

## Claude Travi

### Malraux et Balthus

*Malraux et Balthus ont été, trente ans durant, unis par une amitié profonde. Pourtant, l'écrivain fait preuve, dans ses écrits sur l'art, d'une discrétion surprenante : il n'est nulle part question de l'œuvre de Balthus. Revenir sur cette amitié, sur ses accords comme sur ses désaccords, c'est donc, pour Claude Travi, fervent malrucien, se donner la possibilité de comprendre ces affinités particulières, comme ce silence.*

*« Malraux, c'était une énergie en mouvement ».*

Balthus. Rome, 24 mai 1986.

*« Balthus est peut-être un phénomène excessivement important ».*

Malraux. Entretien avec Guy Suarès. Verrières, 10 septembre 1973.

(Ce propos n'a pas été repris dans *Malraux, celui qui vient*, Stock.)

Dans la lignée de Piero della Francesca et de Masaccio, imprégnée des lignes chinoises et japonaises, mais délibérément moderne – et en marge, l'œuvre de Balthus devrait toujours nous apparaître comme la tentative d'un homme qui voulait sortir du chaos de son époque. Il y a une ascèse dans l'usage qu'il fait de la couleur, où ses personnages sont pétrifiés, un instant, dans l'étrange immobilité de tout mouvement. Il n'aura cessé de chercher la vie dans ce qu'elle a de sacré.

Ce n'était pas tout à fait le même sacré qui obsédait André Malraux. Néanmoins, leur dialogue aura duré trente ans.

Evoquer les relations entre Malraux et Balthus, est-ce tenter de trouver de nouvelles clefs de compréhension pour l'écrivain et pour le peintre, car enfin, dans ses écrits sur l'art, Malraux se montre d'une discrétion inattendue sur le travail de son ami ?

Malraux eut-il l'occasion de voir l'exposition du peintre à la *Galerie Pierre Loeb*, en 1934 ? Leur première rencontre eut lieu à Genève, le soir du 21 décembre 1946, sous les emblèmes conjugués de Poussin, de Fautrier... et du chat. Ce même jour, dans l'après-midi, Malraux avait prononcé une conférence sur la « Défense des valeurs européennes », au cinéma *Rialto*, à l'initiative d'Albert Skira. La guerre froide était à son seuil, mais il en fut peu question au dîner du soir, où Skira avait convié à une table du *Restaurant du Nord* quelques amis. Entre Malraux et Balthus, une discussion assez vive s'engagea. « J'étais très impertinent à cette époque-là et j'avais douté de sa capacité de juger la peinture. Je voulais voir un peu », a confié le peintre dans un propos oral. Ce dernier évoqua les *Saisons* de Poussin, dont il admirait particulièrement l'alliance des tons chauds et des tons froids... Malraux répliqua en faisant l'éloge de Fautrier. Poussin, Marcel Arland en témoigne, avait été l'une de ses premières admirations. Puis, le thème du chat intervint. Sur la nappe de papier, Malraux dessina son modèle de félin. Il commença par le museau et les petites oreilles et d'un trait alla jusqu'à la queue. Balthus riposta, crayon en main. Pour lui, la singularité du chat réside dans le rapport de l'oeil et de la bouche. Il fut aussi question des fauves de Delacroix. Le *King of cats* défendait les siens... Au soir de sa vie, Balthus s'en souvenait encore avec une émotion amusée, quand on lui avoua que la nappe avait été pieusement conservée.

La discussion se poursuivit le lendemain, dans la demeure du peintre, *villa Diodati*. « Amoureux fervents et savants austères », les deux hommes parlèrent à nouveau de Poussin. Est-ce en souvenir de cette rencontre que Malraux écrira dans ses Antimémoires, à propos du général de Gaulle : « Avez-vous remarqué, m'avait dit Balthus, que, de face, il ressemble au portrait de Poussin par lui-même ? », d'autant que l'intéressé s'en montra fort satisfait ?

Balthus avait noté que Malraux situait tout face à la mort, mais, comme il le dira plus tard : « Sans doute était-ce parce qu'il n'était pas de ces hommes qui refusent

tellement de penser à la mort qu'ils finissent par haïr tout ce qui leur permettrait de vivre ».

