

**HENRI CHARLIER
PEINTRE ET SCULPTEUR
(1883 – 1975)**

SOMMAIRE

Origines familiales

- Une ascendance paysanne anticléricale
- L'héritage des « vertus chrétiennes débaptisées »

Henri Charlier peintre à Paris (1901 – 1919)

- Naissance de la vocation artistique
- De l'atelier de Jean-Paul Laurens à celui d'Auguste Rodin (1902 – 1915)
- Mariage et conversion

Henri Charlier sculpteur (1919 – 1975)

- Les débuts de la sculpture à Cheny (1919 – 1925)
- Cinquante ans de sculpture au Mesnil-Saint-Loup (1925 – 1975)
- Exode en Auvergne : achèvement de l'enquête plastique en peinture (1940 – 1943)
- Retour au Mesnil-Saint-Loup : les œuvres de la maîtrise

Les dernières années

L'homme et l'artiste

Conclusion : la leçon d'une vie

HENRI CHARLIER

PEINTRE ET SCULPTEUR

(1883 – 1975)

Origines familiales

Une ascendance paysanne anticléricale

Henri Charlier naquit le 18 avril 1883 à Paris dans le quartier Montmartre. Il fut l'aîné des trois enfants de Charles et Berthe Charlier, qui eurent après lui une fille, Lucie, et un second fils, André. Ses parents s'étaient mariés en 1882, mais ils étaient cousins issus de germains, et selon les lois canoniques de l'Église en vigueur à la fin du dix-neuvième siècle ce degré de consanguinité était un empêchement au mariage religieux. Mais Charles Charlier étant un ennemi de la religion catholique, il ne fut point question de demander à l'Église la dispense nécessaire pour le mariage religieux : les parents d'Henri Charlier se marièrent civilement, et aucun de leurs trois enfants ne fut baptisé après la naissance. Lucie reçut le baptême sur son lit de mort, à l'âge de six ans, avant de s'éteindre d'une méningite tuberculeuse.

Aussi bien du côté du père que de la mère d'Henri Charlier, l'ascendance était d'origine rurale et paysanne. Son grand-père paternel François Charlier vendait des moutons au marché de la Villette. Issu d'une famille de vignerons cultivant leurs vignes dans les bourgs de campagne qui à cette époque avoisinaient Paris, il était le quatrième enfant de Jean-Louis Charlier, vigneron à L'Haÿ-les-Roses, lui-même fils de Louis Charlier vigneron à Sannois près d'Argenteuil. Nous trouvons un tableau de la situation sociale des ascendants Charlier dans un appendice qu'Henri a eu l'heureuse idée d'ajouter à la fin de son livre *Création de la France*. Au gré de réflexions sur la vie sociale au dix-neuvième siècle, que lui inspire le contrat d'apprentissage de son grand-père chez un marchand tailleur de Villejuif, il décrit ses origines familiales : « Voici donc le contrat d'apprentissage de mon grand-père paternel François Charlier. Il avait alors quatorze ans en 1838. Son père Jean-Louis était vigneron à L'Haÿ. Oui, à L'Haÿ-les-Roses d'aujourd'hui. Il y cultivait sept arpents de vigne et avait trois fils dont l'un devint horloger à Arpajon, l'autre entrepreneur de maçonnerie à Arcueil-Cachan. Mon grand-père après avoir été tailleur et barbier à L'Haÿ (la maison existe encore – je crois – en face de l'église) finit commissionnaire en moutons au marché de la Villette et conseiller municipal de Pantin. » Au moment

où Henri Charlier écrivait ces lignes (en 1971), le marché de la Villette était sur le point d'être transformé en Cité des Sciences et de l'Industrie côté Porte de la Villette, et en Cité de la Musique côté Porte de Pantin. Mais durant plus d'un siècle il avait été un marché de bétail sur pied très important, sans doute le plus grand de France car il comptait 55 hectares de terrain. Et il avait été édifié sous le second Empire : François Charlier l'avait donc vu construire avant d'y aller vendre des moutons.

En 1854 François Charlier épousa Marie-Alexandrine Rondot, qui était la fille naturelle d'un menuisier d'Ormo y dans l'Yonne, Alexandre Rondot. Elle naquit d'une liaison qu'il eut avant son mariage avec une demoiselle Anne Frontier. Son père accepta de la reconnaître, et versa une pension à sa mère qui l'éleva à Paris, où elle rencontra François Charlier. François et Marie-Alexandrine Charlier eurent deux fils : Charles, le père d'Henri, qui occupa un poste de haut fonctionnaire dans l'administration à Paris, et Max qui fut comédien dans une troupe de théâtre. Henri ne connut point ses grands-parents Charlier car François Charlier mourut en 1879, et sa femme en 1883.

La mère d'Henri Charlier s'appelait Berthe Bidet de son nom de jeune fille. Son père et son grand-père, Clovis et Éloi Bidet, vécurent à Cheny, village situé à trois kilomètres d'Ormo y. Ils étaient aussi vigneron s et se succédèrent sur la ferme familiale. Le grand-père Éloi Bidet, s'était marié en 1829 avec Béate Rondot, la propre sœur d'Alexandre Rondot : le lien de consanguinité entre les parents d'Henri Charlier trouve ici sa souche commune. La mère de Charles Charlier était donc la cousine germaine du père de Berthe Bidet. Et étant donné la proximité entre Ormo y et Cheny, il paraît impossible que cette parenté ait été ignorée des habitants du voisinage. Car en ces temps éloignés, dans les campagnes les liens familiaux n'étaient point distendus comme aujourd'hui, et l'on désignait les cousins habitants dans les contrées voisines, non par leur nom propre, mais par celui du village où ils vivaient. On disait : les cousins d'Ormo y, ou les cousins de Cheny. Il y a donc fort à croire que ce mariage civil fit scandale dans ce petit coin de Bourgogne, car jusque là Berthe Bidet était allée à la messe chaque dimanche avec les enfants de la paroisse de Cheny, et l'on n'avait encore jamais vu d'union civile dans le village.

Mais le père d'Henri, Charles Charlier était de naturel têtu, et ce fut sans doute lui qui imposa ce mariage civil. Il était farouchement ennemi de la religion et professait un athéisme radical. Il appartenait à la franc-maçonnerie et y avait même une place influente : il était Vénérable (maître) de la Loge "Les Droits de l'Homme". Cette Loge était sous l'obédience du Grand Orient de France, qui en 1877 s'était séparé de la Grande Loge universelle d'Angleterre, en rayant de ses Constitutions la mention du Grand Architecte de l'Univers, répudiant ainsi toute forme de croyance en Dieu. Il est très vraisemblable que ces activités de Charles Charlier dans la franc-maçonnerie ne furent point étrangères à son accession au poste de Directeur du personnel à la Préfecture de la Seine, administration qui au dix-neuvième siècle regroupait plusieurs de nos départements actuels : Paris, les Hauts de Seine, Seine Saint-Denis et le Val de Marne. En politique il soutenait les idées du parti radical socialiste. Et surtout, il se faisait fort d'inculquer son athéisme aux siens. Son fils André se rappelle avoir dû l'accompagner plusieurs fois au Grand Orient, rue Cadet, pour des réunions de "convent". Il a laissé un aperçu de l'atmosphère qui régnait dans la maison familiale : « A la place d'honneur de la bibliothèque paternelle figuraient les œuvres complètes de Voltaire et de Proudhon. Jamais il [André] n'avait entendu parler de Dieu que par dérision, et le Vendredi Saint était marqué par des festins sacrilèges. »

Du côté maternel, la question religieuse n'était pas moins combattue. Berthe Charlier mourut en 1902 : Henri était alors âgé de 19 ans, et André en avait 6. Le lien avec le monde rural de Cheny en Bourgogne d'où leur mère était issue, se fit donc par les parents de celle-ci, Clovis et Nathalie Bidet.

Voici comment Henri présente ses grands-parents Bidet, dans un récit sur la vie de son frère : « Le grand-père et la grand-mère [Bidet] étaient nés en 1833 et 1835 ; ils avaient joui de la plénitude de leur force et de leur énergie jusque vers 1900. Ils avaient eu à dominer la grave épreuve paysanne qui suivit la suppression du travail d'hiver, celle du battage du blé au fléau, qui fut remplacé par les manèges et les machines. C'est à partir de ce moment-là (le second Empire) que la population des campagnes diminua. Que faire si on n'a plus de travail ? Les grand-parents passaient donc pour avoir bien réussi. Ils eurent à dominer la crise phylloxérique. Toutes les vignes périrent en quatre ans, en Basse Bourgogne de 1900 à 1904. (Le temps qu'elles mettent à mourir dépend de la nature des terrains.) Malgré leur âge, aidés de leurs petits-enfants, ils dominèrent cette crise qui chassa de leurs biens une multitude de vigneron désemparés (car il faut attendre quatre ans pour que la vigne rapporte). » (*Le secret d'une vie*) Clovis et Nathalie Bidet étaient catholiques, mais ils avaient eux aussi abandonné toute pratique religieuse, y compris aux grandes fêtes de Noël et Pâques. Comme leur gendre Charles Charlier, ils étaient victimes de ce que Georges Sorel, dans un livre publié en 1908, appelle *Les illusions du progrès*. Dans ses cahiers de jeunesse André raconte que sa grand-mère, plutôt que de s'ennuyer à faire les trois kilomètres à pied pour aller à Ormoy, préférait aller à la ville voir comment le progrès avait « changé le monde. » Lorsqu'Henri prit la décision d'orienter sa vie vers la carrière artistique, ses grands-parents Bidet ne lui pardonnèrent jamais d'avoir choisi un tel métier, qui heurtait leur conception matérialiste de la vie. Ils considéraient le mariage de leur fille avec un parisien nanti d'une "belle situation" dans l'administration comme une promotion sociale, et voyaient d'un mauvais œil leur petit-fils rompre avec la vie aisée de ses parents. André écrit de ses grands-parents : « Ils ne concevaient pas qu'on puisse prendre plaisir à une occupation qui ne rapporte pas de l'argent. Il ne fallait pas leur parler d'art, ils n'auraient su donner la signification de ce terme. » Et, alors que Charles Charlier n'osait rien dire à Henri, les grands-parents Bidet ne cachaient pas leur réprobation : « Papa considérait [Henri] comme un garçon bizarre. Mais c'étaient nos grands-parents surtout, qui, tout en reconnaissant ses qualités, ne pouvaient comprendre qu'il eût choisi la carrière d'artiste peintre. Cela, non seulement ils ne l'admettaient pas, mais ils le trouvaient absurde ; ils ne s'imaginaient pas qu'un artiste pût être bon à quelque chose. Ils lui reprochaient de n'avoir pas fait son droit, comme son père le désirait, et de n'être pas un monsieur qui peut dire "*Je gagne tant de mille francs par an.*" Ils ne pouvaient lui pardonner de ne pas gagner beaucoup d'argent. Ces récriminations revenaient souvent et toujours les mêmes. » (*Homologia*) Enfin sur le plan religieux, leur anticléricalisme rivalisait de virulence avec celui de Charles Charlier : « Mon grand-père surtout, continue André, avait la haine du curé ; pour lui ceux qui allaient à la messe étaient des "fanatiques et des illuminés", ce sont ses propres termes. » Et Nathalie Bidet acquiesçait aux vues de son mari. Au début de 1919, Henri et André assistèrent aux derniers instants de la vieille femme : elle mourut en toute lucidité, sans avoir reçu les derniers sacrements.

L'héritage des « vertus chrétiennes débaptisées »

Tel était le milieu familial dans lequel fut élevé Henri Charlier. Jusqu'en 1906 son existence se passa à Paris chez son père, qui habitait dans le quartier des Ternes, dans le XVII^e arrondissement, non loin de Neuilly. Henri vécut donc dans la capitale à une époque où l'on y était encore en contact avec le monde rural et la paysannerie, car jusqu'au début du vingtième siècle, écrit-il, « le peuple des champs et ses chevaux de labour pénétraient directement jusqu'au cœur des villes pour y porter ses produits. Je vois encore, sur l'avenue de la Grande Armée, au petit matin, des paysans revenant des halles porter leurs

carottes. Ils dormaient tranquillement dans la paille, le cheval connaissait le chemin du retour à l'écurie, pas d'erreur possible. Allez donc dormir en conduisant une camionnette ! » (*Le secret d'une vie*) Bien plus, dès ses jeunes années Henri Charlier entra lui-même directement en contact avec la vie paysanne. Car durant les vacances il allait à Cheny chez ses grands-parents maternels, les aidant et prenant goût aux travaux de la ferme et à la culture de la vigne. A travers les souvenirs de ces vacances en Bourgogne qu'il évoque au fil de son livre *Culture, école, métier*, nous découvrons qu'il aimait profondément cette vie paysanne et le travail agricole, jusqu'à les préférer aux loisirs des citadins : « Quand je les vois partir aux sports d'hiver, je ne puis m'empêcher de penser que le vrai sport d'hiver, c'est de couper du bois en forêt. (...) Je refusais d'aller au bord de la mer pour faire la moisson. Je la faisais nu-tête et nu-pieds dans les éteules. Un jour, je mis ainsi le pied nu dans un nid de guêpes, en moissonnant l'avoine. Comme le soleil n'était pas levé depuis bien longtemps, une ou deux seulement me piquèrent. Il fallut pourtant se sauver, car l'essaim réveillé se mit en colère. » Il se plaisait tant à Cheny, qu'à la fin des vacances il lui en coûtait énormément de rentrer à Paris, au point même de ne pouvoir trouver aucune consolation humaine à son chagrin. Il allait alors se réfugier dans l'étable, pour y chercher un peu de compassion auprès des vaches. Le souvenir touchant qu'il rapporte a gardé la candeur de l'enfance : « Quand j'étais enfant et qu'il fallait retourner à la ville et au lycée, j'allais pleurer dans l'écurie auprès des vaches et je les embrassais. Les animaux ont presque tous des attentions particulières pour les enfants, ils leur permettent bien des choses qu'il ne passeraient point aux grandes personnes, ils sont sensibles à l'amitié et ils le prouvent. Oh ! qu'ils sont chers aux enfants du village, la liberté des champs et le travail paternel ! »

Bien entendu cet apprentissage de l'agriculture, excellent pour la formation physique et morale du jeune garçon, ne remplaçait pas l'éducation chrétienne qu'Henri Charlier n'avait point reçue. Cependant l'abandon des pratiques religieuses par Berthe Charlier et l'athéisme de son mari, avaient heureusement laissé intact chez eux, comme un héritage de traditions léguées par leurs aïeux, l'exercice des vertus naturelles et même chrétiennes. La formation morale des enfants Charlier, écrit Henri « était simplement celle des vertus chrétiennes débaptisées. Car les parents les pratiquaient sans savoir d'où ils les tenaient. » Et il présente leur mère sous les traits suivants : « [Berthe Charlier] était fille de vigneron de Bourgogne et régissait habilement son ménage comme les maîtresses de domaine des anciens temps. Jeune fille on lui faisait goûter les vins, humer les fûts pour avoir son avis. Elle buvait de l'eau rougie par décence car boire de l'eau paraissait en ce milieu comme une faiblesse mentale. Un ami de son mari, plus tard, voulut lui faire tirer à la carabine ; il expliqua la visée, la ligne de mire, le point de mire ; la jeune femme mit toutes les balles au milieu dans le même trou et ne tira plus jamais de sa vie : c'était bien inutile et trop facile. Et ses enfants ne l'ont pas su par elle ; ces vanités lui échappaient. » (*Le secret d'une vie*) Charles Charlier prit soin de l'éducation de ses enfants (il avait la main leste lorsqu'ils faisaient des sottises), et il s'attacha à leur transmettre une vraie culture de l'esprit. Malgré ses opinions, il fut « un bon père soucieux d'élever ses enfants avec dignité, supprimant ses désirs personnels d'aller au théâtre le dimanche après-midi pour demeurer avec eux. Il était lettré et semble avoir préféré les Grecs. Il lisait à sa famille, les soirs d'hiver, les plus beaux passages d'Homère. » Ici, Henri raconte comment l'enfant de sept ans qu'il était alors, entendant son père prononcer le nom de la ville de Troie au cours d'une de ces lectures du soir, s'enquit de la localisation géographique de cette ville rendue célèbre par les épopées d'Homère : « car il allait à l'école et apprenait "ses départements". Alors, assis sur un petit tabouret aux pieds de sa mère qui tricotait, il se risqua à demander "Troie ? C'est le chef-lieu du département de l'Aube ?" Il apprit ainsi l'immensité des temps et celle de la terre. Et l'histoire

de Priam aux pieds d'Achille est capable de faire pressentir même à un enfant quels problèmes éternels se posent aux hommes de tous les temps. Car l'éclair de pensée dans lequel Homère a vu Priam aux pieds d'Achille est un pendant – peut-être même antérieur – de l'inspiration qui a donné naissance aux plaintes de Job. » À travers ce tableau domestique de la vie quotidienne chez les Charlier, on voit que l'intelligence d'Henri s'éveilla très tôt aux choses de l'esprit, et qu'il en fut redevable aux lectures que son père faisait en famille.

Aussi ne peut-il s'expliquer le matérialisme de son père que par un aveuglement de l'esprit : « Comment un homme qui aimait ces humaines grandeurs, qui retirait son lorgnon que l'émotion avait brouillé en lisant, pouvait-il se croire matérialiste ? Ce fut le grand aveuglement du XIX^e siècle. (...) Il était une victime de l'esprit de son temps. Il avait un idéal qui lui paraissait parfaitement rationnel, puisqu'il le vivait, et qui était un reste des vertus chrétiennes jointes au respect et à l'amour de tout ce qu'il y eut de grand dans l'histoire, soit en actes soit en pensée. » Vers 1900 il s'abonna même aux *Cahiers de la Quinzaine* fondés par Péguy. « Pourquoi ? se demande Henri. Vraisemblablement à cause de l'esprit de Péguy qui transparissait dans les notes, préfaces et brefs comptes rendus ; Péguy n'avait pas le temps de faire plus, mais ces petits écrits brillaient de la vraie lueur de l'humanité éternelle. Et il citait Pascal ; il le lisait donc. C'était un bon point pour cet honnête homme égaré dans la franc-maçonnerie. » Dans ses *Souvenirs sur Péguy*, Henri Charlier complète ce portrait de son père, et il confesse en passant quelques sages larcins de numéros des *Cahiers de la quinzaine* dans la bibliothèque paternelle : « Je lisais les *Cahiers* depuis leur fondation. Plus jeune de dix ans que Péguy, j'avais dix-sept ans en 1900, mais notre père, radical franc-maçonnisant et humanitaire, ardent dreyfusard, était abonné aux *Cahiers* depuis la seconde série peut-être. Il était aussi, je dois le dire, humaniste et sans ambition humaine. Comment peut-on aimer Homère, Eschyle et Virgile, en lire aux veillées des livres entiers à sa femme et à ses enfants, et soutenir la politique du petit père Combes ? Je n'en sais rien, mais c'est un fait. Toute personnalité reste mystérieuse. Je chipais les *Cahiers* de Péguy, et mon père ne les revoyait plus. »¹ De son côté André raconte qu'au cours d'une maladie qui l'obligea à garder le lit, son père se rendait à son chevet pour de longues visites, au cours desquelles il lui faisait la lecture : « Il me lut un jour "*Polyeucte*" que je ne connaissais pas encore ; il était très ému et au dernier acte il avait les larmes aux yeux. » Il faut rendre justice à cet homme, trompé par des idées sectaires anti-chrétiennes, de la conscience et du soin qu'il prit pour donner à ses enfants une éducation digne d'humanité.

Aux grands-parents maternels, les frères Charlier doivent de leur avoir transmis la formation paysanne qu'ils tenaient de leurs propres ancêtres, entièrement basée sur l'expérience du métier agricole et non sur des cours théoriques donnés dans un amphithéâtre de l'Agro. Cette formation paysanne est celle qui s'oppose le plus à l'esprit de système justement fustigé par Péguy dans les *Cahiers*. « Un vrai paysan, si généralement méprisé, écrit Henri Charlier, est l'homme d'un métier qui en contient dix avec la somme d'observations propres à chacun. Il est l'ennemi de toutes les idéologies non fondées en nature. Il est de la meilleure école possible pour s'habituer à penser droit : la soumission au réel. Et en cette époque où il n'y avait ni radio ni télévision, où peu de familles recevaient un journal, les originaux étaient nombreux ; chaque homme se formait par son expérience personnelle. » (*Le secret d'une vie*) Nous savons qu'en parlant d'originaux, c'est d'abord à son grand-père maternel que Charlier pensait, auquel il avait adressé la dédicace de son livre sur la réforme de l'enseignement, *Culture, école, métier* : « À la mémoire de mon grand-père Clovis Bidet, vigneron. » Henri Charlier, avant de devenir le plasticien que nous connaissons, doué d'une intelligence spéculative très puissante, puisa dans cette

¹ Ces *Souvenirs* ont paru dans les *Cahiers de Maslacq*, publication périodique de l'École des Roches installée à Maslacq (Basses-Pyrénées), dont André Charlier était Directeur.

formation paysanne basée sur l'expérience une qualité rare qui le place au premier rang parmi les artistes et penseurs de notre temps : l'attention constante à la nature des choses, qui forge les esprits réalistes. Comparant l'enseignement scolaire reçu dans la salle de classe avec l'expérience du métier agricole, il définit le bon sens paysan en quelques lignes qui traverseront les siècles par leur évidence : « Je me rends très bien compte de ce qu'une connaissance moyenne de la chimie, de la géologie et de l'histoire peut ajouter à cette expérience de l'être, et c'est précisément ce qui m'aidait à compléter l'expérience de mon grand-père ; mais ces métiers (agricoles) ont une supériorité qui ne leur sera jamais enlevée, c'est d'enseigner qu'il y a une nature des choses. Un professeur peut être dans l'erreur, y rester toute sa vie, massacrer mille, dix mille intelligences, il garde une bonne place, puis prend une retraite confortable. Mais si le paysan manque deux fois de suite les semailles, il est ruiné. C'est l'origine de ce qu'on appelle le bon sens paysan : il sait qu'il y a une nature des choses et qu'on ne la changera pas. (...) J'étais vacciné pendant mes études contre les défauts de l'éducation littéraire, parce que le surlendemain de la sortie de classe, j'étais en moisson, pour de bon, à javeler derrière un faucheur qu'il ne fallait pas retarder. Tous les problèmes pratiques de l'agriculture, dans un jeune esprit fait pour réfléchir, servaient de point de départ pour étudier l'homme, la pensée et la vie. »

Enfin par un heureux concours de circonstances, ce travail des champs donna aussi à Henri Charlier l'occasion de rencontrer celle qui devait plus tard partager sa vie. C'est en effet au cours d'une de ces échappées en Bourgogne, alors qu'il travaillait dans une vigne de son grand-père, qu'il vit pour la première fois Émilie Boudard, venue passer des vacances à Cheny chez les parents d'une amie de collège. Si l'on en croit les souvenirs de Charlier à la fin de sa vie, cette première rencontre eut lieu aux environs de 1896 : Henri avait seulement 13 ans et Émilie 18. Ils eurent ainsi l'occasion de se revoir les années suivantes aux vacances scolaires, et un jour à la fête de Cheny, Henri offrit à Émilie de la faire danser. Il devait la retrouver plus tard à Paris, car elle vint y préparer le concours de l'École Normale Supérieure et fut même reçue première à Sèvres, où elle entra. Pour l'heure, Henri était élève au Lycée Janson de Sailly à Paris, un élève qui avait du mal à rester immobile dans les salles de classes et avait besoin de faire mille acrobaties au sortir des cours pour se soulager : « Assez studieux et discipliné pendant les classes, le sang bouillait sous ma peau dès que j'étais sorti. Je grimpais sur les toits par les tuyaux de descente, je bouleversais les salles fermées à clef en passant par des chemins invraisemblables. J'étais bon élève, on ne me soupçonnait même pas. » (*Culture, école, métier*) Tandis qu'Émilie, de tempérament calme et posé, était pensionnaire au collège pour jeunes filles d'Auxerre. Mais lui n'avait pas encore la foi, et elle était sur le point de la perdre.

Henri Charlier peintre à Paris (1901 – 1919)

Naissance de la vocation artistique

L'éclosion de la vocation artistique d'Henri Charlier et sa conversion au catholicisme se firent donc à contre-courant des idées matérialistes et anticléricales de toute sa famille. Ces deux événements, bien que relevant de deux ordres distincts, puisque les arts usent de techniques naturelles tandis que la foi est surnaturelle, demeurent intimement liés dans l'évolution personnelle du jeune homme. Il n'y a rien d'étonnant à cela, car il n'existe qu'une seule fin pour l'homme, qu'il soit artiste, laboureur ou fonctionnaire, et cette fin est Dieu, quel que soit le nom qu'on lui donne : Être Suprême, Beauté Suresentielle, ou Cause des causes. Dès ses jeunes années, sans avoir encore conscience de cette finalité surnaturelle car il n'avait pas la foi, Henri Charlier entrevit rapidement les lacunes importantes contenues dans l'éducation paternelle et dans l'enseignement qu'il recevait au lycée. Ses réflexions d'adolescent portaient précisément de l'observation des œuvres d'art qu'il lui était donné d'admirer dans Paris. Lui-même s'en est expliqué : « L'aîné (des deux fils Charlier) avait bien entendu suivi d'abord les opinions du père, dans lesquelles il avait été élevé depuis l'enfance, mais dès ses 15 ou 16 ans, il combattait l'athéisme car il lui semblait voir trop d'inconnu dans le savoir humain et il doutait déjà de la science qu'on lui enseignait, non comme science possible, mais comme vraie connaissance. La franc-maçonnerie, dont il voyait clairement l'influence dans l'action de son père, lui déplaisait fort par son esprit étroit et sectaire et l'injustice qui s'ensuivait. On enseignait encore à cette époque au lycée les ténèbres du Moyen Âge. Il n'y pouvait croire rien qu'en entrant par curiosité à Saint-Germain-des-Prés ou à Notre-Dame. Puis la question de sa vocation artistique, combattue en famille, devint pour lui la première. » (*Le secret d'une vie*) Dans son livre *Culture, école métier*, il fait état des mêmes réflexions, mais avec plus de mordant : « J'ai gardé un souvenir reconnaissant de tous mes maîtres du lycée. Je dis bien : de tous. Tous m'ont appris quelque chose, tous avaient envie de nous apprendre à penser. Je ne dis pas que, même en ce temps, je pensais comme eux. Lorsqu'après une leçon sur cette triste époque du Moyen Âge et sur son ignorance générale, je passais devant Notre-Dame, je riais en dedans et me disais en pensant à mon "prof" : Fais-en autant. »

Mais la sagacité naturelle du jeune Charlier ne s'exerçait pas seulement à jauger l'enseignement de l'histoire distribué au lycée. L'écolier de Janson acquit aussi un jugement philosophique d'une maturité dépassant de beaucoup celle qu'on eût attendu d'un adolescent de son âge, qui lui permettait de marcher à pas sûrs vers la vérité. Étant de nature sociable, durant son année de baccalauréat il entretenait des rapports cordiaux avec son professeur de philosophie, un vieux monsieur dénommé Dauriac. Celui-ci devait être un homme aimable et compréhensif, car il accepta qu'Henri dessine son portrait : sur le dessin du jeune homme, les traits du professeur sont ceux de quelqu'un de très doux, bon et souriant. Parfois il arrivait même au vieil homme et à son jeune élève de faire ensemble une partie du trajet à la

sortie du lycée, et un jour Henri se hasarda à ouvrir le fond de sa pensée à l'enseignant dont il voyait la philosophie tourner en rond dans le vase clos de l'idéalisme kantien. André Charlier a recueilli cinquante ans plus tard le souvenir de cette conversation, de la bouche même d'Henri : « Quand j'avais dix-sept ans, j'étais élève de Philo au lycée Janson, et j'avais un professeur de Philo très sympathique (Dauriac), avec qui il m'arrivait de faire un bout de chemin en rentrant du lycée. Naturellement il était kantien. Je me vois encore lui dire, avenue Victor Hugo, à la hauteur d'une poissonnerie : "*Je sais la cause des erreurs des philosophes. — Ah ! Quelle est-elle ? — C'est qu'ils partent de l'esprit alors qu'il faut partir des choses. — Mais s'ils ne partaient pas de l'esprit ils ne seraient pas philosophes*". » L'intelligence supérieure du jeune garçon brille ici d'un éclat que la formation livresque de son professeur l'empêchait d'apercevoir. La seule excuse que Dauriac aurait pu se donner était que Bergson n'avait pas encore écrit son *Introduction à la métaphysique*, et le nom même de ce grand philosophe qui enseignait depuis deux ans seulement à Normale Supérieure n'était connu que des milieux universitaires des hautes études. L'*Introduction à la métaphysique*, qui devrait figurer au programme de philosophie de toutes nos écoles et nos séminaires, ne fut publiée en effet qu'en 1903 : donc trois ans après qu'Henri eût passé son baccalauréat, et encore était-ce dans une revue spécialisée. Elle n'atteignit le grand public qu'à partir de sa publication dans le recueil *La Pensée et le mouvant* en 1934. Admirons comment en l'an 1900, alors âgé d'à peine dix-sept ans, le jeune bachelier de Janson de Sailly dressait par avance la critique de l'idéalisme kantien, exactement dans les mêmes termes dont Bergson allait se servir un peu plus tard pour le réfuter dans son *Introduction* : « Il faut procéder, écrit Bergson, à un renversement du travail habituel de l'intelligence. Penser consiste ordinairement à aller des concepts aux choses, et non pas *des choses aux concepts*. Connaître une réalité, c'est, au sens usuel du mot "connaître", prendre des concepts déjà faits, les doser et les combiner ensemble jusqu'à ce qu'on obtienne un équivalent pratique du réel. »² Les combinaisons de concepts tout faits qui cherchent à se donner l'illusion du réel ne sont rien d'autre qu'une manière de cubisme en philosophie, analogue au cubisme en peinture dont la base est aussi un idéalisme de la connaissance. Contre de telles erreurs, Henri Charlier mettra plus tard son intelligence philosophique au service d'une pensée esthétique puissamment structurée. Remercions monsieur Dauriac, ce bon professeur de philosophie d'avoir ainsi permis à son jeune élève ces saillies d'intelligence qui sont une joie pour les esprits avides de vérité. Heureux temps que celui où les écoliers de Paris pouvaient ainsi croquer le portrait de leurs professeurs, et deviser avec eux en toute liberté dans les rues en rentrant du lycée !

Pourtant lorsque Henri fut reçu au baccalauréat, en 1900, malgré ces solides convictions, malgré surtout son attrait pour les Beaux-Arts, il accepta d'entrer en Faculté de Droit. Il ne faisait en cela qu'obéir au vœu de son père. Mais au bout d'une année d'études seulement, il abandonna cette voie pour suivre celle de l'art où était sa vraie vocation. En 1902, il entra dans l'atelier de Jean-Paul Laurens, ignorant que celui-ci était considéré alors comme l'opposant naturel de l'École des Beaux-Arts. Cette année 1902 fut sans doute dure pour Charles Charlier, qui vit dans le même temps mourir sa femme, et son fils aîné interrompre des études vers lesquelles lui-même l'avait orienté. Néanmoins ce changement d'orientation, pour surprenant qu'il parût alors à la famille du jeune homme, ne doit point nous étonner aujourd'hui, si nous considérons que la première impression plastique d'Henri Charlier remonte à l'âge de 7 ou 8 ans, lorsque sa mère l'emmena visiter l'Exposition du Palais de l'Industrie : l'enfant remarqua une toile qui restera gravée dans sa mémoire et qu'il reconnâtra bien plus tard pour être l'*Ave Picardia nutrix* de Puvis de Chavannes. En outre, il nous est loisible aujourd'hui d'admirer ses premières œuvres

² Henri Bergson, *Œuvres* p. 1409-1410, Presses Universitaires de France (1959).

de jeunesse, restées enfouies dans son atelier durant plus de quatre-vingt-dix ans pour les plus anciennes, dans lesquelles percent déjà ses qualités de dessinateur et de peintre. Son premier dessin d'après nature, *Le Moulin de Cheny* date de 1897 ou 1898, selon une indication manuscrite ajoutée beaucoup plus tard par lui-même au dos du cadre. Un autre dessin au crayon, *La Mare de Migennes*, est de la même période (il est reproduit à la page *Réforme plastique*). Henri Charlier avait donc 14 ou 15 ans. Sa première peinture à l'huile, *Le Pont de Cheny*, est de 1899 : il avait à peine 16 ans. C'était l'époque où le jeune garçon commençait à douter des opinions de son père et à combattre son athéisme. Pour être les œuvres d'un adolescent, elles n'en révèlent pas moins la promesse d'un véritable artiste. Et lui-même en était parfaitement conscient, il le dit dans *Culture, école, métier* : « A l'âge de seize ans seulement, je compris où était ma vocation et que le moyen d'expression le plus complet de ma pensée était l'art plastique. Autour de moi, on eût pu s'en aviser plus tôt, mais en ce cas les parents détournent les yeux pour ne pas voir, et dans l'état où est le monde moderne, je les comprends. » Âgé de dix-huit ans, durant son année de Droit, il retourna au moulin de Cheny, non plus avec ses crayons seulement, mais avec son pinceau et ses tubes, et il peignit un nouveau tableau, *Le Moulin de Cheny* (huile sur bois), où l'on voit son sens plastique s'affirmer nettement. De la même époque aussi, juste avant l'entrée chez Laurens, date une série de peintures au lavis réalisées en grande partie à Cheny. On perçoit déjà dans ces petits tableaux les prémices des futurs "portraits d'arbres" qui feront plus tard ses délices à l'aquarelle. Il s'y trouve en particulier un arbre sur fond de collines qui est de toute beauté malgré l'absence de couleur, et où le trait de pinceau est d'une fraîcheur inouïe. Cet arbre nous dit : « Regardez-moi : j'existe ; j'ai été placé en cet endroit pour vous, afin qu'en me regardant vous devinez qu'il se crée à chaque instant quelque chose de neuf dans le monde. » Toutes ces œuvres de jeunesse montrent à quel point le langage plastique a toujours été le langage le plus approprié de Charlier, celui dans lequel ses pensées s'expriment avec le plus de netteté et de clarté.

