

L/1974.02.23 — André Malraux, «Picasso, le Saturne de la métamorphose. II. “La plus Furieuse Accusation de la peinture...”», *Le Figaro* [Paris], n° 9157, 23-24 février 1974, p. 13-14, (*Le Figaro littéraire*, n° 1449, 23 février 1974, p. I-II). Prépublication de pages de *La Tête d’obsidienne*. Inédit.

André Malraux

Picasso, le Saturne de la métamorphose.

II. «La plus Furieuse Accusation de la peinture...»

Le grand sorcier, par André Brincourt

Dans le dernier *Littéraire* (16 février) nous avons publié la première partie du texte extrait du prochain livre d’André Malraux, intitulé *La Tête d’obsidienne* (à paraître bientôt chez Gallimard). Il s’agit du chapitre relatant la visite qu’André Malraux fit à Picasso dans son atelier du quai des Grands-Augustins.

Extraordinaire rencontre au cours de laquelle André Malraux précise à Picasso le sens véritable du Musée imaginaire, ce «lieu mental» des œuvres qui gouvernent tout créateur de formes.

Sorcier et non mystificateur, le peintre des *Demoiselles d’Avignon*, qui ne laisse pas de remettre l’art en question, nous disait qu’«il faut tuer l’art moderne pour en faire un autre». Il nous répétera cette fois que «le pire ennemi d’un peintre,

c'est le style» – si, toutefois, le style doit se confondre avec ce qu'il appelle un petit moule à gâteaux.

Cette seconde partie nous fait encore mieux comprendre en quoi Picasso devient le «Saturne de la Métamorphose» – par référence à *La Métamorphose des dieux* et au *Saturne, essai sur Goya* : lorsqu'il veut bousculer la vision d'un monde peu rassurant, ou mieux, faire de sa peinture «le sens de son combat et le moyen de sa liberté».

Après tant d'ouvrages écrits de son vivant, que le premier livre après la mort de Picasso soit d'André Malraux – mettant en cause le rapport de l'œuvre la plus déroutante avec les valeurs de notre temps, la symbolique des masques ou l'influence reconsidérée de l'art nègre en fonction même de l'accueil des arts sauvages par le Musée imaginaire – voilà sans doute un signe qui nous invite à nous interroger.

Au-delà d'une mort que nient la présence et le pouvoir de l'art – comme en témoigne ce crâne précolombien d'obsidienne qui donne son titre –, le sorcier, pour la première fois, reprend, dans l'ombre, le dialogue.

II. «La plus furieuse accusation de la peinture...»

Au temps de *Guernica*, il m'a dit, dans ce même atelier : les fétiches ne m'ont influencé par leurs formes, ils m'ont fait comprendre ce que j'attendais de la peinture. Il tient et regarde l'idole-violon des Cyclades. Son visage naturellement étonné redevient le masque intense qu'il a pris quand il a regardé les photos (Braque

m'a parlé de «son côté somnambule».) Il n'a pas fait un geste, il continue à parler ; la lumière et l'atmosphère sont les mêmes ; des bruits continuent à monter de la rue. Mais il vient d'être pris d'une angoisse et d'une tristesse communicatives. Je l'écoute, et j'entends une phrase qu'il disait au temps de la guerre d'Espagne : «Nous, les Espagnols, c'est la messe le matin, la corrida l'après-midi, le bordel le soir. Dans quoi ça se mélange ? Dans la tristesse. Comme l'Escorial. Pourtant, je suis un homme gai, non ?» Il semble gai, en effet. Par un mélange de jeunesse, presque d'enfance, et d'activité, qui donne l'impression qu'il joue, et qu'il s'amuse. (Sauf lorsqu'il peint.) Pourtant, en quelques secondes, la mer joyeuse s'est retirée de ce visage de sable. Il est en train de dire :

– De temps en temps, je pense : il y a eu un petit bonhomme des Cyclades. Il a voulu faire cette sculpture épatante, comme ça, non ? exactement comme ça. Il croyait faire un dieu, je ne sais quoi. Il a fait ça. Et moi, à Paris, je sais ce qu'il a voulu faire : pas le dieu, la sculpture. Il ne reste rien de sa vie, rien de ses espèces de dieux, rien de rien. Rien. Mais il reste ça, parce qu'il a voulu faire une sculpture. Qu'est-ce que c'est, notre... nécromancie ? Et ces trucs magiques, qu'ont les peintres, les sculpteurs, depuis si longtemps ? Quand on croyait à la beauté immortelle, aux conneries, c'était simple. Mais maintenant ?

