

Présence d'André Malraux sur la Toile, article 148, janvier 2013.

Texte repris de *Présence d'André Malraux*, n° 2, hiver 2001-2002, p. 15-19.

Jean-Claude Larrat

Le Montmartre de Malraux : entre cubisme et farfelu

Jean-Claude Larrat, Professeur à l'Université de Caen et auteur d'un récent portrait littéraire d'André Malraux («Le Livre de poche», 2001), revient sur les années montmartroises du jeune Malraux pour y découvrir l'origine de deux veines d'apparences contradictoires et pourtant complémentaires de la pensée et de l'univers malruciens : la veine cubiste et la veine farfelue.

Je crois qu'il y avait beaucoup plus de farfelus lorsque j'avais vingt ans. A moins que je ne connaisse pas ceux d'aujourd'hui.

(Malraux à Emmanuel d'Astier de la Vigerie, en 1967)

Parmi les injures variées adressées à Malraux par la presse bien-pensante, lors de sa mésaventure indochinoise, figurait en bonne place celle de «cubiste». Rien d'étonnant à cela lorsqu'on sait quelle fut la fortune de ce mot dans les années 1920. Maurice Sachs la rappelait dans *Au temps du Boeuf sur le Toit* :

Ce mot cubisme fait fortune. D'un jeune garçon qu'on soupçonne d'inavouables dépravations, on dit : «il est cubiste», d'une femme adultère dans une bonne famille bourgeoise : «c'est encore le cubisme qui est la faute de tout ça», d'un homme qui dit que les Russes rouges se défendent admirablement sous le commandement de Trotski «encore un cubiste». Je crois que pour M. Clément Vatel, qui est le porte parole de la sottise française, le mot cubisme peut s'appliquer à tout

ce qu'il n'entend pas [...] et que Gide, Valéry, Mallarmé, Picasso et le jazz lui paraissent indifféremment cubistes. [Octobre 1919].

C'est à Montmartre que Malraux avait découvert, sinon le «cubisme», du moins un grand nombre de ceux qui, en disciples d'Apollinaire, étaient en train de placer cette notion au coeur des débats sur l'art moderne : les poètes, Max Jacob, Pierre Reverdy, André Salmon, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Paul Dermée, Georges Gabory... et les peintres, Picasso, Juan Gris, Braque, Derain, Galanis, Elie Lascaux... – Le surréalisme n'était pas encore né. En 1920, dans une revue d'avant-garde vaguement anarchisante, *Action*, Malraux évoquait en quelques lignes un roman poétique d'André Salmon, *La Négresse du Sacré-Coeur*. Montmartre y était peint comme une sorte d'île merveilleuse, une contrée exotique peuplée de créatures bizarres, carnavalesques ou mécaniques, paraissant sortir d'un conte d'Hoffmann – on y reconnaissait pourtant sans peine, parmi elles, Max Jacob et plusieurs de ses amis. Le Montmartre de Salmon était déjà un modèle de ces pays farfelus auxquels Malraux ne se lassera jamais de rêver. Ce fut l'insaisissable Mareb, capitale du royaume légendaire de Saba, qu'au XIX^e siècle, nous dit l'auteur des *Antimémoires*, un certain Arnaud, «farfelu» à l'«héroïsme négligent», «génie simple et charmant», prétendit avoir atteinte, mais dont il ne put jamais dessiner le plan devant le consul de France, sa «main aveugle ne parv[enant] plus à tracer sur le papier que d'informes papillons». Un siècle plus tard, un certain Malraux eut aussi quelque mal à donner une image précise de cette capitale farfelue qu'il avait, disait-il, effleurée d'un coup d'aile, au péril de sa vie. Ce furent encore la mythique Ispahan de *Royaume-Farfelu*, faisant disparaître dans un sortilège l'armée peu redoutable de ses conquérants, la «Ville-Farfelu» de *Lunes en papier* – le premier livre de Malraux, le «Royaume du prestre Jehan» présenté dans la revue *Commerce*, en 1928, avec son ami Chevasson, dédicataire de *Royaume-Farfelu*, ou encore ces mirages de la province française rêvés par Alexandre Vialatte (dans *Battling le ténébreux*) ou par Pierre Véry (dans *Pont-Egaré*), que Malraux fit publier (en 1928 et 1929) aux éditions de *La Nouvelle Revue Française*. Malraux avait aussi exploré le Montmartre bien réel, jusqu'au sordide parfois, des peintres et de leurs ateliers. L'article qu'il consacre aux «Illustrations de Galanis», dans la revue *Arts et métiers graphiques* (avril 1928), se termine par le récit d'une visite nocturne, en compagnie de Galanis, au peintre Elie Lascaux, dans une grande baraque en planches de la rue du Chevalier-de-la-Barre, «un

