

# «LES MÉTAMORPHOSES DU REGARD»<sup>1</sup>

2<sup>e</sup> partie

## «LES MAÎTRES DE L'IRREEL»

Entretien filmé entre André Malraux, Pierre Dumayet et Walter Langlois,  
réalisé les 13 et 14 décembre 1973.

*Entretien présenté, transcrit et annoté par Inès Khémiri  
Réalisé sous la direction de Monsieur Claude Travi*

### I. INTRODUCTION

Les entretiens filmés avec André Malraux réalisés par Clovis Prévost en 1974 et qui ont été réunis sous le titre général de : *Les Métamorphoses du regard*, après avoir été diffusés à plusieurs reprises à la télévision française, ont été finalement édités en 2006 par les éditions Maeght sous la forme d'un DVD<sup>2</sup> comprenant les trois grandes parties de ces entretiens :

- «Les dieux de la nuit et du soleil»;
- «Les Maîtres de l'Irréel»;
- «Le Monde sans dieux».

Ces trois films forment, comme le signale avec raison Jean-Claude Noël<sup>3</sup>, les pendants audiovisuels des trois tomes de la trilogie de *La Métamorphose des dieux*, à savoir :

---

<sup>1</sup> Fiche technique : Maeght Producteur et l'O.R.T.F. présentent 3 films 16 mm couleur d'une durée de 52 minutes chacun : André Malraux, «Les Métamorphoses des dieux». 2<sup>e</sup> partie : «Les Maîtres de l'Irréel». Réalisation : Clovis Prévost. Collaboration : Claude Lenfant. juin 1974. Entretien filmé entre André Malraux, Pierre Dumayet, et Walter G. Langlois, les 13 et 14 décembre 1973.

<sup>2</sup> *Les Métamorphoses du regard, Films, Entretiens, Exposition*. Editeur : Maeght Editeur, 2006. DVD + livre.

<sup>3</sup> Voir Jean-Claude Noël, dans le livre qui présente ces entretiens. *Les Métamorphoses du regard, Films, Entretiens, Exposition*. Editeur : Maeght Editeur, 2006, p. 7.

- *Le Surnaturel*,
- *L'Irréel*,
- *L'Intemporel*.

Ces entretiens ont été conduits par Walter Langlois et Pierre Dumayet. Le premier est un professeur universitaire américain et l'un des pionniers des études critiques sur l'oeuvre d'André Malraux. On lui doit notamment un important ouvrage sur la période indochinoise de l'auteur<sup>4</sup>. Quant au second, il est réalisateur et producteur d'émissions de radio et de télévision, essayiste et romancier. Il est célèbre par des émissions littéraires comme *Lectures pour tous* (1953-1958), *Lire, c'est vivre* (1975-1987) et le magazine *Cinq colonnes à la Une* (1959-1969).

Les ouvrages auxquels se réfèrent le plus souvent les deux interlocuteurs de Malraux au cours de ces entretiens, sont *Les Voix du silence* (1951), *Le Musée imaginaire*<sup>5</sup> (1965) et *La Métamorphose des dieux* (1957); cela est tout à fait attendu car les deux autres tomes de cette trilogie, à savoir *L'Irréel* et *L'Intemporel* auxquels Malraux travaillait à cette époque, n'étaient pas encore publiés. Ils paraîtront respectivement en 1974 et 1976.

Quant au film, il a été réalisé par Clovis Prévost avec la collaboration de Claude Lenfant. Après des études d'architecture à l'École des beaux-arts de Paris Clovis Prévost se tourne vers le cinéma et la photographie. Dans la lignée de cinéastes comme Van der Keuken, Clovis Prévost choisit de s'effacer derrière la complexité de ceux à qui son oeuvre rend hommage. Il a publié avec Robert Descharnes *La vision artistique et religieuse de Gaudi* dont il est le photographe et le co-auteur. Mandaté pour diriger le département cinéma d'Aimé Maeght producteur entre 1969 et 1975, Clovis Prévost a réalisé une vingtaine de courts et moyens métrages où il a traité de l'oeuvre de grands artistes du XXe siècle comme : Antoni Tàpiès, Pol Bury, Eduardo Chillida, Joan Miró, Salvador Dali ou Alexandre Calder.

---

<sup>4</sup> *L'aventure indochinoise d'André Malraux* (1967), trad. de l'anglais par Jean-René Major, 352 p. Mercure de France.

<sup>5</sup> *Le Musée imaginaire, Idées/Arts*, Gallimard, 1965. Précisons toutefois qu'une seule question fait allusion à cet ouvrage.

Concernant le contexte de ces entretiens, Jacques Chanussot et Claude Travi précisent dans les *Dits et écrits d'André Malraux* : «Les 13 et 14 décembre 1973, Malraux reçoit, à Verrières-le-Buisson, Dumayet et Walter G. Langlois pour une série d'émissions consacrées à l'art, à la suite de l'exposition organisée à la Fondation Maeght en son honneur. Ces trois émissions réalisées par Clovis Prévost, avec la collaboration de Claude Lenfant, sont incontestablement les meilleures de celles sur Malraux et l'art. Les questions de Pierre Dumayet amènent l'auteur des *Voix du silence* à préciser et développer certaines de ses intuitions, présentées parfois de façon très elliptiques dans ses écrits.»<sup>6</sup>

Ces entretiens filmés qui constituent de l'avis général des critiques, l'une des meilleures introductions à la conception esthétique de l'auteur et à son musée imaginaire ont d'ailleurs été appréciés aussi par les cinéastes puisque cette série a obtenu «le Prix du meilleur film de télévision, au Festival international du film d'art d'Asolo, en Italie.»<sup>7</sup>

Mais le spectateur, tout en reconnaissant l'intérêt des ces émissions qui explicitent de nombreux aspects des derniers essais esthétiques de l'écrivain, a quelques fois du mal à suivre l'auteur dans ses brillants développements tant sa voix devient par moments inaudible. A l'expression volontiers elliptique de l'auteur liée à la singularité du projet des écrits sur l'art qui vise à «réaliser une expérience qui imite celle de l'art, plutôt qu'elle n'en rend compte»<sup>8</sup> et à son débit rapide, se sont ainsi ajoutés deux autres inconvénients qui rendent le décryptage des ces entretiens difficile : une voix de plus en plus sourde et une élocution peu claire, profondément altérée probablement par la dernière maladie<sup>9</sup> de l'auteur et par les traitements qu'il suivait.

Ces difficultés d'élocution – que l'on relève dans la plupart de ces entretiens donnés par l'auteur dans les années soixante-dix –, expliquent l'embarras de que des spectateurs éprouvent devant certains passages de ces entretiens – pourtant remarquablement filmés et bien menés et dans lesquels l'auteur paraît si bien inspiré et si éloquent.

---

<sup>6</sup> Jacques Chanussot et Claude Travi, *Dits et écrits d'André Malraux. Bibliographie commentée*, Editions universitaires de Dijon, 2003, p. 450-451.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, «Le musée, l'art et le temps», *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 22. Voir aussi l'article de Julien Dieudonné intitulé «Les silences de la voix : poétique de l'énigme dans les écrits sur l'art», in *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 23.

<sup>9</sup> Vers la mi-octobre 1972, André Malraux chez qui on a «diagnostiqué une atteinte du système périphérique moteur», a été hospitalisé à la Salpêtrière pendant plus de quatre semaines. Voir Sophie de Vilmorin, *Aimer encore*, Gallimard, 1999, p. 118.

Il nous a été donné en effet de voir certains d'entre eux se tourner les uns vers les autres, cherchant à savoir s'ils ont bien entendu la même chose : «esprit proustien» ou «esprit faustien»; «quelque chose que vous auriez eu» ou «que vous auriez vu»; «la Sainte Anne ou bien la Vierge noire» ou «la Sainte Anne en Vierge noire», «la destruction de son être» «ou «la destruction de son maître», etc. ...

D'autres ont pu être déroutés par certains mots qui semblent «intrus» dans des formules comme : «il y avait cette chrétienté qui était, pourquoi pas, le Mali», ou : «Dans le Maroc, c'est vrai; il advient que ce soit tout à fait faux», ou encore : «des oeuvres de Mari comme les Nègres»<sup>10</sup>.

De même qu'ils ont pu être surpris par certaines structures insolites, que l'on a dû à mettre sur le compte du discours oral, notamment lorsque l'auteur déclare : «C'est conçu avec une petite rue qui va assez loin et qui vous permet de voir la cathédrale de loin, mais étroit.»

