

E/1959.10.06 — André Malraux : «De l'Olympia à l'informel, c'est à Paris que les peintres ont découvert leur liberté»

André Malraux et M. Conil Lacoste

Avec M. André Malraux à la biennale de peinture

Sept heures du soir : c'est, en ce début d'automne, l'heure à laquelle le ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles préfère le Palais-Royal, sur lequel donne son vaste bureau lambrissé d'or de la rue de Valois. A aucun autre moment de la journée le calme n'est si parfait ni la lumière plus douce sur le célèbre quadrilatère architectural tant de fois retouché par les avatars de l'histoire et les caprices princiers.

«Apercevez-vous cette lucarne à main gauche, sous les combles ? C'est celle de la mansarde que Richelieu, craignant un assassinat, préférait à ses appartements. En face, au départ de l'aile Montpensier, c'est la fenêtre d'Alexandre Dumas. En aussi bonne compagnie comment me sentirais-je seul au travail, même tard dans la soirée ?»

De l'auteur des *Conquérants* au père des *Trois Mousquetaires*, l'ancienne galerie d'Orléans échelonne sa double colonnade au long des grilles des jardins, de part et d'autre d'un bassin à sec.

«Désastreux, ce bassin 1925. Il faudra bien le supprimer. Imaginez à sa place le Louis XIV du Bernin, toujours en pénitence au bout de la pièce d'eau des Suisses, à Versailles. Quelle allure cela vous aurait ! Un vieux projet, dont la réalisation s'impose.»

Des projets, le département des Affaires culturelles n'en manque pas, et de plus d'ampleur. Il en est un tout au moins qu'en collaboration avec les services de l'action artistique on a pu mener à bien en un temps record : l'organisation, décidée dans son

André Malraux : «De l'Olympia à l'informel, c'est à Paris que les peintres ont découvert leur liberté.»

principe il y a moins de six mois, de la première Biennale de peinture de Paris. En réintégrant le bureau ministériel nous enjambons deux siècles pour reprendre la conversation improvisée à laquelle, lors de l'inauguration de la manifestation, vendredi dernier, M. André Malraux avait bien voulu se prêter.

Pour l'occasion le Musée municipal d'art moderne avait fait peau neuve : heureuse surprise chez les habitués de ces locaux peu engageants, avarés de lumière. Mais le nouvel aménagement des salles survivra-t-il à l'exposition ?

«C'est notre espoir surnois, bien entendu. Mais la question est du ressort de la direction des beaux-arts de la Ville de Paris, dont relève la gestion de cette partie du palais de New York.»

Il n'est que justice, en tout cas, que ce rajeunissement des murs coïncide avec le premier rassemblement international de jeune peinture et de jeune sculpture. Que penser de cette limite d'âge fixée à trente-cinq ans ? Pour notre interlocuteur, elle correspond surtout à la nécessité de définir la Biennale. Quant à son principe, il serait bien hasardeux d'établir une relation *a priori* entre l'âge et les promesses de fécondité pour avancer, par exemple, qu'un peintre qui ne s'est pas exprimé avant la trentaine n'aura jamais rien à dire. M. Malraux n'a guère confiance en une détermination statistique de la maturité : point de vue dont ne s'étonneront pas les familiers d'une pensée esthétique qui a pris une fois pour toutes l'ère, beaucoup plus que le siècle ou la génération, pour unité de spéculation et exerce ses synthèses au niveau des civilisations – bref, s'intéresse davantage aux âges de la peinture qu'à l'âge de ceux qui la font.

