

L'art roman dans les écrits sur l'art de Malraux

Avant d'entrer dans le sujet d'une communication qui portera sur l'interprétation que propose Malraux de l'art roman, je voudrais faire une remarque préalable. Le titre donné à notre rencontre « André Malraux et les antiquités nationales de la préhistoire au Moyen Age » s'explique par le lieu où elle se tient, ce Musée d'Archéologie nationale, mais il prêterait à un possible malentendu si l'on ne rappelait pas d'abord que le premier apport de Malraux à notre expérience contemporaine de l'art est d'avoir mis sur un pied d'égalité les arts du monde entier. Il est le penseur qui a pris acte d'une révolution culturelle intervenue en Europe au début du XXe siècle, du fait des possibilités de déplacement des personnes et de l'invention des moyens de reproduction des œuvres d'art. Désormais un Européen amateur d'art ne peut faire que, pour se rendre compte à lui-même de son expérience, il n'ait à prendre en compte aussi bien les arts d'Extrême-Orient ou d'Afrique que ceux de son propre continent. L'un des traits de plus grande portée de notre civilisation, Malraux ne cesse de le répéter, est de se sentir l'héritière de la peinture et de la sculpture mondiales, et sa relation aux œuvres en a été bouleversée. Le critère de notre appréciation ne peut plus être la notion de beauté d'après laquelle on avait jugé les œuvres pendant plus de quatre siècles. L'importance incomparable que l'art a prise dans cette civilisation tient à cet élargissement aux limites du temps et de l'espace, et à la mutation de l'expérience qui en est résultée. L'adjectif national, en conséquence, s'est chargé d'un possible sens second, qui est le refus de cet élargissement et de cette mutation, que Malraux a dénoncé dès les premiers exposés de sa réflexion sur l'art, dans plusieurs discours des années 1930. Il va donc de soi que, lorsque nous parlons d'œuvres nées sur le sol national, nous les considérons dans la perspective de l'art universel, comme l'un des réalisations de cet art, dont la spécificité se marque par comparaison avec d'autres. L'art roman est ainsi l'un de ceux qui a trouvé en France quelques-uns de ses plus grands accomplissements.

Malraux lui est particulièrement attaché comme en témoigne la place qu'il lui accorde d'abord dans l'introduction du troisième tome du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, *Le Monde chrétien*, puis dans le premier tome de *La Métamorphose des dieux*, *Le Surnaturel*. Cet attachement était suffisamment sensible à tous pour que, fait exceptionnel, les auteurs des volumes consacrés à l'art roman dans la collection « L'univers des formes » que Malraux avait créée reprennent six ans après sa mort en deux endroits des passages de ces livres.

Cet art est un de ces moments de l'histoire de l'humanité et de son art que Malraux qualifie de « *passages privilégiés de l'homme* » (MISM 3, IV,1118), comme le miracle grec ou la Renaissance italienne. Ils ont en commun leur surgissement soudain et qui ne s'explique pas rationnellement par des conditions antérieures, leur brièveté, que redouble qui plus est l'absence d'évolution significative dans ces limites temporelles, enfin leur unité entre les divers arts et entre d'éventuelles écoles régionales