Pour permettre au spectateur qui n'est pas très familier avec la conception esthétique de l'auteur ni avec ses écrits sur l'art d'apprécier la qualité des ces films élaborés eux-mêmes selon le jeu de l'ellipse et du rapprochement insolite<sup>11</sup>, il importe qu'il ne bute pas dans ces entretiens sur des mots ou des phrases qu'il entend mal ou dont le sens lui échappe. Il convient aussi qu'il ne soit pas dérouté par certaines formules ou notions que l'auteur emploie dans un sens très précis : comme «Irréel», «poème», «logique-piège», «démasquer» ... ou quand il renvoie à Viollet-le-Duc ou à Spengler...

C'est pour cette raison que nous avons entrepris, sous la direction d'un spécialiste de l'oeuvre de Malraux, M. Claude Travi<sup>12</sup>, à qui nous adressons ici nos vifs

---

<sup>10</sup> C'est pourtant ce que nous lisons encore dans l'extrait des «Maitres de l'Irréel» publié dans le livre qui accompagne le DVD. Voir André Malraux, *Les Métamorphoses du regard*. Films, entretiens, exposition. Maeght Editeur, 2006, p. 44. Après avoir réécouté de nombreuses fois le passage et avec l'accord de M. Travi et de M. Khémiri nous corrigeons par «oeuvres de magie».

<sup>11</sup> Malraux dans le compte rendu des *Nouvelles nourritures terrestres* de Gide, écrit : «Tout art repose sur un système d'ellipses». *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1935. «[...] ces films développent l'ellipse de confrontations singulières à travers l'aléatoire du Musée imaginaire d'André Malraux. Et un style de montage lui-même elliptique et incantatoire, comme «dans ne dérive d'astres. Selon un rythme mystérieux» où tout n'est pas dit : à chacun de suppléer. Tourner un film, c'est fabriquer aussi de l'énigme, la grotte du Trésor caché.» «Notes sur un tournage», Claude et Clovis Prévost, *Présence d'André Malraux*, n° 4, 2005, p. 61-66.

<sup>12</sup> On lui doit de nombreux études sur l'oeuvre d'André Malraux, notamment, «*Signes et silences, Malraux et Groethuysen*», in *André Malraux, l'homme des univers*, décembre 1958, p. 61-65, «Malraux et l'Égypte» in *André Malraux, d'un siècle l'autre*, Gallimard, 2002, p. 385-395. Il est co-

remerciements pour sa disponibilité et son écoute, de transcrire la seconde partie de ces entretiens – «Les Maîtres de l'irréel» – qui avait particulièrement retenu notre attention<sup>13</sup> en 2001 parce qu'elle traitait de l'art et de l'imaginaire de la Renaissance et parce qu'elle éclairait magistralement *L'Irréel*, le second volume de *La Métamorphose des dieux*, paru en cette même année 1974, et qui nous avait enchantée par les vues originales que Malraux y a développées sur l'art italien du *Trecento* et du *Quattrocento* et par la qualité poétique de son écriture.

Nous voudrions souligner que la transcription de ces entretiens n'est pas une hérésie. Comme l'ont rappelé Jacques Chanussot et Claude Travi, des extraits de ces entretiens «ont été publiés dans la presse : *Le Monde* (2-3 juin 1974; *Le Figaro Littéraire* n° 1464, 8 juin 1974, p. I, III...»<sup>14</sup>. De même qu'il convient de signaler que de nouveaux fragments de ces entretiens ont été transcrits et publiés récemment dans le livre<sup>15</sup> qui présente et accompagne le DVD de ces entretiens filmés publiés par Maeght.

Notre idée était aussi de tenter de proposer une transcription accompagnée de notes qui permettraient ainsi au lecteur de mieux suivre l'auteur dans sa réflexion sur tel ou tel fait artistique, religieux ou philosophique et de lui fournir les références précises des passages ou des formules cités ou auxquels il est fait allusion dans les questions posées par Pierre Dumayet et Walter Langlois.

Mais avant de proposer le texte de ces entretiens, nous voudrions souligner le caractère problématique de toute transcription. Celle-ci, quel qu'en soit le degré de fidélité, est toujours un appauvrissement de la nature réelle d'un entretien, fait de paroles, de gestes, de regards et pour le cas de *La Métamorphose du regard*, d'images et de musique. Roland Barthes l'a très bien dit dans *Le Grain de la voix* : «... ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur

---

auteur avec Jacques Chanussot des *Dits et écrits d'André Malraux. Bibliographie commentée*, Editions universitaires de Dijon, 2003.

<sup>13</sup> Notre intérêt pour ces entretiens s'est éveillé en 2001 quand nous avons été chargée de transcrire certaines des réflexions de Malraux pour le compte de l'édition des *Ecrits sur l'art* de Malraux en Pléiade qui était en cours de préparation.

<sup>14</sup> André Brincourt qui a transcrit et publié en 1974 une vingtaine de réflexions de Malraux développées au cours de ces émissions, a justifié ainsi son initiative : «Le don et le bonheur de formulation chez André Malraux nous ont incité à tenter à notre tour une expérience : présenter un florilège, quelques idées majeures, quelques clés essentielles saisies au vol des propos.» *Le Figaro Littéraire* (n° 1464, 8 juin 1974).

<sup>15</sup> *André Malraux, Les Métamorphoses du regard*. Films, entretiens, exposition. Maeght Editeur, 2006. P. 32-44.

(contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte de le maintenir dans son état de partenaire. / Transcrite, la parole change évidemment de destinataire, et par là même de sujet sans Autre. Le corps, quoique toujours présent (pas de langage sans corps), cesse de coïncider avec la personne, ou, pour mieux dire encore : la personnalité. L'imaginaire du parleur change d'espace : il ne s'agit plus de demande, d'appel, il ne s'agit plus d'un jeu de contacts; il s'agit d'installer, de représenter un discontinu articulé, c'est-à-dire, en fait, une argumentation.»<sup>16</sup>

Mais en dépit de cette inéluctable déperdition de la richesse sémiotique du dialogue et de sa réduction à un discours seulement argumentatif, nous pensons que la transcription peut aider à une meilleure compréhension de ces entretiens et favoriser une meilleure écoute de l'auteur.

Il importe aussi de souligner que la transcription de tels entretiens riches de références culturelles et historiques est une opération complexe. Elle implique non seulement une bonne écoute de discours oral et la reconnaissance de sa structuration paradigmatique, syntaxique et de sa courbe prosodique, mais aussi l'identification des différents champs épistémologiques que ce discours traverse et des diverses références historiques, philosophiques et esthétiques qu'il véhicule. S'il y a hésitation sur le décryptage d'un mot, d'une phrase, c'est le contexte du passage, sa cohérence logique et sa cohésion sémantique que nous avons fait intervenir pour lever certaines ambiguïtés, mais pas toutes malheureusement. Certains passages que nous signalerons comme «inaudibles», resteront sans doute obscurs, car la bande-son comme la pellicule ont vieilli et présentent de regrettables effets de «tremblement». L'édition de ces films en DVD n'a pas fait de miracle.

Concernant la ponctuation<sup>17</sup> qui résulte de la segmentation du discours<sup>18</sup> en morphèmes, en propositions et en phrases, selon le jeu de la prosodie<sup>19</sup> et des pauses, il

---

<sup>16</sup> Voir Roland Barthes, *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Points, 1999.

<sup>17</sup> Voir Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*. Paris : Gallimard, 1991.

<sup>18</sup> Voir au sujet de cette problématique l'article de Berthille Pallaud, «Splendeurs et misères de la transcription», *Psychanalyse et langage, Cliniques méditerranéennes*, n° 68 –2003/2, p. 59-73.

<sup>19</sup> «[...] les traits prosodiques contribuent à indiquer des relations syntaxiques entre propositions», explique Mari Lehtinen dans «Les signes de ponctuation et la prosodie dans la lecture radiophonique de *L'Étranger* par Albert Camus», *Bulletin de la Société des Études camusiennes*, n° 87 mai 2009, p.

est apparu qu'il pouvait y avoir également des hésitations sur les frontières entre les mots, les propositions ou entre les phrases, mais en réécoutant le passage en question et en tenant compte du critère de la signification, il est possible de proposer une transcription cohérente, susceptible de rendre compte du rythme de la parole de l'auteur et de sa pensée.

