

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».¹

Dom Angelico Surchamp

André Malraux, Albert Gleizes et *Zodiaque*

L'atelier de peinture de l'Abbaye de la Pierre-qui-Vire : l'Atelier du Coeur-Meurtry (qui vit le jour en 1948), et à sa suite *Zodiaque* (fondé trois ans plus tard) ont été fortement marqués par la pensée d'Albert Gleizes.

Si l'œuvre picturale de celui-ci est aujourd'hui appréciée à sa juste valeur, à l'inverse, sa pensée reste peu connue, sinon même pratiquement méconnue.

Il faut dire qu'on peut seulement la découvrir dans des ouvrages à tirage restreint, publiés en général avant la guerre, et de ce fait difficiles à acquérir, voire même à consulter : *La Forme et l'Histoire* a été tirée à 2153 exemplaires en 1932, chez Povolozky, *Homocentrisme ou le retour de l'homme chrétien* a sans doute moins encore d'exemplaires, en 1937, aux éditions Moly-Sabata, pour s'en tenir à deux ouvrages majeurs.

Pourtant, l'un des textes fondamentaux d'Albert Gleizes reste relativement plus accessible. Il figure en effet dans un fort volume intitulé « Problèmes de la peinture »,

¹ Le second hors-série de *Présence d'André Malraux*, publié par le professeur Henri Godard, rassemble les actes de la journée d'études le 25 novembre 2006 tenues au Château-Musée d'Archéologie nationale. (NDLR.)

publié par la revue lyonnaise *Confluences* en 1945. Il s'y trouve inséré parmi bien d'autres, groupés sous la houlette de Gaston Diehl.

Cet article, intitulé «Spiritualité, rythme, forme», et daté par son auteur de décembre 1943 – article que je découvris en 1946 – constitua pour moi une véritable révélation et cela dès la première page. On y pouvait lire en effet : « Pendant plusieurs siècles les civilisations croissent sous la commande d'un état d'esprit dominé par *le rythme* et... ensuite, une période plus courte, de décroissance, se déroule où l'état d'esprit est déterminé par *l'espace*... Ces états d'esprit se succèdent alternativement.

« Les périodes rythmiques sont débordantes de spiritualité.

« Les périodes spatiales n'accordent de valeur raisonnable qu'à ce qui vient des sens.

« Les périodes rythmiques, spirituelles, sont formelles.

« Les périodes spatiales, sensibles, sont figuratives et spectaculaires. »

Plus loin Gleizes précise que, dans notre monde chrétien, le passage de la période rythmique à la période spatiale s'est opéré au XII^e siècle et il s'en explique ainsi : « On voit bien [alors] que les figurations résultent déjà plus de l'observation que du souvenir, qui suffisait auparavant pour les évocations d'images sensibles, considérées comme accessoires et devant toujours être assez dépourvues de séduction et de charme pour ne pas ralentir le mouvement de l'âme vers Dieu Les rois de Juda du portail royal de Chartres en sont d'éclatantes preuves ! Ils sont frappés par les derniers rayons de la lumière qui s'éteint. Dans le crépuscule qui vient et que le XIII^e siècle accuse, les apparences figurées disent que le pacte est rompu. La technique rythmique avec ses paliers successifs, harmonieusement hiérarchisés, n'est plus qu'un souvenir. A peine ce souvenir contribue-t-il à la noblesse de style des effigies relevant complètement de la technique spatiale, expression exacte de l'état d'esprit qui monte et qui sera de plus en plus gouverné par les sens. Qu'on oppose, pour s'en convaincre, le portail royal de Chartres aux figures des portails latéraux ».

En ce qui me concerne, j'avais jusqu'alors tenu la Renaissance pour responsable de la disparition de l'art sacré. A cette époque, en effet, on use d'un même style pour des sujets profanes ou des sujets religieux. A l'inverse, le sommet de l'art chrétien me semblait être celui des cathédrales, au XIII^e siècle surtout, et, d'ailleurs, c'était alors une opinion courante, exprimée notamment par Emile Mâle.

