

L/1946.12.22-23 — André Malraux : «Psychologie de l'Art – Chapitre premier : «Le Musée imaginaire», *Labyrinthe*, 22-23 décembre 1946, n° 22, p. 1-2. Pages préoriginales de la *Psychologie de l'art*.

La Psychologie de l'Art comprend quatre essais importants. Le premier, dont ce texte est extrait, précise la position de l'homme de notre époque en face des problèmes de l'art, et expose certains des thèmes fondamentaux de l'ouvrage. Le second est une tentative de psychologie de la création artistique, dont les données essentielles aux yeux de l'auteur sont les mêmes pour un grand créateur thébain que pour Cézanne ou Picasso. Cet essai qui tend à préciser à la fois l'indépendance de l'esprit créateur par rapport à l'histoire, et la nature de leurs liens, s'oppose à toute la philosophie de l'art actuellement acceptée. Le troisième et le quatrième sont consacrés aux relations de l'art et de l'histoire, et à la nature même de l'art. Cette œuvre capitale paraîtra au début de 1947.

* * *

L'histoire de l'art depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire *de ce qui est photographiable*. Quel homme cultivé n'est frappé par la rigueur de fatalité avec laquelle la sculpture occidentale, du roman au gothique et du gothique au baroque, semble entraîner les sculpteurs ? Mais quel homme cultivé connaît l'évolution parallèle du vitrail, les soubresauts de la peinture byzantine ? Cette peinture byzantine, nous ne l'avons crue si longtemps paralysée que parce que son dessin était fixé; que sa vie, son histoire, son génie, étaient dans la couleur. La connaître – de couvent grec en couvent syrien, de collection en musée, de vente publique en antiquaire – exigeait des années, et une rare mémoire des couleurs. Son histoire était jusqu'ici celle de son dessin – qui n'en avait pas. Le dessin va perdre, en histoire de l'art, une royauté qu'il tenait de la photographie en noir. Une reproduction était d'autant plus efficace que

la couleur de l'original y était davantage subordonnée au dessin. Chardin, désormais, ne combattra plus Michel-Ange désarmé¹.

La peinture mondiale va s'engouffrer dans notre culture comme le fait la sculpture depuis un siècle. A l'énorme édifice gothique commence à répondre celui des fresques romanes inconnues avant la guerre de 1914 (sauf des historiens d'art), de la miniature, de la tapisserie, du vitrail surtout; la découverte que le domaine privilégié de la couleur n'est pas toujours, n'est pas nécessairement la peinture.

L'escamotage de la dimension des œuvres reproduites donne à la miniature une importance toute nouvelle. Reproduite en «vraie grandeur», elle se trouve au même format que les tableaux réduits. La minutie de style qui, indépendamment de sa facture, sépare son original du tableau, ne pèse pas alors plus que la légère grimace imposée à celui-ci par la réduction. *Les heures du duc de Berry* ne deviennent pas des fresques, mais s'apparentent fort bien à des peintures flamandes. Art fictif encore, en ceci que tels sujets que les Limbourg, Fouquet même, traitent en miniature sont ceux qu'ils n'ont pas, qu'ils n'eussent pas traités en tableaux. (Leur style n'en est pas moins significatif.) Un domaine dont le lien avec la sculpture fut rigoureux² cesse d'être chasse de spécialistes. Telles œuvres reproduites, isolées, suggèrent soit un grand artiste, soit même une école sombrée (sur quoi l'imagination s'attarde), et l'Évangélique d'Ebo n'a pas moins d'accent que les fresques de Tavant. Et si l'on veut savoir ce qu'était un paysage pour un peintre septentrional du XIV^e siècle, à qui faire appel mieux qu'à Pol de Limbourg ?

Mais le vitrail va occuper une bien autre place dans nos résurrections.