Enfin, faut-il par fidélité au style parlé de l'auteur, reproduire les répétitions indépendantes de sa volonté au même titre que les répétitions qui ont une valeur d'insistance et de mise en valeur ? André Brincourt, dans les extraits qu'il a publiés dans *Le Figaro Littéraire* avait pris l'initiative de corriger les expressions familières de l'auteur et de supprimer ses hésitations comme ses exclamations. Ce n'est pas l'option que nous avons prise. Nous avons préféré rester au plus près du «grain de la voix»<sup>20</sup> de l'auteur, respecter à la fois le rythme propre de son discours oral, mais aussi le mouvement rapide, allusif et elliptique de sa pensée, «car la voix, comme le dit si brillamment Marguerite Duras, c'est plus que la présence du corps. C'est autant que visage, que le regard, le sourire.»<sup>21</sup>

\*

## II. ENTRETIEN TRANSCRIT ET ANNOTE

*Walter Langlois. – Pour beaucoup de gens, vous êtes connu surtout comme romancier, et je suis en train de me demander si, vraiment, dans vos écrits sur l'art, vous êtes toujours en train d'écrire une espèce de roman dont le héros est l'artiste.*

**André Malraux. – Si vous voulez, moi, je ne fais pas de différence très sensible entre mes livres sur l'art et mes livres de fiction. D'ailleurs, le prochain<sup>22</sup> que, vous allez voir, est... peut aussi bien être mis dans le roman, dans les *Antimémoires*<sup>23</sup> ou**

---

14. D'après, cette étude l'auteur montre que le point est le plus souvent marqué avec une chute mélodique suivie d'une pause; la virgule par une montée mélodique suivie d'une pause.

<sup>20</sup> Voir Roland Barthes, *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Points, 1999.

<sup>21</sup> Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Gallimard, 1987, p. 159.

<sup>22</sup> Malraux fait allusion à son essai sur Picasso *La Tête d'obsidienne* qui allait paraître en 1974.

<sup>23</sup> L'ouvrage intitulé *Antimémoires* d'André Malraux, publié aux éditions Gallimard, en 1967, et qui constitue la première partie du *Miroir des Limbes*, tient plus du genre des mémoires que de

**dans les livres d'art, comme on voudra. Enfin, ce que vous dites est parfaitement vrai, c'est-à-dire que je ne fais pas des essais. J'établis le destin de quelque chose qui s'appelle l'art ou qui s'appelle l'artiste, mais à qui il advient un destin. Il y a eu l'art qui était en rapport avec le sacré, et puis cette jeune fille s'est mariée avec la Grèce, puis elle a eu des enfants avec les cathédrales, etc. ... etc. ... Alors ça, c'est parfaitement vrai, je le ressens comme un destin et c'est pour ça que j'ai écrit sur l'art, parce que le côté histoire de l'art ne m'intéresse pas<sup>24</sup>. Je suis obligé d'en tenir compte<sup>25</sup>, et j'essaie d'en tenir compte le mieux possible, assez mal d'ailleurs, mais ça n'est pas pour moi essentiel, sauf sur un seul point qui est : la succession des oeuvres. Je crois, que, là, il y a quelque chose d'important, que le peintre part de quelque chose, il se forme dans quelque chose qui est la peinture, et que... il naît de la destruction de son maître. Autrement dit, tout grand peintre naît disciple, fait des oeuvres influencées et les détruit en lui-même pour arriver à faire ses propres oeuvres. Alors là, il y a tout de même une chronologie.**

*Pierre Dumayet. – En raison de cela, ou malgré cela, est-ce qu'on peut faire une description chronologique cette fois du pouvoir de création ?*

**André Malraux. – On peut, parce qu'on peut tout de même faire une histoire de l'évolution de l'insaisissable. Je veux dire que nous pouvons dire qu'il y a eu un rapport de l'humanité avec le sacré<sup>26</sup> – c'est d'ailleurs, au fond, tout ce qu'on appelle l'Orient ancien – avec les religions, christianisme, bouddhisme, etc. ... et, avec l'irréel<sup>27</sup>, que nous appellerons si vous voulez le poème<sup>28</sup> n'est-ce pas ? Je crois**

---

l'autobiographie proprement dite dans la mesure où ce récit met davantage l'accent sur les événements politiques majeurs auxquels l'auteur a pu se trouver mêlé que sur sa vie privée.

<sup>24</sup> Dans la Préface de *L'Irréel* (1974), Malraux écrit : «C'est pour cela que j'avais écrit des *Voix du silence* ce que je pourrais écrire de ce livre : ce n'est pas plus une histoire de l'art que *la Condition humaine* n'est un reportage sur la Chine.» *Ecrits sur l'art*, II, la Pléiade, *Œuvres complètes V*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 365.

<sup>25</sup> Dans l'introduction générale de *La Métamorphose des dieux*, nous lisons : «Ce livre n'a pour objet ni une histoire de l'art – bien que la nature même de la création artistique m'y contraigne souvent à suivre l'histoire pas à pas – ni une esthétique; mais bien la signification que prend la présence d'une éternelle réponse à l'interrogation que pose à l'homme sa part d'éternité [...]». *Ecrits sur l'art*, II, p. 37.

<sup>26</sup> C'est l'objet du *Surnaturel*, premier tome de *La Métamorphose des dieux*.

<sup>27</sup> C'est l'objet de *L'Irréel*, second tome de *La Métamorphose des dieux*. Le domaine de l'Irréel couvre la période qui va de la Renaissance italienne au romantisme : «[...] la peinture de l'Irréel, née à

que, quand le domaine religieux a cessé d'avoir cette grande puissance de transfiguration, alors, l'homme s'est mis à inventer son propre univers de fable<sup>29</sup>. Et ça, c'est inséparable du moment où les dieux antiques sont devenus des œuvres d'art. Mais il est tout à fait certain que Michel-Ange n'est pas pensable en Égypte.

Walter Langlois. – Pourquoi est-ce que vous négligez l'architecture cet art qu'un critique comme Elie Faure<sup>30</sup>, par exemple, voit comme un élément majeur dans l'évolution de l'art ?

André Malraux. – Je crois qu'il y a dans l'histoire de l'influence de l'architecture, une sorte de logique-piège, qui fait que, du moment qu'il y a une cathédrale, on vous dit que les statues-colonnes<sup>31</sup> sont comme ça, parce qu'elles sont des colonnes. Bon, premièrement, elles ne sont pas des colonnes, deuxièmement, ce sont les mêmes dans les grottes de l'Inde. Alors l'architecture a été : on adapte la sculpture à ce que nous pourrions appeler l'abstraction de la sculpture architecturale. A mon avis, c'est absolument faux. Premièrement, les très grandes architectures sont, bien plus souvent que nous le croyons, des architectures intérieures, et dans ce cas-là, elles n'ont pas de statues. Alors comme nous avons une obsession depuis très longtemps d'une architecture qui est née de l'architecture grecque, nous pensons que l'architecture est extérieure, mais au moment où les Grecs ont fait le Parthénon, on n'avait jamais fait une sculpture extérieure. Le Parthénon est né du fait que la façade du temple grec était le lieu sacré; et que les Panathénées que vous retrouvez sur la frise, les Panathénées tournaient autour de l'Acropole et arrivaient devant le Parthénon, mais, jamais, en Égypte, une procession n'était

---

Florence, morte à Paris avec Delacroix, et qui a effacé les grandes figures de la foi [...]» Introduction générale de *La Métamorphose des dieux*, p. 32.

<sup>28</sup> Au chapitre VII de *L'Irréel*, Malraux assimile la peinture vénitienne à un poème et justifie cela ainsi : «Titien nomme poèmes les mythologies qu'il envoie à Philippe II, et pour les maîtres de Venise, que leurs tableaux soient profanes ou religieux, le successeur du cosmos médicéen [...], c'est le monde du poème.» *L'Irréel, Ecrits sur l'art*, II, 2004, p. 602.

<sup>29</sup> C'est l'objet de *L'Irréel*, second tome de *La Métamorphose des dieux*.

<sup>30</sup> Élie Faure, (né à Sainte-Foy-la-Grande en 1873 et mort à Paris en 1937), est historien de l'art et essayiste. On lui doit une monumentale *Histoire de l'art* et de nombreuses monographies. Malraux déclare : «J'ai un rapport bizarre avec lui. Je suis un peu avec Elie Faure dans la mesure où il n'est pas sur l'histoire, et pas beaucoup avec lui dans la mesure où il est sur l'histoire». Roger Stéphane, *André Malraux. Entretiens et précisions*, Gallimard, 1984, p.102.

<sup>31</sup> Malraux discute de cette question de l'origine des statues-colonnes et de leur fonction dans l'Introduction générale de *La Métamorphose des dieux, Ecrits sur l'art*, II, p. 11.

arrivée devant un temple, elle arrivait dans le sanctuaire, et partout elle arrivait dans le sanctuaire. Bon. Alors, l'architecture mésopotamienne est intérieure. L'architecture islamique est intérieure. Nous n'allons pas parler sérieusement d'architecture pour les grottes de l'Inde, qui sont des galeries immenses, qui ne correspond pas à notre mot architecture, qui implique construction. Or, vous savez comme moi que, à Ellora<sup>32</sup>, il n'y a pas une pierre sur une pierre puisque tout est creusé dans la montagne. Donc, la question [inaudible] se pose tout à fait, tout à fait autrement. Les données de l'architecture chinoise sont tout à fait autres. Alors, je me résume. Nous sommes partis d'une première idée qui est fautive, que l'architecture est extérieure, d'une deuxième idée qui est fautive, que nécessairement la sculpture doit ses formes à son accord avec les formes de l'architecture. Il advient que ce soit vrai. Dans le baroque, c'est vrai. Il advient que ce soit tout à fait faux. Sur les statues-colonnes, c'est indéfendable.

