièrement sensible dans le *Rituel de Cîteaux*, qui signale une inversion des côtés de l'abbé et du prieur entre le chœur et le réfectoire, signifiant qu'autel et table abbatiale se trouvent du même côté par rapport aux religieux formant leur ligne⁷⁶⁰. Pour dom Andoche Perrot, pénultième abbé de Cîteaux (1727 à 1748), les abbés devaient être présents régulièrement au réfectoire « pour être toujours à la tête de leur communauté, comme le Pasteur à la tête de son troupeau⁷⁶¹ », allusion à la figure du Christ bon pasteur⁷⁶².

La conséquence pratique de cette disposition en U est la reproduction au réfectoire d'un mobilier évoquant l'église. Par la présence d'un parquet ou marchepied⁷⁶³ sur lequel se trouvent les sièges, soit intégrés au lambris⁷⁶⁴, soit sous forme de banc libre⁷⁶⁵, parfois les deux⁷⁶⁶. Saint-Germain-des-Prés fut la seule abbaye du corpus à avoir conservé bancs et tables de pierre, peut-être réalisés en même temps que la salle, vers 1250. Ils sont visibles en marge d'une élévation du cloître des années 1720⁷⁶⁷. Les tables elles-mêmes, dont l'usage est spécifiquement lié au repas, n'est pas sans évoquer la cloison placée devant les stalles hautes des chœurs pour accueillir le rang inférieur, permettant d'y placer les livres de chants ou d'en user comme d'un prie-Dieu⁷⁶⁸, et séparant les rangs de sièges de l'espace central, dégagé, destiné aux déplacements.

La présence d'une chaire dans la plupart des réfectoires participe aussi à l'association visuelle entre église et réfectoire. Tout comme au Moyen-Âge, elles sont le plus souvent placées dans une fenêtre afin d'assurer un éclairage naturel suffisant pour le lecteur⁷⁶⁹ et au milieu de la salle ou au tiers le plus proche du haut bout. Seule celle de Clairvaux est aujourd'hui conservée *in situ*, s'intégrant de manière très sobre au reste de la boiserie.

759 Règle de Saint Benoît, 1701... p. 16.

760 *Rituel de Cîteaux*... p. 8, 368. et 513.

761 François-Armand Gervaise, *Histoire générale de la réforme de l'Ordre de Cîteaux en France*., Avignon, s. éd., 1746, t. 1, p. 428.

762 « Je suis le bon pasteur. Le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis. », Je 10:11.

763 Mentionné par exemple à Saint-Lucien de Beauvais ou Saint-Denis en France. À Longpont, il est curieusement qualifié de « trottoir en parquet ».

764 Comme à Sées, Saint-Denis en France, Buzay, Clairvaux ou Prémontré.

765 Comme à Sainte-Geneviève ou Cîteaux. Le manque de précision de certaines descriptions ne permet pas de savoir laquelle de ces deux pratiques était majoritaire, mais l'absence de mention de banc lorsque le nombre de table est indiqué, dans une description ou un procès-verbal de vente, tendrait à indiquer leur adhésion au lambris. Nous aurions tendance à penser que cette solution correspondait à au moins la moitié des réfectoires étudiés ici, sinon plus.

766 Par exemple Paris-Blancs-Manteaux.

767 Cf. notice Paris-Saint-Germain-des-Prés, fig. 1.

768 *Rituel de Cîteaux*... p. 8.

769 Lors qu'un réfectoire médiéval a été conservé, les chaires modernes ont généralement conservé l'emplacement de la chaire médiévale, comme à Saint-Martin-des-Champs ou à Sainte-Geneviève à Paris. La chaire de Saint-Aubin d'Angers, dont l'escalier d'accès débouche dans l'entre-fenêtre constituait une exception à cette règle, qui en connut peut-être d'autres, non documentées.

Celle de Saint-Benoît-sur-Loire est aussi décrite comme étant très simple⁷⁷⁰. À l'inverse, celle des chartreux de Val-Saint-Pierre fut remontée dans l'église voisine de Vervins, mais a été fortement modifiée à cette occasion. La cuve semble néanmoins originale, et présente une certaine recherche dans ses sculptures. Plusieurs descriptions soulignent le soin dont les chaires pouvaient faire l'objet, comme celle de la chartreuse de Mont-Dieu, avec angelots, guirlandes, colonnes torsadées et figures saintes, sculptée en 1644 en remplacement de la cuve médiévale en pierre, ou encore celle de Saint-Denis-en-France, œuvre du convers mauriste Pierre Denys autour de 1690-1710. Elle impressionnait les visiteurs par son travail entièrement en fer forgé, par son abat-voix en forme de couronne royale fermée, ainsi que par le traitement des armes de France sur le culot.

À l'image de la séparation entre choristes et convers au chœur, la place de ces derniers au réfectoire demeure distincte, soit par une place au bas bout, comme chez les mauristes, soit par une distinction de lieu, pratiquée par les cisterciens depuis leur origine. La réunion ne s'opéra que lentement chez ces derniers, la réduction progressive mais continue de leur nombre entraînant leur intégration aux choristes à partir du XVIIe siècle pour les premiers, et seulement au cours du XVIIIe siècle dans les abbayes les plus conservatrices comme Clairvaux⁷⁷¹ et Cîteaux⁷⁷², en parallèle de la réunion des chœurs à l'église. Cette distinction demeura de règle chez les Chartreux, tant à l'église qu'au réfectoire, comme l'observe dom Guyton à la chartreuse de Mont-Dieu en 1749,

*Le réfectoire des religieux et des frères laïcs n'est qu'un seul vaisseau, dont les religieux occupent les deux tiers, les frères le troisième [...] il y a entre les deux une cloison de bois qui les sépare de la hauteur d'environ dix pieds, les uns & les autres mangent à la même heure...*⁷⁷³

Un dispositif identique est mentionné à Gaillon⁷⁷⁴, reproduisant de manière exacte la disposition de l'église, où les convers, toujours moins nombreux que les choristes, occupent un petit chœur situé à l'entrée de la nef et séparé du grand par un dispositif ressemblant beaucoup à un jubé, une cloison percée d'une porte centrale et portant de part

770 « fort unie », AD du Loiret, Hsuppl/1, Inventaire, 6 mai 1790, art. 74.

771 Les stalles des convers furent retirées de la nef de Clairvaux autour de 1710, cf. Martène, *Voyage Littéraire...* vol. 1, 1717, p. 104-05.

772 Le *Rituel de Cîteaux...* p. 370, fait encore état d'une forte séparation en 1724, un nouveau plan dessiné à la fin du volume pourrait résulter de leur intégration postérieure à cette date.

773 Guyton, *Voyage...* f. 255-226.

774 Il n'est cependant pas documenté à Vauvert (Paris) et à Champmol (Dijon).

et d'autre deux petits autels⁷⁷⁵.

Ces pratiques qui trouvent leurs origines dans la famille bénédictine, d'abord chez les clunistes puis les mauristes et les cisterciens, connût une large diffusion au sein du monachisme occidental, par exemple dans la famille augustinienne. Elle semble en avoir largement adopté les usages dès le Moyen-Âge, motivée par l'insertion d'ordres nouveaux dans la tradition dominante de leur époque et par l'absence d'indication précise à ce sujet dans la Règle issue de saint Augustin. Cela n'empêcha pas le développement de quelques particularismes chez les prémontrés, par exemple l'introduction d'une véritable dimension processionnelle. Dans la sphère bénédictine, les religieux sortant de sexte se rendent en désordre vers le réfectoire, se lavent les mains en passant puis se positionnent devant leur place⁷⁷⁶. Lairuels décrit au contraire l'usage prémontré, étudiée par Marie-Dominique Dauzet⁷⁷⁷, de la formation d'une procession dans une sorte d'antichambre, salle dite des stations, attestée à Falaise, Mondaye et Prémontré. Ces salles plutôt destinées à la circulation ne semblent pas particulièrement l'objet de décors, aucun n'ayant été documenté au cours de ce travail. Cette sobriété devait former un certain contraste avec le décor total de certains de ces réfectoires prémontrés, passant du blanc et du lisse des murs nus à la couleur et aux reliefs des tableaux et des lambris.

De tels vestibules ne sont pas complètement absents des bâtiments conventuels bénédictins modernes, ils n'étaient cependant pas destinés à la station, mais aux ablutions. Ils n'avaient pas leur place dans les cloîtres médiévaux, où un appendice placé face à la porte d'entrée abritait une fontaine et une vasque. Ce dispositif fut progressivement éliminé par les grandes reconstructions classiques qui n'admettaient plus de rompre la linéarité des galeries du cloître. Tous les exemples identifiés datent du XVIIIe siècle, aucun n'est mentionné au siècle précédent. Dans la majorité des cas, la manière de se laver les mains en entrant au réfectoire n'est pas renseignée par les sources disponibles. Lorsqu'une fontaine est mentionnée, elle pouvait être installée de manière discrète, par exemple avec un petit bassin métallique dans un angle de la pièce chez les mauristes parisiens des Blancs-Manteaux ou les fontaines de cuivre rouge placées près de la porte du réfectoire de

775 Ce dispositif est par exemple documenté, dans notre aire géographique, sur les plans Hélin de Gaillon, et encore visible sur des photographies du début du XXe siècle à Auray, sur les vues intérieures du chœur de Champmol, et est décrit par de nombreux visiteurs et commissaires révolutionnaires, cf. notices. Hors de France, signalons que le réfectoire de la chartreuse de Pavie a conservé cette séparation et l'ensemble de ses lambris et tableaux (XVIIe-XVIIIe s.).

776 *Rituel de Cîteaux...* p. 367.

777 Dauzet, *La discipline du réfectoire...* 2009.

Cîteaux, ou être placée dans de petites niches, comme celles encore visibles dans la paroi orientale du réfectoire de Saint-Vincent du Mans. Elle pouvait au contraire recevoir un traitement monumental afin de l'intégrer au décor, comme à Clairvaux, où sa structure en marbre s'élevait à près de cinq mètres, à Longpont, où ses deux niches en marbre sont qualifiées de « superbes ». Dans cinq abbayes bénédictines, cette fontaine fut installée dans un espace voisin, dédié à cette étape sur le chemin du moine vers sa table⁷⁷⁸, avec le même genre d'aménagements, une niche accueillant la fontaine, souvent en marbre. Les niches sont encore visibles, sauf à Saint-Pierre-sur-Dive, soigneusement travaillées, soit dans le style rocaille, comme Angers, soit d'une manière plus néo-classique à Reims, employant toutes deux une coquille comme motif central, ornement traditionnel pour une niche particulièrement approprié dans le cas d'un lavabo. Seul le monastère angevin de Saint-Nicolas a conservé sa fontaine⁷⁷⁹, taillée dans des blocs de marbre noir provenant probablement des carrières d'Argentré, dans le Maine voisin. La réserve d'eau située au dessus de la vasque fut dessinée en forme d'urne antiquisante, comme celle de la piscine de la sacristie de la Couture du Mans. Les jeux de courbes assez sobrement composés mettent en valeur la qualité du marbre, au noir intense et peu veiné, et la générosité de ses sections. Les traces laissées dans le mur du vestibule du réfectoire de Cluny suggèrent un décor plus modeste en taille, peut-être métallique. Aucune mention de ces fontaines et vasques n'a été identifiée hors des abbayes bénédictines et cisterciennes, même si l'usage de se laver les mains était commun à tous les ordres étudiés ici.

Variété typologiques des programmes peints

Au cours de ces recherches, ce ne sont pas moins de 316 tableaux qui ont été mentionnés dans les réfectoires monastiques de ce corpus⁷⁸⁰. Leur répartition rejoint les tendances décoratives qui se sont déjà dessinées dans les analyses précédentes. Plus de la moitié se trouvent dans des abbayes mauristes, confirmant la place dominante de la congrégation dans le travail décoratif monastique. Prémontrés et chartreux, qui réunissent

778 Saint-Aubin et Saint-Nicolas d'Angers, Saint-Pierre-sur-Dive, Saint-Remi de Reims, mauristes, et Cluny. À Saint-Denis-en-France, la vasque médiévale fut déplacée dans la cage d'escalier qui communiquait directement au réfectoire du côté nord, c'est-à-dire derrière le haut bout, à l'opposé de l'entrée normale depuis le cloître, disposition probablement contrainte par l'accès aux cuisines de l'autre côté, comme à Saint-Aubin. Nous ignorons si une fontaine occupait le vestibule du réfectoire de Saint-Pierre du Mans.

779 Elle fut néanmoins déplacée au milieu du XIX^e siècle lors de la transformation du réfectoire en chapelle.

780 Ce nombre est un minimum, puisqu'il faudrait y ajouter les mentions de « quelques tableaux » rencontrés à quatre reprises. Cela ne changerait pas l'ordre d'idée.

respectivement 49 et 38 tableaux occupent une place importante, en chiffre absolu mais surtout lorsque celui-ci est reporté au faible nombre de maisons incluse dans le corpus.

À l'inverse, avec 37 tableaux, les cisterciens, qui composent 25 % des monastères du corpus ne représentent que 11% du nombre de tableaux décorant les réfectoires, chiffre faussé par les amples programmes peints de Clairvaux et de Cîteaux, qui réunissent à eux deux dix-sept toiles, soit presque la moitié des tableaux de réfectoire de l'ordre. En retirant ces deux abbayes du groupe, les vingt-huit autres monastères cisterciens ne comptent plus que vingt tableaux, à peine plus que dans les douze maisons génovéfaines. Le même déséquilibre s'observe chez les clunistes, où un prieuré, Saint-Martin-des-Champs, réunit douze des treize tableaux identifiés dans les trois monastères de cet ordre présents dans le corpus, soit presque autant que les quinze tableaux que comptent les douze couvents génovéfains.

Il ressort de ces statistiques une emphase particulière du décor du réfectoire chez les mauristes et les prémontrés, et une présence minimale, voire bien souvent une absence répétée, d'images dans les réfectoires cisterciens et génovéfains. Les chartreux se distinguent à nouveau des pratiques décoratives des autres ordres. Alors que ces derniers comptent tous plus de tableaux dans leur réfectoire que dans leur chapitre, en chartreuse l'accent est plutôt porté sur ce dernier, tant par le nombre que par la cohérence programmatique.

Ces constatations générales se reflètent dans la densité des décors peints au sein de chaque abbaye. L'absence de tableaux s'observe dans quinze cas, quoique dans certains d'entre eux ce puisse être le résultat d'une source insuffisamment précise. Ils concernent tous les ordres, mais il y a autant de cas cistercien que mauriste, cinq⁷⁸¹, alors qu'il n'y a qu'un seul cas chez les chartreux et les prémontrés⁷⁸², et deux chez les génovéfains⁷⁸³. Si les mauristes développent une pratique décorative particulièrement dense, elle apparaît cependant moins systématique que chez les chartreux et les prémontrés.

La présence d'un tableau unique est un peu plus courante, observée dix-sept fois. À nouveau, bénédictins et cisterciens dominent, avec respectivement onze et quatre cas, un seul étant noté chez les chartreux et aucun chez les prémontrés ou les génovéfains.

781 Corbie, Saint-Vincent de Laon, Saint-Vincent du Mans, Soissons, Saint-Florent-lès-Saumur pour les mauristes, Barbeau, Barbery, Fontenay, Ourscamp et Valloires pour les cisterciens.

782 Prémontré, en 1790, et Gaillon.

783 Toussaint d'Angers et Senlis.

Cette retenue dans l'expression picturale ne doit pas être considérée comme le seul fait d'une situation économique défavorable, comme cela a été expliqué précédemment⁷⁸⁴, puisque certaines d'entre elles, comme Saint-Aubin et Saint-Nicolas d'Angers ou Saint-Melaine de Rennes purent orner leur réfectoire de grandes surfaces de boiseries sculptées, plus onéreuses qu'une ou deux grandes toiles peintes. Il s'agit plutôt d'un choix délibéré de sobriété figurative, qui rend d'autant plus significative l'image lorsqu'elle est présente en nombre très réduit.

La présence de deux tableaux nous semble former un palier entre deux pratiques distinctes, moins en terme de quantité que comme symptôme d'un changement de perspective. En effet, lorsqu'il est possible de connaître le format des toiles, la plupart des tableaux uniques se sont révélés rectangulaires, n'étant par conséquent pas conçu pour s'adapter à leur emplacement. Cette disposition résulte d'une logique que nous qualifierions de pré-décorative, au sens où elle considère véritablement la toile peinte comme un élément meuble, accroché au milieu de la surface du mur, affirmant une forme d'autonomie visuelle, comme à Saint-Wandrille. Lorsque deux tableaux sont présents cependant, ils tendent à s'inscrire dans un ensemble décoratif, où la peinture s'articule avec la boiserie pour recouvrir la paroi du sol jusqu'à la voûte dont elle épouse la courbe, comme chez les génovéfains parisiens, où les deux scènes prennent place dans « de grands cadres dorés et cintrés⁷⁸⁵ ». Le tableau devient alors un immeuble par destination.

Le réfectoire mauriste de Saint-Ouen de Rouen, qui fait parti des rares exemples de décors documentés à deux périodes différentes et ayant connu un changement important entre les deux, est un bon exemple de cette mutation.

La restauration de cette grande salle gothique menée au début des années 1660 fut achevée en 1665 par l'installation d'un grand tableau d'environ 5m sur 4m, réalisé à Paris par Daniel Hallé (1614-1675), qui reprit la *Multiplication des pains* qu'il avait peint en 1664 pour l'abbaye voisine de Saint-Wandrille, pour le prix de 800 livres. Dans les deux abbayes, cette toile était accrochée au milieu du mur de refend de la salle et malgré sa taille, n'était pas reliée à la boiserie. En 1790, près d'un siècle et demi plus tard, la destruction du réfectoire médiéval entraîné par la reconstruction complète du monastère entraîna son déplacement dans la nef de l'église, seul espace pouvant accueillir ce grand format. Le nouveau réfectoire, installé dans l'aile récemment construite, accueillait alors

784 Cf. Chapitre II.1.A.2.

785 AN, T//1602, Procès verbal dressé à l'abbaye Sainte-Geneviève, 16 avril 1790.

une *Descente de Croix* et *Jésus au jardin des oliviers*⁷⁸⁶ occupant les deux extrémités de la salle. La première œuvre, isolée et autonome, était ainsi plus susceptible d'un déplacement que la paire de tableaux destinés à s'adapter à un espace précis.

Le décor à deux tableaux placés aux extrémités de la salle, mis en place au cours du XVIII^e siècle, offrait la possibilité d'un développement en quelque sorte organique du programme aux autres lunettes formées par la pénétration des travées dans le berceau de la voûte. C'est ce qui se produisit à Saint-Denis-en-France, où deux grands formats viennent d'abord occuper les deux petits côtés du réfectoire peints par Jean Restout. Placés en 1732 et probablement accompagnés d'un lambris bas dès cette époque, il restèrent seuls pendant un demi siècle, avant qu'en 1780 ne soient installés dans les travées aveugles des longs côtés treize toiles peintes par Joseph-François-Ferdinand Godefroy de Veaux (1729-1788), retraçant les grands épisodes de l'histoire du monastère. Deux ans plus tard l'ensemble était parachevé par l'installation de parclozes de boiseries entre les toiles, conférant à l'ensemble un aspect homogène et continu, décor total tel qu'il est encore possible de l'apprécier à l'abbaye aux Hommes de Caen.

La disposition de certains réfectoires peut imposer de ne pas dépasser ce nombre de tableaux. C'est le cas à Sainte-Geneviève par exemple, où le réfectoire médiéval, traversant, est ouvert sur ses deux longs côtés, ne laissant de surface aveugle qu'à ses deux extrémités, occupés par deux toiles de Collin de Vermont. L'explication n'est pas toujours aussi évidente, souvent par manque de documentation, où à cause de l'interruption révolutionnaire. La présence de deux tableaux est en tout cas attestée dans huit abbayes⁷⁸⁷. Dans bien des cas cependant, une telle distance temporelle ne sépare par la réalisation des grands et des petits tableaux. Aussi bien chez les mauristes de Saint-Riquier que chez les prémontrés de Bucilly, ces programmes à deux grands et plusieurs petits tableaux furent l'objet d'une seule commande, soit à un seul peintre, comme à la Couture du Mans, ou bien à plusieurs artistes, comme à Caen. L'achèvement de l'ensemble peut prendre plusieurs années, et présenter une esthétique assez hétérogène, comme à Saint-Étienne, sans que cela ne remette en cause l'unicité du discours programmatique et de sa conception initiale, comme nous l'avons présenté dans la première partie de ce travail⁷⁸⁸. Cette formule, que

786 Nous adoptons dans ce texte la terminologie contemporaine, oliviers, tandis que les textes de l'époque moderne présentent le plus souvent « jardin des olives ».

787 Blois et Vendôme en 1790, Saint-Denis-en-France avant 1780, Montrenaud, Ardennes, Beauport, Falaise. Les cas des abbayes cisterciennes du Gard et de La Trappe sont assez incertains.

788 Cf. Chapitre II.2.B.3.

l'on pourrait mathématiquement formaliser sous la forme $2+x$ s'observe seize cas, dont onze sont mauristes⁷⁸⁹.

Une autre formule de décor à plus de deux tableaux s'observe parallèlement, adapté à la forme iconographique particulière du cycle continu, par exemple les vies du Christ ou de saints, où l'histoire se raconte de manière chronologique, ne nécessitant pas la mise en valeur d'un sujet central dans l'axe longitudinal. C'est le cas des « Sept grands tableaux représentant la vie de Saint Benoît⁷⁹⁰ » décorant le réfectoire de l'abbaye éponyme, où aucun ne se distingue par un format plus important que les autres. Cette configuration s'observe dans neuf cas, dont sept sont bénédictins⁷⁹¹.

Si quelques cas un peu documentés peuvent être placés dans l'une ou l'autre catégorie, par exemple grâce à un plan ou une différence de prix lors de la vente, comme à Saint-Riquier, la brièveté de la mention ne le permet pas dans une douzaine de cas⁷⁹².

L'évolution générale du nombre de tableaux, déjà évoquée au sujet de la formule monastique du décor⁷⁹³, est particulièrement sensible dans le cas des réfectoires, soulignant le développement des grands programmes à partir du premier tiers du XVIIIe siècle. Cette observation s'enrichit ici de l'analogie entre église et réfectoire, non seulement d'un point de vue structurel, mobilier⁷⁹⁴ mais aussi chronologique, rapprochant la mode du retable, qui marqua surtout le XVIIe siècle, à la faveur de grands tableaux uniques dans les réfectoires d'une part, et l'apparition des frises de tableaux dans les chœurs à la suite de la modernisation de celui de Notre-Dame de Paris (1710-1716) à celle des décors totalisants, alliant boiserie et peinture, qui semblent émerger à partir des années 1730.

La différence quantitative entre les différentes mises en œuvres picturales des réfectoires monastiques, quels que soient les ordres, n'est donc pas qu'une simple variation d'échelle. Si les conditions matérielles s'avèrent contraignantes dans quelques cas, la grande majorité résulte d'un choix délibéré, mené à terme ou resté inachevé, entraînant des perspectives

789 Prémontré en 1656, Bucilly pour les norbertins, Saint-Lucien de Beauvais, Bec-Hellouin, Bernay, Caen, Saint-Pierre du Mans, Blancs-Manteaux de Paris, Saint-Nicaise de Reims, Saint-Denis-en-France après 1780, Saint-Germer de Fly, Saint-Riquier, pour les mauristes, Clairvaux chez les cisterciens, Saint-Quentin de Beauvais et Saint-Denis de Reims pour les génovéfains et Vauvert chez les chartreux.

790 AD du Loiret, Hsuppl/1, Inventaire, 6 mai 1790, art. 74.

791 Saint-Martin-des-Champs de Paris pour les clunistes, Marmoutiers, Molesmes, Saint-Benoît, Saint-Malo et Sées pour les mauristes, Champmol et Mont-Dieu pour les chartreux.

792 Chez les mauristes, Boscherville, Dijon, Noyon, Sainte-Colombe et Saint-Pierre de Sens et Vendôme, chez les cisterciens Cercamp, Froidmont et Trois-Fontaines, chez les chartreux Auray, chez les prémontrés Belval et Cuissy.

793 Cf. Chapitre II.1.A.3.

794 Au sujet de l'évolution chronologique des sculptures de lambris, cf. Chapitre IX.1.A.2 et B.1.

discursives très différentes. Il convient donc d'être attentif à ces différences, et de mener un travail de contextualisation matérielle des images comme préliminaire à toute tentative d'interprétation, car ces distinctions spatiales polarisent visuellement et intellectuellement la lecture de ces programmes décoratifs.

b) Dominante pascale

Dès les premières observations, la répétition du champ iconographique de la nourriture apparaît très développée dans les réfectoires. La réunion d'un ample corpus a néanmoins permis de quantifier les thèmes choisis, et d'observer qu'il s'y comptait autant de *Cène* que de *Crucifixion*⁷⁹⁵, presque autant de variation autour du pain qu'autour de la croix, autant de sujets avec que sans lien avec la nourriture. Il devient dès lors nécessaire de dépasser la pauvreté interprétative de nombreux commentateurs qui, ne considérant que les sujets en eux-mêmes, sans réfléchir en système programmatique, ont estimé que « les religieux ne semblent pas s'être préoccupés d'établir un véritable programme iconographique⁷⁹⁶ », se contentant de juxtaposer des scènes ayant plus ou moins trait à la nourriture puisque « le choix de différents sujets ayant trait à la nourriture ou à des paraboles s'y rapportant s'accordait naturellement à la destination des lieux⁷⁹⁷ ». Un abbé norbertin visitant l'abbaye de Prémontré vers 1656-66 souligne au contraire le lien entre réfection corporelle et spirituelle mis en œuvre par les décors peints du petit réfectoire,

Là les yeux de l'âme aussi bien que ceux du corps y sont recréés par la considération des représentations tant de la dernière Cène que Notre Seigneur fit avec ses apôtres le jour de devant son très douloureux trespas, que par la contemplation de son jugement par Pilate⁷⁹⁸ à la mort ignominieuse de la Croix, dans deux grands tableaux placez aux deux bouts⁷⁹⁹

795 Cette proportion vient contredire Thierry Barbeau (« Sept scènes de la vie du Christ » in Levy (dir), *Vincentiana*, Le Mans ITF Imp., 2006, p. 22) qui, au sujet du réfectoire de Saint-Vincent du Mans, affirmait que la préférence pour le sujet de la Multiplication des pains venait d'une raréfaction de la représentation de la Cène, conçue à partir du Concile de Trente moins comme un repas que comme l'institution de l'Eucharistie. Nous montrons par la suite que, bien que cette dernière affirmation soit exacte, elle n'eut pas l'influence décorative que Th. Barbeau lui prête.

796 Catherine Boulot, « Pierre, bois, peintures », in *La peinture religieuse à Caen : 1580-1780*, [exposition], Caen, Musée des beaux-arts, 2000, p. 42.

797 Tiré d'un site internet très documenté consacré à l'œuvre de Joseph-Ignace-François Parrocel : jifparrocel17041781.unblog.fr.

798 Unique exemple de ce thème dans le corpus. Le sujet en serait-il le lavement des mains, évoquant les ablutions du début du repas ?

799 Plouvier, Souchon, « Transcription... », *Actes du Centre d'Études et de Recherches Prémontrées*, 2021, p. 211.

Si la dimension nourricière est indubitable et majeure, elle doit d'abord être replacée dans le lien qui vient d'être exposé entre chœur et réfectoire, dimension para-liturgique qui oriente la plupart de ces décors dans une direction sacramentelle, soit polarisé autour de la Cène, en accentuant les représentations de repas, soit marqué par la dimensions sacrificielle de l'Eucharistie, au travers de scènes de la Passion.

Mangez et buvez

Pain, vin et eau, les trois ingrédients emblématiques de la diète monastique⁸⁰⁰, en particulier bénédictine, sont très inégalement figurés dans les images qui ornent les réfectoires. Le vin ne fait pas l'objet de représentation particulière, seulement présent au dernier repas, avec le pain. Ce dernier bénéficie d'une évocation variée, à la fois dans les dix exemples identifiés de *Cène*⁸⁰¹, les neuf *Multiplication des Pains*⁸⁰² et les cinq *Pèlerins d'Emmaüs*⁸⁰³, soit comme tableau principal, seul ou en paire, soit au sein d'un ensemble de tableaux accrochés sur le long côté de la salle. Ces sujets sont présents dans tous les ordres, signe d'une unanimité d'interprétation de ces épisodes bibliques.

Dans quelques cas, la représentation de repas et de pain occupe la majeure partie du décor, qu'il soit réduit à deux grandes toiles, comme à Sainte-Geneviève, ou bien étendu en sept tableaux, comme à Bucilly. Dans l'abbaye parisienne, le réfectoire médiéval est éclairé de baies sur ses deux côtés, ne laissant de place à de grandes toiles qu'aux deux extrémités de la salle. Du côté de l'entrée se trouve une *Multiplication des pains*, au dessus de la table abbatiale une *Cène*, œuvres perdues de Collin de Vermont⁸⁰⁴.

Il paraît évident que chez des spécialistes de la liturgie et lecteurs attentifs de la Bible, chanoines en particulier et moines en général, la vue d'une scène biblique sollicitait la mémoire pour faire ressurgir non seulement le détail de l'action elle-même, mais aussi les

800 À quoi s'ajoute aussi le fromage et les « herbes », légumineuses cuites. Cf. Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 119.

801 Chartreux : Auray et Vauvert - Mauristes : Saint-Lucien de Beauvais et Jumièges - Cisterciens : Aunay et Clairvaux - Prémontrés : Beauport, Bucilly et Prémontré - Génovéfains : Sainte-Geneviève de Paris.

802 Mauristes : Caen, la Couture du Mans, Blancs-Manteaux de Paris, Saint-Ouen de Rouen, Saint-Wandrille - Chartreux ; Vauvert, Mont-Dieu - Prémontrés : Bucilly - Génovéfains : Sainte-Geneviève de Paris.

803 Caen, Saint-Germain-des-Prés et les Blancs-Manteaux de Paris, Saint-Germer de Fly et les cisterciens du Gard.

804 Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), élève de Jean Jouvenet et de Hyacinthe Rigaud, il réalisa de nombreux tableaux religieux, par exemple la chapelle de la Vierge de l'église parisienne de Saint-Merry.

paroles prononcées à cette occasion et le contexte dans laquelle elle se déroule. Cette association doit faire partie de la méthode d'analyse du tableau, afin d'en trouver la clef interprétative en identifiant les thèmes communs au sein d'un programme hétérogène au premier abord. La multiplication des pains et des poissons, par exemple, n'est pas qu'un miracle alimentaire uniquement sollicité pour l'importance qu'il donne au pain, mais parle aux moines comme chrétiens, comme religieux et comme prêtres.

Jean Chrysostome, dont les homélies furent publiées et traduites dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁸⁰⁵, propose de voir dans cette scène le prototype du repas chrétien, ouvert par une prière et montrant le Christ comme créateur de toute chose et dispensateur des dons nécessaires à la vie du corps. Cette nourriture matérielle qui suit celle de l'esprit est le fruit de la prévenance paternelle :

J'ai compassion de ce peuple, parce qu'il y a déjà trois jours qu'ils demeurent avec moi, et ils n'ont rien à manger, et je ne veux pas les renvoyer qu'ils n'aient mangé, de peur qu'ils ne tombent en défaillance sur le chemin⁸⁰⁶.

Ce chemin sur lequel il est possible de défailir est une image de la vie chrétienne, durant laquelle les occasions de chute sont nombreuses sans l'assistance de cette force céleste, la grâce. Ces miracles sont liés à la présence d'une foule qui suit Jésus et qui demande à écouter sa parole, à l'image des moines qui se restaurent physiquement après de longues périodes d'écoute et de chants tirés des Écritures. Après l'opus dei, les moines trouvent un repos qui est lui-même scripturaire, et encore marqué par une lecture commune, nouant plus encore le lien entre enseignement et réfection. Enfin, Jésus implique étroitement ses disciples dans la pétition, au nom du peuple, et de la réunion de quelques offrandes, puis de la distribution du pain rompu audit peuple, « ministère⁸⁰⁷ » selon Jean Chrysostome, qui ne peut que faire penser à la liturgie eucharistique, représentée dans le tableau de la Cène⁸⁰⁸. Cette interprétation associe par de multiples parallèles la communauté des moines et celle des apôtres, qui est alors symboliquement mobilisée dans l'action biblique.

La Multiplication des pains fait partie de nombreux décors de réfectoires, et est parmi les rares sujets représentés seul, à l'instar de la Crucifixion et de la Cène, par exemple à Saint-

805 Antoine-Paul de Marsilly (trad.), *Homélies ou Sermon de S. Jean Chrysostome... sur tout l'Évangile de S. Mathieu*, Paris, Pralard, 1693, Sermon 49, t. 2, p. 437-459.

806 Mt 15:33-36

807 Marsilly, *Homélies de S. Jean Chrysostome...* 1693, p. 444.

808 L'association entre Multiplication des pains et Eucharistie est souvent présente dans l'exégèse traditionnelle, comme le rapporte par exemple Constance Rounat, *L'âme fidelle devenuë l'épouse de Jésus-Christ par l'Eucharistie...* Lyon, Certe, 1691, p. 206.

Ouen de Rouen et à Saint-Wandrille dans les années 1660, ou encore sculptée au dessus de la place du prieur de la chartreuse de Mont-Dieu quelques années plus tôt⁸⁰⁹. Quoique n'étant plus solitaire au XVIIIe siècle, il demeure un sujet central, souvent traité en grand pour l'une des extrémités de la pièce, comme à Sainte-Geneviève, à Saint-Pierre du Mans et aux Blancs-Manteaux. Dans ce dernier cas, il est placé en vis-à-vis d'un *Frappement du rocher*, lorsque Moïse, sur une instruction divine, fit jaillir de l'eau d'un roc pour abreuver les israélites assoiffés dans le désert, doublant dans le registre liquide la sollicitude dont Dieu fait preuve envers les faiblesses physiques de son peuple.

Les décors de Bucilly et de Vauvert, où les scènes de repas avaient été multipliées, sollicitaient eux aussi l'Ancien Testament. Dans le réfectoire cartusien, elles étaient traitées en grisaille, œuvre dont l'époque est difficile à déterminer, mais qui semble plutôt devoir être rattachée aux restaurations du début du XVIIe siècle, réunissant *Élie nourri d'un pain par un ange sur la montagne d'Oreb*, rapporté dans le livre des Rois, la *Pâque des juifs* et la *Manne*, tirées du livre de l'Exode, deux *Pêche miraculeuse*, l'une au moment de l'appel de Pierre, l'autre après la Résurrection, la *Multipliation des pains* et la *Cène*⁸¹⁰. Tout comme la multiplication des pains, ces scènes évoquent dans une certaine mesure le soutien apporté par Dieu à ceux qui le suivent dans les épreuves, comme les juifs dans le désert nourris par la Manne ou Élie, prototype de l'érémisme chrétien, nourri par un corbeau. Avec les pêches miraculeuses, ces miracles sont des signes invitant à la foi, et forment des échos à l'institution de l'Eucharistie.

Derrière le thème de l'Alliance et la représentation de l'Esprit à l'oeuvre dans l'histoire humaine, une dimension pascale est indirectement présente dans le réfectoire de Saint-Denis-en-France⁸¹¹. De 1732 à 1780, seules ses deux extrémités furent ornées de tableaux réalisés par Jean Restout, construits autour du lien typologique entretenu dans la pensée chrétienne entre les récits de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'un préfigurant l'autre. Tiré de l'Exode, *Moïse recevant les Tables de la Loi* évoque la première alliance conclue entre Dieu et le peuple hébreux. Cet épisode se situe cinquante jours après Pessa'h, la veillée durant la dernière plaie, où fut mangé un agneau avant de partir vers la terre promise, célébré par la suite sous la forme de la Pâques dite juive. En face se trouvait la Pentecôte, effusion de l'Esprit sur les apôtres cinquante jours après la Pâque célébrée par

809 Il s'agit de la seule ronde-bosse mentionnée dans un réfectoire, ce qui, dans le cas du réfectoire de Mont-Dieu, la distingue nettement du cycle de tableaux représentant la Vie de saint Bruno.

810 Millin, *Antiquités nationales*... t. 5, p. 59.

811 En plus des éléments présents ici et dans la section suivante de ce chapitre, sa genèse matérielle a été présentée aux chapitres I.2.B.1 et II.2B.2, ses implications trinitaires le sont au chapitre VII.1.D.1, sa dimension typologique et sa mise en scène de l'autorité au chapitre VII.2.A.1.

Jésus, à l'issue de laquelle eut lieu la Passion et la Résurrection, formant la seconde alliance. En parallèle de l'Eucharistie liée à la Pentecôte, la première Pâque juive est interprétée par l'abbé de Rancé comme une figure du viatique, la provision prise avant le chemin menant à la mort⁸¹². Ce repas pris en hâte, ceinture au rein, pris avant le départ, souligne la disposition que doivent conserver les moines, toujours prêts à se rendre à l'église, dormant habillés et ceinturés, tout comme la Cène qui, quoique représentant un temps de fête, est suivi par une veillée en prière au Mont des oliviers. Le parallèle entre la Cène et la Pâque juive, tant à Saint-Étienne qu'à Vauvert, peut donc être lu comme une inscription du repas frugal pris en hâte au sein du rythme de prières et de veilles, qui constitue le cheminement monastique vers la sainteté, nouvelle terre promise.

La portée du thème de l'eau semble avoir souvent échappé à l'attention des historiens du XXe siècle. La réunion de ce corpus a permis d'en faire ressortir l'importance, au moins numérique, par ses évocations au travers de quatre *Pêche miraculeuse*⁸¹³, quatre figurations de la Samaritaine⁸¹⁴ et autant de Jean le Baptiste⁸¹⁵, sans compter les représentations de ce dernier dans les vestibules de réfectoire⁸¹⁶ ou le frappement du rocher⁸¹⁷.

Contrairement à ce que l'évolution des modes de vies contemporains nous donne à penser, dans un réfectoire monastique, l'eau n'est pas spécialement associée à la boisson, qui est principalement le vin, comme le précise le chapitre 40 de la règle de saint Benoît, mais est surtout destinée aux ablutions. La place parfois monumentale de la fontaine qui a été évoquée plus haut l'intègre au décor et lui confère un place symbolique forte, souvent en lien avec la figure de Jean le baptiste, comme dans le vestibule du réfectoire de Saint-Aubin d'Angers. La voûte de cette pièce occupée par une large niche sculptée où se trouvait le lavabo et la fontaine est ornée d'une bas-relief de tuffeau représentant le baptême de Jésus par son cousin Jean, épisode marquant du début de sa vie publique, et première manifestation de sa nature divine, puisque de la nuée Dieu le reconnut comme fils tandis que l'Esprit, apparaissant sous forme de colombe, descendait sur lui⁸¹⁸. S'impose alors le parallèle entre l'eau du baptême, considérée par les chrétiens comme un sacrement

812 Pierre Le Nain, *Méditations sur la Règle de Saint Benoît, tirées du commentaire de monsieur l'abbé de la Trappe sur la même Règle*, Paris, Muguet, 1698, p. 62.

813 Saint-Germer de Fly, la couture du Mans, Vauvert et Mondaye.

814 Caen, les Blancs-Manteaux de Paris, Saint-Germer de Fly, la couture du Mans.

815 Clairvaux, Caen, Falaise, Mondaye.

816 Comme à Saint-Aubin d'Angers, ou dans un projet non réalisé pour Saint-Nicolas d'Angers.

817 Paris, les Blancs-Manteaux.

818 Lc 3:22. L'iconographie de l'Esprit saint est développée au Chapitre VII.1.D.3.

« purifiant et lavant l'âme des péchés⁸¹⁹ » et l'eau des ablutions pratiquées à l'entrée au réfectoire⁸²⁰ .

À l'instar de l'Eucharistie, le baptême occupe une place importante dans les décors conventuels, au delà des seuls décors de réfectoire sur lesquels ce chapitre se concentre, participant à leur dimension sacramentelle⁸²¹, ce qui n'épuise pas son rapport symbolique avec la vie monastique. À l'époque moderne, il était aussi interprété comme un des fondements de la vie consacrée à la suite et à l'imitation de Jésus. Comme l'indique en 1781 le sulpicien Jean-Baptiste Lasausse dans son *Cours de méditations religieuses*, le baptême préfigure la « mort au monde » fondement à la fois social, légal et spirituel de l'état de religion :

Il faut mener une vie cachée⁸²² pour vivre en vrai Chrétien, et pour remplir les obligations de l'état Religieux. [...] Par le baptême nous sommes morts et ensevelis au monde : *Mortuis estis*. En embrassant le christianisme, nous avons renoncé de cœur et d'affection aux richesses, aux honneurs et aux plaisirs du monde, mais en embrassant l'état religieux, nous y avons renoncé réellement. ⁸²³

Cette perspective permet d'éclairer la présence de ces tableaux baptismaux au réfectoire, comme à Falaise, où la scène fait pendant à une « Passion de notre Seigneur »⁸²⁴. Ces deux morts au monde, placées en vis-à-vis, invitent le religieux à l'ouverture à la « véritable vie » (1Ti 6:19), promise à ceux qui suivent le chemin de détachement à la suite du Christ.

Pour le réfectoire de sa communauté de Mondaye, Eustache Restout réalisa au début du XVIIIe siècle deux grands tableaux repris d'oeuvres célèbres de son oncle Jean Jouvenet le *Baptême du Christ* et la *Pêche miraculeuse*. Cette scène qui évoque l'abondance des bienfaits divins, version aquatique de la multiplication des pains, porte l'accent plutôt sur les poissons, important composant de l'alimentation monastique traditionnelle, que sur l'eau elle même. Qu'il s'agisse d'une reproduction des toiles de Saint-Martin-des-Champs, comme à Mondaye ou à Saint-Germer-de-Fly, ou bien une œuvre originale de Parrocel à Saint-Pierre-de-la-Couture du Mans, ces tableaux s'appuient sur la première des deux

819 Charles Joachim Colbert de Croissy (dir), *Instructions générales en forme de catéchisme...* dit *Catéchisme de Montpellier*, Paris, Simart, 1731, part. III, sect. 1, chap. 1, p. 20.

820 *Rituel de Cîteaux...* p. 367.

821 Cette dimension est analysée pour l'ensemble des décors conventuels au Chapitre VII.1C.3.

822 À comprendre dans le sens d'une absence d'éclat mondain, la mise en retrait des affaires et le dégoût des profanités.

823 Lasausse, *Cours de méditations religieuses...* t. 2, p. 269.

824 AD de Calvados, 1Q480, copie de 1793 de l'inventaire du 25 novembre 1790.

pêches racontées dans la Nouveau Testament, comme en témoigne l'absence de poisson grillé, ainsi que la lettre accompagnant la traduction gravée par Jean Audran (1667-1756) en 1726 du tableau de Jean Jouvenet installé la même année dans la nef de Saint-Martin-des-Champs⁸²⁵, dont la lettre reproduit le récit de tiré de l'évangile de Luc (5:1-11). Cet épisode est la rencontre de Jésus avec Pierre, Jean et Jacques, qu'il appelle à devenir ses disciples, quittant tout pour le suivre après l'avoir reconnu comme seigneur, ce qui en fait un récit de vocation, en même temps que de reconnaissance de l'éminence de Jésus, tout comme le baptême.

Le décor de Mondaye double donc la vocation baptismale avec l'apostolique, de la même manière qu'au réfectoire du Bec-Hellouin, l'association du *Repas chez Symon* avec la *Pêche miraculeuse* double l'appel à la conversion, l'articulant entre la prise de conscience des péchés personnels d'un vie loin de Dieu, incarnée par la Madeleine, et la décision de suivre le Christ. La reconnaissance de Jésus y est présentée comme le point commun entre les deux œuvres et l'acte central du processus auquel ils invitent l'observateur.

La construction de ces programmes par doublement des appels ou vocations fut probablement jugée nécessaire comme pour clarifier des choix iconographique qui sans cela resteraient un peu obscurs. Ce besoin ne semble pas avoir été ressenti pour les tableaux eucharistiques, les *Cène* ou les *Multiplication des pains*, comme si les épisodes liés au pain étaient jugés plus saisissables que le thème aquatique dont la polysémie iconographique s'avère aussi plus fluide.

Prier et jeûner ?

Plus que les autres activités communautaires, le repas fit l'objet de recommandations destinées à fixer l'attention des moines hors de la nourriture, plus prompte à s'égarer que pendant les offices chorales, le travail ou les réunions, comme le rappelle en 1638 Charles Faure, fondateur des génovéfains :

Pour empêcher que l'âme ne soit emportée hors d'elle-même, et qu'elle ne perde Dieu de vüe pendant cette action toute naturelle, [...] ils diront avec le Prophète : *Vous nous rassasiez d'un pain de larmes ; et vous nous donnerez pour boisson une abondance de pleurs.*⁸²⁶

825 Marcel Roux, *Inventaire du fonds français, graveurs du dix-huitième siècle*, Paris, 1931, BnF, t. 1, « Audran ».

826 Faure, *Directoire pour les novices...*, 1711, p.180-83.

Dans l'ensemble des ordres monastiques, le moine doit détourner son attention du plaisir du goût qui est un attachement aux choses mondaines, la nourriture n'étant destinée qu'à soutenir les forces du corps et non à combler les sens⁸²⁷. Nous venons de voir comme les représentations de nourriture se concentrent principalement sur le pain et sur l'eau, le poisson étant parfois présent, et le vin à peu près absent. Les décors ne semblent pourtant pas particulièrement porter l'accent sur le jeûne ou les exploits de l'ascèse, au contraire. *Jésus au désert* et *au mont des oliviers*, présents six fois dans le corpus, auraient pourtant été propices à la mise en image de ces recommandations souvent répétées par les supérieurs.

De la retraite de Jésus au désert après son baptême⁸²⁸, les concepteurs des décors ecclésiastiques en général, monastique en particulier, n'ont pas retenu les quarante jours de jeûne et de prière, mais les deux épisodes qui en marquent le terme, d'abord la tentation, représentée aux réfectoires de Caen et des Blancs-Manteaux, puis à l'issue de celle-ci le repos pendant lequel il est nourri par les anges, aux réfectoires bénédictins de Saint-Martin-des-Champs et de Saint-Pierre-de-la-Couture⁸²⁹. Les premiers seront analysés dans la section suivante. Les seconds prennent le contre-pied du thème principal de cette longue période passée au désert, évoquant les douceurs et le repos qui résulte de l'effort ascétique plutôt que l'action elle-même, fut-ce pour en présenter un exemple scripturaire.

Dans l'ensemble de la peinture du XVIIIe siècle, les représentations de l'agonie de Jésus à Gethsémani ne font pas l'économie de la difficulté de cette veille de prière et d'angoisse, mais tendent, à présenter un ciel consolateur au travers de figures d'anges à l'expression empathique et bienveillante, proche de la mise en retrait du pathétique et du tragique de la peinture religieuse de la première moitié du siècle souligné par Martin Schieder⁸³⁰. Les deux occurrences de ce sujet, dans les réfectoires de Saint-Ouen de Rouen et de la chartreuse de Dijon, ne sont plus conservés aujourd'hui. Le seconde était néanmoins la copie d'une composition originale du peintre Claude Lebault réalisée en 1710 pour la sacristie des mauristes dijonnais, conservée au Musée des Beaux-Arts de la ville⁸³¹. Elle correspond tout à fait au traitement classique que nous venons d'évoquer, très apaisée, conférant au protagoniste central une attitude et une expression de résignation presque

827 Fabienne Henryot « De la mesure dans la nourriture » in Hurel, *Les bénédictins...* p. 717-33.

828 Marc 1:12-13, Mathieu 4:1-11, Luc 4:1-13.

829 Cela correspondrait aussi à « l'adoration des anges » du réfectoire des Blancs-Manteaux (Paris), sans certitude.

830 Lié à ce que l'auteur désigne comme l'idéal du « happy christianity », *Au-delà des Lumières...* p. 271.

831 Cf. notice Saint-Bénigne de Dijon, fig. 1.

douce, les marques de souffrance ayant complètement disparu⁸³².

Les apôtres endormis sont bien visibles, car ils sont probablement au moins autant au centre de la lecture de ce tableau que le Christ lui-même, soulignant la veille, c'est-à-dire l'attention soutenue dans la prière contre les fatigues du corps, à laquelle le Christ invite ses disciples.

Avec seulement six représentations réparties entre deux sujets, l'un montrant plutôt la récompense que l'effort, l'autre la résignation plutôt que la souffrance, le thème de la pénitence et du jeûne semble bien absent des réfectoires monastiques modernes. À sa place, les décors réalisés mettent en avant celui de la Passion, et en particulier la Crucifixion, dans une perspective plus sacrificielle que pénitentielle, plus unitive qu'héroïque. Après avoir souligné la futilité des plaisirs gustatifs, le P. Faure continue son exhortation aux novices génovéfains en leur proposant quelques éléments pour occuper leur esprit pendant les repas :

Afin d'éviter les pièges que l'ennemi commun nous dresse dans l'usage des aliments pour nous faire passer les bornes d'une juste nécessité [...] Dans le petit intervalle qu'on est à table avant que de manger, ils se représenteront le triste repas de Jésus-Christ sur la Croix, son fiel et son vinaigre, et la vie de pénitence de tous les Saints [...]⁸³³

Le programme qui se dessine dans ces lignes peut se réduire en un schéma simple, alliant Passion du Christ et Vie d'un saint, dont plusieurs exemples sont identifiés à l'extérieur de la Congrégation de France, signe de la diffusion d'une perspective dont le réformateur génovéfain n'offre probablement ici qu'une reformulation. Dans la première moitié du XVIIe siècle, le petit réfectoire de Prémontré est orné de deux grands tableaux représentant la Cène et la Passion, déjà évoqués, et d'un cycle de la vie de saint Norbert en une dizaine de toiles. À la chartreuse de Mont-Dieu, probablement vers 1630-40, une *Vie de saint Bruno* accompagne une statue de Jésus multipliant les pains. Chez les mauristes bourguignon de Molesmes, le réfectoire est décoré d'« *Un tableau du crucifix. Un de St*

832 Traits de plus en plus courants à partir de la fin du XVIIe siècle, comme dans la composition de Charles Le Brun vers 1690 (Louvre, version d'atelier, inv. 20898) de Jean Jouvenet après 1701, (Cathédrale d'Orléans, sacristie) de Jean-François De Troy en 1751 (Cathédrale de Besançon, chapelle du Saint Suaire) ou encore de Noël Hallé en 1777 (église N-D. de Pontoise). Seule Noël Coypel confère encore une expression douloureuse au Christ dans sa toile de 1705 (coll. Part.).

833 Faure, *Directoire pour les novices...*, 1711, p.180-83.

*Benoist. Un de St Robert. Deux regards*⁸³⁴ *de N.S. et de N.D*⁸³⁵ » inventoriés en 1693. À l'instar de Charles Faure, ces décors invitent à suivre le Christ à travers le propos de vie de leur famille religieuse, le fondateur devenant lui-même un type christique, ainsi qu'à trouver dans leur existence de religieux les signes de la présence divine.

Seul exemple encore en partie conservé, destiné au prieuré parisien de Saint-Martin-des-Champs, la vie de saint Benoît accentue peu l'ascétisme héroïque, qui ne représente que deux des neuf sujets connus de ce cycle. Nous ignorons les épisodes choisis dans les autres cycles pour représenter les vies de Benoît, Bruno ou Norbert, mais il est probable, étant donné le nombre de tableaux de chacun de ces programmes, qu'il ne s'agissait pas que de scènes de pénitence et de jeûne. Si la structure décorative semble conforme à la perspective du Père Faure, cette dernière dimension demeure minoritaire. En effet, plutôt que l'exemplarité héroïque dans les peines personnelles, correspondant plutôt à l'ascétisme médiéval, c'est l'union au Christ souffrant qui est mise en avant par les décors modernes. Cette communion, comme configuration de la personne au modèle christique, est une perspective plutôt issue de l'école française de spiritualité, qui semble avoir progressivement pénétré le monachisme à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, et marqué les décors au siècle suivant. La position du jeune abbé de Sainte-Geneviève est à la croisée des deux, invitant autant à suivre le modèle de sainteté concret de la tradition médiévale que la réception personnelle et intérieure d'une imitation du Christ, plus moderne, qu'elle soit rhéno-flamande ou française. Les décors de réfectoires mentionnés ici, datant du milieu du XVIIe siècle, seraient donc plutôt des programmes de transition, situés à la jonction entre deux modèles spirituels qui, sans être incompatibles ne cessent pas d'être divergents. Dès la fin du XVIIe siècle, le modèle du Christ prend le dessus, qu'il s'agisse des scènes eucharistiques déjà évoquées ou bien de la dimension passionnelle, qui confère à la croix une place centrale.

La croix est représentée à onze reprises dans le corpus, soit autant que la Cène, sans compter les éventuels crucifix qui pouvaient, voire devaient⁸³⁶, occuper le haut bout du réfectoire lorsqu'une scène peinte ne s'y substituait pas. Dans cinq cas, cette image est solitaire⁸³⁷, et dans les six autres elle occupe l'une des deux extrémités de la salle, traitée en

834 Nous hésitons sur l'interprétation de cette séquence. L'auteur voulait-il indiquer un doute quant à l'iconographie, indiquant deux tableaux regardés comme un Notre Seigneur et une Notre Dame, ou bien une mise en regard, c'est-à-dire en pendant ?

835 AD de Côte-d'Or, 7H106, *Inventaire général des meubles..., ou Inventaire des choses de longue durée de l'abbaye nostre dame de Molesme*, 1693.

836 La présence du crucifix au réfectoire a été présentée au Chapitre I.2.B.1.

837 Mauristes : Blois, Rennes, Saint-Pierre-sur-Dive. Cisterciens : Buzay, La Trappe, Preuilley.

grand⁸³⁸. D'un point de vue proportionnel, elle semble plus souvent représentée chez les cisterciens et les prémontrés que chez les bénédictins et chartreux. Elle n'est jamais reléguée à un format moyen accroché à la file sur le long côté de la salle, alors que c'est parfois le cas des épisodes eucharistiques, comme les *Pèlerins d'Emmaüs* du réfectoire de Caen et de Saint-Germer-de-Fly. Chez les prémontrés de Bucilly, la Crucifixion est présente sous la forme d'une variante iconographique, la descente de Croix⁸³⁹, en même temps qu'une Cène. L'ensemble est assez documenté pour pouvoir restituer le positionnement des toiles dans la pièce, permettant de savoir que le thème de la Passion occupe la place principale, au haut bout, la Cène étant placée au dessus de la porte. Une disposition semblable s'observait probablement à Falaise, où la Passion était placée en vis-à-vis du Baptême. Il serait très cohérent de supposer que le premier se trouvait au haut bout, comme à Bucilly, tandis que le baptême se serait trouvé au dessus de la porte, conformément au lien que nous avons établi précédemment avec les fontaines.

Cette centralité de la croix au travers de ses variantes souligne l'importance du processus de configuration au Christ souffrant dans les décors de réfectoire, soit lorsqu'il est solitaire, soit lorsqu'il est associé à un autre sujet, par exemple à Falaise, se chargeant alors du thème de la mort au monde évoqué au sujet du baptême, ou encore à Prémontré, Bucilly et Beaufort, où elle est liée à la Cène, quatre occurrences qui appartiennent toutes à l'ordre de saint Norbert. Une orientation spirituelle particulière expliquerait peut-être l'importance de ce traitement dans cette famille religieuse. Soulignons simplement le caractère sacrificiel que lui confèrent les scènes associées, soit par la mort au monde comme étape nécessaire à la *sequella christi*, soit dans la compréhension de l'Eucharistie qui s'en dégage. La multiplication des pains et le repas d'Emmaüs, par leur association à la Cène, induit une compréhension du sacrement comme repas, une nourriture spirituelle où le Christ est le pain. L'association avec la croix l'oriente plutôt vers une association de Jésus avec l'agneau sans tâche, l'offrande pure qui permet le sacrifice parfait et ultime atteignant son accomplissement au Calvaire, liant le récit des Évangiles à la liturgie céleste évoquée dans l'Apocalypse, conception tridentine du sacrifice de la messe plus largement diffusée à l'époque moderne⁸⁴⁰. Ces parallèles renforcent encore le parallèle décoratif entre réfectoire et église, où les représentations de la Crucifixion et de l'Eucharistie sont particulièrement nombreuses aux XVIIe et XVIIIe siècles.

838 Prémontrés : Beauport, Bucilly, Falaise, Prémonté. Chartreux : Vauvert.

839 Au sujet des variantes iconographiques de la Crucifixion, cf. Chapitre VII.1.A.2. Le réfectoire de Saint-Ouen de Rouen en présente un bon exemple, réunissant une *Descente de croix* et une *Agonie au jardin des oliviers*.

840 À ce sujet, voir par ex. André Duval, *Des sacrements au concile de Trente*, Paris, Cerf, 1985, chap. « culte eucharistique ».

c) *Le pain de la Parole*

Qu'il s'agisse de la réponse de Jésus au tentateur, à la Samaritaine ou à la foule à Capharnaüm, les Évangiles développent une vision de la Parole comme nourriture de l'âme, aliment parfait puisqu'il rassasie complètement, puisqu'elle est chemin, vérité et vie (Je 14:6). Quelques décors d'ampleur furent construits autour du thème de ce Verbe incarné, certains offrant à voir les manifestations de la nature divine de Jésus et l'action de Dieu dans l'histoire humaine. D'autres se concentrent plus directement sur la vie religieuse développée au travers de références scripturaires très variées permettant d'articuler vie contemplative et vie active à l'imitation de l'existence terrestre du Fils.

Rendre Dieu présent

L'Incarnation, mystère central de la foi chrétienne, prend forme de manière très variée dans les décors monastiques modernes⁸⁴¹. La polysémie des scènes bibliques utilisées comme sources narratives et formelles après seize siècles d'exégèse et d'interprétation permet souvent de tisser un discours complexe, tout en brouillant parfois la compréhension de programmes composés de scènes en apparence hétéroclites. C'est le cas de Saint-Étienne de Caen, dont le réfectoire doit sa célébrité autant à la qualité picturale de ses toiles, issues d'artistes parfois renommés, comme Jean Restout, qu'à son exceptionnelle conservation. Contrairement à la formule ordinaire présentée dans ce travail, seule une des extrémités de la salle peut accueillir un tableau de grand format, l'autre, le haut bout, étant divisé en deux par le dessin inhabituel de la retombée de la voûte. Les neufs moyens formats occupant ces lunettes furent placés entre 1762 et 1767, probablement dans leur ordre de réalisation, en commençant par le haut bout, probablement vers 1762, avec la *Tentation de Jésus au désert*, surmontant un paysage de moisson, une *Samaritaine* et au-dessous un paysage de pêche, ces deux petits tableaux formant dessus-de-porte. Les deux toiles sont dues à un même peintre, resté anonyme. Sur le long mur, en partant du haut bout, à l'est, se succèdent un *Centenier*, reprise du may de Saint-Germain de 1685 de Louis de Boulogne par une main anonyme, une *Multipliation des pains* datée de 1763 et signée Philibert Bonnet Danval, artiste encore mal connu, une

841 Ce thème est traité au Chapitre VII.1.B et C.

Guérison miraculeuse, anonyme, un *Pèlerins d'Emmaüs* peint par Jean Restout en 1763, un *Baptême du Christ* de Nicolas-Bernard Lépicié⁸⁴², exposé au Salon de 1765, la scène où Jésus accueille les petits enfants, du même peintre, exposé en 1767 et une *Guérison de l'aveugle né* commencée par Jean Restout et terminée par son fils⁸⁴³ en 1768-69⁸⁴⁴.

Cette juxtaposition d'épisodes évangéliques, d'importance très variable et disposés à l'encontre de l'ordre chronologique, a fait penser à certains historiens que les religieux ne s'étaient préoccupés que de couvrir la surface de scènes religieuses sans s'embarrasser de programme⁸⁴⁵. Les deux tableaux du haut bout proposent pourtant une clef de lecture, applicable à l'ensemble des grands décors monastiques. Jésus tenté au désert ou parlant à la Samaritaine sont une manière d'évoquer l'eau et le pain, comme le suggèrent les deux paysages placés en dessous, représentant les moissons et la pêche. Ils soulignent aussi que l'homme ne se nourrit pas seulement de pain et qu'il doit chercher dans la Parole de Dieu la source intarissable de la vie éternelle⁸⁴⁶.

C'est donc à la lecture des récits scripturaires de ces épisodes que des traits communs émergent et permettent de retrouver le fil d'un programme que la variété des styles et des compositions a masqué, car toutes ces scènes ont bien un point commun, qu'une représentation visuelle ne permet souvent pas de rendre immédiatement perceptible. Chaque scène est l'occasion soit d'une profession de foi envers la divinité de Jésus, soit d'une manifestation de cette nature par le Père ou le Fils. Dans les deux premiers sujets évoqués, le diable cherche à corrompre celui qu'il sait être le Verbe incarné, tandis que la Samaritaine conclut de son entretien avec lui « ne serait-ce point le Christ ? » (Je 4:29). Le Centenier confesse « Seigneur, je ne suis pas digne que vous entriez dans ma maison ; mais dites seulement une parole, et mon serviteur sera guéri », en quoi Jésus reconnaît une foi bien supérieure en ce gentil que chez les juifs (Mt 8:8-9). Les détails de la multiplication des pains, miracle destiné à affermir la foi de foule autant que des disciples et anticipation de la Cène, ont déjà été évoqués. La scène de guérison, que nous identifions à celle du lépreux par le paysage et son habillement, est aussi l'occasion pour le malade de dire sa foi « venant à lui et l'adorant, en lui disant : Seigneur, si vous voulez, vous pouvez me guérir » (Mt 4:2).

La scène d'Emmaüs est par excellence un épisode de révélation du Ressuscité, le peintre

842 Nicolas-Bernard Lépicié (1735-84), peintre parisien, élève de Carle Van Loo, apprécié de la Couronne et auteur de nombreux sujets religieux, par exemple pour la chapelle de l'École Militaire (1773).

843 Jean-Bernard Restout (1732-1797), reçu à l'Académie en 1769.

844 Cf. notice Saint-Étienne de Caen, fig. 13-21, en particulier Boulot, « Pierre, bois, peintures »... 2000, p. 42.

845 *Ibidem*, par exemple.

846 Réponse de Jésus au diable qui le tente par la nourriture, Mt 4:4 et réponse de Jésus à la Samaritaine, Je 4:13.

ayant représenté le moment central où, ayant répété les gestes de la Cène « leurs yeux s'ouvrirent, et ils le reconnurent, mais il disparut de devant leurs yeux » (Lc 24:31), la lueur émanant du visage évoquant autant l'effusion de l'Esprit, la prise de conscience des deux pèlerins que la fusion de l'image dans la nuée qui l'entoure. Sa position centrale marque l'importance de scènes, dont la dimension théophanique est plus forte et plus visuelles que les guérisons, et renouant un lien avec la dimension eucharistique déjà observée dans de nombreux autres décors de réfectoire, relevée par l'accent porté sur le blé et l'eau au haut bout.

Le tableau suivant, le Baptême, relie encore l'eau au pain présent dans la toile voisine. L'élément étant cependant très peu présent dans la scène, il s'agit moins d'une référence sacramentelle comme dans les autres cas, que l'une des trois épiphanies messianiques traditionnelles. Les nuées se répandant dans toute la composition, l'Esprit saint visible sous la forme d'une colombe vint reposer sur lui et « une voix se fit entendre du ciel, qui disoit : Celui-ci est mon fils bien aimé » (Mt 3:17). Les deux scènes suivantes reviennent à des épisodes un peu moins évidents visuellement. Lorsque Jésus ordonne de laisser venir à lui les petits enfants, il évoque les conditions d'accès au royaume des cieux (Mc 10:14) et juste après vient s'agenouiller devant lui un jeune homme riche qui l'appelle « bon maître », ce que Jésus relève comme étant un qualificatif divin (Mc 10:17). Faut-il reconnaître cet interlocuteur dans la figure de dos agenouillée au premier plan ? La dernière toile, l'aveugle-né se présente pour être guéri, « afin que les œuvres de la puissance de Dieu éclatent en lui » en la personne de Jésus (Mc 9:3). Cette guérison est suivie de la longue enquête des pharisiens qui aboutit à la persécution de ceux qui « reconnoitroient Jésus pour être le Christ » (Mc 9:22). La terre et la salive, l'eau et le pain soulignent l'expression dans la matière de ces manifestations divines, théophanies, qui est le propre sens de l'incarnation, la descente de Dieu *in carnem*, dans la chaire.

Ce programme théophanique, exposant la divinité de Jésus à la contemplation des moines, se retrouve aussi, d'une manière un peu plus mêlée, dans deux autres réfectoires mauristes, à Paris aux Blancs-Manteaux et à Saint-Germer-de-Fly.

Le premier, composé à une date inconnue par des tableaux de « divers maîtres de l'école française⁸⁴⁷ » non identifiés, présente aussi la scène d'Emmaüs, de la Samaritaine et de la Tentation au désert. S'y ajoutent une scène d'« adoration des anges », probablement

847 AN, S//3675, Inventaire, 11 septembre 1790.

lorsque après la tentation, les anges servent Jésus et le nourrissent, accomplissant ce que le diable avait suggéré en l'appelant « Fils de Dieu » (Mt 4:11). à l'autre bout se trouve une *Femme adultère*, à l'occasion de laquelle Jésus prononce le pardon des péchés, signe d'une autorité divine, et se proclame « la lumière du monde » (Je 8:12). L'ensemble se termine par l'*Apparition de Jésus à ses apôtres*, dont la disparition ne permet pas de préciser du choix exact parmi les nombreuses apparitions aux disciples, intervenue après la Résurrection, soit au cénacle, avec ou sans Thomas, soit sur la berge du lac lors de la seconde pêche miraculeuse. Ces théophanies forment un programme cohérent, qui s'articule avec le décor typologique du frapement du rocher et de la multiplication des pains qui occupent les deux extrémités, évoqué dans la section précédente.

À défaut d'une documentation plus précise, le décor de Saint-Germer-de-Fly semble être resté inachevé, ou bien décrit partiellement. Dans l'état actuel de nos connaissances, il présente huit tableaux, la moitié, qualifiés de grands, occupent les deux extrémités, et reprennent les compositions de Jouvenet pour la nef du prieuré cluniste de Saint-Martin-des-Champs⁸⁴⁸, l'autre moitié, sans indication de taille, occupaient les lunettes opposées aux fenêtres, représentant les *Disciples d'Emmaüs*, *la Samaritaine*, *Jésus et deux anges*, probablement après la tentation comme aux Blancs-Manteaux, et un tableau identifié comme une représentation de saint Fiacre par le commissaire révolutionnaire. Ce saint moine étant généralement représenté en jardinier, nous supposons qu'il s'agit en fait d'une apparition de Jésus à Marie Madeleine, qui le prend d'abord pour un jardinier.

Les quatre célèbres tableaux de Jouvenet mettent aussi en scène Jésus se révélant par ses actions, comme lorsque la colère le prit devant les marchands occupant le parvis du temple, qu'il appelle « ma maison », ou quand il pardonne la pécheresse qui se présente lors du repas chez Simon, lui oignant les pieds dans un geste de vénération, ou par ses miracles, lors de la première pêche⁸⁴⁹, ou en ressuscitant Lazare. De manière probablement délibérée, les quatre épisodes représentés aux deux extrémités sont composés avec une foule, à laquelle Jésus se fait connaître, tandis que les quatre autres ont en commun leur caractère plus privé, ne réunissant que quelques figures, Jésus se révélant à une ou deux personnes seulement.

Dans la perspective d'une spiritualité plus intérieure qu'ascétique, influencée par l'École française, ces théophanies exposent aux moines le modèle d'une imitation qui est la finalité

848 Stéphane Loire, « Les tableaux de Jean Jouvenet pour Saint-Martin-des-Champs », *La Revue du Musée des Arts et Métiers*, n°28-29, mars 2000, p. 69-76. et Schnapper-Gouzi, *Jouvenet...* p. 144-45 et p. 175-78.

849 Le rattachement de la *Pêche miraculeuse* de Jouvenet à la première des deux a été présentée p. 231.

de chaque instant d'une vie consacrée à la suite du Christ, non seulement dans ses enseignements moraux, ses observances, mais aussi dans la configuration de tout l'être à ses dispositions intérieures, l'abaissement de l'Enfant-Dieu, les souffrances de la victime innocente, la résignation et l'obéissance aux volontés du Père, ou encore, dans une inflexion plus salésienne, la gratitude envers les consolations après les épreuves. Ces programmes pourraient même renouer avec la dimension eucharistique évoquée dans les exemples précédents, pas tant comme sacrifice ou comme repas, mais comme manifestation physique d'une divinité qui se rend accessible à une contemplation sensible, invitant les religieux à l'adoration.

Dans ces trois cas, Saint-Étienne, Blancs-Manteaux et Saint Germer, le programme théophanique ne s'exprime que sur des moyens formats, occupant des lunettes de la largeur d'une travée⁸⁵⁰, aucune manifestation n'étant placée en position centrale, prenant le pas sur les autres. Ce choix ne résulte pas d'une contrainte matérielle, les réfectoires parisiens et caennais étant complétés par des tableaux de grands formats occupant toute la largeur des extrémités de la salle.

À l'abbaye aux Hommes normande, ce grand format ne représente pas un passage de l'histoire sainte, mais un événement historique bien attesté, la *Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre*, présentée au Salon de 1765 par le jeune peintre Nicolas-Bernard Lépicié, dont il avait fait sa pièce d'agrément à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1764. Il s'agit d'un des très rares exemples de sujet d'histoire nationale, avant même que cette sous catégorie de la peinture d'histoire ne soit intégrée au cursus des élèves de l'Académie par le comte d'Angivillers⁸⁵¹. Les mauristes de Saint-Étienne étaient fiers de conserver dans leur chœur les cendres du célèbre conquérant de l'Angleterre, conférant à l'abbaye une dimension doublement royale à sa fondation, française et britannique.

On a beaucoup glosé sur le choix d'habiller ces normands du Xe siècle en costumes antiques. Le drapeau à rayures qui se déploie derrière le duc n'est d'ailleurs pas sans faire écho à celui que porte l'un des soldats du *Centenier*. Il est en effet clair que la représentation du Moyen-Âge n'en est alors qu'à ses débuts, et qu'il s'agit probablement d'un choix par défaut, bien qu'une documentation savante existât déjà, éditée par les

850 À Saint-Germer, rien n'indique que les copies de Jouvenet aient été plus grandes que les autres, occupant probablement le même genre d'espace si notre analyse de l'élévation de la pièce avec file de colonne est correcte.

851 Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000.

mauristes eux-mêmes. Jusqu'à présent, la présence de ce tableau n'a été envisagée que comme une valorisation par les bénédictins de l'histoire de leur institution. Nous voudrions proposer une piste de lecture, reposant sur l'hypothèse de travail d'une interprétation, plus ou moins délibérée à son origine, du tableau comme sujet religieux, complétant un programme dont nous venons de montrer la construction profondément scripturaire. Le sujet d'une armée antique marchant derrière un conquérant victorieux et favorable au christianisme pourrait faire écho à la figure de Constantin, en particulier la composition de Charles Le Brun traduite en gravure par Gérard Audran en 1666, et représentant aussi un moment clef d'une campagne, celui du Pont Milvius. Si Guillaume n'introduisit pas le christianisme sur l'île, la situation religieuse de la Grande-Bretagne au XVIIIe siècle pourrait être une allusion à l'espoir de reconquête ou de réconciliation des anglicans à Rome. À cette époque, le sujet est loin d'être absent de l'esprit du clergé français en général et mauriste en particulier. Cette éventualité avait déjà fait l'objet de réflexions approfondies et de débats savants au XVIIe siècle, par exemple en la personne de Jacques-Bénigne Bossuet, l'aigle de Meaux⁸⁵². Malgré l'absence de résultat, ces préoccupations n'avaient pas disparues au siècle suivant, comme en témoigne le livre controversé du génovéfain Pierre Le Couroyer au sujet de la validité de la succession épiscopale anglicane, publié en 1723⁸⁵³. Du côté mauriste tout particulièrement, les liens étaient étroits entre la réforme française et la congrégation des bénédictins anglais, qui œuvraient au maintien d'une vie contemplative britannique et à la formation de missionnaires, à Paris et à Douai par exemple, efforts qui trouvèrent une forme de réalisation grâce à la Révolution française qui permit leur retour en Grande-Bretagne⁸⁵⁴. Cette œuvre pourrait dès lors être lue comme une évocation de l'espoir d'un retour de l'anglicanisme dans le giron catholique qui viendrait se superposer à la lecture historique de ce tableau au sujet et à l'ampleur inhabituels⁸⁵⁵.

D'autres décors mêlent épisodes historiques et religieux, intégrant par la juxtaposition mais aussi par la répétition de motifs l'idée d'une providence à l'œuvre dans le monde, une

852 Bernard Gallina, «Bossuet et l'Angleterre», *Studi Francesi* [revue en ligne], 198, LXVI-III, mise en ligne le 1 décembre 2022, consulté le 27 avril 2023.

853 Edmond Préclin, *L'union des églises gallicane et anglicane. Une tentative au temps de Louis XV. P.F. Le Courayer de 1681 à 1732 et Guillaume Wake*, Paris, Gamber, 1928.

854 Les bénédictins anglais de Dieulouard étant chassés en 1792 et fondant le prieuré d'Ampleforth en 1802, et ceux de Douai fondant l'abbaye de Downside en 1814.

855 La présence sur l'étendard vert du sigle D.O.M. (Deo Optimo Maximo), pris dans son acception chrétienne, pourrait supporter cette hypothèse d'une conquête religieuse, dont nous sommes bien conscients qu'elle doit être considérée avec prudence en l'absence de documents précis sur la mentalité monastique normande.

relation entre ciel et terre ininterrompue, y compris jusqu'à l'époque même des moines modernes.

Deux programmes hybrides, alliant polarisation axiale et cycle chronologique, se situent aux deux extrémités de notre période d'étude, rappelant qu'un travail de périodisation systématique ne peut pas toujours rendre parfaitement compte de réalités complexes et parfois conjoncturelles. Le réfectoire ancien de Prémontré, décrit entre 1656 et 1666, comprenait jusqu'à sa destruction au début du XVIII^e siècle « deux grands tableaux placez aux deux bouts⁸⁵⁶ », la *Cène* et la *Passion*, ce dernier réunissant le jugement de Pilate et la Crucifixion, « accompagnés de dix ou douze autres dans lesquels sont représentés les plus notables actions et les plus héroïques vertus de notre saint Patriarche⁸⁵⁷ », saint Norbert⁸⁵⁸.

Ces tableaux étaient « enrichis de leurs bordures dorées posées sur un lambry de délicate menuiserie tout autour de notre réfectoire⁸⁵⁹ », description qui pourrait parfaitement convenir au décor du réfectoire mauriste de Saint-Denis-en-France, pourtant achevé un siècle et demi plus tard. Les deux tableaux de Restout, présentés précédemment, furent augmentés en 1780 d'une série de treize scènes de l'histoire de l'abbaye, où apparaissent surtout des célébrations liturgiques en lien avec la monarchie, sacre, couronnement, régence, croisade, abjuration...

Malgré les importantes différences de choix dans les sujets, ces deux décors présentent, au moins dans leurs version finale, une structure commune, à savoir la mise en scène de l'histoire humaine polarisée par l'alliance entre Dieu et les hommes. Dans un cas, l'expérience anthropique du temps est celle de la vie d'un individu exemplaire, réactualisée à chaque génération dans celle des membres de son ordre, dans l'autre, c'est la vie longue de la communauté. Le premier valorise les expériences de conversion qui dynamise la mission du chanoine, très conforme en cela au propos de vie à la fois contemplatif et pastoral des prémontrés. Le second souligne l'inscription dans un lieu, Saint-Denis, et une action, la liturgie, reflétant bien l'importance de la stabilité et de l'*opus dei* de la vocation bénédictine.

Ces programmes présentent deux facettes de l'Alliance. D'un côté, réunissant le dernier repas, le jugement et la Crucifixion, le pivot central que représente l'Incarnation dans la perspective chrétienne propose un axe fixe et vertical structuré par le sacrifice terrestre et céleste de l'agneau sans tache. De l'autre, l'articulation entre les deux Testaments n'est plus

856 Plouvier, Souchon, « Transcription... », in *Actes du Centre d'Études et de Recherches Prémontrées*, 2021, p. 211.

857 *Idem*.

858 La représentation des saints fondateurs est étudiée au Chapitre VIII.1.B.1.

859 Plouvier, Souchon, « Transcription... », in *Actes du Centre d'Études et de Recherches Prémontrées*, 2021, p. 211.

ici seulement une perspective typologique, mais une progression historique dans la révélation divine, commencée par des lois conférées à un peuple élu, achevée par un esprit donné pour annoncer au monde entier la « bonne nouvelle », dans une dynamique plus horizontale, qui relie non seulement les deux extrémités de la salle mais traverse aussi les tableaux latéraux, comme le suggère la seule composition connue de cet ensemble que nous pensons avoir identifié dans un modello conservé au Musée des Beaux-Arts de Pau⁸⁶⁰. Représentant Henri IV abjurant entre les mains de l'archevêque de Bourges le 25 juillet 1593 devant la silhouette assez reconnaissable du maître-autel de l'abbatiale, cette esquisse fait apparaître en partie haute, Dieu, probablement le Père, qui d'un geste de bénédiction envoie l'Esprit saint sous forme de colombe. Celle-ci est déjà présente dans la Pentecôte, en plus des flammes qui sont seules mentionnées dans les Actes (Ac 2:1-13), qui font écho aux éclairs qui parcourent la scène mosaïque. La représentation du Saint Esprit dans cette scène, assez inhabituelle et non strictement nécessaire⁸⁶¹, et ses parallèles dans les deux compositions de Restout nous incitent à poser l'hypothèse de la présence de ce détail dans l'ensemble du cycle, symbole de l'intervention divine, la « providence » à l'œuvre, dynamique pneumatique traversant l'histoire humaine⁸⁶².

Modèles de vie

La mise en scène des nourritures spirituelles peut aussi permettre de représenter de manière idéalisée la vie monastique, invitée à s'inscrire dans cette configuration au dieu incarné qui fait du Christ et des épisodes de sa vie un divin prototype⁸⁶³.

Au Mans, le décor se concentre sur les scènes de la vie cachée comme type de la vie contemplative. Vers 1771, Joseph-François Parrocel⁸⁶⁴ réalisa pour les mauristes de Saint-Pierre-de-la-Couture un ensemble de deux grands et cinq moyens formats destinés à

860 L'identification de cette esquisse est développée dans la notice Saint-Denis en France, « réfectoire », cf. fig. 10.

861 Elle est absente des vignettes de l'ouvrage de Félibien aussi bien que de la représentation conservée au Musée d'Art de Meudon et attribuée à Nicolas Baullery ou de l'illustration de Sébastien Le Clerc pour l'ouvrage du jésuite Louis Maimbourg, *Histoire de la Ligue...* Paris, Mabre-Cramoisy, 1683.

862 Au moins un autre cas de décor partiellement historique a été identifié chez les prémontrés champenois de Saint-Nicolas-aux-Bois. Un *Notice sur l'abbaye de Prémontré* de signale dans son réfectoire un tableau représentant Louis VI le Gros recevant les plans de l'abbaye (BM Laon, ms. 654, p. 73). Le reste du décor nous étant inconnu, nous ne l'avons pas intégré à cette analyse.

863 Expression empruntée à Hurel, *La fête de Noël...* p. 2.

864 Joseph-François-Ignace Parrocel (1704-1781), fils du peintre avignonnais Pierre Parrocel (1670-1739) et auteur de nombreuses compositions religieuses. Que M. Christophe Rousseau-Lefèvre soit remercié pour les informations qu'il nous a communiquées au sujet de cette dynastie de peintre, article à paraître.

occuper les lunettes du réfectoire achevé quelques années plus tôt, suite à la reconstruction complète des bâtiments conventuels dans les années 1760 par un architecte inconnu. Ils furent dispersés à la Révolution, les deux grands formats étant envoyés au Lycée Bellevue, ancienne abbaye Saint-Vincent, les autres décorant la nef de Notre-Dame-de-la-Couture.

Selon le schéma exposé dans les sections précédentes, la *Pêche miraculeuse* était probablement placée au dessus de la porte principale, côté est, soulignant le rapport entre l'entrée et l'eau des ablutions, mais aussi de la mort au monde nécessaire pour intégrer la communauté de vie consacrée. En face, au haut bout, se serait trouvée la *Multiplication des pains*, mettant en avant Pierre, agenouillé devant Jésus et présentant les poissons à la bénédiction de Jésus, soulignant de nouveau le « ministère » particulier des apôtres, et de Pierre en particulier, dans cette distribution du pain, préfigurant le rôle du prêtre. La mise en avant du poisson aux deux extrémités relie scène vocationnelle et ministérielle dans un face à face valorisant particulièrement la dimension sacerdotale de la vie monastique mauriste, où la quasi totalité des profès de chœur étaient prêtres. Les autres toiles développent en parallèle les dimensions propres de la vie religieuse, placée sous le signe de la vie cachée, qui s'avère nourrissante. Les compositions de Parrocel se veulent très efficaces, grâce à une grande homogénéité du traitement et des échelles. Des couleurs unies isolent nettement les figures de l'arrière-plan, les gestes sont francs et significatifs, le nombre de protagonistes est réduit au stricte minimum, afin de présenter des scènes directement ancrées dans le propos de chaque épisode, rendant plus visuelles les paroles échangées. La disposition exacte des tableaux sur les parois n'étant pas documentée, nous supposons simplement que l'ordre chronologique des récits n'est pas un critère pertinent dans un programme qui ne se prétend pas une *Vie de Jésus*, comme c'est le cas à Caen où les tableaux n'ont pas été déplacés, ou aux Blancs-Manteaux où l'ordre est mentionné dans les sources.

La conversation de *Jésus avec Marthe et Marie* est traditionnellement interprétée comme l'invitation à la vie contemplative, cette « meilleure part » que Marie a choisi et « qui ne lui sera point ôtée » (Luc 10:42) tandis que d'empressement de sa sœur Marthe est source de trouble intérieur. Cette vie est articulée autour de l'écoute de la Parole, *lectio divina* très pratiquée chez les bénédictins, comme cette Marie qui écoute l'enseignement, ainsi que *la Samaritaine*. Dans la rencontre de *Jésus et la Cananéenne*, cette femme aussi qualifiée de syrophénicienne fonde sa demande sur une confession de foi envers Jésus « seigneur », alors qu'elle est païenne, et se compare à un petit chien qui ramasse les miettes du repas

des enfants, images des gentils placés en second dans le plan de la Révélation qui commence par les enfants d'Israël. La modestie et la foi dont elle témoigne lui attirent l'attention de Jésus, posture essentielle dans la pensée de saint Benoît qui écrit longuement sur les degrés de l'humilité.

Sa demande active, renouvelée et insistante forme un écho à l'évocation de la prière dans la *Fuite en Égypte*. Cet épisode est au cœur de ce qui fut la vie cachée de Jésus, pendant cette enfance sur laquelle peu de chose est indiquée dans les écrits canoniques, à l'exception de ce départ au désert, fuite d'un monde marqué par le péché, le rejet de Dieu, à l'image de la vocation cénobitique, suivant en cela « *l'exemple de Jésus-Christ. [Car] quel amour n'a-t-il pas eu pour la Vie cachée ? [...] À peine vous [Jésus] fûtes né que vous fûtes comme obligé de fuir en Égypte*⁸⁶⁵ ». Le moment choisit pour la représenter n'est pas le cheminement lui-même, seul élément scripturaire, mais l'un de ces repos rapporté par les textes apocryphes, en l'occurrence le pseudo-Mathieu. Il s'agit de l'unique scène issue de cette tradition, très appréciée au Moyen-Âge, à avoir été identifiée dans le corpus, suivant en cela de manière très stricte les impératifs de fidélité scripturaire du Concile de Trente formalisés par saint Charles Borromée. On y voit Joseph puisant de l'eau à un ruisseau, après avoir répondu à Marie qui désirait des dattes que les palmiers étaient trop hauts. L'Enfant-Jésus ordonna alors au palmier se s'abaisser afin d'en rendre les fruits accessibles, Parrocel faisant intervenir un ange à cet effet. Ce récit fait écho à la prière insistante de la Cananéenne, invitant les moines à une prière active, ainsi qu'à la différence entre Marthe et Marie, Joseph se montrant pragmatique face à un souhait de Marie qui est pourtant exaucé. Le traitement des personnages y concourt, Joseph étant baissé, placé dans l'ombre et traité en teintes ternes, tandis que Marie est tournée vers le haut, vêtue de couleurs lumineuses.

Avec la *Fuite*, le tableau *Jésus servi par les anges*, réitérait le lien entre monachisme, désert et vie cachée⁸⁶⁶. La focalisation sur l'issue de cette retraite, lorsque les anges le nourrissent, représentée sous la forme d'une abondance de fruits et de légumes évoque les délices de cette vie ascétique, source du « festin de la sagesse » à laquelle est conduit le moine en quête de perfection « qui est un aliment céleste et délicieux ». Dom Claude Martin, premier auteur mystique mauriste et profondément marqué par la spiritualité de l'École française, indique dans ses conférences ascétiques que « la vie spirituelle [...] a ses

865 Jean-Baptiste Lasausse [(1740-1826) directeur sulpicien du séminaire de Tulle], *Cours de méditations religieuses*, Tulle, Chirac, 1781, t. 2, p. 269.

866 « Afin de vous [Jésus] préparer à votre vie publique, vous passâtes seul quarante jours dans le désert », Lasausse, *Cours de méditations religieuses*, 1781, t. 2, p. 269.

voluptés et ses délices » qu'elle trouve dans la grâce d'être enfant de Dieu, la bonne conscience, « festin continuel », la vertu, source de consolation et de joie, et particulièrement les vertus théologiques, charité, espérance et confiance⁸⁶⁷.

La contemplation active que dessine ce décor se situe au croisement de la tradition ascétique monastique d'une prière en action, chantée, liturgique, et de l'intériorisation du modèle christique de la spiritualité moderne, béruilienne ou salésienne, plutôt que dans une vision passive de certains courants mystiques tridentins, par exemple espagnol, dont le quiétisme serait l'expression extrême.

Le lien entre Parole, désert et vertu esquissé à la Couture s'exprime de manière très concrète dans l'un des rares grands programmes peints cisterciens créé pour le réfectoire de Clairvaux. Réalisé quelques années seulement après le précédent, il s'inscrit dans la dernière phase du chantier de reconstruction des bâtiments conventuels claravaliens, l'aile du réfectoire étant meublée en 1772. Les toiles furent cependant réalisées un peu plus tard, les détails de certaines iconographies provenant de l'édition de 1779 du *Dictionnaire Iconologique* du juriste Henri Lacombe de Prezel (1725-1795)⁸⁶⁸.

Les deux grands formats placés aux extrémités sont mentionnés dans les inventaires révolutionnaires. Au haut bout se trouvait une *Cène*, copiée d'après la seconde série des *Sept Sacrements* de Poussin, qui est demeurée en place malgré la transformation de cette partie du réfectoire en chapelle pénitentiaire dans les années 1810, tandis que l'autre toile, représentant *Saint Jean Baptiste au désert* a disparu à cette occasion. Contrairement au réfectoire de Sainte-Geneviève, le plan traversant de l'aile n'a pas empêché l'installation de tableaux sur les côtés de la salle. Le plafond plat reposant sur le second niveau de baies, le premier niveau put accueillir des toiles de format ovale entre les ouvertures cintrées, créant une double file de toiles peintes ceinturant l'ensemble de la salle et reliant visuellement les deux grands formats par un cordon de couleur tranchant sur le bois huilé du lambris et la blancheur du niveau supérieur. Il ne reste aujourd'hui que quatorze de la vingtaine de tondi qui composaient ce cycle à l'origine, représentant la Constance, la Prudence, la Justice, l'Humilité, la Sagesse chrétienne, la Piété, la Pureté, l'Espérance, la Force, la Tempérance, l'Amitié, la Foi chrétienne, la Douceur et la Magnanimité. Leur

867 Claude Martin, René-Jean Hesbert (éd.), *Conférences ascétiques...* Paris, Alsatia, 1956, t. 1, p. 216-17.

868 Les conclusions de notre article « Les décors du réfectoire de l'abbaye de Clairvaux au XVIIIe siècle. Un programme monastique et paraliturgique », *Bulletin Monumental*, vol. 180-3, Paris, Acte-Sud, 2022, p. 209-226, sont rapportées dans la notice de Clairvaux, seuls le décor peint intéresse cette section, la fontaine et les stucs étant traités en leur place.

disposition a été largement modifiée lors de la transformation en prison, sans que la documentation ne permette d'en rétablir l'ordre.

Si les décors de la Couture ou de Bucilly évoquent les vertus par analogie au travers d'épisodes bibliques, à Clairvaux celles-ci sont directement représentées sous forme allégoriques en s'inscrivant dans la tradition initiée par César Ripa au XVI^e siècle, exemple unique du sujet des vertus et d'un traitement allégorique dans le corpus pictural réunit dans ce travail. Les mêmes caractéristiques stylistiques présentées dans le programme précédent s'observent ici, simplicité de la composition, lisibilité des figures et des attitudes, bien que la présence d'attributs ne rende leur lecture point évidente au premier regard, et que les accords chromatiques confèrent à chaque scène une atmosphère moins froide que chez Parrocel.

Le sujet johannique est inhabituel, n'étant pas un baptême du Christ mais son passage au désert, qui en fait un prototype de la vie monastique, par ses jeûnes, ne se nourrissant que d'insectes, et par les délices qu'il y trouvait, comme le miel⁸⁶⁹, où il annonçait la venue du messie, introduisant dans ce décor l'importance de la Parole commune aux grands que nous venons de présenter.

Cette vie ascétique, lieu de purification à l'image de l'eau coulant dans la fontaine monumentale située en dessous du tableau, est aussi un lieu de « festin délicieux » comme le disait dom Claude Martin, où Dieu donne à ses serviteurs le *panem angelorum*, représenté en face par l'image de celui qui se décrit lui-même comme le pain de vie et la source éternelle.

Le face-à-face iconographique entre les deux extrémités du réfectoire crée une double résonance de la parole, celle du cri qui annonce et du Verbe qui institue. Ces échos traversent un espace habité par la communauté dont l'idéal de perfection se déploie d'un bout à l'autre du réfectoire avec la frise des vertus, ordonnées et vivifiées par la Parole énoncée et incarnée⁸⁷⁰. Il est probable que cette série ait été organisée selon la progression dans les vertus du bas vers le haut bout, du précurseur à la plénitude, commençant par celles que nous qualifierions de monastiques, Pureté, Piété, Humilité, et celles qui doivent marquer les interactions communautaires, Amitié, Douceur, Magnanimité, vers les vertus traditionnelles de la vie chrétienne, d'abord cardinales, Justice, Force, Prudence, Tempérance, et finalement théologiques, Foi et Espérance, la Charité faisant probablement

869 Sujet développé au Chapitre VIII.1.A.2.

870 Gueric, *Quatrième sermon*, op. cit. note 52 : « Par une grâce admirable, la Providence a disposé les choses de telle sorte que, dans notre désert, nous avons le repos de la solitude et que néanmoins nous ne sommes point privés de la consolation et du profit de la sainte société de nos frères ».

partie des tableaux disparus, à moins qu'elle n'ait été symbolisée par la Cène.

La coordination des vertus monastiques et du Verbe incarné s'observe aussi dans le décor des prémontrés de Bucilly, commandé par l'abbé régulier au peintre Wibault de retour en Champagne entre 1726 et 1729⁸⁷¹. *Cène* et *Déposition de croix* déjà évoquées plus tôt, composent les grands formats, placés respectivement au dessus de l'entrée et au haut bout. Cinq toiles aujourd'hui disparues ornaient les travées du long côté, *Saint Pierre sortant de la prison*, *Marthe et Marie*, la *Multiplication des pains*, le *Sacrifice d'Abraham* et *Abraham recevant les trois anges*⁸⁷², dont l'ordre, du bas vers le haut bout, est bien décrit par les inventaires révolutionnaires.

La Cène qui ouvre le programme montre la source de conversion, ce retournement intérieur qui fait commencer le cheminement vers Dieu, le départ en mission. Dans ce décor, la mission de l'annonce de la parole ne revient pas à Jésus ou à Jean mais à Pierre, qui est miraculeusement délivré de prison afin de mieux repartir prêcher dans le temple. Cette prédication faisait partie intégrante de la mission pastorale des chanoines prémontrés, fondée sur une vie contemplative, symbolisée par la « part » de Marie représentée avec Marthe dans le tableau voisin. Le renoncement aux attachements mondains, la mort à soi-même nécessaire à la suite du Christ⁸⁷³ passe par une référence vététotestamentaire, quand, dans la Genèse, Dieu demande à Abraham ce qu'il a de plus précieux, son fils unique, dont l'obéissance et la confiance est récompensée par l'envoi d'un bouc à substituer au jeune homme. Cette obéissance confiante permet au chanoine d'accueillir en lui la volonté divine, comme Abraham recevant chez lui les trois anges, image des personnes de la Trinité⁸⁷⁴, et de se configurer intérieurement, selon les termes de M. Olier, au Christ souffrant, mort et ressuscité, représenté par la Descente de Croix, point d'aboutissement du programme et du chemin spirituel et renvoi vers la présence nourrissante du sacrifié dans l'Eucharistie, conférant une logique circulaire invitant les religieux à un exercice de conversion permanente, dynamique reposant sur la confiance en Dieu qui se retrouve dans chacun de ces sujets.

871 Déjà présenté au début de ce chapitre, p. 204.

872 La structure typologique entre épisodes vétéro- et néo-testamentaires a été présentée p. 228 de ce chapitre et est analysée à l'échelle du corpus au Chapitre VII.2.A.1.

873 « Si quelqu'un veut marcher après moi, qu'il renonce à lui-même, qu'il se charge de sa croix, et qu'il me suive. Car celui qui voudra sauver sa vie, la perdra, et celui qui perdra sa vie à cause de moi, la retrouvera » Mt 16:24-25.

874 Pour l'interprétation trinitaire des trois anges, voir par exemple Cornelius a Lapide, *Commentarius in Pentateuchum...* 1717, p. 138, §D.

Le parallèle entre réfectoire et chœur liturgique, matérialisé par l'ameublement et la structure de la salle et de ses décors, est renforcé par l'insistance des références iconographiques aux sacrements, en particulier l'eucharistie, au travers des variantes picturales de la Cène et de la Crucifixion, comme la Multiplication des pains, les Disciples d'Emmaüs ou la descente de Croix, mais aussi le baptême, image de purification et de mort au monde qui trouve des échos dans les sujets johanniques et halieutiques. La polysémie de ces sujets, comme la Pêche miraculeuse qui peut autant évoquer l'eau baptismale que la vocation sacerdotale, participe à une lecture très riche des ces décors. Les plus spirituels, qui sont aussi les plus hétéroclites dans leurs sujets soulignent l'importance d'une approche systémique des programmes, prenant en considération l'ensemble des sujets pour en trouver la dynamique commune.

Le traitement réservé à la Passion, en particulier la Crucifixion, dans une perspective plus sacrificielle que pénitentielle, plus unitive qu'héroïque, rend sensible l'évolution des mentalités monastiques, aussi bien esthétiques que religieuses. Martin Schieder et avant lui Émile Mâle ont souligné l'adoucissement progressif de ce que les sujets et le traitement baroque avaient créé de plus virulent, voire violent dans la peinture religieuse, sous la double influence de la convenance classique et d'une sensibilité plus délicate. Cette évolution générale des formes double celle de la spiritualité monastique, passant d'une tradition médiévale, encore présente par certains aspects, comme l'insistance sur la prière active, l'office chorale, à une intériorité plus moderne, d'inspiration bérulienne voire salésienne. La mise en valeur d'une vie contemplative, en particulier au travers de l'exposition de la divinité du Christ, les théophanies qui constituent les sujets de quelques uns des principaux décors étudiés ici, ne signifie pas l'adoption de toutes les nouveautés mystiques nées de la réforme tridentine. La centralité très française de l'Incarnation comme invitation à l'imitation et à la communion est aussi à l'origine de décors mêlant peinture d'histoire religieuse et nationale à la fin du XVIIIe siècle, lorsque ce dernier genre fait son entrée dans les théories artistiques des milieux parisiens et de l'Académie royale, permettant de rares exemples d'expression visuelle de l'intégration de l'histoire humaine dans le dessein divin, structurée par l'Alliance et traversée par l'Esprit.

Chapitre V

—

Au cœur de la clôture

Les espaces cardinaux analysés au chapitre précédent concentrent les décors les plus importants, tant en quantité qu'en qualité. Ils sont pourtant loin d'englober la majorité des espaces réguliers, qui sont occupés par des salles plus petites et plus diversifiées, certaines essentielles à l'activité religieuse de la communauté, comme les Sacristie, d'autres sont consacrés aux tâches quotidiennes de l'existence intellectuelle, salle de classe, sociale, chambre commune, et physique, infirmeries et dortoir, des moines. Les décors et les images y sont moins denses et moins structurés, mais permettent de toucher à l'intimité de la vie conventuelle.

1) Au contact de l'église : Sacristies et Trésors

Le trésor, et par extension la sacristie, bénéficie d'un double partage de sacralité, l'un issu de sa subordination aux activités cultuelles qui se déroulent dans l'église, l'autre venant des reliques et dans une moindre mesure des objets bénis, « vases sacrés », qu'ils conservent directement. La contagion de ces espaces par ces sources de sacralité leur confère une place à part dans l'économie des lieux réguliers. N'étant pas destinés aux activités communautaires, puisque seuls les religieux désignés pour préparer et présider les célébrations s'y rendent, ils sont moins vastes et moins accessibles que le réfectoire et le chapitre. La sacralité, étant par définition ce qui met à part, distingue sacristie et trésor des espaces secondaires du monastère, qui seront présentés dans la suite de ce chapitre, distinction rendue sensible par le soin apporté à leur ornementation, tant par la structure de ces décors, répondant à des besoins très spécifiques d'ameublement, que par la

recherche iconographique apportée dans leur conception pour mettre en valeur l'action liturgique et les acteurs ordonnés.

a) Structures

La compréhension des spécificités monastiques de la sacristie est rendue difficile par un fort déséquilibre dans la conservation des sacristies dans notre aire géographique, huit décors sont conservés dans les onze sacristies bénédictines⁸⁷⁵ qui subsistent encore, alors qu'il ne s'en trouve qu'un seul exemple dans chacun des autres ordres⁸⁷⁶, à l'exception des chartreux⁸⁷⁷. Les descriptions mentionnant un décor sont plus généreuses, trente-six sacristies bénédictines, seize cisterciennes, cinq génovéfaines, quatre prémontrées et cartusiennes, sont documentées d'une manière ou d'une autre, ne serait-ce que par une mention d'absence de décor, comme à Evron, où « il n'y a aucun tableau dans la sacristie ny dans l'église⁸⁷⁸ ». Les sacristies sont les seuls lieux d'une abbaye pour lesquels un mobilier utilitaire a été spécialement conçu, le reste du mobilier de rangement n'étant constitué que de quelques armoires et placards. De surcroît, ce mobilier est façonné comme un écrin pour les instruments de l'action sacrée

Typologie distributive

Située à l'articulation entre l'église et les bâtiments conventuels⁸⁷⁹, la sacristie a fait l'objet d'assez peu d'études récentes, probablement à cause d'une évidence apparente dans son fonctionnement qui soulève peu d'interrogations au premier regard, et la difficulté de déterminer ses origines et de classer ses nombreuses variantes une fois l'étude

875 Saint-Aubin et Saint-Serge d'Angers, Bernay, Caen, Saint-Pierre-de-la-Couture du Mans, Redon, Saint-Ouen de Rouen, Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Pierre-sur-Dive, celles de Cluny et de Saint-Wandrille étant réduites aux murs.

876 Une prémontré (Mondaye), une génovéfaine (Paimont) et un cisterciennes (Valloires).

877 Quelques exemples sont encore en place aux limites du corpus, comme à Saint-Bruno de Lyon.

878 AN, F/19/598/Mayenne, inventaire du 14 mai 1790.

879 Elle est très souvent accolée à l'escalier des matines, nom régulièrement donné dans les documents anciens à l'escalier permettant de descendre du dortoir à l'église, en particulier pour l'office des matines (Hurel, *Les bénédictins...* p. 491). Nous l'utilisons systématiquement pour désigner l'escalier occupant cet emplacement de jonction entre l'aile orientale et l'église, quoique ce nom ne soit pas toujours attesté dans les sources anciennes, qui emploient aussi le terme d'escalier de l'église, du dortoir ou de la sacristie.

commencée. Selon É. Vacquet⁸⁸⁰ sa genèse médiévale remonte au plus tôt à l'époque gothique, dans les plus grands édifices, cathédrales, collégiales et abbayes, mêlant « revestiaire », « sacraire » et trésor selon des modalités assez diverses. Les grandes abbayes semblent avoir disposé lors des constructions des XIIe et XIIIe siècle d'une pièce étroite aux ouvertures très réduites accolée au transept⁸⁸¹. Dans certains cas, un simple coffre placé dans une chapelle secondaire ou une abside suffit⁸⁸². Ces deux solutions médiévales laissent progressivement place à de nouvelles expressions classiques, mais ne disparaissent pas totalement. Certaines dispositions anciennes sont conservées, comme à Saint-Denis-en-France, où la sacristie occupe une petite pièce coincée entre la première chapelle rayonnante méridionale et le vestibule d'accès au transept. Depuis au moins le XVIe siècle s'étaient aussi formés dans les églises françaises des aménagements plus spacieux installés directement dans l'église, chapelle latérale ou bas-côté, simplement séparés du reste de l'église par une cloison de bois éventuellement ajourée, encore observés dans quelques abbayes bénédictines en 1790⁸⁸³. D'autres sont mêmes encore créées au XVIIIe siècle, la sacristie de Saint-Remi de Reims en étant l'exemple le plus tardif, construite dans la décennie 1740 dans le bas côté du transept nord en clôturant une abside et l'espace de bas-côté qui la séparait du vaisseau principal du transept. Quelques panneaux encore conservés dans l'abbatiale permettent d'imaginer un lambris d'un style Louis XV-classicisé construit dans une perspective tardo-médiévale⁸⁸⁴. Il en va de même pour l'érection de salles périphériques, accolées aux abbayes gothiques à partir du XVe siècle, comme à Saint-Ouen de Rouen, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, par exemple à Prémontré.

Les grandes reconstructions conventuelles menées aux XVIIe et XVIIIe siècles entraînèrent chez les mauristes la tendance à intégrer la sacristie dans l'aile orientale du dortoir, assez proche des premiers exemples médiévaux, mais située après l'escalier menant de l'église au dortoir, et bénéficiant d'un espace beaucoup plus ample grâce à l'éloignement de la salle capitulaire, comme à Saint-Étienne de Caen. Cette pratique

880 Étienne Vacquet, « L'intégration architecturale des sacristies après le concile de Trente », in *Reconstruire, restaurer, renouveler. La reconstruction des églises après les conflits religieux en France et en Europe, Actes du colloque de Poitiers (6-8 octobre 2011)*, Art Sacré, n°31, p. 41-62.

881 Cf. par exemple Aubert, Maillé, *Architecture cistercienne...* p. 49-52. Une sacristie est attestée dans cette zone à Prémontré, puisque Charles Bonhomme la remplaça par son grand escalier dans la décennie 1720, ainsi qu'à Ardennes.

882 Coffres qui pouvaient s'avérer de grande taille, comme le proto-chapier (ou plutôt chasublier) monté sur pieds conservé dans la priorale de Cunault (Maine-et-Loire) et daté du XVIe siècle.

883 Par exemple Marmoutiers, Saint-Denis-en-France, Saint-Étienne de Caen, Saint-Remi de Reims.

884 Cf. Notice Reims-Saint-Remi, fig. 2.

s'observe aussi largement chez les génovéfains, comme à Senlis (1620-60) et Paimont (1647-64), ainsi que chez les prémontrés par exemple à Mondaye (1706-43), Falaise (v.1710) et Bucilly (v.1740). Si cette solution est adoptée hors de la congrégation de Saint-Maur, toutes ces communautés ne font pas nécessairement ce choix, comme les mauristes de la Couture du Mans qui, vers 1760-75, préfèrent l'installer entre la nef et le cloître.

Les cisterciens privilégièrent une autre option, fondée dans leur tradition médiévale d'installer un trésor de reliques à la tête de leur dortoir⁸⁸⁵, en parallèle avec des sacristies plus ordinaires au niveau de l'église. Ce dispositif est répété lors des travaux menés à Cîteaux dans les deux premières décennies du XVIIIe siècle et dont témoignent les plans de l'atlas composé par dom Printset en 1718⁸⁸⁶. Un plan du « vieux dortoir » montre que les deux premières cellules, disposant d'un accès indépendant dans la cage de l'escalier montant au dortoir, sont destinées à accueillir le « Trésor », tandis que les deux suivantes accueillent le charrier. Le plan d'un projet de sacristie est aussi présent dans le document, qui prévoit son installation à l'est du transept sud, à côté de l'escalier des mâtines. La même disposition est appliquée lors de la reconstruction du cloître de Clairvaux dans les années 1740, le trésor occupant l'espace situé au dessus de la sacristie à l'étage du dortoir, dispositif identique mentionné à Vauclair. Une seconde sacristie, dite « haute » est aussi aménagée dans le nouveau dortoir d'Aunay⁸⁸⁷, où un chapier est assemblé en 1742, indiquant la présence d'ornements en plus des reliques, tout comme à Cîteaux. Une courte mention dans le procès-verbal de vente du mobilier de Valloires suggère qu'il existait là aussi une « aute sacristie⁸⁸⁸ ». Aux Vaux-de-Cernay, la sacristie haute contenait non seulement les reliques et reliquaires, mais aussi de nombreux et précieux ornements destinés aux fêtes et solennités, tandis que la sacristie basse, destinée « au service de tous les jours », ne contenait que dix-huit chasubles, « en mauvais état pour la majeure partie »⁸⁸⁹.

Cette liaison particulière entre escalier et sacristie aboutit à une composition architecturale qui positionne sacristie et escalier en parallèle par rapport au transept, et non l'un après l'autre comme c'est le plus souvent le cas chez les mauristes, génovéfains et prémontrés, et comme c'est le cas dans les bâtiments neufs comme à Prières et Valloires, entièrement reconstruits dans la première moitié du XVIIIe siècle, ou seulement restaurés, comme à

885 Aubert, Maillé, *Architecture cistercienne...* vol. 2, p. 92-93.

886 AD de Côte-d'Or, 11H138, Étienne Printset, *Atlas de Cîteaux*, 1718.

887 AD de Seine-Maritime, H.660.1, *Histoire de l'abbaye Notre-Dame d'Aunay*, p. 364.

888 AD de la Somme, L.1354, vente des meubles du 8 février 1791.

889 AD des Yvelines, 3Q12, *Inventaire des meubles et effets*, 26 juillet 1790.

Trois-Fontaines. Il en était de même dans le vieux dortoir de Chaalis, encore en place en 1790, alors que le plan de reconstruction signé en 1739⁸⁹⁰ prévoyait au contraire l'adoption d'une solution que nous qualifierions de mauriste, plaçant la sacristie après l'escalier, et non l'un parallèlement à l'autre contre le transept. La raison de ce changement de tradition est à chercher du côté du commanditaire direct de ce nouveau plan, qui n'est pas la communauté elle-même mais son abbé commendataire, Louis de Bourbon-Condé (1709-1771), comte de Clermont. Particulièrement lié par la commende à plusieurs grandes abbayes mauristes, comme Saint-Germain-des-Prés, Marmoutiers et le Bec-Hellouin, il imposa l'architecte de sa famille, Jean Aubert (1680-1741), auteur des écuries de Chantilly, et engagea une reconstruction que les finances de l'abbaye ne permirent d'achever.

