Présence d'André Malraux sur la Toile

Revue littéraire et électronique de <www.malraux.org> / ISSN : 2297-699X

Article 262, décembre 2019

Françoise Theillou **Inédit**

De Manet à Malraux

Lorsqu'en 1865, *Olympia* exposée au Salon des Refusés fait scandale, voilà vingt ans que Manet ferraille pour une reconnaissance officielle. Vingt ans d'échecs, le peintre est le champion des « refusés ». Il veut être célèbre sans changer de manière. Sa notoriété, il la devra d'abord à la vague de révolte inouïe suscitée par sa toile.

Un tourniquet sépare seulement le Salon des Refusés du Salon officiel au Pavillon de l'Industrie[1], depuis que Napoléon III, accédant en 1863 à une «supplique des *refusés*» et jugeant lui-même le jury trop sévère, leur ménage un « salon » en annexe de l'autre.

D'un côté, la peinture académique où triomphent les « Pompiers[2] », Cabanel, Gérôme, Baudry, Bonnat, de l'autre les Indépendants, Manet, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro. Cette même année 63, deux ans avant la présentation *d'Olympia* donc, l'Empereur, subjugué, avait acheté à Cabanel sa *Naissance de Vénus*. « Vénus à la crème », dira Huysmans, un nu lisse, glabre et sucré, transfiguré en allégorie mythologique par la présence de la mer et d'un vol de petits éros. La morphologie de la déesse et sa pose lascive ne laissent aucun doute sur son modèle, une « créature » tarifée de ces collections de photos érotiques alors en vogue dont les artistes, toutes tendances confondues, étaient friands. L'alibi de l'antique a suffi pour la sauver de l'immoralité. A preuve, l'Empereur offre la toile à la très pieuse et très prude Eugénie.

De l'autre côté du tourniquet cependant, « là où commence le déshonneur de l'art français », claironne Jean-Léon Gérôme peintre et professeur à l'Ecole des Beaux-arts,

---

1 Le Palais de l'Industrie et des Beaux-Arts avait été construit sur les Champs Elysées en 1855, à l'occasion de la première Exposition universelle.

2 Surnom dépréciatif mais évocateur dont on ignore l'origine. Allusion vraisemblable au casque astiqué des « soldats du feu » évoquant donc une peinture à la fois trop *léchée* et ostentatoire.

sigisbée de l'Empereur au Salon, *Le Déjeuner sur l'herbe* fait déjà scandale. Victorine Meurent, modèle-fétiche de Manet, assise nue entre deux dandys, fixe le spectateur comme s'il la prenait en photo. Manet a choisi la provocation. Il a successivement intitulé sa toile *Le Bain,* puis *Le Déjeuner sur l'herbe.* En privé, il l'appelle *La Partie carrée.* La toile est décrochée. Zola seul la défendra.

C'est en réalité en cette même année 1863 que Manet a brossé *Olympia*, avec le même modèle, mais il laisse le scandale retomber, il ne présentera sa toile au Salon que deux ans plus tard. Entre temps il est revenu à des sujets plus sages, mais résolument réalistes, comme *La Chanteuse des rues,* toujours avec Victorine. En 1865, il ajoute *in extremis* à *Olympia* le chat noir à la queue relevée et présente l'œuvre au Salon en même temps qu'un *Christ aux outrages*, allusion limpide au calvaire de l'artiste[3]. Manet est en réalité fort découragé. Il part pour l'Espagne.

La critique s'acharne à la fois sur le sujet et la technique de l'œuvre. Inutile de préciser que sa « poésie satanique », l'originalité de sa composition, sa manière elliptique, sa *présence,* comme dira Malraux, (Valéry parlait, lui, d'*une présence d'absence*[4]), lui échappent. En pleine querelle réaliste, outre « la vulgarité » assumée de son sujet (voir le regard tranquille et insolent de la belle), on reproche à l'artiste de ne pas savoir peindre : la perspective est fausse, le dessin désinvolte avec ses aplats simplificateurs, les couleurs mal posées et la chair féminine, « couleur caoutchouc » ou « rose sale », répugnante. Le nu enfin s'appelle « Olympia », un prénom, à l'époque, connoté au monde de la prostitution. « Nul et sale » dira Théophile Gautier de l'œuvre.

