

**Françoise Theillou**

**«Il segreto dei Grandi Veneziani»,  
conférence d'André Malraux à la Fondation Cini,  
le 17 mai 1959.**

*Présentation du texte de la conférence de Malraux,  
suivie de sa rétroversion en français. Publication inédite.*

**Première partie : présentation**

Il n'aura échappé à aucun lecteur et amateur des *Ecrits sur l'Art* de Malraux, moins encore au fervent de «La Sérénissime», que le chapitre «Venise» de *La Métamorphose des dieux* compte parmi les pages les plus inspirées de l'œuvre, à l'instar de ces tableaux dont Titien lui-même disait qu'ils étaient des «poèmes». Bien que l'écrivain se soit plu à dire et redire qu'Ispahan était la ville qu'il préférait au monde, Venise, «pas une civilisation, mais plus qu'une cité»<sup>1</sup>, «qu'il déclare avoir toujours énormément aimée»<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> OC, V, 565. «Venise qui n'est pas une civilisation est plus qu'une cité». (OC renvoie ici aux *Œuvres complètes* de Malraux publiées dans la «Pléiade» entre 1989 et 2011.Ndlr.)

<sup>2</sup> A Jean-Marie Drot («Promenades imaginaires dans Venise», troisième de la série de treize films réalisés par le cinéaste entre 1976 et 1980 sous le titre général *Journal de voyage avec André Malraux à la recherche des arts du monde entier*, INA, TF1-SFP).

dont il associe sans cesse l'évocation aux *Mille et une nuits*, Venise comme «Orient imaginaire» et «grand rêve de l'Occident», aura aussi constitué dans sa réflexion sur l'art le lieu privilégié de l'invention de la peinture moderne. En quoi Malraux épouse la pensée cézannienne : «La peinture, ce qui s'appelle la peinture, ne naît qu'avec les Vénitiens»<sup>3</sup>. D'où le chapitre éponyme, «Venise», de *L'Irréel*, seconde partie de *La Métamorphose des dieux*.

Le 17 mai 58, Malraux intervient à la Fondation Giorgio Cini de Venise, dans le cadre d'un colloque sur *La Civilisation vénitienne à l'âge baroque*<sup>4</sup>. Il s'agit là de la cinquième rencontre d'un cycle destiné à «dessiner le profil de la civilisation vénitienne»<sup>5</sup>. On avait successivement intitulé les précédentes : *La Civilisation vénitienne du siècle de Marco Polo*, *La Civilisation italienne du Trecento*, *La Civilisation italienne du Quattrocento*, *La Civilisation italienne de la Renaissance*. Malraux intervient le premier et prononce, le samedi 17, «un discours-fleuve», traduit simultanément par Liliana Magrini, qu'il a intitulé : *Il Segreto dei grandi Veneziani*. Le texte italien, trente-

---

<sup>3</sup> Voir OC, V, *Le Surnaturel*, p. 33 et note 1 : «Au Louvre, devant *La Source* d'Ingres, Cézanne aurait déclaré, d'après Joachim Gasquet : «Ingres non plus, parbleu, n'a pas de sang. Il dessine. Les primitifs dessinaient. Ils coloriaient, ils faisaient, en grand, du coloriage de missel. La peinture, ce qui s'appelle la peinture, ne naît qu'avec les Vénitiens». Citation tirée de l'ouvrage *Ce qu'il m'a dit*, de Joachim Gasquet et reprise in P. M. Dorian, *Conversations avec Cézanne*, éd. Macula, 1978, p. 131.

<sup>4</sup> Le colloque est prévu du 17 mai au 8 juin. La Fondation Cini est une institution culturelle située dans l'ancien monastère bénédictin San Giorgio, sur l'île San Giorgio Maggiore à Venise, créée le 20 avril 1951 par le Comte Vittorio Cini en mémoire de son fils Giorgio, mort dans un accident d'avion près de Cannes en 1949. L'objectif initial du mécène a été de reconstruire le couvent très endommagé par les troupes napoléoniennes, utilisé ensuite par l'armée autrichienne puis par l'armée italienne comme caserne, et de le réhabiliter pour en faire un centre culturel spécialisé dans l'histoire culturelle de Venise. Précisons que l'ensemble architectural du couvent, fondé au X<sup>e</sup> siècle, subit vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le début du XVI<sup>e</sup> une radicale transformation avec la reconstruction du dortoir et du cloître par les Buora et, en 1561, celle du réfectoire des moines par Palladio qui travailla au couvent jusqu'à sa mort.

Rappelons que c'est pour décorer le fond de ce réfectoire que les Bénédictins demandèrent en 1562 à Véronèse un tableau «où il ferait entrer le plus de personnages possible». Ce sera *Les Nocces de Cana* accaparées par Bonaparte, en vertu du traité de Campo Formio du 17 octobre 1797, au titre des «contributions de guerre» de l'Italie. Rapportée en France, la toile fut immédiatement placée dans le Salon carré du Museum (le futur Louvre). Lorsqu'en 1815, l'Autriche, puissance occupante de l'Italie, demanda sa restitution, Vivant Denon, Directeur du Museum, parvint à convaincre le commissaire autrichien que la fragilité de l'œuvre rendait son transport impossible, et l'Autriche reçut en échange un tableau de Charles Le Brun, *La Madeleine chez le pharisien*.

A partir des années 50, Malraux prend l'habitude de faire, seul ou en famille, au moins un séjour annuel à Venise. Le Comte Cini appréciait fort l'écrivain qu'il recevait princièrement et accueillait «comme s'il eût été Pic de la Mirandole», raconte Alain Malraux. (Entretien de l'auteur avec ce dernier le 18 septembre 2013).

<sup>5</sup> Voir ci-après la présentation italienne de ces conférences.

trois pages in 8°, paraîtra l'année suivante, avec celui des autres intervenants, chez Sansoni, antique maison éditoriale florentine spécialisée tant dans la littérature universitaire et la littérature étrangère que dans les essais sur l'art.

Toute «la malrucie» connaît l'existence de cette conférence, à défaut de son contenu, le texte étant jusqu'alors resté inédit en français. Les éditeurs de la Pléiade remarquent à son propos qu'il prouve, en tout état de cause, qu'au printemps de 1958, moins d'un an après la parution chez Gallimard de *La Métamorphose des dieux*, t. I, l'œuvre est beaucoup plus avancée qu'on ne pourrait le croire, puisque son auteur est en mesure de produire une conférence inspirée d'un chapitre sur Venise déjà solidement constitué, appartenant au second volume en projet, *L'Irréel*<sup>6</sup>. Claude Travi et Jacques Chanussot pour leur compte, dans leur bibliographie commentée *Dits et Ecrits d'André Malraux*<sup>7</sup>, voient dans «Venise», chapitre VII de *L'Irréel* de l'édition définitive de «La Méta» de 1974, une refonte de la conférence de Malraux chez le Comte Cini, de la même façon, soulignent-ils, que le chapitre VIII reprend, en partie, le discours «Rembrandt et nous», prononcé à Stockholm le 13 avril 1956.

Nous avons voulu essayer à notre tour, (rien n'est jamais définitif dans ce type de recherche), de remettre la main sur le texte original du «fameux secret». Une enquête à la Bibliothèque Doucet (où Florence Malraux nous a réaffirmé avoir déposé l'ensemble des documents laissés par son père) n'ayant rien donné, nous nous sommes tournée vers l'Italie. Vers La Fondation Cini évidemment<sup>8</sup>, dont nous ne pûmes obtenir, malgré le zèle du bibliothécaire de «La manica lunga»<sup>9</sup>, qu'une photocopie de la traduction italienne parue dans le recueil édité chez Sansoni. Nous nous sommes alors tournée vers les archives de la «maison», transférées aux Archives nationales de Florence où le Docteur Roberto Feuda, responsable de l'institution, échoua lui aussi à trouver le discours,

---

<sup>6</sup> Pour plus de précisions sur la genèse complexe de *La Métamorphose des dieux*, on se reportera à la Notice de la Pléiade établie par Henri Godard et Moncef Khémiri, OC, V, 1229 et suivantes.

<sup>7</sup> Editions universitaires de Dijon, 2003.

<sup>8</sup> Claude Travi y avait déjà tenté une démarche. (Témoignage de Jacques Chanussot).

<sup>9</sup> «La manche longue», métaphore pour désigner l'ancien dortoir des moines bénédictins où elle est installée.

invoquant l'hypothèse d'une disparition du document lors de «l'alluvione», les inondations majeures de 1966 en Toscane. Restait la piste de la traductrice, Liliana Magrini et de ses héritiers, celle-ci étant décédée en 1985, sur laquelle nous tombâmes d'accord. Des recherches plus «pointues» sur Liliana Magrini, Vénitienne née en 1917, journaliste et critique littéraire, nous apprirent qu'elle avait joué un véritable rôle de «passeur» entre la littérature française et celle d'Outre-Monts par ses traductions de Giono, Camus...et des *Voix du silence*. Elle avait aussi publié en français, en 1956, chez Gallimard, un *Carnet vénitien*, une manière d'essai sous forme de journal, illustré de photos et préfacé par Roger Grenier. Ce dernier, contacté, mit fin à nos espérances, nous assurant, d'expérience, que «nous n'obtiendrions rien de la fille unique de Liliana Magrini qui se désintéressait totalement du legs littéraire de sa mère». Nous étions donc renvoyée «à la case départ», à ceci près que nous détenions le texte italien.

Une lecture attentive fit apparaître que si l'ensemble du texte présentait un discours original, structuré autour de l'émergence spécifiquement vénitienne, à travers ruptures et métamorphoses, de l'autonomie du peintre et de son œuvre, son écriture renvoyait toujours à des textes préexistants. Depuis l'exorde, en forme de manifeste, sur l'art selon notre auteur, renvoyant à la Première partie de *La Métamorphose I*, jusques et y compris à «Venise», texte certes considérablement retravaillé par la suite, mais dont on retrouvait ici, intactes, des briques qui seraient enchâssées dans l'édifice futur du chapitre définitif. Si la forme du discours changeait, si son genre plus ramassé exigeait des coupures, si le volet italien aussi s'y déployait davantage, presque tous ses matériaux, en revanche, relevaient du remploi. Malraux, en 1958, avait donc, pour la Fondation Cini, réalisé une «adaptation», presque au sens cinématographique du terme, de ce qu'il avait écrit dans *La Métamorphose des dieux* et de ce qu'il prévoyait déjà de la suite dès cette date. Il nous apparut alors légitime de proposer aux lecteurs francophones non italianisants le texte italien accompagné d'une traduction, la plus scrupuleuse comme il se doit, mais où éclate la consanguinité avec l'œuvre. Contemporaine de la conférence, elle nous eût certes enseigné davantage. Elle n'en demeure pas moins un jalon précieux et inattendu dans l'histoire de l'œuvre. Concernant «Venise» en particulier, elle propose un «avant-texte», une première «version» du texte définitif dont le déroulement fait déjà apparaître les inventions qui, selon notre auteur, révolutionneraient la peinture : un traitement de la

couleur affranchi du trait, un «rayon spécial» (Proust), une «surlumière» dit Malraux, l'audace d'une «touche» libre, visible au besoin, l'émergence d'un monde rival du nôtre enfin, qui faisaient de Corrège, de Titien plus encore, les précurseurs du «moderne» Manet.

