

Julien Dieudonné

Fautrier, frère en obsession

Que trouve le jeune Malraux dans la peinture de Jean Fautrier ? Pourquoi cette attention immédiate et suivie ? Selon Julien Dieudonné, chercheur à l'Université Paris III, Malraux y trouve l'écho d'une obsession commune : celle du tragique de la condition de l'homme.

Lorsqu'il rencontre Fautrier en 1928, Malraux est un jeune écrivain, dont l'art n'est pas encore tout à fait sûr : ses premiers articles de critique littéraire, s'ils sont souvent pénétrants, sont corsetés dans une sorte de ton d'époque; l'oeuvre de fiction ne s'est pas encore totalement dépris de l'influence de Max Jacob. En 1929, paraissent simultanément *Royaume farfelu* et *Les Conquérants* : Malraux a encore un pied dans «l'âge du pastiche».

En revanche, il a été initié à l'art contemporain dès 1920 par Daniel-Henry Kahnweiler, alors au centre d'une activité artistique intense et décisive menée par les Picasso, Braque, Chagall, Derain, Masson. Le jeune Malraux est même déjà fort de multiples expériences dans le domaine de l'édition d'art et de luxe. Depuis 1920, et en collaborations successives avec le même Kahnweiler, Simon Kra et ses éditions du Sagittaire, enfin sous les deux enseignes qu'il fonde avec Louis Chevasson en 1926, A la sphère et Aux Aldes, il a dirigé l'édition de nombreux ouvrages illustrés par l'avant-garde artistique du temps. Malraux a enfin posé les jalons d'une pensée sur l'art

cohérente dans ses premiers articles de critique d'art, sur Galanis dès 1922 et sur Rouault en 1929.

Bref, ce qui frappe en 1928, c'est ce hiatus entre, d'une part, une activité littéraire encore en gestation, qui n'a pas gagné son point d'accomplissement, et d'autre part, une activité de critique d'art, de découvreur et d'éditeur artistique beaucoup plus assurée, et pour tout dire bien plus mature. C'est d'ailleurs à sa connaissance exceptionnelle du milieu de l'art contemporain et à son expérience de l'édition de luxe, que Malraux doit son entrée chez Gallimard en 1928, où il est nommé directeur de la section artistique. On voudrait montrer comment la rencontre avec Fautrier nous paraît illustrer ce hiatus en confirmant un pan : le jeune Malraux s'y montre en effet un critique et écrivain d'art avisé, sûr de son jugement, de sa pensée et de son style.

Où en est Fautrier, à cette même date ? A trente ans, il n'a derrière lui que deux expositions personnelles; il reste méconnu; ses toiles ne se vendent pas. Malgré l'appui de Jeanne Castel, qui le soutient depuis 1923, le marchand d'art Paul Guillaume, que sa mécène lui a présenté en 1925, cesse d'acheter. Fautrier est dans la misère, réduit à exposer dans le garage des Castel. C'est dans ce contexte difficile que s'inscrit la rencontre avec Malraux.

Celui-ci prend immédiatement la mesure de la force de l'oeuvre et de ce qu'il appelle en 1945 la «solitude exemplaire» (OF)¹ de Fautrier, de sa lutte obstinée «à la fois contre les académismes et contre la coulée principale de l'art de [son] temps» (RÉ). Il est conquis. Son premier geste est de circonstance : sans doute pour lui venir en aide financièrement, il propose à Fautrier d'illustrer le livre de son choix pour Gallimard. Fautrier choisit *Les Illuminations* de Rimbaud, puis *L'Enfer* de Dante. L'aide est décisive, et particulièrement avisée. Elle achève en effet d'initier la passion de Fautrier pour l'illustration. S'il a déjà illustré Baudelaire et Poe (en 1923), c'est de façon traditionnelle, sans que l'image n'entretienne avec le texte un rapport autre qu'illustratif, anecdotique. Le travail sur *L'Enfer* lui donne l'occasion de s'appropriier le texte de

¹ Malraux a écrit trois textes sur Fautrier : «Exposition Fautrier» (abrégé EF) paru dans *La Nouvelle revue française* en février 1933. «Les Otages de Fautrier» (abrégé OF), préface au catalogue de l'exposition de Fautrier à New York» (abrégé RE), préface au catalogue de l'exposition Fautrier de la Galerie Iolas, New York, janvier 1956.