De l'atelier de Jean-Paul Laurens à celui d'Auguste Rodin (1902 – 1915)

De son année passée dans l'atelier de Jean-Paul Laurens, Henri Charlier n'a presque rien dit, sans doute parce qu'il n'y avait pas grand chose à en dire. C'est du moins ce que l'on peut déduire de ces souvenirs laconiques : « J'ai commencé comme Matisse et tant d'autres, je suis allé dans un atelier où on broyait du noir. Je suis entré à 19 ans dans l'atelier de Jean-Paul Laurens, car si je suis devenu sculpteur, j'ai fait jusqu'à 30 ans une carrière de peintre. Au bout d'un an je me suis échappé de cet antre, où le maître était très bon et les élèves point si sots, car on y répétait la scie que voici : "*Pan, pan, pan. — Qui est là ? — C'est moi Jean-Paul Laurens. — Que voulez-vous ? dit le Sultan. — Je veux un tonneau de bitume pour faire des chairs transparentes. — Ce n'est pas vrai*", dit le Sultan, et il lui fit couper la tête. A quelque temps de là : "*Pan, pan, pan. Qui est là ?*" Et la scie continuait, en passant à deux, puis trois tonneaux, et ainsi de suite. Le jeune artiste que j'étais continua à étudier seul à l'Académie Colarossi. » (*Rencontre avec Henri Charlier*) Au moins avait-il compris qu'avec du bitume il est absolument ridicule d'espérer parvenir à peindre des chairs transparentes, et qu'il n'avait pas beaucoup à apprendre dans un tel atelier. Il y aurait même plutôt perdu ses qualités natives, car les œuvres d'atelier qu'il réalisa durant cette année portent la marque d'un profond pessimisme, que nous ne trouvons pas dans les paysages au lavis qu'il peignait pour son plaisir lorsqu'il allait à Cheny. Dans

l'autobiographie qu'il rédigea à la fin de sa vie pour l'album de ses œuvres *Henri Charlier statuaire et peintre* nous lisons ceci : « [Henri Charlier] était entré là — chez Laurens — parce qu'il n'y avait pas de concours d'entrée. *Jean-Paul* (comme l'appelaient ses élèves) avait les qualités morales qui font un bon maître ; il était aimé. Il distinguait ceux qui montraient quelques dons. Il corrigeait honnêtement. Mais Henri Charlier n'y resta pas deux ans. L'atelier était très sombre et notre jeune artiste s'aperçut que *Jean-Paul* n'avait rien à enseigner. Il se souvient d'un conseil donné à un élève de vingt-huit ans qui demandait une méthode de travail et que voici : "Tapez dans le tas, jusqu'à ce que ça y soit." » Laurens considérait donc la réussite de l'œuvre d'art comme un coup du hasard et des fantaisies individuelles de l'artiste. Mais, de technique il n'était point question. Henri Charlier quitta donc Jean-Paul Laurens en 1903. Il s'inscrivit alors à l'Académie Colarossi, l'une des académies privées de Paris. Puis il loua un atelier à la Ruche, la cité d'artistes située à Vaugirard, dont le sculpteur Alfred Boucher était le propriétaire. Dans le même temps, en 1904, Charlier trouva un poste de professeur suppléant de dessin dans les écoles de Paris, travail qui lui permettait de subvenir à ses besoins tout en poursuivant ses propres études. Il garda ce travail d'enseignant et sa location à la Ruche jusqu'à la guerre de 1914.

Avec l'inscription à Colarossi et la location d'un atelier à la Ruche commence alors pour Henri Charlier une période de recherches plastiques en dessin et en peinture, au cours de laquelle ses découvertes personnelles seront jalonnées par quelques événements importants. C'est durant cette même période que des artistes comme Léger, Chagall, Zadkine, tous à peu près du même âge qu'Henri, passèrent aussi quelques années à la Ruche. Mais ils prônaient un art "d'avant-garde", qui faisait fi du véritable esprit de l'art que Charlier voulait justement retrouver. Les rapports durent donc rester distants entre eux, si toutefois il y en eut. Les recherches de Charlier devaient l'orienter vers les seuls artistes qu'il considéra toujours comme de vrais réformateurs et devanciers : Puvis de Chavannes, Cézanne, Gauguin, Rodin. Mais en arrivant à la Ruche il n'avait jamais vu aucune de leurs œuvres, et il étudiait seul, n'ayant pas de maître d'atelier. C'est pourquoi, explique-t-il, « faute de véritable enseignement, il pataugea jusque vers 26 ou 27 ans... », donc jusqu'en 1909 – 1910. Qu'est-ce à dire ? Tout simplement, qu'il chercha d'abord par où commencer l'étude du dessin et de la peinture. Et il s'y prit en se tournant vers une branche du savoir bien étrangère au travail artistique (quoiqu'en pense Léonard de Vinci) : il se rendit aux séances de dissection de cadavres qui se faisaient à la Faculté de Médecine comme encore de nos jours. « Sur la foi des professeurs et des maîtres de la Renaissance, écrit-il, au lieu d'apprendre comme eux l'anatomie sur des livres et sur un écorché de plâtre, nous avons fait sur nos vingt-et-un ans — c'était donc en 1904 — de la dissection avec les élèves de l'École de Médecine et nous avons encore toutes les planches dessinées sur le cadavre. Mais c'était assez pour nous apercevoir de la parfaite inutilité de ce travail *au point de vue de l'art.* » (*Culture, école, métier*) Tout au plus en tira-t-il quelques notions pour la connaissance des canons du corps humain, mais cela ne pouvait apporter aucune réponse aux recherches sur la forme plastique qui prirent rapidement la première place dans ses préoccupations artistiques. Quelques années plus tard, nous le verrons, l'approche de Rodin alors en pleine possession de la forme lui sera certainement d'un plus grand secours que les études anatomiques.

En attendant Charlier laissa la dissection, mais il put heureusement dessiner à partir du modèle vivant à la Ruche, car Alfred Boucher payait lui-même les séances. Henri reconnaît avoir bénéficié très volontiers de cette générosité « dans son atelier à la Ruche, dont le propriétaire bienfaisant, le sculpteur Alfred Boucher, payait un modèle tous les soirs de cinq à sept à ses locataires. Charlier en usa largement, mais ils étaient peu nombreux à profiter de cette aubaine, si peu qu'à la veille de la guerre de

Quatorze Alfred Boucher renonçait à cette généreuse complaisance. » Les dessins à partir de modèles vivants qui datent de cette période de la vie de Charlier prouvent ses progrès indiscutables dans le domaine de la forme. Quelques uns d'entre eux, exécutés au fusain et à la craie, sont d'excellente qualité malgré l'absence du trait : ils rivalisent avec les dessins d'études de Michel-Ange pour les fresques de la Chapelle Sixtine. Nous en donnons un dans la page *Réforme plastique* : un homme assis vu de dos, qui présente une remarquable similitude avec l'un des célèbres *Ignudi* de Michel-Ange, celui qui est assis au-dessus de la *Sybille de Perse* et regarde vers la *Création d'Adam*. Avec ce dessin et d'autres semblables de la même série, Charlier s'élève déjà aux plus hautes régions de l'art.

Mais en l'absence de maîtres, quels sont les événements marquants qui eurent une influence décisive sur le jeune artiste durant ces années de recherche ? Il y eut d'abord en 1904 l'Exposition des Primitifs français qui ouvrit ses portes au mois d'avril, au Louvre dans le Pavillon de Marsan, et à la Bibliothèque Nationale. Parmi les œuvres présentées, beaucoup avaient été attribuées depuis la Révolution à des peintres flamands ou italiens, et l'exposition — après des recherches notariales — découvrait la véritable identité de leurs auteurs. Ce fut là que le public put voir pour la première fois la *Pietà d'Avignon* et le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton, qui jusqu'alors étaient conservés dans la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Cette exposition fut une vraie réussite : la fermeture ne put avoir lieu à la date du 14 juillet initialement prévue, et la Gazette des Beaux-Arts qui avait assuré l'édition du catalogue, dut retirer rapidement une deuxième édition, qui fut elle aussi très vite épuisée. Le choix d'ensemble fut si heureux, les œuvres de qualité si excellente qu'un écrivain comme Péguy, qui avait l'œil du peintre, déclara d'emblée : « Je n'avais pas fait deux pas dans le grand vestibule d'entrée que j'avais acquis la certitude que cette exposition ferait le cahier de Noël de cette sixième série. » Ce cahier parut effectivement le 20 décembre 1904, il contenait l'article de Louis Gillet paru dans le *Correspondant* au moment de l'exposition, et trente reproductions de peintures. Dans son introduction, Péguy présentait ces œuvres comme « les images essentielles devant qui tant de siècles, tant d'artistes et tant d'hommes sont demeurés si longtemps en contemplation. (...) Puissent (les lecteurs) reporter sur ce cahier et par lui sur ses frères les autres cahiers un peu de cette affection que tous nous avons vouée à ces éternelles images. » Avec raison, Péguy situait donc les Primitifs au premier rang de l'art universel qui domine aux grandes époques d'art. Après les études désespérantes de chairs bitumineuses dans l'atelier de Laurens, il n'est pas difficile d'imaginer ce que purent être les impressions d'Henri Charlier en visitant cette exposition et en voyant pour la première fois les couleurs pures et claires de la *Pietà d'Avignon* et du *Couronnement de la Vierge*. C'était passer de la nuit au jour, des ténèbres à la lumière. Se posa alors à Charlier la question de la forme et de la couleur comme moyens d'expression plastique.

Deux ans plus tard, en 1906, Cézanne mourut et l'année suivante Charlier visita la grande exposition rétrospective que le Salon d'Automne consacra à ce peintre. Ce fut le deuxième événement qui eut une influence sur l'orientation plastique de Charlier. « Je n'avais jamais vu de ses œuvres, avoue-t-il : je crus trouver devant moi une fraîcheur d'images analogue à celles de La Fontaine. La même question (que celle posée par les Primitifs) revenait, cette fois avec un artiste contemporain : comment acquérir ces qualités par l'étude de la nature ? » Enfin en 1910 Henri Charlier découvrit des toiles de Gauguin chez un ami de ce dernier, Durrio, avec qui il avait fait connaissance. Durrio possédait en effet plusieurs œuvres de Gauguin, probablement héritées de lui après sa mort. Charlier n'a rien dit des impressions que fit sur lui cette découverte, mais nous connaissons le jugement qu'il porta par la suite sur Gauguin : il le considérait comme « notre plus grand peintre depuis la *Pietà d'Avignon*. »

La composition de la grande toile d'Henri Charlier intitulée *Chaste Suzanne* est contemporaine de ces trois découvertes successives de très grands peintres, entre lesquels existe une profonde parenté. Charlier les rejoignait en ce qu'il envisageait ses propres recherches plastiques, non seulement au point de vue des techniques matérielles à acquérir et du savoir faire pratique, mais surtout au point de vue de l'essence même du travail artistique. Il l'explique dans *Culture, école, métier*, au détour d'un souvenir sur des cours de suppléance donnés en 1910 : « Âgé d'environ vingt-sept ans, je dus suppléer dans un cours du soir un vieux professeur dont les deux tiers des élèves étaient graveurs en bijouterie ; les autres étaient "réparateurs d'objets d'art". On voit de ces métiers à Paris. A ces jeunes gens, dont la plupart passaient leur journée à graver des rinceaux sur des boîtiers de montres, ce vieux professeur enseignait à dessiner par taches avec un crayon blanc et du fusain sur du papier gris, le contraire de ce qu'il faut pour que les apprentis s'habituent à graver des lignes ayant un air de spontanéité. J'éprouvai une vive résistance à les faire changer de méthode, car ils étaient très infatués de leur "manière". Mais quand au bout de deux mois ils eurent commencé de comprendre : "C'est donc ça, me dirent-ils, que les vieux ouvriers se moquaient de nous, et que les patrons trouvaient que nous ne faisons pas de progrès..." J'eus un moment l'intention d'aller trouver les chefs du Syndicat patronal pour leur proposer d'ouvrir un cours pour tous les ouvriers de la profession. Nous aurions pu ainsi réformer l'enseignement, et qui plus est créer un style. Seulement nous avions d'autres idées en tête, qui étaient de devenir nous-même un dessinateur profond, si possible, et de trouver ce que le dessin avait dans le ventre, c'est à dire quel est le fondement réel des arts plastiques. (...) Je voulais poursuivre ainsi la tâche commencée par Gauguin, Cézanne et Rodin. » Il est tout à fait remarquable que Charlier nomme ici Rodin, alors qu'à cette époque il ne songeait pas à la sculpture et s'affirmait seulement peintre. C'est qu'il s'agissait pour lui, dans l'étude du dessin et de la peinture même, de redécouvrir d'abord un *esprit plastique* lié au sens de la forme et à l'art du trait, c'est à dire une manière de penser le travail artistique comme une recherche de la forme (au sens aristotélicien de cette notion), qui vaut autant pour le peintre que pour le sculpteur. Un passage de la lettre que le jeune peintre écrivit en 1912 à Rodin est très révélateur de ses préoccupations. Il était alors question que Rodin fasse appel à Charlier pour peindre une fresque destinée à entourer la *Porte de l'Enfer*. Dans cette première lettre, Charlier expose d'emblée en quoi il entend se rattacher, en tant que peintre, à l'expression plastique que Rodin avait retrouvée dans la sculpture :

Maître

Depuis que vous m'avez fait l'honneur de me recevoir j'ai peint quelques morceaux de fresque transportables que je vous présenterai si cela vous plaît. (...) Je serais d'autant plus heureux de travailler pour vous que je ne fais de la fresque que pour tâcher d'introduire dans la peinture ces qualités de la forme que vous-même nous avez réappris à voir. Recevez, Maître, les respectueuses salutations de votre serviteur Charlier, peintre à fresque.³

La grande idée qui domine toute l'œuvre artistique de Charlier apparaît ici pour la première fois sous sa plume, en ces débuts de sa carrière comme peintre : retrouver le sens de l'expression par la forme et continuer la réforme plastique engagée par ses devanciers, dont Rodin était le dernier représentant. Henri Charlier travaillera toute sa vie à l'accomplissement de cette réforme, s'en expliquant de maintes façons dans ses écrits et rendant toujours à ses prédécesseurs des éloges mérités. Ainsi en 1936 dans un article intitulé *L'esprit sculptural*, il fait gloire à Rodin d'avoir redécouvert ce moyen d'expression

³ Lettre du 25 juillet 1912. Henri Charlier écrivit de nouveau à Rodin le 10 octobre 1912. Ces deux lettres, ainsi qu'une note de Charlier facturant l'exécution de quatre fresques, sont conservées au Musée Rodin de Paris. Nous remercions le Service des Manuscrits de nous avoir aimablement communiqué une copie de ces documents.

fondamental des arts plastiques perdu depuis plusieurs siècles, la qualité — il dit aussi le *rythme* — de la forme : « Le grand honneur de Rodin est d'avoir retrouvé ce moyen d'expression. » La mention de ce même éloge dans une lettre de Charlier à Rodin lui-même vingt-quatre ans auparavant constitue un témoignage de première importance pour situer la place que Charlier occupe dans l'histoire de l'art. C'est la preuve directe d'une filiation esthétique à laquelle Charlier restera fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Mais nous étions alors en 1912, et Rodin mourut peu après. Charlier continua donc seul la voie ouverte par ces grands maîtres, et il sut en donner le sens non seulement au point de vue de ce qu'il appelle les « techniques intellectuelles » : la forme, les couleurs et le trait, qui sont les principaux moyens d'expression plastique, mais aussi au point de vue la conception esthétique qui lui faisait envisager l'art, non pas comme un quelconque agrément de la vie ou un divertissement, mais comme un véritable moyen de connaissance et l'un des lieux les plus adéquats pour enquêter sur le Suprême Existant qui maintient le monde dans l'être. Et lorsqu'il fut converti, il n'hésita pas une seconde à ouvrir ces grandes visées esthétiques aux avenues de la foi, où elles allaient trouver leur plein achèvement. Enfin, Charlier compléta l'œuvre de ses devanciers quant à la réforme des techniques matérielles (peinture à l'huile, à l'œuf, etc) : parti du clair-obscur en peinture à l'huile dans ses premières années, il s'achemina vers la peinture en détrempe avec l'emploi de couleurs aux tons purs et soutenus, puis il redécouvrit entièrement seul la technique de la fresque sur mortier frais. Et c'est la maîtrise de cette technique qui lui valut de travailler avec Rodin.

Les premiers travaux de fresque d'Henri Charlier sur lesquels nous possédons des renseignements historiques précis sont liés en effet à l'une des œuvres les plus connues de Rodin, reproduite dans plusieurs grands musées du monde : *La Porte de l'Enfer*, dont le sujet est emprunté au *Cantique sur l'Enfer* de la *Divine Comédie* de Dante. Rodin travaillait à cette œuvre depuis plus de trente ans déjà, ayant modifié plusieurs fois son projet initial. La commande lui avait été passée en 1880 par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Edmond Turquet. Cette *Porte* de taille monumentale (6,5m de haut x 2,5m de large) était prévue pour l'entrée du Musée des Arts Décoratifs qui aurait dû être construit à l'emplacement de l'ancienne Cour des Comptes. Cette œuvre emplit toute la carrière de Rodin, non seulement parce qu'il mit plus de vingt ans à l'achever, mais surtout parce qu'avec le nombre considérable de figurines sculptées sur ses montants (186), elle servait au sculpteur de "réserve" de formes plastiques où il aimait à puiser le sujet d'œuvres nouvelles. Ainsi du très célèbre *Penseur*, que Rodin sculpta par la suite en grande taille, dont le bronze fut offert à la ville de Paris et exposé devant le Panthéon de 1906 à 1922. Il serait bien surprenant qu'Henri Charlier ne soit pas allé quelque dimanche après-midi flâner au Panthéon pour voir de près ce *Penseur* que les plus grands musées du monde entier commençaient à réclamer, au moins pendant la période durant laquelle il travailla pour Rodin.

Mais la lenteur de celui-ci à achever la *Porte de l'Enfer*, l'évolution de son projet vers une œuvre qui ne pouvait servir de porte véritable à quelque édifice que ce soit, et entre temps l'installation du Musée des Arts Décoratifs au Pavillon de Marsan, avaient annulé l'objet précis de la commande passée en 1880 par Turquet. En 1908 Rodin accepta alors de faire placer sa *Porte* dans la chapelle désaffectée du Séminaire Saint-Sulpice, que l'État, suite aux lois d'expulsion des Congrégations religieuses, avait attribuée au Musée du Luxembourg tout proche. Le Conservateur de ce Musée, Léonce Bénédict, était l'exécuteur testamentaire de Rodin. Il pensait à installer dans cette chapelle un choix d'œuvres du sculpteur pour en faire un musée Rodin, et il prévoyait de placer la *Porte de l'Enfer* contre le mur au fond de la chapelle du Séminaire. Or à l'automne 1907, lors d'une exposition Rodin chez Bernheim, le

sous-secrétaire d'État Dujardin-Beaumetz, enthousiasmé par les dessins exposés, avait publiquement commandé une fresque à Rodin. Celui-ci avait accepté, et il conçut le projet d'un bandeau de fresque qui devait prendre place sur le mur de la chapelle du Séminaire Saint-Sulpice, autour de la *Porte de l'Enfer*. Et la légende des reproductions de la *Porte de l'Enfer* qui figurent en appendice aux *Cathédrales de France*⁴ précise que Rodin « comptait y retracer les principales scènes du *Purgatoire* et du *Paradis* » de Dante. L'idée de Rodin était donc de joindre aux scènes de la souffrance des damnés celles de la glorification des élus : l'œuvre achevée réunirait les fins dernières en une seule vision. « Il a même exécuté, affirme la légende, divers essais de fresque à cette intention » : affirmation qui appelle une correction, et demande un complément d'explication. En réalité, Rodin n'a point exécuté seul ces fresques : il n'en avait pas les moyens, car contrairement à ce que Dujardin-Beaumetz croyait, il n'avait jamais pratiqué la fresque. Il eut recours dans un premier temps à l'aide d'une personne nommée Jeanne Bardey, qui avait déjà travaillé le dessin et la sculpture avec lui. Probablement possédait-elle quelques connaissances théoriques de la technique de la peinture *a fresca*. Mais avait-elle une réelle expérience pratique ? Il semble que non, car l'article de Madame Judrin qui relate le fait ajoute la précision suivante : « Une lettre de Mme Bardey datée de 1911 annonce à Rodin qu'une personne avertie dans la peinture à la fresque viendra préparer le mortier. » (C. Judrin, *Le Cambodge dans le dessin de Rodin*)

Il faut croire en tout cas que ces premiers essais ne donnèrent pas satisfaction à Rodin, car l'année suivante il était de nouveau à la recherche d'un fresquiste en possession du métier. C'est ainsi qu'il entra en relation avec Henri Charlier. Celui-ci était alors âgé de vingt-neuf ans, et Rodin en avait soixante-douze. Dans la courte autobiographie qui sert de préface à son dernier album, Charlier raconte lui-même les circonstances de cette collaboration avec Rodin : « C'est comme peintre qu'il (Charlier) eut affaire à Rodin. Son propriétaire, le sculpteur Boucher, lui avait dit : "Rodin cherche un fresquiste, allez donc le trouver." Le secrétaire d'État aux Beaux-Arts avait fait cet admirable raisonnement : "Rodin est le Michel-Ange de notre temps. Michel-Ange a fait des fresques : il faut en faire faire à Rodin." Et on lui offrit le fond de la chapelle de l'ancien Séminaire de la place Saint-Sulpice. Seulement voilà : Michel-Ange avait fait un apprentissage de peintre, et Rodin pas du tout : ce pourquoi il cherchait un fresquiste. Henri Charlier était alors maître de son dessin et en possession du vrai métier de la peinture. Il convenait parfaitement à Rodin, qui était en outre très simple. Les rapports entre le jeune-homme et le vieillard furent rapidement confiants et cordiaux. Rodin donnait à agrandir et à rectifier quelques-uns de ces dessins qu'il faisait sans regarder le papier. Charlier peignait avec eux une fresque de dimensions *petite nature*, facilement transportable. » (*Henri Charlier statuaire et peintre*) Le premier contact entre les deux artistes eut lieu au mois de juillet 1912 : suivant l'invitation de Boucher, Charlier alla d'abord se présenter à Rodin, auquel il montra quelques dessins. Il lui écrivit ensuite la lettre citée plus haut, dans laquelle il se proposait de revenir soumettre à Rodin quelques essais de fresques avant de partir en vacances à Cheny. Puis, de retour à Paris au mois d'octobre, Charlier lui envoya une deuxième lettre, dont le contenu prouve qu'entre temps Rodin avait accepté de le prendre comme fresquiste :

Paris 10 Octobre 1912

Maître

J'ai eu l'honneur d'être reçu de vous au mois de juillet dernier. Je venais me présenter comme peintre à fresque, et je vous ai montré des dessins qui vous ont fait ne pas me juger indigne de travailler pour vous. Définitivement revenu de la campagne aujourd'hui, je viens vous avertir que je suis à vos ordres pour peindre à fresque tel ouvrage qu'il vous plaira de demander. (...)

⁴ Dans l'édition de 1983 parue chez Jean de Bonnot, p. xvii de l'appendice.

Et c'est ainsi qu'Henri Charlier devint le collaborateur de Rodin pour la fresque qui devait entourer la *Porte de l'Enfer*, mais un collaborateur dont le vieux sculpteur avait tout à apprendre quant au métier pour lequel il l'employait. La peinture en tant que telle n'avait plus de secret pour Charlier : il avait pratiqué le lavis, la peinture à l'huile, l'aquarelle, et avait déjà réalisé un certain nombre d'œuvres importantes, comme *Chaste Suzanne* ou *l'Enfant blessé*, qui sont de véritables tableaux de maître. Quant à la fresque, il avait aussi exécuté plusieurs pièces avant de rencontrer Rodin. Ainsi en 1911, au moment même précisément où Rodin faisait ses essais avec Jeanne Bardey, Charlier exposait deux cartons de fresques au Salon des Artistes Indépendants. Au Salon de 1914, il exposa une fresque de sainte Germaine, et le carton d'une des fresques qu'il peignait dans l'église de Nogent-sur-Aube. Ces dernières sont donc contemporaines de la période où Charlier travailla pour Rodin, et, bien qu'elles n'aient pas encore la délicatesse et la variété de ton des fresques de La Bourboule ou de Notre-Dame de Lumière à Troyes, elles n'en font pas moins la preuve que Charlier maîtrisait parfaitement cette technique lorsque Rodin le choisit pour exécuter son projet.

La collaboration entre les deux artistes débuta très vraisemblablement à la fin de 1912, et dura jusqu'à la mobilisation de Charlier pour la première guerre mondiale. Rodin confiait ses dessins à Charlier, à partir desquels celui-ci peignait à fresque les éléments qui iraient composer le bandeau décoratif autour de la *Porte de l'Enfer*. Compte tenu des dimensions de la *Porte*, ce bandeau devait mesurer plus de quinze mètres de long. Une quinzaine de pièces furent ainsi réalisées, qui sont actuellement conservées au musée Rodin de Paris. Certaines d'entre elles, dont le nombre reste encore à préciser, ont donc été peintes par Charlier entre 1912 et 1915. Rodin avait conservé dans ses papiers une note manuscrite de Charlier, qui apporte un élément d'information sur le sujet. La teneur de cette note fait penser qu'il s'agit d'une facture à l'amiable, et non d'un devis. Le devis est une pièce administrative dûment rédigée et datée, portant les noms des personnes auxquelles le travail est destiné, et précisant en détail la nature et l'objet des travaux à effectuer, ainsi qu'une description générale du chantier. Or, nous ne trouvons aucun de ces éléments dans la note de Charlier. Il s'agit d'un billet écrit au crayon à papier, rédigé "sur le pouce" et sans le moindre souci de présentation (les frais annexes : menuiserie, voitures, chaux, sable, ont été rajoutés en coin sur le haut de la feuille). De plus, il ne contient aucune précision sur les sujets peints, ni sur l'ensemble du projet dans lequel ces fresques devaient trouver place. Il ne s'y trouve que l'adresse de Charlier, et au-dessus une simple addition de la somme à régler pour l'exécution de quatre fresques. Un devis eût comporté le nombre total de fresques à réaliser, qui aurait certainement dépassé une quinzaine vu la dimension totale du bandeau. Tout semble donc indiquer que cette note est une facture laissée à Rodin par Charlier. Ceci permet de conclure que, dans la série de fresques conservées au musée Rodin, quatre au moins ont été peintes par Charlier à partir des dessins de Rodin. L'identification de ces fragments reste encore à réaliser, et nous pensons que la comparaison de ces pièces avec les fresques peintes par Charlier dans l'église de Nogent-sur-Aube, exactement à la même époque que celles de la *Porte de l'Enfer*, devrait apporter des lumières décisives sur la question.

Quelles étaient alors les pensées de Rodin sur l'art, qui ont pu donner à réfléchir au jeune Charlier ? Il en donne un aperçu dans son livre *Les cathédrales de France*, qui parut précisément au moment où Charlier travaillait pour lui, en 1914. Rodin essayait de convaincre ses amis de la nécessité de retourner à l'étude de la nature, pour retrouver l'esprit des artistes médiévaux qui construisirent les cathédrales et les ornèrent de sculptures : « *Le mal vient des écoles, des musées*, écrivait-il. *Il ne faut pas aller chercher la science dans les musées... Si vous voulez vraiment apprendre, travaillez seul avec la nature, regardez-la directement, avec vos yeux seulement. Ceux qui commencent par les musées resteront des copistes éternels, des traducteurs qui détruisent tout esprit, parce qu'ils ne peuvent comprendre, étant*

sans initiative. Savez-vous ce que c'est que l'original, tels que nos contemporains l'entendent ? C'est le dépareillé. Les Anciens n'ont pas laissé naître cette conception barbare. Ils voyaient dans l'art un équilibre des forces, emprunté à la nature, c'est-à-dire à une raison plus haute que la nôtre. (...) Dans tout modèle, il y a la nature entière, et l'œil qui sait voir l'y découvre et l'y suit, si loin ! Il y a surtout ce que la plupart ne savent pas voir : les profondeurs inconnues, les fonds de la vie. Oui, j'ai regardé et compris la forme, cela peut s'apprendre : mais le génie de la forme reste toujours à étudier. » Le jeune peintre en quête de la forme qu'était alors Henri Charlier ne pouvait qu'acquiescer à ces vues qui venaient confirmer ses intuitions, lorsque jeune écolier de Janson il s'arrêtait devant Saint-Germain-des-Prés ou Notre-Dame de Paris pour admirer le travail des artistes qui avaient élevé ces édifices immortels. L'art, se disait-il comme Rodin, n'est pas une copie de la nature, mais une enquête sur ses fondements dans le monde de l'esprit. Dans le même sens Cézanne avait défini l'art comme *une conception de la nature*. Mais une conception que l'artiste dégage au prix d'une étude assidue, à laquelle le travailleur infatigable qu'était Rodin invitait ses amis à se dépenser : « *L'homme est malheureux, parce qu'il prétend échapper à la loi du travail, parce qu'il veut jouer, comme les gamins et les ambitieux, à qui sera le chef, le premier. Il trahit ainsi sa propre intelligence, qui ne réclame pas des joies de vanité. Son objet naturel, c'est la vérité ; son activité naturelle, c'est l'effort qui lui permet d'atteindre cette vérité dans le monde caché, de se rendre compte des rouages... C'est toujours au fond qu'il faut tendre : quand je dis que le corps humain a tant de beauté variée, tant de grandeur, je suppose comme une vérité évidente que l'âme en ce chef-d'œuvre enfermée est elle-même le couronnement du chef-d'œuvre, la maîtresse. Découvrons l'âme dans le corps.* » C'était aller au fond des choses et assigner à l'art sa vraie portée qui est métaphysique. Lorsqu'il allait voir Rodin dans son atelier, Henri Charlier l'entendit sans doute tenir de tels propos qui s'accordaient pleinement avec ses propres pensées. Nous en retrouvons un écho dans ce souvenir sur Rodin que Charlier rapporte dans son livre *Le martyre de l'art* : « Saisissant avec profondeur le grand spectacle que peut être le corps d'un homme lorsqu'on envisage l'esprit qui le forme et le meut, Rodin ne se séparait guère du modèle. » Plus tard, élaborant lui-même sa propre esthétique, Charlier définira le portrait par la formule suivante : « Un portrait est une enquête sur l'union de l'âme et du corps », qui n'est pas sans rappeler la pensée de Rodin.

Mais au printemps 1913 s'était produit un événement important dans la vie de Charlier : il s'était converti au catholicisme, et l'on peut imaginer les pensées du jeune artiste encore catéchumène puis fraîchement baptisé, lorsqu'il peignit les fresques sur le *Purgatoire* et le *Paradis* à partir des dessins de Rodin. Il y avait là pour Charlier des sujets bien graves de méditation sur les fins dernières de l'homme, car Rodin avait empli sa *Porte de l'Enfer* de multiples scènes représentant le péché et la damnation. En 1914, Henri Charlier s'agrégea alors au groupe d'artistes chrétiens de la Société de Saint-Jean, en qualité de peintre fresquiste. Puis la guerre éclata, et Charlier s'engagea en 1915. Il retourna voir Rodin à la Villa des Brillants à Meudon, lors de sa première permission en juillet 1915 — était-ce avant ou après le voyage de Rodin à Rome, au cours duquel il exécuta le buste du Pape Benoît XV ? — et finalement le bandeau de fresque de la *Porte de l'Enfer* ne fut jamais achevé car Rodin mourut en 1917. Par la suite le Musée Rodin fut créé, non pas dans la chapelle du Séminaire Saint-Sulpice mais dans l'hôtel de Biron où Rodin avait installé un atelier à la fin de sa vie, et où il se trouve encore aujourd'hui.

La Société de Saint-Jean, dont Charlier fut membre dès avant la première guerre, était une confrérie d'artistes chrétiens qui avait été fondée en 1839 par le Père Lacordaire à Viterbe, près de Rome, avec des artistes français Premiers Grands Prix de Rome venus de la Villa Médicis. Cette confrérie s'intitulait :

Société de Saint-Jean pour le développement de l'art chrétien, indiquant par là le but poursuivi par ses membres. Elle avait pour devise le verset de psaume : *Non nobis Domine, sed nomini tuo da gloriam* (« Non pas à nous, Seigneur, mais à votre Nom donnez la gloire »). Après la première guerre, grâce à Georges Desvallières et Maurice Denis, cette Société de Saint-Jean créera les Ateliers d'Art Sacré (architecture, fresque, peinture, vitrail, satuaire, orfèvrerie, broderie), auxquels Charlier apportera une contribution appréciable. L'un des chantiers importants qui sera confié à ces Ateliers est l'église du Saint-Esprit à Paris, où Charlier exécutera une fresque importante sur le thème des *Encycliques sociales*.

Les renseignements historiques sur les expositions de peinture auxquelles Charlier participa sont hélas peu fournis. Les archives de la Société des Artistes Indépendants mentionnent qu'il fit partie du Salon des Indépendants de 1908 à 1922, intervalle durant lequel il exposa à cinq reprises des peintures et des dessins. Parmi les plus belles œuvres exposées signalons, en 1911 : le portrait de *L'Enfant blessé* (huile sur bois), et en 1913 : le tableau de grande taille *Chaste Suzanne* (huile sur toile, 150 x 95 cm). Charlier exposa aussi plusieurs natures mortes, la fresque de saint Germaine et les cartons de fresque mentionnés plus haut. Nous savons par ailleurs qu'en octobre 1914 André Charlier posait pour un tableau que son frère peignait en vue d'une exposition devant se tenir à Londres. Dans ses *Souvenirs d'un deuxième classe*, Henri Charlier signale aussi qu'en 1919, à la fin de la guerre, il exposa un portrait. Enfin, en 1926, il envoya un carton d'étude de fresque, au pastel, une Vierge à l'Enfant intitulée *Mater amabilis*, à l'Exposition d'art religieux moderne de Rome.

