

*En face des barbares et à l'écart des dévots.  
L'humanisme médiéval d'Henri Focillon.*

*Willibald Sauerländer*



*Portrait d'Henri Focillon - Musée des Beaux-Arts, Dijon*

Willibald Sauerländer

Focillon médiéviste présente un cas extraordinaire. On pourrait dire qu'il est étonnant, et presque paradoxal qu'il ait existé. Quand Focillon arrive à Paris en 1924 pour succéder à Emile Mâle à la chaire d'histoire de l'art médiéval, il a 43 ans mais il n'a jamais écrit une seule ligne sur l'art médiéval. "Je n'étais pas médiéviste- dirait-il plus tard -- je ne connaissais presque rien au Moyen-Age. Ce que j'en savais, je l'ai appris parce que j'ai habité dans des villes à grandes cathédrales : Bourges, Chartres, Paris, Lyon"<sup>1</sup>. Ce fils de graveur, qui était depuis 1913 professeur d'histoire de l'art et conservateur de Musée à Lyon, avait écrit sur Piranèse, sur Meryon, sur les dessins de Victor Hugo, sur Hokusai et l'art bouddhique, il avait publié deux grands volumes sur la peinture des XIXe et XXe siècles<sup>2</sup>, et rien sur le Moyen-Age. Mais il y a plus. Le milieu intellectuel et politique, dans lequel Focillon avait vécu, étudié, pensé, écrit et agi, était éloigné, on pourrait même dire opposé à la mentalité des érudits qui se vouaient en France depuis le XIXe siècle à l'étude de l'art du Moyen-Age. Admirateur de Renan et surtout de Jaurès, Focillon écrivait sur lui-même : "Je me rattache avec respect à un siècle et à une famille d'esprits qui toujours ont chéri l'indépendance de la pensée et la générosité de l'intelligence"<sup>3</sup>.

Ainsi Focillon médiéviste est un paradoxe. Mais c'est grâce à ce paradoxe que Focillon est devenu un médiéviste hors pair. Pour ces études médiévales il n'avait aucune formation officielle normale. Ses goûts étaient artistiques, ses études avaient été classiques et littéraires. Il avait donc grandi bien à l'écart du monde archéologique. Il n'avait jamais suivi les leçons de ce haut lieu des études médiévales qu'était l'Ecole des Chartes<sup>4</sup>. Il n'avait jamais appris ce métier de paléographe monumental - si vous me permettez ce néologisme - qui apprenait aux chartistes à déchiffrer les moulures et profils d'une église romane ou gothique comme une charte en pierre. C'était un savoir très utile mais qui péchait par ce fétichisme des classifications fixes qu'on observe au XIXe siècle dans bien d'autres domaines - chez les botanistes, les zoologistes, les paléontologues<sup>5</sup>. Flaubert, dans cette grande satire de la bêtise scientifique qu'est "*Bouvard et Pécuchet*" n'avait d'ailleurs pas oublié l'archéologie. Il raconte de ses deux

héros "Bientôt ils furent capables de distinguer les époques et disaient "Ah une abside romane ! Cela est du XIIe siècle. "Mais le style d'un monument ne s'accorde pas toujours avec la date qu'on lui suppose. Ce défaut de certitude les contrariait"<sup>6</sup>. Grâce à ses débuts dans les "régions mystérieuses de l'estampe" - ce sont ses propres paroles - Focillon fut sauvé de cette formation pétrifiante<sup>7</sup>. Pour lui un monument médiéval n'était pas une charte en pierre, mais une forme vivante. Il se rendait bien compte de sa distance avec l'archéologie chartiste. Sur une page de *L'Art d'Occident* il écrivait - non sans un léger ton d'ironie polémique - : "Le nombre, même élevé, des indices archéologiques indiscutables ne suffit pas à formuler l'architecture"<sup>8</sup>.

Mais il y avait encore une autre tradition des études de l'art médiéval en France que le néophyte Focillon n'allait pas adopter : l'iconographie chrétienne. Depuis Didron, Cahier et Martin jusqu'aux synthèses d'Emile Mâle, la lecture de l'art religieux du Moyen-Age avait été une sorte de réponse érudite de la France catholique à l'esprit laïc. Emile Mâle le dit clairement dans les dernières pages de son livre sur *L'Art religieux du XIIIe siècle* : "Il faut donc renoncer à faire de nos vieux artistes du Moyen-Age des esprits indépendants inquiets toujours prêts à secouer le joug de l'église"<sup>9</sup>. En 1925, quand Focillon se tourne vers le Moyen-Age ce débat entre l'esprit religieux et l'esprit laïc s'est calmé. Focillon lui-même admettait : "C'est une originalité de l'archéologie contemporaine que d'avoir réussi à nous convaincre que les cathédrales du XIIIe siècle étaient vraiment des édifices religieux"<sup>10</sup>. Mais il reste un fait très important, Focillon est devenu médiéviste mais ne fut jamais historien de l'art religieux. Certes, parfois il cite de longs passages d'Emile Mâle. Mais l'iconographie chrétienne, le problème de la religion, de la théologie de l'image n'ont jamais vraiment intéressé Focillon médiéviste. Lui qui pouvait écrire dans un esprit presque voltairien : "La religion fut la première technique de la vie sociale", restait dans ses études médiévales à l'écart des dévots.<sup>11</sup> Le Moyen-Age de Focillon était un domaine de la vie des formes.

Ni archéologue, ni iconographe, Focillon se tournait vers le Moyen-Age comme une sorte d'autodidacte ingénieux. C'est la sculpture romane qu'il choisit comme son premier champ d'expérience. Ce qu'il voulait alors entreprendre, on le devine en l'entendant dire : "Il n'a été fait jusqu'ici que de l'archéologie de la période romane, et non de l'histoire de l'art roman"<sup>12</sup>. Dès ses débuts comme médiéviste, il se tenait donc à part de l'archéologie traditionnelle.

