

*L'Art roman,  
hors des Âges et des Espaces*



*À propos de la chapelle  
Saint-Benoît, de Chassiers*

Sans espérer y parvenir toujours, j'essaierai de ne pas être péremptoire: ce qui est avancé ici relève parfois de la conviction plus ou moins inébranlable, mais ne prétend pas à la certitude scientifique. Il arrivera même que seront présentées des propositions auxquelles je regrette de ne pas arriver à croire, mais qui me paraissent intéressantes pour des raisons assez obscures. J'aimerais qu'on prenne plutôt tout ceci comme une rêverie sans danger pour personne.

\*

Je remarquerai d'abord que, sauf erreur de ma part (comme on dit sans trop y croire), nous ne savons rien des circonstances précises qui accompagnèrent l'édification de la chapelle. Il existe bien un récit - souvent présenté comme certain- qui voit dans Saint-Benoît une création monastique : des religieux de l'ordre bénédictin, relevant de l'abbaye de Saint Chaffre (près du Puy), auraient créé dès le sixième siècle un monastère dont le

succès aurait été tel que cinq ou six cents ans plus tard, ils auraient été obligés non seulement de fonder une nouvelle chapelle, mais très vite de la dédoubler. Ces affirmations s'appuient sur la haute autorité d'Albin Mazon (qui les tenait du chanoine Rouchier, auteur au milieu du dix-neuvième siècle d'une histoire du Vivarais) mais ne renvoient qu'à une seule phrase de la «Charta Vetus», phrase qu'il est possible de lire d'au moins deux manières différentes, reconnaît Albin Mazon, et pas forcément comme la lisait le chanoine Rouchier.

En tout cas, si monastère il y eut (et durant au moins un demi millénaire, si on se fie à ce récit), nous ne savons rien ni sur ses origines, ni sur son fonctionnement, ni sur sa disparition. Il vaut donc mieux considérer cette version comme une hypothèse. Ceci dit, en tant que telle, on ne l'éliminera pas complètement car il faut reconnaître qu'elle suggère des éclairages sur la chapelle, sur son quartier et même sur le village qui aident à y rêver.

\*

Même si nous ne savons rien de certain sur la fondation de l'édifice, une évidence s'impose d'emblée: il s'agit d'un bâtiment roman. Qu'il ait été maintes fois remanié à l'intérieur surtout, mais aussi à l'extérieur, c'est très probable: les passages entre les deux parties de la chapelle (entre les deux chapelles) ont varié au cours des siècles; il y eut sans doute un accès par la petite calade

du nord sur laquelle donnait une porte qu'on peut encore apercevoir à travers le trou qui vient d'être creusé dans le mortier vers l'angle nord-ouest de la chapelle du fond; les vitraux (en mauvais état) ne sont certainement pas d'origine, ni les colonnettes du porche, ni le clocheton... On peut multiplier les exemples. Il n'empêche.

Il n'empêche qu'il est impossible (me semble-t-il) de ne pas sentir (c'est d'abord, effectivement, de l'ordre du sentiment, de l'émotion) qu'on est ici à l'entrée du monde roman. S'il faut aller au-delà de ce sentiment, on **remarquera l'épaisseur des murs, la place réduite de la lumière par rapport à la pénombre, la taille respectable des pierres, l'ébrasement des rares ouvertures, les arcs légèrement brisés des voûtes de la nef et des passages d'une chapelle à l'autre, le plein cintre parfait du porche, les colonnes engagées dans les murs ... autant de signes architecturaux de l'art roman.** Chacun d'eux sera sans doute repris et commenté plus loin. Pour l'instant, essayons d'aller à l'essentiel. Il faudra d'ailleurs aussi se demander quel est cet essentiel vers lequel on est invité ici à aller.

\*

A mes yeux (et je ne prétends pas à l'originalité sur ce point), tous ces signes romans ont en commun de **faire entrer en minéral** le visiteur. La roche est là, la roche plus que la pierre, le roc plus que la roche, le roc posé là comme de toute éternité, immuable comme s'il n'avait pas fallu le tirer des carrières pour le conduire ici, enraciné,

racine plus que racine puisque enraciné dans le socle de l'écorce terrestre et non vaguement enchevêtré en humus, étranger, complètement étranger à toute pourriture ou déliquescence végétale ou animale.

Bien sûr, il fallait bien que les murs fussent épaissis pour supporter les poussées des voûtes, que les ouvertures fussent réduites pour ne pas affaiblir la résistance de cette épaisseur, que les arcs fussent de plein cintre ou à peine brisés pour diminuer la force des poussées latérales, que l'on s'arrangeât pour tailler les baies plus large vers l'intérieur que vers l'extérieur de façon que le mince rai de lumière pût profiter de cet ébrasement pour se dilater en pénétrant dans l'édifice, que la solidité des piliers supportant les voûtes et leurs poussées fût renforcée en les engageant à moitié dans l'épaisseur des murs et en les doublant à l'extérieur par la butée des contreforts.