– Vous n'avez pas choisi d'aimer la sculpture des Cyclades. Ni les masques nègres. Pourquoi les œuvres que vous aimez existent-elles ensemble dans votre esprit ? Je crois que c'est par leur présence commune. Ce n'est pas tout à fait clair pour moi... Vous venez dire que cette idole est là. Je le pense aussi. Nous ne le pensons pas de l'Apollon du Belvédère. Le Musée imaginaire de chacun, ce sont les œuvres présentes pour lui. Les statues survivaient parce qu'elles étaient des œuvres d'art, elles sont aujourd'hui des œuvres d'art parce qu'elles survivent...

Il a l'esprit très rapide, mais le goût de réfléchir lorsqu'une idée lui semble concerner indirectement sa relation avec la peinture :

– C'est intéressant... On peut me dire ce qu'on veut d'un tableau qui n'est pas là quand je le regarde, ça m'est égal. Les autres tableaux, c'est pour les

historiens. Mon idole est devenue une sculpture ? Oui le fétiche aussi. Sûr. Ça ne s'arrêtera pas avec nous, non ? Des fois, je vois l'atelier, toutes les choses avant de peindre, avant de penser à m'en servir. Qu'est-ce que ça deviendra ? Mes toiles d'autrefois ont beaucoup changé. Pas les couleurs : les toiles. Aussi les sculptures. Et je suis vivant. Après... Et Van Gogh ? Et Cézanne ? Je vous ai dit : on ne sait pas comment ça vit, la peinture...

De la main qui tient le petit violon de marbre, il désigne, dans son coin, sa *Femme au feuillage*.

– Les feuilles, elles ont été bien étonnées de se trouver dans ma sculpture, non ?

Il parle de la façon la plus simple. Ni chiqué ni maladie. Mais il ressent la métamorphose comme les médiums ressentent leur état second. Les feuilles sont entrées dans sa sculpture, en effet. Il a imaginé le taureau redevenu guidon et selle, parti sur deux vélos. Il a parlé de rejeter à la mer les galets qu'il a sculptés. «Que penseraient ceux qui les trouveraient, plus tard ?» Les guitares en désordre dans la pièce voisine, il les a collectionnées *après* avoir peint ses tableaux à guitares. De ses nouvelles toiles, il dit : il en arrive ! De celles qu'il achève : je les laisse comme ça, il a parlé de ses paysages comme s'ils étaient entrés en lui et en étaient sortis tableaux. Après *Les Demoiselles d'Avignon*, son œuvre devient une métamorphose inépuisable. Il vit en elle. *La Femme à la poussette* ne sera pas une «interprétation». Lorsque les journalistes disent : le sorcier Picasso, ils expriment à la va-vite le pouvoir profond et trouble qu'il possède et peut-être exorcise. Même l'ensemble de son œuvre, par la nature et la succession des périodes, est hanté par la métamorphose, comme l'œuvre d'aucun artiste ne le fut avant lui. Je n'ai pas oublié, les cafards posés au pied de *Guernica*.

Il a repris sa gaieté étonnée. L'émerveillement ironique est une de ses expressions familières. Séparé du petit bonhomme des Cyclades. Déconnecté des siècles.

– Mes feuilles, bon. Des feuilles domestiques, comme Kazbek. Mais le violon, ce n'est pas une feuille. Quand même une sorte de feuille, non ? L'arabesque, la symétrie... J'ai mis des morceaux de guitare dans mes tableaux. Braque et Gris aussi. Et puis, tout le monde. Maintenant, je me demande : le petit sculpteur, il l'a inventé, le violon ? Invention formidable ! Si vous raccordez le haut à gauche et le bas à droite, en coupant au milieu du cran, c'est un nu, de profil ! Inventé, ou découvert ? Je ne veux pas dire : est-ce qu'on l'avait fait avant, je veux dire : est-ce que nous avons un violon en nous, qu'il a reconnu comme moi je reconnais sa sculpture ?