Dante, et d'en proposer une véritable lecture. Il marque une date importante dans la carrière d'illustrateur de Fautrier, qui se poursuit ensuite avec bonheur.

Malraux ne s'arrête pas là. Depuis 1931, il organise des expositions dans la galerie de la *NRF*. Pour Jean Fautrier, alors seul peintre contemporain à recevoir les honneurs de cette galerie, y être exposé équivaut à une singulière consécration et à la certitude d'une subite renommée. En février 1933, Malraux, après celui de découvreur, trouve son deuxième rôle : celui d'initiateur, d'éveilleur d'engouement. En introduisant Fautrier dans le prestigieux cénacle littéraire de la *NRF*, il attire l'attention des écrivains sur une peinture singulière. Ainsi s'initie pour Fautrier «le rôle de peintre aimé des poètes» que souligne Malraux en 1956.

Il reste un troisième rôle que joue le jeune Malraux auprès de Fautrier : c'est celui du critique enthousiaste et pénétrant. Malraux accompagne en effet l'exposition d'un texte de présentation, «Exposition Fautrier», qu'il publie dans *La Nouvelle Revue française*. Elogieux, le texte montre, comme on le verra, une intelligence complète de la peinture de Fautrier.

Découvreur, initiateur, zéléteur : ces trois rôles, épousés d'emblée, Malraux ne cesse plus de les jouer, intervenant chaque fois, et c'est souvent, que Fautrier est dans une passe délicate. En 1945, avec *Les Otages*, Fautrier ressuscite après son passage par les gouffres entre 1934 et 1939. L'enjeu est d'importance. Malraux met sa plume et sa notoriété au service du peintre et rédige une préface remarquée pour le catalogue de l'exposition. Lorsqu'en 1949 Fautrier traverse un nouveau marasme avec ses Originaux multiples, Malraux, qui le presse dans sa correspondance de reprendre sa propre oeuvre, lui propose de s'occuper des illustrations de deux volumes sur Vinci et Vermeer à la Galerie de la Pléiade. En 1956 enfin, alors que Fautrier est au plus bas après l'échec de l'exposition de ses *Objets*, et malgré le soutien de Paulhan, Malraux reprend la plume et compose son dernier texte sur Fautrier, «Réponse à un ami américain à propos de l'exposition Fautrier à New York». Bref, chacun des trois textes est écrit par fidélité et témoigne d'un véritable soutien de Malraux. Fidélité indéfectible à Fautrier, mais aussi à lui-même et à ses premières amours picturales : à la fin de sa vie, Malraux conserve encore trois toiles de Fautrier dans son bureau de Verrières-le-Buisson, ce bureau dont il disait «tout est ici dans cette pièce, de ce qui est vraiment lié à moi».

Pourquoi cette fidélité sans faille à Fautrier, contre l'avis de beaucoup ? Il me semble que l'on peut l'expliquer de deux manières.

Ce qui retient d'abord Malraux chez Fautrier, c'est l'écho de son propre sentiment primitif, le sentiment du tragique. C'était déjà «l'expression du sentiment tragique en peinture» qui l'avait intéressé chez Rouault en 1929. En 1933, Malraux souligne chez Fautrier la présence d'une «résonance tragique presque constante» (EF). Douze ans plus tard, il revient sur ces «couleurs plombées, depuis toujours celles de la mort» (OF) et note : «Voici un peintre que d'éclatants écarts depuis vingt ans ramènent toujours au tragique» (OF). En Fautrier, Malraux découvre d'abord un frère en obsession.