Pendant les années 20, la sculpture romane était au coeur de beaucoup de débats et de controverses. A l'aide de l'automobile et de l'appareil photographique, le grand savant américain Arthur Kingsley-Porter, une sorte de Nansen de l'histoire de l'art, avait dans son monumental ouvrage *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* su tisser un réseau d'influences et d'échanges qui s'étendait à travers toute l'Europe, de Bari à Saint-Jacques de Compostelle, de Jaca à Modène<sup>13</sup>. C'était l'étude des maîtres romans à l'heure de la circulation moderne. Cette naïve mobilisation de la sculpture romane bouleversait beaucoup de faits admis et de dates bien établies. Elle provoquait pas mal de jalousies et de querelles de priorité : France ou Espagne, Toulouse ou Modène, Cluny ou Moissac<sup>14</sup> ? C'était le genre de controverse qu'on ne peut jamais résoudre mais éternellement continuer. Au vaste panorama du pionnier américain s'opposait l'esprit de clocher de ses collègues européens.

Deux savants ont alors radicalement renouvelé les perspectives des études de la sculpture romane. L'un était Meyer Schapiro qui présentait en 1929 à la Columbia University à New-York sa thèse sur la sculpture romane à Moissac, thèse qu'il publiait en 1931 dans *The Art Bulletin*<sup>15</sup>. L'autre était Focillon qui publiait la même année 1929 son article *Apôtres et Jongleurs (Etudes de Mouvement)* auquel fit suite en 1931 son livre *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*<sup>16</sup>. Meyer Schapiro et Focillon étaient dans leur approche très différents, même opposés. Meyer Schapiro, jeune, très intrigué par l'art contemporain et par ses déformations, était fasciné par l'expressivité et par le primitivisme des statues et reliefs de Moissac<sup>17</sup>. Focillon, plus âgé, plus serein et plus cartésien s'efforçait au contraire de découvrir un ordre sous-jacent sous

l'apparent désordre, sous la véhémence de la sculpture romane. Mais tous les deux se détournèrent du débat stérile et un peu ridicule autour des dates, des écoles et des influences pour analyser la forme romane. Avec leurs travaux, les années 1929/31 ont fait date dans l'histoire de notre pensée sur la sculpture romane.

Focillon, fils de graveur, aimait dessiner. Un de ses dessins montre à l'intérieur d'un cirque un acrobate qui fait ses exercices au trapèze. Le gymnaste vole très haut au-dessus des spectateurs, il bascule hardiment sans aucun filet en-dessous de lui qui pourrait le recueillir en cas de chute. Focillon a donné à ce dessin le titre inattendu et hermétique *La Dialectique*<sup>18</sup>. Quand le professeur d'histoire de l'art a publié huit années auparavant son premier article sur la sculpture romane avec le titre provoquant, anti-archéologique et anti-iconographique *Apôtres et Jongleurs* il avait mis un acrobate au centre de son analyse. Certes, ce n'était pas un gymnaste au trapèze, mais quand même une figure qui danse avec une agilité gracieuse et semble jeter avec sa main gauche une sorte de balle ; peut-être un jongleur ? Avec cet exemple, capricieux et badin, nous sommes loin du roman sérieux des archéologues et de l'iconographie religieuse d'Emile Mâle. Dans l'analyse de Focillon l'art des sculpteurs romans devient un sujet nouveau, moderne, purement artistique et d'une manière aussi séduisante, lumineuse que dangereuse et arbitraire<sup>19</sup>.

Mais retournons un moment au titre très curieux du dessin *La Dialectique*. Le gymnaste à la bascule est une figure qui combine d'une manière capricieuse une mobilité voltigeant à un élément de stabilité qui est représenté par la perche du trapèze. Alors il doit être clair que le dessin de Focillon n'est pas seulement un rêve mais une métaphore. C'est une métaphore de cette dialectique entre mobilité et stabilité qui est au centre de la pensée de Focillon sur l'art des sculpteurs romans. Le jongleur du Musée de Lyon est comme un emblème de cette pensée. Focillon, qui au fond n'est pas médiéviste, dont la sensibilité s'était formée sur Piranèse, sur la peinture du XIXe siècle, sur l'art bouddhique, était profondément irrité par l'art des sculpteurs romans. "Ces beaux caprices d'ornement, ces reliefs où la figure de l'homme est à la fois bête et plante,

entrelacs et méandre, m'ont paru indéchiffrables et irréductibles à la raison"<sup>20</sup>.

A la différence des archéologues bien-pensants, qui croyaient avoir l'habitude de l'art roman, ce moderniste, ce libéral du début de notre siècle, ne se sentait d'abord pas capable de comprendre l'art roman "irréductible à la raison". Alors il commençait à réfléchir. "Que se passe-t-il dans l'art roman<sup>21</sup>?". "L'ordre des masses et le désordre apparent du décor, la puissante sévérité de l'architecture et la grâce énigmatique de l'ornement m'imposaient le sentiment d'une contradiction"<sup>22</sup>. Nous voilà de retour au gymnaste voltigeant qui s'accroche à la perche stable du trapèze.

C'est à travers la dialectique qu'il croit avoir observée à l'intérieur de l'art des sculpteurs romans, que Focillon s'efforce d'expliquer son sentiment de contradiction et de découvrir un ordre, une géométrie, une loi dans l'apparent désordre du décor roman.

"Elle est d'accord avec les fonctions constructives et l'ordonnance architecturale, elle fait corps avec la pierre, elle est le mur même, mur décoré combiné avec le mur nu". C'est avec ces mots fermes que Focillon formule dès les premières pages de son livre sa théorie de la sculpture romane<sup>23</sup>. Et je dis très précisément "théorie" parce qu'il n'était pas dans les intentions de Focillon de décrire une fois de plus les oeuvres de la sculpture romane. Son programme était tout autre : il voulait analyser- même établir- les principes de l'art des sculpteurs romans, et malgré toute la souplesse de sa pensée, il voulait donner à ces principes la fermeté d'une loi géométrique. Sa pensée sur la sculpture romane est à la fois sensible et rigide, complexe et schématique.

On ne peut pas comprendre - ou je dirais peut-être même apprécier - la pensée de Focillon sur l'accord entre architecture et décor à l'époque romane, sans se rendre compte que cette pensée faisait partie du discours esthétique et archéologique des années 20, discours qui est aujourd'hui très loin de nous. Commençons avec le discours esthétique. Il insiste : "La sculpture architecturale de l'époque romane est monumentale, parce qu'elle est étroitement d'accord avec une architecture éminemment douée de monumentalité".