– C'est un peu ce que Jung appelle l'archétype, qu'on connaît seulement par les formes qu'il prend. Comme la mère vinaigre, explique-t-il.

– Je veux dire : est-ce qu'il y a des formes, un peu vagues comme le projet d'un tableau, qui se précisent, qui se réincarnent ? Pourquoi ? Parce qu'elles correspondent à quelque chose de profond en nous, très profond ? Par la forme elle-même, ou parce qu'elle exprime quelque chose ? Vous comprenez : la symétrie, ce sont des formes, mais c'est aussi notre corps, non ?

– On vous a parlé de la forme de la Vierge apparue à Bernadette ?

– Quelle Bernadette ?

– Celle de Lourdes. Elle a vu la Vierge de la grotte. Elle entre au couvent. Des âmes pieuses lui envoient toutes sortes de statuette de Saint-Sulpice. Elle les flanque dans un placard. Stupéfaction de la supérieure : «Ma fille, comment pouvez-vous mettre la Sainte Vierge au placard ? – Parce que ce n'est pas elle, ma mère !» Re-stupéfaction. «-Ah ?... et comment est-elle ? – Je ne peux pas vous expliquer...» La supérieure écrit à l'évêque, qui apporte les grands albums des principales images de la Vierge, ceux du Vatican. Il lui montre Raphaël, Murillo, etc. N'oubliez pas que ça se passe sous le Second Empire, qu'elle est une jeune paysanne, bergère je crois, qui n'a certainement vu, dans son bled, que des Vierges sulpiciennes, baroques à la rigueur. Elle fait non de la tête, toujours non. Au hasard

des feuillets, passe la Vierge de Cambrai, une icône. Bernadette se lève, exorbitée, s'agenouille : «C'est elle, Monseigneur !»

Je vous l'ai dit, la Vierge de Cambrai est une icône. Repeinte, ornée de vagues angelots ; mais ni mouvement ni profondeur, aucun illusionnisme. Le sacré. Et Bernadette n'avait jamais vu d'icône...

Il réfléchit :

«– Vous êtes sûr ?

– Les lettres de l'évêque ont été publiées. Et à qui aurait servi le mensonge ?

– Une intrigue des cubistes !... Tout de même, je voudrais bien la voir, sa Vierge...

– Elle est toujours à Cambrai. Je vous enverrai la photo.

– Quand ?

Maintenant, il est pressé.

– Cette semaine, je l'espère... Le temps de la retrouver ; je crois savoir où elle est.

– Que la fille l'ait reconnue, c'est drôle... Mais que les Byzantins l'aient inventée, c'est étonnant aussi, tout de même !... Il faudra réfléchir. C'est intéressant. D'où vient-elle ? Pourquoi est-ce que j'aime ma Vénus préhistorique ? Parce que personne ne sait rien d'elle : la magie, ça va ! j'en fais aussi ! J'aime aussi les Nègres pour ça, mais on commence à savoir, enfin, on croit...

Je me dirige vers l'atelier. Il m'accompagne. Il semble avoir rangé la Vierge de Cambrai dans un coin de sa mémoire, et penser à haute voix, comme s'il prenait maintenant conseil des formes révulsées que nous retrouvons :

– Nous avons dans la tête un musée qui n'est pas le Louvre, sûr. Qui lui ressemble. Qui ne lui ressemble pas. Mais attention : seulement dans la tête. Les intellectuels, ça ne les gêne pas. Au contraire. Les peintres, ça les gêne. L'idée d'un tableau...

– En l'occurrence : le souvenir ou la reproduction...

– ... ce n'est pas un tableau.

– Le Musée imaginaire est nécessairement un lieu mental. Nous ne l'habitons pas, il nous habite.

