

L/1974.02.16 — André Malraux : «Picasso, le Saturne de la métamorphose. I. L'Atelier du quai des Grands-Augustins», *Le Figaro* [Paris], n° 9151, 16-17 février 1974, p. 11-12, (*Le Figaro littéraire*, n° 1448, 16 février 1974, p. I-II). Prépublication de pages de *La Tête d'obsidienne*. Inédit.

---

**André Malraux**

## **Picasso, le Saturne de la Métamorphose**

### **I. L'atelier du quai des Grands-Augustins**

«Du fond de l'inconnu», par André Brincourt

Le texte que nous publions est extrait de *La Tête d'obsidienne* d'André Malraux. Sous ce titre énigmatique (1) s'annonce un livre. Mais aussi un événement.

Peut-être parce que le livre est, dans sa nature, sans précédent – à commencer par la rencontre Malraux–Picasso, car «l'histoire» de l'art ne nous fournit pas d'exemple d'un dialogue rapporté entre l'Arétin et Titien, entre Victor Hugo et Daumier ; et Baudelaire fait seulement parler Delacroix.

Plus sûrement parce que, de cette rencontre (j'allais dire de cet entrechoquement) jaillit, chez l'auteur des *Voix du silence* une interrogation nouvelle et une vérification de deux principes fondamentaux : 1° l'art est une manifestation de l'inconnaissable, de ce «secret des choses qui n'est pas dans

l'apparence» ; 2° notre art est désormais inséparable du Musée imaginaire qu'il suscite.

Cette fois, pour nous entraîner à le suivre, André Malraux ne prend pas le ton de l'essai, mais celui des *Antimémoires* ; il nous fait participer aux circonstances mêmes qui l'ont amené à témoigner, à se souvenir et à confronter ses rêves avec les réalités.

C'est le Musée imaginaire, lieu mental, devenant musée réel à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence.

C'est la visite au château de Vauvenargues, après la mort de Picasso, où André Malraux, devant le fabuleux héritage, découvre «le tombeau vivant de la révolte où les œuvres seront enfin chez elles».

Et comme en charnière de ces deux volets où se distinguent « les œuvres qui nous choisissent », et « celles que nous choisissons » – c'est l'étonnant dialogue de l'atelier du quai des Grands-Augustins, où Malraux et Picasso, il y a trente ans, échangent leurs idées comme deux complices échangent des coups : «Il est le possédé d'un sacré qu'il ignore...», «Il faut bien que la nature existe pour pouvoir la violer...», «La plus furieuse accusation de la peinture appartient à la peinture...».

Le texte donné ici en deux parties (aujourd'hui et samedi prochain), concerne précisément cette visite à l'atelier du quai des Grands-Augustins.

Si André Malraux a intitulé son ouvrage *La Tête d'obsidienne* (en référence au crâne précolombien, symbole de ce qui, au-delà de la mort, engage le dialogue de l'homme avec l'autre monde), c'est en effet que le sujet traité dépasse la personnalité et l'œuvre même de Picasso, mais celui-ci n'en demeure pas moins l'axe autour duquel s'épanouit la pensée fondamentale de l'auteur.

Parce que Picasso, ce « Saturne de la Métamorphose », approfondit moins son art qu'il ne le remet sans cesse en question, André Malraux, ici dans l'atelier,

comme plus tard à Vauvenargues – ces deux antimusées ? – voit la peinture « rapporter du fond de l'inconnu ce qui est assez étranger à l'homme pour qu'il l'ignore ; assez proche de lui pour qu'il le reconnaisse ».

*(1) A paraître prochainement chez Gallimard. Précisons que « la tête d'obsidienne » (musée de Mexico) est un crâne précolombien sculpté dans cette lave sombre et translucide.*

---

## **I. L'atelier du quai des Grands-Augustins**

C'est dans l'atelier des Grands-Augustins, que nous avons parlé pour la première fois du Musée imaginaire ; le jour où il me montra les quatre-vingt toiles qui s'y trouvaient rassemblées, sans doute par la guerre, lors de mon dernier passage à Paris.

