

Malraux et la reproduction d'art

Pour Florence Malraux

Le jeune banlieusard échappé de Bondy découvre *en même temps* l'art vivant et la reproduction. Le *Boeuf écorché* de Rembrandt ou *La Kermesse de Rubens*, au Louvre, qui le projettent dans un ravissement vertigineux, les *Danseuses vertes* de Degas de la Galerie Petit ou encore une *Annonciation* du Greco, longtemps en vitrine chez Bernheim « parce qu'elle ne se vendait pas » sont absolument contemporains des catalogues de vente des Impressionnistes et des héliogravures de *l'Illustration* qui circulent sous les pupitres de l'Ecole supérieure de la rue de Turbigo. L'hebdomadaire se veut en effet le miroir de *toute* l'actualité, avec une prédilection pour les beaux-arts, et présente des reproductions en couleur d'une grande qualité déjà, l'image photographique du chef d'œuvre étant gravée et encrée comme une estampe, préalablement à son impression, sur une plaque de cuivre.

Les boîtes des bouquinistes où l'adolescent ne dénicherait pas seulement des textes rares ou lestes qu'il s'en va porter chez le libraire Doyon forment un autre gisement. Visiteur assidu de l'ancre de la Madeleine avant d'en devenir un pourvoyeur puis carrément l'un des éditeurs, il trouve chez Doyon à la fois la connaissance de l'art (c'est le nom même que Doyon a choisi pour sa revue), le contact avec les artistes de son temps (c'est là qu'il rencontrera pour la première fois Max Jacob, son mentor dans le monde artistique et littéraire), mais aussi la technique du livre d'art. Dès lors et donc très tôt, il a dix-huit ans, c'est tout autant avec l'œil du professionnel que celui de l'amateur qu'il appréhendera « la reproduction ». Guimet, le Trocadéro et son Musée de l'Homme, les galeristes d'Art nègre, comme le marchand Paul Guillaume dont la vitrine l'aimante, effacent les frontières,

ouvrent le champ géographique de tous les possibles et le rêve d'une culture universelle. Sa mémoire prodigieuse, qu'il qualifie lui-même d' « anormale », engrange tout. « S'agissait-il de peinture, d'expositions, de musées, d'art égyptien ou roman : nous en avions jusqu'à la nuit », écrit Marcel Arland. Et André Beucler, une dizaine d'années plus tard, nous sommes en 1932 : « Malraux aimait passionnément la peinture. Il en parlait avec feu, compétence et subtilité, il en parlait sans cesse, comme d'un être qu'il connaissait intimement dans toutes ses métamorphoses et qu'il voulait absolument que l'on connût, comme lui. [...] 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 ».

Marcel Arland, vers 1921, témoigne : « Un roman, il y songeait peu ». Il rêve en revanche d'écrire une grande histoire de l'art. La phrase d'Arland fait écho à celle de Malraux lui-même, à la fin de sa vie : « J'ai écrit des romans, mais je ne suis pas romancier. J'ai vécu dans l'art depuis mon adolescence... » Cette déclaration à l'emporte-pièce, presque un reniement provocateur, contient plus de vérité qu'on ne croit. Il faut y insister: l'inspiration romanesque chez l'écrivain est postérieure à l'entreprise prométhéenne de s'incorporer l'art mondial sous toutes ses formes. Fuit-il la banqueroute, il choisit l'Asie pour se refaire, conjuguant intérêts financiers et curiosité esthétique pour un art et une culture aux antipodes de l'Europe, et dont les contrastes, éprouvés *in vivo*, vont révéler d'autant mieux l'identité propre aux uns et aux autres : « On ne pense que par comparaison ». Qu'il lui faille au passage mutiler Banteaï-Srey déjà la proie des lianes importe peu à son insolente jeunesse. Il faut bien vivre, fût-ce du commerce illicite de l'art. Après tout, l'essentiel justement, c'est de continuer, coûte que coûte, à *en vivre*, de l'art. Rentré à Paris plus impécunieux que jamais, c'est sur son premier métier qu'il mise pour gagner – provisoirement – sa vie. Et de retrouver, dans un trois-pièces du Boulevard Murat que « les femmes Lamy », prudentes, ont loué à son intention, ses grands ciseaux et son pot de colle sur un établi de fortune. Le « trois-pièces » devient *Les Aldes*, une maison d'édition de luxe qui, pour la seule année 27, publie un « Morand » illustré de miniatures siamoises du XVIII^e, *Le roi Candaule* de Gide avec des gravures de Galanis, Loti enluminé de miniatures birmanes anciennes, *Siegfried et le Limousin* avec des gravures d'Alexeieff.