Mariage et conversion

C'est durant la période qu'il passa chez Jean-Paul Laurens, que nous retrouvons Émilie Boudard dans la vie d'Henri Charlier. Il est difficile de déterminer avec exactitude en quelle année les deux jeunes gens se fiancèrent. Nous savons seulement qu'Émilie se rendait déjà en visite au nouvel appartement que Charles Charlier prit après la mort de sa femme donc à partir de 1902, ce qui laisse supposer des relations déjà intimes avec Henri. Émilie avait 24 ans, mais Henri n'avait encore que 19 ans et il vivait toujours dans l'appartement de son père, situé encore au quartier des Ternes et dans la même rue que le précédent. Il ne fut question d'envisager sérieusement le mariage qu'à partir du moment où Henri obtint son poste de professeur de dessin, en 1904, mais les fiancés attendirent encore deux ans. Émilie, qui enseignait à Laon, entra alors dans une pension de Paris où elle enseigna la rhétorique. Il y eut entre eux un véritable amour, et ils échangèrent durant leurs fiançailles une abondante correspondance retrouvée après la mort d'Henri, que ses nièces n'ont pas osé lire ni conserver en archive, par une délicatesse de discrétion très louable.

A la lumière des réflexions qui agitaient Henri adolescent, que viennent compléter des souvenirs sur lui laissés par son frère André, nous pouvons nous représenter Henri Charlier devenu à cette époque un jeune homme mûr et réfléchi, au jugement très sûr, au sens pratique aiguisé, avec un tempérament vif qu'il avait du mal à maîtriser dans les discussions de famille où sa vocation artistique était critiquée. André décrit ainsi son frère durant cette période : « Il était d'humeur très changeante, fort nerveux, prompt à s'irriter et il ne cachait pas sa façon de penser. Il fut parfois vif avec grand-père qui ne l'était pas moins. (...) J'étais mêlé à la vie de mon frère que je chérissais toujours davantage. J'étais à même

d'apprécier sa valeur à tous les points de vue. Je l'entendais causer, discuter, je le voyais travailler, je sentais déjà ce que l'art était pour lui. (...) J'avais remarqué quelle profondeur de vues il avait sur tous les sujets, quelle vivacité d'intelligence, quelle promptitude de pensée il montrait en toute circonstance. Il réussissait en tout ce qu'il entreprenait. Il joignait à une noblesse d'idées et à un désintéressement parfaits un sens pratique surprenant. » (*Homologia*) Déjà à cette époque Henri Charlier était très occupé : il travaillait beaucoup, partageant son temps entre ses études de peinture dans son atelier de la Ruche à Vaugirard et ses suppléances de cours de dessin dans les écoles de Paris, et passait ses soirées au concert ou à l'Opéra. Car il avait commencé à apprendre le piano dès l'âge de huit ans, et il était très musicien. Il fut d'abord épris des romantiques allemands, Beethoven et Wagner, mais il s'en détourna pour acclamer avec enthousiasme *Louise*, le drame musical que Gustave Charpentier donna en 1900. Ensuite il découvrit la musique française du XVIII^e siècle, et il trouva chez Lulli, Rameau, Couperin, de vrais maîtres dans l'art musical. Cette découverte marque un pas essentiel dans l'esthétique d'Henri Charlier. Nous en trouvons un écho dans le *Dialogue sur l'esprit français et l'esprit allemand à propos de musique*, sorte de diatribe entre Rameau, Voltaire et Gluck, qu'il écrivit en 1903. Le manuscrit de ce dialogue a été heureusement conservé. C'est l'écrit le plus ancien que nous connaissions de Charlier. Il avait alors vingt ans.

Mais il n'avait toujours pas reçu la foi, qui est un don absolument gratuit. Et Émilie, bien que baptisée, l'avait complètement perdue durant ses années d'études à Sèvres. Originaire de la Champagne, fille d'un instituteur, elle avait suivi le même chemin que la mère d'Henri : elle avait abandonné toute pratique religieuse. Aussi, lorsque les deux jeunes gens décidèrent de se marier, ne fut-il point question entre eux de mariage religieux. Ils se marièrent civilement, le 25 août 1906, Henri avait 23 ans et Émilie 28. Le jeune ménage s'installa au 14 rue de l'Yvette, dans le XVI^e arrondissement de Paris, entre Passy et la Porte d'Auteuil. Ils louaient un appartement, qu'ils occupèrent jusqu'en 1919. Peu de temps après leur mariage, en 1907, Charles Charlier déménagea pour venir habiter Passy, tout près de chez son fils afin de profiter de sa présence. Il semble qu'il soit resté longtemps affecté par la mort de sa femme et par son veuvage. Ce rapprochement permit à André Charlier de se rendre très souvent chez son frère et sa belle-sœur, qui devinrent comme des parents adoptifs pour ce jeune garçon de onze ans orphelin de mère. Dans ses cahiers de jeunesse, André évoque toujours les moments passés rue de l'Yvette comme des temps de bonheur, et l'on voit que la musique y tenait une grande place.

Dès l'époque de son mariage en effet, avec deux camarades qui étaient musiciens, Léo Steck et Delépine, Henri Charlier entreprit de jouer les trios de Rameau et de Couperin. Léo Steck, était un peintre d'origine suisse, qui étudiait à la Ruche. Il sympathisa avec Henri, puis plus tard avec André Charlier qui devint son parrain lorsque Steck reçut le baptême en 1925. Le trio se retrouvait pour jouer dans l'appartement des Charlier, rue de l'Yvette. Henri jouait du piano, Delépine du violon et Steck du violoncelle. Puis vers 1910 Henri Charlier créa un quatuor vocal avec des amis catholiques : Jacques Amyot qui avait une voix de baryton, et une élève d'Émilie, Andrée Bornet qui était contralto. La quatrième voix était chantée par Hector Amyot, le père de Jacques, et plus tard par André Charlier. Le quatuor se retrouvait les dimanches chez Henri rue de l'Yvette ou dans son atelier de la Ruche à Vaugirard, ou bien chez les Bornet. Leur premier essai fut *Le trio des Parques* dans *Hyppolyte et Aricie* de Rameau. Henri voulut alors étudier la musique vocale des XV^e et XVI^e siècles : il fit ainsi connaissance avec la musique religieuse de Josquin des Prés, de La Rue, Roland de Lassus, Févin, Brumel, Palestrina, Victoria... La musique tiendra toujours une grande place dans sa vie d'artiste, en particulier à cause des similitudes qu'il aperçut bientôt entre la réforme des arts plastiques poursuivie

par Rodin, Cézanne, Gauguin, et celle de la musique inaugurée à la même époque par Erik Satie et Claude Debussy, et aussi en raison de l'analogie qu'il découvrait entre le langage plastique (le rythme de la forme, l'art du trait) et le langage musical (rythme libre, emploi des modes musicaux). André Charlier a très justement défini le rôle que la musique française joua dans la vocation artistique de son frère : « Ainsi donc quand Henri Charlier écrit un livre sur Couperin et un autre sur Rameau, ce n'est pas une concession faite à ce qu'on appelle communément le violon d'Ingres. La découverte de la musique française a été capitale pour l'éclosion de sa vocation d'artiste, à une époque où elle était encore à peu près inconnue. Ce qu'il y a de précieux dans ces deux livres, c'est qu'ils ne sont pas l'œuvre d'un musicologue, même savant, mais d'un artiste, qui nous apprend comment il eut à travers la musique française la révélation de la liberté du rythme, révélation que devait compléter plus tard la découverte du chant grégorien. Et elle devait être essentielle à sa propre vocation ; car il ne concevait pas que la vie profonde de l'âme pût s'exprimer autrement que par un rythme libre : la musique venait ainsi confirmer ses intuitions plastiques. » (*Henri Charlier et la musique française*)

Les préoccupations artistiques d'Henri étaient donc profondément spirituelles, et à travers la beauté des monuments religieux de Paris qu'il admirait, ou celle de la musique vocale d'Église, il entra en contact avec l'art chrétien. D'autre part, les familles Amyot et Bornet avec qui le ménage Charlier s'était lié étaient catholiques. Jacques Amyot et Henri avaient le même âge. À l'époque où ils commencèrent à faire de la musique ensemble, Amyot était étudiant en médecine. Il est possible que les deux jeunes gens se soient rencontrés lors des séances d'anatomie et de dissection auxquelles Henri assista en 1904 à l'École de Médecine de Paris, car en 1913 Amyot avait déjà son diplôme de docteur. Les Amyot étaient de vrais amis pour les Charlier, ils venaient souvent rue de l'Yvette et le jeune ménage aimait à les recevoir. Jacques et Henri faisaient de la musique, et ils donnaient souvent au jeune André Charlier des pièces de piano à exécuter, pour tester son doigté et son sens de l'interprétation. Jacques Amyot faisait donc un peu partie de la famille. Henri Charlier vivait ainsi au contact d'un milieu favorable à son rapprochement de la foi, avec de bons chrétiens qui exercèrent certainement — même sans le vouloir — une influence sur son évolution spirituelle. Car voici en quels termes lui-même évoque cette période : « Avec deux camarades, [Henri Charlier] jouait, peut-être seul en Europe à cette époque, les trios de Rameau et de Couperin, puis avec un quatuor vocal, du Josquin des Prés, la messe de Févin et enfin le chant grégorien, remontant ainsi l'histoire pour retrouver le style libre et pur, si incompris d'un clergé sans véritable culture bien qu'il ait pourtant sous les yeux tant d'admirables bâtiments du Moyen Âge. (...) À 20 ans, dans l'atelier de Jean-Paul Laurens, il avait eu pour camarade un chrétien fervent qui l'invita à visiter une petite exposition qu'il avait présentée chez ses parents. Et ces parents furent pour le visiteur si bienveillants, si charitables, tellement unis d'esprit et de cœur dans leurs propos et leurs manières, que le jeune artiste en fut frappé et se dit : "Ils ont un secret que j'ignore." » (*Le secret d'une vie*) Sachant que Charlier ne faisait pas mystère de ses réflexions, et connaissant son goût d'apprendre ce qu'il ignorait, on peut penser que dans les conversations avec Jacques Amyot, Henri chercha à en savoir plus sur cette religion qu'il avait entendu si souvent décrier injustement en famille.

Entre temps, en 1909, Charles Charlier se remaria, dans des conditions qui déplurent tellement à Henri qu'il refusa de voir sa belle-mère. Il allait au bureau de travail de son père pour lui rendre visite, ou bien le retrouvait durant les vacances à Cheny où Charles Charlier se rendait avec la petite fille qu'il eut de ce second mariage. Car lorsque ses activités artistiques le lui permettaient, Henri continuait à se rendre à Cheny pour aider les grands-parents aux travaux de la ferme. En effet, Berthe Charlier avait été la fille unique des Bidet, ils étaient donc entièrement seuls à Cheny et en 1910 Clovis Bidet avait 77 ans,

sa femme 73. André n'avait encore que quinze ans, c'était donc Henri qui allait porter main-forte à ses grands-parents. Il évoque ces années dans ses *Souvenirs sur Péguy* : « Vers vingt-sept ans (...) nous étions d'autre part vigneron vigneronnant, allant régulièrement tailler, sulfater, labourer, moissonner. Nous avions des réalités sociales, nationales, une tout autre idée que les professeurs parisiens ; nous étions inaccessible à leurs nuées verbeuses. Enfin, nous sommes entré à trente ans dans l'Église, et c'est alors que nous connûmes Péguy personnellement. Pour nous, c'était simplement une joie. Pour Péguy, ce qu'il attendait en vain depuis si longtemps, un admirateur certes, mais étranger et complètement indifférent à toutes les disputes des écrivains et des professeurs, un homme qui l'admirait en quelque sorte en dehors du temps, pour qui l'art était une métaphysique, et qui se plaçait d'emblée, parce qu'il était fait ainsi, sur le plan où Péguy s'efforçait vainement de faire comprendre qu'il fallait placer ou l'enseignement même, ou Corneille, ou Bergson. »

C'est Émilie Charlier, malgré l'histoire de son "en allé" — elle nomme ainsi son abandon de la foi —, qui fut sans l'avoir cherché l'intermédiaire entre son mari et le groupe de nouveaux convertis qui se retrouvaient chaque semaine au 149 rue de Rennes chez la grande amie de Péguy, Madame Favre, mère de Jacques Maritain et de Jeanne Garnier-Maritain. Cette dernière devint en effet l'amie d'Émilie, qui songeait à se tourner vers une carrière littéraire, et elle voulut l'introduire auprès de Péguy. C'est ainsi qu'Émilie eut bientôt sa place dans le salon de Madame Favre chaque jeudi, où se retrouvaient Charles Péguy, Joseph Lotte, Ernest Psichari, Jacques Maritain, Maurice Reclus. Puis, à partir de 1911 elle fut invitée par Péguy à venir le retrouver aux *Cahiers*, rue de la Sorbonne, pour des entretiens plus intimes au cours desquels se resserra leur amitié. Pour elle cependant, la question de suivre Péguy sur le chemin de la conversion ne s'était pas encore posée.

Mais moins de deux ans après, il arriva ce à quoi la jeune femme ne s'attendait pas : ce fut son propre mari qui se convertit. Dans le courant du deuxième trimestre de l'année 1913, Henri annonça à Émilie qu'il allait suivre une retraite et recevoir le baptême. Cette nouvelle fut un choc pour la jeune femme, car Henri ne lui avait encore rien dit de son évolution spirituelle, considérant qu'elle n'était pas en mesure de le comprendre. Elle voyait bien les bonnes relations qu'il entretenait avec leurs amis catholiques Amyot et Bornet, et la confiance que ceux-ci accordaient à Henri (au point que lorsqu'il fut question du mariage de Jacques avec Andrée Bornet, c'est par Henri que M. Amyot fit demander si son fils médecin avait des chances d'être agréé auprès des Bornet qui étaient d'un rang social plus élevé). Émilie Charlier voyait aussi Henri partir avec son quatuor vocal pour chanter des motets dans des églises au cours des messes qu'on y célébrait, comme il arriva par exemple à la Noël 1912 pour la messe de minuit. Mais probablement ne regardait-elle ces changements dans la vie de son mari que comme une simple évolution dans ses idées artistiques, un "tournant culturel", comme on dirait aujourd'hui. Or il s'agissait de bien autre chose. Les années 1911-1912 furent une période charnière dans la conversion d'Henri Charlier au catholicisme. Il avait 29 ans. C'est à cette période que se réfère le seul aveu qu'il fit jamais sur sa conversion : « A dix-huit ans, avoue-t-il, avec l'outrecuidance de cet âge, je voyais comme le but de ma vie de réformer l'art et la pensée dans le sens de l'esprit français, parce que je l'estimais plus universel, cela surtout contre la philosophie et la musique allemandes. Dix ans plus tard, je m'apercevais que ce qu'il y a d'universel dans l'esprit français était catholique, et que la première chose à réformer, c'était moi-même. » Mais Émilie ne se doutait de rien. Elle était à cent lieues d'imaginer que les réflexions de mari l'avaient mené jusque là, et Henri ne la mit point au courant lorsqu'il devint catéchumène. Aussi fut-elle littéralement bouleversée lorsqu'il lui annonça son baptême et qu'il lui

demanda d'accepter le mariage religieux. Henri avoua plus tard à l'une de ses nièces que lorsque les deux époux se retrouvèrent seuls, après la cérémonie de mariage à l'Église, Émilie lui dit ceci : « Tu viens de creuser un fossé entre nous. » Pour mesurer l'épreuve de la jeune femme il faut lire, dans un récit postérieur sur sa propre conversion intitulé *Le retour*, ses souvenirs relatifs à cette période : elle vit un abîme d'incompréhension la séparer de son mari. Mais les Amyot et les Bornet durent se réjouir, eux qui avaient été les témoins directs du rapprochement d'Henri avec la vie de l'Église, et qui y contribuèrent par leur amitié.

Nous ne connaissons ni le lieu de la retraite ni la date exacte du baptême d'Henri Charlier. Lui-même, dans les rares allusions qu'il fit plus tard à ce à ce sujet, évoque seulement l'année 1913. Nous pensons, d'après la lettre à Péguy citée plus loin, que la cérémonie eut lieu à la fin de mai ou au début de juin. Henri voulut que le mariage religieux avec son épouse soit célébré le jour même aussitôt après son baptême. Émilie accepta, malgré son désarroi. Henri Charlier avait 30 ans, exactement le même âge que Psichari qui se convertit aussi au même moment. De sorte que l'on peut associer le nom de Charlier au jugement que Claudel portait en ces jours sur Psichari : « Que de merveilles autour de nous en ce moment ! Comme il est intéressant de voir la grâce de Dieu, à qui la persécution coupe ses canaux naturels, intervenir directement, pour ainsi dire, à l'état sauvage, et ressourdre aux points les plus inattendus, vierges, directs ! C'est ainsi qu'on m'apprend aujourd'hui la conversion de Psichari, le petit-fils de Renan. » (*Lettre à J. Rivière*, du 22 mai 1913) Mais l'entrée d'Henri Charlier dans l'Église n'eut aucun retentissement dans les milieux artistiques et littéraires que sa femme et lui fréquentaient, elle se fit même à l'insu de son père et de ses grands-parents maternels, qui ne se doutèrent de rien. Henri ne leur apprit son baptême qu'au printemps de l'année suivante. Et même à partir de ce moment, lorsqu'il allait à Cheny il s'abstenait d'aller à la messe à l'église du village, pour ne point causer de scandale. Il s'acquittait de ses devoirs religieux en allant passer le dimanche au village voisin de Sommeville, chez des amis catholiques pratiquants. Il n'entra dans l'église de Cheny pour la première fois que trois ans plus tard, à partir de 1916, et encore le fait n'alla point sans causer de l'émoi dans le village.

Mais peu après son baptême Henri Charlier écrivit à Péguy. Le 21 juin 1913, le lendemain de son abonnement aux *Cahiers*, il lui envoya une lettre pour lui annoncer sa conversion et lui faire part de ses préoccupations d'artiste peintre. Si Péguy connaissait déjà bien Émilie, cette lettre d'Henri prouve que les deux hommes ne s'étaient pas encore rencontrés personnellement :

Monsieur,

Je me suis abonné hier aux Cahiers, et comme il n'est pas mauvais que vous sachiez qui s'abonne, comme il est bon, combattant sous un même drapeau, que nous sachions un peu quels nous sommes, je vais vous expliquer un peu la nature de notre amitié pour vous.

Elle est en premier lieu une amitié d'artiste. Nous pensons que vous êtes l'homme inestimable qui venez renouveler le langage et réapprendre aux bonnes gens ce qu'est la poésie et le rythme. Il nous faut cette occasion pour songer à vous le dire, car tout cela, vous le savez bien, on ne le fait pas ces choses-là par hasard.

Je commence pourtant par là parce que je suis peintre : je sais que pour changer la technique et l'organisation intérieure d'un art il faut que l'esprit ait changé. Les arts plastiques ont bien besoin d'être nettoyés de leurs gales et de leurs croûtes. Leur maladie est celle de l'esprit moderne : les arts périssent par l'ignorance de leur vertu métaphysique. Nous sommes donc bien aises de tout ce que vous faites et de ce que vous dites. La tâche que vous menez si bien de votre côté nous commençons de l'entreprendre du nôtre. Nous l'avons d'abord accomplie en nous ; partis dreyfusards comme vous

(quoique plus jeunes et moins touchés par cette Affaire), nous voici catholiques et non point seulement pour notre salut, par crainte de Dieu, mais par amour de Dieu pour faire une tâche apostolique.

Quand je dis nous je parle de ma femme, de moi-même et de mon jeune frère (mon père est un de vos anciens abonnés). Et je pense que nous devons avoir confiance : je le vois aux sentiments de mon frère. Je le vois aux jeunes peintres et sculpteurs que je connais : ils pensent d'instinct à 20 ans ce que ceux de ma génération ont mis dix ans à comprendre (j'ai trente ans). Ils n'ont pas l'expérience : ils l'apprennent de nous. Mais quelle bonne race et quel agrément nous aurons d'ici quinze ans si nous y sommes.

J'achève, Monsieur, en vous remerciant. Quand on s'abonne aux Cahiers pour 20 francs et qu'on songe à la puissance spirituelle qu'ils développent on ne peut que vous remercier.

Croyez, Monsieur, aux bons sentiments de votre serviteur en N. S. J. C. Henri Charlier, peintre, 14 rue d'Yvette, Paris (XVI^e).⁵

Peu après, en cette même année 1913, Charlier demanda alors à Péguy de faire avec lui le pèlerinage de Chartres. Au dire des Tharaud et de Jacques Maritain, cette proposition aurait déplu à Péguy. Pourtant c'est Péguy lui-même, dans le courant du printemps suivant, qui reprit l'idée d'Henri. Le fait est attesté par Charlier : « En 1914, [Péguy] me connaissait mieux. Il savait que je ne cherchais pas chicane au Saint-Esprit sur sa manière d'illuminer telle ou telle âme. Sachant que j'appréciais l'honneur qui m'était fait, sans que je lui en eusse reparlé, ce fut lui-même qui me proposa de faire le pèlerinage ensemble. "On ne parlera pas", me dit-il. Je le remerciai et répondis : "On ne parlera que quand vous voudrez parler". » (*Souvenirs sur Péguy*) Quand on sait combien Péguy était exigeant en amitié, on peut voir dans sa proposition un sérieux accord de vues et de sentiments entre les deux hommes. Cet accord était né au début de l'année 1914, à l'occasion de la parution d'*Ève*, que les Charlier découvrirent au courrier à leur retour de Cheny. L'admiration d'Henri, et la compréhension qu'il eut d'emblée de ce chef d'œuvre de Péguy, lui valurent l'estime de celui-ci. Dans ses *Souvenirs sur Péguy*, il raconte les circonstances dans lesquelles leur amitié se noua, avec quelques détails savoureux qui laissent entrevoir le train de vie parisienne du ménage Charlier à cette époque :

« Ce fut l'*Ève* qui scella cette entente. *Ève* parut pour l'Épiphanie en 1914. Abonnés aux *Cahiers*, nous trouvâmes le volume qui nous attendait à notre retour des vacances de Noël passées en Bourgogne. Habitant à Auteuil, nous avons pris le bateau au pont d'Austerlitz, descendu au pont Mirabeau, dont Péguy a vanté le dessin. Et puis nous étions remontés dans Auteuil avec un paquet dans chaque main et un sac de pommes de terre sur les épaules. Telles étaient nos mœurs : elles ne faisaient point état de l'opinion. Et la traversée de Paris nous avait coûté deux sous. Pendant que ma femme préparait le repas, j'ouvris le livre. Imaginez la clarté du jour lorsque la bande de l'imprimé que vous déchirez s'ouvre sur ces mots inconnus de tous encore : *O Mère ensevelie hors du premier jardin !* Je courus à la cuisine faire la lecture à ma femme. Et puis nous avons lu tout en mangeant, tombant au hasard sur le jugement dernier. C'était un mercredi. Le jeudi, on trouvait toujours Péguy aux *Cahiers*. Mais presque certains en ces jours de rentrée d'y trouver beaucoup de monde, nous fîmes, ma femme et moi, une lettre courte, mais pleine de notre admiration et de notre reconnaissance. Le lendemain, il y avait en effet du monde plein la boutique (qu'il n'était pas difficile d'emplir). Péguy me dit : "Entrez donc, il a tel et tel..." (Je me

⁵ Cette lettre d'Henri Charlier, ainsi que celle du 8 mai 1914 dont nous parlons un peu plus loin, sont conservées au Centre Péguy d'Orléans, avec celles qu'Émilie Charlier écrivit à Péguy. Elles ont été publiées ensemble dans le bulletin *L'amitié Charles Péguy* de janvier-mars 1985. Ce numéro, consacré aux relations entre le ménage Charlier et Péguy, a pour titre : "*Des amis de la dernière heure*" : *Émilie et Henri Charlier*.

souviens de Lotte, de Reclus) : “Trop de monde pour moi, lui dis-je, je m'en doutais ; alors, prenez cette lettre et au revoir.” Huit jours après, je le trouvai seul. “Alors, me dit-il, *Ève* vous a plu ? — C'est bien simple, lui dis-je, la chrétienté a vécu sept cents ans sur l'image du Jugement sculptée au portail de nos cathédrales. Elle va vivre maintenant plusieurs siècles sur celle que vous en donnez. — Ah ! fit Péguy. — Et puis, comme c'est calé ! — N'est-ce pas, dit-il. — Plus calé que le xvii^e siècle. Car en ce siècle ils ont voulu tout rationaliser. Or, l'art a bien ses raisons et sa logique, mais ce ne sont pas du tout celles des littérateurs. — Il faut mettre à part *Polyeucte*, dit-il. — Et puis Pascal, si vous voulez.” Hélas, ce fut probablement la seule fois que Péguy s'entendit déclarer par une bouche vivante quel serait le jugement de l'histoire. »

À la fin de cette conversation Henri fit alors à Péguy ce compliment mémorable sur *Ève* : « Quand on a fait une œuvre pareille, on peut mourir. » D'après Jeanne Maritain et Madame Favre, chez qui il courut rapporter cette phrase prophétique de Charlier, Péguy y vit un avertissement du ciel, et en fut bouleversé. Voici comment René Johannet rapporte le fait dans son livre *Vie et mort de Péguy* : « Madame Favre raconte ceci : Un inconnu était venu trouver Péguy aux *Cahiers*. Il voulait lui dire quelque chose. Mais Péguy n'était pas là. Bourgeois l'avait reçu et l'homme lui parla d'*Ève* avec transport : “*Quand on a fait une œuvre pareille, lui dit-il, on peut mourir.*” Probablement le seul lecteur d'*Ève* qui en fût enthousiasmé. Mais c'était bien la veine de Péguy : celui-là avait l'enthousiasme macabre. Cette visite lui parut un avertissement formel, envoyé d'en haut. Sans doute regardait-il cet inconnu qui le demeura toujours, comme l'Ange Azraël en personne. Il se précipita incontinent chez Madame Favre bouleversé. » Johannet devait tenir le fait d'un tiers, et son récit contient une erreur : ce n'est pas à Bourgeois qu'Henri Charlier fit sa réflexion sur *Ève*, mais bien à Péguy lui-même. Les *Souvenirs sur Péguy* que nous avons cités le prouvent. Et nous en avons une autre confirmation dans un article publié en 1928 par Émilie Charlier, écrivant sous son nom d'auteur Claude Franchet : « Après la lecture (d'*Ève*) un grand silence se fit encore, puis celui qui lisait (Henri Charlier) proposa : “Si j'allais voir Péguy maintenant...” Il fut alors convenu qu'une lettre serait remise au bureau des *Cahiers* s'il ne s'y trouvait pas. Il y était, mais avec Lotte, et pour ne pas troubler des confidences que l'éloignement faisait rares, la lettre fut déposée sur la table devant lui avec ce bref et imprévu commentaire que tant de fois il répéta sur tous les tons de l'ébahissement, de l'indignation, de la révolte et, je dois le dire aussi, du secret contentement : “Péguy, vous avez fait lire, maintenant vous pouvez mourir...” Peu de temps après, il me disait lui-même : “Vous savez, vous savez ce qu'il a trouvé le moyen de me dire !” et il ajoutait : “ C'est pourtant le seul qui m'ait compris.” »⁶ En effet, l'éloge d'Henri Charlier toucha d'autant plus Péguy que les milieux littéraires, les abonnés des *Cahiers*, et même ses meilleurs amis firent très mauvais accueil à *Ève*. L'insuccès du poème fut total : en six semaines cent abonnés des *Cahiers* se désabonnèrent. Et trois mois plus tard Péguy avouait à Émilie Charlier : « Vous avez été trois, quatre exactement avec Lotte, à m'en féliciter. » Ces trois étaient les époux Charlier et René Salomé, qui ne pouvaient y trouver qu'un nouveau resserrement d'amitié avec Péguy.

Au mois de mai, suite au Cahier contenant la *Note sur Bergson et la philosophie bergsonnienne*, Henri écrivit à Péguy une deuxième lettre de soutien chaleureux pour la défense de Bergson. Enfin au

6 Claude Franchet : *Péguy, poète catholique*, article paru dans la *Revue Apologétique* d'août 1928. Émilie Charlier a fondu en une seule les deux entrevues entre son mari et Péguy, qui eurent lieu à une semaine d'intervalle ; mais elle confirme la présence de Péguy à la boutique des *Cahiers* le premier jeudi, et que c'est bien à Péguy en personne que Charlier fit son compliment sur *Ève*. Confirmation garantie par la réponse de Péguy lui-même à Émilie. Dans son exemplaire personnel du livre de René Johannet, en marge des lignes que nous avons citées ici, Henri Charlier avait aussi ajouté la note manuscrite suivante, retrouvée après sa mort : « L'inconnu c'était moi. Dans la semaine la sœur de Maritain qui habitait avec sa mère Mme Favre, me dit : “Charlier, qu'est-ce que vous avez donc raconté à Péguy ? Vous lui avez dit qu'il allait mourir ?” C'est en effet à Péguy lui-même, dans la semaine qui a suivi notre retour de Cheny après les vacances du 1er janvier 1914, qu'en parlant avec lui, après une conversation que j'ai rapportée ailleurs [dans les *Souvenirs sur Péguy* cités plus haut], j'ai dit les paroles rapportées exactement par Johannet. Mais je connaissais beaucoup moins Mad. Favre (que je fuyais) que sa fille. »

mois de juillet, avant de partir en vacances, il repassa le voir rue de la Sorbonne. Ils parlèrent des conférences que Maritain donnait à ce moment contre la philosophie de Bergson : l'accord des deux artistes était total. Lorsqu'ils se quittèrent, c'est encore Péguy qui eut quelques mots sur le pèlerinage à Chartres, et un projet fut même arrêté pour le mois suivant. Mais ce fut là leur dernier échange : ils ne devaient pas se revoir, car le 2 août la guerre fut déclarée, Péguy fut mobilisé aussitôt après, et il tomba au champ de bataille le 5 septembre. Henri et Émilie étaient partis depuis le mois de juillet chez Jeanne Garnier-Maritain, dans sa propriété de Bussières près de Mâcon, et Madame Favre les y avait rejoints. C'est là que la nouvelle de la mort de Péguy leur parvint, le 17 septembre, et c'est en l'apprenant qu'Émilie Charlier retrouva la foi : Jeanne partit aussitôt pleurer Péguy au pied d'un oratoire dédié à la Sainte Vierge que sa fille Éveline avait installé dans la maison, et les époux Charlier l'y suivirent. Puis Émilie courut à l'église du village où elle fit un chemin de croix, au cours duquel elle reçut d'un seul coup la grâce de la foi. Henri voyait dans cette conversion subite de sa femme un fruit de l'offrande de Péguy. Il le dit dans une courte biographie d'Émilie qu'il écrivit peu après la mort de celle-ci, lorsqu'il évoque le décès de Péguy : « Sa mort fut l'occasion pour la jeune femme de retrouver la foi. Elle était chez Jeanne Maritain au début de la guerre. Celle-ci en prenant le journal poussa un grand cri et s'effondra. Le journal annonçait la mort de Péguy et reproduisait l'article de Barrès dans *L'écho de Paris*. Claude Franchet courut à l'église, entreprit un chemin de croix et là d'un coup, reçut la foi... Tel fut le premier effet connu du sacrifice de Péguy. » (*Claude Franchet*, par Henri Charlier)

En 1919, Henri Charlier fit seul le pèlerinage à Chartres — peut-être pour demander à Dieu de rendre féconde son union avec Émilie, ou la guérison de son frère André ? Comme il est de tradition, il fit la montée finale dans Chartres et son entrée dans la cathédrale pieds nus, en signe de pénitence pour pénétrer dans ce « jardin secret où l'âme s'ouvre toute... le lieu du monde où tout est pauvre et nu. » Et beaucoup plus tard, en 1936, il eut l'occasion de sceller son amitié avec Péguy en sculptant sa Croix tombale : elle se trouve à Villeroy, face à la tombe de Péguy. Cette sculpture signe la foi des deux hommes en même temps que leur amour commun de l'art et de la France.

A l'époque de sa conversion, Henri fréquenta assidûment le monastère des Bénédictines de la rue Monsieur, où venaient déjà beaucoup de nouveaux convertis. Il s'y lia avec le père bénédictin Dom Poitevin qui célébrait les offices liturgiques, et fut très rapidement reçu comme oblat séculier de cet ordre religieux. Il faisait partie de la chorale Sainte-Cécile groupée autour du monastère, et se familiarisa ainsi avec la musique grégorienne qui allait devenir plus tard pour lui, enseignant le chant grégorien aux villageois de sa paroisse, un art de prédilection. C'est sans doute aussi à la rue Monsieur qu'il connut l'œuvre de Notre-Dame de la Sainte-Espérance et le monastère bénédictin olivétain fondé par le Père Emmanuel au village de Mesnil-Saint-Loup (Aube), où il se rendra ensuite régulièrement avant de venir s'installer définitivement au Mesnil.

Un autre événement religieux marqua encore Henri Charlier en cette année 1914 : le baptême de son jeune frère le 13 octobre, dont lui-même avait hâté la cérémonie car André avait reçu son ordre de mobilisation sous les drapeaux. Après le baptême qui eut lieu rue Monsieur, les deux frères se rendirent au couvent des Lazaristes de la rue de Sèvres pour y recevoir ensemble le sacrement de confirmation des mains de Monseigneur Faveau, évêque missionnaire en Chine qui était vicaire apostolique de Tché-Kiang.