Du reste, champenois, j'habitais une province où l'art gothique avait produit d'éminents chefs d'œuvre. Je suis né et j'ai passé mon enfance à l'ombre d'une cathédrale aussi belle par son architecture que par ses vitraux.

Mais, évidemment, ce qui me frappa plus encore dans cet article d'une rare densité, ce fut sa conclusion : « Poursuivant ses prospections, le Cubisme, en servant une idée, a bien marqué à ses différentes étapes, de façon indiscutable et dans un ordre impressionnant, le passage de la technique spatiale – classique – à la technique rythmique – traditionnelle. A un état d'esprit dominé par les sens, il oppose un état d'esprit dominé par la spiritualité... ». Et il ajoutait : « Une technique traditionnelle, objective, en est résultée. Universelle et religieuse, elle ne peut espérer sa pleine application qu'au service d'une communauté ayant elle aussi retrouvé ses principes traditionnels, le sens du Divin, la conscience de l'humain, la connaissance de la réalité objective, d'où découlent la juste appréciation de la mesure, de la cadence et du rythme et leurs applications pratiques, toutes ses valeurs religieuses, chrétiennes en un mot. Nous n'en sommes pas encore là; mais les convulsions qui secouent le monde en ce moment en sont les présages. Ayons confiance et espérons, malgré les déchaînements de la tempête. »

Aujourd'hui, sans doute, aurait-il lieu de tempérer cet optimisme. Toutefois, en 1946, – j'avais juste 22 ans – avec l'accord de mes supérieurs – qui me firent à ce moment, comme par la suite d'ailleurs, toute confiance –, j'écrivis aussitôt à Albert Gleizes, car il avait mentionné son adresse au terme de son article, pour lui demander s'il voudrait bien accepter de m'enseigner cette technique que, selon ses propres termes, il avait conscience de n'avoir pas découverte, mais seulement redécouverte.

Sa réponse fut non seulement affirmative mais enthousiaste. Aussi, en 1946, puis en 1947, je pus non seulement bénéficier de son expérience picturale, mais encore m'enrichir de son enseignement qui, par l'entremise de la peinture, dépassait de loin la sphère de la technique et de l'art.

En effet, Gleizes n'était pas un « théoricien », comme on s'est complu à le dire. En réalité il n'a cessé de réfléchir sur sa peinture et de chercher à comprendre la signification de ce qu'il avait réalisé intuitivement au départ, sans faire appel à une théorie quelconque.

La fréquentation de ce grand esprit me fit comprendre qu'en fin de compte la vraie modernité rejoignait l'humanité la plus lointaine dans le temps. Et cela modifia définitivement ma façon de penser et de voir. Aussi bien dans les travaux de l'atelier – qui comprenait alors trois jeunes frères – que, plus tard, dans les ouvrages qui, sous son égide, devaient sortir des presses du monastère, nous avons cherché à rester fidèles à cet enseignement dont le temps n'a fait que confirmer, à mes yeux, le bien-fondé et la richesse.

Comme, au sortir de la guerre, Vézelay avait été confié à l'Abbaye par l'archevêque de Sens, je pus vérifier la justesse des propos d'Albert Gleizes. Dans son ouvrage fondamental « La Forme et l'Histoire », publié en 1932, il écrivait : « En parlant du Christ du portail de Vézelay, Emile Mâle se montre sensible à l'entraînement que produisent sur lui ces plis tourbillonnants. Mais tant l'observateur est dominé par ses habitudes de formation qu'il attribue au vent des plateaux de Bourgogne, la cause de cette agitation; on ne saurait demeurer plus fidèle, même devant une évidence qui vous secoue violemment, à des notions toutes faites sur la forme immobile. Et c'est pourquoi, pensant détenir le principe supérieur et définitif de cette forme, l'érudit discernera aisément de la grossièreté et de la naïveté chez les artistes du XII^e siècle » (p.43).

