

## **Christiane Moatti**

### **Une collaboration sans lendemain : André Malraux et Fernand Léger**

*Christiane Moatti, professeure émérite à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, analyse la collaboration entre Fernand Léger et André Malraux, qui aboutit en 1921 à la publication du premier livre d'un écrivain débutant : Lunes en papier. Si cette collaboration dut rester «sans lendemain», faute sans doute d'affinités particulières entre les deux hommes, elle n'en demeure pas moins témoin d'une époque où Malraux fréquente une certaine avant-garde artistique, et des prémices d'un univers imaginaire en gestation.*

La rencontre entre le jeune Malraux et le peintre Fernand Léger fait partie de ces péripéties extraordinaires qui ont ponctué la vie de l'écrivain et dont on ne sait trop s'il faut les imputer à son génie ou à sa bonne étoile. Elle est lourde de signification et de conséquences, car elle place d'emblée celui qui deviendra un essayiste d'art sous le signe de la peinture et de la littérature associées, concourant à une même recherche du sens par l'alliance de deux modes d'expression, le mot et l'image. Elle donna lieu à ce que l'on nomme un «livre de peintre», comme il en parut un grand nombre, de très inégale qualité, dans l'immédiat après-guerre, livres destinés aux bibliophiles, à tirage limité, illustrés par des graphistes renommés. Le peintre-graphiste y jouait un rôle à part entière, investissant pleinement le livre. Le phénomène avait commencé vers 1870 avec les Impressionnistes; il était né de la fraternité spirituelle des poètes et des peintres, face à une bourgeoisie fidèle à l'Académisme. S'y étaient illustrés Manet oeuvrant sur

*L'Après-midi d'un Faune* de Mallarmé, Renoir sur *Pages*, Félicien Rops sur *Poésies*, du même Mallarmé. Par la suite Toulouse-Lautrec collabora aux *Histoires naturelles* de Jules Renard, Maurice Denis au *Voyage d'Urien* de Gide... L'investissement personnel dans ce type particulier d'ouvrages de deux grands marchands de tableaux se faisant éditeurs, Ambroise Vollard, puis Kahnweiler, changea la nature de l'illustration, jusque-là demeurée fidèle à la technique descriptive; les deux hommes jouèrent un rôle décisif dans la conception moderne du livre illustré. C'est à ce tournant que le jeune Malraux fut associé. L'expérience devait se poursuivre après la seconde guerre mondiale avec d'autres éditeurs, amateurs ou marchands d'art, dont les plus talentueux furent Tériade, Skira, Aimé Maeght. Autant d'individus marquants qui plus tard croisèrent la vie de Malraux à des titres divers.

L'ouvrage en question, dont l'achevé d'imprimer date du 12 avril 1921, paru sous le titre *Lunes en papier* à la double signature de Malraux et de Léger, est le premier livre publié par Malraux. Il ne s'agissait que d'une modeste plaquette de 28 pages au total, d'un bon format (32,5 / 22,5), texte et images mêlés selon une maquette qui les mettait également en valeur. Y étaient incluses sept gravures sur bois rayées au burin par Fernand Léger. Outre la belle gravure de couverture, chacun des trois chapitres d'égale longueur (8 pages), après un «Prologue», était rythmé par trois gravures en pleine page hors-texte. Ces chapitres se terminaient par un cul-de-lampe de Léger : large frise à la fois puissante et à arabesques. Composition concertée, «carrée», construite «comme des blocs», selon l'esthétique cubiste définie par Reverdy et que le peintre – l'un des trois cubistes de la première heure avec Picasso et Braque – maîtrisait parfaitement à l'époque de cette publication. L'éditeur qui rendit possible ce premier livre de Malraux était ce Daniel-Henry Kahnweiler, l'un des plus grands marchands de tableaux de sa génération; il fut aussi un critique d'art intelligent et cultivé, défenseur des peintres qu'il aimait; son activité, quoique durement contrariée par les remous des deux guerres mondiales, s'étendit sur près de cinquante ans.