– Vous ne remarquez rien ? me demanda-t-il d'abord.

– Non.

– J'ai coupé ma mèche !

Pourtant l'expression de son visage n'avait pas changé : les mêmes yeux d'autre-monde dans un masque de Pierrot étonné.

Il m'avait montré quelques paysages, d'une facture proche de celle des natures mortes qu'il achevait à mon passage précédent. On les avait rangées, sauf une, qui représentait le radiateur. Je n'avais jamais vu de paysages de lui. Je fus saisi par ceux-ci, pour la même raison que par les *Fleurs* de ses sculptures naguère,

et, plus tard, par ses *Confrontations* : chaque attaque d'un nouveau domaine modifiait ses moyens d'attaque, et dévoilait les précédents.

– Ça vous étonne ? demanda-t-il. C'est vrai, je ne suis pas un paysagiste. Ces paysages-ci sont venus tout seuls. Je me suis beaucoup promené sur les quais, pendant l'occupation. Avec Kazbek...

C'était son lévrier afghan, d'ordinaire couché dans l'atelier. Les Allemands s'enquéraient de sa race, et Picasso répondait, innocent : basset charentais.

– Je n'ai pas peint Kazbek. Ce sont les arbres des quais, Notre-Dame, le Vert-Galant, ce que vous voyez là, qui a commencé à sortir. Je n'ai rien peint sur le motif. J'ai peint ce qui est venu, je l'ai laissé comme ça... comment vous trouvez ça ?

La palette, différente de celle que je connaissais, m'étonnait. Je ne parlai pas de l'essentiel, qui se limitait encore, dans mon esprit, à une séduction coupante. Eussé-je été moins surpris par quelques figures qui les accompagnaient, si je les avais découvertes ? mais elles étaient familières. Son *Vert-Galant* aux troncs de trapèzes et aux feuillages en oursins saisissait au vol les bords de la Seine entre ses couteaux. Parent de quelques Arlequins cubistes ; à l'opposé de ses Fleurs en crocs qui sembleraient peintes, plus tard, par des oriflammes de tribus. Hérité de ce qui avait été la paix, sous la petite silhouette bienveillante d'Henri IV... Presque heureux, ces paysages pointus... Ne pas s'y fier.

Dans l'atelier de l'étage supérieur, il avait rassemblé une foule de figures arbitraires, qui avaient accompagné son art pendant vingt ans sans le conquérir. Héritiers retrouvés des *Demoiselles d'Avignon* et de la période nègre, se succédaient les yeux à la place des oreilles, les seins à la place des genoux, les enfants martiens des *Figures au bord de la mer*, les *Amoureux* de 1920, la *Femme endormie*, signe hérissé de crocs que Kahnweiler conserva trente-sept ans, l'extraordinaire *Crucifixion* en chapelet d'omoplates et de fémurs, *La femme qui pleure*, toutes les formes annonciatrices de celles que prodiguerait plus tard son

génie-aux-liens ; et des figures récentes qui leur étaient apparentées, *Le Chapeau bleu*, des portraits de Dora Maar, *L'enfant à la langouste*, que les journaux nommaient déjà les *Monstres*. Réunis, ces tableaux que l'on allait appeler provocateurs et gratuits après les avoir appelés mystificateurs ou idiots, révélèrent ce que ses profils enchevêtrés dans leur face avaient de commun avec sa *Crucifixion* éclatée, dans l'Ordre de la distorsion. Toutes étaient des œuvres limites. Si on lui avait demandé une fois de plus : «Qu'est-ce que c'est ?», il eût répondu : «Des tableaux». J'en connaissais trois ou quatre ; quelques autres par des reproductions.

