

«Inédit. La Vénus des Folies-Bergères et celle du Titien. II. L'illusion-de-réalité», *Le Figaro* [Paris], n° 8907, 5-6 mai 1973, p. 15-16, (*Le Figaro littéraire*, n° 1407, 5 mai 1973, p. I-II). Prépublication de pages de *L'Intemporel*.

André Malraux

La Vénus des Folies-Bergères et celle de Titien

II. «L'illusion-de-réalité»

Le Littéraire poursuit cette semaine la publication des pages inédites d'André Malraux.

Rappelons que la collaboration de celui-ci au gouvernement du général de Gaulle avait interrompu les importantes études qui devaient prolonger la pensée esthétique de l'auteur des *Voix du silence*.

Or il se trouve que l'actualité remet en cause, pour ne pas dire en vedette, «l'art pompier» – lequel précisément, avait inspiré à André Malraux une analyse du conflit qui, opposant la peinture moderne à la peinture officielle, l'amenait à définir le principe fondamental de sa psychologie de l'art :

«L'un de mes thèmes, précisait-il, était : jusqu'à la naissance de l'art moderne, symbolisée par *Olympia*, l'art avait créé ses images afin d'accorder leurs modèles réels ou imaginaires aux valeurs suprêmes de la civilisation dans laquelle elles naissaient. L'effigie égyptienne n'était pas un portrait, mais un Double – un portrait accordé non au temps des hommes, mais à celui des dieux : à l'éternité. A partir de la Renaissance, l'opération créatrice devenait plus complexe, car un portrait de Léonard ou de Rembrandt n'est pas accordé au Surmonde chrétien, comme l'avait été une statue de cathédrale ; il me semblait pourtant accordé à un

Surmonde que j'appelais l'Irréel, parent de celui de l'Antiquité lorsqu'elle croyait moins à ses dieux qu'à son idéalisation.»

André Malraux, dans *Le Littéraire* de samedi dernier, développait ce thème et situait le conflit entre «le monde dérisoire» de la peinture officielle et «le monde insulté» des Indépendants. Il poursuit aujourd'hui sa magistrale démonstration, l'illusion-de-réalité aux seules conquêtes qui, selon lui, fondent et justifient le monde de l'art.

André Brincourt.

Depuis Léonard jusqu'à Courbet, toute saillie s'était accordée à son fond, même dans les esquisses que les maîtres avaient conservées. Plus rigoureusement ; les figures s'étaient accordées au ciel, au mur ou au spectacle quelconque qui emplissait les intervalles ménagés entre elles. Le relief et l'existence illusoire des nouvelles figures viennent de la destruction de cet accord. «Pourquoi s'enfuit-elle ? demande un innocent devant quelque nymphe officielle. – Parce qu'elle n'est pas d'accord avec son fond !» répond Degas, méphistophélique. Ces figures ne sont jamais d'accord avec leur fond. D'où l'impression de réalité *intruse* que nous éprouvons devant les fictions officielles, d'une réalité étrangère à celle de toute la peinture réaliste ou idéalisée des siècles précédents, celle de Courbet ou de Velasquez, comme celle de Raphaël ou du Gide ; d'une réalité devant quoi le Caravage et Lenain deviennent le romantisme même, et la plus humble nature morte hollandaise, l'expression d'un monde magique.

Jamais l'illusion n'avait mis en question l'unité picturale. Aux saints précis des primitifs s'étaient accordés des paysages minutieux ; aux fonds libres, la touche apparente et la liberté des figures. Les Vénitiens avaient accordé le violent relief de leurs personnages principaux à la calligraphie de silhouettes lointaines. Les Anglais, Gainsborough entre tous, avaient employé des «coups de lumière» pour détacher leurs portraits de leurs fonds, mais ils avaient accordé ces portraits à ces

