

E/1974.12 — André Malraux : «De Lazare à Rembrandt. Dialogue avec André Malraux», entretien accordé à Jean Clair le 16 novembre 1974 à Verrières, *L'Art vivant* [Paris], n° 54, décembre 1974 - janvier 1975, p. 34-36.

André Malraux

De Lazare à Rembrandt

Deux livres de Malraux sont parus simultanément cet automne : *Lazare et l'Irréel*. Leur propos, au premier abord, est fort différent : le premier est le récit dépouillé, à la limite du journal intime, de l'expérience foudroyante d'un homme qui, hospitalisé à la Salpêtrière, a la certitude, quelque temps, qu'il va mourir et questionne cette mort. Le second, dans la ligne des réflexions sur l'art, constitue le second tome de *la Métamorphose des Dieux*. En fait, bien des correspondances s'établissent entre les deux volumes, le petit et le gros, bien au-delà de la communauté thématique d'un *Lazare* et du chapitre sur Rembrandt, sur quoi se clôt *L'Irréel*. Sans doute, à l'Art Vivant, avons-nous été souvent fort éloignés de Malraux et, dans la problématique muséale en particulier, adopté des positions critiques quant aux thèses du Musée imaginaire. Il reste que le ton nouveau qui est celui de ces deux écrits, nous a fait souhaiter une rencontre et une discussion, n'aurait-ce été que pour découvrir peut-être, par derrière l'homme du pouvoir qu'il a été un instant, l'écrivain qu'il fut toujours.

(L'entretien a été enregistré le 16 novembre à Verrières)

J. Clair — A lire parallèlement *Lazare et l'Irréel*, on ne peut manquer d'être frappé par la communauté d'éclairage qui les baigne, par-delà la distinction de leur propos. Cet éclairage est bien différent, me semble-t-il de celui qui baignait les *Antimémoires* ou la première partie de *La Métamorphose*.

A. Malraux — Cette première partie a été écrite il y a seize ans, entre 1955 et 1957, n'oubliez pas...

J. Clair — Justement on pourrait essayer de définir cet écart.

Vous avez toujours éprouvé une certaine méfiance pour les séductions de la mémoire et du souvenir. A d'Astier de la Vigerie, vous avez dit un jour que vous aimeriez être l'anti-Proust. Or, ici...

A. Malraux — Ce n'était pas tout à fait cela. Je lui avais dit que, par la force des choses, je me trouverais jouer un rôle qui serait celui de l'anti-Proust parce que la nature de la mémoire telle que Proust la faisait jouer s'opposait nécessairement à ce qui était en train de devenir le rapport de notre époque avec les mémoires...

J. Clair — Pourtant, dans *Lazare*, vous évoquez, à la manière de Joyce ou de Proust, ces «épiphanies» qu'ont été pour vous ces retours sur terre chaque fois que vous avez frôlé la mort : dans la fosse à chars, devant la Gestapo à Toulouse, etc... Comme si, chez vous, la mémoire, pour fonctionner, pour se donner libre cours, devait s'identifier à la conscience de la mort imminente et de la résurrection. Et vous usez du terme d'«épiphanie»...

A. Malraux — Ce sont les Américains qui ont usé de cette notion en parlant de mes livres. Je la leur ai reprise.

J. Clair — Mais, dans *L'Irréel*, également, c'est Proust encore que vous évoquez dans la préface, et non plus cette fois comme un repoussoir. Vous y précisez que ce livre se réfère à des valeurs qui ne sont pas d'ordre historique. Le Tintoret, dites-vous, succède à Titien, mais il est présent pour nous d'une manière autre que chronologique. Il y aurait dans l'œuvre une présence qui échappe au temps, un pouvoir qui serait transhistorique.

