

**Henri Godard**

## **Avant-propos**

### **Des écrits sur l'art des années vingt à ceux des années cinquante**

*Pourquoi faire retour sur les textes sur l'art des années vingt qui, au premier abord, peuvent paraître mineurs au regard des Voix du silence ou de La Métamorphose des Dieux ? Parce qu'y vibrent la passion et l'attention portées par Malraux à la peinture de son temps, à la peinture en train de se faire sans lesquelles les sommes d'après-guerre demeureraient privées d'une dimension; parce que s'y exerce déjà la sûreté d'un oeil et d'une pensée qui achèvent de légitimer la vaste entreprise qui leur succède.*

Quand on parle des écrits sur l'art de Malraux, on pense presque toujours à la série des livres dont la publication s'est étalée sur une trentaine d'années, de 1947 à 1977, et particulièrement concentrée dans les années cinquante qui ont vu paraître *Les Voix du silence*, les trois volumes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, et le premier tome de *La Métamorphose des dieux*. Ces beaux et imposants volumes traitent d'oeuvres majeures de l'art universel pour montrer la portée de l'expérience que nous faisons d'elles : oeuvres qui nous viennent d'un passé vieux de siècles ou de millénaires, et qui pourtant ont pour nous une *présence*, en vertu de la métamorphose spontanée que nous faisons subir à leur sens initial. Cette présence, expérience existentielle

fondamentale, nous assure à la fois d'une identité de l'espèce humaine tout au long de son histoire et du pouvoir qu'elle a d'arracher quelque chose au temps.

Or Malraux avait commencé à écrire sur les arts plastiques dès les années vingt, et pour parler d'artistes contemporains: textes courts, peu connus du grand public parce qu'ils ont été publiés en revue et reproduits par la suite dans des publications à diffusion restreinte, mais d'une grande importance. En attendant qu'ils soient repris dans le premier volume en préparation des *Écrits sur l'art* dans la Bibliothèque de la Pléiade, on trouvera évoqués ici dans plusieurs articles de ce dossier ceux qui sont consacrés au peintre et graveur Galanis, à Rouault et à Fautrier. Leur importance ne tient pas seulement à ce qu'ils attestent la précocité et la continuité d'une pensée, mais encore à l'incidence qu'ils ont sur les livres publiés trente ans plus tard. Ils restituent une dimension que ces livres risquent d'occulter mais qui est essentielle à leur compréhension : la passion de Malraux pour la peinture de son temps.

Les oeuvres sur lesquelles s'appuie la réflexion des années cinquante sont en effet, par définition, des oeuvres majeures, triées, unanimement acceptées. Qu'elles viennent d'époques reculées, puisque les résurrections du vingtième siècle ont d'abord porté sur l'art des hautes époques, ou de moments sans doute plus proches, mais de régions du monde et de cultures éloignées elles aussi, quand il s'agit d'arts africains, amérindiens ou océaniques, elles font désormais pour nous l'objet d'un consensus. Avec elles, la question de la valeur ne se pose plus à nous en tant qu'individus. Le renouvellement du regard que Malraux porte et qu'il nous permet de porter sur elles, la pénétration de ses analyses, ne changent rien au fait qu'il manque à l'expérience que nous faisons d'elles, et aussi à celle qu'il en a faite lui-même, une dimension qui est celle de l'engagement personnel et de son corollaire ou de sa pierre de touche, le risque d'erreur. Avec elles, l'admiration est comme acquise d'avance, avec toutes les conséquences que peut comporter cette situation pour l'authenticité de l'expérience.

Les courts écrits des années vingt sont précisément là pour témoigner d'un pouvoir de discrimination et d'engagement personnels. Ils gagent l'extension postérieure de la réflexion à des oeuvres plus patrimoniales sur l'authenticité des choix faits au temps de la jeunesse au sein de la création vivante. Il n'est pas jusqu'à telle erreur isolée de prédiction qui *a contrario* ne vienne certifier l'authenticité de l'ensemble. Malraux

rappelle à plusieurs reprises que «vers 1923, pour nous, le rival de Picasso était moins Braque que le Derain de *La Cène* et du *Chevalier X*», évoquant d'un mot, avec ce «nous», le groupe de jeunes gens qui prenaient plaisir à choisir, à prédire, presque à parier sur leurs contemporains. (Plus loin dans le même livre, l'erreur se trouve d'ailleurs relativisée lorsqu'elle est confessée par Picasso lui-même). Que, dans ces premiers engagements, Malraux ait pu se tromper, et qu'il ait presque toujours vu juste, n'est pas sans retentissement sur le reste des écrits du même domaine. Le futur discours sur des oeuvres reconnues s'en trouve doté d'une vibration qui sans cela lui manquerait.

