

# LA REACTION ARTISTIQUE CISTERCIENNE-CHALAISIEENNE DANS LE SUD-EST DE LA FRANCE A LA FIN DE XII<sup>E</sup> SIECLE<sup>1</sup>

L'ordre de Chalais, et ses quelques monastères qui nous sont parvenus, ou nous sont connus, présente pour nous une très grande cohérence architecturale, dans un contexte presque toujours encore d'art roman. Cette cohérence tient au fait que ces églises ont été construites dans un délai de temps assez court, à un moment de l'histoire de l'art roman qui est celui du passage du roman au gothique, pour les régions méridionales, alors que l'art gothique est pleinement constitué dans les régions septentrionales. L'art roman est un art extrêmement local, très régionalisé, dans lequel les influences ou les échanges sur un plan européen large sont extrêmement rares. Il y a très peu d'exemples de travail de la main d'un même artiste à des distances géographiques importantes.

On a un certain nombre d'idées qui, désormais, nous paraissent fausses, des idées reçues sur l'art roman, comme l'itinérance des artistes, ou le fait que dès le premier art roman les monuments auraient été construits par des équipes de maçons et des architectes qui se seraient déplacés loin et qui auraient parcouru l'Europe méridionale. De plus en plus, les recherches prouvent le contraire, il y a à très peu d'exemples en Europe d'échanges pour la période romane. Généralement se sont des matériaux locaux, ce sont des choix locaux et ce sont des artistes et des artisans qui travaillent dans un contexte local.

Il n'y a guère que le Plan de Saint-Jacques de Compostelle et des églises de pèlerinage qui puisse être appelé vraiment européen. En dehors de cet exemple, il est difficile de trouver d'autres modèles européens. En outre, il est

---

1. Conférence nommée lors du colloque de Valbonne. Ce texte conserve l'esprit oral du propos.

également important de se rendre compte que l'art roman n'est plus un art de monastères, contrairement à ce que l'on dit souvent dans la plupart des livres consacrés à la question. Les éditeurs aiment cette formule, cette dualité entre art roman, art des monastères, et art gothique, art des cathédrales. Ce n'est pas exact. L'art roman est un art de cathédrales, et aussi un art de monastères, mais de plus en plus l'art roman nous apparaît dès le début, dès l'époque pré-romane, plutôt comme un art de cathédrales. C'est la cathédrale de Reims du X<sup>e</sup> siècle d'Adalbéron. C'est la cathédrale de Chartres avec ses cryptes longues sous les deux bas-côtés de la nef. C'est la cathédrale de Clermont-Ferrand avec la naissance du déambulatoire à chapelles rayonnantes, et jusqu'à ces derniers exemples de la route de Saint Jacques de Compostelle, telle l'église de Saint-Jacques qui est également une cathédrale. Donc il faut rééquilibrer les choses. Dans un contexte urbain, très souvent, les cathédrales gothiques sont venues remplacer les monuments précédents, qui ont disparu et ainsi l'art roman a pu être cantonné dans un contexte de monastères.

Il y a un phénomène parallèle et important à analyser : le prestige clunisien. Cluny, une abbaye si importante, une abbaye qui a tant rayonné sur le plan historique, n'a pu réussir à imposer un modèle. Il est difficile encore de trouver, au sein de l'art roman européen, des exemples qui prouvent la diffusion de l'art clunisien. On a beaucoup parlé de l'art clunisien, mais cela ne se traduit pas par des exportations artistiques de Cluny vers ses filiales. On ne trouve pas souvent de sculpture, par exemple, qui puissent nous paraître faites par des artistes ayant travaillé à Cluny. Nous connaissons assez bien désormais la sculpture de Cluny du XII<sup>e</sup> siècle. Il n'y a que dans un seul endroit, et pour un exemple très précis, dans le centre de l'Espagne, où on ait pu trouver la présence, peut-être, du style des sculpteurs de Cluny. Je crois que l'on pourrait presque dire la même chose de l'architecture. Il n'y a pas un modèle clunisien qui ait été imposé dans les différents prieurés, dans les abbayes dépendantes, et même qui ait pu être copié par admiration pour ce grand monastère qu'était Cluny au XII<sup>e</sup> siècle et déjà devant. C'est une chose qui surprend, comme suprennent de plus nombre d'observations sur l'art roman.