Pour l'art roman, Malraux s'emploie à rendre sensible le surgissement en soulignant la rupture avec les œuvres qu'on nomme communément préromanes. Il refuse en conséquence le terme dans la mesure où il signifierait que ces œuvres préparent l'art roman (il le reprend tout au plus dans un sens purement chronologique). Il met en valeur la brièveté en encadrant dans des repères marquants la période d'à peine plus de quarante ans qui sépare la prise de Jérusalem par les croisés en 1098 et le moment où « *l'art du maître de Beaulieu et celui de Gislebert d'Autun, qui achèvent leurs tympans vers 1140, se rejoignent en 1145 au Portail royal de Chartres* ». (V,207). L'invention de l'art roman perdrait d'autre part de sa netteté dans notre esprit si, comme font les historiens d'art, on cherchait à tout prix à le rattacher à des formes antérieures repérables dans des arts autres que la sculpture, comme les enluminures ou les ivoires. Pour Malraux, l'art roman emprunte bien des motifs iconographiques à des prédécesseurs de ce genre, mais il les transfigure par un esprit complètement nouveau. Sur ce point, Malraux s'oppose à l'un des spécialistes reconnus de cet art, Emile Mâle, qui, par exemple, voit dans un manuscrit, l'Apocalypse de Saint-Sever, l'origine du tympan de Moissac. « *L'idée que l'art du Tympan de Moissac puisse venir d'une enluminure, fût-elle géniale, est inconcevable pour un sculpteur. [...] Si on peut faire un haut-relief d'une enluminure [...], on ne peut en faire une œuvre d'art.* » (V,176). Il en va ni plus ni moins de l'enluminure comme de l'ensemble des formes antérieures dans lequel la sculpteur roman puise selon ses besoins et son inspiration. « *Trois siècles de formes sont simultanément présentes en face de la création romane.* » (V,178). « *De l'antique à Byzance, en passant par l'entrelacs, l'accent barbare, le bestiaire oriental et l'invention carolingienne, le répertoire où puise la sculpture romane est plus étendu que celui de tous les grands arts qui l'ont précédée* » (V,180) Ce que lui apporte l'enluminure n'est pas, sauf exception de portée limitée, une iconographie que cette sculpture n'aurait qu'à transposer, c'est l'exemple d'un art qui, au contraire de la sculpture qui la précède, est un art maîtrisé. « *L'enluminure n'apporte pas aux sculpteurs des modèles d'expression ou d'illusionnisme, elle leur révèle un "niveau d'élaboration", un monde de formes irréductible à celui de la sculpture préromane, et, comme tout l'art du livre, un do-*

maine de références. » (V,176). C'est aussi pourquoi Malraux résiste à l'idée d'une évolution de la sculpture romane à l'intérieur de ses étroites limites chronologiques. Il se refuse à voir en lui le passage accéléré d'un primitivisme à un classicisme puis à un baroque. On peut bien être sensible à la distance qui sépare l'austérité du tympan d'Autun et la frénésie de certains autres, mais cette distance n'est pas le résultat d'une évolution, elle est due au fait que « *ces maîtres n'ignorent ni l'austérité ni la frénésie des arts du livre* » (V,178) et qu'ils puisent tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre, simultanément ou presque, selon leur inspiration. De même peut-il être trompeur de trop insister sur les différences régionales. « *On étudie cet art par écoles, et il est vrai que la sculpture de Toulouse, celle de Moissac, s'élaborent dans un milieu bien différent du milieu bourguignon ; il n'en est pas moins vrai que de Toulouse à Moissac, de Moissac à Conques, de Conques à Beaulieu et au Christ de Rippoll, la communion s'étend et s'approfondit de la même façon que de Cluny à Vézelay, de Vézelay à Autun et aux crucifix bourguignons.* » (V,207). Plus que de distinctions dans l'espace ou dans le temps, il importe à Malraux de faire saisir l'unité de l'art dont cette communion est le fondement.

C'est aussi un des traits qui définissent ces moments privilégiés de la création que l'unité qui se manifeste d'elle-même entre les différents arts. À l'époque romane, une telle unité se laisse saisir entre l'architecture et la sculpture. À l'invention par la première des tympanes et des portails répond l'esprit des figures qui y sont sculptées.