– Il pourrait tout de même exister en réalité, non ? Un petit. Avec des vrais tableaux. Il faudrait essayer. Comment faire ? Dans notre tête, les époques des tableaux n'ont pas beaucoup d'importance. Mais si on fait une exposition ? On ne peut pas mettre les tableaux par sujets, c'est idiot ? Au hasard ? Mais nous retrouverions la succession, non ? Si on supprimait l'histoire, qu'est-ce qu'ils diraient, les artistes peintres ? Le Douanier se mettrait dans les modernes, avec les peintres électriques ; moi, il me mettrait avec les Egyptiens. Tout de même, ça vaudrait la peine. Le Musée imaginaire de Van Gogh : Millet à côté de Rembrandt et Mauve : vous connaissez Mauve ? On mettrait ses ancêtres, à Van Gogh, on mettrait ses descendants.

Le Musée imaginaire de Baudelaire : pas de sculpteurs avant Puget, sauf Michel-Ange, pas de primitifs. *Les Phares* commencent au XVI^e siècle...

Il s'arrête devant *La Femme à l'artichaut*. L'arbitraire pur.

– Oui, répond-il. Nous avons fait du chemin... Votre Musée imaginaire aussi... Parce que, pour un peintre, les choses qu'il aime s'y retrouvent. Elles sont ensemble, vous avez raison. Comprendre l'art nègre, c'est une chose. Comprendre l'art nègre avec les statues de Minorque, comment on dit ? ibéro-phéniciennes ? et *La Dame d'Elche*, et les idoles des Cyclades (Zervos veut faire un grand livre sur cette sculpture-là, un inventaire) et les préhistoriques, c'est autre chose, non ?

Surtout devant les originaux, pas les photos. Si on faisait une exposition. Les sculptures qui nous parlent, elles se parlent. Elles ne disent pas la même chose. Comme les tableaux. Musée ou pas, nous vivons dans les tableaux, sûr ! Qu'est-ce qu'il dirait, s'il voyait Guernica, Goya ? Je me demande. Je crois qu'il serait assez content. Je vis plus avec lui qu'avec Staline. Autant qu'avec Sabartès ! Je peins contre les tableaux qui comptent pour moi, mais aussi avec ce *qui manque* à ce musée-là. Faites bien attention ! C'est tout aussi important. Il faut faire ce qui n'y est pas, ce qui n'a jamais été fait. C'est la peinture. Pour un peintre, un catch avec la peinture, le... l'exercice de la peinture, non ? Les tableaux qui arrivent, même ceux qui n'arrivent pas, ça joue un aussi grand rôle que votre Musée imaginaire. On en a un, on en change. Même pour peindre contre...

Beaucoup d'autres peintres diraient, non pas : contre le Musée imaginaire, mais : en face de lui.

– Est-ce qu'il n'y a pas aussi une salle qui ne change pas ?

– Tout de même, votre espèce de Musée, avec ses revenants copains, et mon idole, et ma Vénus... Tout ça ne part pas de l'esthétique ; c'est bien. Il faudrait d'abord faire comprendre aux gens que la création est rarement une chose esthétique.

– Celle des œuvres que nous sommes en train de ressusciter ne l'est presque jamais.

– Vous dites que je ne choisis pas d'aimer l'idole des Cyclades. Est-ce que je choisis beaucoup pour peindre ce que je peins ? De peindre comme je peins, et pas autrement, oui ! Mais... en travaillant, je me demande ce qui va entrer dans la toile, forcément. Je pars d'une idée, on ne part pas de rien ; d'une idée vague. Il faut qu'elle soit vague. Si un peintre ne sait pas trop ce qu'il veut, ça ne fait rien. Pourvu qu'il sache très bien ce qu'il ne veut pas.

« Quand je gagne, je le sais. Si je me trompe, l'avenir choisira. C'est son métier d'avenir, non ? La suite au prochain numéro. Il y a des toiles auxquelles on fait des enfants ; d'autres, on ne peut pas. Les bonnes, après, elles nous guident. Des bâtons de vieillesse ! Il en sort, il en sort ! Comme des pigeons des chapeaux. Je sais ce que je veux, d'une façon vague, comme quand je vais commencer la toile. Alors, ce qui arrive est très intéressant. C'est comme les corridas : on sait, et on ne sait pas. Comme tous les jeux, au fond. Je peux dire : je fais des œuvres complètes ; ça, c'est pour le catalogue de Zervos. Mais pour moi... Si je regarde ma main, c'est le destin, elle change au cours de la vie, non ? Je veux voir pousser mes branches. C'est pour ça que j'ai commencé à peindre des arbres ; pourtant je ne les peins jamais d'après nature. Mes arbres, c'est moi.