L'art roman n'est pas un art de murs nus, n'est pas un art en noir et blanc, comme nous avons l'habitude de le voir de nos jours. C'était un art plein de polychromie, plein de vie, avec des couleurs qui choqueraient aujourd'hui, qui nous surprennent encore lorsque nous voyons des édifices qui retrouvent leur polychromie. Nous observons plutôt les restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle, faites par des peintres sous les ordres d'architectes qui, eux aussi, avaient bien compris ce qu'était l'art médiéval. Tout cela en introduction pour poser également le problème de la nudité des édifices chalaisiens. Cette nudité a-t-elle réellement existé au Moyen Age ?

A l'opposé, c'est plutôt un esprit que transmet l'ordre de Cluny à travers ses monuments. Car le monastère lui-même, nous le voyons là aussi dans les

exemples de plans et d'organisation monastique dans ces différents édifices, n'a rien de très original. C'est une disposition avec l'église qui est flanquée d'un cloître autour duquel s'organise la vie, comme dans la maison romaine, autour de l'atrium antique, qu'il soit ouvert ou fermé. Il n'y a pas d'originalité monastique car la cathédrale possède presque partout un cloître autour duquel aussi s'organise la vie communautaire. Dans le cas des cathédrales, lorsque le cloître est largement ouvert, il organise même la vie de la partie centrale de la cité. Donc nous sommes là dans un contexte général de l'art roman dans lequel semble se définir un type de décors que l'on peut évoquer en quelques mots grâce aux décors de mosaïque qui ont été retrouvés à Ganagobie. Ils étaient déjà connus au cours du siècle dernier, et avec la découverte voisine dans l'église de Saint-André de Rosans nous avons peut-être là plus qu'un esprit clunisien, un souffle qui est celui de l'art roman en général.

Au cours du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle est exécuté le décor sculpté, peint et mosaïqué, de la grande basilique de Cluny III, dont d'important vestiges sont parvenus jusqu'à nous, et notamment les grands chapiteaux qui occupaient le sommet des colonnes du déambulatoire de la basilique. On connaît l'importance de la plastique végétale de ces chapiteaux de Cluny. On connaît également la qualité du rendu des personnages qui s'insèrent dans ces feuillages, dans les épannelages corinthiens des chapiteaux de Cluny, et qui permet de comprendre qu'une église romane est une église qui possède un programme sculpté.

L'iconographie déployée sur le sol des églises de Saint-André de Rosans et de Ganagobie tient en trois idées, que nous pensons être à l'opposé de ce que les cisterciens ou les chalaisiens ont voulu mettre en place. D'une part des images inspirées des bestiaires, donc de ces recueils issus du *Physiologus* latin, qui réoandaient l'évocation du merveilleux derrière lequel apparaît une certaine vision du monde lointain, et une certaine sublimation du rôle du chevalier et de ses qualités. Il est probable également que, à travers cette plastique animale, on veuille rappeler toute une idée géographique de représentation de mondes lointains, que l'on connaît mal, avec ses insertions de monstres à côtés d'animaux réels que nous trouvons si souvent sur le sol des églises. On ne s'est pas uniquement servi des bestiaires. Il a également des thèmes mythologiques, cette idée du merveilleux animaliers qui provient d'un prétendu savoir géographique. On pensait qu'en Orient se rencontraient des monstres tels que les cynocéphales, les femmes-fleurs, les oiseaux. C'est aussi le répertoire de la sculpture romane.

On représente au sols des thèmes issu de l'Ancien Testament, des Vies de saints et tout ce monde merveilleux et fantastique issu des bestiaires; mais on représente ni le Christ, ni la Vierge, donc pas d'images du Nouveau Testament qui entraîneraient à marcher sur le visage du Christ. C'est pratiquement la seule image qui est exclue du sol. Celui-ci en représentant le

monde terrestre, se situe en opposition, en contraste avec la voûte et le plafond des édifices. La cohérence de ces thèmes nous montre bien l'unité d'ensemble définie par les commanditaires de ces programmes, qui d'une certaine manière pourrait refléter l'esprit clunisien.