Cette assemblée ne s'apparentait à aucune des ses expositions. Depuis la guerre, et même depuis la guerre d'Espagne, j'avais vu peu de peintures. Chez lui, seulement des natures mortes. On ne connaissait guère ses sculptures, qui ne furent réunies au Petit Palais que vingt ans plus tard. Dans mon esprit, dans celui de mes amis qui n'avaient visité ni son atelier ni Boisgeloup, la dernière et la plus magistrale expression de son génie était *Guernica*. Ces quatre-vingt toiles semblaient d'abord annoncer une nouvelle manière ; elles s'étaient pourtant succédé, de loin en loin, depuis 1919. Par leur rapprochement, Picasso isolait le virus de son art. Le virus, non le ferment, car certaines de ses œuvres capitales (et d'abord *Guernica*) appartenaient à un autre monde, sinon à une autre peinture. Nul ne pouvait savoir que ces fragments d'aérolithes deviendraient les annonciateurs des Tarots.

– Hein, c'est pas mal ? dit-il.

– Comme coup de poing dans l'estomac, c'est même sérieux. Savez-vous à quoi ça me fait penser ? Aux *Demoiselles d'Avignon*. Aussi à certaines photos de vos sculptures. C'est la «terre inconnue» de votre art.

– Pourquoi pas ? La peinture, c'est la liberté... A force de sauter, on peut retomber du mauvais côté de la corde. Mais si on ne risque pas de se casser la gueule, comment faire ? On ne saute pas du tout.

«Il faut réveiller les gens. Bouleverser la façon dont ils identifient ce qu'ils voient. Il faudrait créer des images inacceptables. Que les gens écument. Les forcer à comprendre qu'ils vivent dans un drôle de monde. Un monde pas rassurant. Un monde pas comme ils croient...»

Je me souviens du récit de sa première visite au Trocadéro : «Moi aussi, je pense que Tout, c'est inconnu, c'est ennemi.»

– Je ne savais pas que ces figures existaient depuis si longtemps..., répondis-je.

– J'ai peint les *Amoureux* aussitôt après l'autre guerre. Le *Chapeau bleu*, l'année dernière. Toutes celles-ci, à gauche, depuis quelques mois.

Il sourit, ironique et inquiet :

– Qu'est-ce qu'elles veulent dire ?

Lorsqu'il prenait l'expression naïve (son air meunier-de-comédie, disait Braque) qui lui était chère pour mystifier ses interlocuteurs, il s'exprimait volontiers par interrogations : «Comment voulez-vous qu'une femme fasse une bonne nature morte avec un paquet de tabac, si elle ne fume pas ?» ou encore, bras écartés et mains ouvertes : «Puisqu'ils disent que je dessine aussi bien que Raphaël, pourquoi ils ne me laissent pas dessiner tranquille ?» Mais aussi : «Est-ce que nous allons nous décider à parler de la peinture ? Ah ! si j'étais artiste peintre !...» Et de continuer, avec une gravité soudaine et lasse : «Tout de même, avant de mourir, je voudrais deviner ce que c'est, la couleur...»

«Vous le savez mieux que moi, répondis-je. Elles veulent dire ce que rien d'autre ne pourrait dire. Toutes en chœur, elles le crient.»

J'ajoutai, non sans une admiration un peu amère : «Elles disent aussi : Ecrit sur les murs de la prison.» Et enfin que, depuis tant d'années, ces œuvres

intraitables créaient un monde de peinture qui n'avait jamais existé ; évidemment très différent du monde architectural et cézannien du cubisme...

– Le Louvre de Cézanne, dit-il, ne devrait pas être très différent du mien. Ce qui est très différent, c'est justement ce qui n'est pas au Louvre...