La liaison entre sacristie et escalier des mâtines connût une certaine diffusion hors de l'ordre cistercien, en particulier chez les prémontrés, par exemple à Saint-Martin de Laon, où la sacristie formait un petit édicule hors-œuvre, accolé et accessible par le grand escalier reliant le dortoir et l'église. Elle semble aussi avoir été appréciée dans les abbayes mauristes de l'ouest de la France, puisque une disposition identique s'observe à Redon, Saint-Melaine de Rennes et Saint-Aubin d'Angers. Il faut donc distinguer la spécificité bernardine du trésor, ou sacristie haute, placé à l'entrée du dortoir, et la pratique d'une sacristie articulée parallèlement à l'escalier, qui dépasse les limites de l'ordre de Cîteaux. Il faut aussi la distinguer d'une autre pratique, répandue au delà des sphères monastiques, celle des doubles sacristies.

La plus ancienne mention d'un dédoublement d'une sacristie monastique apparaît en 1706 sur le plan l'abbaye de Saint-Denis-en-France illustrant l'histoire du monastère par dom Michel Félibien⁸⁹¹. La sacristie haute, déjà mentionnée, occupe une salle située derrière la première chapelle rayonnante du chœur, dans l'alignement du transept, celle du bas occupant l'espace symétrique par rapport à l'axe du transept, situé au niveau de la nef, derrière le tombeau de François Ier. Gautier, continuant le récit de Félibien jusqu'à la Révolution explique leur différence d'usage. La première, située au niveau du chœur surélevé et des nombreuses chapelles secondaires de l'abbatiale, était destinée au service des messes quotidiennement célébrées sur ces autels par un certain nombre de religieux prêtres⁸⁹², pour leur dévotion ou pour acquitter des fondations. Elle était donc la « sacristie

890 Plan du projet de reconstruction de l'abbaye de Chaalis, attribué à Jean Aubert, daté de 1739, conservé à Chaalis, Musée Jacquemart-André.

891 Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, Paris, Léonard, 1706, entre les p. 528-529.

892 La pratique de la messe quotidienne ne semble pas généralisée chez les mauristes du XVIIIe siècle.

des messes⁸⁹³ », ou messe-basse, où ne sont conservées que des chasubles simples. La sacristie d'en bas, située au niveau de la nef, ou « grande sacristie », était réservée aux célébrations principales, ayant lieu au maître-autel. Non seulement ses ornements étaient plus précieux, mais ils étaient aussi plus nombreux et encombrants, puisque s'ajoutaient aux chasubles les chapes portées par les choristes lors des processions solennelles, nécessitant la présence de chapiers⁸⁹⁴.

En 1715, la communauté de Saint-Germain-des-Prés décide d'agrandir sa sacristie, située dans une chapelle gothique construite au nord du chevet, en lui adjoignant un plus grand bâtiment de même forme absidiale, communicant par un percement dans le mur mitoyen⁸⁹⁵. Cette augmentation permit de mieux conserver non seulement le grand nombre d'ornements précieux réunis par cette prestigieuse communauté, mais aussi l'important trésor de reliques publié par dom Bouillart⁸⁹⁶. La documentation de la fin du XVIIIe siècle ne permet pas de préciser exactement l'emplacement du trésor, donnant plutôt l'impression d'un ensemble compris comme une unique sacristie disposant d'un espace séparé en deux, selon un schéma qui se rapproche de la sacristie de la chapelle royale de Versailles, aménagée autour de 1710, un rétrécissement séparant l'espace du chasublier des deux grands chapiers placés de part et d'autre de l'entrée. En 1758, Jacques-Germain Soufflot structura de la même manière la nouvelle sacristie qu'il construisit à Notre-Dame de Paris, distinguant un espace pour les ornements d'un autre pour le trésor, séparés par une volée de marches mais unis par une large ouverture⁸⁹⁷. L'ensemble était complété à l'étage supérieur par un espace de stockage.

La distinction de deux sacristies selon les modalités de Saint-Denis s'observe dans d'autres abbayes, comme Cluny, où les chapiers étaient installés dans la chapelle de Bourbon, à Saint-Geneviève, où un édicule fut construit dans le cloître pour seconder la sacristie principale située dans l'aile orientale, ou encore aux Blancs-Manteaux, distinguant celle du chœur et celle des messes-basses⁸⁹⁸. Saint-Étienne de Caen conserve le seul exemple bien conservé de ce dispositif, dont l'énumération précédente montre qu'elle était surtout destinée aux communautés les plus prestigieuses. Dans les premières décennies du XVIIe siècle, dom Jacques Pudecottes⁸⁹⁹, granger de l'abbaye, clôt la chapelle de saint

893 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 158.

894 *Idem*, p. 158.

895 BnF, ms. Fr 18817, *Choses remarquables de Saint-Germain-des-Prés...* v. 2, p. 288.

896 Jacques Bouillart, *Histoire de l'abbaye royale de Saint Germain des Prez...*, Paris, Dupuis, 1724, p. 313-17.

897 BnF, Est. Res. FOL-HA-41, *Recueil d'architecture de Jacques-Germain Soufflot*, pl. 21-29.

898 Michel Germain et Achille Peigné-Delacourt (éd.), *Monasticon gallicanum...*, Paris, Palmé, 1871, vol. 1 pl. 72.

899 Hippeau, p. 341.

Edmond située sous la tribune qui occupe le bras sud du transept, afin d'en faire une sacristie. La salle n'est séparée de l'église que par une menuiserie dont la partie supérieure est ajourée. Son aménagement était sommaire, composé d'armoires et d'un grand chapier. La présence de ce dernier porte à penser qu'elle était destinée, en plus des offices ordinaires, à conserver les nombreuses chapes nécessaires pour les processions, disposées au besoin sur une « vieille table et son pied de bois de chesne couverte d'un grand vieux tapis de velours d'Utrecht de divers couleurs⁹⁰⁰ » ou sur une grande table installée dans l'escalier voisin. Lors de la reconstruction de l'aile orientale du cloître dans la décennie 1720, une seconde sacristie fut aménagée, séparée de la première par l'escalier descendant du dortoir à l'église. Qualifiée de grande sacristie, la richesse de son décor souligne la solennité des célébrations qui y sont préparées, ainsi que la préciosité des objets qui y étaient conservés. Les inventaires ne détaillent pas les reliques, biens les plus précieux aux yeux des moines, mais dont beaucoup avaient été détruites au XVI^e siècle. Bien qu'aucune pièce d'orfèvrerie ou de paramentique n'ait été conservée pour juger de leur qualité esthétique, la valeur vénale des instruments du culte a été inventoriée en 1790, pesant 33,2 kg d'argent doré, et réunissant six grands ornements complets, chacune comptant chasuble, tuniques et six chapes, dont le plus précieux, en broderies d'or, achevé en 1772, avait coûté environ 25 000 livres⁹⁰¹. Malgré son importance, cet ensemble ne rivalise pas avec les sacristies des grandes abbayes mauristes parisiennes, comme Saint-Germain-des-Prés et Saint-Denis-en-France, ni avec Cluny ou les cathédrales du nord de la France. Par comparaison, celle d'Angers, qui n'était pas spécialement réputée à la fin de l'Ancien Régime pour la richesse de son trésor, fournit 276,2 kg d'argent doré aux révolutionnaires⁹⁰². N'ayant pas bénéficié comme Saint-Denis d'une description aussi précise de ces usages, la répartition du mobilier et du décor permettent néanmoins de préciser la spécificité des usages de ces deux pièces. La première, située à l'articulation du cloître et du chœur, permet à la communauté de se revêtir des chapes lors des grandes célébrations, et assure le fonctionnement ordinaire des messes-basses. La seconde, placée en retrait, n'est destinée qu'aux ministres des célébrations communautaires et aux grandes solennités. C'est donc un lieu à la fois plus recueilli et plus beau, rendant les célébrants particulièrement sensibles à la spécificité de leur fonction et à l'importance de l'occasion.

Ces dispositifs s'observent aussi hors des cloîtres. En 1732, Jean-Baptiste Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice, l'une des principales paroisses parisiennes au XVIII^e siècle,

900 AD de Calvados, H1936, récolement du 2 novembre 1790.

901 AD de Calvados, H1936, expédition du procès verbal, 18 mai 1790.

902 AD de Maine-et-Loire, 1Q558, procès-verbal du 26 octobre 1792.

convertit une chapelle en « sacristie des messes », pour les célébrations quotidiennes, les messes-basses, la première sacristie, située en symétrie par rapport à l'autel, étant réservée aux solennités sous le nom de « sacristie des cérémonies⁹⁰³ ». Ce dispositif se développa particulièrement dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, par exemple, encore à Paris, à Saint-Gervais-Saint-Protais, ou dans des villes secondaires, comme à la collégiale de Semur, où une sacristie principale est adossée à une adjonction construite dans une galerie du petit cloître. Le choix d'une double sacristie n'est donc pas spécifiquement monastique⁹⁰⁴, il s'avère plutôt une option partagée par quelques églises d'une certaine importance au XVIIIe siècle, désireuses d'organiser leur fonctionnement de manière à la fois plus rigoureuse et plus digne, intégrant dans l'espace le sens de la hiérarchie des liturgies. Un travail plus étendu d'inventaire de cette pratique et l'établissement d'une chronologie serait nécessaire pour confirmer l'impression qui se dégage de ces quelques exemples réunis au cours de ces recherches, qui tendrait à attribuer l'émergence de ce phénomène à quelques grandes abbayes bénédictines, en premier lieu Saint-Denis-en-France et peut-être Cluny, et à la situer à la fin du XVIIe siècle, avant de connaître une certaine diffusion dans les deux derniers tiers du siècle suivant.

Embellir l'utile, entre ornement et décor

Qu'elles soient séculières ou régulières, ces sacristies répondent toutes à la même finalité, assurer la préparation des liturgies qui se déroulent dans l'église. Pour cela, elles sont pourvues d'un mobilier aux fonctions précises, qui, sans être systématiquement présent, devient récurrent au XVIIIe siècle.

Issue des premières transformations de chapelles en sacristies, voire même des *sacrarium* médiévaux, la présence d'un autel se réduit progressivement au XVIIe siècle, avec le développement de sacristies entièrement neuves, et devient archaïque au siècle suivant. Vestige rare chez les bénédictins, prémontrés et génovéfains modernes⁹⁰⁵, il en subsiste

903 Bibliothèque de la Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice, ms. 98, Jacques-Vincent Simmonet, *Le nouveau Temple de Salomon ou Description historique de l'église paroissiale de Saint-Sulpice dans ses cinq fondations...* 1771, f. 197.

904 Il convient de différencier les doubles sacristies présentées ici de celles observées chez les religieuses, où la sacristie est divisée en deux espaces contigus afin d'assurer la communication des objets nécessaires au culte sans l'intrusion du prêtre dans la clôture. Cf. Vacquet, « Intégration architecturale des sacristies... » p. 45-46.

905 Saint-Bénigne de Dijon, Saint-Remi de Reims,

encore quelques exemples chez les cisterciens⁹⁰⁶ en 1790. À ce titre, sa présence systématique en chartreuse⁹⁰⁷, y compris dans les reconstructions les plus tardives comme à Gaillon en 1769, constitue un particularisme cartusien, perpétué jusqu'à nos jours. N'ayant pas identifié de rituel moderne pour ces communautés, nous ignorons si ce trait était fondé sur une pratique réglementée, ou s'il s'agissait d'une tradition participant à l'identité originale des chartreux au sein du monachisme française. L'intégration d'un autel dans la sacristie entraîne systématiquement la présence d'un retable, généralement peint, comme à Troyes, Noyon, où il est le seul tableau inventorié, ainsi probablement qu'à Gaillon, à Paris et à Dijon, où il cohabite avec de nombreux autres tableaux, ou encore, hors de notre corpus, dans les sacristies cartusiennes de Lyon et de Toulouse, encore *in situ* contrairement aux autres.

La conservation de la paramentique entraîna la spécialisation des meubles de rangement, passant du coffre à un système à tiroirs, pivotant pour accueillir les vastes chapes sur une surface semi-circulaire, le chapier, ou droit sur un plateau quadrangulaire pour les vêtements courts, le chasublier. Ces tiroirs sont généralement recouverts de portes battantes qui permettent de refermer le meuble à clef. Le modèle des armoires ou buffets profanes s'emploie facilement pour les tiroirs de taille réduite des chasubliers, mais leur extension pour couvrir toute la largeur d'un chapier ne serait ni proportionné ni ergonomique. Parmi les quelques boiseries encore conservées, deux systèmes sont pratiqués au XVIIIe siècle, soit deux battants articulés ensemble, qui préserve l'ouverture horizontale, mais fragilise l'articulation, soit des battants pivotant verticalement, et reposant au sol, plus solide mais gênant un peu l'accès aux tiroirs. Ce dernier système semble particulièrement prisé en Basse-Normandie, à Mondaye et à Saint-Étienne de Caen par exemple, tout en étant aussi observé ailleurs, comme à la sacristie de la primatiale de Lyon, réaménagée un peu avant 1765.

Plusieurs aménagements sont directement liés à la préparation des célébrants. La présence de miroirs est régulièrement attestée dans les inventaires de 1790⁹⁰⁸, et déjà notée dans celui de 1693 de Molesmes. Destinés à permettre aux officiants de vérifier l'agencement des nombreuses couches de vêtements liturgiques, il sont cependant absents des inventaires des chartreuses qui nous sont parvenus, peut-être signe supplémentaire de

906 Cîteaux, Fontenay,

907 Dans la mesure de la documentation disponible. Attesté à Champmol, Noyon, Vauvert, Troyes.

908 Chez les bénédictins, Saint-Aubin d'Angers, Blois, Saint-Bénigne de Dijon, Cluny, Saint-Remi de Reims, Saint-Florent de Saumur, Saint-Malo, Soissons. Chez les cisterciens, Barbery, Vauluisant. Chez les prémontrés, Bucilly. Chez les génovéfains, Sainte-Geneviève. Ces occurrences sont proportionnelles à la représentation des abbayes dans le corpus, sauf pour les cisterciens qui sont un peu inférieure.

l'austérité des pratiques cartusiennes. Avant de s'habiller, le prêtre qui va présider la célébration a la possibilité de se recueillir en s'agenouillant sur un prie-dieu intégré à la boiserie, comme chez les mauristes d'Ambronay, les clunistes de Souvigny, encore *in situ*. Cet aménagement est aussi présent sur le projet de la sacristie neuve de Cîteaux⁹⁰⁹, ou l'élévation d'une boiserie de sacristie pour Sainte-Geneviève⁹¹⁰. Bien qu'ils n'existent plus, des « oratoires » ou prie-Dieu sont mentionnée à Saint-Wandrille, réalisés entre 1680 et 1682. On en trouve dans par les sacristies des mendiants, comme chez les récollets de Bourg-Saint-Andéol, les jésuites parisiens de la rue Saint-Antoine, de la seconde moitié du XVIIe siècle, aussi *in situ*, ou sur un projet par Oppenordt, vers 1710, pour la cathédrale d'Amiens⁹¹¹. Certains de ces prie-Dieu entourent sur un ou deux côtés une stalle, permettant aussi au célébrant de s'asseoir, mais fournissant dans cette disposition les éléments minimaux pour former un confessionnal, par exemple à Saint-Aubin d'Angers, Saint-Ouen de Rouen, Quimperlé, ou sur le projet de Cîteaux⁹¹², tous réalisées dans les décennies 1680-1710, tout comme la sacristie de la chapelle royale, où les stalles sont augmentées de joues à grille plus traditionnelles. L'absence de ces dispositions dans les sacristies plus tardives devrait être vérifiée sur un panel plus important, mais signale peut-être une modification de la pratique des confessions en sacristie. La sacristie de Caen, dont l'aménagement est achevé en 1775, comprend par exemple deux prie-Dieu, mais mobiles.

Parmi les préparations des ministres se trouve le lavement des mains avant la messe et des doigts au retour⁹¹³, qui s'effectue dans la piscine, ou lavabo, cuvette dont l'eau s'évacue directement dans la terre consacrée de la chapelle, permettant ainsi d'y jeter respectueusement toute eau qui pourrait contenir des éléments bénis. La présence des piscines était généralisée, la plupart du temps en marbre de couleur sombre, même si beaucoup ont disparu par la suite. Elle peut être discrètement installée dans un placard, comme c'était probablement le cas à Saint-Étienne de Caen, derrière la porte faisant face à l'unique entrée de la pièce, placée dans un angle, comme dans la sacristie de Saint-Louis des Jésuites⁹¹⁴, ou bien occupant une position centrale dans le décor, comme dans la sacristie de la Couture du Mans. Ces piscines se conforment aux pratiques alors courantes dans l'ensemble du monde ecclésiastique, étant régi par les mêmes règles. Leur mise en œuvre plastique ne semble pas avoir fait l'objet d'un soin iconographique particulier,

909 *Atlas de Cîteaux...* non paginé.

910 BSG, Est-147.39.

911 BnF, Est. Rés. HA-18 (33)-Fol, *Plan de la moitié de la chapelle de St-Jean Baptiste...* signé Egidius Oppenord.

912 Le projet de Cîteaux prévoit trois confessionnaux composés chacun d'un siège et d'un prie-Dieu, et un prie-Dieu indépendant, probablement plus directement destiné aux officiants.

913 *Rituel de Cîteaux...* p. 102

914 Aujourd'hui Saint-Paul-Saint-Louis à Paris, *in situ*.

adoptant simplement la forme de vase pour le réservoir d'eau, et de coquille ou de bassin pour la vasque.

Ces deux instruments de purification sont étroitement liés à l'exigence de préparation intérieure promue par le concile de Trente envers les prêtres autant qu'envers les fidèles. La lecture symbolique, voire para-sacramentelle, de ces aménagements fonctionnels n'est que très rarement exprimée dans des sources, dont la finalité est souvent technique et comptable. Une description de l'abbaye de Prémontré par un religieux de l'abbaye d'Abbecourt, que Mme Plouvier situe entre 1656 et 1666, montre l'usage des ces oratoires, ou prie-Dieu comme lieu de prière personnelle et de confession et leur lien avec la piscine, au sein des préparations du prêtre pour la messe :

D'autre part à veoir ses divers miroirs et lavoirs, vous diriez que ce sont ces cuves d'airain pleines d'eau et ces glaces de crystal du temple de Salomon, dans lesquelles les susdits prêtres et religieux apperçoivent, lavent, et effacent non seulement les souillures de leurs mains et visages, ainsy que se contentaient de faire les prêtres de l'ancienne loyces bons religieux beaucoup plus curieux de la netteté de l'âme, ils la vont purifiant aux piscines spirituelles des oratoires dudit lieu lesquels [...] y servent aussy de bureaux de pénitence et confession, à ce que sortans de là, ils puissent estre rendus plus dignes d'offrir au Père éternel non un sacrifice de taureaux mais l'holocauste agréable de J.C. l'agneau sans macule.⁹¹⁵

L'emphase un peu déclamatoire de ce texte est l'occasion pour l'auteur de développer cette lecture anagogique propre à la littérature dévotionnelle personnelle des religieux tridentins, qui applique à chaque geste fonctionnel une charge symbolique qui légitime la répétition d'une gestuelle normée tout en sacralisant chaque instant du quotidien. Ce document est une rare mise à l'écrit de ce qui devait principalement dépendre de la transmission orale au sein de la communauté.

La mise en œuvre soignée d'ornements sculptés ou peints déploie extérieurement la dignité des trésors de sainteté, reliques, vases et vêtements sacrés, conservés à l'intérieur d'aménagements fonctionnels. Quoique immeuble par destination, il s'agit du mobilier le plus orné des abbayes, au moins autant que celui destiné au hôtes, dont l'ornementation

915 AD des Yvelines, 46H1, *Description de la très célèbre abbaye de Prémontré...* anonyme, vers 1656-66, transcrite et publiée par Martine Plouvier et Cécile Souchon, « Transcription de la de la pièce conservée aux Arch. dép. Yvelines, 46H1 », in *Actes du Centre d'Études et de Recherches Prémontrées*, Prémontré-Laon 2021, à paraître, p. 205.

contraste avec la sobriété de ce qui était directement destiné aux moines.

Saint-Benoît-sur-Loire, meublée en 1637, est la plus ancienne attestée dans sa forme moderne, c'est-à-dire une vaste pièce bien éclairée et meublée de buffets alignés le long des murs, structurée en deux registres de placards, le rang inférieur étant plus profond que le supérieur, dégageant ainsi une surface plane d'une profondeur variable selon les meubles au sein d'un même ensemble, les plus étendus étant destinés à servir de table pour placer les ornements nécessaires à l'habillement ritualisé des officiants.

La dizaine d'exemples de sacristie encore conservées permet de distinguer deux groupes stylistiques, que l'on pourrait répartir entre les boiseries à pilastres du règne de Louis XIV et les lambris à rocaille maîtrisés de l'époque de Louis XV. Nous avons bien conscience en employant cette répartition par règne de ce qu'une telle approche de la chronologie peut avoir de biaisé et de manque de nuance. Nous devons cependant admettre que cette périodisation rend exactement compte des bornes chronologiques des exemples réunis lors de ce travail, ainsi que d'une modification stylistique notable entre les deux.

La façade des meubles de Saint-Benoît⁹¹⁶, présente déjà la structure et le répertoire décoratif qui fut pratiqué tout au long du XVIIe siècle. Les battants sont composés de panneaux quadrangulaires dont le jeu des volumes anime la surface, et sont fixés à des montants dormants sculptés en forme de minces pilastres, ici corinthiens, soutenant une traverse formant frise ornée de palmes et de consoles surmontée d'une corniche à modillons et denticules.

Le premier groupe, correspondant au « grand goût » du règne de Louis XIV, reprend ces éléments, mais les assemble selon des proportions plus amples, privilégiant de grands panneaux généreusement moulurés aux proportions assez grêles et aux panneaux traités en mosaïque de petits rectangles du début du siècle. Le plus ancien exemple du corpus se trouve chez les génovéfains de Paimpont, datant du second tiers du XVIIe siècle⁹¹⁷, et présente une sculpture très cohérente, respectant bien le vocabulaire de l'ordre corinthien traité d'une manière ample, reliant les chapiteaux de riches guirlandes de fleurs nouées de rubans. En 1684 les mauristes rouennais font installer un lambris dont les pilastres eux-aussi rudentés sont cette fois ioniques. L'entablement est traité avec un peu plus de sobriété, la variation des motifs étant reportée sur l'alternance de moulures cintrées ou quadrangulaires sur les battants, accostés de petites rosettes. La largeur des pilastres et des

916 Il s'agit surtout de celui qui occupe le mur ouest de la salle, les autres ayant visiblement été modifiés au XIXe ou XXe siècle. Cf. notice Saint-benoît-sur-Loire, fig. 1.

917 Cf. notice Paimpont, fig. 1-2.

panneaux confère à l'ensemble un rythme assez majestueux malgré le peu d'élévation de l'ensemble. Une certaine richesse sculptée s'observe encore dans la sacristie de Quimperlé, datée de 1704⁹¹⁸, les panneaux séparant des chapiteaux composites étant chargés de rinceaux végétaux et de fleurs, contrastant avec des battants sobrement rectangulaires, d'une manière assez similaire aux boiseries de Saint-Aubin d'Angers, réalisées entre 1690 et 1720. Celles de Fécamp, commandées par la communauté en 1700, présentent une version plus sobre encore de ce qui avait été mis en place quinze ans plus tôt à Saint-Ouen, les pilastres n'étant pas cannelés et les panneaux sans variation de forme. Le meuble principal de la petite sacristie de Saint-Pierre-sur-Dive, présente des caractéristiques très proches, seulement mises en œuvre sur la partie centrale surmontée de deux pots à feu délicatement sculptés, au droit des pilastres contrebutés d'un enroulement à feuillage, le tout formant un cadre soigné pour une petite Crucifixion peinte sur toile qui semble d'origine. Aucune information n'existe à son sujet, aussi proposons nous de l'inclure dans la fourchette chronologique de ce premier groupe, entre 1660 et 1710. L'absence de sacristie conservée dans la moitié orientale de notre aire d'étude ne permet pas de vérifier si cette formule, très homogène, était une spécificité au grand Ouest où se concentrent tous ces exemples. Par comparaison, notons toutefois que la sacristie des mauristes de La Chaise-Dieu, réalisée vers 1670⁹¹⁹, comprend un meuble assez proche de cette formule, quoique d'une proportion plus trapue et sans ordre d'architecture, la sculpture étant composée d'angelots, d'emblèmes et de chutes de fleurs et de fruits au traitement un peu gras, qui pourrait correspondre à une variation du groupe étudié ici. Le lambris couvrant le mur gouttereau, s'il continue l'entablement du meuble précédent, n'est composé en dessous que d'un panneau unique sur toute sa hauteur, ne reproduisant par la division horizontale entre placard bas et haut, et est couvert de généreuses chutes végétales encadrant un grand pampre, ce qui diffère considérablement des exemples précédents, qui reproduit la structure des meubles sur les lambris plats des murs, afin de créer une continuité visuelle. La cohérence de cette formule que nous rattachons au « grand goût » louis-quatorzien tient autant à cette homogénéité du traitement de la surface boisée qu'à la focalisation décorative sur le lambris. À Saint-Aubin, la voûte est sobrement sculptée et ornée d'un bas-relief de stuc qui par son intégration au calcaire de la maçonnerie est en quelque sorte mis au second plan par rapport au mobilier. Dans les années 1660-1710, le décor sculpté de la sacristie se concentre sur le mobilier, ennoblissant les éléments utilitaires qui composent alors le point central de la pièce, tant fonctionnel qu'ornemental. De ces deux aspects, le

918 Louis Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France...*, Paris, Picard, 1950, v. 3, p. 393, note 6.

919 Sallé, *Églises mauristes...* p. 380.

premier demeure encore le principal, la hauteur des rangements ne dépassant pas ce qu'il est possible d'atteindre à bout de bras, gardant l'utilisateur comme mesure de ses proportions. À Saint-Ouen, les premiers tableaux qui y furent accrochés ne sont pas commandés par la communauté mais furent offerts en 1708 par l'abbé commendataire. D'autres tableaux furent ajoutés à partir de la fin des années 1720, commandés cette fois par le père-sacristain, qui l'adapte alors à la logique décorative du nouveau siècle. En 1696 à Molesme, la sacristie se distingue des autres salles communes des espaces conventuels par l'absence de peinture, le mobilier étant simplement complété d'un miroir.

Le second groupe de sacristies est compris entre les années 1730 et 1775⁹²⁰. Dès les premiers exemples, Mondaye dans la décennie 1740 et Saint-Remi de Reims en 1747⁹²¹, la scansion entre grands panneaux et fins montants est conservée, mais la disparition du vocabulaire architectural transforme les pilastres en parclozes⁹²². Une corniche continue assure toujours la continuité sommitale de l'ensemble, et l'accent sculpté qui était auparavant placé entre les chapiteaux demeure au sommet des grands panneaux, mais lié à celui-ci d'une manière bien plus cohérente. La permanence de la silhouette générale assure une forme de continuité malgré le changement de vocabulaire ornemental et de proportion, dont le rédacteur de l'histoire de Saint-Wandrille rend bien compte, qualifiant dans les années 1730 le mobilier de la sacristie réalisée en 1682 comme étant « d'un goût exquis, quoiqu'il tienne peut être encore de l'antiquité⁹²³ ». Désormais, ce sont les formes florales et abstraites de la rocaille qui dominent, sans jamais se défaire d'une certaine retenue dans leur déploiement au sein d'une composition d'ensemble qui demeure symétrique. Dès les années 1740 les boiseries sont accompagnées d'autres éléments décoratifs qui recouvrent la surface murale sans plus être attachés aux éléments fonctionnels, qu'il s'agisse de peintures disposées dans les lunettes des extrémités de la salle à Mondaye ou des stucs occupant les baies aveugles. Ce rocaille-classicisé demeura en vogue jusqu'aux années 1770, que ce soit au Mans ou à Caen⁹²⁴, sans être particulièrement touché par les nouveautés néo-classiques, qui sont plus rapidement adoptées dans certaines sacristies séculières, comme dans celles des cathédrales de Lyon, dès le milieu

920 Saint-Serge d'Angers (second tiers du XVIIIe s.), Mondaye (décennie 1740), Saint-Remi de Reims (1747), Valloires (troisième quart du XVIIIe s.), Saint-Pierre-de-La-Couture du Mans (1760-75), Saint-Étienne de Caen (1772-73).

921 Si la sacristie mauriste n'existe plus en tant que telle une partie de ses boiseries est encore identifiée.

922 Nous nous appuyons ici sur notre hypothèse de travail voulant que les chapiteaux ioniques actuellement intégrés dans le lambris de la sacristie de Mondaye soient des ajouts datant probablement du début du XXe siècle.

923 *Histoire de Fontenelle...* p.179

924 Saint-Pierre-de-La-Couture du Mans (1760-75), Saint-Étienne de Caen (1772-73).

des années 1760⁹²⁵, ou de Senlis, en 1772⁹²⁶.

Parallèlement à l'évolution stylistique, passant d'un lambris d'esprit classique où l'architecture joue un rôle structurant à un décor rocaille, ce second groupe connaît aussi une évolution du sens du décor, basculant d'une logique fonctionnelle de l'ornement, qui embellit les aménagements utilitaires, à une conception totalisante du décor, où le mobilier est intégré au reste de la pièce, selon la formule décorative présentée au second chapitre. Ce changement de perspective aboutit à une modification des proportions des boiseries, qui ne sont plus conçues à hauteur d'homme mais à hauteur de parois, s'élevant jusqu'à la naissance des voûtes, dégageant dans les armoires des rangements plus vastes, mais plus difficilement accessibles depuis le sol. Cela entraîne une élongation des boiseries, tout en conservant la scansion des placards, aboutissant à une composition beaucoup plus verticale, alors que le précédent groupe était plutôt dominé par la double ligne horizontale du plateau séparant les deux registres et de la corniche surmontant les placards.

Ce désir de couvrir les surfaces entraîne la transformation du rôle de la peinture. Peu présente jusqu'alors, ou du moins de manière secondaire⁹²⁷, elle devient partie intégrante du décor, apportant une touche colorée à la bichromie bois-pierre qui dominait jusqu'alors, d'autant plus visible que ces tableaux occupent rapidement une place importante dans ces décors. C'est le cas à Saint-Remi, qui fut décorée dès son achèvement⁹²⁸ d'une grande peinture de 2,1 mètres de haut, à Valloires, où les tableaux encastrés dans le lambris occupent la place d'un panneau sur deux, ou encore à Mondaye ou à Caen où les lunettes laissées libres aux extrémités de la salles sont occupées par de vastes toiles peintes. Cette nouvelle faveur de la peinture intégrée à la boiserie semble commune à l'ensemble des réguliers, par exemple les dominicains de la rue du Bac à Paris, où la sacristie aménagée au milieu du siècle⁹²⁹ fut ornée de trois tableaux peints par un religieux de l'ordre, le frère Jean André (1652-1763), mesurant environ deux mètres de hauteur chacun, ou encore dans la chapelle royale de Versailles, desservie pas les

925 La date de 1765 est inscrite sur une table de marbre noire placée au dessus de l'entrée de la sacristie, portant le nom de l'architecte Decrenice, correspondant probablement à la date d'achèvement de l'ensemble, bâtiment et boiseries. Celles-ci semble appartenir à l'une des premières phases du courant néo-classique, celui du goût à la grecque. À ce sujet, cf. Marie-Laure Rochebrune et Catherine Gougeon, *Le goût à la grecque : la naissance du néoclassicisme dans l'art français, chef-d'oeuvres du musée du Louvre*, catalogue d'exposition septembre 2009-janvier 2010, Athènes, Pinacothèque nationale, 2009.

926 AD de l'Aisne, 4 J : 4 J 2, *Mémoires pour servir à l'histoire de Soissons et du Soissonnais*, Antoine-Pierre Cabaret, t. 2, p. 326, cité par le dossier de classement du Service de l'Inventaire régional des hauts-de-France.

927 Soit intégrée à la boiserie, comme le petit tableau de Saint-Pierre-sur-Dive, soit isolée sur un mur.

928 La pièce est construite en 1742-43, les boiseries terminées en 1747, et le tableau est déjà mentionné par dom Guyton à la fin 1746. Cf. notice Reims – Saint-Remi.

929 Les boiseries sont conservées *in situ*, mais les tableaux ont été déplacés.

Lazaristes et ornée de trois toiles. La comparaison avec les sacristies séculières qui font l'objet d'une décoration cohérente à la même période indique plutôt une certaine réticence face à la peinture, la plupart des exemples encore conservés que nous avons pu observer sont en effet entièrement revêtues de lambris sculptés, que ce soit dans la paroisse parisienne de Saint-Sulpice⁹³⁰, décorée vers 1730-40, ou dans les cathédrales, comme à Besançon au milieu du siècle, ou à Notre-Dame de Paris, à Senlis ou à Lyon, déjà évoquées. Une étude plus poussée des sacristies séculières serait nécessaire pour vérifier cette hypothèse d'une préférence séculière pour la sculpture de lambris, en particulier le trophée, distincte d'un usage plus monumental de la peinture chez les réguliers. Étant donné le grand nombre de sacristies de l'un ou l'autre bord, des exceptions apparaîtront nécessairement, et seront probablement significatives, comme c'est le cas dans ce corpus, où la présence de trophées de stucs plutôt que de peinture s'observe à Saint-Aubin et Saint-Serge d'Angers et à la Couture du Mans, participant à la reconnaissance d'une spécificité du traitement de la sculpture angevine et mancelle⁹³¹.

Comme annoncé au début de ce chapitre, soixante-cinq décors de sacristies sont documentés au sein de ce corpus. Neuf d'entre eux ne comportent pas de peinture, la majorité de ces absences de décors peints se trouvent dans des abbayes mauristes, et un tiers chez les cisterciens⁹³². Une iconographie sculptée a pu exister, comme celle de Saint-Aubin d'Angers, dont la voûte est ornée d'un *Salvator Mundi* en relief, mais il ne faut pas exclure la possibilité du choix d'un certain dépouillement visuel, qui ne serait pas exclusivement cistercien. Ce dépouillement ne se confine pas aux seuls décors sans aucune toile ou sculpture, car presque autant de sacristies présentent une image unique, celle du Christ, dont trois sont peintes⁹³³. La présence d'une croix, avec ou sans figuration du corps de Jésus est prévue dans les rituels, par exemple à Cîteaux⁹³⁴, sans qu'elle ne soit mentionnée dans les inventaires. Il est en effet probable qu'un grand nombre d'entre elles ait été intégré à la boiserie, comme le montre le projet pour la sacristie de Sainte-

930 Nous parlons ici de ce qui était la principale sacristie, la seconde, dite des messes-basses, comprenait plusieurs tableaux dès sa création, cf. Bibliothèque de la CPSS, ms. 98, Simmonet, *Le nouveau Temple de Salomon...* 1771, f. 197 et suivants.

931 Cf. Chapitre VI.1.D.2 et VIII.1B.1.

932 Saint-Serge d'Angers, Evron, Saint-Pierre-de-La-Couture du Mans, Molesme, Saint-Malo, Saint-Seine (mauristes), Aunay, Barbeau, Chaalis (cisterciens).

933 Cluny, Saint-Serge d'Angers, Blois (peint) Soissons (mauristes) ; Aunay, Barbery, Vauluisant (peint) (cisterciens) ; Ardennes (peint) (prémontré).

934 *Rituel de Cîteaux...* ms, p. 91, « Estant entré dans la sacristie il ira par le milieu jusqu'à l'endroit vis à vis celui où il a pris son calice, et ayant fait son inclination à la croix, il quitte le calice, et ensuite les ornements... »

Geneviève dessiné dans le second tiers du XVIII^e siècle⁹³⁵. Le caractère général du salut à la croix dans les liturgies tridentines doit faire supposer l'existence de sa représentation dans toutes les sacristies, même en l'absence de documentation. Elle peut parfois être mise en œuvre d'une manière originale, comme à Saint-Aubin, où le *Salvator Mundi* est représenté sous la forme d'un enfant bénissant et tenant la croix, placé au dessus du corps central de la boiserie, emplacement traditionnel pour cette croix à saluer, qui en tient donc probablement lieu.

Vingt abbayes réunissent cent-vingt-quatre tableaux⁹³⁶ mentionnés sans être décrits, chiffre qui ne peut prendre en compte les quelques mentions de « plusieurs tableaux ». Parmi cette centaine, une vingtaine sont indiqués comme étant petits, suggérant au moins une taille moyenne voire grande pour une majorité d'entre eux. L'impacte visuel de ces images ne pouvait par conséquent pas être secondaire dans ces pièces, tant par leur nombre que par leurs dimensions. Ce chiffre se répartit de manière très inégale, avec deux sacristies génovéfaines réunissant quatre tableaux, deux chartreuses pour deux tableaux, deux occurrences cisterciennes contenant quinze tableaux⁹³⁷, soit un dixième du total. Les quatre-vingt-dix-sept autres exemples sont rattachés aux mauristes, au sein de quinze abbayes. Non seulement cette congrégation concentre la quasi totalité des exemples étudiés, mais cette concentration s'opérait au sein d'un nombre assez restreint de maisons, établissant une moyenne de cinq tableaux par sacristie, chiffre peu significatif puisque certaines en comptent plusieurs dizaines. Au contraire, il nous semble que l'intérêt de ces statistiques réside dans l'indication de deux phénomènes distincts. La grande majorité des sacristies ne présente qu'un décor iconographique très modeste, composé d'une croix ou crucifix, peints ou sculptés, et éventuellement d'un autre tableau, par exemple les retables cartusiens, sobriété qui se rencontre aussi parmi les bénédictins. Les occurrences de décors denses parmi ces derniers ne forment pas une majorité même s'ils en concentrent la plus grande partie. Cela signifie que dans les abbayes modernes de la moitié nord de la France, les sacristies sont très majoritairement sobrement décorées, et que les exceptions se rencontrent surtout chez les mauristes où elles réunissent un nombre très conséquent d'œuvres. La présence d'œuvres dans ces pièces ne s'échelonne pas de manière progressive, mais se répartit aux deux extrémités du spectre, nombre réduit ou forte présence

935 Cf. notice Paris-Sainte-Genève, dessin analysé au Chapitre VII.2.B.1.

936 Cluny (3), Bernay (7), Blois (16), Caen (5) Compiègne (9) Saint-Bénigne de Dijon (3) Moutiers (5) Noyon (7) Rennes (14), Saint-Ouen de Rouen (plusieurs), Saint-Florent-lès-Saumur (5), Saint-Pierre-sur-Dive (6) Saint-Riquier (6) Saint-Pierre de Sens (6) Soissons (3) Cercamp (5) Montrenaud (1) chartreuse de Troyes (1) Montfort (1) Saint-Loup de Troyes (3), Valloires (5).

937 Clairvaux (11), Valloires (5), nous n'avons pas compris les galeries de portraits d'abbés conservées dans les trésors de Cîteaux et de Clairvaux.

numérique et visuelle, avec assez peu d'exemples intermédiaires.

Au sein de la centaine d'occurrences identifiées, seule une vingtaine de mentions indiquent au moins un sujet. Les informations iconographiques recueillies s'avèrent très partielles et obligent à une certaine précaution dans leur traitement.

b) Liturgie ou Sacerdoce ?

L'analyse iconographique de ces décors s'est souvent réduite à la seule identification des objets représentés dans les trophées ou des scènes de la vie du Christ peintes sur toile. Une analyse plus poussée des « chutes d'ornements d'église » permet cependant d'y trouver une symbolique riche d'analogies entre les sources scripturaires, rituelles et sacramentelles, dont l'interprétation hésite parfois à trancher la difficile distinction entre l'action et l'acteur, entre la liturgie et le sacerdoce. Les programmes picturaux sont moins ambigus sur cette question, offrant une mise en parallèle visuelle de l'association du prêtre au Christ, non seulement comme modèle mais aussi comme actualisation selon la théologie sacramentelle catholique.

Objets et actions

Contrairement aux autres pièces que nous allons étudier, les sacristies disposent d'images non seulement sur toile mais aussi sur bois. La sculpture des lambris ne se contente pas seulement d'ornements végétaux ou architecturaux⁹³⁸, mais déploie aussi des trophées ou chutes d'ornements, ainsi que quelques figurations humaines. Le genre des trophées a fait l'objet de quelques études récentes, mettant en lumière à la fois le jeu formels qu'il offre, grâce à la variété dans la répétition, et la charge iconographique que le choix des motifs permet de composer⁹³⁹. N'ayant été appliquées qu'à quelques grands monuments, en particulier pour la chapelle royale de Versailles, l'étude des trophées reste

938 Cf. Chapitre IX.1.A-B.

939 Par exemple Alexandre Maral, *La chapelle royale de Versailles ; le dernier grand chantier de Louis XIV*, Paris, Arthena, 2011, et Sébastien Bontemps, « Le trophée d'église : système décoratif et illustration de la liturgie en France au XVIIIe siècle », in Ralph Dekoninck et al. (éd.), *Ornamenta Sacra : Late Medieval and Early Modern Liturgical Objects in a European Context*, vol. 13, Peeters Publishers, 2022, p. 277-300.

assez marginale dans celle des décors religieux, probablement parce qu'ils passent bien souvent comme un ornement au sens péjoratif du terme, c'est-à-dire un élément décoratif sans cohérence particulière avec l'architecture ou la peinture, simple juxtaposition d'objets liés au culte. Il nous semble au contraire que bien des compositions furent créées avec l'intention d'évoquer, par le truchement de l'emblème, un sujet, iconographique, liturgique ou dévotionnel. Trois exemples assez représentatifs sont encore conservés aujourd'hui à Saint-Pierre-de-la-Couture du Mans, Saint-Étienne de Caen et Saint-Serge d'Angers⁹⁴⁰.

La sacristie de la Couture, réalisée dans les années 1760-70, présente au dessus de la corniche des boiseries une frise de cartouches stuqués contenant chacun un emblème. Au centre de chaque parois se trouvent la représentation d'une des trois personnes de la Trinité⁹⁴¹ et une évocation de l'Ancienne Alliance. Cette dernière rassemble le serpent d'airain, préfiguration de la croix salvatrice, les tables de la loi et la mitre du grand prêtre, trois éléments directement liés au culte du Temple de Jérusalem ainsi qu'aux manifestations de Dieu au peuple d'Israël. Les onze autres trophées qui les entourent permettent d'approfondir la signification de chacun et de construire un lien avec la liturgie célébrée dans l'église et préparée dans la sacristie. Autour de l'emblème du Père sont rassemblés les symboles de l'autorité ecclésiale, d'un côté les abbés, avec mitre, crosse et étole, et de l'autre la magistère romain, avec chapeau de cardinal⁹⁴², croix patriarcale et clefs de Saint-Pierre. En pleine querelle gallicane, la juxtaposition de ces deux trophées montre aussi la position ambivalente des mauristes, congrégation fondée par le pape, ayant adopté le rite romain, qui devrait en tant qu'abbaye être dirigée par un abbé régulier et non commendataire, rappelant par là la double indépendance supposée de l'abbaye face à l'autorité locale, c'est-à-dire l'évêque. L'affirmation de cette indépendance est d'autant plus complexe qu'entre 1728 et 1767, c'est-à-dire pendant ou au début de la réalisation de ces décors, probablement menée à partir de la décennie 1760, le commendataire n'est autre que l'évêque du Mans, à qui crosse et mitre conviennent tout à fait.

940 Ce dernier est décrit et analysé au Chapitre VI.2.A.1.

941 La représentation emblématique de la Trinité sera détaillé au Chapitre VI.1.D.1.

942 Ce chapeau ne compte que quatre rangs de houppes, et non cinq. La fixation légale des rangs de houppes n'intervint qu'au XIXe siècle, leur nombre variant selon la place disponible aux XVIIe et XVIIIe siècle, comme le montre le *Missale Parisiense* vers 1740-47, conservé à la BnF (Res. livres rares B-178), où les armoiries de l'archevêque, Beaumont, sont encadrées d'un chapeau à cinq rangs de houppes bien qu'il n'ait jamais été cardinal, tandis que vers 1686-88, Charles Egon de Fürstenberg, prince-évêque de Strasbourg et nouvellement cardinal, ne fait apparaître que quatre rangs de houppes sur son portrait gravé (non signé, Bibliothèque nationale d'Autriche, Inv.-Nr. PORT/59648/1)

En face, l'emblème du Fils est entouré de deux trophées réunissant des éléments liés à la lumière, torches, flambeaux⁹⁴³ et pique-cierges, soulignant que Jésus Christ dit de lui-même « Je suis la lumière du monde. Celui qui me suit ne marchera point dans les ténèbres, mais il aura la lumière qui donne la vie⁹⁴⁴ ». Le mur le plus long présente cinq trophées d'instruments liés à la célébration de la messe autour de la représentation de l'Esprit saint⁹⁴⁵. Au dessus de la porte, l'autel des parfums du Temple de Jérusalem est associé à un encensoir, parfum de la liturgie chrétienne, associé à sa navette d'encens, à un rameau d'encens, ainsi qu'à une aiguière et à des roseaux, évoquant probablement le lavage des mains après les encensements. Ensuite⁹⁴⁶, les deux types de vases sacrés, calice et ciboire, sont associés avec les linges qui entourent le calice lors de la messe, la pâle et le purificateur. Le ciboire se retrouve dans le trophée suivant, associé cette fois à un ostensor, évoquant donc moins la consécration eucharistique comme précédemment, mais la conservation des hosties consacrées, symbolisées par des épis de blé, soit pour la vénération, soit pour l'administration du viatique, comme l'indique la clochette qui pend en dessous. À l'autre extrémité du mur, en symétrie de l'autel des parfums, se trouve l'autel des pains, autre élément de la liturgie du Temple, associé à un livre, un sabre, un arc, une trompe et deux crocs, instruments évoquant plutôt les sacrifices de pain et de viande. Ce n'est donc pas autour de Jésus que sont réunis les trophées évoquant l'Eucharistie, qui est pourtant comprise par les chrétiens comme la réactualisation de la Cène, où il présente le pain et le vin comme sa chair et son sang.

Au dessus des fenêtres, deux derniers cartouches entourent l'évocation de l'Ancienne Alliance. Ils sont composés pour l'un d'une harpe et d'une lyre et pour l'autre de deux hautbois et d'une partition. La harpe est ordinairement l'attribut du roi David, considéré par la tradition hébraïque puis chrétienne comme l'auteur des Psaumes et de leur mise en musique. Cette attribution était encore largement admise aux XVIIe et XVIIIe siècle, comme s'en fait l'écho Lemaistre de Sacy dans la préface de sa traduction des *Pseaumes de*

943 Ils sont associés à une boîte au couvercle surmonté d'une croix, dont nous n'avons pu identifier la correspondance liturgique.

944 Je 8:12. Un lien peut aussi être fait avec l'Apocalypse, 21:23, où il est dit « La ville n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'éclaire et l'Agneau est son flambeau. » l'agneau étant précisément l'emblème employé à la Couture pour évoquer le Fils.

945 Cette association de l'Esprit saint à l'Eucharistie n'est pas nécessairement immédiatement évidente à l'époque moderne, même si la colombe se retrouve sur certaines portes de tabernacle ou tombeau d'autel. Le canon romain, tant dans le rite romain que parisien, n'invoque pas particulièrement l'Esprit Saint au moment de la consécration des espèces, la prière de l'épiclese ayant été introduite dans de nouvelles prières consécratoires au XXe siècle.

946 Un autre cartouche contient une tiare papale, un éteignoir, un bâton de chantre, deux burettes et des pampres. L'association entre tiare et bâton de chantre s'observe dans de nombreux exemples, comme dans le trophée qui orne le mur ouest de la sacristie de l'église Saint-Sulpice à Paris. Nous ignorons encore la raison de cette juxtaposition récurrente.

*David*⁹⁴⁷. Parmi les instruments souvent cités dans ces psaumes se trouvent la harpe ainsi que la lyre⁹⁴⁸.

La présence d'éléments associés au Temple de Jérusalem et aux pratiques cultuelles juives est un exemple du processus d'interprétation typologique, démarche qui « consiste à lire en quoi les faits de l'Ancien Testament annoncent, préfigurent, suggèrent, démontrent ou témoignent des accomplissements de la Nouvelle Alliance⁹⁴⁹ ». Elle est fondée sur une compréhension cohérente de l'histoire du monde, chaque événement marquant faisant partie du plan de Dieu pour se révéler aux hommes. Elle repose aussi sur l'allégorie comme « moyen rationnel de l'exégèse permettant de passer du sens littéral de l'Écriture au sens spirituel⁹⁵⁰ ». Ces lectures furent particulièrement utilisées par les Pères de l'Église qui façonnèrent ainsi un vaste répertoire de significations et de parallèles scripturaires. Le terme de typologie, basé sur le grec, était cependant moins utilisé à cette époque que son équivalent de racine latine, le figurisme. Ce phénomène est bien connu des historiens des idées religieuses, en particulier appliquées à Port-Royal et au jansénisme⁹⁵¹, soulignant son importance à l'époque moderne, non seulement au travers de la lecture concordiste du XVIe siècle, qui chercha dans les auteurs antiques ces germes de Révélation à l'image des prophéties de l'Ancien Testament, mais aussi de la théologie positive adoptée par les ordres savants comme par une grande partie des théologiens de l'Ancien Régime. Se nourrissant largement de l'étude patristique, le processus typologique est profondément ancré dans la mentalité religieuse ecclésiastique. Malgré la faveur qu'a connue ce sujet dans les études d'histoire religieuse depuis la fin du XXe siècle, il n'a pas rencontré la même faveur chez les historiens de l'art, suivant en cela les affirmations d'Émile Mâle, qui voulait que ces « quelques » lectures « symboliques » eurent aux XVIe et au XVIIe siècle pour principal objet les préfigurations eucharistique et mariale⁹⁵². La lecture typologique des deux principales parties de la Bible a offert aux artistes et concepteurs les ressources d'un décor satisfaisant en une même réalisation cette modalité ornementale et la mise en œuvre

947 Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, *Les Pseaumes de David traduits en françois*, Paris, Desprez, 1697, t. 1, p. 27-28.

948 Les deux sont par exemples cités dans Ps 61:11. L'auteur du manuscrit Grolier (cf. note 1270 p.350, f. 10r) « la harpe de David est signe de la poésie sacrée » tandis que la « lyre pour la poésie profane ». Nous ne pensons pas que cette dernière interprétation soit applicable à ce trophée, à moins qu'il ne s'agisse d'une évocation des préfigurations messianiques que certains auteurs de la fin du XVIe et du XVIIe siècle pensaient trouver dans l'histoire antique, à l'image de la légende de la Sibylle de Tibur à Auguste.

949 Vincent Debiais, *La croisée des signes, l'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Strasbourg, éd. du Cerf, 2017, note 80.

950 *Idem*.

951 L'un des pionniers sur ce thème fut Bruno Neveu, dont par exemple « Port-Royal à l'âge des Lumières : les "Pensées" et les "Anecdotes" de l'abbé d'Ememare, 1682-1770 » [1977] in *Érudition et religion*, Paris, Michel, 1994, p. 277-331, ou encore Hervé Savon, « Le figurisme et la "Tradition des Pères" » in Jean-Robert Armogathe (dir.), *Le Grand Siècle et la Bible*, coll. « Bible de tous les temps » vol. 6, Paris, Beauchesne, 1989.

952 Mâle, *op. cit.* p. 296.

visuelle du discours religieux⁹⁵³. Appliquée à la liturgie, la typologie introduit un lien direct entre le sacerdoce « selon l'ordre du roi Melchisedec⁹⁵⁴ » et le sacerdoce chrétien, entre le Temple et les églises⁹⁵⁵. Jésus étant venu accomplir la loi, les cérémonies communautaires construites par les premiers chrétiens, dont bon nombre étaient de culture hébraïque, établissent de nombreux parallèles entre Ancien et Nouveau Testament, réinterprétant les rites juifs avec de nouvelles pratiques propres au christianisme naissant. Cette lecture typologique de l'histoire de la révélation et des manières de communiquer avec Dieu au travers de gestes et de parole entraîna le développement de nouveaux objets rituels. Ces instruments du culte sont conservés dans les sacristies et offrent aux artistes et donateurs de modèles une riche variété de formes à partir desquelles ils peuvent composer les trophées qui ornent les parois de ces pièces. Ces chutes d'ornements ecclésiastiques ne sont cependant pas réservées aux sacristies, mais largement employées dans les églises, séculières et régulières.

Dans le cas manseau, cette articulation scripturaire s'enrichit encore d'évocations apocalyptiques, au travers de la figure de l'agneau mystique, victime sans tâche placée sur le trône céleste décrit dans la vision de Jean à Patmos⁹⁵⁶. Image traditionnellement interprétée comme celle du Christ immolé sur la croix, cet agneau est représenté dans les trophées de la Couture, tout comme les autels des pains et des parfums, les objets contenus dans l'Arche d'alliance, qui évoquent la liturgie du Temple, comme le pain et le vin qui rappellent la Cène, calices et ciboires qui montrent l'application catholique des gestes et paroles de Jésus. La liturgie vécue comme présente au XVIIIe siècle est donc reliée à celle de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance sur terre et à celle vécue dans l'éternité décrite dans l'Apocalypse.

Cette frise de trophées évoque donc les deux composantes principales des rites monastiques célébrés dans l'église, la messe, au travers de son élément central, l'Eucharistie et les rites associés – calice, ciboire, ostensor – l'encensement, les processions – flambeaux, chandeliers d'acolytes – et la vêtue du clergé – mitre, crosse - et l'office chorale – psaumes, bâton de chantre – d'une manière qui souligne le rôle de la

953 Ses applications iconographiques sont plus particulièrement étudiées au Chapitre VI.2.A.1.

954 Ps 110:4.

955 Ce parallèle entre Temple et église est plus largement étudié au Chapitre IX.1.B.2.

956 Ap 5:6-8.

liturgie comme sacrement, c'est-à-dire comme « signe sensible que Jésus Christ a institué pour sanctifier [les hommes]⁹⁵⁷ », permettant d'appréhender l'invisible, Dieu, en l'occurrence la Trinité, par des rites visibles. Ces trophées sont donc moins conçus comme métonymie visuelle, l'image de ce qui est contenu décorant la surface visible du contenant, que comme processus emblématique de mise en abîme des signes de la liturgie. L'analyse des ornements qui composent le trophée permet d'identifier les rites, messes et offices chorales, qui sont eux-mêmes des systèmes de signes reliant l'humain et le divin. À ce titre, les trophées participent pleinement de la compréhension tridentine de l'image. Nous avons souligné au premier Chapitre que cette compréhension conciliaire s'articulant entre enseignement et prière était réduite à la seconde dimension dans le monde monastique. Ces trophées ne doivent donc pas être lus comme des éléments didactiques, mais comme des supports de dévotions, réactivant dans l'esprit du clerc qui se prépare à la célébration les actions et leur sens spirituels.

La boiserie de la grande sacristie de Saint-Étienne de Caen, réalisée vers 1772-73 par un des commis de l'abbaye, est sculptée de quatre trophées insérés dans les panneaux qui surmontent les miroirs sur les deux murs perpendiculaires aux fenêtres. Ils peuvent faire l'objet de la même analyse, quoiqu'un peu plus complexe. Côté nord, un livre ouvert, une étole, une crosse et une croix peuvent évoquer l'enseignement, tâche liée tant à la prédication qu'à la lecture ritualisée de l'Évangile pendant la messe et les grands offices. Le trophée voisin reprend l'ostensoir et le ciboire voilé, tel qu'à la Couture, quoiqu'une mitre soit ajoutée au trophée, ce qui rend sa lecture plus délicate. En face se trouvent d'une part un trophée réunissant les éléments liés à la messe, missel, encensoir, calice et patène avec raisin et blé, et deux longs cierges. La présence d'un rameau d'olivier pourrait évoquer le geste de paix, aussi bien que l'huile de certaines onctions, ce qui conviendrait moins à la messe elle-même. L'autre trophée réunit bâton de chantre, goupillon et bénitier, deux pique-cierge et deux burettes avec leur plateau. Ces éléments pourraient être interprétés comme les emblèmes de l'office des heures, le bâton évoquant le chant, les cierges sont ceux qui accompagnent le célébrant des vêpres, et le bénitier est employé à l'issue de complies pour bénir la communauté⁹⁵⁸.

Ces ustensiles pourraient toutefois être interprétés non comme les emblèmes d'actions liturgiques, mais comme ceux des acteurs de celle-ci. En effet, le premier pourrait

957 Charles-Joachim Colbert, *Instruction générale en forme de cathéchisme...*, dit *cathéchisme de Montpellier*, Paris, Simart, 1731, t. 2, part. III, p. 16.

958 *Rituel de Cîteaux...* ms, p. 279.

représenter les trois principaux degrés de l'ordre, diacre pour l'évangile, étole pour le prêtre, crosse pour l'évêque. Le sacerdoce serait de nouveau mis en scène en face, avec les attributs de la messe. À côté, les objets évoquant l'office pourraient aussi évoquer ceux qui les portent, le chantre et les acolytes, c'est à dire les ordres mineurs. La mitre pourrait évoquer l'abbé, mais il est difficile d'expliquer l'association de celui-ci avec la conservation et la vénération des hosties consacrées. Cette lecture, sans être pleinement satisfaisante, permet de soulever la question qui traverse l'analyse de beaucoup de décors de sacristie. Une tension interprétative peine parfois à trancher entre action et acteurs de la liturgie.

Cette dualité est particulièrement présente dans la sacristie de Mondaye, dont chacune des deux extrémités est occupée par une des compositions de la seconde série des *Sept Sacrements* conçue en 1645-47 par Nicolas Poussin et copiée au début du XVIIIe siècle par le prémontré Eustache Restout (1655-1743). Les deux sacrements retenus sont ceux de l'Eucharistie et de l'Ordre. La thématique eucharistique est très répandue dans les décors des églises des XVIIe et XVIIIe siècle⁹⁵⁹, y compris à Mondaye même, où quatre *tondi* en offrent un panorama typologique. Celle de l'ordre est plus rare, en particulier hors de l'église. Elle est aussi employée dans la sacristie de l'abbaye mauriste de Saint-Thibéry⁹⁶⁰ (Hérault) probablement réalisée vers 1731⁹⁶¹. Il s'agit aussi d'une copie de l'œuvre de Poussin, mais inversée. Il serait bien possible de conserver une lecture rituelle de ces deux tableaux, l'un représentant l'ordination qui valide la possibilité de célébrer l'autre. Il semble cependant que le choix de la scène de l'ordre place plutôt une emphase sur l'acteur plutôt que sur l'action, sur le sacerdoce plutôt que sur la liturgie. Dès lors, ces deux tableaux sont une mise en parallèle du prêtre, recevant sa qualité de Jésus lui-même par l'intermédiaire des apôtres, et agissant pendant la messe à l'imitation de celui-ci, observant les paroles « faites ceci en mémoire de moi⁹⁶² ». En théologie catholique moderne, cette action n'est rendue possible qu'en estimant que le prêtre n'agit pas alors en son nom propre mais en actualisant la présence du Christ en sa personne.

959 Mâle, *Art religieux du XVIIe siècle...* p. 82-91.

960 Voir Sallé, *Églises mauristes...* p. 386.

961 Dossiers Monuments Historique, notice PM34004083 base Palissy.

962 Lc 22:19.

In persona Christi

L'expression *in persona Christi capitis* a été forgée par la théologie scolastique au sein de sa réflexion sacramentaire. Appliquée à l'eucharistie, elle a été particulièrement diffusée dans le catholicisme moderne, renvoyant à la métaphore de saint Paul⁹⁶³ qui décrit l'Église comme un corps dont le Christ est la tête⁹⁶⁴. À ce titre, elle décrit l'action du prêtre qui devient l'image du Christ lors de la consécration, répétant les paroles de la Cène. L'idée de configurer les prêtres au Christ par l'ordination, dans l'ensemble de leur vie et en particulier en vue de la célébration de la messe est particulièrement valorisée par la réforme catholique, et en France, à l'exemple des écrits de Jean-Jacques Olier sur le sacerdoce⁹⁶⁵.

Les trophées de la sacristie mauriste de Caen qui viennent d'être décrits sont complétés par deux autres sculptures, qui occupent le même emplacement que ceux-ci, mais sur la troisième paroi, face aux fenêtres, c'est-à-dire au point de convergence du décor et du mouvement des moines dans la pièce. L'un représente Jésus, l'autre Marie, tous deux en buste, auréolés de rayons, tournés l'un face à l'autre. Leur présence évoque cette configuration à laquelle doit se conformer le prêtre, non seulement au Christ, mais aussi à la Vierge, car, selon Olier, le prêtre « produit Jésus Christ » comme Marie a engendré son Fils, par la volonté du Père⁹⁶⁶. La présence de cette représentation en bustes de profil n'est pas unique, comme on peut le voir sur le meuble de la sacristie des mauristes de Souillac (Lot), aujourd'hui conservé dans l'église. D'autres exemples peuvent être identifiés hors des cercles bénédictins, comme dans la sacristie de la collégiale de Semur-en-Auxois, réalisée au milieu du XVIII^e siècle et boisée d'un lambris sculpté où deux bustes très proches dans leur composition sont placés eux-aussi sur le mur faisant face aux fenêtres. Nous n'avons cependant trouvé qu'une seule autre occurrence de ces profils en paire dans le corpus de cette étude. Ils s'agit de deux petits médaillons ornant les culots de la retombée des voûtes de la galerie septentrionale du cloître de Redon⁹⁶⁷, où ils sont les seules figures sculptées, à l'exception des nombreux angelots qui décorent les frontons et clefs de voûtes.

La sacristie cistercienne de Valloires offre un décor qui s'articule entièrement sur cette

963 Col. 1:15-20.

964 Gilles Drouin, *Espace liturgique, un espace d'initiation*, Paris, Cerf, 2020, note 34.

965 Jean-Jacques Olier, *Traité des Saints Ordres...* Paris, Langlois, 1673, part. 3, chap. 2.

966 *Idem*, p. 360-61.

967 Cf. notice Redon, fig. 11-12.

adoption par le prêtre des différentes facettes de la vie de Jésus. Probablement contemporaine de la reconstruction de l'église entre 1741 et 1756, la conception de ce décor revient certainement au maître d'ouvrage du nouvel ensemble conventuel, le prieur claustral dom Comeau⁹⁶⁸. Elle fut ornée de lambris rocaille sculptés par l'autrichien Simon Pfaff dans lequel sont enchâssées cinq toiles peintes par Ignace Parrocel⁹⁶⁹, probablement recommandé par l'abbé commendataire, l'évêque d'Amiens⁹⁷⁰, qui l'avait fait travailler en 1751 dans sa cathédrale⁹⁷¹. Les panneaux sculptés alternent avec de hautes toiles, trois sur le mur opposé aux fenêtres représentant l'*Agonie à Gethsémanie*, *Jésus enseignant aux Docteurs*, la *Fuite en Égypte*. Une autre, l'*Adoration des bergers*, occupe le mur faisant face à la porte, elle-même surmontée d'un *saint Jérôme* placée en imposte.

Ce programme peint propose un itinéraire de conformation intérieur du moine au Christ. Le dessus-de-porte représentant saint Jérôme traduisant la Bible durant sa vie d'ermitte au désert de Palestine, introduit directement le solitaire picard dans le décor peint. Le départ au désert, c'est à dire dans la solitude monastique, invite à la méditation des Écritures, qui permettront la compréhension et l'appropriation des scènes suivantes de la vie de Jésus. Deux lectures peuvent se superposer pour les trois peintures suivantes. La première représente le Christ souffrant, qui accepte les souffrances imminentes de la Passion. La douceur de l'expression du visage et des gestes de l'ange insistent plutôt sur la résignation que sur l'appréhension. Cette résignation est celle d'une ascèse religieuse, chasteté, pauvreté et surtout obéissance, à l'image du Fils qui renonce à ses désirs propres, « Mon Père, que ce ne soit pas ma volonté qui se fasse, mais la vôtre⁹⁷² ». La deuxième toile évoque la disposition intérieure à l'écoute de la Parole, lue dans les livres ou énoncée dans la liturgie ou dans les exhortations des frères, en particulier de l'abbé. La troisième invite au renoncement, au détachement envers le Monde, la sécurité, la famille, élément central de la vocation religieuse bénédictine, conforme en cela à l'appel évangélique lui-même⁹⁷³. Cette lecture plutôt passive des scènes fait du spectateur un disciple du Christ et

968 Ce personnage important de l'histoire de Valloires reste encore très méconnu. Fils d'Antoine-Bernard de Comeau de La Choselle, conseiller au Parlement de Dijon, issu d'une famille de la petite aristocratie bourguignonne, on ignore jusqu'à son prénom (François Aubert de La Chesnaye Des Bois, *Dictionnaire de la noblesse*, Paris, Duchesne, 1772, t. 5, p. 63. Cette source doit cependant être regardée avec prudence, étant donné les conflits d'intérêts qui entouraient parfois l'auteur). La *Chronique de Dommartin* permet cependant de savoir qu'il mourut en 1767, âgé de 83 ans, et qu'il était profès de Cîteaux et avait été docteur en Sorbonne et visiteur provincial pour la Picardie. Caïeu, *Chronique de Dommartin...* p. 612.

969 Joseph-François-Ignace Parrocel (1704-1781), fils de Pierre Parrocel qui œuvrèrent beaucoup dans le domaine religieux, le père dans les provinces du sud et le fils dans notre aire géographique.

970 Louis-François-Gabriel d'Orléans de La Motte (1683-1774), évêque d'Amiens (1733).

971 cf. Christophe Rousseau-Lefèvre, « Deux programmes peints signés Parrocel, destinés à orner le réfectoire de l'abbaye de Saint-Vincent du Mans », article à paraître.

972 Lc 22:42.

973 Par exemple Lc 14:26.

lui propose un cheminement monastique. Une seconde lecture, cette fois active, permet d'y trouver les éléments d'une pensée sacerdotale, où le prêtre est appelé à se configurer au Christ. Christ souffrant dans la première toile, à la fois celui qui s'offre, la victime, mais aussi celui qui offre, le sacrificateur. Christ enseignant dans la seconde, rappelant l'importance de la prédication, par les paroles ou par les actes. Christ isolé, reprenant l'ambition tridentine d'assurer la sainteté du prêtre en le séparant du monde, une mise à l'écart sur laquelle repose le concept même de sacralité. Ces deux perspectives conduisent parallèlement à la même destination, l'adoration de l'Incarnation dans la Crèche. Dans celle-ci, le moine peut se reconnaître dans les bergers, les petits et les simples qui sont appelés par les anges à venir contempler ce mystère, et les prêtres dans Marie, la mère qui a permis au Sauveur d'advenir dans le Monde et qui présente l'Enfant à l'adoration comme le célébrant élève les espèces consacrées pendant la messe.

La compréhension paulinienne de l'Église comme corps dont le Christ est la tête (Col 1:15-20) peut aussi être doublée par une autre image, celle de l'union conjugale du Christ à l'Église (Eph 5:21-32). Cette perspective sponsale du sacerdoce, où le prêtre est l'époux de la communauté des fidèles comme le Christ de l'Église, est bien présente dans les penseurs français du sacerdoce, en particulier Jean-Jacques Olier, mais demeure secondaire⁹⁷⁴. Elle fut peut-être envisagée lors de l'installation du vaste tableau de *Moïse défendant les filles de Jethro* dans la sacristie de Saint-Étienne de Caen. Acquis à Paris en 1764 par le père procureur caennais, cette bonne copie d'après Charles Lebrun proviendrait peut-être d'une des maisons jésuites de la capitale⁹⁷⁵. Le choix de cette iconographie s'explique par la réalisation d'une histoire complète de Moïse, mais est extrêmement rare représentée seule. C'est donc les méandres de son histoire matérielle qui sont à l'origine de cette situation, ce qui ne doit pas écarter l'idée d'une interprétation de ce tableau dans son nouvel environnement. Il est en effet probable que son installation ait été l'occasion pour certains religieux, dont dom Fournier, peintre lui-même et s'activant quelques années plus tard au décor de la salle capitulaire voisine, d'élaborer une lecture rendant raison de sa présence dans la sacristie.

La perspective typologique devient alors essentielle. La figure de Moïse comme type du Christ est un élément bien connu, mais il ne faut pas se contenter d'une considération aussi générale. La scène reprend un passage de l'Exode⁹⁷⁶, lors de la fuite de Moïse en Madian.

974 Bernard Pitaud, *Jean-Jacques Olier (1608-1657)*, Paris, Lessius, 2017, p. 269-270.

975 La question n'a pas encore été tranchée, cf. notice Caen-Saint-Étienne, « Sacristie ».

976 Ex 2:15-17.

Cornelius a Lapide souligne dans ses commentaires, très diffusés dans les abbayes modernes⁹⁷⁷, que cette action de Moïse est similaire à celle du Christ qui passa sur terre en réconfortant les opprimés par le diable et en faisant le bien⁹⁷⁸. Cette interprétation peut être portée plus loin, car ces jeunes femmes le rencontrent en venant chercher de l'eau à un puits, ce qui n'est pas sans rappeler la rencontre de Jésus et de la Samaritaine, l'objet du combat étant alors l'annonce de la vie éternelle. Le protagoniste défend alors le message du Salut, la Vérité, contre le démon, au profit de ces jeunes femmes dont l'une deviendra ensuite son épouse, Sephora. Il s'en dégage alors la possibilité d'y voir une mise en scène du combat de Moïse/Jésus pour son épouse Sephora/Église. Le prêtre agissant *in persona christi*, la lecture typologique de la scène pourrait alors être comprise dans une perspective sponsale du sacerdoce.

La dimension sacrificielle de la messe s'avère être une perspective documentée dans un nombre assez important de sacristies monastiques. Elle peut passer par le même processus typologique, comme chez les mauristes parisiens des Blancs-Manteaux, où un tableau représentant le meurtre de Caïn⁹⁷⁹ et acquis vers 1765 fut placé sur le pilier central de la sacristie⁹⁸⁰. L'inventaire précise quelque peu la composition, mentionnant « l'apparition du Père Éternel à Caïn après son crime⁹⁸¹ ». Il s'agit donc de Ge 2:10, lorsque Dieu dit à Caïn « Qu'avez-vous fait ? La voix du sang de votre frère crie de la Terre jusqu'à moi ». la mort de celui qui avait offert un agneau en sacrifice à Dieu, le meurtre de l'innocent, le sang qui crie sont autant d'éléments qui fondèrent l'interprétation traditionnelle d'Abel comme un type du Christ⁹⁸².

La plupart des occurrences de ce thème mettent directement en scène la Crucifixion, comme à Saint-Pierre-sur-Dive, Ardennes, ou la descente de croix⁹⁸³, par exemple à Saint-Remi de Reims ou Bucilly, et parfois les deux en même temps, comme aux Blancs-Manteaux ou à Champmol.

La Résurrection n'est pas absente des sacristies, bien qu'elle soit moins récurrente que la Crucifixion et n'occupe pas une place centrale. Sa représentation passe principalement par

977 Cf. Annexe III, « Théologie ».

978 « *Sic Christus transiit benefaciendo et fanando omnes oppressos a diabole* » Cornelius a Lapide, *Commentarius in Pentateuchum Moysis*, Venise, Albritius, 1717, p. 277.

979 Dont l'original pourrait être la *Réprobation de Caïn* de Noël Coypel, 1663, conservé au Louvre.

980 Ce tableau peut aussi recevoir une interprétation figuriste, cf. Chapitre VI.2.A.3.

981 AN, S//3675, *Procès verbal du monastère des Blancs-manteaux*, 19 octobre 1790.

982 Cornelius a Lapide, *Commentarius...* p. 75. « *Allegorice, Abel fuit typus Christi à Judaeis fuis occisis.* »

983 La place de ces deux sujets dans l'iconographie de la mort de Jésus-Christ est étudiée au Chapitre VI.1.A.1-2.

la scène de sa rencontre avec Marie Madeleine à côté du tombeau vide, traditionnellement nommée d'après les mots du Christ *nolli me tangere*, signifiant qu'il n'appartient plus vraiment à ce monde, par exemple à Champmol. À l'abbaye de Bucilly par exemple, elle forme un pendant avec le *Baptême de Jésus*, encadrant une *Descente de croix*. Dans cette configuration, on peut se demander si le parallèle évoque plutôt un déroulement chronologique, le premier tableau évoquant le début du ministère public, le second la finalité de celui-ci, ou bien s'il invite à une lecture pénitentielle, au travers de la figure de la pécheresse repentie devenue une proche de Jésus, en lien avec le baptême qui lave des péchés individuellement, là où la croix apporte le salut à l'humanité tout entière. Dans ce cas, il serait même possible d'y voir l'évocation de trois sacrements, baptême, confession, communion, dans une démarche réconciliatrice. Une disposition assez similaire fut mise en œuvre par le frère Jean André, convers dominicain, qui peignit pour la sacristie du noviciat parisien de la rue du Bac « Jésus-Christ à table avec les disciples d'Emmaüs, l'apparition de Notre-Seigneur et sa naissance⁹⁸⁴ ». Le second est l'apparition à Marie Madeleine, juxtaposant deux épisodes où Jésus fait connaître sa résurrection à ses disciples. La naissance serait assez proche de l'idée du baptême, ici plutôt l'entrée dans le monde que le début de la vie publique. La scène d'Emmaüs étant particulièrement appréciée au XVIIIe siècle pour évoquer l'Eucharistie, les deux sacrements, confession et communion se retrouvent ici aussi, cette fois reliés à sa source, l'Incarnation. D'autres triptyques de ce genre restent peut-être à découvrir et à analyser dans les sacristies d'autres communautés religieuses.

2) « L'intérieur » de la communauté

Le chapitre, le réfectoire et la sacristie concentrent la grande majorité des peintures et sculptures des bâtiments conventuels. Ils sont aussi les trois espaces dont l'usage est le plus formalisé par la Règle et les usages monastiques. La richesse visuelle et discursive de ces décors, écho matériel de la ritualisation des activités qui s'y déroulent, contraste avec les autres espaces claustraux, nécessaires à la vie courante de la communauté, mais beaucoup moins normés. Cela entraîne un clivage spatial des bâtiments monastiques en

984 Thiéry, *Guide des amateurs...* 1787, vol. 2, p.534. Les *Pèlerins d'Emmaüs* est conservé dans une autre église parisienne, Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

élévation, le rez-de-chaussée concentrant la grande majorité des décors, avec réfectoire, sacristie, chapitre, salles des hôtes, tandis que l'étage, souvent unique, parfois double, réunit galerie du dortoir, cellule, salle commune, salle de conférence, contrastant avec les espaces précédents par leur sobriété, voire leur austérité.

a) Lieux communs

La vie de la communauté nécessite des espaces permettant de soigner la fraternité, incarnant de manière active et moins formelle l'unité vécue symboliquement dans les rituels quotidiens, soin des relations interpersonnelles au chauffoir, soin intellectuel de la formation des plus jeunes, soins physique et spirituel des malades et des mourants. Ces espaces ont souvent laissé peu de trace aujourd'hui, à cause d'une certaine fluidité due à une absence de spécialisation architecturale dont Saint-Ouen de Rouen donne un bon exemple lorsqu'en 1679 un prieur bâtisseur restructura le petit logis occupant l'ouest du cloître, transformant « deux chambres du bas qu'on appelloit les écoles et qui servoient d'infirmes, en deux chambres dont une fut destinée pour la conférence et l'autre pour le chauffoir commun⁹⁸⁵ ». Infirmes, classe, conférence, chauffoir ne nécessitent pas d'aménagement bâti particulier, occupant généralement une salle de dimensions moyennes pourvue d'une cheminée, ce qui explique qu'ils puissent être interchangeable. Les modestes décors qui ont pu être documentés révèlent néanmoins un traitement différencié de la présence de l'image, presque absente des lieux d'enseignement et de fraternité où la parole domine, mais bien présente auprès des plus faibles.

Une sobre convivialité

Le type de la salle de conférence ou salle de classe s'avère n'avoir laissé de trace que chez les mauristes. S'il est possible d'imaginer un espace moins formalisé dans les abbayes d'antique observance ainsi que chez les chartreux et clunistes, où chaque communauté forme ses quelques novices et profès-étudiant sur place, cela s'explique moins dans les branches réformées cisterciennes et prémontrées qui organisaient des noviciats

⁹⁸⁵ *Choses notables de Saint-Ouen...* p. 51.

provinciaux. Dans le cas des génovéfains, il semble qu'une majorité des étudiants ait suivi leur cursus à l'abbaye mère, où ils occupaient peut-être une partie des espaces du noviciat dans l'aile orientale. Deux salles d'études sont mentionnées à Prémontré qui assurait la formation d'une grande partie des jeunes profès des provinces environnantes.

Les onze exemples identifiés⁹⁸⁶ présentent des aménagements très similaires, qui permettent d'en établir les caractéristiques récurrentes. La fonction du lieu étant d'accueillir l'enseignement, elle contient souvent une petite « chaire » de bois⁹⁸⁷ qui permet à l'orateur de se tenir en léger surplomb, posture d'autorité inhérente à celui qui possède le droit de professer, élévation qui permet une meilleure audition et un certain confort pour la station debout. À Saint-Germer-de-Fly elle est désignée comme « une chaire de lecteur⁹⁸⁸ » suggérant plutôt une position assise, comme dans un réfectoire. Dans les deux cas, la forme de la chaire offre un appui et un support pour les notes des cours, dictés selon la pratique courante alors. L'auditoire est formé des jeunes profès, poursuivant le cursus d'études ordinaires en vue du sacerdoce, c'est-à-dire quelques années de philosophie puis de théologie, la durée variant un peu selon les ordres et les époques, entre deux et trois ans pour chaque cursus chez les mauristes⁹⁸⁹. Il prend place sur des chaises de paille⁹⁹⁰, des bancs, libres⁹⁹¹ ou intégrés au lambris⁹⁹², comme au chapitre, ou encore un « banc garni d'un pupitre⁹⁹³ » à Saint-Germer, préfigurant les pupitres d'école du siècle suivant. Le nombre de ces sièges ne dépasse pas la dizaine, nombre ordinaire pour un « cours », c'est à dire un groupe de religieux étudiants. Le nombre de tables, entre une et trois, ne correspond pas au nombre de sièges, laissant supposer que les étudiants s'asseyaient autour d'elles, ou bien qu'ils prenaient note sans table. La pièce peut bénéficier d'une cheminée ou d'un poêle, comme à Sées ou Prémontré, et d'une bibliothèque, comme à Corbie, même si la présence de livres n'est que rarement attestée. À Saint-Étienne de Caen, les étudiants bénéficiaient de bureaux individuels où se trouvaient les ressources livresques nécessaires.

À l'exception des deux grandes statues de pierre présentes dans celle de Saint-Germain-

986 Blois, Corbie, Saint-Bénigne de Dijon, Noyon-Saint-Eloy, Paris-Saint-Germain-des-Prés, Rouen-Saint-Ouen, Saint-Germer-de-Fly, Sées, Soissons-Saint-Médard. Le statut des salles d'études de Saint-Germain d'Auxerre reste à déterminer.

987 Saint-Bénigne de Dijon, Saint-Denis-en-France, Sées.

988 AD de l'Oise, 1Q2.1406, vente du 24 juillet 1791, n°79.

989 Thierry Barbeau, « Congrégation de Saint-Maur, Travail intellectuel », article mis en ligne le 18 mars 2011, www.mauristes.org, consulté le 26 mars 2023.

990 Saint-Bénigne, Corbie

991 Blois

992 Corbie

993 AD de l'Oise, 1Q2.1406, vente du 24 juillet 1791, n°80.

des-Prés, qui n'étaient pas destinées à cette salle⁹⁹⁴, les seules images inventoriées dans ces salles en 1790 sont celles de la Crucifixion, comme ce « Christ sur papier⁹⁹⁵ » ou cette « image du sauveur⁹⁹⁶ », c'est à dire l'image traditionnellement placée en face d'un prédicateur en chaire dans une église, afin que celui-ci garde devant les yeux la source et la finalité de son enseignement.

Dans certaines abbayes, les fonctions des salles de récréation et de conférence sont confondues, comme à Saint-Germer-de-Fly où la « chambre dite de la communauté » comprend une chaire. Tout comme la classe, l'ameublement des chambres communes ou chauffoirs est très similaire parmi les vingt-cinq chambres communes identifiées, quels que soient les ordres et les régions, à l'exception des chartreux qui n'en utilisent pas, leur spatiement étant généralement une promenade. Les deux appellations de cette pièce désignent bien ses deux fonctions, lieu de réconfort calorique pour le chauffoir, lieu de récréation dans la salle de communauté. L'appellation chambre se rattache à l'usage ancien de ce terme, qui désigne une pièce intérieure, d'autant plus explicable ici qu'elles sont très souvent placées à l'étage⁹⁹⁷, à l'extrémité orientale du dortoir⁹⁹⁸. Son mobilier principal, hors des ustensiles de cheminée, sont les sièges, d'un nombre suffisant pour accueillir toute la communauté, novices et regardants, bancs et une ou deux tables. L'abbaye prémontrée de Bucilly en donne un très bon exemple, avec « dix-huit chaises de paille, une table de bois de chêne, trois vieux tableaux, pincette, tenaille et pelles à feu, une petite armoire en bois de la hauteur d'un pied et demi en chêne, deux mauvais rideaux de fenêtres⁹⁹⁹ ».

Dans ce lieu de la fraternité communautaire, les divertissements ne sont pas exclus¹⁰⁰⁰, qu'il s'agisse de tric-trac, à Saint-Denis en France ou à Corbie, de « quilles angloises¹⁰⁰¹ » à Saint-Serge d'Angers ou bien de billard¹⁰⁰², comme l'explique le chroniqueur de

994 Cf. Chapitre VII.2.B.3

995 AD de l'Orne, H953, Registre destiné à l'inventaire de Saint-Martin de Sées, 16 août 1791.

996 AD de Loire-et-Cher, 11H122, Inventaire des meubles de Saint-Laumer de Blois, 1677.

997 Saint-Étienne de Caen et Saint-Vincent du Mans étant les deux exceptions identifiées dans les abbayes reconstruites, en plus de quelques abbayes cisterciennes qui ont conservé leur bâtiments médiévaux, comme Cîteaux ou La Trappe.

998 Attesté à Saint-Denis-en-France, Molesme, Saint-Médard de Soissons,

999 AD de l'Aisne, Q.874, inventaire du 24 novembre 1790, document aimable signalé et communiqué par Mme Plouvier.

1000 Les jeux d'adresse, comme le billard, ou de stratégie, comme le tric-trac, permettent d'éviter le recours aux cartes, interdites par les Constitutions mauristes et génovéfaines à cause des débordements qui leur sont traditionnellement associés.

1001 AD de Maine-et-Loire, H556, Inventaire du 30 avril 1790.

1002 Ce jeu semble particulièrement prisé par les cisterciens. Un billard est mentionné à Buzay, Chalais, dans

Dommartin :

l'abbé, pour distraire les religieux en temps de pluie, fait faire [en 1741] un billard dans son ancienne bibliothèque. [...] Ce sera toujours de quoy amuser les jeunes, et une place commode pour causer en temps de pluie quand on ne fréquente pas les chauffoirs.¹⁰⁰³

Les livres y sont rares, ainsi que les images. Chez les mauristes de Molesme, en 1693, la chambre commune contient « la Sainte règle avec les déclarations, le cérémonial monastique, une image du crucifix en papier et l'estampe en papier de .. de Louis 14¹⁰⁰⁴ ». En 1790, dans une abbaye aussi opulente et richement décorée que Saint-Étienne de Caen, il s'y trouve « quatre tableaux, un plan de la maison et dessus-de-portes en peinture¹⁰⁰⁵ » mais chez sa voisine beaucoup plus modeste, Saint-Pierre-sur-Dive, ce ne sont plus que « quatre tableaux en gravure dont un représentant Jésus Christ¹⁰⁰⁶ ». La plupart des salles communes documentées ne contiennent que quelques images peintes ou gravées¹⁰⁰⁷, représentant au moins la Crucifixion. Avec les dortoirs et les cellules qui seront étudiés ensuite, les chambres communes appartiennent aux espaces intérieurs des communautés qui se caractérisent par une grande sobriété matérielle mais aussi décorative, formant un contraste probablement voulu avec les décors parfois beaucoup plus importants dans les grandes salles du rez-de-chaussée, distinguant ainsi les espaces ritualisés de la communauté des espaces que nous qualifierions d'intimes.

Le secours des malades

Le soin des membres malades ou âgés est une dimension de la charité fraternelle que définit la Règle de saint Benoît, appliquée dans l'ensemble de la tradition monastique et plus généralement dans l'ensemble des communautés religieuses. Les religieux souffrants ou infirmes quittent leur cellule pour une chambre d'infirmerie qui bénéficie d'un peu plus de confort et de plus de place. Cela permet d'éviter de faire trop d'exceptions à la règle qui interdit de pénétrer dans la cellule d'un religieux, ce que les soins à apporter

l'infirmerie de Fontenay, dans le logis abbatial de Pontigny. Le seul exemple mauriste est l'hôtellerie de Saint-Pierre-le-Vif à Sens.

1003 A. de Caieu, « Chronique française de l'Abbaye de Dompmartin de 1672 à 1789 », *Mémoires de la société d'émulation d'Abbeville*, 1867-68, Abbeville, Briez, p. 575.

1004 AD de Côte-d'Or, 7H106, *Inventaire général des meubles...* 1693.

1005 AD de Calvados, H1936, Récolement du 2 novembre 1790.

1006 AD de Calvados, 1Q486, Procès-verbal d'inventaire des effets mobiliers du 11 janvier 1791.

1007 La présence des portraits royaux et des cartes sera étudiée au chapitre suivant, respectivement VI.1.A.2 et VI.2.B.2.

peuvent rendre nécessaire. À moins de former un bâtiment autonome, ces chambres sont situées dans la proximité des espaces de l'hôtellerie afin de bénéficier de la cuisine grasse¹⁰⁰⁸, le régime alimentaire de l'infirmerie étant plus riche et moins soumis aux observances ordinaires¹⁰⁰⁹.

Les abbayes aux communautés réduites ne réservent en général qu'un espace réduit au sein de l'aile occidentale, comme à Saint-Pierre-sur-Dives, où « l'hôtellerie qui sert en même temps d'infirmerie consiste en quatre chambres où il n'y a que le plus simple nécessaire¹⁰¹⁰ ». Les quelques exemples documentés au XVIIe siècle montrent des installations temporaires, régularisées lors des reconstructions du XVIIIe siècle, comme à Saint-Ouen de Rouen, où de petits bâtiments du XVIe siècle placés à l'angle nord-ouest du cloître emboîtent de petites pièces séparées par de complexes différences de niveaux. Ces pièces sont employées à des usages variés, comme « les deux chambres du bas qu'on appelloit les écoles et qui servoient d'infirmes » reconstruites en 1679, l'une pour servir de salle de « conférence et l'autre pour le chauffoir commun¹⁰¹¹ ». À Pontlevoy, l'infirmerie médiévale avait été construite à l'écart. En avril 1723, « la maison qui estoit au milieu du jardin et qui servoit d'infirmerie ayant esté entièrement brulée, le R. P. prieur crut qu'au lieu de la faire rebastir, il valoit mieux continuer l'aile du nouveau bastiment [hôtellerie]¹⁰¹² ».

Que le bâtiment soit vaste, comme à Boscherville, ou modeste, comme au Gard, des communautés d'une dizaine de religieux se contentent d'une chambre « appelée l'infirmerie¹⁰¹³ ». Des communautés plus nombreuses prévoient souvent plus de chambres, comme Jumièges, Auxerre ou Saint-Aubin, disposition surtout documentée au XVIIIe siècle¹⁰¹⁴. Il semble qu'à cette époque au moins, l'usage d'une pièce pour plusieurs malades, comme cela se pratique dans les couvents féminins¹⁰¹⁵, ne soit pas particulièrement favorisé par le monachisme masculin, dans la mesure des moyens et de la place disponible. Ces pièces sont sobrement meublées et ornées, présentant souvent

1008 À Saint-Aubin d'Angers, la salle à manger des hôtes était aussi dite « de l'infirmerie », cf. notice.

1009 Règle de Saint Benoît, chap. XXXVI. Gautier donne quelques détails sur cette pratique, par exemple au sujet des repas des serviteurs séculiers pris à l'infirmerie, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 346.

1010 AD de Calvados, 1Q486, *État du mobilier le plus pretieux*, s.d. 1790.

1011 *Choses notables de Saint-Ouen...* p. 51.

1012 AD de Loir-et-Cher, 28J126, *Livre des choses mémorables*, non paginé, année 1723.

1013 AD de la Somme, L 1352, inventaire du 14 mai 1790. Il en est de même à Toussaint d'Angers.

1014 Au sein du corpus, une quinzaine d'abbayes disposent d'une ou de plusieurs chambres qualifiées d'infirmerie, sans autre dispositif.

1015 Comme le montrent « Les carmélites à l'infirmerie » appartenant à une série de tableaux peints par Laurent Guillot dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et représentant la vie du carmel de Saint-Denis, coll. Musée municipal de Saint-Denis, inv. D 75.01.02.

quelques images¹⁰¹⁶, peintes ou imprimées¹⁰¹⁷, dont l'iconographie n'est pas documentée, mais dont on peut raisonnablement supposer qu'elles étaient destinées à soutenir les grabataires dans leurs épreuves. Il en va de même dans les abbayes plus importantes où un étage de l'aile occidentale du cloître¹⁰¹⁸ pouvait être dédié aux malades, en dessous ou au-dessus des chambres d'hôtes¹⁰¹⁹, comme à Pontlevoy, Saint-Melaine de Rennes ou Saint-Lucien de Beauvais¹⁰²⁰.

Les communautés cisterciennes médiévales se distinguèrent par la création d'une grande salle des morts, lieu d'agonie ritualisée et d'exposition du corps¹⁰²¹. Si la mort des religieux à même le sol, sur un lit de paille ou de cendres avait pu perdurer jusqu'à l'époque moderne dans l'imaginaire, voire dans la pratique des autres familles monastiques¹⁰²², aucune autre ne lui dédia d'espace particulier. L'usage est encore documenté dans quelques abbayes bernardines modernes, comme à Barbery, où ce rituel eut lieu un temps dans une salle du logis abbatial. La salle des morts de l'abbaye d'Ourscamps, vaste bâtiment de structure basilicale construite au XIII^e siècle, quoiqu'ayant conservé son nom, était désaffectée en 1790. Construite à la même époque, celle de Cîteaux, située à l'orient du petit cloître, était encore utilisée en 1790, comme le suggère la présence de matériel liturgique « dans une petite salle à côté de la salle des morts : six chandeliers de bois, un chevalet pour l'office des morts, deux fausses-portes, un brancard et un porte-cierge à trois branches¹⁰²³ ». Le Rituel de Cîteaux précise que l'agonie se fait dans la chambre d'infirmerie, sur une natte couverte de cendres au pied du lit, le corps étant porté dans la salle après le dernier souffle pour être lavé, exposé et levé¹⁰²⁴.

Une trentaine d'abbayes du corpus présentent cependant une infirmerie plus

1016 Comme à Fécamp, « un grand tableau », ou chez les génovéfains d'Angers « trois tableaux » à Cîteaux « 1 tableau, 1 christ ». À cuissy, la pièce est mentionnée dans la liste de celles qui sont ornées de tableaux.

1017 Comme ce « tableau de Notre Dame et un image de papier avec un cadre » à l'infirmerie de Saint-Laumer de Blois, AD du Loiret, 11H122, *Inventaire des meubles de l'abbaye de Saint Laumer...* 1677.

1018 À Bourgueil, l'infirmerie dispose du même escalier que les hôtes, mais se trouve au-dessus du réfectoire.

1019 Bugner, *Cadre architectural... de Saint-Maur...* p. 63.

1020 Le décor de cette dernière est étudié au Chapitre IX.1.A.1.

1021 Marcel Aubert, Geneviève Aliette de Maillé, *L'architecture cistercienne en France...*, Paris, Ed. d'Art et d'Histoire, 1943, vol. 2, p. 153.

1022 Par exemple la « pierre sur laquelle les religieux expirent » placée dans une des chapelles rayonnantes de l'abbatiale de Marmoutiers, cf. notice Marmoutiers, « église ».

1023 AD de Côte-d'Or, 1Q823, estimation du 5 avril 1791, art. 359. Ce cierge à trois branches est certainement celui utilisé lors de la vigile pascale, comme indiqué au *Rituel de Cîteaux...* p. 338-339, sans que nous ayons pu trouver de lien avec le rituel des funérailles.

1024 *Rituel de Cîteaux...* p. 401-404.

conséquence, constituée non seulement de chambres mais aussi d'une chapelle et parfois d'une apothicairerie¹⁰²⁵ voire d'un réfectoire particulier. Dans la plupart des cas, elle occupe alors au moins un étage, mais plus souvent une aile entière. Lorsqu'un réfectoire, et donc une cuisine, lui sont dédiés, la proximité des espaces de l'hôtellerie n'est plus nécessaire et l'infirmierie est alors installée dans un espace souvent éloigné du principal accès, comme à Saint-Vincent du Mans, Saint-Riquier, Cluny ou Clairvaux¹⁰²⁶, cette dernière ayant la particularité unique dans les reconstructions du XVIIIe siècle d'être un bâtiment indépendant, structuré autour de son propre cloître. La présence d'une chapelle particulière permet aux infirmes de célébrer la messe sans avoir à se déplacer beaucoup ni à souffrir du froid et des courants d'air des vastes abbaciales. Elle offre aussi un lieu de conservation du viatique dans la proximité des chambres où se trouvent les mourants¹⁰²⁷. À Saint-Denis en France, l'aile de l'infirmierie comprenait une chapelle s'élevant au travers de plusieurs étages, permettant aux religieux logés au premier et au second niveau du bâtiment d'assister à la messe et aux offices depuis des tribunes. Un dispositif semblable existait chez les cisterciens de Vauclair.

Ces chapelles font l'objet d'un soin décoratif solennisant ces petites pièces, leur décor visant à la fois à s'accorder avec la dignité des cérémonies qui s'y déroulent et à apporter un support dévotionnel et pastoral en lien avec la situation des malades. Ces deux objectifs convergèrent le plus souvent vers la thématique de l'encouragement dans la souffrance et dans la mort. La structure du décor de l'autel ne diffère par beaucoup de celui des chapelles latérales de l'église abbatiale, comme à Marmoutiers où l'autel est garni de « quatre chandeliers de bois, un christ, une vierge, le tableau d'hotel, un gradin à deux marches, parement d'hotel¹⁰²⁸ » ; celle de Saint-Laumer de Blois, en 1677, présentant même tout le mobilier nécessaire pour restituer les dispositifs du chœur monastique :

Dans la chapelle il y a un autel garny d'un devant de cuir doré, de deux gradins peints et de deux chandeliers peints en rouge. Un crucifix de cuivre sur une croix de mesme.
[...] Six chaises de choeur ou formes [stalles]. Une petite chaire couverte de tapisserie.
[...] Un grand tableau sur l'autel qui représente la nativité de N. S. avec un cadre doré,

1025 Barbery, Clairvaux, Paris-Saint-Germain-des-Prés, Paris-Vauvert, Saint-Denis en France, Val-Saint-Lieu, Val-Saint-Pierre, Vauclair.

1026 Bien que situé à l'intérieur de l'enclos et loin de l'entrée, sa pharmacie est aussi destinée au soin des pauvres des environs. Nous ignorons comment était organisée la circulation de ces derniers en clôture. Cf. notice. La pharmacie de l'infirmierie du Val-Saint-Lieu approvisionnait aussi un petit hôpital destiné aux pauvres et situé dans les basses-cours, donc hors de la clôture. Il faut peut-être envisager un dispositif similaire à Clairvaux.

1027 Une réserve eucharistique particulière n'est cependant pas prévue dans le *Rituel de Cîteaux* (p. 398), qui n'en prévoit qu'une, au maître-autel.

1028 AD d'Indre-et-Loire, 1Q358, vente des meubles de la ci-devant abbaye du 9 décembre 1792, n°139.

deux autres petits qui représentent Saint Ben. et Saint Placide et six petits de papier vernis avec des cadres dorés.

La présence de *Saint Benoît* ne doit pas surprendre dans une abbaye bénédictine, le patriarche étant un recours naturel pour les moines afin de demander la grâce de mourir en « bon religieux », n'ayant pas démérité dans les derniers moments de leurs vœux et de leurs engagements. Le choix de Placide est plus curieux dans une congrégation qui a choisi l'autre disciple du fondateur cassinois comme patron, Saint Maur. Il peut s'expliquer à la lumière d'un épisode célèbre de leur histoire commune, au chapitre VII de la *Vie de Saint Benoît*, lorsque, encore jeune, Placide tomba dans un lac. Saint Benoît en eut miraculeusement conscience, et envoya Maur sauver son compagnon, marchant sur l'eau pour l'atteindre. Ce sauvetage n'est pas sans rappeler les épisodes évangéliques en lien avec les tempêtes sur le lac de Tibériade¹⁰²⁹. L'eau étant un symbole biblique de mort, l'exhortation de Jésus à ses disciples de ne pas avoir peur résonne dans le récit bénédictin comme un appel à se confier à la protection du principal modèle de l'ordre face aux craintes des derniers instants. L'infirmerie mauriste du Bec-Hellouin présente un décor effectuant un parallèle assez similaire entre Jésus et Benoît. Parmi cinq tableaux, trois sujets sont connus, représentant « La Mort de Saint Benoît – Saint Benoît dans le désert – Notre Seigneur au jardin des oliviers¹⁰³⁰ ». Cette fois-ci, le parallèle porte plutôt sur l'agonie et ses consolations, Benoît étant mort juste après avoir reçu la communion, et l'agonie du Christ étant le plus souvent représentée à l'époque moderne en dépeignant un ange présentant un calice, la thématique eucharistique de ce cycle de tableaux devait être très forte, la nourriture apportée à l'ermite dans le désert confortant cette interprétation commune¹⁰³¹. La « Madelaine de papier » d'une chambre de l'infirmerie de Molesme participe certainement de la même dynamique, appuyant plutôt la dimension pénitentielle.

Le sujet plus consolateur de l'enfance du Christ se rencontre à plusieurs reprises, à Molesme comme nous venons de le citer, sous la forme d'une *Nativité*, ou bien chez les mauristes parisiens des Blancs-Manteaux, où se trouvait « un grand tableau peint sur toile représentant la sainte famille¹⁰³² ». Dans la spiritualité française du XVIIIe et encore plus du XVIIe siècle, le caractère consolateur de cette thématique repose moins sur la douceur de l'intimité familiale qui s'en dégage, que sur la méditation de l'incarnation d'un Dieu qui

1029 Mathieu 8:23-27.

1030 Porée, *L'abbaye du Bec au XVIIIe siècle...* p. 81.

1031 La chapelle de l'infirmerie de Saint-Germer-de-Fly était aussi décorée d'un tableau représentant la mort de saint Benoît.

1032 AN, S..3675, Procès-verbal du monastère des Blancs-manteaux du 19 octobre 1790.

se rendit vulnérable et obéissant comme un enfant, et appelant les religieux qui veulent se conformer à lui à accepter cette fragilité qui laisse advenir la mort pour mieux la vaincre¹⁰³³.

Il convient de souligner que l'ensemble des exemples identifiés dans le corpus se partage entre bénédictins et cisterciens. L'infirmerie de Prémontré, seule documentée dans l'ordre, n'est que mentionnée, et les infirmeries cartusiennes, peu nombreuses puisque les religieux sont supposés recevoir des soins en cellule, ne sont connues que par la mention de leur apothicairerie¹⁰³⁴.

Le contraste entre ces deux catégories d'espaces communautaires rend bien compte d'une pratique spécialisée de l'image. Les lieux de l'enseignement et de la discussion sont traités avec une sobriété qui confine à l'austérité, reflet décoratif du rapport traditionnel entre l'austérité sensible et l'abstraction intellectuelle. À l'inverse, les lieux de la vulnérabilité et de la mort bénéficient d'images, secours sensible plus directement accessible dans les moments de détresse. Loin de la « pédagogie de la crainte », décrite par Bernard Dompnier comme l'outil d'une pastorale missionnaire cherchant à susciter le sursaut de la conversion¹⁰³⁵, les représentations monastiques des derniers instants se veulent consolatrices.

b) Dortoir et cellules

Parlant des disciplines recommandées aux génovéfains par leur fondateur, Isabelle Brian notait que « l'écrit est l'instrument d'un rapport de soi à soi¹⁰³⁶ », idée qui pourrait être complétée en ajoutant que la cellule et son décor sont le cadre de ce rapport. Filant une autre métaphore inscrite dans la tradition chrétienne, la cellule est le théâtre du combat intérieur mené par le « soldat de Jésus-Christ » (2 Tm 2:3).

Le contraste volontairement entretenu entre l'absence de meubles et de décorations dans les espaces de circulation et la présence d'images et de mobilier dans les pièces de vie met

1033 Le thème de l'enfance est développé au Chapitre VI.B.1-C.1 et 2.B.2-3.

1034 Paris-Vauvert, Val-Saint-Pierre.

1035 Bernard Dompnier, *Missions, vocations, dévotions, pour une anthropologie historique du catholicisme moderne*, ARHRA, 2015, nouvelle édition en ligne le 26 juin 2020, p. 63-68.

1036 Brian, *Les génovéfains...* p. 45.

en valeur les deux modes d'aménagement de la cellule, dévotion et sobriété, contribuant chacune à soutenir l'athlète dans sa course selon deux lignes de force déjà évoquées, au sujet de l'architecture, dans le premier chapitre. Le panorama proposé par le corpus montre que la présence d'images n'est pas du tout systématique, ni même vraiment majoritaire, selon des modalités très variables en termes de quantité, de support et de sujets.

Lieu de circulation

Le terme de « dortoir » désigne généralement dans les documents du XVIII^e siècle la galerie qui dessert les cellules. Cette même galerie est souvent nommée « corridor¹⁰³⁷ ». Nous l'emploierons de préférence à galerie, qui désigne plutôt un côté du cloître. Il est très rare que « dortoir » soit employé pour les cellules elles-mêmes, quoiqu'il puisse caractériser l'ensemble corridor-cellules¹⁰³⁸. Il est aussi employé dans les archives rédigées par des moines comme désignation de l'aile du cloître construite dans l'alignement du transept, le « bâtiment du dortoir¹⁰³⁹ » par opposition à « l'aile du réfectoire », parallèle à l'église, quand bien même y aurait-il un dortoir à l'étage de cette aile aussi. Cette désignation s'explique par l'usage médiéval, encore envisagé dans certaines reconstructions modernes¹⁰⁴⁰, d'élever le réfectoire à la même hauteur que les deux niveaux de l'aile du dortoir, ne laissant pas de place pour un étage de cellules. Cette disposition qui existe encore à Saint-Wandrille, fut reproduite à Clairvaux¹⁰⁴¹, et ne fut modifiée à Saint-Germain-des-Prés que par l'aménagement du comble en bibliothèque, accessible depuis le quatrième étage de l'aile ouest du cloître¹⁰⁴².

La première qualité sensible d'un dortoir pour les hommes du XVII^e siècle est sa dimension. À l'exception de quelques reconstructions exceptionnelles comme Cluny¹⁰⁴³, rares sont les cloîtres dont les galeries se poursuivent hors de son quadrilatère. Les

1037AD de Côte-d'Or, 7H106, *Inventaire général des meubles...* 1693.

1038AD du Loiret, Hsuppl-1, Inventaire du 6 mai 1790 qui mentionne le « second dortoir » ou encore « le dortoir de l'hôtellerie ».

1039*Histoire de l'abbaye Notre-Dame d'Aunay*, p. 148.

1040Le premier projet de reconstruction de Saint-Étienne de Caen semble l'avoir prévu ainsi, avant de le modifier en 1752, cf. Charles Blanchard, et N. Sauvage (éd.) « L'abbaye Saint-Étienne de Caen sous la règle de Saint-Maur », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XXX, Caen, Delesques, 1915, p. 195.

1041À cette différence près que la mansarde qui surmonte le réfectoire était aménageable, ce qui n'était pas le cas de ses modèles médiévaux.

1042Paul et Marie-Louise Biver, « L'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés » in *Abbayes, monastères et couvents de Paris : des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1970, p. 4-26.

1043Cf. Chapitre IX.2.B.2.

corridors des dortoirs ont eue l'opportunité de traverser toute une aile, bénéficiant de jeux de lumière variant selon le dispositif retenu, qui seront étudiés au dernier chapitre¹⁰⁴⁴. La sensibilité classique du XVIIe siècle, friande de grandes perspectives, est donc plus attirée par les dortoirs, qui peuvent régner sur toute la longueur de l'étage, que par les cloîtres, qui touchent plus par leur régularité. Cette appréciation profane pour les dortoirs monastiques a laissé quelques traces dans les documents monastiques, comme cette visite de la reine Marie-Thérèse à Saint-Bénigne de Dijon en 1674, où la cour vit avec admiration « la beauté du dortoir et sa prodigieuse longueur¹⁰⁴⁵ » de 70 mètres¹⁰⁴⁶. On peut supposer que ce goût était commun aux moines qui avaient commandé, et pour certains dessiné, ces bâtiments.

Deux formules de distribution du dortoir se rencontrent dans notre aire d'étude. La première dispose le corridor au milieu de l'aile, entouré de deux files de cellules. Ce modèle se rencontre surtout dans des abbayes qui firent le choix de conserver des bâtiments médiévaux, comme chez les mauristes à Saint-Germain-des-Prés, Saint-Melaine de Rennes, Saint-Bénigne de Dijon, Saint Laumer de Blois, mais aussi chez les cisterciens, au vieux dortoir de Cîteaux, dans le dortoir nord de La Ferté, ou encore à Sainte-Geneviève, unique exemple dans son ordre. Chez les bénédictins, seuls Saint-Denis-en-France et Cluny firent ce choix pour un bâtiment neuf. La faible luminosité de cette distribution entraîna la destruction presque systématique des dortoirs dans les monuments qui furent réutilisés après la Révolution. Cette formule à galerie centrale est néanmoins encore conservée, avec ses cellules, à Cluny, Saint-Wandrille, Valloires et au petit dortoir nord de Saint-Remi de Reims. Celui de l'abbaye de Prémontré, disparu, est cependant connu par un dessin de la fin du XVIIIe siècle¹⁰⁴⁷. Un vaste corridor d'environ 75 mètres de long, desservant les cellules de part et d'autre, s'ouvre sur le palier du grand escalier à l'impériale conçu par Bonhomme contre le mur pignon du transept de l'église, et s'achève à son extrémité par un vestibule ovale, ouvrant de part et d'autre sur deux corridors perpendiculaires et offrant une vue centrale sur la grande allée plantée menant à l'abbaye. Tout comme Sainte-Geneviève, cette abbaye chef d'ordre semble être la seule de son ordre à avoir adopté cette solution, peut-être à cause du nombre de religieux à loger, ou bien des dispositions médiévales conservées là, alors que les autres maisons de sa filiation entreprenaient des reconstructions quasi systématiques. Il semble que cette formule soit

1044 *Ibidem*.

