

E/1965.09.29 — André Parinaud : «André Malraux répond à dix questions sur la psychologie de l'art», entretien, *Arts*, 29 septembre – 5 octobre 1965, p. 5-7.

Entre 1949 et 1951, André Malraux, au cours d'entretiens qu'il accorda à André Parinaud, eut l'occasion de commenter ces idées critiques et les valeurs de la psychologie de l'art. Ce sont ces notes – revues alors par l'auteur – que nous présentons sous forme de questions et de réponses pour situer l'importance et la signification de son œuvre.

1. Qu'est-ce qui explique qu'une nouvelle psychologie de l'art soit aujourd'hui nécessaire ?

Le changement décisif de la relation de l'homme avec l'œuvre...

Prenons bien garde : l'opposition entre l'art moderne et l'art ancien est une survivance du temps où l'art moderne s'opposait à l'art mécanique, et où ce dernier revendiquait l'art ancien. Mais ce n'est pas Cormon qui continue Titien, c'est Renoir. Le génie du passé – pas de telle ou telle école : de tout le passé – n'est pas entré dans notre culture contre l'art moderne, il y est entré avec lui et d'un même mouvement. La gloire tardive des impressionnistes, l'acceptation du cubiste, n'ont pas vidé le Louvre : elles l'ont rempli. Depuis 1910, le nombre des visiteurs des musées et des expositions, en France, n'a pas diminué : il a décuplé.

La succession des gloires, la passion que peut nous inspirer tel ou tel artiste sont épisodiques en face d'une transformation aussi profonde que celle de la Renaissance. Encore cette dernière s'est-elle produite beaucoup plus lentement. Comprendons bien que jusqu'ici, les hommes ont connu une fraction très faible de leur passé. Les Grecs ont connu la Grèce, les Egyptiens l'Egypte, le moyen âge l'art médiéval; la revendication de la Grèce par Rome, de l'antique (et quel curieux antique !) par deux ou trois siècles, est bien mince en comparaison d'un surgissement qui pousse la peinture jusqu'aux cavernes dans le temps, et dans l'espace jusqu'à la Chine, l'Amérique précolombienne, et la Polynésie.

2. De quel événement peut-on faire «commencer» l'art moderne ?

Si ce qui s'est passé commence seulement à s'éclairer c'est que nous mêlons romantisme littéraire et romantisme pictural. Le romantisme, en poésie, est réellement un phénomène de rupture. En peinture, non. Il n'y a pas lieu d'opposer un Delacroix moderniste à un Ingres archaïsant : Delacroix n'est pas moins lié à la grande peinture romaine. On s'en est mal rendu compte parce que la gravure, principal moyen de reproduction au siècle dernier, transmettait le dessin de la Renaissance romaine avec plus de fidélité, bien sûr, que la couleur de Venise ! Mais la rupture qui correspond, pour les arts plastiques, à la rupture littéraire de 1830, se situe vers 1860. C'est alors que l'art populaire cesse d'être vivant (ce qu'on appelait peuple cesse d'exister, et les masses commencent) : c'est alors que le lyrisme de la couleur, si frappant dans les arts populaires, passe dans la peinture «moderne», comme si celle-ci assurait un mystérieux relais.

C'est alors que pour la première fois, des grands styles profondément différents les uns des autres – et non plus des écoles – entrent à la fois dans la culture artistique. Baudelaire déjà, parle d'objets d'art précolombiens, mésopotamiens et romans. Et il n'est pas vrai qu'admirer à la fois le portail royal de Chartres, la Lionne blessée et une sculpture aztèque, pose les mêmes problèmes, qu'admirer à la fois Raphaël et Titien – même Rembrandt. C'est chez Manet, semble-t-il, que pour la première fois apparaît l'harmonie «dissonante» qui va désormais dominer tout l'art de l'Occident.