Tympanes et portails nous sont si familiers que nous avons peine à penser à eux comme à une invention en tant que disposition architecturale. Mais, pour mettre en valeur cet aspect, Malraux a l'idée neuve de les opposer à l'architecture byzantine, dans laquelle les figures divines ne s'offrent à la vue que dans l'intérieur de l'édifice, notamment dans le Christ Pantocrator de l'abside. Dans les tympanes et dans les portails, ces figures viennent au contraire au devant des vivants. « *Avec les bas-reliefs – pour la première fois depuis combien de siècles ! – le Christ sculpté se dresse hors de l'église, comme si la chrétienté, qui libère son sépulcre, délivrait son image du sanctuaire.* » (V,181) Qu'elle donne à cette image la forme de bas-reliefs n'est pas non plus indifférent. Derrière chacune des figures de ces bas-reliefs, le soleil, en tournant, projette des ombres changeantes. Dans l'église byzantine, la figure du Christ était séparée du temps. « *Étroites fenêtres de l'immense Sainte-Sophie, images au fond de l'obscurité comme les constellations dans le ciel de Babylone, cierges devant les icônes, veilleurs de la réclusion séculaire du Christ.* » (V,181) Du fait de « *la lueur toujours semblables des lampes* », il appartenait « *à l'éternité de ce qui est* » (*ibid*). Avec les ombres tournantes,

comme déjà, encore plus tôt, à l'intérieur avec l'invention du vitrail, voici une autre manifestation de l'éternité, celle de « *ce qui passe inépuisablement en baignant les figures divines* » (*ibid*).

Dans le choix des scènes représentées, la sculpture romane ne vise pas moins que les mosaïques byzantines à donner à l'Éternel une forme visible. Il suffit pour s'en convaincre de penser au sujet des trois tympanes de Moissac, de Vézelay et d'Autun. « *Le premier chef-d'œuvre roman figure son apparition aux Vieillards de l'Apocalypse ; les suivants, la fondation de l'Église et le Jugement dernier.* » (V,183). Mais la révolution opérée par cette sculpture tient à ce que, à l'Éternel, elle associe des formes humaines. Le tympan de Moissac est l'indépassable illustration de cette association, par les figures de vieillards qui entourent si humainement le Christ.

Mais le changement par rapport à Byzance n'est pas moins dans les expressions, et d'abord dans celle du Christ lui-même. Les Christs byzantins de Daphni en Grèce, de Sainte-Sophie à Constantinople ou des Pantocrators de Sicile étaient reconnaissables à leur majesté. Tantôt plus « *farouches* », tantôt « *moins redoutables et plus augustes* », ils étaient toujours « *le Dieu qu'à Constantinople le mur de l'iconostase protège de l'impure communion des hommes et qui règne du haut de l'abside sur le peuple fidèle, sous les traits surhumains du Christ – reflet de l'Éternel.* » (V,182). Les Christs romans, par comparaison, sont des « *Pantocrators secourables* » (V,183), sans être pour autant encore des images de Jésus, ou même simplement humanisés et pathétisés comme le seront ceux de la sculpture gothique. Aussi bien la Vierge n'est-elle pas encore présente, si ce n'est sous sa forme la plus hiératique.

L'« *introduction des hommes dans le monde de Dieu* » se voit d'abord à la représentation des métiers et des activités les plus quotidiennes, ensuite à une expression unique des visages.

Les « *actions de tous les jours, dans le travail de l'esprit et le travail des mains* » sont désormais représentées, parce que, par eux, « *l'homme concourt à sa rédemption* » (V,195-196). Telle ultime figuration qui perpétue l'ancienne image du Pantocrator au sein d'un tympan roman « *appelle à lui toute douleur et toute joie, [...] l'évêque avec sa crosse, le roi avec sa couronne, le vigneron avec son cep, l'aveugle avec son chien – lorsque le roi l'a reconnu malgré la couronne, lorsque le vigneron l'a reconnu dans la vigne et l'aveugle dans le chien. Ses saints patrons les lui ont amenés métier par métier, et il leur a dit : "J'ai versé telle goutte de sang pour les vigneron."* [...] *Le Christ de Byzance ignorait les vigneron. L'art*

byzantin aussi : il ne connaissait que les personnages des scènes bibliques, des manifestations divines. Ces scènes les rendissent-ils humains, il les déshumanisait. » (V,200). Dans le tympan roman, voici au contraire « *l'évêque, mais aussi le pèlerin et le croisé ; dans les médaillons, le berger, le batteur de blé, le vigneron dans sa cuve – autour du Christ qui a donné les troupeaux, la vigne et le blé. [Le sculpteur] assume ici la prédication de l'Église, la révélation de la part divine liée à la plus humble vie. »* (V,196). Ces activités et ces métiers sont ici « *les formes de la présence de Dieu dans la Création »* (V,195) Il s'agit d'« *offrir au Christ une terre chrétienne »* (V,196).