ancien Panorama (de Jérusalem et des lieux saints) où l'on entendait trotter toute une colonie de rats», se souvient Georges Gabory (dans ses mémoires publiés en 1988, chez Jean-Michel Place, *Apollinaire, Max Jacob, Gide, Malraux & Cie*). Alertés par des bruits suspects, Malraux et ses compagnons découvrent, au bas d'un escalier tortueux, des aveugles de la Butte, «qui s'étaient réfugiés là appuyés les uns sur les autres». «Nous partîmes, écrit Malraux, poursuivis par cette image de Breughel, à la fois poignante et burlesque, et Galanis nous conduisit chez lui. Là, dans cette pièce où Léon Bloy avait lutté contre sa longue misère, où rôdaient encore des échos de la tragédie d'Utrillo, où semblait s'être établie depuis des années et des années cette fantaisie tragique dont André Salmon a fait une poésie, dans cette pièce où l'ombre déformée de nos mains évoquait le geste des aveugles de tout à l'heure, Galanis ouvrit le petit harmonium qu'il a construit et décoré lui-même, s'assit, et joua. Tous, nous dressâmes l'oreille : c'était du Bach.»

Dans cette anecdote typiquement montmartroise mais assez inattendue (son rapport avec l'étude qui précède est des plus incertains), étrange et, en un mot, farfelue, se laissent deviner quelques thèmes et motifs chers à Malraux. Celui de l'anticipation – et même de l'effacement – de la vie par l'art : Breughel, à l'évidence, avait prévu cette rencontre, et, par son intercession, la voilà débarrassée de tout le pathos sentimentaliste, de tout le romanesque social et réaliste dont on aurait pu la charger. L'art ne fait certes pas disparaître le tragique de la condition humaine, mais l'humanité et le tragique «poignant et burlesque») qu'il révèle sont à un autre niveau que celui des émotions, affections et rêveries quotidiennes. L'oeuvre d'art qui fascine ses amants et hante leur mémoire les oblige à transposer les anecdotes romanesques en termes de confrontation de l'Homme avec le Destin. Au-delà du tableau, la musique, qui ne représente rien de visible, oblige mieux encore à se maintenir à ce niveau. Il n'est plus question, alors, comme on voit, de farfelu : Bach, Breughel, ne sont pas des artistes farfelus, Galanis non plus – du moins n'est-ce pas ce que Malraux attend de lui. La vie de Malraux, dans les années 1920, était pourtant placée sous le signe du farfelu et de ses deux animaux emblématiques – tous deux «féminins», nous disent les Freudien(ne)s, le chat et le papillon. Ce dernier, on le sait, est dilettante, amateur de merveilles qui l'attirent irrésistiblement. Et c'est bien ainsi qu'il faut d'abord concevoir l'attitude farfelue. «L'artiste, dira le Chinois Ling, dans *La Tentation de l'Occident* (1926), n'est pas celui

qui crée, c'est celui qui sent.» Malraux, adolescent, s'était fait Chinois, «chineur», dénicheur de livres rares, d'éditions précieuses pour le compte du libraire René-Louis Doyon. Il ne cessa jamais de se concevoir comme un grand «amateur» (au sens d'«amant») des oeuvres d'art, comme un découvreur de merveilles, qu'il s'agisse des statues de la jungle cambodgienne, des ouvrages à faire publier par Gallimard ou des oeuvres qu'il chercha lui-même longtemps et passionnément dans le labyrinthe infini du musée imaginaire pour composer *Les Voix du silence*. On ne saurait donc s'étonner qu'il ait été l'un des premiers à élaborer une théorie de la création artistique selon laquelle «tout grand artiste commence par le pastiche». L'artiste est d'abord celui qui est fasciné par les oeuvres d'un autre, par un grand «style» qu'il imite pour ne plus être prisonnier ni du monde, ni de lui-même. Quant à devenir créateur, c'est une autre affaire... En 1967, Malraux déclarait encore à Emmanuel d'Astier de la Vigerie : «Il reste une émotion qui se rapproche du bonheur – celle qu'engendre la découverte d'une grande oeuvre d'art. Je parle de la découverte, celle du fouilleur, non de la possession». Il ne parle pas non plus, remarquons-le, de la création...