Toutes ces pratiques architecturales sont fonctionnelles et cohérentes, bien sûr, mais je crois et je veux croire que leur unité vise à célébrer le triomphe du minéral. Le triomphe? non! **L'omniprésence du roc qui n'a à triompher de rien puisque il n'y a rien d'autre que lui.**

C'est peut-être là la spécificité centrale de ce que nous attendons aujourd'hui de l'art roman: convaincus de la mollesse généralisée de l'entendement, nous croyons avoir besoin d'en revenir à du solide. A quelque chose qui soit en dehors du temps. **Une énorme présence. L'espace enfin tel qu'en lui-même l'éternité l'avait créé avant que le temps, justement, ne le détériore, ne le morcèle, n'y installe ces diaclases par où remontent peut-être d'innommables humeurs.** L'espace du roc. Yaweh.

Il n'est pas besoin d'adhérer à une des religions du Livre pour pressentir que l'art roman nous sert de prétexte: par lui, par la représentation que nous nous en donnons, nous dépouillons (sans trop de risques!) les flottantes étoffes de ce que nous croyons nos surfaces; **nous accédons à ce lieu précis (qui n'est nulle part et qui peut être n'importe où) où l'opaque absolu accueille une lumière à l'état naissant.**

Car la présence obstinée du minéral – posé là, inébranlable, monstrueux pachyderme gardant toujours en carapace le moment initial où les gaz en fusion se solidifièrent soudain- tolère son exact contraire: une lumière. Une sorte de lumière. Tolère? non! Mais produit, mais suggère, mais engendre une sorte de lumière. Et cette Genèse inexplicable («fiat lux!»), il nous est inadmissible que nous ne puissions pas l'expliquer!

Alors, nous l'expliquons. Aux onzième et douzième siècle (à l'époque romane), il allait de soi que du Chaos initial le Créateur décidait par un mouvement spontané de sa toute-puissance de rompre l'absolu de l'opaque.

Aujourd'hui, on ne sait pas. Mais on sait **qu'en tout lieu roman, vraiment roman, de la lumière sourd de l'opaque absolu.** Oh! elle n'éclate pas, cette lumière, elle ne descend pas, vertigineuse, oblique, rayonnante et dorée sur nos sept douleurs: les ruissellements de joaillerie peints à l'or et au bleu royal, ils flamboieront plus tard dans les gothiques, à la Renaissance, en baroques merveilles accompagnées aux grandes orgues... Non, la lumière romane est à peine une lumière, de la pénombre sur de l'ombre et le silence est encore ce qui l'accompagne le mieux.

Écoutez dans cette chapelle, même aux heures les plus

claires de la matinée, l'ombre s'alléger, entrouvrir ses épaisseurs, soupirer, découvrir une à une ses nuances, infinies variations qui reposent sur d'infimes différences, si bien que les choses qui s'éclairent ne sont pas définissables: tranchées de biais ici, là arrondies aux entournares, ailleurs confondues par parties, les choses – et les êtres- se décontenacent, s'évident, perdent leurs évidences, leur contenance et ne conservent, semble-t-il, que **l'insaisissable essentiel, l'être.**

\*

Cette chapelle n'est pas cistercienne, même si l'abbaye de Mazan semble avoir disposé à Bouteille, tout près d'ici, d'une «grange». Elle n'appartient donc pas apparemment à ce mouvement de rectitude intellectuelle que Bernard de Citeaux essaya d'imposer, dans la première moitié du douzième siècle, aux monastères qui dépendaient de l'ordre rénové. Mais sa simplicité, voire son dénuement, peuvent aujourd'hui être perçus comme un écho des objurgations de Saint Bernard.

«Nous, les moines, nous qui avons quitté le monde et renoncé à son éclat, à ses richesses, pour nous emplir de Christ, nous, les moines, qui foulons aux pieds tout ce qui veut charmer les yeux ou flatter les oreilles, qui devrions traiter comme du fumier les jouissances, toutes les jouissances de l'odorat, du goût, du toucher, qui prétendons-nous séduire quand nous ornonos nos églises?»

On sait que Saint Bernard ne parvint pas à imposer sa réforme, lui qui eût souhaité que l'ornementation des églises de l'ordre se réduisît à un crucifix de bois peint placé sur l'autel. Sans doute n'ignorait-il pas qu'il lui fallait demander le plus pour espérer recevoir le moins, mais ce

faisant, il allait aux limites de l'essentiel qui n'a pas de limites: l'être de l'art roman surgit du néant, sans fioritures.

Cela apparaît notamment quand, ayant dû accepter la construction de grandes abbayes au milieu du siècle (celle de Clairvaux en particulier), ses disciples les plus farouches, conscients que la taille de ces édifices constituait déjà une contradiction, définirent des Statuts qui essayaient de respecter l'élan initial.

Aucune sculpture, aucune peinture, pas de couleurs. Pas plus de deux cloches et de petite taille, de manière qu'un seul homme suffise à sonner. Même la taille et la forme et les affêteries des initiales des manuscrits étaient soigneusement cadenassées: monochromes, sans décor figuré sinon (concession aux manières du monde?) strictement végétal.

A Chassiers, on se réjouira (aujourd'hui!) que les vitraux de la chapelle semblent avoir entendu les Statuts cisterciens: «**que les vitraux soient incolores et sans croisillons**»! Bien qu'ils soient très légèrement colorés, leur grisaille rappelle ceux de l'abbaye d'Aubazine en Corrèze.