L'homme dans le monde roman n'est pas seulement associé à Dieu, il l'est avec un visage nouveau. La vision que Malraux propose de ce monde n'a rien de plus profond, et en tout cas de plus émouvant, que cette dernière interprétation. « *Toute la sculpture exprime cette nouvelle relation de l'homme et du monde ; tous ses accents sont les siens. Elle aussi, dédie un monde chrétien au Christ. C'est pourquoi il apparaît désormais aux portails, pourquoi il abandonne son royaume d'ombre. 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. »* (V,196). Il ne s'agit là, s'empresse de préciser Malraux dans le même passage, ni de naïveté, ni d'expression psychologique ; à plus forte raison, il le dira un peu plus loin, de sentimentalisme (V,203). La série d'exemples qu'il en donne, avec la place qu'elle fait au tympan d'Autun, prépare à la formule finale, qui donne à cette innocence sa valeur métaphysique : « *Pour Gislebert, toute innocence est le reflet du Christ par un visage humain. »* Cette formule, avec la résonance qu'elle a avec Emmanuel Lévinas dans la réflexion philosophique la plus actuelle, nous aide à comprendre pourquoi l'art roman est de ceux qui nous touchent le plus directement.

Son unité dans toutes ses expressions, architecture aussi bien que sculpture, au début comme à la fin de son court épanouissement, et dans toutes ses variantes régionales, a son fondement dans une commune spiritualité romane que Malraux définit elle aussi par opposition avec la spiritualité byzantine par rapport à laquelle elle opère ce que Malraux nomme une « *mutation* » (V 172) qui suit le schisme récent entre l'Église romaine et l'Église orthodoxe. C'est une des originalités de Malraux, qui fait de ses écrits sur l'art autre chose qu'une histoire de l'art, que de chercher à mettre à toute époque la création artistique en relation avec le sentiment existentiel ou religieux qui prévaut à cette époque.

Pour Byzance, l'homme était radicalement séparé de Dieu, comme le rappelaient la situation de l'image du Pantocrator dans l'abside et derrière l'iconostase ; ce Dieu ne faisait qu'un avec son mystère ; sans tenter de percer ce secret impénétrable, le fidèle devait s'en remettre à l'indispensable médiation d'un clergé seul autorisé à dispenser les sacrements et qui s'en tenait à cette fonction ; la terre n'était pas autre chose qu'un royaume du péché auquel l'homme n'échappait qu'en échappant au siècle (V,182). Point par point, la mutation à laquelle correspond le surgissement de l'art roman dessine un visage nouveau du christianisme, tout à la fois en rupture et en continuité avec le précédent. Pour prendre la mesure des changements et des permanences, Malraux a étudié l'histoire de l'Eglise catholique dans des ouvrages spécialisés, et l'a suivie avec autant de compréhension et de sympathie que peut en avoir un agnostique. C'est ce qui lui permet de saisir ses correspondances avec l'art qui l'accompagne et dont la cohérence s'éclaire à sa lumière.