Pour *La Voie royale* directement inspirée de l'aventure indochinoise mais aussi largement dévolue à la méditation sur l'art comme le seront désormais la plupart de ses romans, il faudra encore attendre trois ans. Il fera paraître en même temps une édition de luxe des *Calligrammes* d'Apollinaire enrichis de lithographies de Giorgio De Chirico. Le succès de *La Voie royale* et ses talents d'éditeur vont désormais lui assurer une position confortable chez Gallimard dont il s'apprête à devenir l'un des auteurs modernes le plus lu... et le galeriste officiel rémunéré. La Galerie de la NRF avait pour objet, non seulement « le commerce, en tous pays, de tous les objets d'art, l'organisation de toutes expositions et ventes publiques » mais aussi, en relation avec la Librairie Gallimard, « l'édition d'estampes et de reproductions artistiques de tous genres ». Malraux se renseigne sur les procédés de reproduction en Europe et aux Etats-Unis. Il choisit les tableaux, les ektachromes, fait modifier les teintes : il n'y a pas de reproduction absolument fidèle. Les meilleurs imprimeurs de l'époque sont mobilisés, Rota-Dedag à Genève, Draeger à Montrouge, Georges Lang à Paris.

Lorsque Walter Benjamin adresse à Malraux en 1936 un tiré à part de son article « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », il y a beau temps que l'écrivain s'est emparé du sujet ; Il travaille en effet à *La Psychologie de l'art* qui deviendra, après la guerre, *Les Voix du silence*. Le foisonnement d'exemples ou de références allusives auxquels il renvoie suppose évidemment une intense familiarité avec l'iconographie en tout genre, tableaux, dessins, photos. De même, *L'Espoir* l'année suivante, où il fait dialoguer l'Italien Scali, bombardier de l'aviation républicaine, professeur d'histoire de l'art dans le civil et spécialiste de Masaccio et de Piero della Francesca, avec le vieil Alvear, ex-marchand de tableaux, suppose une solide connaissance de l'art italien, l'un des premiers arts européens qu'il a découvert en voyageant avec Clara. Ce n'est sans doute pas non plus un hasard si l'œuvre en question coïncide avec une remarquable percée de la reproduction d'art italienne sur le marché français. Tandis que le philosophe allemand, progressiste comme lui, tout en saluant la diffusion de l'art dans les masses grâce aux formidables progrès de la reproduction photographique, s'inquiète en même temps que la connaissance ne finisse par se substituer à l'émotion devant l'original, Malraux, conscient du phénomène,

soutient envers et contre tout que « l'héritage culturel des arts plastiques est impérieusement lié à la faculté de reproduction ». Aux Assises de Londres du Secrétariat général de l'Association Internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture en juin 36, il se réjouit « que [leur] fonction soit parfois de donner conscience aux êtres de la grandeur ou de la dignité qu'ils ignorent en eux et que par notre art ou par des transpositions futures de notre art, nous puissions donner cette conscience à un nombre de plus en plus grand d'hommes ». Il conclut : « La photo de Rembrandt mène à Rembrandt et la mauvaise peinture n'y mène pas ».