Il savait combien de résurrections avaient accompagné ses expositions, depuis la sculpture romane jusqu'à la mexicaine, les masques nègres jusqu'aux tableaux naïfs, depuis les peintures préhistoriques jusqu'à toutes les formes de l'agressivité. C'était avec lui que la création artistique se retrouvait jusqu'aux cavernes, parce que cette aventure se poursuivait parallèlement à la sienne. Je lui montrai des photos agrandies de monnaies gauloises et de Fécondités sumériennes, alors presque inconnues. On venait de me les envoyer. Il les regarda, puis les vit : son visage devient instantanément le masque intense qu'il prenait lorsqu'il peignait, un masque de lézard habité par les esprits. Pourquoi lézard ? Son visage était rond. A cause des pommettes, des yeux sans blanc – et si noirs ? Un effet de lumière suggérait une moustache blanche en brosse. Autre masque. Elle eût supprimé l'étonnement, l'insolite, l'eût transformé en personnage trapu. Il étudiait les faces des monnaies, éclatées en fragments de haches, en bâtonnets brisés, en virgules, en boules ; et une Fécondité sumérienne vaguement parente d'une de ses sculptures, yeux en anneaux dans la corolle qui formait la tête. Son visage redevint lentement joyeux, retrouva celui de Picasso ; il me rendit les photos, avec l'air d'avoir trouvé un trésor dans son propre jardin :

– Qu'est-ce que vous faites de ça ?

C'est alors qu'il m'interrogea sur le Musée imaginaire. Mon essai n'avait pas encore paru. Pourtant Picasso savait qu'il n'y était pas question du Musée des Préférences de chacun, mais d'un musée dont les œuvres semblent nous choisir, plus que nous ne les choisissons. Je lui dis à peu près ceci :

« Relisez Baudelaire, vous serez stupéfait de constater à quel point notre musée, en un siècle, est devenu différent du sien. J'essaie de faire l'inventaire.

D'abord, tout ce que nous avons découvert depuis 1900 : Asie, Afrique, Amérique précolombienne. Ce que nous avons ressuscité : Byzance et l'art médiéval. Pour Baudelaire, la sculpture commence à Donatello.

Ensuite, la disponibilité de ces découvertes et de ces résurrections, apportée par la photo. Qui nous apporte aussi les fresques, les vitraux, la statuaire médiévale – les œuvres intransportables.

La nature du musée. Le Louvre n'est pas une galerie d'antiques développée : il est autre chose, et pose d'autres questions. Il est le lieu de l'art, alors que la galerie était le lieu de la beauté : «Enlevez-moi ces magots !»

Le Musée imaginaire, qui ne peut exister que dans notre mémoire, n'est pas non plus un Louvre développé. Celui de Baudelaire accueille quatre siècles ; le Musée imaginaire, cinq millénaires, l'immémorial sauvage et préhistorique. Presque toutes les œuvres des hautes époques sont nées dans des civilisations où l'idée d'art n'existait pas. Les dieux et les saints sont devenus des statues ; la métamorphose est l'âme du Musée imaginaire. La foule des œuvres de toutes les civilisations «n'enrichit» pas le Louvre, elle le met en question.

La prise de conscience par les peintres, à partir d'*Olympia*, d'un «fait pictural» commun à toutes les écoles ; la naissance du Musée imaginaire et celle de l'art moderne sont inséparables, et le rôle de révélateur joué par *Olympia* est repris par *Les Demoiselles d'Avignon*.

Enfin, le Louvre avait toujours cru savoir ce qu'il choisissait, alors que les arts qui font irruption au Musée imaginaire semblent nous choisir plus que nous les choisissons.»

J'en étais là. Cette entreprise de déménagement ne lui déplaisait pas.

– Oui, dit-il, bien sûr... Qu'est-ce que c'est, la peinture ?

Le soir commence à tomber sur l'atelier, bizarrement mal éclairé.



– Ce que fait Braque maintenant, dit Picasso, ne ressemble plus beaucoup à ce que je fais. Pour lui, la bagarre est finie ! Mais si je lui donnais ma collection, il serait très content, non ? Pourquoi Derain collectionne les plaques scythes, et pas moi ? Elles me ressemblent, et pas à lui ! Pourquoi Matisse achetait des fétiches avant nous ? Qu'est-ce qu'ils ont à voir avec lui ?

– Ils s'accordent à ses tableaux, mieux que sa propre sculpture. Les marchands le savent bien. Les grands artistes d'une époque ont le même Musée imaginaire, à un quart près.