En 1915, Henri s'engagea alors comme volontaire pour la guerre, car il avait été réformé. Il fut mobilisé comme infirmier. Après ses classes militaires il fut dirigé vers un cantonnement à Épernay (Marne), où il soignait les blessés de guerre. C'est de ce cantonnement qu'il écrivit à son père en

septembre 1916 la lettre sur sa conversion, dont nous parlerons plus loin. Cette lettre débute par une description de sa vie militaire : « Nous entendons le canon presque constamment et nous recevons des malades tout poudreux ou tout boueux des tranchées d'où ils viennent de sortir. Nous sortons deux heures par jour et presque à la nuit. Enfin, c'est comme si l'on m'eut mis à 33 ans au collège, moi qui avais de la peine à supporter la demi-pension. Remarque bien qu'à certains points de vue c'est pis que la caserne puisque nous sommes enfermés toute la journée avec des malades. C'est un temps de pénitence ; il faut le prendre ainsi ou n'y rien comprendre. » Durant cette période militaire à Épernay, Henri Charlier n'interrompit pas ses travaux d'art. Il s'était aménagé un atelier de fortune au fond d'un réduit quelconque et s'adonnait à la peinture durant ses temps libres, pendant que ses camarades jouaient aux cartes. C'est là, dans cet atelier de guerre, qu'il fit ses premiers essais de sculpture en taille directe, sur des blocs de pierre trouvés dans un cimetière. Sa première œuvre fut un petit bas-relief polychrome qu'il exposa en 1916, à l'Exposition d'Arts liturgiques du Pavillon de Marsan. Ce bas-relief représentait un ange en adoration devant l'Eucharistie. Il plut à l'architecte Maurice Storez, qui l'acheta, et proposa par la suite à Charlier d'entrer comme membre fondateur d'une société d'artistes et d'architectes chrétiens qu'il désirait créer. C'est ce qui allait décider Henri Charlier, après sa démobilisation, à se tourner vers la sculpture, car Storez le voulait comme sculpteur. Mais Charlier fit la guerre jusqu'en 1919, et après Épernay il fut muté à la sixième section d'infirmiers de l'Hospice mixte de Commercy (Meuse).

Sur l'événement de sa conversion, Henri Charlier n'a absolument rien dit de son vivant, même à sa famille ou à ses proches. La seule personne qui s'avisait un jour de lui en demander le récit en fut pour ses frais. Il s'agit du philosophe Jacques Maritain, qui venait de temps en temps en visite au Mesnil-Saint-Loup. Un jour où il était resté à déjeuner, au cours du repas Maritain demanda à Charlier d'écrire l'histoire de sa conversion. « Ce ne sera pas difficile », répondit Charlier en prenant un bout de papier. Il écrivit sur le champ cette unique phrase : « Ma conversion est une grâce imméritée de la Toute Puissance divine », et il tendit le papier à Maritain en disant : « Tenez, voilà. » Par cette réponse laconique, que n'importe quel autre converti aurait pu faire à sa place, Charlier donnait à entendre qu'il ne voulait pas de littérature autour de sa conversion. Il n'y avait en lui aucun romantisme, il n'était pas homme à écrire ses confessions, tel un Jean-Jacques Rousseau. Et nous ne saurions rien de plus sur cet événement capital dans la vie de Charlier, si ses nièces n'avaient retrouvé après sa mort deux brouillons de lettres écrites durant ses temps de garde au cours de la première guerre. Ce sont les deux seuls témoignages qui existent sur sa conversion, mais de valeur irremplaçable puisqu'ils nous viennent de Charlier lui-même. Ils se corroborent l'un l'autre par des considérations sur l'existence d'un ordre dans le monde et d'une conscience chez l'homme, qui ne peut être le fait du hasard et postule l'existence d'un Être supérieur. On y trouve aussi l'ébauche des pensées esthétiques que Charlier développera tout au long de sa vie. D'après ces témoignages, on est porté à conclure que la foi agit en lui de façon progressive, au pas de ses recherches artistiques et de ses réflexions personnelles. C'est ce que laisse entendre la lettre qu'il adressa à une amie d'Émilie à Sèvres, Marie Sire, jeune catholique dont la foi était chancelante. Henri lui écrit : « Chère Marie, voici cette réponse que je vous ai promise : elle ne vaut pas de vous l'avoir fait attendre. J'essaie seulement de vous montrer un peu ce que je pense aujourd'hui, moi que vous avez connu si différent. (...) C'est en se dépouillant de soi-même qu'on gagne la foi : par les sacrifices que cette conscience mystérieuse qui est en nous impose à cette terrible personnalité qui fait de nous le centre du monde : le sacrifice des préjugés du cœur et de l'esprit. (...) La foi peut être soudaine, elle vient entièrement de Dieu, il en est des exemples comme celui de saint Paul. (...) Mais la plupart du temps son action est lente. Ce n'est pas un acte aveugle et subit qui supprime les

opérations de l'entendement : elle est une expérience d'une forme particulière, par laquelle nous apercevons avec évidence des choses que nous ne remarquions point auparavant. Elle est surnaturelle par sa source, mais n'agit qu'en parfait accord avec la raison. (...) Connaître et admirer le monde, c'est beaucoup s'approcher de Dieu. Et comment la foi agit-elle en moi-même qui fus si mal instruit, sinon qu'à étudier les formes et les couleurs, je me trouvais toujours en présence d'un ordre, d'une loi qui s'enchaînaient à d'autres dont l'unité et la qualité infinies me semblaient inscrites en traits éternels sur les créatures. » Suit un développement sur le fait objectif de la Révélation divine au Peuple élu et aux apôtres qui ont vu et connu Jésus vivant, mort et ressuscité. Et Charlier ajoute ceci, qui est bien en conformité avec la démarche de Pascal dans les *Pensées* : « (Le peuple Juif) garde précieusement ces mêmes livres chrétiens (de l'Ancien Testament) et les prophéties qu'on eût pu croire forgées, et les rend authentiques. Péguy m'a dit plus d'une fois que la destinée du peuple Juif (il le connaissait très bien depuis l'Affaire), avait fait beaucoup pour sa conversion. »

L'autre lettre était destinée à son père, Charles Charlier. Henri l'écrivit en 1916, en réponse aux remous que son assistance à la messe dans l'église de Cheny avait causés parmi les membres de sa famille. Il commence par une critique du matérialisme, qu'il appuie sur le fait de l'existence d'une conscience, fait irréductible à toute explication par les sciences. C'est, au point de vue philosophique, la même démarche que Bergson, mais qui s'ouvrira pour Charlier aux dimensions surnaturelles de la foi : « Il est évident que si l'action et la réaction réciproque des éléments et de la matière peuvent expliquer à la rigueur notre vie (elles n'en expliquent pourtant pas l'organisation), elles ne peuvent rendre compte de ce fait qu'en un point particulier de cette matière qui est l'homme, la conscience de tous ces phénomènes, de tous les phénomènes de l'univers s'y trouve jointe ; que la matière forme l'épine, et puis le doigt, et puis des nerfs et que les muscles se contractent, je l'admets : mais que la conscience des épines, d'un doigt, d'un moi, d'un univers se trouve intercalée dans ce cycle, c'est ce que la matière est incapable d'expliquer. (...) Pasteur disait que "l'idée d'infini contenait à elle seule plus de mystère que les dogmes de la religion". Et il allait à la messe. Peut-être penses-tu qu'il avait un trou dans la tête, et que cette belle intelligence capable de l'universel autant qu'homme qui fut, pouvait déraisonner précisément sur l'universel ? » Suivent des considérations analogues sur le fait de la Révélation, l'histoire du peuple Juif, et Henri Charlier en vient aux raisons esthétiques de sa conversion. Il expose à son père la valeur métaphysique essentielle de l'art, qu'il évoquait déjà dans sa première lettre à Péguy : « La philosophie, l'art, ne sont jamais aussi puissants, aussi grands, aussi beaux qu'aux époques religieuses. Quelle sagesse de l'art égyptien, de l'art grec, de l'art chinois ou français ! Ses plus belles œuvres ont décoré les temples, et ses plus belles œuvres ont paru dans l'instant où la foi était la plus vive ; ce fait peut passer pour une loi des civilisations car l'histoire nous le montre quatre ou cinq fois répété. Qu'en conclure, sinon que le beau et le vrai marchent ensemble. Cet accord obligé de la pensée humaine et de l'univers, que nous avons conclu être nécessaire à l'exercice de la raison, implique que l'art et le beau ne restent pas seulement comme des fantaisies individuelles dans l'esprit des artistes, mais que les œuvres de l'art correspondent à quelque chose de réel dans la nature, dont les artistes approchent plus ou moins suivant leur science. L'Art est un moyen de connaissance tout comme la pensée pure et la science, et les époques où il est le plus beau sont celles où il est aussi le plus vrai. Et, je répète, qu'en conclure sinon que la foi donne des lumières spéciales dans tous les ordres de connaissance, et particulièrement dans la philosophie et les arts qui sont les moyens les plus directs de s'élever à l'universel. » (Épernay, 21 septembre 1916) La démarche artistique d'Henri Charlier est tout entière résumée dans ces lignes dont la lucidité annonçait des développements prometteurs, ceux que nous retrouverons trente ans plus tard dans *L'art et la pensée*. Et nous voyons que c'était en même

temps une démarche spirituelle, car il est impossible de séparer dans l'œuvre de la conversion ce qui est de l'homme et ce qui est de la grâce. Avec quelques amitiés parisiennes, la peinture aura été pour Henri Charlier l'un des lieux privilégiés de cette démarche, et ses œuvres peintes à cette époque en demeureront le témoin pour les générations futures.

Henri Charlier sculpteur (1919 – 1975)

Les débuts de la sculpture à Cheny (1919 – 1925)

Henri Charlier fut démobilisé au mois de mars 1919. Il avait trente-six ans. Aux environs de Pâques, Henri et Émilie quittèrent alors Paris et vinrent s'installer à Cheny. Il y avait à ce départ une raison familiale d'abord : les grands-parents Bidet étaient morts tous les deux, mais André Charlier qui se destinait à reprendre la ferme avait été grièvement blessé à la guerre, et son état nécessitait une longue convalescence. La propriété était donc sans fermier pour cultiver la terre et les vignes (qu'il s'agissait de labourer, tailler, sulfater...) et prendre en main les travaux de la ferme, qui avait basse-cour et jardin potager. Henri décida d'assumer cette charge en attendant que son frère soit guéri, et Émilie le suivit, abandonnant ses relations littéraires et leurs amitiés parisiennes avec grand regret et même avec des larmes. Mais Charlier avait aussi des raisons artistiques de s'éloigner de Paris où il avait vécu depuis sa naissance : au retour de la première guerre, il constata que l'art catholique avait laissé passer l'occasion providentielle de se renouveler en mettant ses pas dans la réforme engagée par ces grands artistes qu'avaient été Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Rodin, et il vit que les marchands de tableaux avaient réussi à s'emparer de la direction de l'art, écartant les vrais artistes pour mettre à leur place des fumistes qui se jouent d'un public ignorant, ceux que Charlier appelait les « métèques » de l'art. « M'étant converti par la grâce de Dieu, explique-t-il, je me promis, comme Desvallières auparavant, de ne plus faire que de l'art chrétien. J'essayai bien de persuader aux artistes catholiques que tous les éléments d'une nouvelle esthétique chrétienne, d'un grand art religieux, avaient été réunis par nos prédécesseurs. J'y renonçai rapidement, car mes camarades ne songeaient qu'à remplacer commercialement l'art de Saint-Sulpice. Vint la guerre de 1914, que je fis jusqu'à la fin. C'est pendant ce temps que les métèques, qui apparaissent comme les chefs de l'art français, arrivèrent à la renommée. Ce qui a manqué à la France entre les deux guerres, c'est la génération de ceux qui furent tués. C'est vrai pour l'art comme pour les autres manifestations de la vie publique ; et ceux qui avaient réchappé se voyaient réduits à l'impuissance. Quand j'apportai un portrait au Salon des Indépendants, lors de la première exposition d'après guerre, je trouvai installé comme président du comité un de mes anciens camarades de chez Jean-Paul Laurens, qui me dit : "Ah ! Charlier ! Par exemple ! Il y a un siècle qu'on ne t'a vu ! Qu'est-ce que tu faisais ? – J'étais à l'armée – Ah ! Je t'avais cru intelligent." Cela me fut dit tout haut devant une centaine de personnes qui ne trouvèrent rien à dire. La course était jouée ; la rénovation de l'art français était abandonnée : il était livré aux profiteurs. Je m'en rendis compte aussitôt. » (*Rencontre avec Henri Charlier*) Voyant cela, il comprit qu'il ne servait à rien de chercher à convaincre le public et les milieux artistiques par des raisonnements et des discours, et qu'il avait mieux à faire : produire une œuvre, qu'il plaça dans le prolongement et en complément de celle engagée par ses devanciers.

Mais durant la guerre, nous l'avons dit, il s'était essayé à la sculpture en taille directe, et avait été encouragé dans cette voie par Maurice Storez après l'exposition de son premier bas-relief en 1916.

Néanmoins, l'idée de se mettre à la sculpture lui était venue dès avant la guerre, et fut même contemporaine de son travail chez Rodin courant 1913-1914. Car voici comment lui-même raconte le fait dans son autobiographie : « Henri Charlier demanda le baptême, à l'âge de trente ans (nous sommes donc en 1913). Il avait alors trouvé quel devait être l'esprit du dessin et celui de la peinture. Il lui prit envie de se rendre compte de l'effet de ce savoir dans la sculpture. Il avait toujours fui les ateliers de sculpteurs. Les baquets de terre glaise, les linges mouillés, les plâtres en étaient la cause, car, en ce temps-là, les sculpteurs ne procédaient pas autrement que par modelage en terre. Mais il vit un de ses camarades copier en pierre le plâtre d'un de leurs voisins pour en faire l'œuvre définitive. Il l'aida dans son ébauche et il dit : on peut pratiquer la sculpture en taille directe sans modelage ; il suffit de savoir dessiner. Et tout de suite, il s'y essaya. C'est à cette époque qu'il connut Rodin, le type du *modeleur*, aux antipodes de la taille directe. » (*Henri Charlier statuaire et peintre*) Ce travail de copie en pierre à partir d'un moulage en plâtre (lui-même moulé sur l'œuvre modelée en terre glaise), était le gagne-pain de ceux qu'on appelait "praticiens". Émilie Charlier, parlant du choix de son mari de travailler en taille directe, explique : « La découverte de la taille directe oubliée depuis trois siècles sauf dans la décoration en bois, sortit de bonne heure de ses réflexions et observations ; sur un fait, comme cela arrive, en regardant un praticien au travail : "Mais si on peut travailler directement dans la pierre, moi aussi je suis sculpteur!" » Il n'y avait guère que Rodin dans Paris qui employait des praticiens, et la description que donne Charlier des baquets de glaise et des linges mouillés ressemble bien à celle de son atelier. Les linges mouillés étaient appliqués sur les modelages de glaise : ils servaient à les garder à un certain degré d'humidité pour empêcher qu'ils ne cassent en séchant. À l'époque où Charlier se rendait chez Rodin pour les fresques de la *Porte de l'Enfer*, celui-ci employait Bourdelle et Despiau comme praticiens-sculpteurs. Est-ce Bourdelle qu'Henri Charlier aida dans son ébauche ? Nous l'ignorons, mais il est avéré que le seul praticien avec lequel Charlier affirme avoir eu des relations personnelles avant la guerre est Bourdelle.

Quoiqu'il en soit, une chose est sûre : c'est qu'en regardant les sculptures de Bourdelle il avait sous les yeux la preuve que la taille directe était possible en tant que technique matérielle, même s'il jugeait que Bourdelle avait échoué au point de vue plastique, n'ayant pas réussi à atteindre la qualité de la forme que Rodin avait retrouvée. Car Charlier raconte par ailleurs qu'un jour de 1913 où il était allé voir Bourdelle à son atelier, celui-ci, en lui montrant ses propres œuvres lui fit cette réflexion, qui était au fond un aveu d'échec : « Vous voyez, à votre âge, moi aussi comme vous je cherchais la forme. » Et Charlier de conclure en lui-même : « Tu l'as cherchée, et lorsque tu as vu que tu n'y arriverais pas, tu t'es mis à faire des sacs de pommes de terre. » (*Le martyr de l'art*) Ce jugement n'est pas forcé : le bloc informe auquel Bourdelle a donné pour titre *La nuit* n'est qu'une plaisanterie de mauvais goût, qui fait injure à la *Nuit* de Michel-Ange. Mais Bourdelle avait du moins le mérite de tailler directement dans la pierre, et là où il avait échoué Rodin au contraire avait réussi, en dépit du modelage en terre qui l'obligeait à recourir à des praticiens pour reproduire ses figures dans le marbre. Henri Charlier vit alors qu'il fallait chercher à obtenir dans la taille directe, sans passer par le modelage, cette qualité de la forme retrouvée par Rodin. Il comprit même que cette réforme dans la technique matérielle de la sculpture était le complément nécessaire de la réforme de l'esprit sculptural engagée par Rodin, ainsi qu'il l'écrira plus tard dans *Le martyr de l'art* : « La conquête des moyens profonds de la plastique (l'expression par la forme) ne pouvait être conservée en sculpture comme en peinture que par une réforme technique. En sculpture, par la taille *directe* dans la pierre, c'est-à-dire dans le matériau véritable de l'œuvre achevée. » Car pour entreprendre une telle réforme de la technique matérielle, il fallait des artistes conscients de sa nécessité, et ce fut justement Charlier lui-même qui l'entreprit.

C'est ainsi que la grange de Cheny se transforma en atelier de sculpture en taille directe, qui ouvrit sa production dès 1919 par une statue monumentale (3,2 mètres de haut) de sainte Ménehould, pour le village de la Marne qui porte son nom. De l'atelier de Cheny sortirent ainsi une quinzaine de sculptures monumentales en pierre, dont les plus célèbres sont la *Jeanne d'Arc en bergère* de Villers-devant-Mouzon (Meuse), qui eut un grand succès à l'exposition du Salon d'Automne de 1922 et valut à Charlier d'être nommé sociétaire de ce Salon, la *Pleureuse* du monument aux morts d'Onesse-Laharie (Landes) qui fit dire à Maurice Denis qu'Henri Charlier est « une sorte de Maillol chrétien »⁷, et le très bel *Ange de l'Apocalypse* d'Acy (Aisne) exposé en 1924 au Salon des Tuileries. En moins de six années de sculpture, Charlier avait déjà réalisé trois de ses plus grands chefs-d'œuvre. Dans le même temps, en 1917 Maurice Storez avait créé la confrérie d'artistes chrétiens à laquelle il songeait lorsqu'il avait offert à Charlier d'en faire partie comme fondateur en tant que sculpteur. Storez se lia personnellement avec Charlier, et lui demanda d'être le parrain de sa fille Annette. La confrérie ainsi fondée s'appela l'*Arche*. En firent partie des personnalités comme Jacques Droz (architecte de Saint-Louis de Vincennes) et le père bénédictin Dom Bellot, la peintre Valentine Reyre, la brodeuse Sabine Desvallières (fille de Georges Desvallières). Le sculpteur Fernand Py y fut aussi admis peu après, non sans avoir été préalablement examiné par les membres de l'*Arche*. Il connaissait Henri Charlier depuis 1912 et vint travailler dans son atelier de Cheny à partir de 1919 jusqu'en 1923, assistant ainsi à la création des premières grandes œuvres de Charlier. Celui-ci avait aussi à Cheny un autre élève sculpteur, Charles Jacob, qui le suivit lors de l'installation au Mesnil-Saint-Loup.

Durant cette période de ses débuts en sculpture, Henri Charlier se lia d'amitié avec l'architecte Dom Paul Bellot et avec le musicien Claude Duboscq. Il plaçait le génie de ces deux hommes au même niveau que celui de Péguy, et il le dit dans une conférence qu'il donna en 1968 (à l'âge de 85 ans) au Cercle du Livre Civique de la rue des Renaudes à Paris, à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Duboscq : « La Providence a fait que j'ai connu trois hommes de génie, dont deux intimement. Le premier fut Péguy ; il avait dix ans de plus que moi. Le second, l'architecte Dom Bellot, moine de Solesmes, était du bâtiment comme moi-même, ce qui faisait un lien supplémentaire de préoccupations artistiques identiques ou analogues. Claude Duboscq avait quinze ans de moins que moi. J'étais pour lui comme un frère aîné ayant une expérience très supérieure à la sienne de la vie et de l'art. »

L'amitié entre Charlier et Dom Bellot remonte aux premières années de la confrérie de l'*Arche*, dont le bénédictin de Solesmes fit partie en qualité d'architecte. Leur rencontre eut donc lieu peu après la première guerre. Cette amitié était vigoureuse comme les chênes, à l'image du tempérament des deux hommes, et ne connut aucune faille. Dom Bellot était tout le contraire d'un idéaliste. Voici la description que Charlier a laissée de lui dans sa conférence de la rue des Renaudes : « Dom Bellot, l'architecte, était un vrai religieux, très gamin de Paris, mais très observant. Sa vocation était très réfléchie. Il était entré à Solesmes, alors exilé en Angleterre, sur ses 28 ans, après avoir conquis tous ses diplômes. Il était considéré comme un architecte d'avenir. Un "grand patron" voulut le marier à sa fille. On fit se rencontrer les jeunes gens. Ils parurent tout à fait d'accord, leur conversation était animée et les familles pensaient que le projet était en bonne voie. Mais voilà d'où venait leur accord : les jeunes gens parlaient de saint Jean de la Croix. Le jeune homme voulait être bénédictin et la jeune fille carmélite ! Dom Bellot avait donc complètement renoncé à l'architecture pour se donner à Dieu ; mais la Providence avait ses vues. Elle en fit le plus grand constructeur d'églises de notre temps. Car les moines de Solesmes, voyant l'exil se prolonger, décidèrent de bâtir un monastère provisoire, avec les moyens du bord et des

⁷ Maurice Denis : *Histoire de l'Art religieux* (p 305).

matériaux bon marché. Avec de la brique, le jeune architecte fit un chef d'œuvre. Et il devint le poète de la brique. »

Le chef d'œuvre en question est l'abbaye de Quarr, dans l'île de Wight en Angleterre, où les moines de Solesmes avaient trouvé à s'exiler au moment des lois sur les Congrégations. Les "puristes" qui se piquent d'esthétique et ne jurent que par le roman ou le gothique en pierre de taille, s'offusqueront sans doute d'entendre de pareilles louanges sur l'architecture en brique de Dom Bellot. C'est que Charlier admirait en son ami le créateur de formes nouvelles — ce qui est l'essence même du génie. Pas plus que lui il ne cherchait à faire une copie des styles du passé. C'était là un des principes fondamentaux des artistes et architectes de l'*Arche* : « Nous ne nous inféodons à aucun style ancien et nous renonçons aux pastiches », déclaraient-ils dans leur manifeste. Dom Bellot résumait leur position par une formule souvent reprise : « Innover selon la Tradition. » Il s'en explique dans un article de présentation de l'*Arche* publié par la revue *L'artisan liturgique* : « Loin de renier le passé, ils [les artistes et les architectes] se retournent vers lui, non pour le copier mais pour le comprendre. Ils lui demandent non des formules mais des principes. Ils veulent être traditionnels, renouer avec le passé de l'art chrétien en retrouvant non l'un ou l'autre de ses styles, mais bien son esprit. » La secrétaire de l'*Arche* Valentine Reyre, de son côté, présentait leur confrérie en termes analogues : « Devrons-nous copier les modèles que nous ont laissés les siècles passés ? De trop nombreux catholiques le pensent. Ils sont fiers de contribuer à élever une église "pur treizième", de donner un autel "byzantin", un confessionnal "roman", d'offrir un calice "dix-huitième" (...) Il ne leur viendrait pourtant pas à l'idée de se costumer pour aller à l'église, ou de réclamer à leur curé un sermon en latin du temps de Gerson, si leur église est du xv^e siècle, ou des périodes oratoires de Bossuet, sous prétexte que le style de l'église est Louis XIV. » Quant à Charlier, il affirmait son intention personnelle dans un article de 1925 paru dans la *Vie Catholique* : « Créer un style religieux pour le vingtième siècle. » Et il argumente sa position dans son livre *L'art et la pensée* : « On entend souvent critiquer l'art de notre temps au nom de l'art du passé ; ces critiques se résument généralement à lui reprocher d'être moderne ; elles tombent d'elles-mêmes car il est bien impossible à une pensée vivante de ne pas être de son temps. Les prêcheurs les plus acharnés de l'art de nos pères seraient encore assez embarrassés si Monsieur le Curé prononçait son sermon dans la langue de Joinville sous prétexte qu'elle est celle d'un âge de foi. Il en est ainsi de tous ceux qui s'attachent aux aspects extérieurs de l'art. »

Charlier était donc un homme bien de son temps, et il voyait en Dom Bellot le plus grand architecte moderne. Avec ces qualités artistiques exceptionnelles, Dom Bellot gardait toujours les pieds sur terre, ce qui n'était pas pour déplaire au Charlier petit-fils de vigneron et de commissionnaire en bétail sur pied : « Les plasticiens ont des mœurs particulières : ce sont des artisans. J'ai vu Dom Bellot sur l'échafaudage, montrer aux maçons comment disposer les briques d'un chapiteau. (...) Nous nous entendions toujours très bien, Dom Bellot et moi, et un jour il me dit : "Avez-vous des distractions pendant l'office ? Moi, je n'en ai pas ; jamais il ne m'arrive de penser à mes travaux." S'il s'était rendu compte de la grâce exceptionnelle que c'était, il ne l'eût pas dit. Et je le raconte pour montrer combien ce religieux, souvent mêlé au monde des ouvriers et des entrepreneurs (dont il était craint, parce qu'il démêlait leurs ruses), était un homme de prière et qui vécut bien solitaire. Il était en toutes circonstances très maître de lui. Et nous en venons à Claude Duboscq. Quel contraste avec Dom Bellot, si précis dans ses devis et ses contrats que les entrepreneurs venaient crier grâce auprès du Père Abbé (c'est-à-dire essayer de le "rouler") ! »

L'amitié d'Henri Charlier avec Dom Bellot dura jusqu'à la mort de celui-ci en 1944, et fut le lieu d'une intense collaboration entre les deux artistes. Dom Bellot obtint pour Charlier plusieurs commandes de sculptures dans les chantiers dont il assurait l'architecture, et vice versa : il fut demandé comme architecte sur plusieurs chantiers après recommandation de Charlier qui de son côté en assurait la partie statuaire. L'abbaye de Wisques (France), l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal (Canada), les abbayes de Saint-Benoît du Lac (Canada) et d'Oosterhout (Hollande), le monastère des bénédictines de Vanves, celui de Wépion-sur-Meuse (Belgique), les églises de Noordhœck et de Besoyen (Hollande), d'Audincourt, et de Notre-Dame des Trévois à Troyes, firent appel à Dom Bellot pour l'architecture et à Henri Charlier pour des sculptures destinées à la décoration ou au culte. De même l'église Saint-Joseph des Fins à Annecy, autre chantier commun avec Dom Bellot, pour laquelle Charlier exécuta les maquettes (dessins et couleurs) de tous les vitraux, sur le thème des Béatitudes. Charlier sculpta aussi pour l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes, berceau de la vie monastique de Dom Bellot, la *Vierge à l'Enfant* qui se trouve dans le cloître des moines, ainsi que le *Gisant de Dom Guéranger*, qui recouvre la tombe du Père Abbé fondateur de la congrégation, dans la crypte de l'église abbatiale.

Le lien avec Dom Bellot fut enfin l'occasion pour Henri Charlier d'entrer en contact avec l'atelier d'art sacré de Solesmes, qui était dirigé dans les années 1920 par Dom Henri de Laborde. Les liens entre Charlier et Solesmes furent à la fois d'amitié bénédictine et artistiques, car les Pères de l'atelier d'art sacré tenaient Charlier en haute estime et le consultaient volontiers sur des questions d'art. On pourra juger de la qualité de ces relations par la lettre suivante de Charlier à l'un des successeurs du Père de Laborde à l'atelier d'art, Dom Le Méhauté. En quelques lignes lumineuses, Henri Charlier condense toute sa pensée sur l'art du trait, longuement développée dans ses ouvrages sur l'esthétique :

« (...) *Quant aux dessins, je ne me souviens plus de ce que je vous ai envoyé : ma mémoire est maintenant très infidèle (Charlier avait alors 91 ans). Mais vous pouvez les garder. Ils pourront servir d'enseignement aux jeunes jusqu'à un certain point.*

« *L'exactitude n'est rien dans le dessin, il suffit de la vraisemblance. La qualité du dessin vient de sa spontanéité. Parce que, pour qu'il donne une qualité dans le mouvement (de la figure représentée), il faut qu'il y ait eu un mouvement fait par l'artiste, soit en présence du modèle, soit pour rendre l'idée plastique qu'il a dans la tête. Le dessin aura la qualité du mouvement fait par l'artiste, qualité qui dépendra de l'acuité de son intelligence à observer ou à inventer, et de son entraînement. C'est pourquoi tous les dessins que vous avez sont tous faits sans un coup de gomme. Les très bons sont un cadeau de Dieu.*

« *Bien entendu, il faut aussi, c'est indispensable pour un sculpteur pratiquant la taille directe, étudier autre chose que le trait, c'est-à-dire l'emmanchement de tous les plans les uns dans les autres. C'est le système des hachures, tel que Michel-Ange le montre dans ses dessins pour la sculpture. Il se distinguent aisément de ceux qu'il a fait pour peindre. Là les valeurs remplacent les hachures.* » Cette lettre date de 1975 : cinquante ans durant il y eut ainsi des échanges entre Charlier et l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

C'est en 1921, lors d'un séjour au village de Commensacq dans les Landes, où Henri Charlier était allé sculpter le monument aux morts, qu'eut lieu sa première rencontre avec Claude Duboscq. Dans la conférence de la rue des Renaudes pour le trentième anniversaire de la mort de Duboscq, Henri raconte les circonstances de cette rencontre avec le jeune musicien, et son récit ouvre une fenêtre sur sa propre vie de sculpteur à cette époque : « La fille du maire d'une commune des Landes était soucieuse d'un

renouveau dans l'art chrétien. Elle réussit à nous "dénicher" pour sculpter le monument aux morts de son village natal. Et comme on désirait utiliser un marbre gris-bleu des Pyrénées, on jugea plus simple de déplacer le sculpteur que de faire voyager le bloc de marbre. C'est ainsi qu'accompagné de Fernand Py, alors mon élève et compagnon, je passai dans ce village des Landes, le temps d'achever l'ouvrage. Mais le maire était l'oncle de Claude Duboscq, alors en voyage de noces. Le jeune homme avait été un virtuose précoce. Il jouait, à 8 ans, au concert à Bordeaux, et il fallait adapter les rallonges aux pédales pour qu'il pût les atteindre ! De telles performances sont toujours très admirées. Aussi me parlait-on toujours du neveu que j'allais voir un jour. Malheureusement, il avait commis, sur ses quinze ans, des vers sur les musiciens de toutes les époques ; on me les montra. Les jugements exprimés étaient à la fois conformistes et enfantins, ce qui n'est pas surprenant à cet âge. Et je me promis de garder mes distances avec ce jeune bourgeois prétentieux. Venait au village une cousine germaine de Bordeaux, qui l'était aussi de Claude Duboscq. Cette jeune fille, simple et droite, passait souvent à l'atelier et nous parlait ainsi du cousin. Et je lui disais : "Voyons, Mademoiselle, franchement, à bien y réfléchir, que voyez-vous comme musicien entre Rameau et Érik Satie ? Pour moi, non, je cherche et je n'en vois pas..." Alors, d'une voix très mélodieuse et charmante, la jeune fille s'indignait très haut, et nous étions bien contents, Py et moi. »

« Vint le jour où apparut le neveu et cousin, au cours d'un grand repas d'apparat. Je me tins froid et réservé, ce qui n'est pas trop dans mes habitudes ! Mais je ne pus résister longtemps à la simplicité du jeune homme et à son vrai tempérament d'artiste. Je fus forcé d'approuver vivement la vue de ses réflexions sur l'art roman, et puis j'attaquais en avouant mes préférences pour un rythme libre, et je sentis que cela répondait à quelque idée qui le travaillait. Car il sortait de l'influence wagnérienne (mais Wagner offre des exemples de rythme libre) et les premières œuvres de Claude Duboscq témoignaient d'une invention mélodique originale. (...) Nous nous liâmes donc très aisément et j'eus l'occasion de le revoir souvent dans les années qui suivirent, car j'eus d'autres travaux dans la région, et même dans sa propre paroisse d'Onesse. J'avais plaisir à parler avec ce génie naissant qui approfondissait sa connaissance de l'art, en voyant la convergence de ses recherches avec celles d'un plasticien. »

Ce que Charlier ne dit pas, c'est l'accueil qui lui fut réservé lors de cette réception où il fit la connaissance de Claude Duboscq. Le repas d'apparat avait lieu au château de Guidenson, propriété de l'oncle René Duboscq sur la commune de Commensacq, dont il était le maire. Henri Charlier, qui fréquentait le moins possible la haute société et n'avait rien d'un artiste de salon, ne se souciait guère d'élégance vestimentaire. Lorsqu'il se présenta à l'entrée du château, revêtu d'un ordinaire à peine amélioré pour la circonstance, le portier crut avoir affaire à un "Sans Domicile Fixe" en quête de pitance, et le conduisit aux cuisines où il l'installa avec les domestiques. Le piquant de l'histoire est que Charlier se laissa conduire très aimablement, sans dire un mot, comme si cela eût été la chose la plus naturelle du monde. Ce fut la fille du maire qui le découvrit et l'introduisit dans la salle de réception. Une histoire semblable se produisit quelques années plus tard à Paris, au grand hôtel Ritz, lors d'une soirée où Charlier lui-même devait donner une conférence. Tel était l'homme : le protocole et les prestiges du monde lui étaient étrangers.