Ces quelques articles ne sont en réalité que les traces écrites laissées par une passion dont il existe d'autres témoignages, les uns laissés par des amis de cette époque, les autres consignés dans ses propres écrits de mémoire.

Marcel Arland, le premier ami de l'âge adulte, rappelle dans son livre de souvenirs *Ce fut ainsi* d'interminables conversations de cette époque : «“Que pensez-vous de...?” C'était Chagall, Matisse ou Klee, Bonnard, Braque ou Picasso... ou de plus jeunes, André Masson par exemple.» De son côté André Bender évoque dans *Plaisirs de mémoire* les visites dans les galeries ou dans les ateliers : «Il portait la peinture en lui et se déplaçait avec les émotions qu'elle lui imposait. Nous allions lentement, et les galeries défilaient devant nous, à gauche, à droite, rue La Boétie, rue du Faubourg-Saint-Honoré, avenue Matignon. Nous entrâmes chez Rosenberg, chez Paul Guillaume, chez Bernheim, regarder, immobiles et muets, des Derain, des Modigliani, des Chastel, des Marquet, des Pougny, des portraits de Marie-Thérèse Pinto.»

C'est dans *La Tête d'obsidienne*, à l'occasion de son dialogue avec Picasso, que Malraux est conduit à faire le plus large inventaire de ses admirations d'alors, les peintres qu'il nomme d'une formule elle-même remarquable : «tous nos maîtres». Leurs noms sont égrenés au fil du texte : Braque, Kandinsky, Chagall, Masson, Picasso, Rouault, Matisse, Modigliani, Soutine, Klee, Miro, Fautrier, Balthus, Dubuffet, à d'autres du *Miroir des limbes* Ensor ou Chirico.

Il est vrai que ces choix n'étaient pas des découvertes personnelles. Les artistes auxquelles vont ces admirations de la vingtième année étaient déjà reconnus d'une minorité de connaisseurs. Mais ils ne l'étaient pas encore de l'opinion en général, qui les tournait encore en dérision. Les deux interlocuteurs de *La Tête d'obsidienne* le

rappellent tour à tour. Dans les années quarante, Picasso est le premier à s'étonner rétrospectivement de la rapidité avec laquelle la consécration est venue à lui-même et à ses pairs, trouvant un témoin du point d'incompréhension d'où lui-même était parti dans la réaction première de son ami le sculpteur Manolo, pourtant lui-même sculpteur d'avant-garde, devant *Les Demoiselles d'Avignon* : «Il m'a dit : "Tout de même, si tes parents t'attendaient sur le quai de Barcelone avec des gueules comme ça !"» De son côté, Malraux se souvient qu'en 1945 encore, un de ses compagnons de combat de la Brigade Alsace-Lorraine, un médecin, lui disait : «Votre Picasso, ça n'existe pas, c'est du snobisme, de la mystification, il l'avoue lui-même !»

Malraux, lui, n'a jamais eu de doute. Mieux : il emploie pour évoquer sa réaction devant les oeuvres de Picasso le même lexique que lorsqu'il s'agit des oeuvres anciennes les plus prestigieuses : «[...] la *Femme à la poussette* qui m'a secoué lorsque je l'ai vue exposée chez Kaknweiler», de même que «la commotion que j'ai reçue devant la *Pietà* de Villeneuve, Arezzo, le retable de Grünewald, la *Korê boudeuse* ou le *Shigemori* de Takanobu.» Rien d'étonnant dès lors si, non content d'admirer les oeuvres des peintres contemporains, il ait le désir de les fréquenter en personne. Il rappelle non sans émotion: «J'avais vingt-deux ans quand j'ai rencontré Braque», ce qu'il aurait pu dire aussi de Chagall, rencontré chez ses amis Goll. Pour Picasso, ce désir ne sera d'abord satisfait que par procuration. Malraux s'amuse à enregistrer l'anecdote que lui raconte André Salmon : chaque fois que Moréas rencontrait Picasso, il ne manquait pas de lui demander : «Eh bien, monsieur Picasso, est-ce que vous croyez toujours que Velasquez a vraiment du talent ?» ou encore il se souvient d'avoir eu le sentiment d'approcher Picasso par personne interposée en voyant sa compagne Fernande au restaurant : «J'avais une vingtaine d'années, je dînais place du Tertre avec Max Jacob; elle, à la table voisine avec l'acteur Roger Karl [...] derrière nous, Utrillo, Suzanne Valadon et le Sacré-Cœur.» Dès que l'occasion lui en sera donnée, à l'époque de la commande de *Guernica* puis en 1944-1945, il fréquentera l'atelier des Grands-Augustins, où se situent la plupart des rencontres qu'il évoque dans *La Tête d'obsidienne*.