Voyons la manière dont s'est constitué ce trio exceptionnel, la nature de l'objet produit par une collaboration où Kahnweiler mit aussi la main, puisque le manuscrit qui a servi à la composition de l'ouvrage porte la trace de corrections de sa part, enfin ce que le livre révèle du tempérament et de l'univers intérieur du jeune écrivain encore à la recherche de sa voie.

## 1. Une curieuse association

André Malraux est encore un inconnu; il n'a pas vingt ans quand paraît *Lunes en papier*. Si entreprenant qu'il soit, il n'a encore à son actif que quelques rares et brefs textes et comptes rendus publiés dans de petites revues d'avant-garde éphémères, aussi ambitieuses que de maigre audience, qui ont proliféré après la Première Guerre : un premier article dans le n° 1, janvier 1920, de *La Connaissance*, lancée avec son aide par un original qui consacra sa vie à la littérature, éditeur spécialisé dans la publication de textes inédits ou devenus introuvables, René-Louis Doyon; des comptes rendus, dans la même revue (n° 2, «Trois livres de Laurent Tailhade») et dans *Action*, fondée par un autre curieux personnage, Florent Fels (n° 3, «La Genèse des *Chants de Maldoror*»; n° 5, *Les Champs magnétiques* par André Breton et Philippe Soupault, *La Négrresse du Sacré-Coeur* par André Salmon). Enfin, il s'adonne parallèlement à une activité qui constitue sa première profession, celle de «directeur artistique» et maquettiste pour le compte des éditions du Sagittaire, fondées par Simon Kra au début du siècle sous un autre nom; son fils Lucien Kra, de retour du front, charge le jeune homme en 1920 de composer un programme d'éditions de luxe. Malraux y publie les auteurs qui l'intéressent ou le touchent personnellement : Laurent Tailhade, Baudelaire, son ami Gabory, Gourmont, Reverdy, Sade, Jean de Tinan et Max Jacob. *Dos d'Arlequin*, illustré par l'auteur Max Jacob, paraît au Sagittaire le même mois que *Lunes en papier* chez Kahnweiler. On est dans un petit monde fermé d'artistes à la recherche d'une esthétique nouvelle, qui se soutiennent, n'ayant pas accès au grand public ni aux éditeurs ayant pignon sur rue. C'est Max Jacob qui a introduit Malraux dans ce milieu d'écrivains et de peintres qui gravitent autour de lui depuis la mort d'Apollinaire en 1918; c'est lui qui lui fait connaître le directeur de la revue *Action*, à laquelle collabore aussi Fernand Léger.

Celui-ci a le double de l'âge du jeune homme : quarante ans; il a fait la guerre ce qui détermine à l'époque une ligne de partage forte au sein de la génération née à la charnière du siècle. En 1921, Léger est un peintre connu, apprécié. Il a déjà exposé plusieurs fois; dès 1911, il a participé à l'exposition cubiste au Salon des Indépendants, et en 1912 à la Galerie Kahnweiler. Dans ce milieu d'artistes, c'est une des figures de

proue des temps nouveaux, comme Picasso, Braque, Juan Gris. Il a déjà réalisé plusieurs ouvrages du même type, en particulier avec son ami Blaise Cendrars : *J'ai tué* en 1918, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* en 1919; il en projette un troisième avec le même, annoncé en 1920 et qui ne paraîtra pas. Il en fera d'autres par la suite chez les éditeurs Tériade et Seghers. Il est lié avec Max Jacob, Delaunay, Chagall, Archipenko et bien d'autres.