Dès lors, les rencontres ne cessèrent de se multiplier. Balthus devint un hôte assidu des Malraux, à Boulogne, où Madeleine Malraux jouait pour lui du Mozart. Ils fréquentaient souvent son atelier de la Cour de Rohan. Madame Malraux se souvient tout particulièrement d'une visite chez l'artiste, qui retouchait *Le Passage du commerce Saint-André*. « Nous sommes restés tout l'après-midi, me confia-t-elle. André était particulièrement impressionné par cette grande toile ».

Ils eurent peu d'échanges épistolaires. À ma question sur l'existence d'une correspondance, Balthus me répondit : « Vous savez, je n'écris jamais, depuis que j'ai sauté sur cette mine, pendant la guerre. J'ai comme une résistance face à la page blanche! » De son côté, Mme Malraux m'a confirmé que Malraux n'a jamais vraiment écrit au peintre de façon suivie, sinon « peut-être quelques mots ».

De quoi parlaient-ils au cours de ces interminables soirées à Boulogne, qui pouvaient se poursuivre jusqu'à 7 heures du matin ? D'abord, de leurs travaux réciproques, de leurs projets. Lecteur de *Saturne*, Balthus trouvait que Malraux avait fait son autoportrait dans ce livre, poursuivant ainsi devant-nous :

... Moi, je trouve que le premier Goya était en accord avec tout le reste. Les cartons ? Il ne faut pas oublier qu'ils sont faits par un artiste qui a une commande... C'est très engageant de ne voir de Goya que l'aspect sombre. Ce qui me frappe dans les peintures noires, c'est avant tout la beauté de la peinture. Et alors, j'en viens surtout à cette invention du modernisme. Quels sont les modernes qui font du Goya ? Je n'en vois pas. Cet accomplissement d'une œuvre qui vaut tout autant par son écriture que par ce qu'elle décrit.

Malraux terminait son livre par ces mots : « Ensuite, commence la peinture moderne ».<sup>1</sup>  
Et, oralement, à une question de Pierre Dumayet :

Est-ce qu'on ne pourrait pas dire que l'art moderne commence avec Goya, dans un certain sens ?, il avait rétorqué : « Pas tout à fait, parce qu'il y a tout de même dans Goya une part de transfiguration

---

<sup>1</sup> A ce sujet, il est intéressant de noter que, dans son texte de 1947, consacré aux dessins de Goya au Musée du Prado, Malraux avait écrit : « Ici, commence la peinture moderne... » p. XXXIX. Et, dans *Les Voix du silence* (1951), p. 97 : « Celui-ci [Goya] pressent l'art moderne, mais la peinture n'est pas à ses yeux la valeur suprême : elle crie l'angoisse de l'homme abandonné de Dieu ».

que l'art moderne n'a pas. L'art moderne n'est pas hanté. Si vous voulez, l'art moderne est dans Goya, mais Goya le dépasse.»

Balthus aimait chez Malraux son exaltation, cette ardeur sans cesse renouvelée et cette étonnante faculté de synthèse, qui lui permettait de relier par un fil invisible les vibrations de la peinture italienne primitive à celles de telle peinture chinoise de l'époque Song, – les évidences qui avaient été siennes, dès son enfance, dans sa montagne du Beatenberg.

Ils pouvaient avoir aussi des désaccords. Balthus ne partageait pas l'enthousiasme de Malraux pour Chagall, par exemple.

C'était un grand sujet de discussion avec Malraux. Il appréciait sa peinture et ne comprenait pas mes réticences. C'est que j'ai toujours trouvé Chagall anecdotique, qu'il y avait quelque chose de faux dans sa peinture. Sa naïveté, je la trouvais artificielle. La petite histoire apparaît trop facilement et une gentillesse qui exclut le mystère abrupt, farouche, inattendu des choses et des êtres.

En revanche, Madeleine Malraux se souvient qu'ils parlaient souvent de Piero della Francesca, pour lequel ils avaient une admiration commune. Une grande reproduction de *La Reine de Saba* ornait d'ailleurs un mur de l'appartement de Boulogne.