Laissons aux historiens le soin de délimiter la part de Manet et celle de Cézanne. Pour l'essentiel, la peinture moderne commence à la dissonance. Et l'art moderne commence à ce qu'on appelle aujourd'hui le pluralisme. Mais précisément ce n'est pas d'un pluralisme qu'il s'agit. La multiplicité des styles, qui n'avait été connue que de quelques-uns, entre peu à peu dans le domaine public. Les Musées – qui sont devenus ce que nous appelons Musées au XIX^e siècle – réunissent les écoles d'abord, les styles ensuite (soyez tranquille : avant cinquante ans les grands œuvres sauvages seront au Louvre; elles sont déjà au British Museum !). Surtout le développement de la photographie en noir puis la photographie en couleur, suscite ce que j'ai appelé le Musée imaginaire.

3. Comment se définit l'artiste, aujourd'hui ?

Pendant trois ou quatre siècles, on avait tenu pour évidence que tout art plastique est le résultat d'une vision. Evidance si bien mise en question aujourd'hui qu'il n'en reste plus grand-chose. J'ai écrit que les Byzantins ne voyaient pas les passants en style d'icônes, et que Braque ne voit pas les compotiers en morceaux : Aujourd'hui, tout le monde le soupçonne ou le sait. Mais aucune des esthétiques élaborées depuis la Renaissance ne peut s'en accommoder. Pour nous, l'artiste est devenu un «inventeur». Savoir si un disciple a plus de talent que son maître ou non a cessé de nous intéresser : pour nous, l'artiste est celui qui crée les formes, et l'artisan est celui qui les copie – qu'il les copie bien ou mal. L'artiste se définit par ce qu'il impose et non par ce qu'il reproduit.

4. L'évolution de l'art, à notre époque, a-t-elle une signification humaniste ?

Je ne pense pas du tout qu'il s'agisse ici d'un phénomène particulier à l'art. Il s'agit d'un phénomène de civilisation. Malgré l'accélération de l'histoire, quelques siècles ne forment qu'un temps assez court lorsque les civilisations sont en cause. A quoi tient le malaise de la nôtre. A la fin de la chrétienté.

Comprenez-moi bien. Je ne parle pas ici du christianisme. Si le christianisme avait disparu, sans doute n'y aurait-il pas de malaise. Certaines de ses valeurs fondamentales sont bien vivantes. Le communisme serait loin d'être aussi puissant s'il était séparé du sentiment de justice : or la justice ne devait pas signifier grand-chose pour César, plutôt distrait devant les souffrances du prolétariat romain, non ? Je parle de la fin d'une société que le christianisme informa dans sa totalité. Le chrétien a vécu dans la chrétienté comme un poisson dans un aquarium. Ce qui se passait hors d'elle n'existait pas pour lui. Il n'y avait pour lui de vérité, et, à proprement parler, d'existence, qu'en elle. Constatez que, si longtemps que la chrétienté a été forte, l'Eglise n'a cessé de susciter l'art véritable – l'art que nous reconnaissons comme tel.

5. A quel moment de l'histoire les artistes ont-ils défini leur échelle de valeurs absolues ?

La chrétienté a été atteinte beaucoup plus tard que nous le croyons. Le mythe de la Renaissance nous égare passablement. Raphaël était chrétien, Titien était chrétien, Michel-Ange était non seulement chrétien, mais encore profondément religieux. Même au XVII^e siècle, Racine était chrétien, Rembrandt était chrétien. De même que les révolutionnaires monarchistes. De même ceux dont se réclamera l'humanisme sont d'abord chrétiens. C'est seulement au XVIII^e que se répand l'idée d'un monde sans Dieu. Alors naissent les grandes valeurs de combat : le peuple, la nation.

Mais lorsqu'elles cessent d'être des valeurs de combat, elles ne deviennent pas, quoi qu'on en dise, des valeurs bourgeoises. Pas du tout. Car un monde sans valeurs fondamentales apparaît. C'est à la fois le temps de la naissance de l'académisme, et celui où les artistes commencent à se concevoir comme une secte, unis dans le respect d'une valeur qui devient, pour la première fois, absolue : leur art. Il ne faut pas s'y tromper : l'art moderne naît «en même temps» que l'art d'imposture. Les gothiques, Grünewald, Piero Della Francesca, Raphaël même, ne s'opposaient pas un art de compromission, qui n'existait guère. L'amateur qui se trompe, au XVI^e siècle, confond Michel-Ange avec un de ses imitateurs, non Michel-Ange avec un Bouguereau quelconque. L'académisme «y compris le mot» est né de l'Académie de Bologne, c'est-à-dire de l'éclectisme. Mais lorsque l'éclectisme naît, une conception millénaire de l'art va disparaître.