Quant à Kahnweiler, il avait été, avant la guerre, le témoin capital, du cubisme en train de naître; il en avait saisi parfaitement les objectifs au moment même de son apparition. Découvreur de talent et mécène des premiers cubistes, avec lesquels il eut des contrats d'exclusivité, encourageant leurs efforts et leur assurant de satisfaisantes conditions de travail; il deviendra le théoricien du cubisme dont sa galerie fut un des hauts lieux, et, partant, de la peinture moderne, rédigeant plusieurs monographies sur ses peintres et des ouvrages de synthèse où il exposait ses idées esthétiques. De nationalité allemande, il avait dû quitter la France durant la guerre de 1914-1918, et ses biens avaient été mis sous séquestre. Lorsqu'il rentra à Paris en 1920, le milieu de l'art avait changé. Il ouvrit une nouvelle galerie au 29 bis de la rue d'Astorg, qu'il préféra mettre au nom de son associé, un ami de nationalité française, André Simon.

C'est dans ces années de l'immédiat après-guerre, où il assista à la vente de sa collection, bradée à Drouot, qu'il s'adonna à une activité, amorcée avant la guerre, l'édition de livres de luxe à tirage limité. Ces livres étaient tirés à cent douze exemplaires, numérotés, dont cent signés par l'auteur et l'illustrateur, à l'enseigne de la «Galerie Simon». Il commença par *Ne coupez pas mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.*, de Max Jacob, orné de quatre lithographies de Juan Gris. Vint ensuite *Lunes en papier*.

C'était une source de revenus pour les peintres qu'il protégeait; il donna l'occasion aux uns de faire usage de techniques graphiques qu'ils n'avaient pas encore pratiquées, aux autres de s'essayer à l'illustration dans un rapport occasionnel – unique même dans le cas de Manolo, auquel il confia l'illustration de *Coeur de Chêne* de Reverdy... Il avait trouvé des alliés fervents de l'esprit nouveau qui se manifestait chez ses peintres auprès de certains poètes : Guillaume Apollinaire, Max Jacob, son «ami très cher», Reverdy, dont les écrits et les théories esthétiques étaient en harmonie avec les artistes de sa

galerie. Découvreur de talents parmi les peintres – outre les cubistes dits analytiques, il soutiendra énergiquement André Masson, Klee... – Kahnweiler le fut aussi parmi les écrivains qu'il sentait acquis à l'esthétique nouvelle. Il les faisait entrer dans son cercle d'amis, facilitant les affinités électives entre poètes et plasticiens qui tous adhéraient à une conception de la création telle que tentaient de la préciser Jacob dans la préface du *Cornet à Dè*s et dans son *Art poétique*, Reverdy dans *Le Gant de crin* et ses articles de la revue *Nord-Sud*. Comme a pu l'écrire François Chapon, spécialiste en ce domaine, «sans jamais confondre le ressort (du mot et de l'image), Kahnweiler a éprouvé très tôt le besoin de les conforter l'un par l'autre, de les étayer mutuellement dans leur égal développement, tout en respectant l'aire qui était propre à chacune de ces expressions.» C'est sa maison d'édition qui publia en 1909 le premier livre d'Apollinaire *L'Enchanteur pourrissant* : illustré de 32 gravures sur bois par André Derain, cet ouvrage demeure l'un des exemples les plus réussis de collaboration entre un peintre et un écrivain. Kahnweiler publia également en 1911 le premier livre de Jacob, Saint Matorel, illustré de quatre eaux-fortes par Pablo Picasso, suivi de deux autres ouvrages du même auteur, et, après la guerre, le premier livre non seulement de Malraux, mais aussi d'Antonin Artaud (illustré par Elie Lascaux), et ceux de Georges Limbour, de Michel Leiris, de Bataille, tous illustrés par André Masson, etc.

C'est Max Jacob qui présenta Malraux à Kahnweiler en février 1921. L'achevé d'imprimé de *Lunes en papier* est du 12 avril de la même année. La dédicace manuscrite sur l'exemplaire de Kahnweiler, visible au fonds Doucet, prouve que le jeune homme, à cette date, souhaitait poursuivre sa collaboration avec l'éditeur, puisqu'on y lit, de sa main : «A Monsieur Henry Kahnweiler grâce à qui ce livre a pu paraître et à qui je devrai aussi le plaisir de pouvoir en faire d'autres.» *Lunes en papier* resta pourtant le seul livre de Malraux publié par Kahnweiler, et sa seule expérience de ce type de collaboration avec un peintre. Pour publier les textes de la même veine que ce petit ouvrage, l'écrivain dut se contenter par la suite de revues, la plupart éphémères, comme il l'avait fait dans *Action* (n° 4, juillet 1920, «Mobilités» et n° 5, octobre 1920, «Prologue», premier état du «Prologue» de *Lunes en papier*), avant de connaître Kahnweiler. D'autre part, contrairement à la légende, les mémoires de Kahnweiler ne font état d'aucune activité éditoriale de Malraux dans la réalisation des ouvrages que sa maison d'édition va continuer à publier, au-delà même de la seconde guerre mondiale,

