

**« L'art roman reflète une époque
angoissée par la fin des temps. »**

*Que ces figures entrent dans la composition même
de la lettre ou se logent dans les encadrements,
elles paraissent toujours appartenir à un univers débordant
de passions. Elles s'agrippent les unes aux autres,
ou se précipitent à l'attaque, à grands renforts d'armes,
de becs et de dents. Partout où s'offre l'occasion de mordre
et de griffer, elles se battent ou s'étreignent.*

A. Grabar, C. Nordenfalk,
La Peinture romane du XI^e au XIII^e siècle, 1958

Dans notre imaginaire encore, le X^e-XII^e siècle est une époque de grandes violences, combattues par l'Église, lentement jugulées par le pouvoir central et réduites par l'expansion économique du XII^e-XIII^e siècle. Mais les invasions sarrasines, normandes ou hongroises, qui ont marqué profondément les esprits, appartiennent à la fin de l'époque carolingienne* (IX^e-X^e) et les Terreurs de l'an Mil, visions angoissantes d'une apocalypse annoncée qui ont accompagné la naissance de l'art roman, relèvent plus du mythe que de la réalité. De fait, malgré l'installation de la féodalité, qui s'est faite violemment et contre le droit, malgré les famines, la faible espérance de vie et les maladies endémiques, malgré les « mauvaises coutumes », prélèvements, corvées et vexations imposés par les seigneurs, malgré les luttes sociales, et les mouvements hérétiques, l'époque n'a pas été plus violente que la Renaissance ou la Révolution, et beaucoup moins, certainement, que le XX^e siècle. Et c'est d'ailleurs plus l'injustice que la violence qui a été stigmatisée dans les textes. En

outre, « du XI^e au XIII^e siècle, l'Europe occidentale connut une période d'intense activité technologique et c'est l'une des époques de l'histoire des hommes les plus fécondes en inventions » (Jean Gimpel, *La Révolution industrielle du Moyen Âge*, 1975). Ce développement scientifique et économique sur le long terme, qui a bouleversé toute la civilisation occidentale, a été le support d'un long mouvement d'épanouissement culturel dont l'acmé est le XIII^e siècle gothique. Si le X^e siècle a été dur, la seconde moitié du siècle suivant témoigne à nouveau d'une réelle douceur de vivre.

Mais à l'époque romane, la violence affiche un autre visage, plus transcendantal, qui appelle d'autres réponses. L'existence sur terre est en effet une constante lutte contre Satan et contre la tentation. Le monde est marqué par le péché et, au X^e-XI^e siècle, seule la vie monastique paraît susceptible de procurer le paradis à celui qui la pratique dans la pénitence. Les moines* de Cluny se considèrent comme des *agni immaculati*, ces « agneaux immaculés » que l'on voit dans la Jérusalem céleste des mosaïques* de Ravenne et de Rome. Les grands jugements derniers des tympan romans, dont l'origine remonte à l'époque carolingienne (peinture de Müstair, Suisse), offrent aux spectateurs une image terrifiante de son devenir. Les diables, monstrueux, torturent les pécheurs pour l'éternité. Chacun souffre le supplice que son péché lui impose : serpents et crapauds pour la luxurieuse, pendaison pour le ladre, supplice buccal pour le goulu... À Conques, un mauvais chevalier est précipité par la porte de l'enfer avec son cheval ! Le paradis est traduit plus sereinement par les anges protecteurs, la Jérusalem céleste ou le sein d'Abraham (*sinus Abrahami*), qui recueille dans son vêtement les petites âmes nues comme des enfants dans le giron de leur mère.