A. Malraux — C'est absolument fondamental pour moi. Il est impossible de concevoir le Musée comme historique. Pour un peintre du moins. Ce serait simplement ridicule. Vous vous imaginez un peintre qui arrive devant le Musée en considérant chaque salle comme un produit ? Les colonies produisent des bananes... Le XVI^e siècle produit l'art du XVI^e siècle ? C'est dément ! Il est bien entendu que pour n'importe quel

peintre, ce qui compte de l'art du passé est présent... J'avais pris l'exemple du saint : pour celui qui prie, le saint a son point d'appui dans une vie historique. Mais il a une autre vie au moment où on est en train de le prier : quand on le prie, il est présent. En somme, le saint est dans trois temps : il est dans son éternité, il est dans son temps historique ou chronologique, et il est dans le présent. Pour moi, ce serait presque la réponse à la question : «Qu'est-ce pour vous qu'une œuvre d'art ?» C'est une œuvre qui a un présent. Alors que tout le reste du passé n'a pas de présent. Alexandre a une légende, il a une histoire, mais il n'a pas de présent. Vous sentez bien que vous ne pouvez pas ressentir de la même façon une peinture de Lascaux et un silex taillé. Le silex taillé est dans l'histoire chronologique. Le bison peint y est aussi, mais en même temps, il est ailleurs. Et là, vous mettez le doigt sur ce qui est absolument fondamental à mes yeux. Ce que je dis d'important, c'est ça : on ne peut pas concevoir l'art moderne, dans ses rapports avec le musée imaginaire, etc..., si on ne commence pas par ressentir que l'œuvre d'art de notre temps est dans un temps qui n'est pas soumis à l'ordre chronologique...

J. Clair — Mais cet instant délivré de l'ordre du temps et qu'on trouverait dans l'œuvre d'art, c'est précisément ainsi que Proust définissait l'épiphanie. Alors, c'est la question que je voulais vous poser : pour vous, ce que vous appelez «épiphanies» à propos d'une histoire qui vous est personnelle et qui sont ces retours à la vie après des moments qui faillirent être mortels, et d'autre part ces autres épiphanies, qui ne sont plus du domaine biographique, mais du domaine universel de l'art, est-ce toujours de la même chose que vous parlez ? Sont-elles de même nature ?

A. Malraux — Je ne crois pas. Je ne veux pas vous répondre trop vite, mais il ne me semble pas. Il ne me semble pas parce que je crois que, en face de l'œuvre d'art, je suis dans une sorte d'accord, un accord assez souterrain, assez complexe, assez... tout ce que vous voudrez, mais une sorte d'accord. Alors que dans l'épiphanie de la vie vécue, je suis dans une sorte de découverte.

Je ne crois pas que nous découvrirons le chef-d'œuvre avec stupéfaction. Je crois qu'au contraire, nous le reconnaissons. Le chef-d'œuvre – le chef-d'œuvre inconnu – est ce qui s'ajoute à nos chefs-d'œuvre intérieurs. Il est complice, il est familier. Il ne

surgit pas, nous l'accueillons. Tandis que les résurrections donnent une impression de surprise tout à fait extraordinaire. C'est le «comment les choses peuvent-elle être ainsi ?» qui ne me paraît pas, en ce qui me concerne, me frapper dans l'œuvre d'art. Au contraire, je dirais plutôt : il est évident qu'elles sont ainsi. Le génie, c'est tout de même ce sentiment d'évidence.

J. Clair — Autre chose : *La Métamorphose des dieux* – et vous avez raison de rappeler que c'était il y a quinze ans – participait encore d'une certaine rationalité de l'Histoire proche de Hegel. On a même pu dire que l'art, selon vous, jouait par rapport à l'Histoire le rôle que l'esprit, chez Hegel, joue par rapport à la nature...

A. Malraux — Il y aura toujours un certain hégélianisme. D'une part, je ne peux pas poser l'art comme une suite chronologique, pour la raison que je vous ai citée, mais en même temps, je ne peux pas échapper totalement à l'Histoire. Prenons une image qui sera tout de suite très claire : vous connaissez le cinéma : je ne peux pas échapper aux séquences. Parce que je ne crois pas du tout, comme veut le faire croire Dubuffet, que l'œuvre d'art tombe du ciel. Toute vie d'un grand artiste nous montre qu'il est parti d'un maître, contre lequel il s'est battu, sur lequel il s'est conquis, etc..., ce qui implique une certaine continuité dans le temps.