Focillon rappelle à son lecteur : "L'accord d'une statue ou d'un relief et d'un édifice n'est pas naturel et spontané. C'est une question, nous l'avons à peu près complètement oubliée aujourd'hui. Il nous est difficile de nous défaire de la notion de la statue isolée. A vrai dire, tout nous l'impose - les places publiques, les musées et le Campo Santo annuel des salons.

Sous l'empire de cette notion despotique, les artistes ont même abouti à ce qu'on pourrait appeler l'esthétique du fragment ou du morceau"<sup>25</sup>. On voit que le livre de Focillon sur l'art des sculpteurs romans n'est pas un texte archéologique, mais que c'est un texte moderne de 1930 où il a choisi d'étudier un grand phénomène de l'art médiéval - l'art roman caractérisé par l'accord entre mur et sculpture - comme un palladium contre l'esthétique moderne du fragment. Focillon le dit *expressis verbis* : "Cet ouvrage", écrit-il, "étudie la sculpture romane comme mesure de l'espace. [...] Pour les modernes, on dirait que les valeurs spirituelles de l'art errent à l'abandon dans un espace désordonné [...] Si la sculpture romane a exercé [...] sur nous ce puissant attrait, c'est qu'elle répond sans doute à des exigences intellectuelles définies, à ce besoin d'un ordre, à cette passion des combinaisons fortes dont l'art contemporain nous montre aussi l'inquiétude. Peut-être est-il permis de souligner ces correspondances et d'en noter la valeur"<sup>26</sup>. On voit donc que la pensée d'Henri Focillon sur l'art des sculpteurs romans doit être comprise dans le contexte du discours esthétique et artistique sur le "rappel à l'ordre" qui, après les explosions du début du siècle - fauvisme, cubisme, futurisme, expressionnisme -, a largement dominé le débat sur l'art moderne au lendemain de la première guerre mondiale<sup>27</sup>. Pour Focillon la sculpture romane offrait un exemple de l'espace mesuré fondamentalement différent de l'espace désordonné de l'art moderne.

Mais passons maintenant au discours proprement archéologique. En commençant son enseignement sur la sculpture romane en 1926, Focillon se trouvait en face de la vaste synthèse sur *l'Art religieux du XIIe siècle en France* que son prédécesseur à la chaire parisienne, Emile Mâle, avait publié en 1922<sup>28</sup>. Le sous-titre du livre de Mâle était *Etudes sur les origines de l'iconographie du*



*Moyen-Age*. Dans un long chapitre, Mâle traitait les origines hellénistiques, syriennes, byzantines des thèmes et des figurations de l'art du XIIe siècle en France. Dans un autre chapitre il parlait de l'influence des manuscrits et concluait : "L'imitation de la miniature explique quelques-uns des caractères de la sculpture du XIIe siècle"<sup>29</sup>. Mâle n'était pas le seul à faire de telles démonstrations. Déjà en 1903 le redoutable Josef Strzygowski, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Vienne, avait insisté sur l'importance de l'art de l'Orient pour la formation de l'architecture et de l'art romans<sup>30</sup>. Dans les années 20 le même chercheur avait pris une autre direction et parlait de l'importance de l'art des peuples du Nord - des barbares - pour l'art du Moyen-Age occidental<sup>31</sup>. D'autre part, Paul Deschamps avait publié en 1925 un article devenu fameux *Etude sur la renaissance de la sculpture romane en France à l'époque romane* dans lequel il essayait de relever l'influence des arts mineurs, des arts précieux - orfèvrerie, ivoires, stucs - sur les débuts de la sculpture monumentale autour de 1100<sup>32</sup>. On ne peut pas comprendre la pensée de Focillon sur l'accord entre décor et mur, sculpture et architecture à l'époque romane, sans se rappeler que cette pensée fut formulée entre 1926 et 1929 en contradiction avec les opinions de Mâle, de Strzygowski et de Deschamps.

Focillon ne niait aucunement toutes ces expériences orientales, islamiques, sassanides, irlandaises qui avaient précédé et préparé l'art des sculpteurs romans. Parmi les quelques planches qui accompagnent la première édition de *L'Art des sculpteurs romans*, on rencontre aussi bien un morceau de l'orfèvrerie en style animal des rives de la mer Noire qu'un détail de la porte du palais de Machtta dans la vallée du Jourdain. Mais du "style animal" Focillon disait : "c'est peut-être la plus puissante force opposée à l'obsession de l'humanisme, à la profusion, à la prodigalité de l'image de l'homme nécessaire et suffisante"<sup>33</sup> et sur l'exubérance du décor de la porte de Machtta il remarquait avec finesse mais non sans réserve : "C'est un dédale de formes fourmillantes, dont l'œil saisit avec peine la signification, la distribution et le parcours. Parure plutôt que décoration, la sculpture d'ornement se rapproche ici... de la broderie et de la dentelle"<sup>34</sup>. L'intention de Focillon, en introduisant de

tels exemples dans sa réflexion sur l'art des sculpteurs romans n'était donc pas de suivre des filiations, de tracer des influences, mais au contraire de faire une distinction. A partir de cette distinction, il se séparait nettement de Mâle et de Deschamps. Il insistait : "La plastique monumentale aux XIe et XIIe siècles n'est ni un aspect lointain et comme provincial des arts de l'Orient, ni une dégénérescence de l'art hellénistique. J'ai essayé de dégager ici les caractères de son autonomie, en d'autres termes de faire intervenir dans le débat Orient ou Rome" - c'était la fameuse formule de Joseph Strzygowski déjà citée - "La notion de l'Occident, considérée non comme un terme extrême, mais bien comme un axe de civilisation. A travers le réseau serré des échanges et des importations, l'Aquitaine, La Bourgogne, l'Auvergne, la Provence, la France du roi ont été le théâtre d'un phénomène historique extraordinaire : par le langage, par les oeuvres littéraires, par les monuments, ces régions définissaient avec force, non des souvenirs, non des emprunts, mais une nouvelle forme de la conscience humaine"[...] "Les puissances créatrices de l'Occident à cette époque, malgré leurs rapports avec les civilisations mésopotamienne, syrienne et musulmane, ont donné un art qui n'est ni l'art sassanide, ni l'art arabe, mais l'art roman".<sup>35</sup> On ne doit pas se tromper : le livre d'Henri Focillon sur l'art des sculpteurs romans est certes un admirable livre d'histoire de l'art, mais il est dans la conjoncture et dans la crise des années 20 et 30 quelque chose de plus. C'est l'apologie d'une civilisation, de son idée, de sa conscience. Il ne serait pas juste de confondre Focillon avec quelqu'un comme Henri Massis. Mais le titre que Massis choisissait en 1927 pour un livre assez célèbre à l'époque *La défense de l'Occident* peut être *mutatis mutandis* transféré à la réflexion d'Henri Focillon sur l'art des sculpteurs romans.<sup>36</sup>