Autant la vision de l'enfer émeut vivement et impressionne, autant celle du paradis est plus intellectuelle et moins spectaculaire. De fait, le sentiment du salut s'exprime dans une autre forme d'art, l'architecture, plus exactement l'architecture vivante, dont s'inspirent justement les figurations de la Jérusalem céleste. L'architecture religieuse est indissociable des activités qu'elle abrite, la messe d'une part, de l'autre, la pratique régulière du chant sacré, ce qu'on appelle les offices. Par le chant, qui est une forme majeure de prière, les moines et les chanoines* participent à l'équilibre du monde. Par ce biais, ils communient aussi avec les anges, qui chantent semblablement la gloire de Dieu dans le ciel, comme le montrent, dans les grands portails romans et gothiques, ces voussures chargées d'anges choristes ou instrumentistes. La vision que le moine Hugues a eue dans l'abbatiale de Centula-Saint-Riquier, à l'époque carolingienne, confirme l'étroite relation entre architecture, musique et lumière : abîmé dans une prière solitaire au milieu des stalles, il a eu l'attention soudain attirée par une douce mélodie venue de la tribune occidentale, réservée aux jeunes choristes pour les offices ; levant les yeux, il vit dans ce lieu « sanctifié par la présence des anges une lumière qui resplendissait dans la tour et se répandait dans l'église » (*Chronique d'Hariulf*, XI^e siècle).

C'est sans doute la même association qui a valu aux tribunes de l'abbatiale Saint-Michel d'Hildesheim (Saxe, X^e siècle) le nom de « tribune des anges », et qui a inspiré Suger, quand il a décrit, à propos de ses travaux à l'abbatiale de Saint-Denis, « l'oratoire supérieur, qui est très beau et digne d'être la demeure des anges ». L'expression de « déambulatoire des anges », que l'auteur de la *Vie de saint Hugues* – biographie du constructeur de Cluny III écrite à la

fin du XII^e siècle – a employée pour désigner le déambulatoire de la nouvelle abbatale, prend ainsi tout son sens : comme on le comprend par comparaison avec celui de la priorale de Paray-le-Monial (début XII^e), la fille la plus ressemblante de Cluny III, la minceur des colonnes dessinant l'abside, associée au déploiement de fenêtres nombreuses (déambulatoire et chapelles rayonnantes) fournissaient une ambiance lumineuse exceptionnelle aux cérémonies se déroulant à l'autel et aux offices des moines dans le chœur. Lumière, musique, transparence architecturale, tout cela procède d'une expérience mystique dont saint Bernard a donné une très belle traduction littéraire : « De même qu'une gouttelette d'eau, mêlée à une grande quantité de vin, paraît s'y dissoudre entièrement, au point de prendre la saveur et la couleur du vin ; de même aussi que le fer rouge et brûlant quitte sa forme première pour devenir tout semblable au feu ; de même encore que l'air où se diffuse la lumière du soleil se transforme lui-même en clarté, si bien qu'on le croirait changé en lumière plutôt qu'illuminé : de même, dans les saints, il arrive nécessairement que tout sentiment humain se dissout de façon ineffable et s'écoule dans la seule volonté de Dieu. » (*Sur l'amour de Dieu*, vers 1127.) La protection contre les violences, la construction du salut et la communion avec le surnaturel, c'est d'abord l'église de pierre.

Il convient donc de ne pas surinterpréter les décors animaliers dont parlent A. Grabar et C. Nordenfalk, ces guirlandes d'hommes combattant des bêtes ou se battant entre eux. Ils recèlent certes une part de violence, mais pas plus qu'aujourd'hui la mode « gothique » ou les films d'arts martiaux. À y regarder de plus près, on comprend aisément que ces scènes de lutte n'ont rien à voir avec des massacres ou

des carnages. Elles affirment d'abord la virtuosité de l'artiste, qui a su relier dans d'infinis enroulements des grappes de personnages combattants. Elles développent ensuite des jeux raffinés de rythmes et de symétries complexes. Surtout, elles englobent ces figures de violences dans un cadre qui les contient ; elles leur donnent une structure qui, en équilibrant les compositions, les rétablit dans l'ordre de la justice. Tout dans l'art roman vise à brider la violence, exalter la justice et ouvrir sur une promesse de salut.