Il nous fallait cependant l'aval de Florence Malraux sur la validité de l'entreprise. Elle y réfléchit rapidement, puis nous l'accorda sans détours, avec sa bienveillance et son dévouement habituels quand on la sollicite : ce travail, jugea-t-elle, pouvait en effet apporter sa pierre à une histoire de l'œuvre.

Il se peut que les circonstances tout à fait particulières de la Conférence chez le Comte Cini aient participé de la disparition du *Secret*. Nous sommes en effet le 17 mai 1958. Malraux vient d'apprendre le putsch militaire d'Alger du 13 mai, «l'appel» du général Massu au général De Gaulle, la guerre civile qui gronde et la crise qui va sonner le glas de la IV<sup>e</sup> République. Jacques Soustelle, son rival, est déjà à Alger<sup>10</sup>. Installé avec Madeleine depuis Pâques (vendredi 18 avril), au Palais Grilli d'où il peut contempler à la fois Saint-Marc et l'Île San Giorgio, il est loin des réalités politiques françaises. On s'est aussi, bien gardé, de l'en tenir averti. Reportons-nous aux *Antimémoires* : «Je séjournais à Venise, fort assuré qu'il ne se passerait rien»; «Il pêche à la ligne dans la lagune» [...] «on ne va pas au bord du Rubicon pour pêcher à la ligne»<sup>11</sup>. Il vient d'apprendre par la presse que le 15 mai le général a publié un bref communiqué dans lequel il se dit «prêt à assumer les pouvoirs de la République». Et puis, prudent, il s'est retiré à Colombey. Les deux jours suivants, plusieurs chefs de parti, dont le M.R.P. Pinay et le socialiste Guy Mollet, ont effectué le voyage à Colombey. Au soir de sa conférence, Malraux peut donc avoir le sentiment que «le film se déroule sans lui». Il brûle de rentrer à Paris. Il ne donne

---

<sup>10</sup> Malraux aura souvent en effet le sentiment, en politique et dans ses rapports avec De Gaulle en particulier que Jacques Soustelle (1912-1990) lui aura «grillé la place» : il rejoint Londres dès 1940, le Général lui confie en 43, les services secrets de la France libre, il est nommé Commissaire de la République à Bordeaux à la libération, puis ministre de l'Information... avant que Malraux lui succède à ce poste. Le voilà qui réapparaît à Alger, en mai 58, en pleine émeute, après une équipée rocambolesque, à son poste de Gouverneur d'Algérie, préparant le terrain pour le Général de Gaulle, acclamé par des milliers de colons et de musulmans au coude à coude.

<sup>11</sup> OC, II, 104.

pas la date de son retour dans les *Antimémoires*, il se contente d'écrire que le général le convoque deux jours plus tard, «à 5 heures, peut-être parce qu'il tenait notre entrevue pour un moment de repos». On peut supposer qu'il rentre de Venise le dimanche 18 ou le lundi 19, et que la rencontre a lieu le 20 ou le 21 mai. Elle se déroule à l'hôtel La Pérouse, près de l'Etoile, dans le salon du modeste appartement que les fidèles du général avaient mis à sa disposition pour ses visites hebdomadaires à Paris. L'écrivain crayonne, à cette occasion, cette esquisse du «revenant» : «...Peut-être l'Histoire apporte-t-elle son masque avec elle. Le sien s'était nuancé, au cours des années, d'une apparente bienveillance, mais il demeurait grave. Il semblait ne pas exprimer les sentiments profonds, mais se fermer sur eux. Ses expressions étaient celles de la courtoisie; et, quelquefois, de l'humour. Alors l'œil rapetissait et s'allumait à la fois, et le lourd regard était remplacé une seconde, par l'œil de l'éléphant Babar»<sup>12</sup>. De Gaulle analyse la situation politique et ses urgences; il ne parle même pas de l'Algérie, seulement de «la destinée de la France dont il [est] hanté depuis tant d'années». Il n'est, pour lors, aucunement question de poste ministériel. Après tout, le Président Coty n'a pas encore appelé «le plus illustre des Français» à constituer un nouveau ministère. Ce sera chose faite le 1<sup>er</sup> juin. Malraux est nommé, comme en 1945, Ministre délégué à la Présidence du Conseil, chargé de l'Information. Du «réchauffé». Encore un portefeuille marginal quand il rêvait de l'Intérieur, ou de la Guerre. Il aurait voulu s'occuper de l'Algérie, comme en 45 il rêvait de l'Indochine. Il est extrêmement déçu. «Le ministère dans lequel j'entre, confie-t-il à Pascal Pia, est un cimetière»<sup>13</sup>. «Il était très chiffonné, se souvient Madeleine Malraux, [...] pris entre son désir de poursuivre son œuvre, de continuer à écrire, et son désir d'action, d'aventure». «Mais, ajoute-t-elle, il y avait cette grande passion pour de Gaulle. Plus qu'une admiration de soldat à soldat...Un amour...»<sup>14</sup>. Pourtant, il tait sa désillusion, tout en s'efforçant de tout faire pour échapper aux limites de son ministère, utilisant le flamboiement de sa parole, sollicitant des missions Outre-mer, en Iran, en Inde, au Japon, tel un ministre des Affaires étrangères. Héraut du pouvoir gaullien et de «la grandeur française», il revisite en même temps des sites qui l'ont déjà inspiré, il en découvre aussi d'autres qui viendront

---

<sup>12</sup> *Ibid.* 108.

<sup>13</sup> Lettre du 5 juin 1958.

<sup>14</sup> In Christine Clerc, *De Gaulle-Malraux, une histoire d'amour*, édition du Nil, p. 204.

*Françoise Theillou : «Il segreto dei Grandi Veneziani»,  
conférence de Malraux à la Fondation Cini de Venise, le 17 mai 1958».  
Présentation de F. Theillou suivie du texte inédit de Malraux.*

enrichir «l'immense éventail des formes inventées» du futur *Intemporel*, la troisième partie de *La Métamorphose des dieux* définitive. Jusqu'à ce qu'on s'avise (une suggestion de Michel Debré au Général ou l'inverse, les deux versions coexistant) de «trouver quelque chose pour Malraux». L'idée de créer pour lui un grand ministère de la Culture revient à Pompidou le lettré, et l'ami des artistes. Nous sommes le 8 janvier 1959.

Cette proposition intervient à un moment où, au témoignage de sa famille, comme de ses amis, «La Méta» l'asphyxie, continue à «grossir et à [le] manger» comme il l'écrivait déjà à Kyo Komatsu<sup>15</sup>, et le démon de l'action le taraude.

L'aventure politique vient à point pour l'arracher à la névrose de l'écriture. La Conférence de la fondation Cini «gèle» pour une petite vingtaine d'années la «Méta». Le désintéret pour un texte qu'il laisse derrière lui sans se préoccuper de sa récupération tient peut-être à la divine surprise qui s'offre à lui d'entrer dans l'Histoire, une secrète ambition non moins ardente que l'autre.

\*

---

<sup>15</sup> Lettre du 16 juin 1956. Kyo Komatsu était son traducteur japonais.

## **Deuxième partie : le texte de Malraux – publication inédite en français**

### **Le Secret des Grands Vénitiens**

Avant de remercier la Fondation Giorgio Cini de son invitation, je tiens à adresser un remerciement tout particulier à l’Ambassadeur de France pour sa présence<sup>16</sup>. Les Vénitiens seront peut-être heureux d’apprendre que se trouve parmi nous l’un des amis les plus fidèles de leur art, comme les Français le furent d’apprendre la représentation de la France à Rome par l’un des amis les plus constants et les plus fidèles de l’Italie.

Mesdames et Messieurs,

Quand j’ai dit, voilà vingt ans, que la conception de l’art qu’on avait admise jusqu’ici se trouvait remise en question par la découverte de l’art mondial, l’idée en fut violemment attaquée et passionnément défendue. Aujourd’hui, elle est à peu près acquise, comme est acquis par nous tous le fait que l’art est devenu une immense énigme. Nous ne croyons plus que l’effet qu’il produit soit d’ordre esthétique au sens qu’on donnait autrefois à ce mot. Nous savons que les catégories du Dix-neuvième sont en train de disparaître et que ni le réalisme, ni l’idéalisme, ni la beauté telle qu’on la concevait dans le passé ne nous permettent

---

<sup>16</sup> Gaston Palewski (1901-1984), engagé dès août 1940 dans les Forces Françaises Libres, se vit confier de 1942 à 1946 par le Général de Gaulle, la direction de son cabinet à Londres, puis à Alger, enfin à Paris. Il refusa tout poste après la défaite du Général aux élections de janvier 1946 et participa, avec Malraux, à la création du RPF en 1947. Il fut nommé en août 1957, à la demande de De Gaulle, ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire à Rome. Il semble bien que ce soit à l’initiative conjointe de Gaston Palewski et du lieutenant Claude Guy, aide de camp du Général de Gaulle que Malraux fut pressenti, en août 1946, pour participer au gouvernement provisoire de «l’homme de Londres». C’est donc en ami qu’il vient écouter l’écrivain à la fondation Cini, en amateur d’art et d’Italie aussi comme le souligne cet exorde. Gaston Palewski s’intéressera en effet, dans l’exercice de ses fonctions, à la restauration du Palais Farnèse, de Florence...et de Venise. (MDE.)



de saisir les chefs d'œuvre. Si l'effet produit par l'art n'est pas d'ordre religieux, c'est qu'il est probablement d'ordre métaphysique. Mais dans cette perspective, la peinture vénitienne devient l'une des plus importantes aventures spirituelles de l'occident. Je ne suis pas du tout convaincu que Venise soit l'Italie. Elle est en Italie, elle est un des sommets de la civilisation italienne; mais elle appartient aussi à quelque chose d'autre qu'il serait un peu superficiel d'appeler l'Orient, car dans quel Orient existe-t-il les pinacles de Saint-Marc, dans quel Orient existe-t-il l'âme vénitienne ? Venise est comme Alexandrie où l'on ne parlait pas égyptien; comme la cité unique dans l'art qu'aurait été probablement Constantinople si l'art musulman avait autorisé les images; comme la Shanghai d'hier – qui n'était pas du tout en Chine. Son génie a transformé l'Occident entier, elle a été le couronnement du génie italien, elle en a été en même temps le déclin et l'extension. Voici le point fondamental que je voudrais étudier devant vous; je vais devoir à cette fin remonter dans le temps et examiner les éléments essentiels de l'aventure italienne dans sa spécificité.

