

Texte repris de *Présence d'André Malraux*, hors-série n° 2, 2007 :
«André Malraux, Saint-Germain-en-Laye et les Antiquités Nationales de la Préhistoire au Moyen Age».

Moncef Khemiri

André Malraux et l'art médiéval

Approche comparative de l'imaginaire et de la vérité

« Nous appelons époque romane le temps où la vie chrétienne s'ordonne en civilisation [...] »¹.

Dans un entretien avec André Suarès, Malraux a rappelé à son interlocuteur qu' [il a] « été formé par le christianisme, [qu'il] a eu la foi jusqu'à seize ans, [et que] le christianisme a pour [lui], une réalité que le bouddhisme, malgré la connaissance qu' [il] en a, n'atteint pas »². Et bien qu'il affirme avoir perdu la foi, Malraux blessé en 1944, réclame l'Evangile selon saint Jean³. Et dans sa mémoire, les paroles de Jean et celles du Christ s'élèvent comme une psalmodie.

Dans *Lazare*, titre à la résonance profondément évangélique, l'auteur associe ce qu'il croit être sa mort à l'agonie du Christ et se souvient du « Lama Sabachtani » de Marc⁴, déjà cité dans *Les Voix du silence*. En outre, face au général de Gaulle, Malraux

¹ *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Tome I : *Le Monde Chrétien*, Gallimard, 1954, p. 36.

² Guy Suarès, *Malraux, celui qui vient*, Editions Stock, [1974], 1979, p. 35.

³ « Je m'étais parfois demandé ce que devenait l'Evangile en face de la mort. « Ma mère, pourriez-vous me prêter l'évangile selon saint Jean ? » *Antimémoires, Le Miroir des limbes*, op. cit., p. 170.

⁴ *Ibid.*, p. 842.

se définit comme « un agnostique ami du Christianisme »⁵. C'est sans doute dans le sens fort qu'il emploie ce mot d'« ami ».

Car quoi qu'il dise, il n'y a pas une « foi » avec laquelle Malraux vibre et dont l'imaginaire résonne profondément en lui autant que le christianisme.

Et comme l'a relevé le général de Gaulle⁶, Malraux parlera de l'art religieux médiéval comme s'il avait la foi, et mieux encore comme un érudit versé dans les débats théologiques les plus complexes, notamment dans ceux qui ont trait à l'image et à l'invisible. Ainsi, dans *Le Surnaturel*, pour définir l'essence du christianisme médiéval, il se référera non pas au « Dieu est amour »⁷ de saint Jean, mais à son livre *l'Apocalypse* : « Bien que Dieu soit amour, bien que l'homme l'atteigne par l'amour, il n'en reste pas moins fondamentalement mystère. Révélation, en grec, se dit apocalypse – et on vénère le tombeau de saint Jean, à Ephèse, presque à l'égal du Saint-Sépulcre »⁸. Au Moyen Age, c'est saint Bernard⁹, pense Malraux, qui a le mieux exprimé le mystère divin en l'associant à l'amour du Christ. L'auteur cite dans *Le Surnaturel* un passage de la polémique qui a opposé saint Bernard à Abélard¹⁰. Saint Bernard reproche à Abélard son approche rationaliste de la foi : « Incomparable docteur vraiment, crie-t-il à Abélard, qui étale les secrets de Dieu, nous expose le mystère caché depuis des siècles, avec tant de lucidité et d'imagination qu'il ne s'y trouve plus rien d'impénétrable pour le premier pécheur ou le

⁵ *Ibid.*, p. 643.

⁶ Le général de Gaulle dit malicieusement à l'auteur : « Pourquoi parlez-vous comme si vous aviez la foi puisque vous ne l'avez pas ? » Et Malraux de commenter : « Il pense qu'à ma manière, j'ai la foi, et il m'advient de penser qu'à sa manière, il ne l'a pas ». *Les Chênes qu'on abat*, in *Le Miroir des limbes*, op. cit., p. 595.

⁷ Dans sa première lettre (I, 4), Jean écrit que « Dieu est amour ». C'est là aux yeux de l'auteur l'un des enseignements qui font la grandeur du christianisme. Dans *Lazare* il note que cet enseignement a dû beaucoup bouleverser Valéry : « Le crayon s'est cassé sur la dernière phrase de Valéry : “Après tout, personne avant le christianisme n'avait dit que dieu est amour ”». *Le Miroir des limbes*, p. 842. C'est en effet la dernière phrase du dernier cahier de Valéry (*Cahiers*, éditions du C.N.R.S., t. XXIX, p. 911).

⁸ *Le Surnaturel*, p. 134. Dans *Le Miroir des limbes*, Malraux rappelle que sa « rencontre » avec saint Jean date du temps de ses voyages en Grèce : « Ce n'était pas devant la mort que j'avais rencontré saint Jean. C'est à Ephèse, et surtout dans le monde byzantin et slave qui avait vénéré son tombeau à l'égal de celui du Christ ». *Le Miroir des limbes*, p. 170.

⁹ Saint Bernard de Clairvaux (Château de Fontaine, près de Dijon, 1091 – Clairvaux, 1153) Moine à Cîteaux en 1112, il fut le fondateur et le premier abbé de Clairvaux (1115). Hostile au rationalisme d'Abélard, il obtient sa condamnation au concile de Sens en 1140. En 1146, à la demande du pape Eugène III, il prêcha la 2e croisade à Vézelay et à Spire.

¹⁰ Pierre Abélard (Pallet, près de Nantes 1079 – Près de Chalon sur Saône, 1142). Il enseigna la théologie scolastique et la logique. Chanoine de Notre-Dame de Paris, il devient maître d'Héloïse qu'il séduisit et épousa en secret. Il se retira à l'abbaye de Saint-Denis, et reprit son enseignement, mais l'Eglise condamna sa doctrine conceptualiste en 1121 et en 1140.

premier païen venu – comme si la sagesse de Dieu avait caché en vain ce que nous ne pouvons voir »¹¹.

Saint Bernard, pour qui Malraux a une admiration toute particulière¹², a exprimé au plus haut point le mystère de la foi qui ne peut être rendu par une dialectique rationnelle, et encore moins par un art illusionniste. Cette foi intransigeante où apparaissent des relents augustinien, entretient de profondes analogies avec « l'Apparition de l'Eternel aux Vieillards de l'Apocalypse »¹³ de Moissac. La Vérité que prêche saint Bernard n'est pas, en effet, pense Malraux, sans rapport avec la doctrine augustinienne dont il rappelle les fondements dans *Le Surnaturel* : « Pour saint Augustin, le péché originel, donc la condition humaine, avait séparé les hommes du “mystère incommunicable” de l'Eternel, qui les atteignait par la Grâce. Ce mystère avait gouverné la foi carolingienne, gouvernait encore la foi romane. »¹⁴ C'est en raison de cette distance fondamentale qui sépare l'humain du divin que saint Bernard, par exemple, s'interdit de s'identifier au Christ : « l'abbé de Clairvaux, écrit-il, médiateur entre les rois, ne se fût pas identifié au Christ, même par amour »¹⁵. Les sculpteurs romans n'auront donc pas à représenter la vision humaine du monde, mais à suggérer la puissance, l'éclat de la manifestation de la Vérité dans le monde : « Le maître roman crée des figures qui échappent à l'apparence, et d'abord, à la leur. Par là, toutes sont symboles parce qu'elles signifient autre chose que ce qu'elles paraissent »¹⁶. Pour étayer son idée que l'art religieux n'a pas produit des « images naïves », mais des allégories complexes figurant « le monde que l'univers recèle »¹⁷, l'auteur renvoie au synode d'Arras de 1025, qui a proclamé, explique-t-il, « la valeur pédagogique des images [mais non] la nécessité d'une représentation illusionniste des scènes sacrées »¹⁸. Il cite aussi à ce sujet l'abbé Suger qui a fixé comme objet à l'art

¹¹ *Le Surnaturel*, p. 187.