\*

Comment du Néant (c'est-à-dire à la fois, impossiblement, de rien et de tout) sourd quelque chose, quelques choses parmi lesquelles la Conscience, cette chose inouïe (et qui monopolise pourtant la parole), impensable (et qui pense pourtant), inattendue (mais qui semble avoir été comme pressentie, espérée, attendue par son exact contraire qui



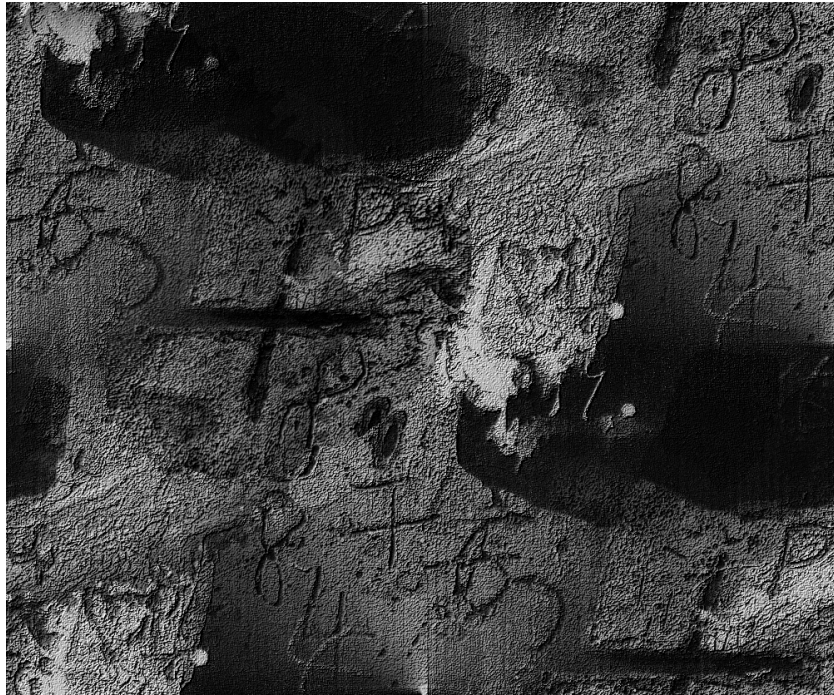
ne peut admettre de contraire)? Recevons le monde roman comme l'évocation de cette question –plus poétique que philosophique ou historique- avec inévitablement des ébauches de réponses contradictoires auxquelles on peut ne pas s'attacher. Et ne faisons pas semblant de croire qu'il s'agit là d'une question subsidiaire comme tirée par des cheveux préalablement coupés en quatre par des intellectuels qui se sentiraient orphelins depuis que le sens de l'histoire les a abandonnés: le retour inévitable (seule certitude peut-être ...) de la conscience à l'opaque, individu par individu, certifie que la question se pose d'elle-même, comme si, dans les instants où il arrive qu'on pense la mort, on (telle ou telle conscience individuelle) s'identifiait à la Conscience évaluant son rapport à l'opaque, comme si la Conscience alors parvenait (ou presque!) à comprendre enfin comment et pourquoi l'opaque décida, un jour, qu'il y aurait des jours et des consciences individuelles pour les compter et s'apercevoir que «tous les jours mènent à la mort; le dernier y arrive».

**C'est pourquoi ce que je demande à l'art roman c'est d'abord qu'il nous mette en présence de cet instant mythique (qui n'eut sans doute jamais lieu) où de l'informe absolu, du noir absolu, de l'absolument statique, du silence absolu une lumière timide apparaît, terrestre, à peine capable de suggérer des figures mal discernables mais qui sont déjà des formes et des formes aux mouvements patauds, comme honteux, accompagnés de pauses à peine ébauchées dans le silence ambiant, pauses ou soupirs ou quarts de soupirs dans lesquels on peut entendre une espèce de musique qui se cherche...**

En vertu de ce choix arbitraire (insistons lourdement!), je ne retiens de ce qu'on a l'habitude de nommer «l'art roman» (en fait, l'art des onzième et douzième siècle de l'Occident chrétien) qu'une toute petite partie (mais la

chapelle Saint Benoît de Chassiers en est!) à quoi j'ajoute l'immense pan des œuvres involontairement romanes d'avant les siècles romans parfois, souvent postérieures ou même nos contemporaines d'ici ou d'ailleurs. Une sorte d'anthologie personnelle si on veut, centrée sur un projet assez proche dans ses intentions de ce que Pierre Soulages nous dit avoir voulu appliquer avec les vitraux qui lui ont été commandés pour l'abbatiale de Conques.

\*



Parvenir à mieux cerner cette «qualité métaphysique» dont Soulages parle.. Expliciter ce qui a pu séduire l'artiste au moment où il décida qu'il avait enfin trouvé le matériau idoine. «Une lumière prise dans le verre même».

L'utilisation de la lumière est en effet un des moyens dont l'artiste dispose pour faire allusion à l'émergence de la conscience au sein de l'opaque, mais – dans le cadre roman, au moins- il n'est pas question de s'imaginer la lumière comme un faisceau de clarté que l'on passerait sur l'obscur pour en dévoiler les mystères. Le cadre roman exige que l'on résiste au contraire à ce penchant familier qui nous incite à surévaluer la connaissance, à imaginer qu'on est doté ou qu'on s'est doté d'une faculté à écarter les voiles qui obscurcissent encore l'être. La conscience ne sort pas triomphante de l'obscur pour venir en éclairer les ultimes recoins. Le cadre roman suggère au contraire que la lumière ne surgit pas de l'opaque mais en suinte, petitement, difficileusement, de façon pâle et comme souffreteuse.

