

**De Ramon Llull à Josep Maria Subirachs: comment donner à voir l'invisible
L'Escala de l'enteniment de Ramon Llull et le Monument a Ramon Llull de Josep
M. Subirachs**

Dominique de Courcelles

Centre national de la recherche scientifique - ENS Ulm - École nationale des chartes

A P. Josep Massot i Muntaner, mon guide dans Montserrat

Théoricien du sacré, des mythes et des mystères, l'historien des religions Mircea Eliade a exposé dès les années 1950 l'hypothèse selon laquelle, après la mort de Dieu annoncée par Nietzsche dès 1880, le sacré se trouvait désormais caché dans l'art contemporain, non pas que les artistes fussent croyants mais parce qu'ils développaient dans leurs créations artistiques des recherches de sens qui consistaient en de véritables comportements religieux (Eliade) ; Eliade donnait l'exemple de l'artiste Constantin Brancusi, capable de créer une colonne qui, telle un *axis mundi*, associe la terre avec le ciel. Plus tard, Mark C. Taylor dans *Desfiguring* s'est déclaré convaincu que "certain developments in contemporary art and architecture provide untapped resources for religious reflection" (Taylor, 5). Récemment, Amador Vega a montré comment les sermons du mystique rhénan Maître Eckhart ont voyagé vers les toiles du peintre nord-américain Mark Rothko (Vega). Nous nous proposons d'examiner ici comment le *Monument a Ramon Llull* réalisé en 1976 à Montserrat par l'artiste Josep Maria Subirachs permet de reconsidérer ces différentes perspectives, tout en conférant à la pensée du philosophe et mystique Ramon Llull une force et une pertinence renouvelées.

Arrivé dans les années 60 à Montserrat, Josep Maria Subirachs y a développé peu à peu une œuvre qui s'accorde parfaitement, d'une part avec les magnifiques paysages de terre, de pierre et de ciel de cette montagne qui domine la Catalogne et, d'autre part, avec une sacralité ancienne exprimée par l'histoire prestigieuse du monastère. Convaincu, à la suite du sculpteur britannique Henry Moore, que l'architecture et l'art sont intimement liés à la nature, Subirachs s'intéresse alors à l'art informel, ou informalisme, qui permet d'instaurer des non-formes capables de projeter des sensations et de susciter des sentiments "autres." Il s'agit pour lui de rendre expressive la matière ou la texture.

Après la *Creu de Sant Miquel* de 1962, enclose comme un cristal de pierre lisse et claire entre deux pierres de travertin, et la figure de *Sant Domènec* de 1970, composée de huit blocs de travertin sur lesquels se détachent à différents niveaux le visage du saint, sa main sur le livre, un rosaire et un lys, Subirachs crée en 1976, sur l'une des plus belles terrasses du monastère de Montserrat, devant le grandiose panorama, un *Monument a Ramon Llull* en béton. Cette œuvre d'hommage à Ramon Llull lui a été commandée par la Diputació provincial de Barcelona, désireuse d'inscrire l'emblématique philosophe catalan dans un lieu éminemment symbolique de la Catalogne. Il s'agit d'une composition en neuf blocs parallélépipèdes qui se déploient en une spirale ascensionnelle et dont le dernier bloc est un cube. L'œuvre est destinée à représenter l'*Escala de l'enteniment*, telle qu'elle a été imaginée et dénommée en ces termes par le philosophe Ramon Llull (1232-1316) pour expliquer comment l'être humain doué d'entendement accède à Dieu en gravissant une échelle posée sur la terre dont la base et les degrés correspondent aux différents êtres de la création, du sensible à l'intelligible, du visible à l'invisible : terre, pierre, flamme, plante, bête, homme, ciel, ange, jusqu'à Dieu, représenté ici par un cube parfait aux quatre faces polies. Subirachs est un bon lecteur de l'œuvre catalane de Ramon Llull, en particulier du *Libre de les*

meravelles, même s'il a toujours ironisé sur les artistes qui prétendent s'appuyer sur "une 'literatura' transcendent fins a la cursileria" (Subirachs, 90-91).