¹² Saint Bernard, avec Jeanne d'Arc, est le personnage qui fascine le plus Malraux. L'auteur l'évoque à dix reprises dans *Le Miroir des limbes*. Il souligne « l'intelligence qu'il avait de sa «vocation» (p. 578), et met en valeur le grand orateur qu'il était (p. 584). Il mêle souvent dans la même ferveur saint Bernard et le général de Gaulle entre lesquels il trouve plus d'un point commun. Voir *Le Miroir des limbes*, p. 588 et 602.

¹³ Malraux établit un lien de filiation entre la prédication de saint Augustin et celle de saint Bernard : « Aucun docteur n'a régné dans les cloîtres d'Occident plus que saint Augustin; jusqu'à saint Bernard, il anime toute prédication du mystère divin » *Le Surnaturel*, p. 187.

¹⁴ *Ibid.*, p. 284.

¹⁵ *Ibid.*, p. 286.

¹⁶ *Ibid.*, p. 212.

¹⁷ *Le Surnaturel*, p. 198.

¹⁸ *Ibid.*, p. 199.

religieux de manifester le mystère de la foi, de figurer la vérité invisible. Dans *Le Surnaturel*, Malraux note en effet : « Lorsque Suger, « inventeur » du portail de Saint-Denis d'où naîtront les portails gothiques écrit que « notre esprit borné ne peut saisir la Vérité que par le moyen des représentations », c'est bien au service de la Vérité qu'il met les représentations »¹⁹.

L'autre grande figure religieuse à laquelle Malraux a accordé une place de choix dans sa méditation métaphysico-esthétique est saint François d'Assise²⁰. Dans son article « Psychologie des Renaissances » publié en 1938, Malraux a décrit l'image pathétique sous laquelle apparaît dans les fresques de Giotto, saint François en agonie et dont « les moines caressent les mains »²¹. La communion avec le monde et avec toutes les créatures que prêche saint François dans son célèbre *Cantique du frère Soleil* et son identification au Christ comme le montrent ses stigmates, abolissent les frontières entre l'humain et le divin, et font de son dialogue avec saint Augustin le dialogue des deux testaments »²². Avec saint François « l'abstraction et le symbole » qui ont été les moyens d'expression de la foi chrétienne, laissent place à un art de la communion lyrique : « La force irrésistible du franciscanisme était dans son humanisation de la douleur; dans ce qu'il en faisait non seulement un lien entre l'homme et Dieu à travers le Christ, mais encore un lien entre les hommes, une communion universelle »²³. Dans *Le Surnaturel*, Malraux rappelle que saint François a incarné aux yeux de Benoît XV « l'image parfaite de Notre Seigneur »²⁴. Toute la force et toute l'originalité de ce prédicateur tient au fait qu'il est « un saint sans théologie »²⁵. Récusant « l'altérité de Dieu » sur laquelle repose la doctrine augustinienne, il substitue l'amour au mystère et « la proximité de Jésus »²⁶ à l'infinie distance qui sépare l'Eternel des fidèles.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Saint François (Assise 1181-1226) est le fondateur de l'Ordre des Frères mineurs ou franciscains. Fils d'un riche marchand, il rompit avec sa famille et se fit ermite, puis prédicateur itinérant. Son *Cantique du frère Soleil* ou *Cantique des Créatures* (1224) est le premier poème de la langue italienne. Giotto a peint les fresques de Florence et peut-être d'Assise qui représentent les principaux épisodes de sa vie.

²¹ « Psychologie des Renaissances », in *Verve*, n° 2, 1938, p. 22.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 24.

²⁴ *Le Surnaturel*, p. 244.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 245.

C'est à la prédication franciscaine que Malraux rattache l'épanouissement de l'art gothique: « Il semble, écrit l'auteur, que l'Occident vienne d'apprendre [la victoire du sentiment] comme il avait appris la conquête de Jérusalem, et que le cortège qui va surgir aux portails des cathédrales, se presse dans une ombre rayonnante pour apporter aux hommes les figures de leur rêve commun »²⁷.

Cette familiarité avec les doctrines théologiques qui sous-tendent le déploiement de l'art médiéval permet à l'auteur de procéder à l'exploration de « l'imaginaire de vérité » qui constitue « l'Englobant » de ces riches et diverses formes qu'il a produites.

A l'exploration de l'imaginaire chrétien, Malraux a réservé une place importante dans ses essais esthétiques. En 1950, l'auteur lui a consacré la première étude complémentaire qui figure dans *La Monnaie de l'absolu* sous le titre « complément relatif à l'élaboration de l'art chrétien ». L'auteur s'y est penché sur l'art des catacombes qui lui paraît posséder une écriture raide et sauvage qui rompt avec l'art du portrait romain et donne aux « figures vénérables », celle du Bon Pasteur, en particulier la forme d'un signe²⁸. Par « la brisure du trait » et la fixité du regard qui semble tourné vers « l'autre monde »²⁹, naît le premier style chrétien qui rejette la « pompe romaine »³⁰.

Dans *Les Voix du silence*, Malraux ne se contentera pas seulement d'intégrer cette étude dans son nouvel essai³¹, mais il l'enrichira par des analyses qui portent sur les sculptures de l'ancienne Palmyre³² et les portraits funéraires du Fayoum³³ dans lesquels, il voit des signes précurseurs d'un nouvel imaginaire qui puise ses forces dans le fonds millénaire du sacré oriental : « Un art parent semblait s'élaborer hors de Rome : à Palmyre et au Fayoum, la forme romaine avait rencontré l'Orient comme la forme grecque avait,

²⁷ *Idem.*

²⁸ *La Monnaie de l'absolu*, p. 162.

²⁹ *Ibid.*, p. 164.

³⁰ *Le Surnaturel*, p. 109.

³¹ Voir *Les Voix du silence*, p. 172-179.

³² *Ibid.*, p. 180-185.

³³ On désigne ainsi des portraits funéraires découverts vers 1820 par Champollion dans des tombes égyptiennes de l'oasis du Fayoum. Ceux-ci furent exécutés par des artistes grecs et romains entre le 1^{er} et le IV^e siècle après J.-C. Peints sur des plaquettes de bois à la détrempe ou avec des couleurs à la cire d'abeille, ils étaient placés sur le sarcophage, à la hauteur du visage du défunt, dont ils étaient chargés de perpétuer les traits dans l'au-delà.

au bas du Pamir, rencontré l'Asie [...]. Peut-être y eut-il d'autres Palmyres que nous n'avons pas retrouvées »³⁴.

