

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Jean-Etienne BERCLAZ

Une nouvelle œuvre de Paul Monnier, la
Piéta de l'église abbatiale de St-Maurice

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1942, tome 41, p. 293-301

© Abbaye de Saint-Maurice 2012

Une nouvelle œuvre de Paul Monnier

La Piété de l'église abbatiale de St-Maurice

Serait-ce donc que chaque grande œuvre doit naître et croître de chimères ?

Maintenant que ma joie est pleine, sans cesse me revient l'étonnement muet que, durant ce triste mois de mars, j'observais sur les visiteurs curieux de notre église, dès leur passage sous la pesante menace de la tribune. Au sommet de la nef intacte, un savant échafaudage s'élevait de la balustrade du chœur et atteignait la voûte parfaite. Quelques maçons et un mosaïste s'affairaient, violemment éclairés par la lumière blanche de l'extérieur qu'amenait, au-dessus du narthex, la brume humide de printemps. Et personne ne comprenait ces étranges travailleurs dont les voix sans résonance étaient presque immédiatement étouffées par tout ce que le demi-cintre béant de la tribune laissait envahir d'immense et d'anormal. On se détournait d'eux avec un sourire, pour porter rationnellement sa curiosité vers la tribune ouverte sur le ciel comme aux jours de la catastrophe, que seuls éveillaient par à coup les cailloux qui bruyamment tombaient de la tour sur l'énorme tas de matériaux.

Sur leurs planches, les ouvriers ne s'interrompaient pas. Durant de longs jours, nous les avons vus chaque

matin revenir dans leurs salopettes bleues ou kaki, travaillant jusqu'au déclin de la lumière, même dans la bruyante compagnie des charpentiers. Un soir pourtant, ils partirent avec leurs poutres, leurs treuils et tous leurs outils. Le lendemain, c'était Pâques. Aux sons inoubliables d'un harmonium *bonae voluntatis*, les chanoines en rochets et camails solennels, précédant Monseigneur en cappa magna, entreprirent le premier cortège pontifical en leur église un peu plus petite, malgré tout si intime. Au pied de l'immense paroi de bois dressée contre la tribune, se retournant vers le chœur, leur joie devint débordante à l'évidence que quelqu'un était déjà là, à la place la plus belle, et les attendait pour rester désormais toujours parmi eux, partageant silencieusement leur silence et priant leurs prières, comme une splendide étoile de la mer immobile sur « les vagues monotones et variées » de la divine psalmodie.

A la place la plus belle...

On se souvient que, lorsque fut entreprise en 1933 « l'œuvre d'assainissement de l'église abbatiale », le principal effort architectural fut voué à la correction des arcs de la nef. Leur joyeuse spontanéité qui s'élançait sans réfléchir hors des classifications fut patiemment morigénée, leur exubérance savamment rabattue et ramenée victorieusement au plein-cintre traditionnel. Celui-ci reposait mieux sur les pesantes colonnes médiévales de pierre sombre. Les voûtes continuant à tracer leurs paraboles, il s'établit entre les deux courbes une surface nouvelle. Elle restait négligeable sur les côtés où les fenêtres et leurs moulures l'aéraient ; mais il n'en allait pas de même pour le tympan créé du même coup qui séparait d'un vaste plan vertical la nef d'avec le chœur. Le papier y prévoyait bien un motif qu'exalteraient ces deux parfaites colonnes de marbre noir dont le galbe si racé semble céder à sa pure géométrie. Mais de longs mois s'étaient dès lors écoulés sans qu'une réponse ne s'y fût dessinée à l'obsession, toujours plus ironique, des vers de Paul Valéry appris autrefois, — ces vers du « Cantique des Colonnes » :

*Que portez-vous si haut,
Egales radieuses ?*

— Ce ne fut qu'à la neuvième année de notre attente et de nos rêves que M. Paul Monnier, appelé par S. Exc. Mgr Burquier, vint enfin imposer à leur ferveur le fardeau, le « poids » augustinien de deux des plus grandes amours : celui d'un Dieu et celui d'une Mère.