Bien sûr, il semble que son apparition soit tout de suite anéantissement du néant qui la laisse naître et qu'elle annonce des possibles enthousiasmants: cette façon de voir est même au cœur des règles monastiques qui ont accompagné les œuvres de l'art roman au sens strict.

Pour les moines –quand on prend leurs statuts au pied de la lettre- le silence ou la solitude, pour pénibles qu'ils soient aux yeux du monde, ne sont que les conditions d'un guet au cours duquel le religieux, le souffle suspendu, va saisir l'apparition de la lumière et ce faisant s'intégrer à Christ. Il s'agit d'une pénitence joyeuse dont le gothique puis le baroque s'efforceront d'imager les délices. On trouvera même des exemples de cette allégresse dans l'art roman au sens habituel. Mais je crois que cette manière –qu'il ne s'agit pas de dévaloriser- se condamne inévitablement à négliger une voie ouverte par l'art roman: l'immanence de la lumière au cœur de l'opaque

qui n'a pas de cœur puisque étant tout il n'enveloppe rien, son immersion et non son émergence, sa latence et non son envol. Ce presque rien qui, pour être quelque chose, doit être moins que rien, essayons de ne pas l'éteindre en le surévaluant.



«Ainsi les baies qui ne laissent rien deviner du monde extérieur ne sont ni des trous ni des vides et surtout, ne

rompant pas la continuité des murs, leur surface apparaît émettrice de clarté ».

Comment la surface n'enveloppe pas la profondeur mais la crée ou crée son illusion en émettant de la clarté, c'est la une question technique que Pierre Soulages a sans doute en partie résolue, mais qui s'accompagne d'une question métaphysique: comment penser, comment représenter quoi que ce soit, et surtout l'immanence! si on se refuse les facilités de la catégorie centrale de toute pensée ou de toute représentation, dedans/dehors, surface/profondeur? Le lexique ne le veut pas, qui contraint la pensée à se spatialiser en multipliant les «ci» et les «là» et les allées, venues et revenues du «ci» au «là», avec l'immense nomenclature du mouvement, de l'arpentage et bien entendu du temps qu'on suppose nécessaire pour parcourir cet espace. S'il n'est rien d'autre que «la grande stase inengendrée» qu'évoque Gilles Deleuze et si nous ne disposons pour l'appréhender (comme si elle n'était pas nécessairement inappréhensible!) que des formes élémentaires de la sensibilité (l'espace, le temps), alors par définition, l'art roman tente l'impossible!

\*

C'est peut-être pourquoi la littérature trouve difficilement sa place dans l'art roman (dans l'art roman ainsi conçu), alors que les œuvres pour lesquelles la parole est accessoire et qui semblent s'adresser d'abord aux sens – la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture- peuvent espérer parvenir parfois à créer ce brouillard qui mêle le réel, l'imaginaire et le symbolique et où, à tâtons,

nous croyons deviner enfin l'essentiel.

Il peut arriver pourtant (demeurons dans l'illusion!) que la pratique textuelle s'aventure avec succès en terres romanes, surtout depuis que nous avons appris qu'un texte n'est pas obligatoirement cicéronien. Il me semble que certains poètes contemporains ont ici leur place. Limité par ma culture personnelle et ma mémoire, j'évoquerai surtout le travail de Yves Bonnefoy dans ses plus anciens recueils: «Hier, régnant désert» et surtout «Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve". Mais peut-être faudrait-il aussi prendre en considération les travaux d'allure plus prosaïque qu'il a consacrés à la réflexion philosophique sur la poésie, non pas tant pour ce qu'ils disent ouvertement que pour l'effort constant vers plus d'exactitude et de concision. Cette forme (qui tend à l'aphorisme comme vers son asymptote) se ressent (en tout cas: peut se ressentir) comme l'allusion au minéral opaque au moment où de lui émane du sens.

*Tu as pris une lampe et tu ouvres la porte,  
Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève.*

D'où vient que je reçoive ces poèmes de Yves Bonnefoy comme de l'art roman pur?

J'y perçois d'abord une coloration minérale: avant d'être des mots, les mots de Bonnefoy sont reçus comme devant nécessairement s'inscrire dans le roc. Peut-être parce qu'ils suggèrent d'être dits de façon neutre, du moins sans fioriture, sans inflexions signifiantes de la voix, à la manière dont Alain Cuny disait les textes qu'il avait à dire, sur un seul ton, un peu bressonien, lointain, non pas

détaché mais si ... un peu détaché, très détaché même, mais comme s'il s'agissait d'un écho, «ce que dit la bouche d'ombre», l'émotion ne venant pas des jolies de la voix mais de sa retenue...

