

Nouvelle présence des écrits sur l'art

par Hugues Pradier

Hugues Pradier, qui dirige la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, revient sur le défi éditorial et technique qu'a pu poser la réédition d'ouvrages : le jeu des rééditions, réécritures et reprises comme la somme des archives préparatoires peuvent mettre en doute la notion de clôture de l'œuvre ; le rapport inédit entre les images et le texte joue un rôle majeur dans l'intelligence d'ensemble de leur propos de sorte qu'il nécessite d'inventer des solutions qui lui rendent pleine justice.

À leur manière, les rédacteurs de contrats d'édition sont des stylistes. Épris de clarté, ils détestent les zones d'ombre autant que les précisions inutiles. Lorsqu'ils traitent de projets à paraître en plusieurs volumes, ils vont jusqu'à dessiner les contours de chaque tome, mais les contours seulement : s'ils allaient plus loin, la limpidité de leur style pourrait en souffrir. Pourquoi d'ailleurs compliqueraient-ils les choses ? Les services éditoriaux sont là pour cela.

Le contrat, daté du 15 septembre 1981, qui régit la publication dans la Pléiade des *Œuvres complètes* de Malraux est donc limpide. Certes, il précise que l'édition "comprendra vraisemblablement cinq volumes", alors qu'elle en comptera six, mais de telles révisions sont fréquentes, et l'adverbe modalise à point nommé un énoncé qui, à défaut, passerait aujourd'hui pour aventuré. Quant aux intitulés des différentes sections de l'édition, ils sont dépourvus de toute ambiguïté. (L'aventure et l'ambiguïté sont deux tentations contre lesquelles le véritable rédacteur juridique sait se prémunir.) Les textes qui nous intéressent sont désignés comme les "essais, préfaces et articles sur l'art". On ne saurait mieux dire.

Au reste, c'est à propos des futurs *Écrits sur l'art* que les qualités de l'anonyme rédacteur du contrat éclatent avec la plus grande évidence. Concision : les titres des œuvres à inclure dans ces *Écrits sur l'art* ne sont pas énumérés. Prudence : la version à retenir (lorsqu'il en existe plusieurs, c'est-à-dire dans la majorité des cas) n'est pas mentionnée. Sens de l'ellipse, enfin : le sort à réserver à l'illustration n'est pas précisé.

Les éditeurs peuvent entrer en piste.

Par “ éditeurs ”, il faut entendre, d'une part, les spécialistes de Malraux qui, sous la houlette d'Henri Godard et de Jean-Yves Tadié, vont établir l'édition ; d'autre part, des généralistes : les collaborateurs du service de la Pléiade. Comme c'est la règle quand on veut éviter des opérations superflues, ou malheureuses, généralistes et spécialistes vont travailler ensemble, chacun dans son domaine de compétence.

L'édition critique est pour l'essentiel un art d'exécution, régi par des principes simples. Celui-ci par exemple : quand un écrivain laisse réimprimer ses livres sans les corriger, une édition “ définitive ” doit reproduire de préférence l'édition originale de chaque œuvre, supposée la plus proche des intentions de l'auteur ; quand au contraire il révise ses textes chaque fois que s'annonce une réédition, il convient de choisir le dernier tirage paru de son vivant et sous son contrôle. Quant aux éditions posthumes, elles sont à écarter.

Sans doute Malraux n'aimait-il pas les règles simples. Bien sûr, à tout prendre, il appartient à la deuxième catégorie ; sa vie durant, il a revu et corrigé ses textes, et l'on sait que *La Condition humaine* de 1946 n'est plus tout à fait celle qui obtint le prix Goncourt en 1933. Mais ses ouvrages sur l'art invitent à remettre en cause les principes que l'on croyait les plus sacrés, et qui n'étaient que les plus confortables.