Exécutés en deux tonalités bien opposées : un brun qui tourne au carmin et un jaune ocre qui s'évanouit dans le blanc, les deux personnages composent leurs solitudes tragiquement évidentes d'une multitude de pierres neutres qui couvrent tout le tympan. Solitudes muettes... — Rainer-Maria Rilke n'écrivait-il pas que, pour celui qui aime, l'amour n'est longtemps que solitude, solitude toujours plus intense et plus profonde ?

Reconnaissons combien, parmi les différentes techniques, celle de la mosaïque convenait à la décoration de la nef. On a souvent remarqué avec raison que l'église de l'Abbaye est faite de deux structures et physionomies parfaitement distinctes ; et l'intention qui dirigea M. Guyonnet dans ses transformations semble avoir été de restituer à la nef, en l'opposant délibérément aux richesses du chœur, son caractère massif et puissant, sans autre ligne que l'essentielle. Hélas, ici encore les données étrangères à l'art, mais dont il faut bien tenir compte, entrèrent en jeu. Et l'on eut des autels à lignes parfaites, mais construits en stuc ; tandis que les robustes colonnes de pierre semblent plutôt, de leur poids énorme, retenir au sol leurs fins arcs de plâtre, gonflés vers le ciel et s'en volant vers l'horizontale, sur un mur peint à l'huile. En un mot, quelque chose de pur, logique, parfaitement nommé, mais insuffisamment nourri de matière, frisant l'abstraction. Combien de fois, lorsque je passais de l'église au Martolet, n'ai-je pas admiré sous la tour, avec un certain regret, ces murs et ces voûtes de pierres volumineuses, solides, s'offrant tout entières aux yeux, au toucher et presque à l'ouïe, pleines de leur passé. Avec quelle ferveur, à mon retour dans la basilique, ne me plaisais-je pas à m'imaginer toujours en leur contact, chaque mur marqué de leurs poids et de leurs volumes ; m'imaginer, dans une église plus sombre, éclairée de vitraux où domneraient l'or et le rouge, marcher vraiment en une « présence »,

introduit sans heurt vers les châsses désormais découvertes en leur lieu, tout simplement. Cela d'ailleurs n'était pas que sentiment. Et dès qu'on parla de la décoration de cette partie la plus visible de la nef, le tympan, le souhait général fut celui d'une réalisation matérielle la plus volumineuse possible, faite d'éléments les plus denses, les plus pesants, les plus pleinement sensibles, après tout. La sculpture et les reliefs étant exclus, restait la mosaïque, la mosaïque remettant avec confiance l'expression de l'idée à ses milliers de petites pierres, la mosaïque romaine surtout, qui ne connaissait pas les procédés raffinés et somptueux de Byzance — procédés de verres et d'émaux — et n'avait pour tout matériel que ses pierres nues, vraies, inégales. Ces pierres, M. Grichting-Le Bourgeois — ce si grand et si humble artiste que M. Monnier a choisi pour mosaïste — les a cherchées en majeure partie parmi les galets du Rhône, chauffées de ce ciel le plus fécond et formées du fleuve que la Cantate dit « nourri de mille lieues de montagnes ». Recouvertes d'aucun fard, laissées à leur chant qui n'est qu'elles-mêmes, vivantes d'un passé et d'un présent — peut-être notre passé et notre présent — ce sont ces pierres parfaites que jusqu'aux astres désormais les colonnes de marbre élèvent et magnifient,

*quae celsa de viventibus
saxis ad astra tolleris,*

... ces astres d'un feu éternel sous notre voûte et que l'Écriture chante encore : *pulchra ut luna... ex te ortus est sol justitiae Christus Deus noster.*

Ils sont là, tout au faite, seuls. Simplement...