«A considérer l'artiste individuellement, c'est sa vieillesse, plutôt que sa jeunesse, qui me retient. Remarquez : le Hals génial – celui des Régentes – a quatre-vingts ans, et de même pour le Titien, géant de la peinture; le Goya génial, c'est celui de la fin; et Michel-Ange ? Il meurt, pour ainsi dire, sur son chef-d'œuvre : la Pietà Rondanini. Ce n'est pas vrai des poètes. Pourquoi ? Peut-être parce que la peinture est un art manuel, dont la pleine maîtrise n'intervient qu'en fin de carrière. Mais il y a une explication plus profonde. Les grands artistes de jadis ont toujours dû, beaucoup plus que ceux d'aujourd'hui, accepter le jugement du public, composer avec lui. Vers la fin de leur existence, ils ont senti qu'ils avaient le droit de peindre, de peindre pour eux, de faire

André Malraux : «De l'Olympia à l'informel, c'est à Paris que les peintres ont découvert leur liberté.»

enfin ce qu'ils avaient envie de faire. Alors ils se sont parlé à eux-mêmes, et, comme c'étaient des génies, cela a donné un dialogue. Etablir le dialogue, n'est-ce pas cela l'essentiel ?

Tenez, il y a une exposition dont je rêve : vous prenez les cinq derniers Titien, les trois derniers Goya, les deux derniers Hals : en trois salles vous avez la quintessence du génie de l'Occident !»

Et l'œil saturé de chefs-d'œuvre de l'auteur des *Voix du silence* et de *La Métamorphose des dieux*, à travers la fumée bleue de sa perpétuelle cigarette, semble accommoder sur chaque toile de ce musée deux fois imaginaire.

«Cela dit, ajoute-t-il, faire l'exposition des plus de quatre-vingts ans n'aurait aucun sens. Celle des moins de trente-cinq, sous cet angle, n'en a guère plus. Au fond dans cette Biennale de jeunes, il y a un jeu dont vous sentez bien la limite. Un jeu qu'il ne faut pas détruire, car où et comment le remplacerait-on ? On a lancé un cerf-volant en l'air, l'intéressant est que tout le monde s'est mis à courir après.»

Le succès, en effet, paraît acquis : plus de quarante pays ont répondu, on le sait, à l'appel des organisateurs. Notre capitale, décidément, reste bien le centre de gravité de l'aventure picturale, malgré des tentatives de déplacement désormais trop évidentes pour qu'on puisse feindre de les ignorer. Le prestige de Paris demeure intact. C'est là, pour le responsable de nos Affaires culturelles, un fait capital.

«Juste retour des choses, car cette émancipation de la peinture, dont la Biennale porte témoignage, c'est à Paris qu'on la doit. Pollock lui-même ne s'est jamais caché de ce qu'il devait à un Fautrier ou à un Wols, à un Masson également. Et je dispose d'un arsenal de dates à l'appui. Je ferai une exposition d'art informel pour démontrer ces extériorités. Nous touchons là, en fait, un problème très complexe du génie intemporel, mais sur le terrain où certains ont situé le débat, les dates parlent. Ce que je défends, au demeurant, c'est l'école de Paris, non la nationalité. Mondrian est un étranger, mais c'est à Paris qu'il œuvrait au moment de ses expériences décisives.»

Mondrian, père de l'abstraction géométrique, rangé parmi les informels ?...
L'explication suit :

André Malraux : «De l'Olympia à l'informel, c'est à Paris que les peintres ont découvert leur liberté.»

«Je n'évoque Mondrian que dans la mesure où par des voies différentes il a, comme eux, contribué au pas décisif par lequel la peinture s'est définitivement libérée de la référence au monde des apparences sensibles. Le travail était donc assez avancé, du reste : au fond, tout ce que vous et moi avons vu vendredi commence à Manet. L'Olympia c'est le droit pour le peintre de faire un tableau : et c'est la raison pour laquelle c'est la seule toile dans l'histoire qu'il ait été nécessaire de faire protéger par la police pour des raisons autres que politiques. Olympia c'est la vraie rupture. C'est à partir de ce prodigieux tableau que les peintres vont préférer la matière de la peinture à ce qu'elle représente. Courbet, si grand qu'il soit, c'est encore l'autre versant.

Pour en revenir à l'art actuel, le mouvement pictural développé à partir du refus du monde sensible est d'une importance indiscutable, et ce qu'il s'agirait de montrer – la chose est facile – c'est que ce mouvement est né dans un univers français : je veux dire : l'école de Paris.»