On l'a tenu pour un art d'ornement. Prenons garde que le domaine de l'art décoratif est fort imprécis quand il appartient à un art barbare. Un coffret du XVIII^e lui appartient d'évidence, mais une châsse ? Un bronze de Louristan, une plaque scythe,

¹ Il y a peu de Chardins en Italie et pas une peinture de Michel-Ange en France, en Angleterre, en Allemagne, aux États-Unis. Combien, parmi ceux qu'eussent atteints l'un et l'autre artiste au XIX^e, avaient vu leurs œuvres ? Et à quel âge ?

² On connaît la miniature qui fut à l'origine du tympan de Vézelay.

une étoffe copte, tels animaux chinois – voire une tapisserie ? Une figure de chasse est subordonnée à l'objet qu'elle décore ? sans doute moins qu'une statue-colonne à l'architecture dont elle fait partie (et l'influence de l'orfèvrerie sur la sculpture romane de pierre n'est plus contestée). *Le domaine de l'art décoratif n'est déterminable avec précision que dans un art humaniste.* Et ce sont les critères humanistes qui ont mené à définir le vitrail par ce qu'il n'était pas, comme le XVII^e siècle jugeait la sculpture gothique, – mais plus longtemps. Le vitrail est lié à un dessin secondaire, parfois ornemental (encore faudrait-il y regarder de près), mais sa couleur n'est en rien le coloriage ornemental de ce dessin, un remplissage éclatant. Elle est une expression lyrique directe, non sans analogie avec celle du lyrisme pictural, de Van Gogh à Rouault. Si la peinture religieuse naquit tard en Europe septentrionale – dans les pays à vitraux – c'est que pour le grand coloriste le vitrail y était le plus puissant des moyens d'expression; et nos génies ravagés de couleur, à la fin du XIX^e siècle, semblent appeler un vitrail dont le *Père Tanguy* et les *Tournesols* seraient plus proches que de Titien ou de Vélasquez. Le mot même de «peinture» accroché aux tableaux, nous paralyse : le sommet de la peinture au XII^e, au XIII^e et au début du XIV^e siècle, hors d'Italie, ce n'est ni telle fresque, ni telle miniature, c'est tel morceau des verrières de Chartres.

Certes, l'art du vitrail est *aussi* décoratif. Au même titre que tout art roman, que la statuaire même. Cette statuaire resterait bien souvent enrobée dans l'immense ensemble ornemental qui la presse, si ne l'en arrachait le visage humain. Car la robe de la statue-colonne est un élément du portail, mais non la tête qui le surmonte. Des motifs qui l'enchâssent, le vitrail du XII^e, du XIII^e siècle même, surgit avec la force qui libère les visages romans. Mais si chacun sépare d'instinct les statues du Portail Royal de Chartres de leur décor, le vitrail ne s'est pas arraché encore à une confusion où Notre-Dame de la Belle-Verrière se même aux entrelacs. L'accent libérateur qu'apporte le visage à la sculpture est donné au vitrail par son expression lyrique, aussi spécifique que celle de la musique, et à quoi aucun artiste ne se méprendra pour peu qu'il la compare aux autres expressions plastiques romanes, fresque ou mosaïque. Il suffit de rapprocher les grands vitraux romans des fresques du Puy, des mosaïques contemporaines, pour voir qu'ils n'en sont pas le décor mais l'accomplissement.