... *Le Christ qui a souffert aux yeux de tous de nouveau au sein de sa Mère est caché.*

Seuls. La Croix même n'est plus ; à peine si, aux pieds de Marie, le fond calme et total de grisaille s'assombrit, puis s'efface. L'unique témoin du drame est, à droite, la couronne d'épines, tombée peut-être de la tête renversée de Jésus, à moins qu'une main pieuse ne l'ait précisément mise là, comme ces objets qui nous ont accompagnés dans notre plus grande aventure et ne nous quittent plus.

Cette absence de tout expressionnisme, outre qu'elle convient à l'atmosphère particulière de la nef et qu'elle institue le Mystère en une prenante unité triomphale, révèle la savante construction qui soutient chaque œuvre de Paul Monnier. Nous nous retrouvons ici dans le sillage de ce fameux coup de barre que Cézanne donna à l'impressionnisme pour l'engager dans la logique de ces « rapports nombreux » dont le saisissement constituait, selon le vieillard d'Aix, tout l'art de la peinture ; dans le sillage authentique de celui qui, d'autre part, ne cessa de rechercher « les assises géologiques » de ses paysages ; loin des plages immatérielles qu'aborda excessivement le cubisme et où ne luit que la clarté lunaire de la pure abstraction construisant sur des « apparences dissociées et reconstituées ». Et précisément cette union si saine de l'esprit à la matière qu'il transfigure, confère aux réalisations de Paul Monnier cet élément de parfait classicisme où nous retrouvons toute notre humanité. « Pour l'artiste, voir c'est concevoir, et concevoir c'est composer. » Mais ici, c'est déjà moins de composition que d'architecture qu'il faudrait parler. Tandis qu'en notre église, la possibilité lui était offerte d'étaler sur la surface du tympan le maximum de formes (ces anges que souhaitaient tant de mes amis), Paul Monnier comprit, selon le mot d'un autre peintre, qu'il est « une poésie qu'il faut avoir dans la ceruelle peut-être, mais qu'il ne faut jamais, sous peine de littérature, essayer de mettre en sa toile ». La valeur d'une œuvre d'art ne s'arrête pas à la qualité — et surtout à la quantité — de la chose représentée : il y a d'autres rapports à considérer, à harmoniser. Cela demande évidemment une extrême humilité, et ce que Jacques Maritain nomme, à propos de Gino Severini, une purification essentielle, ou peut-être ce qu'une Ecole enseigna et pratiqua magistralement : la soumission à l'objet. Or l'objet, c'était ici une église à décorer ; une église constituée, pour l'œil, de lignes et de rapports de lignes ; plus immédiatement, c'était une surface créée par l'inscription d'un demi-cintre dans une demi-ellipse, une réalité essentiellement géométrique. Paul Monnier dut saisir que sa décoration avait à tenir compte de cette donnée fondamentale, que son travail devait « composer », participer à cette géométrie présente, que son œuvre devrait être en elle-même une géométrie. Entre diverses solutions, il choisit, me semble-t-il,

celle qui demeurerait la plus simple, la plus convenante, la plus dépouillée. Projetée dans les valeurs nécessaires de la géométrie, sa Piéta réalisera, dans la grande ellipse, l'inscription d'une nouvelle ellipse dont le petit axe sera à peine celui du cintre, et dont le grand axe suivra celui de la grande ellipse jusqu'à quelque 50 cm. du sommet. On prévoit que la surface laissée dans cette nouvelle ellipse par la large morsure du cintre ne sera pas bien étendue, et que la majeure partie du tympan restera ainsi inanimée. Mais les mérites de cette solution en hauteur, si je puis dire, se reconnaissent avec joie. Elle place, en effet, les deux personnages devenus pleinement unis, dans une évidence splendide ; et leur Amour, ainsi géométriquement exprimé, apparaît dans toute la force, dans toute l'efficacité de cette clef de voûte qu'il compose véritablement. De plus, cette création d'une troisième courbe met magnifiquement en valeur les prodigieuses capacités des colonnes noires dont la vigueur, parfaitement égale et retenue, se manifeste plus réellement, actualisée qu'elle devient en ces trois figures reposantes dont le cœur, comme la plus pure des roses — « la rose des quatre vents de l'Amour » — se consomme dans le Mystère qui ne se consumait pas.