Un cas concret ? En 1951 paraît chez Gallimard *Les Voix du silence*. Un examen rapide montre tout ce que ce livre, qui comprend quatre parties, doit à la trilogie publiée chez Skira, en 1947 (*Le Musée imaginaire*), 1948 (*La Création artistique*) et 1950 (*La Monnaie de l'absolu*), sous le titre général de *Psychologie de l'art*. Pour traduire la chose en termes éditoriaux traditionnels, *Psychologie de l'art* serait une sorte de première version des *Voix du silence*. C'est par conséquent le texte de 1951 qu'il convient de retenir dans une édition définitive. Gallimard procéda bien à des réimpressions en 1952, 1953 et 1956, mais il s'agissait de tirages *ne varietur*. À première vue, *Les Voix* de 1951 constitue “ le dernier état du texte ”.

Si rassurante soit-elle, une telle affirmation ne résiste pas à un examen plus approfondi. D'une part, nul n'ignore que Malraux a publié en 1965, dans une collection au format de poche (déjà), une nouvelle version du *Musée imaginaire* — la troisième en date, après le livre de 1947 (*Le Musée imaginaire* de Skira) et après la I^{re} partie, elle aussi intitulée “ Le Musée imaginaire ”, des *Voix* de 1951. D'autre part, Christiane Moatti montre, dans son appareil critique, que Malraux a travaillé jusqu'au début des années 1970 à de nouvelles *Voix de silence*, qu'il appelait les “ Grandes Voix ”. Si l'on sait que, à l'occasion de ces “ Grandes Voix ”, *Le Musée imaginaire* de

1965 a de nouveau été révisé — pour aboutir à une quatrième version —, on comprend de quelle sagesse a fait preuve le rédacteur du contrat de 1981 en n'entrant pas dans les détails.

Ce que publie la Pléiade n'est donc pas tant, ici, “ le dernier état du texte ” que le dernier état *complet et complètement publié* par l'auteur. La précision a son importance. Force est de reconnaître qu'une édition critique peut aboutir en définitive “ à mettre en doute, comme l'écrit Jean Starobinski, la qualité d'objet achevé dont telle œuvre semblait pouvoir se prévaloir ”. Révéler l'œuvre dans sa vérité, c'est aussi, parfois, accuser le caractère accidentel de son état jugé “ le plus authentique ”. Les éditions peuvent bien être solides ; les œuvres, elles, restent des objets fragiles.

On ferait aisément une démonstration voisine à propos de *Saturne*, l'essai sur Goya, dont il existe une version publiée en 1947 — reprise (après révision, bien sûr) dans *Le Triangle noir* en 1970 —, un texte daté de 1950, et une version définitive, ou plutôt “ finale ”, publiée deux ans après la mort de Malraux, et que la loi éditoriale d'exclusion des posthumes aurait dû conduire à écarter... s'il n'était avéré qu'elle a été entièrement établie (texte, iconographie et maquette) par l'auteur en 1975.

Cela dit, “ mettre en doute ” n'est pas une fin en soi. Jean Starobinski y insiste : “ notre attention, dorénavant, doit se porter tout ensemble sur la masse (souvent confuse) des documents disponibles et sur la visée dont ils sont les témoins, mais qui n'était pas destinée à s'achever en eux ”.

Confuse, la masse des documents relatifs aux écrits sur l'art l'est au plus haut point : douze grands cartons d'archives en témoignent. Mais ils témoignent aussi de l'immense travail de Malraux, de la profondeur et de l'étendue de sa documentation, du caractère essentiel que revêt pour lui cette partie de son œuvre, et de l'appartenance de ses écrits sur l'art, qui ne sont ni des livres d'art ni des histoires de l'art, au monde de la littérature.

La Pléiade aura sans doute contribué à ordonner cette confusion, en proposant, d'une part, des textes sûrs et purs de tout panachage (le panachage étant le mélange, hautement toxique, de plusieurs versions d'une même œuvre) ; d'autre part, dans des appendices, un choix d'états antérieurs, de passages retranchés ou de “ prolongements inédits ” susceptibles de rendre le lecteur sensible à la “ visée ” de l'écrivain ; enfin, dans l'appareil critique, un aperçu des fondations sur lesquelles s'est élevé, au fil des ans, l'édifice des *Écrits sur l'art*.

