

Françoise Theillou

La vieillesse des Maîtres

Les peintres connaissent la vieillesse, mais leur peinture ne la connaît pas...

Les Voix du silence

Malraux, à la fin des *Voix du silence*, assigne de perpétuer les « Ombres illustres » à la main tremblante de Rembrandt dessinant dans le crépuscule. Tel n'était pas le regard de ses contemporains sur l'artiste âgé tombé en disgrâce et ruiné¹.

Depuis Vasari et ses fameuses *Vies*², une « bible » sur le sujet, il était de règle de subordonner la création artistique aux âges de la vie humaine. Aux prémices d'un art dans son enfance, techniquement imparfait et tributaire de l'imitation du maître, succédait, métier et mûrissement aidant, la plénitude de l'œuvre et l'expression d'un art original auquel son génie même (Vasari ne s'intéresse, comme Plutarque, qu'aux *Hommes illustres*) n'épargnerait pas la décrépitude de la vieillesse ni l'abâtardissement du style. Ainsi Vasari voyait-il une altération de son génie dans la touche divisée du dernier Titien, et Le Bernin le déclin de son art dans le tremblement du pinceau d'un Poussin atteint de Parkinson. A l'artiste finissant, reprenant le mythe antique et fameux du « chant du cygne³ », on n'accordait au mieux que l'éclat du dernier chef d'œuvre, même inachevé, tel *L'Hiver ou le Déluge* - le bien nommé -, l'ultime tableau du même Poussin. L'Esprit des Lumières, si l'on s'en remet à l'article *Manière de peindre* de l'*Encyclopédie*, ne pense pas autrement : « De quelques vices qu'aient été entachées les

1 Rembrandt fut contraint à la fin de sa vie de vendre la tombe de sa femme Saskia.

2 Giorgio Vasari, *Vite illustri...*, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (dir.), Actes Sud, 2005, 2 vol.

3 Voir Platon qui, dans *Le Phédon*, met Socrate en scène se préparant à mourir et s'identifiant au cygne, l'oiseau d'Apollon : « Quand ils sentent qu'ils doivent mourir, ces oiseaux qui déjà dans leur vie chantaient font alors entendre leur chant le plus éclatant, le plus beau ; ils sont joyeux, car ils vont alors trouver le dieu qu'ils servent ». Platon, *Phédon* 84c-85c, Les Belles Lettres, 1983.

différentes manières d'un peintre, écrit Watelet, ils sont toujours plus outrés dans la troisième que prend un peintre et sa dernière *manière*, toujours la plus mauvaise ».

Malraux hérite d'une autre vision. Les romantiques mettent la jeunesse à la mode, admirent les génies précoces, sans pour autant disqualifier les vieillards. Musset vaut Hugo, Géricault Ingres, et vice versa. Le génie n'a pas d'âge. Verlaine bientôt porte Rimbaud au pinacle et le cénacle saluera le meilleur d'entre eux dans l'inventeur déchu des poètes maudits. Cette malédiction, l'auteur des *Écrits sur l'art* la reprend à son compte pour dénoncer dans le temps toutes les formes d'incompréhension, toutes les erreurs et les injustices dont auront été victimes les artistes. Au premier rang Rembrandt encore auquel ses commissionnaires officiels retournent sa *Conjuration*⁴. Outre un traitement « atypique » et jugé barbare du motif, les échevins lui reprochent son clair-obscur trop envahissant, caractéristique des dernières années du peintre. Sans doute le caravagisme passait-il de mode mais, à l'évidence, ses contemporains ne comprennent plus la nuit fuligineuse et toujours plus vaste de *L'Enfant prodigue* qui déporte le motif sur une moitié du tableau, ni la facture irrégulière, très affranchie des règles, des derniers autoportraits. Le maître avait habitué son public à des représentations lisses et sultanesques, voici l'*Autoportrait* décrépité et baroque aux chairs flasques du Mauritshuis, et pour finir, l'ironique figure du peintre «en Zeuxis», l'artiste grec, mort de rire, dit-on, en faisant le portrait d'une vieille femme⁵. Une face rétrécie et ridée au sourire insolent surgit de ténèbres d'or. Comme si le peintre se parodiait lui-même devant la mort.