Cette formule, Malraux va essayer de la mettre en œuvre à la Libération, lorsqu'il deviendra, en novembre 45, Ministre de l'Information du Gouvernement du Général de Gaulle. Entre temps il aura sympathisé avec le Front populaire, participé à ses grandes manifestations, mais il sera resté à l'écart de ses tribunes, en désaccord avec l'essai voulu par Léon Blum de conciliation et de résistance au nazisme et de pacifisme. L'écrivain résumait la situation sans ambages : « Léon Blum accordait à la conciliation la valeur que le général de Gaulle accordait à l'inflexibilité ». Pour Malraux en effet, depuis 1933, l'urgence est dans un réel combat contre le fascisme (auquel il ne croit pas en France), d'où son engagement à l'extérieur, en 1935 d'abord, pour défendre l'Ethiopie attaquée par Mussolini, en Espagne ensuite. Les temps forts du Front populaire cependant, « les Malraux », comme le raconte Clara dans ses mémoires, les auront vécus aux côtés de leurs amis Lagrange. Socialiste, Léo Lagrange deviendra Ministre des Sports et des Loisirs du Gouvernement Blum. Engagé volontaire en 39 (Il avait fait la guerre de 14), il tomba l'année suivante au combat. Hommage lui fut rendu par ses amis socialistes à la Salle Pleyel le 9 juin 1945, jour anniversaire de sa mort. Ceux-ci demandèrent à Malraux d'intervenir. L'écrivain se livra alors à une brillante improvisation où il développa l'idéologie qui avait présidé au travail de son ami, son essai en particulier, contrairement aux pratiques fascistes, de créer en France un grand mouvement de sport non militarisé et « qui ne fût pas payé au prix du sang ». Malraux exposa ensuite également le programme culturel qu'envisageait le ministre : « Il eût voulu une action de l'Etat par laquelle le chef d'œuvre, appartenant à l'humanité, fût non pas mis à la disposition de tous, ce qui n'a

aucun sens, mais à la disposition de quiconque (et quelle que fût son origine ou sa pauvreté) désirerait le connaître ; c'est-à-dire que l'on pût trouver dans n'importe quelle ville de province d'excellentes reproductions des chefs d'œuvre que l'on pût voir sans payer ; que l'on pût lire des livres de valeur sans payer. Ce n'était pas autre chose, dira-t-on, que l'ancien système des bibliothèques municipales ; ce qui était autre chose, c'était de l'étendre à la totalité des œuvres humaines et surtout de vouloir associer la France tout entière à cette volonté de culture ».

Que le Front populaire ait nourri l'idée d'entreprendre une réorganisation des musées pour le peuple qui les ignorait ne fait aucun doute. « Les musées sont faits pour le public », écrivait déjà l'historien d'art Henri Focillon dès 1921. La résonance du texte cependant reste avant tout malrucienne. On y reconnaît son art fougueux de la parole improvisée que son tempérament de rêveur éveillé transporte volontiers aux confins de l'utopie. Le programme des futures maisons de la culture, « ces cathédrales laïques », est déjà esquissé ici : créer en fait des « maisons du peuple » qui conjuguent les arts « majeurs » et convertir la jeunesse à l'idéal républicain en provoquant chez elle le choc électif, une espèce de « frisson sacré » au contact direct des chefs d'œuvre. Malraux reste encore tout imprégné de la vision nietzschéenne post-religieuse de l'art. Ce qui interpelle peut-être encore davantage dans ce « programme », c'est le fantasme de l'exhaustivité : mettre à portée de regard de chacun « la totalité des œuvres humaines »...

Vers le même temps, Florence, rescapée de la longue traque, découvre, comme son père au même âge et dans les mêmes conditions, le Louvre qui vient timidement de rouvrir ses portes. L'enfant, au soir des étapes de fortune d'un périple sans fin pour fuir la Gestapo, avait l'habitude de sortir d'un étui qu'elle portait au côté une dizaine de reproductions de peintures modernes au format d'une carte postale. « Un instant elle regardait « son » Cézanne, « son » Renoir, « son » Braque, « son » Rouault, « son » Picasso. Puis, comme relestée d'un nouveau courage, elle rangeait sagement le tout ». On notera que son petit musée tenait du grand panthéon de son père.

Comme au lendemain de la Guerre de 14, on a rassemblé dans le Salon Carré du Louvre les œuvres rapatriées de leurs caches. Clara raconte : « D'un seul coup, son regard embrassa cinq siècles de création. Elle lâcha ma main. J'attendais qu'elle s'arrêtât un instant devant chacune de ces œuvres inconnues d'elle. Point du tout. D'un pas rapide, regardant semblait-il à peine, mais voyant tout, elle fit le tour d'une salle destinée aux longues contemplations [...] Elle reprit sa course dans la galerie attenante qui lui permit de découvrir une peinture plus récente. Devant un Cézanne, [...] « C'est à partir d'ici que je connais la peinture », dit-elle, rassurée. « Je me suis souvenue alors que son père, lui aussi, faisait au pas de charge le tour des salles des musées pour ensuite revenir, regarder plus longuement ce que sa course lui avait fait paraître comme d'importance ».