Il est probable que les catégories sur lesquelles s'appuie ce que, faute d'un autre terme, j'appellerais ma pensée, ne vous sont pas familières à tous, je vais donc les résumer rapidement. J'ai cherché à établir que dans toutes les grandes civilisations historiques, de l'antiquité jusqu'à la Grèce, l'art avait été en permanence un moyen d'expression ou de manifestation du sacré. Qu'à commencer par la Grèce était né quelque chose de profondément différent que j'appelais le divin ou le sens des dieux classiques; et que ces dieux étaient inséparables de l'admiration qu'ils faisaient naître, parce que le grec, quelle que fût son idée du divin, et même s'il s'agissait des Euménides ou des Erynnies, ne pouvait en concevoir l'idée autrement que sous une forme admirable, et que l'admiration n'était pas un hasard dû à certaines formes, mais un sentiment fondamental comme celui du sacré. Et qu'un art neuf, une nouvelle fonction de l'art était née quand l'admiration s'était substituée à la vénération. La vénération avait réapparu avec l'art chrétien qui depuis l'art byzantin jusqu'au dernier

gothique est une manifestation du monde de Dieu : manifestation d'un univers imaginaire fondé sur la Vérité et non sur l'irréel ni sur la fiction. J'entends par là que n'importe quel sculpteur gothique quand il sculptait la Vierge, ne racontait pas une histoire mais manifestait la Vierge qui existait davantage que sa statue.

Quand entre en jeu la peinture de Giotto, entre en jeu avec elle un phénomène essentiel : la fiction religieuse. Giotto invente de représenter des scènes religieuses dans un monde imaginaire qui n'est plus le lieu du culte. Le portail de la cathédrale n'est pas séparable de la cathédrale, le saint est fait pour être prié; mais une scène de Giotto, même si elle se trouve aux Scrovegni pourrait être ailleurs. Une part de fiction entre en jeu, mais il s'agit toujours d'un imaginaire qui manifeste la Vérité; Giotto peint *ce qui est arrivé*.

Nous savons tous comment, au début du Quattrocento, s'est opérée, dans l'Occident tout entier une profonde fracture, et comment de nouvelles formes de représentation sont apparues en même temps en Italie et en Flandre. L'histoire de l'art a souvent admis l'affirmation «Masaccio et Van Eyck, c'est la même chose» : phrase qui nous montre clairement quel danger comporte l'identification des problèmes de l'art avec ceux de la représentation. Il est vrai, en effet, que les deux peintres ont découvert des moyens de représentation analogues, et surtout le clair-obscur : mais les Flamands sont les héritiers d'un monde qu'ils acceptent entièrement, et que l'Italie détruira en vingt ans.<sup>17</sup>

Cette destruction converge sur trois points qui, je le crois, n'ont jusqu'alors pas été mis en lumière et qui changeront l'esprit même de l'art occidental.

\* \* \*

---

<sup>17</sup> Cet exorde reprend un certain nombre d'éléments-clés contenus dans les divers chapitres du *Surnaturel*. Il constitue un développement inédit qui s'achève sur l'objet du discours, savoir le rôle de l'Italie, et de Venise en particulier, dans l'émergence, à travers ruptures et métamorphoses, d'un art et d'une figure de l'artiste modernes. (NDE.)

Première fracture : le caractère militaire de la féodalité nous fait oublier que la Bible est un livre sacré «sans héros»<sup>18</sup>. Le héros, étranger par nature au Nouveau Testament, n'a guère de relief dans l'Ancien. Ni les conquêtes ni les exploits ne suffisent à le créer; c'est un personnage d'irréel, né d'un appel de l'exaltation humaine; il la provoque parce qu'elle l'a suscité. Le courage et la force de Roland, de Perceval, les opposent à des obstacles ou à des enchantements, la surhumanité d'Hercule et de Prométhée les affronte à l'ordre du monde. Pour l'église, un conflit avec cet ordre ne peut être que lutte avec le péché originel, ou l'orgueil luciférien; elle ne connaît pas d'autre surhumanité que la sainteté, et pas de sainteté sans Grâce. Dans une certaine mesure le héros veut toujours s'affranchir de la condition humaine, que le Christ a choisi d'assumer. Les romans de chevalerie sont des romans d'aventure, des jeux comme les nôtres; la résonance de fatalité de Tristan, l'implacable épopée du Nibelung ne leur appartiennent pas. L'Eglise sait combien il est difficile de fabriquer des chevaliers avec des reîtres, même quand on les prend petits; elle compte sur Saint-Michel plus que sur Galaad. Elle ne tolère dans le héros que le champion. La cathédrale qui ne connaît ni Tristan ni Siegfried, et qui se méfie de Roland, n'accueille pas Perceval. La sculpture des Croisades ne nous a transmis l'illustre effigie d'aucun chevalier. Elle ignore Godefroy de Bouillon, Richard Cœur de Lion et le Roi Lépreux, elle n'exprime la chevalerie que par ses saints patrons. Les admirables *Fondateurs* de Naumburg ne sont pas héroïques : le gisant du Prince Noir, celui de Bertrand du Guesclin non plus. Les chevaliers des Croisades, dans le monde de Dieu, ne peuvent devenir que des gisants, et ceux des légendes des allégories.

Seconde fracture : le moyen-âge ne connaît le surnaturel que comme réalité. Les anges ne le surprennent pas plus que les éléphants; il les connaît mieux et en

---

<sup>18</sup> Malraux inaugure sa «démonstration» par cette phrase empruntée à *La Foi* (chapitre II du *Surnaturel*), O.C., V, 351, 352, (22<sup>e</sup> ligne). (NDE.)

Si Malraux utilise volontiers le terme de *fracture* dans *La Métamorphose*, l'énumération de ces trois «fractures» successives en est absente. Elle participe ici de la visée didactique d'un discours qui se veut aussi «un discours de la méthode». (NDE.)

voit davantage. Certes, les éléphants ne sont que les envoyés de quelque prince sarrasin, alors que les anges sont les envoyés de Dieu - et les démons, ceux de Satan. Anges et démons ne font pas partie de la terre, mais ils font partie de la Création au même titre que les éléphants- et que les hommes. Le merveilleux n'appartient pas nécessairement à l'irréel : le dragon n'est peut-être qu'un éléphant qu'on n'avait pas encore vu. D'où le caractère des représentations de la Fable. Les miniaturistes tentent de représenter Vénus en imitant une femme nue, héritière des ressuscitées des Jugements universels et surtout des suppliciées. Il n'est pas moins impossible à un peintre de l'introduire - en tant que nu rayonnant ou souverain- dans l'univers de Van Eyck, qu'à un sculpteur de l'introduire dans l'assemblée de saints des portails de Chartres. Le monde de la peinture flamande ne peut l'accueillir que comme femme parce qu'il connaît seulement *ce qui existe* : son surnaturel est un réel dont l'art manifeste la spiritualité. Van Eyck peint sa femme parce qu'elle existe; Eve, la Vierge, les Saints, parce qu'ils existent plus encore.

Mais l'Italie va peindre Vénus *parce qu'elle n'existe pas*<sup>19</sup>.

Troisième fracture : l'Italie du Trecento avait donné au *drame* chrétien une assez faible place; les formes qui faisaient de Giotto le Père de la peinture, l'inventeur du latin d'Eglise toscan substitué au grec byzantin exprimaient l'amour plus que la douleur. A la fin du siècle, selon une évolution à peu près semblable à celle qu'avait connue la peinture française, la grave communion des fresques de Padoue avait laissé place à la tendresse religieuse - une tendresse souvent proche de l'attendrissement. Elle suffit à nous contraindre à appeler gothiques toutes les Madones flamandes, quelles que soient, dans l'ordre de la représentation, les découvertes de leurs auteurs. Elle est l'émotion dominante de la peinture flamande, comme elle l'était du gothique international. A Florence même, l'Angelico, l'un de ses plus grands interprètes, la transmettra à Lippi, puis

---

<sup>19</sup> Voir OC, V, 357, *La Foi*. (NDE.)

à Botticelli, et nous la retrouverons chez Raphaël. Mais en face de l'Angelico et de Ghiberti paraissent cinq maîtres de premier rang dont l'œuvre n'est pas essentiellement l'expression d'une communion par l'amour, qui dédaignent le merveilleux sentimental des *Adorations des Mages*, et pour lesquels la tendresse existe à peine, ou n'existe pas<sup>20</sup>. De Donatello à Piero della Francesca, l'Italie va connaître - comme la Grèce - son style sévère<sup>21</sup>.

La foi qui avait uni les Vierges sculptées italiennes à celles des cathédrales françaises, et puis ces vierges peintes à celles des Limbourg et de Broederlam, relie encore celles de l'Angelico à celles de Van der Weyden, celles de Lippi à celles de Van der Goes. Elle unira les dernières Madones de Botticelli, et enfin celles de Raphaël à toutes les Madones de la chrétienté. Mais elle n'unit pas celles de Masaccio à celles de Van Eyck, celles de Piero della Francesca à celles de Bouts. Le style sévère de la Toscane semble à la fois écarter le passé avec le sentiment gothique, et retrouver un sacré qui évoquerait celui de Byzance si ses scènes n'avaient pour lieu l'espace de la perspective florentine, pour monde, la fiction religieuse. Ces maîtres ne nous ont pas laissé une seule Madone de tendresse; aucun n'a peint un Jésus de douceur. En face des *Couronnements* par lesquels l'Angelico et Lippi continuent fidèlement ceux des cathédrales, le nouvel art toscan semble vouloir marquer la fin de la radieuse royauté de Notre-Dame; et la *Madone de Senigallia* est bien la Mère du Christ de la *Résurrection* de San Sepolcro - la seule peinture occidentale, à l'exception de celles du Greco, qui semble rivaliser avec les résurrections byzantines...

Déjà l'*Isaïe* de Nanni di Banco n'était plus un prophète mais un héros chrétien. Héritier des saints militaires ? Bien loin, au demeurant, de ceux de Chartres. En fait, s'il n'exprime pas encore pleinement l'orgueil de l'homme, il n'exprime plus l'humilité du saint. A travers le prophète, le saint militaire se

---

<sup>20</sup> Ce fragment est une «adaptation», très voisine mais plus ramassée du futur *Irréel* I, OC, V, 372, l. 4-28. (NDE.)