Je lui raconte la rencontre de Degas avec Bonnat sur l'impériale de l'omnibus, la stupéfaction de Degas à l'énumération des tableaux anciens qui forment aujourd'hui le musée de Bayonne. Le plus célèbre des Pompiers aimait les mêmes œuvres que les plus audacieux Indépendants. «C'est drôle, la vie, avait dit Degas. Enfin ! chacun a suivi son chemin...» Ils savaient qu'ils ne se reverraient plus. Ils se séparèrent en se serrant chaleureusement la main...

– Quand les gens veulent comprendre le chinois, ils pensent : il faut que j'apprenne le chinois, non ? Pourquoi, ils ne pensent jamais qu'il faut qu'ils apprennent la peinture ?

– Vous le savez bien. Ils pensent puisqu'ils jugent du modèle, ils peuvent juger du tableau. Ils commencent seulement aujourd'hui à se dire que le tableau n'imité pas toujours le modèle. A cause de vous, du cubisme, et des arts qu'ils commencent à découvrir, ceux des hautes époques, les arts sauvages, etc. Ces arts n'imitent pas de modèle non plus, ou pas trop. Dès que l'art gothique a cessé de s'expliquer par la maladresse, tout l'ancien système a été condamné à mort. Maintenant, les non-artistes, au Louvre, sont les gens qui admirent ce par quoi les tableaux sont ressemblants ; les artistes, ce par quoi ils ne sont pas...

– Les gens disent : je ne suis pas musicien, mais ils ne disent jamais : je ne suis pas peintre.

– Parce qu'ils pensent : je ne suis pas aveugle. Ils ne croient pas devoir apprendre la ressemblance, ni la beauté...

– Laquelle ?

– L'idéalisation, je suppose. Donc, ils jugent allègrement.

– On juge toujours, quand on ne sait rien !

– C'est toute la question. Dès que l'art moderne est entré en jeu, à quoi s'est-il référé ? A...

– A la peinture !

– C'est-à-dire aux tableaux et aux sculptures qui nous habitent – ce que j'appelle : le Musée imaginaire. Mais alors que les gens croyaient connaître la beauté et la ressemblance, ils ne connaissaient pas de Musée imaginaire, n'en soupçonnaient même pas l'existence. Quand ils allaient au Louvre...

– S'ils allaient y chercher la ressemblance et la beauté. Ils ne pouvaient pas voir les tableaux. On croit qu'on regarde, non ? Ce n'est pas vrai. On regarde toujours à travers des lunettes.

Il parle fort bien de ces lunettes que les créations des artistes imposent aux spectateurs. Non pas de « la nature imitant l'art », mais du filtre qui colore le regard au moment où il se pose sur l'objet, de l'intention préconçue qui fit croire que le sèche-bouteille de Marcel Duchamp était une sculpture parce qu'on le présentait dans une exposition, et que les sculpteurs nègres étaient maladroits parce qu'on était assuré qu'ils voulaient imiter les voisins, ou la nature.

– Il faut obliger les gens à voir les tableaux malgré la nature, évidemment. Mais qu'est-ce que c'est, la nature ?

– Qu'est-ce que c'est, la nature ?

Je me souviens de sa réponse de jadis, à un journaliste du genre malin qui lui demandait : «Monsieur Picasso, doit-on peindre les pieds rectangulaires ou carrés ? – Je ne sais pas, il n'y a pas de pieds dans la nature.»

– Le berger Giotto dessine bien mal les moutons ; mais quand les gens ont compris que les peintres ne se référaient plus à la nature, ils n'ont pas été contents du tout : l'art moderne commence à *Olympia*, et *Olympia* est le premier tableau qu'on ait dû faire protéger par la police.

– Vous êtes sûr ?

– Tout à fait. Et c'est d'autant plus curieux, que le tableau n'est pas érotique. Il s'agit bien de peinture. Or, si elle ne plaisait pas aux protestataires, ils avaient qu'à ne pas l'acheter. Ce qu'ils ont fait, d'ailleurs.