« La Vieillesse des maîtres », tel aurait été le nom choisi par Malraux si le Ministre de la culture avait eu le temps de réunir dans une seule exposition les derniers Hals, les derniers Titiens, « même le dernier Rembrandt », *Le Château noir* de Cézanne, et quelques impressionnistes encore. On pourrait leur adjoindre le Goya de *La Maison du sourd* et ses fameuses *Peintures noires*⁶. Ainsi s'exprime le poignant regret d'un projet inaccompli dans

4 *La Conjuration de Claudius Civilis*, thème imposé renvoyant à la récente et victorieuse rébellion batave contre les Espagnols, fut commandée au peintre par le Conseil municipal d'Amsterdam pour l'Hôtel de Ville. Le peintre découpera sa toile de 5 x 5 mètres pour lui trouver un acquéreur privé. Elle finira au Nationalmuseum de Stockholm.

5 Cette œuvre de 1663, au Walraf-Ritchartmuseum de Cologne, est antérieure à la précédente datant de 1669, l'année de la mort de l'artiste.

6 *La Quinta del sordo*, plus exactement *Le domaine du sourd* était une propriété acquise par Goya âgé à la périphérie de Madrid pour y mener une vie retirée entre 1819 et 1823. Il avait peint à l'huile, sur le plâtre de certains murs, des scènes monstrueuses comme *Le Sabbat des sorcières*, hommage au bouc, ou *Saturne dévorant un de ses fils*. Transférées sur toile à la fin du XIX^e siècle, elles sont aujourd'hui au Prado.

l'*Hommage à Chagall*⁷ prononcé le 7 juillet 1973 lors de l'inauguration à Nice du *Message biblique*, un musée national spécialement conçu pour le peintre alors âgé de 86 ans. Le discours du ministre saluait en particulier la capacité d'invention d'un artiste qui « a[vait] joué tard le jeu de la couleur⁸ ». Nous y reviendrons.

Le thème, on serait tenté de dire « la théorie », d'une créativité en quelque sorte immarcescible apparaît déjà dans sa *Psychologie de l'art*, au lendemain de la Seconde guerre mondiale : « [...] le talent des peintres, lui, ne connaît guère l'agonie, écrit-il. Avant d'avoir inventé leur langue, puis appris à la parler (c'est le moment où ils semblent pouvoir tout transcrire), ils en inventent souvent une seconde. Quand les effleure le style de la mort, ils se souviennent de la rupture de leur jeunesse avec leurs maîtres, pour rompre avec leur œuvre. On dit alors qu'ils l'approfondissent... La voix de l'infini devient présente quand elle prend le timbre funèbre. [...] Comme sur l'abandon de ses maîtres, l'artiste fonde sur l'effacement de ce qu'il fut sa suprême incarnation »⁹. Le thème court ensuite de *Saturne*, l'essai sur Goya de 1950, au deuxième tome de *La Métamorphose des dieux* paru en janvier 1976 quelques mois seulement avant sa fin. L'auteur a plusieurs fois échappé à la mort, la médiocrité politique a repris le pouvoir, les valeurs de l'humanisme sont en berne. Il faut trouver de nouveaux héros et de nouveaux prêtres. L'artiste va en endosser le rôle. S'il est vrai que « la mort transforme la vie en destin », les vieux maîtres ont toutes leurs chances, il suffit de dérouler leur linceul de pourpre. Le demiurge incarné dans l'artiste sera un Prométhée voué à la fois à la tragédie et à l'apothéose. *Ultima verba* seront ses dernières œuvres, un chant du cygne, un testament et un crépuscule des dieux. D'où l'invention horrifique et solennelle d'un « style de la mort ». C'est là une formule audacieuse et synthétique qui peut en effet renvoyer aux derniers feux de l'artiste occidental. Le classicisme nous avait appris l'ode aux défunts, l'épigramme, l'oraison funèbre, le tombeau. Le romantisme leur ajoute la singularité des créations tardives « irrégulières ». L'artiste prend des libertés à la fois avec les règles qu'il a reçues et celles qu'il s'est données sans pour autant mettre en péril son génie mais bien plutôt en l'accroissant d'une mutation nouvelle et comme improvisée. C'est du moins « l'hypothèse Malraux ». On ne serait en effet pas en