1045 Extrait des Chroniques de l'abbaye Saint Bénigne, BnF, Bourg. 11 f. 532, cité par Claude Poinssot, « Le bâtiment du dortoir de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon », *Bulletin Monumental*, tome 112, n°4, année 1954, p. 327.

1046 36 toises, mesurées sur un plan des années 1790, AM Dijon, L Est. 5027 CS-VI 7.

1047 BnF, Est. Coll. Fleury, Ve 140a, gd f° 4, t. XIII, f°7 : Tavernier de Jonquières, *Vue perspective de l'escalier de la maison de Prémontré*, vers 1787.

aussi adoptée pour le nombre accru de religieux qu'il est possible d'y loger, car il s'observe dans la plupart des principales abbayes étudiées, chef d'ordre ou équivalent. Cependant, à l'aune du corpus, cette disposition reste largement minoritaire, puisqu'elle ne s'observe que dans cette dizaine d'abbayes de notre corpus. Ce nombre était peut-être un peu supérieur, un certain nombre des maisons étudiées n'ont pas laissé d'information sur la disposition de leur premier étage¹⁰⁴⁸. Cependant, la disposition de la plupart d'entre-elles ne laissent pas beaucoup de doute. L'autre formule de galerie est répandue dans la grande majorité des abbayes étudiées. Elle consiste en un dortoir placé non pas au centre mais latéralement, ne distribuant les cellules que sur un côté, permettant d'ouvrir des fenêtres sur l'autre côté. De tels dispositifs s'observent encore à Mondaye, Saint-Nicolas d'Angers, Saint-Maur de Glanfeuil, Moutiers-Saint-Jean, Paimpont, qui ont même conservé l'organisation des chambres monastiques. Un grand nombre des abbayes que nous avons visitées a conservé le « dortoir », mais les cellules furent réaménagées en salles ou appartements par les occupants des XIXe et XXe siècles, comme à Saint-Ouen de Rouen, Saint-Aubin d'Angers.

Les menuiseries encore visibles dans ces dortoirs présentent toutes un profil assez similaire. Le chambranle de la porte est surmonté d'un imposte, parfois percé d'un œil-de-bœuf permettant de donner de l'air par le cloître sans ouvrir la porte¹⁰⁴⁹. Ces cellules étaient distinguées par un numéro, peint sur l'imposte ou la porte¹⁰⁵⁰.

Ces espaces sont généralement dénués de mobilier¹⁰⁵¹, seulement garnis d'horloges¹⁰⁵² et parfois du tableau des offices¹⁰⁵³, à l'exception de cinq abbayes. Dans deux d'entre elles, mauristes, des éléments appartenant à l'église y sont entreposés ou conservés. « Un autel de bois qui est au bout du dortoir » de Saint-Ouen de Rouen servait à des cérémonies extraordinaires, comme les confirmations diocésaines accueillies par les moines à la demande de l'évêque à la fin du XVIIe siècle¹⁰⁵⁴. En 1699 des modifications du décor du chœur abbatial fit « en même temps ôster du devant du chœur une grande pièce de bois sur laquelle étoit un crucifix qu'on a fait mettre au dortoir¹⁰⁵⁵ ». Dans le premier cas, le dortoir sert à dégager la sacristie ou l'église d'un élément meuble encombrant,

1048Mentionnons par exemple un projet d'aménagement de l'hôtellerie de Longpont par Robert De Cotte, BnF, Est. Rés. HA-18 (A, 8)-FT 4.

1049Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 103.

1050*Idem*.

1051Cette notion de vide est étudiée au chapitre IX.2.A.2 et B.2.

1052Comme à Boscherville, Saint-Étienne de Caen, Falaise, Prémontré.

1053Attesté à Saint-Étienne de Caen et Saint-Denis-en-France.

1054*Choses notables de Saint-Ouen...* p. 48.

1055AD de Loire-et-Cher, 11H3, *Inventaire des reliques...* f. 85.

tandis que dans le second, il s'agit plutôt d'une mesure conservatoire. Un élément important du dispositif médiéval, la poutre de gloire, est abandonné lors de la modernisation de l'aménagement liturgique, mais le crucifix, sa partie principale, n'est pas sorti du circuit dévotionnel, et transféré au sein de la communauté. En l'absence de document, on ne peut que s'interroger sur la perpétuation, dans le dortoir, des usages rituels, signation, inclination, prière, qui étaient observés dans l'église devant un même objet, malgré le déplacement.

À l'aune de ces deux exemples documentés par des sources monastiques, la présence d'un tableau dans le dortoir de Saint-Étienne de Caen et de Trois-Fontaines pourrait avoir connu un parcours identique, ce qui expliquerait l'iconographie assez inattendue du *Massacre des Innocents* mentionné dans le dortoir caennais en 1790.

Trois cas, Molesme, Saint-Denis-en-France et Saint-Étienne de Caen présentent un décor de papier, gravures et plans, qui rattache ces dortoirs à la pratique décorative qui s'observe plus généralement dans les salles communes des moines ou dans les hôtelleries et qui sera présentée au chapitre suivant¹⁰⁵⁶.

La description du dortoir de Saint-Martin de Laon présente le cas unique d'une véritable collection :

*Une galerie et une chambre, attenante aux appartement du prieur :
Trente tableaux de différentes grandeurs, à cadre doré, et quarante tant gravures que figures encadrées et sous-verre. Deux figures en marbre blanc encadrée.*

Le détail de ces œuvres reste inconnu, ce qui rend son analyse difficile. Sa position, attenante à l'appartement prieural, pose la question de son emplacement exact dans l'ensemble complexe que forment les bâtiments conventuels des prémontrés laonnois. Cette galerie servait peut-être de communication entre deux ailes, comme à Clairvaux où une galerie reliait l'appartement de l'abbé régulier aux logements des hôtes et à celui des hôtes et de son secrétaire. Espaces dispensables, généralement suscités en fonction d'autres bâtiments plus nécessaires, par exemple pour respecter la symétrie, fermer une cour ou couvrir un rez-de-chaussée, ces quelques galeries apparaissent comme une sorte de non-lieu monastique. N'appartenant ni à l'espace conventuel ni aux hôtelleries dont elles assurent pourtant la communication, elles accueillent aussi un décor assez extérieur aux logiques mises en lumière dans ce travail, favorisant l'installation de ces œuvres surnuméraires dont les moines semblent parfois se désintéresser présentées au chapitre II.

1056Cf. Chapitre VI.2.A.1.

Saint-Denis-en-France présente un cas assez similaire, complétant l'élévation intérieure des bâtiments conventuels par un étage surplombant l'aile nord du cloître et occupé par une galerie reliant à l'est l'extrémité septentrionale du dortoir, où se trouvent aussi bien la chambre commune que l'appartement du prieur, et à l'ouest les chambres des hôtes et à l'entresol la bibliothèque. Cet axe de communication était lui aussi décoré de tableaux, une copie des *Sept Sacrements* de Poussin et une quinzaine de bustes. À la différence des précédents cas cette circulation desservait l'escalier des mâtines, permettant de descendre directement du dortoir à l'église. Une iconographie plus spécifiquement religieuse fut choisie pour cet espace quotidiennement emprunté par les moines, soit que ceux-ci ne forment véritablement un décor cohérent, la plupart de ces sacrements n'étant pas célébrés dans une église abbatiale. Ignorant les personnages représentés par les bustes et la disposition des tableaux, nous ne pouvons que supposer qu'un choix d'accrochage avait peut-être privilégié du côté des moines, dans la moitié orientale de la galerie, les sacrements les plus directement en lien avec les religieux, l'Eucharistie, l'Ordre et éventuellement le baptême, reléguant les autres du côté des hôtes, partie certainement moins fréquentée.

Les qualités visuelles du dortoir, dégagement de l'espace et travail de la lumière dont il sera particulièrement question au dernier chapitre de ce travail, reposent directement sur cette quasi absence d'image. La mise en œuvre d'un décor dépouillé contribue alors à faire du dortoir un « lieu consacré au silence et à la retraite¹⁰⁵⁷ », car le vide est aussi un appel au silence.

Lieu de la prière et du travail

« Et comme on est persuadé que toutes les lectures ne servent de rien sans sa grâce, on a grand soin de joindre la prière à l'étude. [...] on prie même en lisant, parce que la prière est l'âme de la lecture¹⁰⁵⁸ ». Travail et méditation sont les deux pôles, intrinsèquement liés, qui orientent la vie du moine en cellule. Pourtant, dans la Règle de saint Benoît, chap. XXII, la communauté du dortoir ne prédispose pas ce lieu à l'intériorité. Sa division en cellules se développe d'abord dans les ordres mendiants du

1057Faure, *Directoire pour les novices...* p.175.

1058Mabillon, *Traité des études*, éd. par Hesbert, *Science et Sainteté...* p. 114.

XIII^e siècle et devient la norme dans le monachisme à l'époque moderne. La proximité des prémontrés et génovéfains avec certains ordre mendiants comme les dominicains, partageant une Règle commune, fut peut être le point d'introduction de cette pratique dans le monachisme augustinien puis bénédictin, dès la fin du Moyen-Âge¹⁰⁵⁹.

Si le Directoire des novices chartreux ne voit dans le retour au silence de la cellule, qu'une « petite arche préparée pour Dieu pour préserver du déluge de la vanité et du péché¹⁰⁶⁰ », celui des génovains accentue beaucoup plus sa dimension spirituelle :

[les novices] Aiant dans leur chambre Dieu et leur saint Ange pour témoins de leurs actions [...]. Ils y demeureront toûjours pour vaquer à la prière ou à la lecture, tant que l'obéissance et la charité ne les obligeront point à la quitter.

Pour en rendre la solitude plus douce, ils inviteront la Vierge sainte, leur Ange gardien, et leurs saints protecteurs d'y rester avec eux [...].

Ils regarderont le Dortoir et leur chambre comme un lieu favori, éloigné des regards profanes ; où il leur est permis de lier en secret de doux entretiens avec le chaste Époux de leur âmes [...]¹⁰⁶¹.

L'occupation du vide par l'invocation de présences surnaturelles, atteignant presque dans ces lignes une forme de saturation, peut assez facilement appeler à l'introduction d'images qui viendraient matérialiser la compagnie céleste du moine. L'« image de piété » ou de « de dévotion » paraît être le sujet de la majorité des tableaux et gravures observés en 1790. Cent ans plus tôt, l'inventaire des meubles de l'abbaye bourguignonne de Molesme précise qu'« en chaque chambre il y a ou peu s'en faut un oratoire et une image au milieu », seule image mentionnée par ce document pour les cellules.

Au XVIII^e siècle, certains chartreux recommandent d'« éviter la faiblesse puérile de ceux qui ornent leur cellule comme des chapelles », et pratiquent même une grande sobriété dans l'usage d'images, comme le montre par exemple la chartreuse de Vauvert. Malgré des revenus importants, de nombreux dons émanant de bienfaiteurs éminents, au premier rangs desquels se trouvaient la reine Marie Leczinska, les vingt-huit cellules du grand-cloîtres ne comprenaient en 1790 que seize tableaux et « quelques belles et grandes

1059Au sujet de la chronologie de la diffusion des cellules chez les bénédictins, voir Hurel, *Les bénédictins...* p. 493.

1060Le Masson, *Directoire pour les novices...* p. 104.

1061Faure, *Directoire pour les novices...* p.175.

gravures¹⁰⁶² ». Cet avis n'est pas partagé par tous à l'intérieur et au dehors de l'ordre, comme en témoigne la relation de la visite de la chartreuse de Gaillon par Aubin-Louis Millin dans les années 1780 :

La cellule du prieur étoit un peu plus vaste, les tableaux et les gravures que j'y ai observés annonçoient un esprit mélancolique, tourmenté par un tempérament ardent et égaré par des craintes superstitieuses ; ces gravures offroient le démon de la luxure, sous la forme la plus hideuse ; d'autres gravures offroient ce démon vaincu, on remarquoit autour une foule de mauvais tableaux, qui représentoient le Christ, la Vierge, les Saints, et quelques actions de la vie de Saint-Bruno. (Millin p.8)

Au-delà de l'analyse psychologique proposée par Millin, sa description est d'autant plus précieuse que les sujets des images présentes en cellule sont rares, simplement désignées comme « quelques vieilles estampes communes, sans ver ny cadre qui ne méritent pas description¹⁰⁶³ » à la chartreuse de Troyes. Dans la plupart des cas ce sont les cadres qui informent de la présence d'images, ayant aux yeux des commissaires municipaux plus de valeur marchande que leur contenu, comme dans la chambre de dom Pierre Joseph Quentin, cellérier de Cisteaux. Dans la chambre à coucher sont notés « Huit petits cadres doré avec un grand tableau doré » et dans le cabinet « Sept estampes encadré en bois [...] six cadre doré¹⁰⁶⁴ ». Quelques auteurs, comme Millin ou dom Guyton, offrent des détails plus précis sur certaines cellules ou certaines œuvres. Curieusement, ce sont les chartreuses qui, au sein de notre corpus, se sont avérées les mieux décrites en ce qui concerne les cellules. Moins chargée que la chambre de son confrère normand, celle du prieur parisien de Vauvert contient des œuvres aux sujets assez similaires, à savoir le patriarche de l'ordre, Saint Bruno, et des crucifix :

dans la salle d'entrée, un tableau sur la cheminée, un esquisse terminée de Le Brun, représentant l'apothéose de S. Bruno, et un Christ en yvoire de quinze pouces environ. Dans la chambre à coucher, un tableau sur la cheminée à l'oratoire un christ d'yvoire de 20 pouces de haut et une esquisse terminée du grand tableau de Jouvenet qui est à l'église. Plus, dans le cabinet, un Christ d'yvoire de douze pouces de haut et un paysage sur la cheminée¹⁰⁶⁵.

1062AN, S..3948, inventaire du 19 avril 1790.

1063AN, F.19.598.Aube, Inventaire du 5 mai 1790.

1064AD de Côte-d'Or, 1Q823, *extrait des registres du greffé de la municipalité de Saint Nicolas, concernant l'état du mobilier...* 15 avril 1791.

1065Anatole de Montaiglon, « Inventaire des tableaux qui restaient encore aux chartreux de Paris en 1790 », *Archives de l'art français, Documents* – t. 4e, Paris, Dumoulin, 1855-56, p. 224.

La principale différence repose dans la qualité des œuvres en question. Si celles de Gaillon paraissent de seconde main, celles de Paris proviennent des meilleurs artistes, qui en firent cadeau à la communauté. Dom Guyton observe dans la cellule d'un chartreux imprimeur du Montre naud la série de la *Vie de Saint-Bruno*, traduite vers 1676 par François Chauveau¹⁰⁶⁶ d'après les tableaux de Le Sueur¹⁰⁶⁷. Ces observations non exhaustives ne nous font pas connaître le détail des dévotions personnelles ou héritées des générations précédentes de moines ayant habité ces cellules. À défaut de source plus fine, l'énumération de Millin semble assez bien recouvrir le spectre de ces sujets : le Christ, la Vierge, les saints, auxquels il ajoute d'autres images liées au combat spirituel dont nous n'avons pas trouvé d'équivalent ailleurs. L'étude de la place de ces sujets dans les décors monastiques communautaires, mieux connus, sera menée dans les chapitres VI et VII.

La description des chambres de Clairvaux en 1790 offre une intéressante répartition des images dans les logements des différentes catégories de religieux. Ceux de chœur disposent d'un mobilier plus recherché et de plus d'espace, mais n'accrochent presque pas de peintures, ni même beaucoup d'estampes. Les chambres des convers présentent à l'inverse un mobilier plus modeste mais une plus grande quantité d'images, généralement des gravures, voire des tableaux. Si leurs sujets ne sont pas précisés, leur présence visuelle est marquante, « six estampes » chez l'un, « deux grands tableaux » chez l'autre, et « des cartes géographiques, tableaux et estampes au nombre de trente-six » chez le frère Cézaire, tapissier¹⁰⁶⁸. Dans ce dernier cas, on peut se demander si ne se trouve pas rassemblé chez celui qui est en charge de l'entretien des textiles, et donc des chambres, la réserve d'images décrochées ou à accrocher dans les cellules. Quoiqu'il en soit, le contraste net entre les deux corps de la communauté nous paraît correspondre à une démarche sensorielle plus propre aux convers, moins éduqués et appliqués à des tâches matérielles, sollicitant la dimension éducative autant que dévotionnelle de l'image dans sa définition tridentine. Les quatre gravures mentionnées dans la loge du portier de Vauvert¹⁰⁶⁹, plus que ce qui est indiqué dans certaines cellules du grand cloître, pourraient en être un exemple en chartreuse.

L'ignorance des sujets nous contraint à restreindre l'analyse des motivations d'une telle densité imagée. Est-elle toute religieuse, manière de compenser la moindre participation

1066 Cf. Chapitre III. 2.A.1, p. 166.

1067 Guyton, *Voyage*.. f. 114r, cf. Chapitre VII.1.B.2.

1068 AD de l'Aube, 1Q1198, Inventaire, 17 novembre 1790.

1069 AN, S..3948, Procès verbal de la chartreuse de Paris, 19 avril 1790, partie non publiée.

des convers à l'office choral, ou bien plus profane, exutoire décoratif de la sobriété des conditions de vie, voire échappatoire vers des lointains auxquels ils ont renoncé ? Les sources manquent cependant pour appuyer cette hypothèse, les chambres des convers étant rarement aussi détaillées.

Au sein du groupe des religieux prêtres, dits de chœur, le recours à l'image en cellule peut varier très fortement, comme à Champmol, où la cellule Y contenait en 1790 dix-huit « *gravures encadrées en bois* », alors qu'il n'y en a que neuf dans la cellule Z, et aucune n'est mentionnée dans la plupart des autres cellules¹⁰⁷⁰, tandis que chez les cisterciens d'Aunay, toutes les cellules sont garnies d'un petit nombre d'estampes et de tableaux.

Cette disparité ne s'observe pas qu'au sein de certaines communautés, elle s'étend aux différentes maisons d'un même ordre, certains dortoirs semblant dépourvus d'images, malgré la précision du travail d'inventaire, tandis que d'autres en signalent dans une majorité des cellules. Dans l'état actuel du corpus, cette hétérogénéité semble partagée par tous les ordres, sans qu'il soit possible d'affirmer que la présence d'images en cellule soit plus marquée dans l'un plutôt que dans les autres. Il est par contre possible de conclure qu'aucun ordre n'exclut résolument l'image de la cellule, y compris les chartreux et les cisterciens.

Dans certaines abbayes qui mettent peu en œuvre la peinture dans le décor des pièces principales, le rapport quantitatif peut même être renversé, comme chez les mauristes picards de Saint-Fuscien, où on ne compte qu'un tableau dans le salon des hôtes, un autre dans leur salle à manger, aucun dans le réfectoire, le chapitre et la sacristie, mais quatre dans la chambre du prieur, et autant dans celle d'un autre religieux¹⁰⁷¹. Cette situation s'explique en partie par la forte présence d'images destinées aux hôtes, qui sera détaillée au chapitre suivant¹⁰⁷². La différence entre espace communautaire et espace individuel peut trouver sa source dans des questions financières, les petits tableaux de cellule étant généralement de peu de prix, tandis que ceux qui sont dignes d'être exposés dans les principales salles du rez-de-chaussée sont plus grands et plus coûteux. L'aspect financier, comme nous l'avons déjà exposé, ne nous paraît pourtant pas devoir être regardé comme un critère central¹⁰⁷³. Cet exemple pourrait refléter l'état d'esprit d'une communauté où l'image n'est pas jugée nécessaire dans l'espace des pratiques communautaires, mais semble plus requise dans la solitude, conformément en cela aux prescriptions des

1070AD de Côte-d'Or, 1Q832, inventaire du 12 avril 1791

1071AD de la Somme, L1611, *Récollement de l'inventaire*, 11 mai 1791.

1072Cf. Chapitre VI.2.B.1

1073Cf. Chapitre II.1B.1.

Constitutions de la congrégation, qui n'évoque pas le décor du réfectoire ou du chapitre mais qui, à l'article des cellules, enjoint d'y placer « quelques images de peu de valeur qui excitent la dévotion¹⁰⁷⁴ » comme évoqué au premier chapitre.

Cette importance des supports visuels dans la vie du moine en cellule passe en partie par la possibilité de les personnaliser, à l'inverse des grands décors des pièces communes destinés à demeurer pour de nombreuses générations. Cette appropriation de l'image passe d'abord par leur sélection, dont nous ignorons tout. Dans le cas des appartements de prieurs où étaient réunies des œuvres plus précieuses, comme à la chartreuse de Vauvert, on peut supposer que ce décor passait d'un prieur à l'autre. Il est difficile de savoir s'il en était de même pour les images plus modestes dans les cellules de religieux ordinaires, ou si celles-ci étaient à la disposition des religieux, circulant selon les décès ou les départs. Nous pensons deviner quelque chose de cet ordre dans le rassemblement de tableaux dans la chambre du frère tapissier de Clairvaux, mais il n'est pas possible de faire de ce seul exemple, hypothétique, une règle générale.

Cette personnalisation peut aussi passer par une transformation de l'image, réunissant travail manuel, intellectuel et dévotionnel, comme ce « Petit portrait de saint Bernard chez dom Robin, au milieu d'une découpure ; au bas, sont les quatre vers - Bernard fut fécond en miracle . tout obeyssoit à sa voix . ses conseils étoients des oracles . pour les pontifes et les roys¹⁰⁷⁵ » observé à l'abbaye cistercienne de Signy par dom Guyton en 1744. Nous n'avons retrouvé ces vers dans aucun ouvrage de dévotion du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Nous aurions donc tendance à y voir une composition originale d'un religieux, écrite à la plume sur le papier. Versification française ou latine, écriture, découpage sont autant de manière pour le religieux de s'appliquer à la prière perpétuelle tout en pratiquant une activité manuelle ou intellectuelle le délassant de méditation plus formalisée. L'histoire manuscrite de Saint-Maur de Glanfeuil, probablement due à dom Pierre Comé, compte plusieurs reproductions de calligrammes de dévotion¹⁰⁷⁶, alliant poèmes pieux et images de cœur, d'hostie...

La cellule est aussi l'espace du travail intellectuel¹⁰⁷⁷, comme en témoignent les nombreux rayonnages mentionnés dans les inventaires. Les mauristes et les augustiniens surtout semblent avoir accordé une part importante à cet aspect de la cellule, en associant souvent

1074 *Déclarations...* 1701, chap. 34, §1.

1075 Guyton, *Voyage...* f. 17v.

1076 *Histoire abrégée de l'abbaye de Saint Maur...* p. 142.

1077 Sur la question de l'interprétation du chapitre de la Règle de Saint-Benoît concernant le travail, voir Hurel, *Les bénédictins...* p. 821-848.

deux cellules à l'usage d'un seul religieux, l'une servant de chambre, l'autre de vestiaire et d'étude. Cette distinction est très nette dans les inventaires du Bec-Hellouin ou de Molesme par exemple. À Saint-Étienne de Caen, les jeunes profès y faisant leurs études disposent aussi de deux pièces, mais à deux étages différents. La cellule elle-même se trouve au premier étage, et les cellules du second ne sont garnies que de bureaux pour leur étude personnelle. Le travail de l'esprit et les petites activités manuelles et domestiques accomplies dans la discrétion de la chambre sont particulièrement convenables à des mains bénies, dans un monachisme depuis longtemps fortement sacerdotalisé¹⁰⁷⁸. Les chartreux font ici encore figure d'exception, puisque leur cellule prévoit un espace de travail manuel plus physique, tout particulièrement jardinage et travail du bois, comme en témoignent les nombreux bancs de menuisier et tours notés dans les inventaires¹⁰⁷⁹. Bien que ces instruments existent aussi dans certaines abbayes cisterciennes, ils sont liés au travail communautaire et par conséquent placés dans des salles facilement accessibles et non dans des cellules, comme à Buzay.

Selon les inventaires, les images sont plus ou moins présentes dans l'une ou l'autre de ces pièces, sans qu'il soit possible de distinguer une pratique plus spécifiquement liée à la chambre ou au cabinet de travail.

Lieu de pauvreté ?

La densité de mobilier et d'images dans les cellules, aussi variable soit-elle, contraste avec le dépouillement des espaces de circulation qui y mènent. Outre l'ameublement minimum pour dormir, s'habiller et travailler, les cellules monastiques modernes comptent un nombre important de sièges, généralement des chaises de bois tourné à l'assise paillée, dont les exemples visibles sur certains portraits, celui de l'abbé de Rancé en 1697 (Ill. 1¹⁰⁸⁰) ou de dom Arnould de Loo vers 1710-15 (Ill. 2), sont parfaitement conformes aux mentions d'inventaires. Si des meubles de cellule existent probablement encore au XXI^e siècle, aucun n'est identifié comme tel¹⁰⁸¹. On observe aussi un mobilier destiné à conserver des livres, qu'il s'agisse de simples tablettes clouées au mur ou de véritables bibliothèques, comme en montrent quelques portraits à l'instar de celui de dom Robert Morel vers 1730 (Ill. 3).

¹⁰⁷⁸*Idem*, p. 827.

¹⁰⁷⁹Un « banc de tour » à Champmol, « outils de jardinage » à Troyes, « outils de menuiserie » au Val-Dieu, et même une presse d'imprimerie à Montrenaud.

¹⁰⁸⁰Les illustrations suivantes, ne figurant pas dans les notices, sont regroupées dans l'annexe II, à la suite du Corpus.

¹⁰⁸¹Le seul meuble monastique conservé dans une abbaye est l'armoire du chartrier de Flavigny, cf. notice.

Parmi tous les inventaires compulsés durant ce travail, celui de Saint-Martin-des-Champs, principale abbaye de la filiation cluniste, s'est nettement distingué des autres, moins par sa précision, partagée par d'autres¹⁰⁸², que par le nombre d'objets présents dans les cellules et leur caractère plus précieux et superflu que ce que prescrivent les normes monastiques étudiées au premier chapitre :

Nous sommes transportés dans une autre chambre noté 28 [...] desquels effets nous avons fait la description ainsi qu'il suit, savoir,

Deux chenets à double branches avec pelle, pincette et tenaille de fer, deux flambeaux et leurs bobèches de cuivre argenté, un pot à fleur, un pot à lait, une théyère, une jate, deux tases et leurs sous coupes de terre bleu et blanche, un groupe de trois figures de fayence, deux fauteuils, sept chaises de paille, une chaise foncé de crin, couverte de velours d'Utrecht carmoisy, un paravant à cinq feuilles en papier collé sur toile, un secrétaire en pupitre de bois de noyer, un trumeau de cheminée d'une glace de 28 pouces sur 24 avec tableau dessus, peint sur toile, le tout dans un parquet peint en gris avec baguette dorées, la tenture de lad pièce en papier peint sur toile

Dans une chambre en suite ayant vue sur le jardin

Un fauteuil et 3 chaises de paille, un baromettre et thermomettre sur une planche peint en verd, deux bras de cheminée à deux branches de cuivre en couleur, un bouquet de fleurs artificielles sous cage de verre, cinq estampes sous verre dans leur cadres de bois dont une représentant la déclaration des droits de l'homme, quatre tableaux peints sur toile représentant différents sujets dont un Christ d'ivoire sur croix de bois doré et fonds de velours noir, deux vases à anses de différente porcelaine, un petit bureau de bois noirci, deux corps d'armoire dont un en bibliothèque, une commode à deux grands et deux petits tiroirs de placage avec dessus de marbre, la tenture de lad pièce en papier peint collé sur toile, une couchette à deux dossiers, une paillasse, quatre mattelas de laine, le tout couvert de tole à carreaux, trois couvertures de laine blanche, un traversin de coutil remplis de plume, la housse dud. lit en Balsa.. et la courtepoinde de siamoise bleue et blanche, une table de.., un bidet et une seringue.

Dans lad armoire en bibliothèque, cent trente volumes de différents formats reliés,

1082Aussi complet soient ces inventaires révolutionnaires, rédigés tant par les religieux que les commissaires municipaux, tous omettent volontairement ce que nous qualifierions aujourd'hui de consommable, papier, encre, bois, chandelle, cire à cacheter. Aucun ne peut donc être regardé comme une image exhaustive du contenu d'une cellule. L'inventaire de Saint-Martin-des-Champs est par exemple l'un des rares à donner le détail des vêtements des moines.

traitant différents sujets d'histoire et auteurs scolastiques.¹⁰⁸³

Il s'agit de la seule occurrence, dans les inventaires consultés, de la présence de bibelots et de mobilier soigné, en un mot d'un confort similaire à celui de la petite bourgeoisie urbaine dont les moines étaient eux-mêmes généralement issus¹⁰⁸⁴. L'hypothèse plausible d'un tropisme parisien ne peut pas s'appuyer sur la comparaison avec les autres communautés de la capitale étudiées dans ce corpus, car aucun de leurs inventaires ne décrit les cellules. En plus de cette éventualité, nous serions tentés de rattacher cet *unicum* au processus en cours depuis 1788 de rattachement de l'antique observance de Cluny aux autres maisons de l'ordre, au sein d'un processus assez languissant de réforme au sein de l'obédience cluniste¹⁰⁸⁵, perspective difficile à développer pour les mêmes raisons que la précédente.

L'embourgeoisement martinien fait d'autant plus ressortir la sobriété des cellules des autres abbayes. Dans une majorité d'inventaires, tous ordres confondus, le contenu n'est pas noté avec précision, les commissaires révolutionnaires émettant une appréciation générale, indiquant que les chambres ne contiennent que le « nécessaire à un religieux¹⁰⁸⁶ », la qualité de cet ameublement étant le plus souvent qualifiée de « le plus simple¹⁰⁸⁷ » ou « conforme à la règle et aux austérités de la réforme¹⁰⁸⁸ ». En l'absence de recensement détaillé, la question de la pauvreté de ces ameublements ne saurait recevoir une réponse positive, fondée sur des comparaisons quantitatives avec ce qui s'est pratiqué dans les siècles précédents et siècles suivants, car c'est le consensus commun d'une époque qui fixe ce qui est « nécessaire » et « simple ». Nous pouvons cependant tenter de tracer les grandes lignes de la réalité matérielle associée par les hommes de l'époque moderne à ces appréciations subjectives, dans la mesure de la documentation disponible, dont nous ne pouvons que déplorer la faiblesse. Ainsi l'abbé de Prémontré précise en 1790 que les cellules de la principale abbaye de son ordre destinées aux religieux en étude,

n'ont pour tout ameublement qu'un lit garni d'une paillasse d'un seul matelas et deux couvertures, 2. chaises, une table, un prie-dieu, une armoire ou une petite garde-robe.
3. autres chambres à peu près pareilles et semblablement meublées. [Les] chambres à feu pour les religieux prêtres, [sont] chacune garnie d'un lit avec deux matelas, chaises,

1083AN, S..1333.A, déclaration des biens par le prieur, 20 février 1790.

1084Au sujet des origines socio-économiques du personnel ecclésiastique moderne, cf. Dominique Dinet, *Vocation et fidélité, le recrutement des réguliers dans les diocèses d'Auxerre Langres et Dijon...* Paris, Economica, 1988.

1085Daniel-Odon Hurel, Denyse Riche, *Cluny, de l'abbaye à l'ordre clunisien, Xe-XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, 2010.

1086AN, F.19.611.C.Seine-Inférieure, Inventaire de l'abbaye du Valasse, 10 mai 1790.

1087AD de Côte-d'Or, 1Q816, Inventaire de la chartreuse de Beaune, 4 avril 1791.

1088AN F.17.1168.Aisne, *État du mobilier* de l'abbaye de Cuissy, 28 février 1790.

tables, commodes et autres meubles.¹⁰⁸⁹

Les cellules des religieux de Clairvaux, d'un prestige et d'une puissance économique presque équivalente à Cîteaux et bien supérieur à Prémontré ne diffèrent pas fondamentalement de cette description¹⁰⁹⁰. Il en va de même dans une abbaye cistercienne au revenu moyen comme Vauluisant, où les chambres des religieux comprenaient

un lit [...] une table de nuit, une commode, une petite table, un foyer garni de ses chenets, pelle et pincettes, un miroir, un chandelier, un fauteuil, et dans quelques unes deux ou trois chaises, une cuvette avec son aiguère, et dans quelques unes un secrétaire, la plupart des effets en état de vétusté.¹⁰⁹¹

L'abbaye mauriste de Molesme est la seule dont un inventaire permette de connaître le contenu des cellules au XVIIe siècle.

En chaque chambre il y a ou peu s'en faut un oratoire et une image au milieu et une armoire au bas et un bénitier de fayance. Une table de bois et des rayons de bois au dessus pour placer des livres. Une chaise de paille. Un lit [...] un chandelier. Une porte de bois fermant à clef. Un pot de chambre de terre vernisse. Un pot à encre pour écrire. La s.te bible. La sainte règle et les déclarations et la pratique s..elle et le petit g...¹⁰⁹²

Cet inventaire est d'autant plus précieux que, rédigé en 1693, il fut récolé en 1699, 1704 et 1707 et 1724 sans modification notable dans le cas des cellules. Cette constance pendant un quart de siècle permet de donner quelque crédit à la représentativité des inventaires révolutionnaires, au moins pour les deux derniers tiers du XVIIIe siècle, voire plus tôt encore, étant donné la grande proximité entre cet inventaire et ceux de la Révolution. Les changements principaux entre les deux siècles auraient plutôt porté sur les structures immeubles par destination, comme les lambris bas, portes et encadrement d'alcôve, ainsi que les trumeaux et jambages de cheminées, dont nous ne conservons pas d'exemple identifié antérieur aux premières décennies du XVIIIe siècle. L'idéal de sobriété de la cellule exposé au Chapitre I semble bien avoir été mis en œuvre durant ces deux siècles, selon des modalités variables et parfois subjectives. Face à une même réalité, un

1089AN, F.17.1168.Aisne, *Déclaration de l'abbaye de Prémontré*, mobilier, du 2 février 1790.

1090La cellule C, par exemple, contenait « une table de chêne, 4 chaises, un devant de cheminée, 12 mauvaises estampes à cadre de bois, une autre table avec son rayonnage, une alcove, une tringle et un rideau de coton, deux autres chaises, deux pries-Dieu, un Christ en ivoire, 5 planches, 4 estampes, une petite armoire, une autre petite table dans le bas de lad cellule un banc de tour, une petite table, une pelotte, dans les caves de lad. cellule 3 vieux arosoirs, une presse, une petite échelle, un vieux tonneau, quelque bois » AD de l'Aube, 1Q1198.

1091AD de l'Yonne, Q369, récolement d'inventaire du 24 janvier 1791.

1092Les deux derniers titres sont difficiles à lire. AD de Côte-d'Or, 7H106, *Inventaire général des meubles..., ou Inventaire des choses de longue durée de l'abbaye nostre dame de Molesme*, 1693.

commissaire révolutionnaire identifiait la sobriété selon un point de vue de convenance sociale extérieur au monachisme mais issu d'une société encore culturellement chrétienne, tandis qu'un abbé régulier du milieu du XVIIe siècle façonnait son regard par une lecture symbolique voire surnaturelle,

Pour les chambres ou cellules du dortoir, lesquelles n'estant meublées que d'une couchette, d'une table, d'un siège et d'un chandelier à la façon de celle que la Sunamite de l'Écriture Sainte fit accomoder pour y loger le saint prophète Héliée [... rappelant] que nous ne sommes entrez dans la cité de ce monde que comme des pèlerins et en qualité de passans et estrangiers à dessein d'en chercher une aultre infiniment meilleure en notre céleste patrie.¹⁰⁹³

La question de la présence de l'image ne semble pas particulièrement corrélée à celle du mobilier, comme le note un visiteur de La Trappe en 1775, où la cellule de moines, « est extrêmement petite et sans nulle sorte d'ornement que quelques images¹⁰⁹⁴ ». Au sein d'une même communauté bénéficiant d'un ameublement générique et similaire d'une chambre à l'autre, la densité des images peut s'avérer très hétérogène. La mention indirecte d'image par le décompte des cadres ou des toiles ne suffit pas à rendre compte de tous les éléments, comme la présence de crucifix de bois, plus rarement notés que ceux en ivoire, et des estampes, parfois simple feuille volante, comme le montre le portrait de dom Charles Petey de L'Hostallerie, supérieur général de la Congrégation de Saint-Maur (1714-20) (Ill. 4¹⁰⁹⁵), représenté dans un intérieur, devant une bibliothèque, contre laquelle est négligemment posée une feuille ornée d'une Vierge à l'Enfant à laquelle le peintre a donné l'aspect d'une gravure. Nous n'avons pas identifié de modèle réel à cette composition, qui fut peut-être esquissée pour ce portrait. L'image de *Saint Bernard* dans « une découpure » mentionnée au début de cette sous-partie appartenait très probablement à cette catégorie. La fragilité de ce genre d'image est souvent soulignée dans les études sur l'estampe pieuse¹⁰⁹⁶.

Une catégorie singulière se distingue cependant de ce panorama, celle de la cellule des

1093 Plouvier, *Prémontré aux XVIIe et XVIIIe siècles...* p. 206.

1094 François Marlin, *Voyages d'un Français, depuis 1775 jusqu'en 1807*, Paris, Guillaume, 1817, t.1, p. 15.

1095 Le portrait original est perdu, mais une copie est conservée au Musée des Beaux-Arts de Tours (Inv. 1862-4-7 ; N°1270. (SAT)), issu d'un legs, mais provenant peut-être de l'abbaye de Marmoutiers.

1096 Voir par exemple Dominique Lerch, Kristina Mitalaitė, Claire Rousseau et Isabelle Sérurier (dir.), *Les images de dévotion en Europe, XVI-XXIe siècle, Une précieuse histoire*, Paris, Beauchesne, 2021.

prieurs, caractérisée par la spécialisation de ses espaces et la densité quantitative et qualitative de ses décors. En plus de la chambre et de l'étude, l'appartement des prieurs comptait souvent une troisième pièce, placée entre les deux premières, nommée parfois antichambre¹⁰⁹⁷, servant de bureau où le supérieur pouvait recevoir tout en préservant la solitude et l'intimité des deux autres espaces de son logement. La présence de secrétaires et de pendules caractérise l'intérieur d'un religieux en responsabilité¹⁰⁹⁸, au moins le prieur et souvent aussi le procureur. Cette pièce centrale était plus soignée que les autres, recevant dans un certain nombre d'exemples une cheminée au moins en pierre voire en marbre, une boiserie de hauteur éventuellement garnie de quelques sculptures, la présence de fauteuils garnis de crin pouvait aussi ajouter une note de confort.

Aux yeux d'une société où les fonctions de gouvernement doivent être matérialisées par des marques sensibles de la dignité de la position, ces appartements de prieurs se distinguent donc par une préciosité supérieure aux autres cellules. Cependant, aux yeux des contemporains, cette différence n'était pas nécessairement perçue comme une rupture avec la nécessaire sobriété monastique, mais au contraire pouvait imposer le respect et l'admiration selon un subtil équilibre entre simplicité et autorité, comme l'exprime bien l'organiste Gautier, décrivant le dortoir de Saint-Denis-en-France dans les années 1780 :

Le logement du Père Prieur étoit très beau, et consistoit en trois pièces, dont la principale étoit boisée entièrement, cheminée de marbre [...] Le parquet étoit à point de Hongrie en petites parties de planches symétrisées [...] Le dessus de la cheminée étoit boisé comme le reste, il y avoit au dessus un fort beau christ....¹⁰⁹⁹

L'observateur extérieur à la communauté concluant cette description en trouvant cet aménagement « du reste très simple, mais de ses simplicités qui inspirent le respect et la vénération »¹¹⁰⁰, termes que dom Guyton, cistercien, avait déjà employés en 1744 pour décrire l'appartement prioral de la chartreuse du Val-Saint-Pierre¹¹⁰¹

À l'issue de ce tour d'horizon, les descriptions précises des cellules donnent dans l'ensemble l'impression d'une présence quantitative hétérogène et contrastée au sein des communautés et des ordres, une majorité de religieux du XVIIIe siècle ne disposant dans

1097Par exemple chez les génovéfains de Beaugency ou de Beauvais, les cisterciens de Buzay ou les mauristes de Sées.

1098Beaune, Buzay, Vallasse...

1099Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 144.

1100Idem.

1101« L'appartement du prieur est fort beau et fort commode dans la simplicité religieuse », Guyton, *Voyage...* f. 25.

leurs espaces intérieurs, communs ou intimes, que de peu voire pas d'images¹¹⁰², tandis qu'une minorité, aux profils assez variés, concentre un nombre parfois important d'estampes et de petits tableaux. La comparaison entre les ordres est difficile à établir, même si les occurrences sont un peu plus nombreuses chez les mauristes et les chartreux que chez les cisterciens et les prémontrés. Ces variations témoignent du fort potentiel d'appropriation personnel du décor intime de la cellule, qui devient l'écho sensible de la vie intérieure de chacun de ces moines, adoptant soit une sobriété matérielle signe du dépouillement intérieur, de la mort au monde, soit un déploiement de l'image comme modalité visuelle d'une médiation spirituelle appelée à exprimer dans l'espace la place que les dévotions occupent dans le temps. Ce double enjeu de l'image tridentine, qui semble aisément compatible en théorie, contient en réalité une tension qui entraîne dans sa mise en pratique une disparité accentuée, aboutissant soit à une quasi absence de l'image soit à sa sur-représentation.

1102 Les cisterciens réformés du Val-Saint-Lieu, issus de La Trappe, offrent probablement l'exemple le plus austère de ce corpus, non seulement sans image mais aussi presque sans meuble, « Nous sommes ensuite montés dans un ancien dortoir où couchent les religieux, nous n'y avons aperçu dans les cellules qu'une couche garnie d'une natte de paille, de deux couvertures grossières et d'un traversin aussi de paille ; il ne se trouve dans les cellules aucun autre ameublement », AN, F/19/601/Cote d'Or, expédition de l'inventaire du 11 mai 1790.

Chapitre VI

—

Confins du cloître et du monde

La densité de l'accrochage est généralement plus importante dans les espaces des hôtes que dans le reste des lieux réguliers. Saint-Pierre-sur-Dives en offre un exemple jusque dans sa matérialité, les espaces conventuels n'étant ornés que de gravures, les quelques peintures étant inventoriées dans l'aile de l'hôtellerie. Chez les cisterciens du Val-Saint-Lieu, installés depuis seulement vingt-sept ans en 1790, les commissaires révolutionnaires trouvèrent les bâtiments réguliers en mauvais état, l'église seule ayant reçue les premiers efforts de restauration, alors que l'hôtellerie est déjà pourvue de quelques images, encore absentes de l'abbatiale. Cette attention s'observe jusque sur les façades, le contraste entre l'ornementation extérieure de l'aile des hôtes et la sobriété presque rustique des ailes conventuelles de Saint Vincent du Mans étant assez frappant.

La création de décors plus remarquables dans les principales salles communautaires que chez les hôtes ne s'observe que dans une minorité de grandes abbayes, sans qu'il s'agisse d'une pratique systématique dans cette catégorie¹¹⁰³. Ces espaces semblent aussi les plus variés dans le choix des quantités, des sujets et des thèmes, les plus fortes densités d'images ne devant pas nécessairement être comprises comme des programmes. Cette variété nous oblige à choisir d'analyser ces décors sous l'angle plus iconographique que topographique. La distinction entre salle d'entrée, grande salle, salle à manger et chambres d'hôtes ne s'avère pas pertinente, les thématiques qui y sont abordées étant plutôt communes à l'ensemble de cet espace dont l'unité repose sur son statut de limite et de zone de contact entre intérieur et extérieur.

La démonstration de l'identité y occupe une place non négligeable grâce à une grande variété de formes et de sujets, peintures d'histoire religieuse ou de portraits, sculptures héraldiques, présentant un horizon très nuancé de l'autorité institutionnelle et du poids de

1103 Saint-Germain-des-Prés, Sainte-Geneviève ou Prémontré en fournissant un contre-exemple.

l'histoire. Cette thématique côtoie des sujets plus profanes, mettant en scène l'interaction entre la société, la nature et l'ethos monastique, et un discours religieux, plus attendu mais tout aussi instructif sur les discours que les moines peuvent tenir à destination de leur hôtes et d'eux-mêmes.

1) Les démonstrations de l'identité

Depuis la réactualisation liturgique et intérieure de la vie de Jésus à la prière pour les fondateurs laïques en passant par la méditation des saints modèles, l'œuvre de mémoire est centrale dans l'ethos monastique chrétien et occidental. Les grandes abbayes parviennent à concilier cette tradition et l'émergence moderne d'une nouvelle forme de mémoire, celle des grands hommes et des figures de la république des lettres¹¹⁰⁴, qui ne prendra qu'à la veille de la Révolution ses distances avec le monde ecclésiastique, qu'il tentera même de supplanter, à l'image de la destinée mouvementée de la nouvelle abbatale de Sainte-Geneviève devenue Panthéon. Sa bibliothèque abritait une impressionnante collection de cent bustes de personnalités antiques et modernes scandant les rayonnages qui convergeait vers un dôme où se déployait l'image de saint Augustin, père de l'église et auteur de la Règle des chanoines réguliers. « Cette bibliothèque devient par ces bustes une espèce de Temple de Mémoire, où les parents et amis des hommes illustres en tous genres s'empressent de déposer leurs portraits¹¹⁰⁵ ». Cette mémoire offre la matière des discours identitaires monastiques, réactualisant le récit des origines et inscrivant les communautés dans l'espace local et national.

Quelques soient les ordres, ces expressions de l'identité étaient concentrées dans les espaces visibles et accessibles des « étrangers », principalement les façades, les espaces d'hôtellerie et le lieu de circulation majeur qu'était le cloître, leur présence se réduisant radicalement dans les lieux de la vie communautaire¹¹⁰⁶. À l'image des espaces qui les accueillent, ces décors mémoriels sont marqués d'une double dynamique entre l'intérieur et l'extérieur, incarnant l'identité monastique et témoignant de la place des moines au sein du royaume très chrétien.

1104 Thomas-W. Gaehtgens, Gregor Wedekind (dir), *Le culte des grands hommes, 1750–1850*, Paris, Ed. MSH, 2010.

1105 Piganiol, *Description...* 1742, t. 5, p. 271.

1106 Hors ceux des saints, nous n'avons identifié que trois réfectoires contenant des portraits, Bourgmoyen, Vauvert et hors du corpus, les prémontrés de Moncetz (AN, F/19/608/Marne, *État des meubles*, 17 novembre 1790).

a) Les portraits de l'autorité

Exprimer l'identité d'une communauté monastique est un exercice assez différent des pratiques en usage dans le siècle, même si elle peut en utiliser les modalités formelles, comme le genre du portrait. Donner à voir les communautés sans avoir recours à la représentation de groupe demande une compréhension plus large du portrait individuel que le simple enregistrement des traits. La figuration d'un individu devient alors le reflet d'une communauté et d'une institution. À l'exception de l'effigie des saints, deux catégories de contemporains étaient portraiturés dans les bâtiments conventuels, les ecclésiastiques formèrent naturellement la première, les rois de France et plus généralement la famille royale composèrent la seconde, sensiblement aussi nombreux et significatifs dans les décors des hôtelleries.

Les supérieurs, images de leur communauté ?

Le visiteur du XVIII^e siècle, habitué aux grandes collections aristocratiques de portraits rassemblées en cabinet ou en galeries dans les châteaux français et européens à partir du XVI^e siècle¹¹⁰⁷, en chercherait en vain l'équivalent dans la plupart des abbayes françaises, en particulier mauristes, prémontrés et cartusiennes. La série de portraits des supérieurs généraux mauristes exposée dans la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés ne semble pas avoir été particulièrement reproduite. Dans la cinquantaine d'établissements mauristes étudiés ici, à peine signale-t-on « un trumeau au dessus duquel est représenté un général de la congrégation de Saint Maur¹¹⁰⁸ » dans la principale chambre d'hôte de Saint-Vincent du Mans¹¹⁰⁹, et quelques portraits conservés par le Musée des Beaux-Arts de Tours, attribués à l'abbaye de Marmoutiers, siège du chapitre général. Il en va de même pour la série des abbés généraux de Prémontré, conservée dans la bibliothèque de l'abbaye

1107 Citons à titre d'exemple la mise en scène des portraits au château de Bussy-Rabutin (Judith Kagan, *Le château de Bussy-Rabutin*, Paris, Éd. Patrimoine CNMHS, 2004) ou les séries de portraits réels ou légendaires des Cossé au château de Brissac (AN, MC.ET.LXXXVIII.654, inventaire du 14 janvier 1760).

1108 AD de la Sarthe, L361, Inventaire, 27 avril 1790. Il s'agit de l'une des seules mentions documentaires de portrait de supérieur dans les inventaires mauristes, quoiqu'il faille tenir en compte que certains notent des « portraits » sans aucune précision.

1109 Six portraits de supérieurs généraux conservés aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Tours sont supposés provenir de Marmoutiers, lieu de la réunion des chapitres généraux de la Congrégation. Cette attribution reste incertaine, et leur mise en œuvre dans l'espace inconnue.

chef d'ordre¹¹¹⁰. Les inventaires sont tout aussi muets en ce qui concerne des portraits de religieux, en particulier de prieurs locaux dont l'action fut pourtant marquante pour les communautés. Chez les chartreux, l'absence de portrait semble de règle, à l'exception de dom Le Masson, figure la plus marquante de l'ordre sous l'Ancien Régime¹¹¹¹. Contrairement aux cisterciens et génovéfains, ces rares portraits ne firent pas l'objet d'une traduction gravée systématique permettant une entreprise cohérente de diffusion¹¹¹². La mémoire de ces ordres ne semble pas recourir à la représentation humaine contemporaine pour construire son identité, qu'il s'agisse des supérieurs majeurs ou locaux, favorisant les représentations religieuses, en particulier des saints patriarches Benoît et Bruno¹¹¹³.

À l'inverse, les abbaye bénédictines, de même que les autres familles religieuses, présentent de manière récurrente des portraits d'abbé commendataires¹¹¹⁴. Notons cependant que l'obtention de ces portraits, donnés ou commandés, n'est pas du tout systématique, aucune galerie de cette catégorie d'abbés n'ayant été identifiée durant ce travail.

La réalisation d'une galerie de portraits d'abbés réguliers s'observe principalement chez les cisterciens, dans une optique assez traditionnelle, et chez les génovéfains, dans une perspective plutôt moderne.

L'ordre de Cîteaux résista avec un certain succès au système commendataire instauré au XVIe siècle par la couronne française. À la différence des mauristes, les cisterciens comptaient encore de nombreux abbés réguliers. Cette qualité abbatiale faisant du religieux une sorte de « prince de l'église » à l'image des évêques d'Ancien Régime, il devait à la dignité de sa charge d'adopter une partie des codes aristocratiques, en l'adaptant au mode de vie régulier en un équilibre différent selon les personnes. Ainsi dom Andoche Pernot des Ecrots, élu en 1713 abbé de Cîteaux, fit-il relier les ouvrages de la bibliothèque de maroquins rouges ornés de grandes armoiries où sont mis en avant les insignes de sa charge¹¹¹⁵. En 1733, il déposa une requête au Conseil du Roi afin de conserver ses insignes

1110Une seule autre série de portraits a pu être identifiée, dans une abbaye non comprise dans le corpus. Il s'agit de « neuf tableaux qui sont des portées des anciens abbés » accrochés au réfectoire de Moncetz (Marne), AN, F.19.608.Marne, n°27, inventaire du 29 avril 1790. Ce terme d'ancien peut aussi bien désigner les commendataires qui ont directement précédé celui de 1790 que des figures du XVIe siècle.

1111Cf. l'introduction de l'édition de sa correspondance par Augustin Devaux, *Correspondance de dom Innocent Le Masson, général des Chartreux*, Université de Salzbourg, 2003.

1112À notre connaissance, le portrait de dom De Loo est le seul des supérieurs généraux à avoir été gravé, quelques religieux ayant aussi eut cet honneur, comme dom Robert Morel, peint par Jean Restout et gravé après sa mort par Nicolas IV Larmessin.

1113Cf. Chapitre VIII.1.B.1-2.

1114Cf. Chapitre II.1.B.2.

1115Yolanta Zaluska, *Voix enluminées de Cîteaux*, Précy-sous-Thil, Ed. De l'Armançon, 2007, p. 86-87

de juridiction lors des assemblées des États de Bourgogne¹¹¹⁶. Parallèlement à ces symboles extérieurs de réaffirmation de son rang, il choisit d'abandonner le carrosse de ses prédécesseurs, trop dispendieux, et de manger au réfectoire maigre plutôt qu'à la salle des hôtes pour se rapprocher de sa communauté¹¹¹⁷. La réalisation de portraits faisait partie des insignes de cette dignité attestés dans plusieurs abbayes, comme dans le salon de compagnie de Barbery ou la galerie abbatiale de Cîteaux. Moins courant, dans la salle d'assemblée du Quincy étaient accrochés les portraits de « cinq abbés de Pontigny », son abbaye mère¹¹¹⁸. Parmi les rares portraits conservés de ces abbés cisterciens s'observent des pratiques identiques à celles en usage pour ceux des évêques. Généralement coupés au niveau de l'assise, certains se détachent sur un fond neutre sombre, d'autres font apparaître un fond architecturé à draperie ou des éléments de mobilier, presque toujours une bibliothèque et un bureau¹¹¹⁹. La lettre des versions gravées de ces portraits renseigne sur le processus de création de ces images, presque toujours fondé sur un portrait peint avant d'être traduit en gravure et diffusé, même les plus sobres dans leur composition. C'est le cas de dom Pierre Bouchu, abbé de Cîteaux, dont « R. Nanteuil peignit et grava sur le vif en 1669 »¹¹²⁰ un portrait en buste sur fond neutre, au cadrage ovale serré. Même les compositions les plus sobres ne manquent pas de faire apparaître les armoiries de l'abbé, éventuellement partie de celles de l'abbaye, selon un modèle d'origine aristocratique appliqué à toutes les catégories sociales, armigères ou non¹¹²¹. Ce sont autour d'elles que se concentrent les insignes abbatiaux, mitre et crosse, ces abbés étant représentés, selon une mode commune avec les évêques, en rochets, camail¹¹²² et croix pectorale, signes de leur juridiction temporelle et spirituelle.

À Clairvaux, ces portraits sont répartis en deux catégories, la première, constituée de portraits des figures médiévales de l'abbaye réalisés au XVIe et XVIIe siècle, forme une collection homogène par son format et sa composition, la seconde rassemble des portraits d'abbés du XVIIIe siècle, certains répartis entre plusieurs appartements d'officiers¹¹²³, d'autres réunis dans les principales pièces de l'appartement abbatial. Une distinction semble se former entre des portraits de modèles monastiques mis en contact avec le culte,

1116 Jacques Lelong, Charles Fevret, *Bibliothèque historique de France...*, Paris, Hérisant, 1775, t. 4, p. 348.

1117 Martène, *Voyage littéraire...*, 1717, vol 1, p. 224.

1118 AD de l'Yonne, Q354, *Inventaire de l'abbaye de Quincy*, 16 novembre 1790.

1119 Par exemple le portrait de dom Pierre Mayeur, abbé de Clairvaux (1740-1761) peint par Marianne Loir et gravé par De Larmessin, probablement Nicolas IV. Annexe II, ill. 5-6.

1120 R. Nanteuil *ad vivum pingebat et sculpebat. 1669*. Annexe II, ill. 7.

1121 C'est le cas par exemple des portraits de savants, où l'emplacement traditionnel des armoiries est occupé soit par un emblème proto-héraldique soit par un chiffre ou un monogramme.

1122 Ce que le XVIIIe siècle appelle camail correspond à ce qui est désigné depuis le début du XXe siècle comme mosette.

1123 Chambre, qui servait aussi de bureau au dépositaire, au receveur des grains...

et les portraits des derniers abbés, qui incarnent plutôt l'histoire et l'autorité récente de l'abbaye, placés dans les lieux de son gouvernement, par exemple la chambre de dom Maillard, dépositaire, disposant comme seule décoration figurative de deux portraits d'abbés, l'actuel et l'un ancien, de même que le receveur des grains, qui dispose d'un portrait peint d'un ancien abbé¹¹²⁴. Les religieux en charges du temporel sont comme placés sous le regard de leurs supérieurs, passés et présent, sorte de rappel de l'origine de l'autorité dont les officiers sont investis et à qui ils doivent rendre compte. Le portrait se verrait alors conférer un double rôle de légitimation destiné aux subordonnés et de surveillance symbolique envers les détenteurs d'une parcelle de l'autorité abbatiale.

L'usage privilégié et particulier des portraits pour incarner l'identité cistercienne, sans en être l'unique moyen, nous semble découler d'une option privilégiée de l'ordre pour le portrait quant à la représentation de sa figure tutélaire, saint Bernard de Clairvaux¹¹²⁵.

De conception aristocratique, les galeries de portraits d'abbés cisterciens juxtaposent des œuvres sans recherche d'uniformité dans la composition, le cadrage ou la taille, valorisant d'une certaine manière l'individualité de l'abbé régulier, reflet d'un statut qui le distingue des autres moines de la communauté. Par contraste, les portraits des abbés généraux de la Congrégation de France, connus par la gravure¹¹²⁶ s'attachent à une véritable cohérence visuelle, voire une certaine uniformité, malgré quelques variations de mode dans le traitement du cadre, alternant entre structure architecturale ou géométrique. Tous les abbés sont figurés¹¹²⁷ en buste, coupé au coude, sur fond neutre¹¹²⁸ dans un cadre ovale¹¹²⁹. Tous sont représentés de trois-quart, quatre d'entre eux tournés vers leur droite, les autres vers leur gauche. Ils sont tous vêtus de leur surplis qui laisse ressortir une croix pectorale seul insigne distinctif, soulignant que le supérieur n'est qu'un *primus inter pares* qui rejoindra les rangs des autres religieux à l'issue de ses deux mandats triennaux. Cette constance visuelle, malgré la réalisation de chaque portrait par un peintre différent, démontre une volonté soutenue pendant presque deux siècles de se conformer à un même modèle, celui du portrait du fondateur, Charles Faure, réalisé en 1646 par Claude Mellan (1598-1688)¹¹³⁰. Plusieurs répliques sont documentées, probablement réalisées d'après les gravures, comme l'indique le retournement de la plupart des toiles peintes provenant de

1124AD de l'Aube, 1Q1198, Inventaire, 17 novembre 1790.

1125Cf. Chapitre VIII.1.B.3.

1126La série conservée par la Bibliothèque nationale d'Autriche est disponible en ligne, onb.digital.

1127Annexe II, ill. 8-9.

1128Seuls Jean-Baptiste Chaubert et Gabriel de Riberolles choisirent un fond d'architecture.

1129À l'exception de Lazare Chambroy et d'André-Guillaume de Géry.

1130Annexe II, ill. 10.

Saint-Georges sur Loire¹¹³¹. Dans la grande salle Saint-Denis de Reims, les quinze portraits de supérieurs généraux sont accompagnés de treize autres représentant les prieurs locaux¹¹³². Dans le cas du réfectoire de Bourgmoyen, il est difficile de préciser si les onze « portraits de chanoines de l'ordre¹¹³³ » représentent des prieurs locaux ou des supérieurs généraux. Les portraits originaux ayant servis de modèles aux gravures sont probablement « les portraits des généraux depuis la réforme¹¹³⁴ » qui ornaient la salle des hôtes de l'abbaye parisienne.

Ce choix du lieu d'accrochage à Sainte-Geneviève est doublement significatif. Il participe de la pratique générale d'exposer ces portraits dans l'espace le plus ouvert au public, structurant le discours identitaire monastique destiné aux regards extérieurs. À Paris cependant, la salle des hôtes n'est pas la pièce de réception la plus remarquable. En effet, il s'agit d'une salle commune de dimensions moyennes située à l'étage des chambres d'hôtes, où les portraits ne sont visibles que par les visiteurs de l'abbaye qui y logent quelques nuits. Lors des grandes occasions festives, l'abbaye accueillait le public dans les grandes salles de réception situées au rez-de-chaussée de l'aile orientale¹¹³⁵, où se trouvait une grande collection de portraits de papes et de cardinaux. Même la salle dite de l'abbé, située dans l'aile méridionale, n'était pas décorée de portraits des abbés réguliers, mais du seul abbé commendataire, le cardinal de La Rochefoucauld, qui soutint activement la réforme et permit de préserver l'abbaye de la commande par la suite. Dans cette configuration, les supérieurs généraux, malgré leur qualité d'abbé régulier identique à celle des cisterciens, distinguent très nettement leur représentation de celle des prélats, répercutant dans la séparation des espaces la prise de distance déjà sensible dans les choix de composition. Cette pratique, dont il faudrait encore approfondir l'étude, nous semble se rattacher plutôt à celle des membres de sociétés de prêtres réguliers, comme les oratoriens, les jésuites ou les sulpiciens. La galerie de portraits des supérieurs généraux de la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice en offre un autre exemple. Fondée en 1645 par Jean-Jacques Olier, la collection de portraits aux formats uniformes aujourd'hui conservée¹¹³⁶ ne semble avoir été initiée ni par le fondateur ni par ses premiers successeurs. Le plus ancien portrait de

1131 Cette série est aujourd'hui conservée dans une salle du Conseil départementale de Maine-et-Loire.

1132 La difficulté à identifier certains portraits de Saint-Georges-sur-Loire s'expliquerait peut-être par la présence de prieurs locaux, et non par la maladresse du peintre comme on pourrait aussi l'envisager.

1133 AD de Loir-et-Cher, Q979, Inventaire, 26 avril 1790.

1134 AN, T.1602, *Procès verbal dressé à l'abbaye Ste Geneviève*, 16 avril 1790.

1135 Cf. Chapitre III.2.B.1-2.

1136 Collection de la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice, Généralat.

l'ensemble date du premier quart du XVIIIe siècle¹¹³⁷, mais l'idée d'une galerie complète depuis le fondateur ne semble avoir été mise en œuvre, au plus tôt, qu'au début du XIXe siècle, comblant les manques grâce à des gravures anciennes elles-mêmes inspirées d'œuvres de formats très divers¹¹³⁸.

Cette pratique du portrait que l'on pourrait qualifier de congrégationaliste valorise la dimension sacerdotale et pastorale plutôt qu'un prestige que les nouvelles institutions ne pourraient pas vraiment ambitionner. Leur modestie serait donc plutôt le reflet d'un certain pragmatisme dans le contexte de normalisation de la réforme tridentine, tandis que le portrait abbatial participant à l'intégration des abbés réguliers au rang des prélats, serait un instrument au service des prétentions des ordres anciens à une indépendance et à une autorité d'origine médiévale largement remises en cause à l'époque moderne.

Les très fidèles sujets du Roi

En plus de dons d'objets liturgiques, celui de portraits est une pratique très courante tout au long du XVIIIe siècle¹¹³⁹, participant d'une relation de patronage entre la communauté et les deux autorités auxquelles elle est soumise, l'abbé et le roi. Les relations du trône et du cloître furent pourtant assez ambivalentes à l'époque moderne. C'est l'état royal qui imposa la commende au XVIe siècle, qui la maintint malgré le Concile de Trente et qui n'eut de cesse de l'accentuer jusqu'à la fin de l'Ancien Régime¹¹⁴⁰. Parallèlement, il fut l'un des plus constants appuis du mouvement de réforme des deux premiers tiers du XVIIIe siècle, soit institutionnellement, en confiant au cardinal de La Rochefoucauld la réforme des familles bénédictines et augustinienes, soit au travers de soutiens personnels, en particulier venant de la régente Anne d'Autriche. L'approbation royale des statuts des nouvelles observances, le recours de celles-ci à l'arbitrage monarchique dans ses différents avec les « anciens religieux »¹¹⁴¹ ou les observances traditionnelles eurent pour revers de placer la couronne dans une position surplombante lui permettant de contrôler les

1137 *Ibidem*, fr. Jean André (att.), *François Lechassier*, supérieur général de 1700 à 1725.

1138 Le portrait gravé du fondateur est lui-même réalisé d'après une miniature du peintre Henri Stresor (v1613-1679), conservé par la Compagnie.

1139 Cf. Chapitre II.2.A.2.

1140 En 1753 Louis XV annule l'exemption de la commende des cinq dernières abbayes régulières de l'ancienne congrégation de Chezal-Benoît, que les mauristes avaient péniblement réussi à conserver jusqu'alors.

1141 Nom donné aux religieux d'une abbaye qui conservaient leurs observances en parallèle de la communauté des réformés, nouveaux venus.

élections capitulaires et les chapitres généraux¹¹⁴², d'ordonner la rédaction de nouvelles constitutions dans les années 1780, voire de s'arroger le droit de dissoudre des ordres entiers dans les décennies 1760-70, puis les vœux religieux eux-mêmes le 13 février 1790. L'intériorisation de cette situation gallicane se lit particulièrement dans le comportement résigné de nombreux moines en 1789 et 1790. Ainsi s'exprime alors dom Jean-Baptiste Vollet, prieur mauriste de Saint-Éloy de Noyon, aux administrateurs du district :

La Religion sainte que vous avons le bonheur de professer avec nous, nous prescrit d'obéir aux puissances établies par dieu, elle nous apprend à nous soumettre sans murmurer aux desseins de sa Providence toujours adorables en nous punissant comme en nous récompensant : aussi sommes nous disposés à nous immoler et à faire les sacrifices qu'elle exige de nous ; mais [...] nous n'oublirons pas que nous sommes prêtres et Religieux, que nous n'avons d'autres armes à vous opposer que nos gémissements, nos larmes et nos prières, que si elles ne peuvent vous fléchir, nous cédon's à la force impérieuse de la loi, et nous bénissons, nous adorons, la main de dieu qui nous frappe dans sa miséricorde.¹¹⁴³

Loin d'être une prudence de façade, les témoignages d'attachement au pouvoir sacré du roi et de patriotisme envers les nouvelles institutions ne sont pas rares et leurs différentes formulations laisse transparaître une certaine sincérité, comme dans la déclaration des cisterciens des Vaux-de-Cernay, qui

ont unanimement répondu que, flattés de trouver l'occasion de manifester le patriotisme dont ils sont animés et leur entière soumission aux décrets de l'assemblée nationale, sanctionnés par Sa Majesté, ils sont prêts et offrent de nous conduire dans tous les lieux et endroits du couvent qu'ils habitent¹¹⁴⁴.

Cette protection royale, qui est aussi une dépendance, est source de prestige historique et d'un soutien potentiel que les moines revendiquent par la mise en valeur du titre d'abbaye royale, appuyée sur la fondation de l'abbaye par un capétien ou par un grand seigneur féodal dont le roi est réputé le successeur. Cette origine royale est ouvertement revendiquée par les moines, par l'emploi récurrent du titre d'abbaye royale et l'exposition

1142En particulier pendant la crise janséniste, lors des chapitres généraux mauristes de 1730 et 1733 (Edmond Martène, C. Chevalier (éd.), *Histoire de l'abbaye de Marmoutiers par dom Edmond Martène, publiée annotée et complétée*, coll. Mémoires de la Société archéologique de Touraine, t. XXV, Tours, Guillard-Verger, 1875, p. 561), et au chapitre général de Prémontré de 1756 (Caieu, « Chronique française de l'Abbaye de Domp Martin de 1672 à 1789 », *Mémoires de la société d'émulation d'Abbeville*, 1867-68, Abbeville, Briez, p. 504-652).

1143AD Oise, 1Q2.1434, *Discours de d. Vollet prieur de Saint Eloy de Noyon, aux administrateurs du district*, feuillet sans date, qu'il faut situer en 1790-91, de la main de dom Vollet.

1144AD des Yvelines, 3Q12, Inventaire, 26 juillet 1790.

des armes de France en plus de celles de l'abbaye et de l'abbé, comme nous venons de l'expliquer. Ce qualificatif n'avait pas sous l'Ancien Régime qu'une valeur seulement symbolique, des exemptions fiscales en justifiaient l'intérêt de manière très concrète, poussant par exemple en 1670 les prémontrés de Joyenval à faire reconnaître cette qualité par arrêt du conseil¹¹⁴⁵ du Roi afin de ne pas avoir à verser les droits de confirmation pour quelques dépendances¹¹⁴⁶.

Le pendant de cette expression de la loyauté et de la gratitude des moines envers le souverain est le don de son portrait¹¹⁴⁷. Il semble que cette pratique se soit développée sous le règne de Louis XIV¹¹⁴⁸, pour connaître une grande ampleur sous son successeur, dont les portraits sont les plus nombreux¹¹⁴⁹, parfois accompagné de celui de son épouse, seule reine dont des portraits soient mentionnés dans les inventaires. Les portraits du dauphin mentionnés en 1790¹¹⁵⁰ présentent une ambiguïté, car il pouvait autant s'agir du fils de Louis XV, Louis-Ferdinand, mort avant son père, que du jeune Louis XVI, dont les portraits en rois s'avèrent très rares, voire de son propre fils Louis-Joseph mort en 1789. Celui de Marmoutiers fut offert aux mauristes en remerciement du don des toiles de Le Sueur qui se trouvaient dans l'abbaye pour étoffer les collections royales en vue de leur présentation en musée. Il en va probablement de même pour celui des chartreux de Vauvert, qui cédèrent à la Couronne la *Vie de Saint Bruno* par Le Sueur. Dans l'état actuel de la documentation, il semble que le dernier monarque de l'Ancien Régime ait rompu la tradition picturale de ses prédécesseurs, corollaire possible de la politique de reprise en main de la Commission des Réguliers menée sous son règne, particulièrement défavorable au monachisme. Celle-ci agissait cependant déjà sous son prédécesseur, dont les portraits furent distribués très largement. Ayant tous disparus, il est possible qu'ils aient surtout été offerts au début de son règne, avant la convocation de la Commission en 1766, ou que la position personnelle du souverain ait été plus ambiguë.

1145AD des Yvelines, 48H1, *Extrait des registre du Conseil d'Etat*, 16 septembre 1670.

1146Versement demandé par l'administration domaniale au sujet de certaines terres au statut incertain comme de petites îles (*Inventaire sommaire des archives départementales des Alpes Maritimes, antérieurs à 1792, série H*, Nice, Ventre, 1893, p. 23).

1147Au sujet des conditions de donation, cf. Chapitre II.2.A.2.

1148Trois portraits d'Henri IV et un seul de Louis XIII ont été trouvés, les premiers à Quincy, Saint-Germain d'Auxerre et Saint-Denis en France, le second à Beaubec, tandis que les portraits de Louis XIV sont assez nombreux.

1149Nous en avons trouvé une vingtaine de mentions (cf. notices).

1150Nous n'avons trouvé qu'un portrait à Saint-Denis, un à Valloires avec la reine, un dessus de porte dans les appartements abbatiaux de La Ferté, et peut-être un portrait « du dauphin » à Beaubec, qui peut être rattaché au fils ou au petit-fils de Louis XV. L'abbaye de Mores conservait un portrait de « la dauphine » avec un portrait de Louis XV (AD de l'Aube, 1Q1181, *Extrait*, 14 octobre 1791).

Les représentations royales sont omniprésentes dans les abbayes françaises, seule leur densité et leur localisation varie d'un monastère à l'autre. Les maisons les plus modestes ne disposent généralement que d'un ou deux portraits, à l'inverse de communautés prestigieuses qui peuvent en avoir d'importantes collections, comme Saint-Denis-en-France, Cîteaux ou les monastères parisiens. La grande majorité d'entre eux était placée dans les hôtelleries, salle d'entrée, salle à manger, salle de compagnie, y trônant seul, comme à Paimpont, entouré d'autres membres de la famille royale comme à Beaubec, où ils sont aussi présents dans les chambres, parfois accompagnés d'abbés commendataires ou de papes, comme au Bec-Hellouin. Dans quelques cas, l'effigie royale est juxtaposée à des sujets religieux, comme au prieuré parisien de Saint-Martin-des-Champs, où Louis XIV est accompagné de deux autres tableaux représentant David¹¹⁵¹, composant un parallèle entre le monarque français sacré à Reims et le roi vétéro-testamentaire béni par Dieu pour régner sur le peuple élu. Assez traditionnelle dans les demeures royales, en particulier dans les deux chambres d'apparat du roi à Versailles, cette association est plus inattendue dans une abbaye. C'était aussi le cas dans la grande salle de Saint-Vincent du Mans, où elle joua peut-être un rôle de neutralisation d'un décor que nous supposons fortement janséniste¹¹⁵². Dans la pièce suivante, salle à manger des hôtes, la proportion est inversée, un crucifix et une *Sainte Véronique montrant la Sainte Face* sont entourés de quatre portraits de Louis XIV et de sa descendance, le dauphin et les ducs de Bourgogne et de Berry. Quelques années plus tôt, vers 1690, la devise du souverain, *Nec Pluribus Impar*, fut reproduite autour des armes royales au fronton de la nouvelle façade de l'abbaye, accompagnant un soleil rayonnant.

Même dans une abbaye plus modeste et reculée comme Notre-Dame de Molesme, la figure du Très Chrétien est omniprésente. L'inventaire de 1693 détaille de nombreuses images gravées, toiles peintes dans la grande salle et la salle à manger de l'hôtellerie, simples gravures comme au chauffoir des moines et dans une chambre d'hôte, ou représentation de certains événement du règne, comme « une carte des acquisitions et conquêtes de louys 14. ez [ès] pays estrangers¹¹⁵³ » ou « une estampe de la réception des ambassadeurs de Siam¹¹⁵⁴ », aussi à l'hôtellerie.

La diffusion de cette imagerie gravée, de faible coût et de qualité réduite, dans les monastères témoigne de l'efficacité de la communication royale et la réceptivité de

1151AN, S//1333/A, *Procès verbal d'apposition de scellés*, 9 décembre 1790.

1152Cf. Chapitre VII.2.A.2. p. 390.

1153AD de Côte-d'Or, 7H106, *Inventaire général des meubles...* s.p.

1154Ibidem.

communautés relativement isolées. La rareté de ce genre d'inventaire ne permet pas de trop extrapoler ces conclusions, ni de les analyser dans la durée. L'importance des portraits de Louis XIV et de sa descendance semble témoigner d'une diffusion particulièrement forte des images du souverain dans les années 1690-1700, qui furent pourtant particulièrement dures pour le royaume et difficiles pour le gouvernement. Parallèlement, l'omniprésence des portraits dans les salles des hôtes confère aux moines un rôle dans la diffusion de ces images et dans l'adhésion à la Couronne.

b) La mémoire des siècles

L'expression visuelle de l'identité monastique moderne ne passe pas exclusivement par la représentation des figures d'autorités contemporaines, elle s'est aussi emparée du registre emblématique, particulièrement apte à unifier par un même vocabulaire des réalités géographiques et historiques très variées. Cette autre forme du discours analogique, plutôt minoritaire, eut recours à la mise en image des récits fondateurs et au vocabulaire héraldique.

L'Histoire, un genre mineur

L'histoire, ecclésiastique et nationale, fut au cœur de la réputation d'érudition de la Congrégation de Saint-Maur, réaffirmée par dom Mabillon dans son *Traité des études* :

C'est par le moyen de l'histoire qu'on apprend à former la prudence, par la considération des événements passés ; c'est là que l'on voit, comme dans un miroir, l'inconstance des choses humaines, et les effets merveilleux de la Providence, dans le gouvernement de l'univers et dans la conduite de l'Eglise.¹¹⁵⁵

Paradoxalement, que ce soit chez les bénédictins ou dans les autres familles religieuses, la peinture d'histoire ne trouva qu'une place très restreinte dans les décors conventuels. Seuls deux exemples de ce genre ont émergé de nos recherches, tous deux réalisés dans le dernier tiers du XVIIIe siècle pour des réfectoires de prestigieuses abbayes mauristes, la *Descente de Guillaume le conquérant en Angleterre*, œuvre du jeune Lépicié présentée au

1155Mabillon, *Traité des études*, éd. par Hesbert, *Science et Sainteté...* p. 59.

Salon de 1765, et la série de grands formats peints par Godefroy des Veaux reprenant l'*Histoire de Saint-Denis* par dom Félibien et installés en 1780¹¹⁵⁶. L'émergence contemporaine du genre de la peinture d'histoire nationale dans le cursus de formation de l'Académie royale, présentée dans un précédent chapitre, est peut être l'indice d'une convergence entre les objets d'études des moines savants et les recherches formelles et iconographiques des élites artistiques qui aurait pu déployer plus largement la peinture d'histoire monastique si la Révolution n'y avait pas coupé court. La valorisation par ces sujets de la fonction de nécropole de ces deux abbayes, Saint-Denis pour les rois de France et Saint-Étienne pour le plus connus des ducs de Normandie¹¹⁵⁷, rejoint la dimension mémorielle évoquée au sujet de la bibliothèque de Sainte-Geneviève au début de ce chapitre, et souligne peut-être une forme d'appropriation du culte des grands hommes en cours de formation afin de justifier l'utilité de ces grandes institutions, alors au cœur des débats sur la place du monachisme dans la société des Lumières¹¹⁵⁸. Leur installation dans le réfectoire ne correspond pas exactement à un souci de communication optimale comme l'aurait été leur présence dans l'hôtellerie. Non seulement ces dernières recevaient plus de visiteurs¹¹⁵⁹, mais elles concentrent les décors liés à la démonstration de l'identité, les décors de réfectoire privilégiant la dimension spirituelle¹¹⁶⁰. Sans invalider la dimension profane des décors historiques, l'interprétation religieuse défendue ici la relègue plutôt au second plan.

Dans les décors extérieurs, tout au plus peut-on rattacher à la représentation historique les compositions allégoriques des frontons de l'hôtellerie et du pavillon de l'abbé encadrant la principale porte de l'abbaye Saint-Wandrille, réalisés vers 1757. Le fronton oriental combine en une unique composition les éléments typologiques déployés de manière dissociée dans la sacristie de Saint-Serge d'Angers¹¹⁶¹. Au centre un tétragramme rayonnant occupe un cartouche rocaille entouré à sa gauche du serpent d'airain et à sa droite d'une croix entourée de la couronne d'épine. Ces deux éléments évoquent de manière assez traditionnelle le rapport typologique entre l'ancienne et la nouvelle alliance. La présence d'autres éléments dans les angles permet d'y associer une autre lecture, non plus centrifuge mais linéaire, de droite à gauche. Dans l'angle droit se trouve un éléphant, « le plus

1156Cf. Chapitre III.2.A.1 et IV.2.C.2.

1157Ce fut aussi le cas à Fécamp dans les années 1740. Lors de la reconstruction de la façade de l'abbatiale, remise en œuvre sur les fonds de l'abbé, celui-ci laisse le choix des statues aux religieux, qui désignent deux ducs de Normandie, Richard sans peur et Richard II, inhumés dans l'église (Sallé, *Églises mauristes...* 2022, p. 353).

1158Voir par exemple Dinet, *Vocation et fidélité...* 1988, p. 47.

1159Cf. Chapitre III.2.B.2.

1160Cf. Chapitre IV.2.B-C.

1161Chapitre VII.2.A.1

religieux des animaux » car il « adore le soleil et les étoiles » selon César Ripa¹¹⁶², qui évoque aussi bien la piété que la religion primitive des Hommes, fondée sur la mémoire des commandements de Dieu, celle-ci étant aussi associée à l'éléphant. Vient ensuite la première alliance, évoquée par le bâton d'Aaron, frère de Moïse, marqué par des signes miraculeux annonciateurs. Après le temps de l'Incarnation représenté par la croix, vient celui de l'Église, fondé sur une nouvelle mémoire, celle des écrits, que représentent un livre ouvert, celui des Évangiles, et un livre fermé, qui représente peut-être la Règle de Saint-Benoît, comme sur la stalle capitulaire de Caen. Au centre, les rayons divins seraient la lumière de la révélation transmise à travers les époques par ces différents moyens, ou bien l'action de la Grâce dans le temps¹¹⁶³. Tout comme le décor du réfectoire dionysien, ces frontons proposent une lecture théologique de l'histoire, qui n'est pas le fruit de l'érudition chartiste ou le support de la geste nationale mais inscrit le déroulement des activités humaines dans l'histoire de la révélation et de l'alliance entre Dieu et l'humanité.

La représentation de l'histoire dans les monastères, en particulier dans les espaces ouverts aux visiteurs et aux hôtes, passe en fait principalement par le prisme du souvenir des individualités qui l'ont marquée, soit pour valoriser des personnalités fondatrices de l'identité monastique soit pour marquer la reconnaissance due à des bienfaiteurs.

Les figures de sainteté y sont assez rares, à quelques notables exceptions près, comme au vestibule d'entrée de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, où se trouvaient au XVIII^e siècle « quatre statues en plâtre grand[eur] naturelle, savoir Saint Benoît, Saint Fiacre, Saint Simphorien et Saint Maur par le frère Bourlet¹¹⁶⁴ ». Chacune de ces quatre figures matérialisait l'inscription géographique et historique de l'abbaye et de la congrégation. Saint Benoît, auteur de la Règle et son disciple, saint Maur, considéré comme l'introducteur de son observance en France¹¹⁶⁵ entretiennent naturellement un rapport direct avec les bénédictins de la congrégation mauriste. Le monastère ayant été fondé par des moines venant de l'abbaye Saint-Symphorien d'Autun, la dévotion à cette figure primitive fut entretenue jusqu'à l'époque moderne par son patronage sur la chapelle

1162Ripa, Baudouin, *Iconologie...*, 1698, t. 1 p. 219.

1163Une tradition historiographique dont nous n'avons pas trouvé trace avant la fin du XIX^e siècle identifie ce fronton comme celui de la Grâce, ce qui n'est pas incongru. Son opposition avec le fronton qui lui fait face, interprété comme représentant la Nature, nous semble beaucoup plus discutable, l'ange et surtout la grue ou cigogne et la corne d'abondance pouvant difficilement être comprise comme telle, alors que leur lecture comme les différents attributs de la piété, conformément à Ripa, paraît beaucoup plus simple.

1164AN, T.1602, n°48J, *Inventaire des sculptures et statuées de l'Abbaye Saint Germain des Prés : fait par M. Mouchy le 13 Xbre 1790.*

1165Cf. Chapitre VIII.2.B.1. p. 446.

servant de paroisse à l'enclos située à l'entrée de l'église. Saint Fiacre, issu selon la légende de la famille royale écossaise, obtint de Dieu de ne pas être tiré de sa solitude, près de Meaux, pour remplacer son frère sur le trône, déclarant à ceux qui venaient lui proposer la couronne :

Sçachez mes amis que pour mon entretien je suis satisfait et content de cette cellule, de cet habit, et de ces racines plantées et cultivées par mes mains, et que l'estat de mes affaires est si heureux, que je l'estime et le chers plus que toutes les dignitez du monde.¹¹⁶⁶

Cet exemple d'humilité et de satisfaction dans l'état monastique devait servir d'exemple aux moines modernes et souligner les liens anciens et modernes avec l'abbaye meldeuse qui lui était dédiée, monastère qui fut tout au long de la période un centre de formation important pour la province mauriste de France.

La représentation de ces personnalités significatives de l'histoire conventuelle passe naturellement par le genre du portrait, réalisé a posteriori, comme l'effigie un peu naïve de Guillaume le Conquérant, peinte au XVIe ou au début du XVIIe siècle et probablement placée dans le parloir de l'aile occidentale de Saint-Étienne de Caen. Durant presque tout l'Ancien Régime, cette image un peu rigide, sans aucun élément narratif, fut la seule représentation du célèbre fondateur à l'intérieur de l'espace claustral, celle de sa conquête de l'Angleterre n'étant commandée qu'au début des années 1760. Pendant tout ce temps, le récit de l'histoire ne fut pas jugé nécessaire à son évocation visuelle.

L'évolution du rapport au portrait comme image efficiente et de sa relation avec des fonctions religieuses est particulièrement sensible dans une mise en scène originale d'une autre forme de portrait, plus ancienne que les toiles peintes, observée en 1746 chez les cisterciens de Longpont :

Il y avoit, il y a vingt ans environ, dans le chapitre et les cloîtres beaucoup d'autres belles tombes [en plus de l'église], de personnages rares en vertus et mérites. Le prieur les a déplacées pour les faire servir aux nouveaux bâtiments des hôtes, qui a en dehors un air de Louvre et par là s'est fait moquer de lui, et beaucoup nuy à Longpont.¹¹⁶⁷

Ce déplacement de plate-tombes gravées qui s'observe ailleurs est le fruit d'un désir de

1166 Antoine de Yepes, *Chroniques générales de l'Ordre de S. Benoist*, traduit de l'espagnol par dom Martin, Toul, Laurent, 1684, t. 2, p. 178.

1167 Guyton, *Voyage...* ms. f. 104r.

régularisation des sols, généralement au cours de travaux de modernisation ou du moins de restauration et d'embellissement de bâtiments médiévaux. L'ambition presque muséale du prieur est assez inhabituelle et révélatrice du rapport qu'il pouvait entretenir avec ces *memorabilia* monastiques, passant d'une cohabitation générationnelle des moines de différentes époques dans les mêmes lieux et intercédant les uns pour les autres, à une patrimonialisation qui efface la présence visuelle des défunts dans la salle capitulaire et sépare le monument du souvenir, la plate-tombe, de l'objet même de ce qui doit être commémoré, la dépouille. Rassemblées en un même lieu, ces différentes figures en pied devaient former, en plus d'un lapidaire pré-archéologique, une sorte de galerie de portraits. La rupture du fil de la transmission qui fait basculer le passé de la mémoire dans l'histoire ne fut cependant pas appréciée de ces contemporains, moines et laïcs, signe de la pluralité des opinions et des perceptions sur ce genre d'aménagements, et rappel de la prudence à retenir face à certaines réalisations qui, quoique menées à bien, n'en sont pas pour autant le reflet de conceptions unanimes.

La distribution de l'abbaye Saint-Martin de Sées ne prévoyait qu'un unique escalier desservant le dortoir et l'étage de l'hôtellerie, où se trouvait l'un des rares tableaux mentionnés en 1790. Il comprenait un « grand portrait dit du cardinal de Luxembourg » représentant Philippe de Luxembourg (1445-1519) évêque du Mans, de Thérouanne et d'Arras et abbé de Sées, Jumièges, Saint-Vincent du Mans et d'Entremont. Dernier abbé commendataire avant 1764, sa présence dans cet espace parcouru chaque jour par les religieux descendant à l'église ou montant à leur cellule permet d'en saisir la charge mémorielle. On pourrait être surpris au premier abord par la valorisation d'un archétype des excès du système de la commende, cumulant aussi bien abbayes qu'évêchés. Il ne s'agit pas pour les mauristes d'une légitimation de cette structure qui les prive en général de la moitié voire des deux tiers des revenus de leur établissement, qu'ils subissent avec plus ou moins de résignation. Les annalistes mauristes n'hésitent pas à souligner le rôle de la commende dans la dégradation de la vie religieuse tardo-médiévale que leur congrégation voulut réformer, et les vexations qu'ils subirent pendant une grande partie du XVII^e siècle. Le remuant dom Gabriel Gerberon n'hésita pas à publier en 1674 un ouvrage dont le titre *L'abbé commendataire ou l'injustice des commendes condamné par la Loy de Dieu...* indique la teneur¹¹⁶⁸. Cette réprobation n'est cependant pas sans nuance. Les chroniqueurs modernes ne manquent pas de noter la bienveillance que leur témoignent certains abbés

¹¹⁶⁸Au sujet de ce bénédictin voir Philippe Lenain, *Dom Gerberon, moine bénédictin, religieux de la congrégation de Saint-Maur (1628-1711)*, P.U du Septentrion, 1998.

qui se font protecteurs voire bienfaiteurs des communautés. Malgré le cumul des bénéfices, le cardinal de Luxembourg est regardé comme tel par les religieux martinien, car il soutint l'émergence de la congrégation de Chezal-Benoit, qui précéda et préfigura d'une certaine manière celle de Saint-Maur, en résignant Saint-Vincent du Mans et Saint Martin de Sées au profit des moines. C'est donc comme un hommage au protecteur de la réforme et promoteur de l'abbatiate régulier, qui s'y maintint jusqu'en 1764, que ce portrait doit être compris, participant à l'esprit de reconnaissance que les bénédictins entretiennent envers leurs bienfaiteurs¹¹⁶⁹. Une lecture plus revendicatrice serait aussi possible, mettant en avant la figure sur laquelle repose les droits restaurés de la communauté face à la pression royale en faveur d'un retour de la commende.

L'héraldique, emblèmes historiques et géographiques

Destinées à être vues et identifiées, les armoiries prennent principalement place dans les espaces les plus accessibles de la clôture, les façades et les cloîtres, ces derniers étant accessibles ponctuellement à un large public et régulièrement au groupe plus réduit des hôtes¹¹⁷⁰. La présence d'armoiries aux frontons des bâtiments est commune à tous les ordres, y compris aux chartreux qui en font l'usage le plus mesuré, à l'exemple des projets de 1769 pour la nouvelle façade de Gaillon, où les armoiries du puissant fondateur, le cardinal de Bourbon, occupent une place digne, mais réduite, sur la console de la statue mariale¹¹⁷¹. Si les chartreux se cantonnent à l'inévitable emblématique des fondateurs aux façades d'églises, les autres ordres ponctuent souvent les façades principales d'une sculpture héraldique. L'aile orientale du nouveau cloître de Clairvaux, achevée en 1753, en est un bon exemple, exposant sur son fronton sud les armes des deux familles fondatrices, les seigneurs de Clairvaux et les comtes de Champagne¹¹⁷², et sur son fronton nord celles de l'abbé reconstruteur, dom Pierre Mayeur¹¹⁷³. Sur ces façades très sobres, seulement animées de quelques chaînages d'angles, les armoiries deviennent les seuls éléments ornementaux, ce qui oriente d'autant plus le regard vers elles. À Saint-Vincent du Mans, les deux seules compositions héraldiques sont placées au sommet des deux façades les plus visibles depuis l'extérieur de l'enclos, projetant ces marqueurs d'identités bien au delà des

1169Cf. Chapitre II.2.A.2.

1170Cf. Chapitre II.2.B.1-2.

1171AD de l'Eure, 6P124,25 et 33, plans Hélin.

1172Annexe II, ill. 11.

1173Annexe II, ill. 12.

murs de l'abbaye vers la ville et les voyageurs empruntant les routes voisines.

Les mauristes se distinguent des autres familles religieuses, y compris des clunistes¹¹⁷⁴, par l'extension de ces démonstrations héraldiques à l'intérieur des bâtiments, dans les cloîtres, particularisme qui ne s'imposa pas à toute la congrégation. Parmi la douzaine de cloîtres mauristes encore suffisamment bien conservés aujourd'hui, ou assez bien documentés, seule la moitié présente un décor héraldique¹¹⁷⁵, pratique équitablement répartie géographiquement mais plutôt variable dans le temps, avec une forte concentration au XVIIIe siècle¹¹⁷⁶ jusqu'au premier tiers du siècle suivant¹¹⁷⁷, pour ne plus compter qu'un exemple ensuite¹¹⁷⁸. La forte réduction du nombre de construction de cloître dans cette seconde moitié du XVIIIe siècle peut en être la cause. Parallèlement, les cloîtres an-héraldiques¹¹⁷⁹ furent tous élevés dans le premier tiers du XVIIIe siècle. Une étude plus approfondie permettrait peut-être de démontrer une corrélation inverse entre la présence héraldique dans les cloître et aux frontons des façades, les armoiries disparaissant progressivement des premiers au profit des seconds au début du XVIIIe siècle.

En opérant un choix dans les armoiries représentées, les programmes emblématiques des cloîtres mauristes exposent l'identité particulière de chaque abbaye, liant origines anciennes et l'actualité des communautés. Qu'il s'agisse des cloîtres mauristes des années 1640 et 1760, ou des frontons claravaliens, l'héraldique monastique se partage en quatre grandes catégories.

La première et la plus évidente est celle des armoiries propres d'un monastère, dont presque toutes les abbayes de fondation médiévale sont pourvues. À Saint-Remi de Reims, emblèmes et armoiries y sont mêlées, puisque l'écu à proprement parler, portant *d'azur semé de fleurs de lys d'or à la croix d'argent brochante*¹¹⁸⁰ se distingue des armes des archevêques remois par la présence de la colombe portant dans son bec la sainte ampoule apportant, selon la légende, le chrême du baptême de Clovis¹¹⁸¹. Cette composition est par

1174Ce qu'il reste du cloître de Saint-Martin-des-Champs (1739-46), et celui de Cluny (1747-65) n'en présente aucune trace.

1175Nous n'avons identifié de décors de ce genre dans les autres ordres qu'à Saint-Martin de Laon, prémontré, constat qui doit être pris avec prudence, beaucoup de cloîtres prémontrés et cisterciens ayant disparu.

1176Redon (1649), Bec-Hellouin (1644-46), Saint-Germain-des-Prés (1690).

1177Saint-Remi de Reims (1709-32), Saint-Germain-des-Prés (1737), sans compter Saint-Martin de Laon (v. 1730) abbaye prémontrée.

1178Saint-Pierre de la Couture du Mans (1760-75).

1179Pontlevoy (1700-04), Saint-Denis en France (1700-20), Caen (1704-47), Saint Vincent du Mans (1733-36), Saint-Serge d'Angers (début du XVIIIe s.). Nous leur associons le cloître de Flavigny (première moitié du XVIIIe s.) quoique deux de ses galeries aient disparu. La date de construction du cloître de Saint-Germain d'Auxerre reste difficile à établir.

1180BnF, ms. Fr 32237, Charles-René D'Hozier, *Armorial Général de France*, s.d. (entre 1696 et 1710), p. 224.

1181Cette addition est visible par exemple sur la vue du *Monasticon Gallicanum*, BnF, ms. Latin 11820-11821« *Regalis*

exemple visible à la clef de voûte du réfectoire, où elle est intacte. Dans le cloître, l'une des rares clefs sculptées reproduit ce même motif. Nous pensons que l'écu entouré d'ornements épiscopaux ornant le fronton de la porte menant au vestibule du chapitre les montraient aussi, quoique seule la colombe n'ait pas été bûchée. Il est intéressant de noter que la galerie occidentale, adossée à l'hôtellerie, concentre quatre des six frontons emblématiques de cloître. À l'inverse, l'angle sud-ouest, menant à l'église, n'en comporte aucun, montrant bien le lien qui unissait démonstration héraldique claustrale et circulations des hôtes. Les écus ont été bûchés, non les monogrammes, comme le MSR¹¹⁸² pour *Monasterius Sancti Remigii*, SB pour *Sancti Benedicti*¹¹⁸³, ou le PAX¹¹⁸⁴ de la congrégation.

L'emblématique des familles religieuses forme la seconde catégorie d'héraldique monastique. Ces trois lettres, entourées d'une fleur de lys et des trois clous de la croix au coeur de la couronne d'épines constituent l'emblème mauriste, parfois traitée en armoiries en l'inscrivant dans un écu¹¹⁸⁵. Ils sont employées dans un grand nombre de leurs abbayes, par exemple aux extrémités des dortoirs et au cloître du Bec, aux angles des façades de Saint-Denis-en-France, à la Couture du Mans ou à Redon. Conjugués aux armoiries propres du monastère, ces emblèmes permettent une double circulation identitaire. Ils inscrivent localement l'identité nationale de la congrégation, dont la répétition dans les différentes régions permet une sorte de marquage du territoire, et relie les communautés fortement implantées dans une ville et une province qui se reconnaissent membre d'une institution supra-régionale.

La différence entre congrégation tridentine et ordres médiévaux observée dans le genre des portraits trouve un certain parallèle dans la représentation héraldique de l'institution. Alors que les mauristes font un usage répété de leurs emblèmes communs, cisterciens, prémontrés et clunistes semblent beaucoup plus réservés à l'égard des armoiries de leur ordre, probablement parce qu'elles sont le plus souvent simultanément celles d'une abbaye particulière, l'abbaye chef d'ordre. Dès lors, la confusion que cela pourrait entretenir, et la

Archimonasterii Sancti Remigii Remensis Topographia ». On y observe aussi l'ajout d'une sorte de crête soulignant le centre de la croix, identique aux armoiries sculptées à la clef de la galerie occidentale du cloître de l'abbaye. Cette variation de dessin qui n'appartient pas proprement à la description héraldique était peut-être voulue à l'époque moderne pour souligner l'absence d'indication de couleurs, afin de la distinguer des armoiries de l'archidiocèse, identiques à l'exception de l'émail gueule de la croix.

1182Angle nord-ouest.

1183Angle nord-est.

1184Angle nord-ouest.

1185Par exemple au fronton de Saint-Nicolas d'Angers, où une couronne est ajoutée aux emblèmes mauristes inscrits dans un cuir découpé et placés en pendant des armes de l'abbaye.

volonté de conserver une forme de distance garantissant un minimum d'indépendance expliquerait l'absence des armes désignant les ordres cisterciens, prémontrés et clunistes au sein des filiales.

Les fondateurs constituent la troisième de ces catégories. Institutionnellement, leur rôle fut progressivement dévolu à la Couronne, soit par l'absorption matrimoniale des familles féodales primitives, comme pour les comtes de Champagne¹¹⁸⁶ et les ducs de Bretagne¹¹⁸⁷, soit par réversion dynastique dans le cas des ducs de Bourgogne, ou encore par assimilation d'une puissance souveraine¹¹⁸⁸ à l'autre, par exemple pour les ducs de Normandie¹¹⁸⁹ ou les comtes de Maine¹¹⁹⁰. Dans le cloître de Redon, le PAX mauriste, répétés à quatre reprise, fait pendant aux armoiries des ducs de Bretagne, fondateurs de l'abbaye. Sa sacristie est un rare exemple d'un programme héraldique ambitieux placé dans une pièce à l'accessibilité réduite. En plus des armoiries du monastère et de la congrégation, celles des duc de Bretagne et des rois de France évoquent l'histoire complexe de ses origines carolingienne, lorsqu'en 832 saint Conwoïon obtint conjointement de Nominoë et de Louis le Pieux la confirmation de sa fondation. Le système héraldique étant largement postérieur à cette période, les hermines bretonnes sont attribuées à celui qui tient lieu, de manière plus ou moins légendaire, de symbole de la souveraineté ducale, tout en inscrivant l'abbaye dans une province à l'identité encore forte. En parallèle, les lys de France sont chargés d'un sens double, évoquant le *rex francorum* de 832 tout en rappelant la dévolution commune des souverainetés carolingienne et bretonne aux capétiens, jouant dans cette catégorie le rôle nationalisateur des emblèmes de la congrégation vis-à-vis des armoiries locales.

Le choix des armoiries royales en parallèle voire à la place de celles des fondateurs historiques s'observe dans quelques cas, comme à Clairvaux, où elles occupent l'unique fronton de la façade sud, la plus large et la plus visible, ou à Saint-Vincent du Mans¹¹⁹¹, où celles des comte du Maine sont évincées. Nous reviendrons dans la section suivante sur cette survalorisation des armes de France.

1186 Par exemple à Clairvaux.

1187 Par exemple à Redon ou Auray.

1188 Contrairement aux comtes de Champagne, la succession féodale des duc de Normandie et comtes du Maine passa à la couronne d'Angleterre. Les rois de France se substituèrent à eux à partir de la conquête de ces domaines.

1189 Par exemple à Saint-Étienne de Caen.

1190 Par exemple au Mans.

1191 Aujourd'hui effacées, elles sont visibles sur la vue de l'abbaye commandées par Gaignières en 1695, cf. notice Le Mans – Saint-Vincent, fig. 1.

La présence, plus rare, d'armoiries personnelles des abbés commendataires, formant la quatrième catégorie, introduit une autre dimension à ces décors héraldiques, moins historique et plus concrète. Dans le cloître de Saint-Germain-des-Prés, deux emblèmes sont documentés par le *Livre des choses remarquables*, tous deux délibérément placés par la communauté en signe de sa reconnaissance envers les donateurs qui permirent de financer des reconstructions.

En 1737. [...] et le costé du cloistre qui répond au réfectoire pour aller à la chapelle de la Ste Vierge furent achevez, et pour la construction desquels, S. E. Mgr le cardinal de Bissy avoit donné cinquante mil livres : et en reconnaissance l'on a mis ses armes au dessus de la porte dudit costé du cloître qui conduite à laditte chapelle¹¹⁹². Dans le même temps furent aussi achevez la gallerie et les deux dortoirs, l'un sur l'autre, pour la construction desquels le RP dom Claude Dupré [...] avoient fait donner quarante mil francs. [...] L'on a fait mettre les armes de la congrégation au dessus de la porte du costé du cloistre qui va à l'église.¹¹⁹³

Cette décision d'honorer ces bienfaits est d'autant plus exemplaire de l'état d'esprit des bénédictins modernes qu'elle intervient après le décès des protagonistes. Il ne s'agit donc pas tant d'une obligation formelle ni d'une flatterie, mais du signe de la reconnaissance envers les protecteurs intervenus le plus souvent dans des affaires temporelles, qui tient particulièrement à cœur aux mauristes, comme le révèle la lecture de leurs annales modernes¹¹⁹⁴. Les armoiries placées en 1665 aux vitres du réfectoire de Saint-Ouen de Rouen¹¹⁹⁵ pour honorer les soutiens financiers reçus de l'extérieur en sont un autre exemple. Ce souci de reconnaissance morale explique aussi le maintien de la mémoire héraldique des fondateurs, et son importance dans l'expression emblématique de l'identité locale.

Dans le sillage de l'exemple du cloître germanopratin, la charge symbolique des armoiries se double donc d'un autre registre de sens, qu'il s'agisse des emblèmes de la congrégation, concernant peut-être aussi certains des exemples exposés jusqu'à présent, ou des armes royales, marque d'un patronage royal lors de la reconstruction, comme le veut une tradition claravaliennne, expliquant l'installation des armes de France au fronton le plus en vue comme la marque d'une subvention royale lors de la reconstruction. Quoique non

1192 On les devine sur les dessins de Gautier-Dagoty représentant la destruction des bâtiments conventuels.

1193 *Choses remarquables de Saint Germain des Prez...* p. 443.

1194 Par exemple, *Ibidem* p. 238, au sujet de la pompe funèbre organisée en l'honneur du chancelier Le Tellier, « comme nous luy avons quelque obligation, on a tasché de faire les choses le plus solennellement qu'il nous a esté possible... ».

1195 Déjà présenté au Chapitre II.2.A.2.

supportée par des sources archivistique, cette explication n'est pas incompatible avec la précédente.

L'identification du maître d'œuvre peut aussi prendre la forme du chiffre, particulièrement employé par les prieurs réguliers à l'origine de grands chantiers de reconstruction ou de décors. On peut encore voir le AB de dom André Beuscher sur le pavillon sud de l'aile de 1737 de l'abbaye cistercienne de Trois-Fontaines¹¹⁹⁶. Gautier mentionne le AM de dom André Maleret ornant la miséricorde de la stalle priorale installée en 1781 dans la salle capitulaire dyonisienne¹¹⁹⁷. Cette variante emblématique permet une graduation des démonstrations de l'identité monastique. Depuis le Moyen-Âge, les abbés sont identifiés à des prélats, leur rang gravitant progressivement vers celui des évêques, leur empruntant les signes d'autorité aussi évocateurs que la crosse et la mitre. L'épiscopat ayant adopté les pratiques emblématiques aristocratiques, encore renforcées sous l'Ancien Régime par la prétention de certains à l'exclusivité héraldique pour la noblesse, les abbés réguliers les adoptent à leur tour, comme le montrent les portraits gravés des abbés de Sainte-Geneviève¹¹⁹⁸, les plaques de cheminées armoriées conservées à La Ferté ou les façades de Clairvaux et de Prémontré. Conscients de la différence de statut à la fois monastique et social, les prieurs claustraux, sur qui reposent les fonctions des abbés dans le cas de la commende, privilégient une expression emblématique non héraldique. Le chiffre permet une sorte de signature du commanditaire d'un décor sans pour autant avoir à adopter des armoiries que leur origine souvent bourgeoise ne leur fournissait pas nécessairement. Certains y voyaient cependant encore une expression peu compatible avec la modestie monastique, comme dom Petey de l'Hostallerie qui refusa la proposition du frère Denys de placer son chiffre sur la grille qu'il réalisa pour le cloître de Saint-Denis, ne laissant apparaître que le chiffre du saint patron et les armes du patron fondateur.

Une étude plus poussée des usages héraldiques monastiques modernes permettrait probablement de montrer que le choix de lettres plutôt que d'armes était aussi une forme de prudence de la part des supérieurs réguliers, évitant ainsi d'employer un vocabulaire emblématique dont la forte valeur symbolique et sociale entraîna plus d'un procès. La présence du chiffre de dom Pierre Mayeur, abbé régulier de Clairvaux à la clef du pavillon central de la façade sud du nouveau cloître nous semble un bon exemple de cette hiérarchie des emblèmes. Alors qu'il n'hésita pas à faire apposer ses armes au fronton de la

1196 Gilles Vilain, « L'abbaye de Trois-Fontaines (Marne) aux XVIIIe et XIXe siècles : constructions et démolitions », in *Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du département de la Marne*, t. 112, année 1997, Châlons-en-Champagne, p. 195.

1197Gautier, *Supplément à l'Histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 128.

1198Cf. section précédente.

façade orientale ou au sommet de la galerie de l'infirmierie voisine, il choisit probablement le chiffre pour ne pas se placer sur le même plan de démonstration que les armes royales sculptées un étage au dessus de ses initiales.

Les décors emblématiques matérialisent l'inscription de la communauté dans le temps et dans l'espace, en liant l'histoire ancienne de la fondation et les épisodes récents de la réforme en un lieu immuable. La construction visuelle de l'identité monastique a joué dans les abbayes d'Ancien Régime un rôle central, autant à l'intérieur de l'espace communautaire, à destination des religieux eux-mêmes, qu'à la limite de la clôture, à destination des visiteurs. Le genre des portraits se révèle plutôt un mode de représentation de l'autorité, royale, abbatiale, congrégationnelle, qu'un reflet de la communauté locale, qui se met plutôt en scène au travers du langage historique et emblématique. Ces images valorisent autant le récit des origines que l'incarnation de l'histoire institutionnelle dans des figures, fondateurs, abbés ou donateurs, reléguant les religieux eux-mêmes dans le sous-genre des monogrammes. Le discours identitaire monastique est donc d'abord celui de la convergence d'une institution et d'un lieu, d'un espace précis dans le temps long, mélange de tradition et de réalisme derrière lesquels se dissolvent les identités individuelles des moines, d'où seuls quelques supérieurs majeurs s'échappent. Derrière l'adoption des deux modes de représentation de soi issus de la culture aristocratique, le portrait et l'héraldique, la démonstration de l'identité conventuelle se révèle assez différente des pratiques profanes, substituant l'image du passé et d'individus extérieurs à celle des religieux eux-mêmes, marque d'humilité mais aussi d'une certaine atemporalité, les réalisations d'une génération devant servir aussi efficacement aux suivantes. Loin de pénétrer en profondeur la vie claustrale, ces images sont toutes tournées vers le dehors, au sommet des façades ou dans les salles des hôtes, donnant parfois le sentiment d'un mécanisme de défense autant que de glorification de l'influence sociale locale et nationale des abbayes. Cette double dynamique centrifuge et centripète des images mondaines dans les bâtiments conventuels rend leur lecture assez ambiguë, en particulier en ce qui concerne la valorisation du pouvoir royal, qui semble autant marquer l'adhésion et la reconnaissance des moines qu'une tactique de protection contre l'ingérence temporelle voire spirituelle de la couronne.