Alors commencent les «arts d'assouvissement», qui ne sont pas des arts du tout, «mais des anti-arts», les moyens de diffusion dont nous disposons leur ont donné le développement que vous connaissez. Il semble que la frontière entre l'art véritable et l'assouvissement par la peinture, la musique ou la littérature – voire l'architecture ! – soit très confuse, mais ce qui sépare le premier du second ne l'est pas.

L'art véritable est toujours au service d'une des parts les plus hautes de l'homme. Souvent la plus haute. Cézanne est chrétien. Mais d'abord peintre, et soumis à la peinture. Par d'aussi impérieuses vertus que l'Angelico à sa foi. Picasso est communiste, mais d'abord peintre (qu'il essaie donc de peindre un portrait de Staline pour tous les murs de

Russie, sans se renier), les nègres sculptent des ancêtres et les ancêtres ne sont pas des bonshommes.

6. Qu'est-ce que l'art pour l'homme d'aujourd'hui ?

L'art moderne n'est pas un art sans valeur, comme on passe son temps à le dire, mais un art devenu sa propre valeur fondamentale. Il est une prise de conscience de l'art, parallèle à ce qu'a été notre prise de conscience de l'histoire. Nous ne sommes pas délivrés de l'idée que l'art est une sorte d'ornement du réel, alors qu'il en est le rival. Ni l'art, ni la culture ne sont des ornements de l'oisiveté : ce sont des conquêtes acharnées de l'homme pour dresser, en face du monde réel, un monde qui n'appartienne qu'à l'homme.

Vous souvenez-vous du petit morceau des «curiosités esthétiques» où Baudelaire parle de Boudin ? Il dit à peu près ceci : «J'étais prévenu contre M. Boudin. Le peu que j'avais vu de lui ne me plaisait guère. Je viens de voir son exposition. Ces travaux sont excellents. C'est curieux, mais c'est comme ça.» Voilà qui est bien digne d'admiration. Notre relation avec l'art s'établit à travers les œuvres d'art, et non à travers les théories. J'avais appelé psychologie de l'art les essais qui forment aujourd'hui une partie des *Voix du silence* parce que les œuvres que nous admirons semblent à tel point différentes, que nous ne pouvons trouver seulement en nous-même ce qui les unit. L'art aujourd'hui est bien moins, pour nous, l'objet d'une affirmation que d'une interrogation.

7. Comment interpréter les héritages du passé ?

La familiarité avec l'art indien, ou nègre, ou océanien, nous enseigne que leurs œuvres capitales sont aussi particulières que les nôtres. Un peu moins peut-être : notre civilisation est encore individualiste : disons que les œuvres médiévales. Dans l'art roman, nous parvenons à préciser l'insertion du génie. Vous connaissez la miniature de l'Apocalypse de saint Sever qui est à l'origine du tympan de Moissac. Son écriture est intéressante; mais il n'y a rien de commun entre elle et le génie du tympan. Les

personnages sont les mêmes, l'iconographie est la même. L'art, c'est peut-être ce qui advient lorsque la miniature de l'Apocalypse devient le tympan de Moissac...

On a cru d'abord se trouver en face d'un héritage de formes. Et de formes seulement. On a cru que la statue romane était annexée par nous, parce qu'elle ressemblait à Cézanne; certaines statues précolombiennes, parce qu'elles ressemblaient à des sculptures cubistes, mais nous nous sommes aperçus assez vite que la statue romane ne ressemble pas tant que ça à Cézanne ! D'une part, nous nous trouvons donc en face d'un immense monde de formes. D'autre part, ces formes ne nous atteignent pas seulement comme formes, mais aussi comme signification. Enfin, ce que signifient ces formes nous est très souvent inconnu, ou à peine connu. Il est certain que notre relation avec les statues égyptiennes de l'ancien empire ne repose nullement sur notre connaissance de l'Egypte des premières dynasties (un petit nombre de spécialistes mis à part) bien que notre connaissance des grandes pensées orientales se soit étendue et approfondie, depuis trente ans l'Asie échoue à devenir une antiquité de rechange; mais depuis trente ans, la grande sculpture de l'Asie entre chaque jour davantage dans notre culture artistique.