7 Voir à cet égard l'article de Michaël de Saint-Chéron « L'Amitié Chagall Malraux » dans PAMT, janvier 2013. Malraux avait découvert le peintre, encore adolescent, lorsqu'il représentait sa ville natale de Vitebsk sur un mode rêvé et cocasse. Chagall avait exécuté 36 gouaches pour illustrer les *Antimémoires*. Il avait déjà réalisé des eaux-fortes pour une édition de luxe de *L'Espoir*.

8 Marc Chagall (1887-1985). Chagall est né d'une famille juive hassidique très attachée à sa religion. (Son père était employé à la synagogue de Vitebsk où son grand-père était chantre.) Vitebsk restera dans son imaginaire le paradis naïf d'une enfance imprégnée par la Bible.

9 Malraux, *Psychologie de l'art*, tome II, Genève, Skira, 1948, p. 212.

peine d'en fournir des exemples : les apôtres de la dernière *Cène* du Vinci, *L'Ultima cena* du réfectoire de Santa Maria delle grazie de Milan, ne sont pas synchrones. Leurs regards partent dans tous les sens, comme s'ils étaient saisis dans leur propre temporalité, d'où le sentiment d'un manque de cohérence de l'œuvre. Même remarque, en littérature cette fois, à propos de *La Vie de Rancé* de Chateaubriand que Sainte-Beuve qualifiait de « bric-à-brac ». D'admirables propos sur « la vieillesse voyageuse de nuit » y cohabitent avec d'évidents remplois donnant l'impression d'un texte composite. Julien Gracq pourtant rendra justice à cet « admirable tremblement du temps¹⁰ ». Les quatuors enfin de Beethoven peuvent paraître « grincer » à l'oreille d'un mélomane trop frileux. Bref, il existerait donc *un sublime, une sublimité sénile*¹¹.

Cette passion des maîtres, il faut sans doute en trouver la source dans l'enfance buissonnière du collégien Malraux. Revenir aux incursions dans le Louvre à demi fermé par la guerre, avec le camarade Chevasson, lui aussi petit banlieusard de Bondy brusquement lâché dans la capitale.

Comment ne pas revenir au « bondissement des cloches profondes qui s'accordaient dans [le] cœur [d'un enfant]¹² » devant *La Kermesse* de Breughel et *Le Bœuf écorché* de Rembrandt ? Scène primitive fondatrice qu'évoque l'écrivain au début de *La Métamorphose* où l'enthousiasme signale la révélation. « Je suis en art comme on est en religion », dira-t-il plus tard. Ce n'est pas un hasard si la scène est contemporaine de la Communion solennelle dont l'enfant attendait tant et qui l'avait tant déçu. Il y avait donc une présence des œuvres qui traversait l'épaisseur du temps. Leurs sujets, leurs cartels, l'antiquité du *musée* renvoyaient à une grandeur mystérieuse et ancestrale.

C'est pourtant d'un « moderne », Max Jacob, que l'adolescent va bientôt recevoir la magique formule : « L'art, c'est le style » ; une « écriture » peut bien évoluer, connaître des « métamorphoses » voire des ruptures, son accent demeure et la fait exister à la fois dans son temps et dans le nôtre¹³.