Vous ne pouvez pas dire : il y a le Christ roman qui tombe de la lune. Nous sommes obligés de dire : il y a la figure, à Rome, du Bon Berger, imberbe avec son mouton, et cette image se modifie de telle façon. Et cette façon, nous la connaissons, car nous avons les œuvres : selon une évolution – le mot ne convient pas trop parce que l'évolution, en biologie, ça veut toujours un peu dire qu'il y a destin. Or, je ne crois pas tellement qu'il y ait ici destin préétabli. Mais qu'il y ait filière, sûrement oui. C'est-à-dire qu'à un moment, le Christ perd son mouton, que la barbe lui pousse, etc... Je suis donc obligé de concilier, d'accorder le fait que la création est d'une part dans le temps et, d'autre part, liée à un fait qui, lui, échappe au temps. Ce que Picasso voulait dire avec son petit bonhomme des Cyclades...

J. Clair — Mais c'est bien cet élément intemporel, métahistorique, que cette fois, dans *L'Irréel*, vous privilégiez. Vous parlez de cette «présence commune aux domaines successifs de la mort». Par-là, il me semble que vous êtes beaucoup plus proche

maintenant que vous l'étiez il y a quinze ans, de Nietzsche que de Hegel. Vous ne parlez pas de l'éternel retour, mais vous parlez, à un moment, à propos de Rembrandt, de Retour Eternel...

A. Malraux — On ne sait pas ce que Nietzsche voulait dire avec l'éternel retour, ne l'oublions pas. Il a couru après, exactement comme Rembrandt a couru après ce portrait... intouchable de lui-même, pendant toute sa vie. Il est tout à fait évident qu'il n'a pas voulu dire que toutes les choses revenaient, au sens purement cyclique. Il y a des moments où très certainement, je crois que l'éternel retour a été pour lui beaucoup plus un domaine qu'un système. Il y a des moments où il accepte une sorte de direction du système, il y a des moments où il l'abandonne, où il se dit ce qu'il s'est dit toute sa vie : «Je travaillerai sur mes notes». Nous, nous avons les notes, chacune comme si elle était une affirmation, alors qu'elle n'a été écrite que pour être versée au dossier. Nietzsche a tout de même été le plus grand irrationaliste du siècle...

Mais, en tout cas, l'élément hégélien dont vous avez parlé tout à l'heure, c'est que, si je parle statistiquement, dans une série de créations des grands peintres de l'Occident, je ne peux pas supprimer le fait que l'artiste qui se conquiert sur un maître se trouve à un certain moment du temps : il se conquiert à ce moment-là et sur ce maître-là, pas sur la peinture. Et c'est quand il a complètement gagné qu'il est libéré. C'est quand il a complètement tué le maître qu'il pourrait tout aussi bien être venu de n'importe qui et de n'importe quand. Mais aussi longtemps qu'il reste dans son œuvre, des morceaux de l'ancien maître, le temps est là.

J. Clair — Mais quand il a gagné sur le temps, vous dites que Rembrandt s'adresse à la mort.

A. Malraux — Il s'adresse à la mort, quand même en tant que vainqueur.

J'ai essayé de tirer au clair cette question, actuellement pour moi fondamentale : quelles sont les valeurs de l'art ? Depuis qu'il y a un art moderne, nous avons dit toutes sortes de choses très justes pour ne pas soumettre l'art à des valeurs extérieures. Très bien. Seulement, à la fin, comme on ne le soumet à rien, on ne voit plus du tout où est la valeur de l'art et l'on aboutit à la phrase parfaitement absurde de Maurice Denis. Parce

que, si un tableau, ce n'est que des couleurs en un certain ordre assemblées, pourquoi pas Chanel ? J'ai donc tenté de voir où étaient les valeurs suprêmes de l'art, pour nous, et j'ai abouti à ceci : je ne crois pas du tout qu'il y ait des valeurs d'usage de l'art – nous les cherchons toujours puisqu'il y en a eues jadis – mais c'est que, comme l'art est le seul langage égal à la mort – je vous le disais tout à l'heure, il ne reste rien d'Alexandre, sinon, réellement, ses portraits – il tire sa valeur, non pas d'un usage, mais du fait que la mort ait une telle valeur que la seule chose qui la touche participe de cette valeur.