– Les gens ont toujours eu envie de détruire la peinture qu'ils détestent. Ils ont raison. Contre *Les Demoiselles d'Avignon*, ils n'ont rien fait, c'est drôle...

– Quand le connétable de Bourbon a pris Rome, ses archers ont choisi pour cible *L'Etoile d'Athènes*...

– Ils n'aimaient pas Raphaël, non ? Déjà cubistes !

– Pendant des mois, tous les personnages : Platon, qui était Léonard de Vinci, et je ne sais plus lequel, qui était Michel-Ange, et tous les autres, ont eu des flèches plantées dans les yeux... Belle scène pour un film.

– Pas étonnant. Les gens n'aiment pas la peinture. Ce qu'ils voudraient, c'est savoir ce qui sera bien dans cent ans. Ils croient que si on saute par-dessus, on aura gagné. Ils devraient tous être marchands de tableaux. Pourtant, la peinture, on ne sait pas comment ça vit. Comment ça meurt. Personne ne peut parler de la peinture. Je peux parler de Van Gogh. Peut-être. Pas de la peinture. Elle me fait faire ce qu'elle veut : aller loin, aller très loin, aller encore plus loin, et que ça se tienne... Seulement, voilà ; que ça se tienne... en face de quoi ?

– De votre Musée imaginaire...

Il réfléchit, répond :

– Si vous voulez. Pas seulement.

J'ai moins envie d'engager une discussion, que de le pousser à parler. Je lui demande pourtant s'il ne croit pas qu'après Manet les œuvres abandonnent le domaine de leur création : caverne, temple, palais, tombeau, cathédrale, salon, pour entrer dans un domaine commun, où elles se réfèrent les unes aux autres : les archaïques grecs aux statues-colonnes, à la dernière *Piétà* de Michel-Ange, aux masques nègres ?

– Les gens ne sont pas contents, répond-il, parce qu'ils veulent que si un peintre pense à *Kazbek*, il imite *Kazbek*. Le mot : chien, avec des lettres n'imité pas un chien !

– Le caractère chinois non plus, du moins depuis longtemps.

– Il le nomme. Le peintre doit nommer. Si je fais un nu on doit penser : c'est un nu. Pas celui de Madame Machin.

– Ou de la déesse Machin. Mais l'amateur veut un nu de Picasso.

– Il le sera de toute façon, si j'arrive à nommer le nu. Bien sûr, c'est difficile. C'est la peinture. En peinture, les choses sont des signes ; nous disions des emblèmes, avant la guerre de quatorze... Qu'est-ce que ce serait, un tableau, si ce n'était pas un signe ? Un tableau vivant ? Ah ! bien sûr, si on était artiste peintre ! Mais quand on est seulement Cézanne, ou le pauvre Van Gogh, ou Goya, alors on peint des signes.

Vous êtes d'accord, vous le chinois, non ?

Les cubistes ont compris très tôt que le moyen privilégié de la peinture est le signe émotif. La liberté de Picasso a rarement accepté de se libérer de lui. Son

art en a besoin pour rivaliser avec la nature, et même pour la détruire. Il désigne du geste le groupe le plus arbitraire des tableaux posés le long des murs. Ces figures tantôt révoltées et tantôt géométriques, signes animés par un même conflit acharné avec ce qu'ils signifient, s'unissent dans un caractère commun aux figures nouées et aux figures anguleuses ; toutes semblent ligotées par leur cadre. L'équerre frénétique de *La femme qui pleure* est déjà célèbre ; sa liberté a paru préparer un nouveau style, peut-être un nouvel expressionnisme. (C'était mal connaître Picasso). Mais l'écriture sauvagement libre de ses toiles que je regarde échappe à cette fureur enchevêtrée. De façon variable, au cours de tant d'années...

