

Malraux et le Retable d'Issenheim.

Parmi les peintres « phares » convoqués par Malraux à l'appui de son discours sur l'art, Grünewald et son fameux retable (circa 1515) n'apparaît pas moins d'une cinquantaine de fois. *La Pietà d'Avignon* d'Enguerrand Quarton et *Les Trois Croix* de Rembrandt lui sont très souvent associés, sans parler des innombrables citations du Christ en croix, près de trois cents, un record. Il ne fait aucun doute que la figure majeure et singulière de *La Crucifixion* de Grünewald (premier volet du triptyque) a constitué l'un des paradigmes autour desquels s'est organisée la réflexion de l'écrivain au lendemain de la guerre.

Autour de l'An Mille, une peste inconnue, venue de l'Est de l'Europe, affecte l'Italie, le Dauphiné, l'Alsace. Ceux qui en sont atteints brûlent d'un feu intérieur qui les consume jusqu'à la mort, d'où son nom de *Mal des ardents*. Leur corps se tord sous d'atroces convulsions et ils sont la proie d'infénales hallucinations. Une gangrène sèche, autre manifestation de la maladie, s'empare de leurs extrémités nécrosées qui se détachent de leurs membres, bien avant qu'ils n'en meurent. Les victimes se croient possédées du démon, à l'image de Saint-Antoine tourmenté par le diable au Désert : ils invoquent sa protection. Le saint même donne son nom à la maladie, *Feu de Saint-Antoine*. L'ordre religieux éponyme, les Antonins, se charge de les secourir. Ils traitent les malades à l'aide d'un breuvage, le Saint-Vinage, où ils ont fait macérer des simples et trempé des reliques de Saint-Antoine. Surtout, ils les nourrissent de pain blanc et de porc, l'animal « totémique » du saint, qui font régresser la maladie.

Cependant, le Moyen-âge ne distingue guère la maladie de la malédiction. S'interroger sur ses causes pouvait même relever du sacrilège : Job contre Hippocrate. D'où l'étrange aveuglement à l'égard de la maladie en question, l'*ergotisme*, issu de la

consommation de pain de seigle infecté par un champignon toxique, l'ergot, ainsi dénommé d'après l'éperon qu'il forme sur la plante céréalière.

L'essentiel du traitement de cette terrible affection, dans ces conditions, résidait moins dans les soins apportés au corps que dans une pédagogie mystique de la souffrance et de la rédemption inséparable de la Passion du Christ. Le chrétien, atrocement atteint dans sa chair, était donc appelé à rejouer pour son compte la crucifixion de Jésus dans la nuit du Golgotha, une nuit de Jugement dernier qui lui assurerait peut-être le paradis. Comment mieux que par une image saisissante rendre sensible à ces misérables illettrés nourris de pain noir la scène originelle de leur supplice et leur mystique délivrance ?

Au XVI^{ème} siècle l'ordre des Antonins est particulièrement florissant et il dispose d'un réseau hospitalier qui s'étend sur toute l'Europe. Riche de dons infinis et des profits qu'il tire des malades qu'il héberge souvent jusqu'à leur mort dans ses nombreux établissements, il compte parmi les communautés monastiques les plus dynamiques de la Contre-Réforme. Des commanderies régissent d'autres ensembles hospitaliers ; ainsi la « Maison d'Issenheim » préside-t-elle aux destinées d'une demi-douzaine d'établissements, dont Bâle et Strasbourg. Son Abbé, Guy Guers (ou Guersi, peut-être est-il d'origine italienne) à l'époque qui nous intéresse, est bien plus qu'un clerc hospitalier de prestige, il est aussi une figure à la fois politique et diplomatique qui passe le plus clair de son temps à Strasbourg, l'un des principaux foyers humanistes et artistiques de ce qu'on appelle alors la Franconie. C'est lui qui commande à Grünewald un retable « à transformation » pour la Commanderie d'Issenheim. Quelques précisions sur ce meuble « sacré » : suivant le modèle de la Flandre et de Van Eyck en particulier, se répand en cette fin de Moyen-âge, l'usage de placer derrière la table d'autel (*retro tabula altaris*), d'où son nom, une œuvre peinte dont le programme didactique et symbolique se déploie sur deux, trois, six, voire dix volets (ainsi du *Retable de l'Agneau mystique* de Van Eyck à Saint-Bavon de Gand¹). Grâce à l'essor de la peinture à l'huile, une invention également prêtée à Van Eyck, le retable et son cycle de représentations en couleur, pour peu que son auteur ait quelque génie, devient l'emblème et la perle d'un sanctuaire.

¹ Le meuble en question correspond évidemment à une transformation de la liturgie : le prêtre tourne maintenant le dos aux fidèles.