Le génie du vitrail finit quand le sourire commence. Si l'humaniste apparaît, le dessin devient privilégié, l'*imitation* des choses et des êtres (pour les contemporains de Giotto, ses personnages sont «vivants» comme ceux de Van-Eyck sont ressemblants) devient valeur fondamentale. Mais l'esprit non humaniste, du monde roman, a d'autres moyens d'expression. Il y a de la statue-colonne dans l'Arbre de Jessé de Chartres, et l'accent intense et anguleux des grands vitraux est celui du tympan d'Autun. La force souterraine venue de l'éternel désert, qui avait fondu la pluralité romaine dans l'abstraction de Byzance, appelait sourdement son expression lyrique; le vitrail est une mosaïque libérée, et c'est bien le rigide tronc byzantin, nourri des migrations barbares, qui s'épanouit à la fin dans cette constellation de l'arbre de Jessé, comme la suggestion de Masaccio se déploie dans la transfiguration du Tintoret de Saint-Roch. Lié à la fenêtre comme la fresque au mur, le vitrail primitif n'est ni accident, ni décor d'un monde où l'homme n'existe pas encore, n'affleure du macrocosme primitif que par les Prophètes ou le Jugement; il en est l'expression même. Comme le sont les tympanes où le Christ est encore tout engagé dans son Père, où Création et Jugement précèdent l'Évangile; comme à Moissac où la foule mortelle ne s'établit sous un Christ de majesté qu'en prenant la forme des Vieillards de l'Apocalypse. Bientôt le Christ sera le Fils de l'Homme, et le sang de ses mains trouées fera lever de l'ardente abstraction des genèses une moisson familière de métiers humains; les vigneron et les cordonniers des verrières de Chartres, comme le *Moissonneur* du bas-relief d'Amiens, prendront la place des damnés d'Autun, des Vieillards de Moissac. Mais alors le grand éclat lyrique commencera de s'éteindre; de Senlis à Amiens, d'Amiens à Reims, de Reims en Ombrie, l'homme va grandir jusqu'à faire éclater ces verrières qui ne sont pas encore à sa taille, et qui ne sont plus à la taille de Dieu.

Du moins le vitrail nous frappe-t-il directement par son lyrisme parent du nôtre, par sa cristallisation passionnée³. Mais le flamboiement venu des Prophètes, âpre à

³ Bien que la reproduction en couleurs de vitraux ne soit pas tout à fait au point, plusieurs albums ont paru (*Vitraux, Chartres, Bourges*), en même temps que les premiers ensembles de fresques romanes et gothiques. Les albums, en rapprochant les vitraux les uns des autres, vont les classer, donner toute sa signification au chef-d'œuvre (comme ils le font pour tant d'autres arts); et leur apporter la vie qu'apporte à tout art notre contact *historique* avec lui. En permettant une fois de plus d'isoler le détail (en

consumer les créatures jusqu'à n'en laisser que le squelette byzantin, a trouvé dans l'Islam son autre voie. L'esprit de Byzance, qui n'était devenu l'esprit de Byzance que parce que le Dieu oriental y usait inlassablement le flot des créatures, après s'être pétrifié dans les mosaïques bifurque à la fois vers Chartres et vers Samarkand. D'un côté le vitrail, de l'autre le tapis.

L'abstraction et le fantastique sont les deux pôles de l'Islam : mosquée et Mille et une Nuits. Le dessin du tapis est tout abstraction; non sa couleur. Là encore, sans doute allons-nous découvrir bientôt que nous n'appelons décoratif son art, que parce qu'il était pour nous sans histoire, sans hiérarchie et sans signification. La reproduction en couleurs va ordonner, classer, – délivrer du souk l'œuvre capitale comme a été séparée des fétiches de bazar la sculpture nègre, – arracher l'Islam à la turquerie comme à la colonie et rendre sa place à la dernière expression de l'Orient éternel.

Enfin, à l'intrusion des grandes sculptures indo-hellénistique, indienne et chinoise, va succéder celle des fresques de l'Inde et des grandes écoles de peinture de la Chine et du Japon⁴. La fidélité de la reproduction des lavis chinois nous a fait, bien à tort, préjuger de celle des peintures...