Le livre célèbre de Ramon Llull qui décrit l'*Escala de l'enteniment* est intitulé *Liber de ascensu et descensu intellectus* ; il est composé à Montpellier en 1304, dans la ligne de la *Lògica nova*, écrite d'abord en catalan à Gênes en 1303 puis traduite en latin à Montpellier en 1304. La *Lògica nova* contribue à étendre et appliquer les principes de l'Art lullien à toutes les sciences et constitue l'ultime forme de l'*Ars magna*. Le *Liber de ascensu et descensu intellectus* décrit les degrés de la connaissance que l'on peut monter ou descendre sur une échelle mystique qui mène vers Dieu. Il s'agit de passer du sensible à l'intelligible, comme cela était déjà décrit dans le *Llibre de contemplació*, premier ouvrage de Ramon Llull (Llinarès, 155-167, 273-275). L'ascension vers Dieu est le résultat d'un apprentissage et d'un exercice. L'échelle permet l'apprentissage, cependant que c'est la grâce divine qui, seule, peut animer les trois puissances de l'âme raisonnable, la mémoire, l'entendement et la volonté. Mais des trois, c'est l'entendement qui est le plus proche de Dieu, comme le signifie cet aphorisme du mystique *Libre d'amic e amat* : "Oïa l'amic paraules de son amat, en les quals lo veïa son enteniment" (*Libre d'amic e amat*, v. 334). C'est ainsi que, dans l'œuvre lullienne, l'*Escala de l'enteniment* constitue un motif majeur.

Vers 1325, un disciple de Llull, Thomas le Myésier (+1336), chanoine-médecin d'Arras, réalise une compilation de ses œuvres dans un *Electorium* (Paris, BnF, ms. Lat. 15450) bientôt célèbre, copié en totalité ou en partie comme dans le *Breviculum* (Bibl. de Karlsruhe, ms. Sanct Peter, perg. 92), dont Thomas lui-même a établi le texte résumé et les images illustrant la vie de Ramon Llull. Ainsi dans la cinquième miniature du *Breviculum*, il est significatif que Thomas ait choisi de représenter la doctrine lullienne au moyen de deux échelles qui entourent Ramon Llull. Les neuf philosophes au côté gauche de l'image incarnent les neuf doutes que les neuf réalités objectives de l'univers peuvent faire naître (cf. la légende de l'illustration). On voit ces dernières étagées sur l'échelle de gauche ; la neuvième, *Deus*, est tout au sommet de l'échelle, séparée des autres réalités par un vide. A l'aide de la seconde échelle, Llull fait la démonstration des neuf principes absolus et relatifs : "Ces règles partent de la tour de la foi et grâce à des principes sûrs parce qu'ils portent en eux les causes mêmes de la raison disposée à les recevoir hors du doute que recèlent les questions" (traduction de la légende de l'illustration). Mais, précisément, la méthode de l'Art lullien ne conduit pas plus loin que les créneaux de la tour où l'on voit la Trinité dans l'espace infini d'une mandorle céleste soutenue par deux anges. Foi et connaissance sont liées. Ramon a écrit : "Digues, foll, ¿en què comença saviea ? –Respòs : –En fe e en devoció, qui són escala on puja l'enteniment entendre los secrets de mon amat" (*Libre d'amic e amat*, v. 287). C'est au moyen de la corde de la grâce tendue par Dieu d'en haut que l'intellect ailé –le plus proche de Dieu, suivi par la mémoire, la volonté et les sept vertus, peut s'élever vers Dieu et espérer accéder à l'espace et au temps divins "per que totes tres gloriejassen e contemplassen en la celestial glòria en presència de l'essència divina" (*Llibre de contemplació*, chap. 358, 30), cependant que les sept vices ont disparu dans les flammes de l'enfer. L'entendement, la volonté et la mémoire constituent eux-mêmes l'image de la Trinité divine ; ces trois puissances de l'âme rationnelle "són unides a ésser una ànima" (*Llibre de contemplació*, chap. 165, 5), tout en ayant leurs attributions propres. C'est ainsi que les deux échelles qui encadrent le philosophe mystique sont comme les montants de la porte du ciel.