Son auteur n'a pas assigné de genre à *La Métamorphose des dieux* mais devançant les critiques qu'il pressent, il prend la précaution, à la fin de son *Introduction générale*, de préciser

10 Dans *Le Grand Paon* in Julien Gracq, *Préférences*, Paris. Corti. 1961.

11 Nous empruntons le syntagme de « sublimité sénile » à Antoine Compagnon. Voir *La vie derrière soi. Fins de la littérature*. Equateurs, 2021.

12 Malraux, *Œuvres complètes*, t. V. *La Métamorphose des dieux*, p. 763.

13 *Ibidem*, p. 771 et suivantes, chapitre III de *L'Intemporel*.

ce qu'elle n'est pas : « ni une histoire de l'art - bien que la nature même de la création artistique [l'] y contraigne souvent à suivre l'histoire pas à pas -, ni une esthétique ». Soit. Foisonnante, émaillée d'allées et de retours, de comparaisons enjambant les siècles et les continents, fondée sur l'ambition de transmettre une intelligibilité de l'art, c'est là son premier sens revendiqué, elle ressemble en effet à une immense leçon. Sa composition ternaire et dynamique cependant, *Le Surnaturel*, *L'Irréel*, *L'Intemporel*, invite à une progression ascensionnelle d'ordre métaphysique. Le génie de l'art abolit l'ordre du temps. Non sans peine. Il est une autre lecture de *la Métamorphose*, celle d'une épopée dont le Graal serait... l'art moderne.

Malraux s'inspire ici de Cézanne, autre « influenceur », créateur de « l'art le plus brutalement stylisé depuis le Gréco », lit-on dans *Les Voix du silence*¹⁴. Cézanne était un intellectuel de son métier¹⁵. Malraux avait dans sa bibliothèque sa *Correspondance* publiée chez Grasset en 1937, riche de considérations sur son art. Le peintre avait à peu près tout lu sur l'art depuis les Grecs mais il appréciait en particulier l'*Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal, *L'Art romantique* de Baudelaire et *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac. Il en avait tiré une conception de l'art comme recherche de l'absolu, savoir une « impression particulière qui est le grand but de la peinture ». Proust aurait parlé plus poétiquement d'« un rayon spécial ». Pour ce faire, à l'artiste de parvenir à « une manière » qui, au lieu de « reproduire », « représente ». *Poièsis* contre *mimèsis*, Malraux développera abondamment ces notions. Longue patience, (on ne s'étonnera pas que Cézanne n'ait jamais nommé ses tableaux que des « essais ») qui délogera pommes et oignons du bric à brac des cuisines hollandaises pour rejoindre les compositions architecturées d'idées de compotiers dans l'espace imaginaire du tableau. Cézanne peindra quatre-vingt fois la Montagne Sainte-Victoire. Les dernières vues coupent comme un diamant. La méthode Cézanne débouche sur un art conceptuel dont le motif, selon l'heureuse formule de Braque, devient « l'objet pictural », « ce qui, dans l'art, n'appartient qu'à l'art », notion largement reprise et développée dans la dernière partie de *La Métamorphose des dieux*¹⁶. L'art devient à lui-même son propre sujet¹⁷. Pour Cézanne, les grands maîtres sont autant de jalons vers une modernité de l'art. Malraux lui emboîte le pas. En sorte que tout se passe comme si, dans les *Écrits sur l'art*, on était en présence d'une eschatologie « à deux vitesses », l'une, formelle et chronologique vers la disparition du sujet au profit de la pure

14 Malraux, *Œuvres complètes*, t. IV. *Les Voix du silence*, p. 320.

15 Voir à ce sujet l'article de François Chédeville, *La théorie cézannienne de l'art et ses sources littéraires, Evolution d'un style* (8 mai 2017), publié par La Société Paul Cézanne.

16 P. 706 de *L'Intemporel*.

17 En peinture, à notre connaissance, Malraux n'a jamais acheté que de l'art moderne. Il possédait une *Barque* de Braque, cadeau qu'il tenait du peintre.

invention du geste créatif, l'autre, hors du temps, comme ultime substance de l'art, ontologique donc.