Un travail de deuil: on n'évoque pas les jours ensoleillés qui ne reviendront plus (car, au fond, on ne peut s'empêcher de savoir qu'ils reviendront peut-être et que le pire c'est aussi cela), même quand on emploie les temps du passé, non, on dit que déjà les jours ensoleillés du passé portaient en eux, éternellement, l'immense présent de l'être-là et que ce fardeau, s'il les alourdissait d'une certaine manière (les gênant dans leur vanité d'envol, rappelant leur caractère éphémère, annonçant les suites) leur conférait aussi la gravité des événements décisifs et leur ôtait la légèreté et le mensonge des mignardises.

*«Je te voyais courir sur des terrasses,  
Je te voyais lutter contre le vent,  
Le froid saignait sur tes lèvres.*

*Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle  
Que la foudre quand elle tache les vitres blanches de ton  
sang.»*

A travers le travail de ce poète, on aperçoit aussi que l'éveil de la lumière ou du sens (dans) l'opaque, c'est aussi souvent l'anéantissement de la lumière ou du sens par le retour à l'opaque. Comme si le moment roman par excellence c'était justement l'instant où l'En Soi revient sur son aberrante ouverture et se referme presque immédiatement. Presque, c'est-à-dire trop tard: la conscience - ou la lumière ou le sens - a déjà entamé le cheminement qui anéantit le néant et, même interrompu

trop tôt, le cheminement a définitivement créé des espaces et des temps et des mouvements et des pénombres sur l'opaque et tout un monde illusoire, mais qui ne l'est ou ne le serait qu'aux yeux de l'En Soi si l'En Soi avait un regard et cela est impossible.

Ce monde ne peut être déclaré illusoire que par des consciences et celles-ci savent bien, au fond (c'est-à-dire sur le mode de la mauvaise foi, sans vouloir savoir qu'elles savent mais sans pouvoir non plus l'ignorer vraiment) qu'il n'est pas si illusoire que ça puisque il ne l'est que du point de vue d'un opaque aveugle.

L'art roman ainsi conçu est à l'aise avec cette mauvaise foi: il se meut à la limite (terriblement marquée, la limite, et aussi tellement imprécise) qui sépare ce qui ne peut admettre de limites et ce qui n'est que limite, l'opaque et la faible lumière à l'état naissant et qui n'en finit pas de s'éteindre. Toujours Yves Bonnefoy:

*Le soir,*

*Ces oiseaux qui se parlent, indéfinis,*

*Qui se mordent, lumière.*

*La main qui a bougé sur le flanc désert.*

*Nous sommes immobiles depuis longtemps.*

*Nous parlons bas.*

*Et le temps reste autour de nous comme des flaques de  
couleur.*

Et s'opère alors, peut-être, parfois, un retournement.

L'artiste roman, qui semblerait devoir n'être toujours qu'un cistercien amer, ressassant l'appel du non-être et



dénonçant les vanités, se jette parfois, semble-t-il, avec une sauvagerie dont l'âpreté peut revêtir les couleurs les plus insensées, les plus sensuelles, dans la frénésie des rutilances.

Là où l'Être en majesté étend sa nuit et le silence dans un paysage immuable et minéral, quand sur les pénélaines obscures des vents hallucinés n'en finissent pas de sécher les rochers noirs, soudain, un feu artificiel fracasse l'immuable... Et cela gicle en a-plats aux couleurs pures – des rouges crus, des bleus royaux, de fluorescents verts, des rouges surtout explosent sur la grisaille et le terreux, et des jaunes solaires et les grenats des émaux limousins- et cela reste roman.

Et cela reste roman parce que ces zébrures orageuses s'essaient à se vouloir avant-coureuses du Verbe, traces qui annoncent, sans doute mensongèrement («**mais le mensonge n'est-il pas le possible,/ le rêvé dans l'intensité/ les masques peut-être sont créateurs**» Colette Gibelin) qu'un Océan va monter, «le lyrisme royal et bâtisseur», à l'assaut des récifs et propulser face au monstre sans face de l'opaque une rumeur obstinée dont on ne sait pas trop ce qu'elle dit mais on voudrait tant savoir qu'elle dit (oui, avec des mots, avec des pigments à la place des mots, avec des formes si insensées qu'elles font croire au sens à nouveau, avec des notes claires et des soupirs) et qu'elle dit le monde enfin délivré de l'En-Soi, l'impossible.

\*

S'il n'est que de l'opaque –et il n'est que de l'opaque- alors c'est folie que de s'imaginer l'opaque avec un dedans et un dehors. L'opaque ne peut admettre ni

dedans, ni dehors, ni ici ni ailleurs, ni avant ni après, ni maintenant. Et pourtant ... Comment parvenir à se persuader qu'il n'y a vraiment rien en dehors de l'opaque? Comment ne pas prêter attention à l'incroyable affaissement d'être qui semble anéantir l'opaque depuis qu'il y a aussi de la conscience? Bien sûr, bien sûr, la conscience n'est rien en dehors des consciences individuelles dans lesquelles elle s'incarne et ces consciences individuelles, bien sûr, n'ignorent pas qu'elles sont inexorablement reprises par l'opaque, une après l'autre. De façon tellement inexorable que leur petit tour de conscience, surtout comparé à l'éternité de l'opaque, on pourrait douter qu'il existât un instant.