Cependant le raisonnement et les nombres ont cédé à l'invitation de la prière que je m'efforçais un instant d'oublier ; — ou bien serait-ce précisément ce nombre qui nous empêche, dit-on, en toute œuvre belle de compter ?

Marie est là, au centre, assise ; elle est presque de face, sur un trône invisible « et mon trône était une colonne de nuée » ; sa tête s'est tournée de profil, toute attentive à ce Jésus mort sur ses genoux.

Marie n'a point d'âge. Et je ne sais si le commentaire exact se place ici dans cette hymne biblique célébrant la Sagesse :

*Dès le commencement et avant tous les siècles, il
m'a créée,
Et jusqu'à l'éternité je ne m'éteindrai pas...*

ou plutôt en ces vers étranges et si limpides d'une Passion de Charles Péguy :

*Les gens disaient quelle avait vieilli de dix ans.
Elle savait, elle sentait bien qu'elle avait vieilli de
plus de dix ans.
Elle avait vieilli de sa vie entière et de plus que de
sa vie, de plus que d'une vie.
Car elle avait vieilli d'une éternité.
Car elle avait vieilli de son éternité.*

Son visage, marqué de cette mystérieuse distinction que confère la suprême souffrance, apparaît « fermé comme un secret » à tout ce qui n'est pas son Jésus, à tout ce qui n'est pas cette tête divine à sa gauche, retombée sur l'épaule, comme celle d'un oiseau mort.

*Ses yeux n'ont pas de pleurs, sa bouche n'a point
de salive,
Elle ne dit pas un mot et regarde Jésus...*

Elle ne pleure pas. — Plus tard, elle pleurera, à la Salette ; son fardeau, alors, ne sera plus ce Fils unique qui « n'avait pas fait de mal », comme dit ailleurs Péguy. Car elle est la Femme forte dont il est parlé au livre des Proverbes, cette « Femme forte au cœur viril » que célebre une hymne ancienne ; cette femme qui se tenait, il y a un instant à peine, seule, debout au pied de la croix.

Elle ne pleure pas. — Mais peut-être serait-ce simplement qu'elle a tout pleuré ?

*Elle ravalait ses larmes avec sa salive.
Et en même temps elle avait la tête sèche, lourde,
brûlante.
A force d'avoir pleuré...*

Elle ne pleure pas, elle ne pleure plus ; mais ne dites pas qu'elle est dure, qu'elle est inhumaine. Si son immense détresse et son immense faiblesse ont dû fermer son pauvre visage vers cet ultime secret et cette unique espérance qu'elle pût trouver en elle ; si rien, en ses traits courageusement refaits et durcis, ne trahit sa dislocation intérieure, n'y a-t-il pas, plus près de nous, ces deux mains, cette « plénitude de douceurs innombrables » ? Avec quelle délicatesse sa gauche a-t-elle soulevé le bras droit du Christ ? Elle le retient à mi-hauteur, comme une voix anxieuse sans cesse reprend sa question pour ne pas entendre l'évidente réponse ; tandis que la droite, adoucie

encore de la blancheur d'un grand linge, se glisse sous l'épaule où la tête de son Fils s'est renversée, et s'avancant un peu, cherche à reformer le souvenir et la suavité de ce « lit de verdure » où reposait l'Amour.

Comme elle l'accepta promis, elle le reçoit consommé...

Car il me semble que pour ce dernier accueil, elle a retrouvé ce geste d'autrefois où, toute jeune fille, elle berçait lentement son enfant, lentement comme pour savourer sa présence ; lentement maintenant, comme pour oublier son absence, comme pour endormir « la mort qui est entrée » dans la chair de sa chair.