<sup>21</sup> Cette phrase intervient beaucoup plus tard, dans *L'Irréel* II, 402 : «La Toscane vient d'inventer son "style sévère"». (NDE.)

transforme en héros religieux. Et sept ans après la mort de Nanni, Masaccio exprime le monde que celui-ci avait essayé d'exprimer. La peinture chrétienne sans merveilleux et sans humilité a commencé avec *Le Tribut*.

Masaccio apporte à la peinture le héros religieux que Nanni avait apporté à la sculpture. N'introduisons pas trop vite l'Homme avec une majuscule; tous les portraits de la première partie du Quattrocento sont des portraits de donateurs. Masaccio et ses émules entendent louer Dieu à l'égal de leurs rivaux et de leurs prédécesseurs; mais ils n'entendent pas du tout substituer à la communion, qui animait les Saints et l'Évangile quand Giotto les peignait, et qu'anime encore le pinceau de l'Angelico et des Flamands, l'imitation de tableaux vivants. Ne disons pas qu'ils découvrent des lois d'une cohérence que les Flamands cherchent à tâtons : ils découvrent les lois d'une représentation assez proche de celle de la Flandre au service d'une création toute différente de celle des Flamands - d'un surmonde que la Flandre ne pressent même pas. Même lorsqu'ils tiennent l'art comme un moyen de connaissance, ils n'interrogent pas si passionnément notre monde que pour en atteindre un autre; même lorsqu'ils approuvent la phrase célèbre d'Alberti : «Le peintre ne peut représenter que ce qu'il voit», leur génie lui répond par ce qu'avaient répondu tant de peintres depuis les Égyptiens, par ce que nous répondrions : «Le vrai peintre s'efforce de peindre ce que l'on ne peut voir que par son œuvre». Ce n'est pas un peintre mais un sculpteur qui allait rapidement le prouver : Donatello.

Tandis qu'il exécute les *Miracles* de Padoue, il fonde le *Gattamelata*. Méfions-nous du rapprochement traditionnel entre cette statue et le Marc-Aurèle du Campidoglio. Que Donatello désire fondre la première statue équestre sculptée depuis l'Antiquité, nous pouvons en être certains; mais pas une ligne, pas un plan de son personnage n'imitent ceux de Marc-Aurèle tout de guingois auquel manque justement l'accent de majesté qui fera la gloire du *Gattamelata* et que doit Donatello à sa rivalité avec les bas-reliefs triomphaux. Rivalité éclatante, proclamée - mais rivalité d'esprit. Il connaît la secrète effigie d'Apollon qui

ordonnait les traits des empereurs héroïsés - et ceux des saints de Nanni. Le masque du *Gattamelata* l'ignore. Bien plus qu'un modèle «idéalisé», le *Gattamelata* est un prophète devenu empereur.

La barrière vieille de douze siècles s'abaisse. Aux saints qui ne connaissaient pas le héros, avaient succédé les Prophètes qui tiraient de Dieu leur accent héroïque, et puis les saints qui ressemblaient à des prophètes; leur succède le héros dressé sur une place, qui échappe à Dieu comme il échappe à l'Eglise. Donatello ose mettre au service d'un soldat heureux, dont le surnom peint la ruse, un pouvoir rival de celui que l'art italien, depuis cinquante ans, découvre au service de Dieu pour figurer les personnages élus.

En Grèce et dans les royaumes hellénistiques, une transfiguration de cette nature eût appartenu au divin. A Rome où les chefs militaires devenaient empereurs et où les empereurs devenaient des dieux, nous avons vu l'héroïsation et la divination, inséparables d'un style inventé pour les dieux grecs, traduire les hommes dans la langue de l'Olympe hellénistique aussi rigoureusement que lorsque Byzance traduit ses saints en icônes : au Capitole, comme en Grèce, en Egypte, à Sumer, en Inde, à Chartres, l'art n'avait délivré de la condition humaine les figures des hommes, qu'en les accordant aux figures divines

Aux figures divines de sa propre foi. Mais le *Gattamelata* n'est assimilé à un saint ni par l'Eglise, ni par l'art. Il semble se référer aux figures impériales, qui se réfèrent aux dieux antiques, et ces dieux sont morts. Donatello voit dans ces figures des figures profanes, il les admire comme telles. Qu'il veuille les faire contribuer à la louange du Christ, soyons-en assurés; pourtant, ce que ce donateur triomphal doit au prophète du Campanile de Florence demeurera voilé, parce que Donatello entend le faire rivaliser avec César. Prenons garde toutefois que cette rivalité n'a pas pour objet l'homme qui s'appela César, mais un personnage paré de la légende de Rome. Depuis cinquante ans, cette légende refoule celle de la Vie des Saints dont l'Angelico sera le dernier maître, et la légende chevaleresque qui s'efface. La littérature latine met des formes

puissamment gouvernées au service d'un rêve où l'homme trouve en lui-même sa propre grandeur. A une société devenue lettrée le conte médiéval s'adresse encore avec la voix des trouvères, le conte antique s'adresse avec la voix de Plutarque. Les Hommes illustres cessent de le devenir à l'exemple de leurs saints. Alexandre, César, Auguste reflètent un passé transfiguré -semblable à la Rome de la Révolution française, à l'épopée napoléonienne de Victor Hugo, au Moyen Age des romantiques.

On a encore peu étudié ces temps délivrés de la vie, auxquels celui que la culture italienne nomme Antiquité appartient comme la chimérique chevalerie de la cour de Bourgogne. Le duc de Lorraine, costumé en preux à la barbe de fils d'or, vient prier sur le cadavre du Téméraire dont il partage les rêves; mais lorsque Machiavel, en qui nul ne voit un rêveur, se met en toge pour lire les Anciens, une image de l'homme, nourrie de tout ce qui l'exalte, le délivre de sa part d'enfance en suscitant un double imprécis et fascinant qui n'appartient pas au Christ. La fiction virile est entrée en scène avec ces Anciens couverts de dieux, qui parlent comme si les dieux n'existaient pas. Saint-Louis était édifiant et naïf; César n'était ni l'un ni l'autre. Le héros qu'on admire va rejoindre le saint qu'on vénère.

Les princes attendent de leurs historiographes la mémoire et l'exaltation de leurs menues victoires, mais qu'est le pouvoir de l'historiographe, comparé à celui d'un grand artiste ? Comme Dieu l'art rend égaux ses élus. Le *Gattamelata* érigé devant une des plus célèbres basiliques de pèlerinage, dans une des plus grandes villes universitaires d'Italie voisine de Venise - *surprend* autant que l'ont fait les premières madones toscanes, que le fera le plafond de la Sixtine. Par son isolement solennel. Par sa technique. Par sa dorure. Par son art. Car le peuple chrétien passe encore aveuglément devant les bas-reliefs de la Colonne Trajane. Une telle effigie est une apparition. Même aux yeux des artistes, même aux yeux des amateurs. Et cette apparition n'évoque pas une statue romaine mais la Rome légendaire qui hante l'Italie, et que ce condottiere éblouissant exalte plus



puissamment que tant d'empereurs mutilés. Peu importera, bientôt, le condottiere : mais non la découverte du pouvoir par lequel Donatello, croyant seulement rivaliser avec les formes qui transfiguraient les Césars, a émancipé de la cité divine l'image privilégiée de l'homme - en faisant de l'homme un personnage d'irréel.

Et lorsque l'artiste invente les moyens de donner à son rêve historique une forme exaltante, lorsqu'il commence à juger légitime de les exercer, il ne tarde pas à inventer ceux qui servent à donner à d'autres rêves une forme non moins exaltante. Un vaste monde de rêve accompagne l'histoire, et resurgit alors, non parce qu'on en découvre alors les personnages, mais parce qu'on commence à les admirer. Le rêve de la puissance surhumaine s'exprime par César, il s'exprime aussi par Hercule. Et les *Hercule* sculptés et peints par Pollaiuolo succéderont au *Gattamelata* avant le *Colleoni*... Pendant quatre siècles, histoire et mythologie, dans l'art, auront partie liée, et l'on est tenté d'imaginer, à la fin du siècle, le développement de toute une peinture d'histoire couronnée par les *Triumphes* de César peints par Mantegna... Mais la résurrection d'Hercule annonce celle de Vénus et Vénus dispose de forces souterraines plus profondes que celles qui exaltent César. L'Olympe n'ayant légué ni Bible ni Coran, les mythes antiques sont transmis par la littérature et d'abord par la poésie. L'Italie les retrouve comme une *Enéide*. Vénus ne rejoint pas César par le souvenir de sa divinité mais par l'écho des poèmes qu'elle a inspirés. Mais lorsque Botticelli commence un portrait, il peut croire qu'il peint pour en imiter le modèle (et il peint aussi pour cela); lorsqu'il commence *L'Adoration*, il peut croire qu'il manifeste la Vierge, et qu'il peint pour la manifester; lorsqu'il achève *Le Printemps*, il sait qu'il n'a pas peint pour manifester Vénus et les nymphes : que son tableau ne tire son existence ni de l'Olympe ni d'éventuels «modèles», mais du rayonnement que l'admiration qu'elle inspire imprime à la fiction qu'elle suscite. Cette admiration est révélée aux Florentins par l'art qui l'éveille, comme l'émotion provoquée par la majesté des montagnes est révélée par leur découverte. Un monde imaginaire

créateur d'irréel a pris place en face de l'imaginaire qui manifestait la vérité; et les mythologies toscanes sont la Déclaration des Droits de l'Irréel.

Toutefois, les sujets religieux continuent un dialogue séculaire avec le peuple fidèle, alors que la fiction profane doit entraîner dans son univers les spectateurs auxquels elle s'adresse. Or, la profondeur de l'imaginaire n'est pas faite de ce que les hommes imaginent mais de ce qui s' imagine en eux. L'Italie n'entreprend pas un *reportage* sur l'Olympe. A travers l'Antiquité classique, domaine privilégié de l'imaginaire et le seul qui lui confère la grandeur, comme hors de l'Antiquité, l'art appelle à lui les deux divinités-mères de l'admiration, les figures souveraines de l'homme et de la femme : le héros et Vénus. Et si la Vénus-Madone du *Printemps* ne provient pas d'Aphrodite, les nymphes qui l'accompagnent préludent au nu timidement rayonnant de *La Naissance de Vénus*.