Mais laissez-moi essayer de regarder de plus près la théorie ou l'analyse des principes de l'art des sculpteurs romans comme Focillon l'a développée. C'est une théorie très complexe et il faut faire attention à ne pas simplifier la pensée de Focillon en la réduisant à la fameuse "loi du cadre" comme on l'a souvent fait. Focillon analyse d'une manière très subtile, et à plusieurs niveaux, l'accord et la dialectique entre mur et décor, architecture et sculpture. Pour bien comprendre, commençons avec une série d'exemples relativement

simples que Focillon présente dans un chapitre nommé "Le personnage sous arcade". C'est une vieille formule de composition que Focillon appelle à juste titre "une survivance de l'art hellénistique". Mais il nous rappelle qu'à la fin de l'Antiquité cette formule fut transformée. "L'homme-rosace", qu'on peut voir sous les arcades d'une plaque à Ferentillo au VIII<sup>e</sup> siècle, est pour Focillon "un exemple ancien en pierre de la définition d'une forme humaine par une forme purement décorative".<sup>37</sup>

Il est important de noter que Focillon se refuse à parler, en face de la pauvreté d'une telle plaque, de décadence ou de dégénérescence. Au contraire, il insiste : "Ces combinaisons où le sculpteur cherche dans la pierre un accord entre l'image de l'homme et l'ornement abstrait ne peuvent être considérées comme régressives que si on les rattache et si on les compare aux monuments de la plastique gréco-romaine".<sup>38</sup> "Ces monuments et leurs pauvres figures ont l'intérêt de nous montrer les commencements d'une technique".<sup>39</sup>

La déformation de la figure humaine, telle que la montre la plaque de Ferentillo, n'est pas le signe d'un manque d'habileté mais elle obéit à un principe, à une technique du décor. Une telle analyse se sépare nettement de toute conception naturaliste de l'image. Il est à peine nécessaire de rappeler qu'une telle analyse n'était pas imaginable sans l'expérience de l'art moderne, de ses déformations et aussi de ses abstractions. Focillon médiévisiste est toujours le contemporain du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>40</sup>

Mais l'homme rosace de Ferentillo n'est pas encore l'homme roman et la technique ornementale de la plaque précarolingienne n'est pas encore la technique architecturale de la sculpture romane. Il en va autrement au début du XI<sup>e</sup> siècle avec le fameux linteau de Saint-Genis-des-Fontaines. Ce linteau appelle pour Focillon plusieurs observations : La première a trait aux proportions et au contour des figures... Les contours sont exactement définis par l'architecture où ils sont inscrits. Le système des arcades a manifestement aidé le sculpteur à définir le personnage. Et puis suit la conclusion pathétique : "le personnage sous arcade devient l'homme-arcade".<sup>41</sup> L'autre observation porte "sur l'écriture des plis et les reliefs anatomiques".

Focillon observe un graphisme qui "réduit la forme à des figures géométriques". Conclusion : "Au début du XI<sup>e</sup> siècle, en même temps que l'architecture définit le contour de la figure, le plein de son corps est revêtu, sinon défini, par un graphisme géométrique".<sup>42</sup> Voilà *in nuce* toute la théorie de Focillon sur l'art des sculpteurs romans. L'humanisme roman s'annonce dès le début du XI<sup>e</sup> siècle en Occident et il se définit par deux principes fondamentaux : "le conformisme architectural" et "l'art de la géométrie". La volonté de découvrir l'ordre de la sculpture romane a produit une théorie d'une pureté presque mécanique et qui expurge (et, je pense, expurge intentionnellement) tout le côté expressif, angoissé, passionné de la sculpture romane.

En lisant Focillon, on a toujours l'impression qu'il est à la fois raisonneur et rêveur. Son discours sur la sculpture romane est une doctrine de géométrie et un dédale. Suivons cette pensée à la fois lucide et errante à travers quatre thèmes (1) Emplacement et fonction, (2) Métamorphoses, (3) Mouvement, (4) Géométrie.

J'en viens au premier thème. Nulle part l'idée de Focillon du "conformisme architectural" de la sculpture romane n'a été plus lumineuse que dans l'analyse des chapiteaux. En ce qui concerne les chapiteaux de Saint-Bénigne de Dijon ou de Saint-Benoît-sur-Loire, il les a littéralement ressuscités de leur tombeau archéologique et fait entrer dans la vie des formes. "On voit reparaître le thème de l'orant ou de l'orante, qui, installant sur la face du chapiteau une sorte de cariatide, meuble heureusement la face disponible et accentue la fonction portante"<sup>43</sup>, écrit-il sur les premiers. "Une sorte de laboratoire d'expériences sur la figure associée à une fonction architecturale définie". Ainsi appelle-t-il la tour-porche de Saint-Benoît.<sup>44</sup> Pour une fois, sa théorie est bien fondée, claire, parce qu'elle correspond à un processus historique concret. La naissance du chapiteau figuré n'était possible que par la subordination de la figure à un ordre d'architecture. L'idée platonique de Focillon de l'accord parfait entre pierre et figure a pris corps. Est-ce un hasard si l'étude des chapiteaux est le domaine où l'héritage de Focillon est resté le plus vivant jusqu'à aujourd'hui ? L'enseignement de Louis Grodecki, les travaux de Maylis Baylé et d'Eliane Vergnolle l'ont prouvé.<sup>45</sup>