– Les caractères chinois, dis-je, se réfèrent à une signification connue ; ces tableaux-ci se réfèrent à une signification inconnue, même s'ils sont des portraits de Dora Maar. Et puis, pour un Chinois, le monde du signe est respectable ; c'est un peu celui de l'algèbre pour les Occidentaux. Ils respectent les équations ; mais ils ne connaissent que deux sortes de signes : les dessins d'enfant, graffiti, «bonshommes», etc., et les caricatures. Vous attaquez aujourd'hui le visage d'une façon beaucoup plus inquiétante. On n'ose plus parler d'infantilisme, de snobisme, de mystification...

– Oui. Pourquoi ?

– Vos tableaux valent trop cher. Pendant la Résistance, j'ai eu pour agent le médecin d'une petite ville du Lot. «Votre Picasso, ça n'existe pas, c'est du snobisme, de la mystification, il l'avoue lui-même !». Bien. Cette année : «Votre Picasso, j'en fais autant, seulement, lui, il les vend des millions, dans tous les pays du monde. Pas moi ! Vous me direz que c'est bien organisé, qu'il y a les marchands de tableaux ? Sûrement, mon colonel, mais ça ne suffirait pas. Tant d'argent, et en changeant tout le temps ! Il aurait pu continuer les trucs bleus qu'on a photographiés partout, c'était compréhensible, au moins ! Non, je ne suis pas superstitieux, mais il y a du sorcier dans ce garçon-là...»

Le mot sorcier plaît à Picasso. Il s'accorde à la transe de certaines de ses formes, à ses figures de grimoire, à sa puissance de métamorphose. Il aime les

chauves-souris, il a recueilli des scorpions et des petits hiboux, et fait passer les seconds dans ses toiles, en attendant les colombes. Il connaît la part mystérieuse de son génie, ses crises paludiques d'invention. Je lui ai dit un jour, au sujet de Lawrence d'Arabie, que la légende des monstres sacrés n'allait pas sans une part de mystère. «Oui, m'a-t-il répondu, mais quand ce sont des peintres, il faut que le mystère soit dans la peinture...» Il aime pourtant que sa sorcellerie lui échappe un peu, et regrette de comprendre si bien mon brave médecin, qui le comprend si mal.

«Tout de même, que des gens qu'ils ne comprennent rien à ma peinture s'occupent tellement de moi, c'est drôle, non ? Au fond, c'est drôle aussi, ceux qui comprennent la peinture, quand ils ne sont pas des peintres... C'est qui ?

– D'abord, ceux qui en ont besoin ?... La suite nous mènerait loin, je crois. Les mauvais peintres aussi aiment la peinture...

– Pas la même.

– Parfois la même... Voyez Bonnat ! Enfin, je voulais dire que maintenant tout le monde sait que vos signes signifient quelque chose. Mais quoi ?

– Ça les ravage. Qu'est-ce que ça peut leur faire ? Tout de même, les Arlequins cubistes sont dans les magazines...

– Par une confusion avec la décoration, surtout avec les décors de théâtre. Mais la période nègre... Et ces toiles-ci !...

– Les gens commencent *toujours* par ne pas comprendre ! Après, c'est seulement comme s'ils comprenaient. Mais ça, c'est formidable. Parce que moi, je ne sais pas du tout ce qu'ils comprennent. Quand on est mort, bon. Je ne suis pas mort. Ils ont pris l'habitude ? Il y a autre chose. Tenez, Apollinaire, il ne connaissait rien à la peinture, pourtant, il aimait la vraie. Les poètes, souvent, ils devinent. Au temps de Bateau-Lavoir, les poètes devinaient...

J'ai vu pour la première fois Utrillo, hagard, accompagné d'un gorille stupéfiant, chez l'épicière de Montmartre, où déjeunait Max Jacob. Utrillo ne savait plus que deux mots. Ses paupières très lourdes se levèrent sur un vide désolé, il me demanda : «Peintre, ou poète ?», s'assit et s'endormit.

Je réponds :

– En ce sens, Baudelaire, qui n'était pas musicien, a deviné Wagner...