Mais, à la question : quel fut votre plus grand sujet de discussion ? Balthus me répondit : « L'art moderne situé nulle part ». Avec, plus tard, le développement suivant, à Rome :

Qu'est-ce qu'il entendait par l'Intemporel ? Pendant des siècles, l'art était une chose qui avait un but précis et une nécessité. Maintenant, un artiste travaille pour faire une exposition, c'est-à-dire que c'est à pleurer... Et alors, Malraux n'avait pas de réponse. Le sacré n'était pas une histoire individuelle. Or, aujourd'hui, le peintre ou le sculpteur essaye d'exprimer ses propres histoires, qui sont de toutes petites histoires et qui ont en commun peut-être l'angoisse, mais ce n'est jamais une chose positive qui mène à une création servant les autres.

Or, la conclusion de Malraux est que « l'art moderne est un art sacré qui ne sait pas ce qu'il sacré ». Evoquant Picasso, dans *La Tête d'Obsidienne*, il est intéressant de voir que Malraux n'admirait réellement chez le peintre, ni le plasticien ni le coloriste,

mais bien davantage celui qui rageusement mettait en question tout le lancinant problème de la création – le petit bonhomme des Cyclades.

Ils se trouvèrent dans les mêmes dispositions d'esprit, quand Malraux entreprit la rédaction de ses *Antimémoires*. Les deux amis eurent l'occasion d'en parler le 10 novembre 1966, lorsque Malraux vint inaugurer les travaux de restauration de la *Villa Médicis*. « Je voudrais me souvenir de sa méthode souvent expliquée de sa voix rauque et profonde. Il n'était pas question de confidences intimes et chronologiquement énoncées, mais bien plutôt d'un dialogue secret, abrupt et incertain avec soi-même, comme avec ceux qu'il a côtoyés, avec l'histoire, avec l'art », confia Balthus au sujet de ce livre qui lui paraissait singulier et proche.

Plus tard, d'autres rencontres auront lieu. Un déjeuner chez *Lasserre* les rassembla en compagnie du prince Otani. Ce dernier avait soutenu en Sorbonne une thèse sur Jeanne d'Arc et était le 24<sup>e</sup> successeur de Shinran, le moine japonais fondateur de la secte de la « Terre Pure » du Bouddha Amida, dont Malraux se souvient dans *Lazare*. Enfin, les deux amis devaient se revoir pour l'exposition du peintre Keisuke Serizawa. Mais le rendez-vous était prévu pour le 23 novembre 1976.

Devenu ministre d'État, chargé des Affaires Culturelles, Malraux utilisa à plusieurs reprises les compétences de son ami. S'il ne fut pas favorable à l'idée de lui confier la direction du Musée du Louvre, en revanche il sollicita souvent son avis sur la restauration des fresques entreprise au château de Fontainebleau, « le plus grand cycle maniériste de l'Europe ». (André Holleaux m'a parlé d'une visite de Malraux en compagnie de Balthus, au château). Cette fiche envoyée par Malraux à son directeur de cabinet en témoigne :

Vous faire donner la copie de la lettre de Balthus (à moi) relative à la DECORATION – boiseries – de la salle de bal de Fontainebleau. Puis, faire établir un projet de Balthus sur Querrien, et Querrien sur Cidrac.<sup>2</sup>

Puis, ce fut la grande consécration. Par décret du 15 février 1961, signé par le général de Gaulle et publié le 17 Février dans le *Journal Officiel*, Balthus fut nommé directeur de

---

<sup>2</sup> Rogatien de Cidrac était l'architecte du Palais de Fontainebleau. Il s'agissait de la boiserie célèbre de Scibec de Carpi, que Balthus considérait comme *restituée* - non restaurée. Elle avait, en effet, été en partie refaite dans les années 1960.