fonds par une palette arbitrairement commune. Aucun peintre, si obsédé qu'il fût par la recherche de la profondeur, n'avait accepté qu'elle désaccordât son tableau. Le prestige de la perspective tenait à ce qu'elle suggérait une profondeur qui n'avait pas détruit cette unité. Le Petit Hollandais le plus modeste avait su, comme Rembrandt, que les tableaux trouvent leur existence en elle, et qu'elle est fondamentalement différente de tout *spectacle*, même de ceux qu'ils semblent reproduire ; que la peinture commence à la cohérence qui la sépare de la réalité, même insaisissablement. Les réalistes espagnols l'avaient su à l'égal de Velasquez : si nous parlons comme d'offrandes, des légumes que Cotan avait peint pendus à des ficelles, c'est qu'il établissait entre ses choux et leur fond un accord qui ne peut exister entre des choux et l'obscurité – qui ne peut exister hors de la peinture. Nul ne pourrait photographier «objectivement» une servante nue et l'appeler Bethsabée, mais qui pourrait photographier une pomme et l'appeler tableau ? Les artisans du trompe-l'oeil avaient fini par découper les fruits peints pour les coller sur des fonds d'ombre peints. Les vrais peintres dissociaient l'apparence pour créer leur réalité. Aucune pomme, aucune Bethsabée, aucune Vénus ne peut devenir élément d'un tableau hors de l'unité picturale. Avant d'être ce par quoi un Chardin est un Chardin, la peinture est ce par quoi il est un tableau ; non une qualité particulière comme la richesse ou la pureté, mais la qualité qui fait accéder un spectacle à un monde spécifique, qui le fait «changer de monde». Sans elle, *L'Homme au casque* ne se fût pas délivré du frère de Rembrandt, ni les pêches de Chardin de celles des fruitiers. Dire que les peintres peignent des tableaux et non des figures ou des objets c'est dire qu'ils peignent des fragments d'univers pictural, et non de l'univers.

On avait qualifié de conquête de la réalité par la peinture occidentale la conquête de divers moyens d'illusions, souvent séparés, par lesquels les tableaux s'accordaient au témoignage de la vue et du toucher. Encore cet accord est-il lié à une tradition, puisqu'il ne s'établit pleinement ni pour les artistes d'une autre race, ni pour l'Européen qui n'est jamais entré dans un musée. Lorsque nous disons de *La Kermesse* qu'elle nous convainc, nous voulons dire que le mouvement et l'espace saisis par Rubens nous imposent la scène qu'il a représentée. Les plus

saisissants moyens de la représentation extrême-orientale sont des moyens de suggestion, non d'imitation ; de même la représentation que poursuivirent passionnément nos peintres, celle de la présence des formes dans l'espace, n'est pas *nécessairement* celle de la réalité. Les dragons et les chimères, chers à la peinture extrême-orientale ne deviennent pas réels en devenant illusionnistes ; et les figures capitales de notre Irréel sont à maints égards des vivants devenus chimères.

Un mouvement puissant, des valeurs tactiles et un espace persuasif donnent aux chefs-d'œuvre du Tintoret moins de réalité que n'en possède une photo de passeport. Aucun portrait de génie ne ressemble tout à fait à *un homme* pour quiconque est étranger à l'art – ni même pour les artistes d'une autre race...

L'illusion-de-réalité paraît sans équivoque dans le cinéma monochrome, tant la fiction est plus puissante que celle du théâtre, bien que les personnages de celui-ci soient présents. Mais ils le sont sur la scène, dans le monde fictif du théâtre, comme les personnages des tableaux le sont dans le monde de la peinture ; non dans celui de la buvette où les acteurs se réunissent, la pièce achevée. La réalité ne s'oppose pas aux récits inventés, qu'elle sert dans le cinéma comme dans le roman ; mais aux mondes inventés. Sa cohérence échappe à tout perfectionnement de l'illusion d'espace ; elle est saisie par une «quatrième dimension» de l'illusion, inconciliable avec les représentations ordonnées par l'esprit. L'unité de l'art n'appartient pas au monde, et l'unité du monde n'appartient pas à l'art. C'est au développement de l'illusion-de-réalité que la peinture officielle devra le caractère sans précédent, qui ne cessera de l'éloigner de l'héritage prestigieux, habile ou dérisoire des musées. Regardons *Trois Grâces* du Salon, peintes cinquante ans après la *Vénus* de Cabanel – donc contemporaines des derniers Cézanne – en face du même sujet traité par Raphaël. Ecartons tout jugement de valeur. Que les deux œuvres n'appartiennent pas au même univers, ne vient pas seulement de la vision stéréoscopique, relativement faible ici. L'illusionnisme de Raphaël est persuasif ; son vague paysage l'est plus que le bosquet de Bonnencontre. Les visages de celui-ci sont individuels ? Cachons-les : la différence demeure. Car leur individualisation n'est pas celle de la *Vénus* de Botticelli, ni même celle des nus de Cranach,