Loin de chercher, comme Emile Mâle, le modèle suivi par le sculpteur dans des miniatures, Albert Gleizes y relevait une continuité avec les spirales et les cercles concentriques courants dans l'art mégalithique, en Bretagne et en Irlande.

Sur place, devant ce tympan, œuvre maîtresse de l'art roman, il m'apparut clairement que deux techniques plastiques s'y trouvaient associées : d'une part un réalisme magistral, en ronde bosse, dans les visages (celui du Christ et d'un Apôtre, situé en arrière-plan, qui, pour cette raison, fut épargné lors des massacres des Guerres de Religion) comme dans la main du Christ encore subsistante et surtout dans les pieds de tous les personnages – ce qui est d'autant plus frappant qu'il s'agit là d'une partie du corps particulièrement délicate à reproduire dans la pierre – et, d'autre part, les vêtements, traités à l'inverse en quasi-méplats ou, du moins, sans l'ombre d'un véritable réalisme, avec leurs plis tourbillonnants, leurs courbes concentriques et, surtout, la spirale sur le genou du Christ.

Je m'ouvris de ces constatations à un élève d'Henri Charlier, sculpteur qui avait été mon premier maître et entendait respecter les données de la nature, en lui posant la question : pourquoi, alors que le maître de Vézelay savait si bien être réaliste dans les parties visibles des corps de ses personnages, agissait-il à l'inverse dans le cas des vêtements ? Ce ne pouvait être par incapacité d'y parvenir, puisqu'il témoignait à l'inverse d'une parfaite possession de son métier. Il y avait donc une raison. Et cette raison, bien entendu, Gleizes en donnait la clef.

C'était – à mes yeux éclairés par la leçon de ce maître – une façon de montrer clairement l'assomption de l'humanité par l'Esprit-Saint lors de la Pentecôte car, même s'il ne saurait s'agir de l'épisode précis raconté dans les Actes des Apôtres, il est clair que ce don de l'Esprit à l'Eglise par le Christ, toujours présent et intemporel, constitue le thème de ce chef-d'œuvre.

Outre cette vérification de la justesse de la pensée de Gleizes que me permit Vézelay, souvent vu et revu durant cette période de l'immédiat après-guerre, ce lieu, très vite revisité par d'innombrables pèlerins et touristes, nous incita à y monter des expositions d'art sacré, d'abord avec des travaux de notre atelier et ceux d'artistes amis, puis, en 1952, d'amplifier cette première expérience grâce au concours du Musée National d'Art moderne de Paris.

C'EST À CETTE OCCASION QUE *ZODIAQUE* VIT LE JOUR.

J'avais en effet écrit une « note sur l'art abstrait » pour la revue de l'Abbaye « Témoignages ». En 1950, j'en avais confié un tiré-à-part au gardien de l'exposition et il lui avait semblé que la lecture de ce texte était de nature à calmer certains visiteurs fortement irrités devant plusieurs œuvres exposées. Aussi nous conseilla-t-il de l'imprimer et, même, de le mettre en vente durant l'exposition de l'année suivante.

L'idée nous parut séduisante. Simplement je complétais cette note par une autre, plus irénique, et surtout les accompagnai de quelques reproductions placées côte à côte : une pierre gravée de Gavr'inis, l'Héra de Samos, l'aurige de Delphes et une cariatide de l'Erechteion d'Athènes, montrant ainsi le processus mis en lumière par Albert Gleizes : le passage des périodes rythmiques aux périodes spatiales, c'est-à-dire celui des réalités spirituelles aux matérielles. Ce fut le premier *Cahier de l'atelier du Cœur-Meurtry* qui vit

le jour en mars 1951. Il fut suivi, en mai, par un deuxième fascicule intitulé « L'agonie de l'art sacré », dû, celui-là, à un autre membre de l'atelier, Dom Eloi Devaux.