A défaut de l'existence à Cluny d'un décor analogue, nous avons la célèbre critique du luxe monastique élaborée par saint Bernard, dans son apologie adressée à Guillaume abbé de Saint-Thierry dans les années 1123-1126. C'est au moment de l'exécution des deux pavements évoqués dans ce texte nous dit que « les murs de l'église sont étincelants de richesses et les pauvres sont dans le dénuement, ses pierres sont couvertes de dorures et ses enfants sont privés de vêtements. On fait servir le bien des pauvres à des embellissements qui charment le regard des riches. Les amateurs trouvent à l'église de quoi satisfaire leur curiosité et les pauvres n'y trouvent point de quoi sustenter leur misère. Pourquoi du moins ne pas respecter l'image même des saints et les prodiguer jusque dans le pavé que nous foulons aux pieds ». Les vies de saints, notamment là où les exemples sont le mieux conservés en Italie, sont l'un des thèmes préférés, au XII<sup>e</sup> siècle, pour les images placées au sol. Pourquoi du moins dit donc ici Bernard ne pas respecter « les images même des saints et les prodiguer dans le pavé que nous foulons aux pieds ». Cette réflexion est aussi intéressante dans le cadre du décor du sol de beaucoup de monastères, mais aussi de cathédrales à l'époque gothique : les décors funéraires, c'est-à-dire les tombes, les plates tombes. Cette humilité qui fait que l'on se place au sol pour que l'image, le visage et le corps, soit foulée aux pieds, et accentuée sur le visage d'un saint ou d'un personnage important qui a réussi à avoir une parcelle, un morceau de terrain dans le sol même de l'édifice religieux. « Souvent on crache à la figure », nous dit Bernard, « d'un ange et le pied des passants tombe sur la tête d'un saint. Si on a aucun respect pour les images des saints pourquoi n'en a t'on pas pour de belles couleurs. Pourquoi faire si beau quelque objet que l'on va bientôt salir. Pourquoi ces peintures, là où l'on va poser le pied. A quoi bon ces beaux dessins là où les attend une poussière continuelle. Enfin, » conclut ce petit passage, « quel rapport peut-il y avoir entre toutes ces choses et des pauvres, des moines, des hommes spirituels ? ». Evidemment en critiquant cet art monastique traditionnel, Bernard permet de définir en quelque sorte quel type d'art il souhaitait voir se déployer dans les monastères.

Nous avons donc une définition claire de ce qu'est l'art roman en général. Je préfère ne pas utiliser le terme d'art clunisien dans ce contexte, car encore une fois l'art clunisien, celui qui est produit dans les monastères de Cluny ne semble pas rayonner loin de cette petite région bourguignonne dans laquelle se trouve l'abbaye. Lorsque les monastères chalaisiens naissent, et pendant la courte durée de temps où nous allons avoir ces monastères présents dans la création architecturale, il faut bien peut-être que nous rappre-

lions un peu, comme d'ailleurs pour quelques exemples cisterciens, l'essentiel du contexte artistique du moment. Car au fond, ce qui frappe lorsqu'on voit les églises chalaisiennes, c'est le petit format des édifices, la simplicité qui a toujours été mise dans le positionnement de la volonté de ces ordres de chercher la nudité monumentale, de chercher la pauvreté apparente.

Quand on voit ces monastères et ces églises, on ne décèle pas de caractéristiques essentielles différentes de celles des autres monastères cisterciens, sauf peut-être une plus grande cohérence qu'ailleurs compte tenu du fait que ces monuments sont construits dans un espace de temps relativement réduit. C'est un type d'architecture assez répandu qui se situe peu de temps après le début du mouvement cistercien, au moment où l'art gothique existe déjà depuis cinquante ans dans des régions plus septentrionales, au moment même où le Midi a fait un choix déterminé pour l'art roman. C'est un art roman fort décoré de sculptures monumentales, et c'est dans ce contexte que naît l'architecture chalaisienne refusant le gothique, ne prenant rien, volontairement probablement, de ces nouveautés gothiques, un choix clair pour l'art roman le plus simple, malgré la présence de la voûte brisée, avec un type de plan en croix qui est effectivement peut-être la seule caractéristique globale cohérente de l'art cistercien. Si les clunisiens ne diffusent pas un type déterminé de monument, les cisterciens le font et il semble bien qu'à la suite des premières grandes églises cisterciennes, un type d'édifice prenne place et s'impose notamment par trois caractéristiques principales : la première est le choix, pas exclusif, mais assez généralisé de l'abside rectangulaire du plan en croix latine avec un transept saillant. C'est une caractéristique générale, mais qui n'est pas exclusive, car nous savons qu'il y a un certain nombre de monuments du moins qui, bien qu'étant cisterciens, préfèrent l'abside semi-circulaire. Je ne pense pas que l'on puisse définir un type de monastère par cette forme d'abside.

