

Magazine Littéraire, décembre 1974, n° 95, p. 52 à 54.

Claude Michel Cluny : «La fiction devenue temple».

André Malraux vient avec L'Irréel de publier le deuxième volume de la Métamorphose des dieux. A défaut de connaître ce que cherche Malraux écoutons ce qu'il découvre dans son enquête visionnaire.

Ce n'est qu'au terme d'un prochain et dernier volume, nous prévient Malraux, que nous saisirons la signification de ce qui avait pris naissance, voici un quart de siècle à peu près, comme esquisse d'une «psychologie de l'art». Et de rappeler à plusieurs reprises ce qu'il n'a pas entendu faire : ni histoire de l'art, ni traité d'esthétique. Le fameux «musée imaginaire» se déploie aux détours des *Voix du silence* (1961) – qui reprenait, les ayant refondues, les pages initiales de *La Métamorphose des dieux* (1957) – et de *L'Irréel*, qui vient de paraître, qui est la «seconde partie» du précédent, écrite fin 1958. A noter tout de suite que l'ouvrage ne se réfère plus à la collection dirigée par Malraux, «Galerie de la Pléiade», et que, si sa présentation n'en diffère pas pour ce qui est du soin apporté à une iconographie nombreuse, le format se trouve brusquement modifié : le 18 x 23 est devenu 21 x 27, sans qu'on sache pourquoi. La lisibilité n'y perd pas, ni surtout la qualité des planches couleur, au seul détriment de l'unité de l'ensemble. On ne se plaindra pas, en tout cas, d'un papier épais, d'un blanc pur, dont *Les Voix du silence* n'avait malheureusement pas bénéficié.

Sauf à être imbécile, ou à vouloir tenter un mauvais procès, qui prendrait ce livre – et de même les deux qui l'ont précédé –, pour une *histoire de l'art*, de Piero della Francesca à Rembrandt ? Le souci de l'histoire, c'est de donner l'ordre des choses dans le temps. Mais cela n'*explique* pas que le *Saint Jean-Baptiste* du Musée byzantin d'Athènes soit plus proche des peintures antiques que des mosaïques de Ravenne, ou que du *Saint Jean-Baptiste* du Codex de Bohême... A défaut de connaître aujourd'hui ce que cherche Malraux, *écoutons* ce qu'il découvre dans son enquête visionnaire. Les savants ont mis de l'ordre dans les indices; lui invente les motivations, qui vont

rassembler et séparer selon d'autres lois que celles de la chronologie et de l'espace. On lui pardonne mal, déjà, de mettre en pièces cette ligne de force de l'histoire de l'art que fut si longtemps le perfectionnisme; non qu'il ait été le premier à dénoncer un énorme enfantillage à partir duquel les fresques d'Égypte pouvaient passer pour primitives et Delaroche pour un maître... Delaroche l'était, mais au profit d'une peinture qui n'a jamais été le souci des artistes créateurs, et qui était imitative. Ce que Malraux débusque, c'est la nature de l'œuvre et son rapport au monde – au monde des dieux, de Dieu, ou des marchands d'Amsterdam... Quand il écrit à propos de Raphaël que «la Chambre de la Signature exprime le rêve-du-monde qui succède au monde du rêve», les historiens peuvent se décourager, il parle un langage qu'ils ignorent. Ses éclairages sont à l'Histoire de l'Art ce que les décisions de Bonaparte étaient à la Théorie. On dira que Malraux ne gagne pas de bataille; voire; la lecture de l'Art ne se réduit pas à celle des catalogues : qu'elle puisse devenir celle du plus long roman que l'homme ait jamais entrepris, et dévoiler les questions fondamentales que le recensement des écoles ignore, est une victoire du regard...

Un geste de la main suffirait à l'*Apollon du Tibre* pour être le *Penseur* de Michel-Ange; un sourire en ferait même un Bouddha de Transoxiane : mais il n'y a pas de Christ qui lui ait jamais ressemblé. Le monde chrétien a tout changé. Puis, l'art va changer aussi; non pas parce que Masaccio est plus habile que l'Angelico; mais parce que l'art change de nature. Les personnages de Gaddi (*Le Triomphe de la Croix*) auraient pu être des portraits; un bon demi-siècle plus tard, ceux de Piero della Francesca ne sauraient l'être. Avait-il moins de génie que le délicat Agnolo Gaddi avait de talent ?