On est bien ici dans la ligne du songe de Jacob : "Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle" (Genèse 28, 12).

Ouvert sur l'espace infini du ciel, ce qui rappelle évidemment, dans l'image du *Breviculum*, le vide figuré avant Dieu dans l'échelle du côté gauche et le bleu de la mandorle sur lequel se détache la Trinité au-dessus de l'échelle du côté droit et de la tour de la foi, le *Monument a Ramon Llull* du sculpteur Subirachs reflète avec précision au XX^{ème} siècle, tant par la distribution des blocs que par sa verticalité, l'envol suggéré des siècles auparavant par Ramon Llull vers l'invisible cité céleste et divine.

Le *Monument a Ramon Llull*, symbole de la pensée lullienne, est aussi métaphore de la philosophie et de la mystique. De même que le parcours de l'échelle mystique lullienne, comme l'*Art lullien*, n'est en fin de compte qu'une approche de la gloire céleste, puisqu'il est impossible d'accéder à Dieu ou de dire Dieu en ce monde, de même Subirachs propose au spectateur du *Monument* une approche sacrale du mystère, bien éloignée de toute prétention de l'épuiser. Llull a lui-même parfaitement conscience de l'imperfection du langage qui prétend enfermer le réel dans des formes langagières, tandis que l'entendement est du côté du symbolique : "Enteniment basta a més que paraula" (*Llibre de contemplació*, chap. 328, 21). L'entendement "conté en si més veritat que paraula per ço car la paraula és sensualitat e l'enteniment és entel-lectuïtat" (*Llibre de contemplació*, chap. 332, 26). La logique symbolique est donc posée au service de la contemplation par allégorie ou analogie de "les choses qui són en la vostra sancta essència divina e en la vostra humanitat gloriosa" (*Llibre de contemplació*, chap. 358, 8). C'est bien là l'évocation du mystère divin. Subirachs, pour sa part, utilise le terme *misteri* pour nier toute validité d'une parole sur Dieu : "M'és difícil trobar Déu misteriós essent una creació tan humana" (Torralba, 206). Le terme *misteri* lui sert aussi à affirmer l'impossibilité de s'expliquer à lui-même la genèse de son œuvre de sculpture : "És difícil explicar el procés per a arribar a la creació de l'obra d'art ; la composició reeixida d'una escultura... és un misteri. Jo sols puc intentar explicar el procés material i, per tant, epidèrmic, d'aquest fet" (Subirachs 1987). C'est ainsi que, dans le travail de la matière comme dans celui des concepts et des mots, le sculpteur Subirachs et le philosophe mystique Llull se rejoignent. A la mystique abstraite de Llull répond l'informalisme de Subirachs. Llull écrit : "La mia ànima me turmenta sobre ço que jo no puc haver en est món ni ella no pot comprendre en est món" (*Llibre de contemplació*, chap. 222, 13). Chacun propose, à sa mesure, une méthode de contemplation. La contemplation suprême est en effet en dehors de l'espace et du temps du monde, en dehors de toute image visible.

Reconnaissant au XX^{ème} siècle dans son hommage à Ramon Llull l'importance de l'*Escala lullienne de l'enteniment*, Subirachs se situe dans la continuité de la tradition philosophique et théologique de l'*ascensus* et du *descensus*, par laquelle l'homme s'efforce de connaître toute la création pour arriver jusqu'à Dieu et participer ainsi à la vie divine éternelle. Mais tandis que le *Monument a Ramon Llull* dans le grandiose paysage de Montserrat s'envole vers l'espace à la fois infini et vide du ciel, la gravure, qui orne en 1512 l'édition valencienne du *De nova Logica* (València, Jordi Costilla) de Ramon Llull et illustre le *De ascensu et descensu intellectus*, représente un escalier de pierre qui, s'il est très semblable par les incisions de ses marches au *Monument* de Subirachs, aboutit à une magnifique demeure.