La seconde raison tient à la perspicacité du jeune Malraux. Quand il rencontre Fautrier, celui-ci vient de décider d'abandonner sa première manière, essentiellement des paysages d'un expressionnisme mesuré inspiré de Derain et Vlaminck. C'est le premier des revirements de Fautrier, qui lui fait abandonner ce qu'il qualifie plus tard, dans une lettre à Paulhan, sa «période de jeune peinturlure française». Il entre dans sa période noire : il compose des natures mortes, des animaux écorchés, des nus ou des glaciers, – toiles difficiles, peu aimables. Le revirement est majeur : les lithographies de *L'Enfer*, qui lui permettent précisément d'approfondir cette nouvelle manière, marquent que Fautrier franchit à cette époque une étape fondamentale vers l'informel.

Or l'oeil de Malraux surprend, dès les premières toiles, la marque de cette évolution décisive chez Fautrier : «Le sujet devient prétexte à une écriture épaisse et puissante, purement picturale, qui explique les toiles précédentes» (EF). Voici bien Fautrier en route vers l'informel, et le jeune Malraux prophétique : vingt ans avant l'article de Tapié «L'Art informel : un art autre», il décrit les toiles de Fautrier comme «les tentatives dont doit sortir une autre peinture». A trente ans, Malraux développe là un jugement critique d'une sûreté étonnante : il découvre et flaire avant les critiques spécialisés de son époque, longtemps réservés, un artiste fondamental dans l'histoire et la métamorphose de la peinture moderne.

Ce flair n'est pas de hasard. Il repose sur un système d'évaluation efficace, déjà très sûr, sur une pensée de l'art élaborée dont les concepts majeurs s'esquissent dès les premiers écrits sur l'art, et notamment celui sur Fautrier.

«Devant ses meilleures toiles, je pense à Eisenstein; et parfois, bien qu'il s'agisse de fleurs, de paysages, d'un monde intense et lyrique, aux eaux-fortes de Goya. Beaucoup d'artistes, d'ailleurs se sont trompés de pays [...] : Fautrier, lui aussi, devrait être espagnol» (EF). L'on est frappé par la propension immédiate du jeune Malraux à rapprocher coûte que coûte Fautrier de son Espagne et de ses artistes fétiches. Au point que cette assimilation du peintre à un cosmos personnel, dont la «vision tragique» constitue d'emblée le centre de gravité, prend ici l'allure d'une annexion, d'un coup de force. Avec Fautrier, le monde Malraux, encore en gestation, trouve un nouvel état. Cette annexion signe un projet critique : Malraux entend moins éclairer la singularité de Fautrier que la dissoudre au profit de l'universalité de son geste artistique et de sa posture. Il s'agit moins d'écrire une monographie sur Fautrier que, déjà, d'élaborer une psychologie de l'art. Ainsi, sous la plume de Malraux, Fautrier inaugure vite, après celles de l'aventurier et du révolutionnaire, la troisième figure de l'homme en lutte contre le destin et la mort : celle, englobante, de l'artiste. Malraux entend montrer que Fautrier est l'agent d'un antidestin. Cette démonstration repose sur plusieurs intuitions fondamentales, ébauches décisives des concepts des grands écrits sur l'art.

La première s'ancre sur l'inscription de Fautrier dans la grande rupture de l'art moderne. Malraux trouve dans les premières toiles de Fautrier un exemple de cette rupture majeure, qui met à nu la véritable nature du geste créateur : non pas de reproduction, ni d'illustration du monde, mais d'opposition et de rectification. Avec Fautrier, la peinture dresse, contre le monde réel, un autre monde, autonome et irréductible au premier. «Il y a un monde de Fautrier, monde purement plastique, où le sujet ne compte pas, où les moyens de suggestion sont aussi éloignés de la pensée que ceux de la musique» (EF). C'est déjà le concept malrucien de «fait pictural».