Mais la terreur de la farce est tenace dans un grand public encore trop souvent disposé à reléguer le peintre abstrait dans la galerie des horreurs, aux côtés de l'anarchiste et du «jeune voyou». Apollinaire pourtant affirmait qu'«on ne connaît pas dans l'histoire une seule mystification collective». M. Malraux est-il de son avis et pense-t-il que le dialogue pourra s'établir ?

«Soyons sérieux. Quand les mystificateurs sont la moitié des peintres et les mystifiés la moitié de la terre, les risques sont minces. La querelle de l'art abstrait, les rivalités d'écoles, sont d'ailleurs dépassées. L'initiative est passée du côté non figuratif, c'est un fait. Mais l'important n'est pas de se demander si l'on peindra encore abstrait dans vingt ans. L'important – et c'est la deuxième constatation essentielle que permet de vérifier une telle Biennale – c'est que la peinture a découvert sa liberté et qu'elle ne reviendra pas en arrière.»

Quand à l'usage qui sera fait dans l'avenir de cette irréversible liberté, il est éminemment imprévisible. La peinture ne se prédétermine pas. «Elle est ce qu'elle se fait» et n'en fait en somme jamais qu'à sa tête. De toute façon ces conquêtes ne seront pas remises en cause. Et quand M. André Malraux évoque l'éventualité d'un «choc en retour», susceptible de se produire maintenant assez vite (à la faveur précisément de

deux ou trois expositions du type de celle qui vient de s'ouvrir), il ne l'entend certainement pas comme un retour à la figuration. Simplement, cette liberté conquise, c'est à la hardiesse et à l'ingéniosité avec laquelle ils sauront la réinvestir que les vrais artistes se départageront des resquilleurs.

S'il fallait absolument dégager, à partir de la situation actuelle, des axes d'évolution possible, l'auteur des *Voix du silence* en apercevrait deux à la rigueur. En premier lieu celui d'un art qui, bien que pleinement émancipé, échapperait à l'arbitraire en cherchant à s'accorder à certains rythmes internes très puissants, relevant plus ou moins directement de l'inconscient collectif. Ainsi sous-tendu un tel art ne serait pas plus gratuit que dans son abstraction le caractère chinois.

«Il y a dans l'inconscient collectif des forces mystérieuses très profondes. Rien n'interdit de concevoir un art qui s'efforcerait en quelque sorte de récupérer ces données pour les projeter plastiquement sur la toile.»

Une autre direction pourrait se définir, selon M. Malraux, autour du thème de l'«objet réintroduit dans la liberté». Nous ne sommes plus ici dans le domaine du «lyrisme abstrait», mais plus précisément dans celui d'un certain «informalisme» : comme au défaut, pour ainsi dire, de la très libre structure plastique et chromatique du tableau, une boîte, un nu, se révèle, décrété plutôt que décrit, réduit à une sorte d'allusion graphique, de tracé indiciel.

Mais ces orientations ne sont peut-être discernables que parce que tant soit peu amorcées. Le véritable demain de l'art, encore une fois, nous échappe, de même que la façon dont fleurira cette peinture qui en tout cas «pousse dans les rues de Paris comme dans nulle autre capitale».

Huit heures ont sonné. En même temps qu'une dernière Craven, M. André Malraux nous propose une ultime formule – qu'il faudrait, pour lui conserver tout son relief, replacer dans l'éclatant cortège d'exemples et de références jaillis au fil de la conversation : de l'hiéroglyphe à l'esthétique bouddhiste du zen, «qui se promène aujourd'hui sur tous les chevalets»; des casques des Nouvelles-Hébrides, «beaux au point de décolorer l'alentour», aux calvaires bretons; de l'ombre colorée de Van Eyck

André Malraux : «De l'Olympia à l'informel, c'est à Paris que les peintres ont découvert leur liberté.»

au chromatisme des Vénitiens; du morceau de rocher métamorphosé par un regard asiatique aux «ready-made» des surréalistes.

«Que les prophètes nous laissent en paix. On ne peut prophétiser qu'à l'intérieur du rationnel. Or le génie passe par d'autres voies.»

M. Conil Lacoste.