L'abside rectangulaire est une abside généralisée à l'époque paléochrétienne. Nous assistons probablement, avec l'abside rectangulaire cistercienne, à un retour vers l'antiquité tardive, un de plus, car le Moyen Âge est fait de retours à l'antiquité tardive. Au cours de l'époque romane, ainsi que pendant l'époque gothique, on regarde toujours vers cette Antiquité tardive qui a créé la basilique chrétienne soudainement au début du deuxième quart du IV<sup>e</sup> siècle. On copie la manière de faire des sculpteurs des sarcophages paléochrétiens du IV<sup>e</sup> siècle, d'époque constantinienne; c'est le modèle dont s'inspirent les sculpteurs romans. Ce regard en arrière, généralisé peut-être même jusqu'à la cathédrale gothique qui pourrait remonter aux modèles paléochrétiens par l'envergure du vaisseau, par les choix spatiaux qui sont faits. C'est une idée qui reste à mûrir et à développer, mais c'est un exemple de plus. On s'aperçoit de plus en plus que notre Moyen Âge roman est un Moyen Âge en perma-

nence d'observation de cette Antiquité qui émerveille, et bien entendu vers les modèles romains. Donc là aussi les cisterciens ont fait un choix qui existait déjà à l'époque paléochrétienne, un choix d'église à abside rectangulaire qui est, peut-être effectivement, la caractéristique essentielle des églises cisterciennes. Avec ce choix, les cisterciens, notamment dans des régions plus septentrionales, ont entamé le passage progressif vers le gothique.

Il ne semble pas que le choix ait été retenu, sur le plan architectural, dans ces pauvres abbayes chalaisiennes. Seulement la voûte brisée nous laisse comprendre le moment chronologique dans lequel nous nous trouvons, mais la préférence pour l'art roman est tout-à-fait généralisée dans les quelques décors qui sont conservés, sauf quelques chapiteaux qui laissent entrevoir une certaine connaissance végétale du gothique. Ce n'est pas par ignorance que l'on fait ce choix au sein de l'ordre religieux qui a des connaissances, des bibliothèques, des *scriptoria*, et un certain nombre d'autres formes de savoir. Il n'est pas pensable que ces grands artistes qui sculptent, ces grands architectes qui construisent, ne connaissent pas Chartres et Saint-Denis et bien d'autres monuments qui existent déjà depuis un demi-siècle. On assiste plutôt à un refus de cet art, à un choix délibéré pour d'autres formes qui peuvent paraître archaïques. Dans ces régions, et notamment à travers les très grands monuments de la partie méridionale de la vallée du Rhône, ou de la Provence rhodanienne, Arles ou Saint-Gilles, sont des grands monuments qui ont fait le choix d'une très grande sculpture monumentale romane à l'extrême fin du XIIe siècle, très tard dans le style. Pensons également à des zones un peu plus méridionales de ce même arc méditerranéen avec la grande façade de Ripoll par exemple; ce sont des monuments mis en place au delà des années 70 ou 80 du XIIe siècle. Les sculpteurs et les commanditaires de ces monuments connaissent parfaitement ce qui se fait ailleurs et prennent délibérément le choix du roman. L'art roman et l'Antiquité vont de pair dans le choix qui est fait d'une iconographie, d'une mise en place d'images monumentales tournée vers le passé. Dans nos abbayes chalaisiennes, ce n'est pas par ignorance, c'est simplement par choix délibéré que l'on choisit l'art roman, et non pas les nouveautés gothiques.