Un retable comme le nôtre, c'est d'abord une « caisse » de forme rectangulaire, sculptée à l'intérieur, sur laquelle viennent s'adapter de chaque côté une série de volets de bois articulés, peints recto verso. Le fond sculpté de la caisse par Nicolas Haguenau (alors un maître du genre à Strasbourg) représente Saint-Antoine flanqué de Saint-Augustin accompagné de Guy Guers à destre, de Saint-Jérôme à sénestre. Un deuxième panneau assorti de volets peints figure *l'Annonciation, la Nativité et la Transfiguration*. Le troisième, qui ferme le triptyque, *la Crucifixion*. Chaque panneau est conçu comme une triade connotant évidemment la Trinité. Une huche gothique (disparue aujourd'hui), métaphore de l'Eglise, hérissée de clochetons, ouvragée d'or fin, contenait l'ensemble, indissociable de l'œuvre, selon Malraux (le « Retable », intransportable comme les vitraux, comme certaines sculptures trop volumineuses ou des œuvres trop fragiles, est par là bien significatif de « l'esprit » du Musée imaginaire).

L'écrivain semble ignorer le panneau sculpté par Haguenau, il admire le traitement « rhénan » et virtuose de la lumière du deuxième volet mais il ne s'y attarde guère. *La Crucifixion* en revanche le fascine. Précisons que c'est elle que pèlerins et malades voyaient habituellement, le retable n'étant ouvert que quelquefois dans l'année, lors des grandes fêtes liturgiques.

Idée singulière et proprement « de génie », le peintre a choisi de représenter un Christ atteint du *mal des ardents*, c'est-à-dire de la même maladie que ceux qui venaient l'implorer. Son corps à la chair verdie est tordu par les dernières convulsions de l'agonie, son visage effondré aux lèvres bleuies par l'asphyxie sous la couronne d'épines en bataille, « un nid de pie » qui le transforme en roi de carnaval, pend.

L'œuvre n'est pas signée, à moins que les Commissaires du peuple qui l'ont démantelée à la Révolution pour la mettre à l'abri ait effacé sa paternité en laissant sur place la huche ouvragée où figurait, comme parfois, le monogramme du peintre. Quoiqu'il en soit, la disparition du peintre en 1528 le précipite dans l'oubli, comme escamoté. On le confond avec Dürer, avec lequel il a effectivement travaillé et dont il partage le génie mélancolique, confusion flatteuse mais qui l'anéantit deux fois. Cependant, un collectionneur germanique installé en Hollande le ressuscite à la fin du XVII^{ème} siècle sous le faux nom de Grünewald (qui lui restera), le confondant avec un autre artiste, sculpteur celui-là. L'auteur du retable s'appelle en réalité Mathis Nithard ou Gothard

d'Aschaffenburg, ville où il est sans doute né et où il a travaillé, à la fois comme peintre et comme ingénieur à la manière des artistes humanistes de la Renaissance. Sa reconnaissance aura bien lieu, chez les spécialistes, dans la première moitié du XIX^{ème} siècle mais à bas bruit, confidentielle, tout simplement parce que ses compatriotes jugent sa *Crucifixion* « obscène », attitude de rejet que confortera encore, pour d'évidentes raisons nationalistes, la guerre de 1870.

C'est au milieu littéraire symboliste, au poète belge Verhaeren d'abord et à Joris-Karl Huysmans en particulier, que Grünewald devra sa pleine reconnaissance et la réhabilitation de son génie. Bien que des reproductions en couleur du retable, éditées par Braun, circulassent depuis le Second Empire, il n'est pas impossible que ce soit à travers le regard de Des Esseintes, le héros d'*A Rebours*, le roman de Huysmans, que le jeune Malraux, déjà fin lettré (il est alors pourvoyeur de textes rares chez le libraire Doyon) ait découvert le divin retable. Sans doute Malraux lut-il aussi l'ample étude sur Grünewald du même Huysmans dans *Trois Primitifs*, paru plus tard, en 1905 (ces deux ouvrages figurent au catalogue de sa bibliothèque). C'est après ce texte que le Retable redevient un lieu de pèlerinage pour critiques et amateurs d'art cette fois, chrétiens de préférence. A la suite de Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, les Maritain, pour ne citer qu'eux, font le voyage au Musée Unterlinden de Colmar. Il semble plausible d'imaginer un contact direct du jeune Malraux avec l'œuvre à l'automne de 1921, lorsqu'élargi des « casernes jaunes de Napoléon III » à Strasbourg, où il a réussi à se faire réformer, il invite Clara à visiter l'Alsace « pour renouveler », dit-il, « leur stock d'images ». Malraux a vingt ans. La rencontre avec l'art, l'écrivain s'est plu à le souligner, c'est d'abord le choc éblouissant qui cloue sur place un adolescent devant une « présence », un phénomène, dit-il, qui s'apparente à « l'émerveillement inquiet de l'enfant sur la plage devant la coquille qui vient de bouger ». Cette réelle présence accompagnera l'artiste jusqu'à sa mort.