Le principe du premier cahier s'y voyait repris. Il s'agissait de faire comprendre au lecteur comment le réalisme avait peu à peu évacué la transcendance, si présente dans l'iconographie chrétienne du Haut Moyen Age, au profit d'un naturalisme de plus en plus marqué. Pour ce faire, là encore, la juxtaposition de diverses figures du Christ, celui du tympan central du narthex de Vézelay, celui du Portail royal de Chartres, puis celui de Bourges et enfin celui de la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, parlait d'elle-même. Venaient ensuite d'autres représentations du Christ : le *Beau Dieu* d'Amiens, une Descente de croix en ivoire du XV^e siècle, le *Christ aux outrages* de Fra Angelico, d'autres encore : de Véronèse, Rubens, Rembrandt, Poussin et, pour finir, Ingres. On réalisait concrètement le passage d'une figure transcendante, divine, à un personnage de plus en plus humain. Le texte se contentait de commenter les images, à la façon d'une leçon de choses.

Ces modestes cahiers n'avaient, pour ainsi dire, quasiment pas de diffusion. Ils étaient prévus pour l'exposition de Vézelay, durant l'été 1951. Simplement nous les avons proposés à la librairie La Hune, près de Saint-Germain-des-Prés, qui avait accepté de les vendre.

Or André Malraux, à l'affût de tout ce qui voyait le jour, avait, sinon acquis, du moins lu ce deuxième numéro de *Zodiaque*. Il avait été frappé par un texte du Père jésuite anglais Martindale parlant de sainte Bernadette et cité, en conclusion, par Dom Eloi Devaux : « Comme on lui montrait un album d'images de la Vierge, elle rejeta avec horreur celles de la Renaissance, toléra celles de Fra Angelico mais s'attarda avec une certaine satisfaction sur des fresques ou des mosaïques tout à fait primitives, raides, dépersonnalisées ».²

Il écrivit alors à Dom Eloi Devaux dans le but d'obtenir davantage de renseignements sur ce point, mais comme, pour raison de santé, ce dernier quitta la vie monastique par la suite et rejoignit le clergé séculier, cette lettre ne figure pas dans le

² Voir Claude Pillet, *Le sens ou la mort : essai sur Le Miroir des limbes d'André Malraux*, Berne – New York, Peter Lang, 2010, p. 326 sqq. et <<http://malraux.org/notredamecambrai/>> (NDLR).

dossier de Zodiaque renfermant la correspondance d'André Malraux. De plus Dom Eloi Devaux étant mort depuis quelques années déjà, ses papiers personnels ont sans doute été dispersés.

Si nous n'avons plus cette lettre, du moins est-il certain que Malraux avait eu en main ce cahier de *Zodiaque* : les savants commentateurs des *Ecrits sur l'art* de Malraux, publiés dans la *Bibliothèque de la Pléiade*, ont en effet noté que, dans la *Métamorphose des dieux*, reprise plus tard sous le titre *Le Surnaturel*, se trouve citée une phrase de saint Basile qui figurait en 4^e page de couverture de ce numéro de *Zodiaque*. Or le livre de Malraux date, pour sa première édition, de 1957 (*Ecrits sur l'art*, t. 2, p. 1232, note 1 et p. 1380 et 1381).

Il est vrai qu'en post-scriptum d'une lettre du 1^{er} octobre 1956 – post-scriptum rajouté à la main – Malraux m'écrivait : « Autre sollicitation ! – Pourriez-vous m'envoyer le n° de *Zodiaque* où se trouve l'article de Dom Devaux (le 2, je crois) ? Il est épuisé, et je vs le retournerais après qqs jours. On me dit que mes thèses (de la *Métamorphose*) sont assez proches des siennes, sauf pour l'art gothique... ». Mais l'achevé d'imprimer de l'ouvrage de Malraux : 15 octobre 1957 ne permet guère de penser que ce celui-ci ait eu le temps d'ajouter cette citation de saint Basile. D'autant que, vu l'imbrication des reproductions dans le texte lui-même – ce qui est une des richesses de cet ouvrage – les ajouts devaient se plier aux normes de la maquette du livre. Cela est patent dans les deux pages et demie du manuscrit que m'offrit Malraux, dans lesquelles il dû user de collages pour respecter les impératifs de la mise en pages. (Sauf erreur de ma part, l'introduction fut ainsi totalement remaniée en dernière minute, alors que commençait déjà l'impression du livre ...).