Mais peut-on douter qu'on doute? On ne peut ni douter qu'on doute ni comprendre que l'opaque laisse le doute miner son éternelle stase ni même comprendre et accepter que les consciences individuelles soient destinées à disparaître alors qu'elles ont pu croire un instant faire vaciller l'immuable. Mais le geste roman par excellence, c'est peut-être d'ajouter des moments d'artifice aux moments aléatoires où s'avère sans qu'on y soit pour rien la présence de la lumière, quand l'outil humain bricole l'opaque et fait surgir –si les circonstances s'y prêtent- une intensité passagère, un seuil qui n'est pas seulement un leurre.

\*

**Le recours systématique au vouûtement –de préférence à l'usage d'une charpente-** implique un certain nombre de choix techniques mais il semble présupposer aussi une

conception nouvelle de l'espace intérieur.

Comme délibérément, les constructeurs d'édifices romans et leurs commanditaires paraissent avoir choisi des volumes restreints et arrondis, enclos par de la pierre, alors que leurs prédécesseurs et leurs successeurs s'accommodaient mieux de volumes plus larges, plus élancés, plus orthogonaux et où la pierre avait à prendre en compte le bois ou le verre. Sans qu'il me soit possible d'en apporter des preuves, je suis convaincu (ou, si on préfère, j'aime à penser) que cette conception de l'espace est à mettre en relation avec une vision romane du monde.

Quand l'édifice s'élance (hardiment, bien entendu) et laisse l'éclat du soleil et de l'air le pénétrer de toutes parts, on a à faire avec une ambiance philosophique et religieuse de caractère prométhéen, emplie d'optimisme même s'il arrive que l'euphorie s'inverse quand éclate la vanité de l'espoir.

Mais cet allant se trouverait à l'étroit s'il s'exprimait à partir d'un édifice dont les dimensions et surtout la clôture minérale font obstacle à la circulation de la lumière. Dans ce type d'édifice, c'est l'omniprésence de la pierre et son traitement qu'il convient d'interroger pour y apercevoir à l'œuvre une pensée plus sobre dont chaque inflexion témoigne qu'elle n'ignore jamais l'opaque où elle s'inscrit sans s'en échapper.

Je sais bien qu'il y a là de ma part une réduction abusive de la marque romane, mais il me semble intéressant de considérer qu'au centre de cet hypothétique système roman, on trouve l'intuition d'une vision immanentiste du monde: l'inutilité d'une transcendance pour expliquer l'être-là du monde. La lumière romane ne descend pas des hauteurs pour éclairer les points obscurs et ceux-ci ne la renvoient pas allègrement vers les cieux, porteuse de leurs couleurs enfin révélées. La lumière romane sourd de

l'opaque et y reste.

Chacun peut expérimenter (ou a déjà expérimenté) qu'à certains instants notre singularité personnelle (qui spontanément pense «je») éprouve une évidence saisissante: elle perçoit qu'elle appartient au Tout de façon si essentielle qu'elle s'y anéantit (ou devrait s'y anéantir) et en même temps, elle perçoit que cet anéantissement est à la racine même de son existence. L'intuition d'appartenir à un infini – avec toutes les marques de l'infinitude, l'unicité, l'universalité, l'immobilité, l'éternité - suggère à la fois que l'infini est une immense stase pachydermique, minéralisée, non découpable en choses ou en personnes et qu'il est parcouru (ou mieux: qu'il se parcourt) d'une sorte d'agitation primordiale (complètement inconcevable sans contradiction pour une pensée qui ne peut pas concevoir le mouvement sans l'espace et le temps), comme s'il était constitué de flux incessants et aléatoires.

Lorsque nous sommes saisis par l'évidence du Tout, nous percevons à quel point nous ne sommes rien, à quel point nous n'avons ni passé ni avenir, à quel point l'éventuelle existence de singularités situées individuellement par l'espace et le temps serait scandaleuse. Mais nous percevons aussi que cette perception constitue déjà en soi un scandale: si le Tout est bien tel que l'intuition nous le présente, alors il ne devrait pas accepter la possibilité même de cette intuition ... mais il l'accepte! Le Tout accepte de se contredire. L'Opaque accepte la lumière. Il la crée.

C'est là le mystère de l'immanence. Si – comme semble l'avoir pensé Spinoza- Dieu est la cause immanente de l'être, il n'y a pas de créatures mais des manières d'être de la substance: Dieu est dans le monde, le monde est en Dieu. Il n'y a que le Tout et le Tout est complet et le Tout ne cesse pas de multiplier ses manières d'être, ce qui constitue une contradiction; or le Tout peut-il admettre la

contradiction? Pourquoi se l'interdirait-il? Pourquoi s'interdirait-il de se réfléchir?

Et, dans ce cas, un des possibles ne serait-il pas une manière d'être supplémentaire qui serait le Tout sur le mode de la réflexion, soit: la conscience? Quelque chose comme une lumière, aberrante certes de multiples points de vue (si tant est ...) et même de tous points de vue, sauf un justement, celui de la conscience réflexive, le point de vue qui fonde tous les points de vue, la source d'où découlent les flux de pensées et d'affects qui se donnent à eux-mêmes l'illusion de coïncider avec le Tout et qui savent, d'une certaine manière, qu'il s'agit d'illusion mais que l'illusion n'est pas seulement illusion, n'est pas seulement déception d'une espérance, qu'elle est cette espérance sur le mode d'avoir toujours à être déçue puisqu'elle ne sera jamais qu'un mode de la substance unique parmi une infinité d'autres.