Ce que je veux dire, c'est pas du tout que les cathédrales n'ont pas d'extérieur, c'est que l'idée que nous avons ne correspond pas, et je vais vous en donner un exemple très simple : vous connaissez, comme moi, le parvis de Notre-Dame, vous savez comme moi qu'il est complètement inventé par Viollet-le-Duc<sup>33</sup>. C'était exactement les proportions de Strasbourg. Strasbourg est un des très rares cas d'une cathédrale qui a conservé, comme vous le savez toutes ses maisons, mais qui a conservé son parvis et vous vous apercevez que c'est conçu avec une petite rue qui va assez loin et qui vous permet de voir la cathédrale de loin, mais étroit. Vous arrivez, et quand vous êtes sur le parvis tel qu'il est, c'est-à-dire quarante,

---

<sup>32</sup> Le village d'Ellorâ en Inde – situé à 30 km de la ville d'Aurangâbâd dans l'État du Maharashtra – est célèbre par ses grottes regroupant des monastères et temples bouddhistes, hindous et jains, creusées dans les montagnes, durant le premier millénaire de l'ère chrétienne. En 1983, le site d'Ellorâ a été inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Comme le précise Marius François Guyard, Malraux a visité les grottes d'Ellora en décembre 1958. Dans *Le Miroir des limbes*, l'auteur évoque ces grottes qui «conjuguent l'action de la montagne et celle de la crypte». *Œuvre complètes*, III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996, p. 207.

<sup>33</sup> L'architecte Viollet-Le-Duc (né en 1814 et mort en 1879) a réalisé la restauration controversée de la cathédrale *Notre-Dame de Paris* entre 1844 et 1864. Le parvis de la cathédrale tel qu'on peut le voir sur un dessin anonyme datant du XVII<sup>e</sup> siècle est en effet très étroit. Mais c'est en fait à la suite des travaux du baron Haussmann dans les années 1860-1870 que le parvis reçut ses dimensions actuelles.

**cinquante mètres, c'est rien, n'est-ce pas, de la cathédrale, vous devez lever le nez pour voir ses tours qui montent<sup>34</sup>.**

*Pierre Dumayet. – Vous voulez dire finalement que lorsqu'on regarde une cathédrale de l'extérieur, ce qu'on voit, ce qui apparaît, d'apparence, c'est la conséquence de l'architecture intérieure.*

**André Malraux. – De l'esprit. Mais pour les cathédrales, je crois qu'il faut les prendre dans une certaine évolution, parce que tout ça commence avec l'élément roman. L'idée de la façade est évidemment venue du mélange du fronton, souvent à narthex, avec les personnages qui servent de colonnes dans le narthex. A Beaulieu, vous avez le personnage du prophète qui porte le poids de la terre sur ses épaules. A Moissac, vous avez des personnages sur les côtés et, en face de vous, vous avez le formidable *tympan*<sup>35</sup>. Alors, ce... au fond, cette architecture creuse – personnage... personnage, tympan – [inaudible] s'est transformée avec tympan devenant façade – c'est typique à Chartres – ... et la cathédrale derrière.**

*Pierre Dumayet. – Je voudrais revenir un tout petit peu en arrière, là, les formes souterraines de l'ordre chrétien. Je pense à ce que vous avez écrit : «Il fallut autant de génie pour oublier l'homme à Byzance qu'il en avait fallu pour le découvrir sur l'Acropole<sup>36</sup>».*

**André Malraux. – C'est-à-dire l'homme, opposé au sacré. Sur l'Acropole, on a décidé que l'homme existait et à Byzance, à partir d'un certain moment, on avait décidé que Dieu existait.**

---

<sup>34</sup> Dans l'Introduction générale de *La Métamorphose des dieux*, Malraux explique en effet que le parvis avec les grandes dimensions que nous lui connaissons aujourd'hui et qui est destiné à mettre en valeur la cathédrale et de sa façade, était inconnu au Moyen Âge parce que «[...] les maîtres d'œuvres médiévaux ne donnaient pas à la façade de leurs cathédrales engagées dans le ville, la prééminence que nous lui accordons», *Le Surnaturel, Ecrits sur l'art*, II, p. 11.

<sup>35</sup> Voir les trois photographies du tympan de Moissac (vers 1135) dans *Le Surnaturel, Ecrits sur l'art*, II, p. 185, 186, 187 et 188.

<sup>36</sup> *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art*, II, *Œuvres complètes*, V, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 414.

Pierre Dumayet. – *Qu'est-ce qui dans le christianisme a contraint ou invité l'artiste à ressusciter le hiératisme que les Grecs avaient détruit ?*

**André Malraux. – En ce qui concerne Byzance, je ne suis pas sûr du tout que ce soit le christianisme, je dirais plutôt que c'est l'Orient. Vous avez bien plus de facilité, à mettre Byzance dans l'Orient que d'en faire un chaînon occidental. L'Occident chrétien, ça commence à l'art roman<sup>37</sup>. D'ailleurs là, nous avons une chose d'un intérêt extraordinaire, qui est : il y avait cette chrétienté qui était... enfin... le Mali, les Dogons, n'est-ce pas, et puis, en cinquante ans, absolument tout a changé, comme si les chrétiens s'étaient convertis au christianisme<sup>38</sup>. Pensez que... l'aube, la toute petite aube<sup>39</sup> : 1050<sup>40</sup>, cinquante ans après, Jérusalem<sup>41</sup> est prise. Et Moissac<sup>42</sup> est sculpté. On a le sentiment d'une soudaine incarnation et avec l'art gothique, on a tout à fait le sentiment de la communion.**

Pierre Dumayet. – *Vous dites : «Byzance veut exprimer le monde en tant que mystère, d'où le fond d'or, qui ne crée ni une vraie surface, ni un vrai lointain, mais un autre mystère»<sup>43</sup>. Est-ce que vous pensiez qu'à Byzance, à ce moment-là, on a pensé ça de l'or, est-ce qu'on a voulu, est-ce que c'est fait exprès, cette utilisation de l'or ?*

---

<sup>37</sup> «Nous appelons époque romane le temps où la vie chrétienne s'ordonne en civilisation, et où l'union de l'architecture avec la sculpture, la peinture, les arts qui vont devenir mineurs, prend l'éclat des passages privilégiés de l'homme», écrit l'auteur dans *Le Monde chrétien, Ecrits sur l'art*, I, *Œuvres complètes*, IV, p. 1118.

<sup>38</sup> «[...] tout se passe comme si, converties soudain à leur propre religion, les masses chrétiennes découvraient leur christianisme.» *Le Surnaturel, Ecrits sur l'art*, II, p. 172.

<sup>39</sup> «Il veut dire les pré-romans. Moitié du XI<sup>e</sup> siècle. Avec le roman qui émerge, c'est pour Malraux la christianisation de l'Art. La prise de Jérusalem : 1099. Moissac : début du XII<sup>e</sup> siècle», explique Claude Travi. Mais il juge que «Malraux simplifie de façon peut-être excessive... Il y a tout de même un art carolingien, qui est un art occidental (il met leurs manuscrits au-dessus des manuscrits romans) et un art ottonien, qui doit beaucoup à Byzance.»

<sup>40</sup> Claude Travi commente ainsi cette date : «1050. La date n'existe pas en soi. Il veut dire le milieu du siècle. Mais il a raison, car l'art roman va arriver dans très peu de temps. Le premier chef-d'œuvre en sculpture est Moissac : début du XII<sup>e</sup> siècle. Chartres représente la charnière roman/gothique.»

<sup>41</sup> «L'épopée commence de façon soudaine : en 1050, la chrétienté d'Occident n'est rien; en 1099, elle prend Jérusalem.» *Le Surnaturel*, p. 253.

<sup>42</sup> Malraux pense bien évidemment au tympan de Moissac qui représente *Les Vieillards de l'Apocalypse*.

<sup>43</sup> *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art*, I, p. 420. Mais Dumayet se trompe et lit «mystère» là où Malraux écrit Malraux écrit : «un autre monde».