« Y aurait-il un gêne du regard posé sur le tableau ? », se demande la mère.

L'examen aux Archives Nationales des documents relatifs au bref ministère de l'Information occupé par Malraux du 25 novembre 1945 au 20 janvier 1946, date de la démission du Général de Gaulle, jette un jour cru sur la période et sur l'ingratitude du métier. La France a beau se trouver du côté des vainqueurs, elle sort de la guerre divisée, appauvrie (l'inflation jugulée pendant la guerre s'est immédiatement déchaînée), la démocratie retrouvée empoisonnée par l'épuration. « Le Ministère de l'Information, écrira plus tard Raymond Aron dans ses *Mémoires*, ne disposait pas de grands pouvoirs et son Directeur de Cabinet moins encore... ». Jacques Chaban-Delmas étant Secrétaire général du Ministère, « que de substance grise dans ce trio pour peu de chose ! », écrit-il. La question centrale demeure l'approvisionnement en papier, sa répartition et la lutte contre son marché clandestin pour éviter que « les organismes capitalistes », disait encore Malraux dans son langage marxiste, n'oppriment la presse issue de la Résistance. Aron toujours note que ce ministère-éclair de deux mois ne permit à Malraux d'entreprendre aucun des projets qu'il lança 12 ans plus tard.

La culture pourtant, si les circonstances ne permettent pas d'en faire une priorité, reste secrètement son grand dessein. Elle figure bien dans le programme qu'il présente à

l'Assemblée Nationale Constituante le 31 janvier 1945. Le ton heurté du discours et l'usage systématique de l'asyndète renvoient certes encore aux proclamations dans l'urgence du « Chef d'Etat-major » de la Brigade Alsace-Lorraine, mais c'est aussi pour souhaiter de « donner à chaque français une sorte de droit privilégié d'accéder à la culture s'il le désire », « qu'elle cesse d'être l'apanage de gens qui ont la chance d'habiter Paris et d'être riches », et pour imaginer (faute d'argent) de transformer la législation sur le dépôt légal, de manière que dans chaque musée de province « la totalité des livres, des films et des disques ayant une valeur culturelle soient d'office donnés par la production privée ».

Tout aussi éloquente sur le sujet, et d'une belle utopie, la présentation à la presse de son programme par le Ministre, le 26 novembre 1945, dans les locaux de l'avenue de Friedland. Un bel article de Roger Grenier pour *Combat* croque la scène avec un humour distancié qui ravit. Son titre : *Les Espoirs de Monsieur Malraux*. « Malraux-Protée » va bientôt apparaître. On l'attend fiévreusement, on s'interroge. Le voici. Son discours est « rythmé comme une mitrailleuse ». Rapide tour d'horizon des problèmes. Disposant d'aussi peu de moyens, aura-t-il le temps de les régler ? Concernant la propagande à l'étranger en revanche, « la France occupe le premier rang : la peinture ». Proposition : « Prendre au Louvre, à Versailles, dans tous les musées, les 400 meilleurs tableaux et qu'on les expose, ensemble, à l'étranger ». « Un désir », dit-il. « S'il arrive à Rio 400 toiles françaises d'un coup... ». Evidemment, ça fera de l'effet, commente Roger Grenier. Coup de bluff ou fantasme, un nouveau *Musée imaginaire* ou plutôt une nouvelle version du « concept » est envisagée ici, pour l'exportation. Le futur voyage de *La Joconde* aux Etats-Unis est en gestation.

En attendant, le ministre se voit obligé de demander des bons de ravitaillement pour un dîner officiel prévu le 17 novembre 1945, soit : 3 kilos de viande, 1 kilo de beurre, 1 kilo de fromage, 1 kilo de sucre. A l'évidence, nous sommes loin de l'ambition de refaire, grâce à la culture, du consensus national.