Manet n'est pas un théoricien de l'art. Il se borne à répondre à ses détracteurs : « J'ai fait ce que j'ai vu », formule qu'il veut sans ambiguïté mais dont Malraux exploitera la double entente. Si Manet n'a pas écrit sur l'art, il en a beaucoup parlé. Chez lui où, grand bourgeois, il tenait salon et ouvrait au public son atelier, aux cafés Tortoni et Guerbois, rendez-vous des artistes. Antonin Proust, son ami intime, un temps rapin, rapporte dans ses *Souvenirs*[5] son intérêt pour l'humain, pour la contemporanéité, et son refus des conventions hypocrites de l'art officiel. Ainsi cette déclaration : « L'artiste ne dit pas aujourd'hui : *Venez voir des œuvres sans défauts*, mais *Venez voir des œuvres sincères* ». Dans son dépit, il cherche refuge auprès de Baudelaire, un « frère » en

---

3 On pourrait voir dans *L'Exécution de Maximilien d'Autriche*, refusé au Salon de 1867, une autre occurrence de ce thème.

4 Paul Valéry, *Triomphe de Manet,* 1932.

5 Antonin Proust, *Edouard Manet, Souvenirs,* 1897.

esthétique et en mélancolie dont il a peint la maîtresse haïtienne infidèle, Jeanne Duval [6], elle aussi courtisane. Olympia pose nue, mais elle a gardé son bracelet, peut-être un souvenir des *Bijoux* : « La très chère était nue, et, connaissant mon cœur, /Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores/ Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur[7]».

Au Salon de 1873, Degas considère « la bataille du réalisme » gagnée. Manet enfin admis est primé pour une toile assez banale, « Le bon bock », dans le goût, dit-il, de Franz Hals. Les jurys, comme souvent, finissent par récompenser trop tard les artistes talentueux dont ils n'ont pas voulu. « Cette année, M. Manet a mis de l'eau dans son bock », put-on écrire. A noter que le peintre n'acceptera jamais d'exposer avec les Impressionnistes et déclinera, l'année suivante, l'invitation de Nadar qui leur offrait leur premier « salon ». Si Manet fréquentait et soutenait « le Groupe des Batignolles », il voulait être à part et vaincre le Salon par ses propres armes. Il fallait qu'un élève des Beaux-arts ayant suivi, malgré des rapports conflictuels, plus de six ans d'enseignement académique dans l'atelier de Thomas Couture[8] et copié inlassablement les maîtres, fût en même temps un émancipateur. *Olympia* est une Vénus vénale, la réincarnation érotique et ironique d'une longue lignée de nus célèbres : la *Vénus d'Urbino* de Titien*,* la *Vénus endormie* de Giorgione, *La Maya* nue de Goya, et même les *Odalisques* d'Ingres, pape de la peinture officielle. *Le Bain turc*, de 1862, est contemporain des toiles à scandale de Manet. Il choquera, mais l'alibi de l'orientalisme le dédouanera.

Il serait simpliste de ne voir dans cette victoire que la défaite de l'académisme et l'avènement de l'artiste en homme libre. Cézanne, certes, voit en Manet l'inventeur de la modernité mais il désigne en même temps « la justesse de l'œil et la simplicité de la main qui ont fait le miracle ». La liberté de créer produit à la fois l'expression du génie personnel et la marche de l'art. Le jugement de Cézanne sur Manet fait aujourd'hui encore autorité dans le monde de l'art puisque c'est à *Manet inventeur du Moderne* que les Commissaires de l'Exposition de 2011, au Musée d'Orsay, ont choisi de dédier leur rétrospective monographique. Malraux pense comme Cézanne[9]. Notons au passage

---

6 *La Dame à l'éventail ou La Maîtresse de Baudelaire*, 1862, musée des Beaux-arts de Budapest.

7 Rappelons que ce poème fit partie des « Pièces condamnées » lors du procès de 1857 intenté à l'auteur des *Fleurs du Mal* auteur pour « atteinte à la morale publique ».

8 Thomas Couture (1815-1879). Son œuvre la plus connue, *Les Romains de la décadence* (1847), une grande *machine* accrochée dans la nef du musée d'Orsay, caractérise la peinture académique de la deuxième moitié du XIX[e] siècle. Elle dénonçait la déchéance morale française…qu'on reprochait à Manet de représenter.

9 Elie Faure, l'historien d'art au jugement si souvent repris dans *les Ecrits sur l'art*, n'entendait chez Manet qu'« une petite musique qui chantait parfois, mais jamais faux ». Il faudrait ici citer aussi Renoir

l'importance qu'il donne à la parole des créateurs sur l'art : celle des *Carnets* du Vinci, de Michel-Ange sur la Renaissance, de Poussin pour la peinture du XVII[e], de Van Gogh, de Gauguin, de Maurice Denis et sa définition référentielle de la peinture si souvent reprise dans *Les Ecrits sur l'art* : « Un tableau est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées[10] ».