Ce déni violent de la représentation mimétique, s'accompagne d'une insignifiance du sujet représenté que Malraux pointe dès 1933 chez Fautrier : le sujet y est un «prétexte», «ne compte pas». Ce cheminement vers l'extinction du sujet est confirmé de manière éclatante en 1945 par les *Otages* : «L'art des premiers otages est encore "rationnel" [...]. Mais peu à peu Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre. Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux premières; en même temps qu'un trait qui tente d'exprimer le drame sans le représenter, se substitue aux profils ravagés» (OF). L'artiste conquiert une liberté sur

le monde réel, qu'il se refuse désormais à seulement servilement imiter, à illustrer – sans doute parce que ce monde ne le mérite plus. La rébellion des formes est une forme de rébellion : le style de Fautrier, comme celui de Picasso, est un «style d'accusation». Avec ses *Otages*, réplique furieuse à l'atrocité barbare des nazis, Fautrier l'enragé radicalise l'insoumission propre à l'artiste. Mais c'est pour la faire déboucher sur une «puissance d'affirmation» (EF), que Malraux relève dès les premières toiles. Le refus a son pendant dans la délivrance, la transfiguration qu'il promet, dans la métamorphose picturale d'une «vision tragique» en un «monde intense et lyrique». En somme, avec Fautrier, c'est l'essence même du geste créateur qui s'érige puissamment : essence démiurgique, qu'achèvera de rendre évidente aux yeux de Malraux le génie de Picasso.

Ce que découvre aussi le jeune Malraux chez Fautrier, c'est que cette rivalité sublime de l'artiste avec le monde ne peut se faire qu'au moyen de la recherche obstinée d'un style, moyen proprement pictural de l'annexion du monde par le peintre. En 1933, Malraux annonce la «double recherche» dans laquelle lui paraît lancé Fautrier : «Pousser à l'extrême l'intensité de la couleur, et parvenir à l'essentiel à force de sacrifices. [...] Chacune de ces toiles semble violemment spontanée; et celles qui la précèdent montrent que sa force est faite de suppressions, de refus, de la volonté de ne conserver que le plus fort et le plus aigu.» Malraux ne cesse plus ensuite de suivre ces «instants d'une évolution traquée» (OF), de retracer contre la critique biographique, autre principe majeur du psychologue de l'art, «l'histoire artistique» de Fautrier (OF), de mettre au jour le «long monologue solitaire» (RÉ) du peintre.

Au miroir Fautrier, se dessine enfin, plus souterrainement encore, l'émergence d'un autre style : celui de Malraux l'écrivain d'art. Dès le premier texte sur Fautrier, l'écriture est maîtrisée, sûre, vivante. On y trouve le raccourci abrupt et elliptique, comme dans cette définition lapidaire de la manière de Fautrier : «Ton austère, lyrisme pas toujours contrôlé, angoisse, intensité, grandeur» (EF). (Et si la phrase concernait aussi Malraux ?) On y trouve aussi la formule dense (l'art des *Otages* ? «Une hiéroglyphe de la douleur») et la période lyrique, comme dans cet éloge qui conclue la préface de 1945 : «La première tentative pour décharner la douleur contemporaine jusqu'à trouver ses idéogrammes pathétiques, – jusqu'à la faire pénétrer de force, dès aujourd'hui, dans le monde de l'éternel» (RÉ). Enfin, un art certain de la clausule, parfois à visée polémique : «Diverses gens considèrent ses oeuvres actuelles comme des

ébauches. Le moyen le plus subtil de refuser un art aigu, c'est peut-être toujours de le croire formé d'ébauches» (EF).

La pensée échappe à la logique de la déduction suivie pour avancer de digressions en reprises, de sautes en retours. Le rythme y est celui imposé, non par le souci d'une rigueur rationnelle, mais par l'impulsion de fulgurances et d'intuitions, par un désir aussi – celui de convaincre de la grandeur de Fautrier, plus que de l'ausculter. Il s'agit non de prouver, mais de convertir. Critique d'enthousiasme, dernier pli décisif pris d'emblée par le jeune Malraux.

Ainsi, dès 1933, doté d'un oeil, d'une mythologie et d'un style, le jeune Malraux est écrivain d'art, en route vers ces «poèmes de l'intensité» que sont les ouvrages qu'ils consacrent, après 1947, inlassablement à l'art.