particularisés pourtant : c'est celle de femmes en tant que corps réels. Cette idéalisation en fit donc des corps réels idéalisés : celle de Botticelli faisait de sa Vénus un corps idéal *parce* que irréel. D'où l'indissimulable sexualité de toute la peinture officielle, qui se veut chaste. Auprès de ces nus, ceux de Raphaël semblent des arabesques ; ceux de Rubens, malgré leur poids de chair, prennent une bondissante transparence...

Si les officiels avaient tenté de pendre ainsi des figures féminines semblables aux *Sabines* de David, elles seraient devenues les monstres glacés d'un saisissant surréalisme. Bourguereau sait ce qu'il doit abandonner de Praxitèle pour peindre sa Vénus ; si bien, qu'il découvre la fâcheuse absence de personnalité de la *Vénus de Cnide*, dont il abandonne l'incarnation pour l'idéalisation de Nan : tout nu convaincant est individuel. D'où la déception du grand public devant les nus antiques, qu'il est surpris de ne trouver ni ressemblants ni polis ; les nus qui le séduisent sont ceux que touche l'individualisation particulière dont le XVIII^e siècle, après le Bernin, a compris l'efficacité – ceux dont les modèles vieilliront... La Renaissance, comme l'Antiquité, avait demandé aux symboles sans âge l'éternelle jeunesse des dieux : la Vénus du Titien n'avait jamais été une petite fille. Mais les nymphes du Salon nous annoncent le cortège lugubre des *Petites Vieilles* de Baudelaire... l'illusion-de-réalité est indivisible.

Celle qui commande la représentation de l'espace par la peinture officielle – non l'inverse. Cet espace n'est pas plus «vrai» que celui de Delacroix, de Corrot ou de Courbet ; d'ailleurs curieusement élastique, tantôt raréfié jusqu'au vide et tantôt épaissi jusqu'au brouillard, mais toujours destiné à une mise en relief des personnages, très différente de celle que les ciels leur avaient donné depuis *La Madone de Saint Sixte* jusqu'à *Bonjour, Monsieur Courbet*. Lorsque, peu à peu, le perfectionnement de la photographie permet de fixer le point jusqu'à l'infini, la netteté stéréoscopique qui détachait le portrait de la toile de fond s'étend, elle aussi, jusqu'à l'infini. Cette précision envahissante, en donnant à tous les personnages le relief qu'elle donnait à ceux du premier plan, ne fausse pas moins les valeurs que ne l'avait fait la représentation stéréoscopique ; mais elle étend jusqu'à l'infini

l'illusion-de-réalité. La peinture des Salons évolue parallèlement : dans *La Fin de Babylone*, le «point» s'étend jusqu'aux ornements des voûtes et aux lointains bras levés des envahisseurs. Pensons aux figures d'Ingres, à *La Petite Baigneuse* où le relief du nu s'accordait subtilement aux six figures schématiques du fond... Pendant toute la durée de leur gloire, les peintres officiels emploieront tantôt le point fixé sur le plan principal, tantôt le point généralisé ; mais ils ne pourront revenir à une représentation gouvernée par l'esprit, sans perdre l'illusion sans précédent où ils trouvent la raison d'être de leur peinture. Celle-ci ne tente plus d'inventer le monde de la Foi ou de la Fable pour y faire accéder des figures humaines, mais de faire jouer les pièces de la Fable et de la Foi par le théâtre de l'apparence, de l'apparence seule. Incarnation et poème sont morts ; il n'y a pas d'Incarnation ni de poème sans style, il n'y a pas d'Incarnation ni de poème dans le monde de l'apparence, lorsque l'apparence est devenue le réel.