**André Malraux. – Sûrement. Parce que, au début, il y a un moment où les catacombes créent un art chrétien, et qui est, à la fois, antérieur au nôtre et à celui de Byzance. Il n'y a pas de fond d'or. Les plus anciennes icônes sont conservées au couvent du Sinaï. Y a pas de fond d'or. Le fond d'or<sup>44</sup> est tôt, naturellement, et, probablement, il est venu des mosaïques. Mais il n'est pas si tôt que ça. Et alors, ce que je crois probant sur le fond d'or n'est pas l'imitation de quelque chose, il est la volonté de créer un univers autre. C'est que, quand vous prenez les fresques de Giotto<sup>45</sup>, comme elles sont relativement abîmées<sup>46</sup>, on a le sentiment qu'il y avait des ciels, et puis voilà que comme ça a été abîmé, c'était plus tout à fait des ciels. Prenez des jumelles et faites attention, vous verrez qu'il n'y a pas de ciel : ce sont des fonds bleus et jouant exactement le rôle du fond d'or, et naturellement il a pris le bleu qui n'est pas non plus une couleur de hasard. Bien sûr, c'est la couleur du ciel, mais c'est pas le hasard que ce soit la couleur du ciel, c'est aussi une couleur sacrée. D'ailleurs un fond uni, essayons d'imaginer, si c'est un fond bleu, vous aurez la suggestion du ciel, si c'est un fond rouge, j'aurai une suggestion tragique, puisque vous savez que les primitifs bohémiens ont fait leurs petits tableaux avec l'opposition du fond d'or, du fond bleu et du fond rouge. Le fond rouge vous suggère le crépuscule, parce que, comme les ciels ne sont pas hauts, on a le sentiment qu'il doit y avoir la nuit, n'est-ce pas, mais ça suggère le crépuscule, mais**

---

<sup>44</sup> Il y a des fonds d'or dans des manuscrits carolingiens et ottoniens.

<sup>45</sup> Giotto di Bondone (1267-1337) est un peintre, un sculpteur et un architecte italien du *Trecento*, dont les œuvres sont à l'origine du renouveau de la peinture occidentale. Les fresques que Giotto a peintes à Florence (église Santa Croce de Florence), à Assise (basilique Saint-François d'Assise) et à Padoue (chapelle des Scrovegni dans l'église de l'Arena de Padoue) figurent parmi les sommets de l'art chrétien. Dans son approche de l'art de Giotto, Malraux s'écarte de la tradition qui a vu dans ses peintures un progrès dans la reproduction du réel, comme le fait Boccace par exemple qui dans une nouvelle du *Décameron*, écrite vers 1350, se montre particulièrement enthousiaste au sujet de la peinture de Giotto : «Il possédait un génie si puissant, que la Nature, mère et créatrice de toutes choses, ne produit rien, sous les éternelles évolutions célestes, qu'il ne fût capable de reproduire avec le stylet, la plume ou le pinceau : reproduction si parfaite que, pour les yeux, ce n'était plus une copie, mais le modèle lui-même. Très souvent ses œuvres ont trompé le sens visuel, et l'on a pris pour la réalité ce qui est une peinture» (Boccace, *Le Décameron*, Sixième Journée, Cinquième Nouvelle, Classiques Garnier, 1952, p. 413.)

<sup>46</sup> Au chapitre V de *La Foi*, Malraux a longuement développé l'idée selon laquelle, le fond bleu des fresques de Padoue n'imité pas le ciel, mais procède plutôt de la tradition byzantine : «Or, Giotto n'invente nullement le ciel : il emploie un *fond bleu* intense et opaque [...] La confusion du fond de Giotto avec la copie d'un ciel a été singulièrement renforcée par la dégradation de ses œuvres [...] Mais les fonds préservés ou rétablis montrent clairement que son art, inconciliable avec un lointain, ne pressent ni ne cherche la trouée de Léonard de Vinci. Il ignore la perspective du Quattrocento, bien entendu, mais il n'ignore pas seulement la ligne d'horizon ordonnatrice, il est indifférent à toute représentation de l'horizon [...]». *Le Surnaturel*, p. 313.

ça suggère quelque chose, et il n'y a qu'une couleur dont on ne s'est jamais servi, pour les fonds, c'est le vert. Parce que c'est presque la vérité. Le vert suggérerait la vérité. Alors, on ne s'en est pas servi. Mais, comparez un fond de Giotto, vous avez les mêmes ciels, avec un fond de l'Angelico<sup>47</sup>, vous avez cent cinquante ans d'écart. Le fond de l'Angelico est un fond en perspective, en profondeur, avec un ciel dégradé<sup>48</sup>, une lumière, etc. ... rien de tout ça dans le Giotto. Il voulait le fond uni.

Walter Langlois. – Et c'est ça que vous appelez la fiction, le début de la fiction ? Quand on commence à faire comme cela ?

André Malraux. – L'Angelico ?

Walter Langlois. – Oui.

André Malraux. – J'appelle *fiction* ce qui veut vous suggérer que ça a pu se passer comme quelque chose que vous auriez vu. Ben, si vous opposez à tout ça l'Inde, ça devient tout à fait clair. Ce qui correspondrait aux mystères, c'est-à-dire au théâtre, joués sur les parvis des cathédrales, ce sont les ballets. Le ballet de l'Inde dure toute la nuit. Il est lent, musique, joué avec des masques. C'est-à-dire que ça ne peut pas arriver, alors que nous, nous avons voulu que ça puisse arriver.

Pierre Dumayet. – Quand vous écrivez : «le vitrail est une mosaïque libérée»<sup>49</sup>, vous pensez à...

---

<sup>47</sup> Guido di Pietro, en religion Fra Giovanni, dit Fra Angelico (Le Frère des Anges) ou parfois le peintre des Anges (né vers 1400 et mort en 1455) est un peintre du *Quattrocento* de qui Vasari disait dans ses *Vies des plus grands* qu'il avait un «talent rare et parfait». Il était connu de ses contemporains, à cause de sa foi si pure et des figures si émouvantes, sous le nom de Giovanni Fra Angelico (Le Frère Giovanni l'angélique). Dans ses tableaux comme dans ses fresques, il a cherché à mettre les techniques illusionnistes de l'art de la Renaissance au service de l'expression sentimentale de la foi chrétienne notamment dans *L'Annonciation*, fresque peinte vers 1449, (Florence, Couvent de San Marco) ou *La Descente de la croix*, retable peint en 1434 (Florence, Couvent San Marco).

<sup>48</sup> Dans le retable représentant *La Descente de la croix* (vers 1443), on note que le ciel se couvre de nuages.

<sup>49</sup> *Les Voix du silence* (1951), *Ecrits sur l'art*, II, *Œuvres complètes*, V, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 234. Mais dans la nouvelle version du *Musée imaginaire*, parue en 1965, Malraux écrit : «[...] le vitrail est une mosaïque illuminée [...]» Voir *Le Musée imaginaire, Idées/Arts*, 1965, p. 132.

**André Malraux.** – A la mosaïque. Enfin le.. le.. Ce qui précède le vitrail, sans aucun doute, c'est la mosaïque; à ce moment-là, la peinture n'existait pas, il y a la fresque, mais quand nous connaissons les fresques romanes, elles ne leur ressemblent pas. Ça vient de la mosaïque. Et l'invention formidable a été, au lieu d'avoir le fond d'or, nous aurons dans l'irréel un truc bien plus épatant : la lumière. Et c'est tellement extraordinaire que je n'ai jamais compris comment le vitrail avait pu mourir. Il est mort, vous savez comment, on a imité la peinture. Mais, si le vitrail était resté vitrail, c'était pas du tout impensable, puisque, nous, nous sommes en train de le réinventer, n'est-ce pas, les vitraux de Chagall<sup>50</sup> sont de vrais vitraux. Eh bien, il est évident qu'il y aurait une puissance lyrique incroyable; et que ça ait cessé, c'est pour moi le même genre de mystère que la fin des cathédrales<sup>51</sup>.

*Pierre Dumayet.* – *Quand vous écrivez : «Le génie du vitrail disparaît quand le sourire commence»<sup>52</sup>, c'est une coïncidence ?*

**André Malraux.** – Oui, mais c'est probablement pas une coïncidence de hasard. Parce que, le vitrail, avec la lumière de Dieu, n'est-ce pas, comme la mosaïque avec le fond d'or, c'est tout de même quelque chose qui n'est pas l'expression du visage humain; et, quand vous êtes à Chartres, vous le sentez bien, les grands vitraux, n'est-ce pas, ce sont des personnages d'esprit byzantin. Ils ne sont pas byzantins, ils sont géniaux, mais c'est l'esprit byzantin, ces énormes saints, y compris la *Sainte Anne au visage noir*<sup>53</sup>. Tout ça, c'est un petit peu le monde du fétiche grandiose.