Cette comparaison fait partie de ma pensée, car il m'a dit un jour «qu'il voulait faire pousser des branches, les siennes, bien sûr, pas celles de l'arbre !» Il reprend :

– Pour couper les branches aussi. Qu'est-ce que c'est, un tableau, une sculpture ? Ce sont des... des objets, non ? Quoi ? Disons : des machins, ça ira. Des machins où les choses doivent rencontrer leur propre destruction. Le peintre prend les choses. Il les détruit. En même temps, il leur donne une autre vie. Pour lui. Plus tard, pour les gens. Mais il faut transpercer ce que les gens voient, la réalité. Déchirer. Démolir les armatures.

L'ironie a disparu. Il résume sans aucun doute une pensée familière, car il parle d'abondance, dans un vocabulaire, qui trouve l'accent lacérant de sa peinture.

– Un peintre doit créer ce qu'il ressent. Cuidado ! Ressentir, ressentir, on dit ça ! Ce n'est pas : voir comme ça ! Il ne s'agit pas d'interprétations. Regardez :

Il désigne la géométrie en transe de *La Femme qui pleure*.

– Dora, pour moi, a toujours été une femme qui pleure. Bon. Un jour, j'ai pu la faire.

Je pense à la seule phrase élogieuse que Léonard ait écrite sur sa propre peinture : «Un jour, il m'advint de peindre une chose réellement divine...» C'était *La Joconde*.

– J'ai pu la faire. C'est tout. C'est important parce que les femmes sont des machines à souffrir. Alors, je retrouvais le thème. Comme pour *Guernica*. Pas longtemps après *Guernica*. Il ne faut pas trop savoir ce qu'on fait. Quand je peins une femme dans un fauteuil, c'est la vieillesse et la mort, non ? Tant pis pour elle. Ou bien, c'est pour la protéger... Comme les sculptures nègres. Il y a de la peinture, innocente. Les impressionnistes, enfin les Promeneurs, c'était de la peinture innocente. Pas les Espagnols. Pas Van Gogh. Pas moi. Les Hollandais, des fois, ils pourraient être espagnols, non ? Van Gogh, Rembrandt...

«Le mot le plus important, peut-être, c'est le mot : tension. La ligne devrait...ne même plus vibrer : ne plus pouvoir... Mais il n'y a pas de ligne. Il faut trouver le plus grand écart. La tête qui devient un œuf. Les sculpteurs des Cyclades ont bien compris ça, pas dans les violons : dans les idoles qui sont des œufs obliques, fixés par un cou... Le corps et le végétal. Ça, dans ma *Femme au feuillage*, je l'ai fait. Aussi, déconcerter. Les têtes carrées, puisqu'elles devraient être rondes.

Il a changé insensiblement de ton, retrouvé l'ironie, jusqu'à la limite de la parodie.

– Déplacer. Mettre les yeux dans les jambes. Contredire. Faire un œil de face et un de profil. On fait toujours deux yeux pareils ; vous avez déjà vu ça ? La nature fait beaucoup de choses comme moi, elle les cache ! Il faut qu'elle avoue. Je peins à coup de coq-à-l'âne ? Bon, mais qui se suivent ! C'est pour ça que les gens sont obligés de compter avec moi. Comme je travaille avec Kazbek, je fais une peinture qui mord. La violence, les coups de cymbale... l'éclatement... En même temps, il faut que le tableau se défende. C'est très important. Mais les peintres veulent plaire ! Un bon tableau, un tableau, quoi ! il devrait être hérissé de lames de rasoir.»