Si l'on ne comprend pas à quel point la *Vénus* de Botticelli eût étonné Praxitèle, c'est que l'on tient pour assuré que Botticelli la peignit comme l'eussent sculptée des sculpteurs antiques. Praxitèle était encore un «faiseur de déesses»; nous oublions trop volontiers que le procès de Phrynè, plus dangereux que celui de la légende, fut un procès d'impiété. Même à Rome, Vénus appartenait à une tradition ininterrompue : au temps d'Auguste, les Vénus n'étaient pas les figures d'une autre civilisation; de même qu'à Pergame et à Alexandrie, la Fable entière demeurait soumise à un rêve héréditaire, comme les saintes au XVIII<sup>ème</sup> siècle, comme l'Italie de vos monuments aux morts; la figure que l'Italie peindra bientôt, comme l'antiquité tardive sculpta Vénus, c'est la Vierge. Les figures étrangères, à Rome, étaient appelées barbares; aucun sculpteur de l'Antiquité classique n'eût pu concevoir, comme Botticelli, que leur art suffise à leur donner l'existence, ni que l'imaginaire inventât sa propre tradition.

Maints chefs d'œuvre toscans nous touchent plus directement que *La Naissance de Vénus*. Mais les nus de Botticelli proclament la découverte d'un monde que l'art va adjoindre ou substituer au monde spirituel de tout le XV<sup>e</sup>

siècle; en effet, si ces nus ne sont pas du tout des nus classiques, au moins ont-ils cessé d'être des nus chrétiens.

Que la Renaissance, comme le veut la tradition, substitue le nu féminin au corps dévêtu, on n'en saurait douter; on peut toutefois douter qu'elle le fasse pour exprimer la sensualité. Le nu que l'art ressuscite n'a pas besoin de l'être dans la vie où il n'est nullement ignoré. L'Eglise ne proscrit pas les tableaux vivants. En Italie, comme en Flandre, comme en France, les sirènes, les déesses et les nymphes figurent depuis longtemps aux entrées des princes. L'Eglise craint la tentation mais la représentation du nu est-elle plus nécessairement sensuelle que celle de la parure ? Bernard d'Auvergne, un dominicain, quand il avait écrit que « toute chair nue est laide à voir » pour lutter contre Satan, avait ajouté que le corps a besoin du vêtement « pour ajouter à sa grâce ». La nudité médiévale n'était pas liée seulement au péché, elle l'était au supplice, à la vulnérabilité, au cercueil. La femme nue était privée de sa parure comme l'homme de sa cote de maille. Tout nu médiéval était un corps démuné. Les peintres toscans du style sévère avaient pressenti (moins clairement que les sculpteurs) la noblesse du nu; mais, pour eux, elle restait liée à *l'état de créature*.

En Grèce, la statue d'athlète avait d'abord figuré « l'athlète vainqueur ». La gloire du nu grec, lié à une compétition exaltante, tient moins à l'imitation de corps bien entraînés qu'à un accent triomphant. Et si cet accent doit beaucoup aux jeux olympiques, il doit plus encore au divin. Le nu antique ressemble à l'homme, mais il devient un nu et non un corps par ce qui l'en distingue; en Grèce comme en Inde, la nudité ne devient rayonnante que lorsqu'elle porte le reflet des dieux.

Le nu féminin, étranger aux victoires du stade, était né d'Aphrodite, il en avait conservé la souveraineté. C'est elle, et non l'imitation de quelque jeune séductrice déshabillée, que Botticelli cherche dans les *Grâces* encore voilées de *La Primavera*, dans sa *Vénus marine*; et qu'il eût peut-être trouvée s'il n'était revenu à la foi... L'accent des *Vénus* italiennes ne se confond pas plus avec une libération

subtile ou gaillarde de la pudeur chrétienne, que la souveraineté de l'*Aphrodite de Cnide* avec sa nudité. Ce que nous montrent de façon flagrante les peintres germaniques. Mais si les Vénus de Cranach sont encore des créatures humaines, celle de Botticelli ne l'est plus. Cette *Vénus*, pour nous médiévale à bien des égards, Florence la découvre avec la même stupeur que Rome découvrira le *Parnasse* de Raphaël; elle n'est pas l'ambassadrice de scènes galantes mais de la *Vénus endormie* de Giorgione. Comme le *Gattamelata*. Cette incertaine divinité est un personnage d'irréel.

Quand après la mort de Laurent le Magnifique et la défaite de Savonarole, Rome succède à Florence, la passion qui fera naître le plafond de la Sixtine et la Chambre de la Signature suscite aussi les fouilles dans un endroit où elles sont exceptionnellement abondantes. Alors, en face des médailles de l'Antiquité classique, des camées et des bas-reliefs du siècle précédent, ressuscite en masse le peuple des statues.

Lors de cette résurrection l'Italie découvre un art *pour* l'admiration; et en même temps, sans le savoir, un art né *de* l'admiration : du sentiment fondamental que la Grèce avait substitué au sacré. Et le génie grec avait tiré ses statues de l'admiration avant de les exécuter pour elle, de même que le génie oriental avait tiré les siennes de la vénération avant de les exécuter pour la servir. Avant de devenir des Minerves, ces Pallas avaient exalté la *polis*; ces Apollons et ces Vénus devaient à l'admiration païenne tout ce que devraient les Vierges gothiques à la prière chrétienne. La beauté des œuvres avait été créée pour unir les hommes aux dieux. Mais s'ils avaient été admirés, ils avaient été aussi priés. On avait appelé beauté la marque de leur divinité; or leurs images sont désormais dépossédées du divin. Elles ne deviennent point pour autant celles d'hommes beaux et de jolies femmes : elles ont perdu leur signification religieuse, non leur accent souverain. Et cet accent n'est plus celui que la Grèce avait dû à leur naissance, la fin de l'Antiquité au dernier reflet de ses dieux usés. C'est l'accent de la souveraineté que les statues antiques tenaient de leurs dieux, lorsqu'on ne les

rapporte plus aux dieux. Les dieux morts, la métamorphose qui transforme les statues polychromes en statues blanches, fait du peuple du divin le grand style de l'irréel. Ces statues ne manifestent plus les dieux, même comme démons; elles n'appartiennent pas moins à l'irréel que les figures du *Printemps*; et elles ont vaincu le temps. Les empires qui font dans la Bible leur grand bruit de feuilles mortes ont disparu, nul ne connaît la tombe d'Alexandre, mais Michel-Ange pose sa main sur une Aphrodite encore enrobée de terre comme sur un visage fraternel. Les Aphrodites survivent par le pouvoir de ceux qui les ont sculptées, et par rien d'autre. C'est le pouvoir pressenti par Michel-Ange adolescent dans le jardin où Laurent rassemblait ses antiques; et pour lui comme pour Raphaël, comme pour tous, Rome en crie l'immortalité. Bouleversante découverte. C'est en prenant conscience de l'immortalité des œuvres, pressentie depuis un siècle, que l'artiste se sent artiste, au sens que nous donnons à ce mot. C'est en elle que le concept de beauté découvrira sa puissance. Sans elle, l'art ne se serait pas émancipé de l'éternité chrétienne. De fait les sculpteurs de Chartres auraient cessé de sculpter si Dieu leur avait dit que leurs saints ne manifestaient pas la Cité divine, alors que Michel-Ange cesserait peut-être de sculpter si Dieu lui disait que ses statues ne lui survivront pas.

A ce moment-là, l'immortalité, ils la voient tous sortir de terre. Parce que l'antiquité semble vraiment arrachée à la mort; on retrouve ses statues de marbre avec les cercueils, ses statues de bronze rongées par la patine. L'irruption de l'art antique fait entendre aux artistes pour la première fois un accent qui deviendra familier à notre civilisation saturée de passé : celui de la mort vaincue. En un temps où la chrétienté occidentale ensevelit ses vieilles Madones dont la destruction serait sacrilège, mais dont elle ne juge plus les formes convaincantes, des formes créées jadis par les artistes païens contribuent à rejeter le gothique au passé au nom du christianisme même. Tous les ressuscités des collections du Vatican crient à Michel-Ange qu'il peut sculpter un jeune Hercule chrétien appelé David, en martelant de ses coups forcenés, avec le marbre «qui le sépare

de sa statue», le trépas qui le sépare des siècles à venir. Et si la collection d'antiques du Magnifique semblait modeste en face de la prodigieuse création de Florence, il entre plus de statues dans les collections du Vatican que la fureur de Michel-Ange ne peint de figures au plafond de la Sixtine.

*L'Ecole d'Athènes* de Raphaël est légitimée par l'admiration qu'elle inspire, comme l'avaient été les scènes mythologiques de Botticelli, mais elle l'inspire d'abord par l'accent de sa rivalité avec l'antique amputé du divin, avec la valeur suprême inconnue qui en assure la survie. *La Chambre de la Signature* n'est ni un cycle religieux au sens où l'entendait le Quattrocento, ni une représentation fantastique, ni une suite de récits comme les chambres suivantes, mais une célébration des hauts pouvoirs humains : la poésie (*Parnasse*), la Justice (*Decretali*), la Connaissance de la création et celle du Créateur (*Ecole d'Athènes* et *Dispute du Saint-Sacrement*). Dans le même style, sur le même plan, les programmes que le Vatican propose ou impose à Raphaël ou à Michel-Ange retrouvent l'ampleur de ceux des cathédrales; il semble que l'art couronne les songes du Quattrocento par le rêve où l'homme se rêve souverain. C'est le monde du «grand style» qui sépare la perfection reconnue à Raphaël de celle que l'on reconnaîtra plus tard à Vermeer - l'Arcadie créée pour la souveraineté de l'homme et pour l'admiration, non par le Dieu transcendant, mais par un dieu qui l'eût toujours été. C'est pourquoi l'on a souvent dit qu'au Dieu fait homme succède alors l'homme devenu Dieu. Image spécieuse...L'Homme, l'Homme avec une majuscule, est-il devenu Eternel, Créateur et Juge, ou l'artiste devient-il immortel, et créateur de figures parfois libres du Jugement ? Si rapide et profonde que soit à Rome l'évolution de la foi, l'art ne l'accompagne pas en fixant un monde où l'homme deviendrait *réellement* souverain : elle découvre le pouvoir de créer le monde *irréel* dans lequel il le devient - le seul où il puisse le devenir.

Il était déjà arrivé que l'irréel voisine et même rivalise avec le monde de Dieu, au moins dans l'atelier des peintres. Mais le héros du Quattrocento était encore Saint-Georges. Et Botticelli aurait conçu *L'Ecole d'Athènes* comme un de

ces colloques d'humanistes qui traversaient le Quattrocento de leur pas mesuré, ou commentaient Platon au centre de petites places toscanes. Sa «Glorification de l'Eucharistie» eût appartenu au monde du Créateur, et sa «Glorification de la philosophie» au monde des créatures. Délivrés du monde des créatures, étrangers à celui du Créateur, les philosophes de Raphaël n'appartiennent qu'à celui de l'art. Mais ses saints aussi. Et son Christ. Et Dieu même qui, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, ne se distingue que par son nimbe du Platon de *L'Ecole d'Athènes*. Ce Platon qui ressemble à Dieu naît en même temps que ce Dieu qui ressemble à Platon, en même temps que l'univers où ils peuvent se ressembler. Le monde de la Chambre de la Signature englobe le monde de Dieu.