sous le nom des éditions de la Galerie Louise Leiris. Mais Malraux est entré dans le sillage du poète-aquarelliste Max Jacob, auquel le livre est dédié, et de Kahnweiler, dans ce milieu très solidaire de peintres-écrivains, d'écrivains-peintres, de marchands d'art-théoriciens, où la verve acidulée de Max Jacob donne le ton. Climat de jeunesse et de camaraderie, dans une pauvreté fraternelle empreinte d'humour, du goût de la parodie et de la mystification face à la sphère officielle de l'art académique qui tient le haut du pavé. La fréquentation de ce milieu a largement contribué à familiariser Malraux avec les univers de Picasso, Braque, Derain, Juan Gris, mais aussi de Vlaminck, André Masson, Elie Lascaux, Paul Klee...

## 2. Un livre à deux voix indépendantes

La maquette de *Lunes en papier* est heureusement équilibrée entre texte et image. L'ouverture suggère un réel accord entre les deux artistes, avec cette note en tête : «Il n'y a aucun symbole dans ce livre», l'écrivain affichant ainsi son appartenance au groupe des cubistes qui excluaient dans leurs oeuvres tout symbole.

Le sous-titre en première page, sorte de calligramme à la manière d'Apollinaire, en forme d'oiseau ou de cerf-volant entre le nom de l'écrivain et celui du peintre, avec en son centre la mise en valeur du mot «objet», se présentait sous cette forme dans l'originale :

Petit livre où l'on trouve la relation  
de quelques luttes peu connues  
des hommes, ainsi  
que celle d'un voyage par-  
mi des  
objets  
familiers  
mais étranges  
*Le Tout selon la vérité*  
et orné de gravures sur bois également très véridiques  
par  
Fernand Léger

Mais au-delà de ces prémices, on constate que la liberté des deux artistes a effectivement été totale : le peintre ne s'attache nullement à se fonder sur les péripéties contées dans le texte pour concevoir ses formes, ni le texte à faire corps avec l'image. Les deux rythmes parallèles ne sont pas parvenus à se fondre, comme cela s'était heureusement produit lors de la collaboration d'Apollinaire et Derain pour *L'Enchanteur pourrissant*, de Jacob et Picasso pour *Saint Matorel*. L'ouvrage présente une certaine dissonance. Le mariage entre les deux artistes n'a pas été une réussite – bien qu'il ait été sans histoire. Aussi Malraux n'eut-il jamais l'idée, par la suite, de faire appel à Léger pour réaliser des livres illustrés (que ce soit pour sa propre maison d'édition ou pour Gallimard), ni pour illustrer ses propres ouvrages. C'est à Masson qu'il s'adressera pour la réédition de *Lunes en papier* dans la collection «La Gerbe illustrée» (*Oeuvres*, 1970). On y trouve une unique illustration aux couleurs pures et vives (rouge, bleu, vert, jaune), aux formes dansantes à la fois naïves comme un dessin d'enfant et suggestives; elle présente, il est vrai, un fort contraste avec les bois de Léger...