Au fond, si nous prenons des choses moins importantes que l'art, tout ce qui touche à l'enterrement a un certain caractère sacré. Naturellement, il ne faudrait pas comparer la survie d'un chef-d'œuvre avec des gens qui suivent un corbillard, mais quand même, un corbillard, ce n'est pas un fiacre !

Nous sommes obligés de nous poser la question : quel est notre rapport avec l'art ? Que veut dire pour nous le mot «admiration» ? Tout le temps que c'était une esthétique de la beauté, ça allait bien, mais du moment que vous n'êtes pas pour la beauté, que veut dire admiration ? Ça veut dire exactement : valeur supérieure prêtée à. Cette statue n'est pas un objet, elle participe d'une valeur supérieure à celle d'un objet. Cette valeur, c'est évidemment ce qui n'est pas à l'intérieur de l'apparence. Disons, c'est ce qui appartient au domaine dont la mort est la seule manifestation claire.

J. Clair — Rembrandt peignant la *Conjuration de Claudius Civilis* n'est déjà plus dans la beauté ?

A. Malraux — Absolument pas. Il n'y pensait plus : la beauté pour lui s'achève à peu près avec la mort de Saskia. Je crois que ses œuvres capitales, par exemple ses autoportraits et le *Claudius Civilis* ont été exactement ce qu'a été la prière pour un mystique. Il y avait un autre monde, pas du tout celui qu'on pouvait voir, et le lien avec cet autre monde, comme la prière pour le mystique, c'était la peinture. Et c'est pour ça qu'il s'est si étonnamment trompé, un certain nombre de fois. Il a fait onze portraits au moins du Christ. Ils sont tous mauvais. Pourquoi ? Parce qu'on ne peut pas faire le portrait du Christ. L'idée du portrait psychologique est inapplicable au Christ. Le seul, à cette époque-là, ou presque qui ait fait des Christ, c'est le Greco, parce qu'il y avait des icônes...

J. Clair — Mais ce dialogue de Rembrandt avec la mort n'est pas, comme chez le mystique, un rapport au sacré.

A. Malraux — Ça n'en est pas loin... Ce qu'il y a, c'est que, lorsque nous parlons d'un sacré au sens historique du mot, il y a culte et il y a un certain nombre de manifestations contrôlables. Pour Rembrandt, évidemment, il n'y a pas à proprement parler culte, en tout cas, il n'y a pas liturgie. Mais la nature du rapport me paraît tout de même excessivement proche. Nous parlons après tout d'un homme qui est le seul peintre au monde qui, à partir du moment où il a surgi du temps, où il a été reconnu, n'a plus été mise en question. Combien de gens, au XIX^e siècle, ont dit que Léonard était un veau ! Mais depuis que Diderot – très tôt donc – a écrit : «Si je rencontrais un personnage de Rembrandt dans la rue, je le suivrais stupéfait, etc...», jusqu'à nous, personne n'a attaqué Rembrandt. Sinon, un peu, les surréalistes quand Breton a parlé du «blème Rembrandt», mais personne ne s'en est aperçu ! Alors, tout de même, c'est un homme dont le sentiment religieux est excessivement fort et qui, manifestement, a demandé à sa peinture d'assouvir ce sentiment.

J. Clair — Vous dites quand même que s'il avait eu à choisir entre un athée amateur de peinture et un mennonite ignorant de l'art, il aurait choisi l'athée...