Suite au premier échange entre les deux artistes au château de Guidenson, une amitié naquit, que l'oblature bénédictine rendit bientôt plus proches l'un de l'autre. Ils se disaient "frères" comme le veut la règle de saint Benoît. Il y eut une collaboration artistique entre le musicien et le peintre : Henri Charlier réalisa les illustrations des *Cantiques aux saints de l'hiver* de Duboscq édités chez Salabert. Surtout, Charlier discerna en Duboscq le génie d'un artiste digne de poursuivre la réforme musicale inaugurée en France par Claude Debussy et Erik Satie, et il le confirma dans son dessein de faire de la

musique religieuse. Dans un article intitulé *Les deux voies de la musique*, Charlier expose la situation de la musique en France au début du XX^e siècle. Face à la première voie, sans issue, qui était celle de la musique dite “atonale”, Charlier montre que la seule possibilité de sortir de l’impasse était de suivre la deuxième voie, celle du vrai renouvellement, ouverte par Satie. Et il place l’œuvre de Duboscq dans le sillage de ce dernier. Mais Duboscq n’était pas seul dans la course. D’autres musiciens comme Honnegger, Auric, Sauguet, Poulenc, se réclamaient aussi de Satie : ils « s’aperçurent, écrit Charlier, que Satie les débarrassait complètement du romantisme encore si évident chez Debussy. Ils firent de Satie la bannière de la nouvelle école, au grand étonnement de Debussy qui, très malade, emporta bientôt ses regrets dans l’autre monde. Mais Cocteau, Picasso, étaient dans l’aventure. Ils entraînent Satie dans des œuvres comme *Parade* ou *Relâche* où se montrèrent ses qualités exceptionnelles de musicien, mais qui l’écartaient de l’esprit profond qui était l’âme de la réforme musicale amorcée. Jusqu’au jour où, lassé de la “sauce coctique”, comme il disait, il écrivit *Socrate*. Ce chef d’œuvre de sa maturité le place très haut dans l’histoire de la musique, de même que les cinq *Nocturnes* qu’il écrivit ensuite. Le 1er juillet 1925 mourait (Satie). [...] Un mois avant, nous lui avions écrit une lettre recommandée dont l’essentiel était cette phrase ; “Vous, le seul musicien depuis Rameau à qui la grandeur soit comme naturelle, donnez-nous à présent le modèle de la musique religieuse de notre temps.” Claude Duboscq était à mes côtés tandis que j’écrivais ; je le vis tiquer sur cette phrase. C’est lui qui devait relever le gant. »

Telle était la teneur des liens entre le sculpteur du Mesnil-Saint-Loup et le compositeur landais. Mais, ajoute Charlier dans sa conférence de la rue des Renaudes, leur amitié eut des hauts et des bas. Henri Charlier, de vingt ans plus âgé que Claude Duboscq, avait acquis des certitudes qui s’accommodaient difficilement des tâtonnements du jeune musicien en quête de sa voie. Charlier avait mis Duboscq en relation avec Wladimir de Polissadiw, un peintre russe catholique qu’il avait connu avant guerre à la Ruche. Celui-ci, de tempérament fantasque, aimait à donner des ruades autour de lui, ce qui lui valut d’être rejeté du Salon d’Automne puis de tous ses amis. Il était surtout très idéaliste et fonda une confrérie appelée la Rosace, à laquelle il assignait la mission de « lancer le défi à tout l’art catholique. » Au regard clairvoyant de Charlier, Polissadiw passait pour désireux de « monter des conciles d’artistes et de fabriquer une orthodoxie artistique. » Mais Duboscq fut enthousiasmé de la Rosace, et il s’y agrégea. Il tenta d’y attirer Charlier, qui avait observé jusque là une sage abstention à l’égard de l’entreprise. Nous ignorons la réponse que Charlier fit à Duboscq, mais peu après il y eut une lettre de Polissadiw caustique envers Charlier, et les deux peintres se brouillèrent, mettant Duboscq en fâcheuse position entre les deux. A la même période, Duboscq projeta de quitter sa maison des Landes et son théâtre du Bourdon, pour s’installer au Mesnil-Saint-Loup auprès de Charlier. Il s’en ouvrit à celui-ci, qui en réponse lui représenta à sa manière un peu rude quels changements dans son mode de vie devraient accompagner cette installation. Rudesse dont Charlier s’expliqua par la suite en écrivant au jeune musicien : « Il ne faut pas de malentendu ; et c’est parce qu’il me semblait qu’il pouvait y en avoir un que je me suis mis à abattre les noix. » Mais il avait secoué le “noyer” au-delà de ce que celui-ci pouvait supporter : Duboscq se piqua et il s’ensuivit une correspondance un peu orageuse entre les deux hommes, qui prirent chacun leur père spirituel pour juge : Dom Maréchaux au Mesnil pour Charlier, et Dom Michel Caillava pour Duboscq. Ce dernier conseilla finalement à Claude Duboscq de renoncer à son projet de quitter le monde pour aller vivre au Mesnil.

A la suite de cet orage épistolaire, les relations entre Charlier et Duboscq se distendirent notablement. Ils se réconcilièrent quatre ans plus tard, en 1930, lors de la création du drame musical de Duboscq, *Colombe la petite*, qui fut présenté au Théâtre du Bourdon fondé par le jeune musicien en son

village d'Onesse. Henri Charlier assista à cette première de *Colombe* : avec cette œuvre il considérait que Duboscq avait entièrement renouvelé l'art musical. Il revint à la deuxième représentation donnée l'année suivante en présence d'Henri Ghéon. Et en 1934, pour la dernière reprise qui fut un demi-échec, Charlier se rendit encore au Bourdon et il créa même de nouveaux masques pour la scène. Puis Duboscq tomba malade, souffrant d'une très grave atteinte nerveuse. Durant les derniers mois de 1937, il se tourna alors vers Henri Charlier comme vers la seule personne qui pouvait l'aider à surmonter son mal, et lui écrivit deux appels au secours émouvants, dans lesquels il l'implorait de venir à lui. Charlier ne pouvant alors faire ce déplacement, invita le musicien à venir se reposer au Mesnil. Claude Duboscq alla donc passer quelques semaines chez les Charlier, à la fin de l'hiver 1938. Ce fut au cours de cet ultime séjour au Mesnil-Saint-Loup qu'il composa sa dernière œuvre musicale, avant de mourir deux mois plus tard. Il est enterré au cimetière du Mesnil-Saint-Loup.

Mais revenons aux débuts de la sculpture, en cette période de l'atelier de Cheny, où Charlier pouvait encore compter sur les doigts d'une main le nombre d'années de pratique de la taille directe dans la pierre. Nous avons dit plus haut que les grands monuments aux morts sculptés à Cheny firent immédiatement classer l'œuvre d'Henri Charlier à un rang éminent dans la sculpture de notre temps par les vrais connaisseurs en art plastique. *L'art chrétien en France au vingtième siècle*, ce livre dans lequel Maurice Brillant présente Charlier comme « un des plus grands sculpteurs de notre époque » et qualifie son *Ange de l'Apocalypse* de « morceau digne de l'antique », est paru en effet en 1923 : Henri Charlier avait seulement quatre ans de métier. Mais il ne se faisait aucune illusion sur la direction que l'art était en train de prendre en France. Dans l'entretien avec son frère déjà cité, lorsqu'André Charlier lui demande : *Comment se fait-il, Maître, qu'on ne voie jamais aucune œuvre de vous dans une exposition ?* il répond ceci : « En 1922 j'ai exposé une Jeanne d'Arc au Salon d'Automne, à la suite de quoi j'ai été admis comme sociétaire. Elle avait eu beaucoup de succès. Ce succès était dû à ce qu'elle avait été admirablement placée par Georges Desvallières : on ne pouvait pas ne pas la voir. Et puis ses couleurs s'harmonisaient très bien avec les couleurs du tableau de Desvallières qui était derrière. Ensuite j'ai exposé la *Pleureuse* du monument aux morts d'Onesse dans les Landes. Elle aussi a été bien placée parce que j'étais là : je l'ai mise comme il fallait. Le type qui était chargé de placer les œuvres était un peintre. Lui-même exposait un autobus. Il a voulu protester et m'imposer son propre placement. Je lui ai dit : « Vous me prenez pour un autobus ? », et je l'ai envoyé balader. Après cela, quand j'ai exposé l'*Ange d'Acy*, je n'étais pas là ; naturellement on l'a mis dans un coin et dans l'ombre, personne ne le voyait. Alors j'ai décidé de ne plus exposer. Mais en 1928, quand a paru mon album de tailles directes⁸ Desvallières, Bourdelle et d'autres, m'ont dit : « Comment, vous faites des choses pareilles et vous n'exposez pas ? » J'ai donc voulu faire un dernier essai. J'ai fait faire un moulage du Sacré-Cœur qui est sur le dôme de la chapelle du P. de la Colombière, dans la maison des Jésuites de Paray le Monial. Il a de nouveau été placé de façon ridicule. Cette fois je me suis dit que je ne recommencerais pas : du moment que je gagnais ma vie avec mon art, je n'avais pas besoin d'exposer. » (*Rencontre avec Henri Charlier*)

Les louanges qui s'élevaient çà et là à propos de ses œuvres ne montaient point à la tête du petit-fils de vigneron qui était venu s'installer dans la maison familiale laissée vide par la mort des grands-parents Bidet, pour entretenir la ferme et cultiver la vigne en attendant que son jeune frère fût remis de ses blessures de guerre et pût reprendre la propriété. Et il avait fort à faire, car le métier agricole ne supporte

⁸ *Tailles directes d'Henri Charlier* : album paru en 1928, chez les Bénédictines du Mont-Vierge, à Wépion-sur-Meuse en Belgique.

pas qu'on joue avec lui au lièvre de la fable. Les travaux de sculpture alternaient donc pour Henri avec ceux d'agriculture, tandis qu'André passait sa convalescence entre lui et Émilie. N'oublions jamais l'apport du métier agricole à celui d'artiste dans la vie de Charlier : c'est un aspect essentiel de sa formation, mais qui est généralement mis de côté.

Puis, en 1924 son père Charles Charlier mourut, et André se maria. Voyant que son frère ne reprendrait pas la ferme familiale, Henri décida alors de quitter Cheny pour aller vivre au Mesnil-Saint-Loup, « dans l'espoir de m'y convertir » expliquera-t-il quelques trente années plus tard.

Cinquante ans de sculpture au Mesnil-Saint-Loup (1925 – 1975)

Au cours des six ans passés à Cheny, Henri Charlier alla plusieurs fois au Mesnil-Saint-Loup, petit village de l'Aube situé non loin de Troyes qui avait été converti au dix-neuvième siècle grâce au zèle de son curé, le Père Emmanuel, et à l'intercession de la Vierge Marie fêtée en ce lieu sous le vocable de Notre-Dame de la Sainte-Espérance. La Sainte Vierge en avait fait une paroisse modèle, où les fidèles ne vivaient ni pour le monde, ni pour eux-mêmes, mais pour le Ciel et pour Dieu, dans un effort constant de conversion. Henri Charlier connaissait le Père Maréchaux, successeur du Père Emmanuel à la tête du petit monastère bénédictin que celui-ci avait fondé au sein même de la paroisse. Le déménagement des époux Charlier au Mesnil-Saint-Loup se fit en 1925, l'année même de la mort de Charles Charlier, le père d'Henri et André, qui survint le 24 septembre. Ce nouvel éloignement de Paris répondait chez Henri à la même intention qui l'avait déjà poussé, après son baptême, à demander l'oblature bénédictine au monastère de la rue Monsieur à Paris. Il s'agissait pour lui de travailler à sa propre conversion. Il voulut le faire au sein de la paroisse du Mesnil et en s'agrégeant comme oblat séculier à la famille des bénédictins olivétains de Notre-Dame de la Sainte-Espérance. Dans un récit consacré à la vie d'Émilie, il a décrit les conditions de vie du jeune ménage à son arrivée au Mesnil : « Les premières années de séjour au Mesnil-Saint-Loup furent très dures pour les deux époux. Ils avaient été accueillis très favorablement et très aimablement par le vieux curé qui avait succédé au P. Emmanuel et de même par le P. Maréchaux. Ils étaient les premiers depuis soixante-quinze ans (à part les religieux) à venir s'installer au Mesnil pour la doctrine du P. Emmanuel et pour l'œuvre de la Sainte Vierge. Mais les paysans, en tout pays, attendent très longtemps pour faire société avec les étrangers ; et, au Mesnil, davantage qu'ailleurs, car les habitants avaient à défendre leurs mœurs chrétiennes contre les attaques du monde et même celles du clergé déjà naturaliste. Les deux nouveaux venus étaient donc très isolés... Le mari, tous les matins à quatre heures, allait à matines pour soutenir la communauté qui se reformait, il donnait des leçons de chant grégorien, tout cela aux dépens de l'intimité du ménage. La sculpture aussi est un métier dur... »

Le dessein d'Henri Charlier en s'installant au Mesnil-Saint-Loup était donc, en travaillant à sa propre conversion, de maintenir l'œuvre du Père Emmanuel. Émilie y voyait aussi une nécessité pour son mari, dont le tempérament nerveux avait besoin de calme et de silence. Son art en particulier requérait ce silence pour pouvoir conformer ses inspirations aux exigences de sa haute conception esthétique, qu'il ramassait dans la formule synthétique que voici : « Une œuvre d'art est une contemplation de l'œuvre de Dieu dans le mystère de la foi. » (*L'art et la pensée*) D'où cette vie retirée dans un petit village de Champagne, et ces heures de travail à l'atelier de sculpture installé dans une grange un peu à l'écart de la maison d'habitation, ou bien sur le lieu même du chantier en cours, comme

cela arriva l'année suivant l'installation au Mesnil, pour la sculpture des chapiteaux dans l'église d'un village voisin, Prunay-Belleville. Dans un article paru peu après à la revue *Études*, Pierre Ladoué fait une description de Charlier pris sur le vif en plein travail sur ces chapiteaux. Nous y découvrons la source où il puisait les vues contemplatives qui nourrissaient son inspiration artistique : la Sainte Écriture. « Pendant que son compagnon achevait les ornements d'un chapiteau, Charlier appliquait son échelle à un autre et dessinait directement sur la pierre l'idée qui lui était venue. Et puis non, ce n'était pas cela. Et alors, il descendait, s'installait dans un banc, prenait un livre de messe, relisait le passage de l'Écriture qu'il voulait représenter et remontait dessiner à nouveau, essuyant de la manche le charbon ancien. Et puis, il attaquait tout de suite la pierre. » N'était-ce point là, quarante ans à l'avance, un modèle de cet apostolat s'inspirant directement de la Parole de Dieu, auquel le deuxième Concile du Vatican a instamment invité tous les laïcs ?

En 1928 parut le premier album d'œuvres de Charlier, *Les tailles directes d'Henri Charlier statuaire*, édité par les bénédictines du monastère de Wépion-sur-Meuse en Belgique. Presque en même temps parut dans la même collection l'album consacré à Dom Bellot, *Une œuvre d'architecture moderne*, dont Charlier écrivit la préface. A cette époque Henri Charlier donna plusieurs conférences au *Cercle Thomiste* parisien, à la demande du R. P. Peillaube, Doyen de la Faculté de Philosophie de l'Institut Catholique de Paris. Il aborda ainsi divers sujets : en 1928, *Théologie d'une église romane : Sainte-Madeleine de Vézelay* ; en 1931, sous le titre général de *L'esthétique chrétienne de l'art contemporain*, il parla successivement de *Dom Paul Bellot*, puis des *Promesses de l'art musical : Claude Duboscq*.

Durant l'hiver 1928-1929, à un moment où il semble que Charles Jacob ne venait plus travailler dans son atelier, Charlier tomba gravement malade d'une fièvre typhoïde qui le conduisit aux portes de la mort. Il guérit après une longue convalescence, et en 1930 arriva un nouvel élève, Bernard Bouts qui allait rester jusqu'en 1940. Parmi tous ses élèves, il est le seul à avoir laissé un témoignage sur les conditions de vie et d'apprentissage chez Henri Charlier, mais son article dit l'essentiel, dans un style plaisant à lire et très vivant. Et tout d'abord, il note que pour entrer chez Charlier il fallait signer un contrat de travail comportant six ans d'apprentissage proprement dit, suivis de quatre années de compagnonnage, donc dix ans de travail aux côtés du maître sculpteur. Bouts raconte le programme d'une journée au Mesnil : les élèves devaient arriver à huit heures du matin, ils travaillaient huit heures chaque jour, et prenaient leurs repas à la table des Charlier. « L'enseignement était continu, soit par la pratique, "sur le tas", soit verbalement, généralement à propos du travail même. Et puis venait le déjeuner, à midi. Nous préférons dire le "dîner" pour le repas de midi et le "souper" pour le soir. Les repas étaient réservés à la "politique" : le Patron recevait une quantité de journaux. Il les parcourait rapidement et nous en faisait une synthèse qui nous semblait géniale. (...) Après le repas de midi, nous avions une heure de repos et nous reprenions le travail jusqu'au soir. Au souper, le Patron nous faisait souvent une lecture en rapport avec le travail ou la conversation de midi. Il lisait admirablement, d'une manière volontairement un peu monotone, et les commentaires allaient bon train. Nous ne nous faisons pas faute de les solliciter. Ensuite, nous passions à la "salle" pour faire de la musique. Il se mettait au piano, il essayait de nous faire solfier, le pauvre ! Il nous expliquait, toujours avec les exemples à l'appui : l'histoire de la musique, le chant grégorien, les Grecs, les chants celtiques et gaulois, la bourrée d'Auvergne qu'il connaissait à fond, et puis Lulli, Rameau, Erik Satie, Claude Duboscq... » (Bernard Bouts, *L'apprentissage chez Henri Charlier*) Bernard Bouts est, au jugement de Charlier lui-même, celui de ses élèves qui a laissé une œuvre plastique de valeur. Après avoir passé dix ans au Mesnil, il partit au Brésil où il fit de la peinture. Mais il entretenait toujours une correspondance avec Charlier, qui

lui envoyait des lettres pleines d'enseignement.

Au Mesnil-Saint-Loup, la vie de Charlier était rythmée par les offices religieux à l'église du village ou au monastère bénédictin, par son travail de sculpture à l'atelier, et par les sorties que lui imposaient certains chantiers comme les fresques ou les chapiteaux d'églises. Il y eut d'abord comme nous l'avons vu le premier grand ensemble sculptural des chapiteaux de l'église de Prunay-Belleville, que Charlier exécuta durant l'année 1926. Puis les commandes affluèrent d'un peu partout en France, mais aussi de l'étranger (Hollande, Belgique, Suisse...) Au cours de cette période (1927-1931) nous comptons 25 commandes de sculptures qui virent le jour dans l'atelier du Mesnil, dont on peut signaler parmi les plus belles, outre la Vierge de Solesmes : le saint Benoît de l'abbaye Notre-Dame de Wisques, le Sacré-Cœur monumental (3,20 m de haut) qui se trouve sur le dôme de l'église Saint-Claude la Colombière à Paray-le-Monial, le saint Dominique du couvent des Dominicaines de Pensier (Suisse), le Calvaire du Couvent du Bon-Pasteur (Saint-Martin-d'Hères), la Jeanne d'Arc en tenue de guerre de Souain.

Pour retirée que la vie fût au Mesnil-Saint-Loup, n'allons donc pas nous imaginer Charlier manquant d'ouvrage et vivant retranché du monde. Pour donner une idée de sa vie et de son activité artistique à l'époque qui précéda la seconde guerre mondiale, prenons seulement la période suivante, des années 1932 à 1938, qui s'ouvre avec le grand ensemble sculptural dans l'église d'Audincourt. Outre les cinq sculptures monumentales destinées à cette église, Charlier travailla *dans le même temps* aux chantiers suivants :

- entre 1932 et 1934, les chapiteaux et les corbeaux polychromes de l'église Saint-Claude la Colombière à Paray-le-Monial (il fallut donc qu'il se rende sur place),

- en 1933 : la peinture d'une fresque sur les encycliques sociales, dans l'église du Saint-Esprit à Paris (donc un nouveau voyage à l'extérieur), le gisant de Dom Géranguer pour l'abbaye de Solesmes, et la Vierge *Stella Maris* pour l'abbaye Saint-André de Lophem à Bruges (Belgique),

- en 1934 : le maître-autel et la statue du Sacré-Cœur pour la chapelle du Séminaire de Voreppe,

- en 1936 : la croix tombale de Charles Péguy, le monumental *Sacré-Cœur en majesté* de l'église du Saint-Esprit à Anvers (Belgique), un bas-relief de sainte Jeanne d'Arc pour la chapelle du château de Clairoix, et une Vierge en bois polychrome,

- en 1937, le Crucifix de l'église du Prieuré Saint-Benoît de l'Haÿ-les-Roses, la Vierge à l'Enfant de l'église du Saint-Esprit à Anvers,

- en 1938 le saint Stanislas Kotska de l'école Saint-Stanislas de Nantes, la Vierge à l'Enfant de la façade de l'église Notre-Dame des Trévois à Troyes ainsi que le Crucifix de l'autel, le bas-relief du Christ Ressuscitant pour un tombeau dans le cimetière de Troyes, et un saint Joseph pour l'église du Sacré-Cœur de Dijon.

En considérant que chaque chapiteau de Paray-le-Monial constitue à lui seul une sculpture à part, nous dénombrons donc une quarantaine de sculptures monumentales, toutes en taille directe dans la pierre excepté cinq en bois, exécutées en l'espace de six années seulement. En outre, il faut ajouter beaucoup d'autres activités à cette liste déjà impressionnante : des conférences à Paris rue de Babylone chez une amie, la Baronne Cochin, qui tenait un cercle littéraire où Charlier intervenait (ainsi par exemple en janvier 1932) ; en 1934, la publication dans le *Bulletin des Missions* de l'abbaye Saint-André de Bruges de son premier *Essai sur le fondement des arts plastiques : Art et missions*, un long travail de réflexion très documenté dont Claudel fit l'éloge dans ses *Positions et propositions* ; de 1935 à 1938 : plusieurs autres articles dans différentes revues (*l'Art Sacré, l'Artisan liturgique, Echanges et Recherches, Revue agricole et rurale...*) parmi lesquels un compte rendu, en juillet 1935, de l'exposition

d'Art Italien que Charlier était allé visiter à Paris ; à l'automne 1935 une tournée de concerts de musique de Claude Duboscq en Belgique, organisée par Henri Charlier avec la cantatrice Jane Bathori (qui avait chanté aux côtés de Satie et de Debussy) ; d'avril à août 1937 enfin un voyage au Canada, pour exécuter deux fresques à l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal, ainsi qu'une grande peinture murale. Au cours de ce voyage, Charlier eut aussi à donner plusieurs causeries et une grande conférence à Québec, et il rencontra le peintre canadien Horatio Walker, alors très célèbre aux États-Unis, dans son atelier de l'Île d'Orléans. L'année suivant son retour en France il profita d'un pèlerinage à Domrémy, en mars 1938, pour écrire sa *Lettre aux jeunes Canadiens* dont l'actualité demeure après soixante-dix ans passés.

Ajoutons encore qu'Henri Charlier avait plusieurs élèves : Bernard Bouts fut rejoint par François Robert, et en 1938 arriva du Canada le jeune artiste Marius Plamondon. Et de quelle manière s'y prenait-il pour initier ses élèves à la sculpture ? Comme lui-même s'y initia durant la première guerre : en leur donnant immédiatement des pièces à tailler. « Chez moi, où la taille directe supprime le modelage, expliquait-il, ce sont mes élèves, les jeunes artistes, qui ébauchent la pierre, effectuent les bardages, et aident à finir suivant le degré de leur savoir. » Bernard Bouts donne quelques précisions sur cet apprentissage, dès les premiers jours où l'on entra chez Charlier :

« Il s'agissait d'apprendre à tailler la pierre, le bois, à dessiner. Par conséquent, apprendre à penser et à vivre dans un métier ou, si l'on préfère, sur la base d'un métier. Six ans. Vous trouvez que c'est long ? Mais c'est très peu ! Si je n'avais pas eu le Patron, il m'aurait fallu soixante ans, et d'ailleurs, on apprend tous les jours... C'est même comme si on renaissait ; lorsqu'on s'aperçoit que l'on a réellement appris, donc créé quelque chose, une forme, avec tout ce que cela suppose de technique matérielle, on a l'impression d'être « démoulé », sorti de l'œuf. Si l'on est seul, ou si l'on est élève d'une École des Beaux-Arts, ce qui revient au même, c'est au prix d'efforts et de luttes et d'essais à n'en plus finir, dans le cadre de sa propre vie. Si c'est avec un Patron, surtout un Patron comme Charlier, bien sûr, on apprend beaucoup plus vite et beaucoup mieux, non seulement par ce qu'il explique, mais par le contact journalier avec la vie et les problèmes du Patron ; les exigences du matériau ; la confrontation de tout cela avec son propre tempérament. La vie d'un apprenti, c'est donc l'immixtion d'un gars qui ne sait rien, dans la vie et le travail d'un Patron qui sait, qui a une longue pratique, et puis, peu à peu, la découverte des responsabilités, à la mesure des connaissances acquises. (...)

« Il ne faudrait pas croire que l'apprentissage, vu de cette manière, soit progressif comme le solfège ou le dessin dans les écoles, du plus simple au plus compliqué ; mais non. Mon premier travail chez Charlier a été de composer un socle en bois pour une statue ; la forme du socle était faite, il suffisait de dessiner, dessus, des bestioles. Et puis tailler. En taillant, je compris vite ce qui n'allait pas dans mon dessin : choses impossibles ou contradictoires. On ne fait pas, en bois, ce qui a été pensé en fer forgé, par exemple, car le bois et le fer ont des exigences et des possibilités différentes. Il fallut bien apprendre aussi à affûter les outils. Pour la pierre, il était nécessaire de savoir forger et tremper l'acier. Là encore il y a une « technique intellectuelle, et une technique matérielle appropriée ». »

Outre tous ces travaux liés à la sculpture, Charlier continuait bien sûr à peindre (peintures à l'huile, aquarelles). Il dirigeait un atelier de broderie-chasublerie où des femmes du Mesnil travaillaient à la confection d'ornements liturgiques dessinés par lui-même, selon ses indications de couleurs et même de points de couture (il inventa le point dit « de Mossoul »). Vers 1936-1938 il créa un atelier de vitrail qu'il installa à son domicile. Henri Charlier tenait par ailleurs l'orgue de la paroisse tous les dimanches et jours de fêtes liturgiques, et il avait fondé un orchestre parmi les jeunes gens du village que lui-même dirigeait. Et il en parle ainsi : « J'ai constitué mon orchestre au début comme il suit : deux flûtes, deux

clarinettes, un saxo alto, un bugle alto, et comme basse un saxo baryton. L'effet en est excellent. J'y ai ajouté depuis une clarinette, un bugle, une trompette, deux cors qui ne jouent pas toujours bien entendu. Le rôle des clarinettes y était important, parce que nous jouions beaucoup de musique composée pour les instruments à cordes. (...) Mon orchestre de début peut se constituer dans n'importe quel collège et il sonne admirablement. Que lui donnerons-nous à jouer ? Mais des arrangements de danses et de chants populaires, d'anciennes polyphonies vocales simples, des transcriptions de Lulli et de Rameau.» (*Culture, école, métier*)

Enfin, Charlier donnait aussi chaque jour des leçons de chant aux enfants de l'école du Mesnil : chants populaires et religieux, mais surtout chant grégorien. Là encore il ne s'agissait pas pour lui de cultiver un "violon d'Ingres" : il y mettait tous ses talents de musicien, de pédagogue et l'on peut dire aussi de catéchiste, car il n'enseignait pas seulement les mélodies à ses jeunes écoliers, mais il leur expliquait aussi le sens des textes liturgiques afin de les faire entrer plus avant dans l'expression spirituelle de la musique grégorienne. La qualité de grégorien qu'il réussit ainsi à obtenir était telle que la notoriété du chant dans cette petite paroisse rurale dépassait de très loin les frontières du diocèse de Troyes. Le biographe et ami de Marie Noël, Raymond Escholier, ne découvrit l'existence du sculpteur du Mesnil-Saint-Loup ni par Marie Noël, ni par l'œuvre plastique de Charlier, mais par le chant grégorien qu'il enseignait aux paroissiens du village. Voici comment Escholier raconte les faits, dans un article sur Charlier paru à *Ecclesia* : « Comment ai-je découvert ce parisien de Paris qui, au lendemain de la guerre 14-18 fuit la grand-ville pour rallier le terroir de ses ancêtres maternels, vigneron de Bourgogne ? Ce fut à la Noël de 1938. (...) Un frère prêcheur, d'une grande éloquence, véritable virtuose des ondes, le R. P. Roguet, m'avait fait un bel éloge de la messe de minuit au Mesnil-Saint-Loup, et fort engagé à m'y rendre. Je ne pouvais alors quitter Paris, mais grâce au Poste Parisien (il veut dire la TSF), où ce dominicain traitait alors de l'actualité catholique, en fait, j'assistais à cet office, l'un des plus émouvants qui se puisse concevoir. (...) "C'était charmant, rapporte Claude Franchet. Avant matines, enfants et musiciens étaient allés chanter et jouer, par tout le pays, des noëls dont Charlier avait écrit les paroles sur des airs de Branles de Claude Gervaise." (...) De cette étonnante messe de minuit, beaucoup devaient garder la mémoire. C'est ainsi que, six mois plus tard, se trouvant dans une auberge, en Haute-Savoie, Charlier, ayant rempli la fiche rituelle, vit bientôt venir à lui l'aubergiste et tous les siens :

— *Vous habitez Mesnil-Saint-Loup ?*

— *Mais oui.*

— *Vous êtes monsieur Charlier ?*

— *Mon Dieu, oui.*

— *C'est qu'on vous connaît... On a entendu... votre messe de minuit... Ah ! c'était beau, c'était quelque chose...*

« Pour ces bonnes gens, Henri Charlier n'était jamais qu'un maître de chapelle. Or, il est bien autre chose. »⁹ Il était en effet bien plus que cela, mais sa modestie le tenait caché aux yeux des personnes qui ne le connaissaient que par l'une de ses multiples activités.

Tel fut, dans ses grandes lignes, le rythme de vie que Charlier mena durant la période 1932-1938. On reste stupéfait devant une activité aussi intense, menée à une époque où les communications n'étaient pas développées comme aujourd'hui, où l'on se rendait au Canada par bateau et non en avion, et où l'acheminement des matériaux pour la sculpture se faisait dans des conditions plus difficiles que de nos

⁹ *Henri Charlier imagier de Notre-Dame* par Raymond Escholier, dans *Ecclesia* de janvier 1955.

jours. Enfin, Charlier menait sa vie de foyer comme tout le monde, il taillait ses vignes et son verger, et faisait lui-même son cidre et son ratafia. Si bien que des journées aussi remplies s'achevaient parfois avec des migraines qu'il soignait en allant se mettre au lit. Bernard Bouts a laissé une description savoureuse de Charlier souffrant « de maux de tête qui lui faisaient faire des grimaces. Quand il n'en pouvait réellement plus, il nous laissait nous débrouiller avec l'ouvrage et allait se coucher. Dans ce cas, nous évitions de le déranger, mais il était parfois nécessaire d'aller lui demander des directives au sujet du travail. Je le trouvais au lit, enfoui sous un énorme édredon rouge, un bonnet de coton pointu sur la tête, qui lisait. Que lisait-il ? Toujours, invariablement, la *Somme* de saint Thomas. C'est sûrement un bon remède contre la migraine ! Je lui disais : Mon cher Patron, sauf votre respect, vous me faites irrésistiblement penser à Don Quichotte. Il riait aux éclats. Tout de suite, il se sentait mieux. » Et en se soignant ainsi avec la *Somme* comme médicament, il avait regagné en sagesse théologique son temps de travail perdu pour l'atelier.

Cette activité artistique, encore à ses débuts, fut récompensée par la Société Académique de l'Aube, qui admit Henri Charlier comme membre associé au mois de mars 1934, et l'invita à prendre séance le mois de mai suivant. Le 18 mai 1934, sous la présidence de M. Henri Surchamp, Henri Charlier fit donc à l'Hôtel de Ville de Troyes une communication orale sur *La nature et les raisons de l'art*. Dans le procès verbal de cette séance, le *Bulletin de la Société Académique de l'Aube* donne un compte rendu de cette communication, où nous relevons ces lignes : « M. Charlier a pris alors la parole pour exposer sa conception de l'art ; on ne peut donner ici qu'une analyse très imparfaite de cette causerie d'un esprit très élevé, au moyen de quelques phrases essentielles retenues au passage. L'art n'est pas une psychologie, mais une métaphysique, explique M. Charlier. L'inspiration est une communication de l'être, qui est l'origine d'un mouvement de l'âme. L'art est un moyen d'exprimer une idée de l'être. (...) Il y a des écoles de peinture qui sont le pendant des écoles philosophiques. (...) M. Charlier rappelle des souvenirs de son maître Rodin, un individualiste effréné, au fond très romantique, ayant peut-être manqué d'imagination. Or il faut de l'imagination car l'art est une création. Les grandes œuvres ne sont pas des poses *vues*, mais des poses *conçues* ; elles traduisent un mouvement de l'âme, une forme générale, et ensuite seulement elles s'attachent au concret. (...) À la suite de cette causerie très applaudie, un superbe album des œuvres de M. Charlier, intitulé *Les tailles directes* a circulé et a retenu l'attention des membres de l'assemblée. (...) » Pour se faire une juste idée de la pensée de Charlier sur Rodin, telle qu'il l'exposa sans doute à la Société Académique, il faut replacer ce compte rendu dans l'ensemble de la préface de l'album *Les tailles directes*, que Charlier fit circuler dans l'assemblée. On y lira par exemple ceci : « Il y a en Rodin d'excellentes choses, de si excellentes choses qu'on n'en avait pas vu d'aussi bonnes depuis le XVI^e siècle, depuis les nymphes de Jean Goujon. Il a retrouvé le *sens de l'expression plastique*, cette qualité de la forme sculptée qui fait qu'un fragment de pli ou de bras, qu'un morceau d'une bonne statue antique ou du Moyen Âge sont parfaitement beaux indépendamment de tout sujet et de tout contexte. (...) Ce qui distingue sa forme de celle d'un Houdon, d'un Puget, par exemple, c'est un certain mouvement, une certaine *qualité* qui fait qu'elle n'est plus seulement une *quantité* de matière ayant une densité, un poids, une épaisseur. (...) Les dessins de Rodin (les bons) sont, plus que sa sculpture même, une des grandes œuvres d'art de ce temps... Ils se trouvent voisins des dessins des vases grecs, des dessins égyptiens et ceux de notre Moyen Âge. » Et c'est pourquoi Charlier voyait dans l'art de Rodin « le chemin et comme l'origine d'un art chrétien... car toute beauté véritable est un reflet de celle de Dieu. » Quant à la distinction entre les poses *vues* et les poses *conçues*, relevée par le procès verbal, c'était une allusion de Charlier au fait que Rodin ne voulait dessiner qu'à

partir de poses réellement prises par ses modèles. Il s'en explique dans ses *Propos* publiés par Paul Gsell : « Notez que jamais je n'impose une attitude à mes modèles ; il me répugnerait trop de contraindre la nature, de la fausser en lui commandant. Non, quand l'un d'eux, en évoluant près de moi, m'intéresse, je lui demande de s'y maintenir quelque temps et je m'empresse de modeler mon ébauche d'après lui. Aujourd'hui, vers la fin de ma carrière, je me contente de laisser le modèle évoluer à sa guise. Toute attitude imposée n'est pas naturelle et elle est inutile pour celui qui l'étudie. » (*Chez Rodin*) Évidemment, la foi n'a pas de part dans ces considérations, et pour convaincre Rodin du bien fondé des poses conçues, il eût fallu lui expliquer que la grâce surélève la nature *sans jamais la détruire* : elle la parachève. Henri Charlier faisait lui aussi poser des modèles vivants pour ses statues, mais en leur indiquant les poses à prendre. Sa Vierge *Virgo fidelis* écoutant le Saint-Esprit figuré sous forme d'une colombe posée sur son épaule, qui se trouve dans le jardin de l'Institut Catholique de Paris, son Saint Louis échangeant sa couronne de roi contre la Couronne d'Épines (dans un mouvement du corps qui est en fait un mouvement de danse), sont des poses conçues par Charlier, qu'il a données à ses modèles pour dessiner les études préparatoires, ainsi qu'en témoignent les croquis au fusain qui ont été conservés. Mais ces poses conçues par Charlier répondent elles-mêmes à des *vues*, d'un ordre supérieur à celui auquel Rodin ne voulait pas déroger : l'ordre des réalités surnaturelles.