Les gravures de Léger traduisent son désir de promouvoir «l'esthétique de la machine», son souci de composition. S'y annonce la toile majeure *Éléments mécaniques* (1923). Son dessin se caractérise par sa robustesse, sa puissance dans le mouvement, il se conforme à l'aspect du monde que le peintre cherche à mettre au jour dans ces années 1918-1923. Dans ces sept gravures d'une grande unité, point de paysages, ni de personnages. L'approche géométrique est poussée à un point extrême : rectangles, cercles, tubes rectilignes ou courbes évoquant l'alambic occupent tout l'espace. L'opposition du noir intense et du blanc de la gravure sur bois permet de réduire le dessin à l'abstraction géométrique, sans fioritures ni effets de gris ou de hachures. Le jeu des oppositions dynamiques et des formes qui anime ces gravures laisse le sentiment d'une puissante réalité. «Pas d'éloquence, pas de romantisme» (Léger).

Quant au texte signé Malraux, on sait, d'après la date qui figure sur le manuscrit remis à Kahnweiler, que l'auteur en avait pratiquement fini la rédaction avant la fin de l'année 1920, donc avant de connaître Kahnweiler, donc avant toute idée de collaboration avec Léger. Vu la position du jeune homme face au poids de son interlocuteur, cette proposition de collaboration ne pouvait guère se discuter.

On sait que Malraux rendit visite à Léger dans son atelier, où il vit ses tableaux en cours; il le connaissait sans doute déjà par *Action*, puisque le peintre y collaborait aussi. Plutôt qu'accomplissement du poème par le texte et par l'image, on sent une soumission volontaire de la part de l'écrivain. Le décor qu'il campe est riche de formes géométriques : les arbres «disposaient leurs feuilles suivant des formes géométriques : sphères, cubes, prismes» parmi lesquels volent des kangourous munis «d'ailettes trapézoïdales» «tiges serrées les unes contre les autres s'agglomérant pour former un parallélépipède aussi grand qu'une tour». Une image nous transporte même dans l'univers de Léger : «le personnage agitait des nageoires rondes semblables aux cerceaux de papier que les clowns font traverser à leurs cochons roses.» En 1920, *L'Effort moderne* avait annoncé la publication d'un «album en couleurs», *Le Cirque*, composé de vingt planches de Léger et de vingt poèmes de Cendrars. L'album ne vit pas le jour, mais le peintre en avait certainement déjà réalisé quelques planches, que Malraux a pu voir. On sait que le motif du cirque est devenu un sujet classique chez les écrivains romantiques et fin de siècle, puis chez les peintres, Toulouse-Lautrec, Rouault, Picasso. Mais lié chez Fernand Léger à une expérience existentielle, il s'impose comme l'un des thèmes qui traversent toute son oeuvre.

Le «Prologue» et les trois chapitres qui l'accompagnent constituent un texte étrange et inclassable; récit poétique, dramatisé, conte ou allégorie-mascarade aux péripéties bondissantes, pleines d'invraisemblances, d'ironie et de fantaisie. On y sent la volonté de transposer dans l'écriture le style cubiste, dans le sillage de Max Jacob dont il avait écrit, dans son premier article où il lui rendait les hommages dus à un maître, «Des origines de la poésie cubiste» qu'il «apportait au Cubisme une ironie fluette, un mysticisme un peu charentonnesque, le sens de tout ce qu'il y a de bizarre dans les choses quotidiennes et la destruction de la possibilité de l'ordre logique des faits.» *Lunes en papier*, dédié à Jacob, lui doit beaucoup, tant par la nature des enchaînements que des images littéraires, par la création d'un monde sans rapport avec la réalité. L'ouvrage est truffé de réminiscences littéraires, souvent sur le mode parodique, que les critiques, jusqu'à Lyotard, se sont plus à traquer, d'emprunts à *Notre-Dame la lune* de Jules Laforgue (que le jeune homme admirait au point de convaincre René-Louis Doyon de le laisser éditer deux volumes d'écrits dispersés voués à l'oubli), à Rimbaud, objet de culte pour toute la jeune génération, à Tristan Corbière, etc. On baigne dans un univers



imaginaire d'inspiration «farfelue» qui donne à ce patchwork sa cohérence : celle d'un tout jeune écrivain qui ne manque pas de verve, ni d'une extraordinaire faculté d'assimilation, qui n'a certes pas encore trouvé sa voie, mais qui déjà trie, filtre ses modèles. Même la signature de sa dédicace à Kahnweiler, assez neutre, n'est pas encore celle, montante et hardie, qu'il adoptera par la suite...