Sur cette gravure de 1512, le personnage qui figure l'Entendement est vêtu comme un savant et porte la barrette des universités. Il se trouve sur le point de gravir la première marche de l'échelle désignée comme *scala intellectus* et cette première marche porte l'inscription *Lapis*. Les échelons correspondent aux différents êtres de la création –*Lapis, Flamma, Planta, Brutum, Homo, Celum, Angelus*– illustrés par des dessins, jusqu'au sommet qui est Dieu –*Deus*, où *Sapientia*, la sagesse, a édifié sa demeure – *Sapientia edificavit sibi domum*. Un soleil attentif et rayonnant illumine la demeure de

la sagesse. Au début du *De ascensu et descensu intellectus*, Ramon Llull, traitant de la première marche *Lapis*, explique que, dans la pierre qui est un être sensible et passif, la vue a à voir, l'ouïe à entendre, la parole nommant la pierre à parler, le toucher à toucher (*De ascensu et descensu intellectus* 1512-1744, 5-7). C'est la matière de la pierre qui est le premier mode par lequel l'entendement s'élève du sensible à l'intelligible, du visible à l'invisible. L'entendement rend efficace la matière de la pierre jusqu'à ce qu'elle devienne spirituelle, de la même façon que la matière de l'hostie devient présence réelle par transsubstantiation de son espèce dans l'acte de parole ; ainsi l'espèce de l'émeraude trouve sa transsubstantiation en lumière, seuil de visibilité de l'invisible (*De ascensu et descensu intellectus* 1512-1744, 38) ; ainsi s'abstrait ou s'abolit l'image vers la dimension invisible de l'infini. A terme, la connaissance humaine n'a plus nécessairement besoin de l'image pour former une idée de Dieu. Dans les deux livres cités du XIV^{ème} siècle et du XVI^{ème} siècle, la série des images singulières correspondant aux différents degrés de l'échelle s'inscrit dans un processus d'élaboration d'un seuil de visibilité de l'absolu, qu'il s'agisse de la mandorle du *Breviculum* ou de la demeure de la sagesse dans l'édition de 1512 du *De ascensu et descensu intellectus*.

Le personnage de l'édition de 1512 tient dans la main gauche un disque qui doit lui permettre de monter et descendre les échelons, où est représenté l'*Ars generalis* de Ramon Llull, cependant que dans sa main droite il déroule un phylactère avec la mention *intellectus coniunctus*. Il y a là un dynamisme, bien propre à la pensée lullienne, où les êtres et les concepts sont en rapports ouverts et réversibles les uns avec les autres, suscitant le mouvement, l'émotion, la quête. Nicolas de Cues a nommé ce disque "une théologie en forme de cercle", donc apte à traiter d'infini. Il y a déterminé sa théorie de la coïncidence des opposés en Dieu et de l'infini de tout ce qui est (*La Docte ignorance* 2013). Dans de nombreuses compositions, Subirachs a utilisé les figures circulaires de l'*Ars generalis ultima* qui résume l'Art lullien, dans lesquelles les neuf principes absolus et relatifs sont symbolisés par des lettres. Ce chiffre neuf provient sans doute du système universel mis au point par une société secrète fondée vers 950 et qui se serait dénommée "les Purs Frères de Basra" ; les Frères partaient du principe que les mondes et les choses se structurent autour du nombre neuf. Leurs écrits diffusés par les soufis Naqshbandi se trouvaient en Espagne vers l'an 1000 et il est possible que Ramon Llull s'en soit inspiré au XIII^{ème} siècle pour construire son *Ars generalis*. La série de neuf qualités ou noms de Dieu, comme le Bien, la Gloire, la Puissance, que l'on retrouve aussi bien dans la mystique juive que dans la mystique islamique fonde les principes absolus de la méthode lullienne. Lulle fait correspondre à ces qualités des lettres qui vont de B à K. La première lettre est absente, parce qu'elle représente l'aspect caché de Dieu, le *En Soph*. Ces neuf qualités ont des rapports trinitaires. Le réseau des relations a pour but de souligner les rapports trinitaires des neuf qualités ou noms de Dieu. La création est un acte combinatoire et l'univers tout entier n'est qu'une texture d'analogies et de correspondances qui obéit aux lois de la logique et de l'harmonie.