Il reste concrètement du projet de diffusion d'œuvres d'art en *province*, ce mot « hideux », disait-il, cinq reproductions : *Le Moulin de la Galette* de Renoir, *L'Enseigne de Gersaint* de Watteau, *Le Château noir* de Cézanne, *La Pietà d'Avignon* d'Enguerrand Quarton, *L'Adoration de l'Arbre sacré par la Reine de Saba*, détail du « Cycle d'Arezzo » par Piero della Francesca, l'embryon d'un « Musée imaginaire du peuple français », tel que Malraux l'eût conçu.

Ce choix mérite qu'on s'y arrête. Renoir et Cézanne inaugurent, contre « le réalisme de l'imagination », en plein triomphe de la peinture officielle, la prise de pouvoir du peintre sur l'univers qui devient non plus le modèle, mais le moyen éclatant de son propre langage : proprement « une métamorphose ». Le public, séduit par toutes les petites têtes charmantes du tableau et singulièrement par « la très jolie figure au premier plan de la femme au corsage rayé noir et blanc », aurait-il su que, franchissant à son insu « la ligne », comme on passe d'un hémisphère à l'autre, il était entré, en rupture avec la fiction mimétique, dans la poétique de la création ? Le sentiment d'une *présence*, un phénomène qui « s'apparente à l'émerveillement inquiet de l'enfant sur la plage devant la coquille qui commence à bouger ». De Watteau maintenant, qu'il rapproche de « La Reine de Saba » : « Cet art est poésie comme une plante fleurit », écrit-il. Quant à *La Pietà d'Avignon*, l'un des phares des *Ecrits sur l'art*, elle nous transmet, à nous qui avons été incapables de créer une spiritualité nouvelle, « à travers la métamorphose, la foi dont l'action devient plus visible lorsqu'elle touche un plus lointain passé ».

On ne sera pas sans observer que tous ces chefs d'œuvre touchent, par un biais ou par un autre, à la sensibilité même de Malraux, renvoyant à « l'émotion première », selon une formule chère à Corot. *Le Moulin de la galette*, le premier « tiré », évoque une scène populaire dans le fief mythique où l'écrivain est né et a par la suite évolué. *La Pietà d'Enguerrand Quarton* est l'une des révélations du Louvre de son enfance et résume sa passion du *Surnaturel* dans l'art. Pourquoi ne pas imaginer que la *Reine de Saba* de Piero della Francesca ait joué un rôle secret mais décisif dans la folle expédition avec Corniglion Molinier suivie du fameux *scoop* à *L'Intransigeant* : « Avons découvert capitale légendaire reine de Saba stop vingt tours ou temples toujours debout stop... ». Les gris et les roses

aristocratiques exquis de *L'Enseigne de Gersaint* ne prédisposent peut-être pas la toile à figurer parmi les parangons d'un musée populaire, mais qu'elle représente aussi une collection de peintures en abyme, une sorte de petit *musée* de peintures une fois encore, enchâssé dans une peinture, en font la métaphore même du projet ministériel. Quant au *Château noir*, comme *le Moulin de la Galette*, il est aussi inaugural. Il annonce une peinture qui est à soi-même son propre objet, la définition même de la création selon Malraux. Il va de soi qu'on eût aimé connaître la suite du musée du Ministre de l'Information. A-t-il seulement existé autrement qu'en rêve ?

Les interprétations varient beaucoup le concernant. Certains parlent, sans preuves, d'«un musée itinérant», d'autres, d'une exposition fixe dans les futures maisons de la culture, d'autres encore de reproductions d'œuvres d'art réparties dans les demeures officielles de la République : écoles, mairies, préfectures... A propos de son ampleur, certains auteurs (Olivier Todd ou Curtis Cate) parlent, au conditionnel il est vrai, d'une centaine de pièces. Aucun témoignage, aucun document, à notre connaissance, n'autorise telle ou telle affirmation et il se pourrait bien que Malraux lui-même, s'il entendait effectivement rassembler un ensemble significatif de reproductions d'art à l'intention du public, n'ait eu le temps, lors de son court mandat, ni d'en dresser la liste, ni de savoir lui-même la forme exacte qu'il donnerait à son projet.