Ce qui se révèle avec l'art de Piero della Francesca et que Malraux désigne comme «le style des volumes» – et ce n'est pas clause de style –, est une des plus remarquables révolutions picturales de l'Histoire de l'Art. Mais là où nos professeurs, avec raison, voyaient en somme la peinture monumentale succéder à celle de l'illustration, Malraux dépasse le constat – ou le double d'un second, dont on s'étonne un peu qu'il le laisse en l'air : «Comme Masaccio, il a une lumière, il n'a pas de soleil.» Or, la lumière abstraite a remplacé le fond azur, qui avait lui-même succédé à l'or venu

de Byzance et qu'un Giovanni Bellini sera long à abandonner tout à fait. Le soleil a surgi quand, et où ? Avec Le Pérugin et les vénitiens ? De l'Angelico à Gozzoli, la lumière est une convention. Celle de Piero, qui baigne l'espace, reste un phénomène irréel. Enjambant les gloses, Malraux débouche sur la *vérité* : «La stylisation des volumes les accorde à la fiction devenue temple».

L'*irréel* acquiert droit de cité. Non seulement on va peindre, ou sculpter, des «figures que Dieu ne juge plus», mais ces figures vont régner à la place de celles du monde de Dieu. A l'art de la dévotion, succède celui du songe; au monde de la foi celui des hommes. Les grands capitaines pourront avoir leur statue équestre... Mais Venise fait placer celle du Colleone devant une église, non devant le palais ducal... Un équilibre des pouvoirs différent s'instaure, alors même que l'art se métamorphose. Et déjà, au sommet du mur de droite des fresques d'Arezzo, Piero della Francesca, couronnant le monde de statues impassibles et sublimes de son œuvre maîtresse, place un des plus beaux nus de l'histoire de la peinture : le jeune homme appuyé à son bâton, face à Adam mourant.

Les figures de Piero pourraient s'adosser aux murailles du Palazzo Vecchio de Florence et non pas aux murs de l'église d'Arezzo. Le Vatican va bientôt voir peindre les siens de fresques profanes... Est-ce le monde du dieu des chrétiens que brosse Michel-Ange au plafond de la Sixtine, ou le ciel de Dieu qu'il peuple de ses créatures à lui ? Architecte et mathématicien, Piero della Francesca ouvre un univers d'harmonie – d'une étrange sérénité que nous pouvons appeler philosophique, et que *représente* parfaitement *La Flagellation* et ses trois personnages de droite absents de la scène – au jeune homme nu de *La Mort d'Adam*; délivrée du regard sacré, la forme va pouvoir abandonner aussi sa chrysalide hiératique, et atteindre à la plénitude. Le songe des sens va remplacer la Vierge par Vénus – ou bien lui donnera, comme dans le *Tondo Doni* de Michel-Ange, des adolescents nus pour assesseurs –, et la lumière d'une heure immobile magnifiée par Giorgione et par Le Titien nimbera le bonheur sur la Terre.

Tout cela n'est pas expressément écrit dans les pages de Malraux. Ainsi, encore qu'il ne s'en éloigne qu'à regret, ses réflexions autour de Piero della Francesca ou du Tintoret font rêver à d'autres *Saturne* qu'il n'écrira pas... Peut-être aussi l'auteur de

L'Espoir avait-il plus à dire de Goya, ce génie de cour et de ténèbres... Plus encore que dans *Les Voix du silence* ou *La Métamorphose des dieux*, et probablement parce que l'art s'y rapproche de notre temps et de nos interrogations, une fascination opère ici qui n'est pas due à des réponses, mais au regard qui interroge. L'Histoire de l'Art procède selon l'indispensable science, qui pourrait être professée quai des Orfèvres. A partir de quoi tout est à comprendre. C'est là que le discours de Malraux commence, comme celui des rois de Shakespeare. On est passé de la revue de détail des forces au dialogue face au Destin. La bataille, chacun la mène seul – et quelles solitudes plus exemplaires que celles du Hibou (c'était Rembrandt, «le Hibou», pour ses concitoyens), du sourd devenu aveugle ou quasiment (Goya), ou de celui-là dont il était rassurant de pouvoir dire qu'il était fou (Van Gogh)... Mais quelle histoire de l'Art a jamais *compris* ce qui sépare une Vierge de Van Eyck d'une Madone du Corrège ? Ou la Vierge du bourgmestre Six. Les notables refusèrent *La Ronde de nuit* parce qu'ils la trouvaient étrange. Comme, sans la protection de Philippe II, on eut dans les églises d'Espagne tout refusé du Greco. L'art qui ne se plie pas à imiter ce qu'on attend ne peut s'imposer que s'il répond à d'autres interrogations, s'il va dans le sens d'une dilection (qui fut la gourmandise humaniste de Léon X), ou d'une espèce de terreur de l'âme, comme celle qui agitait le roi noir de toutes les Espagnes.