La sensibilité présente est loin de leur être favorable. Leur subtilité n'apportera ni la révélation du grand classicisme intérieur de la sculpture Tang, ni celle du monolithisme aigu des nègres. Elles ne répondent à aucun de nos appels immédiats; et demeurent compromises et faussées par le japonisme de la fin du XIX^e siècle. Elles impliquent pourtant une nouvelle attitude du peintre, une autre fonction de la peinture. Je serais surpris que l'Amitabha du Hokkējé de Nara, que l'œuvre de Ma Yuan,

l'occurrence, les scènes) ils rendent immédiatement intelligible l'apparente confusion décorative des verrières à nombreux sujets.

⁴ Les œuvres sont dispersées. Il n'existe aucun musée sérieux de peinture en Chine. Nombre de collectionneurs, et la plupart des trésors des temples, refusent le droit de photographier les rouleaux qu'ils possèdent. Enfin le matériel de reproduction en couleurs y est assez primitif. La plupart des œuvres reproduites jusqu'ici appartiennent aux musées d'Occident. Qu'on imagine ce que serait la connaissance de la peinture européenne limitée à la reproduction des tableaux d'Amérique (encore l'importance de nos collections asiatiques n'est-elle pas comparable à celle des collections américaines de nos grandes écoles).

n'entrassent bien avant la fin du siècle dans notre musée imaginaire. Nous sommes avides de tout ce qui étend le pouvoir de l'homme.

La reproduction nous a apporté la sculpture mondiale. Elle a multiplié les chefs-d'œuvre reconnus, promu à leur rang un grand nombre d'autres œuvres, leur a ajouté quelques styles mineurs jusqu'à leur prolongement dans un art fictif. Elle fait entrer dans l'histoire le langage de la couleur, crée un musée imaginaire où tableau, fresque, miniature et vitrail, appartiennent à un domaine unique. Ces miniatures, ces fresques, ces vitraux, ces tapisseries, ces mors scythes, ces tableaux, ces dessins de vases grecs, – même ces sculptures – sont devenus des *planches*. Qu'y ont-ils perdu ? Leur qualité d'objets. Qu'y ont-ils gagné ? La plus grande signification de style plastique qu'ils puissent assumer. Il nous est difficile de préciser ce qui sépare la représentation d'une tragédie de Sophocle à Athènes avec Salamine à l'horizon du golfe, et notre lecture de cette tragédie; mais non de le ressentir confusément. Sophocle, pour nous n'est plus que son génie. Les objets d'art, qui perdent dans la reproduction à la fois leur caractère d'objets et leur fonction d'objets – fût-elle sacrée – n'y sont plus, eux aussi, que talent; n'y sont plus qu'œuvres d'art. A peine serait-il excessif de dire : instants de l'art. Mais l'y sont pleinement : à l'exception de quelques œuvres que l'éclat du génie arrache à l'histoire, ces objets si différents témoignent d'une même recherche. Comme si un imaginaire esprit de l'art poussait de miniature en tableau, de fresque en vitrail, une même conquête, et soudain l'abandonnait pour une autre, parallèle ou soudain opposée, comme si un torrent souterrain d'histoire unissait en les entraînant toutes ces palmes éparses. A passer de la statue au bas-relief, du bas-relief à l'empreinte du sceau, de celle-ci aux plaques de bronze des nomades à travers la subtile unité de la photo, le style babylonien semble prendre une existence propre, comme s'il était autre chose qu'un nom : une existence d'artiste. Un style connu dans son évolution et ses métamorphoses devient moins une idée que l'illusion d'une fatalité vivante. La reproduction, et elle

seule⁵ a fait entrer dans l'art ces sur-artistes imaginaires qui ont une confuse naissance, une vie, des conquêtes, des concessions au goût de la richesse ou de la séduction, une agonie et une résurrection, et qui s'appellent des styles. Et leur conférant la vie, elle les a contraints à la signification.

A côté du musée, devenu ce qu'est la représentation théâtrale à la lecture des pièces, l'audition d'un musicien à celle d'un disque, s'offre le plus vaste domaine de connaissances artistiques que l'homme ait connu. Ce domaine, – qui s'intellectualise tandis que l'inventaire et sa diffusion se poursuivent – c'est, pour la première fois, l'héritage du monde.