Hormis les cinq reproductions des chefs d'œuvre cités plus haut, la seule trace écrite originale laissée par Malraux à ce sujet, selon nous, se trouve dans une lettre envoyée au peintre Jean Fautrier le 7 février 1949 où l'écrivain évoque « les travaux qu'[il] avait fait faire au Ministère lorsqu'il s'agissait de créer les Musées de Reproductions », formule qui désigne effectivement des ensembles identiques destinés à être dispersés en province dans ce qui deviendrait les futures « Maisons de la Culture ».

Malraux eut dans ces années-là une correspondance assez suivie avec Jean Fautrier. Le peintre et sa compagne du moment, Jeanine Aeply, avaient en effet mis au point après la guerre (ils vivaient mal de leur art) une technique de reproduction des œuvres d'art, « les originaux multiples » que soutint ardemment Malraux, la qualifiant même de

« sensationnelle ». « Rien à voir, écrivait-il, avec les reproductions de Braun ». Et un peu plus loin : « J'ai une certaine habitude de la question ». Le peintre Jeanine Aeply, car c'est elle qui était à l'origine de l'invention, avait réalisé des « répliques-objets sur châssis », en nombre limité, d'une dizaine d'artistes modernes. Le procédé, complexe, mêlait chalcographie, c'est-à-dire estampe sur cuivre, et peinture. Les œuvres pouvaient donc être tirées à plusieurs exemplaires. Les estampes étaient ensuite rehaussées de pastel et de gouache et présentées comme des toiles dans leur format d'origine. L'enthousiasme de Malraux, certes ami de Fautrier dont il appréciait « l'art informel » (il avait préfacé en 45 le catalogue des *Otages* à la Galerie Drouin), révèle ici une fois encore, devant un procédé qui tend à se rapprocher au plus près de l'œuvre originale, sa passion pour la reproduction, comme si, n'ayons pas peur des mots, elle était susceptible, pourvu qu'elle fût de belle qualité, de s'en approcher au point d'en devenir un substitut. Il s'en explique avec simplicité dans un texte peu connu placé en appendice de *La Métamorphose des dieux* par son éditeur: « Notre connaissance des œuvres vues au musée vient se projeter sur la forte suggestion opérée par la photo ». Et encore ceci : « Le monde des photographies n'est que le serviteur du monde des originaux, sans doute. Pourtant, moins séduisant ou moins émouvant, beaucoup plus intellectuel, il semble révéler, au sens qu'à ce mot en photographie, l'acte créateur, faire de l'Histoire de l'art une suite de créations ». C'est ce point de vue qu'il faut admettre pour comprendre qu'il ait fait encadrer la reproduction du *Moulin de la Galette* dans l'antichambre de son duplex de Boulogne, et qu'il ait pu faire cohabiter pendant tant d'années dans le grand salon, un *Otage* « vrai » de Fautrier, *Le Paysage vineux* de Dubuffet, des têtes khmères sur le piano et, derrière le clavier, le panneau grandeur nature de *La Reine de Saba* de Piero della Francesca. Sans doute faut-il voir aussi dans ce que les « spécialistes » jugeaient une hérésie, sinon un sacrilège, son immense respect d'éditeur d'art pour l'imprimerie. Dans la plaquette non datée qu'il rédige pour « lancer » le procédé Aeply, prévenant l'objection des puristes, c'est elle en effet qu'il invoque : « On a reproché aux reproductions qui seront peut-être l'imprimerie des arts plastiques, écrit-il, de s'adresser plus à notre connaissance qu'à notre sensibilité...c'est de moins en moins vrai. Les réussites des reproducteurs sont aujourd'hui nombreuses ; certaines sont éclatantes ». Le procédé Aeply fera pourtant long feu malgré l'admiration et

l'entremise active de l'écrivain y compris auprès du Directeur du Metropolitan Museum, et dès 1950, plus personne n'en parlera. Malraux en avait manifestement attendu beaucoup, vraisemblablement en fonction du projet qui lui tenait encore à cœur et qu'il ne désespérait sans doute pas de réaliser un jour : « On ne saurait trop souhaiter de voir Renoir et Cézanne multipliés comme le sont ici Braque et Klee... La France pourrait ouvrir enfin les musées de reproduction que j'espérais créer et que le siècle verra inévitablement naître ; les universités étrangères pourraient donner une image vivante de notre peinture. Provisoirement, ces objets encore précieux sont, à ma connaissance, la réussite la plus complète de la reproduction mondiale ».