L'art pour Malraux naît du sacré, et l'artiste de l'écart qu'introduisent « l'accent », « l'accent royal », comme il dira des plus grands et le « style » de son génie dans la représentation d'une figure imposée, d'un *topos*. Tout le monde ici a en tête la première phrase des *Voix du silence* : « Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la Pallas Athénè de Phidias

n'était pas une statue ». Personne d'entre vous n'ignore non plus la leçon de Max Jacob à son jeune disciple : « L'Art, c'est le Style » qui est évidemment tout sauf le « moule à gaufres » dont parle Picasso.

Grünewald répond tout à fait à ces critères. Voici que le travail indépendant d'un artiste itinérant dans son petit canton, encore proche d'un artisan qui loue ses services, invente un Christ qui n'a rien à voir avec les représentations qu'on en a données jusqu'à lui, crée une *correspondance* et non une représentation de la Passion qui l'arrache, lui, l'ingénieur à tout faire de l'évêque d'Aschaffenburg, à l'imitation, à la *mimèsis*, pour le projeter dans le monde de l'*Irréel*, de la démiurgie. Malraux parle joliment à propos de Grünewald de « vénération rebelle ». Un mystérieux *hapax*, qui plus est. Depuis la résurrection du peintre, six ou sept *Crucifixions* de sa main (à Karlsruhe, au Metropolitan Museum de N.Y., etc) ont été redécouvertes; elles sont toutes décevantes...

En Rhénanie, la tradition gothique perdue plus longtemps qu'ailleurs : la *Crucifixion* de Grünewald, ne serait-ce que par le choix de représenter un homme malade appartient au monde de la Renaissance, sans pour autant cesser d'être profondément gothique. Or l'une des révélations des *Ecrits sur l'art*, c'est la dilection toute particulière de Malraux pour le gothique. Pourquoi ? D'abord parce qu'il invente, juge-t-il, une représentation humaine et fraternelle de la douleur et de la mort « fondées en signification » à la fois par l'amour et par le salut. L'écrivain oppose « l'atroce solitude de la souffrance antique » à la prédication chrétienne disant « à une esclave fille d'esclave qui voyait mourir en vain son enfant esclave né en vain : « Jésus, fils de Dieu, est mort torturé sur le Golgotha pour que tu ne sois pas seule devant cette agonie » (V.S. 499).

La physionomie gothique du Christ d'autre part est opposée et au surhomme impérial du Christ Pantocrator et au charpentier des mandorles romanes. Elle appelle tendresse, communion, fraternité, douceur. « Instantanés de douceur » autour du crucifié de Grünewald : le petit visage émacié de « la Vierge de Douleur » dans les bras de Saint-Jean rappelant la Vierge de Chartres « caressant les pieds de son fils comme de petits animaux », soie aussi des cheveux dénoués de Marie-Madeleine. Une douceur et une fraternité qu'il transfère ou qu'il retrouve dans « les visages gothiques » des prisonniers de Chartres (*Noyers de l'Altenburg*, l'image sera aussi reprise dans *Lazare*). On aura

peut-être noté que le visage de l'homme, dans l'œuvre de Malraux en général, est chose sacrée. Le visage christique n'y est sans doute pas pour rien.

« J'ai appris l'homme dans les camps », dit-il. Une représentation de la douleur humaine si prégnante qu'elle *diffuse* et qu'elle révèle, au sens photographique du terme, d'autres avatars christiques, ainsi *Le Bœuf écorché* de Rembrandt ou « le petit bonhomme » (Malraux) aux bras en croix du *Tre de Mayo* de Goya. Du côté de l'univers romanesque de l'auteur, c'est à la christophorie de Bolgako, à la fournaise de *La Condition humaine*, au visage défiguré de l'aviateur de *Sierra de Teruel*, si ressemblant de celui de Grünewald, qu'elle fait écho.

A travers le gothique de Grünewald encore qualifié par l'Histoire de l'Art de « Primitif rhénan » comme Van Eyck de « Primitif flamand », signalons-le seulement en passant, Malraux fait aussi le procès de « l'historicité » du génie et du progrès en art, préjugé à la vie dure puisque la terminologie, même si certains aujourd'hui la mettent en cause, n'a toujours pas changé. De même que « le fétiche ne balbutie pas [mais] parle sa langue » (A. Malraux), le « gothique » ne provient pas du peuple des Goths jugés barbares et sa ligne sinueuse et dansante de mains encore dans leur enfance qui ne savaient pas dessiner, comme le croyait encore Vasari.