Mais la grande pitié de cette Piéta m'apparaît dans le fait que ce rêve innocent brusquement se brise devant une nouvelle évidence. Et ce n'est pas le naïf mouvement du suaire ébauchant sur le Christ un monogramme d'amour qui pourra retenir ce que l'amplitude de sa robe ne sait empêcher, ne peut prévenir. Mais allons-nous parler ici d'impuissance et de faiblesse ? Il est vrai, lentement l'émouvante diagonale de la victime si parfaitement volumineuse et fragile se penche et « verse » à nous ; l'opposition entre les reflets blêmes mouvant sur le corps énorme, et la profondeur lointaine du brun de Marie exprime d'ailleurs, d'une manière saisissante, ce détachement mystérieux ; et le bras gauche de Marie essaiera en vain de rapprocher la tête inanimée qui se détourne définitivement. Mais il me semble que si le corps glisse invinciblement entre les bras et sur le cœur de la Vierge, c'est que ces bras maternels ont été mesurés désormais à quelque chose de plus large que ce Fils unique, et ne peuvent plus se resserrer, se refermer sur lui seul ; il me semble que cet immense manteau d'Amour est devenu trop large et s'est trop approfondi pour n'envelopper qu'un seul, fût-il Dieu, pour le retenir en ces pans qui tombent de tous côtés. Ce bras du Christ, retombé sans force et ainsi arrondi, qui donc appelle-t-il pour Sa mère en un suprême embrassement ? Et ce poids divin qui chavire, à qui ouvre-t-il si largement ce sein bienheureux qui sut la joie de la Parole éternelle : *Je suis Celui qui est ?* Est-ce à l'appréhension et à la consolation de cette parole que j'ai dite un jour en un poème jamais retrouvé, cet octosyllabe que rythme notre détresse essentielle :

Je suis ce lui qu'on abandonne.

Je ne trouve à cette ultime douleur de Marie qui n'a plus de larmes,

je ne trouve à ce visage qui reste une interrogation désespérée et un dernier Fiat,

je ne trouve à la Piéta de Paul Monnier de plus fervent commentaire que ces lignes de saint Bernard, en son sermon des douze étoiles que je n'ai fait ici que longuement rechercher :

« Ne fut-elle pas, ô Marie, pour toi plus qu'un glaive, cette parole qui vraiment transperça ton âme, atteignant jusqu'à la division de l'âme et de l'esprit : Femme voici ton fils ? Quel échange ! Jean t'est donné pour Jésus, l'esclave au lieu du seigneur, le disciple pour le maître, le fils de Zébédée contre le Fils de Dieu, un homme pur pour le vrai Dieu. Comment donc le son de cette voix n'aurait-il transpercé ton âme très affectueuse quand son seul souvenir brise nos cœurs, bien que de pierre, bien que de fer ? »

Je me souviens d'un soir, vers six heures ; j'étais venu encore « contempler la Mère du Christ dolente avec son Fils ». Déjà s'effaçaient les couleurs de la mosaïque ; et de mon banc, sur le côté, je ne voyais de la Piéta, dans le cintre d'un arc, qu'une partie du corps de Jésus et la tache, immense et sombre, de Marie. Qu'elle est profonde, qu'elle est obscure, qu'elle est mystérieuse ! Est-ce vraiment « afin d'amener le regard vers les volutes brunes des stalles » et de figurer un appel vers l'intimité du chœur ?

Je ne puis étouffer en moi le souffle de ces vers, cette suprême Voix que je rêverais être la mienne :

*Qu'importe le jour ? Eteins cette lumière !
Eteins promptement cette lumière qui ne me permet
de voir que ton visage...*

... vers ce secret que tu méditais, — que tu médites devant nous en ton cœur.

J.-E. BERCLAZ