Léon X, fils de Laurent le Magnifique, y reconnaît-il, par-dessus le bûcher de Savonarole, le triomphe définitif du patriarcat florentin sur l'ordre médiéval ? Cet art si peu féodal est profondément aristocratique au sens médicéen, par ses philosophes et ses poètes conçus comme des héros de l'esprit, par toutes les figures élues qu'il ajoute aux saints. Les artistes de l'Italie entière viendront prendre des leçons du Vatican, comme ceux de Toscane allaient faire les leurs devant les fresques de Masaccio. Mais ni dans les Chambres, ni à la Sixtine, ils ne trouveront le peuple en prière du quartier des Carmine : l'art d'un des lieux les plus vénérables de la Chrétienté n'est pas destiné au peuple fidèle. Etranger à la piété privée, et plus encore à la piété liturgique, oublieux du démon, ignorant la douleur, il achève l'aventure médicéenne par un grandiose ordre de l'esprit, que couronne «le mythe chrétien». La cathédrale n'ordonnait pas le monde selon le rêve des hommes, mais selon les Actes de Dieu. *Le Jugement universel* ne figurera au Vatican que trente ans après *L'Ecole d'Athènes*; et parmi les grandes scènes, la Crucifixion ne figurera jamais. Le plafond de la Sixtine représente les ancêtres du Christ, mais ne représente ni l'Annonciation ni la Nativité. A la Chambre de la Signature la glorification des mystères est remplacée par celle des hauts pouvoirs de l'esprit humain, sous le règne du Christ. Toutefois, dans la scène que celui-ci domine comme il dominait les tympans gothiques, les grands docteurs ont pris

la place des grands symboles. Les figures promises à l'éternité se confondent avec les figures promises à l'immortalité, et dans ce Vatican qui semble ignorer le Calvaire et qui attendra quarante ans pour connaître l'enfer, l'image du Sauveur de Raphaël règne sur l'irréel, mais elle lui appartient. Ce n'est point hasard si Michel-Ange ne sculpte à la Sixtine aucune pietà, et si Raphaël achève son œuvre par *La Transfiguration* : hormis la Résurrection, ce Christ sans nativité et sans Crucifixion est devenu le héros de l'Amour.

Alors l'art religieux rejoint l'art profane dans la création d'un monde dont la valeur éminente tient à ce qu'il répond à la plus haute aspiration des hommes. Pourquoi la plus haute ? Seulement parce que les hommes la pressentent comme telle. Dieu, encore juge de leurs âmes, à peine de leurs actions (les indulgences, jadis remises des pénitences, effacent maintenant les péchés), ne l'est plus de cette aspiration qui l'englobe comme l'irréel englobe l'image du Christ de Raphaël. La valeur suprême n'est plus Dieu «en tant que Dieu», le Christ en tant que Dieu incarné : c'est l'objet de l'aspiration, le cosmos idéal dans lequel l'Italie croit reconnaître un secret immortel, comme les artistes découvrent dans l'antique des figures immortelles. Raphaël, directeur des fouilles, croit désensevelir ses rêves. Avec l'irréfutable voix de ce qui traverse la mort, l'art du Parthénon promet l'avenir à celui du Vatican. Conçue comme un hommage de la philosophie à Dieu, *L'Ecole d'Athènes*, débarrassée de son échafaudage, apparaît comme un Triomphe de l'immortalité.

Redevenu le vaste piège où se prend le secret de l'univers, l'art retrouve le prestige qu'il avait connu au temps des «faiseurs de dieux». Aux artisans qu'écartait l'Académie médicéenne, à Donatello fier de son tablier de cuir, succèdent le patricien Raphaël, le comte palatin Titien.

Mais le cosmos qui ordonnait la fiction italienne ne pouvait survivre longtemps au christianisme médicéen; il ne lui survit pas plus, en fait, dans les pays catholiques que dans les pays protestants. Sept ans après la mort de Raphaël, les archers allemands du Connétable de Bourbon crèvent jovialement



les yeux des philosophes de *L'Ecole d'Athènes*, comme les archers arabes avaient crevé les yeux des princes des fresques sassanides. Rome se rétablira bien avant la fin du siècle, mais le cosmos aveuglé de la Chambre de la Signature n'aura pas plus de successeur que l'éphémère puissance politique de Jules II. Ni à Mantoue, ni à Fontainebleau, ni à Venise. Laissons de côté maintenant Mantoue et Fontainebleau, l'art qui ne se réfère plus à un ordre secret de l'univers, mais aux formes qui l'ont révélé - ce monde mythologique romanesque, qui oublie l'antiquité exemplaire pour les géants et les nymphes. Bien qu'on appelle au-delà des Alpes Fontainebleau la seconde Rome, ce n'est pas son château qui succède à Rome : c'est le Palais Ducal.<sup>22</sup>

La couleur si complexe qui domine de si haut la prodigue tapisserie dont le nom de Venise est encore aujourd'hui le symbole n'est pas nouvelle par une intensité que Ferrare, Sienne et Byzance ont connue bien avant elle. Pourtant, même au temps où l'on oubliera la dissonance voilée que Venise apporte à la peinture occidentale, au temps où les mots «couleur vénitienne» n'exprimeront plus que le symbole d'une chair somptueuse sur un ruissellement de brocarts, on ne confondra pas cette couleur avec celles qui l'ont précédée. On admire dans la peinture italienne une représentation éclatante, mais que l'Occident en conserve ou en écarte ce qu'elle apporte à l'opéra baroque, il en retiendra un nouveau pouvoir de la couleur plus qu'un nouvel éclat.

Si Titien était mort lors de son arrivée à Rome (il avait vraisemblablement soixante ans), sans doute ne verrions-nous en lui que le successeur un peu trop enrichi du prince Giorgione. Tout ce qui unit l'art de sa jeunesse à celui de Giorgione, tout ce que le poème de Venise doit à la *Vénus couchée* et aux nus radieux du *Concert champêtre*, nous masque la découverte qui fait de Titien le

---

<sup>22</sup> Cette phrase, à peine modifiée, termine le chapitre VI de *L'Irréel*, intitulé *Le Maniérisme*. En 1958, ce texte n'est pas encore autonome. Sa matière est, en effet, encore contenue dans la vingtaine de pages sur Venise qui, dans l'édition de 1974, sera dédoublée pour donner *Le Maniérisme* et *Venise*, respectivement les chapitres VI et VII de *L'Irréel*. (Voir à ce sujet la notice de la Pléiade, p. 1253, 1254).

Elle inaugure ici «l'avant-texte» de *Venise*. (NDE.)

précurseur, non de l'impressionnisme, mais du vaste domaine de la peinture où les paysages du dernier Renoir répondent à ceux de Rubens.

Lorsque, en 1550, l'Arcadie de velours et la lumière d'ambre font place au chromatisme, ce n'est pas seulement l'intensité de la couleur qui a changé, mais aussi sa fonction.

On a souvent dit que les primitifs peignaient ce qu'ils connaissaient plus que ce qu'ils voyaient : disons, un peu sommairement : ils s'efforçaient de voir ce qu'ils connaissaient. Mais que faisait d'autre, moins ingénument, Raphaël, quand il peignait à l'huile ? Si le cosmos médicéen était exprimé par l'ordre de la Chambre de la Signature, la relation fondamentale du chrétien avec l'univers était exprimée par une représentation commune à Raphaël et à Van Eyck - qui semblait être simplement *la* représentation, et qui devait le demeurer jusqu'à ce que l'Occident découvrit qu'elle n'était pas moins arbitraire que celle de l'Égypte, de la Grèce ou de la Chine. L'histoire nous a en effet révélé que tout grand style figuratif implique une représentation particulière, mais la représentation qui séparait les personnages de ce qui les entoure, comme en sont séparés les divinités et les statues, allait de soi pour Michel-Ange, pour Raphaël, pour Rome entière, autant que la représentation égyptienne pour Memphis. L'art du Vatican avait découvert les images de l'homme souverain, sans la mettre le moins du monde en cause.

Mais à une représentation qui, pour devenir de plus en plus convaincante, avait semblé devenir toujours plus fidèle, Venise substitue une représentation de plus en plus infidèle. Les *Dianes* de Titien éblouissent; les chefs d'œuvre de sa vieillesse déconcerteront Vasari, qui dira qu'il faut les regarder de loin. Les portraits de Botticelli étaient beaucoup moins illusionnistes que le *Léon X* de Raphaël; ceux de Titien le sont moins que le *Léon X*, et le seront de moins en moins. Le Titien des scènes mythologiques exécutées pour Philippe II, le Tintoret d'*Adam et Eve* ne peignent pas, plus fidèlement que leurs prédécesseurs, ce qu'ils verraient mieux qu'eux : comme Michel-Ange, ils peignent *ce qui fait voir*. Et le

peindront de plus en plus. Nul n'a jamais vu des spectacles semblables à ceux que Titien peint à la fin de sa vie; ni des paysages semblables à ceux de San Rocco. Ni les mouvements qui peignent les raccourcis vertigineux du Tintoret (qui n'appartiennent évidemment pas au trompe-l'œil), ni sa lumière. Venise n'entend nullement détruire l'illusionnisme, mais lui accorder la liberté de ses moyens. A une démiurgie qui semblait respectueuse de l'apparence, au moins parce qu'elle se masquait encore en «imitation fidèle de l'idéal», les grands Vénitiens substituent une démiurgie dont la lumière n'est pas celle du soleil, ni l'ombre l'absence de lumière, ni l'espace, celui qui nous entoure, ni les mouvements, ceux que nous voyons. Ni les couleurs celles de la terre - bien qu'elles leur ressemblent. Ils proclament ce qu'avaient pressenti tous les grands peintres lorsqu'ils peignaient l'irréel : que l'irréel pictural tire sa valeur des relations spécifiques entre les formes, la matière picturale, l'ombre et la lumière picturales, et les couleurs qu'on broie dans l'atelier.