Les Ecrits sur l'art évoquent « le déchaînement de Grünewald et son génie ravagé », termes caractéristiques de l'Expressionnisme. Malraux s'est magnifiquement réapproprié cette dimension de l'œuvre dans le traitement photographique inspiré de Murnau et d'Eisenstein qu'il en donne dans les V.S. grâce au talent de Roger Parry. Détournement du crucifié, effets de focalisation et de solarisation, exploitation violente des contrastes, c'est à une véritable *métamorphose* de l'œuvre que se livre l'artiste (« L'art est la résonance que la métamorphose tire de la mort », V.S. 1012).

Il est clair enfin que le rapport de Malraux au Retable d'Issenheim s'étend bien au-delà de sa réflexion sur l'art et confine au « mythe personnel ». La présence de l'art et d'une œuvre en particulier métamorphose le vécu et finit par brouiller les catégories du réel et de l'imaginaire.

Quelques indices : « C'est la Brigade Alsace-Lorraine qui a repris le Mont Saint-Odile et le Colonel Berger qui est allé récupérer dans les caves du Haut-Koenigsburg le retable de Grünewald », écrit Malraux dans les *Antimémoires*. Un mensonge « vrai ». Ce sont en réalité les Américains qui ont permis au Conservateur du Musée d'Unterlinden de récupérer sous bonne escorte l'œuvre mise à l'abri dans l'ancienne forteresse germanique. Nous pensons avec Claude Pillet (*Malraux, le sens ou la mort*) « que Malraux n'a jamais écrit que des textes poétiques » et que, loin des « embellissements pathétiques » dont Clara prétendait qu'ils lui étaient nécessaires, il vivait sa vie même sur le mode de la création. Dire dans ces conditions que le mensonge est « au cœur de son système » (Olivier Todd) n'a pas de sens. Tout est mythique dans la phrase des *Antimémoires*, le château, les « caves » qui sont en réalité un cellier, un magasin, la beauté enchaînée tombée dans les mains d'un monstre, et puis le chevalier qui risque sa vie pour sauver l'art, une icône du sauveur

Un curieux glissement d'identité s'opère en août 1940 lorsque replié sous le soleil de La Souco, Malraux entreprend *Les Noyers de l'Altenburg*. Roman « dynastique » sur les trois guerres franco-allemandes, voici que Malraux « délocalise » ses ancêtres flamands pour en faire des allemands ou des alsaciens, qu'il les débaptise pour leur donner, dit-il, le nom de *Berger* susceptible d'être prononcé à la fois dans les deux langues. Quand il sera nommé à la tête de la Brigade, c'est à la fois ce nom de fiction et un grade imaginaire qu'il s'attribuera. A partir de là, dira-t-il, l'Alsace deviendra sa « seconde patrie » (« Vous savez ensuite que tous les événements de ma vie sont liés à l'Alsace, jusque par les noms des rues où ils se sont passés » (*Antimémoires*. 13). Il choisit en effet de se remarier à Riquewihr et au soir de la cérémonie du 13 mars 1948 lance à la petite assemblée des fidèles de la Brigade : « Allons voir le Retable au musée de Colmar ! ». Voici Grünewald dans la corbeille de noces.

Quel n'est pas notre étonnement enfin de découvrir dans le film de Clovis Prévost, *Les Métamorphoses du regard*, derrière le causeur de Verrières, juste au-dessus de lui, un Christ expressionniste de Rouault, don de la fille du peintre au Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles qui avait en 1964 ouvert le Salon Carré du Louvre aux œuvres de son père. Un avatar, au sens propre, de celui d'Issenheim.

La référence à Grünewald, de *l'Essai sur Goya* à la dernière partie de *La Métamorphose des dieux*, en passant par les *Antimémoires* et *Lazare* (avec quelle intensité dans ce poignant récit !) aura scandé toute l'œuvre de l'après-guerre. L'étude de sa présence récurrente et du rôle que l'artiste lui assigne m'amènerait à conclure de la sorte : « L'agnostique obsédé du divin » (Emmanuel Berl) à qui a manqué la foi, ouvert à toutes les mystiques (« Si l'on peut vivre selon le Christ ou Bouddha, il ne viendrait à l'esprit de personne de vivre selon Darwin, Newton ou Einstein », *Lazare* 854), mais qui revendique son appartenance à la tradition judéo-chrétienne, ne trouve évidemment pas de religion et encore moins de salut dans l'art (à la manière d'un Proust par exemple). Reste qu'une métamorphose « démiurgique » opérée par l'art sur la figure du Christ transporte l'artiste dans un au-delà « d'où sort une pénétrante chanson d'aveugle ».

15/10/2010.

Colloque *Les Mondes de Malraux*, Institut Catholique de Paris.