Lors de son séjour au Canada d'avril à juillet 1937, Henri Charlier reçut un accueil chaleureux de la part des canadiens. Pour les élèves des écoles de sculpture canadiennes, Charlier passait déjà pour l'un des grands représentants de la sculpture française moderne. Ainsi Sylvia Daoust, une jeune femme étudiant la sculpture qui deviendrait par la suite membre de l'Académie Royale du Canada, avait rencontré Charlier en France huit ans plus tôt. Étant alors élève de l'École des Beaux-Arts de Montréal, le gouvernement du Québec lui avait accordé une bourse d'étude pour l'Europe, et c'est au cours de son séjour à Paris en 1929 qu'elle rencontra Charlier. Dom Bellot avait sans doute contribué aussi à la renommée de Charlier en terre canadienne. Il avait en effet donné une série de conférences en 1934 aux étudiants du Génie de Polytechnique et aux élèves de l'École des Beaux-Arts de Montréal, dans lesquelles il avait abordé les questions d'esthétiques sur lesquelles lui et Charlier s'entendaient parfaitement. Puis, en octobre 1936 il se vit offrir la commande de l'achèvement des travaux de l'Oratoire Saint-Joseph à Montréal. Cette offre fut pour lui un motif de joie d'autant plus grande qu'elle incluait en même temps une importante commande de sculptures pour son ami Henri Charlier.

Dom Bellot et lui partirent de France le 31 mars 1937, sur le paquebot *Queen Mary*. Débarqués en terre des États-Unis un peu avant le 10 avril, nos voyageurs prirent ensuite le train jusqu'à Montréal. Mais en arrivant Charlier n'était pas en très bonne santé : il avait mal supporté la traversée de l'Atlantique. Il n'avait pas apprécié non plus la nourriture "très américaine" avalée dans le train, et déclara que la prochaine fois il apporterait du pain et du fromage ! Son séjour à l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal avait pour but principal la décoration des murs de la chapelle où repose le corps du bienheureux Frère André Bessette. Ce religieux, simple frère convers de la Congrégation de Saint-Croix, était le fondateur de l'immense sanctuaire dédié à saint Joseph sur le Mont Royal. Il venait de mourir le 6 janvier 1937, et plus d'un million de personnes s'étaient rendues autour de sa dépouille mortelle. Henri Charlier peignit donc deux fresques sur le thème de deux dévotions chères au frère André, intimement liées dans sa spiritualité : saint Joseph, et la Passion de Notre-Seigneur. La plus grande de ces deux fresques représente *La mort de saint Joseph*, elle mesure 3,30 m x 3. La deuxième fresque, dédiée au frère André, "*Pauper servus et humilis*", figure les instruments de la Passion, et elle

mesure 2 m x 1,20. Le Père Henri-Paul Bergeron de la Congrégation de Sainte-Croix, premier biographe du Frère André, fit la connaissance de Charlier lorsqu'il peignit ces fresques. Dans la vie du Frère André, rédigée peu après la mort du religieux, il décrit l'atmosphère spirituelle qui se dégage de ces deux œuvres de Charlier : « Les pèlerins qui viennent s'agenouiller devant la dépouille du frère André, qui repose si humblement dans son tombeau de granit noir, peuvent voir, dans le décor, dû au maître Henri Charlier, le résumé des dévotions du serviteur de Dieu. Une fresque centrale rappelle la mort de saint Joseph, au culte duquel le cher disparu a consacré son existence. ce groupe est environné d'un ruban qui se déroule dans un rythme libre : des élans, des repos, mais toujours un calme, une paix, une sérénité chrétienne. On dirait une mélodie grégorienne traduite en peinture, peut-être le développement du Requiem. Envolée des ailes frémissantes et lumineuses, chant des couleurs riches et variées, audacieuses et parfaitement harmonisées ! (...) Derrière la tombe, la croix surgit, qu'environnent les instruments de la Passion : fouets, liens, clous, tenailles, roseau, couronne d'épines. Tout est animé ; nous sentons la vigueur des coups de fouet dans le serpentement violent des lanières armées ; la lourde couronne est tressée de branches vertes, bien vivantes, bandées comme des arcs sur le point de se détendre. » Ces lignes ont été écrites en 1938. Depuis, une vaste chapelle a été aménagée pour les ex-voto et les milliers de lampes qui se consomment chaque jour à l'Oratoire, ce qui a obligé à modifier un peu la disposition décrite par le P. Bergeron, mais les fresques de Charlier demeurent et font l'admiration des pèlerins.

Enfin, à l'Oratoire Saint-Joseph Henri Charlier exécuta encore une grande peinture murale sur *Saint André* (3 m x 0,75). Il devait profiter aussi de son séjour en ce sanctuaire pour examiner dans la basilique en construction l'emplacement futur des sculptures du maître-autel, du Calvaire et des Douze Apôtres, et élaborer ses projets avec Dom Bellot. Durant ce séjour, il dut donner aussi plusieurs causeries sur l'art à différents publics canadiens d'étudiants, de séminaristes, etc.

Puis au mois de juin, Henri Charlier eut à prononcer une grande conférence à Québec, dont l'un des organisateurs était un canadien en relation avec Dom Bellot, M. Lavoie. Avocat de formation, ancien diplomate, Paul Lavoie était l'ami et le porte parole du peintre canadien Horatio Walker alors très connu au Québec. Surnommé par ses contemporains le "Millet d'Amérique", Horatio Walker fut l'artiste le plus estimé de sa génération en Amérique du Nord. Il était en outre Président de la Société de Conservation du "Moulin de Vincennes", un manoir transformé en musée et centre d'animation artistique, dont Paul Lavoie en était le conservateur. Lavoie connaissait plusieurs membres influents du clergé de Québec. Ils offrirent à Henri Charlier d'ouvrir les conférences des Comités diocésains d'Action liturgique de Québec, récemment fondés par le Cardinal Villeneuve. Le Québec voulut honorer la place éminente de Charlier dans le renouveau des arts plastiques au service de la liturgie, en lui confiant le soin de prononcer la séance inaugurale. Cette séance eut lieu le 8 juin 1937 au Palais Montcalm, à Québec, sous la présidence du Cardinal Villeneuve, et de Mgr Laflamme curé de la cathédrale Notre-Dame de Québec. La conférence de Charlier avait pour titre : "*Une merveille de grâce et de beauté.*" Rien n'avait été négligé pour annoncer l'événement : lettres circulaires, cartons d'invitations, annonces aux prônes dans toutes les paroisses de Québec, annonces à la radio, et trois articles successifs dans le journal quotidien *Le Soleil*. Voici comment l'auteur présentait Charlier dans l'un de ces articles :

« Monsieur Henri Charlier inaugurerà, le 8 juin, au Palais Montcalm, les conférences du nouveau Comité diocésain d'Action liturgique de Québec.

« Après avoir donné quelques notes biographiques sur cet éminent artiste, nous sommes bien aise de souligner la qualité propre de ses œuvres, savoir l'esprit catholique qui les inspire. M. Charlier a mis son

beau talent au service de la foi. Il est on ne peut mieux qualifié pour entretenir ses auditeurs québécois — qui seront les premiers à l’entendre en Amérique du Nord — de “*La merveille de grâce et de beauté*” qu’est l’Art chrétien appliqué aux besoins de la liturgie. (...)

« M. Henri Charlier dira à ses auditeurs, le 8 juin, comment l’artiste catholique doit “parler de l’esprit aux esprits” chrétiens. Artiste complet, il s’occupe avec compétence de peinture, de vitrail, de musique, de broderie ; mais c’est surtout comme statuaire qu’il est connu en Europe. Il n’eut de goût pour la sculpture, où il excelle, que du jour où il vit qu’elle pouvait se faire en taille directe. Après avoir enseigné dans les Écoles de la Ville de Paris, il s’y essaya vers 1913 et les succès qu’il y remporte aujourd’hui en font un héritier des plus grands artistes du Moyen Âge.

« Les œuvres de M. Charlier marquent une double évolution. L’une vient de sa technique qui a délaissé le modelage pour s’attaquer directement à la pierre, retournant ainsi à la tradition sculpturale des Égyptiens, des Chinois, des Grecs jusqu’à Phidias, des artistes des XII^e et XIII^e siècles. Il a mis dix ans à maîtriser une technique qui était complètement perdue et qu’il a recréée. Les timidités d’exécution de ses premières œuvres viennent précisément de l’impossibilité des grandes retouches dans la sculpture exécutée par taille directe. Même chose dans l’art de la fresque que M. Charlier pratique avec succès et qui de tous les genres de peinture est le plus difficile. Les statues du grand artiste du Mesnil-Saint-Loup ont une puissance d’expression extraordinaire. Elles atteignent au sublime par leur inspiration profondément religieuse. M. Charlier a remonté petit à petit le courant du naturalisme dans l’art. Son œuvre constitue, dans l’ensemble, l’essai le plus significatif pour remettre l’art chrétien dans une voie toute neuve, émondant l’art moderne à la lumière du passé afin de l’enrichir de la sève chrétienne. »

Ces lignes donnent bien le ton des préparatifs mis en œuvre pour cette conférence. Et les organisateurs obtinrent gain de cause, car la veille de la soirée un dernier article de journal qui présentait encore le sujet choisi par Charlier, “*Une merveille de grâce et de beauté*”, s’achevait ainsi : « Tel est le thème que traitera M. Charlier mardi soir, le 8 juin, devant l’auditoire d’élite que nous invitons à aller applaudir l’un des grands rénovateurs de l’art chrétien en France. (...) Les cartes d’admission à la conférence de M. Charlier s’enlèvent rapidement. Elles sont en vente, aux prix de 50 et de 35 sous, à la librairie J.-P. Garneau, rues Buade et de la Couronne. » Le lendemain de la conférence, *Le Soleil* du 9 juin fit un compte rendu élogieux de la soirée. On y apprend que Charlier eut un auditoire nombreux, où figuraient beaucoup de personnalités ecclésiastiques : des délégués venus de tous les points de la province, la quasi totalité des membres du comité diocésain d’Action liturgique, ceux des commissions diocésaines des cérémonies liturgiques, de la musique et des arts sacrés. En gros titre, cet article résumait ainsi le propos de Charlier : « “*Une merveille de grâce et de beauté*” : c’est Mesnil-Saint-Loup, paroisse modèle de France, déclare M. Henri Charlier dans une magistrale conférence hier soir. » Charlier avait choisi de parler d’abord, non des arts plastiques, mais de la vie paroissiale et des mœurs chrétiennes au Mesnil-Saint-Loup, comme modèle d’action liturgique. La vraie Beauté, expliquait-il, réside dans une vie spirituelle fervente, cette vie que les paroissiens du Mesnil puisaient à la source vive de la liturgie de l’Église. Bien sûr, il ne manqua pas de souligner ensuite le rôle de l’art : « Pourquoi la Révolution Française a-t-elle éclaté ? Mais parce que l’élite française à cette époque avait une imagination païenne et pas assez nourrie de vie liturgique. Si aujourd’hui beaucoup de gens vont au cinéma, font cas d’une beauté frelatée, c’est pour la même raison. Le catholique devrait trouver la vraie Beauté, la vraie joie dans la vie liturgique, dans les cérémonies religieuses et c’est là le but de l’art chrétien : former des imaginations chrétiennes... »

Trois semaines après cette conférence, un autre événement artistique important marqua le séjour d'Henri Charlier au Canada. Le 30 juin, Paul Lavoie le conduisit chez Horatio Walker, pour faire se rencontrer ces deux peintres qui avaient en commun le refus des théories révolutionnaires en art prônées par le cubisme, le dadaïsme, etc. Nous apprenons par une lettre de Lavoie que Charlier considérait Walker comme un grand artiste et l'embrassa en le voyant pour la première fois. Walker mourut l'année suivante, en 1938. Après sa mort Henri Charlier cossigna, avec Dom Bellot et le Frère Raymondien (des Écoles Chrétiennes), un *placet* destiné aux instances gouvernementales du Québec. Ce document demandait à l'État Canadien de faire ce qui était en son pouvoir pour transformer l'atelier et la résidence d'Horatio Walker en Musée National. Henri Charlier était le premier signataire de ce *placet*, et en marge de sa signature, il avait ajouté ces mots : « souhaitant particulièrement que soient recherchées et mises en valeur les aquarelles de Walker, pleines d'enseignement pour tout artiste. » Paul Lavoie transmit ce document à deux ministres d'État : Le Dr Albiny Paquette (sans doute ministre de la Culture ?) et M. Onésime Gagnon, ministre des Mines, qui se montrèrent favorables à ce projet. Par la suite, il s'avéra en effet que le musée national Horatio Walker fut bel et bien créé à l'Île d'Orléans où le peintre avait son atelier.

Quant au séjour d'Henri Charlier au Canada, il s'acheva trois semaines après sa visite chez Walker. Charlier reprit le bateau de retour le 23 juillet 1937, et toucha terre en France le 1er août. Mais il devait rester en contact direct avec le monde artistique canadien, car dès son retour en France un professeur des Beaux-Arts de Québec lui demanda d'accueillir dans son atelier l'un de ses élèves, Marius Plamondon. Charlier accepta, et prit Plamondon comme stagiaire durant l'hiver 1938-1939. De ce stage au Mesnil-Saint-Loup, deux témoignages sont restés. Le premier est un croquis de Plamondon dessiné par Charlier, qui a écrit en marge : « C'est Marius Plamondon. » Le second est une lettre qu'Henri Charlier adresse à M. Soucy, le professeur canadien de Plamondon. Cette lettre nous intéresse en ce qu'elle montre la prudence avec laquelle Charlier se prononçait à propos des élèves qui lui étaient confiés :

« Cher Monsieur, je n'ai pas encore eu le temps de vous écrire depuis que votre élève, Monsieur Plamondon, est venu travailler chez moi. Quand j'avais refusé de le recevoir l'an passé, c'était pour des raisons matérielles ; j'avais cédé la maison où je logeais mes élèves à un de ceux-ci qui se mariait, et cela me mettait fort dans l'embarras.

« Je regrette d'ailleurs de n'avoir pu le prendre plus tôt parce que M. Plamondon est un jeune homme tout à fait remarquable, très pondéré pour son âge, très observateur et qui pourra contribuer très efficacement à renforcer l'élite canadienne, non seulement celle des artistes, mais celle des hommes de culture générale. Il est certainement doué pour les arts plastiques, et je crois pour la couleur autant que pour la statuaire. Ses dons sont-ils ceux d'un grand artiste ou d'un artiste de haute valeur ? C'est une chose incertaine encore étant donné son jeune âge, mais c'est un homme remarquable qu'il faut pousser, et qui est capable de rendre des services éminents au Canada en formant les esprits à la vraie culture au moins artistique. Il ferait un excellent professeur d'histoire de l'art, ce qui est très important pour donner le sens droit de l'art.

« Or l'année qu'il a passée en Europe lui a donné beaucoup d'expérience du monde de la pensée, mais une expérience plutôt négative, et d'après ce qu'il me dit, il doit repartir au mois de Mars. Si bien qu'il n'aura passé que cinq mois environ à faire de l'art véritablement. Je crois que si cela était possible, il conviendrait de prolonger le séjour en Europe de ce jeune homme, plutôt que d'envoyer des médiocrités. Je ne lui en ai pas parlé ; lui-même ne m'en a rien dit et ne m'a rien demandé. C'est une simple suggestion. (...) »

Comme maître d'atelier, Charlier savait discerner les qualités de ses élèves, mais il prenait son temps avant de se prononcer sur leur valeur artistique : il comptait pour cela sur l'expérience du métier. C'est la raison pour laquelle il demandait aux élèves de faire six ans d'apprentissage, après quoi seulement ils devenaient ses compagnons (ou associés).

Exode en Auvergne : achèvement de l'enquête plastique en peinture (1940 – 1943)

Au moment de la déclaration de guerre, en 1939, la mobilisation obligea André Charlier à confier sa femme Alice, atteinte de la tuberculose, et ses trois petites filles à Henri et Émilie. Alice Charlier mourut en mars 1940 et fut enterrée au Mesnil. Puis en juin, au moment de la débâcle de l'armée française, Henri et Émilie Charlier durent quitter le Mesnil et partir en exode en Auvergne avec leurs trois nièces, âgées alors de dix, huit et sept ans. La dernière d'entre elles, Marie-Elisabeth — devenue Sœur Marie-Espérance dans la vie religieuse — se souvient avec gratitude de son oncle Henri : « Je ne peux que remercier Dieu de l'avoir mis sur notre route, à nous, ses trois nièces, alors que nous traversions un moment douloureux de notre enfance : en 1940, le départ de Papa pour le front et la mort de Maman. Son épouse et lui ont su nous entourer d'une exquise tendresse qui a non seulement apaisé notre chagrin d'enfants, mais rendu notre vie heureuse et pleine de riches découvertes. » Dans ces circonstances douloureuses, les époux Charlier eurent donc à jouer auprès des filles d'André le même rôle qu'ils avaient joué autrefois auprès de leur père durant son enfance à Paris. C'est ce qu'explique Anne-Marie, leur seconde nièce, qui considère que son oncle et sa tante furent de véritables parents d'adoption : « Pour nous trois, à la mort de Maman, Henri et Émilie ont été comme des parents, soucieux de notre bien-être, de notre éducation. Ils se montrèrent si pleins d'affection, de tendresse et d'intérêt pour nous, que l'on aurait cru qu'ils étaient vraiment nos parents. La période d'Auvergne, malgré la mort de Maman et la guerre, a été pour nous un véritable enchantement. Je n'en ai que de bons souvenirs, et je remercie le Ciel tous les jours de nous avoir donné de tels bienfaiteurs en une période pourtant si difficile. »

En Auvergne, les Charlier se réfugièrent dans la vallée de Laga, au village de Longechaud, près d'Ambert où vivaient leurs amis Henri et Marie Pourrat. Ils vécurent ainsi jusqu'en septembre 1943, logeant successivement dans deux maisons sans confort, dans un pays enneigé durant l'hiver. Henri Charlier reprit son activité artistique, et ses séances de chant grégorien aux enfants de l'école libre qui se trouvait trois kilomètres plus haut dans la montagne, au village voisin de Saint-Martin des Olmes. Et Pourrat décrit l'une de ces classes de chant-catéchisme, un jour qu'il était venu rendre visite à Charlier : « Ce matin où nous l'avons cherché, au bout de la vallée des moulins à papier, on nous a dit qu'il était dans la montagne comme tous les samedis : au vieux couvent, à l'école des petites filles. La route montait très roide, tournait, tournait encore... Je revois, sur un terre-plein, ce couvent massif étrangement silencieux, en balcon devant le vide. Aucun bruit. En poussant une porte, au hasard, j'ai trouvé Henri Charlier debout, un livre au poing, devant deux douzaines de petites filles et leur expliquant l'office du lendemain dimanche... Car c'est là, dans le paroissien, que sont les grands textes qui disent tout, selon le cycle de l'année ; et voilà ce à quoi il faut tenir, cette réalité même de l'année décrivant son cycle et du livre préparé pour tous... Au fond de la pauvre salle, en cette école perdue très haut dans le brouillard, j'ai retrouvé ce paysan du retour aux données naturelles et à la Source, en train d'enseigner ainsi la liturgie à vingt-quatre petites villageoises. Il n'y avait pas de quoi être surpris. Pour

rendre à la paysannerie les éléments de culture que lui fournissaient autrefois l'Église et sa propre coutume de chansons et de danses, Henri Charlier s'est fait depuis un quart de siècle professeur de chant dans une école de village. Il peut bien se faire professeur de théologie. Et je crois qu'il est davantage : un théologien. » (*Le blé de Noël*)

Les Charlier et les Pourrat étaient amis depuis les années 1930. Ils se retrouvaient durant les vacances qu'Henri et Émilie venaient passer régulièrement dans un abri à pèlerins, près du sanctuaire de Notre-Dame de Vassivière, à Besse-en-Chandesse. Le lien entre les deux ménages était à la fois d'amitié chrétienne et littéraire. Henri Charlier était le parrain d'Annette Pourrat. Il illustra des ouvrages d'Henri Pourrat, et tous deux écrivirent ensemble dans un ouvrage commun sur les villages d'Auvergne. Dans son livre *Le secret des compagnons*, évoquant une visite chez les Charlier à Vassivière, dans leur logis de fortune perdu dans la montagne, Pourrat a dressé un portrait d'Henri qui voit clair dans la pensée et la personnalité du sculpteur : « Notre ami dit deux mots de sa vie en ce lieu sauvage, il appuie ses malices, ses histoires d'un regard bien jeté sur ses hôtes, puis qui se relève, qui va plus outre, toujours en quête de visions et de vérités. (...) Henri Charlier nous parle de Rodin examinant les dessins qu'il avait à l'atelier, parce qu'il attendait la visite d'un marchand : "De temps en temps il s'arrêtait, il en regardait un : "Ah, en voilà un bon..." Du reste, il les vendait tous." Henri Charlier parle de l'intensité de la couleur, qu'ont aujourd'hui tel ou tel, un Matisse, d'autres ; mais la forme ? "Et la forme de l'être est plus vraie que la couleur." (...) Il y a un sens de la forme : celui qu'on eu les Égyptiens, les grecs, les Chinois, ceux de Ravenne, tout le Moyen Âge, Giotto, Michel-Ange. Ce sens a été égaré par Raphaël, confondu par Poussin avec la pureté des lignes, cherché par Ingres, retrouvé par Puvis — encore faiblard, Puvis —, par Rodin, par Gauguin, surtout. (...) L'art chrétien, pour Henri Charlier, si je le comprends bien à travers les sautes et les mouvements obliques d'une conversation, c'est l'art devenu lucide, celui de l'expression par la forme. »

Henri Charlier profita de ce temps d'exode en Auvergne pour poursuivre son enquête plastique en peinture. En rappelant cette période dans l'autobiographie de son dernier album, Charlier marque nettement l'importance qu'il attachait à son métier de peintre : « Les ouvrages qu'il fit (en taille directe) lui attirèrent une réputation de sculpteur qui lui permit de gagner sa vie, mais empêcha qu'on s'avise qu'il était peintre et arrêta ses progrès dans cet art. Il souffrit toute sa vie d'idées "rentrées" qui consistaient à décorer les murailles de peintures. La guerre de Quarante (il avait alors cinquante-sept ans) lui permit d'achever son enquête plastique en ce qui concerne la peinture. Il fit beaucoup d'aquarelles et put réaliser à la fin de sa vie quelques fresques assez importantes. » (*Henri Charlier statuaire et peintre*) Notamment, la fresque du *Baptême de Notre-Seigneur* dans la crypte de l'église de La Bourboule, dont la commande fut passée à Charlier pendant ce séjour à Longechaud et qu'il peignit en 1945, puis celle de *Sainte Bernadette* à l'abbaye de Tournay en 1957. Mais durant la période passée à Longechaud, les œuvres qui permirent à Charlier d'achever ses recherches plastiques en peinture furent les trois portraits de ses nièces exécutés à la peinture à l'huile, et les nombreuses aquarelles d'après nature qu'il peignait sur papier d'Auvergne, un papier fabriqué à partir de chiffons dans les moulins à papier de la vallée de Laga. Chacun des portraits des nièces Charlier peints à l'huile par Henri est une enquête sur la vie de l'âme de ces enfants. Le portrait de l'aînée, Marguerite, dit l'étonnement de l'âme devant la vie. Celui de la seconde, Anne-Marie, exprime une mélancolie méditative dont nous retrouvons l'analogue, en langage musical, dans l'ouverture de la pièce de clavecin *La Couperin*, qui est

l'autoportrait de François Couperin. Le portrait de la dernière nièce, Marie-Élisabeth, marque l'acceptation d'une âme en face des desseins providentiels.

Les monts d'Auvergne ont inspiré à Henri Charlier les plus belles de ses aquarelles de montagnes, de forêts et de paysages de neige. Charlier s'y montre en pleine possession de la forme, avec une qualité de couleur que seule une grande maîtrise de la peinture à l'aquarelle peut obtenir. On trouve surtout dans cette série de tableaux les fameux "portraits d'arbres" admirablement décrits par Pourrat qui les vit pour la première fois lors d'une visite chez les Charlier à Vassivière : « Je me rappelle cette clarté lorsque sur la longue table à tréteaux s'étalèrent les aquarelles tirées d'un carton : des portraits d'arbres en pied, les hêtres des flancs du Sancy et des bords du Pavin. Plus vivaces que nature, c'étaient les enfants puissants de la montagne, qui ont dû forcer de toute leur fibre, lutter des racines et du tronc pour se former : dans le mouvement corporel de leur poussée, des arbres vivants. Ces feuilles de papier faisaient lueur parmi la pièce obscure... Cette pauvre chambre assombrie devenait un lieu de recueillement et de lumière. Soudainement, je comprenais le mot d'Henri Charlier qui m'avait frappé un autre soir : "Le dessin est une preuve de l'Esprit..." Un grand sculpteur avait tracé sur ces feuilles comme un chiffre, l'esprit même de l'arbre, l'élan de vie qui a sa source dans l'Être, et qui bâtit les créatures. » (*Le blé de Noël*)

Durant les années d'exode qu'il passa à Longechaud, Henri Charlier continua aussi la sculpture. Il installa son atelier dans une grange extérieure au logis, mais il fut obligé de racheter de nouveaux outils, ayant laissé la plus grande partie des siens au Mesnil. Dans cet atelier de guerre, il exécuta plusieurs statues : une *Notre-Dame de Lourdes* et une *Sainte Bernadette* en bois pour une église de Béziers, la vierge en pierre polychrome *Notre-Dame du Précieux Sang* pour l'église Saint-Austremoine d'Issoire, ainsi qu'un *Saint Joseph* pour l'église d'Ambert.

Le 6 août 1941, André Charlier se remaria, et la messe de mariage fut célébrée dans l'église de Saint-Martin des Olmes, Henri Pourrat étant témoin de mariage. À la rentrée des classes en septembre, André fut nommé directeur de l'École des Roches de Maslacq. Ses trois filles quittèrent donc Henri et Émilie pour aller le rejoindre. En 1942 commença alors, avec les chapiteaux de la nef, le grand ensemble de sculptures monumentales dans l'église de La Bourboule, dont le chantier allait durer jusqu'en 1952. Charlier y travailla avec son élève François Robert, et fut aidé aussi par Philippe Kæpplin. Enfin, c'est au cours de ces années passées en Auvergne, en 1942, que parut le grand livre d'Henri Charlier, *Culture, école, métier*, aux éditions Arthaud. Il s'agit d'un livre consacré à la réforme de l'enseignement, qui ne put être diffusé qu'en zone Sud car les Allemands en interdirent la vente en zone occupée. Il n'en rencontra pas moins un réel succès, qui valut à Charlier d'être invité l'année suivante par le Cercle Fustel de Coulanges à donner une conférence de présentation de cet ouvrage à Paris, à l'amphithéâtre Turgot de la Sorbonne, sous la présidence de Daniel Halévy.

Retour au Mesnil-Saint-Loup : les œuvres de la maîtrise

En septembre 1943, les époux Charlier revinrent au Mesnil-Saint-Loup, et reprirent la vie où il l'avaient laissée avant la guerre. Tous deux étaient sexagénaires, mais la carrière artistique d'Henri était encore loin de toucher à sa fin : il avait devant lui un très grand nombre d'œuvres à réaliser, dont ses chantiers les plus importants. Les trois grands ensembles sculpturaux qui se succédèrent à partir de la

deuxième guerre mondiale, celui de l'église de La Bourboule (1942-1952), l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal (1953-1959), et la chapelle Notre-Dame de Lumière dans la Maison Mère des Oblates de Saint François de Sales à Troyes (1964-1967), furent donc encore des périodes d'intense activité pour Henri Charlier. Pour le chantier de Notre-Dame de Lumière, il fit travailler un jeune homme nouvellement arrivé, Hubert Herpin, qui fut son dernier élève. À l'achèvement de ce dernier grand ensemble sculptural Charlier avait 84 ans, et il sculpta encore deux autres statues. Cette période d'après guerre, qui compte une quantité considérable d'œuvres exécutées (environ 80 pièces monumentales), marque le sommet dans l'art de Charlier au point de vue de la qualité d'expression par la forme. C'est en effet au cours de ces trente années que son style sculptural est parvenu à son apogée, en particulier avec la Vierge *Rosa Mystica* (1951), avec le Calvaire, le maître-autel et les Apôtres de l'Oratoire Saint-Joseph, ou encore le *Chemin de Croix*, le *Christ de la Transfiguration* et la *Vierge de l'Assomption* de Notre-Dame de Lumière. Dans ces œuvres, la sculpture de Charlier n'est plus seulement « digne de l'antique », comme l'étaient déjà son *Ange de l'Apocalypse* d'Acy ou sa *Vierge à l'Enfant* de Saint-André de Lophem : elle atteint une maîtrise de la forme plastique, digne de cet art universel qui va des Égyptiens aux figures des portails de Chartres, en passant par les Chinois et les Syriens. Et, dans le même temps, c'est aussi dans ces œuvres de l'après-guerre que l'art de Charlier devient le plus personnel et acquiert toute sa force et sa délicatesse d'expression.

La Vierge *Rosa Mystica* n'a pas d'équivalent dans l'histoire de la sculpture : forme plastique et vie mystique s'unissent de façon unique dans cette statue pour en faire le modèle achevé de la définition de l'œuvre d'art que nous devons à Henri Charlier : une contemplation de l'œuvre de Dieu dans le mystère de la foi. C'est une Vierge à l'Enfant, écoutant le saint-Esprit figuré par une colombe posée sur son épaule. Marie se présente revêtue de la coule des moniales bénédictines, faisant dans la pierre des drapés d'une admirable souplesse. Cette sculpture est l'expression du mystère de grâce et de vie intime de Marie, qui semble perdue dans la contemplation de l'amour que son Fils lui porte. La Vierge du Calvaire de Montréal, plus simple du point de vue de la forme, est aussi l'une des plus expressives sur le plan spirituel. Elle illustre plastiquement ces lignes de Charlier sur la participation de Marie au mystère de la Croix : « La Sainte Vierge était au pied de la Croix, dans tout l'éclat de la charité parfaite ; elle rayonnait d'amour, elle exultait dans l'union à Dieu, et les mérites de son Fils la faisaient coopérer au rachat des membres du Christ. » (*Les propos de Minimus*)

Les douze Apôtres de l'Oratoire Saint-Joseph sont des pièces uniques dans l'art de Charlier, analogues aux statues *moai* de l'île de Pâques pour ce qui est de l'expression du mystère de l'homme, et de son attente d'un autre monde que leur attitude fait déjà pressentir. Par la forme plastique, ces Apôtres s'apparentent aux figures égyptiennes du treizième siècle avant notre ère et aux Bodhisattva chinois. Mais l'apport de la foi à cet esprit sculptural rend ces Apôtres plus proches encore de l'art médiéval. Charlier se place ici dans le droit fil de la tradition des portails et des frontons de nos cathédrales. Les Apôtres de l'Oratoire de Montréal sont les « frères puînés » des figures sculptées sur les portails de la cathédrale de Chartres, mais attention : des frères puînés qui font 4 mètres 80 de hauteur chacun, et pour la sculpture desquels Charlier a développé plastiquement le meilleur de son style personnel.

Le bas-relief polychrome représentant l'*Ensevelissement du Christ au Tombeau*, qui figure sur l'une des faces du maître-autel de l'Oratoire Saint-Joseph, est lui aussi d'une rare perfection du point de vue de la forme et de l'expression. Il se signale par une audace de composition dans le choix de la perspective qui contient le corps du Christ. Charlier l'a inscrit, non pas dans un plan unique suivant le

plan de la paroi de l'autel comme il eût été normal, mais dans deux plans perpendiculaires l'un à l'autre : le tronc et les membres sont vus de profil, tandis que la tête est vue de face comme si elle était inscrite dans un plan faisant angle droit avec le précédent. La rencontre de ces deux plans au niveau du cou crée un effet de rupture brutale, certainement voulu pour suggérer la mort violente du Christ. Cet effet dramatique est encore accentué par la représentation de Marie-Madeleine vue de dos, qui cache son visage pour pleurer sa douleur. A l'inverse le visage du Christ exprime avec sérénité son oblation sacrificielle, comme un état toujours actuel malgré la mort, prémices de la Résurrection. C'est la plus belle représentation de tête du Christ mort qui ait été réalisée depuis celle de la *Pietà d'Avignon*. Enfin, sur l'angle opposé à celui d'une sainte femme tenant une lampe pour éclairer l'obscurité du tombeau, Charlier a représenté la Nuit de la Résurrection sous les traits du visage d'une jeune fille les yeux clos, deux doigts délicatement posés sur sa bouche. C'est la figure de l'Espérance, telle que Péguy la décrit à la fin du *Porche du mystère de la deuxième vertu* :

O Nuit, ô ma fille la Nuit, la plus religieuse de mes filles...