La spiritualité romane, contrairement à celle qui prévalait jusqu'à elle, « *cherche Dieu dans son œuvre* », « *par elle, la terre devient la création* » (V,182). L'homme ici n'est pas tenu à distance. Le clergé ne se contente pas de lui dispenser les sacrements, il prêche, c'est-à-dire qu'il rapproche la parole sacrée des fidèles en l'interprétant dans leur langue. Et le Dieu qu'il prêche est un « *Dieu de communion* » (V,202). La Révélation majeure du christianisme, selon laquelle « Dieu est amour », est désormais comprise comme la possibilité offerte à l'homme d'une « *communion avec le mystère de Dieu* » (V,133). Car, il faut le noter aussi bien, si, par rapport à Byzance, il y a bien eu une « *métamorphose complète* », c'est une « *métamorphose des formes du mystère* » (V,203), non l'abolition de celui-ci. Le surnaturel roman reste un surnaturel du sacré.

Sous la plume de Malraux, ces considérations sur la spiritualité du temps, loin d'être plaquées sur la mise en évidence de la spécificité de l'art roman, en est trait par trait partie prenante. Ainsi tout ce qui éloigne cet art d'une représentation illusionniste – le fond d'or sur lequel se détachaient à l'origine les figures des tympan par exemple, ou l'élongation des corps – est-il vu dans cette interprétation comme moyen de signification de ce sacré. L'originalité de l'art roman, et la raison la plus profonde de son pouvoir sur nous, sont pour Malraux dans un équilibre entre les implications en matière de création artistique de deux formes du christianisme, celui qui à Byzance postulait la plus grande distance de l'homme à Dieu, et celui d'une figuration de plus en plus humanisée de Dieu dans la sculpture gothique. Entre les deux se situe ce court moment de l'art roman, où les fidèles « *ne reconnaissent le Christ que dans la communion* » (V,207), et, en accord avec cette façon de vivre sa foi,

conclut Malraux, un art tel qu'« *aucun, dans aucune civilisation, n'a fait assumer autant d'humain par le sacré, n'a exprimé si pleinement le sacré par l'humain* » (*ibid.*)

Sans doute peut-on voir dans cette interprétation la clé de l'attrait que l'art roman exerce sur Malraux et sur beaucoup d'autres, agnostiques comme lui. Ils trouvent en lui la conjonction d'un humanisme et d'une spiritualité qui leur reste sensible. Malraux le suggère lui-même lorsque, dans ces mêmes pages de *La Métamorphose des dieux*, il substitue une fois aux multiples désignation de l'Éternel et de son mystère la simple mention d'une « *conscience du mystère fondamental de la vie* » (V,183). Cette conscience est la base commune à partir de laquelle ce qui est pour le croyant un contact de nature religieuse avec le sacré devient pour l'agnostique une expérience existentielle. L'un et l'autre sont sensibles à ce qui sépare dans la forme les figures sculptées dans le tympan, des hommes et des femmes tels qu'ils apparaissent dans le monde. Malraux trouve d'ailleurs à leur propos une formule heureuse pour désigner cette opération sur laquelle il revient si souvent, lorsqu'il parle de « *ce que nous appelons aujourd'hui déformation et qu'il faudrait appeler pouvoir de formation* » (V,191). Cette formation a imprimé à la figure représentée, pour l'un de ces spectateurs, le croyant, la marque du sacré, pour l'autre, l'agnostique, la marque de l'art, selon le processus général de la métamorphose des dieux à laquelle Malraux a attaché son nom. Mais la nature singulière du sacré que voulait initialement manifester l'art roman est moins étrangère que d'autres pour cet Occidental contemporain. Même si elle a perdu pour lui son sens premier, elle en conserve pourtant quelque chose. C'est ce qui donne son accent particulier à l'expérience esthétique qu'il fait de l'art roman.

Henri Godard

Ce texte a paru en 2007 dans le numéro spécial hors série du *Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain* « André Malraux, Saint-Germain en Laye et les antiquités nationales de la préhistoire au Moyen Age », actes d'une journée d'études organisée par François Boulet.

Henri Godard

Pour citer cet article :

GODARD, Henri : « L'art roman dans les écrits sur l'art de Malraux », article mis en ligne le 24 février 2009.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles/696-20095godard.html>>.

Pages électroniques consultées le [date précise du téléchargement].

<malraux.org>, 24 février 2009