Ce que nous montrent bien les petites figures insolites qui vont jouer un si grand rôle dans les plans éloignés des tableaux, et qui survivront jusque chez Vélasquez. Les peintres du Vatican n'eussent pas conçu ce petit peuple transparent, n'eussent pas toléré cette transformation de créatures en signes, qui semblent symboliser la destruction du cosmos médicéen. Dans les plans éloignés, la création va subir une métamorphose semblable à celle de ses créatures. Les paysages de la vieillesse de Titien ne continuent point ceux de sa jeunesse, ils les picturalisent. Ils ne sont pas plus des lointains que l'ombre héritée de Léonard n'est l'obscurité : ce sont des *fonds*. Déjà pour Giorgione, la matière picturale n'était plus «la riche matière» d'Antonello, admirée comme celle des laques, en tant que témoignage d'une haute habileté artisanale; de Giorgione jusqu'à l'époque où elle accueillera la giclure et la coulure, elle affirmera la présence du peintre dans sa toile, la soumission de l'illusion à la peinture, par des accents très divers mais presque toujours liés à la touche distincte. A quelques égards, cette touche représente, sur le plan de la couleur, ce qu'est le dessin maniériste en

regard de la ligne; par «manière» d'un peintre, nous entendons aujourd'hui sa facture, sa pâte, ses accents - la marque de sa main. Mais pour servir la couleur, la touche distincte détruit la ligne que le dessin maniériste accentuait au contraire. L'Italie légitime «l'exécution visible», comme le fait Vasari, par l'éloignement auquel de vastes œuvres contraignent les spectateurs; et pourtant, à commencer par *La Tempête*, elle est néanmoins employée pour peindre d'assez petits tableaux. Depuis son apparition jusqu'aux coups de fouet de Tintoret, à l'opaque chatolement des derniers Titiens, elle semble avoir pour rôle de rendre manifeste, quelquefois jusqu'à la provocation, la transmutation de l'apparence. C'est ce que faisaient les smaltes visibles - volontairement visibles - de la mosaïque vénitienne. A Venise comme à Ravenne, l'artiste fait appel au pouvoir irrationnel par lequel la couleur peut devenir créatrice d'un univers autonome. Mais elle le devient par la rupture avec le témoignage de nos sens, par le smalte ou la touche distincte, comme le dessin l'était devenu avant l'hiératisme, et le devient maintenant par une pulvérisation de la ligne, inséparable de cette touche, qui fait de la mutation soudaine de la couleur la révolution la plus féconde que la peinture ait subie depuis Giotto.

On admet généralement que les grands Vénitiens suggèrent la forme par la lumière et qu'à la couleur de la forme, se substitue, grâce à Giorgione, la couleur de l'objet éclairé. Mais les taches et les traits de couleur des maîtres postérieurs à Giorgione ne reproduisent pas nécessairement - dans les œuvres capitales ne reproduisent presque jamais - les couleurs «observées» de la chair, des étoffes ou des paysages sous une vraie lumière. L'objet principal de leur création n'est certainement pas l'imitation d'une Nature heureusement éclairée. Leur lumière devient une sur-lumière (le cinéma retrouvera celle de Tintoret); son rôle est considérable mais moins ordonnateur qu'il ne semble. Ils ne seront pas aquafortistes, et aucun d'entre eux ne nous lèguera des dessins semblables à ceux de Rembrandt. A quel spectacle réel, éclairé par une lumière réelle, pourraient appartenir les couleurs du portrait de l'Arétin (brun, violet, grenat), l'harmonie

trionphalement dissonante de celles du portrait d'Isabelle ? A quel soleil doivent leur ton les nocturnes en plein jour de San Rocco, le Schiavone du musée de Naples qui fait penser à Soutine, presque tous les chefs d'œuvre de Venise jusqu'aux six années de la fin du siècle qui verront mourir Véronèse, Jacopo Bassano et le Tintoret ? Titien doit-il le saisissant accord de jaune, de bleu de Prusse, et de grenat du *Couronnement d'épines* de Munich à ses torches superflues, ou celles-ci justifient-elles la transformation radicale qu'il fait subir au *Couronnement d'épines* du Louvre, peint trente ans plus tôt ? Mais dans cette première version, la scène se réfère au témoignage de nos sens : le Christ est tourmenté devant un monument romain, de même que la Vénus du Prado repose sous un arbre. La scène du tableau de Munich, elle, se passe dans *un milieu pictural*. Ce n'est plus le milieu préexistant à toute peinture, la terre plus vieille que l'homme qui, depuis plus d'un siècle environnait les figures, ainsi que le paysage de *La Belle Jardinière* de Raphaël environnait la Vierge, et ce n'est plus seulement «un clair-obscur» dramatique; c'est un milieu créé par des moyens picturaux, comme le monde de la musique par les notes. Le vocabulaire de la musique devient celui de la peinture. Non pour le musicien Léonard, non pour le joueur de luth Giorgione, mais pour Titien. Ses couleurs se répondent comme des sons auxquels l'ombre lyrique apporterait son orchestre, selon une relation qui appelle irrésistiblement le mot symphonie. Son espace se confond de plus en plus avec le milieu auquel *Le Couronnement d'épines* de Munich doit d'annuler son devancier au Louvre. Les matières y sont à la fois suggérées et délibérément confondues. L'ombre encore recueillie de Léonard y devient couleurs et taches, la lumière aussi. La couleur n'y est plus ni celle de la forme connue, ni celle de la forme éclairée; elle devient une couleur suggestive, dont la liberté se conjugue avec celle de la lumière sans toujours s'y soumettre. Comme celle-ci, il faut qu'elle reste persuasive, mais il suffit qu'elle le soit. La nacre de *La Nymphe et le berger*, les roses de coquillage de *L'Espagne* du Prado, les outremer découpés du *Miracle de Saint-Augustin* que Tintoret peignait vingt ans plus tôt, les bleus et les

noirs de *La Flagellation* qu'il peindra dix ans plus tard, ne sont pas plus soumis à l'apparence que les formes d'une statue romane. Couleur par taches ou par traits, touche visible, formes, ombres et lumières se conjuguent alors pour la création d'un monde pictural que l'on ne peut définir que par leur corrélation, et qui fera dire à Cézanne que «la peinture, ce qui s'appelle la peinture, ne naît qu'avec les Vénitiens».

«Une nouvelle nature, écrira l'Arétin, vit secrètement dans le style de Titien». Au plafond de la Sixtine, Michel-Ange avait imprimé son ordre à l'origine de la terre, celle de l'homme, celle du péché. Le Raphaël de «La Chambre de la Signature» avait imprimé le sien aux plus hauts pouvoirs humains : tous deux avaient dédié au Christ le dernier ordre du monde. A la Chapelle des Médicis, la Vierge régnait mal sur des éléments plus enchaînés que soumis. Au temps de Giorgione, l'Université de Padoue avait déjà fondé la connaissance sur la sensation. Quand en 1559, l'année du *Rapt d'Europe, de Diane, de L'ensevelissement du Christ* du Prado, Venise affirme par la voix de Dolce que la grande création picturale commence au-delà de l'ordre, l'art occidental devient consciemment un art d'Argonautes.

Titien appelle *poèmes* les scènes mythologiques qu'il envoie à Philippe II, et pour tous les maîtres vénitiens, quel que soit le sujet de leurs tableaux, le successeur du cosmos médicéen n'est ni un autre cosmos, ni le monde de la réalité : c'est le monde du poème. «La poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir», avait écrit Léonard; et il savait que si on admirait avec passion les poètes du passé, nul n'égalait à Léonard lui-même un poète vivant. Ni à Raphaël, ni à Michel-Ange, ni à Titien. Bellini avait laissé inachevé *Le Festin des dieux* et quelques-unes de ses œuvres les plus tardives nous suggèrent ce qu'eût été ce tableau si Titien, chargé de le terminer, n'en n'avait fait une œuvre aussi émouvante qu'un Van Gogh terminé par Rouault. Mais lorsqu'à ce ciel, par lequel Bellini continuait Van Eyck le chrétien Titien substitue la sombre majesté de ses nuages et le rayon attardé sur la montagne, il semble chasser du tableau la

lumière du Christ. Depuis longtemps l'art nous émeut par l'incantation suspendue que les rayons du soir adressent à l'éternité; et peut-être l'homme ne l'a-t-il jamais ignorée, mais nulle poésie ne substituait alors, à la communion avec l'éternelle présence, la communion avec l'éternel retour.

Depuis longtemps existait une musique profane pour la danse et pour l'expression de l'invincible nostalgie à laquelle la poésie médiévale doit son accent le plus constant, et qui fait entendre la poésie désolée de Richard Cœur de Lion comme celle d'un prisonnier sarrasin inconnu. Mais Venise n'admira pas dans l'*Orphée* de Monteverdi l'accomplissement de l'art des ballades médiévales : elle admirera la première expression souveraine de l'art qui rend le lamento d'Eurydice l'égal d'un *Sanctus* de Palestrina, et par laquelle la musique semble offrir à l'homme le monde dans lequel il voyait un reflet de Dieu. C'est un don du même ordre qu'elle admire lorsque Titien transforme l'œuvre de Bellini : le don que l'art italien appelait de ses vœux depuis un siècle.

Comme elle avait connu une musique profane, la chrétienté avait aussi connu des arts figuratifs profanes. Presque toutes les civilisations historiques ont peint ou sculpté des images sans aucune valeur, sans aucune fonction religieuse : mais la qualité d'une cuillère égyptienne est inséparable d'un style qui n'a pas été créé pour produire des cuillères. Byzance a peint des chasses mais elle n'a pas inventé un style pour les peindre. La création des formes était gouvernée par la valeur suprême qui régnait sur la chrétienté. Le cosmos médicéen avait orienté tout l'art du Vatican d'une manière confuse mais impérieuse; l'œuvre à laquelle s'attelait Raphaël devait lui appartenir, au même titre que l'œuvre gothique avait dû appartenir au monde de Dieu, que le tableau commencé par Cézanne doit appartenir à ce que Cézanne appelle «la peinture». Les moyens de représentation de Raphaël ne sont que des moyens pour faire accéder son œuvre à ce cosmos, et lorsque, pour Titien, ce cosmos, auquel *L'Amour sacré et l'Amour profane* appartient encore, en vient à se dissoudre, ce n'est évidemment pas au bénéfice des spectacles de la terre, qu'on les appelle l'apparence ou la simple réalité. Mais

chaque système de formes, soit celui de *La Chambre de la Signature* ou celui des cathédrales, renvoie à la représentation d'un ordre du monde, tandis que la couleur - la couleur quand Venise la libère de la forme pour en faire l'agent principal de la création de l'irréel - ne renvoie pas à la représentation d'un ordre, mais à un monde semblable à celui de la grande musique profane qui va naître : à un monde inconnu.