Dans la statuaire du Palmyre, il loue l'effort du sculpteur pour « pétrifier un personnage qui survit »³⁵, allonger et durcir les traits du visage, et chasser le sourire et le mouvement – « car ce qui bouge - ce qui passe - ne vaut plus d'être sculpté ... »³⁶. Cet art qui pressent le sacré, ne l'incarne cependant pas sans effort. Dans la peinture du Fayoum, Malraux est sensible à cet « art des limbes »³⁷ qui procède par « schématisation »³⁸ et ne recourt qu'à une palette réduite « qui va du blanc au brun en passant par les ocres, et qu'a retrouvée Derain »³⁹. Il met en particulier en valeur par l'agrandissement photographique⁴⁰ les grands yeux de ces portraits funéraires qui, par la fixité et l'intensité du regard, manifestent la présence de l'invisible : « Et cette peinture connaît un regard qui n'est pas l'hypnose de Byzance, mais souvent une veilleuse de la vie éternelle – ce par quoi le mort s'accorde à l'au-delà »⁴¹.

L'art chrétien s'emparera alors de ces formes schématiques et hantées et leur offrira comme lieu de manifestation, « l'église plus propice à la communion que le cimetière »⁴².

Ainsi, Malraux entame dans *Les Voix du silence* l'étude de l'art médiéval qui va occuper une place importante dans sa méditation esthétique. Il y souligne l'originalité de l'art et de l'imaginaire byzantins, et s'insurge contre « la célèbre maladresse par quoi Byzance se définissait pour Taine »⁴³. Pour lui, le style byzantin ne doit pas être jugé selon une esthétique illusionniste, mais en fonction du monde qu'il s'acharne à créer pour accorder les hommes à leur valeur suprême : la transcendance. Celle-ci ne peut être suggérée que par « la négation souveraine de l'éphémère »⁴⁴, la figuration du « surhumain

³⁴ *Les Voix du silence*, p. 180.

³⁵ *Ibid.*, p. 181.

³⁶ *Ibid.*, p. 184.

³⁷ Le thème des « limbes », emprunté à la tradition chrétienne et également à Baudelaire comme l'a précisé l'auteur à André Brincourt (*op. cit.* p. 214) fait son apparition dans *Les Voix du silence*, p. 194

³⁸ « D'abord le schématisation : le figolage est exclu parce qu'il est toujours lié, soit à un réalisme [...], soit à une idéalisation inconciliable avec l'angoisse », *ibid.*, p.194.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Voir dans *Les Voix du silence*, les planches figurant aux pages 194 et 195.

⁴¹ *Ibid.*, p 195-196.

⁴² *Ibid.*, p. 195.

⁴³ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 206.

par l'humain »⁴⁵. Il y esquisse également les premiers rapprochements entre l'imaginaire byzantin et l'imaginaire roman⁴⁶.

Dans le second volume du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, intitulé *Le Monde Chrétien*, Malraux ayant déjà évoqué la naissance de l'art chrétien, s'attache alors à faire valoir les spécificités de chacun des trois grands styles du Moyen Age : byzantin, roman et gothique, et à mettre en valeur les imaginaires respectifs qu'ils ont créés. Il y revient encore dans *Le Surnaturel* où la deuxième partie de cet essai, beaucoup plus développée que la première, est entièrement réservée à l'art chrétien. Nous notons en effet que la composition nettement déséquilibrée de cet ouvrage profite à l'art chrétien. Alors que le « sacré » égyptien et hindou n'est évoqué que dans l'« Introduction générale à *La Métamorphose des dieux* (35 pages), et que « Le divin » grec est traité dans la première partie formée de deux chapitres qui s'étalent sur 63 pages (p. 36-109), le domaine de la « Foi » chrétienne bénéficie de la seconde partie qui comprend six chapitres couvrant 267 pages (p. 110-377). C'est dire la place privilégiée que l'art chrétien occupe dans la réflexion et l'interrogation de l'auteur.

Confrontant les mosaïques de Constantinople et de Ravenne aux tympans d'Autun et de Moissac et opposant ces derniers au *Beau Dieu* d'Amiens et au *Couronnement de la Vierge* de Notre-Dame de Paris, Malraux aboutit à l'idée que le style roman est, de tous les points de vue, supérieur aux styles byzantin et gothique. Mieux encore affirme-t-il : « aucun art, dans aucune civilisation, n'a fait assumer autant d'humain par le sacré, n'a exprimé si pleinement le sacré par l'humain »⁴⁷.

Prenant le contre-pied de toute une tradition qui a eu tendance à « ignorer » l'art roman, et à valoriser l'art gothique, Malraux cherche à nous faire découvrir les richesses tant esthétiques que spirituelles de ce style qui a su « créer » des figures qui échappent à l'apparence pour manifester l'inexprimable »⁴⁸.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 207-2113.

⁴⁷ *Le Surnaturel*, p. 133.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 211-212.

Sur quoi Malraux se fonde-t-il pour établir cette supériorité de l'art roman ? Que signifie chez un agnostique l'apologie d'un art qui s'adressait exclusivement à la foi⁴⁹ ?

Faisant nôtre la formule de Malraux selon laquelle : « Nous ne pouvons sentir que par comparaison »⁵⁰, nous voudrions mettre en valeur l'originalité de la démarche et de la réflexion malrucienne concernant les arts du Moyen Age. Cette réflexion se caractérise par une majoration exceptionnelle de l'art roman. Loin d'être une attitude simplement polémique, cette démarche s'inscrit dans le cadre d'une dialectique des formes que l'auteur a déjà définie comme la lutte « des formes inventées contre les formes héritées »⁵¹.

Dans l'histoire de l'art médiéval, l'art roman a, compte tenu de la prééminence que Malraux lui reconnaît, le statut d'un comparant majeur auquel se trouvent souvent ramenés les styles byzantin et gothique. En effet, dans le concert des voix qui se font entendre dans le Musée imaginaire, c'est à un crucifix roman que revient l'honneur de lancer le thème de la spiritualité de l'art : « Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture »⁵². Dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Malraux, négligeant les autres écoles mérovingiennes, carolingiennes, gothiques, italiennes, modernes comme le remarque Tom Conley, réserve presque tous ses commentaires à l'art roman. Quand il essaie de définir la conception moderne de l'art, notre auteur évoque dans *Le Surnaturel* le pouvoir d'envoûtement qu'exercent sur nous les œuvres du passé : « Notre monde de l'art, c'est le monde dans lequel un crucifix roman et la statue égyptienne d'un mort peuvent devenir des œuvres présentes »⁵³. Mieux encore, pour faire connaître cet art du grand public, il crée chez Gallimard la collection « L'Univers des Formes », dont le second volume est consacré au monde roman. Présentant ce volume riche en planches, les auteurs empruntent à Malraux l'un des passages les plus significatifs du Monde chrétien où il propose une définition tant historique qu'esthétique de l'art roman : « Nous appelons époque romane l'époque où la vie chrétienne s'ordonne en civilisation, et où l'union de l'architecture avec la sculpture, la peinture et les arts qui vont devenir mineurs, prend l'éclat des passages privilégiés de l'homme. Alors paraît en sculpture la continuité de génie que retrouveront la renaissance italienne, la musique allemande, la peinture

⁴⁹ *Le Musée imaginaire*, Gallimard, « idées/Art », 1965, p. 17.

⁵⁰ « La Peinture de Galanis », in *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 1, n° 2, 1969, p. 7.

⁵¹ *Les Voix du silence*, p. 357.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

⁵³ *Le Surnaturel*, p. 3.

française, non pas une école, mais l'épopée qui commence à Moissac et la prise de Jérusalem, et dont la mort de Saint-Louis annonce la fin, le premier grand style chrétien »⁵⁴.