A partir de 1976, l'échelle avec ses neuf blocs déployés en spirale ascensionnelle a été un des motifs symboliques que Subirachs a le plus fréquemment utilisé, comme forme concrète si abstraite soit-elle, mais aussi comme signe énigmatique. Pour le sculpteur, elle a en effet le pouvoir de révéler l'identité de chaque degré dans la complexité d'une unité, ce qui ne la limite pas à être seulement un fait artistique ; elle désigne l'évidence d'une vérité qui ne pourra jamais être connue avec précision. L'*Escala* est donc par excellence symbolique, "el signe en tant que apunta cap a un fi transcendent" (Subirachs 1967, 360), "un símbol clar, ràpid, precís, essencial, sense

retòrica, sense poesia, realista per la seva exactitud-informativa, utilitari... Un símbol que es valdrà sols dels seus elements formals” (Subirachs 1967, 362). Subirachs souligne encore: “La meva obra és sempre extremadament cerebral i fuig de l’arbitrarietat buscant sempre un llenguatge metafòric per comunicar-se amb l’espectador” (Subirachs 1990, 55). Il affirme encore: “L’art... és el que substitueix Déu. És la part metafísica que l’home necessita resoldre. Els altres troben en Déu la resposta a les seves inquietuds metafísiques. Jo, en canvi, la trobo en l’art” (Torralba, 206). L’art est bien ce qui, en suscitant l’intelligence et le désir, s’oppose à la mort. On se rappellera ici Michel Ange retournant visiter un bloc de marbre comme pour le consulter de temps en temps sur ce que lui-même souhaitait devenir.

Subirachs a été un des premiers artistes à utiliser le béton en sculpture (Alcolea i Blanch). De ce fait, il a travaillé sur le site même où devait être placé le *Monument a Ramon Llull* et non en atelier, s’imprégnant ainsi de l’énergie et de la grandeur de Montserrat. Le béton a gardé, dans ses huit premiers blocs, les incisions de son coffrage comme une référence à l’écoulement du temps ou aux exigences de la matière ; en effet, Subirachs n’a pas poli le bois du coffrage, afin que, le coffrage une fois retiré, le béton en garde une texture fibreuse, noueuse et variée. Ces incisions peuvent ainsi constituer autant d’évocations des blessures christiques qui attestent que le Christ, incarné dans le temps et l’espace du monde créé, est mort et ressuscité et qu’il est désormais, par sa mort et sa résurrection, le pont ou l’échelle véritable entre les hommes et Dieu. De même que le corps glorieux du Christ est le lieu de la rencontre entre les hommes et Dieu, de même le *Monument a Ramon Llull* peut constituer à Montserrat, au sommet de la Catalogne, le lien imaginal entre la terre et le ciel et contribuer à la transsubstantiation du sensible en intelligible, à la construction d’un seuil de visibilité de l’infini. Il est significatif que, grand lecteur et interprète de Ramon Llull, Nicolas de Cues ouvre son traité *De la Docte Ignorance* par cette question : comment connaître l’infini ? Comment parvenir à la connaissance de ce qui ne possède aucune “proportion” avec le connaissant, cet être doué de l’entendement ? “Tous ceux qui font des recherches jugent proportionnellement de ce qui est incertain en le comparant avec ce qui est présumé certain. Toute recherche est donc comparative et use du moyen de la proportion... C’est pourquoi l’infini qui échappe en tant qu’infini à toute proportion demeure inconnu” (Nicolas de Cues, 37-38). Mais si l’inconnu reste tel, il demeure toujours l’objet d’un désir de connaissance, inscrit dans la nature même du connaissant : “Puisque le désir en nous n’est pas vain, nous désirons savoir ce que nous ignorons. Si nous saisissons ceci pleinement, nous saisissons la docte ignorance” (Nicolas de Cues, 39). Il s’agit d’élever son entendement au-dessus des images et des mots qui ne peuvent être adaptés à de si profonds mystères.