– Mais vous ne trouvez pas que c'est drôle ? Quand on commence un tableau, on ne sait jamais ce qu'il va devenir. Quand il est fini, on ne le sait pas non plus. La peinture, on dirait qu'elle mûrit pour devenir bonne à manger. Voyez pour Cézanne, pour Van Gogh. Les gens ne comprennent pas que c'est moi, Van Gogh, non ? Ça ne fait rien : nous ne sommes pas pressés...

Il parle sur le ton de la plaisanterie ; je crois qu'il ne plaisante qu'à demi. Il se moque. De lui-même ? Plutôt de tout, comme il semble ricaner des formes humaines dans certaines de ses figures. Sa plaisanterie grince.

– Van Gogh, dis-je, mort au même âge que Claude Monet, serait mort à la veille de la guerre, en 1939... Il aurait été, de son vivant, plus célèbre au Japon que Raphaël. Mais la victoire tardive des génies maudits est une chose, les résurrections du Musée imaginaire en sont une autre. Pendant des siècles, les fétiches ont été des bonshommes.

– Ils existaient quand même.

– Pour le dieu de la sculpture.

– C'est ça qu'il faudrait comprendre. Personne ne l'a expliqué. Mettons qu'on les ait oubliés. Non, n'allons pas si vite ! Après tout, Rembrandt a copié, comme ils disent, les miniatures indiennes, non ?

– Oui. Et Dürer a étudié les statuettes aztèques qu'on lui a montrées à Anvers. On a pourtant cessé de *voir* l'antique pendant un bon moment ; la

sculpture romane, pendant cinq bons siècles. Théophile Gauthier, de passage à Chartres, n'a pas fait le détour, quatre cent mètres ! pour regarder la cathédrale. Et les statues-colonnes n'étaient pas enfouies, et les plus célèbres antiques ont orné l'hippodrome de Byzance.

Il dresse mystérieusement l'index.

– Je vais vous montrer quelque chose...

Il m'entraîne dans une petite pièce voisine, tire de sa ceinture un trousseau de clefs, ouvre une armoire métallique. Sur les rayons, ses statuettes très allongées que l'on appelait alors les *Crétoises*, une idole-violon des Cyclades, deux moulages de statuettes préhistoriques :

– La *Vénus de Lespugue* ?

– Oui.

L'un des moulages est celui de la statuette mutilée ; il en a trouvé un de la statuette reconstituée : le buste et les jambes jointes surgissent symétriquement du puissant volume de la croupe et du ventre.

– Je pourrais la faire avec une tomate traversée par un fuseau, non ?

Il y a aussi de ces cailloux gravés, de ses petits bronzes, un exemplaire du *Verre d'absinthe*, et le squelette d'une chauve-souris. Il tire d'un rayon une *Crétoise*, me la tend. Les photos n'en transmettent pas l'accent incisif.

– Je les ai faites avec un petit couteau.

– De la sculpture sans âge...

– C'est ce qu'il faut. Il faudrait aussi peindre de la peinture sans âge. Il faut tuer l'art moderne. Pour en faire un autre.



«Tout le monde, exactement tout le monde, jusqu'à nous, a trouvé moches les idoles en violon. Moi, je trouve que la mienne n'est pas moche. Vous aussi. Tous nos amis. On l'a oubliée longtemps, sûr. L'histoire du goût, je m'en fous. Même, ça me plaît, qu'on l'ait oubliée ! Sans ça, elle serait immortelle ! Mais pour nous, elle est là. Elle est là. On dit : nous aimons ce qui nous ressemble. Ma sculpture ne lui ressemble pas du tout, à mon idole ! Elle ne devrait être aimée que par Brancusi, alors ? Les ressemblances ! Dans *Les Demoiselles d'Avignon*, j'ai peint mon nez de profil dans un visage de face (il fallait bien le mettre de travers, pour le nommer, pour l'appeler : nez). Alors, on a parlé des Nègres. Avez-vous jamais vu une seule sculpture nègre, une seule, avec un nez de profil dans un masque de face ? Nous aimons, tous, les peintures préhistoriques ; personne ne leur ressemble !