Et cette conscience, n'est-il pas dans sa logique de conscience de croire qu'elle ne peut accomplir sa fonction de conscience qu'en se diffractant vers (ou dans!) de multiples consciences singulières? Inventrice de l'entendement, n'est-elle pas obligée de fonctionner dans le cadre des structures élémentaires de l'entendement: l'espace et le temps? Si elle est lumière dans de l'ombre, n'est-elle pas contrainte d'inventer des zones éclairées, des zones d'ombre, des zones de pénombre, donc des morceaux d'espace? et si le faisceau de conscience passe successivement sur différents espaces, ne lui faut-il pas du temps pour ça? Et si le faisceau de conscience fait (comme) surgir de l'Opaque des silhouettes (de choses diverses) n'est-il pas amené à supposer la présence de singularités conscientes soumises aux impératifs du temps et de l'espace et, en tant que telles, finies?

Et cette finitude des consciences singulières n'est-elle pas illustrée (imagée, imaginée?) par l'association momentanément indissociable d'une conscience et d'un

corps, chacun illusoire à sa manière, la conscience dans la mesure où elle a tendance logiquement à oublier qu'elle n'est pas le Tout (même si c'est sur le mode de l'être!), le corps dans la mesure où, mourant, il fournit à «sa» conscience la preuve qu'il est dans le Tout indépendamment de toute conscience singulière ou non?

\*

On supposera d'abord qu'il y eut un moment de l'histoire (celle des hommes, évidemment) et sur une partie de l'espace un revirement quant à la manière de concevoir le temps, l'espace, l'homme, le monde, Dieu peut-être. Sans doute, ce revirement se préparait-il de longue date et de loin et fut-il suivi (et partiellement annihilé) par d'autres changements de cap, mais il n'en substitua pas moins aux explications antérieures une vision nouvelle du monde qui se perpétua même quand elle cessa d'être prépondérante. On supposera que ce fut dans la partie occidentale de l'ancien Empire romain et aux environs mal définis des onzième et douzième siècle de notre ère. En plein âge roman.

On se confirmera dans ce choix en constatant après tant d'autres (et en simplifiant encore plus qu'eux) que ces époques et cet espace virent se multiplier les édifices religieux voûtés de préférence aux bâtiments charpentés. Et, avant même d'examiner les conséquences notamment techniques de la voûte, on se plaira à imaginer que le besoin de voûter églises et chapelles (puis, beaucoup de bâtiments non religieux) a procédé d'une sensibilité relativement nouvelle, nouvelle du moins en tant que sensibilité dominante. Car lorsqu'on souhaite faire

construire un bâtiment voûté, il semble qu'on n'obéisse pas aux mêmes exigences métaphysiques que pour un édifice charpenté. Et pas seulement parce qu'on remplace beaucoup de bois par beaucoup de pierre.

La charpente et la voûte définissent certes toutes les deux un vide habitable à l'intérieur d'une barrière qui sépare le dedans et le dehors, mais la charpente –surtout quand on arrive au terme d'une longue période de recherches techniques- permet de jouer avec le vide qu'elle délimite, d'en multiplier les ressauts et les recoins, d'aérer, d'élever et le bâtiment et le regard et de jongler en s'esbaudissant avec les ouvertures et les jeux de lumières qu'elles créent comme l'esprit jongle avec les concepts qu'il se donne en les prenant pour des choses. Ce qu'ils ne sont pas.

La voûte au contraire –surtout au début des recherches techniques- contraint le bâtisseur (et le donneur d'ordres ne peut pas l'ignorer) à se satisfaire d'un espace plus petit, enclos, au moins dans ses parties hautes, par des courbes le plus souvent circulaires (arcs de plein cintre) qui à la fois pèsent sur le vide habitable et referment sur lui une accolade protectrice. Un espace ovoïde. Et le donneur d'ordre et ses commanditaires non seulement n'ignorent pas cette contrainte, mais ils souhaitent s'y plier avec tant de complaisance qu'on peut imaginer qu'elle n'est plus ressentie par eux comme une contrainte mais comme un besoin.

Un espace ovoïde, oui: celui d'un ventre qui vous protège des menaces extérieures, mais aussi un lieu primordial où se perpétue le drame essentiel qui oppose partout et toujours l'Opaque et la Lumière.

Matrice de plusieurs façons, existentielle et symbolique. Existentiellement, l'œuf semble garantir une amniotique paix à celui qui, à genoux, tête fléchie, torse ployé, mains jointes, y adopte la position fœtale de l'orant. Symboliquement, sous l'étreinte de pierre par laquelle le

minéral absolu rappelle sa loi, sourd une lumière qu'il produit et qui le nie.

\*

Naissance de la lumière. On verra dans la nef voûtée une sorte de représentation analogique de la manière dont on peut imaginer l'apparition d'une clarté au sein même de l'absolument opaque. Moment improbable, puisque l'En-soi exclut le temps. Apparition improbable, puisque l'En-soi exclut l'espace. Et pourtant! Et pourtant, peut-on nier ce dont nous sommes intimement convaincus –tant que nous vivons en tant que consciences réflexives- à savoir: que nous vivons dans le temps et l'espace et qu'ainsi nous superposons un monde à la fois spatial et temporel à l'En-soi inengendré et indifférencié? que cette surimposition est à la fois indubitable et foncièrement impossible puisque, n'ayant ni dedans ni dehors l'En-soi ne peut rien admettre qui se superposerait à lui?