2) À la croisée des mondes

Les décors profanes mentionnés dans les archives révolutionnaires se concentrent dans les salles de l'hôtellerie et les espaces associés, comme l'infirmierie ou la bibliothèque, leur finalité étant de créer un lien entre le microcosme clôt du monastère et le monde extérieur, moins comme une échappatoire que comme le moyen de rendre tangible les réalités lointaines que le moine doit garder en pensée et dans ses prières. En effet, la fuite du Monde ne signifie pas une rupture totale avec toute chose hors du cloître. Non seulement les réalités politiques et sociales, locales ou nationales, sont au cœur de la vie monastique lorsqu'il faut prier pour la paix, pour la santé du souverain, pour apaiser une épidémie ou terminer une sécheresse, mais il existe une solidarité chrétienne avec les gens du dehors, au sein d'un ordre tout d'abord, mais aussi avec d'autres familles religieuses par des associations de prières avec d'autres monastères.

Si certaines œuvres au sujet profane furent probablement le fruit d'une donation, imposées plus que souhaitées par les moines, comme les sujets de batailles¹¹⁹⁹ ou les thèmes littéraires¹²⁰⁰, stucs, dessus-de-porte, trumeau sculptés paraissent avoir été le fruit d'une commande et furent délibérément intégrés au décor monastique. Les inventaires et les décors conservés *in situ* y font apparaître de manière récurrente la présence visuelle du monde extérieur, unissant les travaux de l'homme et les fruits de la nature, donnant le sentiment d'une mise en scène de l'harmonie de la création dans une perspective qui ressemblerait à une vision pastorale idyllique s'il ne se glissaient pas à l'occasion des représentations plus violentes de la chasse et de la guerre. En parallèle de cette unité idéalisée du monde, les hôtelleries déploient des images de la séparation destinée tant aux hôtes qu'aux moines, séparation soit accentuée par la valorisation de la fuite du monde, soit dépassée par la projection cartographique.

1199Cf. Chapitre III.2.A.3.

1200Cf. Chapitre II.2.A.2.

a) Harmonie entre nature et culture ?

Sous forme de trophées de stucs ou de d'impostes peintes, la représentation de la nature, cultivée ou sauvage, et des activités humaines figure ponctuellement dans les intérieurs monastiques les plus ouverts sur l'extérieur, soit dans les salles directement destinées aux hôtes, soit dans les appartements d'officiers situés dans leur voisinage, ceux de l'abbé comme à La Ferté, du procureur, comme à Saint-Denis-en-France, ou du maître des bois, comme à Clairvaux. Immeubles par nature et trop fragiles pour être démontés et revendus, les décors de stucs ne sont presque jamais mentionnés dans les inventaires¹²⁰¹. La connaissance de ces décors ne peut donc reposer que sur l'observation des vestiges subsistants, en gardant à l'esprit qu'il ne s'agit que d'un échantillon en comparaison de l'importance des pertes. À l'inverse, de nombreux tableaux de paysages sont documentés alors que seuls deux ensembles ont été conservés¹²⁰². Il est difficile de déterminer si leur concentration dans la seconde moitié du XVIIIe siècle est la simple conséquence de la fin de la plupart des chantiers de reconstruction, ou bien une évolution stylistique, plus figuratifs que rocaille. Les quelques exemples réunis dans ce travail révèlent une forte homogénéité de forme et de sujet, alternant entre activités humaines, cycles naturels et représentation pacifiées de sujets guerriers.

Les douceurs de la société

Le reflet des délassés aristocratiques, musique et arts, dans les décors monastiques n'a pas laissé que d'étonner les observateurs, qui eurent tendance à les rattacher un peu hâtivement à la sécularisation de la vie religieuse du siècle des Lumières, masquant la complexité de l'articulation de ces iconographies avec le rapports des moines au monde extérieur.

Lorsqu'un trophée occupe une position solitaire, généralement le sommet d'un trumeau de cheminée, sont thème est musical, comme dans la salle des hôtes de Saint-Aubin d'Angers et de Saint-Florent lès Saumur, la bibliothèque de Saint-Riquier, la salle à manger des

1201A l'exception du réfectoire des Blancs-Manteaux, cf. Chapitre II.1.A.1, et des génovéfains de Chartres, cf. infra.

1202Dans la salle des hôtes de Saint-Aubin d'Angers et le parloir de Saint-Étienne de Caen.

hôtes de Moutiers ou l'antichambre et la chambre du maître des bois de Clairvaux¹²⁰³. S'y ajoutent une sculpture de l'escalier du réfectoire du Bec-Hellouin et la chambre d'un officier située au dessus de la cuisine claravaliennne. À l'inverse, la présence de plusieurs trophées dans une même salle, généralement aux écoinçons du plafond, relègue la musique à un trophée parmi d'autres, comme dans la salle de Saint-Florent de Saumur, la galerie de la cour d'honneur des génovéfains rémois ou au réfectoire de Clairvaux. Ce dernier constitue une exception assez notable au lien que nous établissons entre ces décors profanes et les espaces ouverts aux « étrangers », d'autant plus qu'il n'était que rarement accessible aux hôtes, ordinairement reçus dans l'abbatiale¹²⁰⁴.

Ces trophées musicaux présentent une grande proximité formelle, chute d'instruments de musique retenus par un ruban accompagnés de rameaux végétaux et floraux. Le choix des éléments permettent de les distinguer en deux catégories. La première comprend toujours un violon et son archet et un instrument à vent, flûte, hautbois voir basson¹²⁰⁵, accompagnés dans trois des quatre cas identifiés d'une partition ouverte. Quelques autres instruments, comme le triangle, peuvent s'y ajouter. Il s'agit de la musique savante, celle jouée en intérieur, par opposition à la musique populaire, jouée en extérieure, qui compose la seconde catégorie. Elle se distingue par la présence systématique d'une musette, de flûtes et parfois d'un tambourin¹²⁰⁶. Contrairement à la première, cette seconde catégorie est polysémique, puisque qu'elle est toujours accompagnée d'un chapeau de paille et d'une houlette, leur conférant une dimension pastorale qui n'est pas sans évoquer les portraits de fantaisie champêtre des élites aristocratiques. Cette typologie semble avoir été établie dans les années 1730-50, époque d'édition de recueils d'ornements gravés par Gabriel Huquier (1695-1772), par exemple le *Livre nouveau de différents trophées inventez par A. Watteau*¹²⁰⁷, qui propose un modèle exact de cette catégorie dont les exemples étudiés ici datent plutôt des années 1770-80¹²⁰⁸. Les seuls exemples datés précédant de quelques années cette période ornent les conduits de cheminée traversant la bibliothèque de Saint-Riquier, restaurée vers 1720, et mélangent les catégories, combinant par exemple un tambourin et un violon. Cette même combinaison s'observe dans la pièce principale de l'appartement du maître des bois de Clairvaux, qui occupe une partie des bâtiments fermant le côté occidental de la cour d'honneur, construits entre 1722 et 1727.

1203Les deux trophées semblent originaux malgré des repeints récents.

1204Cf. Chapitre III.2.B.1-2.

1205Annexe II, ill. 13, Clairvaux, Moutiers, Saumur, Saint-Aubin.

1206Annexe II, ill. 13, Clairvaux, Saumur, Saint-Aubin.

1207Un exemplaire de ces planches, formant un recueil factice, est conservé à la bibliothèque de l'INHA. Le trophée mentionné ici en compose la première planche.

1208Les décors de Moutiers sont probablement un peu plus anciens, d'un style plus grêle que les autres.

Stylistiquement plus proche des exemples de la seconde moitié du siècle, la présence d'un violon et d'un tambourin pourrait, selon cette catégorisation, soutenir une datation haute de la réalisation de ce trophée, peu de temps après la construction du bâtiment lui-même¹²⁰⁹.

Alors que beaucoup des exemples cités ici sont mauristes, la pratique musicale attestée par les inventaires semble pourtant plutôt une spécificité cistercienne¹²¹⁰, un clavecin étant mentionné dans les salles de compagnie abbatiales de Barbery et Pontigny, dans la grande galerie de l'aile abbatiale de Cîteaux, avec un petit orgue, et dans la salle à manger de Clairvaux. Le sous-prieur d'Aunay disposait dans son appartement d'un piano forte, de deux violons, de livres de musique et de plusieurs pupitres, donnant le sentiment d'une pratique concertante de la musique, à moins qu'ils n'aient servi à l'entraînement musical des moines eux-mêmes. La présence presque exclusive de ces instruments dans les salles des hôtes souligne un usage d'abord destiné aux hôtes. S'ils servaient à d'éventuelles répétitions, il aurait alors fallu déplacer l'instrument ou réunir les religieux chanteurs dans l'espace liminaire de l'hôtellerie, comme si l'instrument était intrinsèquement lié à ce qui est extérieur au cloître.

De manière très significative nous semble-t-il, le seul instrument mentionné à Clairvaux dans les inventaires révolutionnaires était placé non dans l'appartement du maître des bois où se trouve le trophée mentionné plus tôt, mais dans la salle à manger située au rez-de-chaussée de l'aile voisine, dont l'ornementation ne fait pas mention de musique. Il est possible qu'un changement d'usage ait entraîné la dissociation de la pratique et de la représentation de la musique. L'absence récurrente d'instruments dans les abbayes mauristes, où les trophées musicaux sont nombreux, me semble plutôt inviter à considérer cette dissociation non comme un accident mais comme la pratique ordinaire. L'image ne serait pas alors le reflet d'une réalité concrète, mais tiendrait plutôt un rôle d'évocation. À l'instar des ornements naturels qui seront présentés ensuite, il pourrait s'agir d'une manière de suggérer une réalité extérieure, en l'occurrence le délasserment ou le son. Cette interprétation est d'autant plus difficile que la plupart des trophées monastiques sont liés à l'usage de la pièce dans laquelle il se trouve, en particulier dans les sacristies.

Tout aussi prisée dans l'ornementation profane, le genre des sciences et des arts semble un peu moins représenté dans les décors conventuels, puisqu'ils ne sont mis en

¹²⁰⁹Le reste du trumeau semble avoir été modifié, formant un histoire matérielle complexe rendue encore moins lisible par un repeint du XXe siècle.

¹²¹⁰Le procès-verbal de vente des biens de Saint-Lucien de Beauvais est la seule mention mauriste d'un clavecin, qualifié de vieux et mauvais, AD de l'Oise, 1Q2/138, Vente du mobilier, 1er avril 1791.

œuvre qu'en série, comme dans la salle des hôtes de Saint-Aubin et de Saint-Florent, le réfectoire de Clairvaux et le portique d'entrée de Saint-Denis de Reims¹²¹¹. Dans les trois premiers cas, ces disciplines sont liées au cycle des saisons¹²¹², en particulier dans le décor angevin où quatre des six trophées sont associés à un bas-relief reproduisant les saisons de la fontaine de Grenelle de Bouchardon¹²¹³. Le printemps reprend les emblèmes pastoraux, houlette, musette, chapeau de paille, gourde, l'été y est associé à un trophée du jardinage, avec arrosoir, pelle et râteau¹²¹⁴, l'automne aux travaux du bois et du fer, avec enclume, pioche, maillet, voire à l'architecture avec un plan, un pilastre et une équerre, l'hiver semble plutôt associé à la minéralité de la sculpture, avec maillet, ciseau, vase et chapiteau ionique. L'association du travail de la pierre avec l'hiver est aussi présente à Saint-Florent-lès-Saumur, mais pas à Clairvaux. Le décor angevin est complété par un autre trophée alliant la médecine, représentée par le caducée, et différents instruments d'étude. Le portique rémois multiplie au contraire les disciplines, peinture, astronomie, géométrie, architecture, chimie, botanique, musique, horticulture et agriculture, difficilement lisibles aujourd'hui mais bien décrits par un historien du XIXe siècle¹²¹⁵. Curieusement, la travée correspondant à l'escalier du réfectoire du Bec, mentionnée plus tôt au sujet d'un trophée musical ornant son limon, est la seule de l'abbaye ornée à l'agrafe d'un décor figuratif non héraldique. Il s'agit d'une composition assez dense comprenant une sphère armillaire, une lyre, une partition et un caducée et des fleurs, évoquant peut-être les arts et les sciences dans leur ensemble. Dans la salle à manger des hôtes des mauristes dijonnais se trouvait un poêle dont le « tuyaux [était] entouré de génis et décoré de divers attributs de sciences et arts¹²¹⁶ ». Unique description archivistique d'un trumeau sculpté, l'inventaire des génovéfains de Chartres mentionne dans la salle de compagnie « un trumeau en deux parties de glaces avec son parquet, surmonté d'un panneau boisé et sculpté représentant au milieu une sphère avec les attributs de mathématiques, et entouré d'une guirlande¹²¹⁷ ».

La plupart d'entre eux, lorsqu'une datation est possible, se situent aussi dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. À cette période, l'évocation de ces sujets ne manque pas d'évoquer

1211Cf. Annexe II, ill. 14.

1212Cf. Annexe II, ill. 15.

1213Ce modèle est présenté au Chapitre II.2.B.1.

1214Les éléments de ce trophée sont repris de manière assez similaire à Clairvaux, mais désignent le printemps, l'été étant associés aux travaux de la moisson, avec serpe, gerbe de blé et chapeau.

1215Henri Jadart, « L'ancienne abbaye de Saint-Denis de Reims – Ses bâtiments subsistants et leur intérêt au point de vue de l'Histoire et de l'Art », *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, t. 120, Reims, Michaud, 1907, p.326.

1216BM de Dijon, ms. 1602, Baudot, *Abbaye Saint-Bénigne de Dijon, recueil de notes... en mars 1789*, f. 5r.

1217AD de l'Eure-et-Loir, 1QP-V.111, *État de la Maison religieuse de St. Jean de Chartres*, 2 mars 1791.

l'intérêt des élites aristocratiques, bourgeoises et ecclésiastiques¹²¹⁸ pour la connaissance rationnelle du monde, dont l'entreprise encyclopédique de Denis Diderot et Jean d'Alembert devint l'emblème. La présence de cette publication dans de nombreuses bibliothèques monastiques¹²¹⁹, à côté d'assez nombreux ouvrages scientifiques témoigne de la diffusion de ces centres d'intérêt dans les cloîtres. Le rapprochement au XVIIIe siècle des bibliothèques conventuelles des accès extérieurs entraîna une forte proximité entre espace des hôtes et lieu d'étude, incitant peut-être à la diffusion de ces sujets intellectuels d'un lieu à l'autre. Il s'agirait alors d'une logique décorative métonymique, signalant la présence du contenu par sa représentation emblématique sur le contenant, dont l'interprétation sera développée à la fin de ce chapitre¹²²⁰.

L'aimable nature

Si le genre pictural de la vanité n'a pas laissé de trace archivistique, celui du paysage est documenté dans de nombreux monastères, dans l'ensemble des espaces pris en compte dans ce chapitre, aussi bien l'infirmerie de Saint-Médard de Soissons, la cellule du prieur de Beaune ou les salles des hôtes de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Martin de Laon. Lorsqu'ils sont décrits avec quelque précision ou si ils furent conservés, il est souvent possible d'y reconnaître un thème émergent des variantes discernables au sein d'une série, comme les quatre moments du jour encore visibles dans la salle des hôtes de Saint-Aubin, les quatre éléments dans le réfectoire du Bec-Hellouin et la salle de compagnie de Saint-Serge d'Angers, ou bien la moisson et la pêche dans le réfectoire de Caen. Il en allait peut-être de même pour les toiles ovales qui ornaient les lambris du parloir de Saint-Étienne de Caen.

Les quatre saisons sont aussi reprises par les trophées, aussi bien ceux des hôtelleries de Saint-Aubin et de Saint-Florent ou au réfectoire de Clairvaux. La représentation des travaux des champs, l'évocation pastorale de la houlette et du chapeau de paille présent dans les trophées de musique populaire décrits précédemment confère à ces décors une

1218À l'image par exemple du Père Jean-Théodore Bouin, avant-dernier prieur de génovéfains de Saint-Lo de Rouen, membre de l'académie des sciences arts et Belles Lettres de Rouen, correspondant de l'Académie des Sciences de Paris, ou des officiers de Clairvaux, qui avaient fait bâtir dans le jardin de la procure un pavillon de chimie disposant d'un cabinet d'histoire naturelle.

1219Au sujet des bibliothèques monastiques, cf. Annexe III et une large série de publications scientifiques, en particulier la grande synthèse de Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, *Regards sur les bibliothèques religieuses d'Ancien Régime*, Paris, Chamion, 2014.

1220Cf. 2.B.2 de ce chapitre.

atmosphère champêtre commune aux abbayes urbaines et rurales qui vient s'ajouter à l'abondance végétale des ornements rocailles et néoclassiques des décors monastiques dans leur ensemble.

La symbolique religieuse d'une partie de cette flore sculptée fera l'objet d'un développement particulier à la fin de ce travail¹²²¹. Une grande partie de ces décors ne donnent cependant pas prise à une telle lecture, qu'il s'agisse de fleurettes stylisées particulièrement appréciées dans la première moitié du siècle ou de feuillages plus sévères qui prennent le pas à la suite de l'évolution des formes vers un néoclassicisme plutôt sage. Le goût pour les compositions florales est particulièrement sensible lorsqu'elles sont choisies comme ornement principal, par exemple sous la forme d'un bouquet, comme au sommet de l'escalier de Saint-Nicolas d'Angers, au trumeau de la salle à manger abbatiale de Clairvaux ou au vestibule du réfectoire de Saint-Aubin.

Au delà de l'horizon ornementale diffusé par l'esthétique classique puis rocaille, qui font la part belle aux détails végétaux, l'omniprésence de ces décors trouve une forme encore renforcée dans les hôtelleries, où saisons, travail des champs et bouquets sont les plus nombreux. Il pourrait s'agir d'une transcription visuelle du contexte paysager des abbayes campagnardes, sorte de jeux d'échos entre le dedans et le dehors. Leur présence dans une abbaye aussi urbaine que Saint-Aubin oblige à placer cette lecture sur un autre registre, celui de l'imaginaire monastique plutôt que sa réalité immédiate et particulière. Le monachisme moderne se pense dans la continuité des pères du désert¹²²², la figure de Jean-Baptiste étant considérée comme un précurseur de la fuite du monde¹²²³, lien bien établi dans le vestibule de l'abbaye angevine entre la figure du premier ermite chrétien et les compositions végétales qui l'entourent¹²²⁴. Le motif végétal serait alors moins le reflet de l'activité économique et de l'intégration rurale des abbayes que la matérialisation idéalisée des récits fondateurs de l'identité monastique, le désert vécu ou rêvé n'étant alors pas tant l'aride Sinäï où se perdirent les hébreux que l'oasis fleurie où Jésus fut servi par les anges à l'issue de sa tentation¹²²⁵.

1221Cf. Chapitre IX.1.B.1-2.

1222Cf. Chapitre VIII.1.A.3.

1223Cf. Chapitre VIII.1.A.2.

1224Dans ce cas précis, cf. l'analyse baptismale de ces compositions Chapitre VIII.2.A.2.

1225La plupart des représentations de ce sujet montrent les anges apportant non seulement de la nourriture mais aussi des guirlandes de fleurs, par exemple dans les compositions, de Stella vers 1650 (Musée des Offices), de Charles Le Brun vers 1653 (Louvre, Inv. 2882) Cette iconographie est évoquée aux Chapitres IV.2.B.2 (réfectoire) VIII.1.A.1 (Jésus au désert).

L'incongruité de la violence ?

Variante plus dynamique voire belliqueuse du paysage, les scènes peintes de chasses et de batailles ne sont pas absentes des monastères, quoiqu'elles soient restées assez minoritaires et surtout cantonnées aux chambres d'hôtes, comme à Saint-Médard ou à Preuilly, et dans les salles d'accueil comme chez les génovéfains d'Angers ou les prémontrés de Beauport. Leur localisation exclusivement hôtelière permet d'y voir une sorte de rejet des moines pour ces sujets, qu'ils destinent aux hôtes, soit comme moyen d'accrocher loin de leurs yeux des œuvres dont ils ne pourraient pas se débarrasser, par exemple pour des raisons sociales envers des donateurs, soit comme élément décoratif considéré comme convenable à des séculiers, grands seigneurs, militaires ou bourgeois, à l'exemple des copies de la tenture de *l'Histoire du Roy* réparties entre les chambres de l'hôtellerie de Saint-Vincent du Mans étudiées en première partie¹²²⁶.

Cette explication ne peut néanmoins rendre compte de la présence de ces sujets en trophées, fruit de la commande délibérée des moines¹²²⁷. Ils appartiennent aux mêmes séries précédemment présentées, à Saint-Aubin où la chasse est représentées avec une trompe, une cartouchière, un fusil, dans l'une des salles d'hôte de Moutiers¹²²⁸, où des drapeaux montés sur les hallebardes sont accompagnés de tambours, de faisceaux de licteur et d'un canon autour d'un bouclier quadrangulaire, peut-être une targe de joute. Les deux thèmes sont réunis dans le réfectoire de Clairvaux, le premier avec en plus une lance, une palombe et un lapin, l'autre avec un casque, un sabre, des trompettes et un bouclier ovale orné d'une large figure grimaçante.

La chasse fait partie des activités associées à la vie rurale. Les moines, en tant que seigneurs, disposait du droit de chasse sur leur terres, qu'ils octroyaient à d'autres seigneurs ou faisait organiser par des gardes chasses, dont on trouve la nomination dans certains actes capitulaires¹²²⁹. Sa présence aurait pu s'expliquer à ce titre, par exemple comme métaphore de l'automne, mais ce ne fut pas le cas.

Si le rapport entre les sciences, les arts, l'activité champêtre, la musique, la chasse même peut être d'une manière ou d'une autre considéré comme les échos décoratifs de l'activité monastique, réelle ou supposée, corroborant l'analyse traditionnelle du rapport entre

1226Cf. Chapitre II.2.B.2.

1227Cf. Annexe II, ill. 16.

1228Que nous désignons comme salle A sur le plan, cf. notice Moutiers-Saint-Jean.

1229AD de Seine-et-Marne, B/312, Acte de réception de garde chasse, 27 avril 1770, mentionnant une concession de droits à des seigneurs locaux.

représentation ornementale d'un sujet et sa pratique réelle dans l'espace ainsi décoré, cette lecture trouve dans les sujets guerriers un obstacle difficile à surmonter. La pratique de la chasse, quoique nous n'en ayons trouvée aucune trace, pourrait néanmoins être supposée, mais l'exercice guerrier est radicalement éloigné de l'ethos et des pratiques monastiques, aussi bien dans les textes fondateurs que dans sa concrétisation à l'époque moderne. La recherche d'autres angles d'analyse s'impose.

Malgré une composition statique imposée par la composition en trophée, chasse et guerre sont les seules activités humaines violentes représentées dans ces décors où ils sont mis en parallèle avec des activités humaines non seulement paisibles mais surtout liées à la vie rurale et, d'une certaine manière, à la nature elle-même. Pourrait-on reconnaître sur ces décors du dernier tiers du siècle une influence rousseauiste, faisant de la culture la cause de la violence face à une nature source de paix et de vertu ? Cette nature est en effet toujours vue en bonne part, même dans les représentations des déserts où vécurent certains ermites, sa sauvagerie étant plus celle de la solitude que de l'aridité affamante ou de la menace des fauves. La réalisation de ces décors trouve peut-être une de ses raisons dans le contexte historique, reflet d'une certaine pacification, marquée par le relatif recul des difficultés économiques et l'éloignement des zones de conflits.

Les caractéristiques particulières des trophées d'encoignure du réfectoire de Clairvaux nous suggèrent une hypothèse supplémentaire. Aux quatre angles de la voussure se trouvent une composition représentant respectivement la musique champêtre et la chasse à l'est, la musique savante et la guerre à l'ouest. La musique, et plus exactement le son, constitue le point commun qui unissent ces sujets un peu hétérogènes. Aux instruments de musique civile s'ajoutent la fanfare militaire, le roulement des tambours et surtout le bruit de la poudre des fusils de chasse et des canons. Ils rompent visuellement le silence exigé par la règle, particulièrement appuyé par la réforme bernardine, comme en témoignent les règlements intérieurs, comme *Les Règlements de La Trappe* :

« Il faut prendre garde en remuant son couvert, de ne pas faire du bruit [...] si on fait quelque bruit notable, comme de laisser tomber rudement le couvercle de la chopine, on sort incontinent de sa place, sans rien faire auparavant, en passant dessus le banc, [...] & on va se prosterner au milieu du Réfectoire, vis-à-vis sa place, où l'on demeure jusqu'à ce que le Supérieur frappe pour faire lever.¹²³⁰ »

1230 Armand-Jean de Rancé, *Règlements...*, *op. cit.* note 27, p. 15 & p.18-19. Le *Rituel de Cîteaux*, *op. cit.* note 07, p. 369 donne des prescriptions assez proches.

Ce que reprend presque mot pour mot le Rituel de Cîteaux, rédigé quelques années plus tard¹²³¹. Dès lors, surplombant ce silence seulement interrompu par la psalmodie des bénédictions et de la lecture pieuse, ces trophées pourraient évoquer le bruit du Monde, le son des plaisirs et de la violence, encadrant les quatre saisons, évocation du temps qui s'écoule au dehors, par opposition aux immuables rituels de la vie régulière où seuls règnent silence et harmonie. Il faudrait alors prendre le terme même de trophée au sein premier et militaire, désignant les drapeaux pris sur l'ennemi au cours de la victoire de la retraite monastique sur l'agitation du Siècle et accrochés au plafond comme étaient exposés les pavillons vaincus aux voûtes des églises ou des grandes salles de palais.

b) Au seuil des cloîtres

« À l'entrée [...] il y a un grand prie-dieu [...] au milieu duquel il y a un tableau en huile de notre Bienheureux Père Saint Benoist qui donne sa bénédiction, qui sert aux religieux qui sortent ou entrent pour y faire leur prières¹²³² ». Cet aménagement du salon d'entrée de Molesmes en 1693 montre l'importance des lieux seuils, espace d'interaction entre l'extérieur et l'intérieur pour une communauté vivant au sein d'une clôture. Le soin de l'étranger inscrit dans la règle bénédictine et la loi de l'hospitalité monastique expliquent la densité visuelle de ces espaces et le souci d'offrir à ces visiteurs des supports de piété qui valorisent le mode de vie cénobitique. C'est aussi le lieu privilégié de la représentation du monde extérieur qui s'exprime par le grand nombre de cartes mentionnées par les inventaires. La nécessité grandissante pour les monastères d'ouvrir leurs ressources livresques à la curiosité du public transforme la pratique claustrale du livre par l'aménagement des bibliothèques dans l'aile des hôtes, valorisant ainsi leur rôle civique de gardiens du passé tout en rappelant la finalité religieuse des études.

La dévotion des hôtes

L'importance des décors religieux dans les espaces d'hôtellerie signale bien l'attention portée à l'image destinée aux hôtes, voire les finalités que les moines pouvaient

1231 *Rituel de Cîteaux...* p. 369-70.

1232 AD de Côte-d'Or, 7H106, *Inventaire général des meubles...* 1693.

leurs attribuer. Une sélection d'exemple permet d'en identifier quelques grands traits caractéristiques, qu'un travail plus étendu, en particulier dans les branches féminines, permettrait d'approfondir.

Partageant la condition de décor immeuble des trophées, les « sentences » ou « maximes », courtes phrases généralement tirées de la Bible ne sont que rarement inventoriées. Les mentions observées dans les sources monastiques comme les écrits de dom Guyton permettent de supposer un usage plus large, en particulier chez les cisterciens et les chartreux, autant dans les lieux directement réguliers, en particulier les dortoirs et les cellules, que dans les hôtelleries, tout en restant assez rares dans les grandes salles communautaires.

Le recours au texte latin pose la question de l'ampleur de leur compréhension par les laïcs. Son apprentissage dans les collèges du royaume devait permettre à une bonne partie du public masculin ayant reçu une bonne éducation de les comprendre, quoique la maîtrise au XVIII^e siècle de cette langue devenue morte soit encore un sujet de débat historique¹²³³. La possibilité d'une traduction par le père hôtelier revient à supposer une médiation dans la compréhension par les séculiers des décors réguliers, qu'ils soient scripturaires ou figuratifs. On peut néanmoins supposer que certaines formules particulièrement connues et relativement simples voire transparentes en français permettaient une compréhension directe de l'hôte d'origine bourgeoise, comme celles que dom Guyton note chez les cisterciens de Cheminon en 1744 :

sur la porte d'entrée du vestibule : *Ego sum ostium, per me si quis introierit salvabitur*. Dans le vestibule, sur la porte de la salle des hôtes : *ingredere, Benedicte Domini ; cur foris stas ? Praeparavi domum &c Gen 24:31*¹²³⁴.

Le jeu traditionnel entre l'affirmation du Christ « je suis la porte » et les espaces d'accès architecturaux était là doublé d'une invitation très clairement à la conversion, au sens du XVII^e siècle de changement intérieur, voire de choix de la vie religieuse, puisqu'il n'est pas

1233 Voir, selon des points de vue différents et aux conclusions divergentes, Bernard Colombat, « Les XVII^e et XVIII^e siècles français face à la pédagogie du latin », *Vita Latina*, n°126, 1992. p. 30-43, qui met en avant le peu d'efficacité des méthodes, et Thierry Gouault, « L'enseignement des langues anciennes au collège de l'Oratoire du Mans au XVIII^e siècle : une remise en cause du latin et du grec ? », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 124-2, 2017, en ligne, p.57-73, qui aboutit à des conclusions plus mitigées.

1234 Guyton, *Voyage...* 1744, f. 43-45. La première peut se traduire « Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé » (Jn, 10;9), la seconde « Entrez, vous qui êtes bénis du Seigneur. Pourquoi demeurez-vous dehors ? J'ai préparé la maison... » (Gen 24;31).

seulement question de passer temporairement par l'abbaye, mais d'y voir la « demeure » préparée pour y faire son Salut.

Les représentations de la fuite du monde sont bien présentes dans les hôtelleries, à l'image du programme de la salle de compagnie des prémontrés de Bucilly. Il s'y trouvait en 1790 un ensemble de neuf tableaux¹²³⁵, dont cinq forment une série sur Esther, héroïne éponyme d'un des derniers livres de l'Ancien Testament. La lecture morale du récit biblique, étape traditionnelle de l'interprétation scripturaire depuis l'époque patristique, y voit un exemple d'endurance héroïque dans la foi face aux tentations mondaines. Le traducteur de la Bible dite « de Port-Royal », Louis-Isaac Lemaistre de Sacy (1613-1684), en propose un tel commentaire :

Mais ceux que l'Esprit de Dieu rend dignes de recevoir par une humble foi, l'intelligence de l'Écriture, comprendront facilement par la lecture de cette histoire, qu'un vrai serviteur de Dieu compte pour rien tous les avantages temporels, en comparaison de la gloire de son Dieu et de son propre salut ; qu'il est aussi éloigné de flater contre son devoir un homme puissant, que de le craindre lorsqu'il ne le choque que pour ne pas blesser sa conscience ; Qu'il met la force de son esprit à n'offenser jamais Dieu pour plaire aux hommes [...]. Les personnes [...] qui ne trouvent du plaisir que dans les grandeurs et dans les honneurs, n'auront point sans doute ces oreilles spirituelles, ces oreilles de la foi dont parle souvent le Fils de Dieu, pour entendre et pour comprendre ce que dit cette grande Reine...¹²³⁶

Ce décor s'exprime alors comme un appel à la modestie, au rejet des valeurs mondaines, une promotion du renoncement et de l'obéissance¹²³⁷ doublement adressée aux hôtes et aux religieux. Aux étrangers, venus du siècle et qui y repartent, c'est à la fois la valorisation de la vie monastique et une invitation à progresser eux-mêmes dans le refus des vanités au profit du seul bien solide.

Une interprétation similaire pouvait émerger des représentations de saint Jean-Baptiste, en particulier des représentations de sa décollation, sujet inventorié dans une chambre d'hôte des cisterciens de Beaubec, dans la salle d'entrée des mauristes de Molesme ou encore dans le réfectoire de Saint-Germain-des-Prés. André Du Val (1564-1638), théologien parisien réputé de la première moitié du XVIIe siècle, mettait particulièrement en avant cette lecture morale de l'événement :

1235 Représentant Saint Augustin et Saint Norbert, cf. Chapitre VIII.1.B.2 et 2.A.2.

1236 Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, *Tobie, Judith et Esther, traduits en françois...* Paris, Desprez, 1696, « Avertissement », non paginé.

1237 « Car Esther observoit et faisoit encore toutes choses en ce temps-là par son [Mardochee] avis » Es 2:20.

La constance de S. Jean Baptiste fut admirable à reprendre Hérodes, à soutenir la vertu et maintenir la Loi de Dieu [...] parce qu'il sçavoit que comme Prédicateur divin, il étoit obligé de prêcher la vérité, mourir pour elle [...] et passer par dessus toutes les considérations du monde lorsqu'il y va de l'honneur et de la gloire de Dieu.¹²³⁸

La recherche et l'annonce de la vérité, à savoir la proclamation du dogme chrétien, y compris à l'encontre des puissants et jusqu'au martyr formait un modèle de radical rejet des considérations séculières et de mort au monde applicable à la compréhension moderne de la vocation monastique, probablement plus au XVIIIe siècle qu'à l'époque suivante.

Ces décors s'adressaient parallèlement aux hôtes et aux religieux qui les recevaient, les confortant dans leur choix et les avertissant contre les tentations de la curiosité envers l'extérieur et de la séduction des grandeurs et des richesses qui les en détourneraient.

Avec la rhétorique de la fuite du monde s'articule celle de la pénitence, autre fondement de l'ethos monastique, particulièrement chez les disciples de saint Benoît. Dans les limites de notre documentation, la figure de la Madeleine pénitente¹²³⁹ est exclusivement présente dans les hôtelleries, par exemple dans la salle à manger de Bucilly, pièce voisine de celle où était accrochée la *Vie d'Esther* précédemment évoquée, dans une chambre d'hôte des génovéfains de Châtillon-sur-Seine, ou dans la salle de compagnie des mauristes angevins de Saint-Serge. La figure de la pécheresse repentie est la représentation la plus scripturaire de ce thème, mais pas sa seule forme. Quelques témoignages de contemporains permettent de connaître l'existence d'une imagerie, peinte ou gravée¹²⁴⁰, mettant en scène des figurations très explicites de l'horreur du péché et de la nécessité de résister aux tentations, comme ce jeune commerçant décrivant sa chambre d'hôte lors de son passage à La Trappe, en 1775, « Les murailles sont garnies d'images et de peintures d'un aspect glaçant ou terrible. Mon dessus de porte représente un damné. J'ai sur ma table Les devoirs de la vie monastique¹²⁴¹ ». Cette imagerie relève de la « pédagogie de la crainte » décrite par

1238 André Du Val, *Les nouvelles fleurs des vies des saints et fêtes de l'année...* Lyon, Faucheux, 1743, t. 1, p. 152.

1239 Si les inventaires sont parfois peu précis sur les sujets, ils différencient néanmoins nettement l'apparition de Jésus à Marie au moment de la Résurrection ou le repas chez Simon des représentations de la Madeleine seule. N'étant pas une scène biblique, il s'agit très probablement de figuration de sa pénitence, iconographie particulièrement appréciée au XVIIIe siècle, cf. Isabelle Renaud-Chamska, *Marie Madeleine en tous ses états, Typologie d'une figure dans les arts et dans les lettres (IVe-XXIe siècle)*, Paris, Cerf, coll. « Histoire », 2008.

1240 Il est impossible de définir précisément la part de la peinture de celle des gravures coloriées dans les témoignages évoqués ici. L'absence totale de ces sujets dans les inventaires révolutionnaires suggère une très faible valeur attribuée par les commissaires révolutionnaires à ces images, qui se cachent peut-être derrière les mentions génériques de « sujets religieux » évoqués au début de ce travail.

1241 Marlin, *Voyage d'un français...* 1817, p. 14.

Bernard Dompnier comme l'outil d'une pastorale missionnaire cherchant à susciter le sursaut de la conversion¹²⁴².

Le peu d'exemples observés interdisent de tirer des conclusions trop générales, mais sont assez significatifs pour proposer une différenciation des pédagogies de l'image au sein des abbayes. La représentation du péché absente des espaces communs et des infirmeries, où règnent l'invitation à l'imitation du Christ, est localisée dans les lieux de l'intériorité, ceux des hôtes, comme en témoigne Marlin, mais aussi ceux de certains religieux eux-mêmes, comme le rapporte Millin en visitant l'appartement du prieur de la chartreuse de Gaillon :

La cellule du prieur étoit un peu plus vaste, les tableaux et les gravures que j'y ai observés annonçoient un esprit mélancolique, tourmenté par un tempérament ardent et égaré par des craintes superstitieuses ; ces gravures offroient le démon de la luxure, sous la forme la plus hideuse ; d'autres gravures offroient ce démon vaincu, on remarquoit autour une foule de mauvais tableaux, qui représentoient le Christ, la Vierge, les Saints, et quelques actions de la vie de Saint-Bruno.¹²⁴³

S'il est difficile de préciser l'étendue précise de la diffusion de cette imagerie, la précision de certains inventaires oblige à rester prudent, et à la considérée comme très variable selon les familles religieuses et d'une communauté à l'autre, voire d'un religieux à l'autre.

D'une manière plus générale, la même articulation entre conversion et pénitence présente dans les décors communs et individuels des hôtelleries s'offre à deux publics distincts, les hôtes, invités d'abord à l'approfondissement de leur foi chrétienne voire à l'entrée en religion, et les religieux eux-mêmes pour qui ce discours visuel pouvait aussi avoir une valeur d'avertissement, cherchant à prémunir les membres de la communautés dévolus au contact avec l'extérieur en leur rappelant les sources de leur vocation et ravivant dans leur esprit les tentations du Monde.

1242 Bernard Dompnier, *Missions, vocations, dévotions, pour une anthropologie historique du catholicisme moderne*, ARHRA, 2015, nouvelle édition en ligne le 26 juin 2020, p. 63-68.

1243 Millin, *Antiquités nationales...* tome 4, chap. 28, p. 8.

Le monde des cartes

La finalité d'une partie des décors profanes documentés dans les hôtelleries est de créer un lien entre le microcosme clôt du monastère et le monde extérieur, pas tant comme une échappatoire mais comme le moyen de rendre tangible les réalités lointaines que le moine doit garder en pensée et dans ses prières. En effet, la fuite du Monde ne signifie pas une rupture totale avec toute chose hors du cloître. Ce monde de papier, cartes, plans, ou de peinture, portraits, vues, sont donc des instruments de la cohésion d'une toile de relations monastiques avec l'Église et la chrétienté d'au-delà des murs.

L'ordre cartusien fit une place particulière au genre des « cartes de chartreuses », dont les panneaux du monastère parisien de Vauvert pourraient être la première occurrence de la période moderne¹²⁴⁴. Elles étaient cependant d'abord destinées à être vues par les religieux eux-mêmes, en particulier par leur réunion en une grande collection à la grande chartreuse¹²⁴⁵. Peu de représentation de ce genre ont été notées dans les autres ordres, tout au plus peut-on faire état d'un « plan de l'abbaye de Saint Germain des prez¹²⁴⁶ » dans une chambre d'infirmerie de Molesmes en 1693. Hors les chartreux, l'image d'abbayes, vue, carte, plan, est très rare dans les monastères étudiés, les stratégies identitaires des ordres employant d'autres stratégies visuelles pour entretenir leur cohésion par delà l'éloignement géographique. Les cisterciens par exemple, en dehors de l'exaltation de la figure de saint Bernard¹²⁴⁷, diffusèrent aussi un « tableau généalogique des abbayes de l'ordre de Cîteaux¹²⁴⁸ ». Empruntant la forme de l'arbre généalogique, chaque abbaye est placée dans l'ordre chronologique au sein de ramifications traduisant leur relation avec les différents échelons d'abbayes mères, reflétant la compréhension filiale de l'organisation de l'ordre. Observés dans plusieurs chambres de religieux de chœur de Clairvaux, mais pas chez les convers, ces tableaux sont la seule image reproduite en plusieurs exemplaires identifiée dans les archives. Absente des autres inventaires, sa présence dans les monastères bernardins paraît cependant fort probable, nombres de sujets de gravures n'étant pas spécifiés. Ce genre d'image mêlant géographie et histoire représente une sorte d'alternative aux cartes cartusiennes, dont le medium, reproductible à faible coût, permet

1244Le décor de Vauvert est présenté au Chapitre VIII.1B.2.

1245Pierrette Paravy (dir.), *Les cartes de chartreuse, désert et architecture*, Grenoble, Glénat, 2010, p. 17-18.

1246AD de Côte-d'Or, 7H106, *Inventaire général des meubles...* 1693.

1247Cf. Chapitre VII.1.B.3.

1248AD de l'Aube, 1Q1198, Inventaire, 17 novembre 1790. Cf. notice Clairvaux, fig. 7.

une large diffusion dans les monastères cisterciens.

Les illustrations géographiques accrochées dans les espaces destinés aux hôtes sont beaucoup plus profanes. Ces cartes pouvaient représenter le monde, comme à Saint-Florent les Saumur, un pays en particulier, le plus souvent la France, comme à Molesme, mais aussi d'autres puissances européenne, comme « l'Allemagne¹²⁴⁹ » à Beaune. Au sein du royaume, Paris et les cartes de provinces¹²⁵⁰ sont assez nombreuses, comme le célèbre plan dit de Turgot, réalisé par Louis Bretez entre 1734 et 1737, ornant la jonction entre le dortoir et l'hôtellerie de Saint-Denis-en-France. Elles peuvent être solitaires, comme cette dernière, ou réunies en grand nombre, à des fins pédagogiques comme dans la salle d'étude de Sées, ou dans certains appartements, comme dans la salle de compagnie du prieur d'Auray. Accrochées dans l'appartement du procureur, elles avaient un but plus pragmatique, comme « les plans des différents fiefs¹²⁵¹ » du Valasse, pratique se répandant progressivement au XVIIIe siècle parmi les propriétaires terriens, particulièrement pour les domaines seigneuriaux, conséquence de la reprise en main de la gestion féodale de ce que les études historiques du XXe siècle ont qualifié de réaction nobiliaire¹²⁵², dont les échos dans le monde monastique semblent être restés modérés. La présence de cartes dépasse les limites institutionnelles de ce corpus, comme le montrent les « quelques cartes géographiques dont plan des Tuileries et du Louvre¹²⁵³ » inventoriées dans le dortoir des feuillants normands d'Ouille. Des représentations de monuments célèbres sont parfois mentionnées, comme « une gravure fort belle représentant le plafond de la sal de spectacle de Bordeaux¹²⁵⁴ » dans l'hôtellerie des mauristes de Dijon.

Souvent aménagées dans la même aile que l'hôtellerie, la bibliothèque est aussi le lieu des cartes, soit à plat comme ces « sphères en carte¹²⁵⁵ » à Sées, ou en sphère, les globes étant nombreux dans les inventaires monastiques, souvent par deux, parfois plus comme les six globes des génovéfains rouenais de Saint-Lo¹²⁵⁶.

Ces cartes témoignent d'un désir de connaissance concrète, précise, du monde extérieur.

Peut-être pouvaient-elles avoir, pour les plus locales, une utilité pratique pour planifier un

1249AD de Côte d'Or, 1Q816, Inventaire, 28 germinal an II (17 avril 1794).

1250Par exemple la Bourgogne, dans la chambre du prieur de Beaune ou la galerie abbatiale de Cîteaux.

1251AD de Seine-Maritime, 1Qp925, Inventaire, 9 novembre 1790.

1252Philippe Goujard, « 'Féodalité' et Lumières au XVIIIe Siècle. L'exemple de La Noblesse » *Annales Historiques de La Révolution Française*, vol. 49, no. 227, 1977, p. 103-18.

1253AD de Seine-Maritime, 1Qp604-605, *Extrait de l'inventaire*, 10 mai 1790.

1254AD de Côte-d'Or, 1Q828, Inventaire, 29 avril 1790.

1255AD de l'Orne, H953, *Registre destiné à l'inventaire*, 16 août 1791.

1256AD de Seine-Maritime, 1Qp1207/1, Inventaire, 19 avril 1790.

voyage. Pour ceux qui ne franchissaient jamais la porte de la clôture, peut-être étaient elles aussi une sorte d'échappatoire, de manière de parcourir le monde par l'esprit et l'imagination. Elles nous semblent aussi pouvoir témoigner de l'attachement aux réalités politiques et sociales, locales ou nationales, comme institution humaine et membre d'une société, qu'on peut imaginer vouloir suivre sur le papier les dernières nouvelles des campagnes en cour ou d'y chercher un lieu mentionné dans l'un des ouvrages de la bibliothèque, comme cette carte de la terre sainte mentionnées en 1693 à Molesme.

Pour une communauté mise à part afin de prier pour ce monde, pour la paix, pour la santé du souverain et le succès de ses armes, pour apaiser une épidémie ou terminer une sécheresse, la connaissance de la géographie terrestre pouvait aussi être un support visuelle de la solidarité chrétienne du cœur du cloître avec l'extérieur, au sein d'un ordre tout d'abord, comme les tableaux généalogiques cisterciens ou les cartes de chartreuses, mais aussi avec d'autres familles religieuses par des associations de prières avec d'autres monastères, et plus largement encore avec les nations catholiques voire les missionnaires dont les récits de voyages occupaient les rayonnages de toutes les bibliothèques françaises au XVIIIe siècle.

La gloire des livres

L'usage ordinaire des bibliothèques par les moines demeure difficile à cerner avec précision, puisque le travail intellectuel, lecture et écriture, est pratiqué dans la cellule à l'époque moderne. Malgré sa destination première pour la communauté, les rares témoignages concernant l'usage de la bibliothèque soulignent ses liens avec les hôtes, laïcs ou ecclésiastiques. Ainsi lorsque des érudits extérieurs à la communauté, par exemple dom Martène ou dom Guyton, consultent des documents anciens, ils le font dans la bibliothèque¹²⁵⁷. Il faut dès lors la distinguer en deux types, un local technique, sans aucun décor, simplement destiné à la réunion des livres à l'usage de la communauté, et un espace d'accueil et d'apparat. Le premier est généralement situé à proximité du dortoir, à l'intérieur de la clôture, ce qui est la pratique courante des cisterciens¹²⁵⁸ et d'une minorité

1257 Guyton, *Voyage...* f. 79v.

1258 Aunay, Barbeau, Barbery, Cheminon, Clairvaux, Froidmont, Longpont, Preuilly, Val-Saint-Lieu. Cîteaux conserva sa bibliothèque du début du XVIe siècle, située au nord du second cloître, disposition qui subsista à Clairvaux jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.

de mauristes et de prémontrés¹²⁵⁹, voire une ou deux cellules transformées à cet effet¹²⁶⁰. Sauf de rares exceptions¹²⁶¹, l'autre est toujours situé de manière à la rendre aisément accessible sans pour autant perturber la clôture, aménagement distributif nécessaire pour les fonds régulièrement ouverts au public, comme ceux de Saint-Germain-des-Prés et Sainte-Geneviève à Paris, ainsi que Saint-Martin de Laon et Saint-Euverte à Orléans. Cette disposition commune aux mauristes, prémontrés, clunistes et chartreux, semble avoir progressivement gagné les maisons bernardines lorsqu'elles entreprirent de grandes reconstructions, comme Prières, dès le début du XVIIIe siècle, probablement l'une des premières de l'ordre à faire ce choix, puis La Ferté, qui l'installa au-dessus du porche de l'église. À Clairvaux, suite à l'acquisition en 1781 de la collection du président Bouhier, une grande aile fut ajoutée à l'hôtellerie, directement accessible depuis les appartements de l'abbé, afin de créer une vaste bibliothèque en galerie, projet qui n'en était qu'au gros œuvre en 1790. Si la plupart sont installées au dernier étage de l'aile des hôtes¹²⁶², d'autres aménagements étaient possible, comme à l'étage de la galerie du cloître longeant l'église, comme à Saint-Laumer de Blois ou Saint-Germain-des-Prés¹²⁶³, ou au-dessus du réfectoire voisinant le dernier niveau de l'hôtellerie¹²⁶⁴, jusqu'à la création d'un bâtiment indépendant, situé dans la cour principale, que seule entreprit Jumièges. La même intention entraîne dans l'ordre de saint-Bruno un positionnement différent, du fait de la distribution particulière des chartreuses. Lorsque l'une d'elles se dote d'une bibliothèque commune, ce qui n'était pas systématique, celle-ci est attachée à la cellule du prier, soit à l'entrée du grand-cloître¹²⁶⁵, soit dans les espaces proches des cours d'entrée¹²⁶⁶.

L'importance des choix d'emplacement montre que les moines regardent la bibliothèque comme un lieu destiné tant aux moines qu'aux visiteurs, participant donc pleinement de la logique d'accueil de l'hôtellerie, dont elle partage aussi les grandes thématiques

1259À l'abbaye de Falaise elle se trouve de plain-pied avec le noviciat, située au deuxième étage, ce qui semble être aussi le cas, moins clair, à Ardennes. À Saint-Wandrille, elle se trouve à l'extrémité du dortoir, ce qui la rendait peut-être accessible par un petit escalier depuis le jardin.

1260Mondaye, Sées, Saint-Germer-de-Fly.

1261À Saint-Remi de Reims, occupant l'étage d'une aile perpendiculaire au cloître, mais accessible par le grand escalier, ou à Saint-Maur de Glanfeuil, où elle était néanmoins accessible depuis l'église par l'escalier des matines, tout comme Saint-Corneille de Compiègne et Saint-Serge d'Angers. À Saint-Martin-des-Champs, Molesmes et Marmoutier, elle était située au rez-de-chaussée, ce qui est très rare, et occupe l'aile occidentale.

1262Pour les mauristes : Moutiers, Beauvais, Saint-Riquier, Saint-Benoit, Noyon, Bec-Hellouin, Saint-Denis-en-France. Pour les prémontrés : Amiens, Prémontré, où elle occupe bien l'étage de l'aile occidentale du cloître, comme les autres, mais occupe le premier étage, les hôtes étant accueillis dans le logis abbatial. Pour les prémontrés : Sainte-Geneviève, Saint-Quentin de Beauvais, Saint-Euverte d'Orléans.

1263Cette disposition est attestée en 1698, jusqu'à son transfert au-dessus du réfectoire, vers 1714.

1264Saint-Germain-des-Prés, Cuissy, Dommartin.

1265Champmol, Vauvert, Val-Saint-Pierre.

1266Montdieu.

décoratives. Lorsque des tableaux sont présents, il s'agit le plus souvent de portraits de moines, généralement les supérieurs, et de séculiers, bienfaiteurs et rois¹²⁶⁷. Cette catégorie est complétée dans les bibliothèques parisiennes de portraits sculptés en buste de grands hommes, figures historiques ou contemporaines, souvent placés sur des piédestaux scandant les rayonnages, comme le montrent les illustrations de la bibliothèque de Sainte-Geneviève¹²⁶⁸. Dans celle de Prémontré, les portraits du pape Benoît XIV et des abbés sont même les seules peintures inventoriées dans l'ensemble des bâtiments conventuels. Parmi les vingt-huit bibliothèques dont des éléments décoratifs sont connus, ces portraits ne sont cependant présents que dans onze cas, la moitié de moines¹²⁶⁹, l'autre moitié de bienfaiteurs¹²⁷⁰ et de rois. Contrairement aux espaces d'hôtellerie¹²⁷¹, ces derniers ne sont pas isolés mais organisés en séries¹²⁷², souvent gravées, soit des rois de France¹²⁷³ soit des empereurs romains¹²⁷⁴. Ces ensembles de portraits s'apparentent plus directement aux galeries d'ancêtres des demeures aristocratiques que ceux mentionnés dans les salles des hôtes¹²⁷⁵, mais possèdent aussi un caractère didactique et historique directement lié à l'érudition. Les images cartographiques sont aussi un élément récurrent, en particulier sous la forme de globes terrestres et célestes, dont vingt exemplaires ont été trouvés dans les inventaires.

Les bibliothèques se distinguent par l'importance donnée à la sculpture des lambris, dont il subsiste quelques exemples, comme ceux de La Ferté et du Val-Dieu¹²⁷⁶, ceux de Sainte-Geneviève¹²⁷⁷, ainsi qu'un projet composé vers 1714 pour Saint-Germain-des-Prés et des élévations des boiseries de Saint-Remi de Reims et de Saint-Jean d'Amiens. Ces décors sont à cet égard les plus documentés par des dessins en élévation d'avant la Révolution, indiquant l'importance de cette pièce dans l'esprit des moines. Hors ces quelques exemples, une dizaine d'inventaires mentionnent la qualité de la sculpture des rayonnages, sans toutefois les décrire. Celle des mauristes de Saint-Riquier, construite grâce aux libéralités de l'abbé commendataire Charles d'Aligre à la fin du XVIIe siècle, fut décrite par un visiteur en 1714, peu avant sa disparition dans un incendie :

1267Cf. Chapitre III.1.A.1-2.

1268Cf. notice Paris – Sainte-Geneviève, « Bibliothèque », fig. 14 et 15.

1269Bec-Hellouin, Cheminon, Saint-Germain-des-Prés, Sainte-Geneviève, Prémontré, Senlis.

1270Saint-Germain-des-Prés, Sainte-Geneviève, Saint-Riquier, et éventuellement Cîteaux.

1271Seule Cîteaux, avec ces quatre portraits de ducs de Bourgogne, se rattache aux décors hôteliers.

1272C'est pourquoi nous pensons que la série de petites estampes de Falaise s'y rattache probablement.

1273Bec-Hellouin, Bonne-Nouvelle d'Orléans.

1274Saint-Laumer de Blois, Compiègne.

1275Chapitre VI.1.A.1.

1276Qui furent remontées dans les chef-lieux de leur département.

1277Conservés in-situ et documentés par les gravures de Dumoulinet.

La bibliothèque de l'abbaye St Riquier est comme la plupart des autres bibliothèques, tout au haut de la maison [...] je n'y ai trouvé de beau que les ornements de sculpture que l'on n'y a point assurément épargnez. En effet la menuiserie des armoires est décorée de pilastres corinthiens d'une extrême propreté, tout y est exécuté avec art. Le portrait en grand de feu M. d'Aligre abbé de St Riquier s'y voit à l'une des extrémités. [... elle est] vuyde en partie [...] les moines qui sont icy s'embarassent bien plus de la bibliothèque qui est au bas de leur dortoir¹²⁷⁸.

Les différents éléments évoqués, portrait, sculpture, distinction entre bibliothèque de prestige et réserve de livres du dortoir, se retrouvent dans cette description. L'ensemble s'inscrit fortement dans la typologie profane, non pas des bibliothèques mais des galeries, en particulier les galeries de peintures, où les ouvertures nécessaires à l'éclairage sont équilibrées avec les surfaces murales nécessaires à l'accrochage ou, ici, les rayonnages. Au XVIIIe siècle les grandes bibliothèques demeurent des exceptions hors des institutions religieuses, comme la célèbre collection de Thou et Dupuys¹²⁷⁹. Les livres sont alors conservés dans des meubles puis, au tournant du XVIIIe siècle dans des lambris occupant tout un mur, mais dans des pièces de dimensions modestes, des cabinets de travail par exemple. Les bibliothèques structurées en un vaste vaisseau apparaissent dans les cloîtres à partir des années 1660, par exemple à Jumièges où un bâtiment d'une trentaine de mètres de long est spécialement élevé dans la cour d'entrée pour l'accueillir. Le vaisseau, vaste et bien éclairé, présente un décor très sobre, le plafond étant simplement boisé et les rayonnages sans sculpture notable. Les ensembles sculptés apparaissent dans la décennie suivante, aussi bien à Paris, avec l'achèvement du premier vaisseau de Sainte-Geneviève en 1675, qu'en province, comme à la chartreuse de Montdieu vers 1677, c'est-à-dire en même temps que celle des jésuites de Reims, encore conservée, et un peu avant celle de la maison professe des jésuites parisiens, peinte par Gherardini entre 1693 et 1697. Une étude chronologique serrée permettrait peut-être d'établir la genèse de cette apparition conjointe, et peut-être d'établir les premières occurrences françaises, chez les moines, les mendiants ou dans les congrégations. Le modèle auquel elles peuvent se rattacher est celui de la bibliothèque que le cardinal Mazarin fit aménager dans son hôtel de la rue de Richelieu en 1648 par Pierre Le Muet. Elle était scandée de colonnes à chapiteaux composites qui furent déplacées et réadaptées au Collège des Quatre-Nations dans les

1278 Alexandre Eeckman (éd.), *Un voyage en Flandre, Artois et Picardie en 1714*, Lille, Ducolombier, 1896, p. 203.

1279 Valérie Neveu, *La bibliothèque de Thou et ses catalogues, ordonner les savoirs au XVIIIe siècle*, Paris, École des Chartres, 2022.

décennies 1670-80. D'origine italienne¹²⁸⁰ et importé en France par un cardinal¹²⁸¹, ce principe de galerie-bibliothèque se serait d'abord diffusé dans les milieux ecclésiastiques dans le dernier tiers du XVIIe siècle avant d'être progressivement adopté dans les milieux séculiers¹²⁸².

Ce type italien du temple du savoir, particulièrement sensible dans les établissements parisiens avec leurs collections de bustes, conserve la prédominance de l'architecture et de la sculpture, mais remplace le marbre par le bois. La qualité du travail du bois est déjà mentionnée au sujet de la bibliothèque de la chartreuse du Mont-Dieu, scandée de pilastres à chapiteaux corinthiens, tout comme celle de Sainte-Geneviève, où le traitement des acanthes, attribué à l'un des religieux, Claude De Creil¹²⁸³, les transforme en frise à ressaut.

À l'abbaye cistercienne de La Ferté, la « belle menuiserie chargée de sculptures, emblématiques relatives aux sujets contenus dans chaque tablette, qui sont disposées avec génie et goût¹²⁸⁴ », réalisée en 1705, était le résultat du travail concerté de Dom Claude Petit, abbé régulier de 1677 à 1710, qui fit doubler la façade de l'église d'un frontispice de style classique, permettant d'insérer à l'étage du vestibule une longue pièce de 30 mètres de long pour accueillir la bibliothèque¹²⁸⁵, et de Dom Lazare Languet¹²⁸⁶, alors prieur et bibliothécaire de l'abbaye, qui en conçut l'organisation et le décor emblématique. Lors de leur remontage à la Bibliothèque municipale de Châlons-sur-Saône¹²⁸⁷, ces trophées furent profondément remaniés. Leur composition « hiéroglyphique » était néanmoins suffisamment sophistiquée et appréciée pour avoir été compilée en un manuscrit dédié au cardinal de Bouillon, aujourd'hui conservé par le Grolier Club¹²⁸⁸. Occupant des frontons cintrés qui dynamisaient la ligne supérieure des rayonnages, les attributs de chaque science entouraient les inscriptions latines qui désignaient la matière réunie en dessous. Le

1280 André Masson, « Les thèmes de décoration des bibliothèques du XVIe au XVIIIe siècle », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1961, n° 2, p. 45-57.

1281 Mazarin s'inspira probablement de la bibliothèque romaine d'Antonio Barberini selon Yann Sordet, « D'un palais (1643) l'autre (1668) : les bibliothèque(s) Mazarine(s) et leur décor », *Journal des Savants*, Paris, De Boccard, 2015, p. 79-138.

1282 Comme le montrent les projets pour d'agrandissement de la Bibliothèque royale en 1734, BnF, Res, HC-15-FT 6.

1283 Joelle Barreau, *L'abbaye Sainte-Geneviève-au-Mont de Paris, recherches sur ses constructions aux XVIIe et XVIIIe siècles*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Antoine Schnapper, soutenu à Paris-IV en 1987, p. 44.

1284 AD de Saône-et-Loire, H53, *Déclaration des biens*, 26 février 1790.

1285 Elle s'étendait aussi sur un petit pavillon construit en pendant de l'avant corps de la façade occidentale du cloître.

1286 Lazare Languet (1676-1736) devint procureur général de l'ordre en 1710, avant d'être élu abbé de Morimond en 1729. Il s'agit du frère de Jean-Baptiste Languet de Gergy (1675-1750) curé de Saint-Sulpice à Paris et de Jean-Joseph (1677-1753) évêque de Soissons (1715) puis archevêque de Sens (1730).

1287 Cf. notice La Ferté, « Bibliothèque », fig. 3-4.

1288 New York, Collections du Grolier Club, ms. 1705, *Dispositio Hieroglyphia bibliothcae archi-coenobii B. M. de Firmitate ad Graonam*. Que soit remerciée ici l'équipe de conservation du Grolier Club pour son aide.

manuscrit indique le cadre de classement, qui met particulièrement en valeur la Bible, entourée de ses interprètes antiques, patristiques, puis médiévaux et modernes. Cette mise en valeur passe aussi par la distribution des matières dans la pièce, les exemplaires de la *Sacra Scriptura* étant placés au petit côté opposé à l'entrée, reproduisant ainsi la disposition du chœur par rapport à l'autel aussi bien que celle des tables du réfectoire encadrant la place abbatiale. La disposition de l'espace fit que « les poètes se trouvent ainsi assez près des [auteurs] hérétiques, ce qui n'est pas inutile, car les hérétiques rapportent leur théologie et les poètes celle des payens qui est encore plus éloignée de la Bible que celle des hérétiques¹²⁸⁹ », faisant référence aux auteurs antiques. Ces emblèmes sont cependant rares, les autres exemples connus utilisant plutôt des inscriptions dans des cartouches, comme pour le projet de Saint-Germain-des-Prés¹²⁹⁰ ou au Val-Dieu¹²⁹¹. La richesse sculptée des impostes de cette dernière éclipse les sobres boiseries de Sainte-Geneviève et de Saint-Remi de Reims, et dépasse celles de La Ferté, soulignant encore la spécificité du travail du bois en chartreuse. Sa genèse est inconnue, tout au plus peut-on faire coïncider sa réalisation avec la commande des deux tableaux à Jollain vers 1780, ce qui concorde avec le style très classicisant des motifs rocaille¹²⁹².

La présence de peinture religieuse dans neuf bibliothèques s'avère relativement faible, représentant moins d'un tiers des décors documentés, et ne recouvre pas celles qui conservent des portraits¹²⁹³, à l'exemple de Sainte-Geneviève où après 1740 l'image sainte se concentre dans le dôme, ou de Saint-Germain-des-Prés, dans laquelle ne se trouvent que deux estampes encadrées d'après Raphaël. Reproduisant deux fresques des chambres vaticanes, *Héliodore venant piller le Temple* et la *Controverse du Saint Sacrement*, leurs sujets étaient étroitement liés à la défense active de la foi. Depuis le mouvement de réforme tridentine, les thèmes autrefois pacifiques des Évangélistes étaient devenus au XVIIe siècle une iconographie de controverse destinée à combattre les protestants avec leurs propres arguments¹²⁹⁴. Les bibliothèques concentrent les deux seules occurrences de ces thèmes, soit à la coupole de l'escalier menant à celle de Saint-Germain-des-Prés¹²⁹⁵, soit

1289 *Idem*, f. 10r.

1290 Paris – Saint-Germain-des-Prés, « Bibliothèque » fig. 4b.

1291 Val-Dieu, « Bibliothèque » fig. 6.

1292 L'application tardive du style néo-classique, surtout comme retour au « grand-goût », s'observe aussi au réfectoire de Clairvaux, cf. Chapitre II.2.B.1.

1293 À l'exception du Bec-Hellouin, qui conservait aussi un « buste de Notre Seigneur de Bouchardon ».

1294 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints*, Paris, PUF, 1958, entrées « Mathieu », « Marc », « Luc » et « Jean ».

1295 Il s'agit très probablement de l'escalier des hôtes, situé à l'angle sud-ouest du cloître.

au Val-Dieu, sur lesquels nous reviendrons plus tard, tout comme la représentation des saints Thomas et Augustin dans celle de Dommartin, et des Pères à Cheminon, afin de montrer que la conception de ces décors cherche plutôt à neutraliser leur interprétation polémique¹²⁹⁶. Présent à Amiens, Blois et Preuilley, le thème des fondateurs d'ordre, Benoît, Bernard et Bruno, occupe une part importante parmi les rares décors religieux documentés dans les bibliothèques, où ils sont proposés comme modèles de sainteté, invitant à suivre leur exemple de manière active grâce à l'étude, tout en mettant en garde contre un travail intellectuel qui détournerait des véritables préoccupations du moine, en particulier les fins dernières comme le rappelle *le Saint Benoît mourant* de Saint-Laumer¹²⁹⁷. Le discours décoratif de ces bibliothèques conventuelles s'avère donc la plupart du temps assez réduit dans ses dimensions et très retenu dans ses effets, peu investi dans la controverse ou l'éducation et l'édification des religieux et des visiteurs.

Ce temple du savoir est donc moins investi que d'autres espaces conventuels d'un programme pictural figurant l'histoire sainte. Sa sacralité repose d'abord sur la mise en scène de l'histoire profane et ecclésiastique, sculptée, peinte ou gravée, et plus encore par la valorisation des livres eux-mêmes par le cadre grandiose qui les accueille et les organise. La disposition des rayonnages connue au moins en partie dans plusieurs abbayes, comme Prières ou La Ferté, montre que cette révérence envers les livres permet en fait la glorification du Livre, dont certains aménagements témoignent d'une manière particulièrement visible :

La bibliothèque [des cisterciens de Vauclair] est des plus belles, de plein pied au dortoir, une porte grillée de fer pour entrer dans le vestibule où sont les manuscrits, on entre tout de suite par une autre porte ordinaire dans la grande et large bibliothèque ; au fond sont les saintes bibles, et par piété on a élevé au dessus un dais de menuiserie fort bien travaillé¹²⁹⁸.

Le décor rend ainsi compte de l'organisation hiérarchique des matières, elle-même subordonnée au programme d'étude commune à l'ensemble des formations ecclésiastiques. Le cursus ordinaire commence avec la philosophie afin de permettre ensuite de passer à la théologie, qui mène à une meilleure intelligence et appropriation des Écritures. S'avancer dans cette galerie des connaissances correspond ainsi à une progression, reflet du parcours didactique mais aussi élévation dans des sphères de plus en

1296Cf. Chapitre VIII.2.A.3.

1297Au sujet de la représentation de saint Benoît, cf. Chapitre Chapitre VIII.1.B.1.

1298Guyton, *Voyage...* f. 28v.

plus élevées jusqu'à la place d'honneur où trône l'écriture par excellence, qui préside et ordonne le monde du savoir puisque la foi est la source et la finalité de la compréhension du monde. Cette structure symbolique n'est pas sans évoquer les visions apocalyptiques au centre desquelles se trouve un autre livre, et où Dieu ordonne à Jean : « écris ».

Troisième Partie

—

Étude iconographique

Dans l'analyse des images d'immensité, nous réaliserions en nous l'être pur de l'imagination pure. Il apparaît alors clairement que les œuvres d'art sont les sous-produits de cet existentialisme de l'être imaginant. Dans cette voie de la rêverie d'immensité, le véritable produit, c'est la conscience d'agrandissement. [...] L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs : nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile.

G. Bachelard¹²⁹⁹

¹²⁹⁹Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, réédition 1989, p. 169.

Chapitre VII

—

Représenter le divin

Les questions de la licéité et des moyens de représentation de la divinité dans le christianisme occidental, médiéval et moderne, ont fait l'objet de nombreux travaux d'historiens de l'art tout au long du XXe siècle, à commencer par la vaste entreprise d'Émile Mâle sur l'art religieux. Il n'appartient pas à ce travail de revenir sur ce sujet. Le présent chapitre ainsi que le suivant vont présenter et analyser les modalités de cette représentation dans le cadre monastique et en développer les thèmes directeurs, le christocentrisme, la typologie et leur relation avec la figure mariale.

Les œuvres et les décors que nous avons pu identifier ont été principalement produits dans la seconde moitié du XVIIe siècle et au cours du siècle suivant, c'est-à-dire à l'époque de l'adoption et de la normalisation des prescriptions tridentines sur l'image en contexte religieux. Le court texte de la vingt-cinquième session du Concile traitant du culte des saints et les images contient peu d'indications précises¹³⁰⁰. Les lignes directrices de l'art tridentin sont le fruit d'une élaboration immédiatement postérieure, menée par quelques acteurs particulièrement actifs, comme l'archevêque de Milan Charles Borromée. Parmi ces nouvelles orientations se trouve le désir d'irréfutabilité des références textuelles des scènes bibliques, invitant à privilégier les sources canoniques et à considérer les récits apocryphes avec une prudence qui mènera à leur progressif abandon. Ce phénomène, déjà observé dans la peinture religieuse séculière se retrouve pareillement dans le monde monastique étudié ici. La focalisation sur les seuls livres canoniques fut peut-être même intériorisée plus rapidement et plus complètement dans ce monde savant et discipliné, tout spécialement dans les espaces dédiés à la vie communautaire¹³⁰¹. Nous n'avons identifié

¹³⁰⁰Fabre, *Décréter l'image...*, 2013, p. 17-45.

¹³⁰¹Le phénomène semblerait moins nettement tranché dans les églises abbatiales, en particulier celles situées en ville. Cette possible distinction entre l'espace le plus visible des séculiers et les espaces claustraux mériterait d'être vérifiée dans le détail.

que deux œuvres inspirées des apocryphes, l'une représentant le miracle du palmier¹³⁰² et l'autre le mariage de la Vierge¹³⁰³. Ce dernier sujet est pourtant l'un des plus résilient, demeurant apprécié dans les paroisses qui en commandent des représentations tout au long de la période. Sans être une indication absolue, la grande rareté du phénomène est indubitable. Une comparaison avec les pratiques féminines, potentiellement moins savantes et plus traditionnelles, serait à ce sujet très intéressante.

1) L'inégale Trinité

Cataloguer les représentations des trois facettes du mystère trinitaire impose d'emblée la constatation d'un déséquilibre flagrant entre la représentation pléthorique de la figure du Fils, Jésus-Christ, de manière isolée ou contextuelle, et les rares apparitions du Père et de l'Esprit, d'autant plus diffuses qu'elles adoptent des formes plus variées et moins immédiatement interprétables. Cette inégalité est le reflet de l'évolution spirituelle ayant marqué les deux premiers siècles tridentins, et tout particulièrement les spirituels français, soit par l'héritage de la *devotio moderna* et des mystiques rhéno-flamands et espagnols, soit par l'apport de personnalités autochtones comme François de Sales, Charles de Bérulles et les tenants de l'école française de spiritualité, ou encore le courant de Port-Royal¹³⁰⁴. Cette évolution place le Christ toujours plus au centre de la dévotion des fidèles¹³⁰⁵ et le pivot de la relation des Hommes avec Dieu au travers de la mise en relation entre Ciel et Terre par l'Incarnation et la Résurrection grâce au sacrifice salvifique de la croix. L'imposition systématiquement aux novices de tous ordres de la lecture de *l'Imitation de Jésus-Christ*¹³⁰⁶ en plus de la Règle¹³⁰⁷ est un exemple significatif de la pénétration de ce phénomène dans le monachisme français et occidental moderne.

1302Le Mans, Saint-Pierre, réfectoire. Cf. chapitre IV.3.B.

1303Mondaye, salle du chapitre.

1304Sur ce très vaste sujet, nous renvoyons aux travaux, anciens mais encore précieux, de Henri Brémond et de Louis Cognet (cf. Bibliographie).

1305Ce christocentrisme n'est pas pour autant une nouveauté, il est déjà bien présent dans les propos monastiques des XIe et XIIe siècles, par exemple cartusien et cisterciens. Cf. Nathalie Nabert, *La figure du Christ en chartreuse*, Paris, Beauchesne, 2016, p. 5.

1306« Livre des chevet des mauristes » Hurel, *Les bénédictins...* p. 1016., *l'Imitation de Jésus Christ* fut rédigée à la fin du XIVe siècle, elle est généralement attribuée aujourd'hui à l'augustinien Thomas à Kempis. Sa diffusion imprimée au XVIIe et au XVIIIe siècle est immense. L'une de ses traductions les plus répandues, réalisée par Jean Cusson, fut diffusée sous le nom et avec les commentaires du jésuite Jérôme de Gonnellieu à partir de 1673, et connut entre trois et cinq rééditions chaque décennie jusqu'à la Révolution.

1307Tant chez les bénédictins que chez les cisterciens (Hurel, *Les bénédictins...* p. 1013-1016) les chartreux (Le Masson, *Directoire des novices...* p. 89) ou les génovéfains (Faure, *Directoire pour les novices*, p. 20).

a) *La Croix*

La représentation de Jésus est la seule image imposée par les normes monastiques, sous la forme très spécifique du crucifix, sur les autels, au chapitre, au réfectoire comme à la sacristie, à l'exception des *Coutumes de chartreuse* qui imposent aussi celle de Marie¹³⁰⁸. Il s'agit de fournir un point focal pour les prières qui doivent y être dites, concentrant l'attention du célébrant et de toute la communauté qui est ainsi tournée dans la même direction, favorisant le comportement des individus « en corps ».

Ces prescriptions minimalistes ne rendent pas compte de l'omniprésence de la figure du Messie dans l'ensemble des lieux de la vie monastique, de l'église à la cellule en passant par le réfectoire ou la classe.

Le crucifié

La présence du crucifix lui-même est attestée dans la plupart des types de lieux claustraux. Beaucoup d'inventaires ne mentionnent pas ces objets, souvent très modestes, mais les plus détaillés suggèrent qu'il s'agit d'un élément récurrent des pièces conventuelles, sans être pour autant systématique. Il apparaît parfois comme seule décoration notable, comme le crucifix de la sacristie cistercienne d'Aunay ou ceux de bois ou d'ivoire sculptés, encadrés sur fond de velours dans la salle de compagnie et la salle à manger de l'hôtellerie des mauristes de Lanténac¹³⁰⁹. Sa présence est particulièrement importante dans les cellules. Ces crucifix sont réalisés dans divers matériaux, majoritairement du bois, parfois peint¹³¹⁰ voire doré¹³¹¹, ivoire ou plâtre. Il est intéressant de noter que les inventaires les nomment souvent « Christ¹³¹² », ce qui, d'un point de vue du vocabulaire, souligne que dans une certaine optique spirituelle le Christ est fondamentalement le crucifié.

Ces crucifix n'étant pas décrits au-delà de leur matériau, et aucun d'entre eux n'ayant été conservé *in situ* ou identifié par une provenance certaine, il n'est pas possible d'analyser leur représentation, les modèles les plus fréquents ou le choix entre une représentation des derniers instants ou de la mort.

1308Cf. Chapitre VI.2.B

1309AN, F.19.601.Cote-du-Nord, *Inventaire des meubles et effets du mobilier...* s.d.

1310*Ibidem*, chambre du prieur.

1311Abbaye mauriste de Saint-Martin d'Auchy à Aumale, AN, F.19.611.C.Seine-Inférieure, Inventaire du 10 mai 1790, salle de compagnie.

1312Par exemple au dortoir de Saint-Martin-des-Champs, Paris.

En parallèle de l'objet-crucifix se déploient aussi de très nombreuses représentations de la Crucifixion. Jésus y est représenté seul ou entouré des deux Marie et de Jean. Nous distinguons de cette catégorie les représentations du portement, de l'élévation ou de la déposition de la croix, qui sont de véritables scènes, étudiées dans la sous-partie suivante, tandis que ces crucifixions ont une valeur moins narrative que démonstrative, ce qui les associe plus au crucifix qu'aux autres scènes peintes de la Passion, comme ce « tableau représentant notre seigneur en croix, enchâssé dans l'armoire du fond de la sacristie »¹³¹³. L'image du crucifié prend alors une dimension iconique, focalisant le regard moins sur un élément de récit que sur une représentation archétypale du Salut offert par le Dieu fait Homme.

Ces représentations peuvent être très modestes, petits tableaux de dévotion, gravures encadrées ou collées, comme ce « Christ sur papier » du chapitre de Sées, qualifié de « mauvais », ou de « peu de valeur » par les commissaires révolutionnaires. Cette modestie est liée soit à celle de la pièce où elle se trouve, comme la cellule, soit à celle de l'ensemble des décors d'une maison, comme à Sées. Nous sommes mieux renseignés sur les quelques tableaux plus notables, par leur taille ou leur qualité, qui deviennent un élément structurant du décor.

À l'inverse de ces images du crucifix, attestées presque partout, ce que nous pourrions appeler les grandes crucifixions ne s'observent que dans les pièces très ciblées qui nécessitent un décor proportionné à l'espace et bénéficient d'une conception plus soignée. Nous en avons identifié une dizaine, dont huit dans des réfectoires¹³¹⁴ et trois dans des chapitres¹³¹⁵. Cette proportion s'explique principalement par le choix moderne de favoriser le décor des réfectoires, comme nous l'avons expliqué précédemment¹³¹⁶.

Ces tableaux n'y sont pas toujours seuls, mais ils se singularisent par leur emplacement, la chronologie de leur installation ou la différence de sujet. Ainsi au retable du chapitre de Vauvert furent placés successivement deux tableaux au sujet identique, le reste du décor peint étant progressivement mis en place ensuite. Le second, conservé, est la *Crucifixion* de Philippe de Champaigne, aujourd'hui au Louvre, qui a toutes les caractéristiques d'un crucifix, par la monumentalité du corps et du bois de la croix, accentuées par les jeux de

1313Mentionnée en 1681 dans la vieille sacristie de Cîteaux.

1314Blois-Saint-Laumer, Dijon-Saint-Bénigne, La Trappe, Molesme, Paris-Saint-Germain-des-Prés, Paris-Vauvert, Preuilley, Rouen-Saint-Ouen, Saint-Pierre-sur-Dives.

1315Paris-Vauvert, Reims-Saint-Denis. Pourrait s'y ajouter le Calvaire du chapitre de Sainte-Colombe de Sens, quoiqu'il s'intègre dans une série d'images plus complexe (cf. Chapitre IV.2.A.2). À cet ensemble s'ajoute un Christ de plâtre sculpté par Pigale et placé dans un vestibule de Saint-Germain-des-Prés.

1316Cf. Chapitre IV.2-3

lumière et le hiératisme de la posture, en plus de son emplacement sur l'autel, toute l'intensité de l'œuvre étant concentrée dans le visage et le regard. De la même manière, il n'est pas certain que les deux *Crucifixions* notées au réfectoire de Molesme en 1693 et en 1790 soient la même œuvre, néanmoins elles répondent à la même fonction, celle de crucifix du réfectoire. L'emplacement de ces images est rarement mentionné. À Molesme on en trouve une au-dessus de la place du prieur, c'est-à-dire au haut bout de la salle, comme à La Trappe. Il devait en être de même pour le « Christ » de la salle capitulaire de Saint-Denis-en-France, œuvre du frère convers Pierre Reynier placée dans la baie centrale de la salle, en face de la porte du cloître¹³¹⁷. Ce dernier, en plus de son positionnement inhabituel, se singularise par sa mise en œuvre puisqu'il s'agit d'un des très rares vitraux figurés réalisés pour une salle conventuelle en dehors des chartreuses.

Leur fonction de focalisation de la communauté pour les prières, associée à la dimension christique du père de la communauté dans le monachisme bénédictin, permet de systématiser cette position à la plupart des autres *Crucifixion* et crucifix en général, y compris lorsqu'ils appartiennent à une série de scènes de la Passion, liant alors ces deux dimensions.

D'autres formes de Crucifixion

À ce groupe assez homogène de représentation du Crucifié peuvent s'ajouter quelques œuvres liées aux thèmes de la Passion qui agissent comme un crucifix, non par le sujet précisément représenté mais par l'effet symbolique et visuel.

Les sujets rappelant la première partie des récits de la Passion, le jugement et le chemin de croix, sont très peu nombreux¹³¹⁸. Un *Christ à la colonne*, sculpture de Jean II Girouard fut installée en 1711 dans une niche du cloître de Saint-Maur de Glanfeuil. Il s'agit bien d'une représentation de la victime innocente expiant les péchés de l'humanité, qui fonctionne d'autant plus comme un Christ en croix que l'œuvre est visuellement isolée, mise en exergue dans une niche, sans autres décors autour d'elle et seule représentation du Christ

1317Les dispositions intérieures de cette salle ne sont pas connues. Le percement des portes semble par contre bien attesté par les plans (cf. notice) avec une porte au centre du long côté ouvrant sur le cloître et une porte axiale ouvrant sur le vestibule, la présidence étant logiquement placée en face d'une des deux portes, sans que nous puissions savoir laquelle. Le crucifix peint de la baie centrale pourrait peut-être l'indiquer adossé aux fenêtres, étant alors conforme à la distribution médiévale.

1318Le *Portement de croix* est par ailleurs représenté en bas-relief sur le tombeau des maître-autels des abbayes prémontrés de Séry et de Dommartin.

dans ce cloître. Il ne s'agit pas d'une scène de la Passion, les bourreaux n'y étant pas représentés, mais de l'exposition hiératique destinée à un face à face du moine et de celui qu'il est appelé à suivre.

À l'inverse, la représentation de ce qui suit la Crucifixion est plus présente dans le corpus. Une *Mise au tombeau* ornait l'autel de la sacristie et un côté de la salle capitulaire de la chartreuse de Vauvert (Paris). Le même sujet, mentionné à Saint-Germain-des-Prés, n'occupe pas une place éminente dans l'importante collection de peinture de son hôtellerie. Il s'agirait plutôt d'œuvres anciennes, celles de Vauvert étant attribuées à Sébastien Bourdon et au Carrache, celle de Saint-Germain au Bassan. Ce sujet ne paraît pas avoir eu la même fortune au XVIIIe siècle, étant toutefois utilisé pour orner le devant de quelques autels modernisés¹³¹⁹. La *Descente de croix* est au contraire un sujet de prédilection tout au long du XVIIIe siècle et probablement dès le siècle précédent. Notre corpus en compte pas moins de quatorze, dont deux gravures, de divers formats, dans tous types de salles. Le sujet se retrouve chez les mauristes, les prémontrés et les chartreux, mais semble absent chez les cisterciens et les génovéfains¹³²⁰.

Parmi ces œuvres, seules trois participent d'un programme plus narratif de la Passion, que nous étudierons par la suite, dont deux sont accompagnées d'une *Crucifixion*. C'est donc la presque totalité de ces œuvres qui, par leur disposition, y compris au sein de programmes peints plus larges, sont appelées à jouer le rôle du crucifix, par la représentation du corps et l'imposante présence de la croix à l'arrière-plan. La disparité entre crucifix et déposition n'est qu'apparente, car si cette dernière est bien une scène au sens narratif, le Christ lui n'est pas agissant. Le mouvement qui habite la composition et les personnages sert à mettre en valeur l'exposition du corps, qui reprend dès lors une dimension hiératique.

Dans les réfectoires des prémontrés de Bucilly et de la chartreuse parisienne, cette toile fait partie d'un ensemble décoratif occupant toute la surface de la salle, mais elle est la seule à évoquer ce thème. À ce titre, elle tient lieu en quelque sorte de *Crucifixion*, ce qui est confirmé à Bucilly, dont la disposition est documentée. Ce lien explique qu'elle ait été choisie pour occuper le mur principal, le haut bout, et non *la Cène* qui lui fait face. Cette récurrente assimilation de la *Déposition* à la *Crucifixion* peut servir, avec prudence, de

1319C'est le cas du maître-autel de Preuilley et de certaines églises séculières, dont la cathédrale de Paris, ou encore Notre-Dame de Mayenne, peut-être destiné à la cathédrale de Rouen.

1320Mauristes : Evron (hôtellerie) Marmoutier (hôtellerie), Paris-Blancs-Manteaux (sacristie), Reims-Saint-Remi (sacristie), Rouen-Saint-Ouen (réfectoire), Saint-Pierre-sur-Dives (réfectoire), Sens-Sainte-Colombe (chapitre). Prémontrés : Prémontré (appartement abbatial), Bucilly (réfectoire et chapitre). Chartreux : Paris-Vauvert (réfectoire, chapitre), Dijon-Champmol (sacristie).

critère dans la reconstitution des décors lorsque l'emplacement des sujets n'est pas connu, par exemple à Vauvert, dont les descriptions ne donnent aucun élément de spatialisation. L'histoire matérielle de cette œuvre de Nicolas Baullery concourt à cette interprétation, puisque avant d'être placée au réfectoire elle occupait le petit retable de l'autel de la salle capitulaire, où elle fut remplacée par la *Crucifixion* de Philippe de Champaigne, soulignant une forme d'équivalence entre les deux sujets.

Le décor beaucoup plus humble des mauristes de Saint-Pierre-sur-Dives, comportant seulement un « tableau représentant la descente de la croix en gravure » et une « petite croix¹³²¹ » apporte une nuance à cette interprétation. La description de la *Déposition* suggère une gravure au moins encadrée, et peut être d'une certaine dimension, voire coloriée, ce qui ne suffit pas à faire oublier sa modestie, à l'image du reste de la maison. Malgré cela, cette image n'a pas été jugée suffisante, puisqu'elle était doublée d'un crucifix. Il est peu probable que celui-ci ait joué un autre rôle, aussi ces deux éléments étaient-ils peut-être juxtaposés l'un au-dessus de l'autre, ou bien disposés en pendant à chaque extrémité de la salle, à moins que le « tableau » ne soit venu occuper le long mur face aux fenêtres. Quelle qu'ait été la solution adoptée par les moines, cet exemple nous rappelle que cette forte association iconographique ne semble pas pour autant permettre une substitution systématique de l'un par l'autre.

Du point de vue de l'histoire religieuse, ce lien souligne la compréhension que les religieux de ces différents ordres pouvaient avoir de la symbolique du crucifix, dont nous avons souligné précédemment qu'elle était double. Si un certain nombre de *Crucifixion*, comme celle de Champaigne pour Vauvert, le représente encore vivant, la *Déposition* ne souffre pas d'une telle ambiguïté. C'est bien le Christ mort qui est représenté ici, doublé de la forme si reconnaissable de la Croix, correspondant en cela aux options spirituelles tridentines et françaises associant bois et corps.

b) L'humanité du Christ

Le mystère de l'Incarnation est l'un des piliers du christocentrisme dans la spiritualité moderne, qui l'articule étroitement avec la Passion et la Résurrection. Il faut souligner l'orientation cruciale de la méditation de la « divine humanité », les fidèles en

1321AD du Calvados, 1Q486, *Procès verbal d'inventaire des effets mobiliers*, 11 janvier 1791.

général et les moines en particulier étant appelés à « rechercher et suivre les traces de l'humanité de J.C. en l'aimant et en l'imitant par les souffrances et les humiliations¹³²² ». La tradition occidentale a particulièrement développé la représentation de ce mystère à travers celle de Jésus enfant, l'École française de spiritualité plaçant l'accent sur sa fragilité et sa dépendance infantile, mystère d'abaissement¹³²³. Cette riche iconographie de l'Homme-Dieu constitue l'objet de ce chapitre et d'une partie du suivant¹³²⁴. Nous concentrerons l'analyse présente sur les représentations du Fils seul, qui, pour n'être pas nombreuses, se font d'autant plus remarquer.

Le Sauveur

Le type du *Salvator Mundi* n'est présent qu'à quatre reprises dans notre corpus, dont trois sous des traits infantiles¹³²⁵. Le poêle de la salle à manger de l'hôtellerie de Saint-Germain-des-Prés (Paris) « représentant au milieu un globe et un enfant¹³²⁶ » appartenant certainement à cette catégorie, a disparu. La voûte de la sacristie mauriste de Saint-Aubin d'Angers conserve un bas-relief des premières années du XVIIIe siècle, représentant l'Enfant-Jésus bénissant et tenant le bois de la croix au centre d'une nuée rayonnante, au sommet de laquelle deux angelots lui présentent la couronne d'épines. Cette composition qui est celle d'un couronnement céleste, associe directement Enfance et Crucifixion, Incarnation et Passion, tout en évoquant la gloire de la résurrection, ajoutant une dimension royale (couronne et rayons) à une synthèse iconographique entre le type de l'enfant aux instruments de la Passion (bois de la croix et épines) et l'enfant sauveur du monde (bénédictioin et globe).

Le bas-relief de l'escalier central de Saint-Vincent du Mans, sculpté autour de 1690, le représente aussi bénissant, mais à la place du globe, c'est une croix écrasant le serpent qu'il tient de sa main gauche, ce qui place plutôt l'accent sur la dimension salvatrice de la

1322 Pierre Le Nain, *Méditations sur la Règle de Saint Benoît, tirées du commentaire de monsieur l'abbé de la Trappe sur la même Règle*, Paris, Muguet, 1698, p. 61.

1323 Que M. Bernard Pitaud p.s.s. soit de nouveau remercié pour ses précieux conseils dans l'étude de la spiritualité française.

1324 Nous reviendrons sur certains éléments dans la partie 1.C.1 de ce chapitre (récits de la vie de J.-C.), avant de développer le sujet dans la suite, 2.B.3 (récits de l'enfance).

1325 Andor Pigler a étudié l'iconographie de l'Enfant-Jésus dans *Barockthemen, Ein Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie der 17 und 18 Jahrhunderts*, Berlin, Henschel, 1956, cité par Aymeric Rouillac dans son « Essai iconographique » sur le Christ enfant des Frères Le Nain, en ligne, <https://www.rouillac.com.fr/news-1502-le-christ-enfant-des-freres-nain>, consulté le 11 janvier 2023.

1326 AN, T.1602, n°48J, *Procès verbal de l'inventaire et description des effets mobiliers de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés en date au commencement du 14 7.bre 1790*.

Crucifixion, évoquant plus la Résurrection que la Passion¹³²⁷.

Une seule représentation connue de ce type figure le Christ adulte. Cette œuvre est d'autant plus inhabituelle qu'il s'agit d'une sculpture, « une grande statue du Sauveur ouvrant les bras¹³²⁸ » entourée de deux anges tenant une palme et accompagnés de l'inscription *Venite ad me, omnes*¹³²⁹. Elle était située au sommet du retable du chapitre de la chartreuse du Mont-Dieu, aménagé dans les premières décennies du XVIIe siècle. Si elles s'avèrent rares dans les bâtiments conventuels, cette iconographie et sa disposition ne le sont pas pour les retables de cette période¹³³⁰.

Les symboles apocalyptiques du Christ sont tout aussi rares dans les espaces conventuels. Le plus attendu, l'agneau mystique, n'a été observé qu'à deux reprises. Il n'en est fait aucune mention dans les archives, ce qui ne doit pas surprendre, car en contexte régulier comme séculier, cette iconographie prend surtout forme en sculpture, et non en peinture. La destruction de nombreux bâtiments et décors fausse peut-être l'appréciation numérique de ces représentations. À notre connaissance, deux exemples seulement sont aujourd'hui conservés¹³³¹, le premier se trouvant dans la salle capitulaire des génovéfains de Saint-Vincent de Senlis (seconde moitié du XVIIe siècle). Cet agneau mystique, couché sur une croix reposant sur le livre aux sept sceaux, est une composition très répandue aux XVIIe et XVIIIe siècles, reprenant avec quelques libertés le cinquième chapitre du livre de l'Apocalypse, puisque l'agneau n'est pas dynamique, ouvrant le livre, mais identifié par celui-ci, son interprétation soulignée par l'ajout du motif de la croix.

Un autre motif apocalyptique lui fait face à Saint-Vincent, l'Alpha et l'Omega. Dès son apparition dans l'Apocalypse de saint Jean (Ap 1:8, 21:6, 22:13) ces deux lettres sont des attributs associés à Jésus-Christ¹³³², qui le désignent comme le commencement et la fin du monde du fait de sa nature divine. Si on peut l'observer sur quelques représentations, comme attribut, c'est à notre connaissance l'unique occurrence d'une représentation de l'Alpha et de l'Omega pour eux-mêmes, non liés à une représentation anthropomorphe.

1327L'iconographie de l'escalier dans son ensemble est développée à la section B.1 de ce chapitre.

1328Dom Boucher cité par Gillet, *La Chartreuse de Mont-Dieu...* p. 355.

1329« Venez à moi, vous tous », tiré de Matthew 11:28, évoquant le joug léger.

1330Citons par exemple l'autel de la chapelle Saint-Roch de l'église d'Avreuil (Aube) datant de la fin du XVIe siècle, ou plus éloigné le retable du transept nord de l'abbatiale Notre-Dame de la Couture du Mans, achevé en 1716.

1331Un agneau mystique apparaît aussi sur le lambris sculpté du Val-Dieu (groupe B), mais nous aurions tendance à penser que cette boiserie se trouvait plutôt dans l'église que dans le chapitre, quoi que cela soit incertain.

1332Comme l'indique l'édition par les solitaires de Port-Royal de *L'Apocalypse traduite en français...*, Paris, Desprez, réédition 1720, p. 408.

Elle est unique dans notre corpus, mais aussi très rare dans le reste des décors d'église de cette époque. Son association à l'agneau, victime innocente du sacrifice et vainqueur de la Bête, image du Christ immolé sur la croix et vainqueur de la mort, ainsi qu'au livre des sept sceaux, renvoie à la révélation de Dieu aux hommes et l'annonce du Salut. Ce décor convoque alors l'Incarnation et la Crucifixion en plaçant l'accent sur la nature divine du Fils.

Les représentations de l'agneau mystique, rares dans les bâtiments conventuels sont à l'inverse très nombreuses dans les églises, en lien avec le culte eucharistique. Il est représenté aussi bien sur le tombeau des autels que sur la porte des tabernacles ou dans des compositions sculptées. La disposition du décor du chapitre de Senlis pourrait correspondre au retable d'un autel, bien qu'il n'y en ait aucune preuve. Ce lien avec le lieu de la célébration eucharistique, hypothétique dans ce premier cas, est plus évident pour le second exemple observé dans notre corpus, un agneau modelé en stuc sur la corniche de la sacristie de l'abbaye mancelle de Saint-Pierre de la Couture (1760-75). Avec deux autres médaillons, il forme une évocation aniconique de la Trinité, que nous analyserons par la suite. Les sacristies semblent être un lieu où se concentre une bonne partie des images du Christ moins courantes, comme le petit Sauveur d'Angers, l'agneau mystique du Mans ou encore le type des bustes du Christ et de Marie¹³³³.

Le Sacré-Cœur

Ce panorama des figurations solitaires du Christ est aussi significatif par les présences que par les absences, celle du Sacré-Cœur étant particulièrement remarquable. Cette dévotion qui trouve ses sources à la fin du Moyen-Âge connut un fort développement dans la spiritualité tridentine, en particulier française, dynamisée par Jean Eudes et par les visions de la visitandine Marguerite-Marie Alacoque avant de se répandre largement au XVIIIe siècle¹³³⁴. Malgré cette vogue, nous n'avons identifié aucune représentation, même marginale, de ce motif dans les bâtiments conventuels. Une étude plus poussée serait nécessaire pour les églises abbatiales afin d'être aussi catégorique sur ce sujet.

1333Cf. Chapitre IV.1.B.

1334Voir à ce sujet Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, « Aspects et diffusion de la dévotion du Sacré-Coeur au XVIIIe siècle » in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, Les images de la Grande Guerre en France, Allemagne et Italie. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec l'Università di Roma «La Sapienza» et le Deutsches historisches Institut in Rom, 6 et 7 novembre 1998, tome 112, n°2, 2000, p. 737-784.

Remarquons cependant que nous n'avons rencontré qu'un seul tableau sur ce thème, probablement réalisé à la fin du XVIIIe siècle pour la chartreuse de Rouen. Notons que P.-M. Sallé dans son étude des églises mauristes n'en mentionne pas non plus¹³³⁵.

Cette dévotion est pourtant un des points de démarcation au centre des prises de positions de l'église de France après la fulmination de la bulle *Unigenitus*, ayant été adoptée comme un signe des adversaires du « parti » janséniste¹³³⁶. Bien que cette polarisation soit considérée avec prudence par certains chercheurs, son absence complète des décors monastiques ne manque pas d'interroger. La dévotion au Sacré-Cœur n'est en effet pas ignorée des moines, ne serait-ce qu'à cause par sa large diffusion dans la société catholique, que les religieux du XVIIIe siècle ont dû connaître dans leur jeunesse au moins. On pourrait ainsi penser qu'il s'agit d'un choix délibéré des moines dont la réputation de janséniste a été largement avancée par l'historiographie. Les recherches récentes ont néanmoins nuancé l'ampleur de la diffusion de ce courant parmi les mauristes¹³³⁷ et les génovéfains¹³³⁸. Il faut aussi rappeler que le jansénisme fut vigoureusement expurgé de l'ordre des Chartreux¹³³⁹, qu'il comptait peu d'adhérent chez les cisterciens, et qu'il fut contrebalancé chez les prémontrés par l'influence de l'enseignement jésuite, en particulier ceux de Lorraine. Dans ces derniers ordres, la dévotion de combat que pouvait être celle du Sacré-Cœur, se serait développée de manière tout à fait compréhensible, ce qui ne s'est pas produit. Chez les mauristes mêmes, cette dévotion avait pourtant trouvé des adeptes au milieu du XVIIe siècle. Ainsi dom Joseph Mège publia une hymne au Sacré-Cœur dans sa *Vie de Sainte Gertrude*¹³⁴⁰, une pièce reprise de manière très personnelle par un de ses confrères dans une histoire restée manuscrite de Saint-Maur de Glanfeuil¹³⁴¹.

Qu'il s'agisse de ses dévots ou d'ordres résolument anti-jansénistes, les religieux modernes semblent donc rester sur la réserve en ce qui concerne cette dévotion. Il nous semble que ce choix résulte d'une volonté délibérée d'exclure des décors les iconographies de combats. Cela est d'ailleurs vrai d'un côté comme de l'autre, puisque nous avons déjà évoqué la très faible proportion de décors qui se prêtent à une interprétation janséniste. Plusieurs interprétations peuvent en rendre raison. Il pourrait tout d'abord s'agir d'une attitude de

1335Sallé, *Architecture et décor des églises mauristes...*

1336Olivier Andurand, *La grande affaire, les évêques de France face à l'Unigenitus*, Rennes, P. U. R. 2017, p. 175-194.

1337Voir par exemple Yves Chaussy, *Les Benedictins de Saint-Maur*, Paris, Coll. des Études Augustiniennes (n°23), 1989, vol. 1, p. 107-187.

1338Brian en a fait un bilan, *Les génovéfains...* p. 327-70.

1339Devaux, *Correspondance de dom Le Masson...* p. 107.

1340Joseph Mège, *La vie et les révélations de Sainte Gertrude, vierge et abbesse de l'ordre de Saint Benoist*, Billaine, 1671, p. 238.

1341Anonyme, *Histoire abrégée de l'abbaye de SaintMaur...* p. 142. L'auteur en serait probablement dom Pierre Comé, qui introduit plusieurs pièces pieuses dans le fil de son texte, dans lesquelles il paraît s'impliquer très personnellement.

prudence de la part des supérieurs monastiques, cherchant d'autant plus la paix de leur communauté si celle-ci était divisée, et voulant éviter la confrontation avec le monde extérieur en proie à la querelle, sous les coups de laquelle ils pourraient tomber. À la prudence s'ajoutait probablement un conservatisme tant dans le fond que dans la forme des dévotions, fruit d'une méfiance envers les « nouveautés » commune aux deux camps en présence aussi bien que de la mentalité de fond du monachisme¹³⁴². Enfin, il nous semble à l'issue de ce travail que les grands décors conventuels, distincts en cela des images de dévotions privées, sont d'abord pensés comme un support dévotionnel, excluant toute controverse, y compris lorsqu'il s'agit d'en faire le support de l'identité de l'ordre ou du monastère, comme nous le verrons au Chapitre VIII. Ce caractère non-circonstantiel du décor est le reflet des intentions des commendataires, les supérieurs et les communautés qui, dans cette grande phase de renouvellement matériel des abbayes françaises, construisent et décorent au moins autant pour eux-mêmes que pour leurs successeurs des siècles à venir, à l'image de leurs prédécesseurs des XIIe et XIIIe siècles.

Ce tour d'horizon des représentations du Christ seul signale une certaine distance entre les pratiques décoratives des oratoires et des cloîtres. Le ressuscité tout autant que l'agneau mystique sont pourtant des images récurrentes dans les églises de cette période. Ces représentations sont cependant très peu introduites dans l'espace conventuel, et demeurent fortement liées à l'autel ou à son service. Le peu d'écho de certaines représentations du Christ, qu'il s'agisse de l'Enfant-Jésus, du *Salvator Mundi*, de l'Agneau mystique, ou du thème du Bon Pasteur¹³⁴³, souligne par contraste la prégnance de l'iconographie du crucifié, trait qui n'est pas particulier au monachisme masculin ni à l'époque moderne, mais qui traduit l'adhésion des religieux dans leur pratique collective à une approche spécifique du christocentrisme tridentin, finalement assez peu béruilienne.

1342Notons cependant qu'un mouvement aussi avide de retour aux formes primitives de l'observance que l'était la réforme de La Trappe à la suite de l'abbé de Rancé introduisit la messe au Sacré-Coeur dans sa liturgie, dans le contexte très particulier des premières années de la Révolution. Collectif, *Réglemens de la maison-Dieu de Notre-Dame de La Trappe ... mis en nouvel ordre et augmentés des usages particuliers de la Maison-Dieu de La Val-Sainte, Fribourg*, Pilier, t. 2, p. 301. La messe au Sacré-Coeur y est mentionnée comme un usage propre de la Val-Sainte autorisée par l'abbé de Clairvaux. Placer le monastère nouvellement installé (1791) par la communauté trappiste chassée par la Révolution sous le patronage du Sacré-Coeur signale probablement l'accent porté sur sa dimension réparatrice, particulièrement développée au XIXe siècle.

1343Nous étudierons ce sujet présent à la chartreuse de Rouen avec les Pères du désert, chapitre VII.2.A.3.

c) Les Vies du Christ

Du point de vue de la peinture, Jésus est plus souvent représenté interagissant avec d'autres êtres, humains ou anges, que seul. S'il existe quelques ensembles de scènes traitées comme une suite chronologique de l'existence du Christ, la plupart des épisodes tirés de la vie publique de Jésus sont choisis et agencés afin de faire naître un registre de sens supplémentaire, plus suggéré que directement énoncé. La grande variété de ces programmes ayant été présentée dans l'analyse topographique de ce texte (Chapitres IV-VI), nous reviendrons ici sur un trait commun à beaucoup d'entre eux : leur dimension sacramentelle.

Les récits complets

Le traitement suivi d'épisodes de la vie du Christ dans une logique très scripturaire et narrative, contrairement à certaines pratiques décoratives médiévales, est assez minoritaire dans l'art religieux de l'époque classique, s'épanouissant surtout dans la gravure¹³⁴⁴. Nous n'avons trouvé que deux mises en œuvre de cycle de tableaux représentant une « vie du Christ ». La principale est une série de vingt tableaux de la vie du Christ réalisée par le frère André Guérin, achevée en 1714, pour le réfectoire de Marmoutier, combiné à un autre cycle sur la vie de saint Benoît¹³⁴⁵. Nous ignorons tout des épisodes choisis, mais il convient de noter leur importance numérique, proportionnelle à la taille du plus vaste réfectoire monastique de notre aire d'étude, et la rareté du thème. Celui-ci fait écho au peu de cycle de ce genre réalisé dans les monastères bénédictins en général, qu'il s'agisse de vie des saints fondateurs (cf. Chapitre VII.2.B.1-2) ou du saint patrons¹³⁴⁶.

Son absence est plus étonnante chez les chartreux où de grands cycles peints de la vie du Christ sont un peu plus fréquents, s'adaptant bien à la disposition particulière de leurs

1344Qu'il s'agisse de l'illustration de textes religieux, les Bibles et Nouveaux Testaments en premier lieu, ou bien de la littérature dévotionnelle, particulièrement les explications de la messe où toute la vie du Christ est mise en relation avec les différentes étapes de la liturgie.

1345cf. Chapitre VII.2.B.1

1346Le double cycle des vies de Saint Germain et de Saint Vincent commandé pour le chœur de Saint-Germain-des-Prés au début du XVIIe siècle, en parallèle de la réalisation des *mays* pour la nef semble plus un écho des travaux réalisés dans les autres églises parisiennes qu'une tradition monastique ou même française, ce genre de grands ensembles ne paraissent pas se répandre beaucoup hors de l'Île-de-France et de quelques cathédrales.

églises conventuelles où le niveau des baies hautes ménage de larges surfaces planes. Il s'en trouve aussi bien à la chartreuse de Vauvert qu'à celle d'Auray ou dans le chœur de la chartreuse de Toulouse, une *Vie de Saint-Bruno* occupe le même emplacement au Val-Saint-Pierre. Or un seul cycle christique a été identifié dans les bâtiments conventuels, ce qui confirmerait encore la dissociation de certaines pratiques décoratives des bâtiments conventuels d'avec celles des églises, si l'état très lacunaire de la documentation cartusienne ne nous imposait pas une certaine prudence dans ce cas de figure.

Détaillant trente-deux scènes¹³⁴⁷, cette *Vie de Jésus* se déployait sur les vitraux du petit cloître du Mont-Dieu réalisés vers 1640. L'importance numérique de ces épisodes s'explique tout d'abord par la volonté d'orner chaque baie, exemple indubitable de l'adaptation de l'iconographie au cadre architecturale, qu'il est parfois plus difficile de saisir ailleurs. L'analyse de la répartition de ces scènes et surtout des ajouts iconographiques est éclairante sur l'importance accordée par les chartreux aux différentes parties du récit évangélique.

Le récit de l'enfance compte neuf vitraux, dont seulement deux ajouts, celui du *Massacre des Innocents* ainsi qu'une représentation rare de l'atelier de Joseph, cette dernière scène étant, quoiqu'apocryphe, un exemple traditionnel de l'humilité de Dieu et de l'obéissance à la figure du supérieur. Le ministère public de Jésus n'en compte que sept, tous repris régulièrement dans les décors que nous avons étudiés, soulignant un certain consensus sur les éléments les plus saillants et les plus porteurs spirituellement de cette vie publique. L'absence des nombreux miracles qui occupent pourtant une grande partie des Évangiles est d'autant plus notoire qu'elle trouve un écho dans le choix des décors de réfectoires et de chapitres, à l'exception notable de la multiplication des pains, ainsi que de la pêche miraculeuse. On peut aussi remarquer l'absence du repas chez Simon. La majorité des baies sont consacrées à l'épisode de la Passion, avec quatorze sujets, auxquels sont associés deux autres vitraux représentant la Résurrection. Aux scènes courantes dans le corpus sont ajoutés Jésus chassant les marchands du Temple, son arrestation, les épisodes du jugement, ainsi qu'une descente aux limbes, dont nous ne connaissons que très peu de représentation à l'époque classique. La Crucifixion occupe à elle seule trois verrières. Nous ne pouvons savoir s'il s'agissait d'une seule composition étendue, ou bien de trois instants

1347L'Annonciation, la Nativité, la Circoncision, l'Adoration des mages, la Purification de la Vierge, le Massacre des innocents, la Fuite en Egypte, l'atelier de Joseph, Jésus parmi les docteurs, le Baptême du Christ, la Tentation au désert, les Noces de Cana, la Samaritaine, Marthe et Magdelaine (sic), la résurrection de Lazare, la Transfiguration, l'Entrée à Jérusalem, Jésus chassant les marchands du Temple, la Cène, la prière au Mont des Oliviers, l'Arrestation du Christ, la Flagellation, le Couronnement d'épines, l'Ecce Homo, le Portement de Croix, la Crucifixion en trois verrières, la mise au tombeau, la descente au limbes, la Résurrection, et l'Apparition à Marie de Magdala. (dom Ganneron, cité par Aniel, *Maisons des chartreux...* 1986, p.86)

différents, par exemple l'élévation de la croix, la mort et la déposition du corps.