Le créateur, à vrai dire, n'est pas farfelu, il est «cubiste». Le premier article publié par Malraux, en 1920, «Les origines de la poésie cubiste», est un hommage à Max Jacob et, plus précisément à ses poèmes en prose du *Cornet à dés* (1916), accompagnés d'une très importante préface. Max Jacob y développait, à propos de la question du poème en prose, une théorie complète de la création poétique. Le terme de «cubisme» n'y apparaît pas une seule fois – il avait d'ailleurs été récusé par tous les poètes auxquels Frédéric Lefèvre, en 1917, avait tenté de l'appliquer –, mais Malraux trouva qu'il ne convenait, au fond, pas si mal à la doctrine, très rigoureuse et très austère, professée là par Max Jacob. Ce dernier tente en effet de définir les deux seuls critères qui permettent, selon lui, de juger de la beauté d'une oeuvre : son style et sa situation. «On reconnaît, écrit-il, qu'une oeuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé, on reconnaît qu'elle est située au petit choc qu'on en reçoit ou encore à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut.» Max Jacob est d'accord avec Baudelaire pour dire qu'une oeuvre doit être surprenante et même étrange; qu'elle ne créera chez son lecteur une forte émotion esthétique que si l'auteur réussit à la marquer puissamment de son empreinte personnelle, tout en la maintenant très éloignée de lui-même. L'empreinte personnelle, c'est le «style», à c'est-à-dire la composition qui donne

à l'oeuvre une «harmonie», une «solidité», une «pureté» qui ne sont qu'à elle, la distance, c'est la mise en «situation» par laquelle l'auteur s'interdit, ou rend méconnaissables, toute confidence lyrique, toute rêverie intime. Cette oeuvre étrange, surprenante jusqu'à en paraître choquante ou bizarre, obligera le lecteur à sortir de lui-même, lui interdira de rester dans le «désœuvrement» d'une vague sentimentalité romanesque. «Une oeuvre d'art est une force qui attire, qui absorbe les forces disponibles de celui qui l'approche», écrit Max Jacob, ajoutant même cette comparaison qui, chez tout autre que lui, relèverait de la plus scandaleuse misogynie : «Il y a ici quelque chose comme un mariage et l'amateur y joue le rôle de la femme. Il a besoin d'être pris par une volonté et maintenu.» Il y avait bien là quelque chose de cet esprit constructeur que Gide, vers 1920 aussi, se plaisait à reconnaître au «cubisme» poétique et pictural, qu'il opposait, pour sa part, au nihilisme dérisoire de Dada.

En caricaturant, le cubisme, c'est la poigne virile et serrée du créateur qui maintient fermement son admirateur dans l'univers étrange, mais clos et cohérent où il l'a attiré. Le farfelu, au contraire, c'est la paume ouverte de la main qui cherche en papillonnant les merveilles incertaines qu'elle accueillera en épousant la forme. Dans l'anecdote rappelée plus haut, «l'ombre déformée» des mains de Malraux et de ses compagnons «évoquait le geste des aveugles», comme si elle avait cherché en tâtonnant la forme que devrait prendre dans le monde de l'art la scène extraite du vécu. La main farfelue est un papillon ou un chat qui frôle de son mouvement souple les énigmes du monde, la main du créateur est celle qui imprime sa volonté et sa marque sur le monde qu'elle transforme. Ce n'est pas un hasard si le motif de la main ouverte se retrouve chez Malraux chaque fois que surgit le thème de l'étonnement ou de l'émerveillement devant le monde, pas un hasard non plus si le poing fermé est le salut des révolutionnaires constructeurs, créateurs... Galanis, comme Derain ou Juan Gris, pour ne rien dire de Picasso, est clairement rangé par Malraux du côté des artistes «cubistes» ainsi définis. Galanis était peintre, mais c'est l'auteur des gravures et des eaux-fortes que Malraux retient surtout. Les premières lignes de sa préface au catalogue de l'exposition «Galanis» (à la Galerie de la Licorne, en mars 1922) sont sans ambiguïté –, elles portent encore l'empreinte de la doctrine max-jacobienne : «Subordonner le dessin à la couleur, c'est, à proprement parler, le supprimer. Mais le désir d'harmonie qui est l'une des causes de l'existence de la peinture et l'équilibre nécessaire à la création de toute oeuvre