La construction d'un édifice présuppose qu'on demeure dans le monde et qu'on accepte celui-ci, avec ses leurres, avec l'espace et le temps, avec nos consciences réflexives qui promènent leurs lumières sur ce qui leur reste inconnu. Mais s'il s'agit d'un édifice religieux, métaphysique par définition, ou même simplement d'un bâtiment profane mais à vocation esthétique, le donneur d'ordre, le constructeur et l'utilisateur doivent obéir à une exigence qui dépasse le niveau fonctionnel: il leur faut rendre compte du geste scandaleux qui a décidé, avec cette construction-là, de ployer en quelque sorte le Tout et de faire apparaître à la pliure, dans la pliure, un espace mondain, dérobé à l'En-soi.



Geste scandaleux qui se renouvelle en permanence dans la mesure où le bâtiment est à vocation religieuse et/ou artistique. Geste sacré, car au plus près de l'inacceptable.

En rendre compte consiste à l'expliquer. L'expliquer conduit à explorer deux directions. L'une, la plus courante, la plus ancienne aussi et que les religions considèrent comme la seule exploitable, suppose que le geste sacré et sacrilège est le produit d'une décision transcendante inspirée aux bâtisseurs par un Créateur antérieur et dans une certaine mesure extérieur à la fois au monde des consciences réflexives et à l'En-soi. La Genèse judéo-chrétienne peut effectivement s'interpréter comme le récit de la Création d'abord de l'indifférencié, puis à partir de celui-ci, des différences significatives qui permettent le monde. C'est certes au prix d'une dénégation masquée quoique assez forcenée (le Tout n'est pas le Tout, puisqu'il admet un avant et un après, un dessus et un dessous...), mais ce point de vue, en s'en remettant à la toute-puissance de la Transcendance, allège le caractère scandaleux du geste bâtisseur.

L'autre direction est bien plus ardue. Elle implique l'hypothèse que le geste bâtisseur serait comme soufflé, dicté, induit, conduit, produit par l'En soi, totalement immanent à l'En soi. Comme si le geste et ce qu'il a créé (et que nous voyons devant notre regard) était le résultat aléatoire (de notre point de vue) d'un réajustement de la Grande Stase.

Bien sûr, pour celui qui se place dans cette hypothèse, impossible d'ignorer que l'image même du réajustement ne peut pas être acceptée sans réticences puisqu'elle supposerait un espace enveloppant et des espaces enveloppés glissant latéralement les uns par rapport aux autres, ce qui serait incompatible avec la manière dont nous sommes condamnés à pressentir l'En soi. Seulement, comme nous ne pouvons pas douter (en adhérant à ce doute) que nous sommes condamnés à

pressentir l'En soi, comme si nous n'en faisons pas partie, nous finissons par accepter cette cote mal taillée: nous acceptons avec réserves que l'En soi puisse se contredire, se réajuster.

Et nous disons alors (et dans ce dire il y a beaucoup de feinte) que l'on peut présupposer une sorte de continuité qui lie par exemple le matériau minéral, son voûtement, l'épaisseur des murs, la rareté des ouvertures, leur ébrasement, les qualités (ou l'absence de qualité) de la lumière parcourant les volumes construits, les formes ébauchées que cette lumière révèle comme si elles étaient les signes originels d'un sens qui se lève et notre effort –dans cette chapelle- pour donner du sens à cette levée du sens.

Dans cette hypothèse, on considérerait la voûte de pierre comme le cœur de l'art roman, entendu au sens que j'ai déjà précisé. La voûte en berceau de plein cintre ou, pour être moins exclusif et pour maintenir la présence fugace d'une certaine fragilité, la voûte en plein cintre ou en arc légèrement brisé. Comme ici.

Et, de cette exigence centrale, on déduirait un enchaînement nécessaire de conséquences techniques, toutes plus ou moins liées à la recherche des moyens pour contrebalancer les poussées latérales exercées sur les murs porteurs par les forces nées de la masse de la voûte et de son allure. Et, dans cet enchaînement de moyens techniques fonctionnels, on verrait la métaphore d'une tentative pour produire une lumière impossible, une lumière qui n'arriverait pas du dehors, une lumière qui ne descendrait pas de l'énergie solaire, une lumière non transcendantale. Immanente au minéral. En train de naître à partir du minéral opaque et obscur.



Ces textes ont été rassemblés en un seul fichier pour être consultés plus commodément. Il est assez probable que d'autres textes s'ajouteront à ce rassemblement. Possible aussi que certains passages disparaissent !

Les quatre illustrations actuelles sont des reproductions retravaillées de reproductions de reproductions... où on peut reconnaître des traces de Pierre Soulages et de Antoni Tàpies. Ces allusions ne sont là que pour illustrer le fait (hypothétique) que l'Art Roman se construit ici et maintenant, en dehors du temps et de l'espace...

*(précisé le 24 février 2009)*