La Passion

Cette prépondérance de la Passion rejoint parfaitement les observations qui ont pu être faites sur les accents de la spiritualité classique, soulignant que « la dévotion à la sainte Humanité du Christ passe essentiellement par une dévotion au Christ souffrant et crucifié¹³⁴⁸ », cette méditation sur la Passion révélant que le « Christ endosse la faiblesse humaine pour la transfigurer¹³⁴⁹ ».

Nous avons déjà vu l'importance de la représentation du crucifix, de la Crucifixion et de ses variations, dont la Déposition. La prégnance du thème de la croix pourrait faire présager une pareille importance des scènes de la Passion dans le choix des sujets tirés des Évangiles. Nous avons cependant constaté le caractère mineur de ces décors au sein du corpus¹³⁵⁰. En dehors de deux ensembles de tableaux anciens exposés dans des sacristies¹³⁵¹, seules trois abbayes ont mis en place un programme développant les scènes de la Passion, et d'une intensité variable.

Seul le réfectoire de Saint-Ouen de Rouen se concentre sur cette thématique, mais il ne comptait alors que deux tableaux, une *Descente de croix* et une *Agonie du Christ au jardin des Oliviers*. L'inventaire, un peu rapide, n'indique pas si un crucifix était présent, ce qui serait venu compléter les deux toiles¹³⁵².

L'achèvement récent des travaux laisse présager d'un programme en cours de constitution, voire provisoire avant son installation dans une nouvelle aile. Il est en tout cas probable que de nouvelles toiles soient venues compléter l'ensemble, dont l'iconographie n'aurait probablement pas été exclusivement passionnelle, si nous pouvons en juger par les deux autres exemples mis en place et achevés au XVIIIe siècle.

Les deux autres décors sont les salles capitulaires de Bucilly et de Sainte-Colombe de Sens,

1348Hurel, *La fête de Noël...*, 2005, p. 2.

1349Nabert, *Le Christ en chartreuse...* 2016, p. 9.

1350Il semble en être de même dans les églises abbatiales, où nous n'avons distingué que la série peinte par Eustache Restout à Mondaye.

1351L'inventaire de 1689 mentionne dans la vieille sacristie de Cîteaux quatre tableaux sur le thème de la Passion. En 1790 se trouvent dans la sacristie de Saint-Germain-des-Prés (Paris) un portement de croix, une Crucifixion, une Déposition et une Résurrection, œuvres dont la facture médiévale est reconnaissable à leur fond or. Elles sont cependant noyées au sein d'un ensemble de vingt peintures hétéroclites. S'il s'agit vraisemblablement d'une Passion à son origine, sa force évocatrice est désactivée par la densité de l'accrochage. Nous ne sommes pas même certains qu'elles étaient placées côte à côte.

1352Nous avons déjà étudié ce décor au Chapitre IV.3.A.3.

seuls programmes faisant apparaître plusieurs épisodes de la Passion. La centralité de ce thème doit cependant être pondérée par la présence des toiles voisines, qui l'orientent vers d'autres thématiques¹³⁵³. Ainsi les toiles réalisées pour le chapitre prémontré de Bucilly, bien que mettant en scène deux épisodes du soir de la Cène, *le lavement des pieds* et *l'agonie à Gethsémani*, la présence d'un *Saint Pierre donnant l'aumône* oblige à réorienter la compréhension de ce décor en prenant en compte la figure de Pierre, comme le montre bien le lavement des pieds, le plus grand de tous, où Pierre est placé dans une position aussi centrale que son maître. Il s'en dégage une sorte de jeu de parallèle et d'imitation entre le Christ, les apôtres et les chanoines réguliers leur successeur par l'ordination. Dans le cas du chapitre de Sainte-Colombe de Sens, il s'agit moins d'une lecture différente que d'une superposition des registres de sens, à l'imitation de Jésus s'ajoutant le thème sacramentel de la pénitence directement lié aux rites publics ou privés accomplis dans la salle capitulaire¹³⁵⁴.

Le groupe des instruments et emblèmes de la Passion étaient très régulièrement représentés dans les tableaux et reliefs des églises des XVe et XVIe siècle. C'est le cas également dans des abbayes, comme cela encore visible à l'abbaye bénédictine féminine de Fontevraud, où ces emblèmes sont sculptés autant au cloître qu'au réfectoire et à la salle du chapitre. Ils étaient aussi bien présents sur les colonnes des autels à courtines, dont un certain nombre sont attestés dans les églises abbatiales de tous ces ordres monastiques jusqu'au remplacement de ces autels au XVIIIe siècle. Aucune représentation de ces *arma christi* ne nous est cependant parvenue pour les abbayes de notre corpus. Ces attributs étant traditionnellement plutôt associés au relief qu'à l'image plane, il est cependant possible qu'ils aient existé dans des monuments aujourd'hui disparus.

Le traitement segmenté des récits néo-testamentaires a connu une meilleure fortune que les cycles complets de la vie de Jésus, mais avec une importance très inégale. Nous venons de voir la mise en œuvre du thème de la Passion, assez modeste tant en nombre de décors qu'en quantité de tableaux au sein de chacun d'entre eux.

De la même manière, le lien iconographique établi par le type du Sauveur enfant entre Enfance et Passion aurait pu susciter l'intérêt des moines, soit au sein d'une même œuvre soit par une expression plus déployée à travers la mise en relation de scènes de l'un et de

1353Cf. Chapitre IV.1.B.1.

1354Cf. Chapitre IV.1.B.1.

l'autre groupe. En plus du chapitre de Sainte-Colombe, nous n'en avons trouvé qu'une occurrence, un peu marginale, dans la salle à manger de l'hôtellerie de Saint-Vincent du Mans. La *Sainte Véronique montrant la Sainte Face* de Simon Vouet y faisait probablement face à une « Vierge tenant son fils entre ses bras ». Ce dernier tableau n'étant plus identifié, il est difficile de savoir si une évocation de la Passion y est déjà représentée. Peut-être la disposition des deux tableaux en vis-à-vis permettait-elle d'introduire cette dimension dans la représentation des douceurs et de l'insouciance de l'enfance. Les deux œuvres devaient former un pendant visuel, par leurs compositions non narratives et la répétition d'une figure féminine présentant au spectateur deux facettes du Christ dans sa vulnérabilité et sa souffrance. L'« image véritable » du Christ, selon la tradition¹³⁵⁵, devait offrir un contraste d'autant plus vif que la couronne d'épines y est amplement représentée et son expression sévère. Il est difficile de déduire de la sèche description de l'inventaire si le crucifix aussi mentionné dans la pièce était visuellement mis en relation avec ces deux tableaux.

Les récits de l'Enfance même sont au contraire assez nombreux et constituent la majorité des occurrences de ces séries chronologique d'épisodes évangéliques. Leur caractère christique doit cependant être interrogé, car la présence de l'Enfant ne suffit pas à en faire le cœur signifiant du décor. La place prise par Marie dans la construction de ces programmes et la richesse de leur lecture nous a conduit à les traiter dans le chapitre suivant¹³⁵⁶.

Parmi les pratiques spirituelles courantes à l'époque moderne, l'association de mystères de la vie du Christ à des occasions particulières, des jours de la semaine ou à certains mois, en plus des cycles liturgiques, est bien présente dans la littérature religieuse. C'est le cas, par exemple, dans la *Guide spirituelle tirée de la Règle de Saicnt Benoist* du vanniste dom Philippe François, qui, comme l'analyse D.-O. Hurel, propose « pour exterminer les vices et acquérir les vertus, [de] choisir chaque jour un mystère de sa vie et de sa passion et le méditer : la Nativité le dimanche, la Circoncision le lundi, la Présentation le mardi, le Baptême le mercredi, la Passion le jeudi, la Résurrection le vendredi et l'Ascension le samedi. Sans doute doit-on compter sur une évolution au XVIIIe siècle¹³⁵⁷ ».

Malgré la faveur de cette littérature de ces pratiques dévotionnelles, attestées par ailleurs

1355Si l'épisode est bien présent dans les textes canoniques, l'impression du visage sur le linge n'apparaît que dans des textes apocryphes.

1356Chapitre VII.1.B.

1357Hurel, *La fête de Noël...* p. 2.

dans les communautés féminines, aucun décor ne semble s'y référer, d'autres logiques présidant à leur conception¹³⁵⁸.

Ce tour d'horizon des programmes liés aux épisodes de la vie du Christ renforce encore la prédominance du groupe iconographique lié à la croix, au sein duquel s'observe une grande variété dans la présence ou l'absence de certains thèmes et leur mise en œuvre éventuelle, et confirme le peu de relations nouées entre le thème de la Passion et celui de l'Incarnation.

Les décors sacramentaux

L'analyse de la douzaine de décors développée au Chapitre IV a souligné les nombreux registres de sens que portaient ces programmes, et a mis en lumière la récurrence de leur dimension sacramentelle. Cette présence des sacrements hors du lieu de leur célébration n'avait pas encore été bien envisagée dans les études de ces décors, à l'exception de l'emblématique eucharistique, souvent identifiée, mais rarement analysée.

L'existence d'au moins deux cycles peints sur le thème des *Sept Sacrements*, au lieu de soulever cette question, tend paradoxalement à la marginalisation de cette thématique. Qu'il s'agisse de la série ornant la salle à manger de l'hôtellerie de la Couture du Mans¹³⁵⁹ ou de celle ornant la galerie nord du dortoir de Saint-Denis en France, elles se trouvent toutes deux dans des espaces où elles jouent au mieux un rôle dévotionnel plutôt générique. Placés dans un lieu de passage ou de sociabilité, ces tableaux étaient entourés d'autres œuvres, comme des bustes de plâtre dans la galerie dionysienne, qui éloigneraient plutôt qu'ils ne rapprocheraient le passant du sens religieux, au profit d'une appréciation plus esthétique, comme peinture et comme reproduction d'œuvres admirées.

Les répliques des modèles poussiniens sont plus nombreuses mais jamais complètes. Ce sont en fait les décors qui n'incorporent qu'un ou deux tableaux de cette série qui témoignent d'un programme véritablement significatif.

Sans reprendre toutes les descriptions des chapitres précédents, nous voudrions revenir succinctement sur l'articulation générale de cette thématique, essentielle dans la vie religieuse chrétienne. Elle se déploie en trois grands axes, la pénitence, le baptême et

1358Cf. Chapitre II.1.A.1.

1359Vraisemblablement d'après Poussin. Cf. Chapitre III.2.A.1.

l'Eucharistie. Suivant un ordre chronologique des sacrements, nous aurions pu évoquer le baptême en premier, suivi de la pénitence qui précéderait l'Eucharistie. C'est la succession logique promue par les pratiques tridentines, liant la conversion du cœur, le regret des offenses et le pardon comme cheminement vers l'union à Dieu.

Ce n'est pourtant pas l'articulation que nous avons observée dans les décors conventuels, où le baptême et l'Eucharistie forment des échos décoratifs. La pénitence, surtout présente dans quelques décors capitulaires, est en quelque sorte isolée dans une dimension fonctionnaliste, associée au lieu de la confession publique, lors des coupes, ou auriculaire, c'est-à-dire privée, dite à l'oreille. Le péché qui est la source de ces fautes est alors associé à la mort dans le lieu d'inhumation privilégié et celui où la communauté fait mémoire des défunts par la lecture du nécrologe. Il convient de noter qu'en une occurrence au moins, à Saint-Étienne de Caen, nous avons identifié une dimension baptismale dans une salle capitulaire, manifestant une possible liaison décorative entre baptême et pénitence, restée isolée dans l'état de notre documentation¹³⁶⁰. Il pourrait en être de même dans la sacristie de Bucilly, cette pièce pouvant aussi servir de lieu de la confession¹³⁶¹.

L'union du baptême et de l'Eucharistie dans la pratique décorative monastique souligne donc moins la pratique concrète des sacrements qu'une exaltation de la possibilité d'union de l'homme à Dieu offerte par ce dernier. Exposée aux deux extrémités d'un réfectoire, cette mise en scène matérialise le parallèle entre ces deux épisodes comme commencement et fin de la vie religieuse, humaine et non divine. En effet, s'il s'était agi de représenter le début et le terme de l'existence terrestre du Fils, il aurait été chronologiquement logique de créer des décors mettant en pendant une scène de l'enfance, Annonciation ou Nativité, avec la Crucifixion ou la Résurrection, ce que nous n'avons observé nulle part. C'est donc bien un décor qui s'adresse aux moines par les processus unitifs de la vie humaine, plutôt qu'une exaltation de l'Incarnation pour elle-même.

1360Cf. Chapitre IV.1.B.1.

1361Comme le démontre le confessionnal de la sacristie de Saint-Aubin (Angers), qui n'est pas un ajout tardif.

d) Un dieu invisible

Le dieu trinitaire, dans ses personnes du Père et de l'Esprit est triplement invisible dans notre corpus, d'abord par la difficulté intrinsèque de leur représentation, par la rareté de leur mise en œuvre et par le choix majoritaire de représentations non anthropomorphe, voire symboliques.

Représenter la Trinité

Sans être complètement absente, la représentation picturale de ce mystère demeure minoritaire à l'époque moderne, Émile Mâle ayant montré l'émergence moderne de son pendant, « la trinité terrestre », formée par Jésus, Marie et Joseph¹³⁶². La composition de Rubens sur le *Mystère de la Trinité* avait été copiée pour la salle capitulaire de Saint-Germain-des-Prés, sans qu'elle n'en soit un élément central. La représentation du baptême du Christ, par l'apparition du Père dans la nuée et l'envoi d'une colombe est la représentation la plus récurrente, parce que scripturaire, du Père, du Fils et du Saint esprit. Ce thème sera traité dans la sous-partie suivante, bien qu'il ne soit pas très présent dans les représentations du baptême en contexte conventuel.

Cette rareté générale se confirme au sein du monachisme, à l'exception notable d'un petit groupe de monastère mauristes, parmi lesquels se distinguent deux très intéressants décors trinitaires, tous deux manœuvres.

Le premier se trouve dans l'escalier central de l'abbaye Saint-Vincent du Mans, construit et sculpté autour de 1690. À chaque écoinçon du pilier central soutenant les paliers se trouve un bas-relief représentant l'une des trois personnes. Au registre inférieur se trouve un majestueux Dieu le Père, sous les traits d'un vieillard bénissant entouré d'attributs ecclésiastiques. Au-dessus se tient l'Enfant Jésus Sauveur du monde, lui aussi bénissant, décrit au début de ce chapitre. Au dernier palier vole une colombe au sein d'une nuée densément peuplée de chérubins. L'iconographie générale est immédiatement identifiable, et enrichie par certains détails iconographiques. Le Christ enfant y est représenté comme le Sauveur, ainsi qu'évoqué plus tôt. Nous présenterons la colombe à la fin de cette sous-

1362Mâle, *Art religieux du XVIIe siècle...* p. 264.

partie. Le premier bas-relief est celui qui présente le plus d'attributs, qui ont en commun d'évoquer l'autorité, qu'il s'agisse du pape et des évêques représentés par leur coiffe et leur bâton respectif, signes de juridiction, que les drapeaux, signes de victoire.

La seconde iconographie trinitaire conservée se trouve dans la sacristie de Saint-Pierre du Mans, évoquée précédemment. Ce décor est particulièrement intéressant, par sa rareté, et par l'interprétation iconographique qu'il propose. En effet, sa corniche est scandée de trophées d'églises où se distinguent en position centrale trois figures au sein d'une gloire rayonnante, un agneau, une colombe et un tétragramme. Les deux premières sont aisément identifiables au Christ et à l'Esprit saint. La troisième tient ici la place du Père éternel, indescriptible et innommable. Les trophées qui les entourent apportent eux-aussi un surplus de sens à ces figurations emblématiques. Autour du Père se trouvent les mêmes signes de l'autorité que dans l'escalier de Saint-Vincent, le Fils est encadré d'objets liés à la lumière, l'Esprit étant entouré de deux chutes de vases liturgiques utilisés lors de l'Eucharistie ou pour la conservation des espèces consacrées¹³⁶³.

L'ample décor peint du réfectoire de Saint-Denis-en-France¹³⁶⁴ pourrait lui aussi faire l'objet d'une lecture trinitaire, en supposant la présence, très vraisemblable, d'un crucifix. Ce dernier représentant le Fils, la Pentecôte l'Esprit, la scène mosaïque de Restout évoque le Père donnant les Tables de la Loi au travers de la foudre. Au sein des scènes latérales, en tout cas au moins de l'Abjuration, ces deux dernières personnes de la Trinité sont rappelées, le Fils ne semblant pas représenté dans la nuée, ce qui pourrait établir un lien entre ce rejet de l'« erreur » permettant la réconciliation avec l'Église catholique, et le baptême du Christ, où Dieu se fait connaître dans la nuée et par l'envoi de l'Esprit sous forme de colombe. La présence du Fils y est curieusement absente, suggérant peut être qu'il est à chercher ailleurs que dans les cieux, par exemple dans la figure du roi sauveur de la paix du royaume ou dans celle du supérieur qui veille en bon pasteur sur sa communauté.

Les ensembles iconographiques associés par ces deux décors apportent quelques lumières sur d'autres décors moins directement intelligibles, employant le langage emblématique

1363Cf. Chapitre IV.1.A.3.

1364Cf. Chapitre IV.2.C.2.

pour évoquer deux des personnes de la Trinité.

Le Tétragramme

Le *Tetragrammaton*, les quatre lettres hébraïques formant le nom imprononçable du dieu invisible connaissent dans le christianisme occidental un regain d'intérêt avec les travaux hellénisant et hébraïsant de l'érudition linguistique du XVI^e siècle. Il devient au XVII^e et plus encore au XVIII^e siècle un motif répandu, particulièrement sur les retables, les tabernacles et les autels. Ils sont aussi régulièrement présents dans les bâtiments conventuels, où nous en avons identifié sept occurrences. Trois d'entre elles ont un lien direct avec le culte, celle qui orne le fronton du petit retable de l'autel de l'oratoire du dortoir de Sainte-Geneviève (Paris), et celles des stucs des sacristies de la Couture du Mans et de Saint-Serge d'Angers. Les quatre autres, dans l'escalier de Saint-Aubin d'Angers, le réfectoire de Bourgueil, le fronton du pavillon d'entrée de Saint-Wandrille et dans le chapitre de Saint-Serge d'Angers n'ont pas de rapport avec les autels ou l'église.

Évoquant directement le dieu vétéro-testamentaire, son identification particulière à Dieu le père dans une approche trinitaire de cet emblème ne paraît pas avoir été évoquée dans les études des décors religieux modernes. Les décors trinitaires sont rares, et ceux qui permettent d'établir une dimension spécifiquement paternelle du tétragramme encore plus. La sacristie de la Couture et l'église abbatiale de Mondaye¹³⁶⁵ en sont les seuls exemples monastiques conservés dans le corpus. Cette interprétation ne prétend pas en faire une lecture exclusive du tétragramme. En effet, le fronton de Saint-Wandrille, mettant en relation ancienne et nouvelle alliance, paraît plutôt en faire une image trinitaire complète¹³⁶⁶. Elle apporte toutefois un éclairage intéressant sur les autres, comme dans l'escalier de Saint-Aubin d'Angers. Sculptée dans la voûte, où les décors sont ordinairement rares, sa position sommitale et son accent paternel suscitaient probablement à l'esprit du moine qui montait les marches les premiers mots de la prière du Pater, « Notre Père, qui êtes dans les cieux » Mt 6:9. Dans la salle capitulaire de Saint-Serge, l'évocation du Père éternel, créateur, au-dessus de la place du prieur souligne le rôle

1365Les autels des bas-côtés portent sur leur tombeau soit un tétragramme, soit un IHS, soit une colombe, faisant chacun référence à une personne de la Trinité.

1366Cf. Chapitre VI.1.B.1.

particulier de l'autorité¹³⁶⁷ dans la règle bénédictine, qui voit dans le supérieur la figure du Christ, dont la croix glorieuse est sculptée dans l'axe du bas-relief. Placé ici en rapport avec le Père, c'est presque un rapport trinitaire qui se met ici en place. La modification de la niche a peut-être fait disparaître une colombe qui aurait complété cet ensemble.

Ces quatre lettres sont toujours inscrites dans un triangle, dont la pointe est autant en haut qu'en bas, les deux pratiques sont autant observées, à des époques et dans des régions différentes. Il en va de même dans les décors d'église. Nous n'avons identifié aucune source ancienne éclairant ce sujet, ni d'interprétation pleinement satisfaisante.

La pratique du tétragramme n'est pas commune à l'ensemble des ordres étudiés. Au contraire, elle se concentre exclusivement dans les monastères mauristes, avec une majorité d'occurrences, cinq sur sept, dans l'Anjou et le Maine. C'est précisément au Mans que se trouvent les deux seuls décors trinitaires, y compris l'unique représentation sculptée anthropomorphe de dieu le Père de notre étude. Ce tropisme angevin et manceau¹³⁶⁸ est peut-être accentué par le nombre assez élevé d'abbayes bien conservées dans cette région par rapport à d'autres régions. Elle n'est cependant pas la seule. André Lévy dans son étude de Saint-Vincent¹³⁶⁹ émet l'hypothèse de l'implication d'un convers sculpteur et dessinateur, Jean Chaperon, dans la réalisation de cet escalier. Les décors originaux de cette zone, ainsi que la particularité de leur sculpture ornementale, pourraient être liés à une ou des personnalités, non seulement dans l'exécution, mais aussi dans la conception.

Ces représentations emblématiques du Dieu-Père sont bien plus courantes que la représentation anthropomorphique de celui-ci, dont nous ne connaissons qu'une occurrence dans une toile de la bibliothèque du Val-Dieu, qui sera étudiée ensuite¹³⁷⁰.

1367Cf. par exemple les décors du chapitre de Saint-Étienne de Caen (Chapitre IV.1.A.1) ou le réfectoire de Saint-Denis en France (Chapitre VII.2.A.1).

1368Cf. Chapitre IV.1.A.2, VIII.1.B.1.

1369Lévy, André, Barbeau, Thierry, (dir) *Trésors de l'abbaye royale Saint-Vincent du Mans*, éd. ITF, coll. « Biblioteca Vincentiana », 2015, p. 73.

1370Cf. Chapitre VIII.1.A.1.

La colombe et le feu

La représentation de l'Esprit sous la forme d'une colombe est ancrée dans le récit du baptême du Christ (Lc 6:21-22) :

Jésus ayant été baptisé, comme il faisait sa prière, le ciel s'ouvrit et le Saint-Esprit descendit sur lui en forme corporelle comme une colombe ; et on entendit du ciel cette voix : Vous êtes mon Fils bien-aimé, c'est en vous que j'ai mis toute mon affection.

L'autre forme rendue possible par les sources scripturaires est celle des langues de feu, selon le récit de la Pentecôte :

On entendit tout-d'un-coup un grand bruit, comme d'un vent violent et impétueux, qui venoit du ciel, et qui remplit toute la maison où ils étoient assis. En même-temps ils virent paroître comme des langues de feu qui se partagèrent et s'arrêtèrent sur chacun d'eux. Aussi-tôt ils furent tous remplis du Saint-Esprit... (Ac 2:2-4)

Ces deux types iconographiques deviennent les seuls utilisés couramment à l'époque moderne¹³⁷¹, la colombe prenant l'ascendant au point d'être régulièrement introduite dans les représentations de la Pentecôte¹³⁷², qu'elle soit suggérée comme dans le tableau de Charles Le Brun pour le Séminaire de Saint-Sulpice à Paris¹³⁷³, ou clairement visible dans la toile de Jean Restout pour le réfectoire de Saint-Denis-en-France¹³⁷⁴.

Ce dernier est l'unique décor où, selon notre hypothèse (cf. Chapitre IV.3.?.?), l'Esprit saint se déploie dans l'ensemble du programme par une récurrence du motif de la colombe dans les toiles latérales de l'histoire de l'abbaye, et par la répétition du motif du feu dans la *Pentecôte* et dans le *don des Tables de la Loi aux Hébreux*, où la foudre occupait une place importante de la composition. Ce jeu de pendant entre les feux est peu courant, et appuie la perspective typologique entre les deux alliances¹³⁷⁵ tout en suggérant la permanence du souffle de l'Esprit, c'est-à-dire de l'intervention de dieu, dans l'histoire humaine. Ce rapport au temps est une lecture supplémentaire qui peut être portée sur l'escalier du

1371 Les figurations de l'Esprit Saint ont été étudiées par François Boespflug, *Dieu dans l'art, sollicitudini nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de kaufbeuren*, Paris, Cerf, 1984.

1372 L'éventuelle progression chronologique de cette pratique mériterait d'être étudiée.

1373 Charles Le Brun, *La Descente de l'Esprit Saint*, 1656.57, dont une version se trouve au Musée du Louvre et une autre à la maison provinciale de la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice. Le peintre a subtilement suggéré la présence de la colombe dans la nuée par la pointe de l'aile droite qui seule est visible au cœur de la nuée.

1374 La toile conservée au Musée du Louvre a été mise au carré et amputée à cette occasion du sommet de son cintre où Restout avait représenté une colombe.

1375 Cf. Chapitre VII.2.A.1.

Mans, une mise en image ascendante de la chronologie biblique, le Père incarnant l'Ancienne Alliance et le globe qu'il tient la création, l'Enfant Jésus représentant le temps de l'Incarnation et l'Esprit associé à la Pentecôte par le caractère ardent des rayons de la nuée serait le temps de l'Église.

À l'élément du feu répond celui de l'eau, directement présent dans la scène du baptême, comme nous l'étudierons dans la sous-partie suivante. Nous voudrions seulement ouvrir ici une piste de réflexion sur la mise en image du lien entre l'Esprit saint et l'eau, non pas comme colombe et eau baptismale, mais comme ce Verbe qui planait sur les eaux (Ge 1:2). Cette symbolique, bien admise à l'époque contemporaine¹³⁷⁶, ne transparaît pas beaucoup dans les écrits spirituels que nous avons pu consulter. Aucun décor ne paraît s'appuyer ouvertement sur cette dimension, pas même les nombreux programmes mettant en scène le dialogue avec la Samaritaine, où Jésus utiliserait l'eau comme figure de l'Esprit saint, selon l'interprétation de Saint Jean Chrysostome¹³⁷⁷. Il nous a pourtant semblé la pressentir dans quelques-uns d'entre eux, particulièrement au réfectoire de Clairvaux, où le cri johannique à « préparer la voie du seigneur » (Mc 1:3) prendrait une forme de réalité audible dans l'écoulement de l'eau de la fontaine placée à ses pieds.

Le dernier élément lié à la descente de l'Esprit saint, à la Pentecôte comme au Baptême est la nuée, comprise comme un ciel concret, un rideau séparant les mondes qui puisse s'ouvrir pour permettre la manifestation divine. À l'époque moderne, cette nuée est formalisée en un amas de nuages nébuleux et associée à des rayons de lumière signifiant la communication entre ciel et terre et le plus souvent habitée d'angelots, particulièrement des chérubins, c'est-à-dire la cour céleste chantant les louanges de Dieu.

Si les moines du XVIIIe siècle restèrent presque¹³⁷⁸ tous insensibles à la mode des décors de gloire placés au-dessus des maîtres-autels des grandes paroisses et certaines

1376René Laurentin, *L'Esprit Saint, cet inconnu*, Paris, Picard, 2014, « L'esprit Saint est signifié par une autre image, apparemment contradictoire, car l'eau éteint le feu et le feu évapore l'eau. Mais l'un et l'autre le signifient au même titre comme dynamisme, élan et vie ».

1377Jean Chrysostome, XXXIIe Homélie sur l'évangile de Jean, texte connu à l'époque moderne dans sa version latine, par exemple celle publiée par Franscesco Accolti, *D. Joannis Chrysostomi Commentarii vel homeliae super Joannis Evangelium*, Paris, Prevôt, 1558.

1378P.M. Sallé mentionne un cas mauriste, l'abbaye de Lessay, *Églises mauristes...* p. 581. Le motif est aussi présent au sein des baldaquins de la chartreuse de Vauvert et d'Auray.

cathédrales, il n'en est pas de même pour leurs bâtiments conventuels, où ce motif de nuée habitée d'angelots est observé à plusieurs reprises, particulièrement en reliefs de pierre ou de bois. Ceux qui nous sont parvenus sont principalement¹³⁷⁹ l'œuvre des mauristes. Ces derniers n'avaient pas eu besoin d'attendre le modèle berninien, puisque certains décors médiévaux pouvaient leur en servir d'exemple, comme ce « père éternel dans une nuée d'anges » tympan sculpté de la fin du XIIe siècle, visible jusqu'à la révolution dans le vestibule du chapitre de Saint-Bénigne de Dijon, et dont la description conviendrait parfaitement aux gloires du XVIIIe siècle, malgré une mise en œuvre différente.

Ces nuées rayonnantes, ou gloire, sont le plus souvent employées en fond ou support d'une épiphanie, manifestation divine. L'image devient alors l'interstice entre ciel et terre par lequel le divin se rend accessible sous diverses formes, aussi bien anthropomorphes, comme l'Enfant Jésus ou le Ressuscité, zoomorphe, colombe et agneau mystique, ou emblématique, comme le tétragramme.

2) Les figures de l'Alliance

« [...] trouver Jésus-Christ, révélé et figuré dans le vieux Testament, et reconnu et dévoilé dans le nouveau¹³⁸⁰ » est la finalité première des études monastiques, telle que les conçoit en 1691 le célèbre savant mauriste dom Mabillon. C'est aussi l'un des processus de compréhension des Écritures et du discours décoratif religieux de l'époque moderne. Sur ses différents plans, deux figures émergent de la grande fresque biblique, Moïse et Marie, qui permettent d'introduire l'un à la lecture typologique, l'autre à la thématique de l'incarnation.

1379Seule exception, l'agneau mystique dans une gloire du chapitre génovéfain de Saint-Vincent de Senlis.

1380Jean Mabillon, *Science et sainteté, l'étude dans la vie monastique par dom Jean Mabillon, textes recueillis et présentés par dom René-Jean Hesbert*, Paris, Alsatia, 1958, p. 90.

a) Patriarches et révélation

À la suite d'Émile Mâle¹³⁸¹, l'historiographie de l'art religieux moderne n'a pas cessé de souligner la désaffection au XVIIe et encore plus au XVIIIe siècle pour la représentation des scènes vétéro-testamentaire. Cette affirmation un peu rapide a été nuancées par certaines études récentes qui ont montré la place que quelques figures choisies, comme celle de Moïse, pouvaient encore avoir dans ces décors, et l'évolution de l'intérêt pour l'Ancien Testament au cours de la période¹³⁸². Si la proportion réduite de ces sujets au sein du corpus reste indubitable, il nous apparaît que les monastères recelaient une plus riche mise en scène des thèmes et figures vétéro-testamentaires que ce que nous avons pu observer dans les églises séculières, tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif, ce que Mâle avait pressenti, soulignant le rôle des ordres religieux dans la perpétuation des traditions iconographiques¹³⁸³. Il identifie surtout des exemples séculiers, centrés sur la promotion de l'Eucharistie et de Marie dans le contexte militant de l'art de la « contre-réforme » de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle¹³⁸⁴. Cela s'avère plutôt juste dans le contexte paroissial, mais se révèle assez incomplet et trop restrictif, quantitativement et thématiquement, en ce qui concerne les abbayes, en particulier dans un nouveau contexte, celui du XVIIIe siècle, alors que la polémique avec le protestantisme était retombée. Nous distinguerons deux manières de mettre prophètes et patriarches au service du décor monastique, l'une qui, par la forme duale si prisée au XVIIIe siècle, forme des pendants emblématiques, l'autre qui se déploie en programmes plus complexes, toutes deux illustrant l'importance de la compréhension typologique de ces sujets.

Les parallèles typologiques

L'importance est bien connue du système des pendants dans les mécanismes de composition décorative du XVIIIe siècle¹³⁸⁵, qui créent des parallèles dynamiques entre deux images qui renvoient l'une vers l'autre par leur emplacement, leur sujet, leur forme, en combinant habillement symétrie et variété. Cet écho visuel s'enrichit d'un autre jeu

1381Mâle, *Art religieux du XVIIe siècle...* p. 295, « Le symbolisme ne pouvait donc pas disparaître de l'art du XVIIe siècle, mais il y tint beaucoup moins de place que dans l'art de jadis ».

1382Par exemple Schieder, *Au-delà des Lumières...* p. 37, qui souligne le choix de sujets vétéro-testamentaires proposés au Grand Prix de peinture de l'Académie royale jusqu'en 1761.

1383Idem, p. 296.

1384Id. p. 296.

1385Par exemple Schieder, *Au-delà des Lumières...* p. 157-164.

d'écho, cette fois exégétique, grâce à la compréhension typologique des relations entre Ancien et Nouveau Testament, présenté au chapitre IV. Deux expressions des parallèles typologiques peuvent être observées dans le corpus, la forme emblématique et la forme mosaïque.

Les décors de trophées sont la forme la plus courante des représentations vétéro-testamentaires dans l'art religieux moderne français¹³⁸⁶ aussi bien que dans les espaces conventuels. D'une certaine manière, le recours artistique à l'emblème n'est-il pas particulièrement adapté et cohérent pour mettre en forme le processus typologique ?

Plusieurs exemples de trophées sculptés aux dossiers des stalles de chœur monastiques sont encore conservés, ceux de la chartreuse du Val-Dieu, aujourd'hui à Mortagne et à Loisé, probablement réalisés autour de 1730, ceux des cisterciens de Chaalis, du milieu du siècle, conservés à l'église de Baron, ou, sous forme de composition emblématique, ceux de l'abbatiale de Cluny, réalisés vers 1779, et remontés dans l'église de Thurins.

Les exemples encore conservés dans des bâtiments conventuels sont plus rares. La sacristie des mauristes de Saint-Serge d'Angers en offre un exemple de très belle facture. Les deux petites lunettes aveugles de la salle sont occupées par de grandes chutes d'ornements en stucs de fort relief et d'un ample dessin. Retenus par un groupe de chérubins dans une petite nuée, les deux trophées observent une très rigoureuse symétrie symbolique et formelle, mettant en relation chaque attribut d'un testament par un autre de forme semblable. Tables de la Loi et livre de l'Évangile, croix et serpent d'airain, veau d'or sur un pilier et coq sur la colonne de la flagellation, cassette enflammée – probablement une version miniature de l'autel des holocaustes - et burettes d'eau sont mis en parallèle. Un élément supplémentaire, et rare, vient enrichir le trophée vétéro-testamentaire. Au centre des attributs se déploie une belle arche de Noé, vers laquelle vole une colombe portant un rameau d'olivier. Palmes, guirlandes de fleurs et rameaux d'olivier viennent compléter l'ensemble.

Ces parallèles ne sont pas que formels. Sans multiplier les exemples, soulignons que le serpent d'airain est traditionnellement interprété comme un type de la Croix qui sauve de

1386 Par exemple le *Trophée de l'Ancienne Alliance* de la chapelle royale de Versailles par Jean de Lapierre, 1708-09 (Emmanuel Peribanez « L'intelligence du programme sculpté de la chapelle royale de Versailles : l'utilisation du trophée d'église au service d'un discours sur l'histoire universelle centré sur la monarchie française » in Sabine Frommel, Pawel Migasiewicz, *La sculpture au service du pouvoir dans l'Europe de l'époque moderne*, Rome, 2020, p. 206), ou encore les chutes d'ornements du Temple du lambris nord et sud du chœur de la cathédrale d'Orléans, celles d'entre-fenêtre de la sacristie de la cathédrale de Besançon, le trophée du sacerdoce ancien de la chapelle du palais épiscopal de Sées et, sous une forme un peu différente mais toujours emblématisée, les tympanes du dossier sud des stalles de la cathédrale d'Angers.

la mort comme ce serpent de bronze sauvait de la morsure des serpents (Ex 4:2). Plus inhabituel, le coq sur la colonne évoque le chant qui rappela à Pierre sa trahison lors du jugement du Christ, tout comme le veau d'or est le signe de la trahison du peuple hébreu sorti d'Égypte pendant que Moïse était sur l'Horeb.

Au-delà du jeu de pendants, c'est une mise en image du rapport entre les deux Alliances, l'ancienne et la nouvelle, l'accomplissement de la Loi par l'annonce de la Bonne Nouvelle, *evangelion*, de Jésus-Christ. Les deux objets de cultes rappellent, eux aussi, dans une sacristie, le passage des offrandes de viandes sur l'autel des holocaustes aux matières d'eau, de vin et de pain du sacrifice eucharistique. Pourrait-on encore y voir une mise en image du verset de Mathieu 9:13 « J'aime mieux la miséricorde que les sacrifices », la première étant évoquée par l'eau salvatrice du baptême ?

Enfin, sur le mur voisin se déploie un grand tétragramme dans une nuée, évoquant la révélation progression de Dieu aux Hommes au travers de ces deux alliances successives.

Un autre type de construction en pendant existe, qui, s'exprimant dans la peinture et non la sculpture, privilégie l'usage de scènes, principalement mosaïques, pour construire la lecture typologique. Le réfectoire de Saint-Denis-en-France en propose un exemple remarquable, dont les aspects ont déjà été étudiés précédemment. La compréhension typologique de la mise en vis-à-vis des deux Alliances, de la Loi donnée à Moïse et de l'Esprit saint envoyé sur les Apôtres n'avait pas échappé aux historiens de l'art. Christine Gouzi a souligné la posture de médiation donnée simultanément à Moïse et à la Vierge¹³⁸⁷. Sans revenir sur les éléments de ce décor déjà évoqués¹³⁸⁸, les implications de la relation entre la lecture figuriste et l'usage de la salle méritent d'être précisées.

Félicie d'Ayzac, historienne de Saint-Denis sous le Second Empire, formule ce vis-à-vis d'une façon, semble-t-il, assez personnelle, n'ayant pas trouvé cette manière de l'énoncer dans les textes du XVIIIe siècle, mais qui nous paraît très pertinente. Elle nomme le tableau de la Loi donnée à Moïse « l'Institution de la Loi de crainte » et la Pentecôte celle de « la Loi d'amour¹³⁸⁹ ». Au-delà du vocabulaire marqué par son époque, l'idée de crainte renvoie à celles de l'obéissance et de l'autorité. Or, cette toile occupait le haut bout, surmontant la place de présidence, occupée par le prieur tenant lieu de l'abbé. Nous avons déjà évoqué le lien établi par la Règle de saint Benoît entre l'abbé, « abba », le père, et

1387Gouzi, *Restout...* 2000, p. 48-50.

1388Chapitre I.2.B.1 et II.2.B.2 (histoire matérielle), IV.2.B.1 (typologie pascale) et C.2 (alliance et histoire) VII.1.D.1 (iconographie trinitaire), VII.2.A.1 (typologie et autorité).

1389Félicie d'Ayzac, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*, Paris, Imp. Impériale, 1861, t. 2, p. 390.

Dieu, à l'image du Fils fidèlement obéissant au Père dans la Trinité. Cette vision du supérieur, figure du Christ pour les moines, légitime l'obéissance qui lui est due.

Le troisième degré de l'humilité consiste à rendre à son Supérieur, pour l'amour de Dieu, une obéissance sans réserve, selon l'exemple de Jésus-Christ, lequel, comme dit l'Apôtre, a été obéissant jusqu'à la mort.¹³⁹⁰

Le choix vétéro-testamentaire rappelle donc aux religieux ce vœu d'obéissance, et signale envers qui elle est due, fût-il absent. En contre-point, le supérieur, assis à cette table, se voit lui aussi rappelé par le tableau qui lui fait face le chapitre de la Règle qui enjoint à l'abbé « qu'il s'étudie beaucoup plus à se faire aimer qu'à se faire craindre »¹³⁹¹. Tout comme le regard des moines descend du tableau vers l'occupant de la table qu'il surmonte, le regard du supérieur passe de l'invitation à la charité à ceux dont il est plus particulièrement chargé, les hôtes. Comme l'abbé est figure du Christ pour les moines, « On doit recevoir les Hôtes comme Jésus-Christ même »¹³⁹², et ce souci des étrangers revient tout particulièrement au chef de la communauté. Conformément à la règle, une salle particulière leur est destinée, n'empêchant pas l'accueil d'hôtes au réfectoire, et particulièrement d'hôtes ecclésiastiques, pratique bien attestée au XVIIIe siècle¹³⁹³, en particulier à Saint-Denis.

Il étoit d'usage à l'abbaye de Saint-Denis de recevoir tous les Religieux des différents ordres mendiants qui se présentoient à la maison. Ils montroient au Père Prieur leurs obédiances, et avoient à diner, à souper et le coucher. Ils mangeoient au grand réfectoire, à la table du bout, faisant face à celle du Père Prieur...¹³⁹⁴

Cette table est bien représentée sur un des plans de Robert De Cotte, le seul à indiquer le mobilier du réfectoire¹³⁹⁵, entre les deux portes menant à la cuisine, directement sous la Pentecôte, qui rappelle son devoir de charité fraternelle envers les moines et de sollicitude envers les hôtes, y compris les plus pauvres.

Ces deux tableaux initient une dynamique du regard et des intentions, allant des religieux au supérieur et des supérieurs aux étrangers, une circulation qui fait penser aux mouvements de l'amour divin au sein de la Trinité, à l'image du jeu de pendant entre la foudre effrayant les Hébreux et le feu euphorisant les apôtres (Chapitre VI.2.C).

1390 *Règle de Saint-Benoît...* 1689, chap. 7.

1391 *Id.* chap. 64.

1392 *Id.* chap. 53.

1393 Cf. Chapitre III.1.B.1-2.

1394 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* p. 200.

1395 BnF, Res. HA-18 (C, 13)-FT 6, Fonds Robert De Cotte, Abbaye de Saint-Denis, *autre plan lavé en rouge*, 1699.

Dans le même esprit, un *Sacrifice d'Abraham* est mentionné en 1790 dans la chambre d'infirmier de Saint-Lucien de Beauvais. L'interprétation typologique de cet épisode, compris comme une préfiguration du sacrifice du Fils, victime innocente substituée au châtement des péchés de l'humanité en fait « une excellente image du sacrifice de nos autels¹³⁹⁶ ». Il pourrait s'agir de proposer aux malades une méditation sur la résignation, comme Isaac qui accepte sans résistance l'annonce de sa mort, ou bien, ce qui n'est pas contradictoire, l'indice de la présence d'un autel. Les chapelles d'infirmiers sont bien attestées¹³⁹⁷ et la modestie de la maison expliquerait qu'elle soit confondue avec la seule pièce qui accueille les infirmes. Dès lors, ce tableau d'autel serait un bel exemple de mise en abyme typologique entre l'autel, le crucifix nécessaire à la célébration et le tableau d'autel. Isaac, considéré comme « image du Saint-Sacrement¹³⁹⁸ » serait aussi une figure du tabernacle de cet autel ou, indépendamment de celui-ci, une figure du viatique apporté aux mourants. À la place d'un autel, peut-être cette œuvre surmontait-elle le petit reposoir où il était d'usage de poser le pain consacré apporté au mourant, voire de l'exposer un temps à son adoration.

En dehors de ces abbayes mauristes, qui concentrent une grande partie des décors vétéro-testamentaires, les superbes boiseries de bibliothèque de la chartreuse du Val-Dieu furent ornées vers 1780 de deux toiles peintes par l'académicien Nicolas-René Jollain. L'une représente *Moïse recevant les Tables de la loi* et l'autre *Les évangélistes inspirés par l'Esprit*¹³⁹⁹. D'un format vertical, les deux œuvres forment une mise en image de l'inspiration des textes sacrés. Les quatre évangélistes, avec l'assistance de leurs attributs, ange, lion, aigle, bœuf, rédigent leur relation de la Bonne-Nouvelle. Parmi eux, seul Jean, le plus jeune, lève la tête de sa copie et tourne les yeux vers la source de leur inspiration, la colombe de l'Esprit qui descend d'entre les nuées sombres qui les environnent, évoquant probablement en plus de l'évangile, la rédaction du livre de l'Apocalypse. L'effet de la composition pourrait être qualifié, en quelque sorte, de studieuse, et n'était probablement pas sans évoquer un parallèle¹⁴⁰⁰ avec le travail de lecture et d'écriture pieuse des chartreux, dont la finalité, à l'image de Jean, était la contemplation. La même atmosphère

1396 Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, *La Genèse traduite en françois avec l'explication du sens littéral et du sens spirituel*, Paris, Desprez, 1711, p. 603.

1397 Cf. Chapitre V.2.A.2.

1398 Lemaistre, *La Genèse*... p. 603.

1399 Cf. notice Val-Dieu, fig. 4 et 5.

1400 Ce parallèle ne doit pas s'étendre à l'ambiance de la salle elle-même. D'après ce que nous savons, les chartreux n'étudiaient pas en bibliothèque mais en cellule, ne faisaient qu'y emprunter ou consulter rapidement les ouvrages.

crépusculaire sur fond de nuées est utilisée par Jollain dans le tableau mosaïque. Cette fois-ci, l'inspiration vient de la figure monumentale d'un Dieu le Père barbu, assis, surplombant Moïse agenouillé. L'attitude du Père est impérieuse, et le peuple hébreu est représenté terrifié dans un petit arrière-plan aménagé sous les nuages. Cette percée de lumière offre un contrepoint visuel avec la colombe, elle aussi baignée de cet éclairage doré, suggérant ainsi un parallèle très proche du décor dionysien que nous venons de voir. D'un côté la loi de crainte, un dieu impérieux occupant tout le ciel et effrayant le peuple, de l'autre la charité d'une douce colombe qui ouvre l'espace vers le haut.

Le jeu de pendant mettant en valeur d'Écriture sainte, objet de l'étude constante des moines offre un sujet assez naturel dans une bibliothèque, non sans évoquer, par la composition, la thématique de la double alliance et ainsi la méthode exégétique de la typologie alors très en vogue.

À l'issue de ce tour d'horizon des décors typologiques articulant ancienne et nouvelle alliance sous la forme de pendants, nous ne pouvons que nous étonner de l'absence des figures centrales des premiers chapitres de la Genèse. Le rachat du péché d'Adam et d'Eve par Jésus et Marie, nouvel Adam et nouvelle Eve, est pourtant largement répandu dans l'art médiéval, et encore très présent aux esprits modernes, comme le souligne la présence des os d'Adam au pied de la croix, celle-ci ayant été plantée selon la légende sur le lieu de son inhumation, et signe de la victoire sur le péché originel. À l'exception de cette présence, aussi discrète que significative, sur les *Crucifixions* décorant les abbayes¹⁴⁰¹, nous n'en avons identifié aucune représentation, peinte ou sculptée, dans notre aire d'étude.

Les cycles figuristes

Les décors sollicitant des figures hébraïques ou articulant plusieurs livres de l'Ancien Testament adoptent plutôt la structure de cycle que celle de pendants, formant des programmes typologiques.

Si Moïse n'est pas la seule figure vétéro-testamentaire représentée dans les décors monastiques modernes, elle est la plus fréquente, soit sous la forme d'emblèmes – qu'il s'agisse de Moïse lui-même ou de son frère Aaron – soit en peinture d'histoire, comme nous

1401 Celle du choeur de l'abbatiale de Mondaye ou au pied du *Calvaire* de Philippe de Champaigne pour le chapitre de Vauvert (Paris).

venons de le voir. Les décors exclusivement mosaïques sont cependant réduits à deux ensembles, d'ailleurs liés entre eux par leur histoire matérielle.

L'achat en 1763-64 de deux cycles de peintures de l'*Histoire de Moïse* par les abbayes de Dommartin et de Caen, étudiés par Mathieu Somon¹⁴⁰², a été évoqué en première partie de ce texte¹⁴⁰³. Ces tableaux ne sont pas une commande mais un achat de circonstance, destiné à décorer des salles pour lesquelles ils n'avaient pas été conçus. Au-delà de la lecture exégétique traditionnelle de Moïse comme figure du Christ¹⁴⁰⁴, le manque de détails sur la disposition de ces œuvres à Dommartin et l'absence de scènes néotestamentaires ne permettent pas de développer une lecture plus approfondie de ce cycle. Des deux tableaux achetés en 1764 pour Saint-Étienne, l'un fut placé dans la salle capitulaire, l'autre exposé seul dans la sacristie¹⁴⁰⁵ et complété d'un trompe-l'œil. Cette disposition souligne à notre sens une mise en œuvre assez peu programmatique, cherchant plus à suivre une formule visuelle qu'à la mise en parallèle discursive de l'image. Dans le cas du chapitre, les deux toiles furent acquises à deux ventes distinctes, à un an de différence¹⁴⁰⁶, selon un souci marqué de cohérence esthétique (chapitre III.2.B.2).

Les deux toiles stéphanoises furent ensuite intégrées dans un nouveau programme dont la construction s'éloigne de la méthode typologique au profit d'une mise en relation analogique¹⁴⁰⁷, comme cela est le cas pour les réfectoires de Vauvert et de Bucilly¹⁴⁰⁸, un rappel que cette lecture n'est pas la seule voie interprétative de scènes mosaïques à l'époque moderne. Ces deux exemples ainsi que les cycles de Bucilly que nous allons étudier restent des occurrences rares, qui accusent, par contraste, la subordination numérique et discursive des représentations de l'Ancien Testament aux lectures typologiques ou allégoriques, qu'il s'agisse de scènes ou de figures emblématiques.

Contrairement aux décors précédents que l'on observe surtout dans les grandes pièces communautaires des bâtiments conventuels, la quasi-totalité des programmes qui vont suivre se trouve dans les espaces d'hôtelleries. Certains ne sont pas connus dans les détails, comme les « neuf tableaux représentant différents sujets dont un estimé est la mort

1402 Mathieu Somon, « Sur la piste de la suite de l'histoire de Moïse peinte par Sébastien Bourdon », *Revue de l'Art*, vol. 177, n°3, 2012, p. 37-46.

1403 Cf. Chapitres III.1.A.1.

1404 Quatre des cinq scènes de Dommartin sont connues : *Moïse sauvé des eaux* évoque aussi bien le baptême, la Nativité que la Résurrection, le *Serpent d'airain* et le *Frappement du rocher* sont associés par les Pères à la Crucifixion, le *Buisson ardent* à la pentecôte.

1405 Copie du XVIIe siècle de Charles Le Brun, *Moïse défendant les filles de Jéthro*.

1406 Le premier, André-Georges Guillet de Saint-Georges (att.), *Frappement du rocher*, copie d'après Cirro Ferri, le second Jacques-Antoine Friquet de Vauroze (att.) *Passage de la mer rouge*.

1407 Cf. Chapitre IV.1.B.1.

1408 Cf. Chapitre IV.2.B.1.

d'Abel¹⁴⁰⁹ » de la salle à manger de Bernay, ou le salon de l'abbaye Toussaint d'Angers garni de « cinq jmposte ou dessus de porte représentant [des] sujets de l'ancienne écriture sainte¹⁴¹⁰ », qui, sans permettre une analyse développée, montrent la diffusion de ce genre de décors au sein de maisons de moyenne importance.

Les abbayes les plus prestigieuses et les plus attentives à leurs décors ne font pas plus usages de ce genre de décors que les monastères plus modestes. Avec les abbayes mentionnées plus tôt, Saint-Denis-en-France, Saint-Étienne de Caen, la chartreuse de Vauvert, Saint-Vincent du Mans offre un dernier exemple de programme figuriste significatif. Peu après l'achèvement de l'aile de l'hôtellerie (1735-40), la grande salle de l'abbaye reçoit dans chacune des cinq arcades, répondant aux croisées, une grande toile enchâssée dans un cadre de bois sculpté de motifs rocailles soignés.

Deux de ces toiles sont bien identifiées, en plus desquelles nous proposons deux autres œuvres avec un degré moindre de certitude¹⁴¹¹, quoique leur iconographie soit très cohérente. Elles représentent respectivement *Le sacrifice d'Abraham*, *David vainqueur de Goliath*, *Jacob chez Laban* et *Le retour de Tobie*¹⁴¹². Leur disposition initiale est inconnue, même si on peut supposer qu'une installation chronologique n'aurait pas été aberrante. Le *Sacrifice d'Abraham*, saisit le moment où son fils s'interroge sur la victime à sacrifier sur le bûcher qu'il désigne, tandis qu'Abraham attristé pointe le ciel du doigt en deux gestes opposés. Le *David* exhibant la tête coupée rappelle que le petit, la minorité, peut vaincre le grand, la majorité, s'il est favorisé de Dieu. Le *Jacob* montre la récrimination de celui-ci contre la tromperie de son beau-père, qui l'a marié traîtreusement à la sœur de sa fiancée Rachel, afin d'obtenir de plus longues années de travail de lui. Le dernier représente la guérison de la cécité du père, Tobit, par le fils, Tobie, grâce aux conseils de l'archange Raphaël.

Les deux premiers thèmes évoquent l'élection et la soumission aux volontés divines, ce qui peut être compris comme des images de la vocation religieuse. On pourrait aussi y voir l'un des signes de l'orientation augustinienne, voire janséniste, de la communauté à l'époque de la reconstruction de l'hôtellerie. En effet, le figurisme des appelants, à la suite de l'oratorien Quesnel puis de l'abbé d'Etémare voyait dans les récits vétéro-testamentaires

1409AN, F.17.1171.B.Eure n°32, Inventaire, 5 mai 1790.

1410AD de Maine-et-Loire, 1Q558, *Inventaire des meubles et effets*, 13 août 1790.

1411Cf. Notice Le Mans – Saint-Vincent, Hôtellerie, « grande salle » fig. 14-17.

1412Les modèles de ces toiles, tirés des classiques français et italiens, sont présentés au Chapitre III.2.A.1.

des figures, des prototypes, non seulement du Nouveau Testament, mais aussi des événements contemporains¹⁴¹³. Les deux abbayes bénédictines du Mans furent particulièrement marquées par l'influence des milieux dits jansénistes, tout particulièrement dans la lutte contre la bulle *Unigenitus*¹⁴¹⁴. Aussi, le sacrifice exigé d'Abraham et d'Isaac pour purifier leur foi peut être vu comme la figure des tourments soufferts par les appelants par obéissance aux commandements de Dieu, et la figure du jeune David vainquant Goliath pourrait être lue comme celle du faible opprimé – la minorité janséniste – appelé à abattre le puissant oppresseur – le pouvoir royal et la censure romaine. La guérison du père par le fils serait l'image du petit groupe janséniste guérissant l'aveuglement théologique de la « sainte mère l'Église romaine », tandis que la tromperie de Laban serait l'image de celle des jésuites, ou bien la dénonciation de l'introduction de fausses doctrines (Léa) à la place de la vérité (Rachel). Une telle lecture, qu'il faut considérer avec prudence en l'absence du dernier des cinq tableaux, ne se justifie qu'en connaissant l'orientation jansénisante de la communauté, comme l'avait déjà constaté Christine Gouzi au sujet d'autres ensembles¹⁴¹⁵. L'identité de la réalisatrice de ces toiles abonde toutefois en ce sens. Peu des créations de Catherine Decherche sont connues, on sait seulement qu'elle participa avec un J. Decherche, probablement son père, à la réalisation des décors peints de la chapelle de l'Oratoire entre 1696 et 1707¹⁴¹⁶. Or cette Congrégation fut parmi les plus notoirement marquées par le jansénisme de l'Appel, quelques années plus tard. Les oratoriens du Mans furent tout particulièrement liés à Antoine Arnauld et soutinrent par leur position un dur conflit avec l'évêque local dans ces années¹⁴¹⁷. La réputation des mauristes manceaux n'étant pas plus orthodoxe, faudrait-il voir chez les peintres Decherche des artistes « amis de la Vérité » ou du moins œuvrant dans ce cercle, à l'image, toute proportion gardée, d'un Jean Restout ?

Selon cette hypothèse, la présence du dernier tableau de cette salle ne laisse pas d'interroger, puisqu'il s'agit d'un portrait de Louis XV occupant la cheminée dans l'axe de la porte d'entrée de la salle. En l'absence d'information au sujet de ce tableau perdu, nous

1413Au sujet du figurisme, cf. Catherine Maire, *De la cause de Dieu à la cause de la Nation, le jansénisme au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1998, et dans le cas de la peinture Martin Schieder, *Au-delà des Lumières, La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, trad. Evelyne Sinnassamy, Paris, Éd. MSS, 2016.

1414cf. Hurel, *Jansénisme et générations...* 2003, p146 et André Lévy, « Des moines dans la ville » in *Deux abbayes dans la ville, Saint-Vincent du Mans et Saint-Pierre de la Couture...* Musanne, ITF Imp., 2019, p. 55-58.

1415Gouzi, *L'Art et le jansénisme au XVIIIe siècle*, Paris, Nolin, 2007, p. 288.

1416Ces dates se trouvent sur deux de ces toiles, signées et datées, la première de J. et l'autre de Catherine.

1417Thierry Gouault, *Le "collège-séminaire" de l'Oratoire du Mans sous l'Ancien Régime (1599-1792)*, thèse de doctorat d'Histoire sous la direction de Laurent Bourquin soutenue le 16 janvier 2016 à l'Université du Mans, p. 308-344.

ne pouvons formuler que deux hypothèses dépendantes de l'époque de son accrochage. Si le portrait avait été ajouté plusieurs décennies après la réalisation du programme figuriste, après la réduction du courant appelant dans les rangs mauristes, il s'agirait alors d'une action symbolique forte, qui viendrait en quelque sorte neutraliser la lecture figuriste des scènes vétéro-testamentaires, conjurant les dangers de l'image par l'image. Si la représentation royale y avait été placée dans les premières décennies du siècle, sans renier la lecture janséniste du programme, il s'agirait alors d'un gage donné par les loyaux sujets bénédictins au souverain très chrétien. Installé au début d'un règne qui s'était ouvert par un relâchement de la pression royale sur les appelants, ce portrait aurait alors été celui d'un Louis XV enfant. À l'inverse, s'il avait été mis en place plus tard, pour conjurer les foudres du durcissement de la position du roi adulte sur les « questions du temps », un portrait adulte ajouterait alors potentiellement une nuance gallicane à ce décor aux connotations déjà très chargées.

Ce décor est à notre connaissance le seul qui puisse faire l'objet d'une interprétation janséniste vraisemblable, grâce à un faisceau d'indices concordants entre la communauté, le programme et la peinture. Cet exemple nous semble venir corroborer les conclusions des travaux de Christine Gouzi sur un éventuel art janséniste¹⁴¹⁸, qui insiste sur la nécessaire corrélation entre commanditaire, artiste et lecture pour discerner les connotations jansénistes de créations originales. Le décor manceau, composé de copies de grands maîtres non suspects de jansénisme, permet d'ajouter que la présence de scènes vétéro-testamentaires n'appelle pas nécessairement à une lecture figuriste, et que cette dernière peut ne pas reposer sur la logique interne d'une composition, mais sur la mise en relation des sujets au sein d'un programme, c'est-à-dire ce que nous désignons ici par décor.

Une œuvre solitaire pourrait aussi appartenir à cette catégorie. Dom Deforis, dernier procureur de la communauté mauriste des Blancs-Manteaux, plaça sur le pilier central de la sacristie un tableau représentant le meurtre de Caïn qu'il avait acquis de ses propres deniers lors d'une vente vers 1765. Savant et polémiste jansénisant, le figurisme ne pouvait lui être inconnu, et encore moins son application par les membres du « parti » aux querelles intestines de l'Église au XVIIIe siècle. L'inventaire précise quelque peu la composition, mentionnant « l'apparition du Père Eternel à Caïn après son crime¹⁴¹⁹ ». Il

1418Gouzi, *Art et jansénisme...* p. 62-67. Pour une synthèse sur l'état de la recherche sur les jansénismes et l'art, voir Martin, *Esthétiques de Port-Royal...* p. 17.

1419AN, S//3675, *Procès verbal du monastère des Blancs-manteaux*, 19 octobre 1790.

s'agit soit de interpellation de Dieu à Caïn « Qu'avez-vous fait ? La voix du sang de votre frère crie de la Terre jusqu'à moi » (Ge 2;10,), ou du verset suivant « Vous serez donc maintenant maudit sur la terre », à quoi Caïn répond « Mon iniquité est trop grande pour pouvoir en obtenir le pardon » avant de se retirer de devant Dieu. Ce premier crime de l'histoire humaine joue un rôle important dans la compréhension du péché originel dans le catholicisme moderne, question centrale de la pensée janséniste du XVIIIe siècle, en lien avec la question sacramentelle de la confession et de la communion¹⁴²⁰.

Les ensembles peints de l'abbaye prémontrée de Bucilly offrent un contrepoint interprétatif très instructif. Celle-ci bénéficie d'une inhabituelle concentration au sein d'une même maison de deux cycles dédiés chacun à une figure vétéro-testamentaire, Jacob et Esther, et de l'incorporation d'une autre de ces figures, Abraham, au sein d'un programme plus vaste installé au réfectoire. Le peu d'informations dont nous disposons au sujet de leur réalisation situeraient celle-ci vers 1726-29¹⁴²¹, date à laquelle est au moins réalisé le décor du réfectoire par un élève de Jean Jouvenet, Nicolas Wibault (1686-1763), actif dans plus largement dans les diocèses de Laon et Reims.

Le détail des six tableaux qui constituaient l'histoire de Jacob représentée dans la salle à manger de l'hôtellerie n'est malheureusement pas connu. Comme nous le verrons dans la sous-partie suivante au sujet du cycle d'Esther de la salle voisine, le tableau situé sur la cheminée, au sujet néo-testamentaire, peut offrir la clef de son interprétation. Or il s'agit d'une « Magdeleine pénitente », sujet relativement peu représenté comme nous le verrons au chapitre VII, qui pourrait orienter la lecture de l'ensemble autour du thème de la conversion, processus commun entre la pécheresse repentie et le parcours semé d'épreuves pour celui qui vola la bénédiction paternelle avant de se réconcilier avec son frère et de rentrer d'un long exil.

Le décor du réfectoire ayant déjà été présenté dans la deuxième partie de ce travail¹⁴²², nous soulignerons seulement ici que ce programme se distingue du point de vue de la présence décorative des figures de l'Ancien Testament. Hors Moïse, celles-ci semblent, à l'issue de notre enquête, placées préférentiellement dans les espaces de l'hôtellerie. Cette exception participe au caractère exceptionnel des décors de Bucilly, dont la densité vétéro-testamentaire n'a pas d'équivalent, même chez les mauristes. À cela s'ajoute un certain

1420Icard, *Le Mystère théandrique... passim*.

1421Des tableaux pour l'hôtellerie ne sont pas mentionnés à cette occasion.

1422Cf. Chapitre IV.2.B.1.

isolement géographique, presque toutes les autres occurrences sont situées à l'ouest de Paris, mis à part le cycle mosaïque de Dommartin. Faudrait-il y discerner un tropisme prémontré ? En l'absence de précision sur le contexte de création précis des toiles de l'hôtellerie, nous serions tentés de chercher du côté du commanditaire, et tout particulièrement autour de l'abbé régulier, François Humbert, qui semble jouer un rôle actif dans le processus décoratif, sans pouvoir étayer cette hypothèse par manque de documentation¹⁴²³.

Sur un total de treize abbayes présentant seize décors vétéro-testamentaires¹⁴²⁴, et en tenant compte de la répartition institutionnelle du corpus, ces décors s'avèrent très également répartis entre les ordres, les génovéfains étant même dotés un peu au-dessus de leur représentation proportionnelle au sein du corpus. On peut donc en déduire que le monachisme partage d'une manière très homogène cette pratique décorative, en ce qui concerne les bâtiments conventuels, à l'exception notable des cisterciens, dont il n'existe qu'une discrète occurrence sur le lambris sculpté de l'église abbatiale de Chaalis. Y voir la conséquence d'une certaine tendance anti-intellectualiste présente dans les mentalités cisterciennes paraît un peu excessif, et peu représentatif de la diversité des opinions bernardines. Bien présente chez l'abbé de Rancé, éventuellement partagée par une partie des communautés abstinentes, cette prudence envers les études demande à être confirmée dans la commune observance, qui compte encore de nombreux docteurs en théologie parmi ses supérieurs¹⁴²⁵ et qui est très attachée au *studium* parisien qu'est le collège des bernardins.

b) Marie et l'Incarnation

Traiter de manière indépendante des représentations mariales représente une difficulté inhérente au sujet. L'importance de la *Mater Dei* en contexte catholique en général et français en particulier n'est plus à démontrer¹⁴²⁶, et si ses vertus personnelles et la dévotion qui l'entoure en font une figure centrale, elle n'en reste pas moins profondément liée à sa relation au dieu trinitaire, qu'il s'agisse de l'Annonciation et de la

1423Il ne semble pas, par exemple avoir été docteur en théologie, ce qui aurait pu être un signe d'une culture savante.

1424Sont inclus les décors de Beaugency et de Bucilly présentés ensuite.

1425Une proportion notable, peut-être un tiers ou plus, des premiers pères de l'ordre qui sont au moins bacheliers si ce n'est docteurs en théologie de l'Université de Paris.

1426Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente...* p. 32.

Pentecôte pour l'Esprit saint, ou bien de l'Emmanuel son fils. Il n'aurait pas été impossible de traiter de presque tout ce qui va suivre dans les précédentes parties de ce chapitre, et bien des relations visuelles et discursives entre la représentation de Moïse, de Jésus et de Marie ont dû être un peu dissociées pour les besoins de la clarté du propos. Cette division permet de souligner l'un des caractères originaux de la *devotio moderna*, qui, à la suite de Denys le chartreux et de Jean-Jacques Olier, propose « de connaître et de vraiment contempler le Fils à travers les yeux de sa mère »¹⁴²⁷.

Préfigurer Marie

L'étude des parallèles typologiques a été l'occasion de remarquer l'absence de la mise en parallèle pourtant traditionnelle des duos Adam-Eve et Marie-Jésus. Les décors vétéro-testamentaires liés à la figure de la Mère de Dieu, pour n'être pas nombreux n'en sont pas pour autant inexistantes, mettant à profit la riche exégèse patristique de nombreuses figures bibliques, source de décors aux iconographies rares.

Les génovéfains de Beaugency en constituèrent un exemple intéressant. En 1790 ils disposaient dans leur salle à manger¹⁴²⁸ de « trois tableaux, le premier figurant la Présentation de la Sainte Vierge au Temple, le second, Moïse sauvé des eaux, et le troisième représentant Abigaïl implorant la clémence de David¹⁴²⁹ » en plus d'un « Christ » occupant la cheminée. Ces grands tableaux devaient constituer l'élément visuel central de la pièce. Moïse sauvé des eaux offre un type traditionnel de l'enfance de Jésus, tous deux soustraits à la loi cruelle d'un roi ennemi de Dieu, Pharaon ou Hérode. Sa mise en parallèle non pas avec une *Nativité* mais avec une *Présentation de la Vierge* réoriente cette interprétation vers celle de l'élection divine, Dieu mettant à l'écart ceux qu'il veut faire coopérer à son dessein. La troisième toile accentue encore l'identification d'un sens marial, puisque Abigaïl calmant la juste colère de David devant l'infidélité de Nabal est le type de Marie intercédant pour l'humanité pécheresse, faisant de David le type de Dieu, éventuellement de Jésus lui-même¹⁴³⁰. Cette figure louée pour sa prudence, son humilité et

1427Nabert, *Le Christ en chartreuse...* 2016, p. 56.

1428Dû aux dispositions particulières des bâtiments conventuels génovéfains, exposés dans l'introduction du corpus, nous ne pouvons être certains que cette salle ne soit destinée qu'aux hôtes, pouvant aussi être la salle à manger des religieux.

1429AN, F.19.606.Loiret, Inventaire, 27 avril 1790.

1430Mâle, *L'Art religieux du XVIIe siècle...* p. 298.

sa confiance en Dieu permet aussi d'évoquer les vertus de la Vierge¹⁴³¹. La fin de son discours à cette occasion (1R 25:31) fut interprétée comme une prophétie de la grande descendance de David, à laquelle appartient Jésus, soit par Joseph selon l'évangile de Mathieu, soit par Marie selon le protévangile de Jacques. Ce choix iconographique rare¹⁴³² permet de lire dans ce programme une mise en image du rôle d'intercession et de médiation de la Vierge. Cette lecture mariale rappelle le patronage de celle-ci sur l'abbaye,¹⁴³³ mettant en valeur une autre lecture de genre figuriste, celle de Marie comme type de la vie religieuse, masculine autant que féminine. Le « rapport spéculaire qui existe entre le moine contemplatif et la Mère du Christ¹⁴³⁴ » d'origine médiévale est encore très vif à l'époque moderne. Lors de sa présentation au temple, « Marie jette les fondemens de l'ordre virginal, et de la consécration religieuse¹⁴³⁵ ». Le choix de cette scène par les génovéfains laisse penser qu'ils s'exhortaient eux-mêmes à intérioriser les vertus et la vocation de la Vierge mises en valeur par ces jeux de parallèles typologiques.

La salle de compagnie de l'abbaye Bucilly présente en 1790 un ensemble de neuf tableaux, trois sont des dessus-de-porte ou assimilés sur lesquels nous reviendrons¹⁴³⁶, un trumeau de cheminée orné d'une Vierge à l'Enfant, les cinq autres formant une série sur Esther, héroïne éponyme d'un des derniers livres de l'Ancien Testament, dont la réunion suscite plusieurs niveaux de lecture.

Le premier suit une lecture morale du récit biblique, proposant de voir en Esther un modèle archétypal de la modestie, du rejet des valeurs mondaines, promouvant le renoncement et de l'obéissance, tant aux religieux qu'aux hôtes séculiers¹⁴³⁷. La seconde lecture serait une interprétation polémique du décor. Dans le contexte de la réforme catholique du XVIIe siècle, la canonicité contestée du livre d'Esther propulse ce texte plutôt secondaire à l'avant des querelles bibliques et dogmatiques, agitant critique textuelle des écritures et débat houleux sur l'autorité de la tradition. Ces controverses s'éteignent pourtant avec la fin du règne de Louis XIV, autant par l'épuisement des auteurs que par la révocation de l'édit de Nantes et la relégation de la question protestante à l'arrière-plan des questions religieuses du royaume, l'*Esther* de Racine étant plutôt un chant du cygne. Sans

1431 Simon Martin, *L'histoire des dames illustres de l'Ancien Testament, qui sont toutes figures expresses de la Très-Sainte Vierge Mère de Dieu*, Paris, Boulanger, 1645, p. 344-358.

1432 Une seule autre occurrence a été notée dans le corpus, dans la salle des hôtes des Blancs-Manteaux (Paris).

1433 Au sujet de la représentation des patrons des abbayes, cf. Chapitre VII.3.B.1.

1434 Christine Nabert, Geneviève Grossel, *La figure de Marie en chartreuse*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 23.

1435 Vincent Houdry, *La bibliothèque des prédicateurs*, Lyon, Boudet, 1712, t. 2, p. 196.

1436 Représentant *Saint Augustin* et *Saint Norbert*, ils seront étudiés dans la sous-partie 3 de ce chapitre.

1437 Cet aspect du programme a été présentée au Chapitre VI.2.B.1.

pouvoir exclure le emploi d'un cycle plus ancien, la création de ce décor est vraisemblablement postérieure à la reconstruction des bâtiments conventuels au cours du XVIIIe siècle, trop tard pour qu'il ait pu jouer ce rôle, et ne le jouant de toute manière plus dans la seconde moitié du siècle.

Une autre querelle se présente alors, celle du jansénisme que nous venons d'évoquer. Bruno Neveu a explicité le potentiel figuriste – la dimension énigmatique selon leur expression – de la figure d'Esther mise à profit par les abbés Duguet et d'Etemare¹⁴³⁸. Les appelants sont le peuple juif en exil, Esther et Mardochée sont les défenseurs de la Grâce auprès du souverain juge - roi et pape - et de la vraie doctrine du Salut contre Aman et la première épouse d'Assurés, figures de l'esprit du monde et de la fausse doctrine. Cette analyse serait défendable pour la compréhension du seul autre décor sur ce thème, commandé au peintre Jean Restout pour le réfectoire des Feuillants de la rue Saint-Honoré à Paris, réalisés entre 1753 et 1763, puisqu'une trentaine de Feuillants du diocèse de Paris comptent au nombre des appelants au début du siècle¹⁴³⁹. Resterait à s'assurer que l'orientation janséniste de la communauté subsiste encore quarante ans plus tard. La présence de l'*Évanouissement d'Esther*, détail non scripturaire, pourrait être un élément déterminant en ce sens, car il fut introduit par Duguet et repris par d'Etemare¹⁴⁴⁰.

Cette lecture est plus difficile à appliquer au décor de Bucilly. D'une part, nous ignorons le choix exact des sujets, d'autre part, la communauté ainsi que l'ensemble des prémontrés du nord-est de la France sont absents des listes d'appelants¹⁴⁴¹, et l'éloignement de l'ordre des « questions du temps » est assez établi¹⁴⁴².

Au mieux pourrait-il s'agir d'une volonté de reconquête du parti orthodoxe aspirant à se réapproprier un sujet phare des figuristes jansénistes, hypothèse qui demanderait à s'assurer que les prémontrés aient joué un rôle actif dans ce camp-ci.

C'est finalement une lecture plus simplement typologique qui nous semble convenir le mieux, guidée par le tableau de la Vierge qui occupe le trumeau de la cheminée, position centrale et privilégiée dans la construction des décors classiques, profanes ou ecclésiastiques, qui l'amène à jouer le rôle de clef interprétative. En effet, Esther est une

1438 Bruno Neveu, *Érudition et religion aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 350.

1439 Gabriel-Nicolas Nivelles, *La Constitution Unigenitus déferée à l'Eglise universelle, ou recueil général des actes d'appel interjetés au futur concile de cette Constitution*, Cologne, aux dépens, 1757, t. 2, p. 461.

1440 Neveu, *idem*.

1441 Id. p. 302-305. Seules les communautés du diocèse de Paris, de l'Isle-Dieu, de Laon, de Silly se signalent dans ces listes, représentant un nombre assez faible pour que le rédacteur soit contraint de le signaler.

1442 Plouvier, Dautet, *L'ordre de Prémontré au XVIIIe siècle...* p. 8.

figure mariale traditionnelle¹⁴⁴³, trouvant naturellement sa place parmi les « dames illustres de l'Ancien Testament qui sont toutes figures expresses de la Très Sainte Vierge Mère de Dieu », comme l'a souligné Christine Gouzi au sujet du réfectoire des Feuillants¹⁴⁴⁴.

Le principal escalier de l'abbaye parisienne de Sainte-Geneviève, centre de la Congrégation de France à qui elle donna le surnom de génovéfains, a conservé l'un des très rares décors sculptés réalisés dans les monastères du corpus. Conçu entre 1671 et 1676 par le génovéfain Claude De Creil, il est d'autant plus remarquable par le déploiement des images modelées, en plâtre, au nombre de cinq, que par le choix d'une typologie mise en espace. Les angles du grand vestibule, espace central de la circulation entre les différentes ailes et cours du monastère, sont occupés par la représentation sculptée des quatre grands prophètes de l'Ancien Testament¹⁴⁴⁵, Daniel¹⁴⁴⁶, Isaïe¹⁴⁴⁷, Jérémie¹⁴⁴⁸ et Ezéchiel¹⁴⁴⁹ identifiés par les inscriptions qu'ils présentent à la lecture¹⁴⁵⁰. Il s'agit d'extraits de leur prophétie mis en lien par l'exégèse avec la conception virginale de Marie (Ez 44:2, Jé 31:22) et la venue d'un Messie identifié à Jésus-Christ (Dn 2:34-35, Is 7:14). Le passage d'Isaïe, le plus célèbre, réunit d'ailleurs ces deux thématiques :

C'est pourquoi le Seigneur vous donnera lui-même un prodige. Une vierge concevra, et elle enfantera un fils qui sera appelé EMMANUEL.¹⁴⁵¹

Dans ses explications « tirées des saints pères et des auteurs ecclésiastiques » Lemaistre de Sacy, rappelle l'application par la tradition chrétienne de cette prophétie à la naissance de Jésus, « Dieu, qui dans toute la conduite de ce peuple [Israël] a toujours eu son Eglise en vûe » et en livre une explication qui précise la portée de cette annonce :

Dieu promet cette merveille, après que ce prince [Achaz] l'a mis en colère, pour

1443 Simon Martin, *L'histoire des dames illustres de l'Ancien Testament, qui sont toutes figures expresses de la Très-Ste Vierge Mère de Dieu*, Paris, Boulanger, 1645, p. 521-548.

1444 Gouzi, *Art et jansénisme...* p. 124-125.

1445 « que l'on appelle grands, parce qu'ils ont plus écrits que les autres » Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, *Les douze petits prophètes traduits en François*, Paris, Desprez, 1694, « préface ».

1446 Niche sud-est, identifié par le passage *U[A]bscissus est lapis de monte . sine manibus qui factus est . mons magnus Daniel* (version abrégée de Dn 2:34-35).

1447 Niche nord-ouest, identifié par le passage *ecce virgo concipiit et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuel . Iae 6* (Is 7:14).

1448 Niche sud-ouest, identifié par le passage *creavit . Dominus . novum . super terram . femina . circumda- . -bit . virum . Jeremie* (Jé 31:22).

1449 Niche nord-est, identifiée par le passage *quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam . Ezechiel* (Ez 44:2).

1450 Dans un état neuf, ces inscriptions devaient être aisément lisible, les lettres étant grandes et les supports tournés de manière à être visibles d'un côté ou de l'autre de l'oeuvre.

1451 Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, *Isaïe, traduit en François...* Paris, Desprez, 1701, p. 56.

montrer que le Fils de Dieu viendrait dans le monde lorsque les hommes en seroient très-indignes, et qu'il les sauveroit par sa pure miséricorde.¹⁴⁵²

Sous la plume d'un des solitaires de Port-Royal-des-Champs, cette présentation de la miséricorde divine ouvre une certaine vision de la Grâce, certainement commune aux génovéfains¹⁴⁵³. Surplombant les prophètes, une statue de la Vierge à l'Enfant de taille naturelle attire le regard par les jeux de courbes des rampes d'escalier qui l'entourent, exposant la réalisation de ces prophéties et la clef de leur interprétation, créant un décor de la révélation progressive du plan divin dans l'histoire humaine, que le moine rend dynamique en gravissant les marches.

L'expression méditative, voire mélancolique, de la Vierge et la pomme qu'elle tient à la main, écho de la pomme d'Ève¹⁴⁵⁴, soulignent la finalité de cette naissance. Représentant une Incarnation tournée vers la Crucifixion, cette sculpture introduit un dernier renvoi symbolique au sein de ce riche décor typologique.

Cette iconographie fut répétée et amplifiée lors de la réalisation, postérieure, de la chapelle de l'oratoire situé à l'étage supérieur en face de l'arrivée de l'escalier, qui fut ornée de quinze reliefs « en plomb bronzé, des pères de l'église et des prophètes, au milieu [au-dessus de l'autel], la Nativité également en relief »¹⁴⁵⁵. Nous ignorons si ce décor suscitait chez les génovéfains montant au dortoir une pratique proche de l'usage cartusien d'une courte prière à Marie chaque fois qu'ils pénètrent dans la première pièce de leur cellule¹⁴⁵⁶.

Ces trois décors réunissent une variété de sens et de lecture de la figure mariale, le dernier d'entre eux introduisant la thématique majoritaire au sein des représentations de la Vierge, celle de l'Incarnation.

Les « Vierge à l'Enfant »

La première étape, en quelque sorte, de l'entrée de la divinité dans l'humanité est la conception de Jésus dans le sein virginal de Marie, sa naissance et par extension ses

1452 *Idem*, p. 60.

1453 Au sujet de la réputation janséniste de la Congrégation de France cf. Isabelle Brian, *Les génovéfains...* p. 327.

1454 Ce détail serait la seule évocation de ce parallèle typologique dont nous avons souligné l'absence dans le corpus au début de ce chapitre.

1455 AN, F.17.1032, *Rapport du citoyen Mouchy, liste de tableaux de maisons religieuses*, 15 janvier 1793.

1456 Nabert, Gosselle, *Marie en chartreuse...* p. 20.

premières années. Ces épisodes forment un ensemble traditionnellement nommé les récits de l'enfance, principalement tirés des évangiles de Luc et de Mathieu. Certains détails en lien avec l'épisode de la fuite en Égypte sont inspirés des textes considérés comme apocryphes, comme nous l'avons évoqué en introduction de ce chapitre.

La répartition des représentations de ce thème dans les bâtiments conventuels est assez hétérogène. La plus grande partie d'entre eux, les cycles de l'enfance, seront présentés dans la sous-partie suivante, afin de reprendre ici la répartition adoptée au début de ce chapitre concernant le Christ, à savoir l'étude de sa représentation seule comme image d'exposition, puis celle des scènes de sa vie, comme image narrative.

Parmi ce premier genre, les représentations traditionnelles de l'Incarnation mettent en scène l'Enfant-Jésus avec sa mère, s'apparentant aux types iconographiques des *Saintes Familles*¹⁴⁵⁷ ou des *Vierges à l'Enfant* dont nous retrouvons une petite dizaine de mentions dans les inventaires¹⁴⁵⁸. Ces œuvres, toutes perdues, sont en 1790 généralement placées dans des espaces secondaires de la vie communautaire, les salles de réceptions et chambres d'hôtes¹⁴⁵⁹, ou mêlées à un grand nombre d'autres œuvres, comme dans la sacristie de Saint-Germain-des-Prés¹⁴⁶⁰.

Cette impression de mise à l'écart doit être nuancée par les quelques informations dont nous disposons au sujet du décor des cellules des moines. Nous ne disposons par exemple d'aucune information quant aux *Vierge* vers lesquelles les chartreux se tournent pour leur prière mariale dans l'*Ave Maria*¹⁴⁶¹ de leur cellule, modeste sculpture de bois ou peut-être simple gravure dont les archives n'ont gardé aucune mention. Concernant les autres ordres, les sujets des gravures, parfois nombreuses, notées à l'intérieur de certaines celles-ci ne sont presque jamais précisées. Le portrait de dom Charles Petey de L'Hostallerie, supérieur général de la Congrégation de Saint-Maur (1714-20) (Ill.4¹⁴⁶²) le montre dans un intérieur, devant une bibliothèque, contre laquelle est négligemment posée une feuille ornée d'une *Vierge à l'Enfant* à laquelle le peintre a donné l'aspect d'une gravure. Nous n'avons pas identifié de modèle réel à cette composition; qui fut peut-être esquissée pour ce portrait. Sans reprendre ce qui a été dit des images dans les cellules¹⁴⁶³ soulignons

1457 Cette expression est parfois utilisée dans les inventaires pour désigner la fuite en Égypte au sein de cycle mariaux, par exemple dans la description des tableaux du chapitre de Saint-Martin-des-Champs (Paris), nous n'en tenons pas compte ici.

1458 Nous n'avons compté que les représentations où la présence de l'Enfant avec la Vierge est attestée, le nombre de tableaux simplement décrits comme représentant la Vierge est plus important.

1459 Le Mans-Saint-Vincent, Molesme.

1460 Cf. Chapitre IV.1.A.1.

1461 L'*Ave Maria* est une des pièces de la cellule cartusienne, servant de vestibule à la chambre.

1462 Le portrait original est perdu, mais une copie est conservée au Musée des Beaux-Arts de Tours (Inv. 1862-4-7 ; N°1270. (SAT)), issu d'un legs, mais provenant peut-être de l'abbaye de Marmoutier.

1463 Cf. Chapitre V.2.B.1-2.

simplement que ce sujet, scène de l'intimité maternelle, composition souvent serrée pour des images, gravées ou peintes, de moyen ou petit format, paraissent plutôt appartenir à l'espace de l'intériorité, non seulement celle des hôtes, mais aussi celle des moines. Il faut donc comprendre cette concentration dans un certain type d'espace, non comme un désintérêt, mais plutôt comme une adéquation du sujet au lieu. Quelques exceptions sont néanmoins à prendre en compte, comme les quatre *Vierge à l'Enfant* sculptées à Cluny (s.d.¹⁴⁶⁴), Saint-Maur de Glanfeuil (1695), Sainte-Geneviève (Paris, v. 1670-80) et Saint-Denis en France (1781), dont nous avons déjà signalé la rareté et les particularités dans les décors monastiques au chapitre IV. Il est difficile de trancher l'interprétation iconographique de ces statues. S'il s'agit du type *Hodigitria*, la Vierge qui montre le chemin, c'est-à-dire qui désigne le Salut dans la personne de son enfant, alors l'incarnation peut être considérée comme le sujet central de cette représentation. L'inscription placée probablement dès l'origine sous la sculpture dionysienne, par son invocation maternelle, « *Monstra Te Esse Matrem* », souligne plutôt l'importance du rôle de la *Thèotokos*, la Mère de Dieu, dans son rôle de protectrice des fidèles. La figuration du Verbe incarné est ici étroitement liée aux thématiques mariales, et il ne convient pas de chercher à les séparer, mais plutôt de constater l'intrication de ces pôles dévotionnels, que nous développerons au chapitre suivant.

Les quelques œuvres de cette catégorie qui nous soient parvenues permettent tout de même de faire état de l'absence de ce qu'Émile Mâle désignait comme la « Trinité sur terre » du XVII^e siècle, joignant Joseph à Jésus et Marie¹⁴⁶⁵. La fortune de ce thème ne semble pas avoir passé les murs de clôture, en tout cas masculines. L'humilité de ces représentations familiales, la douce naïveté de ces mises en scènes ne remplacèrent pas la composition plus hiératique de la Vierge exaltant la divinité de l'Enfant.

Le tour d'horizon de ce chapitre concernant les représentations non narratives de l'Enfant-Jésus a montré qu'elles étaient rares, apportant une nuance à la présentation des influences spirituelles esquissée tout d'abord. La centralité de l'Incarnation comme mystère d'abaissement formalisé par l'état de dépendance de l'enfance, telle que le formule l'École de spiritualité française à la suite de Bérulle, ne semble pas avoir eu dans le monde monastique masculin l'influence qu'il connut ailleurs, si l'on en croit la fortune artistique de ce thème. Il ne s'agit pas d'une méconnaissance, la réformatrice du Carmel et les

1464 La seule mention de cette statue ne permet pas d'émettre une hypothèse sur sa date de création, médiévale ou moderne cf. notice.

1465 Mâle, *Art religieux du XVII^e siècle...* p. 264.

auteurs de l'oratoire étant bien connus de grands spirituels mauristes comme dom Claude Martin¹⁴⁶⁶, mais plutôt du signe de la relativité de la porosité des sphères monastiques et de leurs traditions iconographiques aux influences nouvelles, fussent-elles authentiquement religieuses.

Des mystères joyeux ?

La totalité des représentations mariales identifiées dans le corpus l'associe à son Fils, presque toujours comme enfant, introduisant la complexe articulation entre interprétation mariale et christologique de ces scènes.

Les cycles mariaux exposant les récits de l'enfance se caractérisent, à l'inverse de la grande majorité des autres programmes présentés ici, par une répétition presque systématique du choix des épisodes. Ils partagent cette caractéristique avec les vies de saint Benoît et de saint Bruno¹⁴⁶⁷, mais dans ces deux cas, cela s'explique par des sources uniques n'ayant transmis qu'un nombre réduit de récits dont les concepteurs de décors devaient se contenter. Les récits de la vie du Christ et ses nombreuses interactions avec sa mère, en particulier dans l'évangile de Luc, fournissent au contraire une ample variété dans laquelle ils pouvaient confortablement puiser.

C'est pourtant la même suite restreinte de thèmes qui sont invariablement égrainés par les inventaires, accusant par contraste l'absence de certains thèmes pourtant communs dans l'art religieux français, comme les Noces de Cana dont nous ne connaissons d'occurrence en contexte conventuel, malgré sa symbolique centrale dans la relation filiale de Jésus à Marie, qu'à Saint-Martin-des-Champs (Paris) et au Mont-Dieu, cette dernière s'inscrivant dans une histoire du Christ et non de la Vierge, comme nous l'avons vu. La seule représentation de la Pentecôte, dont il a été souvent fait mention au sujet du réfectoire de Saint-Denis-en-France, quoiqu'elle représente la Vierge dans une position centrale, met bien plus en avant l'Esprit saint que la reine des apôtres¹⁴⁶⁸. La Présentation de la Vierge au Temple, dont nous venons d'évoquer l'aspect central dans la spiritualité de la vocation monastique, n'apparaît qu'à Beaugency et à Champmol.

1466 Voir Louis Cognet, « Dom Claude Martin (1619-1696) et le mysticisme français », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 43, n°140, 1957, Mémorial du XIVe centenaire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Recueil de travaux sur le monastère et la congrégation de Saint-Maur, p. 125-149

1467 Cf. Chapitre VII.1.B.1-2.

1468 Cet aspect est particulièrement porté au XVIIe siècle par les conceptions mariales de Jean-Jacques Olier, fondateur du Séminaire Saint-Sulpice, très lié à Dom Bataille, bénédictin de Saint-Germain-des-Prés, et qu'il fit mettre en image par les soins de Charles Le Brun dans la scène de la Pentecôte dont il a déjà été question (Chapitre VI.1.B.3). La place centrale de la Vierge de Jean Restout doit-elle quelque chose à cette composition ?

Le chapitre IV a déjà permis de signaler la forte relation des décors mariaux avec les salles capitulaires bénédictines – Marmoutier et Saint-Martin-des-Champs¹⁴⁶⁹ – et chartusiennes – Vauvert, Champmol et peut-être Montrenaud (Noyon) – avec une occurrence inhabituelle au réfectoire mauriste de Saint-Lucien de Beauvais. Seuls trois d’entre eux sont connus avec précision. Deux surtout, Saint-Martin et Champmol, présentent la même séquence de scènes : Annonciation, Visitation, Adoration des bergers et des mages, Présentation de Jésus au Temple et Fuite en Égypte, auxquelles s’ajoutent la Présentation de la Vierge, chez les chartreux, et les Noces de Cana et l’Assomption chez les clunistes. Dans les autres cas, toutes les scènes ne sont pas connues, mais celles qui le sont appartiennent à cet ensemble¹⁴⁷⁰.

Ce choix présente de très fort parallèles avec les épisodes sélectionnés comme mystères joyeux lors de l’élaboration de la prière du chapelet dans les chartreuses rhénanes¹⁴⁷¹ puis chez les dominicains, tout particulièrement les premiers mystères, dits joyeux :

[...] prendre pour matière de méditation les quinze principaux mystères de nostre Seigneur Iesus-Christ, et de sa mère, méditant à chasque dixaine vn mystère, lesquels se diuisent en trois ordres. Le I. c’est des mystères ioyeux à la V. à sçavoir l’Annonciation de l’Ange, la visitation de S. Elizabeth, la naissance de nostre Seigneur Iesus-Christ, sa présentation au temple et quis quand il fut trouvé parmy les docteurs. [...] Avec les ioyeux nous pouvons ioindre quelquesfois la conception de la Vierge, sa naissance et présentation, la circoncision de l’enfant Iesus : l’adoration des mages, la fuite et le retour d’Égypte.¹⁴⁷²

Si la liste des cinq mystères joyeux est stable entre les auteurs du XVII^e siècle, les augmentations qu’ils proposent peuvent varier. Ainsi les « Cinquante mystères, tirez de la vie de nostre Seigneur Iesus-christ pour méditer en disant le chapellet » du dominicain Gianeti de Sallo d’après Louis de Grenade, auteur spirituel très apprécié en France¹⁴⁷³, élargit la sélection à dix mystères, savoir l’Annonciation, la Visitation, la Naissance qu’il associe à l’adoration des bergers, la Circoncision, l’Adoration des rois, la Présentation, la Fuite en Égypte, le Retour d’Égypte, Jésus au Temple et Jésus avec ses parents jusqu’à l’âge de trente ans¹⁴⁷⁴. Ces deux auteurs, Louis du Pont et Louis de Grenade, servirent de

1469Présenté au Chapitre IV.1.B.3.

1470Dans le cas de Vauvert, en plus d’une partie de ces scènes s’en ajoutent d’autres de la vie du Christ, comme nous l’avons expliqué (cf. Chapitre III.2.A.2).

1471Nabert, Gosselle, *Marie en chartreuse...* 2009, p. 26-27.

1472Louys de la Puente, *Méditations des mystères de nostre sainte foy...* Douais, Bellère, 1624, p. 520 et 525.

1473Cognet, *La spiritualité moderne...* p. 156 et suivantes.

1474André de Gianetti de Salo et Jacques Gautier, *Le Rosaire de la très sacrée Vierge Marie, tiré des œuvres de R.P.F.*

base à une vaste production d'ouvrages de dévotion jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et même après.

Le programme du réfectoire mauriste de Saint-Lucien de Beauvais est de ceux qui s'en rapprochent le plus, quoique sa restitution reste incertaine, car nous pensons ce décor inachevé. Il s'y trouvait au moins cinq tableaux, représentant pour l'un « la présentation de l'enfant Jésus au temple, un autre l'adoration de Jésus par les mages, un autre Jésus dans le temple avec les docteurs et le cinquième l'enfant Jésus nouvellement né »¹⁴⁷⁵. Il s'agit de l'un des seuls exemples dépeignant Jésus parmi les docteurs¹⁴⁷⁶. La disposition de la salle nous fait penser que le programme, inachevé, devait être complété par encore trois tableaux pour occuper toutes les lunettes, laissant ainsi la place aux deux thèmes manquant pour réunir l'ensemble des mystères joyeux. La salle associait à cette série un tableau représentant la Cène, que nous pensons pouvoir replacer à l'une des deux extrémités de la salle, perpendiculairement aux lunettes mariales. Son inachèvement rend difficile l'interprétation de cet élément, qui proposait probablement un dialogue entre ce Fils, qui de condition divine s'est abaissé à celle des Hommes – mystères joyeux de l'Incarnation – et Jésus se rendant humblement présent dans le pain et le vin par l'institution de l'Eucharistie. Cette dynamique aurait probablement été encore développée par le tableau lui faisant face.

Aussi intéressant soit-il, ce parallèle présente des limites, puisqu'aucun décor ne correspond exactement à la liste traditionnelle des mystères. Il n'est pas impossible que les moines modernes aient conservé ou développé des traditions différentes de celles transmises par la littérature imprimée sous l'égide des dominicains, mais cela reste à démontrer. Ces exemples soulignent surtout une vision commune et solidement établie des récits de l'enfance qu'il convient de méditer, non seulement au sein du monachisme, mais aussi plus largement. Il accuse aussi une forme de spécialisation de la mise en décor de ce thème, exclusivement observé chez des bénédictins, mauristes ou clunistes, et des chartreux, du moins dans l'état actuel de nos connaissances. L'absence de ces décors chez les cisterciens est d'autant plus étonnante que l'ordre fut dédié à la Vierge par saint Bernard et que toutes les fondations de l'ordre sont dédiées à Notre-Dame. Signe de ce rôle central, en 1626 les cisterciens de Longpont intègrent officiellement la réforme de l'Étroite

Louis de Granate [Louis de Grenade], Lyon, Rigaud, 1606, p. 10-13.

1475AD de l'Oise, 1Q2.138, procès-verbal de vente du mobilier, avril 1791.

1476Nous ne l'avons trouvé ailleurs que dans la sacristie de Valloires, cf. Chapitre V.1.B.2.

Observance par un renouvellement de leurs vœux le jour de la purification de la Vierge¹⁴⁷⁷. La représentation de la Présentation au Temple à laquelle correspond cet épisode n'en est pas mise pour autant en œuvre dans les décors bernardins.

Soulignée au début de ce développement, l'absence de représentation de Marie seule aboutit à l'exclusion de quelques iconographies pourtant bien présentes dans les décors religieux modernes, comme l'Immaculée Conception. Cela pourrait être le reflet du désir de ne pas heurter les sensibilités sur un sujet de dévotion privée qui ne faisait pas encore l'objet d'un consensus.

Malgré la variété des représentations que nous venons de relever, et l'importance de cette thématique mariale par l'ampleur de certains décors, la représentation de Marie demeure traditionnellement minoritaire par rapport aux représentations christiques. Plus surprenant pour l'époque moderne, qui a connu une très forte valorisation dévotionnelle de la figure mariale, ce thème ne fait pas l'objet de plus de cycles ou d'œuvres indépendantes que les saints fondateurs (Chapitre VII.1.B). Il nous faut donc conclure à une singularisation particulièrement poussée de la figure du Christ par rapport à tout autre sujet dans la pratique décorative monastique étudiée ici. Marie y joue moins le rôle d'intermédiaire, entre les représentations de la divinité et les autres sujets, qui lui a été donné dans les décors séculiers, en particulier paroissiaux, où elle occupe une place qui nous semble numériquement et visuellement plus significative. Ce constat est d'autant plus remarquable que la dévotion à la Mère de Dieu des différents ordres étudiés ici ne saurait être mise en cause.

¹⁴⁷⁷Alexandre-Émile Poquet, *Monographie de l'abbaye de Longpont, son histoire, ses monuments...*, Paris, Didron, 1869, p. 39.

Chapitre VIII

—

Heurs et malheurs modernes de la sainteté

Parfois simple gravure ou toile peinte seulement désignée par un sujet, les images des saints étaient nombreuses dans les abbayes tridentines. Cette constatation pourrait à première vue n'être qu'une appropriation des pratiques artistiques et dévotionnelles générées par le courant dit de la « contre-réforme », processus de surenchère destiné à valoriser des pratiques remises en cause au XVI^e siècle. Cette perspective souvent répétée depuis les travaux d'Émile Mâle¹⁴⁷⁸ doit être nuancée à l'aune de la forte hétérogénéité des pratiques identifiées dans ce corpus. La répartition très inégale de cet ensemble met en lumière la faveur d'un nombre restreint de figures, comme Jésus et Jean-Baptiste, la défaveur parfois inattendue de figures religieuses pourtant dominantes, comme les Pères du désert et de l'Église, et l'absence d'un grand nombre d'autres, comme les martyrs, les saints médiévaux et les figures patronales des ordres et des abbayes. Une analyse circonstanciée de l'iconographie des fondateurs permet aussi de souligner la variété des perspectives portées par les différents ordres sur une catégorie commune à tous. Reprendre toutes les occurrences de ces sujets serait assez peu fructueux, aussi ce chapitre fait plutôt émerger des lignes directrices et des dynamiques de fond concernant les grands modèles de sainteté proposés aux moines par les moines, dans la sélection qu'ils opèrent et la mise en forme et en sens des images retenues aussi bien que des absences significatives.

1478Mâle, *Art religieux du XVII^e siècle...* chapitre I : L'art et le protestantisme.

1) La sainteté valorisée : un certain monachisme

Dieu, Père, Fils et Saint-Esprit, la Vierge Marie, les patriarches et prophètes sont le bien commun spirituel, et décoratif, de l'ensemble de l'Église. Le choix des figures de sainteté incarnant la vie religieuse est très structurant pour la construction de l'éthos monastique. Ces modèles reflètent deux fondements de cette identité, la retraite du monde incarnée par les grandes figures associées au désert, en montrant une prédilection pour celles qui ne se cantonnent pas à cette seule thématique mais offrent prise à d'autres lectures, et l'appartenance à une règle symbolisée par la figure des fondateurs, au travers de mécanismes de représentations adaptés à chaque figure, qui surent tirer parti tant de l'éloignement que de la proximité qu'offrent ces personnalités afin d'en faire aussi bien des instruments que des révélateurs de l'identité des différents ordres.

a) Le désert

À la suite de Jésus, de Jean et des Pères du désert, modèles du monachisme, l'Occident latin voit dans le désert le lieu de la retraite. Topographie fonctionnelle et symbolique, ce désert n'est pas envisagé comme une catégorie climatique, sec et minéral, mais comme l'endroit éloigné des hommes, sauvage et solitaire, austère et impressionnant, à l'image de l'évolution du mot Thébàïde en français, désignant d'abord les environs de la ville de Moyenne Égypte où s'installèrent de nombreux ermites, pour devenir en français un lieu de solitude profonde. La géographie française associe donc dans les esprits modernes le désert et la vallée profonde, couverte d'une dense forêt, qu'incarnent encore dans les esprits modernes Clairvaux et plus encore la Grande Chartreuse. Cela ne fut pas sans influencer les représentations des solitaires eux-mêmes, les palmiers évoquant le Proche-Orient n'y étant que rarement mêlés, y compris pour les pères du désert.

Jésus

Modèle et finalité de la vie monastique, la figure du Christ est d'autant plus judicieusement employée dans les décors monastiques lorsqu'elle met en valeur les trois déserts présents dans les récits de sa vie, l'Égypte vers dans laquelle il dut s'enfuir enfant, le désert où il jeûna puis fut tenté et le mont des Oliviers où il connut une nuit d'agonie, première étape de sa Passion.

Les scènes de la *fuite* ou des *repos en Égypte* appartiennent aux cycles mariaux que nous venons d'évoquer au chapitre précédent, en soulignant qu'il était le seul épisode apocryphe conservé par la pratique décorative monastique tridentine de ce corpus. Cet épisode n'est pas seulement employé dans les suites narratives de l'enfance, il est aussi utilisé à part entière au sein de programmes qui mêlent des épisodes dans une perspective non chronologique dans deux décors, au réfectoire mauriste de la Couture du Mans et à la sacristie cistercienne de Valloires. Déjà évoqué au chapitre IV, le premier qui met en scène le repos de la Sainte Famille intègre une iconographie tournée vers la prière et la vie contemplative. La présence d'un autre tableau représentant *Jésus nourri par les anges après les tentations* souligne néanmoins l'importance de connotation désertique de cette thématique.

Dans la sacristie de Valloires, le même peintre réalisa une composition très différente, recentrant l'épisode sur la fuite. Joseph et Marie semblent presque courir pour suivre le vol d'un ange à l'attitude très insistante. Cela s'inscrit dans une mise en image de la vision tridentine du sacerdoce, la scène permettant de souligner, premièrement, la distinction d'avec le monde et, deuxièmement, la mise en marche à la suite du Christ. La *sequela Christi* centrale de la démarche de la consécration religieuse est fondée sur l'appel de Luc 18:22 « venez et suivez-moi », associée au détachement de la famille évoqué en arrière-plan du *Jésus parmi les docteurs* voisin¹⁴⁷⁹. Ce décor de la configuration au Christ que nous avons présenté dans sa dimension sacerdotale¹⁴⁸⁰, convient aussi parfaitement à la vocation monastique, par le détachement des liens humains et l'isolement qui permettent la contemplation, objet central de cette vie cénobitique signifiée par l'adoration des bergers placée au point focal de la pièce.

1479En écho à Matthieu 12:48-50, « Qui est ma mère, qui sont mes frères... »

1480Cf. Chapitre IV.1.A.2

Le dénuement de la crèche et la modestie des bergers concourent encore à cet ethos du moine qui se surimpose à celui du prêtre.

Les représentations de retraite de Jésus au désert¹⁴⁸¹, immédiatement après son baptême, se concentrent exclusivement sur l'aboutissement de ces quarante jours de jeûne et de prière, avec soit l'épisode de la tentation, dépeinte au réfectoire de Caen et à celui des Blancs-Manteaux, soit soit l'épisode où, à l'issue de celle-ci, Jésus est nourri par les anges, représenté au réfectoire bénédictin de Saint-Martin-des-Champs (Paris) ainsi que celui de Saint-Pierre de la Couture (Le Mans).

Il est significatif que le choix des concepteurs de ces décors ne se soit pas porté sur le Christ jeûnant, car la Règle invite au sujet des repas, chap. 39, à la « tempérance » et à fournir à chacun ce dont il a besoin, et non à l'héroïsme de l'ascèse et de la privation. Quoique le monachisme du XVIIe siècle ait pu tendre vers cette dernière dimension, les décors du siècle suivant, remettant l'accent sur le premier aspect, soulignent par le décor que les pratiques du réfectoire ne se justifient pas seulement par elles-mêmes. Elles tendent vers une finalité plus grande, le combat contre les abus de la chair – glotonnerie, luxure, avarice – et les péchés de l'esprit – domination, orgueil – qui permettent de jouir des dons de Dieu, c'est-à-dire les nourritures de la vie véritable, dont l'Eucharistie, parfois qualifiée de pain des anges¹⁴⁸².

Les moments d'agonie de Jésus à Gethsémani, dont huit occurrences sont identifiées, comportent aussi des parallèles eucharistiques centrés autour de l'image du sang dont il sue et du calice qu'il lui faut boire jusqu'à la lie. Cette dimension, présentée au Chapitre IV, est particulièrement adaptée aux décors des sacristies¹⁴⁸³, infirmerie¹⁴⁸⁴ et réfectoires, comme à Saint-Ouen où, combinée à un autre sujet de la Passion, la descente de la croix¹⁴⁸⁵, l'agonie développe son caractère sacrificiel. Présentée sur l'autel de la chapelle de l'infirmerie mauriste du Bec-Hellouin, elle combine cette dimension et celle de la résignation aux souffrances, modèle pour les moines malades et mourants¹⁴⁸⁶, comme l'est l'iconographie passionnelle du chapitre de Bucilly¹⁴⁸⁷. Sans revenir sur ces décors déjà

1481 Marc 1:12-13, Mathieu 4:1-11, Luc 4:1-13.

1482 Cf. Chapitre IV.2.B.1.

1483 Dijon-Saint-Bénigne, Valloires.

1484 Cf. Chapitre V.2.A.2

1485 Cf. Chapitre IV.2.B.2

1486 Cf. Chapitre V.2.A.2.

1487 Cf. Chapitre IV.1.B.1 et VII.1.C.2.

présentés, remarquons ici la grande uniformité de ses représentations dans les trois tableaux qui nous sont connus¹⁴⁸⁸. L'éclipse des disciples, l'expression du Christ reflétant un renoncement résigné plus qu'une angoisse déchirante, ainsi que l'attitude bienveillante de l'ange créent une atmosphère moins douloureuse, moins dynamique aussi, conforme en cela à l'évolution des représentations des thèmes religieux au XVIIIe siècle¹⁴⁸⁹, dissipant progressivement le pathétique, voire le dolorisme, du XVIIe siècle en faveur d'une douceur favorisant l'intériorisation et une attitude confiante plutôt que l'exaltation et l'héroïsme, la grâce plutôt que l'extase¹⁴⁹⁰, la compassion plutôt que l'horreur, pour paraphraser Martin Schieder¹⁴⁹¹.