Venons au deuxième thème. Les métamorphoses nous ramènent dans le dédale, dans l'Orient du monde roman. Entre les fables et les monstres, l'art de géométrie, le conformisme architectural si cher à Focillon, semblent hors de mesure. Les centaures et les sirènes, les géants et les nains, comment les adapter à la fameuse loi du cadre ? On est stupéfait de lire dans les pages de Focillon : "Il faut étudier les métamorphoses romanes de l'homme ou de la bête, non comme une combinaison qui tend au vraisemblable, mais comme une composition architecturale".<sup>46</sup> Ou encore : la "déformation" est une "convenance monumentale".<sup>47</sup> Or, il ne s'agit pas dans cette conférence de nous lancer dans la critique de telles affirmations qui pourraient facilement être dénoncées comme insoutenables. Il nous faut essayer de comprendre pourquoi Focillon –et Focillon en 1930– sentait le besoin de domestiquer les monstres romans par la loi du cadre. Pourquoi voulait-il les caser dans l'espace mesuré ? Je ne sais pas si j'aurai une réponse à cette question délicate, mais peut-être faut-il se rappeler que dans la conjoncture de 1930, les monstres romans devaient facilement être regardés comme les voisins hallucinants de la révolution surréaliste, de son culte du subconscient, du choquant et de l'Orient.<sup>48</sup> C'était un culte qui n'était certainement pas du goût de Focillon qui, malgré toute sa finesse, toutes ses rêveries, restait toujours un rationaliste. Aussi la domestication des monstres romans par la loi du cadre n'était-elle donc qu'un autre aspect de la "Défense de l'Occident" cette fois contre l'Orient, les surréalistes, contre Freud et la révolte du subconscient.

Et je me demande s'il n'en est pas de même de l'analyse du mouvement. Il faut se rappeler : pour de nombreux interprètes, de Wilhelm Worringer jusqu'à Meyer Schapiro ou Werner Weisbach, la véhémence du mouvement, que montrent tant de figures romanes était l'expression d'une profonde inquiétude, d'un déséquilibre spirituel ou social.<sup>49</sup> La peur du feu de l'enfer plie au linteau d'Autun les figures des damnés : "*Terreat hic terror quos terreus alligat error*", comme l'annonce l'inscription au-dessus de leur tête. La marche tumultueuse d'Isaïe à Souillac reflète l'excitation, les tourments du visionnaire. C'était cette ivresse de mouvement qui avait fasciné les admirateurs

expressionnistes de la sculpture romane. Focillon se tenait rigoureusement à l'écart de cette appréciation délirante de la sculpture romane. Pour lui le mouvement de la figure romane était toujours un mouvement dans l'espace mesuré. Détournant les problèmes de l'émotivité, il écrivait lucidement sur les damnés d'Autun : "Nous nous trouvons en présence d'un procédé de composition d'origine géométrique, d'une triangulation de l'espace"<sup>50</sup> et même quand il laisse filtrer dans son analyse un écho lointain de l'ivresse romane, son premier souci reste de maintenir cadre et équilibre. Certes, il le dit à propos d'Isaïe de Souillac "le prophète avance, hâtif et confidentiel et comme possédé de l'esprit de David dansant devant l'arche", mais seulement pour nous rappeler tout de suite les limites qui ne sont pas débordées par ce mouvement dansant et pour parler d'une marche "dans un espace écartelé en triangles". L'expression reste soumise à la mesure. "Un ordre secret domine et compose le chaos".<sup>51</sup> Dans l'analyse de Focillon, l'art des sculpteurs romans fait partie du rationalisme occidental. Même son étude du mouvement est une sorte de "Défense de l'Occident".

Dans l'espace mesuré, l'analyse de l'art des sculpteurs romans aboutit finalement à une analyse géométrique. Le fléchissement des damnés, la danse du prophète deviennent une triangulation de l'espace. Ils sont réglés par le compas. Sur ce chemin, Focillon a rencontré un faux ami, Villard d'Honnecourt. Parmi les dessins de Villard se trouvent, on le sait, des figures géométrisées, presque abstraites, des automates composés de triangles.<sup>52</sup> Que Focillon ait pu naïvement voir dans ces dessins de Villard des survivances d'un ancien procédé géométrique dont se seraient servis les sculpteurs romans, c'est un fait qui révèle à quel point sa pensée sur l'art roman fut inspirée par les expériences et le discours de l'art contemporain, entre 1910 et 1930. C'étaient les peintres qui s'étaient occupés depuis 1905/1910 des relations entre figures, mouvement et géométrie. Dans ce sens, un dessin d'un cycliste par Metzinger de 1911 est probablement plus révélateur pour la pensée géométrique de Focillon sur la sculpture romane que les dessins de Villard.<sup>53</sup> C'étaient les artistes et les critiques qui parlaient du "rappel à l'ordre", qui désiraient "une organisation plastique à multiples points d'équilibre soumise à la discipline architectonique" ou

qui annonçaient "la mesure se met en marche et elle devient cadence".<sup>54</sup> La pensée de Focillon sur l'art des sculpteurs romans fait visiblement partie de ce climat : face aux perturbations et inquiétudes de la modernité, on aspirait à des lois et des mesures. Voilà ce que Focillon a voulu trouver en mettant l'art des sculpteurs romans dans un espace mesuré et sous la loi du cadre. L'enjeu de son livre n'était pas seulement l'histoire de l'art, c'était la défense de la civilisation occidentale, de ses lois et de son esprit géométrique.