Quelques images de Fontenay nous rappellent que ce sont les monastères cisterciens, avec un type de vie communautaire qui n'a rien d'originale dans l'implantation, mais qui est pratique, utilitaire, et qui correspond bien au système de vie. Il faudrait voir si l'architecture s'est adaptée à un mode de vie, ou si ce mode de vie en commun a été petit-à-petit formé en fonction d'une architecture qui remonte à beaucoup de siècles d'utilisation. En tout cas le système avec le dortoir, le réfectoire, la salle capitulaire, un certain nombre de bâtiments qui varie selon l'importance du monument, n'est pas nouveau. Il existait déjà et les cisterciens vont l'utiliser et lui donner une cohérence que par ailleurs chaque monastère adaptera en fonction des

besoins, et plus, peut-être, des moyens. Ceux qui ont été engagés à un moment ou à un autre, je pense par exemple à Boscodon, dans la reconstruction d'un monastère savent très bien qu'une chose est la volonté de compléter un programme architectural, la mise en place que l'on fait en théorie de ce qui serait utile pour la communauté telle qu'elle est constituée à ce moment là; mais une deuxième donnée est la prospection future, ce que l'on souhaite pour cette communauté, comment on voit la construction du monument, de cet ensemble pour les années, et peut-être même les siècles, en tout cas les décennies à venir; la troisième raison cependant qui est toujours celle qui l'emporte sur les autres, c'est dans tous les cas la même en architecture, ce sont les moyens matériels. Si les ressources sont faibles, si le mécénat, mécénat dans le sens médiéval du terme, les aumônes, les dons, les moyens matériels, n'arrivent pas, ce n'est pas avec la bonne volonté de quelques-uns que l'on construit rapidement un monument. L'architecture à toujours été le fait du prince, qu'il s'agisse du prince laïque ou du prince de l'Église, d'un grand prince ou d'un petit prince, mais l'architecture est toujours le fait de ceux qui ont les moyens de décision politique et économique. On veut traduire, transmettre à travers l'architecture une certaine image d'un pouvoir déterminé, on veut s'imposer sur le plan monumental. Mais, entre cette volonté et la réalisation matérielle, il faut les moyens, sans eux il n'y a pas d'architecture. Il y a d'autres formes d'art qui peuvent être produites, sans grands moyens financiers, mais pas l'architecture.

Je crois qu'il faut toujours garder à l'esprit cette maxime car, pour l'ordre de Chalais, la question, qui peut choquer un certain type de personnes, la question centrale sera de nous demander réellement s'il s'agit d'une volonté monastique déterminée, délibérée de faire simple, modeste, ou s'il s'agit en revanche plutôt d'une absence de moyens. Voilà un peu ce contexte général.

Bien entendu, quand on voit les réalisations des très grands monastères, comme par exemple Fontenay, pour lesquels les moyens existaient, alors la nudité architecturale correspond à un choix délibéré. On fait ce choix par le texte de Bernard l'impose, au moins pendant un certain temps, bref d'ailleurs, contre le luxe du décor monumental. Mais très rapidement on trouve d'autres manières de faire revenir le luxe dans l'architecture. On n'a pas besoin, dans un monument comme celui-ci, d'avoir de grands décors sculptés ou de grands décors peints, pour illustrer le luxe architectural. Celui-ci peut-être illustré par la qualité même des lignes de l'architecture, par la pureté du style. Par exemple, ce n'est pas parce que la pyramide du Louvre est une architecture dépouillée, une architecture sans décor, qu'elle est moins coûteuse ou moins prestigieuse, qu'elle marque moins le fait du prince. C'est un choix de lignes. C'est un choix monumental.

Dans un cadre architectural général, Fontenay se situe peu avant le

milieu du XII<sup>e</sup> siècle, ce qui est une cinquantaine d'année plus tôt que le groupe chalaisien. Cinquante ans c'est long. Cela permet à deux générations d'artistes de se former à l'étude des monuments, qui sont tout proches, comme Sénanque, de la même époque de Fontenay. On y a fait le choix du roman, ce que l'on voit par la forme des arcades, la richesse même du décor monumental dans le cloître et sur les murs de la nef. Je vous rappelais plus haut le problème, qui reste si peu étudié encore, de la polychromie. Des recherches archéologiques, montrent que de nombreux monuments étaient pourvus d'un décor mural qui pouvait être décoratif, géométrique ou végétal, qui pouvait être simplement un appareil peint. Mais il est rare que le mur apparaisse nu. Dans les édifices, monastères ou cathédrales, les murs étaient peints et les sols étaient également décorés. Nous savons par les manuscrits que le décor figuré et le décor végétal ne choquaient pas dans un contexte cistercien autant qu'on a bien voulu le dire.