A. Malraux — Oui, seulement je crois qu'à la fin des fins, il aurait dit qu'on ne peut pas être un véritable amateur de peinture si on ne comprend pas l'existence d'un... je ne sais pas – à l'époque, on n'aurait pas dit d'un fait métaphysique, il aurait probablement dit d'un fait divin, peut-être sacré... Parce qu'il n'aurait pas aimé tant que ça une peinture complètement profane..., encore qu'il ait essayé d'acheter, et contre Mazarin, le *Balthazar Castiglione*...

Chez Rembrandt, le passionnant, c'est le pourquoi travaille-t-il ? Pourquoi, à partir d'un certain moment...

J. Clair — Vous dites en effet de son temps : «Il n'y a plus de cathédrales, il n'y a même plus de tombeaux... ?

A. Malraux — Il travaille évidemment pour quelque chose qui n'existe pas et que vous ne pouvez déterminer qu'en termes religieux au moins négatifs. Parce que, tout de

même, il a participé à un concours avec le *Claudius Civilis*. L'histoire ressemble à celles que racontaient les préfets, jadis, que dans les concours du plus bel enfant du département, il valait mieux être prévenu – c'était les préfets qui étaient juges de ces concours – que, toujours, il y avait une femme qui se présentait avec une espèce de monstre. Parce qu'il y a toujours quelqu'un qui croit que... Et Rembrandt a cru en ce concours, lui aussi, à sa façon. Mais il ne pouvait pas gagner. Vous avez vu les dessins, vous connaissez le tableau. C'était une œuvre d'une audace extraordinaire pour un concours. Et puis, un concours avec qui... ? Cette bande d'idiots ?

J. Clair — Vous connaissez la condamnation que Baudelaire a portée contre la peinture municipale, la peinture pour municipes ?

A. Malraux — Je ne crois pas. Mais enfin, il avait raison !

J. Clair — A partir du moment où nous ne sommes plus dans le sacré, mais dans l'irréel, à partir du moment encore où sa peinture n'a plus valeur d'usage et est rejetée par la ville d'Amsterdam, pour qui Rembrandt peint-il ?

A. Malraux — Ce qui est sacré, c'est sa peinture elle-même. La conscience qu'il en a est probablement diffuse, parce que je ne crois pas qu'un humain puisse se mettre devant sa toile en pensant : «j'entre dans le sacré».

Au moment où Rimbaud s'embarque sur *La Saison en Enfer*, il n'aurait jamais accepté le mot «sacré». Bon. Mais il ne s'embarque tout de même pas pour faire de la photographie ! Il sait très bien qu'il embarque sur un état psychique. Et Rembrandt, sûrement aussi. Cet état, c'est ça que nous sommes en train d'appeler le sacré. C'est-à-dire que ça ne se définira que négativement. Nous appelons sacré quelque chose qui refuse totalement le réel...

Je pense à sa gravure. Ce qui me frappe le plus dans la grave de Rembrandt, c'est la façon qu'il a, absolument seul, d'accepter de se servir de la transformation d'un cuivre pour obtenir un effet. Vous avez deux exemples : *Les Trois Arbres* et naturellement *Les Trois Croix*. Un autre exemple, c'est la gravure de Seghers dont il a fait les personnages. Là, vous avez une chose très intéressante : il travaille sur le cuivre et il a des épreuves. C'est-à-dire qu'il sait très bien qu'en gravant ces personnages

comme ça, il va les graver dans un univers qui ne peut pas exister autrement que par la gravure. Il grave, sur une gravure, pour une gravure... Il n'y a plus d'univers, il n'y a plus d'illusionnisme, il n'y a rien...

J. Clair — Mais ce «sacré», qui ne se confond pas avec une vision religieuse ou eschatologique de l'Histoire, ne se confond pas non plus avec une visée finaliste ou humaniste. Rembrandt ne peint pas pour un Dieu, ni pour un Etat. Mais il ne peint pas non plus pour une postérité...

A. Malraux — Du tout. Il y a une réalité au sens métaphysique. J'échappe à cette réalité et, naturellement, j'y échappe en créant quelque chose de plus important qu'elle. La postérité est dans le temps, et je pense que pour Rembrandt, la valeur est majuscule : elle n'est pas seulement dans le temps.