---

<sup>50</sup> Marc Chagall est un peintre français d'origine russe (1887-1985). Sans se rattacher à aucune école, il a donné libre cours dans ses peintures à une vision onirique qui associe le folklore russe de son enfance et le merveilleux biblique, traités à travers des images en apparence naïves et des couleurs éclatantes. Outre la peinture, il a renouvelé l'art du travail, et réalisé les trois vitraux dans la cathédrale Saint-Étienne, les trois vitraux dans la cathédrale de Reims et un vitrail monumental dans la chapelle des Cordeliers, à Sarrebourg, et six vitraux dans l'église de Le Saillant. Un musée lui est consacré à Nice. Marc Chagall est un artiste avec lequel Malraux a été très lié. Voir à ce sujet Michaël de Saint-Cheron, «L'amitié Chagall/Malraux», *Présence d'André Malraux*, n° 2, 2001, p. 31-35.

<sup>51</sup> Sur la fin des cathédrales, voir *Le Surnaturel*, p. 258.

<sup>52</sup> En fait Malraux avait écrit : «Le génie du vitrail finit quand le sourire commence.» Voir *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art*, II, *Œuvres complètes*, V, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 234.

<sup>53</sup> Voir la photographie de cette oeuvre dans *Le Musée imaginaire*, idées/Arts, 1965, p. 128, n° 93.

Pierre Dumayet. – «L'art gothique a démasqué l'homme»<sup>54</sup> ?

**André Malraux.** – Ça s'oppose aux masques romans. La figure théâtrale est le masque arraché pour laisser le visage véritable. Ça revient un peu à dire : «pathétiser»<sup>55</sup>.

Pierre Dumayet. – Le sourire vient déjà de cette opération qui consiste à démasquer ou non ?

**André Malraux.** – Je suis en train de chercher, parce que je m'aperçois, dans notre conversation, d'une chose extrêmement curieuse, c'est que nous parlons toujours, nous, Occidentaux, du sourire<sup>56</sup> comme d'une donnée qui va de soi. Mais, dans l'art, il est assez rare. Il y en a un en Egypte, et la statue est fausse. Bon. Dans le monde sumérien, ça n'existe pas. Dans le monde babylonien, la Mésopotamie, l'art assyrien, pas question de sourire. Dans Byzance...

Pierre Dumayet. – «L'Intendant»<sup>57</sup> ne sourit pas ?

**André Malraux.** – Le.... ?

Pierre Dumayet. – «L'Intendant» ne sourit pas ?

**André Malraux.** – Oh non ! On lui a fait un croissant de lune, c'est pas sérieux. Il y a un sourire bouddhique chez les Khmers, et, dans une certaine mesure, au Gandhara, alors que les modèles hellénistiques ne souriaient pas. Et alors, n'est-ce pas, la gloire de la *Joconde*, on croit que toutes les figures de la Renaissance

---

<sup>54</sup> *Les Voix du silence* (1951), *Ecrits sur l'art*, I, p. 430. Le masque étant associé à représentation hiératique du sacré comme cela apparaît dans la sculpture romane, démasquer l'homme revient à dévoiler ses sentiments, à lui restituer sa part humaine.

<sup>55</sup> «Cette histoire continue par la pathétisation des sujets, dans la joie comme dans la douleur.» Voir *Le Surnaturel*, p. 284

<sup>56</sup> Voir à propos du sourire et de sa signification *Le Musée imaginaire*, Idées/Arts, p. 174.

<sup>57</sup> Il s'agit de la statue de *l'Intendant Ebih-Il* appartenant à l'art mésopotamien du Moyen-Euphrate – Mari. 1<sup>re</sup> moitié du III<sup>e</sup> millénaire. Louvre. Une photographie de cette statue figure dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, illustration n° 16.

toscane souriaient, le sourire à Florence est très rare. Alors, pour nous, il y a eu la Vierge souriante, et ça, ça a été très important, parce que, comme ça a été un prototype, ça a couvert la chrétienté. Quand Bernadette<sup>58</sup> a eu sa vision, Bernadette de Lourdes, elle reçoit, naturellement, avant de se retirer au couvent, elle reçoit des tas de saintes vierges de Saint-Sulpice, plus laides les unes que les autres. Elle les met dans un placard, et la supérieure est tout à fait étonnée et vient lui dire : mais, ma petite fille, comment pouvez-vous traiter comme ça la sainte Vierge ? Et Bernadette lui dit : Mais, ma Mère, c'est tout à fait simple, j'en veux pas parce qu'elle est pas comme ça, moi je l'ai vue. Bon. Alors, problème : la supérieure va trouver l'évêque et l'évêque vient, avec les reproductions du Vatican, ce sont des albums très gros qui donnent toutes les représentations importantes de la Vierge. On donne l'album à Bernadette, et on lui dit : «Bon. Tu dis qu'elle ne ressemble pas aux petits machins en plâtre, eh bien, à quoi est-ce qu'elle ressemble ?» Vous savez que Bernadette était une paysanne pauvre, d'un patelin éloigné, donc elle n'avait pas vu d'objets d'art. Elle tourne les trucs pendant un certain temps, plus d'une demi-heure, puis elle s'arrête pile en disant : La voilà. C'était la *Vierge de Cambrai*<sup>59</sup>. C'est une icône<sup>60</sup>. On peut rêver.

---

<sup>58</sup> Bernadette Soubirous (1844-1879), est une sainte catholique, célèbre pour avoir été, selon ses dires, témoin de nombreuses apparitions de la Vierge, à plusieurs reprises, dans une petite grotte non loin de sa ville natale, Lourdes. Elle a été béatifiée le 14 juin 1925, puis canonisée le 8 décembre 1933 par le pape Pie XI. Voir René Laurentin, *Vie de Bernadette*, Desclée de Brouwer, 1979.

<sup>59</sup> Cette anecdote est reprise dans *La Tête d'obsidienne* (Gallimard, 1974, p. 121-122). On y trouve aussi une reproduction de la *Vierge de Cambrai* (illustration n° 35). Voir au sujet de la polémique que cette anecdote a soulevé le récent et riche article de Claude Pillet qui montre que cette anecdote n'est pas inventée par Malraux comme l'a prétendu René Laurentin dans «André Malraux, Bernadette et la Vierge de Cambrai» (*Le Figaro littéraire*, 13 avril 1974, p. 9 et 12.) mais qu'elle est attestée dans «Souvenirs personnels de S. G. Mgr Delannoy, évêque d'Aire et de Dax sur Notre-Dame de Grâce de Cambrai», *Annales du sanctuaire de N.-D. de Grâce*, 2<sup>e</sup> année, n° 22, juillet 1905, p. 153-154. «Aujourd'hui, l'anecdote à laquelle Malraux a donné sa plus puissante signification est évoquée tant sur un mur de la chapelle de la cathédrale où est exposée l'icône que sur les brochures proposées aux fidèles, aux pèlerins ou aux touristes. Le plus étonnant - et cela aurait sans doute ravi Malraux - est que l'icône de Cambrai, grâce à Bernadette, à Malraux et au chanoine Denis Lecompte, connaît depuis quelques années un regain d'intérêt religieux et artistique : une reproduction de plus d'un mètre cinquante (l'icône a un format de 35,7 cm sur 25,7 cm) a été solennellement installée dans le sanctuaire de Lourdes en 2002. *Notre-Dame de Grâce* a été prêtée en 2004 au Metropolitan Museum à l'occasion de l'exposition "Byzantium : Faith and Power (1261-1557)"; le *New York Times* du 26 mars 2004 l'a présentée [...] *L'Osservatore Romano* du 15 août 2004 a consacré un article aux liens unissant *Notre-Dame de Grâce* et Bernadette Soubirous [...] au moment où le pape Jean Paul II (qui cite Malraux à la fin de son *Entrez dans l'espérance*) se rendait une dernière fois à Lourdes. Voilà où peuvent mener les "intrigues des cubistes"». Claude Pillet, «Une intrigue des cubistes» (l'icône de Cambrai) - 12 juillet 2009. URL : «[www.malraux.org](http://www.malraux.org)», *Présence d'André Malraux sur la Toile*, 2009.

Pierre Dumayet. – Vous avez parlé de Giotto, je voudrais citer cette phrase «Le monde auquel se réfère Giotto et qui va succéder à celui de la cathédrale, le monde des hommes dans lesquels la Renaissance reconnaîtra la réalité, c'est la fiction»<sup>61</sup>. Bon, vous avez posé cette question, mais quand même, quelle est la nature de cette fiction ?