Il va de soi que rien ne remplace le contact direct avec les manuscrits d'un écrivain. Mais

seuls les chercheurs ont un libre accès à l'ensemble de ces documents. S'il faut inlassablement rappeler qu'une œuvre “ achevée ” n'est pas égale à la somme de ses états successifs, on voit mal, en tout cas à la Pléiade, pourquoi la connaissance des phases de son élaboration serait réservée aux professionnels de la génétique textuelle. Après classement et transcription, et sous un éclairage approprié, certaines couches archéologiques du texte peuvent être offertes aux amateurs à qui la collection destine en priorité ses volumes. Ce que nous appelons le génie, c'est, pour une bonne part, du travail. Les amateurs de Malraux auront pu le constater : les vestiges de ce travail, s'ils n'expliquent pas le génie (que rien n'explique), contribuent de manière décisive à l'intelligence de l'œuvre, et par conséquent au plaisir de la lecture.

Ce dont témoignent encore les archives de Malraux, c'est du lien indissoluble qui unit, pour chaque nouveau livre et chaque nouvelle version d'un livre, le texte et les images. La sélection des illustrations, leur cadrage, leur légendage, leur photogravure, la densité des fonds, la fidélité des couleurs, la maquette de l'ouvrage — concordance entre le texte et l'image, mais aussi entre les images elles-mêmes — préoccupent Malraux autant que la rédaction de son texte et sont comme ce dernier soumis à de perpétuelles révisions. Les œuvres d'art reproduites ne sont pas ornementales ; elles font système avec le texte.

On l'a vu, le contrat du 15 septembre 1981 reste muet sur la question de l'illustration. Silence éloquent : à cette date, les volumes illustrés sont rares dans la Pléiade, et seules les œuvres de Saint-Exupéry proposent des images en couleurs — mais à vrai dire la reproduction d'un dessin du *Petit Prince* et celle d'un Goya ne sont guère comparables techniquement.

Très vite, pourtant, chacun a été convaincu que ce projet n'aurait pas de sens si l'iconographie voulue, rassemblée et mise en page par Malraux n'était pas reproduite.

De même — et bien que le papier bible, qui ne pèse que 36 grammes au mètre carré (contre plus de 100 grammes pour le papier couché d'un livre d'art), ne soit pas destiné, en principe, à accueillir de la quadrichromie —, il a semblé indispensable d'imprimer en couleurs les œuvres que Malraux reproduisait en couleurs dans les éditions préparées par lui.

Enfin, après avoir respecté en Malraux l'écrivain, il fallait se souvenir du directeur artistique qu'il fut — chez Gallimard. Il était essentiel de maintenir le lien qu'il avait instauré entre le texte et l'image, et de préserver les rapprochements patiemment concertés et si éclairants, sur une même page ou sur deux pages en regard, d'œuvres d'art appartenant à des époques ou à

des civilisations différentes.

On ne s'improvise pas maquettiste. La Pléiade s'est tournée vers le service artistique de Gallimard. Deux collaboratrices se sont attelées à la tâche. Leur point de départ : les éditions préparées par l'auteur, autrement dit des volumes de dimensions différentes, au texte plus ou moins dense, à la mise en page plus ou moins aérée. Leur rôle : adapter l'ensemble au format invariable de la collection, sans rien perdre de ce qui, dans l'original, fait sens, et sans oublier que les volumes à paraître devaient être aussi de beaux objets. Le travail a pris des mois. Chacun peut juger du résultat.

Ces objets, il fallait en outre les fabriquer. Dans les années 1990, la couleur, plus précisément la quadrichromie, avait fait son apparition dans la Pléiade. Même si les collages de Prévert ou les peintures de Michaux étaient moins nombreux et, au plan technique, plutôt moins exigeants que les quelque 300 illustrations en couleurs des *Écrits sur l'art* (sur un total d'environ 1300 images), on ne partait pas de rien.