Ainsi l'art roman apparaî-t-il comme l'expression la plus pure et la plus profonde de la civilisation occidentale. Il correspond à ce moment où l'Occident chrétien prend conscience de son identité culturelle et entreprend de fonder une civilisation qui se démarque nettement de Rome et de Byzance. Témoin de la naissance d'une nouvelle civilisation, le style roman est aussi le symbole d'un renouveau artistique. A l'instar de l'art classique grec, il inaugure un nouvel âge, manifeste une nouvelle vision du monde. Aussi Malraux nous met-il en garde contre la tentation de n'y voir qu'un reflet terne de l'hieratisme et de l'exubérance byzantins : « Et la sculpture romane n'est pas un moment de l'évolution des formes, au sens où le sont la sculpture de Reims ou la peinture de l'Angelico; elle est une naissance de formes comme l'art de l'Acropole [...] »⁵⁵. De style maladroit et irréaliste dont seuls quelques critiques comme Arcisse de Caumont et Henri Focillon ont apprécié l'originalité, l'art roman se trouve ainsi élevé au rang d'un comparant majeur, d'un canon au moyen duquel pourraient s'ordonner et se définir les autres styles.

A. L'IMAGINAIRE BYZANTIN : LA TRANSCENDANCE MOINS L'HOMME

Dans *Le Surnaturel*, l'attitude de Malraux vis-à-vis de l'art byzantin est extrêmement nuancée à cause de la relation complexe que l'art roman entretient avec lui. En vertu de cette grande dialectique des formes, l'auteur perçoit à la fois ce qui unit et ce qui différencie les deux styles : « D'où le trouble lien de cet art avec celui de Byzance, qu'il continue et détruit à la fois »⁵⁶.

En effet, Malraux, tout en insistant sur l'originalité de l'art roman, prend soin de signaler la dette de celui-ci envers l'art byzantin qui se définit comme défense et illustration de Dieu dans son insaisissable majesté⁵⁷. Ce que l'auteur loue dans l'art

⁵⁴ *Le Monde Chrétien*, Gallimard, 1954, p. 24. Cette définition figure aussi sur la jaquette du *Monde roman* par Xavier Barral I Altet, François Avril, Danielle Gaborit Chopin, Paris, Gallimard, « L'Univers des formes », 1982.

⁵⁵ *Le Monde Chrétien*, Gallimard, 1954, p. 58.

⁵⁶ *Le Surnaturel*, p. 187.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 146.

byzantin, c'est avant tout sa fascination par la transcendance et sa volonté de la suggérer par des procédés irréalistes. Cet art repose sur une théologie qui a tendance à transformer le réel en symbole, c'est-à-dire en une émanation de Dieu : « Cette théologie ne connaît pas une biographie de Jésus, mais une suite de manifestations de Dieu à travers le Christ. Elle condamne donc dans l'arianisme le glissement vers un homme nommé Jésus. Elle veut que la Vierge soit la mère de Dieu et non la mère de Jésus »⁵⁸. Aussi voit-on l'art byzantin s'attacher à représenter moins le visible que l'invisible, moins l'événement que le symbole, car « l'art sacré doit peindre le signe, non l'événement, et ne peut le peindre que dans un monde surnaturel, symbole du monde de Dieu. D'où la figuration du jugement dernier par la séparation des boucs et des brebis; celle de la Crucifixion par le sacrifice d'Isaac. Non que l'art impérial soit limité aux symboles, mais les événements y deviennent symboles »⁵⁹. Cette propension au symbolisme conduit l'art byzantin à adopter des conventions de formes et des couleurs destinées à manifester sa conception du sacré beaucoup plus qu'à représenter un personnage ou une scène dans un décor réaliste. Refus de la perspective, position frontale, chromatisme codifié, attitude figée, distance – tels sont les principaux caractères de ce style que Malraux a dégagés. Tous ces procédés témoignent de la volonté des Byzantins de forger un style qui ne doive rien au réel et qui soit un reflet de la transcendance.

L'art roman partage d'ailleurs avec l'art byzantin cette volonté de se libérer de l'illusionnisme au profit de la transcendance : « A Moissac l'Eglise veut que les illettrés voient l'Eternel apparaître aux Vieillards, non qu'ils le voient semblable à un homme devant d'autres hommes. [...] A Moissac, comme à Ravenne, elle attend des artistes ce qu'ils attendent des artistes, ce qu'ils attendent d'eux-mêmes : la création d'images qui manifestent ce que l'apparence ne manifeste pas [...] »⁶⁰.

Néanmoins, l'auteur refuse, en dépit de tous ces points communs, qu'on réduise l'art roman à une variante locale de l'art byzantin : « La grande création romane rompt avec les images augustinienne comme tout grand artiste rompt avec ses maîtres directs ou lointains lorsqu'il met en cause le sens fondamental de leur œuvre; elle s'élabore en elles

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Le Surnaturel*, p. 146-147.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 199.

et contre elles [...] »⁶¹. Dans *Les Voix du silence* est clairement affirmée la nécessité d'étudier l'art roman indépendamment de Byzance : « Il est impossible de comprendre la nature de l'art roman aussi longtemps qu'on cherche en lui un héritage de Byzance »⁶². Qu'apporte donc l'art roman à l'art byzantin aux yeux de Malraux ? – « L'Homme » tout simplement, pourrions-nous répondre.

D'emblée, l'imaginaire byzantin s'est affirmé comme un imaginaire de la transcendance et a ignoré l'homme, même la part humaine de Jésus. C'est dans le Christ en majesté, le Christ Pantocrator que se résume le sacré byzantin, jamais dans le Jésus de la crèche : « Pour qui le farouche Christ de Daphni a-t-il été le Jésus de la crèche ? »⁶³ se demande Malraux. De plus la Vierge est souvent absente; et s'il lui arrive d'être représentée, on a du mal à reconnaître en elle une mère. Malraux écrit en effet à ce sujet : « C'est pourquoi, [l'art byzantin] ignore le monde des sentiments : même lorsqu'elle porte l'enfant sur ses genoux, la Vierge n'est pas la mère d'un enfant »⁶⁴. Ce que reproche donc l'auteur à l'art byzantin, c'est essentiellement son antihumanisme; et rien n'illustre mieux cette méconnaissance de l'humain de la part de l'art byzantin que ce passage du *Monde Chrétien*: « Que l'on rapproche une *Vierge noire* d'une *Vierge byzantine*, le *Dévôt Christ* de Perpignan du Christ le plus humain de Constantinople : on sent violemment à quel point Byzance n'a jamais été certaine que le Christ ait souffert comme homme, à quel point elle conçoit la vie de Jésus hors de l'humain [...] et pourquoi on ne risquerait pas de représenter la Passion devant Sainte-Sophie »⁶⁵.

Le principal apport de l'art roman consistera à réintroduire l'homme dans le monde de l'Eternel.

C'est effectivement ce que retient Malraux comme trait différentiel : « Ce qui distingue Moissac, [...] c'est que les maîtres des grands tympans introduisent les hommes dans le monde de Dieu »⁶⁶.

⁶¹ *Ibid.*, p. 193.

⁶² *Les Voix du silence*, p. 224.

⁶³ *Le Surnaturel*, p. 185.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁵ *Le Monde chrétien*, p. 77.

⁶⁶ *Le Surnaturel*, p. 198.