Point convergent de la fuite, des tentations et de l'agonie, la Croix, que nous avons étudiée au chapitre précédent, constitue un quatrième désert, et est souvent représentée à l'époque moderne sur un calvaire à l'aspect minéral et désolé, loin des panoramas verdoyants des crucifixions italiennes du XVe siècle.

Jean-Baptiste

La figure de Jean, cousin de Jésus, entretient un rapport fort avec le monachisme occidental, qui y voit le précurseur de l'érémisme par sa vie au désert et la formation d'un groupe de disciples autour de lui. Ainsi les ermitages de chartreuses sont-ils placés sous la triple invocation de Dieu, Marie et Jean, ce dernier faisant partie des rares sculptures exposées aux portails de leur enceinte¹⁴⁹². Présent chez les cisterciens, Jean-Baptiste l'est aussi à Prémontré, entretenant un lien avec Norbert, qui se retira comme lui dans la solitude avant de commencer une carrière de prédication¹⁴⁹³.

La dizaine de représentations johanniques recensées sont assez bien réparties entre ces

1488L'œuvre de Lebault pour la sacristie de Dijon, vers 1710, copiée au milieu du siècle par dom Gardon pour le réfectoire de Champmol, et celle de Parrocel, dans les années 1760-70, pour la sacristie de Valloires.

1489Schieder, *Au-delà des Lumières...* p. 206-214.

1490Aaron Wile, « Une nouvelle grâce : la peinture religieuse de Charles de La Fosse face à la crise de conscience européenne », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, vol. 15-2018, mis en ligne le 22 février 2019, consulté le 4 avril 2023.

1491Schieder, *Au-delà des Lumières...* p. 189.

1492Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 246-47.

1493Arnaud Baudin, Clément Blanc-Riehl, « Sceaux français de l'ordre de Prémontré (XIIe-début XVIe siècle) », *Revue française d'Héraldique et de Sigillographie*, n° 90-91, Paris, Léopard d'Or, 2021, p. 37-39.

trois ordres¹⁴⁹⁴, chez les prémontrés¹⁴⁹⁵ un peu plus que chez les cisterciens et chartreux, et beaucoup plus que chez les mauristes, pourtant plus nombreux dans le corpus¹⁴⁹⁶, tandis que les génovéfains se distinguent par une absence complète de ce thème dans leurs maisons. Cette répartition institutionnelle n'est pas du tout homogène du point de vue géographique, puisque les trois quarts des exemples, tous ordres compris, sont normands. Les cisterciens, et plus largement le reste du monachisme du XVIIIe siècle connaissaient certainement les sermons du bienheureux Gueric¹⁴⁹⁷, disciple de Saint Bernard et saint abbé d'Igny, associant l'ensemble des caractéristiques scripturaires de Jean avec le désert :

Je crois qu'avant toute chose, nous devons considérer la grâce que renferme le désert, le bonheur de la solitude, la retraite a mérité dès le commencement d'être consacrée au repos et à la vie pleine de grâce des saints. La voix de celui qui est dans le désert, saint Jean, en prêchant et en donnant le baptême de la pénitence, a consacré pour nous l'habitation de la solitude¹⁴⁹⁸.

D'un point de vue iconographique, la majorité des figurations de Jean sont liées au baptême du Christ, les autres le montrant au désert et, dans quelques rares cas, lors de sa décollation.

L'importance du thème baptismal comme mort au monde au sein des décors conventuels a été précédemment analysée, reflet iconographique de la vocation érémitique au détachement du monde pour suivre le Christ, et en relation avec les autres programmes sacramentaux promouvant l'union à Dieu dans la vie religieuse¹⁴⁹⁹. C'est toutefois la représentation de sa vie au désert qui identifie le plus directement Jean au monachisme. C'est cet aspect qui fut choisi pour deux toiles peintes dans la décennie 1770 par Nicolas-Guy Brenet (1728-1792) pour la chartreuse de Gaillon¹⁵⁰⁰, qui l'a représenté, jeune homme, partant au désert effectuer son annonce messianique, comme le suggère son regard direct

1494Chez les mauristes : Angers-Saint-Aubin (vestibule du réfectoire), Bec-Hellouin (salle des hôtes), Caen (réfectoire), Molesme (salle des hôtes), sans compter la commande non réalisée du réfectoire de Saint-Nicolas d'Angers. Cisterciens : Beaubec (chambre d'hôte), Clairvaux (réfectoire), Valasse (chambre d'hôte). Prémontrés : Bucilly (sacristie), Falaise (réfectoire), Mondaye (réfectoire). Chartreux : Gaillon (sans précision de lieu), sans compter la sculpture gothique de la chapelle de l'infirmerie de Vauvert (Paris) conservée jusqu'à la révolution.

1495Les occurrences prémontrées composent 27% de l'ensemble, alors que ces abbayes ne représentent que 9% du corpus.

1496Non en quantité absolue, mais relativement à leur proportion au sein du corpus.

1497Ces sermons furent publiés en appendice de la grande édition des *Œuvres* de Saint Bernard réalisée par dom Mabillon en 1690.

1498Gueric, « Quatrième sermon sur l'Avènement du Seigneur », *Oeuvres complètes de Saint Bernard, traduction nouvelle par M. l'abbé Charpentier*, Paris, Vivès, 1866, tome VII.

1499Cf. Chapitre IV.2.B.2.

1500Elles sont conservées dans l'église de Bazoques (Eure). Leur emplacement dans la chartreuse n'est pas connu, même si la forme de l'une d'entre elle suggère son insertion dans un lambris de salle plutôt que dans l'église.

vers le spectateur, le doigt pointé vers le ciel et l'agneau à ses pieds. Le désert en question est particulièrement verdoyant, évoquant plutôt l'isolement de la chartreuse, entre le parc de Gaillon et la Seine, que la sécheresse. L'autre toile, d'un grand format cintré, s'insérerait bien dans l'église, quoiqu'elle pourrait aussi trouver sa place sur l'autel de la sacristie ou de celui du chapitre. Elle a la particularité de représenter Jean plus âgé et entouré de disciples, ce qui est conforme aux sources scripturaires, mais assez rare dans les illustrations picturales de son existence.

Aller au désert pour annoncer, c'est justifier l'ascèse comme un appui de l'annonce, voire de l'envoi missionnaire. Cette annonce messianique prend une forme spécifique dans le contexte cloîtré. Mauristes et cisterciens entendent témoigner de la venue du royaume céleste non par une action visible au cœur du monde, mais par leur retrait de celui-ci, par une vie contemplative cachée et par la beauté du culte divin, l'aspect le plus directement visible de la vie monastique, avec les aumônes pratiquées à la porte.

Cette annonce peut toutefois prendre une véritable dimension missionnaire, à l'image des nombreuses missions organisées par les bénédictins au XVII^e siècle¹⁵⁰¹. Elle peut aussi correspondre à une dimension pastorale, spécialement pour les prémontrés dont le fondateur lia dès l'origine vie religieuse et souci pastoral au travers de la prise en charge de paroisses voisines. Cela est bien corrélé avec l'importance des décors norbertins dans la représentation johannique.

C'est cependant le baptême qui est systématiquement choisi pour le figurer. Cela invite à ne pas sous-estimer la suggestion de cette facette désertique des représentations baptismales, comme le montre bien la riche sculpture ornementale du vestibule du réfectoire de Saint-Aubin d'Angers, lequel présente un décor récapitulant l'ensemble de l'emblématique johannique. Le centre de la voûte est orné d'un bas-relief le représentant baptisant son cousin Jésus, déjà évoqué au sein de la riche thématique johannique et baptismale des réfectoires¹⁵⁰². Le décor de Saint-Aubin ne se cantonne pas à cette seule représentation, puisqu'il l'accompagne de quatre bas-reliefs dont la forte sculpture développe, en plus d'une évocation des quatre saisons, l'iconographie du Baptiste au sein d'un jeu très libre de formes rocailles assez inhabituelles pour une composition religieuse¹⁵⁰³. L'eau et la colombe, directement issues du récit baptismal, y sont

1501 Nous en avons trouvé moins de traces au XVIII^e siècle, ce qui peut provenir d'un biais de source, refléter une normalisation de cette pratique ou correspondre à une réduction de cet aspect de l'action bénédictine.

1502 Cf. Chapitre IV.2.B.1 et C.2.

1503 Cette inventivité rocaille se retrouve aussi dans l'abbaye Saint-Nicolas d'Angers et d'une manière un peu

représentées dans chaque dessus-de-porte, l'une, l'autre ou les deux. À deux reprises elles sont associées à un agneau, rappelant l'exclamation de Jean désignant Jésus comme « l'agneau de Dieu, celui qui ôte les péchés du monde » (Je 1:29), faisant de l'agneau l'attribut traditionnel de Jean, qui serait donc ici plutôt un élément johannique que christique, bien que les deux soient intrinsèquement liés. Plus étonnante, l'une des scènes aquatiques met en avant un gros poisson à la bouche ronde grande ouverte. Il s'agit peut-être d'un parallèle typologique entre le baptême du christ et les trois jours passés par Jonas dans le ventre du poisson¹⁵⁰⁴, avant d'aller prêcher la pénitence, comme Jean¹⁵⁰⁵.

Pour évoquer le désert, le concepteur de ce décor, dont nous ignorons tout, n'a pas employé les abeilles et cigales dont le prophète se serait nourri¹⁵⁰⁶, mais a sculpté un lion rugissant dans un paysage dont le caractère désertique est précisé par la présence de palmiers. Sur l'un d'eux se trouve une colombe sortant d'une nuée vers laquelle le félin se tourne. Cette association du lion à Jean est traditionnelle depuis saint Jérôme. Celui-ci explique l'attribution du lion comme symbole de l'évangéliste Marc, car celui-ci ouvre son récit par la prédication de Jean-Baptiste au désert où il « rugissait » comme un lion¹⁵⁰⁷. Cette association iconographique est par exemple visible dans la gravure qui orne la première page des éditions de la Bible de Lemaistre de Sacy par Desprez au début du XVIIIe siècle¹⁵⁰⁸.

Parmi les onze tableaux johanniques recensés, deux représentent la décollation, sa décapitation ordonnée par Hérode à la demande de Salomé¹⁵⁰⁹. Leur présentation au chapitre V a montré que cet épisode plaçait encore en Jean une image de la vie religieuse, non plus seulement adressée aux moines, mais aussi aux hôtes, comme avertissement autant que comme invitation.

différente dans les abbayes du Mans. Nous avons déjà évoqué cette particularité angevino-mancelle au chapitre VI.1.B.1.

1504Le récit du Livre de Jonas a été traditionnellement interprété comme un type de Jésus-Christ depuis les pères de l'Église, en particulier Saint Jérôme et son commentaire *In Jonam*. Le passage dans le ventre d'un monstre marin fut pour Jonas une occasion de purification lui permettant d'obéir à l'appel de Dieu à aller prêcher la repentance à Ninive.

1505L'eau, la colombe, l'agneau se trouvent aussi sculptés vers 1740-50 autour de Jean au désert sur le tympan du portail de la chartreuse du Liget,

1506Ces attributs johanniques se retrouvent par exemple dans l'intrados de la chapelle Saint Jean-Baptiste de l'église paroissiale Saint-Sulpice à Paris, sculptés dans la première moitié du XVIIIe siècle, peut-être par les frères Slodtz.

1507Cette explication est reprise et diffusée par de nombreux auteurs de l'époque moderne, comme l'oratorien Louis de Carrières, bibliste réputé, dans son *Histoire du Nouveau Testament selon l'ordre chronologique*, Nancy, Leseure, 1741, t. V, p. 3.

1508Qu'il s'agisse de l'édition in-folio avec grandes explications de 1714 ou de 1717.

1509Fille d'Hérodiade dont Jean-Baptiste avait condamné le remariage qui enfreignait certains interdits du Lévitique. Cf. Mc 6;14-19 et Ma 14;1-12.

Qu'il s'agisse de l'annonce de la venue messianique, « voici celui qui ôte les péchés du monde », de la prédication au désert, « préparez la voie du seigneur », ou du retentissement de son *non licet* à la face des puissants, la figure de Jean est singulièrement sonore. Cette dimension est particulièrement sensible au réfectoire de Clairvaux, par l'écho de ce cri dans le désert avec les trophées d'instruments, symboles des bruits et délices du monde, suspendus comme des trophées pris à l'ennemi et ainsi rendus muets pour laisser advenir le silence dont l'appel a besoin pour résonner.

Les Pères du désert

Aux modèles bibliques s'ajoute pour les moines une autre catégorie de modèles un peu plus directement liée à la vie monastique, les Pères du désert, regroupant quelques dizaines de solitaires de l'antiquité tardive, dont des femmes, qui vécurent retirés, seuls ou avec quelques pairs ou disciples dans les déserts proche-orientaux et égyptiens. Leur importance tient d'une part à la fondation des modèles de vie érémitique et cénobitique qui, transmis dans l'occident méditerranéen, furent à l'origine de la vie monastique que quelques maîtres comme Benoît ou Colomban organisèrent autour d'une règle commune. Leur connaissance repose surtout sur des recueils de citations, aujourd'hui nommés apophtegmes, qui transpirent les conseils de ces sages prédécesseurs. Traduits en latin puis en français¹⁵¹⁰, ils constituaient une littérature ascétique particulièrement prisée des milieux ecclésiastiques modernes, et même au-delà au XVIIe siècle¹⁵¹¹.

Le corpus révèle que ce thème, pourtant commun à l'ensemble du monachisme, n'a été approprié que par les chartreux, au travers d'un médium lui aussi très cartusien, le vitrail. La tradition de clore les baies des petits cloîtres fournit un support dont les disciples de saint Bruno profitèrent pour enrichir ce lieu de passage de modèles de la vie monastique,

1510 L'une des plus célèbres traductions françaises modernes étant celle du solitaire de Port-Royal Robert Arnauld d'Andilly, *Les vies des saints pères des déserts et de quelques saintes écrites par des pères de l'Église et autres anciens auteurs ecclésiastiques, traduites en françois par*, Paris, Vitré, 1653, qui connue de nombreuses rééditions. Les éditions des Pères du désert furent nombreuses dans les siècles suivants, en particulier dans la *Patrologia Gaeca* de Jacques-Paul Migne, publiée entre 1857 et 1866, et les ouvrages de dom Lucien Regnault publiés à partir de 1970.

1511 Christian Belin, « Les avatars de l'ascèse au XVIIe siècle, un argument de controverse » in Brigitte Perez-Jean (dir.) *Les dialectiques de l'ascèse*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 313-324. Nous ignorons si cette fortune se poursuivit au XVIIIe siècle hors du lectorat ecclésiastique.

en plus des vies de saint-Bruno peintes. Nous avons présenté précédemment le cycle du Mont-Dieu sur la vie du Christ. Ceux de Paris et de Rouen avaient été dédiés aux modèles désertiques.

Celui de Vauvert est le plus documenté grâce aux descriptions des guides parisiens du XVIIIe siècle, comme Piganiol :

Ces vitres sont dans des bordures peintes en apprêt, qui ont aux coins des camaïeux qui représentent les Pères du Désert. Les carreaux du milieu [...] étoient aussi peints en Camaïeu, mais en couleurs différentes des Camaïeux qui sont aux coins. Toutes ces pièces avoient été peintes d'après Sadeler, qui en a inventé la disposition des sujets, les a dessinés et les a gravés.¹⁵¹²

Quoique nous ignorions la liste des ascètes choisis, la mention de plusieurs scènes par panneau peint, et le décompte de vingt-six baies doubles indiquées par le plan Verniquet¹⁵¹³, le nombre de sujets nécessaires mobilisa probablement l'ensemble des recueils de gravures publiées sur ce thème par les frères Jean (v.1550-1600) et Raphaël (v.1560-v.1632) Sadler. Ces deux graveurs flamands qui travaillèrent dans la vallée rhénane et dans le nord de l'Italie réalisèrent en collaboration avec Martin De Voos (1532-1603) quatre séries sur le thème des pères du désert, *Solitudo sive Vitae patrum eremicolarum* (1586), *Solitudo sive Vitae foeminarum anachoritarum* (v.1590), *Sylvae sacrae* (1594) et *Trophaeum vitae solitariae* (1598) étudiées par Philippe Luez et Diane Vielle¹⁵¹⁴. L'ensemble de ces planches partage une composition unifiée, mettant en scène un ou une solitaire dans une attitude de prière ou de travail dans un paysage le plus souvent forestier où se voient généralement la cellule et parfois d'autres habitations à l'arrière-plan. Des détails singularisent particulièrement certaines figures tandis que d'autres seraient difficilement identifiables sans la lettre.

C'est une solution assez semblable qui fut employée pour le petit cloître du Petit-Quevilly. Datés de la décennie 1620, les vitraux durent être remontés dans le cloître lors du changement d'implantation de la communauté vers 1680. La maçonnerie fut probablement conçue pour respecter les dimensions et le découpage lobé des panneaux qui n'appartenaient plus à l'esthétique classique de la fin du XVIIe siècle. N'ayant pas été

1512 Jean-Aymar Piganiol de La Force, *Description de Paris, de Versailles...*, Paris, Legras, 1742, t. 6, p. 294. Jean et Raphaël Sadler réalisèrent en commun quatre séries sur le thème des pères du désert, en lien avec Martin De Voos : *Solitudo Sive Vitae Patrum Eremicolarum* (1586), *Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum* (v.1590), *Sylvae Sacrae* (1594) *Trophaeum vitae solitariae* (1598). Le sujet a été étudié par Philippe Luez et Diane Vielle, *Sylvae Sacrae – La Forêt des Solitaires* (Le Dessin à Port-Royal, vol. 3), Gand, Snoeck, 2022.

1513 Edme Verniquet (dir.), *Atlas du plan général de la ville de Paris...*, Paris, Perronneau, 1795, pl. 52.

1514 Philippe Luez et Diane Vielle, *Sylvae Sacrae – La Forêt des Solitaires*, Gand, Snoeck, 2022.

décrits, ils ne sont connus que par quelques panneaux aujourd'hui conservés dans le comté de Norfolk en Grande-Bretagne. En plus des motifs de vanité représentés sur de petits bandeaux qui en composaient peut-être les bordures, deux grands sujets sont identifiés. L'un représente le Bon Pasteur, clairement identifié par le cartouche qui l'accompagne. Cette indication est bienvenue, car l'iconographie du Christ pasteur attentif à ses brebis adopte des détails iconographiques inhabituels, revêtant Jésus de vêtements populaires, capeline et guêtres, capuchon relevé sur un visage aux traits peu christiques, et un scapulaire qui, sans suivre la forme si particulière de la cuculle cartusienne, ne laisse pas d'y faire songer. Son inscription dans un arrière-plan aux détails soignés le rapproche de la formule des Sadler, assez éloignée des compositions mises en place dans les églises, où une figure hiératique se détache lisiblement sur un fond très restreint, choix expliqué autant par la proximité du spectateur, plus à même d'apprécier les détails, et par la spécificité des sujets qui ne sauraient être connus sans la précision de la représentation. L'aide de phylactères ou de monogrammes n'est pas inutile, comme le montre la difficile identification du second panneau, que nous rapprochons avec prudence de Jean de Sapsas, figure assez secondaire présentée au sein de la Vie d'un autre solitaire. Ce choix s'explique probablement par la possibilité de créer un parallèle entre ce modeste ermite invité par Jean-Baptiste à occuper pieusement la grotte dans laquelle se réfugia Jésus lors de sa retraite au désert et le chartreux, ainsi invité à voir la chartreuse comme le lieu où il peut imiter le Christ, fût-il à quatre mille kilomètres du désert de Judée.

Ce même sujet des Pères s'observe encore aujourd'hui dans un établissement extérieur à notre aire d'étude, dans le chœur de l'église Saint-Pierre des chartreux de Toulouse, où les pères les plus reconnaissables, comme Antoine le Grand ou Paul de Thèbes, composent un cycle peint à fresque entrecroisé avec les épisodes de la vie de saint Bruno occupant la partie inférieure du mur, surmontés d'un cycle de la vie du Christ. Ils surplombent les stalles des religieux, jouant en quatre temps le jeu d'identification, du moine au fondateur, ce dernier assimilé aux pères et les pères au Christ.

Ces cycles trouvent leur origine dans une pratique médiévale encore visible à la fin du XVIII^e siècle dans la chapelle de l'infirmerie de Vauvert. Érigée en 1441, elle était décorée de « quatre bas-reliefs, représentant saint Jean-Baptiste et son mouton ; saint Paul hermite, et son pigeon [corbeau] ; saint Antoine et son cochon ; et saint Bruno sans

compagnon¹⁵¹⁵ ».

Parmi les pères représentés dans le chœur de Toulouse se trouve saint Jérôme, le traducteur de la Vulgate. Il est considéré comme un des quatre Pères latins, étudiés dans la suite de ce chapitre. Sa retraite en Palestine où il fonda un monastère en fait une des figures emblématiques du monachisme, amplifiée par sa représentation traditionnelle en ermite dans une grotte. Des cinq occurrences de cette iconographie hiéronymite dans le corpus¹⁵¹⁶, une seule est conservée, et une autre décrite. Les stalles de l'église de Bellême dans le Perche qui sont, selon notre hypothèse, celles du chapitre cartusien de Bellême, comportent deux portes toujours surmontées de deux dessus-de-porte horizontaux représentant l'un un chartreux, probablement Bruno, méditant avec un compagnon travaillant derrière lui, et l'autre Jérôme étudiant les Écritures dans une forêt, un homme l'interpellant à l'arrière, probablement son ami le prêtre Évagre qui pourvoyait à ses besoins, en particulier en livres¹⁵¹⁷. L'expression du chartreux est particulièrement évocatrice du moment où l'on relève la tête pour interioriser le texte¹⁵¹⁸.

Cette activité studieuse, l'un de ses attributs iconographiques, rappelle d'abord qu'il composa au désert la traduction des Écritures en latin, connue sous le nom de Vulgate, devenue le texte de référence de l'Occident latin. Parmi ses écrits se trouvent aussi des vies d'ermites, dont Paul de Thèbes et Hilarion. Ces deux toiles forment donc un pendant de l'étude érémitique, à la fois active par la composition d'ouvrages pieux et la transmission de modèles et de conseils, et plus passive par la lecture et la méditation de ces écrits, au premier rang desquels la Bible. Cette orientation livresque s'accorde avec la lecture spirituelle qui s'y faisait, formant l'un des rares exercices communautaires¹⁵¹⁹. Le travail et les relations fraternelles sont aussi mis en avant par les personnages secondaires de ces peintures. Dans cette configuration, Bruno incarnerait plutôt le chartreux en cellule, et Jérôme le chartreux en communauté.

L'autre occurrence documentée se trouve aussi dans une chartreuse, au retable de la salle capitulaire du Mont-Dieu. En plus de ces aspects scripturaires, cette sculpture le représentait, « à genoux, avec un caillou à la main », formant aussi pendant avec une autre

1515 Millin, *Antiquités nationales*... t. 5, p. 59.

1516 Sans compter deux autres au sein des pères latins, étudiées dans la suite de ce chapitre VIII.2.A.2, p. 436.

1517 Jean Martianay, *La vie de S. Jérôme, Prêtre, Solitaire et Docteur de l'Église*, Paris, Lambin, 1706, p. 94.

1518 Cf. notice Val-Dieu, fig. 1b.

1519 Une lecture semblable pourrait expliquer le *Saint Jérôme* représenté dans le chapitre de Mondaye. Nous ignorons cependant l'importance qu'il pouvait occuper parmi la quinzaine de tableaux mentionnés dans cette pièce.

image, cette fois de « St Augustin à genoux, tenant un cœur enflammé »¹⁵²⁰. Les deux pères échangèrent une correspondance qui ne fut pas exempte de débats. Ce cœur, attribut traditionnel de l'évêque d'Hippone, se charge peut-être ici d'une dimension communautaire, rappelant l'une des dernières lettres envoyées à l'ermite de Bethléem, où « Il lui [Jérôme] parle de son différend avec Rufin avec une grande charité, disant que cet exemple lui fait peur, et qu'il vaudrait mieux quitter toutes les contestations de doctrine, que d'altérer la charité¹⁵²¹ », modération dans les débats qui ne pouvait qu'être souhaitable au sein d'une communauté. Le caillou exhibé par Jérôme pourrait aussi bien être l'appel à la vie ascétique qu'un pendant au cœur enflammé de l'amour divin, rappelant que Jésus est le roc sur lequel reposent les fondations solides de la vie chrétienne¹⁵²².

Sa présence au réfectoire mauriste de Saint-Laumer de Blois est plus inattendue. Non seulement le corpus suggère qu'il s'agit plutôt d'un sujet de salle capitulaire, mais en plus il s'y trouve presque seul. L'inventaire de 1790 n'y mentionne en effet qu'« un Christ et un Saint Jérôme¹⁵²³ ». Nous ne pouvons savoir s'ils constituaient deux tableaux mis en pendant, ou si ce Christ n'était qu'un crucifix. Au mieux, peut-on supposer y voir une mise en valeur de l'Écriture comme nourriture vivifiante de la vie monastique.

La faible proportion de représentation des Pères du désert par rapport aux autres figures tendrait à montrer le peu de succès de sujets trop univoques, là où Jésus, Jean et Jérôme, à qui sont attachés des symboliques plus variées, connaissent une plus grande faveur dans leur représentation spécifiquement désertique. Cela suggérerait chez les moines une préférence pour les iconographies polysémiques, ouvertes à des lectures plurielles, non seulement enrichies par des images voisines mais peut-être aussi plus porteuses dans la méditation des religieux.

1520 Dom Boucher cité dans Gillet, *La Chartreuse de Mont-Dieu...*, 1889, p. 355.

1521 Martianay, *Vie de S. Jérôme...* p. 460, citant la lettre LXXIII.

1522 Mt 7:26.

1523 AN, F.19.605. Loire-et-Cher, copie de l'inventaire du 16 avril 1790.

b) Les fondateurs

Les grandes familles monastiques retenues dans cette étude identifient dans l'histoire de leurs premiers temps des personnalités considérées comme fondatrices pour leur identité. Dans les cas de saint Benoît de Nursie le processus est assez simple, puisqu'il incarne tout à la fois le fondateur, le modèle et le législateur. Dans le cas de saint Bruno le chartreux et de saint Norbert de Xanten, ceux-ci peuvent naturellement être rattachés à ces deux premières catégories, mais ils ne donnèrent pas de règle à proprement parler, comme nous l'avons expliqué en introduction. Saint Bernard de Clairvaux quant à lui occupe une place particulière, puisqu'il n'est ni le fondateur ni le législateur de la réforme à laquelle il adhère. Il appartient à la seconde génération de son ordre et ne fut pas même abbé de Cîteaux, néanmoins son ampleur intellectuelle, son charisme personnel a si durablement marqué les mémoires dans et au dehors de l'ordre qu'il occupe de fait cette position, ayant totalement éclipsé Robert de Molesme et Étienne Harding. Les génovéfains, qui ne reconnaissent que la figure antique d'Augustin seront évoqués dans la seconde section de ce chapitre. Les images peintes et sculptées des quatre fondateurs rassemblent 52 décors, en cycles ou œuvre solitaires, identifiés dans les seuls espaces conventuels de ce corpus, dont 17 sont consacrés à saint Benoît, 16 à saint Bernard, 12 à saint Bruno, 7 à saint Norbert. Les clunistes¹⁵²⁴ ont une proportion égale entre ces occurrences et leur importance dans le corpus, tandis que les chartreux en ont presque trois fois plus¹⁵²⁵. Cisterciens et prémontrés¹⁵²⁶ ont aussi une proportion supérieure, mais plus proche de l'équilibre¹⁵²⁷, alors que les mauristes sont sous-représentés¹⁵²⁸.

Ces décors occupent tous les types d'espaces, mais ne sont que très rarement reproduits plusieurs fois au sein d'une même abbaye et peuvent être complètement absents dans certaines. Contrairement à ce que l'image d'une rivalité monastique, héritée du Moyen-Âge central, pourrait faire croire, la figuration des saints fondateurs n'est nullement traitée de manière exclusive par chacun des ordres. Si une indubitable spécialisation des fondateurs s'observe à grande échelle, cette perméabilité doit être notée, soulignant particulièrement l'ouverture cartusienne à l'exemplarité bénédictine, puisque les images tant de Benoît que

1524Ils rassemblent 2% des occurrences de ces décors et représentent 2,5% des abbayes du corpus.

1525Soit 29,5% des occurrences pour 11% du corpus.

1526Soit 13,5% des occurrences pour 9% du corpus.

1527Soit 29,5% des occurrences pour 24,5% du corpus.

1528Soit 25,5% des occurrences pour 42% du corpus.

de Bernard sont présentes en chartreuse¹⁵²⁹. En retour, les bernardins eux-mêmes peuvent apprécier la figure de Bruno¹⁵³⁰, alors que celle de Benoît, pourtant l'auteur de leur Règle, y est rare hors de leurs églises¹⁵³¹. Enfin, Bernard, malgré ses critiques virulentes envers les bénédictins, peut aussi trouver place chez les mauristes¹⁵³².

L'analyse de leur présence dans les décors monastiques porte à reconnaître trois dynamiques de constructions identitaires, chacune associée à des profils spécifiques. Benoît, Norbert apparaissent comme des figures lointaines et imprécises, mobilisées par leurs disciples comme des chaînons centraux de la consolidation de l'identité de leur ordre par leur représentation fragmentée en épisodes de leur vie. Bruno, au travers d'un mécanisme iconographique assez similaire, fut plutôt offert en modèle d'effacement et d'humilité aux chartreux dont il constitue l'archétype. Bernard bénéficie au contraire d'une connaissance approfondie de sa personnalité, lui conférant une proximité humaine, un visage, mais aussi une stature favorisant la recherche d'authenticité et de vérité si centrale dans le christianisme moderne. Ces trois perspectives sont corrélées à deux types de mise en œuvre, le cycle et le portrait, qui ne sont pas des supports interchangeable mais participent directement à l'une ou l'autre de ces logiques.

Benoît et Norbert, incarnations d'un ordre

À partir de la période moderne, saint Benoît de Nursie et saint Norbert de Xanten sont représentés comme des figures tutélaires par lesquelles les religieux de leur ordre incarnent la continuité de leur tradition.

La figure de Benoît fonde l'identité bénédictine, non seulement pour les ordres qui portent ce nom, mais aussi pour les cisterciens qui suivent sa Règle. À ce titre, une chapelle lui est presque systématiquement dédiée dans leurs églises, avec tableau ou sculpture à l'autel, occupant parfois l'un des côtés du jubé, éventuellement mis en parallèle avec l'autel de la

1529Des images de Benoît et de Bernard se trouvent au Val-Dieu (non localisées), le second étant aussi présent au grand cloître du Mont-Dieu.

1530Présent au dortoir d'Aunay et à la bibliothèque de Preuilly.

1531Les abbayes cisterciennes du corpus ne contiennent pas d'image de Benoît à l'exception d'une sculpture dans le jardin de Trois-Fontaines.

1532Infirmerie du Bec-Hellouin.

Vierge¹⁵³³. Il vivait au début du VI^e siècle, la Règle est son seul écrit conservé. La connaissance des détails de sa vie repose uniquement¹⁵³⁴ sur la *Vita* composée par son contemporain et compatriote le pape Grégoire I^{er} dans un recueil d'hagiographies italiennes¹⁵³⁵.

Saint Bruno présente un profil un peu similaire. Ayant vécu au XI^e siècle (1030-1101), il est assez proche de Saint Bernard, tout en ayant laissé beaucoup moins de traces. Sa vie est connue par les récits de deux auteurs presque contemporains, Guigues (1083-1136), cinquième prieur de Chartreuse, qui composa les *Coutumes* qui forment la règle de l'ordre, et l'annaliste bénédictin Guibert de Nogent (v1053-v1125).

N'ayant laissé que peu de textes de leurs mains, connus par des récits de disciples ou de connaissances, ils partagent le même profil que les pères du désert, à cette différence près qu'ils sont considérés comme des fondateurs, pas seulement d'une communauté, mais d'une famille monastique entière. Aucune image ancienne ne reproduisant leurs traits, ce sont ces *Vitæ* qui donnent à connaître aux moines leur patriarche¹⁵³⁶.

Dans les bâtiments conventuels, la figure de Benoît est surtout utilisée par épisodes, par exemple sa mort, représentée à au moins trois reprises¹⁵³⁷, ou sa visite à sa sœur¹⁵³⁸ Scholastique¹⁵³⁹, en ce qui concerne les toiles dont les sujets nous sont connus¹⁵⁴⁰. Il en va ainsi pour une part importante des tableaux d'autel que nous avons pu croiser durant nos recherches¹⁵⁴¹.

Seuls trois grands cycles de sa vie furent réalisés à l'époque qui nous concerne, tous trois dans des réfectoires, cette singularité rendant leur implantation particulièrement significative. + Molesme, 10 Le moins documenté des trois, composé de « *sept grands*

1533Comme c'est le cas dans l'abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire. Pour une vue plus générale de ce sujet, cf. Sallé, *Églises mauristes...* 2022, p. 603-56.

1534Hurel, *Saint Benoît...* p. 10.

1535*Dialogues sur la vie et les miracles des Pères italiens et sur l'éternité des âmes*, réédité aux éditions du Cerf en 1979 et 1980.

1536Littéralement père supérieur, ce titre est souvent donné dans la littérature monastique et même séculière pour désigner un fondateur d'ordre, comme par exemple dans le titre de l'ouvrage de dom Barnard Planchette, *La vie du grand S. Benoist, patriarche des moines de l'occident...* Paris, Billaine, 165.

1537Bec-Hellouin, chapelle de l'infirmerie, Saint-Germer de Fly, *idem*, Blois-Saint-Laumer, bibliothèque.

1538Cette parenté affirmée par Grégoire dans sa Vie de saint Benoît (*Dialogues*), est remise en cause par une compréhension plus clanique de ces liens dits fraternels.

1539Chambre d'hôte au Mans-Saint-Vincent et à Saint-Benoît-sur-Loire.

1540A Molesme en 1693 se trouve aussi une rencontre de saint Benoît avec Tottila dans une des chambres d'hôtes.

1541Par exemple le tableau d'Antoine Paillet pour l'autel du saint à Saint-Riquier (Le Pas de Secheval, in Magnien, *Saint-Riquier...* 2009, p. 280), ou celui de Jean Restout pour Bourgueil (Gouzi, *Restout...* 2000, p. 220).

*tableaux*¹⁵⁴² » fut réalisé à une date inconnue pour l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire. Bien plus qu'un patronage, cette présence de l'abbé du Mont Cassin s'explique par la croyance qu'avaient les religieux français d'y posséder les reliques du patriarche. Ce rare cycle s'inscrit en parallèle de l'unique maître-autel dédié à saint Benoît dans notre aire d'étude.

Deuxième fille de Cluny, Saint-Martin-des-Champs incarne son ordre dans la capitale et dans la moitié nord du royaume. Entre 1706 et 1716 le peintre Louis Sylvestre (1675-1760) réalisa une suite de neuf scènes de la Vie de saint Benoît, complétée dans les mêmes années par deux toiles de Louis Galloche (1670-1761), puis en 1778 par deux autres de Jérôme Preudhomme (v1735-1810) déjà présenté¹⁵⁴³. Bernard de Montgolfier qui a reconstitué l'histoire de cet ensemble¹⁵⁴⁴ a travaillé à le distinguer de la série de toiles peintes par Philippe de Champaigne pour la chambre d'Anne d'Autriche à l'abbaye du Val-de-Grâce vers 1656. Si cette distinction est très utile, elle ne doit pas faire oublier les grandes similitudes de composition entre les deux cycles, suggérant une possible filiation de l'un à l'autre. Nous ignorons malheureusement tout des éventuels modèles, même le choix des sujets, du plus important de ces cycles puisqu'il comptait vingt tableaux, peints par le frère convers André Guérin et achevés en 1714¹⁵⁴⁵, ainsi qu'un cycle de vingt autres tableaux représentant la vie du Christ, disposés l'un sous l'autre dans le réfectoire de l'abbaye de Marmoutier, siège traditionnel du chapitre général de la Congrégation de Saint-Maur¹⁵⁴⁶. En y joignant le seul décor bénédictin¹⁵⁴⁷ sculpté d'importance qui ait été réalisé¹⁵⁴⁸, le vestibule d'entrée de Saint-Germain-des-Prés qui sera présenté dans la section suivante¹⁵⁴⁹, où l'auteur de la règle est entouré de trois autres figures significatives, ces choix d'implantations donnent le sentiment que l'auto-représentation des mauristes au travers de ses grands prédécesseurs et saints patrons préside plus au gouvernement de la congrégation qu'à la vie communautaire courante de ses filiales¹⁵⁵⁰. Ces trois lieux sont en effet des points cardinaux de ce qui constitue la Congrégation, l'abbaye de Fleury étant son cœur spirituel, le monastère tourangeau son centre de gouvernement où étaient décidées les grandes orientations et toutes les nominations importantes, la capitale accueillant le

1542AD du Loiret, Hsuppl1, inventaire, 6 mai 1790. art.74. Ces tableaux sont qualifiés de « fort mauvais », ce qui peut désigner leur qualité picturale ou bien leur état de conservation.

1543Cf. Chapitre II.2.B.2.

1544Bernard de Montgolfier, « Deux suites de peintures sur la vie de Saint Benoît, essai de regroupement », *Bulletin du Musée Royal des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, 1962.3-4, p. 285-304.

1545La proximité des dates de réalisation de ces deux ensembles, quoique étonnante n'est peut-être qu'une coïncidence.

1546À partir de 1693 jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, à l'exception de deux chapitres extraordinaires en 1768 et 1788.

1547Au sens où il représente des religieux de cet ordre.

1548Nous présenterons le projet de l'escalier de Saint-Wandrille dans la sous-partie suivante.

1549Cf. p. 320

1550Il est difficile d'être aussi affirmatif pour l'ordre de Cluny, dont beaucoup d'abbayes sont trop peu documentées.

gouvernement ordinaire entre les cessions du chapitre général, ce qui était appelé le Régime. Il s'agit là de considération concernant les grands décors, l'exemple de Molesme¹⁵⁵¹ montrant bien que de petits tableaux pouvaient en partie compenser ce déséquilibre.

Norbert occupe une place marginale dans ce développement à cause de l'identité monastique particulière des prémontrés,—qui se définissent, à travers la Règle de saint Augustin, comme des chanoines réguliers, tout comme les génovéfains. L'ordre ne se distingue pas particulièrement par sa mise en avant de son fondateur, dont l'image est présente dans deux chapitres¹⁵⁵² un réfectoire¹⁵⁵³ et leurs hôtelleries¹⁵⁵⁴. Les cycles de sa vie ne nous sont connus que par deux exemples, réalisés au plus tard au XVIIe siècle¹⁵⁵⁵, dont un seul fut conservé au siècle suivant¹⁵⁵⁶. Il s'agit de dix-sept petits panneaux de bois garnissant en 1790 le lambris de la bibliothèque de Saint-Jean d'Amiens. Norbert y adopte, de même qu'au réfectoire d'Ardenne, une posture d'imitateur destinée à valoriser l'apostolicité de la vocation prémontrée. La composition de quelques épisodes construit des parallèles que les récits de sa vie ne soulignent pas nécessairement, comme sa conversion mise en scène comme une citation littérale de celle de Saint Paul, et sa prédication, où il apparaît revêtu d'une peau de mouton, qui ne peut manquer de faire écho à Jean-Baptiste au désert¹⁵⁵⁷. Il est significatif pour la construction de l'identité prémontrée que ce seul cycle identifié au XVIIIe siècle soit composé d'œuvres anciennes remontées dans une pièce dont, de l'aveu même des religieux, ils ne prennent pas grand soin à cause de leurs occupations sacerdotales. Les panneaux ne furent pas abandonnés par les fils de Norbert, malgré les changements de bâtiments et de décors, marque d'un certain attachement, mais les représentations de sa vie sont placées dans une pièce peu fréquentée, presque négligée, signe d'un relatif désintérêt.

1551L'inventaire de 1693 mentionne deux tableaux de *Saint Benoît*, l'un au réfectoire, l'autre dans le vestibule d'entrée, qui ne sont pas notés dans celui de 1790. Il n'est pas possible de savoir s'il s'agit d'une négligence du commissaire révolutionnaire ou d'un retrait de ces toiles peintes, qui aurait pu se produire lors de la reconstruction des bâtiments.

1552Bucilly, Mondaye.

1553Ardenne.

1554Bucilly, Ardenne.

1555Le cycle de la *Vie de Saint Norbert* peint dans les galeries du cloître médiéval de Prémontré fut réalisé avant les années 1660, époque où il est mentionné. Celui de la bibliothèque de Saint-Jean d'Amiens, daté du début du XVIIIe siècle en 1845 paraît plutôt, d'après les descriptions, appartenir au siècle précédent.

1556Le cycle de la *Vie de Saint Norbert* peint dans les galeries du cloître médiéval de Prémontré disparut très probablement lors de la reconstruction des galeries au début du XVIIIe siècle, sans être remplacé à notre connaissance.

1557E. Jourdain, « La légende de S. Norbert d'après dix tableaux sur bois conservés au Musée d'Antiquités d'Amiens », *Bulletin des Antiquaires de Picardie*, t. III, Amiens, Duval, 1849, p. 257 et 259.

Des représentations moins narratives, hiératiques, existent aussi pour Benoît, Bruno et Norbert¹⁵⁵⁸. Celles de Bruno se résument surtout à des sculptures, aux portails des enclos, dans les chapelles, mais aussi dans le grand cloître de Troyes. Celles de Benoît semblent plus nombreuses comme au réfectoire de Molesme (1693) et à celui des Blancs Manteaux (1790) où elles sont bien qualifiées de « portrait ». Ses représentations sculptées sont surtout aussi destinées à l'extérieur des bâtiments conventuels, au jardin cistercien de Trois-Fontaines, en compagnie des représentations de la Vierge et de Bernard, dans le projet de fontaine pour Saint-Denis en France, ou encore dans la grotte construite par des religieux de Saint-Wandrille. Sur tout cela nous sommes peu renseignés. Il subsiste encore aujourd'hui un bas-relief sculpté à la voûte plate de l'angle nord de la galerie de cloître de Saint-Melaine de Rennes, le représentant en apothéose, porté au ciel par des anges, très érodé. Il forme un pendant avec l'Ascension du Christ, participant de cette lecture de la figure du patriarche comme modèle d'imitation du Christ, à imiter également par les moines. En ce sens, ces décors sont une parfaite mise en œuvre du procédé hagiographique médiéval, qui établit par des épisodes surnaturels un parallèle entre la vie du saint et la vie du Christ¹⁵⁵⁹, selon un procédé qui repose autant sur la narration elle-même que sur les choix visuels et la mise en espace.

Bruno, silhouette exemplaire

La figure cartusienne de saint Bruno joue, à la différence de celles de Benoît et de Norbert, un rôle beaucoup plus important dans la définition de l'identité spirituelle et temporelle de son ordre. Assez similaires à celles des deux précédents, les *Vies* de saint Bruno connurent pourtant une diffusion sans équivalent, d'une grande ampleur géographique et fortement stéréotypée. Elles prennent d'abord place dans leurs chapelles, en peinture comme au Val-Saint-Pierre¹⁵⁶⁰, à Toulouse¹⁵⁶¹, à Bordeaux¹⁵⁶² et probablement à Rouen¹⁵⁶³, ou sculptées sur le dossier des stalles comme à Sélignac¹⁵⁶⁴. En 1625, Guillaume

1558Ardennes (sacristie, chapitre), Bucilly (chapitre et hôtellerie), Mondaye (chapitre). Il existe aussi des occurrences dans les églises abbatiales prémontrées, comme à Falaise et à Mondaye.

1559Hurel, *Saint Benoît...* chapitre V.

1560Naty Garcia-Guadilla Béjin, Claude Bauchart, *La chartreuse du Val-Saint-Pierre: de 1140 à nos jours*, Paris, Le Livre d'Histoire, 2018, p. 30.

1561Église Saint-Pierre des Chartreux, évoqué au début du chapitre au sujet des Pères du désert.

1562*In situ*, église Saint-Bruno.

1563Comme le suggèrent plusieurs tableaux de la *Vie de Saint Bruno* conservés au Musée des Beaux-Arts et à la cathédrale de Rouen, cf. Notice.

1564Transférées à l'église de Treffort (Isère) en 1810.

Perrier peignit à fresques dix scènes sur ce thème dans le petit cloître de la chartreuse de Lyon¹⁵⁶⁵. L'année suivante, les arcades du grand cloître de la plus importante chartreuse d'Espagne, El Paular, étaient ornées de cinquante-quatre toiles peintes par Vincent Carducho, dont dix-sept sur le thème de la vie de Bruno¹⁵⁶⁶.

Ces séries se déploient aussi au sein des bâtiments conventuels, dans au moins¹⁵⁶⁷ cinq des treize chartreuses que comporte notre corpus, tout particulièrement dans les petits cloîtres autour desquels se rassemblent les espaces de la vie communautaire. Ainsi en 1686 sont achevées à Bourfontaine douze toiles sur ce thème, alternant avec douze grisailles par Louis de Licherie (1629-1687) Antoine Bouzonnet-Stella (1637-1682) et Claude II Audran (1639-1684)¹⁵⁶⁸, aujourd'hui disparues.

La plus célèbre et la plus significative de ces séries fut celle peinte par Eustache Le Sueur entre 1645 et 1648 pour le petit cloître de la chartreuse parisienne de Vauvert. Il s'agit de la seule œuvre d'art créée pour des bâtiments conventuels à avoir été copiée en un aussi grand nombre pour d'autres maisons du même ordre¹⁵⁶⁹. Ce cycle comprend vingt-deux tableaux, destinés à occuper chacun une arcade du cloître, complétés par six cartouches et par quatre « vues ». Cette série joue un rôle important dans la stabilisation des représentations de saint Bruno. Les œuvres elles-mêmes ont fait l'objet de nombreuses études¹⁵⁷⁰. Soulignons, comme cela a déjà été remarqué, qu'en tant que portrait, l'image donnée de Bruno est assez peu individualisée, surtout à partir de sa prise d'habit, peu propice à susciter la reconnaissance d'une physionomie particulière, comme on l'attribue au Christ ou à saint Pierre dans la peinture française moderne. Moins que la personnalisation d'un homme, c'est la mise en scène de la fondation de la communauté originelle dans la vallée qui donne son nom à l'ordre, avec une mise en œuvre sobre, sérieuse sans austérité¹⁵⁷¹, qui retient l'attention des religieux, au point de connaître de nombreuses copies, devant une sorte de marqueur consensuel de l'identité cartusienne. À

1565 Université Lyon II (coll.), *L'art baroque à Lyon, 1622-1738, Actes*, Lyon, Centre régional de recherche et de documentation pédagogiques, 1972, p. 146.

1566 Alfonso E. Pérez Sánchez, Lizzie Boubli (com.), *Dessins espagnols maîtres des XVIe et XVIIe siècles*, Catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Paris, 18 avril-22 juillet 1991, Paris, RMN, 1991, p. 32.

1567 Certaines de ces chartreuses sont peu documentées, nous ne serions pas surpris que d'autres cycles y aient existé.

1568 Louis Dussieux (dir.), *Mémoire inédits sur les artistes français*, Paris, Dumoulin, 1854, t. II, p. 67-68.

1569 Les autres exemples sont destinés à l'église, et ne connurent souvent qu'une ou deux copies, à l'exception des quatre compositions de Jouvenet pour la nef de Saint-Martin-des-Champs, déjà présentées au Chapitre III. À la différence du cycle de Le Sueur, ces tableaux ne comportent pas de spécificité monastique, permettant une diffusion plus large mais aussi beaucoup moins ciblée et significative.

1570 En plus des titres cités dans la bibliographie de la notice Paris-Vauvert, mentionnons Alain Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthéna, 1987, réédition 2000.

1571 Cf. Chapitre III.2.A.1. au sujet de choix esthétiques communs au monachisme moderne.

une date indéterminée, le cycle fut reproduit pour la Grande Chartreuse¹⁵⁷², pour celles de Bordeaux et d'Auray. Ce dernier ensemble ne comprend que dix-sept des vingt-deux tableaux, pour s'adapter au lieu, mais est conservé *in situ*.

Cette transmission du modèle dans un grand nombre de chartreuses française s'opère par une connaissance directe de l'œuvre par les religieux de l'ordre, par sa reproduction à la Grande Chartreuse, à une date inconnue, et par sa traduction gravée¹⁵⁷³. Au travers de la réalisation de ces *Vies*, les chartreux développèrent à partir du XVIIe siècle un véhicule d'identité artistique. Ils constituent des points décoratifs communs entre les communautés, renforçant ainsi la cohésion d'un ordre dont les membres se déplacent beaucoup moins que dans les autres familles monastiques.

Contrairement aux figures historiques de Benoît et Norbert, la figure de Bruno joue le rôle de silhouette, c'est-à-dire une figure archétypale du chartreux à laquelle n'importe quel religieux peut s'identifier. L'incertitude de l'identification du saint Bruno méditant du chapitre du Val-Dieu présentée au début de ce chapitre en est un bon exemple. Ce tableau représente indéniablement un chartreux, reconnaissable à son habit blanc et à sa cuculle si particulière. Pourtant, les historiens et nous à leur suite ne l'identifions qu'avec prudence à Bruno. Non pas que cette identification soit fautive, mais parce que le patriarche incarne les chartreux, par cette humilité poussée jusqu'à la disparition de l'identité distinctive. Sans attribut, dissocié des récits qui le marquent comme fondateur, il n'est qu'un religieux comme les autres, et en même temps la meilleure représentation de ceux-ci, cette silhouette qui les réunit tous sous une même apparence. Ainsi, la mise en valeur iconographique de Bruno en fait un modèle paradoxal d'humilité et d'anonymat pour les chartreux, permettant ainsi à un ordre qui a fait de l'effacement de soi son principe directeur de définir son identité spécifique sans pour autant exalter une individualité autre que celle du Christ.

La figure de Benoît joue aussi un peu ce rôle, ses représentations hiératiques se faisant plus remarquer par la monumentale masse noire de sa coule que par aucun autre attribut, ce qui est particulièrement visible dans la série des tableaux d'autel rayonnants de Saint-Riquier, où la silhouette noire des moines donne le sentiment d'une perpétuation des

1572 Zénon Fièvre, « De l'authenticité d'une répétition de la Vie de Saint-Bruno conservée à la Grande-Chartreuse » in Laurent Surius, *Vie de saint Bruno, fondateur de l'Ordre des chartreux, traduit par un religieux de l'Ordre* [dom Léon-Marie Guerrin], Montreuil-sur-Mer, N.D.-des-Prés, 1888, p. V-LIII.

1573 Cf. Chapitre III. 2.A.1, p. 166.

protagonistes monastiques immuables face à des personnages historiques bien identifiables, et changeants. Les représentations de Benoît ne furent cependant pas investies pas les bénédictins d'une fonction aussi profondément unificatrice que celles de Bruno, comme le montre, à notre sens, la fortune sans équivalent des cycles de sa Vie, et particulièrement celle de Le Sueur, seule œuvre spécifiquement monastique à avoir été ainsi reproduite au sein d'un ordre de notre corpus.

« *Bernardi vera effigies* »

Aucun cycle de la vie de saint Bernard n'a été identifié au cours de nos recherches. Quelques scènes narratives existent bien, mais elles sont déconnectées d'un récit continu, présentées soit isolées¹⁵⁷⁴, soit au sein d'autres sujets¹⁵⁷⁵. Sa vie est pourtant aussi bien connue, si ce n'est mieux, que celles des autres fondateurs¹⁵⁷⁶. En effet, il existe au sujet de Bernard, non seulement des récits biographiques et hagiographiques constitués dès son vivant, par exemple ceux de son ami Guillaume de Saint-Thierry, mais aussi par son impressionnante œuvre écrite, ce qui le distingue des trois autres. Traités, commentaires, homélies, règlements, correspondance forment une masse documentaire qui offre aux lecteurs cisterciens une connaissance de la pensée et de la personnalité du maître, fournissant les matériaux d'un portrait intérieur. Dès lors, les représentations de Bernard offrent un contrepoint intéressant aux trois autres : elles manifestent le souci des religieux d'exposer la figure de leur fondateur dans son historicité, une historicité établie par le biais de la recherche érudite, qui vient servir à l'imitation spirituelle. Loin de manifester un simple goût pour la philologie, ce souci d'historicité s'inscrit dans l'aspiration du catholicisme moderne à mettre en évidence la « vraie » Tradition : l'étude historique, en révélant la vérité des origines, permet aux cisterciens d'y être fidèles et ainsi garantir la continuité de leur tradition propre. Les représentations de saint Bernard permettent alors d'exposer aux religieux un modèle fiable de dévotion, imitable car enraciné dans la tradition catholique.

1574Comme dans la chambre de l'abbé régulier de Beaubec.

1575Comme au réfectoire de Froidmont, décoré « quatre grands tableaux dont un représentant Saint Bernard », AD de l'Oise, 1Q2.1541, *Inventaire*, 5 septembre 1790.

1576Parmi de nombreuses biographies et hagiographies, citons seulement la somme très détaillée de Pierre Aubé, *Bernard de Clairvaux*, Paris, Fayard, 2003.

La place toute particulière des portraits physiques de l'abbé de Clairvaux en est un écho dans la production picturale et dans l'organisation visuelle de l'espace cistercien. La *Relation de voyage* de dom Claude Guyton offre à ce sujet un éclairage de première main et particulièrement détaillé dans la décennie 1740¹⁵⁷⁷. Permettant de saisir les centres d'intérêt du savant religieux, ces notes dévoilent une recherche systématique de tout ce qui eut trait au fondateur de son abbaye de profession, non seulement reliques corporelles mais aussi objets, autographes, lieux et portraits. Contrairement à Benoît et Bruno, il semble exister depuis au moins la fin du Moyen-Âge une tradition physionomique bernardine, visage maigre et ridé, mâchoire carrée, courte barbe, cheveux gris formant une mince couronne interrompue aux angles du front, dont Pierre Quarré remontait l'origine à une sculpture placée au milieu du XIV^e siècle sur son tombeau¹⁵⁷⁸. Elle aurait été le modèle des traits reproduit à partir du XVI^e siècle, tel que ce portrait « que nous avons dans Clairvaux dans la chambre du Thrésor de nos reliques »¹⁵⁷⁹ dit *Vera effigies*, aujourd'hui conservé à la sacristie de la cathédrale de Troyes (Ill. 16). La démarche critique de dom Guyton face à ces images s'apparente à un travail d'historien de l'art, dénombrant les occurrences, les comparants entre elles, cherchant à déterminer des modèles. Il remarque par exemple dans la cellule du Père sacristain de l'abbaye de Cheminon un copie « assez ressemblante » de la *Vera effigies* de Clairvaux¹⁵⁸⁰ qu'il considère comme le modèle primitif. Ses observations forment un panorama assez riche des représentations de Bernard présentes dans les abbayes du nord-est de la France, et souligne l'importance de ce portrait source dans la construction de l'image bernardine moderne. À Cheminon encore, « dans la seconde salle des hôtes il y a encore un Saint Bernard en cadre doré, de volume in-4^o joignant les mains devant un crucifix qui m'a parut assez bon », proche du portrait gravé (Ill. 17) placé en tête des éditions de 1615 et 1622 des *Œuvres de Saint Bernard*¹⁵⁸¹ dont les traits ne sont pas sans une certaine ressemblance avec la *vera effigies*.

Dom Guyton signale plusieurs portraits de Bernard dans des cellules, comme dans la chambre de l'abbé régulier d'Orval :

1577Construit comme une série de descriptions de lieux et de communautés au sein d'un voyage, à l'image du *Voyage littéraire* de dom Martène et Durand, le document se compose de notes rédigées lors de trois voyages en 1744, 1746 et 1749, et traitant de sujets plus larges que la source mauriste, reflétant autant le dévot ou le visiteur provincial que l'érudit.

1578Pierre Quarré, « L'iconographie de saint Bernard abbé de Clairvaux et les origines de la *Vera effigies* », in *Mélanges de Saint Bernard*, XXIV^e Congrès de l'Association bourguignonne des Sociétés savantes, Dijon, 1953, Dijon, AASB, 1954, p. 342-349.

1579Guyton, *Voyage...* f. 43v.

1580 *Idem*, f. 43v.

1581*Sancti Bernardi Claraevallensis Opera Omnia*, Paris, Imprimerie Royale, 1615 et *Les Oeuvres de Saint Bernard, premier abbé de Clairvaux*, Paris, Soly, 1622.

un petit portrait de saint Bernard chez dom Robin, au milieu d'une découpe, en bas sont quatre vers ; Bernard fut fécond en miracle . tout obeyssoit à sa voix . ses conseils étoient des oracles . pour les pontifes et les roys »¹⁵⁸² à l'abbaye de Signy, ou bien « un bon portrait de Bernard vêtu de la cuculle ancienne à laquelle le chaperon est cousu »¹⁵⁸³.

Ces vers, dont nous n'avons trouvé aucune mention dans la littérature cistercienne imprimée, furent probablement composés et ajoutés par le religieux qui réalisa le montage de la feuille. La mention de la forme du chaperon est récurrente dans les notes du voyageur, qui cherche à identifier la pratique originelle, et donc la plus authentique, du vêtement cistercien, dans le cadre d'un débat interne entre les observances¹⁵⁸⁴. Il en trouve dans différents types de pièces, comme dans la sacristie de La Charmoye, où « auprès du crucifix au-dessus de la table où les prêtres s'habillent est dans un moyen cadre simple un saint Bernard assez bon¹⁵⁸⁵ », son emplacement confirmant sa potentielle valeur dévotionnelle.

La précision de certaines descriptions permet d'identifier des modèles gravés et leur diffusion. Au-dessus de la porte principale de l'église de l'abbaye de Hautefontaine (Marne) il observe « un grand tableau représentant Saint Bernard à genoux devant un crucifix, en contemplation, les mains élevées et ouvertes [...]»¹⁵⁸⁶ ». Le détail des inscriptions notées par l'auteur permet d'y reconnaître avec certitude une composition gravée originale de Claude Mellan (1598-1688), dédiée à François Servien¹⁵⁸⁷ (Ill. 18). Qu'une image commandée par un évêque anti-janséniste notoire finisse par orner l'église d'une des rares maisons bernardines connue pour ses liens avec les auteurs de Port-Royal¹⁵⁸⁸ souligne bien la porosité des modèles et l'usage commun aux différents groupes ecclésiastiques de modèles admirés.

Ces images forment un ensemble iconographique assez cohérent, représentant le saint dans une attitude de prière, le plus souvent avec un crucifix. Deux autres iconographies sont signalées par dom Guyton, celle de la lactation, qu'il observe surtout dans les

1582Guyton, *Voyage...* f. 17r.

1583*Idem*, f. 229v.

1584Sujet évoqué par Dorothee Jalloutz, Placide Vernet, *Cisterciens au Val-des-Choux et à Sept-Fons, règlements généraux*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 14.

1585Guyton, *Voyage...* f. 35v.

1586*Idem*, f. 124r .

1587Frère d'Abel Sevien, le surintendant des Finances, François Servien (1598-1659) fut évêque de Bayeux en 1655, et commendataire de plusieurs abbayes, dont celle de Mores, cistercienne.

1588Camille Gilardoni, *Abbaye de Haute-Fontaine et le jansénisme dans le Perthois*, Vitry-le-François, Tavernier, 1890.

églises¹⁵⁸⁹, et celle de saint Bernard portant les instruments de la Passion, localisé dans les bâtiments conventuels, comme à l'abbaye de Trois-Fontaines, où dans l'un des dortoirs

il y a un assez grand tableau sur toile représentant Saint Bernard avec les instruments de la passion, il y a une sainte face et un drapeau sur lequel est le signe de la croix, le portrait du saint est assez bon et ressemblant à ceux de Clairvaux¹⁵⁹⁰

Nous pensons pouvoir rapprocher ce tableau d'une gravure (Ill. 19) connue dans une impression romaine de 1576. La toile ayant disparu, il est délicat de proposer une date de réalisation et l'étendue chronologique de la diffusion de ces modèles. L'importance de l'estampe comme moyen de diffusion des modèles, tant pour les artistes que pour les moines¹⁵⁹¹, est soulignée par l'auteur lui-même, qui signale aussi bien les portraits sur toiles peintes que gravés et accrochés au mur ou encore placés en frontispice des éditions des *Œuvres* ou des *Vies* du saint. Dans l'esprit du bibliothécaire de Clairvaux, les gravures sont associées non à un graveur ou à un dessinateur, mais à l'ouvrage dans lequel il est reproduit, en particulier la *Vie de Saint Bernard*¹⁵⁹² d'Antoine Le Maistre que le cistercien identifie à plusieurs reprises par le nom de l'éditeur, Vitré, et le nombre de volumes. S'il remarque la présence d'un portrait à la tête de l'ouvrage, il ne signale nullement qu'il soit dû à Philippe de Champaigne, dont la signature est pourtant bien visible au bas de la gravure. Lorsqu'un avis échappe à la plume du cistercien, il ne s'agit jamais d'un jugement esthétique. Il est parfois subjectif, « m'a bien plu », mais s'attache surtout à juger si le portrait est « bon » ou « ressemblant ». Dans sa quête des traces tangibles du fondateur, le religieux savant cherche une proximité avec la réalité distendue par le temps, qu'il s'agisse de l'écriture du saint docteur, de la forme du capuchon du réformateur, ou de la physionomie de l'homme de Dieu.

Ce souci n'est cependant pas partagé par tous parmi les fils de Bernard. Visitant Longpont, il découvre un « bon portrait de Saint Bernard que j'ay tiré de la chambre d'un domestique, faisant entendre qu'il falloit mettre le portrait en lieu de distinction : je l'ay eü en ma chambre des hôtes pendant trois jours¹⁵⁹³ ». Les annotations de l'auteur ne semblent pas indiquer que la communauté fut particulièrement négligente par ailleurs, il n'est pas possible d'attribuer l'oubli de ce tableau à un relâchement de la ferveur. C'est la fin de cette

1589Un exemple de cette iconographie fait partie des œuvres inventoriées à Cîteaux, provenant probablement de la galerie de peintures de l'aile abbatiale.

1590Guyton, *Voyage...* f. 42v.

1591Cf. Chapitre III.2.A.1-2.

1592Antoine Lemaistre, alias Lamy, *Vie de Saint Bernard premier abbé de Clairvaux...*, Paris, Vitré, 1648.

1593Guyton, *Voyage...* f. 107v.

phrase qui nous semble la plus significative. Le voyageur évoque peu les détails de son logement, la durée de ses séjours. Cette mention rare indique bien l'importance, et permettons-nous d'ajouter, l'émotion, que cette proximité lui causa.

La possibilité d'un rapport plus intime avec le saint précurseur semble aussi suggérée par l'emplacement de ces œuvres principalement installées dans les cellules ou au dortoir, que ce soit en 1746 ou en 1790.

Essentiellement présentes dans les lieux emblématiques de l'union des mauristes en congrégation, les *Vies* de Benoît constituent un outil d'auto-représentation autant, voire plus, qu'un modèle spirituel, qu'incarne plutôt la figure stéréotypée, presque anonyme de Bruno, offrant aux chartreux l'exemple même du dépouillement de soi en faveur d'un chemin de sainteté cachée à la suite et à l'image du Christ. Ce mimétisme christique est aussi visible dans la seule *Vie* de Norbert encore conservée, où le fondateur devient un instrument de médiation entre les prémontrés et les exemples apostoliques de leur vie de prédicateur régulier. Pour ces figures anciennes seulement connues par des sources secondaires, le choix décoratif du cycle peint offre la possibilité de pallier l'imprécision de l'identité de ces hommes au profit de l'identité de leur famille religieuse et de leurs propos de vie. À l'inverse, la possibilité d'approcher la personnalité si affirmée de Bernard trouve dans le genre du portrait une parfaite adéquation, proposant aux cisterciens un modèle qui fonctionne non pas par l'effacement de l'homme au profit d'un ordre mais par un face à face qui offre la possibilité d'une imitation très concrète, comme en témoigne le souci constant dans l'ordre de rétablir ou de conserver les véritables pratiques instaurées par l'abbé de Clairvaux. On peut alors se demander dans quelle mesure cette proximité avec le fondateur, y compris de manière sensible grâce à la connaissance de sa « véritable image », n'est pas symptomatique – cause ou effet – d'un ordre qui connut au XVII^e siècle la plus virulente querelle intestine entre réformés et conservateurs, chacun défendant la vision la plus authentique de l'héritage bernardin.

2) Des saints au purgatoire

Derrière cette formulation provocatrice se cachent des constatations qui obligent à revoir certains présupposés dont les conclusions mériteraient d'être étayées par des recherches plus larges dans le champ religieux, féminin par exemple. L'historiographie de l'art religieux moderne a observé de manière assez unanime l'importance de l'image des saints dans la reconquête catholique et tout au long du XVIIe siècle¹⁵⁹⁴, en reconnaissant une inflexion progressive dans la première moitié du XVIIIe siècle, portant plus sur les choix de mise en scène que sur les sujets en eux-mêmes. Martin Schieder a souligné le basculement de représentations au pathos exacerbé vers plus de douceur et de raison, passant tour à tour du martyr à l'apothéose, puis du miracle aux vertus héroïques¹⁵⁹⁵. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause ces conclusions qui reposent presque toujours sur des décors d'église, et le plus souvent des décors séculiers. Une étude attentive des décors des abbaciales abonderait d'ailleurs peut-être dans ce sens, comme dans le cas de Saint-Germain-des-Prés. Il n'en va toutefois pas de même dans les bâtiments conventuels. Les sources concernant le XVIIe siècle font trop défaut pour tirer des conclusions générales sur l'évolution chronologique de cette pratique, bien que celles dont nous disposons, pour Saint-Laumer de Blois, Molesme et les Vaux-de-Cernay, ne présentent pas une situation très différente de celle plus ou moins bien inventoriée en 1790. Les images hagiographiques, même les simples gravures, sont peu nombreuses à l'aune du nombre de saints offerts à la dévotion des fidèles, et même en comparaison de ceux qui sont vénérés dans les églises abbaciales. Ni la multitude des dévotions médiévales, en pleine évolution à la période moderne¹⁵⁹⁶, ni le foisonnement de sainteté tridentine ne semblent avoir trouvé leur place dans les décors conventuels, malgré leur pénétration dans les dévotions ou les études des religieux. Les figures emblématiques de Thérèse d'Avila et de François de Sales en sont de bons exemples, car leurs ouvrages sont attestés dans de nombreuses bibliothèques de tous ordres (Annexe III), et leur influence spirituelle est notable¹⁵⁹⁷. Pourtant, aucune image d'eux n'a pu être identifiée dans le corpus.

1594D'Émile Mâle en 1932, *Art religieux du XVIIe siècle...* p. 324-336 à Jean-Marie Pérouse de Montclos en 2018, *Monastères et couvents...* p. 180.

1595Schieder, *Au-delà des Lumières...* p. 185, 206 et suivantes.

1596Voir à ce sujet Bernard Dompnier, Stefania Nanni (éd.), *La Mémoire des saints originels entre XVIe et XVIIIe siècle*, Rome, École française de Rome, 2019, *passim*.

1597L'influence salésienne de dom Innocent Le Masson, prieur de chartreuse, a été bien étudiée, cf. Nabert, *Christ en chartreuse...* p. 110.

Deux types de sainteté attendue en contexte monastique sont ici pris comme exemples de ce phénomène de mise à l'écart. L'iconographie savante des pères et docteurs de l'Église (a), figures qui connurent une grande faveur dans les milieux intellectuels modernes, ne bénéficia pas de la valorisation des études et de l'embellissement des bibliothèques, exposées précédemment. Son essor semble avoir été contrarié par leur potentiel polémique engendré par les querelles nées aux XVIe et XVIIe siècles, entraînant la mise en place de processus décoratifs de neutralisation dont nous ne connaissons pas d'équivalent dans le monde séculier. Les dévotions aux saints anciens, patrons et figures tutélaires (b) connurent un sort similaire, malgré leur appartenance à l'héritage médiéval auxquels le monachisme moderne se révéla si attaché par ailleurs, subissant un progressif transfert vers l'église abbatiale, symptomatique de l'incessant processus sélectif d'actualisation et d'appropriation des traditions par chaque nouvelle époque.

a) La patristique

La remise en cause de l'enseignement scolastique de la théologie et la montée en puissance d'une méthode positive, fondée sur la doctrine des Pères de l'Église, se développent à la fin du XVIe siècle et deviennent une des caractéristiques majeures de la formation théologique des XVIIe et XVIIIe siècles. Cette place croissante de la patristique est au cœur de l'activité intellectuelle mauriste et se répand dans l'ensemble des familles religieuses de l'époque moderne, comme le montre la composition de leurs bibliothèques (Annexe III). Quatre de ces pères de langue latine jouirent dès le haut-Moyen-Âge d'une autorité particulière : Augustin, Ambroise, Grégoire et Jérôme. L'amélioration de la connaissance hellénistique amorcée à la Renaissance permet de revaloriser les Pères grecs, principalement Jean Chrysostome, Basile, Grégoire de Nysse, et Grégoire de Nazianze. Cette iconographie reste cependant plus rare que celle des pères occidentaux.

Contre toute attente, la représentation patristique est inversement proportionnelle à son importance intellectuelle et religieuse pour les moines modernes, qu'il s'agisse des Pères en général ou de saint Augustin en particulier, formant au total une dizaine de décors.

Pères et docteurs au second plan

Seuls trois décors représentant les pères ont été identifiés. L'un dépeint les Pères latins dans la bibliothèque cistercienne de Cheminon, un autre les Pères grecs dans la chambre Saint-Lanfranc de l'hôtellerie mauriste du Bec-Hellouin, le troisième dans l'oratoire de Sainte-Geneviève de Paris les réunissant tous les huit. La disparition de ces trois ensembles ne permet malheureusement pas d'enrichir la connaissance de cette iconographie et de poursuivre les investigations de Simon Icard et Philippe Luez :

La fonction théologique de l'image s'accommode bien des effets de série que l'on constate dans les représentations des saints. Elle contribue à la création des codes iconographiques, qui peuvent prendre le pas sur le discours théologique lui-même. On peut ainsi constater que, dans les éditions patristiques de Port-Royal (recueils, traductions, hagiographies), les pères latins sont plutôt représentés de trois-quarts en train d'écrire, tandis que les Pères grecs sont plutôt représentés de face, en habits liturgiques, regardant directement le lecteur. [...] Quoi qu'il en soit, on retrouve peut-être dans l'iconographie la spécialisation des Pères qu'opère le catholicisme classique, notamment dans les sermons : « Augustin sert à établir le dogme et Chrysostome, avec les Pères latins autres qu'Augustin, à illustrer la morale ».¹⁵⁹⁸

Tout au plus peut-on remarquer que les Pères n'étaient pas représentés seuls. Dans le cas de Sainte-Geneviève ils participaient à un programme plus large réunissant les Pères latins et grecs avec les prophètes en douze bas-reliefs de plomb patiné qui scandaient les murs de l'oratoire du dortoir principal des chanoines, convergeant vers l'autel où se trouvait un autre bas-relief représentant la Nativité, reproduisant de manière plus déployée l'iconographie de l'escalier qui y conduisait, présenté à la fin du chapitre précédent¹⁵⁹⁹. Aux prophéties annonçant la venue messianique du Sauveur et sa conception virginale, les Pères joignent leurs œuvres mariales, soit des traités doctrinaux, soit leurs combats polémiques. En ce sens, ce décor mobilise l'iconographie des Pères au profit d'un propos théologique et spirituel dont ils ne sont pas les acteurs majeurs. À ces reliefs s'ajoutait une série de tableaux dont le sujet, la vie de saint Augustin ou de la Vierge, varie selon les sources, sans qu'il soit possible de trancher. Cette première alternative soulignerait la prééminence d'Augustin dont la doctrine serait, comme le pensent les jansénistes, celle de l'Église tout entière. Dans le second cas, Augustin ne serait qu'un *primus inter pares* dont la dynamique centrale serait le rôle de Marie dans le mystère de l'Incarnation.

¹⁵⁹⁸Simon Icard, Philippe Luez, *Représenter les Pères de l'Église : l'image et ses fonctions à Port-Royal*, Publications numériques du CÉRÉDI, <http://...ceredi.labos.univ-rouen.fr/public...?representer-les-peres-de-l-eglise.html>, consulté le 27 janvier 2023.

¹⁵⁹⁹Chapitre VII.2.B.1, p. 398.

Au sein de la tradition théologique se mêlent deux catégories d'autorité. La première est celle des Pères, jouissant en commun de l'autorité conférée aux premiers siècles du christianisme, dit l'âge patristique. La seconde est celle des docteurs, catégorie qui couvre une période plus large et repose sur une proclamation solennelle, comme au XVI^e siècle celle des pères grecs ou de saint Thomas d'Aquin, ou au XVIII^e siècle celle d'Anselme de Cantorbéry, profès de l'abbaye du Bec-Hellouin au XI^e siècle¹⁶⁰⁰. Les abbayes bénédictines modernes ne semblent pas avoir cherché à valoriser ce « docteur magnifique » issu de leurs rangs. Nous pensons cependant qu'un bas-relief ornant la baie septentrionale de la galerie du dortoir du Bec pourrait être un hommage de son abbaye de profession à cet illustre prédécesseur¹⁶⁰¹. La publication en 1675 de ces œuvres par dom Gabriel Gerberon, l'un des plus turbulents polémistes mauristes, n'a peut-être pas favorisé cette pratique.

Thomas d'Aquin est aussi mentionné une fois, dans la bibliothèque de Dommartin dont il sera question ensuite.

Dans cette catégorie, la figure qui se démarque est celle de Bernard de Clairvaux, officiellement proclamé docteur de l'Église en 1830, quoique cette qualité lui était déjà largement reconnue au XVII^e siècle en France, certains allant même jusqu'à voir en lui le dernier représentant de l'âge patristique¹⁶⁰², formant avec Augustin¹⁶⁰³ une sorte d'alpha et d'oméga doctrinaux. Cette conception a des répercussions dans le décor, comme dans deux bibliothèques cisterciennes¹⁶⁰⁴, ainsi que dans une chambre d'hôte mauriste du Bec, où il est associé aux Pères grecs. Le cas de Cheminon donne un excellent exemple de cette prétention d'élever le docteur mellifluaire au rang des pères, puisqu'en 1744 dom Guyton décrit le plafond peint de la petite salle où il reconnaît les quatre pères latins, dont « saint Bernard en est l'un »¹⁶⁰⁵, sans préciser qui dut lui laisser la place pour conserver le nombre de quatre, à moins que la mémoire de l'auteur lui ait fait défaut et que Bernard n'ait été ajouté aux quatre.

En dehors d'Augustin et de Jérôme, les autres pères, latins ou grecs, ne jouissent pas d'une

1600Savant bénédictin né vers 1033/34, il fut surnommé le docteur magnifique. Archevêque de Cantorbéry (1093-1109), il fut canonisé en 1494 et proclamé docteur en 1720.

1601Cf. notice Bec-Hellouin, « Façades ».

1602Thomas Merton (trad. de l'anglais), *Saint Bernard dernier père de l'Église*, Paris, Salvator, 2014.

1603Simon Icard, *Port-Royal et saint Bernard de Clairvaux (1608-1709)*, Paris, Champion, 2010.

1604Cheminon et Preuilly.

1605Guyton, *Voyage...* f. 44.

grande faveur en dehors de leur iconographie collective dont la seule exception concerne Grégoire le Grand. Sept gravures encadrées représentant la *Vie de saint Grégoire* décoraient, avec une *Descente de croix*, la chambre d'hôte située dans le grand dortoir des mauristes d'Evron. L'indication du nombre de pièces permet d'y reconnaître la série gravée en 1771 par Antoine-Louis Romanet (1742-1810) d'après les esquisses peintes par Carle Van Loo (1705-1765) pour la chapelle Saint-Grégoire des Invalides à la fin de sa vie¹⁶⁰⁶. Les sujets retenus¹⁶⁰⁷ présentent autant Grégoire comme un docteur que comme un prélat et un solitaire.

L'idée même d'élever certains pères ou docteurs au dessus des autres, réunis un deux quator linguistiques, assez consensuelle à la fin du Moyen-Âge est remise en cause à l'époque moderne, au sein du vaste courant de critique textuelle des sources et des réflexions sur la question de l'autorité doctrinale, amenant à des débats houleux dont les répercussions se firent sentir jusqu'à la seconde moitié du XVIIe siècle. Peut-être faut-il voir dans leur faible présence décorative une conséquence du caractère polémique suscité par ces figures, comme cela a certainement été le cas d'au moins l'un d'entre eux, saint Augustin.

Augustin, une iconographie très encadrée

L'importance de saint Augustin à l'époque moderne ne saurait être exagérée, au-delà même des seuls milieux théologiques¹⁶⁰⁸, au point que le XVIIe siècle a pu être qualifié de « siècle de saint Augustin¹⁶⁰⁹ », se poursuivant largement au siècle suivant. Sa place dans les décors conventuels se réduit cependant à neuf occurrences, dont deux au sein du groupe des pères latins, formant un ensemble seulement légèrement supérieur aux représentations de Norbert¹⁶¹⁰ et de Jérôme¹⁶¹¹, qu'il faut pondérer par une présence un peu plus importante dans les églises, selon des modalités ambivalentes que nous allons décrire.

1606 Notice « Saint Grégoire distribue son bien aux pauvres - Romanet d'après Carle Vanloo » consultée sur le site de l'Université Aix-Marseille <https://utpictura18.univ-amu.fr> le 4 avril 2023.

1607 Détaillés dans l'*Avant-Coureur*, 6 mai 1771, p. 270-276, cf. notice Evron.

1608 Objet d'une importante bibliographie, nous ne citerons qu'à titre d'exemple Jean-Louis Quantin, *Le catholicisme classique et les Pères de l'Église. Un retour aux sources (1669-1713)*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1999.

1609 Jean Dagens, « Le XVIIe siècle, siècle de Saint Augustin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°3-5, Paris, 1953, p. 31-38.

1610 Sept occurrences, cf. VIII.1.B.1.

1611 Sept occurrences dont deux parmi les pères latins.

Après la question quantitative, l'observation de la répartition institutionnelle montre qu'alors que Bernard n'est pas le privilège exclusif des cisterciens, Augustin l'est de ceux qui suivent sa Règle, puisque ses représentations se concentrent exclusivement parmi les prémontrés et les génovéfains, aucun exemple n'ayant été identifié chez les mauristes.

Cette exclusivité se double d'une concentration géographique de ces décors en Normandie, au nord et au nord-est de Paris, qui s'explique par notre meilleure connaissance des décors des abbayes prémontrés et génovéfaines de ces régions (Annexe I).

Cette illustration discrète d'Augustin se double d'une mise en œuvre décorative restrictive par sa systématique mise en parallèle avec une autre figure. Dans les abbayes prémontrés, presque toutes l'articulent avec saint Norbert, ce qui n'a rien de surprenant à première vue, puisque ce décor en pendant, dont nous avons déjà noté l'importance dans le système décoratif monastique, permet de souligner par l'image le double héritage prémontré d'une règle et d'un charisme liés à deux personnages distincts. Le même procédé est employé sur les sceaux de l'étroite observance prémontrée¹⁶¹², où les deux saints tutélaires sont représentés dans leur dignité épiscopale, portant chape et mitre, chacun tenant un attribut, la monstrance eucharistique ou le cœur enflammé l'un à côté de l'autre, pour souligner leur union au sein de l'ordre. Ce parallèle positionne Augustin comme « législateur¹⁶¹³ » plutôt que comme père et docteur. La bénignité de cette mise en parallèle doit cependant être nuancée par le fait que si Norbert peut être représenté seul¹⁶¹⁴, ce n'est pas le cas d'Augustin, non seulement chez les prémontrés, mais aussi à la chartreuse de Mont-Dieu où il est accompagné de Jérôme. À ce discours exposant objectivement le rôle d'Augustin dans l'ordre, s'ajoute à notre sens une forme de sous-entendu, réduisant Augustin à sa Règle. Cette attitude restrictive nous semble particulièrement parlante dans le décor de la bibliothèque de Dommartin, reconstruite en 1762. Dans celle-ci, comme à Sainte-Geneviève ou même peut-être au Mont-Dieu, c'est son aspect doctoral et patristique qui est mis en valeur, et même singularisé, car il n'est pas accompagné de Norbert ni même des autres pères latins, mais de Thomas d'Aquin. Ce rapprochement entre deux figures de théologien et d'enseignant occupant une place éminente dans l'histoire de la pensée occidentale n'est pas sans ambiguïté dans le contexte

1612Le registre des visites régulières de l'abbaye de Silly (Orne) conserve une série de sceaux du visiteur provincial de l'étroite observance qui montre plusieurs matrices reproduisant la même iconographie de 1686 à 1778. AD de l'Orne, H1075.

1613Terme même employé par un abbé prémontré décrivant les peintures du cloître de Prémonté en 1656-66, Plouvier, Souchon, *Actes du Centre d'Études et de Recherches Prémontrées...* 2021, p. 217.

1614Amiens-Saint-Jean (bibliothèque), Ardennes (réfectoire), Bucilly (chapitre).

du deuxième tiers du XVIIIe siècle. Réalisé à l'époque ou peu après la suppression de la Société de Jésus, ce décor se situe au moment d'un rebondissement de la querelle de la Grâce. Le parti augustinien, croyant avoir vaincu par la défaite de ses adversaires jésuites, se trouve attaqué par ceux qui avaient été jusqu'à présent des alliés objectifs et plus ou moins contraints, les thomistes¹⁶¹⁵.

Sans vouloir surinterpréter une mention aussi laconique que « deux tableaux l'un Saint Augustin l'autre Saint Thomas d'Aquin¹⁶¹⁶ » encadrés dans la boiserie d'une bibliothèque en 1790 et perdus depuis, il paraît intéressant de souligner la double lecture possible de cette association dont nous n'avons pas identifié d'équivalent dans notre corpus. D'un point de vue janséniste, cette association permet d'appuyer les thèses augustinienne sur l'autorité du docteur angélique :

Pour échapper au reproche de verser dans les erreurs des calvinistes au nom de la défense de saint Augustin, Antoine Arnauld et ses partisans tentent, avec une significative obstination, de négocier un rapprochement avec les dominicains en les assurant de leur parfaite conformité doctrinale avec les positions du thomisme le plus inattaquable. Stratégie que les jansénistes ne vont plus se lasser de reprendre.¹⁶¹⁷

Allant encore plus loin, au début des années 1780, les opposants au molinisme pouvaient trouver que « les dominicains avaient trahi la cause de l'Aquinate, et les augustiniens reprenaient le flambeau ainsi abandonné – telle était la thèse que défendait le janséniste.¹⁶¹⁸ » À l'inverse,

Il semble qu'après la suppression de la Compagnie de Jésus, l'ordre de Saint-Dominique se soit senti plus libre de manifester ses différences avec la théologie augustinienne telle que l'augustinisme et le jansénisme prétendaient respectivement l'enseigner.¹⁶¹⁹

Sans aller jusqu'à assimiler les prémontrés aux molinistes et aux thomistes dans cette querelle, leur proximité au moins humaine avec les jésuites et les dominicains est bien réelle. L'enseignement jésuite se diffusa parmi les norbertins au travers de la proximité de leur abbaye et de leur collège à Pont-à-Mousson, important centre intellectuel prémontré.

1615 Nous nous appuyons dans ce développement principalement sur le travail de Sylvio Hermann De Franceschi, « Les derniers feux de la querelle de la grâce, le jansénisme français et la question thomiste à la fin du XVIIIe siècle », *Ephemerides Theologicae Lovanienses*, t. 86.1, 2010, p. 27-81.

1616 AN, F.17.1175.Meurthe.30, Inventaire, 1790.

1617 De Franceschi, *Les derniers feux...* 2010, p. 29.

1618 Idem, p. 78.

1619 Id. p. 47.

La bibliothèque de Dommartin comprend elle-même en 1790 une notable sélection d'auteurs issus des rangs de la Société (Annexe III). L'abbaye s'intégra par ailleurs à l'enseignement thomiste, invitant en 1678 un dominicain de Mons, docteur de l'université de Douai, à assurer un cycle d'enseignement philosophique et théologique, ce qui fut reproduit quelques années plus tard¹⁶²⁰. La chronique de l'abbaye témoigne d'autres liens, spirituels ou matériels avec les dominicains, comme lorsqu'en 1715 l'abbé prémontré de Saint-André-aux-Bois est invité à bénir l'église des jésuites d'Henchin ou que l'année suivante un religieux de Dommartin assure la prédication de la fête de Saint Thomas d'Aquin au couvent jacobin de Saint-Omer¹⁶²¹. Ces différents indices positionnent plutôt les norbertins dans la mouvance thomiste plutôt qu'augustinienne. La réunion des deux tableaux pourrait donc être interprétée dans ce contexte soit dans une volonté de ne pas prendre parti, soit de se rattacher à une herméneutique thomiste de la pensée du docteur de la Grâce. Dans les deux cas, il nous semble significatif que l'image de Saint Augustin soit encore accompagnée d'une autre qui vient en quelque sorte définir une position, ou du moins désamorcer des accusations jansénistes.

Les représentations solitaires de l'évêque d'Hippone semblent concentrées dans la Congrégation de France, où il ne s'en est trouvé que deux¹⁶²². L'une d'entre elles est hypothétique, puisque nous pensons reconnaître dans le trophée qui surmonte la porte du réfectoire de Saint-Vincent de Senlis son évocation emblématique au travers d'attributs épiscopaux.

La prééminence du « docteur universel » est exaltée par un décor remarquable réalisé en 1730 par Jean Restout dans le dôme construit à la croisée des deux vaisseaux de la bibliothèque de Sainte-Geneviève (Paris) nouvellement réaménagés. En 1742 Piganiol publie une synthèse du propos iconographique tiré d'un mémoire communiqué par le peintre lui-même qui est l'unique exemple de l'explication d'une œuvre destinée à un bâtiment conventuel qui nous soit connu. Plusieurs traits de cette description¹⁶²³, soulignés par nous, sont particulièrement significatifs :

Les peintures du dôme représentent S. Augustin, que deux anges élèvent au Ciel. Entre

1620A. de Caïeu, « Chronique française de l'Abbaye de Dommartin de 1672 à 1789 », *Mémoires de la société d'émulation d'Abbeville*, 1867-68, Abbeville, Briez, p. 519.

1621 *Idem.* p. 559.

1622 Leur nombre très restreint est peut-être biaisé par le peu de décors bien documentés, quoique plusieurs maisons correctement décrites n'en aient pas possédé, comme Toussaint d'Angers, Paimpont...

1623 La retranscription complète du texte forme l'annexe 2 de la notice Paris-Sainte-Geneviève.

plusieurs sujets qui auroient pû orner ce dôme, on a cru devoir préférer celui-ci, puisque rien ne paroît plus convenable que d'ériger dans le centre d'une multitude infinie de volumes, un trophée au plus célèbre des Pères de l'Église. Ce motif intéressant pour toute Bibliothèque formée dans un goût de Religion, est encore plus pressant pour une Bibliothèque possédée par des Chanoines Réguliers de S. Augustin, attachés à ses maximes, et à son esprit. [...] On y voit dans les peintures de la voûte de ce dôme Saint Augustin sur une nuée, entouré d'anges et de chérubins qui saisis d'un doux ravissement, applaudissent aux victoires que ce saint a remportées sur les Hérétiques. Deux autres Anges l'élèvent au Ciel. Il tient d'une main un livre, et de l'autre cette plume victorieuse que depuis sa conversion il n'a cessé d'employer à la défense de la Vérité et de la Religion. [...] Le sieur Restout instruit pareillement de la forme des habits Ecclésiastiques, selon les différens âges, a donné ici à saint Augustin une chasuble antique relevée sur les bras. Sa crosse et sa mitre portées par des anges ressentent la vénérable simplicité du cinquième siècle. [...]¹⁶²⁴

Au cœur de la querelle de l'*Unigenitus* du début du règne de Louis XV, la primauté accordée à Augustin, le choix d'expressions comme l'« attachement à son esprit », la « défense de la vérité » résonnent d'accents jansénistes à peine voilés dont les génovéfains ne se défendaient d'ailleurs pas beaucoup. L'auteur fait allusion à une recherche d'authenticité dans le costume et le retour à une simplicité des origines qui fut assez largement partagée par les artistes au début de l'époque néo-classique, non sans correspondre chez les commanditaires ecclésiastiques à un substrat gallican fondant l'indépendance de l'Église de France sur son antiquité apostolique. Le halo ignescent qui entoure la tête du saint n'est pas sans évoquer la Grâce, point encore central du débat au XVIIIe siècle¹⁶²⁵. Sa représentation en pourfendeur de l'hérésie pélagienne établit un parallèle avec l'attaque contre les idées molinistes dénoncées par les jansénistes¹⁶²⁶. À l'aune du décor à tendance thomiste de Dommartin et de l'orientation janséniste affichée de Sainte-Geneviève, il nous semble pouvoir reconnaître ici le second décor jansénisant¹⁶²⁷ de notre étude¹⁶²⁸, dont le caractère particulièrement polémique¹⁶²⁹ est exceptionnel dans les décors monastiques.

À l'exception de la bibliothèque génovéfaîne, à l'orientation janséniste assumée des

1624Piganiol, *Description de Paris...* 1742, t. 5, p. 268-69.

1625Simon Icard, *Le Mystère théandrique, Action de Dieu, action de l'homme dans l'œuvre du salut*, Paris, Champion, 2014.

1626« Or c'est ce que rejettoit Pélagie et ce que nient également les molinistes » Nicolas Hugot, *Instruction sur les vérités de la Grâce et de la Prédestination...* Cologne, s. éd., 1702, p. 195.

1627Ce décor a été évoqué par Ch. Gouzi dans *Art et jansénisme...* p. 64, sans trancher la question.

1628L'autre étant dans la grande salle de l'hôtellerie de Saint-Vincent du Mans, étudié au chapitre VII.2.A.2, p.390

1629Souligné par Ch. Gouzi, *Peinture religieuse...* p. 90.

Messieurs, l'état actuel de notre documentation nous porte à poser l'hypothèse d'une prise de distance du monachisme avec la figuration conventuelle de Saint Augustin. Cet éloignement passerait soit par une abstention prudente hors des autels et des cellules, soit par une pratique décorative de désamorçage par la présence d'une autre figure, visant à neutraliser sa représentation au potentiel polémique dans le contexte des « affaires du temps ». Pour les prémontrés, d'une manière plus ou moins consciente, l'image du docteur de la Grâce serait en quelque sorte trop dangereuse pour être laissée seule. Anne Le Pas de Sécheval a montré les précautions similaires prises par les augustins de Notre-Dame des Victoires lors de la commande à Carle Van Loo en 1746 d'un cycle de la *Vie de Saint Augustin* pour le chœur de leur église¹⁶³⁰. Elle y souligne la rationalisation des choix des sujets par rapport aux élans mystériels du siècle précédent, dans une double prudence envers les questions mystiques associées au quiétisme et les querelles jansénistes¹⁶³¹.

b) La sainteté médiévale

À l'instar du reste de la chrétienté, le monachisme dans son ensemble et celui du Moyen-Âge en particulier attache une grande importance à la transmission d'une génération à l'autre. Les saints modèles du passé, plus souvent canonisés *vox populi* que par les procédures romaines modernes, représentent des maîtres et des intercesseurs. Au lendemain du concile de Trente, l'attitude vis-à-vis de la sainteté médiévale évolue sans pour autant disparaître au travers d'un processus de sélection thématique drastique tendant à l'effacement progressif presque complet des figures encore présentes dans les décors de la fin du Moyen-Âge et du XVI^e siècle, un épurement des intérieurs opéré moins par suppression que par transfert topographique du cloître vers l'église et dans une moindre mesure vers les façades, en un mot vers les espaces extérieurs à l'intimité communautaire, conférant peut-être inconsciemment à l'église une dimension de conservatoire des dévotions anciennes.

1630 Anne Le Pas de Sécheval, « Les tableaux de Carle Vanloo pour le chœur de l'église parisienne de Notre-Dame-des-Victoires », *Revue de l'Art*, 1996, n°114, p. 23-33.

1631 *Idem*, p. 25.

Survivances partielles

De nombreux exemples dispersés, souvent connus par quelques mots dans un inventaire, permettent d'esquisser les parcours distincts de quelques types de sainteté médiévale, certains au déclin marqué, comme les patrons, d'autres encore un peu favorisés comme les saints moines, qui permettent d'esquisser une évolution chronologique.

Les murs des abbayes pas plus que la mémoire des communautés n'étaient vides à l'orée du XVIIe siècle et des réformes monastiques. Nous avons évoqué au chapitre II les processus d'évolution matérielle des décors, dont la progressive disparition des images anciennes qui, couplée aux importantes destructions que beaucoup d'établissements ont subies jusqu'au début du siècle, a entraîné un renouvellement d'ensemble des œuvres conservées dans les cloîtres au XVIIIe siècle. Quelques vestiges médiévaux réussirent à parvenir jusqu'à la veille de la Révolution, trouvant plutôt leur place dans les sacristies, comme le retable de Saint-Germain-des-Prés, et parfois dans les salles de réception, comme « *plusieurs figures d'un goût gothique* » dans l'hôtellerie parisienne des Blancs-Manteaux. Certaines indications d'inventaire montrent l'existence de tableaux, parfois sur bois, qui pourraient dater de la fin du XVIe ou du début du XVIIe siècle et qui, par leur style naïf ou leur mauvais état, sont un peu délaissés au siècle suivant, marginalisant ainsi ce qui constitue parfois les dernières représentations d'anciennes dévotions. C'est le cas de la série hétérogène de petits tableaux mélangeant peinture sur toile et sur bois¹⁶³² et sujets néo- et vétéro-testamentaires dans le corridor du noviciat de Saint-Martin-des-Champs (Paris) parmi lesquels se trouve l'une des rares images de saint Martin identifiée dans le corpus. Il en va de même pour les petits panneaux peints vers 1655-56 par Eustache Le Sueur pour orner le repos et la grotte de Saint Martin à Marmoutier, qui furent reportés dans l'une des salles d'entrée de l'abbaye, nommée salle Saint-Martin, avant d'être demandés par la Couronne. Il s'agit des deux occurrences de représentations martiniennes parmi les six abbayes du corpus qui lui sont dédiées et une renommée de grande ampleur jusqu'à l'époque moderne. Seul un « *vieu tableau*¹⁶³³ » offre une représentation du patron de Saint-Germer-de-Fly dans son abbaye. Robert de Molesme, saint réformateur bénédictin qui fonda Cîteaux, était présent en 1696 dans le réfectoire de son abbaye d'origine, mais n'est plus mentionné un siècle plus tard dans les bâtiments reconstruits

¹⁶³²Leur description suggère une réalisation ancienne difficile à préciser.

¹⁶³³AD de l'Oise, 1Q2.1406, procès-verbal de vente, 24 juillet 1791.

vers 1750.

Même les abbayes placées sous la protection de Notre-Dame ne développent pas plus spécialement de décors patronaux que les autres. Les grands décors mariaux évoqués au chapitre précédent¹⁶³⁴, qu'il s'agisse de celui des salles capitulaires de Saint-Martin-des-Champs, de la Trinité de Champmol ou de Saint-Lucien de Beauvais, ni même l'hypothèse de Marmoutier ne relèvent d'une logique d'hommage à la figure tutélaire. Le décor figuriste de la salle des hôtes de Beaugency fait figure d'exception, peut-être lié à un attrait encore sensible du sanctuaire marial dont les génovéfains assurent l'animation.

Cette thématique patronale pourrait avoir trouvé une expression emblématique. L'omniprésence des roses au sein des ornements rocailles qui ornent les articulations architecturales des façades du Bec-Hellouin doit peut-être être mise en rapport avec la dévotion particulière de la communauté à la patronne de l'abbaye¹⁶³⁵, portant un habit blanc en son honneur à partir de l'abbatit de saint Anselme de Cantorbéry dans la décennie 1080 jusqu'à l'introduction des mauristes cinq siècles et demi plus tard. Dans le réfectoire génovéfin senlisien, un des deux motifs de trophée végétal réunit une palme, attribut du proto-martyr Vincent, et un lis, évoquant aussi bien le patronage marial de l'église que l'origine royale de sa fondation. Ils peuvent aussi être lus comme une figuration de la devise de l'abbaye, *Suaviter et Fortiter*, liant la suavité du parfum des lis et la vigueur des palmes récompensant les athlètes. Cette formule demeure extrêmement minoritaire, réduite à deux exemples, bien que la destruction de nombreux monuments biaise peut-être son appréciation quantitative. Dans l'abbaye mère génovéfine, à Paris, le projet d'un décor de sacristie¹⁶³⁶, datable du deuxième tiers du XVIIIe siècle par son ornementation, présente aussi une évocation emblématique de sa sainte patronne. Il s'agit cette fois d'un trophée d'ornement en ronde-bosse sommant la partie centrale du meuble. Un rouet et une houlette posés en sautoir évoquent la bergère, le médaillon crucifère réplique celui offert par saint Germain. Le livre de prières et le cierge rappellent le miracle de saint Denis, les palmes et des lys soulignent son statut de vierge consacrée de Geneviève. Nous ignorons si ce projet connut une exécution dans l'une des deux sacristies de l'abbaye.

1634Chapitre VII.2.B.3, p. 402.

1635Les roses présentent au cloître de Pontigny, quoique sans prévaloir sur d'autres motifs végétaux, comme la palme, pourraient partager cette interprétation.

1636Bibliothèque Sainte-Geneviève, Est-147, n°39.

La double dédicace à saint Pierre et saint Paul offre une combinaison emblématique qui satisfait les principes de composition du XVIIIe siècle, posant en sautoir deux éléments similaires par leur forme sans être identiques, la clef et l'épée, permettant un jeu visuel significatif. Il en existe des occurrences dans deux des trois abbayes placées sous ce patronage, Cluny¹⁶³⁷ et Saint-Pierre du Mans¹⁶³⁸, rien de subsistant de la troisième, Saint-Pierre-le-Vif à Sens.

La représentation des saints moines est très inégalement répartie entre les ordres et les monastères. Génovéfains et chartreux ne mettent en valeur aucun saint de leur ordre, ce que font aussi les prémontrés à l'exception d'un tableau du chapitre de Mondaye, représentant le bienheureux Herman-Joseph, chanoine de Steinfeld mort en 1241 et auteur spirituel. Son culte local fut autorisé en 1728 par son inscription au bréviaire de l'ordre¹⁶³⁹. Le tableau normand est probablement lié à ce petit événement de l'histoire norbertine. Nous avons vu combien les cisterciens mettaient en avant Bernard de Clairvaux, au détriment des premiers fondateurs de l'ordre, Robert de Molesme et Étienne Harding, seulement représentés à Cîteaux, dans la grande galerie de l'abbatiale, lieu de l'exaltation de la mémoire commune¹⁶⁴⁰. L'abbaye chef-d'ordre bernardine se distingue cependant des autres maisons de l'ordre cistercien par la présence de tableaux, souvent considérés comme anciens en 1790, représentant différentes personnalités de l'ordre, plus ou moins canonisées, comme saint Idesbal, abbé de Dunes dans les Flandres au XIIe siècle, dont la découverte miraculeuse du corps en 1623 en relança la dévotion¹⁶⁴¹ et dont l'image est mentionnée tantôt dans la sacristie, tantôt dans le dortoir du noviciat autour de 1690. La présence de ces portraits au sein d'ensembles plus importants réunissant les figures illustres, qu'il s'agisse des portraits de la sacristie de Clairvaux ou de la galerie abbatiale de Cîteaux, suggère plutôt une mise en valeur de leur rôle humain, historique, plutôt qu'un usage dévotionnel valorisant leur sainteté, comme nous l'analyserons au chapitre suivant.

Ces exemples sont plutôt des exceptions dans les ordres que nous venons d'évoquer, tandis que leur présence est plus régulière dans les communautés bénédictines. À en croire leurs

1637Agrafé de la porte qui menait à la chapelle de la Vierge depuis la grande galerie.

1638Clef de voûte de la galerie occidentale du cloître.

1639 Valvekens, *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1969, t. 7, p. 1, p. 308-311.

1640Cf. Chapitre VIII.1.B.3.

1641Raymond de Bertrand, *Notice historique sur Zuydcoote, Dunkerque*, Société dunkerquoise pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts, 1855, p. 44

décors, les moines noirs français sont plus bénédictins que mauristes. Le saint Maur, patron de la congrégation, était un disciple de Benoît de Nursie, oblat au Mont-Cassin, avec son compagnon Placide. Sa confusion avec saint Maur, abbé de Glanfeuil, réputé¹⁶⁴² introducteur de la Règle bénédictine en Gaule, offrait un patronage à la fois français et fondé au plus près de la tradition originelle, selon un procédé très proche de la construction historique de l'apostolicité de l'Église des Gaules¹⁶⁴³. Malgré l'importance de cette figure dans la construction de l'identité de la réforme et l'attachement des religieux, qu'ils ne cessèrent de défendre¹⁶⁴⁴, Saint Maur n'occupe qu'une place marginale dans leurs décors, sauvant Placide de la noyade au fronton de l'aile occidentale de Saint-Denis en France, ou veillant sur les passants dans le cloître de Glanfeuil et dans le vestibule de Saint-Germain-des-Prés¹⁶⁴⁵. À l'exception des figures germanopratiques, comme saint Firmin et saint Symphorien, la mémoire des saints prédécesseurs semble surtout trouver une expression décorative dans quelques abbayes normandes. Nous avons déjà présenté la figure sculptée au fronton du dortoir du Bec représentant l'un des deux abbés locaux devenus archevêques de Cantorbéry, probablement saint Anselme. Un projet composé entre 1656-71 pour l'escalier du dortoir de Saint-Wandrille présente une ambitieuse composition d'escalier à l'impériale sur trois niveaux, dont les paliers devaient être ornés de niches accueillant chacune l'imposante silhouette d'un bienheureux prédécesseur, dont Saint Giraud de Fontenelle, reconnaissable à sa palme de martyr¹⁶⁴⁶. Ces « saints de Fontenelle » étaient une quarantaine de religieux du VIIe au XIe siècle morts en odeur de sainteté et dont le culte s'était répandu dans la liturgie propre de la communauté au point de susciter une « affaire des cultes des saints de Fontenelle » qui agita entre 1687 et 1720 plusieurs générations d'historiens, liturgistes et supérieurs de la congrégation¹⁶⁴⁷. Ils avaient fait l'objet de décors peints dans le premier tiers du XVIe siècle sur l'un des murs du cloître encore visible à la fin du siècle suivant¹⁶⁴⁸, dans une composition imitant l'arbre

1642La question est déjà débattue au XVIIIe siècle, dont l'une des pièces centrales, *pro domo*, est la dissertation de dom Thierry Ruinat, *Apologie de la mission de S. Maur, apostre des bénédictins en France*, Paris, De Bats, 1702.

1643Cette construction historiographique se développa empiriquement au long du Moyen-Âge, et servit de fondation à l'identité gallicane des XVIe et XVIIe siècle. Remis en cause par l'école de critique historique et la publication des sources menée de front par les Bollandistes et les mauristes, elle connut un regain d'intérêt au milieu du XIXe siècle autour de dom François Chamard et d'Étienne Faillon. Cf. Raphaël Guérin, « Construire l'apostolicité des saints fondateurs de diocèses », *Hypothèses 2017*, n°21, Paris, Ed. de la Sorbonne, 2018, p. 149-161, et Albert Houtin, *La controverse de l'apostolicité des églises de France au XIXe siècle*, Paris, Leduc, 1903.

1644Dom André-Joseph Ansart, s'appuyant sur Ruinat, affirme l'identité des deux saints Maur dès les premières lignes de l'introduction de son *Histoire de Saint Maur, abbé de Glanfeuil*, Paris, Edme, 1772.

1645Le décor de Glanfeuil sera présenté à la fin de ce chapitre, celui de Saint-Germain l'a été au précédent, p. 320.

1646Notice Saint-Wandrille fig. 1.

1647*Histoire de Fontenelle...* p. 191 et suivantes. À notre connaissance, cet intéressant exemple de querelle liturgique n'a pas fait l'objet d'une étude historique particulière.

1648*Idem*, p. 111.

de Jessé, reliant cette filiation spirituelle à l'illustre descendance royale annoncée en songe au père de David (Is 11:1). Ce décor fut noté par dom Bréard dans un manuscrit, le *Trisergon de la sainte abbaïe de Fontenelle en Normandie, diocèse de Rouen, contenant le sanctuaire, le traité des personnes illustres et vénérables et le triple arbre de Fontenelle*, manuscrit achevé en 1662¹⁶⁴⁹. Nous pensons que l'escalier projeté au même moment était une nouvelle mise en oeuvre décorative de ce thème, cette fois projeté en volume par la sculpture et la composition en plusieurs étages qui reproduisait probablement l'organisation ascendante de l'image de l'arbre, bien que ce dessin ne soit pas assez précis pour le conclure.

La sculpture d'extérieur¹⁶⁵⁰ semble avoir été le seul lieu d'expression de cette mémoire des saints patrons et moines au XVIIIe siècle, qu'il s'agisse du profil de saint Denis au fronton de la cour d'entrée des génovéfains de Reims, des statues du jardin des cisterciens de Trois-Fontaines, déjà évoquées au début de ce chapitre, ou des figurines ornant des niches ornementales du parc de la maquette de la reconstruction de l'abbaye Saint-Martin d'Autun¹⁶⁵¹. À Paris, une statue de sainte Geneviève trônait dans l'entrée principale du monastère qui lui était dédié¹⁶⁵².

L'impression de rareté de ces sujets doit cependant être nuancée à l'aune des sculptures de la chaire du réfectoire de la chartreuse du Val-Saint-Pierre. Portant la date de 1681, sa cuve est ornée de cadres géométriques où sont représentés trois auteurs célèbres de l'ordre, Denys, Lansperge et Surius¹⁶⁵³, identifiés par une inscription. Il ne s'agit pas de saint, mais de religieux ayant rayonné par leurs œuvres spirituelles, étant membres de ce que l'historiographie a appelé les mystiques rhéno-flamands¹⁶⁵⁴. Cet exemple oblige à supposer que la disparition de nombreux décors sculptés, non mentionnés par les commissaires

1649BM de Rouen, ms. 266.

1650Nous étendons cette dimension « extérieur » aux espaces de passages ouverts sur l'extérieur, comme les galeries de cloître et certains vestibules.

1651Autun, Musée Rolin, maquette de l'abbaye Saint-Martin d'Autun, bois, verre, métal, inv. O.A. 12. Nous ne prétendons nullement que ces figurines aient correspondu à une réalité dans les jardins de l'abbaye, mais que leur réalisation atteste d'une solution décorative suffisamment vraisemblable aux yeux des religieux pour l'employer sur cette maquette.

1652Pigagniol, *Description de Paris...* 1745, t. 5, p.252.

1653Denys de Rycknel (1402-1471), religieux chartreux de Ruremonde, célèbre pour sa production théologique pléthorique, réunissant 44 volumes dans l'édition de ses *Opera omnia*, Imp. de la chartreuse de Montreuil, puis de Tournai, 1896-1935. Johannes Justus, dit Lanspergius (1489-1539), chartreux de Cologne, est plutôt un auteur de manuel de direction spirituelle, dont le plus célèbre est l'*Alloquia Jesu Christi ad animam fidelem*, publié en 1595. Laurent Sauer (1522-1578), chartreux de Cologne, qui œuvra principalement à des éditions de sources anciennes dans le contexte de la controverse protestante.