**André Malraux.** – Le cadre, la scène, opposés au porche et à la statue, alors : «fiction» ne s'oppose pas tellement à «vérité», bien que....; ça s'opposerait peut-être à quelque chose comme symbole, n'est-ce pas. Prenons Padoue, il s'est passé un certain nombre d'événements, et Giotto raconte<sup>62</sup> et figure ces événements. La cathédrale ne raconte pas des événements, elle est une représentation symbolique, au sens le plus profond du mot symbole<sup>63</sup> d'une histoire sacrée. Je ne suis pas sûr d'être tellement clair, mais la chose demande enfin, si on veut être trop clair, alors elle deviendra fausse, n'est-ce pas. Je crois que ce dont il s'agit c'est que, à un moment, on a considéré que «raconter» était le moyen d'action et d'expression le plus fort. Avant, on ne le croyait pas, et d'une façon un peu farfelue, je dirais, eh bien, Giotto a inventé le cinéma<sup>64</sup>.

Pierre Dumayet. – Boccace aussi !

**André Malraux.** – Il est un peu plus tard, mais ça va quand même. Et même Dante.

---

<sup>60</sup> «Malraux veut dire traitée dans le style de l'icône, naturellement», nous a fait remarquer Claude Travi.

<sup>61</sup> La citation est légèrement altérée. En fait le passage se présente comme suit : Parlant de Giotto, Malraux écrit «Ses personnages appartiendraient au même imaginaire que ceux du sculpteur d'Amiens, s'ils se réfèrent comme eux à une cathédrale; mais le monde auquel ils se réfèrent et qui va succéder à celui de la cathédrale, le monde des hommes dans lequel la Renaissance reconnaîtra la réalité, c'est la fiction.» *Le Surnaturel ou L'Irréel, Ecrits sur l'art*, II, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 319.

<sup>62</sup> «L'art de Giotto représente des événements, comme l'imagerie narrative qui va proliférer sur les jubés et les retables du Nord.» *Ibid.* p. 309.

<sup>63</sup> «(...) ce que le symbole exprime ne peut être exprimé que par lui», écrit l'auteur dans les *Antimémoires, Le Miroir des limbes, Oeuvres complètes*, III, p. 212. Voir aussi *Le Surnaturel, Ecrits sur l'art*, II, p. 206-207.

<sup>64</sup> Dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (Gallimard, 1946), Malraux montre que pour «un homme insensible à la peinture en tant qu'art» et attentif seulement aux perfectionnements des moyens de représentation, les personnages de Giotto sont jugés «plus vrais que la vie», et annoncent ainsi la photographie et le cinéma. *Ecrits sur l'art*, I, p. 6.

Pierre Dumayet. – «Giotto avait demandé à l'apparence ce qu'elle lui permettait d'exprimer du monde de Dieu – et rien d'autre; c'est pourquoi sa peinture ne connaissait pas le temps. Il semble que l'apparence enfin victorieuse envahisse la peinture flamande<sup>65</sup>. Si bien qu'il y a une différence, là, entre fiction et apparence ?

**André Malraux.** – Le monde de Giotto, en Italie, il a pour successeur le monde de Masaccio. Or, les élèves de Masaccio vont avoir les moments de la journée, n'est-ce pas. L'éclairage de l'Angelico n'est pas une lumière électrique. Il y a un matin, il y a un soir, il y a un midi, et il y a des ombres projetées de telle ou telle façon. Bien. La Flandre, elle, est contemporaine de Masaccio et non de Giotto. Alors, je pense que, dans mon contexte, je dois arriver à l'idée suivante : au temps de Giotto on n'est pas encore entré dans le moment. Il n'y a pas d'heure. D'ailleurs là, nous parlons d'une chose tout à fait extraordinaire. Pensez à la différence de moyens d'expression : pour le vitrail, l'heure, c'est la lumière de Dieu qui envoie le soleil du matin ou du soir. Pour l'Angelico, l'heure, c'est la représentation du moment. Et entre les deux, il n'y a pas de passages. Giotto ne repré... ne fait pas de tableaux transparents, et les vitraux ne font pas d'Angelico.

Pierre Dumayet. – Et il ne choisit pas l'heure. Pardon ?

**André Malraux.** – Byzance n'a pas d'heure, de ce point de vue, le fond d'or a une signification étonnante.

Walter Langlois. – Et ça se relie peut-être aussi avec l'idée que, quand l'homme devient conscient du passage du temps, il devient conscient du passage de l'histoire, en somme. Vous avez dit, à un moment donné...

**André Malraux.** – C'est assez probable; en tout cas, la naissance du temps<sup>66</sup> dans une civilisation est certainement un phénomène considérable. Vous savez que

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>66</sup> On trouve dans *Le Surnaturel* un long développement sur la naissance du temps dans la peinture religieuse au XV<sup>e</sup> siècle, que l'auteur conclut par la formule : «Au XV<sup>e</sup> siècle, un temps fictif rejoint l'espace fictif.» *Ecrits sur l'art*, II, p. 335.

Spengler<sup>67</sup> a un passage superbe là-dessus, quand il dit : les horloges arrivent au XV<sup>e</sup> siècle, n'est-ce pas. Et alors, partout il y a des tours, et il y a les aiguilles qui tournent, et c'est le moment où l'esprit faustien<sup>68</sup> commence. Pour ce dont nous parlons, c'est pas très exact, parce que, le passage du vitrail à Giotto est avant, mais je citais l'image parce qu'elle est superbe.

Walter Langlois. – Mais, il n'y a pas de temps dans le sacré ?

André Malraux. – Il n'y a pas... c'est même une des définitions du sacré.

Pierre Dumayet. – «Le monde de la peinture flamande, écrivez-vous, connaît seulement ce qui existe, son surnaturel est un réel dont l'art manifeste la spiritualité [ ...] mais l'Italie va peindre Vénus parce qu'elle n'existe pas.»<sup>69</sup>

André Malraux. – Il y a un espace qui se veut illusionniste, il y a un lointain qui commence tout de même à exister, il y a des volumes illusionnistes. Mais il y a une opération que nous pourrions très bien isoler maintenant, comme Florence a isolé l'idéalisation et qui serait la spiritualisation, sauf que, pour eux, ils l'avaient inventé. Bon. Il y a cette première, ce premier jeu-là. Quant à Vénus, je dis : ils vont la faire, parce qu'elle n'existe pas<sup>70</sup>, parce que, si elle avait existé, ils n'auraient pas pu la faire. Ou bien, ils faisaient la Vierge, alors c'était pas une femme nue sortant de l'onde, ou bien c'était vraiment Vénus, et alors ils avaient

---

<sup>67</sup> Cette référence à Spengler n'apparaît pas dans la réflexion développée au sujet de la naissance du temps au XV<sup>e</sup> siècle. Voir *Le Surnaturel*, p. 335 et suivantes.

<sup>68</sup> Dans *Le Déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* (trad. de l'all. par M. Tazerout, Gallimard, 1948), Oswald Spengler oppose l'âme apollinienne à l'âme faustienne (p. 179) et propose une longue méditation sur la «découverte du temps» (p. 126) et sur les changements profonds qu'opère l'introduction de l'horloge dans la culture occidentale (p. 134).

<sup>69</sup> «Le monde de la peinture flamande ne peut l'accueillir que comme une femme, parce qu'il connaît seulement ce qui existe : son surnaturel est un réel dont l'art manifeste la spiritualité [...] Mais l'Italie va peindre Vénus parce qu'elle n'existe pas.» *Le Surnaturel, Ecrits sur l'art*, II, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 357.

<sup>70</sup> C'est-à-dire qu'elle est un personnage imaginaire incarnant «une féminité rayonnante», délivrée du poids de la religion que de la sensualité : «Pour qu'elle devienne Vénus, il faut qu'elle ne se réfère plus à Dieu, et ne devienne pas pour autant une femme. Mais cette Vénus ne peut être une déesse, car nul ne la prie.» *L'Irréel*, p. 490.

des ennuis<sup>71</sup>. Et de ce point de vue, c'est d'ailleurs fort intéressant que ce phénomène de civilisation dans lequel tout à coup quelque chose qui n'existe pas, et qui n'existe pas au sens moderne, au sens que nous sommes en train d'employer, se met à prendre une importance incroyable : premièrement, il y en a un petit peu. Vous savez que dix ans avant Botticelli, on la représentait en un nuage et on mettait la petite banderole «Vénus»<sup>72</sup>, au-dessous pour qu'on la reconnaisse. Bon. Alors, ça donne la Vénus de Botticelli. La suite, ça va être celle de Titien. Et Titien, tout simplement, lui, jette, comme un manteau, tous les rêves de la chrétienté. A partir de Titien, Vénus est le personnage le plus éclatant de la fiction<sup>73</sup>.