Sept ans plus tard, Focillon publie en 1938 sa grande synthèse sur le "*Moyen-Age roman et gothique*".<sup>55</sup> Mais il ne faut pas se tromper. Son livre *Art d'Occident* est autre chose que ces récapitulations des faits bien établis que les spécialistes ont l'habitude de publier vers la fin de leur carrière. *Art d'Occident* de Focillon est l'expression d'une pensée et l'apologie d'une civilisation. L'auteur l'explique lui-même en écrivant : "Le Moyen-Age est l'expression occidentale de la civilisation européenne".<sup>56</sup> Comparé à *L'Art des sculpteurs romans*, sa pensée est devenue plus riche et plus souple. En 1934, il avait publié son petit essai très spirituel *Vie des formes*.<sup>57</sup> Cet opuscule n'est pas, comme son titre pourrait le laisser craindre, une tirade biologique ou vitaliste sur l'évolution de l'art, Focillon n'était pas disciple de Nietzsche. Son but, dans cet essai, était autre. Pour se tenir à distance des solutions faciles et très à la mode du déterminisme - celui de Taine entre autres- Focillon évoquait la souplesse, la fluidité de la vie des formes dans le temps de l'histoire. Pour lui, il ne pouvait pas être question d'une évolution linéaire, déterminée. Il rappelait à son lecteur : "Le temps est tantôt à ondes courtes et tantôt à ondes longues".<sup>58</sup> C'était une conception du temps presque proustienne. Mais la souplesse de la vie des formes, pour rester souple et non devenir chaos, a besoin de l'ordre, il insistait donc : "La puissance de l'ordre formel autorise seule l'aisance de la création, son caractère spontané".<sup>59</sup> La pensée souple de Focillon s'accrochait toujours à la perche ferme du trapèze dialectique.

Je devais parler de cet essai parce que le livre de Focillon sur *L'Art d'Occident* n'est rien d'autre qu'une longue réflexion sur la vie des formes au Moyen-Age roman et gothique. Il faut d'abord se poser la question :

Quelle est la notion de l'Occident chez Focillon ? La réponse ne peut être ni d'ordre géographique, ni d'ordre purement historique. L'Occident de Focillon est une notion de valeur qui est liée à un moment et à un lieu de cristallisation dans la vie des formes. Quant au moment, Focillon reprend et donne une nouvelle ampleur à ces vieilles observations sur l'art des sculpteurs romans. Son affirmation est nette : "A partir du XI<sup>e</sup> siècle, on voit se constituer avec une force continue un ordre nouveau". C'était alors que commençaient à être fixées les "règles d'une pensée monumentale".<sup>60</sup> Quant au lieu de la cristallisation, l'opinion de Focillon n'est pas moins décidée. La cristallisation se passait selon lui "au coeur des pays qui ont une façade sur l'Atlantique". "Dans la géographie artistique du XI<sup>e</sup> siècle s'esquissent trois zones. [...] Entre la parenthèse islamique et la parenthèse septentrionale, la zone moyenne, la plus étendue, la plus intense, est le domaine des grandes expériences romanes".<sup>61</sup>

Il faut comprendre l'enjeu, la nouveauté et peut-être même l'arbitraire d'une telle définition de l'Occident médiéval. Cette définition se sépare brusquement de l'idée carolingienne, impériale de l'Occident -de l'*Abendland*, comme nous disons en Allemagne- idée qui cherche la naissance de l'Occident dans la *renovatio*, la renaissance de l'Empire romain à l'époque de Charlemagne et qui la localise non dans les territoires atlantiques, mais entre le Rhin et la Seine.<sup>62</sup> Focillon oppose à cette idée de la naissance de l'Occident par la *renovatio* impériale, une conception qui est différente dans sa chronologie, dans sa topographie et dans sa structure politique et idéologique. En ce qui concerne la chronologie, selon Focillon, l'art d'Occident ne prend pas sa source au Haut Moyen-Age mais à l'époque que Marc Bloch appelait le second âge féodal avec les constructeurs des villes, la réorganisation des corps de l'Eglise.<sup>63</sup> Focillon a-t-il subi l'influence de l'école des Annales ? Je ne saurais l'affirmer et je pense plutôt que non. Le lieu de naissance de l'art d'Occident n'est pour Focillon ni Aix- la-Chapelle, ni Reims ou Metz, mais la France occidentale et les régions limitrophes. Il nous propose donc une tout autre géographie historique que celle de l'Occident carolingien. Enfin, en ce qui concerne la structure, l'art d'Occident n'est pas une *renovatio* du passé romain, mais une pensée nouvelle



qui soumet toutes les formes traditionnelles - qu'elles soient d'origine latine, orientale, islamique ou nordique- à une nouvelle technique qui est raisonnement sur les fonctions. Ainsi il reste fidèle à son thème de la défense de l'Occident. Son livre sur le Moyen-Age roman et gothique est une définition de l'Occident dans la vie des formes.

Certes, il observe dans la vie des formes romanes et gothiques une oscillation permanente entre mesure et démesure, stabilité et mouvement, règle et dérèglement. Mais le fil conducteur de ces mouvements à travers le labyrinthe des formes médiévales reste l'ordre logique, qui est le propre de la pensée occidentale. Dans les pages -d'ailleurs admirables- sur l'architecture gothique, Focillon est plus proche de Viollet-le-Duc que de Chateaubriand ou Pol Abraham et il se méfie avec son besoin de lucidité -lucidité occidentale est-on tenté de dire- de toutes les interprétations romantiques, nordiques, obscures de l'architecture ogivale. Ainsi il écrit : "L'art gothique, longtemps interprété comme un mystère et un tumulte repose sur une pensée d'ordre et de clarté"<sup>64</sup>. "La nef" de la cathédrale d'Amiens lui apparaît "l'expression la plus pure, la plus parfaite du système gothique, avec cette qualité absolue, cette logique sans défaillance" et pour la Sainte-Chapelle il y voit "une sorte de rigueur dans la grâce".<sup>65</sup> Toujours Focillon rêveur redevient Focillon raisonneur comme dans les hésitations subtiles de son jugement sur l'architecture flamboyante. Le rêveur se laisse séduire par sa "qualité féérique", le raisonneur y craint "une ardeur confuse que nulle règle ne contient plus".<sup>66</sup> Il parle d'une manière impressionnante sur la "physionomie théâtrale" de la peinture allemande du XVe siècle mais face aux oeuvres de Fouquet et des primitifs français il retrouve dans toute sa profondeur la pensée -l'ordre- de *l'Art d'Occident*. "Au déclin du Moyen-Age, au début du XVIe siècle -et même plus tard- le Moyen-Age se maintient dans ce qu'il a d'intrépide".<sup>67</sup> La défense de l'Occident, de sa pensée, de son ordre à la fois souple et ferme, reste, dans toute la riche orchestration de son livre sur le Moyen-Age roman et gothique, le thème dominant de la réflexion d'Henri Focillon médiéviste.