1654Cognet, *La Spiritualité moderne...* p. 188-199.

révolutionnaires, plus intéressés par la peinture ou les œuvres monumentales, introduit un biais dans notre analyse.

La mise en relation chronologique de ces différentes occurrences dessine une évolution que nous avons déjà esquissée à propos de la mise en place de ce que nous identifions comme la formule décorative monastique au chapitre II. La majorité de ces exemples se situent au XVII^e siècle, débordant pour les plus tardives sur les premières décennies suivantes. Le premier tiers du XVIII^e siècle semble l'époque charnière entre un décor encore ancré dans la tradition tardo-médiévale et renaissance et une nouvelle mise en œuvre qui coïncide avec la grande vague des reconstructions conventuelles. À l'image de l'architecture, les décors de sainteté sont plutôt de l'ordre de la restauration de formes traditionnelles au XVII^e siècle, avant de céder la place à une nouvelle orientation iconographique, christocentrique, avec les reconstructions complètes du XVIII^e siècle.

Concentration dévotionnelle

La litanie des saints de Fontenelle ne connut pas de renouveau dans les décors conventuels, mais il n'en fut pas de même dans l'église. À une date inconnue, peut-être de manière contemporaine à l'arbre du début du XVI^e siècle, ces saints furent représentés avec des inscriptions les identifiant sur le mur formant le tour de chœur du sanctuaire abbatial. Fortement endommagé par la chute de la flèche en 1631, le décor fut reproduit vers 1660. Il y a donc une inscription dans la continuité de la mémoire de ces saints par le décor qui s'effectue au profit de l'église. Ce mouvement s'observe au travers d'autres exemples, comme ce tableau « représentant un miracle de Saint Laumer », mentionné en 1677 au-dessus du tabernacle, formant probablement une sorte de retable, déplacé vers 1682 au réfectoire, et inventorié de nouveau au chœur en 1790. Le livre des choses remarquables de l'abbaye ne mentionne pas à cette époque dans l'église de travaux qui pourraient expliquer ce déplacement. Au contraire, l'aile du réfectoire connut d'importantes restaurations dans les années 1660, peut-être ce tableau en provenait-il avant d'y être réintégré. En tout état de cause, il finit par être affecté à la croisée du transept dans le courant du XVIII^e siècle. Cette porosité des décors conventuels et abbatiaux au XVII^e siècle qui se tarit au siècle suivant nous semble un autre exemple de

l'évolution chronologique que nous proposons pour les décors de sainteté.

Ces décors dont nous venons de montrer la rareté dans les bâtiments claustraux ne sont pas pour autant inexistantes, mais ils sont regroupés dans l'église. À l'image des saints de Fontenelle, des panneaux peints au début du XVII^e siècle à l'abbaye de Bourgueil représentent une dizaine de saints bénédictins ou associés. La comparaison de ces panneaux avec quelques exemples conservés de dossiers de stalles peints¹⁶⁵⁵ de la même époque nous porte à croire que ces figures étaient destinées à orner l'abbatiale. Parmi de nombreux exemples, citons aussi la présence de tableaux représentant saint Hugues de Lincoln ou les martyrs d'Angleterre dans les chapelles cartusiennes du Val-Dieu et de Champmol.

La même destination nous semble devoir être associée aux « Deux statues en pierre plus fortes que nature, savoir, un Saint Germain et un Saint Vincent »¹⁶⁵⁶ probablement réalisées par Jacques Bourlet (1663-1740) qui se trouvaient dans la salle de classe destinée aux jeunes profès germanoprats en 1790. Leur taille, leur matériau, cette double iconographie poussent à y reconnaître un complément sculpté au décor du chœur des mauristes, dont les stalles étaient surmontées d'un registre de tableaux peints autour de 1695 et partagés en deux cycles parallèles représentant sept épisodes de la vie de saint Vincent de Saragosse, à qui l'abbaye fut dédiée lors de sa fondation par Childebert I^{er}, et de saint Germain de Paris, dont l'abbaye devint le mausolée et sanctuaire peu après. Nous ignorons la raison de la défaveur de ces sculptures. Restèrent-elles inachevées ou devinrent-elles obsolètes lors de la création du baldaquin d'Oppenord en 1704 ?

Cela explique par exemple le défaut de représentation de saints vénérés au travers de reliques importantes du côté du cloître. Valloires en fournit un exemple avec la réception au milieu du XVIII^e siècle d'une relique de saint Laurent, protomartyr, offerte par Mgr de La Motte, abbé commendataire. Sa vénération attire des pèlerins¹⁶⁵⁷, la communauté commande un reliquaire en argent à son effigie¹⁶⁵⁸, conservé dans la sacristie, et son attribut, la grille, est placé au pied de la statue de *Saint Martin* dans le transept. Malgré la valorisation de cette relique, contemporaine des travaux d'embellissement de l'édifice, aucune représentation n'est mentionnée dans l'intérieur de l'abbaye, où seuls *la Vierge* et *Saint Bernard* trouvent place¹⁶⁵⁹.

1655 Exemples présentés dans la thèse de P.M. Sallé, *Églises mauristes...* p. 549. cf. Notice Bourgueil, fig. 1.

1656 AN, T.1602, n°48J, *Inventaire des Peintures et Tableaux de l'abbaye Saint Germain des Prés, par Doyen, le 13 Xbre 1790.*

1657 Urbain Baumert, *Histoire de Valloires, première partie*, p. 140.

1658 AN, F.19.611.D.Somme, inventaire, mai 1790.

1659 Non localisés lors de leur vente, cf. fin de la notice Valloires.

Nous n'avons pu identifier qu'un seul rappel décoratif de dévotion à des reliques dans l'espace conventuel, à Saint-Benoît-sur-Loire. Nous avons déjà évoqué au chapitre précédent la présence rare d'un cycle de la vie de saint Benoît au réfectoire, soulignant l'importance dans cette abbaye de la conservation de reliques du patriarche. L'abbaye conservait aussi les restes de sa sœur, sainte Scholastique, figure tutélaire du monachisme féminin. On peut supposer que les épisodes de la vie de son frère la mentionnant fournissaient l'occasion de la représenter au réfectoire. L'abbaye possédait aussi l'un des rares tableaux placés dans les bâtiments¹⁶⁶⁰ conventuels la représentant hors d'un tel cycle¹⁶⁶¹. Quoique significative, cette exception reste modeste, puisqu'il s'agit d'un petit tableau, formant pendant avec le portrait de son frère, trouvés dans la chambre du père professeur.

Tout comme la représentation des saints domestiques, celle des miracles locaux se concentre dans l'église, à l'image du « tableau rapportant le miracle du crucifix de Foigny » et de quelques autres représentant « plusieurs miracles arrivés dans l'ordre de Cîteaux consacré d'une manière spéciale au culte de la sainte Vierge ¹⁶⁶²», observés en 1744 par dom Guyton au dos de la stalle abbatiale au fond du chœur¹⁶⁶³.

Le recentrage des choix décoratifs sur la thématique christique est particulièrement frappant lorsqu'ils sont comparés avec la place réduite laissée aux modèles de sainteté humaine dans les bâtiments conventuels. Les quelques programmes que nous venons d'étudier, malgré leur place parfois éminente dans l'une ou l'autre abbaye, ne font qu'accuser le contraste avec l'omniprésence des sujets bibliques, eux-mêmes soumis à une lecture christocentrique. Il ne faudrait pas conclure trop vite à l'absence des saints patrons et moines dans le décor monastique moderne, mais à leur progressive concentration dans l'église au détriment des espaces conventuels. Christine Gouzi avait souligné l'importance à partir de 1700 des *vita sanctorum* dans les commandes picturales destinées aux églises, tant dans la nef qu'au chœur, remarquant le progressif remplacement des scènes de la Vie

1660 Nous avons mentionné plus haut sa présence dans une des chambres d'hôtes de Saint-Vincent du Mans.

1661 *La Mort de Sainte Scholastique* peinte en 1730 par Jean Restout pour les mauristes de Bourgueil était destinée à orner l'église.

1662 Guyton, *Voyage...* f. 222r.

1663 *Idem*, « derrière la forme de l'abbé à vêpres ». S'agit-il d'un tableau ornant un autel du jubé ?

du Christ et de la Vierge par les figures de sainteté¹⁶⁶⁴. L'étude des décors conventuels complète son analyse en dévoilant un double processus de migration iconographique opéré entre l'église et la cloître. Ce qui pouvait apparaître comme un remplacement du point de vue des seuls décors de l'abbatiale était en fait un échange, les scènes évangéliques disparaissant des sanctuaires au moment où elles se développaient dans les chapitres et réfectoires. Ce mouvement s'effectue parallèlement à un recentrage sur les sources primitives du monachisme, ses modèles bibliques et désertiques d'une part et ses fondateurs de l'autre, chaque famille religieuse se construisant autour d'une figure centrale, sans exclure le partage de quelques figures, en particulier saints Bernard et Bruno.

Entre chartreux, bénédictins et cisterciens, le rapport à l'image du saint fondateur révèle deux manières de construire l'identité monastique au travers de deux structures visuelles, le cycle ou le portrait. Variante de la manière bénédictine, les cycles cartusiens constituent une particularité dans le panorama décoratif de cette étude, en utilisant une catégorie, le cycle, et une œuvre particulière, celui de Le Sueur, pour servir à la cohésion de l'ordre.

Ce sont aussi deux parcours spirituels qui sont ainsi dessinés, l'un organisant un processus d'identification du moine à une figure suffisamment plastique pour le permettre, l'autre valorisant une individualité forte pour activer un lien personnel, celui du maître et du disciple, créant dans les deux cas une dynamique de médiation conduisant le religieux à Dieu par l'intermédiaire du patriarche.

1664Gouzi, *Peinture religieuse...* p. 281.

Chapitre IX

—

Le lieu comme décor

Visitant les vestiges plus ou moins bien conservés des nombreuses abbayes qui forment le corpus de cette étude, le spectateur trouvera bien peu les lambris et encore moins les tableaux qui étaient les marqueurs visuels les plus notables de ces intérieurs. Il sera surtout confronté aux choix esthétiques qui ont dirigé la conception architecturale des bâtiments. L'étude monumentale monastique a bénéficié d'importants travaux qu'il n'est pas question de reprendre ici, servant plutôt de base pour aborder quelques points précis, les ordres d'architecture, les fleurs sculptées, les motifs géométriques, la mise en œuvre du vide qu'il nous semble important d'approfondir au travers de nouvelles perspectives, esthétiques et symboliques, cherchant à saisir les traits significatifs des ornements par leur mise en relation dans l'espace. Cette réévaluation de motifs souvent considérés comme anecdotiques permet de retrouver une lecture symbolique des bâtiments conventuels, comme lieu soucieux de sobriété et d'élégance, figure du paradis et du temple en ce qui concerne les ornements, et mise en œuvre architecturale de l'abstraction de la ligne et de la transparence pour habiter l'espace de lumière.

1) Les ornements de l'architecture

La sculpture ornementale est le premier élément de décor que virent les commanditaires, boiseries et toile ayant le plus souvent été réalisées postérieurement. Il ne s'agit pas d'éléments superflus, le terme d'ornement étant ici employé à dessein, ces sculptures appartenant bien plus au vocabulaire de l'architecture qu'à la fonction d'image, ce qui paraît assez naturel lorsque les motifs employés sont tirés du vocabulaire des ordres antiques, mais doit aussi s'étendre au figuratif et abstraits. Ces derniers s'intègrent pleinement à la structure bâtie, occupant des jonctions architectoniques, clef de voûtes,

agrafes, culots. Convaincu, comme Sébastien Bontemps, que « le rapport intrinsèque entre le trophée et son support va au-delà de la simple unité visuelle, et contribue à la signification de l'ensemble¹⁶⁶⁵ », nous soulignerons la pleine intégration de la sculpture ornementale dans le discours décoratif par la continuité visuelle et thématique entre leurs différents supports. Compris comme une émanation naturelle de la pierre, ces motifs sont indifféremment employés à l'extérieur et à l'intérieur des bâtiments, qu'il s'agisse des façades, des cloîtres, des galeries ou des salles. Ils se répartissent en deux grands ensembles qui se recoupent parfois, le vocabulaire des ordres classiques et les représentations figuratives, rocailles, végétales ou anthropomorphes.

a) Les ordres antiques

L'adéquation des ambitions classiques assumées de sobriété et de dignité avec le dessein décoratif monastique, précédemment exposée, doit être soumise à une analyse plus circonstanciée. La répartition volontairement inégale des motifs, la faveur de l'ordre dorique et de ses avatars, parfois à l'encontre de la théorie architecturale alors en vigueur, font ressortir l'adaptation de la densité décorative aux différents publics et le rôle de l'ornement comme support de discours différencié de la simplicité monastique.

Un dépouillement hiérarchisé

La densité et l'ampleur de cette sculpture varie considérablement dans les espaces monastiques, formant un système décoratif échelonnant les espaces selon une logique inverse à celle de l'église. Dans celle-ci, la charge décorative est croissante de l'extérieur vers l'intérieur, du plus profane vers le plus sacré. Dans les exemples les mieux conservés de complexes conventuels, les ornements de l'architecture suivent à l'inverse une progression décroissante. Les parties élevées au XVIIIe siècle de l'abbaye mancelle de Saint-Vincent en offrent l'un des exemples les plus évidents. La façade de l'aile orientale, accueillant l'hôtellerie, construite entre 1730 et 1760, présente une ornementation rocaille particulièrement foisonnante et inventive. Des agrafes chantournées occupent les arcs des

¹⁶⁶⁵« La variation dans la série, Répétition de l'ornement sculpté dans l'espace ecclésial aux XVIIe et XVIIIe siècles » in Andreas Beyer, Étienne Jollet und Markus Rath (dir) *Wiederholung. Répétition, Wiederkehr, Variation und Übersetzung in der Kunst*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2017, p. 47.

baies du rez-de-chaussée et du corps central, maçonnés en pierre de taille, contrastant avec la sobre façade de l'aile conventuelle, entièrement maçonnée de moellons enduits sans sculpture, à l'exception du fronton central. Une progression est sensible au sein même des salles de l'hôtellerie, voûtes et retombées étant de moins en moins chargées de motifs rocailles, eux-mêmes de moins en moins amples entre le vestibule, la grande salle et la salle à manger. Elle se poursuit même au-delà, ces ornements occupant encore une certaine place à la clef des portes du cloître aux angles des galeries¹⁶⁶⁶, puis disparaissant complètement dans les salles communes comme le réfectoire. La même répartition est visible dans l'abbaye voisine, Saint-Pierre de la Couture, dans les années 1760-75, ainsi qu'à Saint-Denis-en-France au début du siècle. Il est difficile de confirmer une telle hiérarchie dans les abbayes du XVIIe siècle, car la plupart n'ont été ni complètement reconstruites à cette époque ni épargnées par les destructions.

Cette hiérarchisation s'observe assez largement dans les abbayes bien conservées, avec des variations dans la densité ornementale et dans sa répartition. Ainsi à Saint-Étienne de Caen, cloître, chapitre et salle communautaires sont sobrement sculptées, quand le réfectoire et la grande salle des actes, situés au même niveau et régulièrement ouvertes au public¹⁶⁶⁷, sont plus élaborés. À Saint-Melaine de Rennes, la galerie orientale du cloître, longeant l'hôtellerie, était la seule à avoir reçu une voûte de pierre, sculptée à ses deux angles. Le reste des salles avait été sobrement orné, à l'exception du réfectoire lambrissé d'une boiserie sculptée de grande qualité, formant un contraste qui reflétait la place spécifique du réfectoire comme pendant intérieur de l'église. Si l'équilibre entre la densité ornementale de ces pièces pouvait varier d'une abbaye à l'autre, deux pôles se situent invariablement aux extrémités de l'échelle décorative, l'hôtellerie d'une part, où se concentrent sculptures et peintures, et d'autre part dortoir et cellules, caractérisés par une grande simplicité de mise en œuvre. Cette logique est profondément liée à la famille bénédictine, mauristes et cisterciens, s'appliquant peu aux génovéfains, où espaces réguliers et hôteliers sont très peu différenciés, et aux chartreux, où ils sont au contraire très fortement séparés. Dans ce dernier cas, la charge ornementale se concentre plutôt autour du petit cloître et des salles communautaires, qui forment le cœur de l'identité commune, exaltée par le déploiement décoratif. L'ordre Prémontré manque d'exemples assez documentés pour définir plus précisément sa pratique. Cette hiérarchisation bénédictine est intelligible selon deux logiques de progression, inverses mais pas

1666La disparition des galeries ne permet pas de savoir si des motifs rocailles étaient aussi présents aux arcades du cloître.

1667Cf. Chapitre III.2.B.2.

nécessairement exclusives. Une première perspective serait celle de la séparation entre monde extérieur et intérieur, le décor accompagnant la retraite du monde opérée par le moine en dépouillant progressivement l'espace jusqu'au cœur dénudé de la cellule, l'« esprit de récollection [ou de retraite] étant garant de l'exercice de la présence de Dieu¹⁶⁶⁸ ». En ce sens, l'ornement serait chargé d'une connotation au moins communautaire, voire profane, perception inversant la logique observée dans les églises, où le décor participe du déploiement sensible de l'invisible. La seconde lecture de cette progression est plus conforme à cette dernière perspective. Le décor serait alors une matérialisation de la prescription de la règle qui voit dans la communauté à la tête de laquelle se trouve l'abbé, et plus encore dans l'hôte, l'étranger, la figure du Christ, qui font appel au sens de l'obéissance et de la charité du moine. La progression décorative serait alors retournée, se déployant de l'individu vers l'expression de la divinité, de la cellule vers le réfectoire et l'hôtellerie. Cette attention aux hôtes dont se préoccupe la règle permettrait de comprendre le souci décoratif comme une charité faite aux gens du monde, à l'image d'autres attentions sensibles dans les inventaires ou dans les bâtiments encore conservés, comme la taille des chambres d'hôtes, bien supérieures à celle des moines, la présence systématique de cheminées et de petites pièces de commodité, la présence d'un mobilier plus soigné et de beaucoup plus de textiles qu'ailleurs dans le monastère, à l'exception de la sacristie.

Ces deux points de vue étaient peut-être concurremment présents dans l'esprit des religieux, sans nécessairement parvenir à une conciliation complète, rejoignant en ce sens l'idée d'ambivalence du décor présenté au premier chapitre de ce travail¹⁶⁶⁹.

La place du cloître dans cette hiérarchie souligne son rôle d'articulation entre l'extérieur et l'intérieur de la communauté. Son importance décorative doit être mise en parallèle avec la grande sobriété de la plupart des élévations des ailes qui l'entourent, tant les façades tournées vers l'extérieur que les étages qui surplombent le préau¹⁶⁷⁰. Les cisterciens occupent une place en retrait dans l'ensemble de ce développement, étant l'ordre qui conserva le plus de bâtiments médiévaux.

1668 Dom Thierry Barbeau, « La spiritualité dans la congrégation de Saint-Maur : bilan et perspectives d'études », *Revue Mabillon*, 2002, p. 44.

1669 Cf. Chapitre I.1.C.

1670 Cette différence s'observe dans la plupart des abbayes encore suffisamment conservées pour pouvoir comparer, comme Sainte-Geneviève de Paris, Saint-Denis-en-France, Clarivaux, mais aussi dans de plus modestes communautés comme Pontlevoy, Moutier-Saint-Jean, Saint-Vincent de Senlis.

Le classicisme austère fut choisi, de préférence aux autres expressions de style, dans la plupart des abbayes de notre corpus et pendant toute la période, depuis le cloître des prémontrés d'Amiens construit dans la décennie 1610 jusqu'à celui des chartreux de Champmol en 1785. La variété des situations financières des monastères qui le mettent en œuvre rappelle que l'absence d'ordre et d'ornements sculptés, à l'exception de quelques moulurations à la retombée des voûtes, n'est pas qu'un choix économique¹⁶⁷¹. Le meilleur exemple en est l'abbaye de Cluny. Quoique son éclat se soit terni à partir du XVI^e siècle, elle reste un chef d'ordre confortablement doté. L'ample cloître et l'ensemble des galeries qui desservent les nouveaux bâtiments se caractérisent cependant par une grande simplicité architecturale où les ordres ne sont pas employés et les sculptures rares. Cette pratique marque plus particulièrement les génovéfains¹⁶⁷² et les cisterciens¹⁶⁷³. Pour ces derniers, l'usage exceptionnel, voire l'absence d'ornements sculptés aux façades et dans les cloîtres de l'époque moderne s'observe dans les trois-quarts des bâtiments encore suffisamment conservés aujourd'hui¹⁶⁷⁴. C'est pratique n'est pas inexistante dans la congrégation de Saint-Maur et l'ordre de Prémontré, mais reste minoritaire¹⁶⁷⁵. Elle s'observe dans les bâtiments conventuels de Saint-Laumer de Blois, le cloître de Saint-Germain d'Auxerre ou l'aile subsistante de Flavigny pour les premiers et ceux d'Amiens pour les seconds, tant dans la phase de 1660 que dans celle de 1710-20, qui passe seulement d'une maçonnerie de brique et pierre à un appareillage de pierres de taille. Le décompte des chantiers conventuels qui n'emploie aucun motif issu de la théorie des ordres antiques ne suffit pas à rendre compte de la variété des mises en œuvre de la sculpture architecturale au service de la sobriété monastique. Ce premier constat doit être immédiatement nuancé par la possibilité de solliciter les ordres de deux manières assez différentes, l'une d'entre elles consistant dans l'emploi fragmenté d'éléments qui, assemblés, composeraient un ordre antique complet. Aubin-Louis Millin, qui étudia de nombreux monuments monastiques à la veille de leur destruction, décrit ainsi les galeries du petit cloître de la chartreuse de Vauvert (Paris), qu'autour de 1640 la communauté « orna d'une architecture d'ordre dorique, qui consistoit en archivolttes accompagnées de pilastres¹⁶⁷⁶ ». Des élévations s'accordant parfaitement à cette description existent encore

1671 Cf. Chapitre II.1.A.1.

1672 Saint-Quentin de Beauvais, Saint-Jean de Chartres, Notre-Dame de Ham (connue par des cartes postales du début du XX^e siècle) Saint-Euverte d'Orléans, Paimpont, Montfort-sur-Meu, Beaugency.

1673 Aunay, Cercamp, Chaalis, La Ferté, Langonnet, Longpont, Ourscamp et le Valasse.

1674 Les exceptions dans notre corpus sont Clairvaux, Pontigny, Troisfontaine et Valloires.

1675 Il semble en être de même pour les chartreux, mais le peu d'exemples conservés oblige à la circonspection.

Signalons toutefois que quelques galeries de grands cloîtres sans ordres d'architecture sont connues par des cartes postales du début du XX^e siècle, comme celle d'Orléans et de Bellary.

1676 Millin, *Antiquités nationales*... p. 34.

dans les abbayes prémontrés d'Ardenne et de Mondaye (ill. 20), mises en œuvre un siècle plus tard, ou à Sainte-Geneviève (Paris) pour le premier cloître construit entre 1665 et 1670. Cette description correspond aussi au cloître de Gaillon (ill. 21), construit à la fin du XVI^e siècle avec des baies inscrites à l'intérieur de l'arcade, suivant le type de Lescot au Louvre¹⁶⁷⁷.

Cette solution est employée à de nombreuses reprises tout au long de l'Ancien Régime, les arcs pouvant retomber au deux-tiers du pilastre, une corniche ou une mince frise continue reposant sur le chapiteau et le sommet de l'archivolte, ou au droit du pilastre lui-même, comme à l'intérieur des galeries du cloître de Saint-Denis-en-France, dans le chapitre de Senlis ou les salles du rez-de-chaussée de Saint-Étienne de Caen.

À première vue, ces élévations pourraient passer pour un ordre dorique traditionnel très simplement traité. Il nous semble cependant significatif de distinguer entre l'emploi d'éléments doriques, en particulier de la mouluration très simple des chapiteaux et des bases, et l'exécution d'un ordre complet, où le chapiteau supporte un véritable entablement comprenant une architrave et une frise respectant les canons antiques diffusés par les traités d'architecture depuis le XVI^e siècle dont disposaient de nombreuses abbayes¹⁶⁷⁸.

Le premier cas apparaît, à l'échelle de l'ensemble du corpus, très répandu dans l'ensemble des ordres, correspondant à une mise en œuvre à la fois classique et sobre, voire austère, manière de moduler la planéité de certaines surfaces par une sculpture employant des modules géométriques simples, section carrée, tore et quart-de-rond. L'ordre dorique devient alors une source où puiser des motifs évocateurs dans l'horizon mental de tous les contemporains, moines et hôtes, tout en s'astreignant à une forme de minimalisme ornemental et sculptural. Ce pseudo-dorique nous semble signaler un consensus commun aux différentes familles religieuses du corpus sur la forme à donner à une simplicité architecturale qui ne renonce pas à une sobre élégance. En quelque cas, comme à Saint-Germain d'Auxerre et Longpont, le pilastre n'est sommé que de deux moulures droites qui évoquent la forme d'un chapiteau dorique ou d'une architrave.

Le second cas résulte plutôt d'un usage savant, ou du moins rigoureux, de la théorie architecturale.

1677 Cette élévation est représentée sur le côté de la coupe du projet de reconstruction de la chapelle en 1769, AD de l'Eure, 6P132-1, série de plans et coupes Hélin.

1678 Cf. Chapitre III.2.A.1 et Annexe III.

Érudition et majesté

La mise en œuvre d'un ordre dorique complet, conjuguée à celle du pseudo-dorique, assure la domination de cet ordre dans l'expression architecturale monastique. Cette prédilection s'explique par le caractère de sobriété marquée attachée à cet ordre par la tradition antique et classique, opinion répétée dans tous les traités d'architecture et par conséquent présents aussi bien dans l'éducation artistique que les moines pouvaient avoir reçu dans leur jeunesse que dans leurs bibliothèques,

Ainsi dans les trois ordres des Anciens qui sont le Dorique, l'Ionique et le Corinthien : le dorique qui est le plus massif, a dans toutes ses parties une grossièreté et une simplicité qui le distingue des autres car son chapiteau n'a ny volutes, ny feuillages, ny caulicole...¹⁶⁷⁹

« L'austérité de ce style¹⁶⁸⁰ » semblait convenir à l'image que les religieux de tous ordres se faisaient de l'architecture de leurs monastères¹⁶⁸¹. Le choix du dorique s'observe, au-delà des cloîtres, sur les quelques tableaux exposés dans les espaces conventuels dépeignant un ordre antique, comme le cycle de la *Vie de saint Bruno* par Le Sueur au début du XVIIe siècle, celle de *Saint Bruno* par Louis Sylvestre pour le réfectoire de Saint-Martin-des-Champs au début du siècle suivant, les *Cènes* de Bucilly de Mondaye, conformément aux modèles qu'ils copièrent, ou encore la *Pentecôte* de Jean Restout pour Saint-Denis-en-France dans la première moitié du XVIIIe siècle. Ces peintres y représentent un ordre complet et rigoureusement appliqué. Ceux qui en mirent en œuvre une version réduite, ce que nous qualifions de pseudo-dorique, avaient-ils véritablement conscience de ce que ces compositions ne constituaient pas véritablement un ordre d'architecture ? Millin ne mentionne pas d'entablement et encore moins de triglyphe dans sa description de l'ordre dorique du petit cloître de Vauvert.

Appliqués de la même manière que les exemples exposés précédemment, alternant pilastre et arcade sous une même ligne continue, les exemples d'ordre dorique avec entablement et triglyphes sont peu nombreux. La petite dizaine d'exemples encore

1679 Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris, Coignard, 1683, p. 2. Ce livre était présent dans des bibliothèques monastiques, cf. Annexe III.

1680 Antoine Quatremère de Quincy, « Architecture » in *Encyclopédie méthodique...* Paris, Agasse, 1800, t. 2, p. 153.

1681 Cf. Chapitre I.1.A-B.

conservés ou connus aujourd'hui¹⁶⁸² est assez bien répartie entre les différents ordres, même si nous ne connaissons aucun exemple prémontré. Les génovéfains le mirent en œuvre de manière inhabituelle à deux reprises dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Le cloître de Saint-Vincent de Senlis présente une étonnante structure à fortes piles à refend montant sur toute la hauteur du mur, une corniche moulurée comme un chapiteau dorique séparant la galerie de l'étage qu'elle supporte, alternant avec une baie quadrangulaire dans laquelle est inscrit ce qu'on pourrait qualifier de petit portique dorique, deux colonnes libres au fût monolithique, accompagnées de pilastres, supportant un entablement droit sur lequel vient reposer la voûte de la galerie. L'absence d'arcature, l'emploi de colonnes libres et l'inscription d'un entablement entre des piliers forment un ensemble assez hétérodoxe, dont l'auteur est inconnu. L'autre exemple se trouve à l'abbaye Saint-Geneviève de Paris, où le « *P. [Claude] de Creil, religieux de la maison qui avoit beaucoup de goût pour l'architecture*¹⁶⁸³ » créa un portique, ou galerie, à colonnes doriques, reliant l'entrée du monastère à l'escalier principal. Dans ce dernier, aussi conçu par De Creil, se trouve à nouveau une paire de colonnes libres, à chapiteau dorique, et une voûte surbaissée retombant sur deux colonnettes d'une composition dont l'inventivité permet de laisser ouverte la possibilité d'une attribution du cloître senlisien au P. de Creil, sans qu'aucun document ne vienne étayer cette hypothèse pour l'instant. L'emploi de colonnes, libres ou engagées, est rare et se concentre, en dehors des exemples génovéfains, dans les cloîtres bénédictins de Saint-Martin-des-Champs (Paris), Redon, Bec-Hellouin et Saint-Serge (Angers), tous réalisés au XVIIe et dans les premières années du XVIIIe siècle. Ces ordres peuvent n'être employés que ponctuellement dans un bâtiment, comme dans le cloître mauriste de Redon, où les galeries ne présentent pas d'ordre, tandis que les portes sont soulignées par une structure composée de frontons armoriés reposant sur un entablement à triglyphes supporté par des colonnes engagées

Du « portique » de Sainte-Geneviève ne subsiste que l'encadrement d'une porte, où pilastres et colonnes adossées supportent un entablement dont l'architrave n'est marquée que de filets. Décrit comme dorique par Piganiol de La Force¹⁶⁸⁴, il se rapproche plutôt de l'ordre toscan, qui

de tous les ordres est le plus simple et le plus dépourvu d'ornemens : il est mesme si grossier qu'on le met rarement en usage, si ce n'est pour quelque bastiment rustique où

1682Auray, Couture, Caen, Paris : Saint-Germain-des-Prés, Saint-Martin-des-Champs, Sainte-Geneviève, Senlis-Saint-Vincent, Pontlevoy et Valloires.

1683Piganiol, *Description...* 1742, p. 252.

1684*Idem*.

il n'est besoin que d'un seul ordre¹⁶⁸⁵

Cette simplicité est plus marquée encore que pour l'ordre dorique par l'absence de triglyphes. Cette absence rend cependant difficile la distinction entre un dorique sans sculpture à l'entablement, possibilité prévue par les traités d'architecture, et l'ordre toscan. Outre la différence de canon, qui n'est que très rarement respectée dans les constructions monastiques, seule la forme du filet séparant architrave et frise permet de distinguer avec assurance l'ordre toscan. Il en existe trois exemples, l'un dans le grand cloître de la chartreuse de Liget (ill. 22), au canon très allongé, un autre dans le cloître de Moutier-Saint-jean, aux proportions plus traditionnelles, et un dernier dans le cloître cistercien de Pontigny. Il est employé dans l'ensemble des bâtiments conventuels des génovéfains angevins, quoique seul le cloître présente un entablement qui permette de l'identifier assurément, adoptant un canon soit trop allongé soit trop trapu sur l'une ou l'autre de ses galeries. Les colonnes de l'escalier et les chapiteaux du réfectoire ne peuvent être rattachés au toscan plutôt qu'au dorique que par leur appartenance à une même campagne de construction.

En l'absence d'entablement, bien des élévations de type dorique s'avèrent difficile à classer, comme les colonnes libres supportant le palier de l'escalier projeté en 1768 à Saint-Bénigne de Dijon, ou bien celles qui supportent la retombée des voûtes du réfectoire de Valloires, construit au milieu du XVIIIe siècle, ou des salles de Saint Laumer de Blois réalisées dans la décennie 1710¹⁶⁸⁶.

Au-delà de la sobriété des formes, le dorique incarne simplicité et dignité, s'accordant parfaitement aux ambitions monastiques exposées au premier chapitre de ce texte. La généralisation de son emploi n'exclue cependant pas le recours, minoritaire, aux autres ordres. La présence de l'ordre ionique est rare dans les cloîtres, comme à Saint-Martin de Laon, d'une exécution sobre mais exacte, et, située à la limite de notre aire d'étude, l'abbaye cistercienne d'Auberive. Le cloître de Saint-Remi de Reims (1709 et 1732) se singularise par l'emploi de la superposition des ordres, dont nous ne connaissons pas d'autre occurrence. Le résultat n'a pas dû beaucoup convaincre les architectes et amateurs attachés au respect de la théorie des ordres, puisque l'ordre dorique qui occupe les arcades

1685André Felibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent*, Paris, Coignard, 1676, p. 9. Ce livre était présent dans des bibliothèques monastiques, cf. Annexe III.

1686Cette situation s'observe dans de nombreux autres cas comme dans les salles de Boscherville, Saint-Ouen de Rouen, Saint-Wandrille,

du cloître n'est surmonté que par une étroite architrave et une corniche, sur laquelle reposent des pilastres ioniques moins élevés que les premiers. Cette mise en œuvre, plaquée sur une élévation monastique traditionnelle, où l'étage de cellule est moins haut que celui des grandes salles du rez-de-chaussée, abouti à l'inversion de l'importance des ordres, l'inférieur étant plus majestueux que le supérieur, prenant le contre-pied de l'esprit de la superposition classique.

L'ordre corinthien n'a été observé qu'en deux occasions, en encadrement de la principale porte du dortoir des génovéfains de Beaugency, réalisé avec exactitude, quoiqu'un peu court, vers 1685-87, et dans la chapelle du dortoir parisien de Sainte-Geneviève, vers 1700. Si la présence de la première est assez inattendue, la seconde s'explique facilement par la fonction cultuelle de cette pièce, le corinthien étant très apprécié dans les églises et chapelles.

Si ces deux ordres furent rarement traduits dans la pierre, ils connurent une certaine faveur dans les lambris du dernier tiers du XVIIe siècle et des deux premières décennies du siècle suivant, par exemple dans la sacristie de Mondaye, de Saint-Ouen de Rouen, les réfectoires de Saint-Aubin d'Angers, de Bernay et d'Auray. Les sacristies mauristes de Quimperlé¹⁶⁸⁷, Saint-Aubin d'Angers et de Saint-Pierre-sur-Dive, génovéfaïne de Paimpont, le réfectoire de Pontlevoy sont eux scandés de pilastres corinthiens. Tous ces exemples sont cannelés, à l'exception de Mondaye. Les exemples mauristes sont majoritaires dans cette énumération, effet probable d'un biais de source, les lambris conservés aujourd'hui étant en grande majorité dans leurs abbayes. Le nombre très réduit des lambris encore conservés ou au moins connus par des photographies étant lui-même très réduit, il serait hâtif d'en tirer des conclusions générales. La fourchette chronologique assez précise dans laquelle les exemples datés se situent semble néanmoins traduire un phénomène d'ensemble, peut-être plus ancien, et qui s'achève avec l'avènement du lambris à panneaux et parclose qui perdurera jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. À l'inverse, aucun lambris dorique n'a été identifié lors de ces recherches.

Si l'usage des ordres antiques est commun aux différentes familles religieuses, les mauristes se distinguent par l'utilisation de consoles qui les évoquent. Elles occupent le plus souvent la retombée des voûtes, et sont composées d'éléments distinctifs de l'identité d'un des trois ordres grecs. Certains sont isolés, comme dans les réfectoires angevins de Saint-Aubin¹⁶⁸⁸, où volutes et échine à frise d'ovale, entrelacés de palmes, surmontent une

¹⁶⁸⁷*in situ*, église Sainte-Croix.

¹⁶⁸⁸Cf. Notice Angers-Saint-Aubin, fig. 11-12.

coquille, et de Saint-Nicolas¹⁶⁸⁹, où la volute se déploie de face, montrant une forme en cloche tirée du chapiteau ionique dessiné par Michel-Ange¹⁶⁹⁰. Cette contraction de l'ordre est employée de manière plus systématique dans les bâtiments de Saint-Denis-en-France. Vers 1715-20, Robert De Cotte les met en œuvre sous la forme d'une forte console cannelée et rudentée portant les moulurations d'un chapiteau dorique (ill. 23). Les six gouttes associées ordinairement aux triglyphes sont ici représentées à l'extrémité inférieure de la console, sous forme de mutules végétales. Lors de la seconde phase de la reconstruction, menée par Jacques V Gabriel, dans la décennie 1740, le même principe est repris, appliqué cette fois à une grande salle de réception, dite la salle des Princes du Sang, où un chapiteau ionique est représenté précisément, reposant sur une courte section de pilastre cannelé et biseauté terminé par un fleuron d'acanthé (ill. 24).

Cet emploi contracté des ordres offre l'avantage de les évoquer sans perturber la planéité du mur que devrait interrompre des pilastres, permettant alors le déploiement continu d'un lambris. Composition allusive et érudite, ces consoles constituent aussi un jeu de l'esprit adressé à ceux qui maîtrisent l'éducation théorique et visuelle classique. Il n'est pas étonnant par conséquent qu'elles aient été mises en œuvre parmi les mauristes, capables de les goûter, voire de les composer. Aux exemples mauristes s'ajoutent¹⁶⁹¹ le bâtiment conventuel de Mondaye, où les voûtes retombent sur des consoles profilées comme une frise bombées et une architrave, et terminées par cinq gouttes. La présence de ce motif s'explique probablement par la culture artistique d'Eustache Restout, à qui est attribuée la conception du bâtiment autant que la réalisation de son décor peint, comme le suggère la présence de plans sur son portrait¹⁶⁹².

L'usage rigoureux ou imprécis de l'ordre dorique, toscan et des éléments pseudo-doriques touche tout autant les abbayes prestigieuses que modestes, de tous les ordres et à toutes les époques. Les ordres ioniques et corinthiens, plus rares, s'observent surtout sur les lambris, avant que le changement de structure du lambris à partir de la Régence ne les fasse disparaître. Cette répartition s'explique en partie par le discours traditionnellement associé à chacun des ordres. Comme nous l'avons vu, le dorique et le toscan sont des ordres

1689Cf. Notice Angers-Saint-Nicolas, fig. 8-9.

1690Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture...* Paris, Langlois, 1691, vol. 1, pl. 86, p. 293. Ce livre était présent dans des bibliothèques monastiques, cf. Annexe III.

1691Les consoles du réfectoire de Toussaint d'Angers pourraient figurer ici, mais il ne s'agit pas exactement d'une composition originale recomposant l'ordre, mais plutôt d'une retombée de voûte sur un chapiteau toscan, lui-même reposant sur un cordeau arrondis.

1692Autoportrait d'Eustache Restout, coll. Abbaye de Mondaye.

jugés austères, tant par leur peu d'ornement que par leurs canons moins élancés que les autres. Les religieux amateurs d'architecture montrèrent une certaine prédilection pour celui-ci, comme le P. de Creil que nous avons évoqué, ou encore ce mauriste anonyme d'Eysse (Lot-et-Garonne) qui écrivait en 1703, au sujet de la reconstruction de l'église de son abbaye,

Le dedans de l'église sera orné d'un ordre dorique qui convient aux martyrs Saint Gervais et Saint Protais à qui elle est dédiée, [...]. L'ordre dorique convient mieux aussi à la campagne, à cause qu'on s'y peut passer des ornements de sculpture, qui pour l'Ordinaire rendent les ouvrages ridicules, quand ils ne sont pas bien entendus.¹⁶⁹³

Cette dernière note de méfiance envers des artisans peu expérimentés n'est pas sans fondement, comme le montre l'exécution très naïve de la frise de triglyphe du cloître de Pontlevoy, qui se résume à de simples incisions dans la pierre. Ce religieux montre une certaine culture de la symbolique des ordres, développée à partir du XVI^e siècle sur le commentaire de Vitruve,

Ainsi ils inventèrent ces deux genres de colonnes, imitant dans les unes [dorique] la simplicité nue et négligée du corps d'un homme, et dans les autres [ionique] la délicatesse et les ornemens de celui des femmes. [...] Le troisième genre de colonnes est appelé Corinthien, qui représente la délicatesse d'une jeune fille à qui l'âge rend la taille plus dégagée...¹⁶⁹⁴

Appliqués à l'architecture religieuse, le dorique s'adapterait ainsi aux martyrs, comme le souligne l'auteur mauriste, le ionique aux saintes, le corinthien à la Vierge. Ces associations ne furent pas mise en œuvre de manière systématique en France, et moins encore parmi les moines. Ainsi au début du XVIII^e siècle à Glanfeuil, dans des niches construites à la toute fin du siècle précédent, une statue de la *Vierge* se trouve dans une niche dorique, et une de *Saint Maur* est placée dans une niche ionique. Du point de vue séculier, ces choix sont critiquables, comme le signale Millin au sujet du petit cloître de Vauvert,

On auroit dû choisir pour cette place un ordre qui lui convînt mieux, parce que cet ordre ne doit être employé que dans de grandes proportions, et qu'ici il étoit, pour ainsi dire, en miniature, et qu'il perdoit par-là ses plus grandes beautés, la solidité et la majesté. L'ordre qui eut le mieux convenu, auroit été le corinthien, parce qu'il peut

1693 Sallé, *Églises mauristes...* p. 276.

1694 Vitruve, Claude Perrault (ed.), *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits...* Paris, Coignard, 1673, p. 102.

s'employer comme ornement, qu'il est aussi sévère que le dorique, et que ses richesses se seroient alliées avec celles qu'il auroit renfermées.¹⁶⁹⁵

Millin, en connaisseur de l'architecture et de l'antiquité, nationale ou greco-romaine, souligne par cette observation la différence de perspective entre la théorie artistique et sa mise en œuvre monastique. L'observation du corpus montre que, tous ordres confondus, les moines privilégient le dorique, pour les raisons même que Millin signale : sévérité, solidité, majesté. Ne respectant pas les canons vitruviens, ils adaptent cet ordre à tous les volumes, retranchant souvent toute sculpture, voire des éléments aussi essentiels à la théorie antique que les entablements, brouillant les distinctions entre dorique et toscan au profit de ce que nous pourrions appeler l'ordre basilien ou conventuel, employé en France bien au-delà des seules familles religieuses étudiées ici, tant chez les hommes que chez les femmes¹⁶⁹⁶.

À l'inverse, l'ordre ionique, que Millin juge sobre, et corinthien, associés de manière privilégiée au féminin par Vitruve, sont surtout employés sur des lambris. Associé à des surfaces moulurées, comme des panneautages géométriques, ils sont presque toujours cannelés, soulignant leur caractère plus délicat.

Cette mise en œuvre sobre, voire minimale, des ordres dans les bâtiments conventuels formait un contraste fort avec l'église, où foisonnaient les ordres. Si cette question marque une distinction nette entre le lieu de la prière et celui de la vie conventuelle, les ornements figuratifs sont au contrairement employés dans les deux espaces et recourent aux mêmes symboliques.

b) Les sculptures figuratives

Située à la marge de l'étude architecturale et hors du champ de la peinture, la sculpture architecturale est souvent reléguée au rang d'accessoire et parfois comprise comme une simple transposition de motifs profanes. Ce chapitre a pour ambition de souligner, au contraire, le potentiel significatif de ces éléments. La réduction des représentations humaines et narratives dans ces décors s'inscrit pleinement dans les tendances décoratives des édifices religieux de leur temps. Jusqu'à présent, la seule

¹⁶⁹⁵Millin, *Antiquités...* p. 34-35.

¹⁶⁹⁶À titre d'exemple, citons l'abbaye aux dames de Caen, les carmélites de Montauban, les visitandines du Mans, le noviciat des dominicains de Paris ou les cordeliers de Tarascon.

modalité de cette figuration an-anthropique à avoir été sérieusement étudiée est le type des trophées¹⁶⁹⁷, soulignant la richesse d'un genre né de cette contrainte stylistique, du désir de variété dans la répétition et de son intégration dans un discours décoratif plus vaste. Une mise en perspective scripturaire permet de redécouvrir la charge symbolique d'ornement à première vue anecdotique comme les fleurs et les angelots, charge symbolique qui, pour être discrète, n'en est pas moins essentielle à la compréhension des décors religieux modernes, bien au-delà des seuls bâtiments conventuels. Les premières observations permettent de prendre conscience de l'importance de la thématique florale comme support de la restauration du jardin paradisiaque au sein de la minéralité de l'architecture. L'extension de cette analyse aux motifs angéliques permet un dialogue d'où émerge une autre dimension, celle du Temple de Salomon.

Le jardin intérieur

La dimension symbolique associée à la flore dans l'art occidental a fait l'objet de très nombreux travaux, en particulier celui d'Alain Tapié, qui l'aborde par le triple biais de la symbolique, de la rhétorique et du decorum, tout en soulignant que

une guirlande ou un bouquet de fleurs ne ressemble pas à une charade et ne se traduit pas comme les mots d'une phrase. Le spectateur saisira derrière chaque composition une idée générale, une émulation pour la spiritualité, avec un sentiment de dévotion ou de plaisir, mêlé à la crainte du temps qui passe, ou même à la sensation que la beauté est illusoire et vaine puisqu'elle ne peut échapper au fleurissement et à la mort.¹⁶⁹⁸

Cette perspective guidera d'autant plus notre analyse que l'observation précise des essences végétales mises en œuvre au cours des deux siècles étudiés s'est souvent révélée peu significative, soit par la répétition systématique d'un petit nombre de variétés, soit par l'emploi de fleurettes et feuillages génériques, particulièrement dans les décors rocaille.

D'un rapide tour d'horizon des différentes espèces identifiables ressort une assez faible diversité, répartie entre deux catégories. La première correspond aux feuillages antiques appartenant au vocabulaire de l'architecture antique, principalement l'acanthé mais aussi le laurier et parfois l'olivier. Qu'ils relèvent du vocabulaire classique, rocaille ou

¹⁶⁹⁷Cf. Chapitre V.1.B.1.

¹⁶⁹⁸Alain Tapié, *Le sens caché des fleurs, symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris, Biro, 1997, p. 12.

néoclassique, leur symbolique se révèle de faible portée, à moins qu'ils ne soient perçus comme une variation du motif plus porteur de la palme.

En contexte chrétien, celle-ci tient plus du motif biblique qu'architecturale, dimensions qui, sans être mutuellement exclusives, n'offrent pas des lectures aussi riches de sens. De toute la flore biblique, les palmes sont aussi largement représentées que les autres plantes, reconnaissables ou non¹⁶⁹⁹. Le palmier lui-même est sollicité dans la peinture afin de situer une scène au Proche-Orient ou en Égypte. Ses représentations sculptées sont plus rares mais d'autant plus significatives. Dans le vestibule du réfectoire de Saint-Aubin d'Angers, sa présence est directement liée au désert et à la figure de Jean, comme montré au chapitre précédent¹⁷⁰⁰. Les sculptures de la bibliothèque de Sainte-Geneviève de Paris ou de l'escalier de Saint-Nicolas d'Angers ne se réduisent cependant pas à cette simple explication, et introduit dans le monde monastique la question plus générale de la symbolique du palmier dans la sculpture religieuse des deux premiers tiers du XVIIIe siècle, où ce motif connaît une faveur sans précédents. Ce phénomène ne semble pas avoir fait l'objet d'une étude particulière, ni même avoir été véritablement identifié comme un sujet à part entière. Nous nous contenterons ici d'ébaucher les quelques traits les plus en liens avec les exemples monastiques. Cherchant une symbolique vétéro-testamentaire, il a été associé¹⁷⁰¹ à l'arbre de vie du paradis terrestre, ainsi qu'aux justes du psaume 91¹⁷⁰², évoquant dans les deux cas la récompense céleste espérée dans l'au-delà, particulièrement pour les religieux qui pouvaient reconnaître dans le monastère la maison du Seigneur mentionnée dans le psaume. Abondance et fertilité sont en effet associées au palmier, que ce soient par les naturalistes¹⁷⁰³ ou les iconologues¹⁷⁰⁴. Ces derniers rappellent l'association antique à la victoire que les palmes partagent avec les lauriers, et « la palme a encore désigné la [longévité] parce que le Palmier dure long-tems¹⁷⁰⁵ ». Dans son éloge de Nicolas Coustou, André Cousin de Contamine présente un discours sur le sublime s'appuyant sur une longue description symbolique du maître-autel de la cathédrale de

1699En voici quelques exemples, où la palme est employée à plusieurs reprises, sans compter les trophées : Angers-Saint-Serge, Bec-Hellouin, Redon, Rennes-Saint-Melaine, Rouen-Saint-Julien, Saint-Denis-en-France, Saint-Maur de Glanfeuil, Pontigny...

1700Chapitre VII.1.A.2, p. 413.

1701Gardelle, Sibylle, Bailly, Monique, *L'abbaye Saint-Nicolas d'Angers, une évocation de ses mille ans d'histoire*, Angers, Congrégation du Bon Pasteur, 2022, p. 24.

1702Ps. 91:12-13 : « Le juste fleurira comme le palmier ; et il se multipliera comme le cèdre du Liban. Ceux qui sont plantés dans la maison du Seigneur, fleuriront à l'entrée de la maison de notre Dieu. »

1703Collectif, *Recueil de divers voyages faits en Afrique et en l'Amérique...* Paris, Cellier, 1684, p. 233, « On peut dire véritablement du palmier, que sans doute n'estant pas [...] l'Arbre de vie, [...] que néanmoins celui-ci est une similitude ou emblème de la fertilité de celui-là... »

1704Lacombe, *Iconologie...* 1779, p. 126, « On l'a aussi employé comme un symbole de fécondité, parce que le Palmier fructifie beaucoup ».

1705Idem.

Rouen, construit entre 1730 et 1737 sous l'égide de Jean-Sylvain Cartaud (1675-1758) et sculpté par Jacques Bousseau (1681-1740) élève de Coustou. Il y synthétise l'éventail des significations chrétiennes alors associées à cet arbre.

Le palmier est ici le symbole de la victoire, que le second Adam a remporté sur le tentateur [...]. Et parce qu'il a remporté cette victoire par sa mort sur la Croix, les branches du palmier forment ce signe de notre rédemption. Si le sculpteur avoit mis une croix ordinaire à la place de l'arbre, il n'auroit pas conservé la liaison de l'ancienne Loi avec la nouvelle, et son autel ne rappelleroit point aux Spectateurs les Figures dont la Loi de grâce est l'accomplissement. [...] Le triomphe de Jésus-Christ où les Palmes ont été consacrées, a précédé de peu de jours l'institution de l'Eucharistie. [...] Dieu commanda aux israélites de prendre des branches de Palmier et de se réjouir un jour devant le Seigneur...¹⁷⁰⁶

Si la dimension victorieuse domine, elle est étroitement liée à la lecture typologique et à la croix signe du Salut. Le palmier comme bois de la croix est d'ailleurs un thème de méditation déjà développé au Moyen-âge, comme chez saint Bernard¹⁷⁰⁷. La présence de guirlandes de fleurettes grimpant le long du tronc et s'épanouissant dans les branches du bas-relief d'Angers souligne cette dimension joyeuse et vitalisante. Une image de *Saint Bruno*¹⁷⁰⁸ (ill. 25) datant du début du XVIIe siècle souligne cette association, le chartreux tenant dans la main droite un petit palmier sur lequel se trouve le corps du crucifié. Une inscription latine coure le long du tronc¹⁷⁰⁹, tiré du psaume 51, « Mais pour moy, je suis comme un olivier qui porte du fruit dans la maison de Dieu. J'ay établi pour toute l'éternité et pour tous les siècles mon espérance dans la miséricorde du seigneur ». L'auteur de l'image fusionne ici la mention biblique de l'olivier avec la représentation du palmier, réitérant l'association entre vie monastique et demeures divines déjà évoquées avec le psaume 91. Une représentation allégorique du mariage de Gaston d'Orléans et de Marie de Montpensier en 1626 par I. Picart¹⁷¹⁰, où un palmier est accompagné d'un phylactère dont l'inscription, *Lauris addita multis . faecunda supersit*, participe à l'emblématique de la fécondité développée dans l'image, en associant de nouveau le palmier à un autre arbre, le laurier. Palme, olivier, laurier, ce sont les trois feuillages antiques utilisés pour l'ordre

1706 André Cousin de Contamine, *Éloge historique de M. Coustou l'ainé...* Paris, Huart, 1738, p. 148-151.

1707 S. *Patri Bernardi claravallensis abbati primi Operum*, t. 5, Paris, s. éd., 1645, p. 181.

1708 Oeuvre de Charles de Mallery (1571-v1635). À son sujet, cf. Vanessa Selbach, "Charles de Mallery. Un graveur flamand entre Anvers, Rome et Paris au tournant des XVIe et XVIIe siècles", *Nouvelles de l'estampe* [En Line], 263 | 2020, consulté le 14 mars 2023.

1709 *Sicut oliva fructifera* [fructifera], Ps. 51:8.

1710 Graveur mal connu, actif à Paris entre 1620 et 1670, cf. Georges Dethan, *La vie de Gaston d'Orléans*, Paris, Fallois, 1992, p. 140.

corinthien dans l'architecture classique évoquée plus tôt, soulignant une convergence autour du premier de multiples symboliques dès le début du XVII^e siècle, qui aboutit au siècle suivant une importante production sculptée en contexte ecclésiastique¹⁷¹¹ comme emblème de la Croix et symbole de l'espérance du Salut, en particulier dans la vie consacrée.

Les fleurs dont l'essence est identifiable représentent une part assez restreinte de la sculpture ornementale. Si certaines peuvent parfois se glisser dans des guirlandes, elles sont surtout employées dans des compositions moins foisonnantes, soulignant sa charge symbolique. Quelques abbayes sont ornées de roses, comme le Bec-Helloin, Saint-Vincent de Senlis ou le cloître de Pontigny¹⁷¹², et les pampres sont tout aussi rares¹⁷¹³. Hors des sacristies, le blé est surtout présent dans quelques représentations des quatre saisons, alors associé à l'été¹⁷¹⁴. Quelques décors de bois sculpté présentent un foisonnement de motifs végétaux, comme le lambris du réfectoire de Saint-Étienne de Caen, la chaire du réfectoire du Val-Saint-Pierre, les arcades du cloître de Saint-Melaine, où tournesols, asters, marguerites, roses et fruits ronds, poires et grenades de toutes les tailles se confondent en guirlandes et bouquets.

Au-delà des fleurs, c'est la majorité des ornements naturels employés qui ne sont pas destinés à être distingués individuellement. Leur symbolique ne tire pas sa source de la reconnaissance de leur particularité, mais de l'effet général produit. Les fleurs sont alors associées à un autre ornement des jardins, les rocailles, coquilles et motifs minéraux plus ou moins chantournés dont l'abstraction aboutit à leur usage conjoint avec les entrelacs.

La plasticité des formes du style rocaille, lignes chantournées, coquilles déchiquetées, acanthes circonvolutées, permet une infinie variété dont la cohérence formelle et la mise

1711 Citons par exemple un des projets d'Oppenord pour le jubé de Notre-Dame de Paris, vers 1699 (BnF Est. HA-18 (12)-fol), l'orgue de la chapelle royale de Versailles, considéré comme le premier exemple réalisé de ce motif, par Jules Degoullons vers 1710, le projet de baldaquin pour l'église Saint-Sauveur à Paris par François II Blondel, vers 1740, le pupitre de l'église de Tinchebray (Orne) où l'aigle traditionnel des pupitres de chœur écrase le serpent au sommet d'un toupet de palmier, à l'angle de l'autel de la Vierge de l'abbatiale de Moutier, milieu du XVIII^e s., ou encore les chaires à prêcher de Saint-Merry par les frères Slodtz, vers 1730, celle de la chapelle de l'Assomption de l'église Saint-Sulpice, vers 1740. Cousin de Contamine, *Éloge...* 1738, p. 150, explique le lien particulier du palmier et de la chaire, rappelant que « Le palmier étoit le siège où Débora jugeoit les Hébreux et leur enseignoit les Loix ; la Croix est la chaire ou Jésus-Christ, vrai docteur, enseigne la Doctrine du Salut. ».

1712 Cf. Chapitre VII.2.B.2, p. 444.

1713 *Ibidem*.

1714 Cf. Chapitre VI.2.A.2.

en série assure l'unité d'ensemble¹⁷¹⁵. Il faut souligner ici une notable liberté dans l'inventivité formelle de la rocaille des abbayes mauristes angevines et mancelles¹⁷¹⁶, qui n'a d'équivalent que dans quelques maisons bourguignonnes comme Molesme ou Clairvaux. L'emploi de ces opportunités formelles s'intègre très rapidement dans les décors monastiques, dès la décennie 1720, comme à Saint-Nicolas du Mans, mais ne cède pas aussi rapidement la place à la naissance des motifs antiquisants du courant néo-classique, dont les rares occurrences semblent dater de la décennie 1780, une rocaille classicisée étant encore largement employée dans de grandes reconstructions des années précédentes, comme à la Couture du Mans. Une évolution est néanmoins sensible autour de la décennie 1730, à partir de laquelle s'observe un renversement de support entre motifs végétaux et architecturaux. Les boiseries qui étaient scandées de pilastres dans les années 1690 à 1730 se couvrent ensuite de rocaille fleurie, tandis que la pierre des murs et des voûtes, souvent ornée de guirlandes dans la première période, est progressivement simplifiée au profit de moulurations doriques dans la seconde moitié du siècle.

Cette pratique monastique du rocaille demeure dans l'ensemble assez sage, et reste toujours mêlé à des motifs floraux, isolés, en guirlandes ou en bouquets¹⁷¹⁷. Dans ce cadre, il est moins poussé vers l'abstraction qu'une variation sur le minéral et le végétal, deux dimensions qui relient cette sculpture ornementale au thème du jardin. Ces fleurs sculptées dans la pierre jouaient peut-être le même rôle que celles utilisées dans la peinture pour suggérer une dimension olfactive, évoquant la suavité de cette vie et l'odeur de sainteté, « l'âme a un odorat intérieur par lequel elle sent l'odeur ineffable de la présence de Dieu...¹⁷¹⁸ ». Dans le discours ecclésiastique de cette période, le champ lexical du végétal et du parfum s'appliquent autant aux choses divines qu'aux communautés dont le mode de vie est conforme à l'idéal de sainteté de la réforme catholique.

Saint François de Sales n'eut pas dans les commencemens une idée vaste qui embrassât tout ce qui devoit arriver à sa Congrégation : il ne songeoit qu'à cultiver des arbrisseaux et des fleurs salutaires qui portassent quelque fruit, et répandissent une bonne odeur parmi le peuple : et dans peu de tems tout fut changé en un Jardin fermé, et en un

1715Bontemps, *Variations...* p. 47-50.

1716Spécificité déjà évoquée aux Chapitre IV.1.A.2, VI.1.D.2.

1717Par exemple les agrafes de la façade orientale de Molesme, le culots du réfectoire de Bourgueil, les stucs de la bibliothèque de Sainte-Geneviève et des galeries de Cluny, ou la boiserie du chapitre de Saint-Serge d'Angers, de la sacristie de Paimpont et celle de l'hôtellerie de Cercamp.

1718Nicolas de Dijon, *Sermons pour des vetures et professions religieuses...* Lyon, Amaulry, 1695, p. 532.

nouveau Paradis Terrestre qui a embaumé toute l'église.¹⁷¹⁹

Cette dimension olfactive peut conduire la métaphore vers deux lieux, l'*hortus conclusus* et l'*hortus deliciarum*¹⁷²⁰. Dans le premier cas, l'introduction du jardin dans les bâtiments permet de lier extérieur et intérieur. La dynamique d'intériorité du cloître médiéval, que l'espace monastique moderne aurait abandonné pour tourner son regard vers un extérieur profane, est ainsi recrée part un *hortus conclusus*, jardin clôt, étendu à l'échelle de l'enclos monastique. C'est au sein de cet écrin que peut être recréé le primitif jardin protégé de la corruption, ce Paradis que les prédicateurs du XVIIe siècle associent directement aux « délices » de la vie religieuse.

Premier sermon pour une vature. La Religion est un Paradis terrestre.

Si Dieu avoit planté le Paradis terrestre pour servir de demeure à l'homme innocent et s'il l'a détruit aprez le péché pour châtement de l'homme coupable. Je puis dire qu'il en a planté un nouveau dans le Cloitre, pour servir d'azile à l'homme Religieux. C'est le nom que S. Bernard donne à la Religion [la vie religieuse], quand il l'apelle un Paradis de plaisir celestes et de délices intérieurs.¹⁷²¹

Dans ces discours de la fin du XVIIIe et du premier tiers du XVIIIe siècle, le désert où se réfugie le cénobite est un Paradis présent, non une image ou un pâle avant-goût, car « l'observance de la Règle de saint Benoist produit dès cette vie un véritable bonheur, qu'elle est un paradis anticipé aux bons religieux et un enfer pour ceux qui en sont prévaricateurs¹⁷²² ». En ce sens, la sculpture ornementale végétale, combinée à la couleur de la peinture, participent de cette identification de l'espace réservé ici-bas à la vie de l'au-delà, faisant des abbayes « un Paradis terrestre, où les vertus, les exemples et la sainteté regnent et fleurissent continuellement. La vie y est plus angélique qu'humaine¹⁷²³ ». Vivre le paradis dans cette vie était d'autant plus envisageable que l'entrée dans la vie religieuse était considérée comme une mort au monde, processus renforcé par la thématique décorative du baptême et du passage des eaux, figure biblique de la mort (Chapitre VI.1.C.3).

1719Fulgence de Bellegarde, *Discours prononcé dans l'église du premier monastère des Religieuses de la Visitation, la veille de la Pentecôte 1710, à l'occasion de leur année Séculaire...*, sans notes d'édition, p. 6.

1720« Jardin des délices », expression parfois employée pour désigner le Paradis, comme Hérarde de Hohenburg, abbesse bénédictine du XIIe siècle qui plaça son ouvrage encyclopédique sous ce titre (BM de Strasbourg, détruit en 1870).

1721Nicolas de Dijon, *Sermons pour des vetures et professions religieuses...* Lyon, Amaury, 1695, p. 5, citation tirée de la table des matières, non paginée.

1722Pierre Le Nain, *Méditations sur la Règle de S. Benoist...*, Paris, Comp. Les Libraires, 1713, p. 496.

1723Lettre de f. Moyse, novice à la Trappe, 1704, in *Relation de la vie et de la mort de quelques religieux de l'abbaye de la Trappe*, nouvelle édition... t. 3, p. 334.

Ces homélies continuent d'être publiées jusqu'à la fin du siècle, et même au-delà¹⁷²⁴. À partir des années 1750-60 cependant, il nous semble observer une réduction ornementale, les fleurs laissant plutôt la place à des végétaux qui gagnent en sérieux ce qu'ils perdent en gaieté, comme le lambris du réfectoire de Clairvaux ou la niche du vestibule du réfectoire de Saint-Remi de Reims, où les guirlandes de laurier antiquisantes remplacent les fleurs et la rocaille. Parallèlement à l'évolution stylistique entraînée par la lente pénétration des motifs néoclassiques, nous serions tentés de la corrélérer à une évolution de la perspective des sermons et méditations sur la vie religieuse des deux derniers tiers du XVIIIe siècle que nous avons pu consulter où semble reculer la présence du paradis, celui-ci étant placé dans le cloître comme une perspective future, et non plus une anticipation présente. Les religieux « ressentiront sans doute un avant-goût des joies du paradis, et il ne leur restera plus que d'attendre dans la paix d'une bonne conscience l'effet entier des promesses de notre Seigneur...¹⁷²⁵ », ou encore « lorsqu'à l'arrivée du céleste époux, la terre qu'elles auront habité se changera en un jardin délicieux, couvert de fleurs et de fruits...¹⁷²⁶ ».

Dans cette perspective, l'évolution de la sculpture ornementale serait intimement liée aux représentations paradisiaques que les religieux appliquaient à leur mode et cadre de vie.

Les ornements salomoniques

Nous avons déjà souligné combien la figuration anthropomorphe est peu présente dans la sculpture architecturale conventuelle. Les représentations d'anges constituent cependant une importante exception à cette observation. Très présents dans les églises tridentines du XVIe au XIXe siècle, ils occupèrent une place de premier plan dans de nombreux décors conventuels dans le dernier tiers du XVIIe siècle et au premier tiers du siècle suivant, leur présence étant déjà attestée dans les quelques décors plus anciens encore conservés. La plupart d'entre eux sont représentés sous la forme d'une tête enfantine et potelée accompagné d'une ou deux paires d'ailes. Le nom de chérubin leur a été appliqué dans la tradition artistique occidentale moderne, suivant moins la description

1724À l'image des *Sermon du Père Bourdaloue, de la Compagnie de Jésus, pour les fêtes des saints et pour des vœux et professions religieuses*, publiés pour la première en 1712 (Paris, Rigaud) et édités au moins chaque décennie jusqu'à la Révolution, puis de nouveau à partir de 1840.

1725A. J. Pernety, *Exercices spirituels tirés de la règle de S. Benoit...* Paris, Pierres, 1783, p. 182. Ouvrage publié sous les auspices de la Congrégation de Saint-Maur.

1726Micolon de Blanval, *Sermon pour une profession religieuse, prêché dans l'église des religieuses de la Visitation...*, Clermont-Ferrand, s. éd., [1773], p. 22

qu'en donne Ézéchiël, que celle du livre des Rois¹⁷²⁷, empruntant au premier la double paire d'aile¹⁷²⁸. Les grandes figures ailées au corps complet du XVIIe sont plutôt tirés des modèles antiques, allégories, génies, renommées, gloires, tandis qu'au XVIIIe siècle se développent de grands anges anthropomorphes sous la forme d'adolescents ailés, dont l'identification à des archanges ou anges messagers n'est pas toujours claire¹⁷²⁹. De grands anges existent cependant dès la fin du XVIIe siècle, comme au cloître de Saint-Melaine de Rennes. La représentation de séraphins, reconnaissables à leur trois paires d'ailes, conformément à Isaïe 6,2, est très rare dans les bâtiments conventuels.

Ce motif est présent aussi bien dans les bâtiments conventuels que dans les églises, monastiques, mendiantes, séculières. Nous avons déjà souligné la très faible présence de motifs figurés dans la sculpture ornementale cistercienne et génovéfaine. Le cloître de Pontigny présente néanmoins des exemples de chérubins et des angelots sont sculptés à la croisée de la bibliothèque de Sainte-Geneviève. Ce motif est donc communs à l'ensemble des ordres, malgré une très forte majorité des exemples dans les abbayes mauristes ligériennes¹⁷³⁰.

Qu'il s'agisse de chérubins ou d'angelots, leur représentation est le plus souvent associée à d'autres éléments, soit des nuées dont ils habitent les nuages¹⁷³¹, soit des armoiries¹⁷³², soit des éléments végétaux, guirlandes et des palmes¹⁷³³ et des ordres, que ce soit dans la pierre ou dans le bois¹⁷³⁴. Cette dernière association s'observe à de très nombreuses reprises dans les églises du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe siècle¹⁷³⁵. Cette association des ordres d'architecture à palmes, des guirlandes de fleurs et des anges n'est pas qu'une simple juxtaposition de motifs bibliques, mais correspond au décor d'un édifice emblématique, le temple de Salomon, tel que décrit dans le Livre des Rois

[Salomon] orna toutes les murailles du temple, tout à l'entour, de moulures et de sculptures, où il fit des chérubins et des palmes en bas-relief, et diverses peintures [...]

1727R 6,24-27.

1728Nous avons suivi cette distinction dans notre travail, réservant l'emploi du mot chérubin aux angelots à deux paires d'aile, comme à Saint-Aubin et Saint-Serge d'Angers, Bec-Helouin, Saint-Vincent du Mans, Prémontré, Pontigny.

1729Par exemple les bas-relief de la chapelle de la Communion à Saint-Merry (Paris) par les frères Slodtz vers 1745, ou le retable sculpté de la chapelle du Viatique par Jean-Baptiste Mouchy vers 1780.

1730Trop peu d'exemples cartusiens nous sont parvenus pour pouvoir se prononcer sur leur pratique.

1731Escalier de Saint-Vincent du Mans, chapitre de Saint-Serge d'Angers et du Bec-Hellouin.

1732Sacristie et cloître de Redon.

1733Cloître de Saint-Melaine de Rennes, chapitre de Saint-Aubin d'Angers, salle des hôtes de Saint-Nicolas d'Angers.

1734Ainsi les angelots des voûtes de la sacristie de Saint-Aubin d'Angers ou du réfectoire de Pontlevoy sont associés au guirlandes et palmes présentes non sur le mur lui-même mais au lambris.

1735Les exemples sont très variés. Citons par exemple Notre-Dame des Ardilliers (Saumur), Saint-Joseph des Carmes (Paris), Saint-Louis-Saint-Nicolas (Blois), Saint-Louis (Versailles)...

Il fit représenter sur ces portes des chérubins en sculpture et des palmiers et des fleurs épanouïes en dedans et en dehors¹⁷³⁶, et il les couvrit d'or.¹⁷³⁷

Dom Augustin Calmet (1672-1757), bénédictin lorrain de la Congrégation de Saint-Vanne et Saint-Hydulphe fut un célèbre bibliste dont les ouvrages firent autorité dans le monde catholique francophone tout au long du XVIIIe siècle. En 1712, il commente ainsi ce passage :

Ainsi tout le contour du Temple étoit orné de figures de palmiers, ou même de colonnes en formes de palmiers, et de chérubins rangez d'espace en espace, les uns à quelques distance des autres [...]. À l'égard des palmiers, on peut remarquer ici que les Égyptiens employoient dans leurs bâtimens certaines colonnes en forme de palmiers. [Les feuilles de palmier] naissent immédiatement du fust de la colonne ; sans les annelets et les autres ornemens qui dans les ordres d'architecture des Grecs, sont entre la sculpture des chapiteaux, et le fust de la colonne. [...] Il y a donc assez d'apparence que les palmiers, dont il est parlé ici, n'étoient autres que des pilastres, qui étoient ornez par le haut de feuilles de palmiers, à peu près de même que les chapiteaux des colonnes de l'ordre corinthien, sont ornez de feuilles, et de volutes.¹⁷³⁸

L'association des pilastres à chapiteaux corinthien¹⁷³⁹, du motif des palmes et des anges trouve dans cette lecture une cohérence et une signification religieuse qui n'a pas été souvent soulignée jusqu'ici dans l'analyse des décors religieux modernes.

La question de la reconstitution de l'architecture du Temple au XVIIe siècle a fait l'objet de nombreux travaux, comme ceux de Vanessa Selbach¹⁷⁴⁰. Ces études se sont cependant cantonnées aux représentations graphiques, soulignant la reprise du vocabulaire des ordres gréco-romains, avec quelques modifications¹⁷⁴¹. Ce désir d'exactitude

1736Ce dernier passage est une traduction en note tiré de l'hébreu, qui diffère légèrement de la version latine de la Vulgate.

1737Au XVIIIe siècle ce livre était considéré comme le troisième livre des rois après les livres de Samuel. Il est aujourd'hui noté 1R 6:29-32.

1738Augustin Calmet, *Commentaire littérale sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament...Les livres des Rois*, Paris, Emery, 1721, t. 2, p. 97-98, note du v. 29.

1739L'association des chapiteaux corinthiens à l'architecture du Temple est formulée dès le XVIe siècle, et certains, l'articulant à un entablement dorique, considère le composite comme « l'ordre du Temple », ce que reprend Fréart de Chambray (*Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Paris, Martin, 1650, chap. XXX, p. 71), voir par exemple Yves Pauwels, *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre, Mardaga, 2008, p. 139-140.

1740Vanessa Selbach, « Représentations et interprétations des antiquités hébraïques dans les bibles du XVIe au XVIIe siècle » in *Le livre d'architecture, XVe-XXe siècle : Édition, représentations et bibliothèques* [en ligne], Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2002, p. 125-137, consulté le 17 janvier 2023.

1741 *Idem*, « il [Jean de la Haye en 1660] ne pouvait imaginer le Temple parfait de la vision d'Ezéchiel que comme le

« archéologique » a été notée chez quelques peintres, comme Philippe de Champaigne¹⁷⁴² qui s'inspira directement de certaines des reconstitutions composées à la fin du XVIIe siècle¹⁷⁴³. Sa *Présentation de Marie au Temple*, peinte en 1638 comme carton d'une tapisserie destinée à Notre-Dame de Paris commandée par le cardinal de Richelieu, et dont une copie se trouvait chez les génovéfains de Beaugency, représente l'entrée du Temple comme une portique antique d'ordre corinthien, poursuivi sur la surface du mur sous forme de pilastres. Cette disposition reprend de manière assez exacte le pronaos du Panthéon de Rome, légitimant le vocabulaire gréco-romain comme source d'inspiration pour représenter le temple hiérosolymite.

Les parallèles, nombreux, entre ces reconstitutions théoriques et l'architecture religieuse moderne n'ont cependant que rarement été soulignés, comme la proximité entre l'élévation et le plan du Temple par le jésuite Villalpando¹⁷⁴⁴, inséré dans les ouvrages de dom Calmet¹⁷⁴⁵, et celui des églises tridentines inspirées des premiers modèles romains du XVIIe siècle (ill. 26). La filiation entre Temple et églises moderne peut être allégorique, comme lorsqu'en 1771 Simmonet qualifie l'église parisienne de Saint-Sulpice de « Nouveau Temple de Salomon »¹⁷⁴⁶ ou bien beaucoup plus matérielle, comme dans les proportions de la façade de la première église de la chartreuse de Gaillon, consacrée en 1652¹⁷⁴⁷. Elle peut aussi être le sujet d'un décor, comme les boiseries du chœur de la cathédrale d'Angers installées en 1784 qui expose visuellement la relation typologique entre sanctuaires chrétien et hébreu¹⁷⁴⁸. Au delà des proportions et des motifs, d'autres éléments tirés des descriptions vétéro-testamentaires peuvent trouver une résonance dans les pratiques décoratives modernes, comme l'usage des boiseries, « [Salomon] fit lambrisser la partie la plus grande du temple », et de pavages marmoréens, tout comme « il fit paver le temple d'un marbre très-précieux, dont les compartiments faisoient un très-grand ornement¹⁷⁴⁹ ».

paradigme de l'architecture classique. Aussi fait-il souvent référence à l'enseignement de Vitruve et mêle-t-il de nombreux éléments d'architecture classique à sa restitution. »

1742 Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne*, Paris, Ed. des Musées nationaux, 1976, p. 53.

1743 Selbach, « Représentations... » p. 130.

1744 *Idem.* ill. 2.

1745 Augustin Calmet, *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, Paris, Emery, 1730, t. 3, p. 628 et 629.

1746 Bibliothèque de la Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice, ms. 98, Jacques-Vincent Simmonet, *Le nouveau Temple de Salomon ou Description historique de l'église paroissiale de Saint-Sulpice dans ses cinq fondations...* 1771.

1747 François-Frédéric Alaboissette, *La chartreuse de Bourbon-lez-Gaillon*, Évreux, Imp. de l'Eure, 1887, p. 22.

1748 Cf. Savary, « Les boiseries, images de la spiritualité » in *Angers*, coll. « La Grâce d'une cathédrale », Strasbourg, éd. La Nuée bleue, 2020.

1749 1Ch 6:5-6

Cette symbolique décorative principalement associée à l'église s'étend, dans les bâtiments monastiques, à l'espace conventuel, ce qui serait peut-être une spécificité par rapport aux autres familles religieuses. Elle s'exprime de diverses manières, uniquement dans le champ de la sculpture architecturale dans certains cas, comme à Redon, ou bien en alliant celle-ci aux décors de lambris, comme à Saint-Aubin ou Pontlevoy. Le corpus réunit ici ne permet par une analyse plus fine, en particulier de la chronologie, mais dans son état actuel il semble indiquer que l'association des éléments décoratifs évoquant le Temple sont surtout mis en œuvres dans les années 1690-1730.

Ce parallèle met en œuvre un autre discours sur la vie religieuse que le jardin clos et le Paradis évoqués précédemment. Sa signification est très riche lorsqu'elle s'applique à l'église, mais paraît moins évidente dans les bâtiments conventuels. À l'instar des autres chrétiens, « le corps du religieux est un Temple consacré à Dieu¹⁷⁵⁰ ». La présentation de Marie au temple de Jérusalem, considérée en France, à la suite de Jean-Jacques Olier, comme le type de la vie religieuse et particulièrement sacerdotale¹⁷⁵¹, établit dès lors un parallèle entre les moines-prêtres et Marie, première des apôtres. Jésus enfant retrouvé au temple, dans ce qu'il appelle « la maison du Père » (Lc 2:41) propose aussi un lien entre vie consacrée à Dieu et le Temple. La comparaison avec les abbayes féminines, dans l'état actuel de nos connaissances¹⁷⁵², tend à montrer une appropriation particulièrement masculine de cette thématique, peut-être liée à une dimension sacerdotale, qui ne se serait exprimée que chez les mauristes, et particulièrement dans le bassin ligérien.

Une autre interprétation est possible s'il ne s'agit pas tant d'un discours portant sur la vie religieuse, comme l'était le paradis, mais sur certaines pièces de l'espace conventuel. La plupart des exemples que nous avons pu observer sont soit des sacristies, naturellement associées au culte, soit des réfectoires, réaffirmant le caractère privilégié de cette salle dans l'économie de l'espace claustral comme pendant intérieur de l'église que nous avons montré au chapitre IV.

1750Nicolas de Dijon, *Sermons...* 1695, p. 272.

1751Mâle, *Art religieux du XVIIe siècle...* p. 302.

1752Bâtiments conventuels du Val-De Grâce (Paris), du Ronceray (Angers), de Saint-Pierre les Nonnains (Lyon), de la Trinité (Caen), Notre-Dame (Saintes) pour les bénédictines. Il en va de même pour les bâtiments de Fontevraud, mais ils datent du XVIe siècle. Cette observation doit cependant être relativisée par la chronologie de ces chantiers.

2) La ligne et l'espace, spécificités de l'architecture monastique

Distributions et circulations ont dans le monde profane une fonction d'unification des divers espaces d'un complexe réunissant des publics et des activités domestiques variées. Dans la sphère claustrale, cette cohérence repose sur un modèle commun d'articulation visuelle, ce que nous avons décrit comme la formule décorative monastique. Les décors conventuels ne confèrent pas pour autant d'unité fondamentale aux bâtiments, ni par une densité ornementale, ni par un enchaînement thématique. À la différence des couvents tridentins, les abbayes modernes demeurent, dans une logique très médiévale, une articulation d'espaces distincts et autonomes. Chacun de ces espaces est investi par le décor d'une cohérence interne, y compris, comme nous allons le voir, les circulations mêmes qui auraient pu assurer leur continuité. Celle-ci repose en fait sur un autre registre décoratif, plus sensible que discursif, qui allie abstraction des formes et jeux de lumière pour magnifier le vide. Le soin apporté au traitement de l'espace permet alors d'insuffler à cet archipel de microcosmes décoratifs clos un élan contemplatif qui scelle l'adéquation profonde (quoique contingente ?) entre un propos et un lieu de vie.

a) Les lieux du mouvement

Changer de perspective analytique en basculant d'une focalisation, souvent moralisatrice, sur la taille et l'ornementation des abbayes à une compréhension de l'espace et du volume permet de faire surgir une spécificité qui distingue profondément lieux monastiques et lieux aristocratiques, par delà les mises en œuvre constructives et décoratives communes. Les bâtiments conventuels sont plus des lieux de déplacement que de stationnement, comme le révèlent les règles et les rituels qui régissent le mode de vie monastique. Ceux-ci décrivent bien plus longuement comment se rendre et se mouvoir en un lieu que l'activité même qui doit s'y dérouler, dont la banalité ne mérite pas qu'on s'y attarde trop. Cette ritualisation du mode de vie monastique éclaire l'esprit des lieux où elle prend place, et rend sensible l'attention portée par leurs concepteurs au caractère dynamique de la mise en œuvre des espaces de circulation, entre ascension et verticale et

ouverture horizontale, entre légèreté et majesté du mouvement ritualisé.

Escaliers et ascensions

Le goût des mauristes pour les beaux degrés a été souvent souligné par les études architecturales qui leur furent consacrées¹⁷⁵³, mais il ne leur est pas exclusif, étant présent chez les cisterciens et les prémontrés¹⁷⁵⁴, en nombre plus restreint pour des raisons de moyens financiers autant que de vestiges encore observables. La forme même des escaliers suit l'évolution des techniques constructives de la période, employant d'abord largement l'escalier rampe sur rampe reposant sur un mur central, évoluant à la fin du XVIIe siècle, grâce aux progrès de la stéréotomie, vers des escaliers à trois quart tournants, dégagant un espace central qui offre un grand élan vertical et lumineux. L'importance des surfaces vitrées, la transparence des balustrades et des rampes de fer forgés participent à une monumentalisation du déplacement vertical, qui devient une articulation complémentaire aux galeries de cloîtres et aux corridors des dortoirs. L'évidence de cette continuité est bien visible dans l'absence de portes entre escalier, couloir et dortoirs que l'on peut observer dans quelques maisons¹⁷⁵⁵, malgré les conséquences climatiques de ces choix. Le plus souvent une porte sépare le cloître de l'escalier, afin de ne pas en placer entre l'escalier et les dortoirs. Le désir de transparence s'exprime aussi dans le choix d'ouvrages de ferronneries afin de fermer l'accès à un escalier sans pour autant interrompre cette continuité de l'espace, comme c'est encore le cas à Saint-Denis-en-France, et l'était peut-être à Prémontré.

Cette monumentalité de l'ascension poussa certains monastères de la seconde moitié du XVIIIe siècle à adopter la formule plus complexe de l'escalier à l'impériale. L'escalier des prophètes de Sainte-Geneviève (Paris) fut le premier de ce type dans une abbaye française, quoique sa structure soit encore un peu maladroite. Réalisé entre 1672 et 1676 par le Père de Creil, génovéfain parisien, sa riche iconographie sculptée a été étudiée au chapitre VI¹⁷⁵⁶.

1753 Cf. bibliographie générale sur l'architecture monastique, en particulier Monique Bugner et Bernard Chedozeau.

1754 L'absence de beaux escaliers chez les chartreux s'explique naturellement par l'absence de dortoir en étage, la plupart des bâtiments conventuels étant de plain-pied, à l'exception des hôtelleries qui sont généralement très sobres.

1755 Saint-Denis-en-France, dont le cloître n'a été vitré qu'au XIXe siècle, Cluny, Prémontré, Saint-Ouen de Rouen, et dans le cas de cloîtres vitrés dès le XVIIIe siècle, Mondaye et Clairvaux.

1756 Chapitre VI.2.B.1, p. 398.

L'absence d'évidement entre les deux étages compromet sa dynamique ascendante, rendant même la jonction entre les deux niveaux assez maladroitement et très basse. D'autre part, seule la volée de gauche permet d'accéder à l'étage, l'autre n'étant destinée qu'à former son pendant. Contrairement aux autres escaliers, sa position sous la galerie du dortoir a obligé De Creil à créer une succession de volées semi-circulaires pour desservir la galerie supérieure du dortoir puis la croisée centrale de la bibliothèque, dispositif aujourd'hui disparu. Ainsi, bien que l'*Apothéose de Saint-Augustin* soit située exactement au dessus des sculptures des prophètes et de la Vierge à l'Enfant, la rupture visuelle et axiale entre ces deux ensembles impose de les considérer séparément, tandis que l'oratoire du dortoir, dont la porte principale est située en face de l'aboutissement de la volée de l'escalier de la Vierge, présente au contraire une certaine unité, l'un menant à l'autre, et de sujet, puisque le retable de l'oratoire était orné d'une *Nativité* et reprenait les figures des prophètes, augmentées des Pères. Il s'agirait donc d'une sorte de répétition amplifiée, conçue au plûtôt quelques décennies après l'escalier.

Le grand escalier de Prémontré, sans être le premier à l'impérial, démontre une maîtrise du dessin et de l'espace bien plus abouti. Il est l'œuvre de l'appareilleur Charles Bonhomme (?-1737)¹⁷⁵⁷, qui l'aurait conçu et réalisé seul en un hiver, vers 1730. Le seul témoignage qui permette de l'apprécier est la vue peinte par Tavernier de Jonquières sous le règne de Louis XVI¹⁷⁵⁸. Dans une vaste cage d'escalier aux murs recouverts de lignes de refend, une première volée monte depuis le niveau du cloître, marquée par un vaste repos, dont les fenêtres sont fermées de grilles. Le premier palier se divise en deux courtes volées en quart de tour, prolongées par deux grandes volées elles-mêmes marquées par un repos central, qui se rejoignent après un troisième quart de tour en un palier central qui ouvre sur le dortoir. L'ensemble crée une montée monumentale qui anime l'espace proche des murs tout en créant de larges dégagements aux deux extrémités. Le point de vue adopté par Tavernier montre combien cet escalier était en plus de sa fonction première un élément destiné à être admiré et à ouvrir l'horizon du regard. Un demi-siècle plus tard, l'abbé témoigne de l'admiration que cet ouvrage suscitait encore :

l'escalier dessiné avec beaucoup d'élégance, réunit à la légèreté la hardiesse et la solidité. Deux paliers surtout qui partagent par moitié chacune des deux rampes et qui offrent une masse considérable qui ne paroît soutenue sur rien, étonnent les

1757 Plouvier, *Les architectes des abbayes prémontrées...* p. 191.

1758 Tavernier de Jonquières, *Vue perspective de l'escalier de l'abbaye de Prémontré*, dessin, BnF, Cabinet des Estampes, Réserve VE-26 (J).

spectateurs.¹⁷⁵⁹

La prouesse technique et l'impression d'apesanteur de la pierre sont particulièrement appréciées, tant dans le monde profane qu'ecclésiastique. D'une certaine manière, il s'agit d'un écho de l'appréciation moderne de l'architecture gothique des églises, qui prise particulièrement sa légèreté, sa pureté des lignes et son élévation verticale.

Le même maître appareilleur réalisa l'escalier du dortoir de Saint-Germain-des-Prés et celui du réfectoire de Marmoutier, tous deux en 1736, chacun étant loué pour ces mêmes qualités, légèreté et hardiesse. Seul celui de Saint-Martin de Laon, réalisé l'année suivante, est encore conservé.

Un autre escalier à l'impérial, de forme similaire à celui de Prémontré quoique placé dans l'angle des ailes du cloître, fut achevé vers 1778 à Saint-Remi de Reims. Sa genèse est complexe, puisqu'un escalier à l'impérial est mentionné plus tôt dans le siècle, ayant peut-être été influencé par Charles Bonhomme qui travailla pour les maisons ecclésiastiques de Reims. Sa première version avait peut-être servi de base à son chef-d'œuvre de Prémontré.

Bien que les escaliers de Bonhomme pour les mauristes n'aient pas compris de double volée, cette formule ne leur était pas inconnue. Un escalier donnant l'illusion d'une double volée fut réalisé vers 1760 à Saint-Étienne de Caen, tandis que le schéma est complété à Saint-Ouen de Rouen, achevé vers 1770, adoptant une structure plus complexe encore que celui de Prémonté, puisque deux petits degrés droits se font face de part et d'autre d'un premier palier, d'où part une double volée parallèle qui se réunit en un repos intermédiaire d'où part une dernière volée droite menant au palier supérieur. En 1786 François Soufflot réalise un escalier à l'impérial pour le prieuré Saint-Martin-des-Champs, maison parisienne de l'ordre de Cluny. La simplicité de son dessin n'altère en rien la monumentalité de la vaste cage d'escalier qui l'accueille, éclairée à l'origine sur trois côtés¹⁷⁶⁰.

Moins signalés par les historiens de l'architecture, quelques monastères ont adopté des escaliers à doubles rampes parallèles, permettant ainsi de superposer exactement deux grands axes de circulation ininterrompus. Le plus ancien que nous ayons pu identifier est celui de Mondaye, aussi de l'ordre de Prémontré, construit dans le premier tiers du XVIIIe siècle. Placé à la jonction entre les bâtiments conventuels et l'église, il assure la

1759 Plouvier, *Les architectes des abbayes prémontrées...* p. 191.

1760 D'importantes modifications sous le règne de Louis-Philippe rendent difficile une appréciation plus précise de l'ensemble. Une coupe pourrait donner une idée de son apparence d'un sobre néo-clacissime, AN N.III.Seine.1130-1-57.

double circulation de l'église au cloître et de l'église au dortoir. Il participe autant de la linéarité de la circulation de l'étage que de la perspective de la principale galerie du cloître, dans l'axe du transept de l'église, parfaite synthèse de l'escalier des matines médiéval et des aspirations classiques aux dégagements et à la transparence de l'architecture.

Un autre escalier, identique dans son emplacement et sa disposition, avait été construit à Clairvaux dans les années 1750. Vingt ans plus tard lors de l'achèvement de la reconstruction de son cloître, un autre escalier à double rampe est construit dans le pavillon central de l'aile du réfectoire, face au jardin. Placé dans le même axe que le premier il permet ainsi une percée depuis le transept de l'église jusqu'au jardin, et offre un accès majestueux au dortoir depuis l'extérieur, par une cage d'escalier aux angles arrondis dont les deux volées épousent la forme circulaire pour se rejoindre au palier de l'étage, inondé de lumière par deux rangées de cinq baies donnant au sud. Le palier supérieur étant placé dans l'axe de la galerie du dortoir, la transparence de cet axe s'opère aussi bien au rez-de-chaussé qu'à l'étage. Le premier est aujourd'hui ruiné et le second a été détruit.

Des réalisations beaucoup moins impressionnantes par la taille peuvent participer du même esprit de hardiesse dans la composition d'un espace dégagé, comme l'escalier de l'hôtellerie de Flavigny. De petite taille, il se distingue par la virtuosité de son appareillage de grand blocs de calcaire poli reportant les poussées grâce à des pénétrations d'arcs qui confèrent aux grands blocs une grande légèreté, accentuée par l'absence de rambarde dès l'origine¹⁷⁶¹, ce qui est unique à notre connaissance.

Un basculement s'est donc opéré au XVIIIe, autant dans le monde profane qu'ecclésiastique. La structure à rampe sur rampe, qui était utilitaire mais sans dégagement n'est plus utilisée à partir de la fin du XVIIe siècle que pour des espaces secondaires¹⁷⁶². Ces lieux peuvent néanmoins faire l'objet de réalisations soignées, comme l'escalier des cuisines de Saint-Aubin d'Angers ou la double vis située dans l'angle sud-est du cloître de Clairvaux. Le progrès des techniques d'appareillage et de stéréotomie permet au XVIIIe le développement à grande échelle d'un goût monastique pour les beaux escaliers qui ne fut pas l'apanage des seuls mauristes¹⁷⁶³, démontrant l'attention des moines

1761Le limon sur lequel un garde-fou aurait dû reposer est parfaitement lisse, sans aucune trace de fixation.

1762Comme dans le pavillon des cuisines de Saint-Nicolas d'Angers.

1763Aubin-Louis Millin note que l'escalier du dortoir de Royaumont, cistercien, « est d'une hardiesse qui étonne par sa légèreté » *Antiquités nationales...* chap. XI, p. 18.

pour la légèreté des structures de pierre, le traitement souple des lignes et les prouesses techniques, qu'ils appelaient la « hardiesse ».

Ces qualités transcrivent un goût commun à toute l'époque classique pour le renversement de la pesanteur du bâti en faveur de la dynamisation du volume par la ligne, celle de retombées des voûtes, des entrelacs des rambardes et surtout de la spirale ascendante du limon des volées suspendues dans l'air. À cette mise en mouvement de l'espace observé d'un point de vue statique s'ajoute celle du spectateur lui-même, invité au déplacement par la courbure des marches. Réunies en une volée droite, elle peuvent être alternativement concave et convexe, comme dans les escaliers du Bec-Hellouin qui en présentent les exemples les plus virtuoses. Libérées de la rampe, elles se déploient sur le sol, dans un mouvement d'expansion en descente et de contraction en montée. Cette ondulation, surtout lorsqu'elle se fragmente en un jeu de paliers, comme à Saint-Martin de Laon ou à Saint-Ouen de Rouen, peut polariser l'espace aussi bien horizontalement que verticalement. La structure de l'escalier transforme alors la perception que le sujet a de son propre mouvement, qui s'apparente à une envolée lorsqu'il emprunte la courbe ascendante des escaliers à trois quarts tournant, où prend des allures solennelles de procession dans les grandes volées droites des escaliers à l'impériale.

Cloîtres : procession ou déambulation ?

Les processions jouent un rôle important dans la solennisation des grandes fêtes du calendrier liturgique chrétien, et plus particulièrement dans la tradition monastique médiévale qui leur conféra un déploiement visuel et musical plus sophistiqué que dans la sphère séculière. Ces traditions sont conservées à l'époque moderne, le plus souvent sans modification majeure, y compris après la reconstruction complète des bâtiments conventuels, signe de la grande souplesse des modalités spatiales de ces rites et d'une sorte d'indifférence aux changements matériels. Plusieurs rituels, tant bénédictins que cisterciens permettent de déterminer une forme générique¹⁷⁶⁴. L'église forme le point de départ et d'arrivée d'une boucle parcourant trois ou quatre galeries du cloître. Le parcours est ponctué de stations, moment d'arrêt à un point précis où le cortège forme un chœur face à la croix de procession. Dans certains cas, sa progression ne s'effectue que dans les galeries

¹⁷⁶⁴Par exemple le *Rituel de Cîteaux*, le *Nomasticon Cisterciense*, pars I, p. 100-102, les indications très fournies de F-A. Gautier au sujet de Saint-Denis en France, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* et celles de B. Dumoulin au sujet de Cluny, *Description de Cluny...* f. 20-22.

du cloître, sans pénétrer dans les salles, les stations se faisant sur un ou plusieurs côtés, comme à Cîteaux¹⁷⁶⁵. Le chapitre joue le plus souvent un rôle important, constituant l'une ou la seule station, que la procession y pénètre ou ne face que s'arrêter à sa porte. Ces processions peuvent avoir lieu pour toutes les fêtes majeures¹⁷⁶⁶, ou bien seulement pour certaines d'entre-elles, en particulier celle des chandelles et des palmes¹⁷⁶⁷. Lors des dimanches et fêtes, une procession peut-être organisée pour la sortie du réfectoire afin de se rendre au chœur pour les grâces et nones¹⁷⁶⁸. Certaines circonstances plus ponctuelles peuvent en être l'occasion, comme les funérailles d'un moine. À Saint-Denis, le corps est porté de l'infirmerie au cloître pour une veillée, où a aussi lieu une station lors de la procession venant lever le corps pour le porter à l'église avant de revenir au cloître pour la mise en terre¹⁷⁶⁹. Le même parcours avait lieu lors de la fête des morts, une « représentation¹⁷⁷⁰ », ou cénotaphe provisoire, étant alors installée au chapitre. La liturgie processionnelle de Cluny est la seule, à notre connaissance, à réellement pénétrer dans l'espace conventuel. Lors des grandes fêtes annuelles et d'occasions propres à la communauté¹⁷⁷¹, après tierce, la procession ouvrant la messe partait du chœur, parcourait l'enfilade du transept, de la galerie orientale du cloître et de la galerie ensuite jusqu'à la chapelle de la Vierge, où se faisait une station. Elle repartait ensuite, empruntait la galerie méridionale puis occidentale du cloître, à l'articulation desquelles se trouvait une « image de la Vierge » où avait lieu une autre station, avant d'entrer dans la nef par la « Galilée », de la remonter jusqu'au chœur, et de commencer la messe¹⁷⁷². La statue mariale du cloître était aussi le lieu de « la Cène pour les pauvres », où les religieux servent quatre-vingt indigents lors du Jeudi Saint¹⁷⁷³. Cette expansion liturgique est propre à Cluny, qui a conservé une chapelle mariale à l'intérieur des bâtiments conventuels¹⁷⁷⁴.

L'hypothèse que nous voulions examiner au début de ce travail, postulant la création de décor ou au moins de repères visuels en lien avec les processions, s'est avérée infondée. L'exception de Cluny met en évidence la restriction des processions au seul cloître dans les

1765 *Rituel de Cîteaux...* p. 43-44.

1766 Dumoulin, *Description de Cluny...* f. 19.

1767 *Nomasticon Cisterciense...* qui y ajoute la fête de l'Ascension.

1768 *Rituel de Cîteaux...* p. 370-71.

1769 Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 337 et 348.

1770 C'est-à-dire un catafalque recouvert d'un grand poêle.

1771 Chaque mercredi et vendredi de Carême une procession semblable a lieu en chantant la litanie des saints. Dumoulin, *Description de Cluny...* f. 29.

1772 *Idem*, f. 21.

1773 *Id.*, f. 29.

1774 Cette disposition était commune à de nombreuses abbayes clunistes du XIIe et XIIIe siècles, disparaissant pour la plupart lors des reconstructions modernes, voire plus tôt. Cf. *Autour du cloître : les chapelles Notre-Dame et les accès au chapitre, Actes des journées d'études monastiques, Baume-les-Messieurs, avril 2012*, Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, Hors-série n° 6, mis en ligne le 10 avril 2013.

autres rituels¹⁷⁷⁵, et l'observation de ces cloîtres montre l'absence de corrélation entre images et procession claustrale, sans que ces cloîtres soient dépourvus d'ornementation ou d'une dynamique décorative pour autant.

Beaucoup des cloîtres mauristes réalisés au XVIIe siècle sont ornés de sculptures aux culots de retombées des voûtes et aux clefs des voûtes. Nous avons souvent observé que ces sculptures présentent une répétition de motif, unique ou alterné, interrompu par un ou plusieurs morceaux sculptés différents, généralement porteur d'une iconographie précise, souvent figurée ou emblématique. Cette rupture dans la répétition introduit l'idée d'un marquage signifiant de l'espace. Un certain nombre de clefs de voûte particulièrement ouvragées aux croisements des galeries marquent indubitablement les articulations du cloître, comme à Saint-Melaine de Rennes. Nous n'avons cependant pas pu identifier de programme cohérent entre eux ou avec les espaces près desquels ils se trouvent, pas plus que les frontons des portes ne semblent liés aux pièces auxquelles elles donnent accès¹⁷⁷⁶. Plus curieux encore sont ces intrusions de motifs différents, qui attirent le regard, à une arcade qui ne semble pas distincte de ses voisines, au milieu d'une galerie. Nous n'avons pas pu identifier de raisons à ces phénomènes, ce qui ne permet pas de conclure à un choix aléatoire du sculpteur ou du commanditaire. Peut-être étaient-ils destinés à servir de repères lors des processions dans le cloître, par exemple pour signaler l'emplacement d'une station, bien que nous n'en ayons trouvé aucune preuve. Peut-être leur caractère aléatoire était-il lui-même recherché, de manière à produire l'effet qu'ils opèrent encore sur nous aujourd'hui, surprenant notre œil en interrompant l'homogénéité des sculptures, et attirant notre attention sur ce motif, et par là sollicitant une prière ou une méditation sur l'imprévisibilité de l'intervention divine dans la vie du moine, sorte de lointains échos de Mathieu 24:36 : « or nul autre que mon Père ne sait ce jour et cette heure non pas même les anges du ciel ».

Cette irrégularité voulue se transforme avec le déplacement de l'ornementation rocaille du cloître vers l'intérieur des bâtiments que nous avons montré au début de ce chapitre. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, ce sont les coquilles déchiquetées et motifs d'entrelacs

¹⁷⁷⁵Cette constatation s'appuie aussi sur des mentions de liturgies consignées dans d'autres sources manuscrites, concernant Saint-Denis (Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...*), Saint-Germer de Fly (Victor de Beauvillé, « Registre concernant les choses notables arrivées en ce monastère de Saint-Germer... », in *Recueil de documents inédits concernant la Picardie*, tome II, 1867), ou Orbais, (Dom Du Bout, *Histoire d'Orbais*, p. 556).

¹⁷⁷⁶Par exemple au Bec-Hellouin ou à Redon. Tout au plus, comme expliqué au Chapitre V.1.B.2 nous avons observé une concentration des éléments héraldiques et emblématiques dans les parties les plus liées aux hôtes.

des voûtes de réfectoire¹⁷⁷⁷ ainsi que quelques lambris¹⁷⁷⁸ qui sont interrompus par l'apparition d'une figure significative, que nous ne saurions pas plus expliquer.

À Redon, si la porte qui mène de l'église au cloître porte un écu qui était probablement orné du PAX mauriste, évoquant l'entrée dans l'espace de la communauté, cette même porte du côté du cloître, menant alors à l'église, ne présente pas de signe religieux, annonçant le lieu de la prière commune, mais les armes de France, qui font pendant aux armes de Bretagne présentes aux autres angles du cloître.

Nous aurions tendance à penser qu'à l'époque moderne, l'ornementation d'une porte monastique, en particulier dans les cloîtres, n'est pas comprise comme le signe précurseur de ce qui se trouve de l'autre côté, mais comme un élément qui répond et appartient à ce qui se trouve dans le même espace. En quelque sorte, c'est un décor qui incite à réfléchir en lieux clos et distincts, qui ne souligne pas l'articulation, le déplacement d'un espace à l'autre, mais l'intériorité d'un espace et sa dynamique interne.

Les images qui accompagnent le déplacement des moines de la manière la plus évidente sont situées non dans le cloître mais dans l'interface entre intérieur et extérieur de la clôture. Le vestibule d'entrée de Saint-Germain-des-Prés, où un crucifix et quatre saints bénédictins accueillent celui qui entre tout en affirmant l'identité de la communauté¹⁷⁷⁹ et celui de Molesme où une image de *Saint Benoît* donne sa bénédiction au religieux qui entre ou sort. Ces exemples restent peu nombreux, bien que la présence de crucifix et de prie-Dieu puisse avoir été omise dans certains procès-verbaux. En comparaison, le cloître apparaît peu porteur d'éléments directement religieux, dévotionnels. La variation dans la répétition qui caractérise son ornementation contribue plus à une mise en mouvement qu'à la station, valorisant plutôt le volume dégagé que les parois qui en définissent l'étendue. La réduction de ces murs à de simples supports architectoniques ouvre alors d'autres perspectives au delà des limites du parcours de circulation, vers l'infini du ciel circonscrit par la crête des bâtiments conventuels, vaste reflet de la structure du cloître lui-même, une perspective encadrée de murs.

La question de la taille des abbayes classiques a jusqu'à présent été employée, de manière souvent caricaturale, comme la démonstration d'une décadence religieuse. Ce faux problème a occulté une facette beaucoup plus révélatrice de la mentalité des moines

¹⁷⁷⁷Comme le chapiteau à tête de diable du réfectoire de Saint-Aubin d'Angers.

¹⁷⁷⁸Comme les quatre évangélistes représentés de manière emblématique au bas de quelques parcloles du chapitre de Saint-Serge d'Angers, cf. notice Angers-Saint-Serge, fig. 4.

¹⁷⁷⁹Cf. Chapitre VI.1.B.1.

modernes, celle de l'espace. La comparaison entre ces bâtiments conventuels et les grandes demeures contemporaines met en évidence un caractère qui différencie profondément ces deux genres de lieux de vie. Les châteaux et hôtels particuliers, tout particulièrement au XVIII^e siècle, sont des lieux où la vie s'exprime par des distributions compactes de pièces relativement réduites¹⁷⁸⁰ et très densément meublées. Les lieux de vie monastiques sont, en comparaisons, bien plus vastes et bien plus vides.

La lecture de plus de cent-vingt inventaires, aussi imparfaits soient-ils, a fait émerger un fort contraste entre les pièces de l'intimité, étudiées au chapitre IV, et celles de la communauté, qu'il s'agisse des circulations ou des pièces centrales de la vie cénobitique, étudiées au chapitre IV. Dans la première catégorie, le mobilier, qu'il soit modeste du côté des moines ou plus confortable chez les hôtes, occupe l'espace d'une manière assez proche de ce qui se pratique dans le monde profane, en particulier par sa recrudescence de sièges. Cette densité fait ressortir la quasi vacuité des espaces communs, dont la description n'occupe souvent que quelques lignes, tant dans ceux rédigés par les moines eux-mêmes dans les années 1690 que dans les plus précis des inventaires révolutionnaires rédigés un siècle plus tard. Dans bien des cas, la seule mention des cloîtres, galeries et escaliers est due à la présence d'une carte¹⁷⁸¹ ou d'une lanterne. La visite de Saint-Benoît-sur-Loire en 1790, particulièrement détaillée comme le montrent les descriptions des chambres et des cellules, ne trouve dans le réfectoire qu'« une chaire fort unie, trois grandes tables et des bancs, dont un cassé et sept grands tableaux représentant la vie de saint Benoît, très mal peints¹⁷⁸² ». L'abbaye accueille pourtant une dizaine de religieux prêtres et un noviciat, ses moyens se situent dans la moyenne des abbayes mauristes, et la présence d'un cycle peint montre un soucis décoratif. Cet exemple est valable pour l'ensemble des ordres, à l'image de la salle capitulaire de Clairvaux qui, quarante ans après sa construction et alors que s'achève le décor du réfectoire, ne compte comme seule installation que les bancs de bois appliqués au lambris et un pupitre de cuivre¹⁷⁸³. Ce vide ne doit pourtant pas surprendre, car ces espaces sont d'abord conçus pour le mouvement, celui de la communauté circulant jusqu'à sa place, certains effectuant des déplacements codifiés au chapitre, d'autres assurant le service au réfectoire, le reste des moines reproduisant la disposition du chœur, alignés le long des murs. Afin de servir à l'usage premier de la pièce tout en favorisant la majesté des circulations, le mobilier est réduit à sa plus simple expression et disposé en

1780II en va jusqu'aux grandes salles de réception, dont la surface pâlit en comparaison avec les demeures germaniques, anglaises ou italiennes équivalentes.

1781Cf. Chapitre VI.2.B.2.

1782AD Loiret, Hsuppl-1, Inventaire, 6 mai 1790, art. 74.

1783AD Aube, 1Q1198, Inventaire des biens nationaux, 24 mai 1790.

périphérie des pièces, dégageant un vaste espace central, dont il est encore possible de faire l'expérience dans quelques salles bien conservées comme le chapitre de Saint-Serge d'Angers et les réfectoires de Saint-Wandrille, de Clairvaux ou de Mondaye.

Seules quelques abbayes chefs d'ordres peuvent déployer une galerie d'apparat ou de grandes salles d'accueil où s'accumulent des œuvres d'art, quelques dizaines de sièges et une poignée de tables avec une cheminée de marbre. La grande majorité des abbayes étudiées, tout tailles et ordres confondus, compte un nombre très restreint de meubles dans les espaces communautaires des bâtiments conventuels. Cloîtres, galeries, corridors et escaliers sont eux toujours dépourvus de meubles. Cette absence totale ou relative du mobilier n'est pas étrangère à la perception que nous pouvons avoir de ces espaces. Ceux-ci invitent presque instinctivement le visiteur du XXI^e siècle à en faire l'usage pour lequel ils ont été conçus, c'est-à-dire la déambulation, une pièce densément meublée invitant à s'arrêter, un vaste espace vide suscitant le déplacement.