Je n'ai jamais vu la plupart de ces tableaux, et ne l'ai jamais vu seul dans cet atelier-ci. Je prends soudain conscience de ma silhouette, de mon uniforme comme si je me voyais moi-même. Conscience aussi de l'aspect insolite de Picasso, auquel je n'ai prêté aucune attention : son imperméable trop long qui semble une blouse d'atelier, son petit chapeau d'étoffe conique, ses yeux étrangers à son masque. On m'a montré récemment un film américain où un acteur jouait le rôle de la Mort, vêtu aussi d'un imperméable ; il attendait toujours au même endroit des voyageurs qui allaient tous mourir du même accident. Picasso attend au passage ses prochains tableaux. Ceux qui l'entourent, il semble les avoir évoqués comme des esprits ou des spectres. Il pourrait avoir l'air d'un clochard, il a l'air d'un sorcier.

J'ai souvent éprouvé, jadis, cette sensation de «déjà vu». Un aboiement vient de la rue.

– Qu'est-ce que ça veut dire : travailler ? Aller plus loin ? Corriger, comment faire ? On perd la spontanéité. Matisse croit au dépouillement. Pour les dessins, rien n'est meilleur que le premier jet. Et puis, la toile vierge, c'est bien. C'est très bien.

«Après tout, on peut seulement travailler contre. Même contre soi. C'est très important. La plupart des peintres se fabriquent un petit moule à gâteaux, et après ils font des gâteaux. Toujours les mêmes gâteaux. Ils sont très contents. Un peintre ne doit jamais faire ce que les gens attendent de lui. Le pire ennemi d'un peintre, c'est le style.

– Et de la peinture aussi ?

– La peinture, elle le trouve quand vous êtes mort. Elle est toujours la plus forte.

Je pense que les styles ont joué dans l'histoire de l'art un rôle immense. Mais je suppose qu'il ne veut pas parler des styles (je me souviens de ce qu'il m'a dit du masque) ; il veut attaquer la constance, le moule à gâteaux. Reste que tous ses grands rivaux ont été obsédés par l'approfondissement de leur art ; lui seul est

possédé par la rage de métamorphoser le sien. Rage à laquelle il répondait si étrangement ce qu'il disait de l'idole des Cyclades, et à quoi je n'ai guère cessé de penser. «Il y a eu un petit bonhomme des Cyclades... Il croyait faire une idole, il a fait une sculpture, et je sais ce qu'il a voulu faire...» A côté de moi, dans l'atelier mal éclairé, il y a un petit bonhomme, coiffé d'un chapeau pointu, son frère. Je lui demande :

– Vous souvenez-vous de l'extraordinaire phrase de Van Gogh : «Je peux bien, dans la vie et dans la peinture, me passer du Bon Dieu. Mais je ne peux pas, moi, souffrant me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie, c'est...

– ... la puissance de créer.» Il a raison, van Gogh, il a bien raison, non ? Le besoin de création, c'est une drogue : il y a inventer, il y a peindre. Ce n'est pas pareil. Pourquoi faut-il toujours inventer ? Dans mille ans, tout ça !... Mais comment faire ?

Je l'ai souvent entendu demander : comment faire ? avec ironie : les deux mots correspondent au masque étonné. Mais dans la pénombre le ton de sa voix est sérieux.

– Van Gogh, dis-je, ne parle pas de postérité. Je suppose qu'il appelle créer : donner la vie à ce qui n'existerait pas sans lui ?

– Ca aussi. Il y a toujours eu des petits bonshommes pour vouloir sculpter à leur manière. On les coupait, ils repoussaient. Comme l'amour des femmes pour les enfants.

«Plus tard, il y a eu des artistes peintres qui ont fait des peintures, des artistes sculpteurs qui ont fait des sculptures. Heureusement, on n'a pas tout gardé : il y en aurait jusqu'à la lune ! Vous voyez ça ! tout ce qu'ont fait les artistes peintres ! Et on en faisait toujours ; des belles filles et des femmes moches, des dieux et des pas dieux ! On savait toujours ce que c'était, malheureusement. Si on n'avait pas su, ça

aurait pu être bien ?... Enfin, quoi, affreux, dégoûtant ! Et puis, de temps en temps, mais sans faute, il y a eu le petit bonhomme. Des fois, clochard. Des fois, riche. Honoré. Ami du roi : Velasquez. Rubens. Après, Rembrandt : on dit qu'on l'appelait le hibou. Vous croyez ? Riche, pauvre, mais toujours un peu fou, non ? Pas de femmes.