Mais l'inventaire ne se suffit à lui-même que pendant la découverte et l'annexion. La découverte du monde mène vraisemblablement plus loin qu'à la superposition d'un académisme primitivo-byzantin à l'autre. Fonder tout art en signification suffit-il à remplacer la volonté *d'aller au-delà du plaisir de l'œil* à quoi l'Europe longtemps reconnut ses génies ?

Si pour la première fois se pose la question de l'héritage, pour la première fois aussi se pose celle de l'héritier.

Car l'héritage prendra sans doute la forme qu'il lui donnera.

... Par sa rupture avec la fiction, la peinture fut contrainte à devenir sa propre *valeur*. Car les mondes imaginaires successifs auxquels l'art avait été soumis n'étaient

⁵ Le musée de reproductions Moulages et Copies des monuments français – du Musée de la Fresque – joue le même rôle. Lui aussi rapproche les unes des autres les œuvres éparses. Il choisit bien plus librement que le Musée, puisqu'il ne possède pas les originaux qu'il a choisi de copier; et il substitue à la rivalité des œuvres originales, apportée par leur confrontation, une vie qui doit d'autant plus à la succession des copies, que ces musées se veulent au service de l'histoire. Ils ont plus de force que l'album, mais non ce virus corrodant qui désagrège tout au bénéfice du style, et qui vient à la fois de la réduction, de l'absence de volume, souvent de l'unité de couleur, et toujours de la proximité et de la succession des planches qui font vivre un style comme l'accélééré du film fait vivre une plante.

nullement pour les artistes ce que nous appelons des sujets : il est évident que le Calvaire n'est pas un sujet pour Fra Angelico, mais – plus subtilement – ni l'*Ecole d'Athènes* pour Raphaël, ni même l'*Entrée des Croisés* pour Delacroix, ne sont tout à fait des sujets, parce qu'ils sont des moyens d'accès, par la peinture, à un univers qui n'est pas exclusivement pictural. On disait alors : les grands sujets – et dans grands sujets, il y a : grands. Ce que nous appelons sujet est ce que la peinture représente quand ce qu'elle représente n'a plus de *valeur*, quand la seule valeur du tableau est dans sa qualité propre. La rupture avec la fiction, la fin de l'imaginaire, ne pouvaient avoir que deux conséquences : ou l'exaltation d'un réalisme absolu dont les œuvres devaient montrer très vite qu'il était un simple mythe ou l'emprise absolue et proclamée du peintre sur ce qu'il représentait – cette métamorphose du monde en tableaux qu'avaient entreprise Manet et Daumier. Après avoir été un moyen de transfiguration; cette transfiguration, encore qu'elle pût s'exercer sur un portrait, un paysage (Rembrandt l'avait montré du reste) reconnaissait à l'imagination des droits royaux, était inséparable d'une profonde coulée de fiction.

Il suffit de supposer le Tintoret contraint de peindre trois fruits dans un compotier – sans rien autour ! – pour sentir que sa présence *de peintre* y eût été écrasante, – et de quelle manière elle y eût été plus visible que dans la luxuriance baroque ou dans la *Bataille de Zara*. C'est qu'il lui eût fallu métamorphoser les fruits par la seule peinture. Le peintre ne passa pas le moins du monde de la transfiguration à la soumission, mais de la transfiguration à l'annexion. Il fallut que les fruits fissent partie de son univers particulier comme ils eussent fait partie jadis de l'univers transfiguré. Et l'effort acharné qui durant des siècles avait été celui de l'art pour arracher les objets à leur nature, pour les soumettre à la faculté divine de l'homme qui s'était appelée beauté, s'appliqua à les arracher de nouveau à leur nature pour les soumettre à la faculté divine de l'homme qui s'appelle art. Les pommes ne furent pas davantage des pommes, mais davantage des couleurs; l'univers peint, ne devenait plus fiction, devait devenir peinture – et on fit cette découverte décisive : que pour devenir peinture, il fallait qu'il devînt *particulier*.