Cette ouverture sur le monde se caractérise par l'accueil, autour du Christ, d'une humanité humble et souffrante. Alors que le « Christ de Byzance ignorait les vigneron »⁶⁷, le Christ roman s'entoure d'une foule anonyme dont la principale expression est l'innocence » : « Et la sculpture lui apporte d'abord l'expression la plus rebelle à Byzance, à tout le christianisme pour lequel l'homme n'échappait à la déchéance originelle qu'en se délivrant de lui-même : l'expression de l'innocence »⁶⁸. Cette innocence qui émane des Vieillards de l'Apocalypse ne contraste nullement avec la majesté du Christ puisque pour « Gislebert, toute innocence est le reflet du Christ par un visage humain »⁶⁹. L'art roman s'attache alors à faire valoir l'humanité de Jésus en soulignant à la fois sa souffrance et son innocence, conférant ainsi au drame de la Crucifixion un poignant mystère et une troublante modernité auxquels Dostoïevski – l'un des romanciers favoris de Malraux – a été particulièrement sensible : « C'est dans l'ombre de la Crucifixion, non dans la majesté du Pantocrator, que la Rome chrétienne découvre les yeux d'enfant qui obséderont Dostoïevski, le regard franciscain du bœuf et de l'âne »⁷⁰. Le thème de l'enfant martyrisé qui obsède Ivan Karamazov ou celui de la charité incommensurable qu'illustre pathétiquement le prince Muichkine, Malraux les reconnaît dans l'art roman et n'en trouve nulle trace dans l'art byzantin.

Les différences spirituelles entre ces deux styles sont également perceptibles au niveau des matériaux dont on y fait usage. L'Orient, qui n'aime pas honorer Dieu pauvrement, ne trouve pas mieux que l'or et l'ivoire pour représenter le Christ Pantocrator: « Byzance, écrit l'auteur, n'avait pas élu l'ivoire et l'or pour leur matière, mais pour leur rareté digne du service divin »⁷¹. Quoiqu'il reconnaisse la valeur spirituelle de ces matériaux, Malraux ne peut s'empêcher d'imputer ce choix à une manifestation de l'imaginaire oriental où le luxe tient une place privilégiée : « L'Orient ne connaît guère la grange qui est au cœur de la construction romane; le bois qu'ignore le marbre des empires n'est jamais éloigné de la pierre médiévale »⁷². Aussi ne manque-t-il pas d'exprimer sa satisfaction de voir la Bible de pierre supplanter la Bible des Trésors. Il considère que

⁶⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 200-201.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁷⁰ *Le Monde Chrétien*, p. 79.

⁷¹ *Ibid.*, p. 60.

⁷² *Ibid.*, p. 49.

quelque chose d'essentiel se joue dans l'abandon de l'or au profit de la pierre, dans le passage de l'intérieur de la basilique à l'extérieur. « A ces somptueuses prisons où Dieu régnait dans sa gloire⁷³, l'art roman préférera le tympan afin de mieux instruire le peuple fidèle ». Mais la sculpture romane sera prédication, et quittera le sanctuaire pour les murs extérieurs de l'église⁷⁴, « inventant ainsi le mariage de l'église et du soleil »⁷⁵ et délivrant le Christ et les saints de l'emprise de la basilique.

C'est en effet dans cette optique de la révolte et de la libération que Malraux interprète les gestes et les attitudes de maints personnages qui peuplent les bas-reliefs romans. « Dès leur naissance, affirme l'auteur, ils sont les ennemis des empereurs d'ivoire »⁷⁶. Et c'est surtout le Christ de Beaulieu qui incarne aux yeux de notre auteur cette révolte contre la tradition byzantine : « Ce Christ de Beaulieu qui de ses mains trouées rejette les figures byzantines à leur ombre sacrée⁷⁷. Il semble proclamer l'avènement de la pierre rugueuse, du bois qui ignore le marbre, d'un humanisme réconcilié avec la transcendance.

Cependant, comparé à l'art gothique, l'art roman n'apparaît-il pas lui-même comme un art extrêmement raide et hiératique ? Malraux reconnaît la justesse d'une telle objection dans la mesure où il écrit : « En face de Byzance, le roman est du Nouveau Testament, et en face du gothique, de l'Ancien [...] »⁷⁸. Néanmoins il n'hésite pas à s'insurger énergiquement contre la tentation de valoriser l'art gothique au détriment de l'art roman car le réalisme qui confère au gothique son cachet spécifique lui ôte en même temps toute sacralité et toute transcendance ». Avec le gothique, c'est le monde même de la transcendance qui, peu à peu s'efface »⁷⁹, note l'auteur.

B. L'IMAGINAIRE GOTHIQUE : L'HOMME SANS LA TRANSCENDANCE

⁷³ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁴ *Ibid.*, p.49.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁸ *Les Voix du silence*, p. 237.

⁷⁹ *Le Surnaturel*, p. 289.

C'est surtout dans *Le Surnaturel* que sont formulées de la manière la plus explicite les critiques les plus sévères contre l'art gothique tardif devenu, avec les Flamands, un art psychologique, ornemental et théâtral. Pour mettre en valeur les divergences profondes qui séparent le style gothique international du style roman, Malraux évoque les saccages dont ont été victimes les œuvres romanes : « En France, écrit-il, les gothiques ont détruit plus d'œuvres romanes, que les révolutionnaires »⁸⁰.

Optimiste, ouvert sur le monde, convaincu de la perfectibilité du genre humain, l'art gothique, se présente, à la fin du Moyen Age, comme une célébration d'une humanité délivrée du péché; d'où la tendance générale à représenter Jésus sous les traits d'un homme beau et bon. Mais de Dieu, il n'est nullement question ici. Ce n'est plus qu'un « Seigneur en voyage », selon l'expression même de Malraux : « En substituant à son altérité la royauté secourable du Christ, la Réconciliation gothique avait fait du Dieu vivant des églises romanes un Seigneur en voyage : nul n'ignorait son existence, chacun l'oubliait, dans les cathédrales, son inexprimable présence, s'effaçait devant le règne de son Fils »⁸¹.

A cette critique d'ordre religieux s'ajoute une critique d'ordre esthétique qu'on peut résumer par l'expression : « l'illusionnisme gothique ».

« Je doute, déclare Malraux dans *Le Surnaturel*, qu'un seul sculpteur chrétien admire le jugement de Chartres à l'égal de celui d'Autun; qu'un sculpteur quelconque admire le premier sans réserves, et même sans malaise »⁸². Ainsi le ton est donné : il s'agit de démontrer que l'art gothique, et en particulier la sculpture, ne constituent pas à proprement parler un style, dans la mesure où ils n'inventent pas tout à fait de nouvelles formes.

Malraux considère en effet que le gothique international surtout a ignoré la vocation fondamentale de l'art qui consiste moins à se soumettre au monde pour mieux le reproduire qu'à le transgresser pour rivaliser avec lui, car « la recherche de la qualité que tout art porte en lui, le pousse bien plus à styliser les formes qu'à se soumettre à elles »⁸³. A l'opposé de l'art roman qui crée des formes qui n'ont rien à voir avec le monde réel, l'art

⁸⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁸¹ *Ibid.*, p. 290.

⁸² *Ibid.*, p. 219.