Le grand paradoxe de notre époque : tout se passe comme si l'art «le plus gratuit» que l'humanité ait connu nous apportait, pour la première fois, toutes les formes religieuses du passé. Comme si Braque traduisait la grande sculpture khmère. Je choisis volontairement cet exemple. Car on peut prétendre que Rouault ressuscite la peinture byzantine par une confuse analogie, mais la question n'est pas là. Elle est plus vaste et plus profonde. Il s'agit de la totalité de la résurrection, suscitée par l'art moderne dans sa totalité.

8. L'intelligence moderne a-t-elle élargi la notion d'art ?

Braque n'est nullement le traducteur de la grande sculpture khmère ou siamoise, ou sumérienne; mais il nous permet de la voir : un chirurgien qui opère un malade de la cataracte ne lui traduit pas le monde, il lui donne ou le lui rend. Tous les objets ressuscités par le Musée imaginaire, devenus visibles, le sont devenus avec leur signification. Disons : avec une signification. Assurément ce n'est pas celle qu'ils avaient à l'origine.

Si nous éprouvions devant une statue d'ancêtre océanien, une stèle funéraire de l'ancien empire, un crucifix roman, les sentiments qu'ils inspiraient à ceux pour qui ils furent sculptés, nous ne pourrions pas les laisser dans nos musées. Pourtant, nous savons bien qu'ils ne sont pas seulement des systèmes de volume; que la figure sumérienne ou aztèque la plus «tectonique» suscite une aura que ne suscite pas la sculpture cubiste. Cette signification est évidemment liée à la métamorphose du monde, et à nous-même. Je dis à la métamorphose, et non à l'histoire. Ce n'est pas par une continuité intelligible que nous sommes reliés aux sculptures dont nous parlons : c'est d'une façon toute différente. Nous savons que la tête siamoise exprime des siècles de bouddhisme; mais nous la regardons comme si ce qu'elle exprime était dû seulement au talent de celui qui l'a sculptée. Comme s'il nous apportait une expression du monde particulière. C'est pour exprimer cela que j'ai écrit : «les grandes œuvres des civilisations lointaines nous parviennent comme au temps de Zarathoustra inventées par autant de Nietzsche». Et j'entends bien qu'on dit : «une statue romane nous atteint par la présence de Dieu, parce que c'est à Dieu qu'est dû son génie» : mais accepterions-nous : «une grande œuvre civaïte nous atteint par la présence de Civa, parce que c'est à Civa qu'est dû son génie» ?

9. Quels sont les rapports de l'art et de la religion ?

Les religions ne sont plus que de hauts domaines de l'humain. Sans doute l'art, dans son ensemble, commence-t-il à répondre pour nous à un appel vers tout le possible humain; comme l'histoire qui domine encore notre siècle sembla répondre à la passion de rendre intelligible la continuité humaine.

10. Peut-on concevoir une notion universelle de l'art ?

Pour moi, l'art est essentiellement l'une des défenses fondamentales de l'homme contre le destin. C'est de cela, me semble-t-il, que notre époque est en train de prendre conscience. Unissant en elle pour la première fois la présence de son art propre à la présence complexe de tous les arts du passé. Ce fait domine de loin tous les autres. Je crois que c'est lui qui répond à votre question, si rapidement que j'ai tenté de l'analyser...

*E/1965.09.29 — André Parinaud : «André Malraux répond à dix questions sur la psychologie de l'art»,
entretien, Arts, 29 septembre 1965, p. 5-7.*

Il n'y a pas encore une notion universelle de l'art, mais notre culture artistique commence à viser toute la terre et tout le passé, sinon à les atteindre. C'est la première fois. Et peut-être s'agit-il d'un signe obscurément précurseur d'un humanisme universel, car le musée imaginaire, qu'on le veuille ou non, est un des héritiers de la plus vieille noblesse du monde.