La Vierge de Van Eyck, note André Malraux, n'aurait pu rencontrer le bourgmestre Six; elle eût pu rencontrer Charles VII, peint par Fouquet; un même univers les réunissait. Mais en recommençant avec d'autres figures la démarche de Malraux, on *voit* que le bourgmestre Six était devenu étranger au Christ qu'avait pourtant peint aussi Rembrandt (la tête dostoïevskienne du Metropolitan de New York); et que s'il s'était fait peindre aux côtés du fameux bœuf écorché, Rembrandt l'eût peut-être accepté, mais le *portrait* aurait changé de nature. La peinture l'aurait avoué comme objet. On serait passé de l'analyse des portraits «officiels» à l'annexion au monde du peintre – soit l'autoportrait au rire fou; soit les *Régentes* de Hals, annonciatrices des plus terribles Goya.

Ce qui est en cause n'est pas la fidélité au modèle – le portrait de cour sera parfois impitoyable, et Ingres ne l'est-il jamais ? –, mais plutôt la dévotion à ce qu'il représente.

Avant d'être rendu fou par Savonarole, Botticelli peignait *L'Adoration des Mages* comme le passage de Flore : il en avait annexé le spectacle à son propre univers. Le Titien sera le peintre de la splendeur de Venise, de ses femmes et de ses maîtres comme de la *Descente de Croix* du Louvre. Ce n'est peut-être pas d'être peint près d'un bœuf écorché qui aurait offusqué le bourgmestre, mais d'être peint *de la même manière*. Les toiles du Caravage font un scandale, parce que les religieux, dévoilant un rapport analogue, jugent impie le «réalisme» du peintre.

Le divorce tient à la métamorphose de l'art. Et sa fonction, pour employer un terme dont la faveur est pour une fois justifiée, sa fonction a changé. La traduction et la célébration du monde de Dieu fait place à ce que nous avons nommé Renaissance, car résurrection eût été sacrilège !

«Si Vénus ne retrouvait pas ses temples, il semblait qu'elle ressuscitât dans l'âme des hommes. Des peintres regardaient les femmes comme jamais les chrétiens ne les avaient regardées, les peignaient comme les chrétiens ne les avaient jamais peintes. Les femmes, et le monde... Mais l'œuvre d'art unit l'homme au cosmos de façon plus sûre et plus durable que le corps des vivantes. Le génie de Ficin – moins exprimé par son œuvre que par la prédication contagieuse qui fit naître un Platon-club romanesque et passionné –, exaltait une insaisissable beauté suprême et ses reflets fugitifs. Ce ne sont pas des reflets fugitifs que Michel-Ange découvre à Rome, c'est la nature du pouvoir qu'il pressentait, adolescent, dans le jardin où Laurent rassemblait ses antiques; et pour lui, comme pour Raphaël, comme bientôt pour Le Titien, Rome en crie l'immortalité.»

Mais ni Michel-Ange, ni Raphaël ne reprennent à leur compte une mythologie, pas plus que Donatello ne recommence la statuaire antique. Ce temple des formes de Piero della Francesca, envahi d'une lumière sans soleil, appelait un autre pouvoir que celui de l'église – il ne récusait pas nécessairement la foi. «Le pouvoir, écrit Malraux à propos de Rembrandt, qui fait de toutes ses *Bethsabées* celles du Louvre (...). Le pouvoir qu'en attendait Le Titien comblé de gloire, qu'en attendra Van Gogh comblé de malheur.» Double pouvoir : la communion avec la mort. Et Malraux qu'il faut citer ici – à propos de Rembrandt encore, mais c'est de tous dont il s'agit : «Nous disons de ses tableaux qu'ils sont l'expression d'une communion, et ils le sont devenus pour nous;