Nuit ô ma fille la Nuit ô ma fille silencieuse...

Toi qui sais te taire, ô ma fille au beau manteau...

Silencieuse aux longs voiles

Toi qui répand de tes mains, toi qui verses sur terre

Une première paix

Avant-coureur de la paix éternelle.

La *Nuit* de Charlier sur le bas-relief du maître-autel de l'Oratoire Saint-Joseph, apporte juste ce qu'il fallait d'expression pour donner un visage humain à ces lignes éternelles.

Quant à la chapelle Notre-Dame de Lumière à Troyes, dont la décoration fut entièrement confiée à Charlier, elle réalise l'une des plus belles conceptions d'ensemble du sculpteur, en particulier avec la Vierge de l'Assomption qui se tourne vers l'Arc Triomphal de la Transfiguration et le Christ en gloire situés à huit mètres de distance, ainsi que le Chemin de Croix dont le dessin de Charlier et la taille monumentale des stations font une œuvre de gravure sur pierre entièrement originale au vingtième siècle. Il est bon de rappeler que ces œuvres d'art n'ont pas leur fin en elles-mêmes, pour le seul plaisir esthétique des yeux : elles sont au service de la foi et de la contemplation des fidèles qui viennent prier et célébrer la liturgie dans la chapelle. La plus jeune nièce d'Henri Charlier, Sœur Marie-Espérance, qui a passé plus de vingt ans à la Maison Mère des Oblates de Saint-François de Sales où se trouve cette chapelle, en parle en connaissance de cause : « Mon oncle Henri Charlier a tellement marqué mon existence que, lorsque je le voyais vieillir, je ne pouvais m'imaginer qu'il nous quitterait un jour. D'autant plus que les dernières années de sa vie, nous nous étions beaucoup rapprochés l'un de l'autre, et il était pour moi une «référence» en tout. En réalité il ne nous a pas quittés : il est présent dans toute son œuvre, dans notre pensée admirative et notre action de grâces. Ayant le privilège de prier chaque jour, à Troyes, dans la chapelle Notre-Dame de Lumière entièrement décorée par Charlier, je vois dans ce converti un don de Dieu à notre monde en quête de beauté, un homme «transfiguré» par la Grâce, au point que son intelligence hors du commun, sa grande liberté d'esprit et sa sensibilité contemplative ont permis à sa vocation d'artiste chrétien d'atteindre sa pleine réalisation avec l'ampleur que nous lui connaissons. » Enfin, dans la crypte située sous cette chapelle, Henri Charlier a peint sa dernière fresque qui représente la découverte de l'ermite Saint Gilles dans sa grotte. Cette fresque est le pendant dans le langage plastique du «climat de la grâce» qui illumine les premiers quatrains de l'*Ève* de Péguy (on y

retrouve même une source et une biche). C'est en exécutant cette dernière peinture monumentale que Charlier initia à la technique de la fresque Albert Gérard, professeur de dessin de l'École des Roches au temps où André Charlier en fut directeur.

Toutes ces œuvres font sans conteste mériter à Henri le jugement de Victor-Henri Debidour : « Henri Charlier (né en 1883) est certainement le plus grand sculpteur chrétien de ce demi-siècle », et nous pouvons ajouter : l'un des plus grands peintres du vingtième siècle, et le seul fresquiste.

La poétesse Marie Noël était amie des Charlier. D'origine bourguignonne comme eux, elle vivait à Auxerre. En 1948, elle vint passer quelques jours au Mesnil-Saint Loup chez les Charlier. Dans une lettre écrite depuis chez eux, elle décrit leur maison et surtout l'atmosphère spirituelle que les deux époux y faisaient régner :

« Ici où je me suis enfuie est un lieu où souffle l'Esprit, — l'Esprit de Force. Depuis trois jours, trois nuits, un vent digne de la Pentecôte ébranle notre maison basse et nous empêche de sortir. Je me tiens devant le grand âtre où brûlent les cônes de pins et les bûches de Pâques, en face d'Émilie Charlier — la délicieuse romancière Claude Franchet... Nous parlons peu. Mais la force est dans la maison. J'entends le maillet qui frappe. J'ai vu sortir du bloc de puissantes figures : une admirable *Jeanne d'Arc à la quenouille... les Saintes Femmes au tombeau*.

« Je me retire le soir, au faite du logis, dans la chambre charmante et singulière que Charlier a improvisée avec des planches — et du génie, — sous la charpente de son grenier. Elle ressemble tout-à-fait à l'Arche de Noé, — sauf que j'y suis la seule bête, — et j'y flotte, la nuit, sur l'ouragan qui m'y ballotte rageusement comme une mer démontée. »¹⁰

La *Jeanne d'Arc à la quenouille* à laquelle Marie Noël fait allusion est une délicieuse statue en bois polychrome, qui représente Jeanne d'Arc enfant en bergère chaussée de sabots, tenant sa quenouille et coiffée du bonnet blanc que portaient les femmes et les petites filles du Mesnil-Saint-Loup. Cette statue fut sculptée pour l'actrice Ingrid Bergman, qui venait de tourner au cinéma dans le film de Victor Fleming, *Jeanne d'Arc*, où elle incarnait le rôle de l'héroïne. C'est le Père Doncoeur qui avait eu l'idée de demander une statue à Charlier, en hommage à la célèbre actrice qu'il avait accompagnée et conseillée pendant le tournage de ce film. Les *Saintes Femmes au tombeau* sont l'un des bas-relief du maître-autel réalisé par Charlier primitivement pour les bénédictines de Vanves. Cet autel fut consacré par le nonce apostolique en France qui à l'époque était Mgr Roncalli, le futur pape Jean XXIII. Avec la Vierge *Rosa mystica* sculptée aussi à l'origine pour les mêmes moniales, cet autel se trouve aujourd'hui dans l'église du monastère Notre-Dame de la Sainte-Espérance au Mesnil-saint-Loup. Quant au génie dans l'aménagement de la chambre où couchait Marie Noël chez les Charlier, il tient surtout à trois peintures d'Henri représentant chacune des trois vertus théologiques sous la figure d'une jeune fille (le thème de Péguy au début du *Porche*). Henri Charlier avait placé ces peintures sur la charpente de la chambre-grenier pour servir de plafond. Un lit se trouvait sous chaque vertu, et les hôtes de passage s'endormaient ainsi sous leur regard.

Marie Noël échangeait avec Henri une correspondance, alimentée de la part de Charlier par des photographies des dernières œuvres qu'il venait de sculpter. La poétesse faisait alors des commentaires, qui répondent admirablement aux vues plastiques du sculpteur. Ainsi, à propos des sacrifices d'Abel et d'Isaac qui figurent en bas-relief sur le maître-autel de l'Oratoire Saint-Joseph, Marie Noël écrivit à

¹⁰ Lettre de Marie Noël, du 3 avril 1948, citée par Raymond Escholier dans *Henri Charlier imagier de Notre-Dame*. Probablement cette lettre était-elle adressée à Escholier lui-même.

Charlier : « Chers amis, je viens vous dire merci tout chaud, tout bouillant ! Charlier m'adresse de fortes paroles. Pan ! sur la tête ! en vrai sculpteur. Il a raison. (...) Les admirables photos qu'il m'envoie me prêchent mieux que tous ses conseils. Cet Isaac, lié, tordu, saisi aux cheveux — jusqu'à la cervelle — par le Père sacrificateur... Je me sens en lui jusqu'aux os et je voudrais avoir sur la face le calme soumis et sublime que Charlier lui prête, sous le glaive qui va frapper... et ne frappera pas. Je me sens aussi, jusqu'au cœur, dans la poitrine de l'Agneau offert pour le salut du monde... C'est magnifique, Charlier ! magnifique ! Et ce que cela peut vous faire de bien ! J'ai écrit au crayon derrière l'Isaac et l'Agneau ce mot de Simone Weil : “*Un innocent qui souffre répand sur le mal la lumière du salut.*” Et je médite là-dessus quand j'ai la corde au cou. » C'est la preuve par les faits que chez les esprits tournés à la compréhension du langage plastique, les œuvres de Charlier ne parlent pas seulement des dogmes théologiques à l'intelligence, elles touchent le cœur, et ne serait-ce point là une des missions urgentes de l'art en notre temps ?

Durant la période qui suivit la fin de la deuxième guerre, Henri Charlier écrivit beaucoup, sur un grand nombre de sujets, et là aussi nous pouvons dire qu'il parvint à la pleine maîtrise de sa puissante pensée. En 1944 déjà il avait tenté de faire publier son manuscrit entièrement achevé de *L'art et la pensée* à la *Nouvelle Édition*. Le contrat avec l'éditeur fut passé, mais en décembre une pénurie de papier consécutive à l'état de guerre empêcha la réalisation de ce projet. Dix ans plus tard, il publia successivement plusieurs livres que nous analysons brièvement dans la page *Écrits* : une vie de Jean-Philippe Rameau, suivie d'une vie de François Couperin ; *Le martyre de l'art*, qui est la réponse de Charlier à la querelle de l'art sacré ; *Le chant grégorien*, écrit en collaboration avec son frère André. Enfin, vingt-huit ans après la première tentative d'édition, l'ouvrage majeur qui contient toute la pensée esthétique d'Henri Charlier put enfin paraître, comme le couronnement de son œuvre plastique et écrite : *L'art et la pensée*.

Dans le même temps, Charlier était un collaborateur de premier ordre à la revue *Itinéraires*, qui avait été créée en 1956 par Jean Madiran en vue de la réforme intellectuelle et morale, « dans la perspective des idées d'Henri Charlier sur cette réforme. » Une collection littéraire fut lancée à peu près au même moment que la revue, dont le premier volume fut une réédition de *Culture, école, métier*. Dans *Itinéraires*, Charlier écrivait des articles sur l'art, la politique, la vie sociale, et il tenait une chronique de spiritualité sous le pseudonyme de D. Minimus. Il serait hors d'œuvre ici d'étudier en détail cette longue liste d'articles. Nous retiendrons seulement les lignes qui ouvrent le premier article d'Henri Charlier dans le numéro 1 de la revue, *Le beau est une valeur morale indispensable à la société* : « L'art n'est pas considéré avec beaucoup de sérieux dans la société contemporaine. Ce n'est pas très étonnant, car aujourd'hui l'économie a le pas sur les valeurs morales. L'économie libérale, ou bien le marxisme, le capitalisme ou le socialisme placent avant tout les forces économiques et leur demandent de donner la direction convenable à la société. Or, c'est l'homme qui devrait être la fin de toute évolution sociale, et chaque transformation mécanique de la production devrait être précédée d'un examen sérieux de ses conséquences pour l'homme et de la situation morale qu'amènerait cette transformation. » Cette entrée en matière de Charlier dans la nouvelle revue en création se voulait donc l'écho de l'enseignement du pape Pie XI dans son encyclique *Redemptor hominis*, repris ensuite par le Concile Vatican II : « La personne humaine est et doit être le principe, le sujet et la fin de toutes les institutions sociales. » C'était une manière pour Charlier de marquer ses convictions sur cette question si discutée des relations entre la

personne et le bien commun. Avis aux idéologues de froc ou séculiers, qui sous prétexte de défendre la transcendance divine, font la chasse aux sorcières à toute forme d'humanisme.

Sa chronique mensuelle de spiritualité valut à Henri Charlier d'entrer en correspondance avec une religieuse abonnée d'*Itinéraires*, qui goûtait spécialement les méditations de D. Minimus. Elle croyait écrire à un prêtre et commençait ses lettres par "Mon Révérend Père". D. Minimus joua le jeu, et lui répondit aussi longtemps qu'elle lui écrivit, sans jamais lui révéler qu'il était Henri Charlier. En agissant ainsi, il ne cherchait nullement à tromper cette religieuse, il gardait simplement l'anonymat, pour la raison même qui lui avait fait emprunter le pseudonyme de D. Minimus lorsque Jean Madiran lui demanda cette chronique :

« — J'ai appris de vous, lui dit ce dernier, comment chaque jour l'Église nous donne, dans sa liturgie du jour, son enseignement pour le jour présent. C'est donc à vous que je demanderai de l'apprendre aux lecteurs de la revue que nous allons créer.

« — C'est tout l'esprit des Pères du Mesnil, répondit Charlier ; je ne suis que leur héritier et leur survivant. Mais là je ne puis rien faire sous mon nom. Vous êtes jeune, vous ne savez pas encore combien les ecclésiastiques, pour la plupart, sont jaloux de leurs prérogatives ; ils ne supporteraient pas qu'un laïc parle de spiritualité, surtout s'il en parle pour réparer leurs omissions ; et leur dénigrement empêcherait de faire aucun bien.

« De là lui était venue l'idée d'une signature qui ne dirait rien, ou plutôt qui ne parlerait qu'à ceux qui sauraient la comprendre. Ceux qui y lisaient « Dom Minimus » lisaient mal, cela n'était point écrit. Il était écrit simplement que l'auteur de ces entretiens spirituels se sentait et se voulait le plus petit (c'est la signification littérale du latin *minimus*), et d'abord le plus petit de la communauté bénédictine du Mesnil où il avait chanté l'office monastique sous la direction de Dom Bernard Maréchaux. » (Jean Madiran, *Le plus petit*)

Les dernières années

Au fil des années, la maison du sculpteur de Mesnil-Saint-Loup était devenue un lieu où l'on venait de très loin, et de toutes origines, pour rencontrer le maître à penser qu'était Henri Charlier : artistes, penseurs, écrivains, religieux, hommes de métier, pères et mères de famille se rendaient en visite au Mesnil pour consulter le sculpteur sur les questions les plus diverses. Les arts, la musique, le grégorien, la spiritualité, la politique, l'éducation, la vie sociale et professionnelle, étaient autant de sujets sur lesquels les visiteurs trouvaient toujours du profit à s'entretenir avec Charlier. Nous pouvons donner en exemple, sur la fin de sa vie, la session organisée en 1972 au Mesnil-Saint-Loup autour de Charlier par l'association *Hommes et métiers*, qui œuvrait à la défense des métiers en s'inspirant des idées énoncées par Charlier dans son livre *Culture, école, métier*. Celui-ci leur consacra une soirée autour de la question de l'enseignement. Il commença son propos par une réflexion sur la conception chrétienne du travail, qui est un élargissement de sa pensée sur la mission de l'artiste à la famille humaine tout entière : « Le livre de la Genèse nous apprend que le premier homme fut placé dans le Paradis Terrestre pour le *cultiver* et le *garder*. Il ne s'agit aucunement d'une punition, mais d'une mission. L'homme est chargé de contribuer de manière intelligente à l'achèvement, même matériel, de la Création. mais à son achèvement moral surtout. Le grand hommage réel que la création peut donner à son Créateur est l'amour du travail bien fait. Et cela a été connu de tous les peuples de la terre, car Dieu a mis la loi naturelle dans le cœur et l'esprit de tous les hommes. (...) Le travail de l'homme est une mission à lui donnée pour conserver la vie et achever le monde. La peine dans le travail est la conséquence du péché d'Adam, mais ne restreint ni ne supprime la mission. La négation du péché originel est la cause principale de l'échec de tous les réformateurs sociaux depuis la Révolution Française. Car ils n'iaient en même temps qu'il fût besoin d'une force morale qui ne vint pas de l'homme pour parer aux effets désastreux des concupiscences. Or l'envie est le fond de l'esprit démocratique ; elle causera toujours des luttes homicides s'il n'y a aucun moyen de former moralement les hommes à s'aimer entre eux. Nous savons tous ici que seul l'amour de Dieu peut régler convenablement l'amour du prochain. Le succès des révolutionnaires vient de ce qu'il est plus facile de s'en prendre à la société que de se réformer soi-même. Mais réformer la société ne servira à rien si l'homme ne surveille pas sa vie morale et ne demande pas à Dieu qui l'a créé de le soutenir. » Et il étayait son propos par une critique des principales utopies de ces réformateurs sociaux : Saint-Simon, Proudhon, Sismondi... Henri Charlier s'était soulié toute sa vie de la défense des professions manuelles. Il voulait que le savoir-faire des artisans d'élite soit remis à l'honneur. Ses interventions en ce domaine et l'œuvre importante qu'il laissait dans le département de l'Aube lui valurent d'être décoré le 18 novembre 1964 de la Médaille d'Or de la Reconnaissance Artisanale, qu'il reçut à l'Hôtel de Ville de Troyes, des mains du Secrétaire Général de la Préfecture.

En 1965 Henri Charlier exposa une statue au Salon d'Automne. Il avait été accueilli comme Sociétaire de ce Salon en 1922 lors de l'exposition de sa première *Jeanne d'Arc* qui eut un grand succès, mais il fut rapidement déçu par la manière désavantageuse dont on plaça son *Ange de l'Apocalypse*

d'Acy en 1924, puis le *Sacré-Cœur* de Paray-le-Monial en 1930, et il avait ensuite cessé d'exposer. La dernière œuvre qu'il exposa au Salon de 1965 était une figure taillée directement dans la pierre, la Vierge *Notre-Dame de la Sainte-Espérance* qui se trouve aujourd'hui dans le cimetière du Mesnil-Saint-Loup, comme stèle au-dessus de la tombe de Charlier lui-même. Du point de vue plastique, la pose qu'il a choisie pour cette statue est l'une des conceptions les plus originales du sculpteur : la Vierge, tenant de la main droite la colombe du Saint-Esprit serrée sur son cœur, relève de l'autre main un voile posé sur sa tête et tourne ses regards vers le Ciel. C'est une image plastique de la définition de l'art sur laquelle Henri Charlier achève son livre *L'art et la pensée* : « L'art, surtout l'art chrétien, est chargé de lever le voile qui cache à l'esprit les grandeurs de l'esprit. » Ainsi placée par le sculpteur lui-même au-dessus de sa tombe, cette œuvre résume toute la vie d'Henri Charlier, son œuvre plastique, et sa pensée esthétique.

Puis en 1967, la Société Académique de l'Aube, dont Henri Charlier était déjà membre associé, voulut lui donner une nouvelle marque de reconnaissance en le nommant Membre Honoraire. L'élection eut lieu au mois de mai 1967, et Henri Charlier fut invité à siéger lors de la séance du 16 juin suivant, qui se déroula encore à l'Hôtel de Ville de Troyes, en présence des membres de la Société. Charlier s'y rendit accompagné de sa femme. Le Président de la Société Académique de l'Aube était alors M. Gabriel Grolley, qui connaissait et admirait Henri Charlier depuis longtemps. Il prononça un long éloge, parcourant toutes les étapes de la vie de Charlier. Citons seulement ces lignes, qui nous renvoient à l'installation des Charlier au Mesnil-Saint-Loup en 1925 : « Ce renoncement était courageux pour la romancière comme pour l'artiste. C'était un défi à notre siècle où la présence est une sauvegarde et où la publicité est reine. (...) Charlier travaillera dans la paix, à l'ombre du clocher qui domine la vieille grange transformée en atelier, en marge des agitations et des intrigues, dans la sereine atmosphère d'une véritable société chrétienne. Alors, on assiste à ce spectacle surprenant d'un artiste qui a banni toutes les mondanités, qui ne fréquente pas les expositions, qui n'alimente pas les gazettes, qui décourage les reporters venus jusqu'à lui et qui se dérobe par la fenêtre quand des importuns se présentent. Il se produit un retournement inattendu. Cet artiste effacé, inconnu, enregistre sans cesse des commandes. Elles se suivent régulièrement et jamais il ne manque de travail et par conséquent de pain. Il voit en cela la protection de la Providence et à ceux qui lui disent : "Il faut arriver !..."", il fait sienne cette parole : "Oui, mais où ?" (...) Les statues du Mesnil-Saint-Loup, non seulement sont demandées en France, mais encore dans tout l'univers chrétien et elles s'embarquent pour les contrées les plus lointaines. Après l'Inde, après le Japon, c'est le Canada qui les accueille. À la basilique Saint-Joseph, de Montréal, bâtie par Dom Bellot, le plus grand architecte de notre temps, affirme Charlier, les figures des douze apôtres, taillées dans nos vieux noyers, trouvent un grandiose épanouissement. Les Canadiens prétendent même qu'en cet endroit, Charlier a sculpté le plus sublime autel de toute la chrétienté. Glorieuse référence. » Puis M. Grolley évoque l'œuvre écrite de Charlier : « Les jugements qu'il rend parfois sont rudes. Dans sa solitude, il est un des rares artistes à marquer une réaction contre certaines extravagances. La plus sévère concerne les arts. Il l'a produite en 1957 dans cette brochure vengeresse aux titres significatifs : "*Le martyr de l'art*" ou "*L'Art livré aux bêtes*", qu'il a illustrée de sa main. Il y condamne l'art abstrait qui, selon lui, n'est qu'une lanterne magique non allumée. Il y voit une insulte à la pensée, car ses étalages ne reflètent rien. » Et le discours du Président s'achève en compliments non feints : « La Société Académique de l'Aube est très satisfaite et très fière de voir un artiste comme Henri Charlier entrer dans ses rangs. Il lui apporte le grand exemple d'une existence entière mise au service d'un idéal. Elle l'accueille avec le plus grand respect de sa forte personnalité en lui apportant, pour suprême récompense, l'épithète de "maître" qu'on ne décerne qu'aux meilleurs. Car il est de la race de ceux qui, en tête des cortèges, portent les flambeaux et ravivent la flamme ! »

Henri Charlier remercia la Société par un exposé sur *Le langage de l'art*, dans lequel il explique le sens de ses prises de position contre les extravagances modernes. C'est la capacité même de l'art d'exprimer la vérité qui est en jeu : « Il est d'autant plus important d'éclairer sur ces sujets l'opinion publique que les excès de toutes sortes de profiteurs sans talent, mais sans vergogne aussi, ont introduit tout doucement dans le public cette opinion que l'art pourrait bien n'avoir aucun sens, que le beau est une convention... sans aucun lien avec la vérité. En d'autres termes, le beau n'est qu'une fantaisie qui plaît ou ne plaît pas, un simple amusement. Vous retrouvez là la question de Ponce Pilate à Jésus : "Qu'est-ce que la vérité ?" Ponce Pilate n'était pas un esprit bien profond ; c'était un fonctionnaire colonial qui avait deux objectifs : s'enrichir autant que possible et ne pas déplaire au gouvernement, en évitant tous les conflits ouverts avec la population. Il demandait ce que c'était que la vérité sans douter pour cela de sa propre existence, des sesterces qu'il avait en banque, ni de l'existence de sa femme qui avait des songes. Mais il ne se rendait pas compte que toutes ces certitudes avaient pour base des vérités fondamentales qui en assuraient l'existence et formaient des lois. » Il faut savoir gré à la Société Académique de l'Aube d'avoir rendu à l'œuvre d'Henri Charlier l'honneur qu'elle mérite, et d'avoir permis à ce grand artiste d'exposer publiquement sa pensée, à une époque où les idées qu'il exprime étaient universellement rejetées.

Au mois d'avril 1968 se tint à Lausanne le Congrès annuel de « l'Office International des œuvres de formation civique et d'action culturelle selon le droit naturel et chrétien », qui avait demandé à Henri Charlier une exposition de ses œuvres. Celui-ci accepta d'y participer. Parmi les œuvres qu'il exposa se trouvaient les esquisses (au pinceau) des stations du Chemin de Croix de Notre-Dame de Lumière, et quelques peintures et dessins. En comparaison avec l'ampleur de l'œuvre de Charlier, cette exposition était de petite taille, mais elle eut un grand nombre de visiteurs. Car, outre les habitants de Lausanne, l'Office International avait réuni trois mille congressistes cette année-là.

En 1971, Henri Charlier souffrit deux deuils familiaux. Son frère André mourut le 8 août, et fut enterré au Mesnil. Puis ce fut le tour de sa femme Émilie, qui s'éteignit le 14 octobre, aux premières vêpres de sainte Thérèse d'Avila (sa patronne d'oblature bénédictine), après qu'Henri lui eût chanté le chant *Ubi caritas et amor* qui accompagne le lavement des pieds du Jeudi Saint. Elle mourait après deux années d'infirmité, durant lesquelles elle avait été soutenue par son mari qui assurait les charges domestiques du ménage. Ils n'avaient pas eu d'enfants — ce fut sans doute une croix pour tous les deux —, et Henri Charlier vécut alors seul dans sa maison, livrant en 1972 sa dernière statue et publiant son dernier grand livre *L'art et la pensée* : il avait 89 ans. Il laissait une œuvre plastique comportant environ 260 sculptures monumentales, plus d'une dizaine de fresques, et plusieurs centaines de peintures.

Ayant achevé son œuvre plastique, il ne renonça pas pour autant à toute activité. À l'automne 1972 il lança une petite revue intitulée *Faits et gestes*, qu'il composait lui-même et ronéotypait à ses propres frais. Il y répondait aux erreurs concernant la transmission de la foi et les déformations de la liturgie, dans une conversation imaginaire entre trois jeunes garçons qui ne manque pas de piquant. Enfin, toujours à ses frais, il fit rééditer le lumineux *Traité du ministère ecclésiastique* du Père Emmanuel, afin de le faire connaître et de le diffuser : un simple laïc prenant à sa charge l'édition d'un ouvrage sur le ministère des prêtres, il est curieux qu'à l'heure où l'on parle tant de formation du clergé et de promotion du laïcat, personne ne s'en soit avisé.

Une dernière surprise fut réservée à Henri Charlier un an avant sa mort, au mois de décembre 1974 : il se vit offrir le prix Plivard par la Société Académique de l'Aube, en reconnaissance de son œuvre

artistique. Ce prix, qui dura de 1972 à 1992, était alors la plus haute distinction de la Société Académique. La remise de prix eut lieu le 20 décembre 1974 à l'Hôtel de Ville de Troyes, au cours de l'Assemblée Générale annuelle de la Société. Outre les membres de la Société, on notait la présence à cette assemblée générale du maire-adjoint M. Déoust, représentant le ministre-maire de Troyes, de conseillers municipaux, de conseillers du Musée de Troyes, ainsi que des représentants des trois quotidiens locaux, et de la télévision régionale. Henri Charlier était alors sur le point d'avoir quatre-vingt-onze ans, mais il pu se rendre à la cérémonie. Le Bulletin de la Société Académique de l'Aube de janvier 1975 relate ainsi l'événement dans le procès verbal de la séance du 17 janvier : « Le prix de 1000 F. offert par notre collègue associé Mme Plivard et destiné à un artiste méritant de notre département a été attribué, on le sait, à M. Henri Charlier, sculpteur, écrivain et philosophe, demeurant au Mesnil-Saint-Loup. M. Weil rend hommage au talentueux artiste et rappelle ses multiples mérites, puis il invite la donatrice à remettre au lauréat le prix et le diplôme qui lui ont été décernés. M. Charlier exprime avec humour ses remerciements à Mme Plivard et à la Société Académique. » Nous avons le texte de ce petit discours, que Charlier écrivit de sa main, où l'on retrouve en effet son humour, mais aussi sa présence d'esprit :

Monsieur le Ministre

Monsieur le Préfet

Monsieur le Président du Conseil Général

Mes chers amis de la Société Académique,

Chère Madame

J'ai eu un certain nombre de prix dans ma vie, au lycée d'abord, mais grâce à vous ils se trouvent tous encadrés par deux prix de beauté ! Oui, de beauté. Le premier, j'avais dix-huit mois, mes parents étaient allés déjeuner chez un cousin très proche à Pantin près Paris. C'était le jour de la fête du village, et il y avait un concours de bébés. On me présenta et j'eus le prix, un prix de beauté.

Je ne l'ai jamais mérité depuis par ma personne. Mais cette fois, chère Madame, je pense que c'est encore un prix de beauté que je dois à votre générosité, prix qui ne s'adresse plus à ma personne mais à mon œuvre dont le but est évidemment d'être belle pour donner à penser.

Encore que cette œuvre soit dispersée en Europe et dans le Nouveau Monde, elle est assez bien représentée à Troyes pour que les assistants qui l'ignorent puissent se rendre compte que les donateurs ne se sont point égarés. J'ai sculpté un bas-relief à Saint-Urbain devant les reliques d'Urbain IV ; une grande statue de la Vierge sur la façade de Notre-Dame des Trévois

Enfin j'ai fait toute la décoration intérieure de la chapelle N. D. de Lumière, à la Maison Mère des Oblates de St-François de Sales, rue des Terrasses. Il s'y trouve six statues, un chemin de Croix gravé dans la pierre, et dans la crypte un bas-relief et une fresque véritable de douze mètres carrés. Cet ensemble à peu près ignoré est la seule œuvre d'art complète entreprise à Troyes au XX^e siècle. Elle est en même temps un exemple de l'effort de rénovation des arts plastiques entrepris au début du siècle.

Je remercie bien cordialement tous ceux qui s'en sont aperçu et qui, avec vous, chère Madame, ont contribué à me faire savoir qu'ils en avaient quelque reconnaissance en m'accordant mon dernier prix de beauté.

Henri Charlier

Après cet ultime hommage, Henri Charlier continua les mois suivants à travailler quelques textes, parmi lesquels un important article sur *L'inspiration* qui fut publié à titre posthume. Il conserva toute sa

lucidité intellectuelle jusqu'au dernier jour, laissant à son éditeur le soin de publier un album de ses œuvres qu'il avait mis en train, ayant lui-même choisi les planches et écrit le texte.

Le 8 décembre 1975, il fut pris d'angine de poitrine et comprit que sa mort était proche. Ses dernières lettres montrent qu'il s'y prépara avec la simplicité et la gaieté qui lui étaient coutumières. Le 15 décembre, il écrivit à sa nièce Anne-Marie : « [...] Je ne suis pas très bien portant en ce moment. Les premiers grands froids m'ont fait dégringoler dans l'échelle des hommes. Je n'ai plus aucune envie de faire quelque chose et surtout je me vois à peu près dans l'incapacité de faire ce que j'avais à faire. C'est un avertissement du bon Dieu à reconnaître que mon œuvre est faite et à penser qu'il me faut le retrouver bientôt dignement. Nous avons notre nouveau curé. Il n'y a rien à lui reprocher personnellement. Il essaye de s'adapter, de ne pas froisser mais il a des consignes contre le latin et le grégorien... et d'autres choses qu'il ne dit pas (pour le catéchisme et [la] formation des jeunes). En somme, nous sommes dans l'attente. » Le 22 décembre, parlant de son angine de poitrine, il écrivait à sa nièce Marguerite : « C'est de cela que Papa est mort (à 68 ans). Cela ira-t-il vite ou lentement ? À la grâce de Dieu. Je suis d'accord avec lui malgré ma pauvre fidélité. (...) Z'enfants, encore un vieux qui a l'air de se préparer à vous quitter. » Enfin deux jours plus tard, le jour même de sa mort, dans une lettre de vœux adressée à l'abbaye de Solesmes il disait au Père Le Corre : « Je viens d'être moi aussi averti par le Seigneur d'avoir à songer plus précisément à mon passage de ce monde en celui de la Gloire. (...) J'ai reçu ce matin le sacrement des malades (nouveau rite) et la communion. Quoi vous dire ? sinon que le Christ est toujours vainqueur. » Henri Charlier est mort quelques heures après avoir écrit ces lignes, le 24 décembre 1975 aux premières vêpres de Noël. Ses dernières paroles furent pour répondre aux prières des agonisants et demander qu'on lui chante l'*Ubi caritas et amor* comme lui-même l'avait chanté à sa femme.

Frère Henri Charlier est enterré dans son habit d'oblat olivétain au cimetière du Mesnil-Saint-Loup, sous la stèle sculptée par lui-même : une statue de Notre-Dame de la Sainte-Espérance qui tourne ses regards vers le ciel en relevant le voile qui couvre sa tête, image de l'Espérance du Ciel qui détache notre cœur des choses de la terre pour les tourner vers les réalités d'En Haut. C'est le testament d'Henri Charlier, et la leçon qu'il nous invite à vivre comme lui-même l'a vécue.