### 3. Des thèmes en gestation

Dès ses premiers pas dans le monde de la création artistique, Malraux a vu mettre en oeuvre une nouvelle conception de la relation texte/image. Ces «livres de peintre», associant sous un titre commun deux langages pour produire un même effet de sens, sans soumission de l'image au contenu du texte, laissent aux deux artistes la liberté de s'exprimer à leur manière – la «sympathie», à tous les sens du terme, empêchant l'aliénation d'une volonté au profit de l'autre. Malraux s'en souviendra quand il fondera lui-même sa petite maison d'édition d'ouvrages illustrés (baptisée successivement A la Sphère et Aux Aldes), puis dans son rôle de directeur artistique chez Gaston Gallimard, et quand il choisira les peintres qui illustreront ses livres. Il travaillera d'ailleurs essentiellement avec des amis.

On sait que, de cette oeuvre de jeunesse, Malraux s'est désolidarisé – et d'abord par son silence, qui l'a vouée à l'oubli, jusqu'à la publication de ses mémoires à la fin de sa vie. A cette occasion, il rompt le silence dans une interview donnée à *L'Événement*, en août 1967 : «J'ai écrit *Lunes en papier* à vingt ans : une gloire de café.» Effectivement de ces cafés de la butte Montmartre, Au Savoyard, rue Lamarck, ou chez *La Mère Anceau*, théâtres de longues discussions avec ses amis Galanis, Jacob, Gabory, Pia... Et pourtant, à la lumière de ce qu'il écrivit par la suite, on voit s'esquisser dans cet étrange petit livre un univers proprement malrucien. Monde en constante transformation, monde de voyages, d'agitation et de combats, dont le bestiaire comporte déjà quelques chats fort actifs et des insectes ou reptiles objets de répulsion. Surtout, l'ouvrage est riche en allégories qui touchent aux questions les plus graves, sur le mode ambigu de la parodie : la guerre, l'existence de Dieu, la mort. Celle-ci a une présence obsédante dans le troisième chapitre, où en cours d'écriture le narrateur a pris le pas sur le poète. L'auteur aborde la question d'une singulière manière, avec le thème, qui restera

présent dans toute son oeuvre, du rôle de la mort dans la vie. Comme il s'en expliquera plus tard à propos du peintre Rouault, si l'homme pour lui n'est pas un «être pour la mort», celle-ci «donne à la vie une couleur particulière – ce qui suffit ; elle ne tend pas à la lamentation mais à l'absurde.» Dans *Lunes en papier*, les acteurs ne sont pas des hommes, ce qui écarte toute tentation de psychologisme, mais les Sept Péchés capitaux qui ont pris forme de ballons; ceux-ci décident de mettre fin au scandale de la Mort et s'en vont jusqu'au Royaume-Farfelu, dont celle-ci est la reine. Parmi eux, l'Orgueil mène la danse. Au terme des trois chapitres intitulés «Combats», «Voyages», «Victoire», ils parviennent à leur fin en détruisant la mort, quelque peu consentante et lasse de ce monde absurde; ils s'en débarrassent en faisant fondre son squelette. Mais leur vie ne semble plus avoir de sens. Le dernier chapitre se termine ainsi :

La mort était morte. Assis sur les créneaux de la plus haute tour du château, les péchés regardaient le soir caresser la ville calme. Aucun changement ne se manifestait encore.

«Et maintenant, à l'oeuvre! dit l'Orgueil.

«Par quoi commencerons-nous ?» ajouta Hifili.

Il y eut un long silence, auquel le musicien mit fin en disant après avoir hésité : [...]

«Pourquoi avons-nous tué la Mort ?»

Les péchés avaient pendu à leurs ceintures, comme des pense-bêtes, les morceaux de son squelette. Ils les touchèrent et répétèrent...