Les grands volumes nus à l'intérieur rappellent d'assez près les bâtiments utilitaires. La salle de réunion est très présente dans le concept même de ces bâtiments, qu'il s'agisse de dortoir ou de salle capitulaire. C'est la salle d'apparat de la maison romaine associée à l'idée de la crypte en ce qui concerne la couverture de la salle du chapitre, pour la subdivision de l'espace qui permet d'avoir des piliers ornés, comme dans la plupart des salles capitulaires. Pour l'essentiel, à l'intérieur de l'église, l'élégance, le luxe porte sur la pureté des lignes. Ceci est présent dans la plupart des abbayes et c'en est une des caractéristiques.

Quelle est donc cette architecture chalaisienne qui n'a d'unité que par le fait d'avoir été construite au même moment ? C'est un certain nombre de petits églises, construites à l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle ou début XIII<sup>e</sup> siècle, et qui ont comme caractéristique avec ce choix de l'art roman et de la voûte brisée, un plan en croix qui est un plan cistercien. Le fait qu'il n'y est pas plus d'une seule nef et que le transept et la croix latine soient de petit format nous rappelle finalement le modèle le plus fréquent dans toutes les églises de petite envergure. Depuis l'époque préromane, beaucoup d'églises, qui ne sont pas les monuments des grands centres de décision politique ou artistique, offrent ce plan. C'est un plan avant tout utilitaire, facile à construire, qui garde la présence de la croix, de l'idée même du plan paléochrétien en croix, aux bras saillants et développés, et qui introduit bien entendu un élément, propre au monde cistercien, celui des chapelles dans le transept. La nef unique correspond aux petites communautés qui n'ont pas besoin de plus, mais bien entendu, cette nef unique et cet aspect modeste des monuments, correspondent bien aussi au choix délibéré de pauvreté, à l'image même de la pauvreté. Le choix qui est fait d'un type de transept particulier qui est le transept bas, un des trois types qui existaient déjà à l'époque paléochrétienne, est fait pour une raison pratique, car dans les petits édifices d'époque préromane nous

trouvons déjà la nef unique et les deux petites chapelles latérales. C'est aussi un choix pratique, car les deux bras du transept sont utilisés lorsqu'il n'y a pas d'autre chapelle, mais également lorsqu'il y en a aussi comme espace pour multiplier les lieux de culte, les autels. Harmonie et sens utilitaire se trouvent associés dans ce type d'église.

Je voudrais insister sur la volonté d'orner que présentent, malgré tout, les monuments chalaisiens. Nous connaissons la clé de voûte de Chalais qui en est peut-être l'aspect le plus paradoxal, et qui devrait nous faire réfléchir sur le contraste entre nudité et décor, sur la pauvreté apparente ou réelle sur le plan décoratif et monumental de ces édifices. A Chalais, je suis surpris par la volonté d'orner que représente cette clé de voûte qui projette son image dans toute l'église. L'agneau mystique au centre et les quatre symboles des évangélistes tout autour, qui font référence à l'Apocalypse, nous renvoient à un contexte bien défini dans l'art roman. C'est un environnement de façade, de tympan, comme à Moissac, mais aussi l'autel, car souvent le devant de l'autel se réfère à des images de ce type.

La clé de voûte de Chalais était peinte. C'est pour l'église mère, que l'on a davantage consacré des moyens. On est frappé par la très haute qualité d'exécution de cette sculpture. C'est une sculpture romane de très grande beauté, qui n'a pas été réalisée par un artiste sans expérience, ou faite par quelqu'un qui n'était pas habitué à ce type de travaux. On fait appel à un grand artiste, un des plus renommés parmi ceux qui travaillaient dans la région. On s'est référé, sans aucune sorte d'ambiguïté, à l'art roman régional. Nous sommes là dans un contexte artistique très précis de la région de Vienne et de Lyon, pour ce qui est de la sculpture de l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle. C'est une sculpture très antiquisante, ce que l'on voit dans la figuration masculine. Elle présente une très grande originalité car c'est un cas rare, le seul presque, qui ait été monté de cette manière. C'est une sculpture préfabriquée bien entendu dans l'atelier, ce qui est le cas des tympans qui étaient montés ensuite dans le monument. Ici il s'agit de cinq blocs de pierre qui sont agencés et montés ensuite. Le style est de grande qualité et nous permet de comprendre le coût de cette partie du décor du monument et qui s'explique accompagné d'un décor peint. Sur le plan idéologique cet exemple nous permet de nuancer nos idées sur la modestie des artistes chalaisiens, des commanditaires chalaisiens. Il n'y a presque jamais de modestie lorsque l'on fait de l'architecture, ou lorsque l'on décore de cette manière un édifice.