L'homme et l'artiste

Les témoignages de ceux qui ont bien connu Henri Charlier : sa famille, ses amis, ses élèves, décrivent l'homme mûr comme un artiste de génie entièrement pris par son art, très indépendant de jugement, qui ne se laissait encager dans aucune idéologie ni aucun système, et que son esprit universel portait à s'intéresser à tous les sujets. Mais il est un trait de son caractère qui s'affirma dès ses jeunes années, André Charlier le dévoile en rapportant une réflexion que son grand-père maternel fit un jour au sujet d'Henri : « C'est un original ; il l'a toujours été et le sera toujours. » Clovis Bidet avait été surpris d'abord par le choix que son petit-fils avait fait de la carrière artistique, puis par sa conversion au catholicisme. Mais André Charlier ajoute ceci : « Se convertir : cela me paraît pourtant une chose des plus simples, et c'est certainement très original aussi. Seulement le mot n'a pas tout à fait le même sens dans ma pensée que dans celle de grand-père. » Nous prenons nous-même le mot "original" au sens étymologique, où l'entend André Charlier, c'est-à-dire d'un ensemble de qualités natives qui font de toute personne un être absolument unique et nouveau, et non point dans le sens détourné de "bizarre". Charlier n'était point un inclassable ni un marginal. Il était au contraire très sociable et avait bien les pieds sur terre, mais même dans les occupations les plus familières il se mouvait toujours sur un plan où le commun des mortels, pour peu qu'il fût réfractaire à la vie de l'esprit, ne pouvait aisément accéder. Tout chez lui était dominé par ce que dans son langage esthétique il appelle les « formes de l'esprit », grâce auxquelles il unifiait sa vie d'homme et d'artiste en la rapportant toute à Dieu. Il vivait simplement avec honnêteté ce qu'il écrit dans *L'art et la pensée*, en commençant d'abord par lui-même : « ...On ne saurait sans erreur séparer l'homme de l'artiste. Sa nature déchue et sa déchéance rachetée ont une influence profonde sur la manière dont il use de l'intelligence... L'œuvre qui sort de nos mains doit aller à la gloire de Dieu, où le bien et le beau se trouvent confondus en une unité suressentielle. Cela demande un travail de tout l'homme, travail que l'on croirait étranger à l'art. Ce serait une rectification de la prudence chrétienne pour empêcher que l'art ne nuise à nos fins dernières ; sans doute, cette rectification a toujours lieu de se faire, car l'homme est imparfait. Mais c'est tout l'homme qui est artiste, c'est tout l'artiste qui est chrétien, et c'est la vision du monde même qui est rectifiée chez lui... La rectification de la vue du monde chez l'artiste chrétien n'est pas une castration, mais une ouverture, une expansion de l'âme où s'unissent le beau et le bien, naturels et surnaturels dans la contemplation de Dieu... La vie de l'homme n'a pas deux fins, chacun de ses actes, directement ou indirectement, a la même, et c'est Dieu... Autrement, l'art devient une fin pour l'artiste, devient une idole. »

Pour Henri Charlier l'art ne fut jamais une idole : il le mettait entièrement au service de la foi, ayant décidé à partir de sa conversion de ne plus sculpter que des œuvres religieuses. Pour autant, il n'y avait chez lui ni fondamentalisme ni fanatisme : il savait par expérience que la foi est un don absolument gratuit et cette connaissance le tenait constamment dans l'humilité. En outre il ne perdait jamais de vue la nécessaire distinction entre les domaines spirituel et temporel. Nous lisons par exemple dans son article sur la *Naissance de la civilisation chrétienne* : « Nous en avons dit assez pour montrer comment

s'est établie dans le monde cette distinction essentielle à la société chrétienne entre César et Dieu, entre ce qui est dû à la société politique et ce qui appartient au domaine de la conscience et demeure libre. » Et dans *L'art et la pensée* : « Le respect de la conscience, l'amour de la vérité et l'horreur du mensonge sont la pierre de touche d'une civilisation chrétienne. » Considérations qu'il ne se contentait pas de tenir seulement au plan théorique, mais qu'il faisait passer dans sa vie. Bernard Bouts cite à ce propos une lettre de Charlier où se manifeste son respect envers la conscience de ses élèves, eu égard à la mise en œuvre de leurs talents au service de la foi : « Très rares sont mes tableaux de sujet religieux. Mais ils ont tous, dit-on, un caractère mystique. J'écrivis au patron pour lui demander son avis. Voici sa réponse : « *Le Mesnil, 18 avril 67. — Aujourd'hui, j'entre dans ma 85^e année. Bien sûr que non, il ne faut pas vous forcer à peindre des sujets chrétiens que vous ne "voyez pas", mais bien en peindre quand vous en avez l'inspiration. Mais alors il faut vous rendre compte que vous ne faites plus de l'art pour vous ou pour les rares gens de goût, les rares artistes. L'art prend alors une fonction sociale, celle d'exprimer la beauté des conceptions religieuses d'une société, de former l'imagination d'un peuple...* »

Voilà le plan sur lequel Henri Charlier se mouvait en permanence, et ceux qui l'ont approché et compris ne s'y sont pas trompés. Bernard Bouts montre encore comment chez Charlier les qualités naturelles et surnaturelles s'unissaient en une synthèse originale : « Henri Charlier a été l'un des plus puissants cerveaux du siècle. Suis-je un bon juge ? Non, si je ne comptais que sur ma culture, qui est faible, et sur mon intelligence, toute dirigée vers l'art. (Le Patron lui-même me l'a dit.) Mais si je juge par comparaison, il me semble que j'ai raison : les circonstances ont fait qu'il m'a été donné de connaître, dès avant mon séjour chez Charlier et aussi par la suite, quelques peintres et sculpteurs en vogue, des architectes, des professeurs, un grand philosophe, un grand physicien. C'étaient des hommes supérieurs dans plusieurs domaines, mais je ne peux pas ne pas voir qu'ils étaient limités. Leur pensée était profonde dans un sens, mais j'ai aperçu, chez tel ou tel, d'étranges contradictions : l'homme du monde trahir le chrétien, trahi à son tour par le scientifique ou l'artiste, et, enfin, l'édifice instable ou incomplet. Chez Charlier, l'édifice est complet. Sa logique, en esprit et en fait, est impeccable. Sa religion, sa vie familiale et patriarcale, son art, ses idées politiques, sociales, forment un édifice sans faille, servi par beaucoup d'imagination créatrice, beaucoup de culture et de mémoire. »

Il n'était pas toujours aisé de suivre ce que Bouts appelle la « logique en esprit et en fait » de Charlier, parce que ce dernier était tout le contraire d'un esprit cartésien. Sur l'exemplaire de sa bible que nous avons pu consulter, parmi les multiples notes griffonnées dans les marges au fil des années, figure ce mot de Charlier : « Vouloir déduire l'étant, quelle folie ! » Voilà le cas qu'il faisait du *Cogito...* de Descartes. C'est pourquoi, remarque encore Bernard Bouts, Charlier « a été très peu compris : ses visiteurs portaient souvent déçus ; non pas de lui, mais d'eux-mêmes car, pour le suivre, il eût fallu faire abstraction de quelques habitudes mentales, d'une culture mal orientée, d'impulsions non contrôlées, toutes cordes sensibles, douloureuses. Il me disait : "Debussy et Rodin ont "réussi" de leur vivant à cause de leur côté romantique, qui est grand. Non pas à cause de leurs qualités profondes." Chez lui, si sensible et facilement ému – il lui arrivait de pleurer en nous lisant du Péguy – il n'y avait pas de romantisme. Quand je disais ces choses, dans ma jeunesse, on me riait au nez. Chez Charlier même, j'ai souvent vu se dessiner aux lèvres des visiteurs, un sourire compatissant ou un sourire de pitié ou de mépris. Il a été peu compris parce qu'il était novateur dans tous les domaines à la fois. Je ne sais si je me fais comprendre : certaines personnes venaient le voir pour qu'il leur parle de sculpture ; mais Charlier ne pouvait pas parler de sculpture sans la musique, la danse, la politique, la science sociale... parce que, dans son esprit, il s'agissait, à la fois, de la philosophie et de la pratique de tout cela réuni. » (*L'apprentissage chez Henri Charlier*)

La qualité éminente du penseur, du philosophe qu'était Charlier réside dans la puissance de son esprit d'analyse. C'est le caractère qui domine sur son autoportrait peint à l'huile, spécialement concentré dans son regard, tel que lui-même a choisi de l'immortaliser sur cette peinture : un regard d'une pénétration et d'une intensité de vie intellectuelle saisissantes. Henri Pourrat en avait été frappé en conversant avec Charlier : dans le passage du *Secret des Compagnons* que nous avons cité, il parle de ce « regard bien jeté sur ses hôtes, puis qui se relève, qui va plus outre, toujours en quête de visions et de vérités. » Charlier fut en effet un chercheur infatigable de la vérité. Parmi les ouvrages dans lesquels brille particulièrement son esprit d'analyse, relevons seulement son exposé sur *Les quatre causes*, et surtout *L'art et la pensée*. Les toutes dernières années de sa vie, alors qu'il avait passé ses quatre-vingt-dix ans, il travailla encore à un texte très dense sur l'inspiration, qui ne fut publié qu'après sa mort. Pour ce travail il ne se contenta pas de réunir ses connaissances déjà étendues sur la question, mais il se lança dans une étude très approfondie sur l'intuition, et fit même venir le livre de Jolivet *L'intuition intellectuelle et le problème de la métaphysique*, annotant de manière suivie la première partie de cet ouvrage : *Saint Thomas et l'intuition intellectuelle*. Son cahier de notes compte près de quinze pages de réflexions portant uniquement sur ce problème de l'intuition, dont la pertinence atteste que la vieillesse n'avait nullement entamé sa très grande vigueur intellectuelle. Cette réflexion l'amena ainsi à corriger la position sur l'intuition chez Bergson, qu'il avait émise plus de vingt-cinq ans auparavant dans le chapitre *L'art est une parabole* de *L'art et la pensée* : « La définition de l'homme "animal raisonnable", note-t-il sur son cahier, est insuffisante car son lien avec Dieu n'est pas seulement rationnel ; il est intuitif, c'est-à-dire mystérieux. (...) Nous avons jadis dit et écrit que Bergson avait eu tort de séparer l'intuition de l'intelligence, parce que ces intuitions (ou inspirations) ne naissent que lorsque l'intelligence est déjà formée. Je pense aujourd'hui que Bergson a eu raison de les distinguer si nettement, parce que si l'intuition est dans l'intelligence et use du raisonnement pour s'expliquer, elle est d'une nature très différente de l'intelligence rationnelle, et parce qu'elle est la trace du mystère où la Sainte Trinité fait l'homme à son image. (...) L'intuition prend forme suivant le langage employé. Elle peut être confuse au début et n'être éclairée que progressivement dans le langage choisi, parole (concept), forme plastique, musique. » Sans doute son refus initial de la position de Bergson provenait-il chez Charlier de la part prépondérante que prenait l'intelligence dans la conception de ses propres œuvres d'art. Son expérience de plus de soixante-dix ans de vie d'artiste dut néanmoins lui montrer maintes fois à quel point l'inspiration déborde de beaucoup le champ de l'intelligence discursive, mais il voulut encore en chercher les raisons métaphysiques avant de l'affirmer et de corriger sa position sur l'intuition bergsonnienne.

Dans la vie, Henri Charlier était un homme très simple et très gai : c'est ainsi que Dom Bellot le présentait à ses correspondants canadiens. L'*Enquête* finale de son livre *Le martyr de l'art*, dans laquelle il se révèle lui-même au quotidien, le montre tel en effet. L'esprit de gaieté qui traverse toute cette enquête était l'une des couleurs dominantes de son âme, qui reprenait le dessus même dans les épreuves de la vie. Au début de janvier 1951, il dut subir une intervention chirurgicale à Paris, au cours de laquelle il y eut une grosse hémorragie qui nécessita aussitôt une transfusion sanguine. Cette transfusion (geste médical encore peu pratiqué à cette époque) se passa bien, mais les reins restèrent bloqués et il fallut faire en urgence une deuxième opération qui dura plus de six heures, sans laquelle il serait mort. Il dut rester en convalescence pendant un mois. A sa sortie de l'hôpital il fut reconduit au Mesnil-Saint-Loup en voiture par un élève d'André Charlier, Christian de Monbrison. Que croyez-vous qu'il fit, lorsqu'il fut rendu chez lui ? Il s'installa aussitôt au piano, chanta du Claude Duboscq, et avec Monbrison et ses nièces qui se trouvaient là il entonna les chœurs de *Platée*, un opéra de Rameau.

La gaieté de Charlier pouvait parfois prendre aussi des formes inattendues pour les visiteurs qui venaient au Mesnil. Antoine Barrois en fit l'expérience un jour où il était venu afin de préparer l'édition du *Chemin de Croix de Notre-Dame de Lumière*. Il importe de noter que Charlier avait alors quarante-cinq ans : « Il s'agissait d'examiner le montage définitif du livre reproduisant le Chemin de croix de Notre-Dame de Lumière. Lorsque ce fut chose faite, Charlier sortit le fameux ratafia dont nous bûmes ensemble. La conversation continuait à notre grande joie quand, tout à coup, dans le feu d'une explication, Charlier attrapa la bouteille, la posa sur le sol et, ses sabots à peine enfilés, se mit à danser en chantant. La chanson bourguignonne allait son train, les pas se succédaient autour de la bouteille. Les bras demi-levés, la tête droite, le corps délié, Henri Charlier dansait pour nous. Plastiquement, le plus saisissant était la liberté d'allure et la force de ce corps âgé. "La carcasse est vieille, disait-il, ravi de son effet, mais elle est encore bonne." Musicalement, le rapport avec le chant grégorien était frappant. La remarque lancée nous valut aussitôt les explications nécessaires, suivies tant bien que mal. Aujourd'hui qu'il est mort et qu'il ne reprendra son corps que glorieux, nous remercions Dieu d'avoir vu Charlier danser. »

Et danser en sabots de bois. Car Charlier ne se souciait guère d'esthétique vestimentaire, ne courant point après les vernissages dans les galeries d'art ni après les cocktails réunissant le beau monde de la culture. Dans la communication *Henri Charlier artiste et penseur* présentée par Gabriel Groley à la Société Académique de l'Aube en 1978, l'auteur qui avait bien connu le sculpteur du Mesnil pour lui avoir souvent rendu visite, se souvient d'abord de l'homme simple qu'était Charlier, de l'artiste qui n'avait rien de pontifiant : « Ayant rompu définitivement avec le monde, il ne voulait plus connaître désormais que l'existence rurale. Quelques paysans, animés de bon sens, deviendraient des proches amis. Aussi bien, circulant dans son village, replié sur lui-même, coiffé de sa calotte, chaussé de ses sabots, conversant avec les hommes de la terre, il ne visait pas au solennel. » Charlier n'était pas un artiste de salon. Nous avons rapporté plus haut l'anecdote amusante de sa réception à l'entrée du château de Guidenson où il devait rencontrer Claude Dubosq. Une histoire semblable, liée encore à sa tenue vestimentaire, se produisit dans les années 30. Charlier devait donner une conférence à Paris, au Ritz, le célèbre hôtel de très grand luxe situé place Vendôme. Lorsqu'il se présenta à la porte de cet hôtel, il se vit refuser l'entrée par le réceptionniste qui ne trouvait pas sa tenue suffisamment élégante. « Mais, c'est moi le conférencier » répondit Charlier... Dom Bellot, qui racontait cette histoire à ses amis canadiens, ne dit pas la suite, mais nous pouvons imaginer la confusion du réceptionniste, et l'effet que dut produire l'entrée de Charlier dans la salle de conférence où l'attendait une assemblée de nobles auditeurs.

C'est à sa nièce Anne-Marie que nous devons le portrait le plus complet de la personne d'Henri Charlier : « Il était de tempérament extrêmement vif, rapide, et très impatient : sa femme Émilie disait de lui qu'il était "patient comme un chat qui s'étrangle". Il était prompt à se mettre en colère, mais de jugement très sûr à propos des êtres, et psychologue, avec cependant parfois un manque d'objectivité concernant les personnes qu'il n'aimait pas. C'était le cas par exemple de Madame Rage (dont il a pourtant peint un très beau portrait) : il disait à son sujet qu'il avait horreur des femmes bas-bleus, et Madame Rage était docteur en Droit, ce qui la rendait encore plus suspecte à ses yeux. Henri Charlier avait l'amour du travail bien fait. Je me souviens de l'époque où il n'avait pas encore de ponceuse électrique : c'était souvent sa femme qui polissait les statues à la pierre ponce. Elle y passait des heures, parfois des jours, et Henri trouvait toujours que cela laissait à désirer, alors que le résultat était déjà magnifique. Un autre trait de son caractère : son esprit facétieux et son sens du comique. Il nous faisait bien rire lorsque nous étions enfants. Un jour, Émilie a surpris une conversation entre nous à propos de

Papa et Henri. L'une de nous disait : "Tonton est plus sévère que Papa." Et l'autre de répondre : "Oui, mais il est si drôle !" Il y avait un rituel au Mesnil le samedi soir : c'était le jour où Henri se rasait (juste avant le dîner) en prévision du dimanche, et à chaque fois il nous poursuivait avec son blaireau plein de savon à barbe pour nous en barbouiller. Nous attendions ce moment avec impatience, et chaque samedi il nous faisait rire toujours autant. Il avait aussi l'esprit très pratique pour faciliter les commodités matérielles de la vie en général, et de la maison en particulier : ainsi il a été le premier au Mesnil à avoir une voiture, à installer le chauffage central chez lui (avant même la guerre de 40), à faire venir l'eau courante dans la maison avec une moto-pompe sur une citerne qu'il avait fait construire pour recueillir l'eau des toits. »

« La sensibilité d'artiste d'Henri Charlier ne se voyait pas forcément, mais le mettait de plain pied avec certaines personnes qui avaient la même sensibilité. Ainsi d'une brodeuse, qu'il trouvait très douée pour le choix des couleurs : ils pouvaient rester des heures ensemble sur une broderie, sans le moindre agacement ou mouvement d'impatience de la part de Charlier. De même, sur le plan musical, avec son dernier élève Hubert Herpin : tous les dimanches soirs, ils écoutaient ensemble (dans la chambre d'Henri et Émilie) des disques de Couperin, Rameau, Satie, Debussy, et on les sentait tous deux vraiment en communion. La sensibilité de Charlier était particulière, car il pouvait paraître dur et insensible, et pourtant lorsqu'il nous lisait du Péguy ou du Claudel, à certains passages émouvants pour lui, tout à coup sa voix se brisait et ses larmes coulaient : cela m'impressionnait beaucoup. »

En art et dans les autres disciplines de l'esprit, Henri Charlier ne transigeait pas sur les principes, car, disait-il, l'humanité vit de quelques idées très simples mais il suffit qu'une petite erreur s'y glisse pour qu'elle sombre pour plusieurs siècles dans la barbarie. D'où le côté absolu de Charlier, qui s'accommodait mal avec les esprits cherchant les entre-deux. On en trouve plusieurs exemples dans ses ouvrages, lorsqu'il redresse les erreurs du Père Fabre, de Jacques Maritain, ou des religieux de la revue *L'Art Sacré*. Son séjour au Canada nous en fournit un autre exemple. Le diplomate Paul Lavoie dont il avait fait la connaissance, était l'ami d'un professeur de dessin, M. Gaston Hoffmann. Celui-ci, après avoir enseigné à l'École des Beaux-Arts de Québec, exerçait en France le métier même que Charlier avait pratiqué avant la première guerre mondiale : il était professeur de dessin dans les écoles de la Ville de Paris. Lavoie avait présenté Hoffmann à Dom Bellot, et voulut le faire entrer aussi en relation avec Charlier. Son intention était de les faire collaborer ensemble à une réforme de l'enseignement de l'art au Canada. L'année précédant le voyage de Charlier au Canada, fin 1936, Lavoie avait préparé le terrain en lui faisant parvenir un rapport écrit d'Hoffmann au sujet de la fondation d'une École des Beaux-Arts, afin que Charlier donne son avis. Mais ce rapport allait à l'encontre de l'expérience que Charlier avait acquise comme artiste et maître d'atelier, sur l'apprentissage de l'art. Par ailleurs, Hoffmann était l'auteur de quelques ouvrages, dont une méthode pour apprendre à dessiner : "*Tout le dessin en quarante leçons*". Évidemment, il aurait mieux fait de rester avec ses collégiens : vous imaginez Rodin sortir en *reader digest* un "*Tout le dessin en quarante leçons*", lui qui laissait après sa mort plus de trois mille dessins ! Et Charlier lui-même en laissait deux mille. Il lut pourtant le rapport d'Hoffmann, et répondit par un mémoire de vingt pages daté du 2 novembre 1936, intitulé *L'apprentissage de l'art*, dans lequel il analysait les faiblesses des idées d'Hoffmann, bonnes pour faire des professeurs de dessin, mais point de vrais artistes. Ce mémoire fut montré à Hoffmann, qui prit la mouche et répondit à Lavoie une longue lettre dans laquelle on devine un esprit tourné à traiter « les grandes choses par les petits côtés », comme dit Pascal. Il commence par reprocher à Henri Charlier l'activité dans la franc-maçonnerie et les idées socialistes de son père, puis il met en doute la véracité de sa conversion au catholicisme, et il s'appuie sur l'histoire survenue à Charlier à l'entrée du grand hôtel Ritz, pour affirmer

qu'un « artiste qui vient dans un endroit sélect en tenue de maçon, ça sent à plein nez le communiste qui fait plus que mépriser le bourgeois! » Monsieur Jourdain, s'il avait été invité à assister à la conférence de Charlier au Ritz en cette soirée mémorable, n'eût pas dit son dédain plus joliment que M. Hoffmann. Henri Charlier, ouvrier maçon communiste : il y a de quoi pouffer de rire, et nous espérons que M. Lavoie n'a pas manqué d'en toucher un mot à l'intéressé, qui heureusement savait goûter les côtés cocasses de la vie. Malgré ce début orageux, Lavoie et Dom Bellot tentèrent de persuader Charlier de rencontrer Hoffmann au cours de son voyage au Canada, d'avril à juillet 37, mais rien n'y fit. La rencontre n'eut jamais lieu. Et l'avant-veille de l'embarquement sur le bateau du retour, Charlier écrit à Lavoie le mot suivant : « Montréal 21 juillet 1937, cher Monsieur je vous réponds hâtivement car je prends le bateau vendredi matin à Montréal. (...) J'ai lu les coupures de journaux concernant les écrits de M. Hoffmann. Je ne puis que vous répéter ce que je vous ai dit maintes fois. Toutes ces idées excellentes sont aussi fausses que possible. Appliquées à l'école primaire elles ne feront pas de mal, parce qu'il y a une éducation de l'œil à faire au point de vue de la QUANTITÉ et que M. Hoffmann entend très bien ce point-là. Mais dès l'école primaire c'est insuffisant, et ensuite cet enseignement devient TRÈS MAUVAIS parce qu'il n'a pas égard à la QUALITÉ. Je ne tiens pas du tout à voir cet excellent homme qui sait très bien son métier d'enseigner si une ligne est trop longue ou trop courte, mais dont le siège est fait, et à qui je ne suis pas chargé d'apprendre ce que c'est que l'art. Il le saurait déjà s'il avait dû le savoir. Adieu, je demeure bien vôtre en N. S. Henri Charlier. » Quelques jours plus tard Dom Bellot, au reçu de la copie de cette lettre de Charlier que lui avait envoyé Lavoie, répondait à celui-ci : « Je vous remercie de m'avoir communiqué les copies des lettres échangées ; je me rends mieux compte de ce que Charlier pense à propos de M. Hoffmann, car il ne m'avait jamais parlé de ce cher homme. Charlier ne conçoit jamais que l'absolu, il faut que l'on comprenne de suite, il veut arriver sans jamais transiger. C'est là sa force et sa faiblesse. »¹¹ Dom Bellot emploie ici le mot *faiblesse* par égard au zèle et à la diplomatie de Lavoie, mais il savait que l'attitude de Charlier était voulue par fidélité à l'essence de l'activité artistique. Et lorsqu'il faisait remarquer à celui-ci qu'il n'était pas assez opportuniste et que cela lui faisait du tort, Charlier s'en excusait en répondant : « Je ne suis pas diplomate ! » Cela ne l'empêchait pas de juger à leur valeur et d'admirer les vrais artistes (ses écrits sur l'art en font la preuve), ni même de s'investir personnellement pour les faire connaître : la tournée de concerts qu'il organisa en Belgique avec Jane Bathori pour présenter la musique de Duboscq en témoigne, et aussi l'intervention commune avec Dom Bellot et le Fr. Raymondien pour la création au Canada d'un Musée National Horatio Walker, où Charlier ajouta une mention personnelle en faveur des aquarelles de Walker.

Ne voyons donc point dans l'intransigeance de Charlier l'expression d'un orgueil caché ou d'une quelconque présomption, mais plutôt la certitude qui lui venait de son expérience du métier d'artiste, comme l'a observé justement Henri Pourrat : « Henri Charlier a l'air d'un de ces hommes à la veillée qui savent plaisanter, mais aussi tout démêler en trois paroles. (...) Industrieux et solide, solide comme celui qui se sait sur la voie, avec le manque entier de vanité, d'amertume, de doute, que celui-là peut avoir. L'orgueil qu'a le menuisier capable de faire une belle huche, est-ce bien de l'orgueil ? Plutôt ce sentiment du bon ouvrage qui donne assurance. » Ajoutons, en ce qui concerne Charlier, que l'assurance qu'il tirait de sa production artistique s'appuyait en dernière analyse sur la conscience de ce qu'une belle

¹¹ Les lettres de Gaston Hoffmann, d'Henri Charlier et de Dom Bellot que nous citons ici, sont conservées par la Division des Archives de l'Université Laval de Québec dans le Fonds Paul Lavoie (dossier "Beaux-Arts 1935-1937" pour celles d'Hoffmann et de Charlier, et dossier "Dom Bellot 1937-1939" pour celle de Dom Bellot).

œuvre, un bon dessin sont « un cadeau de Dieu » comme il l'écrivait à Dom Le Méhauté, ce qui est une preuve de son humilité.

Henri Charlier prenait en effet son oblature bénédictine très au sérieux. Nous avons dit comment il se levait en pleine nuit pour aller célébrer les matines avec le chœur des moines du Mesnil-Saint-Loup, nous l'avons vu aussi puisant son inspiration artistique à la source vive de la Sainte Ecriture. Toujours dans la ligne de son oblature bénédictine, il mettait au-dessus de tout la modestie et l'humilité. Quand on lui demandait pourquoi il n'avait pas cherché à faire des expositions de ses œuvres, il répondait : « J'avais de l'ouvrage ; il était indécent de rechercher une chose aussi vaine que la gloire. » Il aurait pu en effet tirer quelque gloire de sa notoriété qui s'étendait loin en France et dans le monde, mais il n'en faisait aucun cas. Il fuyait les mondanités et l'esprit du monde qui cherche la réclame, la publicité, et à se faire voir. Le trait de caractère qui a le plus frappé Gabriel Groley, sur lequel il insiste beaucoup dans sa conférence à la Société Académique de l'Aube, est la modestie de Charlier et sa fuite des honneurs : « Henri Charlier ne connaît pas encore le renom auquel il pourrait prétendre. Il en est le seul responsable. C'est bien parce qu'il a pratiqué obstinément une modestie qui n'était pas hypocritement feinte. Vertu bien rare aujourd'hui et surtout dans les milieux artistiques... Un de ses principes consistait à ne pas montrer un talent qu'il tenait de Dieu, à condition, assurément, de le servir en premier lieu. Jamais il ne sculpta d'œuvres profanes et jamais il ne signa ses personnages religieux... Les *mass media*, porteuses de lauriers et brûleuses d'encens, mais qui ne s'émeuvent guère sans sollicitations répétées, n'ont pas eu à fonctionner pour lui. Le solitaire ne faisait de bruit qu'avec son marteau. Nous sera-t-il permis de citer un fait probant ? Nous lui avons offert gracieusement, il y a une trentaine d'années (aux environs de 1948), alors qu'il était déjà conscient de ses mérites, un reportage illustré qui comprenait une page entière de journal. Il en a reçu la maquette, mais ne l'a jamais rendue, en prétendant qu'il l'avait égarée. Et pourtant, à l'époque, cette faveur était excessivement rare. A notre instigation, quelques groupes culturels étaient parvenus au Mesnil-Saint-Loup pour accéder à l'atelier et entendre la parole du maître. Faisant de Claude Franchet son interprète, il nous invita gentiment à espacer nos visites. » (*Henri Charlier artiste et penseur*)

Mais la plus belle image à retenir, sur laquelle nous voulons achever le portrait de l'artiste chrétien que fut Henri Charlier, est liée à l'une de ses sculptures de 1957 : la statue de *Notre-Dame du Nid*, une Vierge à l'Enfant en bois polychrome qui était destinée à l'Œuvre du "Nid" pour les prostituées repenties. L'histoire suivante illustre bien l'esprit dans lequel Charlier créait ses œuvres d'art : l'esprit même de la Sainte-Espérance qui avait converti la paroisse du Mesnil-Saint-Loup. Lorsque la statue *Notre-Dame du Nid* fut achevée, Charlier le fit savoir au fondateur de l'Œuvre du "Nid", le Père Talvas. Celui-ci se rendit au Mesnil-Saint-Loup un après-midi d'hiver pour y prendre la statue. Henri Charlier le reçut très aimablement au coin du feu, et les deux hommes eurent une conversation. A la fin, le Père Talvas demanda au sculpteur quelle somme il lui devait pour son travail. Henri Charlier réfléchit un instant, puis répondit au vénérable prêtre : « Vous direz une messe pour moi », et il fit cadeau de la statue au Père Talvas. Là où d'autres chrétiens, en pareille circonstance, eussent demandé de faire dire des messes pour les filles repenties de l'Œuvre du "Nid", le converti de longue date (depuis 44 ans) qu'était Henri Charlier demandait une messe pour lui-même : il ne s'estimait pas meilleur que les personnes recueillies par le "Nid", et il faisait de son art une œuvre de foi, au service de la conversion de son âme. Henri Charlier fut vraiment, suivant l'expression de Péguy, un chrétien "de chrétienté".

La leçon d'une vie

La leçon que laisse Henri Charlier tient en une phrase tirée de la *Lettre aux jeunes canadiens* qu'il écrivit en mars 1938 au cours de son pèlerinage au village natal de Jeanne d'Arc : « À Domrémy, où peu de choses ont changé depuis 1428, on ressent tout particulièrement, sous l'influence de la sainte, sans doute, combien le train du monde est vain, que seules subsistent les choses éternelles et les vues humaines conformes à la volonté divine. » Depuis les sautes de son adolescence contre l'athéisme de ses parents, plus encore depuis sa conversion, la vie d'Henri Charlier fut un chemin de conformation à la volonté de Dieu. Il eut à vaincre dans sa jeunesse un naturel vif, prompt à la répartie, qui le mena parfois jusqu'à se heurter avec son père ou ses grands-parents, car il se disait qu'il ne devait pas leur cacher ses pensées. Il « pensait tout haut », disait-il de lui-même. Dans la lettre sur sa conversion qu'il adressait à son père en septembre 1916, il répondait aux reproches paternels sur un ton quelque peu caustique : « J'ai été bien surpris d'apprendre par toi et par André que ma conduite avait fait tant de bruit dans Landernau, car grand-père sait tout comme toi-même depuis assez longtemps déjà que je suis catholique. Que cela vous ait chagriné, cela se conçoit : cela prouve que vous tenez à vos idées et il n'y a que du bien à cela. Mais je n'ai fait que faire vis-à-vis de vous ce que vous-mêmes avez fait vis-à-vis des générations qui vous ont précédés. Au nom de l'évolution de la pensée, vous condamniez la rigueur des dogmes : ne vous étonnez point si une évolution encore plus prolongée ne modifie ceux que vous avez adoptés. (...) Si mon zèle vous paraît excessif, le vôtre jadis ne l'a-t-il point pu paraître ? Ce n'est simplement de votre côté comme du mien que l'honnêteté de braves gens qui ne veulent de tromperie en rien, qui prennent nettement position, et en effet peuvent par là entraîner beaucoup d'autres à leur suite. » Soixante-dix ans plus tard, devant un groupe de religieux qui étaient venus chez lui pour l'interroger sur la vie du Père Emmanuel et l'œuvre de Notre-Dame de la Sainte-Espérance, son intransigeance s'était teintée d'indulgence : « La foi est un don gratuit, entièrement gratuit, de Dieu. Nous n'avons d'autre mérite personnel que de l'accepter. Et encore, c'est un mérite qui nous est acquis par Jésus-Christ. (...) C'est pour cela qu'il faut être large et condescendant avec ceux qui ne l'ont pas ou ceux qui la cherchent. Il faut être charitable, quoi... » L'expérience de la vie, le contact avec les hommes, et la pratique des œuvres de la foi lui avaient appris qu'il n'y a pas de vraie charité sans bienveillance et humilité.

En art, la leçon que laisse Henri Charlier fut un retour long et réfléchi aux principes éternels des arts plastiques, à leurs techniques intellectuelles aussi bien que matérielles qui avaient été perdues depuis la Renaissance. Dans *L'esprit sculptural*, parlant de l'héritage de la Renaissance il évoque ses propres débuts dans la peinture : « Nous avons cru nous aussi à Michel-Ange et à Léonard, nous avons voulu avoir leur science, nous avons fait de l'anatomie, de la dissection, de la perspective et de la géométrie pour nous apercevoir ensuite que ce savoir était, pour l'art, à peu près entièrement vain, et que les vraies qualités artistiques de ces grands artistes ils les tenaient du Moyen Âge car l'Antiquité même qu'ils avaient admirée en était dépourvue. Et le Moyen Âge les possédait plus purement qu'eux. » (*L'art sacré*, mai-juin 1936) Nous avons eu le loisir de consulter ces études d'anatomie peintes par Charlier

durant ses premières années de peinture à Paris. Elles sont remarquables de précision et de science, mais comme lui même le comprit vite, elles ne servent à rien au point de vue de l'expression des réalités spirituelles qui est la raison d'être de l'art. Car si nous donnions foi au *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, il nous faudrait admettre que « la peinture doit paraître une chose naturelle vue dans un grand miroir. L'esprit du peintre doit être à la ressemblance du miroir qui se transforme en la couleur des objets... Par-dessus tout, prends le miroir pour maître. La peinture la plus louable est celle qui se conforme à l'objet imité. » Mais alors cela signifierait que, depuis la découverte de la photographie au dix-neuvième siècle, la peinture n'a plus rien à dire et n'a même plus de raison d'être. A quoi Charlier, partant d'une citation de Claudel sur le mouvement des arts et de la pensée qui eut lieu en France à la fin de ce même dix-neuvième siècle, fait cette réponse dans laquelle nous trouvons la synthèse de toute sa vie d'artiste chrétien : « *“Nous sommes sortis de ce fatal engourdissement, de cette attitude écrasée de l'esprit devant la matière, de cette fascination de la quantité. Nous savons par l'Écriture (...) que les choses visibles sont faites pour nous amener à la connaissance des choses invisibles. Avec quelle attention ne devons-nous donc pas seulement les regarder, mais les étudier et les questionner ! Rien ne nous empêche plus de continuer, avec des moyens multipliés à l'infini, une main sur le Livre des Livres, et l'autre sur l'Univers, la grande enquête symbolique qui fut pendant douze siècles l'occupation des Pères de la foi et de l'Art.”* (La catastrophe d'Igitur) Péguy l'a fait, Claudel l'a fait et le fait encore, Dieu merci. Ils se sont retournés vers Dieu ; ils ont pris parti franchement pour une technique intellectuelle qui est celle du rythme libre, l'analogue de l'expression par la forme plastique. » (*L'art et la pensée*) Aux noms de Péguy et de Claudel il ne nous reste plus qu'à joindre celui d'Henri Charlier. Puissions-nous tous, chacun selon ses moyens et les talents qu'il a reçus, poursuivre comme eux cette grande enquête symbolique dont dépend le droit achèvement du monde.

François Laignier