Si ceux-ci s'inscrivent dans une chronologie, c'est celle de la création, non celle de l'histoire de l'art ou de déterminismes de tous ordres. A la fin des *Voix du silence,* Malraux tenait pour acquis que « le temps de l'art n'est pas la durée de l'histoire[11] » et, dans un projet de préface à cette même œuvre, il avait déjà eu cette boutade à destination des historiens de l'art : « Ce[12] n'est pas plus une histoire de l'art que *La Condition humaine* n'est un reportage sur la Chine »[13]. La chronologie qu'il adopte n'est d'ailleurs pas conforme à « l'histoire » : il préfère en effet à la continuité le récit des ruptures ; il ne cherche pas non plus l'exhaustivité : créer c'est transcender le réel. L'intéresse le geste disruptif de l'artiste, d'abord en opposition aux valeurs dominantes, ce qu'il appelle en général « la peinture bourgeoise ». Avec Manet, il a vite fait de régler leur compte aux grands bourgeois philistins du Second Empire pour lesquels l'art est une dépendance du luxe. Ils achètent Cabanel mais ils lui préfèrent secrètement une cave noble. L'intéresse ensuite le refus de l'ordre du monde. La liberté héroïque de l'artiste fait éclore des formes nouvelles rivales de la création, de l'ordre de la démiurgie. Ainsi Manet, après Giotto, Michel-Ange, Titien, ou Delacroix, une longue lignée d'inventeurs, incarne-t-il, au mitan du XIX[e], une mutation prophétique. Sa modernité en annonce une autre, révolutionnaire. Son refus total de l'académisme dans le domaine du sujet, du dessin, de la couleur, de la représentation du réel, bouleverse l'art. Le Beau n'est plus la Beauté, le dessin, l'harmonie[14], la couleur, l'obéissance servile d'une palette, la représentation, la copie[15] ; la finition n'est plus un critère de qualité. « Terminer une œuvre, dira Picasso, c'est l'achever ». Ainsi naît l'autonomie du « fait pictural », expression empruntée à Braque.

---

s'adressant à Ambroise Vollard : « Courbet, c'était encore la tradition ; Manet, c'est une nouvelle ère de la peinture ».

10 Cette définition de la peinture par Maurice Denis visait à s'opposer au primat du sujet.

11 *Les Voix du silence,* p. 879.

12 Pour *Les Voix du Silence* où l'on peut voir « un essai » préalable à *La Métamorphose*.

13 Voir *L'Irréel*, p. 365.

14 Courbet lui-même, se réclamant pourtant, comme Manet, du réalisme, disait d'*Olympia* qu'«elle était une carte à jouer ».

15 « Fini l'art des doubles qui durait depuis des millénaires ! », *La Métamorphose des dieux*, p. 674.

Le motif n'est plus la peinture[16]. Malraux brûle les étapes. L'artiste ne cherche plus à copier la nature, il crée un espace pictural qui s'affranchit des codes, où toutes les formes, toutes les inventions sont permises. Manet, sans doute faux naïf, se contentait de dire qu'«il avait peint ce qu'il avait vu ».

Peut-être faut-il voir ici l'expression d'une pensée utopique consubstantielle à l'imaginaire malrucien mais aussi empreinte des expériences décisives de l'adolescence : le gamin « sonné » par *La Kermesse* de Breughel ou *Le Bœuf écorché* de Rembrandt, au Louvre, le dandy initié au cubisme par Max Jacob. Malraux a presque assisté à la naissance de l'art moderne. Il accrochera chez lui des reproductions de maîtres, mais il n'achètera jamais que Picasso, Braque, Chagall, Fautrier ou Dubuffet[17].

La Métamorphose des dieux, comme on sait, se déploie sur trois grandes ères, *Le Surnaturel, L'Irréel* et *L'Intemporel*, dernier avatar de l'art. L'auteur y met en relief la conscience d'une présence de l'œuvre qui échappe au temps (lequel, pour Malraux, équivaut au sentiment de la mort) la fait entrer dans un *surmonde* qui rejoint le *Musée imaginaire*. Il choisit *Olympia* comme médium.

Le rapprochement avec Proust s'impose. L'œuvre d'art joue ici le rôle de *la mémoire involontaire* qui, par la superposition du présent et du passé dans une sensation revécue, ouvre sur « minute affranchie de l'ordre du temps ». Une expérience, chez l'un comme chez l'autre, d'ordre mystique : « Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur « déjeuner sur l'herbe » écrit l'un, quand « l'art ouvre à l'homme les portes de l'immortalité[18] selon l'autre.

Comme Proust avait écrit *Le Temps retrouvé* avant *Swann*, les pages de *L'Intemporel* avaient précédé celles du *Surnaturel* et de *L'Irréel*. L'écriture de *La Métamorphose* cependant est interrompue en 1957 par les fonctions ministérielles de

---

[16] Malraux parle d'«une volatilisation du sujet au bénéfice du peintre (et de la peinture)dans l'annexion du monde par l'individu ». (Appendice à *La Métamorphose des dieux, Fragments d'états antérieurs,* Pléiade p.1081).