Les *Ecrits sur l'art*, à partir de 1945-1946, vont en revanche donner à Malraux, dans sa retraite de Boulogne, l'occasion de « jouer » de cent façons avec la reproduction, à commencer par *La Maquette farfelue du Musée imaginaire*. A l'occasion de la publication chez l'éditeur Skira du premier volume de *La Psychologie de l'Art*, l'écrivain recevant une épreuve du texte seul, sans les images, eut l'idée de réaliser lui-même la maquette de l'ouvrage à partir d'un cahier vierge au format du livre à venir. Il commença par y coller le texte découpé en réservant l'emplacement des reproductions, de manière à prévoir la concordance spatiale entre texte et images et à créer un rythme dans leur succession. Pour mieux juger de l'effet produit, il colla d'autres images aux emplacements réservés qu'il découpa dans des numéros du mensuel *Labyrinthe* publié par Skira et dont l'éditeur lui avait fait parvenir plusieurs exemplaires. Elles étaient, pour la plupart, tirées d'un numéro spécial du journal, « Promesses du cinéma français » (15 septembre 1945). C'est ainsi que voisinaient des photos de Méliès, de Feuillade ou de Carné, et même de son film *Sierra de Teruel*, dont celle, fameuse de l'aviateur au visage recouvert d'un pansement. Il en manquait une. Malraux choisit, toujours dans un numéro de *Labyrinthe*, mais de 1946, une reproduction d'*Après-midi bourgeoise* de Bonnard. Sur chaque image, il avait noté au crayon le nom de la peinture dont elle occupait provisoirement la place. Le résultat était tantôt comique, tantôt pathétique, en parfait décalage surtout avec le titre des chefs d'œuvre inscrits, *La Dulle Griet* de Brueghel, *la Korè* d'Euthydikos ou *la Flagellation* d'Ucello. Le résultat lui parut si drôle, si incongru, si surprenant, si « surréaliste », qu'il décida de

conserver ce document préparatoire et de lui donner un titre : *Maquette farfelue*. Cet épisode ludique annonce bien l'extrême virtuosité dont va faire preuve l'auteur des *Écrits sur l'art* dans l'exploitation de la reproduction : confrontations inattendues, découpages, détails au format d'un ensemble, mises en regard de thèmes identiques traités selon des techniques différentes, ainsi peinture et sculpture, ou fresque et mosaïque, rapprochements entre les auteurs, états successifs d'une œuvre, etc. Dans le domaine de la sculpture, le recours au talent cinématographique de Roger Parry et à sa technique de la solarisation apparaît, pour l'époque, révolutionnaire. C'est comme si Eisenstein ou Murnau étaient entrés dans l'atelier de l'artiste et avaient mis – paradoxe – leur expressionnisme au service des « voix du silence ».

La photo emblématique prise de la mezzanine, une icône, de l'écrivain méditant dans « la grande pièce » de Boulogne devant un tapis de photos d'œuvres d'art, comme devant « une réussite », disait André Chastel, résume à elle seule l'art et la manière de l'auteur.

De *La psychologie de l'Art* entreprise en 1935-36 à la dernière édition de *La Métamorphose des dieux* en 1976, soit quarante ans durant, et jusqu'à sa fin, Malraux n'aura cessé de travailler sur la reproduction intellectuellement et matériellement puisqu'il aura aussi réalisé toutes les maquettes de ses *Écrits sur l'art* devenus finalement, à côté d'une œuvre littéraire à part entière, *son* Musée des reproductions.