De nombreux essais de photogravure et de tirage sur papier fin ont été nécessaires. Chacun d'eux a été examiné, corrigé, retourné au photographe ou à l'imprimeur — et cela, jusqu'à ce que les réglages soient au point. Puis, après y avoir mûrement réfléchi, le service de fabrication prend une décision inhabituelle : deux imprimeurs seront mis à contribution. Les cahiers en noir et blanc sont tirés chez Aubin, à Ligugé, sur des presses rotatives ; ceux qui comportent de la couleur le sont chez Darantière, près de Dijon, sur une “ machine feuilles ”, beaucoup plus lente. Au relieur (Babouot à Lagny, comme toujours), ensuite, de démêler l'écheveau en rassemblant sans se tromper les cahiers provenant des deux origines.

Bien entendu, les délais de fabrication ne sont pas ceux d'une Pléiade ordinaire (si une telle chose existe), et le service éditorial doit mettre les bouchées doubles pour donner la fin du “ bon à tirer ” à la date prévue. Quant au prix de revient de l'opération, il est assez particulier ; mais Antoine Gallimard décide que le prix de vente sera analogue à celui des autres volumes de la collection. Le jour dit, le papier imprimé est livré au relieur. Et les volumes reliés parviennent dans les temps au distributeur de Gallimard, la sodis. Darantière et Aubin se tiennent prêts à lancer un deuxième tirage, en cas de succès. Ils ont raison. Le succès est au rendez-vous.

Ce succès est celui de Malraux.

Peut-être aurait-il fallu commencer par là : les *Écrits sur l'art* rassemblent des œuvres qui

pour la plupart n'étaient plus disponibles. À moins de fréquenter les librairies spécialisées, plaisir aussi intense que coûteux, il était impossible de se procurer *Les Voix du silence* ou les trois volumes de *La Métamorphose des dieux*. Cette impossibilité a eu deux conséquences, d'ailleurs liées : les écrits sur l'art étaient exclus de l'œuvre complet de Malraux ; leurs détracteurs, puisque détracteurs il y eut, pouvaient avoir le sentiment d'avoir gagné la partie.

L'édition de la Pléiade n'a pas été réalisée pour répondre aux détracteurs de Malraux. Mais elle apporte, dans son appareil critique, des informations qui constituent autant de démentis à leurs objections. Telle idée, jugée fausse, telle affirmation, jugée sans fondement, telle intuition, jugée absurde, reposaient sur des faits incontestables, sur des sources à la valeur reconnue, sur des observations que chacun aurait pu faire. Des notes le disent, le montrent et renvoient le lecteur au livre, au musée, au site archéologique où se trouvent les pièces à conviction.

Il y a deux catégories de personnes à qui cet appareil critique ne servira à rien : celles qui, oubliant qu'elles n'ont jamais lu, estiment n'avoir pas besoin de “ relire ” pour donner l'assaut avec les armes d'autrefois ; et celles dont les connaissances sont aussi larges, le regard aussi aigu, la mémoire visuelle aussi extraordinaire que l'étaient les connaissances, le regard et la mémoire de Malraux. La première catégorie conserve des représentants ; la seconde paraît virtuelle.

Pour tous les autres, c'est-à-dire pour les amis de Malraux et pour ses contradicteurs de bonne foi, une œuvre est à nouveau présente, dans une forme renouvelée, que l'on espère fidèle à son esprit et à ses intentions. Chacun fera d'elle ce qu'il voudra. Quoi qu'il en soit, les *Œuvres complètes* d'un des écrivains les plus célèbres du xx^e siècle se sont enrichies, d'un coup, de quelque 3500 pages tirées sinon d'un relatif oubli, du moins d'une indisponibilité persistante. Ce n'est pas banal. Mais rien, dans ce projet, n'aura été banal.

*

Pour citer ce texte :

Hugues PRADIER : «Nouvelle présence des écrits sur l'art», *Présence d'André Malraux*, n° 4, automne 2005 : «La Maquette farfelue. Les *Ecrits sur l'art*», p. 23-28. Texte mis en ligne sur <www.malraux.org> le 28 juillet 2009. Article consulté / téléchargé le [date exacte du téléchargement].