pour lui, presque tous en sont le *moyen*. Il n'exprime pas ce qu'il possède, il manifeste ce qu'il appelle. Par un énigmatique retour, l'appel de l'inconnu devient sa confuse présence, la communion avec le mystère fondamental en devient l'émanation. Toute grande création religieuse est poursuite de l'insaisissable à travers une révélation, non illustration de cette révélation. Et si la poursuite échappe à la révélation elle devient plus angoissante, elle ne devient pas moins féconde : Dostoïevski, chrétien comme Rembrandt, Shakespeare pour qui le Christ n'existe guère, nous révèlent quelle puissance de création porte en elle l'interrogation métaphysique posée par les seuls moyens d'un art... Toute communion avec l'inconnu attaque l'âme même de l'apparence : le temps.»

Les frontons romans ou les statues-colonnes des cathédrales n'avaient que faire du temps : ils attendaient la révélation d'un règne éternel qui n'était pas de ce monde, et l'artiste anonyme pas davantage un rival de Dieu. Or, dans la mesure où elles vont inspirer au spectateur moins de piété que d'admiration, les Vierges ou les saintes figures de l'Italie renvoient à une irréalité que l'art est seul capable de saisir et de faire durer. A la limite, une *Sainte Famille* peinte par Le Caravage pouvait susciter l'adoration d'un peuple simple, par son sujet; mais les amateurs – ou les religieux commanditaires – y décelaient un autre ordre au monde que celui de la foi. Comme, à l'opposé, il faut être dévoré de religion, pour préférer les figures de flamme du Greco à une *illustration*... Dévoré de religion, tel Philippe II, ou bien ayant eu l'autre révélation – celle du monde de l'Art.

Malraux, entre cent pages – entre trois cents pages –, qui éblouissent, mais qui éclairent, a ses formules de foudre. Rembrandt, note-t-il, a trouvé sa lumière «parce qu'il n'imité pas la lumière». Piero n'imitait pas non plus le passage des heures. Botticelli ne peignait pas en Vénus la plus belle femme de Florence. Nous ne sommes pas très sûrs que la *Joconde* – ou que la *Simonetta* de Piero di Cosimo – fussent des portraits; ils ont pu l'être : mais les fonds ne sont pas *vrais* (ce qu'on découvre très bien quand on voit une copie !) – comme seul est possible, ici-bas, le visage de l'Ange de *L'Annonciation* de Bellini, entrant dans un silencieux froissement d'étoffes de métal, sans que l'encadrement de la porte se raccorde au sol comme il le devrait (Galerie de

l'Académie de Venise)... L'Histoire de l'Art était ici coupable. Elle taxait de maladresse Le Pérugin ou pensait que Le Greco n'avait pas une bonne vue – comme elle avait décrété infantile la fresque égyptienne et doutera de la *qualité* de la peinture impressionniste. Les goûts ont été gouvernés par la religion académique des apparences. Or, le monde d'Arezzo est aussi *irréel* que celui de Bonnard. Sans doute comprend-on mieux aujourd'hui la vérité mouvante de l'Art grâce au «musée imaginaire»; la création est toujours *différente*. On ignorera probablement toujours la pensée de Giorgione, celle de Donatello; mais nous pouvons justement pressentir dans leurs figures, «délivrées du regard de Dieu», la manifestation d'un pouvoir qu'ils définissent peut-être mal.

Face à lui-même, l'homme de la Renaissance va redéfinir son destin. Au terme prochain de son monologue, André Malraux – comment en douter ? – fera le bilan de nos propres pouvoirs créateurs. On apprend davantage de son regard sur l'art que de ses dialogues avec les grandes figures de notre temps. La conversation de Catherine de Médicis et de Shakespeare n'aurait peut-être pas valu la moindre de ses pièces... Malraux cette fois, et chaque fois qu'il erre dans les détours du temps, ouvre des perspectives – et laisse la clé sur la serrure. On se sera rendu compte, peut-être, que parler de ce livre conduit à repenser les termes de nos choix et de nos admirations – tout irréel n'a de cesse de susciter sa propre finalité.