Gardons-nous de ne voir dans ce triomphe de l'apparence que celui d'une découverte technique. Il s'agit bien de l'apparence au sens métaphysique. Pour la première fois, une civilisation met en question l'existence de l'âme. Non son immortalité, mais son existence même. Car sous une continuité illusoire, l'Europe est en train de changer de civilisation – et de religion, si l'on accepte de nommer encore religion la dernière dégradation du christianisme en morale. Comme le bouddhisme a fait de l'univers une apparence illimitée, l'Europe en fait une réalité illimitée.

Celle-ci trouve son expression dans l'illusionnisme officiel aussi rigoureusement que Byzance avait trouvé la science dans sa mosaïque. Nous ne pourrions introduire une seule de ses toiles au Louvre dont il se réclame, et dont ses nymphes nient la représentation, de toute l'habileté de leurs auteurs. Leur entreprise de tableaux-vivants avec lesquels ne sauraient rivaliser les vrais, leur espoir de fixer des scènes légendaires, ne naissent pas seulement du désir de séduire l'acheteur. Ils comblent pourtant une société qui attend des transcendances d'hier, le décor des plaisirs d'aujourd'hui. Tout l'Occident accueille cette peinture délivrée des surmondes ; les Etats-Unis comme la Russie qui accède avec eux à la peinture

européenne. Quelle civilisation, avant nous, avait choisi de vivre dans les meubles d'une autre ? Vers 1965, il était curieux de regarder New York du sommet du *Carlisle*, dans un salon dont les fauteuils appartenaient à l'imitation moderne, et se voulant telle, du XVIII^e, comme s'ils étaient l'hommage, à un passé imaginaire, de la ville la plus moderne du monde. Les meubles de Périclès n'avaient pas imité ceux des siècles qui les précédaient, et Louis XIV n'avait pas choisi pour Versailles, des meubles de la Renaissance. La première bourgeoisie qui soumette sa vie au décor d'un autre temps pour s'installer dans les meubles d'une aristocratie jalouée voit dans la peinture du passé le sublime de l'ameublement ; elle aime les tableaux anciens à la façon dont elle aime leurs cadres, en tant qu'objets ; et les tableaux qui assouvissent sa vanité ne sont pas écartés par ceux qui séduisent son goût. Mais le même passé obsède l'aristocratie. Cette Académie où modernité signifie encore vulgarité, où la représentation du concert des Champs-Élysées est coupable, veut posséder le prestigieux fantôme de l'histoire, la Fable de Titien, la Bible de Rembrandt. De la même façon que la *Vie de Jésus* : en l'introduisant dans son propre univers. Il n'y aurait pas de *Fin de Babylone* sans *Sardanapale*, pas de *Naissance de Vénus* de Bourguereau sans *Galatée* de Raphaël : la peinture officielle est une dérisoire annexion, mais c'est une annexion.

La promotion de la réalité oriente le siècle. Qu'eût fait Titien de la vision photographique ? Ni *La Nympe et le Berger* ni *La Pietà*. Le moulage avait agi sur la sculpture dans des limites assez étroites ; les Chinois ont inventé la poudre et ne l'ont employée qu'à perfectionner leurs feux d'artifice...

Mais cette promotion marque l'annexion de Vénus, non celle des pourvoyeuses. On ne peut s'y méprendre lorsqu'on feuillette les catalogues illustrés des Salons : leur représentation ne tend pas aux plus fidèles portraits, elle prophétise le plus puissant moyen de fiction de notre temps : le cinéma. Elle en annonce le romanesque, la mise en scène et même les éclairages. Au *Sardanapale* par lequel Delacroix tentait d'accéder à l'Irréel des Vénitiens, succède *La Mort de Babylone*, où Rochegrosse, croyant fixer un moment romanesque de l'histoire, semble tourner un film ; Jean-Paul Laurens, quinze ans après Manet, peint *Les derniers*

moments de l'Empereur du Mexique selon une vision photographique, mais quel photographe, en 1882, connaissait cet éclairage de caméra ? Lequel eût été capable de concevoir la plupart des tableaux officiels reproduits ici ? *La Mort de Babylone* est peinte vingt ans avant que D. W. Griffith tourne les scènes babyloniennes d'*Intolérance* ; l'éclairage des *Conquérants* semble celui d'un film moderne. En 1955, nul ne pourrait tourner *Les Oréades*. Et cette peinture née des photos mourra du cinéma.