⁸³ *Les Voix du silence*, p 69.

gothique s'attache à imiter un beau visage ou un beau drapé, et ce faisant, il se conforme à la règle classique de l'imitation : « L'Europe admit alors comme une évidence que donner l'illusion des choses représentées était un des moyens privilégiés de l'art »⁸⁴. L'art gothique apparaît comme la preuve d'une regrettable confusion entre l'art et le réel. Celui-ci envahit un domaine qui n'est pas le sien et se substitue à lui, occasionnant des erreurs grossières : « Lorsque naît l'art gothique, un « acteur » représente Dieu sur le parvis, maudit Adam en français »⁸⁵. Pire encore la tentation de faire vrai, l'illusionnisme conduisent les gothiques à reprendre à leur compte les formes antiques : « Il est certain que Reims n'ignorait pas l'antique, et les draperies du maître de la Visitation ont de nombreux précédents [...] Antiques, les plis du costume de la Vierge et les plans fondus des lèvres, la courbe ornementale du menton, les cheveux, l'ovale du visage [...] »⁸⁶. Ailleurs, Malraux écrit : « Un maître de Reims retrouve pour la Reine de Saba le port des caryatides »⁸⁷. Ni Focillon ni Elie Faure ne s'y sont d'ailleurs trompés. Ils ont bien perçu dans l'art gothique les premiers balbutiements de la Renaissance⁸⁸.

A cette dépendance vis-à-vis de l'art classique s'en ajoute une autre qui consiste dans la soumission au principe d'imitation; ce qui amène les artistes gothiques à des aberrations comme celles-ci : « Le gothique finit dans le bariolage du *Puits de Moïse* de Sluter, base d'un *Calvaire* : la robe de Moïse était rouge, la doublure de son manteau, bleue; [...] Job portait de vraies lunettes d'or »⁸⁹. Une telle pratique procède, aux yeux de notre auteur, d'une méconnaissance de la fonction de l'art qui est moins la reproduction du réel que la création d'une surréalité. Comparant l'œil roman à l'œil gothique, Malraux souligne la volonté de donner l'illusion de la réalité chez les gothiques : « L'œil roman est d'abord un globe encastré entre deux paupières, un signe; la bouche, le signe de deux lèvres; et la tête tout entière n'est qu'un signe souverain. Mais un œil gothique n'est plus un signe, c'est l'ombre préméditée d'une paupière, un regard »⁹⁰.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁵ *Le Surnaturel*, p. 242.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 242.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁸ Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, P.U.F, 1943, p. 21.

⁸⁹ Voir *Les Voix du silence*, p. 48.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 237.

Ces options esthétiques trouvent leur principale justification dans le credo humaniste que cet art a l'ambition de servir. L'art gothique a humanisé le Christ Pantocrator et a transformé le christianisme en une religion sentimentale, une religion de la « compassion »⁹¹, mais il a manqué sa vocation créatrice car « l'art roman, le quattrocento même ne répondaient pas à l'appel religieux ou sentimental auquel le gothique avait répondu au début du siècle : ils répondaient à un appel artistique »⁹². Malraux s'insurge ainsi contre la soumission de l'art à une cause spirituelle, si noble fût-elle. Pour lui, l'art doit savoir garder son autonomie pour pouvoir continuer à être créateur. Art et religion ne doivent donc pas se confondre, même s'ils poursuivent le même objectif. C'est pour cette raison que Malraux blâme le christianisme psychologique et sentimental de l'art gothique et lui préfère la stylisation et l'irréalisme roman qui procèdent d'une vision non-humaniste du monde⁹³.

Pour mieux éclairer les origines de cet humanisme gothique, Malraux procède à la manière d'un sociologue. Il impute l'épanouissement de cet art à deux faits politiques de première importance, à savoir l'ouverture de l'Eglise sur la société et le progrès de la monarchie.

La douceur qui est l'un des caractères dominants de la statuaire gothique montre que le chrétien du XIII^e siècle a surmonté le drame déchirant de la Crucifixion, et qu'il appréhende désormais le monde comme une totalité heureuse sur laquelle Dieu règne par l'amour et la miséricorde. « Libérées du péché »⁹⁴, les statues de Reims sont autant une louange à Dieu qu'un hommage rendu à l'homme nouveau délivré des visions apocalyptiques de l'An Mille; « [...] à l'incarnation se substituait peu à peu l'apothéose, et le Christ-Roi, sans se substituer au crucifix, rendait de moins en moins lourd le drame sur quoi l'humanité se fonde »⁹⁵. L'apparition du culte marial illustré par « la Vierge dont l'ombre compatissante ne cesse de s'étendre sur l'Europe »⁹⁶ témoigne de la volonté de l'Eglise d'instaurer dans la société un ordre harmonieux : « L'idéalisation chrétienne, écrit

⁹¹ *Le Surnaturel*, p. 288.

⁹² *Les Voix du silence*, p. 104.

⁹³ *Ibid.*, p. 307.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 239.

Malraux, c'était l'expression de l'ordre et de l'harmonie que l'Eglise tentait, non sans de tragiques retours, d'introduire dans l'homme et dans son histoire »⁹⁷.

Même s'il ne s'attarde pas sur ce facteur – son propos n'étant pas a priori idéologique – l'auteur analyse avec pertinence le rôle joué par l'Eglise dans l'avènement de cette vision humaniste, rôle confirmé d'ailleurs par d'autres historiens de l'art⁹⁸.

Quant au Christ-Roi que célèbre la statuaire gothique, en l'occurrence celui du portail central de la cathédrale de Reims, Malraux y reconnaît la monarchie naissante parce que « le Christ qui couronne la Vierge est de moins en moins le Seigneur et de plus en plus le Roi »⁹⁹. En outre, la substitution de la couronne royale à la couronne d'épines montre clairement l'exploitation politique du fait religieux : « Au front du fils de Dieu, venu mourir sur la croix des condamnés, la couronne du chef [...] remplace la couronne d'épines »¹⁰⁰. Nous sommes ainsi très loin du bouleversant Christ de Perpignan. En fait le Christ de Reims est déjà l'incarnation de la monarchie : « Et la victoire de cette figure du nouveau christianisme est d'autant plus assurée que pour maints sculpteurs elle va bientôt s'incarner, que pour ceux de Reims elle est déjà incarnée : le roi le plus puissant de l'Europe, c'est Saint Louis »¹⁰¹.

Au rebours de bon nombre d'historiens de l'art qui se sont exprimés dans des propos extrêmement favorables au sujet de l'art gothique – Elie Faure n'en a-t-il pas fait l'emblème de la France¹⁰² – Malraux a manifesté à son égard de vives réticences qu'il a d'ailleurs brillamment justifiées : illusionnisme, sentimentalité, assujettissement au pouvoir politique, tels sont ses griefs contre cet art. Le grand bénéficiaire de cette critique de l'art gothique est évidemment l'art roman du point de vue duquel a été menée toute cette comparaison.

C. L'IMAGINAIRE ROMAN : FOI ET CRÉATION

⁹⁷ *Ibid.*, p. 241-242.

⁹⁸ Elie Faure, *L'Art médiéval*, p. 277.

⁹⁹ *Les Voix du silence*, p. 239.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 239.

¹⁰² « Le héros de la France, c'est la Cathédrale », écrit Elie Faure. *L'Art médiéval*, p. 277.