l'Académie de France, à Rome, pour une période de 6 ans. (Il y restera 16 ans). Au début, Balthus était resté perplexe, Malraux patient, d'autant que lors de la première visite du peintre à la *Villa Médicis*, l'édifice se trouvait passablement délabré. Par la suite, le défi fut joyeusement relevé. Fondée par Colbert, en 1666, l'Académie de France à Rome avait failli être dirigée par Poussin, qui mourut trop tôt. Ce n'est qu'en 1804 que son siège devint la *Villa Médicis*, ancienne résidence du cardinal Ferdinand de Médicis. Dominant Rome, sur la colline du Pincio, la villa fut construite par Ammanati, l'architecte des ducs de Toscane.<sup>3</sup> Le travail de restauration fut considérable. Malraux lui laissa carte blanche. Balthus s'aida de gravures anciennes qui montraient la splendeur perdue du palais. Les artisans qui travaillèrent sous sa direction restent remplis d'admiration devant le sérieux de la marche à suivre qu'il proposa. Pour l'intérieur, Balthus réalisa un badigeon à l'aide de deux ou trois couleurs appliquées à l'éponge ou à la brosse, afin de réaliser un coloris à la vibration étouffée. Pour l'extérieur, il fit faire des moulages des *Niobides*, et des *Prisonniers Daces* par Michel Bourbon, sculpteur et pensionnaire de la *Villa* à cette époque. Il rétablit également l'obélisque, chef d'orchestre des jardins. Jean Leymarie a souligné que, pour Balthus, ce travail « constitue en soi l'une de ses œuvres les plus parfaites, qui exerça une influence significative et positive sur lui-même comme sur son œuvre ».

Une dernière mission, en 1962, fit découvrir le Japon au nouveau directeur de la *Villa*. Il s'agissait pour ce dernier de contribuer au choix des œuvres, qui seraient présentées en octobre 1963, à l'exposition « L'Au-delà dans l'art japonais » au *Petit-Palais*. Une vingtaine de *Haniwa* et des *Zenga* (notamment, *Hakuin* et *Sengaï*) furent retenus. Malraux évoquera dans *L'Intemporel* ce « domaine plus subtil même que la dissolution dans l'universel, celui qui passe par le plus énigmatique et qui nous séduit pourtant à l'égal des Japonais eux-mêmes : les lavis du *Zenga* ». Dans ce livre, il citera aussi le nom du peintre *Tessaï*, que Balthus élevait au niveau de Cézanne. Balthus rapporta une sculpture ancienne en bois, représentant un chat, qu'il offrit à Malraux. Il trônait sur la cheminée du bureau de la rue de Valois. C'est à l'occasion de ce voyage que Balthus rencontra une jeune Japonaise, descendante d'une famille de samouraïs,

---

<sup>3</sup> Voir à ce sujet l'étude très érudite de Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL : « Le décor et les collections de la villa Médicis à l'époque du cardinal Ferdinand » dans *La Villa Médicis, II Etudes*. Académie de France à Rome, 1991.

connaissant les rites anciens de son pays, Setsuko Ideta, qui deviendra son épouse en 1967. Il en restera éternellement reconnaissant à Malraux.

« Dans chacun de ses portraits, il y a ce principe de synthèse qui l'apparente à la vieille calligraphie chinoise et à certains tableaux primitifs ». Cette citation n'est pas d'André Malraux, mais d'Antonin Artaud, car on chercherait en vain le nom de Balthus dans les écrits de Malraux sur l'art.

Dans *L'Irréel*, cependant, on peut lire ces lignes : « Si Piero donne à son Christ un visage d'une puissance d'hypnose comparable à celle des Pantocrators [...], il lui donne aussi un vrai corps, le dresse au-dessus de vrais soldats (on rêve de soldats sans visage, comme les cavaliers d'Uccello ». Ces soldats sans visage – et aussi un Christ sans visage – dont rêve Malraux dans ces lignes, il aurait pu les voir. Ce n'est pas Uccello qui les peignit, mais le jeune Balthus dans une copie qu'il réalisa, en 1926, de la *Résurrection* de Borgo San Sepolcro. Ambiguïté de Malraux qui associe ainsi, mais sans le nommer, Balthus aux maîtres toscan? Madeleine Malraux quant à elle, pense que Balthus n'a jamais montré à Malraux cette œuvre de jeunesse, qu'il ne possédait plus depuis longtemps.