Cette passion de la reproduction, en dernière analyse, nous lui verrions volontiers trois sources qui sans doute convergent vers un fleuve unique : d'une part, l'utopie cent fois exprimée, gouvernée par sa primitive et unique passion des images, d'emporter avec soi, en soi, tout l'art du monde. Ensuite, le « tropisme » des rapprochements, avec l'idée que l'art n'est pas une succession d'œuvres qui seraient des « produits », mais des métaphores, des poèmes qui poursuivent un invisible dialogue : telle tête khmère et le sourire de *l'Ange de Reims*, la *Vénus endormie de Giorgione* et la déesse homonyme d'une fresque pompéienne, ou même *Les Trois Grâces* de Raphaël et celles du peintre pompier Bonnencontre. « Toute œuvre d'art est une possibilité infinie de réincarnation ». La rencontre devient alors tout autant une quête du sens de l'art qu'une pédagogie de la création, propos patent quoique

jamais exprimé des *Ecrits sur l'art*. Autre version enfin de l'obsession de l'inventaire et de la pratique du rapprochement, l'anthologie rendue possible grâce à la reproduction qui, permettant d'embrasser tout entier l'œuvre d'un artiste, en révèle la quintessence. « L'intention de l'artiste, écrit Malraux, est révélée par la succession de ses œuvres ». Devenu Ministre des Affaires culturelles en 1958, il dira : « Il y a une exposition dont je rêve : vous prenez les 5 derniers Titien, les 3 derniers Goya, les 2 derniers Hals, vous avez la quintessence de l'art de l'Occident ». Dès l'essai sur *Saturne*, l'auteur parlait de « cette poignante lumière où l'approche de la mort unit Titien, Hals, Rembrandt, Michel-Ange ». L'exposition n'a jamais eu lieu et, à la veille de mourir, Malraux en reprend l'idée lancinante et nostalgique dans *l'Hommage à Marc Chagall* de 1972: « J'ai rêvé jadis d'organiser l'exposition de « La Vieillesse des maîtres ». Les derniers Hals, même les derniers Rembrandt, mort pourtant avant 70 ans, les derniers Titien bien sûr, *Le Château noir*, quelques grands impressionnistes peut-être ? Exposition troublante car *Les Régentes* ne ressemblent pas à Hals, *La Nympe et le Berger* ne ressemble pas à *L'Amour profane* ». La vieillesse d'un artiste livre donc et la quintessence et la métamorphose, comme si l'une n'empêchait pas l'autre, la fin d'un artiste ne pouvant signifier la fin de son art. On notera, au passage, dans cette énumération idéale, la présence affichée de Cézanne et en creux de Renoir, les phares du quintette des reproductions du Ministre de l'Information. Cette obsession des rencontres le faisait aussi rêver d'une exposition qui rassemblerait les toiles de l'Ecole de Paris, et d'en confier une autre sur « l'Art informel » à Jean Paulhan, projets qui ne virent pas le jour.

Ainsi, le « Musée des Reproductions », à notre sens, conjugue-t-il, lui aussi deux concepts apparemment contradictoires, en réalité conjoints dans la sensibilité et l'itinéraire de l'écrivain : à la fois l'ambition d'une sorte d'« Internationale » de l'art, au sens marxiste du terme, et de musée paradoxal de l'« intemporalité » où seraient ressuscitées toutes les formes d'art inventées dans l'univers, non pas « un Kamchatka géographique et mental » comme Roger Caillois voyait le Musée imaginaire, mais un lieu où chacun découvre son propre trésor, avec le pressentiment d'une valeur inconnue.

Malraux ministre des Affaires culturelles ne reprendra pas le projet auquel il s'était tant attaché. L'accès banalisé aux originaux et l'explosion industrielle de la reproduction pendant les Trente Glorieuses auront eu raison non du Musée imaginaire, encore agrandi, mais des « musées provinciaux de reproductions ». Le temps en était passé et l'audiovisuel, le film d'art, offraient des ressources inédites. D'une certaine façon, ce dernier parvenait à réaliser cinématiquement le type de montage auquel l'auteur des *Écrits sur l'art* n'avait cessé de se livrer, en cinéaste qu'il était aussi.

Pour autant son admiration, pour l'audiovisuel, et sa « foi » dans ses capacités, n'empêchèrent pas l'écrivain de poursuivre, jusqu'à sa mort, son propre « cinéma » d'auteur.

19 avril 2012