A travers elle, la fiction cherche sa puissance dans la réalité qui met en question l'Irréel d'hier. La scène que le spectateur admire «parce qu'elle se serait passée ainsi» succède à celle qu'il admirait parce qu'elle ne pouvait se passer ainsi que dans un autre monde : *La Mort de Babylone*, à *Sardanapale*. La première est une des œuvres qui nous révèlent le mieux – par contraste – la nature de la vraie création picturale, parce qu'elle rivalise à la fois avec *Sardanapale* et avec *Le Bain turc*. Rochegrosse croit opposer à Delacroix une fiction plus puissante et moderniser Ingres. Mais ce qu'il met pour nous en pleine lumière, c'est ce qui unit Ingres et Delacroix et les unit à tous leurs grands prédécesseurs ; c'est ce qui sépare l'imaginé, représentation d'une scène dans le monde de la réalité, de l'imaginaire et de l'irréel picturaux ; c'est l'existence d'un monde de la peinture, distinct de celui des représentations. Ingres et Delacroix peignaient pour lui appartenir, avec autant de préméditation que Rochegrosse pour représenter la fin de Babylone. Et en face de Rochegrosse, il va de soi que le dessin d'Ingres et la couleur de Delacroix sont des moyens différents d'appartenance à un même autre monde, comme le furent le tuyauté gothique et l'hiératisme byzantin comme le furent le génie des sculpteurs de Chartres et celui de Jean Van Eyck. L'ombre et le dessin minutieux de celui-ci, devant ce palais babylonien, appartiennent de façon aussi flagrante que l'ombre et le dessin de Léonard à cet autre monde qui n'est pas une représentation du réel même lorsqu'il le représente, et qui, comme le monde musical, naît des sons, naît de la peinture lorsque le réel est apparence. Il a cessé de l'être. Alors, de même que la mosaïque byzantine annexait ses personnages au sacré, de même que la couleur vénitienne annexait les siens à l'irréel, la peinture officielle annexe peu à peu

l'imaginaire et l'irréel à l'apparence enfin victorieuse, Vénus aux Folies-Bergère. Tout surmonde a disparu – jusqu'au dernier reflet du dernier surmonde chrétien.

Car la peinture de Saint-Sulpice n'est nullement l'agonie du baroque italien : ses moyens sont ceux des Salons, dont ils assureront la dernière survivance. On proclame que sa sentimentalité est édifiante ; celle de l'Angelico ne l'était pas moins ; et, de Giotto jusqu'aux derniers baroques, l'Eglise a trouvé sans peine, lorsqu'elle l'a voulu, maints sujets d'images. Mais l'art de l'Angelico se référait à un autre monde : celui des baroques italiens aussi, cet autre monde ne fût-il plus que celui d'un opéra religieux. La peinture de Saint-Sulpice, comme celle des Salons, se réfère à l'apparence seule ; le film qu'elle tire de l'histoire de Judith, qui inspira tant de génies, appartient à la même bible que *La Fin de Babylone* : et c'est le Jésus de Renan, transformé en image pieuse, qu'elle introduit dans toutes les églises de la Terre.

Le Christ a rejoint Vénus : voici les images, amputées de l'irréel comme du sacré, qu'attendait la civilisation qui achète plus de tableaux que Florence et Venise, plus que la Hollande du XVII^e siècle – et pour qui *La Peinture* n'existe pas.

Mais en même temps qu'elle suscite ses images, s'élabore la peinture la plus rebelle à l'apparence qu'ait connue l'Occident depuis la fin de l'art roman. Et cette peinture qui ne se veut que peinture va répandre dans l'argot des ateliers le vocabulaire du sacré, compter ses martyrs comme une Eglise primitive, conquérir le monde et appeler la résurrection de tous les arts qui ont marqué la Terre.