Bien entendu, entre le rapide parcours de *L'Agonie de l'art sacré* et la *Métamorphose des dieux*, il y a un abîme. Le premier offre un exposé des plus succincts, le second un développement autrement vaste et surtout marqué par le génie incomparable de Malraux. Il ne s'agit donc pas de revendiquer quoi que ce soit. Du reste, dans le n° 52 de *Zodiaque*, intitulé *André Malraux (A propos de «La Métamorphose des dieux »)*, et publié en avril 1962, j'ai assez dit, me semble-t-il, l'importance de cet ouvrage qui reste, à mes yeux, l'un des plus beaux et des plus profonds qui aient été consacrés à l'histoire de l'art.

De plus, le texte de Dom Eloi Devaux n'était en réalité qu'une application de la pensée d'Albert Gleizes et donc, en fin de compte, ce qu'il importe de mettre en lumière, c'est la communion de pensée de ces deux grands esprits : Albert Gleizes et André Malraux.

En fait, Albert Gleizes avait exposé, bien avant-guerre, certaines conceptions que l'on retrouve chez Malraux. Si, dans certains cas *Zodiaque* a pu servir de relais, dans bien d'autres il faut sans doute y voir des cheminements parallèles, aboutissant à des conclusions similaires.

Ainsi j'ai noté tout à l'heure le rejet par Albert Gleizes de l'idée, chère à Emile Mâle, que les sculpteurs romans – de Moissac en particulier – se seraient inspirés de miniatures pour réaliser leurs œuvres. Il s'agit là, en effet, d'une hypothèse purement intellectuelle qui semble ne pas supposer un seul instant que la différence des techniques et surtout celle des échelles la rende pratiquement impossible.

Malraux n'est pas moins lucide sur ce point : « Pas un seul chef-d'œuvre roman ne doit *son art* à une enluminure : nous retrouvons ici les tableaux d'Utrillo et ses cartes postales. L'idée que l'art du tympan de Moissac puisse venir d'une enluminure, fût-elle géniale, est inconcevable pour un sculpteur » (*La Métamorphose des dieux*, p. 178). J'ajouterai que, d'un simple point de vue technique, la maîtrise exceptionnelle du Maître de Moissac suffirait à montrer qu'une influence quelconque sur le plan de l'inspiration et de la composition serait de peu de poids au regard de la perfection plastique atteinte dans ce portail.

Que *l'Agonie de l'art sacré* ait frappé Malraux, un fait suffirait à le montrer : dans l'un de ses derniers ouvrages *La Tête d'obsidienne*, publié en 1974, il rapporte une conversation – réelle ou imaginaire – qu'il a eue ou aurait eue avec Picasso et dans laquelle il revient sur les réactions de sainte Bernadette devant des images de Notre Dame (p. 121 à 123). Par là, il se réfère, de toute évidence, à la phrase du père Martindale citée par Dom Eloi Devaux au terme de son étude. Qu'à vingt-trois ans de distance, ces quelques lignes soient restées inscrites dans sa mémoire et qu'il y soit revenu, montre assez à quel point ce modeste cahier avait pu le frapper...

Ce regard trop rapide est en fait un hommage à deux personnages qui ont exercé sur moi une énorme influence et dont l'œuvre et la pensée présentent des analogies indiscutables. On ne saurait parler d'influences mais bien plutôt de rencontres. Il serait intéressant d'approfondir cette recherche : elle révélerait ce que *Zodiaque* doit à Albert Gleizes – et qui est immense – et peut-être expliquerait pourquoi André Malraux a témoigné de tant de sympathie et d'intérêt pour nos travaux.