Cette approche, qui pêche sans doute par quelques excès mais qui n'est pas sans originalité, a conduit notre auteur à valoriser l'art roman et à en faire selon sa propre expression le premier grand style chrétien. Fidèle à sa vision des grands commencements, Malraux refuse d'inscrire cet art dans le cadre de l'évolution des formes car cela risque de le compromettre dans le jeu des influences. Persuadé qu'un style vaut moins par les ressemblances qu'il peut entretenir que par les innovations qu'il introduit, l'auteur n'hésite pas à bousculer le déroulement des grandes périodes de l'histoire de l'art pour faire émerger l'art roman et lui accorder le statut d'un grand commencement : « la sculpture romane, affirme-t-il, n'est pas un moment de l'évolution des formes, au sens où [l'est] la sculpture de Reims [...], elle est une naissance des formes comme l'art de l'Acropole [...] »¹⁰³. Il soustrait ainsi l'art roman à la problématique des sources et des influences où celui-ci n'aurait été qu'une réplique pauvre et maladroite de l'art byzantin. Parodiant cette démarche réductrice, Malraux écrit :

« A la question : “Pourquoi le maître de Moissac et Gislebert d'Autun ont-ils sculpté ainsi l'Apparition de l'Eternel et le jugement dernier ?” on a d'abord répondu : “Parce qu'ils étaient incapables de représenter les formes humaines”. Puis : “Parce qu'ils voyaient ainsi les formes humaines”. Puis : “Parce que leurs formes étaient l'expression instinctive de leur foi”. Enfin : “Parce que l'enluminure les leur suggérait, et que l'architecture les leur imposait.” »¹⁰⁴

Toutes ces explications, partielles ou complètement erronées, témoignent aux yeux de Malraux d'une méconnaissance de la spécificité de cet art qui n'est pas une trace mais une origine. Celui-ci inaugure dans l'histoire de l'Europe chrétienne un nouvel âge et fonde une nouvelle civilisation. « Nous appelons époque romane, écrit Malraux dans le *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, le temps où la vie chrétienne s'ordonne civilisation »¹⁰⁵. C'est un art qui défait les systèmes constitués, bouleverse une tradition esthétique solidement ancrée et crée un nouvel imaginaire religieux. Où réside cette force de l'art roman ? En quoi le tympan de Moissac ou celui de Sainte-Foy de Conques sont-ils supérieurs au gâble de Reims et au portail de Chartres ?

¹⁰³ *Le Monde Chrétien*, p. 58.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

Eloge de l'art roman, tel pourrait être le sous-titre de la troisième partie du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* intitulée *Le Monde Chrétien*. Cet éloge y est orchestré autour de quatre thèmes majeurs : la foi, le terroir, l'héroïsme et la création.

Mieux que tout autre style, l'art roman est aux yeux de Malraux, le seul art qui ait exprimé de la façon la plus envoûtante le mystère de la foi. C'est en effet elle qui est le véritable interlocuteur de l'œuvre romane : « La sculpture romane [s'adresse] à la foi »¹⁰⁶, écrit justement Malraux. Mais cela n'est sans doute pas l'apanage du seul art roman que d'exprimer la foi, et Malraux n'en disconvient pas puisqu'il a écrit à ce sujet : « Ce qu'ont voulu les artistes chrétiens depuis la nuit où fut dessinée la première orante des cimetières jusqu'au soir où Rembrandt posa son dernier pinceau, saint Augustin l'a dit pour les siècles : louer Dieu »¹⁰⁷. Néanmoins, l'art roman lui semble avoir entretenu une relation particulièrement intense avec la foi. Il s'est fébrilement saisi du mystère de la foi et du surnaturel qui l'accompagne et les a représentés de telle manière qu'ils suggèrent, de la façon la plus intense, la transcendance et la soif qu'en a l'homme. Le réel et l'imaginaire, l'animé et l'inanimé, l'animal et l'humain y échangent leurs caractères et se conjuguent pour exprimer cette soif d'absolu. Le bestiaire fantastique qui a tant incommodé saint Bernard est une composante essentielle de la thématique romane : « Les personnages farfelus des médaillons d'Autun entourent l'œuvre monumentale comme des génies familiers »¹⁰⁸. Coexistant dans la même œuvre, le sacré et le fantastique rendent compte de la ferveur religieuse du peuple fidèle. Ces chimères qui se tordent sur les tympans représentant le jugement dernier sont aussi un hommage à l'Éternel. Elles témoignent d'une violente possession de Dieu par la foule des croyants : « ce menu peuple, le peuple chrétien tout court, investit Dieu comme le peuple fantastique de Vézelay »¹⁰⁹. Le signe suprême de la fascination de l'auteur par le sacré roman demeure sans doute l'écriture, qui, touchée par la grâce du merveilleux, produit à maints endroits des fragments dignes des chapiteaux d'Autun ou de Vézelay : « Les leudes de Moissac, barbets épiques, suivent les Vierges Noires comme une meute fidèle »¹¹⁰.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

Outre cette foi ardente ouverte au surnaturel, l'art roman a encore de quoi éblouir Malraux. Ce qui en augmente en effet l'attrait, c'est son profond enracinement dans la vie populaire. N'est-ce pas cette veine qui transparaît dans certaines grandes œuvres romanes : « La Vierge d'Essen, Notre-Dame-de-Bon-Espoir à Dijon, en héritent au XI^e siècle l'accent populaire et surnaturel [...] »¹¹¹. Au rebours de Focillon qui privilégie la vie des formes au détriment des bouleversements sociaux qui agissent considérablement sur l'œuvre d'art, Malraux accorde une vive attention à l'appel du terroir dont l'art roman s'est fait l'écho. Il se plaît à évoquer cette paysannerie dont la foi superstitieuse et la hantise du *Jugement dernier* se laissent entrevoir à travers une architecture et une sculpture caractérisées par le dépouillement et l'humilité. Rompant avec l'abstraction et la distance qui ont longtemps fait autorité dans l'art byzantin, les sculpteurs romans n'ont pas seulement humanisé Jésus mais ils l'ont inséré dans l'humble réalité paysanne : « La Crucifixion du *Codex aureus* [...] invent[e] un modelé en pommes de terre qui fait du Christ un jovial vigneron entouré de ses aides évangélistes, et dont l'accent, qu'on retrouvera dans la pierre à la crucifixion d'Aarau dut sembler aux Byzantins la vulgarité même »¹¹². En inscrivant Jésus dans le corrélat objectif de la réalité concrète, ils ont répondu au désir profond d'une paysannerie avide d'adorer un dieu qui partage son labeur quotidien. L'art roman apparaît ainsi comme l'expression la plus pure et la plus authentique de la culture paysanne, une culture fortement enracinée dans le terroir dont elle tire une inestimable valeur et surtout cette énigmatique puissance qui a tant fasciné Malraux.

En effet, « la sculpture préromane semble émaner d'une paysannerie éternellement soumise et pourtant invincible, qui ignore les monnaies gauloises comme les statues romaines, les bijoux barbares et les enluminures carolingiennes »¹¹³, écrit Malraux. Et rien n'illustre mieux cette unité organique de la sculpture romane et de la réalité paysanne que les *Vierges noires* auxquelles l'auteur a accordé un intérêt particulier dans son *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* en leur réservant de nombreuses planches et de longs commentaires. Elles expriment à ses yeux la quintessence du christianisme médiéval, son génie humble et tourmenté : « l'âme du premier génie chrétien est une Vierge Noire »¹¹⁴,

¹¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹¹² *Ibid.*, p. 55. Souligné par l'auteur.

¹¹³ *Ibid.*, p.38.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

affirme-t-il au sujet de ces émouvantes figures qui résument toute l'attitude morale de la paysannerie : humilité, souffrance, mais amour infini de Dieu. En elles convergent deux passions, deux calvaires et deux mystères : « le mystère de la maternité divine et le mystère muet de la douleur paysanne »¹¹⁵. Victimes des mêmes souffrances que leur inflige un monde rude et cruel, les paysans et les saints vivent dans une pieuse et fraternelle familiarité. La réflexion de Focillon : « La douleur devient la grande inspiratrice de l'art chrétien »¹¹⁶, s'applique parfaitement à l'art roman où l'expérience de la douleur domine la représentation hagiographique et eschatologique. Cet art de la communion préfigure la naissance de la communauté chrétienne en tant qu'entité partageant le même imaginaire : « La communauté chrétienne est née »¹¹⁷, écrit Malraux, faisant coïncider un style artistique avec une réalité spirituelle.