Qu'il s'agisse de Picasso ou d'autres contemporains, il est avide de recueillir de la bouche des peintres leurs propos sur la peinture, et de les rapprocher de ceux de Cézanne ou de Michel-Ange. Devant eux, sa propre parole s'efface, il ne cherche pas non plus à reconstituer ces dialogues si évidemment synthétiques avec les hommes de

l'histoire qui sont une des originalités du *Miroir des limbes*. Les propos des peintres sont rapportés isolément, chacun soigneusement et comme pieusement recueilli, et se suffisant à lui-même. Ceux de Picasso sont reproduits avec leurs particularités de langue, qui donne l'impression d'entendre une voix. Mais il n'est pas le seul : «J'ai vu Braque hausser les épaules en disant : La seule chose essentielle dans un tableau, personne ne peut l'expliquer, pas même le peintre. Peut-être que ça tient à l'ensemble...» Ailleurs encore, c'est Rouault ou Chagall. Malraux a le sentiment d'avoir vécu, à partir de la mort de Degas en 1917 et de la vente qui suivit (il avait donc seize ans) «pendant cinquante ans dans la plus grande peinture de mon temps». Il ressent comme un privilège les contacts personnels qu'il a eus avec les créateurs de cette peinture.

Il leur restera fidèle jusqu'au bout, suivant avec la même adhésion la poursuite de leur oeuvre, mettant à leur service des possibilités que lui offrent ses fonctions ministérielles et dans quelques cas la confiance personnelle que lui fait le général de Gaulle. Ainsi en va-t-il pour les commandes publiques passées à Chagall pour le plafond de l'Opéra et à Masson pour celui de la Comédie française, et pour les projets de mosaïques demandés à Braque pour la Faculté des Sciences, ou le choix du *Faucheur* de Picasso pour un monument à Baudelaire qui aurait pris place à la pointe de l'Île Saint-Louis. C'est aux mêmes artistes, Alexeïef, Masson, Chagall, qu'il demande des illustrations pour les éditions de luxe de ses oeuvres (les volumes de la collection La Gerbe illustrée, ou le tirage restreint de *Et sur la terre ...*) Presque tous se retrouveront dans le choix qu'il fera pour la part contemporaine de son Musée imaginaire concrétisé en 1973 à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence : vingt-quatre numéros sur un total de quelque deux cents, un Balthus, trois Braque, trois Chagall, deux Dubuffet, quatre Fautrier, un Kandinsky, deux Masson, trois Miro, un Modigliani, deux Picasso, deux Rouault, dont *L'Apprenti Ouvrier*, déclaré dans *La Tête d'obsidienne* «l'un des portraits majeurs du siècle».

Ces artistes ne sont pas complètement absents des grands livres des années cinquante. Une des quinze illustrations en couleurs des *Voix du silence* est une céramique de Miro, ailleurs des rapprochements sont faits au passage, comme celui d'un Tintoret avec Soutine. Le dernier chapitre écrit de *L'Intemporel* sera consacré aux peintres haïtiens contemporains. Mais la place faite à l'art contemporain dans ces livres

reste limitée. Dans ce panorama d'une histoire commencée avec la sculpture et la peinture préhistoriques, les proportions sont respectées. Il n'en est que plus nécessaire de rétablir un équilibre d'une autre nature, en rappelant et en attestant que la méditation tout entière est fondée sur une expérience personnelle et risquée de l'art contemporain. C'est elle qui est la source vive qui alimente l'immense remontée dans le passé de la création artistique.

Mais il ne s'agit pas seulement de l'économie interne de l'oeuvre. La constitution d'un musée imaginaire des arts du monde entier, qui est au centre de toute la réflexion de Malraux dans ce domaine, est elle-même dépendante de l'évolution de cette peinture dont il a été le contemporain. La réciproque est également vraie. Cézanne avait permis la «résurrection» (c'est-à-dire la perception comme oeuvres et non plus comme documents) des arts du haut moyen âge, qu'avant lui ignorait quelqu'un d'aussi attentif que Baudelaire. Picasso rend visible et parlant l'art africain par l'invention du cubisme, mais aussi bien sa sensibilité personnelle aux fétiches commande-t-elle certaines de ses recherches postérieures : «lorsque le masque antilope dogon, plus construit qu'une tête de Zadkine, fut exposé avec des fétiches à clous, les peintres découvrirent, stupéfaits, une invention inépuisable, qu'ils appelèrent le langage de la liberté.» Cette incessante action dans les deux sens entre arts contemporains et arts lointains ressuscités exclut que l'on pense un terme sans l'autre. «Ce musée [imaginaire] est inséparable de notre art, et notre art, depuis Manet jusqu'à Picasso, est inséparable de son dialogue avec le Musée imaginaire qu'il ressuscite.» La passion de Malraux pour l'art de son temps n'est pas un heureux contrepoint à sa réflexion sur l'art universel : elle en est la condition.