J. Clair — Cet au-delà du temps, vous le définissez comme «une oraison déchirée entre la transcendance, la solitude et la fraternité». Ce mot de «fraternité»...

A. Malraux — Oui, il y a ce côté fraternité, si nous prenons l'œuvre dans l'ensemble. Si nous cherchons, comment l'appeler, son décor, il est excessivement courant en Hollande. Et comme il est vulgaire et stupide ! Et comme de ce point de vue, Rembrandt le transcende ! Il a fait énormément de «quotidien». Mais son quotidien échappe totalement à l'auberge hollandaise...

J. Clair — Cette fraternité dont vous parlez à propos de Rembrandt, c'est un mot qui revient aussi très souvent dans *Lazare*...

A. Malraux — J'y attache une très grande importance. Mon idée c'est que c'est un mot sur lequel on déraile depuis cent ans. Il a fini par signifier «les bons bougres». Disons qu'il a fini par vouloir dire, à peu près, «chaleureux». Alors que, dans la réalité, c'est sûrement excessivement mystérieux. Parce que si vous essayez de poser l'idée sans son espèce de décor pompier, elle est assez obscure. Il est bien entendu que c'est d'abord une idée profondément chrétienne et, en tant que telle, elle n'est pas du côté «chaleureux», elle est ce qui est mystérieusement commun entre les êtres. Quelque chose qui m'a quand même toujours vivement frappé, c'est la devise : «Liberté-Egalité-Fraternité» : Liberté, Egalité, ce sont des idées; Fraternité, ce n'est pas une idée ! Et

comme vous le savez, elle a été ajoutée après. Il est tout à fait certain qu'il y a un écart de plus de dix-huit mois entre le premier drapeau qui a porté les mots de Liberté et d'Égalité et ceux qui ont porté le mot de Fraternité...

J. Clair — La mort surmontée par la fraternité de Rembrandt, à travers l'œuvre d'art, et la mort surmontée par la fraternité sur les champs de bataille, – comme dans cet épisode hallucinant que vous rapportez dans *Lazare* : des Allemands allant relever les corps atrocement gazés des Russes, à Bolgako, en 1916 –, est-ce de la même chose que vous parlez ? S'agit-il de la même fraternité ?

A. Malraux — Je ne crois pas. Je crois que ce qui surmonte tout dans Rembrandt, c'est la peinture. C'est la création, le «il n'y avait rien et il y a ceci». C'est plus important que quelque autre caractère ajouté que nous puissions prendre, même l'élément fraternel.

Certains des Rembrandt les plus mystérieux nous montrent bien que son rapport avec la création n'est pas du tout un rapport logique. Regardez le portrait de Cologne : tout de même, il ne devait pas avoir envie de se peindre riant à cette époque-là !

J. Clair — Rire ou ricanement ?

A. Malraux — Et naturellement, il n'y a pas de réponse ! Le coup de génie, c'est qu'il n'y a pas de réponse. J'ai employé l'expression «rire insensé». Le seul rire qui ressemble au portrait de Cologne, c'est celui de Goya, où là aussi, on se demande : est-ce qu'il rit ? On ne sait plus si le personnage est en train de rire ou de grimacer de douleur...

J. Clair — «Le ricanement illustre de la mort» ?

A. Malraux — Que ce soit Goya, que ce soit Rembrandt, quand nous sommes sur cette expression-là, il y a quelque chose de la tête de mort. De même que je disais *Le Bœuf écorché* c'est la crucifixion, dans ce sens-là, il y a le masque de la mort au-dessous de ces faces, peu définies, plus avec des ombres qu'avec des traits...

En 1969, je faisais à Stockholm, en présence du Roi de Suède, le discours d'inauguration de l'année Rembrandt. Et à un moment du discours, je dis : «Il est neuf heures, dit l'heure... Sonnez sur les canaux d'Amsterdam...» Et à ce moment-là, il était

effectivement neuf heures, et l'heure a commencé à sonner à toutes les églises de Stockholm et tout le monde dans la salle s'est tu...