Témoignage sur le sentiment religieux au Moyen Age, le style roman est aussi un chant héroïque qui galvanise les moines guerriers et les pousse sur le chemin des croisades: « un art sans précédent [...] proclame l'épopée de la chrétienté occidentale »¹¹⁸. L'imagination épique de l'auteur trouve pleine satisfaction dans ces temps héroïques du Christianisme. C'est Raoul Glaber qui a le mieux évoqué la grandeur de cette époque, estime notre auteur : « Raoul Glaber parle de ses blanches églises comme un Américain de ses gratte-ciel, un Russe, de ses premières centrales électriques »¹¹⁹. Et c'est alors qu'on voit l'art roman cristalliser les valeurs tant héroïques que spirituelles du Christianisme militant qui se fixe comme objectif la libération du Saint-Sépulcre : « Le génie chrétien devient celui de l'offensive occidentale. [...] Jérusalem prise bénit les premiers tympans, les moines guerriers protègent le Sépulcre; et la sculpture romane semble celle de l'église militante »¹²⁰. Malraux, emporté par l'enthousiasme, ne voit dans les croisades que l'expression d'une foi à toute épreuve : « La sculpture romane se veut proclamation à la face du ciel : ni épidémie d'enfers, ni propagande pour le paradis, mais croisade pour délivrer le Christ de son royaume d'ombre »¹²¹.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁶ Henri Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, PUF, 1964, p. 13.

¹¹⁷ *Le Monde chrétien*, p. 55.

¹¹⁸ *Ibid.*, 72.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹²¹ *Idem.*

L'analyse de l'art roman débouche ainsi sur la résurrection de l'épopée médiévale. Cette démarche est analogue à celle des sculpteurs, car il semble que « [ceux-ci] aient retrouvé d'un coup tout le passé de l'art chrétien, au temps où les poètes trouvaient à la fois tous les preux de Charlemagne et tout le passé de la légende »¹²². L'étude de l'art roman offre ainsi à Malraux l'occasion d'évoquer des figures prestigieuses de l'épopée chrétienne comme Charlemagne, saint-Bernard et tant d'autres chevaliers¹²³. Mais l'art roman, avant d'être le porte-drapeau de l'épopée chrétienne, est conquête d'un style à nul autre pareil.

Le *Dévoit Christ de Perpignan*, s'accorde si mal aux cathédrales, que celui-ci, introduit dans celle de Reims, en paraîtrait l'accusation¹²⁴. C'est en effet grâce à une démarche comparative que Malraux fait surgir la spécificité de l'art roman. La sculpture romane en particulier, rompt énergiquement avec la tradition plastique byzantine. Elle crée un style nouveau en exploitant la pierre rugueuse, en ciselant des figures difformes et en sculptant des corps disproportionnés. Elle fait de l'asymétrie et de la difformité, l'expression de l'inquiétude spirituelle. Ces représentations sont si nouvelles dans le monde chrétien que Byzance n'aurait pas hésité à les condamner : « Byzance [les] eût brûlées avec les mains de leurs auteurs. Le sacré des Vierges noires est celui de la crypte de pierre, non celui de la basilique d'or »¹²⁵. Grâce à l'originalité de cette création plastique, l'art roman s'élève ainsi au rang des formes esthétiques les plus originales, au point que l'auteur l'assimile à l'art égyptien, à l'art mésopotamien. Pour lui, l'art roman est un art qui a proclamé la liberté de l'artiste vis-à-vis de tout, et même vis-à-vis de la religion : « Si l'art roman avait été une louange de Dieu dans ses créateurs, il renaissait sans Dieu »¹²⁶. Par le style, l'artiste crée de nouvelles formes et les investit de significations en accord avec les aspirations les plus profondes de son époque. Ces formes, éloignées de tout illusionnisme, suggèrent un autre monde : « Ce style roman qui étirait ou tordait ses figures selon une transfiguration solennelle, criait qu'un système de

¹²² *Ibid.*, p. 68.

¹²³ Dans *La Corde et les Souris*, Malraux raconte avoir dit au général de Gaulle : « Vous connaissez Vézelay : comment les chevaliers en bas, auraient-ils entendu saint Bernard qui parlait évidemment sans micro ? Cependant, ils sont partis pour la croisade », in *Le Miroir des limbes, Oeuvres complètes*, vol. III, 1996, p. 584.

¹²⁴ *Le Surnaturel*, p. 286.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁶ *Les Voix du silence*, p. 104.

formes organisées qui se refusent à l'imitation, peut exister en face des choses comme une autre Création »¹²⁷. Cette démarche quelque peu orgueilleuse et prométhéenne n'est pas en contradiction avec la foi, car écrit Malraux : « L'art n'est pas alors au service de l'Eglise: ils sont ensemble au service de Dieu. Tous deux explorent les chemins fraternels d'une même incarnation, et lorsque sur une statue de femme reparaît le mystérieux reflet à quoi chacun reconnaît la présence de la Vierge, l'Eglise s'incline et prie à son tour »¹²⁸.

En recherchant ainsi de nouvelles formes, les artistes romans ont réinventé l'art et ont annoncé ce que sera la modernité avec Van Gogh, Picasso et Chagall; et ce n'est pas par hasard que *Le Surnaturel* porte en épigraphe cette profession de foi esthétique de Van Gogh : « Je puis bien, dans la vie et dans la peinture, me passer du Bon Dieu. Mais je ne puis pas, moi, souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie : la puissance de créer ».

Il ressort de cette analyse que l'intérêt considérable et la vive admiration que l'auteur a manifestés à l'égard de l'art roman trouvent leur justification dans un système de valeurs spirituelles, sociales et esthétiques que seul ce style a su incarner magistralement. L'art roman représente un moyen terme entre la transcendance hiératique byzantine et la sentimentalité gothique. Il réussit à réconcilier l'humain et le sacré et à les faire valoir l'un par l'autre et ce par des procédés esthétiques inédits qui lui ont valu le titre de « premier grand style chrétien ».

Parce qu'il est un agnostique avide de transcendance, Malraux, pèlerin de l'invisible, sait trouver le ton juste pour exprimer le surnaturel sous quelque forme qu'il apparaisse, qu'il s'agisse de l'art du sacré, de l'art du divin ou de l'art de la foi. Cette aptitude à communier avec l'invisible – que seul l'art rend visible –, qualité qui fait tant défaut à Elie Faure, traduit le désir secret de l'auteur de percer le mystère de la vie et de la mort, et d'accéder à la vérité métaphysique, inséparable à ses yeux de l'acte de création artistique.

¹²⁷ *Ibid.*, p.105.

¹²⁸ *Le Monde Chrétien*. 44.

Vers la fin du Moyen Age, l'imaginaire-de-Vérité s'affaiblit, et cède peu à peu de place à ce que l'auteur appelle « l'imaginaire-de-Fiction » où le sacré perd de son caractère hiératique et devient l'objet d'un récit, d'une fable qui se déroule dans un décor illusionniste. A cet « imaginaire-de-Fiction » qui va régner sur l'art occidental de la Renaissance jusqu'à l'époque romantique, Malraux réservera le second tome de *La Métamorphose des dieux*. Le chapitre premier y porte le titre emblématique de « La Métamorphose du Christ ».