obligent alors le peintre à chercher dans ses valeurs la qualité qui doit être celle de son tableau. La création ainsi réalisée est plus directement plaisante à l'oeil; mais son charme est extrêmement fugitif [...]. Car l'abandon de toute discipline qui résulte de l'indifférence au dessin crée d'ordinaire une expression picturale violente et déséquilibrée, analogue à ce qu'est en littérature le lyrisme verbal.»

Galanis est ensuite comparé à Derain, aux «cubistes» et même aux «Primitifs italiens de la première Renaissance», loué aussi pour «ce magnifique désir de discipline», «désir de pureté et de construction» dont le «cubisme» pictural ne serait, dans ces années 1920, qu'une «conséquence», une manifestation parmi d'autres. On songe ici aux éloges qu'un Gide avait fait, quelques années auparavant, du classicisme, ce «romantisme dompté», et l'on voit se dessiner ainsi une tendance esthétique dont Malraux ne fut pas le seul représentant mais, en tout cas, l'un des adeptes les plus convaincus. Le principe qui la définirait le mieux serait, selon une formule de *La Tentation de l'Occident*, «la volonté de ne pas séduire». «Un créateur, disait déjà Max Jacob dans sa célèbre préface, n'a le droit d'être charmant qu'après coup, quand l'oeuvre est située et stylée.» Au nom du même principe, Malraux, dans *La Tentation de l'Occident*, se félicite de voir l'art moderne chercher ses sources dans certains arts primitifs, arts sacrés, le plus souvent, animés par une foi religieuse, une poussée métaphysique, un rapport au destin, qui les séparent et les libèrent du vain souci de plaire. C'est ce que Cocteau, nommera «jansénisme cubiste», ce qui deviendra, en architecture, le style «Le Corbusier», ce que Malraux appellera plus tard, en parlant de Corneille (et en pensant à lui-même aussi), «le génie dorien de la France». En Galanis, l'austérité des paysages méditerranéens de la Grèce lumineuse avait croisé le cubisme montmartrois, les effusions lyriques et charmes fugitifs de l'impressionnisme.

Cubiste ? farfelu ? On a le droit de ne voir là qu'une vaine question d'étiquetage, de celles qui finissent toujours par revenir aux bonnes vieilles distinctions – entre classicisme et baroque (ou romantisme...), par exemple. Il y eut, pourtant, dans les années 1920, un vrai débat, qui opposa, en peinture, l'austère «abstraction» cubiste au chatoyant impressionnisme, et, en poésie, les fantaisies débridées d'un Max Jacob (dont il n'est pas un poème qui ne soit un démenti à sa rigoureuse doctrine de la beauté classique) au style «sévère» d'un Pierre Reverdy. Quant à Malraux, il serait tentant de conclure qu'il devint, avec l'âge, et l'engagement politique aidant, de moins en moins

farfelu et de plus en plus – non pas «cubiste», certes, mais «dorien» peut-être, pour reprendre le qualificatif qu'il appliquait lui-même à Corneille. Pourtant, même lorsque le poing levé du salut révolutionnaire aura remplacé la main féline ou papillonnante de l'amateur de merveilles, il cultivera en lui cette aptitude farfelue à prendre ses distances – les distances de l'artiste découvreur de merveilles – par rapport aux folies du monde et de la vie. Il incarnera ce farfelu dans le personnage de Clappique, qui ne fut jamais un artiste, nous dit Gisors dans *La Condition humaine*, mais «le premier antiquaire de Pékin». Et il ne cessera de parler du farfelu comme d'une Arcadie, d'un pays : les îles fortunées, le royaume de Saba, Ispahan... Était-ce d'avoir jadis trop aimé le «Royaume Farfelu» de Montmartre ?