Malraux comme Cézanne attribue à Venise l'invention de la peinture moderne. Là où la touche divisée des derniers Titiens heurtait Vasari rapportant que l'artiste allait jusqu'à user du doigt en place de pinceau, tous deux voient un geste disruptif précurseur. La touche efface le contour et la couleur devient indépendante désormais du dessin, laquelle, « lorsqu'elle est à son plus fort, devient forme ». Comme si le maître vénitien avait déjà résolu le futur grand débat entre Ingres, le champion de la ligne, « la probité de l'art », comme il l'appelait, et Delacroix, le champion de la couleur. Querelle qui aura traversé tout le XIX^e siècle et à laquelle l'Impressionnisme mettra fin. Titien était en effet célèbre pour son *colorito alla Veneziana*¹⁸, *sa pittura di macchia*, « sa peinture tachiste », ces empâtements dont il estompait au doigt les transitions, mêlant une nuance à l'autre. Malraux évoque la « frémissante phosphorescence¹⁹ » de la *Pietà* peinte à 90 ans, en pleine épidémie de peste, et laissée inachevée²⁰. Le maître s'y est représenté en Nicodème agenouillé devant le Christ²¹ et il destinait la toile à son tombeau, dans la Chapelle du crucifix de l'église des Frari. « Les preuves fatiguent la vérité », remarquait Braque. Les circonstances de l'œuvre et le poème de Venise chanté dans un somptueux chapitre ajouté à *La Métamorphose*²² suffiraient à ranger cet ultime tableau parmi les *Ultima verba* et il serait beau que Venise fût le berceau de l'art moderne.

Néanmoins le dispositif architectural baroque de type « romain » où Titien inscrit la scène interroge. Comment Malraux qui détestait ce courant esthétique au point de ne le traiter que par le mépris dans ses ouvrages a-t-il pu en accepter l'usage ici²³ ?

Franz Hals appartient à la catégorie plus nette des artistes qui, en approfondissant leur art, deviennent eux-mêmes. Pas de rupture chez lui. Les peintres ne sont pas tous des « chercheurs ». Ultimes tableaux de 1664 que *Les Régentes de l'Hospice des vieillards* et *Les Régents*, leur pendant. Dans les doigts raidis par l'arthrose où Claudel voyait « une patte de squelette²⁴ »,

18 Voir à ce sujet l'ouvrage de David Rosand, *La trace de l'artiste, Léonard et Titien*, Gallimard 1993, p. 117.

19 *La Métamorphose des dieux, L'Irréel*, p. 656.

20 Elle sera terminée par Palma le Jeune. Cette peinture est aujourd'hui au Musée de l'Accademia à Venise.

21 Nicodème était le disciple qui aida à enterrer le corps après sa crucifixion.

22 Venise, chapitre 7 de *L'Irréel*, p. 565.

23 On se souviendra qu'il n'y a pas de chapitre sur le baroque dans *Les Ecrits sur l'art*. Malraux. Voir à ce sujet dans PAMT notre article sur *Malraux et la pieuse fête jésuite*. Article 111, octobre 2011.

24 Paul Claudel, « Introduction à la peinture hollandaise », extrait du chapitre : *L'œil écoute*, Gallimard 1935.

Malraux, lui, voit « le premier accent agressivement moderne de la peinture²⁵ » et encore « [d]es mains schématisées de prophète de l'art moderne²⁶ ». L'auteur pense très certainement à l'Expressionnisme. Nous proposerions volontiers de retrouver ces phalanges noueuses en effet dans *Les Mangeurs de pommes de terre* de Van Gogh. Le peintre, d'une famille de pasteurs mais aussi d'artistes, connaissait bien la peinture de son pays. Que ces mains aient en outre « le cri chrétien²⁷ » relève évidemment de l'interprétation. Mais la référence vaudrait tout autant pour les paysans de Nuenen. Notons que les doigts révulsés du Christ d'Issenheim en proie au mal des ardents les précède, et si l'on emprunte leur regard à Cézanne et à Malraux, les annonce. Derrière le texte malrucien, toujours résonne la symboliste « cloche fêlée » de Baudelaire.