Si le démon gardien de Raphaël lui avait expliqué (non pas montré) ce que devait tenter plus tard Van Gogh je pense que Raphaël eût fort bien compris de quel intérêt devait être cette aventure pour Van Gogh lui-même, ce qui l'eût intrigué, c'est de quel intérêt elle pouvait être pour les autres. Mais de même qu'on avait découvert qu'il existe des gestes dramatiques qui ne sont pas des représentations, qu'il existe un dessin dramatique, une couleur tragique, de même on découvrit que la réduction du monde à un univers plastique individuel possédait en soi la même force qu'un style⁶ – qu'elle était un style, et chargée du même ordre de valeur, non pour un seul homme, mais pour tous ceux aux yeux de qui l'art en avait une.

Et la volonté d'annexion du monde prit la place immense qu'avait prise la volonté de transfiguration, – les formes éparses du monde, qui avaient convergé vers la foi ou vers la beauté convergèrent vers l'individu.

Jamais dans l'histoire, d'une poussée unique n'avaient surgi des œuvres aussi différentes que celles de Daumier et de Manet, – de Renoir, de Monet, de Rodin et de Cézanne, – de Gauguin, de Van Gogh et de Seurat, – de Picasso, de Rouault, de Matisse et de Braque. Ce pluralisme se projette sur l'histoire entière, de Vermeer et de Piero della Francesca dessus-cités aux fresques romanes et à la Crète; comme, de l'art polynésien aux grandes époques de la Chine et de l'Inde, il se projette sur la terre conquise. Michel-Ange avait des antiques, Rembrandt (disait-il) des armures et des haillons, et les vitrines de l'atelier de Picasso, tandis qu'on publie la succession, jour après jour, de ses œuvres fiévreuses où le conflit de l'artiste et des formes de la vie atteint son apogée, sont un musée barbare.

Lorsque, signalant la part d'intoxication qu'apporte au spectateur la succession des œuvres de l'art moderne, et notamment de Picasso, je rappelais à l'Université de Berlin, il y a vingt ans, la théorie asiatique qui veut que l'opium fumé soit le contrepoison de l'opium assimilé par le sang, j'ajoutais qu'il semblait que l'Europe, alors à l'apogée de sa puissance, appelât à son secours le contrepoison de tous les arts

⁶ Ce fait capital sera analysé dans l'essai sur la création artistique.

du monde. Ni l'art moderne, ni celui de Picasso ne se sont affaiblis, et les arts du monde se sont pressés à notre appel. Mais quand nous parcourions alors les expositions des cinquante dernières années de la peinture européenne, nous voyions ces salles où passaient furtivement tant d'ombres douloureuses, de Gauguin à Van Gogh, éclater de liberté. Jamais l'emprise d'une époque sur le monde n'avait été si vaste. Ces cadavres mêlés à ces vieillesses de gloire, Van Gogh à Rodin, Modigliani à Matisse, exprimaient la même vigueur victorieuse qui avait arraché de ses mains blessées jusqu'au plus vieux trésors des images humaines. Mais l'intoxication s'achève; et le butin tire à sa fin. L'espoir d'un art nouveau qui s'ouvrait sur un monde ouvert s'arrête avec l'espoir d'une science nouvelle qui allait le conquérir. L'esprit européen menacé dans sa force se métamorphose – comme si l'esprit médiéval, sous les coups des guerres sans fin, fit son enfer du XV^e siècle avec le grand espoir perdu des cathédrales. Mourante ou non, à coup sûr menacée, l'Europe – toute chargée des résurrections qu'elle embrasse encore – ne se pense plus en mots de liberté, mais en termes de destin.