Le son de sa voix est aussi déconcertant que pendant son précédent monologue. C'est celui d'une surprise émerveillée. Il ne fait pas un numéro, car il improvise. Mais il joue. Un jeu d'autant troublant que cette volubilité ne s'accompagne pas de gestes. Les paroles sont seulement accordées au plissement ou à l'écarquillement des yeux si noirs, visibles malgré la pénombre.

– Et les sculpteurs préhistoriques ! Pas tout à fait des hommes ? Si. Sûrement. Très contents avec leurs sculptures. Pas du tout des artistes peintres ! Mais, tous, ils voulaient sculpter ou peindre leur idée. Goya, il mettait ses peintures noires dans sa salle à manger, pour les montrer seulement aux amis. Savez-vous ce que je pense, des fois ? Ça m'amuse : je suis superstitieux. Je pense que c'est toujours le même petit bonhomme. Depuis les cavernes. Il revient, comme le Juif errant. Vos types de l'Inde, ils croient que les peintres se réincarnent comme peintres ?

– Ça dépend de leurs mérites. Plutôt pas.

– N'y connaissent rien. Les peintres se réincarnent forcément comme peintres. C'est une race. Comme les chats. Plus que les chats. Alors, d'un côté, il y a toutes les images que les gens fabriquent. Enorme ! très énorme ! encore plus énorme ! des montagnes ! Des musées, des collections, Dufayel, les calendriers des postes, des timbres ! De l'autre côté, il y a le petit bonhomme. Tout seul. Il regarde les artistes peintres. Il attend qu'ils aient fini. Ils n'ont jamais fini. Alors il rempile. Il revient. Encore une fois. Peut-être c'est moi, comment savoir ? Il aime la corrida, forcément...

Malgré l'improvisation des paroles, je crois qu'il parle d'un personnage auquel il a pensé. (Et que je retrouve dans les avatars d'un autre quidam inspiré, celui du *Peintre et son modèle*, qu'il appelait affectueusement : «Ce pauvre type...»). L'humour n'efface pas la grandeur sarcastique du petit fantôme chargé du pouvoir créateur comme le Père Noël de sa hotte, et qui, depuis des siècles traverse le tourbillon des images inutiles dans le vent de la mort, avec l'acharnement de l'amour maternel.

– Et quand il y a plusieurs petits bonshommes à la même époque ?

– Par erreur ! Il y a toujours des erreurs, non ? En sens inverse aussi. Des fois, il s'en va. Il a cru que Derain était un grand peintre, il a vu comment ça tournait, il est reparti. Chaque fois, il change de manière. Des fois, dans une seule vie. Jamais autant que moi. Mais il sait bien qu'au fond on fait toujours la même chose : la peinture, la mort, la vie...

L'ironie s'est éloignée. Il se tait. Je lui réponds :

– Vous m'avez parlé des thèmes fondamentaux, au sujet des *Fusillades* de Goya. Vous avez représenté des femmes enceintes depuis... combien ? *L'Etreinte* est de 1905 ?

– 1903.

– La naissance et la création sont peut-être aussi profondes, aussi troublantes que la mort – et pour les mêmes raisons...

– Je descends avec vous : je vais à Saint-Germain-des-Prés.

Dans l'escalier très sombre, sa voix, derrière moi, a trouvé la blague :

– J'ai oublié de vous montrer mes assiettes. J'ai fait des assiettes, on vous a dit ? Elles sont très bien.

La voix devient grave :

– On peut manger dedans.

Nous nous séparons sur le trottoir. La nuit est belle – comme lorsque Max Jacob, jadis, m'a montré pour la première fois le Bateau-Lavoir amarré dans la nuit d'été : les arbres, le réverbère devant la fenêtre de Juan Gris, personne sur la petite place intime comme un rêve. La voiture démarre. Ni Picasso ni moi ne savons que j'organiserai, vingt ans plus tard, la plus vaste exposition de ses œuvres... Ni que trois mois après sa mort la Fondation Maeght, à côté de Notre-Dame de Vie, tentera pour la première fois d'incarner un Musée imaginaire – dans lequel il eût retrouvé presque tout le sien.