[17] Malraux fut le premier acheteur de l'artiste avec *Paysage vineux* (1944). La toile était accrochée dans le duplex de Boulogne où il composa ses *Ecrits sur l'art.*

[18] Respectivement Proust*, Le Temps retrouvé*, Pléiade III, p. 1038, et Malraux*, L'Intemporel*, p. 808.

l'auteur. Lorsqu'il reprend l'œuvre, en 1975, son expérience de l'art s'est beaucoup élargie et différenciée. Il a vu les musées du monde entier. Voyages et expositions lui ont ainsi fait explorer plus avant l'art oriental fondé, à l'opposé de l'art occidental, sur la fusion avec le monde et le concept du « retour éternel ». Des productions spontanées comme celles des enfants et des « fous », sont aussi entrées dans le monde de l'art qui peut donc inclure l'aléatoire. D'autres formes, comme l'art brut de Dubuffet par exemple, disqualifient les œuvres du musée. L'art ne se résume donc pas à la lutte de Jacob avec l'Ange.

L'ultime aventure de la rencontre de l'écrivain avec la peinture haïtienne de Saint-Soleil[19], un art d'anciens esclaves, étranger à la peinture occidentale et lié à la spiritualité Vaudou, viendra opportunément réconcilier l'art contemporain avec le religieux et boucler la boucle de *La Métamorphose*.

Rien de plus touffu néanmoins, de plus acrobatique que cette dernière partie de *La Métamorphose.* Le lecteur songe au Chapitre des *Coches* des *Essais* Montaigne, célèbre pour ses digressions et son apparent désordre. En réalité, écrit à son heure, à partir de 1957, le texte eût sans doute été plus clair et plus cohérent. Manet, artiste maudit, eût incarné, en bout de chaîne, la libération de l'artiste opprimé par des siècles d'académisme et d'asservissement au réel. Les *Ecrits sur l'art*, certes impossibles à classer dans l'éventail des genres[20], eussent alors rejoint plus aisément la composition épique des romans et leur questionnement récurrent sur l'art. Sans doute l'écrivain a-t-il exagéré, « fantasmé » la dimension prophétique de Manet, mais ce serait le mutiler de cet imaginaire poétique qui submerge tout ce qu'il écrit.

« Peut-on encore lire les Ecrits sur l'art », interroge Jean-Louis Jeannelle[21] en dénonçant l'arbitraire de leurs affirmations, le manque de rigueur de l'argumentation, l'usage du principe d'autorité en place de problématisation, la pensée datée, le tout masqué par beaucoup de brio et des fulgurances verbales. Le procès n'est pas nouveau. Depuis ses débuts, Malraux oscille entre rejet et dévotion. Il parlait ainsi, en 1931, de sa *Psychologie de l'art*, noyau originel des *Ecrits sur l'art* : « Un essai (une sorte de machin

[19] En 1975, Malraux voyage à Haïti où il découvre la communauté des peintres de Sant-Soleil. Ceux-ci pratiquent un art naïf, rural et religieux, essentiellement fondé sur le Vaudou. A forte « aura mystique », très libre et très colorée, cette peinture avait déjà séduit André Breton.

[20] Voir à ce sujet l'ouvrage de Dominique Vaugeois *Malraux à contretemps*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2016.

[21] Jean-Louis Jeannelle, *Malraux à l'essai,* Dossier critique, février 2017.

qui voudrait être à l'esthétique, l'histoire de l'art, etc…, ce qu'est *Monsieur Teste* à la philosophie) ». « Un machin », en effet, justement documenté[22], dynamique, poétique, drôle, parfois « magnétique », prenant à bras le corps l'ensemble de la création artistique pour essayer de comprendre tout ce que la fréquentation assidue de près d'un demi-siècle d'un génial farfelu peut en saisir, sans jamais vouloir ignorer qu'elle est « un piège à mystère [23]».

Octobre 2019

[22] Voir l'Introduction de Henri Godard à *La Métamorphose des dieux*, p. XXXIV.
[23] *Le Figaro,* André Malraux*, La naissance de l'art moderne*, 9-10 XI 1974.

La première rupture : le *Déjeuner sur l'herbe*, au salon des «Refusés», 1863.

Le choix de l'Empereur au Salon officiel de 1863 :

***La naissance de Vénus*, d'Alexandre Cabanel**

La nouvelle provocation du Salon des *Refusés* de 1865:
***Olympia, « la naissance de l'art moderne »* selon Malraux**

Références/révérence aux maîtres

La *Vénus endormie* de Giorgione

La *Vénus d'Urbin* du Titien

La *Maja desnuda* de Goya

De la caricature à l'hommage

L'***Olympia*** vue par Cham dans le *Charivari* du 14 mai 1865.

Pastiche de Picasso,

Les déjeuners, crayons de couleur, d'une série,

26 juillet 1961