Subirachs considère que, pour un artiste non croyant, la réalisation d’œuvres demandées par les croyants requiert un grand effort, celui que l’on pourrait qualifier précisément de “docte ignorance” préfigurant un effort sans cesse réitéré vers la dimension absolue de l’inconnaissable infini : “L’artista no creient, quan ha de fer una obra de tipus religiós, ha de posar un esforç tan gran per comprendre el tema que vol reflectir que fa que l’obra acabi essent més plena que si es tractés d’un artista creient” (Torralba, 208). De fait, le *Monument a Ramon Llull* de Subirachs en son informalisme, en son abstraction, entraîne dans son ascension de pierre vers l’infini du ciel celui qui le regarde du fond de sa petitesse subjective. Car ce spectateur, jamais représenté, anonyme, au cœur du prodigieux paysage de terre, de pierre et de ciel de Montserrat, devant le *Monument a Ramon Llull*, n’existe désormais plus que dans son désir de comprendre ce qui est incompréhensible, en cessation totale de la parole et de la pensée. Ramon Llull et Nicolas de Cues ont repris l’un et l’autre un passage célèbre de la

Théologie mystique de Denys l'Aréopagite : “Maintenant que nous remontons de l'inférieur au transcendant, à mesure même que nous nous approcherons du sommet, le volume de nos paroles se rétrécira ; au terme dernier de l'ascension nous serons totalement muets et pleinement unis à l'Ineffable” (Denys l'Aréopagite, 182).

C'est ainsi que le *Monument a Ramon Llull* de l'artiste non croyant Subirachs, cette *Escala de l'enteniment* du philosophe mystique Ramon Llull, constituant en sa matérialité de pierre la réduction de l'infini, marque l'implication réciproque de la connaissance et de l'ignorance, le seuil de visibilité de l'invisible intelligible dans la matière sensible. Montserrat de terre, de pierre et de ciel, dans la pure perspective lullienne, avec Subirachs, nous propose ainsi d'accéder aujourd'hui à une autre dimension de la vision en suivant l'affirmation de l'apôtre Paul dans l'Épître aux Romains : “L'invisible de Dieu, sa force et sa divinité éternelles, se laissent voir à l'intelligence humaine par ses œuvres à partir de la création du monde” (I, 20).

Bibliographie

- Alcolea i Blanch, S. *Subirachs a Catalunya. Escultures públiques*. Barcelona: Galeria Sacharoff, 1978.
- De Cues, N. *La Docte ignorance*. H. Pasqua trad. Paris: Rivages, 2008. Livre I, chap. 1.
- Eliade, M. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1989 [1^{ère} édition 1953].
- L'Aréopagite, D. *La Théologie mystique*, chap. III. *Œuvres complètes*. M. de Gandillac trad. Paris: Aubier, 1998.
- Llinarès, A. *Ramon Llull*. J. Carreras i Artau prol. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- Llull, R. *Liber de ascensu et descensu intellectus*. Palma de Mallorca: Typis Michaelis Cerdà, & Antich, & Michaelis Amorós Typogr., 1744 [València, 1512].
- Llull, R. *Obres essencials*. Barcelona: Selecta, 1957-1960.
- Subirachs, J. M. "Les arts plàstiques com a mitjà de comunicació en l'Església d'avui." *II Congrés Litúrgic de Montserrat, II, Secció Jurídica. Secció de Filologia. Secció d'Art*. Montserrat, 1967. 359-363.
- . *Hermes i Ariadna. Gestació d'una escultura*. Barcelona: Banc de Sabadell, 1987.
- . "¿És la postmodernitat una moda?" *Serra d'Or* 340 (1988): 90-91.
- . *Quadern de la Façana de Ponent*. Barcelona: Els Llibres de les Quatre Estacions, 1990. 49-63.
- Taylor, M. *Desfiguring. Art, Architecture, Religion*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Torralba, F. *Vint-i-cinc catalans i Déu*. Barcelona: Planeta, 2002.
- Trías, E. *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona: Destino, 2001.
- Vega, A. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Navarra: Cátedra Jorge Oteiza, 2005.