Cette réflexion sur l'Occident médiéval, il ne faut jamais l'oublier, se concrétise à un moment où la pensée occidentale était menacée par toutes sortes de nouveaux déterminismes. Focillon en était bien conscient. Depuis les années 20, il était avec Paul Valéry, le représentant de la France à l'Institut International de Coopération Intellectuelle, une sous-organisation de la Société des Nations. Cette fonction le mettait en contact avec beaucoup d'esprits éminents de l'époque et, parmi ceux-ci, avec le professeur Strzygowski, l'érudit Viennois qui était le grand apologiste de l'idée que l'art nordique fut le vrai catalyseur de l'art médiéval. "Le Nord commence enfin à se réveiller" écrivait-il en 1932 dans une lettre de plus de 100 pages à Focillon.<sup>68</sup> Quand Focillon lui répondit en juillet 1934, les représentants de l'idéologie nordique étaient depuis plus d'une année les maîtres de l'Allemagne. Dans la lettre à Strzygowski, la défense de l'Occident prend chez Focillon un ton pathétique qui se distingue sensiblement de sa souplesse habituelle. Il affirme : "L'Occident confine au Midi et au Nord, mais il n'est ni le Nord ni le Midi, il n'est ni latin, ni barbare. Son art de penser comme sa langue tendent à l'universalité [...] La formule de sa civilisation est urbaine avant tout. La révolution communale s'est faite contre un statut nordique de la propriété qui convenait à un peuplement instable. Il apparaît une figure de l'homme qui n'est ni le citoyen romain, ni le guerrier du Nord. C'est ce bourgeois-là qui a fait les cathédrales, non comme une rêverie indéterminée sur le tout, mais comme un raisonnement dont toutes les pièces se tiennent". Ces lignes font penser aux idées de Viollet-le-Duc sur l'école laïque. Face à la nouvelle barbarie raciale, la défense de l'Occident médiéval et des valeurs universelles de sa pensée, gagne une dimension morale dépassant la réflexion du médiéviste sur la vie des formes. On retrouve Focillon admirateur de Renan et de Jaurès.

Mais laissez-moi finir avec une petite anecdote qui révèle d'une manière touchante le fond humain, privé, de la pensée de Focillon sur l'art de l'occident médiéval. Quand Erwin Panofsky fut chassé en avril 1933 de sa chaire à l'Université de Hambourg, par les premières lois antisémites des nazis, Focillon l'invita dans sa maison de campagne à Moranville. C'était un beau geste de solidarité entre deux citoyens de la république des

lettres, d'autant plus que Focillon et Panofsky étaient dans leur approche de l'histoire de l'art très loin l'un de l'autre. Panofsky fut profondément touché par cette invitation et en parlait avec gratitude encore après 1960. Il me racontait que Focillon l'avait salué par ces mots : "En bon Français, j'ai mon mur". Résonance curieuse mais profonde : Le mur comme cadre de la vie privée ou

civique, le mur comme cadre de la vie des formes dans l'art des sculpteurs romans. On croit entrevoir un arrière-fond presque mythologique -mythologique dans le sens de Roland Barthes- derrière la pensée d'Henri Focillon médiéviste sur *l'Art des sculpteurs romans* et *l'Art d'Occident*.

## ABREVIATIONS :

*L'Art des sculpteurs romans* : Henri Focillon. *L'Art des sculpteurs romans*, Paris, 1931.

(Je me suis servi de la nouvelle édition des Presses Universitaires de France, Paris 1964).

*Art d'Occident* : Henri Focillon. *Art d'Occident roman et gothique*, Paris, 1938. (Je me suis servi de l'édition de poche en deux volumes, Paris 1965).

## NOTES

1. Cité par Louis Grodecki, "Henri Focillon. Réflexions à propos d'un centenaire", Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1981, p. 13.

2. Pour les écrits de Focillon voir : Bibliographie Henri Focillon. Compiled by Louis Grodecki, New Haven/London, 1963.

3. Henri Focillon, "Moyen-Age. Survivances et réveils", Etudes d'Art et d'Histoire, Montréal, 1945, p. 7

4. Pour l'enseignement à l'Ecole des Chartes, voir: Marcel Aubert, "Les études d'Archéologie du Moyen-Age en France de 1834 à 1934", Congrès archéologique, XCVII", 1934, vol. II, p. 211-257.

5. Michel Foucault, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, 1966, voir chapitre V : classer.

6. Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet, Editions Garnier, P 123/124.

7. Henri Focillon, Moyen-Age. Survivances et réveils, Etudes d'Art et d'Histoire, Montréal 1945, p. 7.

8. Art d'Occident, II, P 92.

9. Emile Mâle, L'Art religieux du XIIIe siècle en France, Paris, 1902, t. 2, p. 438. Sur Mâle et le renouveau catholique voir Willibald Sauerländer dans Times Literary Supplement, 30 May 1986, p. 594 et idem: "La cathédrale et la révolution", dans L'Art et les Révolutions. Conférences plénières. 27. Congrès International d'Histoire de l'Art, Strasbourg, 1989, p. 67-106.

10. Cité dans Revue de l'Art, 51 (1981), éditorial. P 5

11. Cité dans Revue de l'Art, 51 (1981), éditorial. P 5

12. Voir Louis Grodecki, "Henri Focillon, Réflexions à propos d'un centenaire", Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1981, p. 13.

13. Arthur Kingsley-Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, Boston 1923.

14. Voir pour ces controverses : Arthur Kingsley-Porter, "Spain or Toulouse and other Questions", dans The Art Bulletin 7 (1925), p. 3 ss.

15. Meyer Schapiro, "The Romanesque Sculpture of Moissac", The Art Bulletin, XIII (1931), p. 248-351 et p. 464-531. Réimprimé dans Meyer Schapiro, Romanesque Art, Londres, 1977, p. 131-264.