«Oui, pourquoi avons-nous tué la Mort ?»

Puis ils se regardèrent. Leurs visages étaient mornes. Alors ils laissèrent tomber leur tête dans leurs mains et pleurèrent. Pourquoi avaient-ils tué la Mort ? Ils l'avaient tous oublié.

Malraux restera par la suite silencieux sur cet ouvrage. L'expérience acquise, il considérera *Lunes en papier* comme un échec en tant que livre de peintre. Si l'alchimie ne s'est pas produite entre ces deux artistes de talent, c'est que leur monde était trop différent. Léger n'est pas de la «famille «avec laquelle Malraux s'est senti très vite en affinité, artistes sensibles au tragique de notre destinée, à son caractère «irrémediable»: les Picasso, Fautrier, Rouault, Dubuffet. Il était absent du *Musée imaginaire* André Malraux tel qu'il fut reconstitué à la Fondation Maeght en 1973, et où figurent plusieurs oeuvres des deux autres grandes figures du cubisme, Picasso et Braque. Dans *Le Miroir des limbes*, où Malraux passe en revue toutes les rencontres marquantes de sa vie, on ne trouve qu'une allusion à Léger, encore est-ce à propos de Picasso auquel il consacre en revanche tout un essai, *La Tête d'obsidienne*; il y est également bien des fois question de

Braque. A la mort de celui-ci, Malraux prononça un émouvant discours qui a pris place parmi les *Oraisons funèbres*.

Cette collaboration n'avait pourtant été l'occasion d'aucune fâcherie entre les deux hommes. Mais, comme tout ce qui précède son aventure indochinoise, ses relations avec Léger, Jacob, Kahnweiler appartiennent à ces années de jeunesse sur lesquelles il demeurera très discret, prenant ses distances sans hostilité, comme le prouve le ton des quelques lettres qu'échangèrent par la suite Malraux et Kahnweiler, ainsi qu'un certain nombre de faits : en 1928, le premier adresse au second un exemplaire dédié des *Conquérants*; en 1959, Ministre d'État chargé des Affaires culturelles, il se montre favorable à une promotion de Kahnweiler dans l'ordre de la Légion d'Honneur (l'intéressé la refusa pour des raisons qu'on imagine et désapprouva l'acceptation de Fernand Léger); en 1965, il participe au livre d'hommage Pour Daniel-Henry Kahnweiler, ce dont celui-ci le remercie dans une dédicace très chaleureuse.

Quant au peintre, que Reverdy comparait à «un grand arbre, à l'écorce rude et généreuse, solidement plaqué contre un horizon plein d'épaules», et qu'Aragon appelait «le toucheux de bœufs», on ne peut imaginer une personnalité moins faite pour vibrer à l'unisson de Malraux, comme l'aurait exigé ce type de collaboration. Le fébrile, angoissé, nerveux Malraux n'était pas au diapason de l'homme qui a écrit : «Voyez comme notre monde est beau. L'art nouveau apporte la paix et le bonheur», et qui nous recommande, comme il l'écrit dans *Fernand Léger* (préface de Jean Daviot, texte de Fernand Léger, Galerie Adrien Maeght, 1986), de prendre notre temps, d'«avoir la force de rester lents et calmes, de travailler hors des éléments dissolvants. Concevoir la vie dans son sens lent et tranquille... L'oeuvre d'art a besoin d'un climat tempéré pour se réaliser pleinement.»

Cette expérience sans lendemain s'inscrit pourtant dans une période décisive de la vie de Malraux. Pour reprendre des propos qui sont, comme souvent chez lui, des confidences indirectes : «Entre 18 et 20 ans, la vie est un marché où l'on achète des valeurs, non avec de l'argent, mais avec des actes.» Lui a acquis dans le milieu où ce premier ouvrage vit le jour une culture plastique qui doublera sa bibliothèque, un goût d'oeuvrer entre texte et images, un sens de l'indépendance dans l'invention qu'il ne fera qu'approfondir.