Cette clé de voûte est signée d'un *Germus*, qualifié de *Magister* et dont on dit : *Magister Germus Mefecit*. Ce personnage, celui qui a signé, a signé exactement de la même manière que, par exemple, Gislebertus sur le tympan d'Autun. Nous avons une page de sculpture aussi grandiose qu'à Autun. Sous les pieds du Christ en majesté du tympan, au milieu d'un certain nombre d'inscriptions religieuses, nous avons l'inscription : *Gislebertus*

*Mefecit.* Les deux inscriptions s'inscrivent contre l'idée si répandue de l'anonymat de l'artisan roman. Celui-ci n'était pas plus anonyme que l'artiste gothique, il est seulement moins bien connu, parce que nous avons moins de documents, d'inscriptions, parce que là encore la plupart des inscriptions devaient être peintes, puisqu'elles venaient s'inscrire à la fin des travaux. Un édifice n'était pas fini sans avoir été peint. Mais Gislebertus d'Autun, avec son nom au beau milieu du tympan, qui était-il ? Certainement un personnage reconnu, car il n'a pas signé n'importe où. Il y a deux endroits où il aurait pu signer : tout près de l'autel, comme dans une bible on signe au début ou à la fin, ou bien, comme à Autun, dans l'endroit le plus public qu'il soit, c'est-à-dire sur le tympan, sous le Christ en majesté. S'il s'agissait de l'architecte, il n'aurait pas pu signer dans un endroit plus noble, plus important, dans un endroit qui présente plus de postérité pour lui, que, justement, au beau milieu du tympan.

Plaçons-nous dans cette église de Chalais et réfléchissons à cette inscription. Car là aussi, où pouvait mieux signer ce personnage, si ce n'est sur cette pierre, la pierre sculptée la plus prestigieuse que l'on ait choisi de mettre en contradiction avec la nudité formelle de l'édifice. On a choisi de mettre cette pierre au sommet, là au milieu de cet espace qui est la voûte qui projette l'idée du ciel, du paradis sur terre, et dont nous avons perdu d'ailleurs le décor peint qui complétait certainement cet ensemble. La plupart des voûtes d'époque romane, et également après, nous offrent des décors, comme à Saint-Savin-sur-Gartempe, qui rappellent le monde céleste, une projection au sommet de l'église, la Jérusalem terrestre, la transcription de la Jérusalem céleste sur terre. Cette transcription du ciel, de ce ciel physique, visible, est un endroit extrêmement privilégié de l'édifice.

Germus qui a signé autour de l'image de l'agneau, est-il le sculpteur ou l'architecte ? J'ai souvent réfléchi à une petite inscription qui se trouve sur le genou de l'homme dans la représentation des quatre vivants de la clé de voûte de Chalais. Sur le genou de l'homme il y a un nom : *Xavier Barri*, et une date : 1848. Nous savons qu'il s'agit de l'architecte du père Lacordaire. Les hommes du XIX<sup>e</sup> siècle avaient compris le Moyen Age bien mieux que nous car il le voyaient en couleur. Ils le voyaient d'ailleurs avec une image d'ensemble bien plus proche de celle de l'esprit médiéval que notre manière de voir l'art médiéval après les restaurations qui ont dénudé les édifices. Et bien, cet endroit choisi par l'architecte du père Lacordaire au XIX<sup>e</sup> siècle, peut-être, nous rappelle comment il faudrait interpréter l'inscription médiévale.

Je voulais conclure sur cette réflexion : une architecture de courte durée, très attachée à l'art roman, qui correspond assez bien à l'esprit de l'ordre, mais qui peut-être est faite plus d'impuissance matérielle que de volonté formelle de pauvreté.