*Pierre Dumayet. – Je repense à cette phrase que tout à l'heure vous avez dit : si elle existait, ils ne pourraient pas la peindre, car ils auraient des ennuis. C'est ça ?*

**André Malraux. – Oui. Le fait de croire à Vénus. Mais il s'est passé une chose très intéressante, c'est le moment où quelque chose qui n'existe pas a acquis droit de cité, parce que, que se passait-il avant ? Il y avait des Vénus, mais on les enterrait, c'est pas parce qu'on ne pouvait pas les voir; on ne pouvait peut-être pas les voir au douzième siècle, mais on les voyait très bien au quatorzième. Mais on les enterrait, parce que c'étaient des diables. Et vous savez que nous avons là-dessus – je crois que nous avons parlé – un exemple écrasant : tous les textes de la conquête du Mexique nous montrent que les moines qui sont arrivés n'ont jamais envisagé que les dieux mexicains puissent être des idoles, pas question de ça, c'étaient des diables. Il n'y avait pas de Vénus comme ça. Il y avait une Vénus qui aurait été Aphrodite et puis il y avait une Vénus qui était évidemment une diablesse. Mais le personnage de brouillard, ça n'existait pas.**

*Pierre Dumayet. – Et ça ne lui allait pas, ça ne pouvait pas lui aller.*

---

<sup>71</sup> Dans *L'Irréel*, l'auteur évoque le procès d'impiété qui fut intenté à la maîtresse Praxitèle, Phryné qui avait servi de modèle à la Vénus qu'il avait sculptée. Voir *L'Irréel*, p. 490.

<sup>72</sup> Dans *Le Surnaturel*, cette idée est illustrée par une reproduction d'une enluminure du *Livre des Echecs amoureux* qui montre en effet que Vénus, Junon et Pallas sont désignées par des étiquettes. Illustration n° 178.

<sup>73</sup> Par ce terme, Malraux désigne le monde merveilleux de la fable mythologique.

**André Malraux.** – Ça n'était pas dans les catégories de la pensée.

*Pierre Dumayet.* – Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'illusion, fut obtenue.

**André Malraux.** – Les moyens de l'illusionnisme, au fond, sont conquis au XVI<sup>e</sup> siècle. On pourra aller plus loin, je veux dire plus fort. Rubens gesticulera davantage. Mais, le jour où Raphaël a donné le sentiment que le personnage peut bouger comme il lui plaît, ce qui s'appelait à l'époque *desinvoltura*, et le mot français *désinvolture*<sup>74</sup> va pas. Bon. Disponibilité des mouvements, c'est ce qu'avaient inventé les sculpteurs d'Alexandre en Grèce. Le jour où il a été entendu que la Vierge pouvait faire ça si elle en avait envie, qu'elle se mette à gigoter, comme dans Rubens, ne changeait rien. Les découvertes étaient faites. Alors, je dirais, au fond, il y a eu l'ombre, il y a eu le lointain, il y a eu le volume, il y a eu le mouvement, en tant que disponibilité. Le reste, ce sont des écoles, c'est-à-dire vous pouvez avoir des écoles dans lesquelles on bouge peu : Vermeer, des écoles dans lesquelles on bouge beaucoup : Rubens. Mais ça c'est tout de même épisodique. Tandis que, jusqu'à Léonard, on avait fait des découvertes, et, d'ailleurs comme dans le cinéma aujourd'hui, où toutes les découvertes techniques sont immédiatement volées, puisque personne n'a le droit de breveter le «travelling», n'est-ce pas, un bon metteur en scène invente un truc de montage, invente le «travelling», tout le monde le fait, etc. ... c'était comme ça. Ils ont très bien vu comment, puisque les peintres, tout de même, savaient voir des tableaux, ils ont vu comment on faisait la perspective, avec ligne d'horizon à foyer unique. Ils se sont mis à l'employer aussi tranquillement que le type de cinéma se met à employer les nouvelles techniques.

*Pierre Dumayet.* – «Pour que l'art moderne naisse, il faut que l'art de la fiction finisse»<sup>75</sup>. Est-ce qu'on peut dire aussi que l'art du poème finisse ?

**André Malraux.** – Oui. Absolument.

---

<sup>74</sup> «Notre XVII<sup>e</sup> siècle appellera mouvement ce qui éblouira le XVI<sup>e</sup> devant *L'Ecole d'Athènes* de Raphaël : on pense au mot *désinvolture*.» *Le Surnaturel, Ecrits sur l'art*, II, p. 49.

<sup>75</sup> *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art*, I, p. 299

Pierre Dumayet. – Alors, à ce moment-là, à ce moment-là...

**André Malraux.** – Ce qu'il y a, n'est-ce pas, c'est que, entre les deux, il y a la pourriture du poème<sup>76</sup>. Je veux dire que Cézanne n'est pas né contre Titien<sup>77</sup>, il le vénérât. Alors, le grand poème devient sa propre dérision. Vous voyez ce que je veux dire, n'est-ce pas ? Les Pompier<sup>78</sup>, c'est pas l'invention vénitienne, et l'explication est simple, il y a poème tout le temps qu'il y a invention, n'est-ce pas ? L'invention de Vénus par Titien<sup>79</sup>, même par Botticelli, – mais j'aime mieux Titien<sup>80</sup> – est quelque chose d'aussi surprenant que ce dont nous avons parlé tout à l'heure, pour nous qui avons vu ça, qui sommes nés devant les Vénus de Titien, c'est relativement simple, nous l'identifions à une sorte de modèle très beau, dans un univers pictural très riche, mais attention, quand il l'a fait, ça n'existait pas, il a fallu qu'il réinvente tout, et surtout qu'il invente la corrélation, parce que Bouguereau<sup>81</sup> ce sont des cartes postales, mais Titien ce n'est pas une carte postale, il a inventé le monde dans lequel Vénus est possible, comme Byzance a inventé le fond d'or dans lequel la crucifixion est possible.

Walter Langlois. – Jusqu'à quel point, pour vous, l'artiste est-il un voyant ?

**André Malraux.** – Dans l'art plastique, je crois à peu près toujours. Car enfin que nous arrive-t-il avec la peinture ? C'est que nous sommes en train de regarder des tableaux qui ont été faits par les artistes eux-mêmes, comme des choses tout à fait non mystérieuses. Vermeer, Chardin. Alors que, quand nous regardons les

---

<sup>76</sup> Le poème ici désigne la peinture vénitienne dont l'oeuvre de Titien a été comme l'accomplissement. Voir *L'Irréel*, p. 605 et p. 612.

<sup>77</sup> «[...] et qui fera dire à Cézanne que «la peinture, ce qui s'appelle la peinture, ne naît qu'avec les Vénitiens.» *L'Irréel*, p. 600.

<sup>78</sup> En art, le terme « pompier » est appliqué, par dérision, à la peinture académique qui s'est épanouie, sous le Second Empire. L'artiste pompier n'est pas seulement celui qui coiffe ses héros de casques éclatants, c'est l'artiste prétentieux et vain qui use d'un style ampoulé, d'un style pompeux (J. Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture «pompier» ?* 1984, p.19).» Ses principaux représentants sont Alexandre Cabanel, William Bouguereau et Jean-Léon Gérôme. Malraux analyse longuement l'art académique au chapitre III de *L'Intemporel*.

<sup>79</sup> Voir dans *L'Irréel*, la *Vénus du Pardo* et la *Vénus d'Urbin*, évoquées à la page 605.

<sup>80</sup> De longs développements sont consacrés à ce peintre au chapitre VII de *L'Irréel*.

<sup>81</sup> William Bouguereau (30 novembre 1825 – 19 août 1905), né et mort à La Rochelle était un peintre français de style académique.

***Instruments du fumeur* de Chardin ou quand nous regardons l'un des grands Vermeer, l'irréalité de tout cela est absolument criante. Moi, je crois que, de ce point de vue, le Musée Imaginaire est en train d'avoir une action excessivement profonde. C'est que, en nous montrant un très grand nombre d'oeuvres, qui sont, de toute évidence, des oeuvres de magie<sup>82</sup>, comme les Nègres, ou des oeuvres de sacré comme Byzance, il est en train de nous obliger à regarder Chardin<sup>83</sup> en nous rendant compte que c'est pas du tout photographique.**

---

<sup>82</sup> «[...] des œuvres de Mari», lit-on dans la transcription proposée dans le livre : André Malraux, *Les Métamorphoses du regard*. Films, entretiens, exposition. Maeght Editeur, 2006, p. 44.

<sup>83</sup> Malraux a évoqué l'œuvre du peintre Jean-Siméon Chardin (1699-1779) dans un chapitre retranché de *l'Irréel*. Voir Appendice à *La Métamorphose des dieux, Ecrits sur l'art*, II, p. 1052-1053.