Willibald Sauerländer

16. Henri Focillon, "Apôtres et Jongleurs (Etudes de Mouvement)", *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, LV (1929), p. 13-28.
17. Sur Meyer Schapiro voir Willibald Sauerländer, "The Great Outsider", *The New York Review of Books*, Vol. XLII, 2 (1995), p. 28-34.
18. Dessin reproduit dans : Henri Focillon. *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou. Paris 1986, p. 62.
19. Voir maintenant : Walter Cahn, "Focillon's Jongleur", dans *Art History*, 18 (1995) p. 345-362.
20. L'Art des sculpteurs romans, p. 2.
21. L'Art des sculpteurs romans, p. 39.
22. L'Art des sculpteurs romans, p. 2/3.
23. L'Art des sculpteurs romans, p. 2.
24. L'Art des sculpteurs romans, p. 36/37.
25. L'Art des sculpteurs romans, p. 35.
26. L'Art des sculpteurs romans, p. 3 et 4.
27. Voir Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, 1926.
28. Emile Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922.
29. Emile Mâle, *op. cit.*, note 28, p. 1.
30. Josef Strzygoswki, *Der Ursprung der "Romanischen Kunst"*. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, N. E, XIV (1903), p. 295-298.
31. Josef Strzygoswki, "Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte", *Acta Academiae Aboensis*, IV, 1923. Nombreuses autres publications du même auteur sur ce thème.
32. Paul Deschamps, "Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane", *Bulletin Monumental*, 84 (1925), p. 137 ss.
33. L'Art des sculpteurs romans, p. 51.
34. L'Art des sculpteurs romans, p. 87.
35. L'Art des sculpteurs romans, p. 4/5.
36. Henri Massis, *La défense de l'Occident*, Paris 1927. Le livre de Massis est surtout un avertissement contre la séduction de l'Europe par l'esprit asiatique, par Dostoievski et Tagore.
37. L'Art des sculpteurs romans, p. 55.
38. L'Art des sculpteurs romans, p. 53.
39. L'Art des sculpteurs romans, p. 55.
40. Focillon ne cite pas Alois Riegl, mais son analyse de la plaque de Ferentillo est très près des observations de l'illustre savant viennois sur l'art de la basse-antiquité. Voir : Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den neuen Funden in Österreich-Ungarn*, Vienne 1901.
41. L'Art des sculpteurs romans, p. 71/72.
42. L'Art des sculpteurs romans, p. 73.
43. L'Art des sculpteurs romans, p. 136.
44. L'Art des sculpteurs romans, p. 144.
45. Maylis Baylé, *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Caen 1992.  
Eliane Vergnolle, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle*, Paris 1985.
46. L'Art des sculpteurs romans, p. 174.
47. L'Art des sculpteurs romans, p. 180.

48. Pour ne citer qu'un exemple, Michel Leiris écrivait dans "Pays de rêves" (La Révolution surréaliste, n° 2, 1925): "Le ventre du boucher représente une gorgone hideuse dont les cheveux sont des chiffres 3 et 5 entrelacés. Le 8 de la somme se renverse, et j'arrive à l'infini qui se mord soi-même".

Je cite après Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme, Paris, 1945, p. 332. On est loin ici de Focillon qui voulait expliquer le monstre et les chimères romans par la convenance monumentale.

49. Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, Neuwied, 1907.

Meyer Shapiro, "From Mozarabic to Romanesque in Silus", The Art Bulletin, XXI (1939), p. 321-371. (Réimprimé dans Meyer Schapiro, Romanesque Art, London 1977, p. 28-102).

Werner Weisbach, Religiöse Reform und Mittelalterliche Kunst, Einsiedeln/Zurich, 1945.

50. L'Art des sculpteurs romans, p. 193.

51. L'Art des sculpteurs romans, p. 195 et 194.

52. Voir pour ces dessins : Hans R. Hahnloser, Villard d'Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches. Ms. Fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz 1972, planche 37.

53. Pour le cycliste de Metzinger voir : Jean Metzinger, dans la rétrospective Joann Moser, with an essay by Daniel Robbins, The University of Iowa Museum of Art, Iowa City 1951, pl. 50, 51, 52.

Dès 1932, dans un compte-rendu du livre de Baltrusaitis sur la "Stylistique ornementale de la sculpture romane", Meyer Schapiro avait souligné l'interaction entre la schématisation de l'analyse que Baltrusaitis, élève fidèle de Focillon faisait de la sculpture romane et le cubisme. Voir : Meyer Schapiro, "Über den Schematismus in der Romanischen Kunst", Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, 1932/33, p. 1-21, (réimprimé en anglais dans Meyer Schapiro, Romanesque Art, Londres 1977, p. 265-285).

54. Albert Gleizes, Puissance du Cubisme, Chambéry, 1969, p. 88 et 301. Les textes de Gleizes datent de 1927 et 1938.

55. Art d'Occident.

56. Art d'Occident, P 12.

57. Focillon. Vie des formes, Paris 1934.

58. Focillon. Vie des Formes, P 87.

59. Focillon, op. cit. P. 24.

60. Art d'Occident, I, P. 11 et 8.

61. Art d'Occident, I, p. 11 et 111.

62. Voir Percy Ernst. Schramm, Kaiser, Rom und Renovatio. Studien zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens vom Ende des karolingischen Reiches bis zum Investiturstreit, Darmstadt 1957.

Henri Pirenne, Geburt des Abendlandes. Untergang der Antike am Mittelmeer und Aufstieg des germanischen Mittelalters, s.l.s.d.

63. Marc Bloch, La société féodale, Paris, 1968, P 110. (Je cite après l'édition de poche Albin Michel, Paris 1968).

64. Art d'Occident, II, p. 12.

65. Art d'Occident, II, p. 89/104.

66. Art d'Occident, II, p. 294/297.

67. Art d'Occident, II, p. 359.

68. Correspondance 4. Civilisations. Occident-Occident. Génie du Nord. Latinité. Lettres d'Henri Focillon. Gilbert Murray, Josef Strzygowski et autres. Paris, Institut International de Coopération Intellectuelle, Dijon 1935. Lettre de Strzygowski, p. 15-126. Réponse de Focillon, P. 131-165.



### *NOTA BENE*

Cette conférence a été donnée une première fois le 12 février 1996 dans le cadre d'un cycle de conférences sur Henri Focillon, qui a eu lieu au Musée du Louvre.

L'édition des conférences prononcées dans ce cadre est prévue pour 1997.

Je remercie Mademoiselle Catherine Gras et Madame Laure Starcky qui ont bien voulu réviser mon texte français.

Bulletin des Musées de Dijon N°2