Aussi contre-intuitif que puisse paraître cette idée, il s'avère à l'issue de ce travail que la place de l'espace lui-même et sa dimension esthétique directement sensible doit être prise en compte dans l'appréciation des décors conventuels. L'ampleur et le vide de ces espaces répondent à un critère fonctionnel, celui du déplacement, mais aussi à un caractère propre à la vie de ces communautés, la place laissée par ce vide et cette ouverture de l'espace à l'expression de la lumière et d'un sentiment d'immensité. Le vide devient alors le premier et le principal ornement produit par le décor monastique.

b) L'esthétique du vide

Que les espaces de circulations soient verticaux ou horizontaux, et quelque soit leur mise en œuvre, la qualité de leur conception et l'attention aux effets de perspective et de lumière montrent le soin accordé à l'articulation des déplacements et le souci de l'effet visuel produit. Ces savantes mises en œuvres de l'espace eurent pour objet de transcender la clôture par l'ampleur des perspectives, et la matérialité des bâtiments par les vides et les jeux de lumière. Sans verser dans l'ornière d'une psychologisation ne reposant sur aucun témoignage directe des protagonistes, l'appréhension directe des monuments conservés et

l'expérience sensible de ces effets nous permettent de compléter ce panorama des décors monastiques par leurs expressions les plus sobres et les plus spécifiquement monastiques, un esthétique du vide enrichie et dynamisée par la ligne et la transparence.

La ligne

Par delà la sculpture ornementale que nous avons évoquée au début de ce chapitre, les matériaux eux-mêmes peuvent être conçus comme partie intégrante du décor, lorsque leur mise en œuvre prend en compte des effets visuels de ligne. D'une certaine manière, la stéréotomie et la forge participent d'une esthétique alliant trait et couleur.

L'élément le plus distinctif des grandes abbayes françaises et de leur puissance financière est l'usage de la pierre de taille. Son emploi est magnifié par sa mise en œuvre selon la technique de la stéréotomie, l'un des éléments distinctifs de l'art de bâtir français¹⁷⁸⁴. Cette virtuosité de la taille et de l'assemblage des blocs est le premier marqueur esthétique de ces bâtiments monastiques de la moitié nord de la France. L'historiographie de l'architecture mauriste a particulièrement retenu le soin que le frère Guillaume de La Tremblaye (1644-1715) apportait à cet aspect de ses chantiers, au point qu'une composition en octogone des voûtes lui est attribuée comme une marque distinctive. Charles Bonhomme dont il a été question au début de ce chapitre est autant qualifié d'architecte que d'appareilleur dans les sources anciennes, et c'est cette dernière qualité qui attira l'admiration de ses réalisations, dont la plus célèbre fut l'escalier à l'impérial de Prémontré vers 1730. Si ses réalisations sont en grande partie disparues, de nombreuses structures, voûtes aussi bien qu'escalier, permettent d'apprécier le soin de la taille des pierre et la recherche des jeux de lignes, les pendentifs soutenant les volées de l'escalier de Bourgueil, vers 1735-40, dont les pierres sont disposées en éventail¹⁷⁸⁵ en étant un exemple parmi tant d'autres¹⁷⁸⁶.

Dans de nombreuses constructions, le souci d'économie a imposé l'emploi de maçonneries de moellons plutôt que de pierre de taille¹⁷⁸⁷. Ces maçonneries étaient destinées à être

1784Courtin, *Paris Grand Siècle...* p. 34.

1785Notice Bourgueil, fig. 4.

1786La structure des voûtes de l'aile orientale du Bec-Hellouin et de Boscherville, celle du cloître de la Couture du Mans, l'escalier de Saint-Bénigne de Dijon, de Saint-Ouen de Rouen, de Beaugency, de Saint-Laumer de Blois...

1787Mentionnons, pour exemple, les cloîtres de Saint-Melaine de Rennes, de Pontigny, d'Auray, le réfectoire de Valloire, les salles de Cluny, Saint-Serge d'Angers ou de Pontlevoy...

enduites, et le sont encore le plus souvent, même si l'aspect et la teinte de cet enduit ont souvent été renouvelés. Cet enduit devait cependant laisser apparents quelques éléments de pierre de taille, destinés à dessiner des lignes, des motifs géométriques ou à recevoir une sculpture. Il s'agit le plus souvent de chaînages de voûtes et encadrements d'ouvertures, les éléments de sculpture appuyant les articulations entre les lignes, clefs, jambages et culots, comme à l'abbaye de Mondaye, qui contrastent avec les enduits blancs et un calcaire gris veiné.

Les jeux de polychromie de briques et de pierre est plus rare, et se cantonne le plus souvent aux parois extérieures, comme à la façade méridionale du Valasse, ou à la façade et au cloître de Bellefontaine, toutes deux cisterciennes. Il est difficile de préciser si les voûtes de brique du cloître de Saint-Martin de Laon étaient destinées à être visibles ou enduites.

La polychromie est plus souvent le fait d'enduits teintés, dont le meilleur exemple, récemment étudié, est celui de l'abbaye de Cluny, où la pierre est presque totalement recouverte en blanc et en ocre jaune, dont le contraste souligne les lignes de l'architecture. Ces effets furent souvent perdus ou recouverts sous des couches d'enduits postérieurs ou grattés, comme à Saint-Denis-en-France, dont « les parties de sculptures dans la maison étaient peintes dans une teinte de pierre plus jaune que n'était le reste du bâtiment, vu que le tout étoit d'un blanc de neige éblouissant¹⁷⁸⁸ ».

Le soin apporté aux sols de pierre est une pratique générale dans les édifices ecclésiastiques, qui s'explique par le recours régulier au dallage pour des pièces au décor recherché, ce qui n'est généralement pas le cas des demeures aristocratiques, où le parquet est employé dans les pièces principales, les carreaux de liais à cabochons sombres n'étant mis en œuvre que dans les pièces intermédiaires, comme les antichambres, les escaliers et les salles à manger¹⁷⁸⁹. Cette recherche d'effets s'observe aussi bien dans des pierres dures, comme les immenses dalles de l'escalier de la nouvelle manécanterie de la primatiale de Lyon, construite autour de 1770, ou dans certaines sacristies comme celle de la paroisse Saint-Sulpice de Paris, « pavée en carreaux de marbres¹⁷⁹⁰ ». La sobriété monastique réserve le marbre à l'ornement des autels, du sanctuaire et parfois du chœur et de la sacristie. L'emploi de pierres dures de couleur, ressemblant à du marbre, s'observe dans quelques cas, par exemple la sacristie et le chapitre de Saint-Étienne de Caen. Elles peuvent être l'objet d'une mise en œuvre particulièrement soignée, dessinant de véritables

1788Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p.95

1789Girouard, *La vie dans les châteaux français...*

1790Jacques-Vincent Simmonet, *Le nouveau Temple de Salomon ou Description historique de l'église paroissiale de Saint-Sulpice*, 1771, Bibliothèque de la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice, ms. 98, f. 174.

parquetages de pierre, comme à l'abbaye de Moutier-Saint-Jean, dans la cage d'escalier et dans le dortoir, où le dallage forme des cartouches chantournés, ainsi qu'aux paliers de l'escalier du réfectoire de Marmoutier, « en mosaïque¹⁷⁹¹ ». Plus sobrement, l'escalier des hôtes de Flavigny se distingue par l'emploi de grandes dalles de pierre dure dans toute son élévation, particulièrement impressionnantes aux paliers.

La création d'élévations pseudo-doriques évoquées au début de ce chapitre fut une solution monastique pour lier simplicité et élégance. Cette dernière s'exprime alors non dans des motifs mais par des proportions et par une dynamisation de la surface architecturale. Ces formes géométriques basiques, filets, quadrilatères, cylindres, jouent avec les assises des blocs et la régularité des claveaux. Employées parcimonieusement sur des parties significatives de l'architecture conventuelle, le cloître et les axes de circulations, comme les avant corps, elles se détachent des surfaces planes ou très simplement soulignées des étages ou des corps de bâtiments intermédiaires, conférant lisibilité et vitalité à la distribution du monastère.

La serrurerie, ou travail du fer forgé, était un complément très répandu, en particulier dans les grandes abbayes qui pouvaient financer ces réalisations coûteuses, mais dont la préciosité et la possibilité de réemploi ont entraîné la disparition dans de nombreux monuments¹⁷⁹². Parfois réalisés par des frères convers qui pouvaient y dédier de nombreuses années de travail, ou dans des délais plus rapides par des artisans laïques¹⁷⁹³, la qualité et la sophistication de ces ouvrages était très variable. Dans tous les cas, leur ajout permettait un subtil jeu de transparence tout en isolant des espaces, ou de transparence et de projection d'ombres dans le cas des balustrades. Toujours peintes de couleur sombre, les motifs géométrique des panneaux se détachent sur la surface claire des murs ou des fenêtres. Les exemples encore en place aujourd'hui datent généralement des deux derniers tiers du XVIIIe siècle. Ceux qui appartiennent au style rocaille présentent une alternance de panneaux quadrangulaires encadrant un dessin symétrique composé de motifs géométriques chantournés, comme la rambarde de l'escalier de La Ferté, de Moutier-Saint-Jean ou de ceux de Prémontré. Aucune rampe en balustre, autre motif en

1791Escalier réalisé en 1785. C. Chevalier, *Histoire de l'abbaye de Marmoutier par dom Edmond Martène, publiée annotée et complétée*, coll. Mémoires de la Société archéologique de Touraine, t. XXV, Tours, Guillard-Verger, 1875, p. 620.

1792Le vol de tous les métaux des bâtiments de Saint-Nicolas d'Angers est bien documenté par une visite d'expertise du 13 vendémiaire an III (4 octobre 1794), AD de Maine-et-Loire, H560.

1793Cf. Chapitre III.1.B.2.

vogue à cette période¹⁷⁹⁴, n'a été conservée. Dans les deux dernières décennies de la période, le goût néo-classique s'y fait sentir d'une manière plus perceptible que dans bien d'autres décors monastiques, favorisant des compositions en entrelacs continus courant de manière ininterrompue tout au long de son développement, comme à Saint-Remi de Reims, Saint-Wandrille ou Saint-Ouen de Rouen. Réalisées à l'articulation de ces deux périodes, les rampes du logis abbatial de Cîteaux et de la Couture du Mans présentent un mélange de ces deux solutions, une frise de poste régnant sur chaque volée droite est articulée par de petits panneaux cintrés aux angles. Les plus riches ferronneries étaient souvent agrémentées de plomb doré, qui ont souvent été retirées après la dissolution des ordres, comme à Bourgueil ou à Cîteaux, mais furent conservées à Cluny.

Le plomb n'est pas seulement mis en œuvre de manière ornementale sur les grilles, il est utilisé de manière structurelle dans les ouvrages de vitrerie. Les huisseries ont souvent été changées au XIXe ou XXe siècle, mais il existe quelques exemples de bâtiments conventuels dont les baies sont fermées de vitrerie directement scellées dans le mur, comme c'était le cas dans les grandes salles de Saint-Denis, qui bénéficiaient d'un double vitrage, à châssis et grands carreaux à l'intérieur, « Celles du dehors étoient dans le style des grandes croisées d'église, [...] en ces petits carreaux de plomb d'un dessin agréable. Ils étaient en plomb en dehors pour que cela fut uniforme avec tous les autres vitrages des autres croisées du rez-de-chaussé¹⁷⁹⁵ ». La plupart des exemples encore conservés aujourd'hui furent l'objet d'un dessin soigné, variant les « points », les motifs géométriques lors de l'assemblage des pièces de verre (Ill. 27), comme dans l'escalier de Saint-Remi de Reims, composé d'hexagones encadrés d'une frise d'anneaux, ou dans celui de Saint-Pierre de la Couture du Mans, présentant un jeu de losanges aussi bien dans les panneaux que dans la bordure. Le cloître de la chartreuse d'Auray a conservé sa vitrerie, présentant un point plus simple et sans bordure. L'abbaye de Mondaye conserve un unique répertoire de motifs (Ill. 28), variant non seulement entre les différentes baies de l'église mais aussi entre les salles du rez-de-chaussé et la galerie du cloître, dernière champagne de vitrage de reconstruction menée dans les années 1760.

1794Diderot, *Encyclopédie...* « Serrurerie », pl. XII.

1795Gautier, *Supplément à l'histoire de Saint-Denis...* AHDP, p. 99-100.

La transparence

Chaque abbaye est constituée d'espaces de circulation horizontaux. Tous bénéficient d'un apport de lumière nécessaire aux déplacements. Cependant, certains monuments, par le soin qui fut apporté à leur conception et les opportunités de leur situation sont porteurs d'une dimension qui dépasse le seul caractère fonctionnel. Les écrits de Dom Guyton témoignent de la sensibilité d'au moins une partie des moines modernes pour les qualités visuelles de certains lieux. Visitant les abbayes de Champagne et de Bourgogne dans les années 1740, l'association du grand et du beau revient souvent sous sa plume¹⁷⁹⁶. Il désigne alors moins des salles précises que des bâtiments, des distributions, des cloîtres et galeries. Certaines maisons et jardins reçoivent aussi l'appréciation clairement méliorative de « vaste¹⁷⁹⁷ ».

Certaines abbayes suffisamment conservées aujourd'hui, comme Cluny, permettent encore à l'observateur contemporain de faire l'expérience sensible de cette esthétique de l'espace. Les bâtiments conventuels de cette abbaye furent presque entièrement reconstruits en quelques décennies, entre 1764 et 1770, grâce à l'impulsion du prieur claustral, dom Dathoze¹⁷⁹⁸. Tout comme à l'abbaye du Bec, l'emprise au sol des bâtiments médiévaux contrait les grandes lignes de la reconstruction moderne, qui cherche d'abord à rectifier les alignements des bâtiments, en reliant aussi harmonieusement que possible les parties médiévales conservées et les nouvelles constructions. Le cloître, de rectangulaire devient carré, et l'aile du dortoir est ré-axée sur le transept. Le réfectoire demeure parallèle à l'église, mais est repoussé vers le sud, créant ainsi un espace entre lui et l'aile méridionale du cloître, accueillant la chapelle de la Vierge, qui se trouvait auparavant à l'est du dortoir. C'est bien la partie orientale du complexe qui subit le plus de transformations, puisque la plupart des bâtiments qui s'y étaient amoncelés au travers des siècles, chapelle de la Vierge, infirmerie, salle des morts, granges... furent détruits afin de dégager l'aile du dortoir.

Cette idée de dégagement est au cœur des préoccupations des moines classiques. À l'instar de bien d'autres, les logis abbatiaux de Saint-Wandrille et du Bec, qui avaient été bâtis à l'est du dortoir conventuel, firent l'objet au XVIIIe siècle d'échanges entre les moines et

1796 Guyton, *Voyage...* f. 17r, 123r, 240r, 262r.

1797 *Idem*, f. 24v, 72r, 104r, 111r.

1798 Les détails de la chronologie des travaux ont été étudiés par Frédéric Didier dans son article « Cluny, le nouveau monastère » in Stratford, Neil (dir.), *Cluny, 910-2010, Onze siècles de rayonnement*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2010.

leur abbé, dans le but de les démolir pour éviter le passage du personnel de l'abbé par les lieux conventuels et pour dégager la vue des cellules du dortoir. Cette même préoccupation de la « vue et de l'air » est exprimée lors de travaux par quelques religieux germanoprats¹⁷⁹⁹. Dégager de grandes façades bien ordonnées par la suppression de bâtiments anciens revient à une simplification de l'espace monastique, où la complexité des implantations laisse place à l'aisance d'une distribution rigoureuse qui rend sa lisibilité au plan claustral. Le réaménagement de Cluny permit de redisposer autours du cloître, étendu par la continuation de ses galeries, les espaces essentiels de la vie des moines.

La régularisation de l'espace comme signe de la régularité de la vie monastique a déjà été soulignée au premier chapitre¹⁸⁰⁰. Il ne faudrait pas oublier qu'ainsi se matérialise une des aspirations profonde de la mentalité classique à la maîtrise de l'espace, dont le goût pour les distributions normalisées, régularisées et symétrisées n'est plus à démontrer¹⁸⁰¹. Ce goût pour les beaux volumes et les vastes dégagements est commun aux laïcs autant qu'aux ecclésiastiques, en témoigne le goût des visiteurs pour les galeries et corridors. Quelques chroniques ou mémoire en garde le souvenir, comme cette visite de la reine Marie-Thérèse à l'abbaye de Saint-Bénigne en 1674 :

La reine demanda si notre maison était belle : le révérend père prieur fit réponse que nous n'avions rien de bâti qu'un dortoir fort élevé. [La montée du haut escalier entraîne les plaintes des dames, qui, une fois arrivée] changèrent de discours, voyans la beauté du dortoir et sa prodigieuse longueur [70 mètres¹⁸⁰²]¹⁸⁰³.

Derrière les revendications parfois un peu étroites de certains moines pour améliorer la vue de leur cellule, se cachait un besoin profond de dégagement de l'espace, particulièrement nécessaire dans une vie cloîtrée, où l'élargissement du coup d'œil permit peut-être d'effacer un peu la restriction de la clôture, voire de la surmonter d'une manière sensible, par les jeux de lumière. La reconstruction de Cluny nous semble être un aboutissement de la mise en œuvre de la lumière dans la distribution des espaces.

Le cloître de Cluny, dont chaque côté mesure presque 50 mètres, est en quelque sorte

1799 *Choses remarquables de Saint Germain des Prez...* v. II, p. 288.

1800 Chapitre I.1.B.1.

1801 Jean-Marie Pérouse De Montclos, *Histoire De L'architecture Française Tome 2 - De La Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1999, chap. V et XII.

1802 36 toises, mesurées sur un plan des années 1790, AM Dijon, L Est. 5027 CS-VI 7.

1803 Extrait des Chroniques de l'abbaye Saint Bénigne, cité par Claude Poinssot, « Le bâtiment du dortoir de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon », *Bulletin Monumental*, tome 112, n°4, année 1954, p. 327.

étendu dans tout le monastère par l'allongement de certaines de ses galeries. Corridors et galeries fusionnent pour créer une continuité d'espace de circulation, autours de deux axes principaux. Un premier est aligné sur la porte principale de l'espace conventuel, magnifiée par un portail construit par le cardinal de Richelieu et portant ses armes, à peu près au centre de la façade médiévale du palais Gélase, accueillant l'hôtellerie. Derrière cette porte fut aménagée une volée d'une quinzaine de marches rattrapant la différence de niveau entre le sol des cours extérieurs et celui du cloître en contrebas. Un léger désaxement permet de rattraper l'emplacement de l'aile septentrionale du cloître médiéval, que la nouvelle galerie du cloître homogénéise. Celle-ci se poursuit au-delà de l'angle du cloître, traversant par le milieu l'aile en équerre de la grande façade sur le jardin, où se trouvaient les appartements du définitoire, c'est-à-dire des moines en charge de l'administration de l'ordre. Ainsi se trouvait relié l'accueil des hôtes et la gestion administrative de la famille clunisienne. Cet axe débouchait au centre de la façade orientale de cette aile, façade monumentalisée par un frontispice qui n'est pas sans rappeler un portail d'église tridentin. Cette galerie ouest-est s'allonge sur 130 mètres, quoiqu'elle ne soit pas parfaitement droite. L'autre axe, de même étendue, lui est perpendiculaire, se déployant du nord au sud après le portail du transept. Dumoulin le décrit dans la seconde moitié du XVIII^e siècle comme « la grande perspective de 400 pas ¹⁸⁰⁴», témoignant de l'effet visuel frappant de cette longue allée voûtée. Parfaitement droite, elle s'inscrit dans l'axe du grand transept de l'église. Portes ouvertes, elle s'allongeait encore de 40 mètres jusqu'aux dos des stalles du chœur. Ce second axe s'achève sur un escalier à deux volées droites, qui invite à continuer la déambulation à l'étage, où il trouve un axe identique, traversant l'ensemble du dortoir jusqu'à l'église où s'ouvre à l'est un autre corridor, superposé à celui du rez-de-chaussé. Ces grands axes, outre l'ampleur de leur dimension, incarnent la parfaite maîtrise des effets de lumières recherchés par l'architecture classique. En effet, chacun abouti à des portes ou à des baies, créant un effet de transparence qui ouvre l'espace limité de la construction. Dans les corridors traversants les ailes en équerre sur la façade, l'obscurité de ceux-ci, fermé des deux côtés par les cellules, contraste avec la luminosité presque aveuglante des grandes ouvertures sur les jardins qui les terminent, créant un effet d'appel vers un extérieur dont on ne distingue que la clarté.

Le grand axe nord-sud bénéficie lui de conditions lumineuses plus rythmées. Au rez-de-chaussé, il alterne espaces lumineux, éclairés par les arcades du cloître et les fenêtres ouvrant sur les petites cours, et espaces plus obscures formés par la masse de la chapelle et

1804Dumoulin, *Description de Cluny*... f.65. 400 pas, c'est-à-dire pieds, font un peu plus de 129 mètres.

du réfectoire qu'il distribue. En plein jour, la galerie est comme scandée par cette alternance d'ombre et de lumière. À l'étage, elle n'est plus éclairée qu'en trois points, aux deux extrémités et en son centre, les cellules s'alignant sur les deux côtés. Le palier du grand escalier occupe toute la largeur de l'aile, ouvert par deux très larges baies au sud. Le palier est inondé d'une lumière qui se répercute loin dans l'axe du corridor, d'une lumière de plus en plus diffuse. Au centre, cette lumière est réactivée par l'éclairage doux venant d'un l'espace dégagé de trois fenêtres ouvrant à l'est, reproduisant l'espace du vestibule du corps central de la façade. Enfin à l'extrémité nord l'axe est terminé par une grande baie ouvrant sur les puissantes maçonneries de l'église, éclairant un autre palier très dégagé par l'escalier des matines.

On peut imaginer qu'au matin, la lumière venant de l'est, c'est le dégagement central et les baies du nord, dans l'axe du corridor ouest-est, qui offrent le plus de lumière, précisément du côté de l'église où les religieux iront prier les premiers offices du jour. Dans l'après-midi, ou chacun vaque à ses occupations avant ou après vêpres, c'est le grand axe du dortoir qui est illuminé.

Le dortoir à corridor centrale entre deux files de cellules a été mis en œuvre dès le XVII^e siècle et est particulièrement prisé dans les grandes communautés¹⁸⁰⁵. L'autre formule de dortoir, au corridor placée non pas au centre mais latéralement, ne distribuant les cellules que sur un côté, est tout aussi courante. Ouverte sur tout un côté, cette solution offre une luminosité importante et homogène au dortoir, qui devait présenter un certain avantage sur le corridor central, celui-ci permettant toutefois l'établissement de beaucoup plus de cellules. La plus aboutie des mises en œuvre de cette solution, dans les abbayes encore conservées, est la grande reconstruction de l'abbaye du Bec, en deux campagnes principales. La première, de 1644 à 1666, vit la reconstruction de l'aile du dortoir à l'est du cloître sur son emplacements médiéval, long de 66 mètres. La seconde campagne, de 1742 à 1761 consiste en la construction de l'aile du réfectoire, étendue sur 75 mètres, un peu plus large et un peu plus longue que le bâtiment médiéval précédent, et la reprise de la façade méridionale de l'aile du dortoir pour en homogénéiser l'apparence. Le gros oeuvre est fini dès 1750, mais les travaux intérieurs se poursuivent dans les années suivantes, par exemple l'achèvement du grand escalier en 1761. L'ensemble aurait été terminé au moment de la mise en économat de la mense abbatiale en 1766. Une petite campagne de travaux, entre 1732 et 1735, avait transformé le logis abbatial, situé à l'est du dortoir, en infirmerie, après

1805Cf. Chapitre V.2.B.1.

son échange contre un autre bâtiment plus prêt de la porte de l'enclos.

C'est donc la seconde phase du chantier qui donne à l'abbaye sa physionomie actuelle. Des transformations importantes ont touché le rez-de-chaussée de l'aile du réfectoire lors de l'installation d'un régiment de cavalerie, supprimant toutes les cloisons intermédiaires. Dans les autres espaces du monument, les distributions des années 1760 furent peu modifiées. Ainsi les deux dortoirs se présentent-ils à nous tels qu'ils étaient utilisés par les mauristes. Le rez-de-chaussée de l'aile du dortoir est distribué par une élégante galerie, relativement basse, coupée au centre par une cage d'escalier desservant l'entre-sol et servant de passage entre les deux cours. Ces deux galeries conservent un enduit bichrome, les nervures géométriques des voûtes étant soulignées en ocre jaune et marquées à la clef et à la retombée des voûtes d'une volute rocaille, le remplissage des voûtes et les murs étant enduits en blanc. L'espace est ici très scandé par la mise en valeur de l'articulation des voûtes auxquelles correspondent les baies. La coupure centrale permet à ces galeries peu élevées de conserver un proportion équilibrée. Ouvrant au sud, ces galeries enduites sont très lumineuses, et font peut-être ressentir ce que dom Guyton et d'autres auteurs du XVIIIe siècle évoquent lorsqu'ils parlent de la gaieté de certains cloîtres¹⁸⁰⁶.

L'effet produit par les dortoirs est tout autre. Articulés à angle droit, ils règnent sur la moitié de la largeur de chacune des deux ailes et toute leur longueur. Larges de 5,8 mètres et haut d'environ 8 mètres, ils bénéficient d'un éclairage abondant sur l'un de leur côté, comptant respectivement douze et seize hautes fenêtres, sans compter celle plus vaste qui termine l'extrémité de chacun. Comme à Cluny, ces larges ouvertures axiales donnent au marcheur le sentiment d'avancer vers un espace au-delà du corridor. L'orientation des ouvertures au nord-est et au nord-ouest crée une lumière diffuse, contrairement à la luminosité plus marquée des fenêtres donnant au sud des galeries du rez-de-chaussée. Cet effet plus linéaire de l'espace est accentué par l'absence de scansion dans l'ornementation des dortoirs, dont les murs sont lisses et les voûtes simplement marquées d'un cordon articulant corniche et plafond, le tout blanchi.

Les menuiseries des portes des cellules ne semblent pas avoir été changées. Seule une partie d'entre elles ont conservé leur imposte, encadrant un fenestron destiné à donner de la lumière au petit vestibule de la cellule. Complètes, ces menuiseries ont assez de hauteur pour s'imposer visuellement dans l'immensité blanche du dortoir, et donner un peu de rythme à son long cheminement.

1806Cf. Chapitre I.1.C.4.

Cette seconde formule de dortoir fait le choix d'un espace de déplacement éclairé de manière forte et homogène. Celui de Marmoutier, construit au milieu des années 1670, entièrement détruit, devaient être aussi impressionnant par sa longueur de 380 pieds, 123 mètres¹⁸⁰⁷, mais semble avoir été moins élégamment proportionné, n'étant haut et large que de 4 mètres. Le plus souvent ces dortoirs sont d'une longueur et surtout d'une hauteur plus modestes que ceux du Bec. À Clairvaux, où ils mesuraient jusqu'à 75 mètres, le traitement des surfaces - murs lisses articulés à un plafond plat par des corniches à cordon - est très proche de celui du Bec.

Cette expérience de l'espace monastique, où le travail des lignes, des points de fuite et des sources de lumière fait vibrer le vide volontairement entretenu, y compris dans les pièces communes, est encore possible dans certaines abbayes, comme Cluny, le Bec-Hellouin ou encore l'abbaye de Saint-Denis. Quelle que soit la taille de ces abbayes, l'effet lumineux produit par la conception monastique moderne des bâtiments demeure le même, celui d'une clarté dynamisant l'espace, où le silence s'impose comme une évidence.

1807AD d'Indre-et-Loire, L558, Expertise du 17 frimaire an VI (7 décembre 1797).

Conclusion

... he entered the regions where there is only life, and therefore all that is not music is silence, for all noise comes of the conflict of Life and Death.

George MacDonald¹⁸⁰⁸

« On doit en conclure que les églises baroques aidèrent les chartreux de cette époque à prier¹⁸⁰⁹ » constatait, un peu dubitatif, Augustin Devaux au terme de son étude de l'architecture cartusienne en 1998. Le développement de l'histoire de l'art religieux moderne a approfondi cette perspective et, vingt-cinq ans plus tard, ce travail peut la confirmer en montrant que non seulement les décors classiques des églises, mais aussi ceux des bâtiments conventuels furent des instruments incontournables de la vie spirituelle des moines des XVIIe et XVIIIe siècle, étant à la fois les témoins de son évolution et les acteurs visuels de sa pratique quotidienne.

Un art monastique ?

La plupart des études récentes sur l'art religieux moderne soulèvent la question de l'existence d'une identité esthétique propre, d'un caractère formel sensiblement différent du reste de la production artistique qui permettrait de distinguer une spécificité ontologique correspondant à un groupe particulier de pensée ou d'opinion. Les études architecturales de différents ordres, mauriste et prémontré principalement, ont posé cette question sans pouvoir y répondre. Cette interrogation n'est pas réservée au contexte monastique, elle s'étend plus largement à la possibilité d'identifier la production visuelle conçue au cœur des conflits politico-religieux du XVIIIe siècle. Cela concerne en particulier l'hypothèse d'une esthétique ou d'un art janséniste, qui a reçu des réponses très variées. Jean Orcibal, repris par Christine Gouzi, préconisait d'« opérer un retour au concret » en

1808George MacDonald, *Unspoken Sermons*, « The Hand of the Father », London, Strahan, 1867, p. 188.

1809Devaux, *Architecture chartreuse...* p. 340.

« étudiant chaque commande à partir des sources historiques ou littéraires disponibles¹⁸¹⁰ ». C'est l'approche à laquelle nous nous sommes attachés et qui, articulée avec la méthode comparative et l'analyse analogique des œuvres et des programmes, nous amène à formuler à notre tour une réponse négative mais nuancée.

La composition et l'esthétique des œuvres commandées par le monachisme masculin, dans la délimitation géographique et chronologique choisie, ne se singularisent pas du reste de la production artistique religieuse contemporaine. Les caractéristiques visuelles d'un tableau ou d'une sculpture produits pour l'espace conventuel d'une abbaye dont l'origine serait perdue ne permettraient pas de les distinguer d'œuvres issues d'autres types d'édifices ecclésiastiques.

Cette négation doit cependant être nuancée car quelques indices formels et iconographiques suscitent l'hypothèse d'une provenance monastique. Le cadre architectural pour lequel un tableau est produit, peut suggérer l'origine conventuelle d'un tableau, particulièrement dans les cas de cintres surbaissés et larges, qui n'ont ordinairement pas leur place dans une église, mais s'intègrent très bien dans les espaces intérieurs d'une communauté ecclésiastique. Du point de vue iconographique, les cycles des vies de saints fondateurs, Benoît, Bruno, Bernard et Norbert, n'auraient pas leur place dans d'autres lieux, y compris les églises abbatiales comme nous l'avons évoqué. Ces critères ne suffisent certainement pas à constituer un art proprement monastique, mais ils illustrent la principale nuance à apporter à notre première affirmation.

Cette réponse négative tient cependant beaucoup à la formulation de la question, qui focalise l'attention sur l'esthétique et l'œuvre isolée, comprise comme un microcosme cohérent et autosuffisant. Réorienter cette perspective permet une réponse cette fois-ci positive car, si le monachisme masculin moderne ne produit pas une esthétique singulière, l'art qu'il commande vient s'inscrire dans un espace et une communauté qui l'est. Les contraintes et les aspirations formelles, artistiques et spirituelles des espaces conventuels informent les œuvres qui y sont placées, soit au moment de leur création soit par les éléments de sens qu'elles acquièrent dans leur nouveau cadre.

L'étude de ce corpus a ainsi montré non pas un art monastique singulier, mais les singularités de l'art religieux tridentin et français destiné aux espaces monastiques.

Cette spécificité n'est pas assez forte pour constituer une expression véritablement autonome, sans pour autant être faible au point de se dissoudre dans un ensemble plus

1810Gouzi, *L'art janséniste...* p. 288.

large. Il s'agit d'une des facettes de cette production artistique, une variante dont la prise en compte permet de mieux appréhender la richesse et la variété du genre de la peinture d'histoire sacrée encore trop souvent considérée de manière monolithique. Appartenant pleinement à l'art religieux moderne, leur contextualisation les charge d'une coloration, d'une saveur ou d'un parfum propre au cloître. Elle repose sur la compréhension de la discursivité du décor monastique et rétablit la double dynamique présidant de manière plus ou moins consciente à l'ornementation des bâtiments conventuels modernes : le mouvement silencieux de l'espace et l'écho visuel de l'intériorité.

Formule monastique du décor

Cette articulation sensorielle et intellectuelle s'appuie sur l'élaboration de la formule décorative monastique classique considérée dans un temps long, que l'on pourrait diviser en trois périodes. La première, du XVI^e siècle aux années 1660, correspond à la mise en place des modèles architecturaux de reconstruction ou de restauration des bâtiments conventuels. La deuxième, couvrant le dernier tiers du XVII^e siècle et premier tiers du siècle suivant voit l'établissement des grandes lignes stylistiques et qualitatives de l'ameublement. Désormais, les lambris couvrent les murs et les peintures sont placées aux points focaux de l'espace, chaque élément demeurant autonome et proportionné à son usage. Le vocabulaire ornemental est alors particulièrement subordonné aux modèles architectoniques des ordres antiques. À partir de 1730 et jusqu'à la Révolution, ces éléments se déploient comme décor total doué d'une cohérence organique recouvrant toutes les surfaces pour atteindre un point d'équilibre dont le réfectoire de Saint-Étienne de Caen demeure l'exemple archétypal. Panneaux de bois et voûte de pierre sont articulés par un registre de peintures sur toile rythmé par l'ondulation des lunettes. L'aboutissement de cette formule la rend capable d'accueillir l'évolution des formes, adoptant l'ornementation rocaille puis des éléments néoclassiques, sans entraîner de mutation structurelle, grâce à une alliance harmonieuse entre des formes convenables à l'état monastique et un fond porteur de sens.

Cette formule permet l'établissement d'un jeu d'écho unissant espace et surface. Le volume dégagé de ces salles, destiné aux mouvements communautaires, crée le silence visuel qui devient la caisse de résonance du discours décoratif. La surface verticale du mur qui délimite l'étendue d'un lieu et contrait les déplacements formalisés par les rituels assure en fait son dépassement par le signe, le symbole et l'expérience de l'espace, grâce au jeu visuel de la couleur, à la symbolique des formes et au sens du programme iconographique. Il

s'agit d'une double expérience de contraction et d'expansion : l'image, par sa forme et son sens, s'impose au spectateur tout en l'entraînant vers d'autres réalités, encerclant le microcosme pour mieux l'ouvrir à l'immensité.

Ces décors se révèlent être l'écho visuel et matériel de la ritualisation de la vie des moines. Plus l'usage d'une salle est formalisé, plus celle-ci est susceptible de recevoir une ornementation soignée et signifiante. Cela entraîne un clivage spatial de la densité décorative par étage. Le rez-de-chaussée concentre la grande majorité des décors, avec le réfectoire, la sacristie, le chapitre, les salles des hôtes. Au contraire, l'étage où sont réunis les galeries de dortoir, les cellules, la salle commune, la salle de conférence, contraste par sa sobriété voire son austérité.

La simplicité monastique que nous avons observée tout au long de ce travail n'est pas simplement le reflet d'une situation financière, les communautés les plus pauvres étant contraintes à la sobriété, et les plus riches commandant systématiquement autant d'oeuvres que leur dotation pouvait le leur permettre. À revenu net équivalent, dont le nombre de religieux est souvent un bon indicateur, la densité des décors peut varier considérablement entre deux maisons, et ce dans la plupart des ordres. Les raisons en sont circonstancielles et multiples, qu'il s'agisse de la présence d'un religieux peintre, de l'affirmation de l'importance sociale de la communauté, du sentiment d'une dignité à tenir, ou encore de la personnalité de certains supérieurs.

L'identité propre des ordres y joue aussi un certain rôle, moins sensible au niveau local qu'en comparant les situations à l'échelle régionale voire nationale. Trois attitudes émergent de cette étude, de la plus favorable à la plus réservée vis-à-vis du décor, qui doivent être regardée comme des propensions privilégiées plutôt que des comportements systématiques¹⁸¹¹.

La première, qui pourrait être qualifiée d'iconophilie forte, s'observe particulièrement chez les bénédictins mauristes et les chartreux, qui concentrent la plupart des décors les plus remarquables, tant par leur nombre, leur étendue que par leur qualité esthétique et intellectuelle. Elle est particulièrement sensible dans l'importance accordée aux décors des réfectoires et des chapitres.

Commune aux prémontrés et aux cisterciens, la deuxième est un iconophilie faible, partageant les mêmes structures décoratives que les premiers mais présentant une densité bien inférieure et une certaine disparité des pratiques au sein de chaque ordre. Dans le cas

¹⁸¹¹Ces propensions deviennent assez sensibles en appliquant une méthode statistique aux exemples réunis dans le corpus, en observant la pratique la plus commune d'un groupe en excluant les cas extrêmes.

des bernardins, cette attitude trouve peut-être son origine dans le rapport particulier qu'entretenait son fondateur avec l'art sacré. Cette méfiance originelle pourrait expliquer que l'iconophilie bénédictine ne se soit pas pleinement diffusée au sein de l'ordre de Cîteaux. Leur parenté historique avec les norbertins ne suffit cependant pas pour comprendre la retenue décorative des prémontrés dans leurs espaces conventuels, qui contraste particulièrement avec les pratiques de leurs confrères lorrains qui eurent pourtant une grande influence sur la réforme française de l'ordre. Cette différence trouve peut-être ses racines dans la spécificité classique des limites géographiques de cette étude qui coïncident grossièrement avec l'aire de diffusion du classicisme austère issu de la capitale.

La troisième attitude n'est pas une iconophobie, la légitimité de l'image réaffirmée par le Concile de Trente étant pleinement normalisée dans les cloîtres français modernes, mais une forme de réserve, voire de minimalisme, qui se caractérise par une focalisation des efforts décoratifs sur l'espace du culte au détriment des lieux réguliers, particulièrement sensible chez les génovéfains.

Approche programmatique de l'image

Cette formule décorative inscrivant chaque image peinte au sein de l'espace et de la surface offre la structure générale dans laquelle se déploie la seconde spécificité de l'art monastique que ce travail a mis en lumière : le décor comme programme, c'est-à-dire comme système cohérent et signifiant d'images, où la somme des valeurs de sens au sein de l'ensemble est supérieure à celle de chaque unité. L'accroissement de sens par la mise en relation d'images souligne la propension monastique à produire des programmes à l'iconographie polysémique, diversifiant la lecture des images elles-mêmes par la présence de leurs voisines de manière à enrichir la méditation des religieux.

Cette lecture programmatique repose principalement sur un système d'analogies assez comparables aux méthodes de lecture et d'interprétation traditionnelles des Écritures. Elle se fonde sur une reconnaissance des formes et des sujets ainsi que sur leur mise en contexte scripturaire, afin d'identifier des thèmes communs, qui constituent les traits d'union permettant d'articuler la conception et la compréhension d'œuvres isolées. Cette méthode s'appuie en particulier sur le principe de la typologie qui reconnaît dans l'Ancien Testament des préfigurations de ce qui se déroule dans le Nouveau Testament. Vincent Debiais, historien médiéviste replaçant cette lecture typologique dans le contexte plus large de la question des signes conclut qu'elle « ne s'arrête pas à une mise en relation formelle,

elle est un enrichissement spirituel du sens¹⁸¹² ».

Étendue à l'ensemble de l'iconographie chrétienne, cette observation récapitule parfaitement notre approche analogique qui permet de dépasser une lecture métonymique consistant à expliquer la présence d'un sujet ou d'un motif dans le décor par la seule correspondance avec l'activité principale de la salle, par exemple les scènes de repas dans le réfectoire ou les trophées d'instruments liturgiques dans les sacristies. Au contraire, l'approche analogique, en élargissant les champs interprétatifs par l'interconnexion des éléments du décors compris comme partie d'un tout cohérent permet de passer d'une dimension simplement didactique à une perception de la valeur dévotionnelle de ce qui passe trop souvent encore pour une juxtaposition, voire un encombrement ornemental de peintures et de sculptures hétérogènes.

Il apparaît au terme de ce travail qu'il existe une nette distinction entre les grands décors conventuels des principaux lieux réguliers et les images de dévotion privée des cellules. Les premiers furent d'abord pensés comme support dévotionnel excluant la dimension polémique présente dans certains aménagements d'églises, y compris lorsqu'il s'agit d'en faire le support de l'identité de l'ordre ou du monastère. Nous pensons que ce caractère non-circonstanciel du décor est le reflet des intentions des commanditaires, supérieurs et communautés qui, dans cette grande phase de renouvellement matériel des abbayes françaises, construisent et décorent au moins autant pour eux-mêmes que pour leurs successeurs des siècles à venir, à l'image de leurs prédécesseurs des XIIe et XIIIe siècles. Cette réserve envers le décor de controverse entraîne l'exclusion d'un certain nombre de sujets associés par l'historiographie à une posture extravertie, dite 'baroque', dont l'absence fait ressortir la dimension 'classique' et intériorisée.

À l'exception de quelques exemples d'images gravées ou de petits tableaux présents dans une poignée de cellules à la fin du XVIIIe siècle, les enjeux de l'iconographie des grands programmes conventuels diffèrent de ceux des décors de la Contre-Réforme. L'apparat triomphaliste, la rhétorique militante et la pédagogie de la peur sont absents des bâtiments conventuels, y compris dans les églises où ils se cantonnent à quelques grands retables du milieu du XVIIe siècle, comme à Redon ou à Fleury.

L'identification d'un décor jansénisant dans l'abbaye mancelle de Saint-Vincent constitue l'exception qui permet de confirmer la règle en permettant d'identifier les caractéristiques

1812 Vincent Debiais, *La croisée des signes...* 2017, note 79.

d'un décor de controverse en contexte claustral¹⁸¹³. Connue à travers les archives et partiellement conservé, cet ensemble de cinq toiles constituait une valorisation de la minorité appelante, « les amis de la vérité », contre la répression du pouvoir royal et de la majorité des évêques. Dans son étude sur l'éventualité d'un art janséniste, Christine Gouzi a proposé de reconnaître un trait d'union janséniste dans les réseaux d'artistes et de commanditaires. Nous suggérons d'enrichir cette lecture en identifiant aussi les connotations figuristes qui peuvent sous-tendre la conception iconographique d'ensembles de tableaux, ouvrant ainsi la possibilité de reconnaître une influence janséniste non seulement dans des œuvres originales, mais aussi dans des décors faisant appel à des copies de modèles célèbres, comme ce fut le cas chez les mauristes du Mans. L'impossibilité d'affirmer le caractère controversé de ces images hors du contexte créatif et du positionnement intellectuel des acteurs vaut aussi pour la querelle gallicane.

En contrepoint, nous formulons l'hypothèse qu'il existe des stratégies décoratives visant à neutraliser les sujets à fort potentiel polémique, dont saint Augustin est le principal exemple. Son caractère clivant est canalisé visuellement et iconographiquement par l'association de ses représentations à d'autres figures qui permettent d'orienter son interprétation dans une direction plus consensuelle, soit comme un Père de l'Église parmi d'autres, soit comme auteur de la règle des ordres canoniaux, associé à des fondateurs comme saint Norbert.

En plus de leur faible dimension polémique, les décors monastiques sont restés éloignés des réalisations les plus exubérantes de leur temps, n'ayant recouru ni à l'illusionnisme théâtral mis en œuvre à Paris dans le premier tiers du XVIIIe siècle, comme aux Enfants-trouvés, ni à la dramatisation à « effets » de la seconde moitié du siècle, comme à Saint-Roch¹⁸¹⁴. La retenue dont firent preuve les moines confirme encore leur éloignement des effets de modes ainsi que de la dimension la plus démonstrative de l'art religieux moderne. Du point de vue de la manière picturale, la simplicité qui est généralement de mise contribue à un aspect général cherchant plus la sobriété que l'austérité. Ces caractéristiques sont diversement appliquées par les artistes selon les époques, adoptant un parti sérieux et clair au cours du XVIIe siècle, puis un traitement doux voire séduisant au tournant du siècle, parfois même enlevé et un peu irréel dans les années 1730-60, puis

1813 En plus de cet exemple manseau, un autre décor janséniste existe dans notre corpus, l'*Apothéose de saint Augustin* par Jean Restout dans le dôme de la bibliothèque parisienne de Sainte-Geneviève. Déjà identifié et analysé par Christine Gouzi, il ne présente pas dans notre propos portant sur les programmes un caractère aussi paradigmatique que celui de Saint-Vincent, étant une œuvre unique et isolée.

1814 Gouzi, *Peinture religieuse...* p. 92-104.

épuré et archaïsant, au point de devenir éventuellement un peu sec, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle¹⁸¹⁵.

Spécialisation iconographique

Loin de chercher à provoquer, à convaincre ou à émerveiller, ces programmes conventuels se caractérisent principalement par leur sobriété et leur intériorité, privilégiant nettement la valeur dévotionnelle de l'image définie par le Concile de Trente et négligeant délibérément son potentiel pédagogique. Adoptant une posture différente de ce qui a été observé dans les autres églises, le monachisme promeut une approche consolatrice et conciliatrice fondée sur une dévotion et des iconographies christocentriques et consensuelles formalisées par une mise en scène diversifiée de la figure et de la vie de Jésus invitant à son imitation.

Ce parti pris est particulièrement sensible lorsqu'on le compare à la place donnée aux programmes mariaux, dont nous avons montré le caractère minoritaire. Ce dernier témoigne d'un parti-pris oblige à ne plus considérer la pratique décorative tridentine comme un monolithe. Nous y discernons une diversité qui a encore été peu mise en valeur, trop souvent masquée par le trio iconographique comprenant Jésus, Marie et les saints, construit avec raison par Émile Mâle au sujet de l'iconographie de la Contre Réforme mais trop rapidement plaqué à l'ensemble de la peinture religieuse française du XVIII^e siècle par la suite¹⁸¹⁶. La marginalisation des figures de médiation présentes au sein de ce corpus réduit considérablement la variété et la récurrence des modèles proposés aux moines, parmi lesquels ne subsistent plus que les saints fondateurs, les pères du désert et Marie, c'est-à-dire les modèles du monachisme en tant que tel.

Ce tournant christocentrique des décors communautaires semble avoir été une force centrifuge, repoussant les autres iconographies hors des salles communautaires et les concentrant dans l'église, lieu d'expression des dévotions publiques et de conservation de la mémoire des choses saintes, et la cellule, lieu refuge des dévotions les plus variées. Cette dernière est aussi l'angle mort de ce travail et de l'étude du rapport individuel à l'image de dévotion, à cause du biais documentaire des inventaires révolutionnaires, qui ignorent généralement ces espaces.

Cette migration de certains sujets du cloître vers l'église est d'autant plus sensible que nous

1815 *Idem*, p. 108 et 112.

1816 À l'exemple de Pérouse de Montclos, *Monastères et couvents...* p. 167 et suivantes.

avons pu constater dans ce travail l'absence de répétition des thèmes iconographiques principaux de l'église abbatiale, par exemple ceux du maître-autel et des principales chapelles. Nous avons montré quelques déplacements physiques de tableaux d'un lieu à l'autre, principalement dans le second tiers du XVII^e siècle, qui s'avèrent assez temporaires, les seuls sujets communs aux différents espaces de l'abbaye étant la Crucifixion, le Baptême du Christ et la Cène, dont la centralité dans la spiritualité chrétienne explique le caractère incontournable, bien que le sens apporté aux deux derniers puisse être assez différent entre l'église et les bâtiments conventuels.

Dans la plupart de ces programmes, le Christ est le divin prototype¹⁸¹⁷, soit comme crucifié dans ses représentations 'iconiques', soit comme dispensateur de vie et de vérité dans les choix iconographiques qui proposent une relecture spirituelle des épisodes de sa vie au travers d'une sélection de scènes très réfléchie. Leur message se concentre le plus souvent sur l'Incarnation, la Cène et la Crucifixion, et leur actualisation liturgique sous la forme des sacrements. Les détails de la Passion et de la Résurrection s'en trouvent marginalisés, et les représentations du ministère public sont réduites à un petit nombre de sujets récurrents, négligeant les scènes de guérisons, les grands discours en faveur des rencontres personnelles – la Samaritaine, Marthe et Marie – et les préfigurations pascales – Multiplication des pains, Cana. Cette vision profondément sacramentelle de l'Incarnation est particulièrement cohérente avec l'idée d'un discours visuel visant à matérialiser l'invisible et la perception, probablement inconsciente, de la surface comme support de résonance.

Ce recentrement sur la *sequela christi* s'enracine à la fois dans la tradition monastique médiévale et dans la spiritualité française du XVII^e siècle, celle de Bérulle ou de François de Sales. Il forme un parti médian entre une volonté de conservatisme et de préservation des traditions d'une part et une inscription circonspecte mais indéniable dans la modernité classique d'autre part. Elle reste également attachée aux principes de prudence iconographique et de consensus décoratif, eux-même très ancrés dans la pratique communautaire cénobitique depuis le Moyen-Âge. À terme, cette position se révèle particulièrement adaptée à la conception monastique de l'image tridentine et du décor religieux, fondés sur la tension entre un moyen, la sobriété, et une finalité, la dévotion. Ainsi, la pratique décorative reflète par ses nuances les particularismes des communautés régulières au sein de l'Église de France des XVII^e et XVIII^e siècles, et les rattache aux

1817Hurel, *La fête de Noël...*, 2005, p. 2.

mutations plus larges de l'art religieux moderne analysées par Martin Schieder :

Contrairement à la piété baroque tournée vers l'extérieur, en partie fanatique, les nouveaux cultes d'adoration correspondaient aux conceptions d'un catholicisme éclairé qui était orienté vers une dévotion empreinte d'intériorisation, de modération et de raison. Cette différence correspond aussi à un décalage croissant entre une religiosité populaire et élitaine¹⁸¹⁸.

Notre travail corrobore ses conclusions, qui portaient principalement sur le style pictural d'œuvres étudiées de manière autonomes, et permet de les élargir, tout en les nuancant, à la création d'ensembles parfois imposants, à l'image des quarante toiles du réfectoire de Marmoutier, et ayant régulièrement recours à la reproduction d'œuvres anciennes. Nous soulignons ainsi l'importance de l'analyse des choix programmatiques en tant que tels en complément de l'étude de la création contemporaine comme expression de l'évolution des pratiques, leur originalité reposant dans le travail de recomposition à partir d'un stock culturel de modèles puisés dans la peinture italienne des XVIe et XVIIe siècle et française des XVIIe et du début du XVIIIe siècle.

D'après ce que l'on peut connaître des décors monastiques d'avant les années 1730, ils se rattachaient à cette religiosité classique¹⁸¹⁹ et élitiste du XVIIIe siècle dès la fin du siècle précédent. Cette précocité impose alors la question d'une éventuelle origine ou au moins d'une forme de participation active à son élaboration et à sa diffusion, que seule l'étude approfondie de l'évolution parallèle des programmes iconographiques séculiers et réguliers de la seconde moitié du XVIIe siècle pourrait résoudre.

Identité et transmission

L'analyse du rapport entretenu par les différents ordres à la représentation de leur fondateur respectif a révélé deux manières de construire l'identité monastique. Celle-ci repose sur deux structures visuelles, le cycle, employé parfois par les mauristes et souvent par les chartreux, et le portrait, qui caractérise surtout la pratique cistercienne. À ces différences de format correspondent des parcours spirituels différents, le premier structurant un processus d'identification du moine à une figure suffisamment plastique pour le permettre, le second valorisant une individualité forte pour activer un lien

1818Schieder, *Au-delà des Lumières* ... p. 213.

1819Nous avons défini en introduction le terme classique moins au sens stylistique du terme que du point de vue des perspectives intellectuelles portées par un système de formes.

personnel, celui du maître et du disciple. Le rôle de ces fondateurs comme emblème identitaire d'un ordre doit être nuancé par l'observation d'une porosité entre les ordres mauristes, cisterciens et chartreux, ces derniers n'hésitant pas à intégrer d'autres fondateurs dans leurs décors. En cela, ils se distinguent particulièrement de la famille augustinienne, qui pratique un double exclusivisme, ses fondateurs n'étant pas repris par les autres ordres, en particulier saint Norbert, et eux-mêmes n'incluant pas les images de Benoît, Bruno et Bernard dans leurs intérieurs. Cette différence de comportement reproduit d'une certaine manière les distinctions entre les ordres que nous avons esquissées concernant leur rapport aux images en général.

La figure du « patriarche » soulève la question de la représentation de l'autorité, qui s'incarne surtout dans des décors mettant en avant la transmission entre le Nouveau et l'Ancien Testament, comme à Saint-Denis-en-France ou à Saint-Étienne de Caen, ne laissant qu'une place assez secondaire aux fondateurs. Particulièrement présente chez les mauristes, cette mise en image de l'autorité est légitimée par un lien entre ciel et terre et entre passé et présent. Cette relation caractérise aussi celle des moines envers la monarchie, ses emblèmes et images constituant les seuls œuvres peintes de certaines abbayes, en particulier chez les génovéfains. L'importance décorative accordée à la famille régnante est symptomatique d'un rapport de fidélité à l'autorité royale, concentrant entre ses mains le rôle de fondateur et de protecteur laïc, et explique peut-être en partie l'attitude de soumission des religieux en 1790 devant les décrets royaux mettant un terme à leur histoire millénaire. Les décors de l'identité étant moins destinés aux moines qu'aux visiteurs, ils se concentrent principalement dans les lieux accessibles aux hôtes, façades visibles depuis l'extérieur de l'enclos, salles et chambres de l'hôtellerie ainsi que certaines parties du cloître.

Les décors plus spirituels n'en sont pas pour autant inaccessibles aux regards extérieurs, curieux, savants, critiques ou désintéressés. Comme nous l'avons montré, la clôture monastique n'ignore pas complètement les règles de la vie en société, entretenant une forme de perméabilité des espaces communautaires et privés, la préservation d'une forme d'intimité semblant beaucoup moins primordiale dans la mentalité régulière que le contrôle des flux et des comportements des « étrangers ».

La méthode de lecture analogique et spirituelle que nous avons proposée suppose une forte communauté intellectuelle entre le concepteur et le spectateur, qui sont tous deux parfois très éloignés dans le temps. Elle souligne l'importance de la sollicitation de la mémoire

dans le processus interprétatif. Cette mémoire s'articule bien plus à cette période avec l'oral qu'avec l'écrit, ce dernier n'étant que marginalement employé dans la conception et l'interprétation des décors, tandis que les débats intracommunautaires, les relations entre commanditaire et artistes, la présentation des lieux aux visiteurs passe principalement par la parole non-enregistrée. Ce caractère éphémère de la transmission pose la question de la pérennité d'un discours esthétique, iconographique et spirituel très sophistiqué, et de l'évolution de la compréhension d'un décor que le changement des générations pouvait engendrer. On peut douter que la compréhension des décors les plus sophistiqués de ce corpus ait été identique entre l'époque de leur conception et celle de leur démantèlement. La variété des regards portés par les religieux eux-mêmes en est l'un des facteurs principaux, l'œil averti de quelques connaisseurs, moines-peintres ou amateurs avertis, ne correspondait qu'à une minorité de moines, généralement chargés de la conception des programmes. Le désintérêt esthétique démontré même parmi ce groupe laisse présager de la difficulté de transmettre intacte une interprétation originelle non-écrite, laissant la place soit au désintérêt, constaté envers des tableaux oubliés et noircis par le temps, soit à l'élaboration organique d'un processus d'interprétation augmentant, réorientant et réactualisant le propos original au prisme des préoccupations des nouvelles générations.

À l'issue de ce travail, nous espérons avoir montré que l'ambition décorative monastique, lorsqu'elle se manifeste avec assez d'ampleur, se concentre sur une spiritualisation des espaces, à la fois d'une manière concrète par le choix des scènes et leur mise en relation qui parle à l'intelligence, mais également, d'une manière peut être moins directement consciente ou volontaire, par l'écho, oserions-nous dire la vibration, de la couleur et des formes, de la richesse de sens. Cette dernière dimension peut se comprendre, d'une manière sociologique, comme dynamique sacralisante des lieux, comme un enchantement ou réenchantement du monde, ou, à la suite de Gaston Bachelard, comme une source de la poésie de l'espace.

Perspectives

En apportant ces réponses, ce travail pose aussi de nouvelles questions. Les premières s'inscrivent directement dans chacun des choix de délimitation que nous avons adoptés pour permettre l'accomplissement de ce travail de recherche. Décrire la pratique décorative du monachisme traditionnel pose la question de la diffusion de ces

caractéristiques auprès des autres familles religieuses de la période, les ordres mendiants d'une part, qui semblent avoir pratiqué une certaine activité décorative, au moins dans les principales villes du royaume ; les congrégations tridentines, dont quelques observations menées lors de nos recherches pointerait plutôt vers une présence beaucoup plus faible de l'image dans les espaces conventuels et leur concentration dans les églises. Quelle place occupait par exemple la dévotion mariale et les grands saints, comme Thérèse d'Avila, François d'Assise, Catherine de Sienne, en relation avec leur célébrité dans les milieux dévots séculiers ? À l'image de saint Bernard vis-à-vis de Robert de Molesme, la figure de Thomas d'Aquin éclipsa-t-elle celle du véritable fondateur de son ordre ?

Identifier les convergences et divergences esthétiques, iconographiques et spirituelles entre communautés féminines et masculines s'avérerait particulièrement intéressant, mais aussi assez difficile nous semble-t-il, à cause de la faiblesse des archives observée au sujet de plusieurs grandes abbayes de moniales. Les sources permettant de dessiner les grandes lignes de la visibilité des monastères masculins nous ont aussi donné le sentiment qu'une enquête sérieuse sur les perméabilités de la clôture féminine, en particulier chez les bénédictines, pourrait révéler des variations assez notables avec les communautés issues de la réforme tridentine.

Les méthodes d'analyses croisées que nous avons mises en place demandent à être étendues non seulement sur le plan institutionnel mais aussi géographique. Si l'espace choisi possède une cohérence comme bassin de diffusion d'un certain esprit francilien voire parisien, nos conclusions et hypothèses s'enrichiraient d'une étude comparée avec d'autres grands espaces cohérents esthétiquement et intellectuellement, comme les régions méridionales de la France et plus encore avec les provinces de ce qu'on a appelé la dorsale catholique, au nord et à l'est. Enfin, une fine connaissance des pratiques artistiques et du contexte spirituel et intellectuel des pays limitrophes permettraient de nuancer encore les différentes pratiques et de déterminer avec plus de finesse les constantes et les spécificités de la production religieuse des régions françaises.

Une approche d'histoire littéraire et intellectuelle pourrait aussi porter sur notre connaissance de la dévotion personnelle des moines, grâce à la réunion de documents dont nous avons pu trouver quelques échantillons, et serait particulièrement précieuse pour enrichir une analyse parfois trop générale des pratiques artistiques religieuses, et mettre en valeur leur richesse par une approche intellectuelle et spirituelle nuancée.

De manière plus épistémologique, la question du décor comme objet de pensée à l'époque

moderne, dépassant la seule prise en compte des dangers financiers et de l'opinion publique portée sur quelques réalisations, mériterait d'être poussée plus loin. Nous avons montré que les moines régulent les constructions et canalisent l'image, mais ils n'ont pas laissé de trace de leur manière de penser le décor, ce qui oblige à se demander s'ils l'ont jamais vraiment fait. Le décor fut-il même une catégorie bien définie dans leur esprit ? Et pourtant, ils en font, comme Monsieur Jourdain !

Le regain d'intérêt pour ce champs d'étude permet d'espérer que d'autres travaux viennent compléter, voire corriger, le fruit de ce travail, afin d'enrichir la connaissance détaillée et la compréhension profonde des multiples spécificités de la production artistique religieuse moderne en France.

Nous espérons que ce travail aidera à prendre conscience de la profonde cohérence de la mise en œuvre décorative des espaces monastiques classiques, de la centralité du rapport à l'espace et de la richesse programmatique de ses réalisations picturales à une époque de grand questionnement sur le devenir de beaucoup de ces monuments, désaffectés, réaffectés, patrimonialisés. Si dans beaucoup de cas les œuvres mobiles ont été retirées depuis longtemps, de nombreux bâtiments et éléments architectoniques et sculptés ont été conservés. La compréhension de la logique distributive, de l'idéal classique de régularité, de transparence et de lumière, pourrait permettre de conserver une partie de l'esprit originel de ces réalisations emblématiques du paysage urbain et rural français, voire de restituer une partie de la poésie et de la beauté de ces espaces.

Sources et Bibliographie

Les sources sont réparties entre archives communes à l'ensemble du corpus et imprimés anciens répartis entre les ordres qu'ils concernent. Afin de rendre la bibliographie plus aisée à utiliser, nous avons fait le choix de la répartir en trois sections. La première présente les ouvrages d'histoire de l'art religieux, la deuxième ceux d'histoire religieuse, la troisième les ouvrages généraux sur chaque ordre monastique. Lorsqu'un ouvrage n'apparaît qu'une seule fois dans le texte, à titre d'exemple, sa référence étant entièrement indiquée en note de bas de page, elle n'est pas reportée dans la bibliographie, afin de ne pas délayer celle-ci. Les ouvrages monographiques sont présentés dans les notices du corpus, seuls les ouvrages traitant d'un ordre ou d'un groupe de communautés sont rassemblés dans la dernière section.

Sources

Archives et manuscrits

Archives nationales de France

F/17/1168 : Procès verbaux d'inventaires de 1790 envoyés à Paris, classés par département.

F/17/1261 : Commission temporaire des Arts (1790).

F/19/597-611 : Procès verbaux d'inventaires de 1790 envoyés à Paris, classés par département.

LL/ série consacrée aux ordres monastiques, principalement archives institutionnelles (chapitres généraux, réformes...)

N/II & N/III : Plans de bâtiments monastiques, classés par département.

S//1333 : Biens des établissements religieux supprimés, ordre de Cluny.

S//7060-61 : Papiers de la commission du clergé, ordres des bénédictins et chartreux.

S//7472-7556 : Papiers de la commission du clergé, classés par département.

S//7555 : Tableaux récapitulatifs des maisons de la Congrégation de Saint-Maur par provinces.

T/1602 : Inventaires révolutionnaires de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés.

Bibliothèque nationale

Français 23474 : Guyton, Claude, *Voyage littéraire de dom Guyton, religieux de Clairvaux, dans la Champagne, les provinces voisines et la Belgique*, 1744-1749. Ce document fut écrit en trois périodes, 1744, 1746 et 1749. Nous indiquerons à chaque citation l'année de la citation, qui n'est pas celle du manuscrit en général.

Imprimées

Arnauld d'Andilly, Robert, *Les vies des saints pères des déserts et de quelques saintes escrites par des pères de l'Église & autres anciens auteurs ecclésiastiques, traduites en françois par*, Paris, Vitré, 1653.

Augustin d'Hippone, *La règle de S. Augustin, expliquée par le Vénérable Docteur Hugues de S. Victor, traduction*, Paris, G. Desprez, 1691.

Benoit de Nursie, *La règle de Saint Benoist, nouvellement traduite*, Paris, Muguet, 1689.

Bertin, Nicolas, *Voyage archéologique et liturgique en Normandie, (1717-18) ed. Adlophe Debouis*, Rouen, 1863.

Hermant, Jean, *Histoire des Ordres religieux et des Congrégations régulières et séculières de l'Église*, Rouen, Besongne, 1710.

Lebrun des Marettes, Jean-Baptiste, *Voyages liturgiques de France*, Paris, Delaune, 1718.

Mabillon, Jean, *Science et sainteté, l'étude dans la vie monastique par dom Jean Mabillon*, textes recueillis et présentés par dom René-Jean Hesbert, Paris, Alsatia, 1958.

Martène, Edmond, Durand, Ursin, *Voyage littéraire de deux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur*, Paris, F. Delaune, 1717.

Martin, Claude, *Conférences ascétiques...* publié par dom René-Jean Hesbert, Paris, Alsatia, 1954.

Piganiol de la Force, *Nouvelle Description de la France*, Paris, Delaune, 1722, [réédité].

Sainte-Marthe, Louis et Scévole de (dir), *Gallia Christiana*, Paris, Pépingé & Alliot, 1656.

Congrégation de France

Regula canonicorum regularium Congregationis Gallicanae, de pastoribus animarum et beneficiatis, Paris, Cramoisy, 1662.

Constitutione Canonicorum regularium S. Augustini Congregationis Gallicanae, s.l., 1663.

Constitutiones canonicorum regularium ordinis sancti Augustini Congregationis gallicanae, Paris, Pierres, 1772.

Faure, Charles, *Directoire des novices de la congrégation des chanoines réguliers de Saint Augustin, dicte de France*, s.l. 1638, réédité à Paris en 1684, 1711.

Congrégation de Saint-Maur

La règle du B. Père S. Benoist, avec les déclarations sur icelle, pour la congrégation de Saint Maur, par commandement du Chapitre général de ladite Congrégation, 1701, version française de l'original latin publié en 1646.

Constitutiones pro directione regiminis congregationis Sancti Mauri Ordinis sancti benedicti, s.l. 1735.

Audebert, Bernard, *Les mémoires du R. P. Dom Bernard Audebert, estant prieur de Saint-Denis et depuis assistant du R. P. Général*, publiés par le R. P. Dom Léon Guilloreau, Paris, Jouve, 1911.

Chastelain, Dom Pierre, « Journal de Dom Chastelain », édité par Henri Jadart in *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, Reims, Ed. Pingret, vol. 111, t. 2, 1901.

Germain, Michel, *Monasticon Gallicanum*, édité par A. Peigné-Delacourt, Paris, Palmé, 1870.

Ordre des Chartreux

Delle, Claude, *Histoire ou antiquitez de l'état monastique et religieux, contenant la vie du révérend père dom Jérôme Marchant, prieur de la Grande-Chartreuse ...*, Paris, Pralard, 1698.

Destutt de Tracy, Bernard, *Vie de Saint Bruno, fondateur des Chartreux, avec divers remarques*, Paris, Berton, 1785.

Guigues le chartreux, *Coutumes de Chartreuse*, introduction, traduction et notes par « un Chartreux » [Dom Maurice Laporte], Coll. Sources chrétiennes n° 313, Paris, Cerf, 2001.

Le Masson, Innocent, *Directoire des novices chartreux de l'un & de l'autre sexe, seconde édition*, La Correrie, Faure, 1697.

Ordre de Cîteaux

Gervaise, François Armand, *Histoire générale de la Réforme de l'ordre de Cîteaux en France*, Avignon, 1746.

Le Nain, Pierre, *Essai de l'Histoire de l'Ordre de Cîteaux*, 9 vol., Paris, Muguet, 1696-97.

Paris, Julien, *Nomasticon Cisterciense seu Antiquiores ordinis cisterciensis Constitutiones*, Paris, Alliot, 1664.

Rancé, Armand-Jean Le Bouthillier de, *Méditations sur la Règle de S. Benoist, tirées du commentaire de Monsieur l'abbé de la Trappe sur la mesme Règle*, Paris, Muguet, 1696.

- *Les Reglemens de l'Abbaye de Nostre-Dame de La Trappe en Forme de Constitutions*, Paris, Michallet, 1690.

Ordre de Prémontré

Status Strictoris reformationis in ordine Praemonstaensi, Pont à Mousson, Bernard, 1630.

Statuta candidi et canonici ordinis Praemonstatensis renovata ac Anno 1630 à Capitulo

Generali plene resoluta... editio secunda... Etival, Heller, 1725.

Maclot, Edmond, *Reformationis in Ordina Praemonstatensi*, s.l., 1697.

Bibliographie

Architecture, peinture et décors religieux

Bazin, Germain, *Les palais de la foi, le monde des monastères baroques, Italie, Pays Ibériques, France*, Paris, Vilo, 1981.

Boespflug, François, *Dieu dans l'art, sollicitudini nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire croissance de kaufbeuren*, Paris, Cerf, 1984.

Bolswert, Schlete, *Iconographia magni patris aurelii Augustini Hipponensis episcopi et Ecclesiae doctoris excellentissimi*, Paris, Bonenfant, 1624.

Bontemps, Sébastien, « L'ornement sculpté autour de 1700 : le trophée d'église et la chapelle royale de Versailles », in *Revue de l'Art*, n°163/2009-1, p. 63-72.

- *Le décor sculpté religieux dans les églises parisiennes de Louis XIV à la Révolution*, Paris, Édition Picard, à paraître, publication de thèse de doctorat soutenue en 2012,

- « La variation dans la série, Répétition de l'ornement sculpté dans l'espace ecclésial aux XVIIe et XVIIIe siècles » in Andreas Beyer, Étienne Jollet und Markus Rath (dir) *Wiederholung. Répétition, Wiederkehr, Variation und Übersetzung in der Kunst*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2017, p. 39-50.

- « Le trophée d'église : système décoratif et illustration de la liturgie en France au XVIIIe siècle », in Ralph Dekoninck et al. (éd.), *Ornamenta Sacra : Late Medieval and Early Modern Liturgical Objects in a European Context*, vol. 13, Peeters Publishers, 2022, p. 277-300,

Biver, Paul & Marie-Louise, *Abbayes, monastères et couvents de Paris*, Paris, N.É.L., 1970.

Brice, Germain, *Description nouvelle de la Ville de Paris, ou recherche curieuse des choses le plus remarquables...*, Paris, Legras, 1698, [réédité tout au long du XVIIIe siècle].

Chédozeau, Bernard, *Chœur clos, chœur ouvert, de l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVIIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Éd. du Cerf, 1998.

- « La querelle Rancé-Mabillon. Les études monastiques et la solitude

- du moine », in *La Solitude et les Solitaires de Port-Royal, Chroniques de Port-Royal*, n° 51, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2002, p. 213-244,
- « Le renouvellement mauriste de la demeure monastique. Des valeurs du monastère médiéval aux perspectives du palais civil (XVIIe-XVIIIe siècles) », in *La demeure dans l'Europe méditerranéenne, XVIe-XXe siècles. Actes du Colloque de Montpellier, 24-25 mars 2000*, Montpellier, Université Montpellier III, 2003, p.259-276.
- Couchot, Benjamin, « Pierre Puget et François Malaval. Esthétique baroque et sens divin », in *Phantasia*, volume 5 - 2017 : Architecture, espace, aisthesis, [en ligne].
- Courtin, Nicolas, *Paris Grand Siècle, places, monuments, églises, maisons et hôtels particuliers du XVIIe siècle*, coll. Grammaire de la ville, Paris, Parigramme, 2008.
- Cousinié, Frédéric, *Le peintre chrétien, Théories de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000,
- *Le Saint des Saints, Maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe siècle*, Presses universitaires de Provence, 2006.
 - « Images et contemplation dans le discours mystique du XVIIe siècle français », in *Dix-septième siècle*, 2006/1, n° 230, p. 23-47.
 - *Trajectoire des images, Culte marial et intermédialité dans la France du XVIIe siècle*, éditions 1:1, 2017.
 - *Gloriae, Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'oeuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- Dekoninck, Ralph, « Entre ressemblance et dissemblance. La pensée de l'image chez Nicolas Fontaine au regard de l'iconologie jésuite », in *Publications numériques du CÉRÉDI*, Vol. 11 (2015) <http://hdl.handle.net/2078.1/158502>.
- Dezalliers d'Argenville, Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque de Paris...*, Paris, De Bure, 1749, réédité tous les cinq ans jusqu'à la fin du siècle.
- Dompnier, Bernard, « Le débat sur les images dans la France du XVIIe s. », in *History of European ideas*, vol. 9, n°4, 1988.
- Drouin, Gilles, *Architecture et liturgie au XVIIIe siècle, offrir avec et pour le peuple*, Paris, éd. du Cerf, 2019.
- Evans, Joan, *Monastic architecture in France, from the Renaissance to the revolution*, Cambridge, University Press, 1964.
- *Monastic Iconography in France, from the Renaissance to the Revolution*, Cambridge, University Press, 1970.

- Fabre, Pierre-Antoine, *Décréter l'image ? La XXVe Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- Froeschlé-Chopard, Marie-Hélène, *Regards sur les bibliothèques religieuses d'Ancien Régime*, Paris, Chamion, 2014.
- Girard, Alain, « Être peintre en chartreuse », in *Akten des II. Internationalen Kongresses für Kartäuseforschung in der Kartause Ittingen - 1993*, Ittingen 1995.
- Gouzi, Christine, *Jean Restout (1692-1768) peintre d'histoire à Paris*, Arthena, 2000,
 - *L'Art et le jansénisme au XVIIIe siècle*, Paris, Nolin, 2007.
 - Antoine Schnapper, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, nouvelle édition complétée par Christine Gouzi, Arthena, 2010.
 - & Leribault, Christophe, (dir) *Le baroque des Lumières : chefs-d'oeuvre des églises parisiennes au XVIIIe siècle*, [exposition, Paris, Petit Palais, 21 mars-16 juillet 2017] Paris, Paris-Musées, 2017.
- Icard, Simon, Luez, Philippe, *Représenter les Pères de l'Église : l'image et ses fonctions à Port-Royal*, Publications numériques du CÉRÉDI, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/./?representer-les-peres-de-l-eglise.html>, consulté le 27 janvier 2023.
- Lecomte, Laurent, *Religieuses dans la ville. L'architecture des Visitandines en France (XVIIe - XVIIIe siècles)*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2013.
- Le Franc, Erwann, “Les religieux architectes en Bretagne au XVIIe siècle : l'exemple du diocèse de Vannes”, in *Bulletin et mémoires de la Société polymathique du Morbihan*, Vannes, Société polymathique du Morbihan, 2014, t. CXL.
- Le Pas de Sécheval, Anne, « Expliquer la peinture sacrée dans la France du XVIIe siècle : la médiation de l'écrit, ses modalités et ses enjeux, entre pastorale et esthétique », in Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni et Émilie Granjon (dir.) *Fiction sacrée, Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Actes du colloque (Université de Louvain-la-Neuve, 18-20 septembre 2008), Louvain, 2013, p. 227-242.
- Lichtenstein, Jacqueline, *La couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- Lours, Mathieu, *L'autre temps des cathédrales, du Concile de Trente à la Révolution*, Paris, Picard, 2010,
 - « Deux confessions, une perfection. Architectures sacrées catholiques et protestantes, regards croisés (XVIe-XVIIIe siècles – France, cantons suisses) », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 24 | 2012, mis en ligne le 1er décembre 2015, consulté le 30 avril 2019,

- (dir), *Paris et ses églises du Grand Siècle aux Lumières*, Paris, Picard, 2016.
- Machelart, Félicien, « Religieux architectes en Cambrésis aux XVIIème et XVIIIème siècles », in *Revue du Nord*, tome 62, n°245, Avril-juin 1980, p. 415-429.
- Mâle, Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1932.
- Maral, Alexandre, *La chapelle royale de Versailles ; le dernier grand chantier de Louis XIV*, Paris, Arthena, 2011.
- Martin, Eva, *Esthétiques de Port-Royal*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Masson, André, *Le décor des bibliothèques du Moyen-Âge à la Révolution*, Genève, Droz, 1972.
- « Les thèmes de décoration des bibliothèques du XVIe au XVIIIe siècle », in *Bulletin des bibliothèques de France*, 1961, n° 2, p. 45-57.
- Mussat, André, « Architecture médiévale et nouvel espace sacré », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 90, n°2, 1983, p. 387-402.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Monastères et couvents, l'Art des religieux pendant l'Ancien Régime*, Paris, Mare & Martin, 2018.
- Roffidal, Émilie, « Architecture et théorie au XVIIIe siècle en France. La question de l'aménagement des chœurs d'églises », in *La place du chœur. Architecture et liturgie en Occident du Moyen âge aux Temps modernes*, Picard, 2012, p. 227-235.
- Savignac, Monique de, *Peintures d'églises à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Somogy, 2002.
- Schieder, Martin, *Au-delà des Lumières, La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, traduit de l'allemand par Evelyne Sinnassamy, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2016.
- Schnapper, Antoine, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, nouvelle édition complétée par Christine Gouzi, Arthena, 2010.
- Seydoux, Philippe, *Abbayes de la Somme*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1975.
- Somon, Matthieu, « Enquête sur la vogue de Moïse sur les eaux du Nil au XVIIe siècle », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, vol. 123-1, p. 221-251, 2011.
- « Sur la piste de la suite de l'histoire de Moïse peinte par Sébastien Bourdon », in *Revue de l'Art*, vol. 177, n°3, p. 37-46, 2012.
- *Une réinvention en images : l'histoire de Moïse au XVIIe siècle en France*, thèse d'Histoire de l'art soutenue le 28 octobre 2017 sous la direction de Colette

- Nativel, à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Tapié, Victor-Lucien, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.
- Tuetey, Louis, *Procès-verbaux de la Commission des Monuments, 1790-1794, publiés et annotés*, Paris, 1902.
- Vacquet, Étienne, « L'intégration architecturale des sacristies après le concile de Trente », in *Reconstruire, restaurer, renouveler. La reconstruction des églises après les conflits religieux en France et en Europe, Actes du colloque de Poitiers (6-8 octobre 2011)*, Art Sacré, n°31, p. 41-62.
- Wile, Aaron, « Une nouvelle grâce : la peinture religieuse de Charles de La Fosse face à la crise de conscience européenne », in *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], | 2018, mis en ligne le 22 février 2019, consulté le 02 mai 2019.

Histoire religieuse

*Les titres d'histoire de la spiritualité propres à une congrégation
sont reportés dans leur section de chacune d'elle.*

- Arnauld d'Andilly, Robert, *Les vies des saints pères des déserts et de quelques saintes écrites par des pères de l'Église & autres anciens auteurs ecclésiastiques, traduites en françois par*, Paris, Vitré, 1653.
- Andurand, Olivier, *La grande affaire, les évêques de France face à l'Unigenitus*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- Augustin d'Hippone, *La règle de S. Augustin, expliquée par le Vénérable Docteur Hugues de S. Victor*, traduction, Paris, G. Desprez, 1691.
- Beaunier, Charles, *Abbayes et prieurés de l'ancienne France, nouvelle édition revue et complétée par les bénédictins de Ligugé*, Paris, Poussielgue, 1906.
- Benoit de Nursie, *La règle de Saint Benoist, nouvellement traduite*, Paris, Muguet, 1689.
- Bertin, Nicolas, *Voyage archéologique et liturgique en Normandie, (1717-18)* ed. Adolphe Debouis, Rouen, 1863.
- Béthouart, Bruno, « Religions en fêtes : rites et liturgies. 21e Université d'été du Carrefour d'histoire religieuse Angers, 6-8 juillet 2012 », *Histoire et missions chrétiennes*, 2012/2.
- Bremond, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des*

- guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud & Gay, 1916.
- Chaussy, Yves, *Les bénédictins anglais réfugiés en France au XVIIe siècle (1611-1669)*, Paris, Lethieulleux, 1967.
- Cognet, Louis, *La Spiritualité moderne, I. L'essor : 1500-1650*, Paris, Aubier-Montaigne, 1966.
- « Dom Claude Martin (1619-1696) et le mysticisme français », in *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 43, n°140, 1957, Mémorial du XIVE centenaire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Recueil de travaux sur le monastère et la congrégation de Saint-Maur, p. 125-149.
- Dainville-Barbiche, Ségolène de, *Devenir curé à Paris, Institutions et carrières ecclésiastiques (1695-1789)*, Presses Universitaires de France, « Le Noeud Gordien », 2005.
- Derwich, Marek (dir), *La vie quotidienne des moines et chanoines réguliers au Moyen-Âge et Temps Moderne*, Actes du Premier Colloque International du L.A.R.H.C.O.R, PIHUW, Vratlaslasie, 1995.
- Dinet, Dominique, *Vocation et fidélité, le recrutement des réguliers dans les diocèses d'Auxerre Langres et Dijon, XVIIe-XVIIIe*, Paris, Economica, 1988.
- *Religion et société: les Réguliers et la vie régionale dans les diocèses de Langres et de Dijon, (fin XVIe – fin XVIIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.
- « Les Grands domaines des réguliers en France (1560-1790) : Une relative stabilité ? » in *Revue Mabillon*, tome 71, 1999, p. 257-269.
- & Desos, Gay (ed.) *Au cœur religieux de l'époque moderne : Études d'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011.
- Dompnier, Bernard (dir.), « Vocations d'ancien régime, Les gens d'Église en Auvergne aux XVIIe et XVIIIe siècles, in *Revue d'Auvergne*, n°544/545, 1997.
- Durhem, Sophie, Salvan-Guillot, Marc (dir) *Pasteurs des âmes, Passeurs des arts. Les prêtres et la production artistique dans les provinces françaises (XVIe-XXe s.)*, Toulouse, ed. Méridiennes, 2013.
- Fumaroli, Marc, (dir), « Antiquité chrétienne et antiquité païenne dans la culture française du XVIIe siècle », in *Revue XVIIe Siècle*, n°131, avril-juin 1981.
- Hankey, Wayne J., « From St. Augustine and St. Denys to Olier and Bérulle's Spiritual Revolution », in *Laval théologique et philosophique*, t. 63, n°3 (octobre 2007), Quebec, p. 515-559.

- Hazard, Paul, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961.
- Hélie d'Allerit, Odette, *Spiritualité et rayonnement au XVIIe siècle – La congrégation de Saint-Maur, histoire d'une réforme*, Thèse de doctorat ès Lettres, soutenue le 25 novembre 1975 à l'Université de Strasbourg. Non publiée.
- Hermant, Jean, *Histoire des Ordres religieux et des Congrégations régulières et séculières de l'Église*, Rouen, Besongne, 1710.
- Hesbert, René-Jean, cf. Mabillon, Martin, et Congrégation de Saint-Maur (infra).
- Hours, Bernard (éd.), *Histoire des ordres religieux*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012.
- Hurel, Daniel-Odon, « Jansénisme et générations dans la Congrégation de Saint-Maur dans les années 1710-40 », in « L'Ordre de Saint-Benoît et Port-Royal », in *Chronique de Port-Royal*, n° 52, Paris, Mazarine, 2003,
 - (dir.), *Guide pour l'histoire des ordres et des congrégations religieuses. France, XVIe-XXe siècles*, Turnhout, Brepols, 2001.
 - & Icard, Simon, (dir.) *La prière continue au XVIIe siècle, exégèse, liturgie, mystique*, Turnhout, Brepols, 2017.
- Icard, Simon, *Port-Royal et saint Bernard de Clairvaux (1608-1709)*, Paris, Champion, 2010.
- Julia, Dominique, « L'éducation des ecclésiastiques en France aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Problèmes d'histoire de l'éducation, Actes des séminaires organisés par l'École française de Rome et l'Università di Roma - La Sapienza (janvier-mai 1985)*, École Française de Rome, Rome, 1988, p. 141-205.
- Lebrun des Marettes, Jean-Baptiste, *Voyages liturgiques de France*, Paris, Delaune, 1718.
- Lemaire, Suzanne, *La Commission des Réguliers, 1766-1780*, Paris, Tenin, 1926.
- Loupès, Philippe, *La vie religieuse en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1993.
- Mabillon, Jean, *Science et sainteté, l'étude dans la vie monastique par dom Jean Mabillon*, textes recueillis et présentés par dom René-Jean Hesbert, Paris, Alsatia, 1958.
- Magri, Annamrita, *The idea of God during the XVIIth century*, Academia Letters, art. 3327, 2021.
- Maire, Catherine, *De la cause de Dieu à la cause de la Nation, le jansénisme au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1998,
 - *L'Église dans l'État. Politique et religion dans la France des Lumières*, Paris, Gallimard, 2019.
- Martène, Edmond, Durand, Ursin, *Voyage littéraire de deux bénédictins de la congrégation*

- de Saint-Maur*, Paris, F. Delaune, 1717.
- Martin, Claude, *Conférences ascétiques...* publié par dom René-Jean Hesbert, Paris, Alsatia, 1954.
- Neveu, Bruno, *Érudition et religion aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Nogues, Boris, *La formation religieuse en France au XVIIIe siècle*, mise en ligne 2011, halshs-00600543, consulté 11 janvier 2023.
- Piganiol de la Force, *Nouvelle Description de la France*, Paris, Delaune, 1722, [réédité].
- Perrin, Joël, Vasco Roccas, *Thesaurus des objets religieux meubles, objets, linges, vêtements et instruments de musique du culte catholique romain*, Paris, Sandra, 1999.
- Pitau, Bernard, *Saint-Sulpice et les séminaires sulpiciens, entre 1657 et 1700*, Paris, Salvator, 2018.
- Plongeron, Bernard, *La vie quotidienne du clergé français au XVIIIe siècle*, Paris, 1974.
- Piront, Julie (dir), Sénart-Kiernan, Adriana (dir), *Bâtir pour Dieu : l'œuvre des religieuses et religieux architectes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Nouvelle édition [en ligne], Lyon, Larhra, 2020 (généré le 25 juillet 2021).
- Restif, Bruno, *La paroisse, cadre d'application de la Réforme catholique en Haute-Bretagne (diocèses de Rennes, Dol et Saint-Malo) : histoire d'un processus de transformation religieuse et culturelle (XVIe et XVIIe siècles)*, thèse de doctorat d'histoire, soutenue à Rennes 2 en 2004.
- Sainte-Marthe, Louis et Scévole de (dir), *Gallia Christiana*, Paris, Pépingé & Alliot, 1656.

Bibliographie des ordres monastiques.

Congrégation de France

Brian, Isabelle, *Les génovéfains de la contre-réforme à la Révolution, étude sociale et culturelle d'une congrégation religieuse à l'époque moderne*, Thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Daniel Roche, soutenue en 1994 à l'université de Paris I – Panthéon Sorbonne,

- *Messieurs de Sainte-Geneviève. Religieux et curés, de la Contre-Réforme à la Révolution*, Paris, Cerf, 2001.

Petit, Nicolas, *Prosopographie génovéfaine. Répertoire biographique des chanoines réguliers de Saint-Augustin de la congrégation de France (1624-1789)*, Paris, École des

Chartres, 2008.

Congrégation de Saint-Maur

- Anger, P, « Les mitigations demandées par les moines de Saint-Germain-des-Prés en 1765 », in *Revue Mabillon*, vol. 4, n°1, Ligugé-Paris, 1908, p. 196-230.
- Barbeau, Thierry, « La spiritualité dans la congrégation de Saint-Maur, bilan et perspectives d'étude », in *Revue Mabillon*, n°74, vol. 13, Brepols, 2002, p. 35-52.
- Bugner, Monique, *Cadre architectural et vie monastique des bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, Nogent-le-Roi, Laget, Librairie des Arts et Métiers, 1984,
- « Les constructions des bénédictins de Saint-Maur aux XVIIe et XVIIIe siècles » in *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 73, n°190, 1987, p. 109-131.
- Catta, Dominique, « Le chant liturgique chez les Mauristes », in *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 43, n°140, 1957, Mémorial du XIVe centenaire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, Recueil de travaux sur le monastère et la congrégation de Saint-Maur, p. 301-312.
- Chaussy, Dom Yves, « La fin de la Congrégation de Saint-Maur et de Saint-Germain-des-Prés », in *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques*, vol. 24, issue 1-2, 1978, p. 159-187.
- « Un Mauriste, dévot à la Vierge Marie, Dom Jourdain Marcellin Ferry », *Revue des Études Augustiniennes*, n°34, 1988, p. 280-283.
- Les bénédictins de Saint-Maur*, Paris, Études Augustiniennes, 1989-91.
- Chédozeau, Bernard, « La congrégation de Saint-Maur et le renouveau architectural du monachisme dans les abbayes du Bas-Languedoc », in *Revue Mabillon*, n°74, vol. 13, Brepols, 2002, p. 67-88.
- Hesbert, René, « La Congrégation de Saint-Maur » in *Revue Mabillon*, t. 51, année 1961-3, Ligugé, p. 109-156.
- Hurel, Daniel-Odon, « L'emplacement des bibliothèques dans les monastères de la congrégation de Saint-Maur », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 94, n° 4, 1987 : Clercs et changement matériel travail et cadre de vie (XVe-XXe siècles), Colloque du Centre d'Histoire religieuse université de Rennes 2 (11 -12 juin 1987) p. 519-528.
- « L'historiographie de la congrégation de Saint-Maur aux XIXe-XXe siècles : bilan et perspectives de recherche », in *Revue Mabillon*, n°74, vol. 13, Brepols, 2002, p.7-23,

- « Jansénisme et générations dans la Congrégation de Saint-Maur », in *L'Ordre de Saint-Benoît et Port-Royal*, (colloque 19-21 septembre 2002, coorganisateur du colloque international de l'Association des Amis de PortRoyal), *Chroniques de Port-Royal*, 52, 2003, p. 137-158 et « Introduction », p. 7-10.
 - « Entre érudition et pastorale : la Congrégation de Saint-Maur », in *Annuaire-Bulletin de La Société de l'histoire de France*, Paris, H. Champion, 2004, p. 37-60.
 - *Saint Benoît*, Paris, Perrin, 2019.
 - (dir) *Les Bénédictins, La Règle de saint Benoît*, Paris, Laffont, 2020.
- Kriegel, Blandine, « Le complot janséniste dans la Congrégation de Saint-Maur », in *Complots et conjurations dans l'Europe moderne. Actes du colloque international organisé à Rome, 30 septembre-2 octobre 1993*, Rome, École Française de Rome, 1996, p. 177-191.
- Laurain-Portemer Madeleine, « Les travaux d'érudition des Mauristes : origine et évolution », in *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 43, n°140, 1957, Mémorial du XIVe centenaire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, Recueil de travaux sur le monastère et la congrégation de Saint-Maur, p. 231-271.
- Martène, Edmond, *Histoire de la Congrégation de Saint-Maur*, édité par dom Charvin, Ligugé-Paris, 1928-1945.
- Rostand, André, « L'œuvre architecturale des bénédictins de Saint-Maur en Normandie (1616-1789) », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, XLVII, 1939, p. 82-223,
- « Un grand constructeur et décorateur : frère Guillaume de la Tremblaye (1644-1715) » in *Revue Mabillon*, octobre-novembre 1955, 3e série, n° 182, Brepols, p. 245-258.
- Sallé, Pierre-Marie, *L'architecture et le décor des églises de la congrégation monastique de Saint-Maur : constructions, restaurations, aménagements liturgiques (1618-1790)*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art soutenue en Sorbonne le 26 février 2022.
- Salmon, Pierre, « Aux origines de la Congrégation de Saint-Maur. Ascèse monastique et exercices spirituels dans les Constitutions de 1646 », in *Revue de l'Histoire de France*, tome 43, n°140, Paris, 1957.
- Association des abbayes et prieurés bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, www.mauristes.org.

Ordre des Chartreux

Aniel, Jean-Pierre, *Les maisons des chartreux des origines à la chartreuse de Pavie*, n° 16 de la Bibliothèque de la SFA, Paris, Arts et métiers graphiques, 1983.

Devaux, Augustin, *L'architecture dans l'ordre des chartreux*, Sélignac, 1998.

- *Correspondance de dom Innocent Le Masson, général des Chartreux*, Université de Salzbourg, 2003.

Girard Alain, Le Blévec, Dominique, (éd.) *Les chartreux et l'art, XIVe-XVIIIe siècles*, Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes (Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988), Paris, 1989.

- « Être peintre en chartreuse », in *Actes du IIe congrès international d'études cartusiennes, chartreuse d'Ittingen*, (1-5 décembre 1993), Ittingen, 1994.

- « Gens du siècle en Chartreuse, entre charité, économie et curiosité au travers des tableaux de la galerie des cartes de la Grande », in *Cahiers d'archéologie romande*, n°160, 2016, publié en ligne sur <https://www.e-periodica.ch>

- « La robe de la vierge, images de Marie en chartreuse », in Nabert et Grossel, *La figure de Marie en chartreuse*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 101-115.

Nabert, Nathalie, *Les larmes, la nourriture, le silence*, Paris, Beauchesne, 2001,

- et Geneviève Grossel (dir), *La figure de Marie en chartreuse...*, Paris, Beauchesne, 2009,

- (dir), *La figure du Christ en chartreuse*, Paris, Beauchesne, 2016,

- *Du monde au désert, l'aspiration à la solitude au XVIIe siècle*, Paris, Beauchesne, 2021.

Paravy, Pierrette (dir.), *Les cartes de chartreuse, désert et architecture*, Grenoble, Glénat, 2010.

Pépy, Émilie-Anne, « Silence du cloître et information. Les chartreux face au jansénisme, XVIIe - XVIIIe siècles», in *Les religions et l'information, XVIe - XXIe siècles*, Bordeaux, PUB, 2011.

Ordre de Cîteaux

Aubert, Marcel, Maillé, Aliette de, *L'architecture cisterienne en France*, Paris, Ed. d'Art et d'Histoire, 1943.

Bergerat-Gentner, Florence, *Les Cisterciens à Paris : Musée Carnavalet, 21 jan. - 13 avril 1986*, [exposition] Paris, Musée Carnavalet, 1986.

Delerce, Arnaud, *L'impossible réforme. Les visites de l'abbaye cistercienne Sainte-Marie d'Aulps du XVIe au XVIIIe siècle*, Académie Salésienne, document Hors Série, vol. 2, Annecy, 2011.

Icard, Simon, *Port-Royal et Saint Bernard de Clairvaux (1608-1706)*, Saint-Cyran, Jansenius, Arnaud, Pascal, Nicole, Angélique de Saint-Jean, Paris, H. Champion, 2010.

Lekai, Louis-Julien, « Moral and Material Status of French Cistercian Abbeys in the Seventeenth Century », in *Analecta Cisterciensia*, vol. 19, 1963, p. 199–266.

- « Cistercian Monasteries and the French Episcopate on the Eve of the Revolution », in *Analecta Cisterciensia*, vol. 23, 1967, p. 66–114.

- « The Cistercian order and the Commission des Réguliers, (1766-83) », in *Analecta Cisterciensia*, vol. 23, 1967, p. 179-225.

- *The Rise of the Cistercian Strict Observance in Seventeenth Century France*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1968.

Marceau, Bertrand, « Le conseiller et le moine, restaurer l'abbaye de la Ferté-sur-Grosne au début du XVIIe siècle », in *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône*, t. LXXVIII, 2010, p. 61-76.

- « Anciens moines contre nouveaux abstinents : l'abbaye de Clairvaux en 1624 », in A. Rouillet, O. Spina et N. Szczech (éd.), *Trouver sa place, Individus et communautés dans l'Europe moderne*, Madrid, Éditions de la Casa de Velázquez, « Collection de la Casa de Velázquez - 124 », 2011, p. 87-100.

- « Entre droit cistercien, droit canonique et droit de l'État : la juridiction de l'abbé de Cîteaux au XVIIe siècle », in *Les clercs et les princes : Doctrines et pratiques de l'autorité ecclésiastique à l'époque moderne* [en ligne], Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2013,

- *Exercer l'autorité : l'abbé de Cîteaux et la direction de l'ordre cistercien en Europe (1584-1651)*, Paris, H. Champion, 2018.

Presse, Alexis, « Notes et documents sur les derniers temps de l'Abbaye de Cîteaux », *Analecta Cisterciensia*, t. 10, p. 169-207.

- « Aperçu sur les derniers temps de l'ordre cistercien en France avant la Révolution », in *Revue Mabillon*, 1956, p. 183-199.

Rancé, Armand-Jean Le Bouthillier de, *Méditations sur la Règle de S. Benoist, tirées du commentaire de Monsieur l'abbé de la Trappe sur la mesme Règle*, Paris, Muguet, 1696.

- *Les Reglemens de l'Abbaye de Nostre-Dame de La Trappe en Forme de Constitutions*, Paris, Michallet, 1690.

Vernier J.-J., *Inventaire du trésor et de la sacristie de l'abbaye de Clairvaux de 1640*, in Bibliothèque de l'école des chartes, 1902, tome 63. p. 599-677.

Ordre de Cluny

Champly, Henri, *Histoire de l'abbaye de Cluny*, Macon, Legrand, 1866.

Hurel, Daniel-Odon,

- & Riche, Denyse, *Cluny, de l'abbaye à l'ordre clunisien, Xe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.

- *Cérémonies extraordinaires dans le monachisme bénédictin aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 2005, France, presses universitaires Blaise-Pascal, p. 559-575, 2009, Collection Histoires croisées.

Grégory Goudot, « Être ou ne pas être clunisien : L'exemple de Saint-Ménélee de Menat (XVIIe-XVIIIe siècles) », *Revue Mabillon*, Brepols, 2011.

Ordre de Prémontré

Bonnet, Philippe, *Les constructions de l'ordre des Prémontrés en France aux XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1983.

Braillon, Gaston, *Les chanoines réguliers de Picardie à la révolution (Génouévains, Johannites, Prémontrés)*, Compiègne, s. éd., 1996.

Chevrefils-Desbiolles, Yves, *L'abbaye d'Ardenne, histoires du XIIe au XXe siècles*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut mémoire de l'édition Contemporaine, 2007.

Dauzet, Dominique-Marie, *La discipline du réfectoire dans un monastère prémontré au XVIIe siècle : à l'école de Servais de Lairuels*, www.mondaye.com, consulté le 12 décembre 2018.

- *L'ordre de Prémontré - Neuf cent ans d'histoire*, Paris, Salvator, 2021

- & Plouvier, Martine, *L'ordre de Prémontré au XVIIIe siècle*, Bern, Peter Lang, 2011.

Plouvier, Martine, Pelcoq, Jean, Dauzet, Dominique-Marie, « Saint-Martin de Mondaye, et les constructions des Prémontrés en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècle », in *Art de Basse Normandie*, n°112, 4^e trimestre 1997, Mayenne, Imprimerie de la Manutention, 1997,

- & Dauzet, Marie-Dominique (dir), *L'ordre de Prémontré au XVIIIe siècle*, Bern, Peter Lang, 2011.

Table des matières

Introduction.....	1
Première Partie – La formation du décor :.....	49
Chapitre I – Le décor, un impensé omniprésent.....	51
1) Avant le décor : la question des bâtiments.....	52
a) L'idéal de sobriété.....	52
Le silence des textes.....	53
Un contrôle institutionnel.....	57
b) L'idéal classique.....	59
Rétablissement et régularité.....	59
Perfection et dignité.....	63
c) Une délicate conciliation.....	68
L'austérité en question.....	68
Nécessité et utilité.....	70
Grandeur et simplicité.....	72
Un nouveau paradigme.....	76
2) Penser l'image.....	80
a) L'image suspecte.....	80
Précieuse et curieuse.....	81
Un danger moral.....	83
b) L'image légitime.....	85
Sobre et simple.....	86
Source de dévotion.....	90
Chapitre II – De l'image au programme.....	97
1) Le décor monastique : une formule empirique.....	97
a) Habiller les parois.....	98
Surfaces horizontales.....	99
Surfaces verticales.....	103

b) L'appropriation de l'ornement.....	108
L'adhésion au classicisme.....	108
Une formule monastique.....	113
2) Des non-desseins.....	122
a) Décors contraints.....	122
Le vide.....	123
La donation.....	126
b) Décors mobiles.....	135
Le faible impact des modes.....	135
Des processus de marginalisation.....	139
Chapitre III – La création artistique, contextes et dialogues.....	145
1) Les acteurs, un jeu de relations.....	146
a) Les commanditaires.....	146
Officiers conventuels, acteurs principaux.....	147
Institutions et communautés à l'arrière-plan.....	151
b) Les artistes.....	155
Permanence des religieux artistes.....	155
Recours aux séculiers.....	158
2) Conception et réception.....	161
a) La culture artistique monastique.....	162
Inspirations internes et modèles externes.....	163
Éducation et opinion publique.....	167
Désintérêt esthétique.....	173
b) Des visibilité différenciées.....	178
Un aperçu pour les foules.....	179
La visite des hôtes.....	183
Deuxième Partie – Perspective topographique.....	189
Chapitre IV – Les espaces cardinaux du cloître.....	191
1) Le chapitre.....	192
a) Caractéristiques générales.....	193
Structures communes.....	193
Pratiques différenciés.....	196

b) Quelques thèmes récurrents.....	200
Pénitence et pardon.....	201
Une certaine mémoire.....	206
Dominante mariale.....	208
2) Le réfectoire.....	213
a) L'autre chœur.....	215
Similarité utilitaire des aménagements.....	215
Variété typologiques des programmes peints.....	220
b) Dominante pascalle.....	225
Mangez et buvez.....	226
Prier et jeûner ?.....	231
c) Le pain de la Parole.....	236
Rendre Dieu présent.....	236
Modèles de vie.....	243
Chapitre V – Au cœur de la clôture.....	251
1) Au contact de l'église : Sacristies et Trésors.....	251
a) Structures.....	252
Typologie distributive.....	252
Embellir l'utile, entre ornement et décor.....	258
b) Liturgie ou Sacerdoce ?.....	268
Objets et actions.....	268
In persona Christi.....	275
2) « L'intérieur » de la communauté.....	279
a) Lieux communs.....	280
Une sobre convivialité.....	280
Le secours des malades.....	283
b) Dortoir et cellules.....	288
Lieu de circulation.....	289
Lieu de la prière et du travail.....	293
Lieu de pauvreté ?.....	299
Chapitre VI – Confins du cloître et du monde.....	307
1) Les démonstrations de l'identité.....	308
a) Les portraits de l'autorité.....	309
Les supérieurs, images de leur communauté ?.....	309

Les très fidèles sujets du Roi.....	314
b) La mémoire des siècles.....	318
L'Histoire, un genre mineur.....	318
L'héraldique, emblèmes historiques et géographiques.....	323
2) À la croisée des mondes.....	330
a) Harmonie entre nature et culture ?.....	331
Les douceurs de la société.....	331
L'aimable nature.....	335
L'incongruité de la violence ?.....	337
b) Au seuil des cloîtres.....	339
La dévotion des hôtes.....	339
Le monde des cartes.....	344
La gloire des livres.....	346
 Troisième Partie – Étude iconographique.....	 355
 Chapitre VII – Représenter le divin.....	 357
1) L'inégale Trinité.....	358
a) La Croix.....	359
Le crucifié.....	359
D'autres formes de crucifixion.....	361
b) L'humanité du Christ.....	363
Le Sauveur.....	364
Le Sacré-Cœur.....	366
c) Les Vies du Christ.....	369
Les récits complets.....	369
La Passion.....	371
Les décors sacramentaux.....	374
d) Un dieu invisible.....	376
Représenter la Trinité.....	376
Le Tétragramme.....	378
La colombe et le feu.....	380
2) Les figures de l'Alliance.....	382
a) Patriarches et révélation.....	383

Les parallèles typologiques.....	383
Les cycles figuristes.....	388
b) Marie et l'Incarnation.....	394
Préfigurer Marie.....	395
Les « Vierge à l'Enfant ».....	399
Des mystères joyeux ?.....	402
Chapitre VIII – Heurs et malheurs modernes de la sainteté.....	407
1) La sainteté valorisée : un certain monachisme.....	408
a) Le désert.....	408
Jésus	409
Jean-Baptiste.....	411
Les Pères du désert.....	415
b) Les fondateurs.....	420
Benoît et Norbert, incarnations d'un ordre.....	421
Bruno, silhouette exemplaire.....	425
« Bernardi vera effigies ».....	428
2) Des saints au purgatoire.....	433
a) La patristique.....	434
Pères et docteurs au second plan.....	435
Augustin, une iconographie très encadrée.....	437
b) La sainteté médiévale.....	442
Survivances partielles.....	443
Concentration dévotionnelle.....	448
Chapitre IX – Le lieu comme décor.....	453
1) Les ornements de l'architecture.....	453
a) Les ordres antiques.....	454
Un dépouillement hiérarchisé.....	454
Érudition et majesté.....	459
b) Les sculptures figuratives.....	465
Le jardin intérieur.....	466
Les ornements salomoniques.....	472
2) La ligne et l'espace, spécificités de l'architecture monastique.....	477
a) Les lieux du mouvement.....	477
Escaliers et ascensions.....	478

Cloîtres : procession ou déambulation ?.....	482
b) L'esthétique du vide.....	487
La ligne.....	488
La transparence.....	492
Conclusion.....	499
Sources et Bibliographie.....	513
Sources.....	514
Archives et manuscrits.....	514
Imprimées.....	515
Bibliographie.....	518
Architecture, peinture et décors religieux.....	518
Histoire religieuse.....	522
Bibliographie des ordres monastiques.....	525
Table des matières.....	531

RÉSUMÉ

Aux XVIIe et XVIIIe siècle, les monastères français connurent une intense activité de restauration et de reconstruction, parachevées par la création de nombreux décors, des plus sobres au plus ambitieux. Pourquoi et comment orner des différents espaces conventuels ? Quelles pratiques iconographiques et esthétiques guident les nouveaux commanditaires ? Quelle unité et quelles divergences entre les familles religieuses ? La constitution d'un corpus de 130 abbayes croisant plusieurs institutions (mauriste, clunisienne, cistercienne, cartusienne, prémontrée et génovéfaine) au travers de la moitié nord de la France a permis, grâce à la méthode comparative, un regard transversal et une approche englobante du décor monastique. L'histoire matérielle des œuvres a été enrichie de l'histoire sociale, religieuse et spirituelle de cette période marquée par les différents courants de la réforme tridentine. Le développement progressif d'un décor total, sculpté et peint, permit la conception de programmes analogiques où l'image est mise au service de la valorisation de l'identité monastique, d'un appel à la conversion intérieure et à l'imitation des modèles bibliques au travers d'un enrichissement symbolique de l'espace, intellectuel et sensoriel.

MOTS-CLEFS

Art religieux, Abbaye, Monachisme, France, Décor, Classicisme, Rocaille, Bénédictin, Cistercien, Chartreux, Prémontré, Génovéfain, Cloître, Réfectoire, Chapitre, Dortoir, Hôtellerie.

Abstract

How to accompany the journey of a soul through the eyes ? How can art enchant the space with a silent discourse? This PhD analyses the renewal of monastic decoration in France in the 17th and 18th centuries. It seeks to understand how, through specific iconographic and aesthetic practices, the great French religious families sought to shape the moral and spiritual identity of their communities. Based on a corpus of more than 130 abbeys in the northern half of France, it shows how, in the two centuries following the Council of Trent, the Maurist, Cluniac, Cistercian, Cartusian, Premonstratensian and Genovefane institutions work to rebuild and restore their monasteries in order to create an ornamentation related to their traditional and modern religious and identity-related aspirations. Through the progressive shaping of a total, sculpted and painted decoration, they conceived and commissioned complex artistic programmes for each part of the convent. These play on multiple levels of reading in order to set a symbolic enrichment of the space, both intellectually and sensorially. By means of analogy, the image becomes an instrument for developing the religious identity. It enhances the history of the order, calls for inner conversion, and enjoins imitation of biblical models in order to make the conventual space resonate with the call to conversion and monastic life.

Keyword

Religious art, Abbey, Monachism, France, Decoration, Classicism, Rococo, Benedictine, Cistercian, Carthusian, Norbertin, Augustinian, Cloister, Refectory, Frater, Chapter, Dormitory, Hostelry.