Dans le bureau, où Malraux avait rassemblé les œuvres des artistes, qui avaient accompagné sa vie – et qu'il aimait –, il n'y avait pas d'œuvre de Balthus. Et nous ne le croirons qu'à demi, lorsqu'il répond à Martine de Barys, qui l'interroge pour une émission de France-Culture, le 29 janvier 1972 :

Vous parlez extrêmement rarement de peinture, de sculpture et d'architecture modernes. Pourquoi? Malraux. – Je crois que j'en ai parlé pas mal. J'ai fait le premier article important sur Rouault. [...] Il est indispensable que quelque chose de familier au lecteur s'établisse. Si j'avais mis Dubuffet et Balthus, ça n'aurait pas marché, parce que les neuf dixièmes des gens ne les connaissaient pas.

Malraux a-t-il été gêné par l'usage que faisait Balthus de la citation en peinture (elle existe aussi chez les écrivains !) lui qui a exalté l'œuvre de Fautrier, parce qu'elle ne renvoie à rien de connu ? En fait, dans son esprit, ni Balthus, ni Fautrier ne posaient de grands problèmes en peinture, puisque la liberté était acquise. Et il ne fallait pas lui reprocher d'avoir par trop favorisé l'art abstrait, comme le fit un journaliste de 1967, qui s'entendit répliquer : « Cela ne tient pas debout. La preuve : Balthus et Chagall.

L'abstraction a représenté la plus grande liberté possible pour le peintre. Mais, c'est une école. Elle cessera comme toutes les écoles ».

Alors, couleurs ressuscitées et devenues matières, la palette de Balthus serait-elle trop éloignée du tragique et de l'épique vers lesquels aspirait la subjectivité de l'auteur des *Voix du silence* ?

Dans leur quête respective, Malraux et Balthus n'ont-ils pas emprunté, plutôt, des voies parallèles ? Il y a eu d'abord entre eux un malentendu sur l'idée même du Musée Imaginaire. Balthus y voyait avec gêne arriver la prolifération excessive des images. « Je crois, nous disait-il, que c'est une vision optimiste, assez sympathique, mais c'est aussi la tour de Babel ». Pour Malraux, ces images n'étaient que des supports pour sa mémoire. Il s'occupait moins du sens de l'image que de la réalité qu'il voyait à travers elle, quand il écrivait ses textes sur l'art, où Antoine Terrasse voit avec pertinence « un hymne à la création ».

Enfin, comment Balthus voyait-il l'idée d'anti-destin, clef de voûte de la pensée de Malraux ? « Nous en avons beaucoup parlé. Je lui avais indiqué ma position, qui est plutôt : l'art seul peut apprivoiser l'homme. Cette main auvergnate qui a si bien su faire sourire la pierre de Reims qu'elle en devint un ange... C'est donc un peu pareil, mais pas tout à fait. Moi, je voudrais être un éveilleur de vie, comme Mozart ».

Il convient cependant d'être prudent avec ces propos rapportés, car Balthus n'était pas très à l'aise avec les entretiens; pour lui, une conversation cernait toujours l'absence: cet homme avait choisi de s'exprimer par les formes et les couleurs. De plus, il avait fort bien connu, enfant, le poète Rilke, ce qui lui permettait de rejoindre ce désert où Musil, Borgès, Blanchot luttent contre la rage de savoir que la littérature n'a rien à dire sauf elle-même, comme sa peinture, qu'il le veuille ou non, ne renvoie qu'à elle-même.

En 1973, Balthus sera représenté, sans doute à la demande de Malraux, à l'exposition que la *Fondation Maeght* consacra à l'auteur du *Musée Imaginaire*, par son tableau *Golden afternoon* (1957).

Alors, l'amitié, notre amitié, cher André, comment mieux la définir ?

– Léger sourire éternellement présent du chat d'Alice, disparu dans l'espace, au Pays des Merveilles. (Balthus, janvier 1998.)



*Pour citer ce texte :*

TRAVI, Claude : «Malraux et Balthus», *Présence d'André Malraux sur la Toile*, art. 167, juin 2013. Texte mis en ligne le 10 juin 2013.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles.html>>. Texte consulté le [date exacte du téléchargement].