C'est seulement le préjugé qui voit dans la peinture un art de représentation qui nous fait confondre le pouvoir de la couleur, découvert à Venise, avec celui des grands coloristes septentrionaux. Ce n'est ni le génie, ni la facture qui sépare le dessin de Grünewald ou de Van Eyck et Tintoret d'Altdorfer. La couleur de Van Eyck, de Grünewald, est née au service du monde de Dieu, même lorsque ces peintres représentent des scènes profanes. La couleur de Venise au contraire est au service d'un irréel qui se révèle au sein même de la création, comme les formes de Florence, comme celles de Rome. Mais aucun néoplatonisme florentin ne fait de la Fable de Venise l'expression de la vérité chrétienne. Aucun cosmos médicéen n'englobe ces Vénus; si l'art répond encore à la plus haute aspiration des hommes, cette aspiration a changé de nature; elle est devenue l'aspiration à laquelle ne répondait pas seulement la grande musique profane, mais aussi Shakespeare.

On a parfois rapproché Titien de Shakespeare et ce rapprochement prendrait toute sa signification si l'on rapprochait le dialogue de Titien avec Giotto, du dialogue de Shakespeare avec Dante. A la plainte illustre : «Souviens-toi moi qui suis la Pia...», où l'héroïne livrée pour l'éternité à la justice divine, se souvient de son amour terrestre, Jessica répond en invoquant dans la nuit les amours immortelles : «C'est par une nuit pareille que Médée cueillait les herbes enchantées...» Shakespeare rend à la lande, à la forêt, à la mer leurs grandes voix mystérieuses parce qu'il ressent le grand mystère fondamental de l'univers comme mystère et non comme révélation. Encore Titien est-il un Shakespeare sans sorcières, mais les peintres asiatiques nous instruisent singulièrement quand



ils voient dans la Fable de Venise et dans la sorcellerie de Goya la face diurne et la face nocturne d'une même création. Nous savons aujourd'hui que les figures saturniennes de Goya surgissent d'un Hadès enfoui dans l'homme. Les bacchantes et les déesses de Venise peuplent l'Olympe de ce Hadès, plus confus que celui de la Grèce, plus vaste et plus trouble que le Parnasse médicéen. Ce n'est pas selon la hiérarchie d'Homère que, à la suite d'Hercule, divinités et héros reviennent d'exil. Neptune, Pluton, Jupiter même reparaissent à peine. Saturne attendra Goya. Mais cette fois Vénus a rejoint Hercule : séduire et triompher sont parents dans les songes. Les violées de la mythologie ont rejoint Judith, gloire de Florence, comme Persée a rejoint David. Quand, aux nymphes toscanes et à celles des maniéristes, aux Lédas de Léonard, à Danaë, Antiope, Europe – et à Lucrèce – Venise ajoute sa Diane amoureuse et meurtrière, et oublie les héros, son Olympe devient la cour de Vénus. La Vénus vierge de Botticelli est loin. Mais la sensualité qu'on reconnaît à celle de Venise est une sensualité au second degré, liée à l'opulence de la peinture, non à celle des nus du XVIII<sup>e</sup>. Nos foules jugent la plus médiocre *pin-up* plus excitante que les *Vénus à l'orgue*. Et si celles-ci ne sont pas des déesses de l'érotisme, elles ne sont pas non plus des déesses de l'amour, parce que les expressions de l'amour profane laissées par Venise ne sont mémorables que par la peinture. La beauté féminine n'est pas en cause : de Giorgione au dernier grand maître, Vénus n'embellira pas. La nudité qui règne sur Venise comme sur une déesse poliade est sœur de l'*Aurore* de Michel-Ange. Mais plus encore que de la sévère *Aurore*, elle est sœur de toutes les jeunes Terres-mères courtisanes de Phénicie, des déesses de l'Inde dont elle retrouve le caractère ambigu et la puissance de symbole. Ce n'est pas une transfiguration des vivantes, mais l'âme féminine et radieuse de l'univers, *La Voie lactée* de Tintoret dont la nuit ruisselle d'étoiles – la figure de l'invincible naissance que Venise chante en face de la mort.

Chant auquel répond secrètement celui que Venise tire de la mort. Sa peinture ne se réfère pas au monde des dieux antiques qui n'ont plus d'autre

monde que le sien. Mais il se peut que sous la protection de son christianisme elle se réfère au monde qui a enfanté les dieux, sur lequel ils n'avaient plus de pouvoir, et qui réapparaît toujours lorsque s'éloigne la foi; au monde auquel croyait le grand Pontife César, qui ne croyait à rien : celui du destin. Le Christianisme l'avait effacé parce qu'il avait substitué la Révélation au mystère du monde. Mais quand une piété commune est abandonnée de la transcendance, le destin donne à l'ordre du Christ le vaste et insaisissable prolongement qu'il avait donné au cosmos grec. Et l'art, au sens où il était hier la langue d'une communion avec la transcendance devient la langue d'une communion avec le destin qui lui donne sa résonance infinie. Elle en fait son principal interlocuteur avec des voix tout à fait différentes de celles de la tragédie. Au dieu qui pèse sur l'homme et ne le hait jamais, au dieu sans prières, Venise comme Athènes, Titien comme Sophocle parlent d'égal à égal. La langue péremptoire du destin est le temps. Laurent le Magnifique avait déjà écrit que le temps apparaît quand Dieu s'éloigne; Venise doit son inépuisable après-midi d'été au dialogue des peintres avec un temps qui n'est ni l'éternité chrétienne, ni celui des âges immortels; au dialogue avec la décrépitude peinte par Giorgione avec *La Vieille*, elle doit ses Vénus triomphantes qui semblent ignorer l'amour. Le thème des *Trois Ages* par lequel le siècle précédent exprimait l'irréremédiable dépendance de la créature devient chez Titien l'expression d'un mystérieux accord entre un adolescent et le ciel crépusculaire. Les nus du *Concert champêtre*, bien plus que par la disparition de la ligne, sont séparés de ceux de Raphaël par leur lumière d'éternel retour.

Le génie italien de la forme avait fait communiquer l'homme avec l'univers au moyen du cosmos médicéen, symbole du monde; le génie vénitien de la couleur crée comme la tragédie grecque, un monde victorieux du destin, parce qu'il est le seul monde où l'homme accède à la communion avec le destin, le monde transfiguré d'où l'homme communique avec les forces insaisissables de l'univers. La Vénus de Venise qui n'est pas l'héritière d'Aphrodite, qui n'est pas une déesse de l'amour, mais dont la radieuse féminité fait enfin la rivale

trionphante du héros, proclame avec la voix de l'hymne ce que Shakespeare dira bientôt par la voix d'Ariel : «Les hommes sont faits de la même étoffe que les songes». Et grâce à l'art ils pénètrent dans un rêve immortel. Mais Titien peignant Agrippine, ignorerait son masque secret de rapace pour lui donner le visage de Venise couronnée. La majesté virile a pour héros un maître-chanteur, l'Arétin. Tous les grands portraits vénitiens sont parents de ceux où Titien, se peignant lui-même, semble avoir peint le Prospero de *La Tempête*. Hippolyte de Médicis et Laura de Dianti, les saintes et les empoisonneuses, les illustres et les humbles, toute cette fête costumée qu'une flotte transporte sous un ciel incertain d'astrologue, rejoignent *La Joconde* et le *Brutus* de Michel-Ange dans le miroir de Venise où se regardent les femmes du Titien, dans le miroir d'argent noir où se regarde *La Nuit* - dans le miroir où se reflètent enfin des visages que Dieu ne juge plus.

Sans doute Hippolyte de Médicis n'est-il pas embelli et peut-être la beauté légendaire de Laura fut-elle plus grande que celle des portraits où l'on a cru la reconnaître. Mais ces figures appartiennent à un monde enchanté. Si Charles-Quint ramasse le pinceau de Titien, alors que le Téméraire n'eût pas ramassé celui de Roger Van der Weyden, c'est parce que Titien peint pour l'immortalité; mais c'est aussi que Roger maintenait le Grand-Duc d'Occident dans le monde chrétien où il n'était qu'un corps et qu'une âme, alors que Titien introduit l'empereur dans le seul monde des hommes où il ne règne pas. Cet insolite pouvoir semble dépasser obscurément le pouvoir de survie, et se glisser parmi les pouvoirs divins. François I<sup>er</sup> attend son visage de Titien qui le figurera d'après une médaille, comme Brutus, dans l'éternité, attendait le sien de Michel-Ange. Et sans doute l'heure symbolique de la Renaissance est-elle celle où Charles-Quint, las de l'empire, choisit d'emporter au cloître, entre tous les portraits de l'impératrice morte, le portrait que celui-ci a peint sans la voir...

Mais Michel-Ange méprise la nature et les vivants, il n'accepte pas de sculpter un portrait. Dans ses œuvres religieuses comme dans ses œuvres profanes, Venise donne à la chrétienté le plus bouleversant pouvoir de création qu'elle a jamais connu, mais aussi cette *Vénus d'Urbino* dont les

servantes rangent les vêtements et ces *Vénus à l'orgue* étendues devant leur musicien. L'irréel entier annexe la terre comme l'avait annexée le monde du Christ - par un pouvoir qui succède au pouvoir inspiré qui représentait les dieux.

Titien meurt entre *La Nymphe et le Berger* et la *Pietà* inachevée, comme Raphaël était mort entre *L'Ecole d'Athènes* et *La Transfiguration* inachevée. Mais ces scènes mythologiques appartiennent à un monde où «les plus hauts pouvoirs» s'effacent devant le seul pouvoir de l'art. Les maîtres médiévaux, si surpris qu'ils fussent par cette *Pietà* y eussent du moins reconnu la minuscule tablette où Titien s'est peint avec son fils comme donateur - et l'hommage funèbre par lequel il rendait à Dieu son génie en même temps que son âme. Eussent-ils compris, devant *la Nymphe et le Berger*, pourquoi le vieillard courbé sur la ruine de Venise mêlait dans son cœur le corps du Christ promis à la résurrection et une insignifiante idylle ? Comme sa longue vie s'achève dans la *Pietà* qui dominera son tombeau, deux siècles de peinture aboutissent au *Berger* qui dans le soir antique chante le secret de Venise : l'art peut créer à lui seul un monde rival de celui qu'il créait lorsqu'il manifestait le monde du Christ, le monde de l'Olympe, le monde du sacré.

Venise fait du génie italien ce que Wagner, précisément dans cette cité, fera du génie celtique quand il écrira *Tristan* : il y ajoute la musique. Avant Shakespeare, avant Monteverdi, le concert de Giorgione s'unit aux *Vénus à l'orgue*, dans la voix qui pour la première fois va déchirer les siècles avec l'accent des dieux.

\*

\*            \*

*Françoise Theillou : «“Il segreto dei Grandi Veneziani”,  
conférence de Malraux à la Fondation Cini de Venise, le 17 mai 1958».  
Présentation de F. Theillou suivie du texte inédit de Malraux.*



Titien : *La femme au miroir* (vers 1515), Louvre

*...les hommes sont faits de la même étoffe que les songes*