Goya infirme rejoint, selon Malraux, la cohorte des peintres las de la vie mais non de la peinture. « Ses accents de noir pur²⁸ » jetés sur les parois chaulées de la *Quinta del Sordo*, Malraux les ressent comme l'expression de passions métaphysiques. Au vrai, et Malraux le sait, le cauchemar a envahi l'œuvre de Goya bien avant le *Saturne* ou *Le Sabbat des sorcières* de *La Maison du sourd*²⁹. *Les Caprices* ont été gravés bien avant et la *Maja nue* leur est contemporaine. Un artiste peut mener de front plusieurs inspirations et plusieurs manières, surtout quand il connaît le succès. Mais réaliser une œuvre satirique où entre le fantastique et projeter sur les murs entre lesquels on vit des monstres grandeur nature, voire des colosses³⁰, en est une autre. L'écrivain exalte ici un tempérament saturnien, le même que le sien et que celui de ses héros : voyez Claude Vannec, Tchen ou Vincent Berger, dont la maladie et l'âge auraient dopé l'expressivité. Il force le trait, le maître n'est pas ici en fin de carrière et sa dernière toile, *La Laitière de Bordeaux*, est irénique. La démonstration vacillerait si *Les désastres de la guerre* et *Le Tres de Majo* n'avaient transféré l'histoire des faits eux-mêmes dans une fantasmagorie de la cruauté. « Goya a trouvé le style de son drame³¹ », écrit Malraux. Une manière enfin de poser la couleur détachée du contour, inspire Delacroix. Cette liberté aurait suffi à l'inscrire dans « L'Arbre de Jessé » malrucien.

25 Malraux, *Œuvres complètes*, t. IV. *Les Voix du silence*. p. 299.

26 *Ibidem* p. 315.

27 *Ibidem*, p.121.

28 *Ibid.* 315.

29 *Les Caprices* sont de 1799, *Saturne* de 1819-1823, Précisons que *Le domaine du sourd* s'appelait déjà ainsi lorsque le peintre, effectivement sourd, en fit l'acquisition. On attribua son infirmité au saturnisme, une maladie relativement fréquente chez les peintres en raison du plomb de leurs pigments. Une surdité précoce est aussi une conséquence de la syphilis...

30 C'est là l'autre nom donné par Goya à son *Saturne*.

31 Malraux, *Œuvres complètes*, t. V, *Saturne*, p. 185.

Un éclairage tragique n'accompagne pas nécessairement la vieillesse des maîtres. Une longue carrière peut leur faire don, même infirmes, d'une conscience heureuse et stimulante de leur art. « Je crois que je commence à comprendre » déclarait Renoir à qui l'on attachait les pinceaux à ses mains paralysées pour peindre ses baigneuses. Ingres peint le tondo sans défaut du *Bain turc* avant de mourir. Matisse handicapé et condamné par son médecin qui ne lui donne pas six mois invente la « Danse » des papiers découpés, avec quel brio et quel enthousiasme : « Vite ! lançait-il au matin à son assistante : le champagne fout le camp ! » Rodin, ses forces taries, dessine la grâce aquarellée des danseuses khmères.

La démiurgie, une téléologie de l'Art peuplée de précurseurs presque prophétiques, une conscience tragique de la création interpellée par la mort, semblent avoir été des notions très étrangères à l'esthétique extrême-orientale. Non que la recherche en soit absente mais l'art s'y apparente davantage à la longue patience de l'artisan comme en témoigne ce texte d'Hokusai qui s'entraînait chaque matin à dessiner un tigre : « Depuis mes cinq ans, écrit-il dans une *Préface* à l'une des séries des *Cent vues du mont Fuji*, j'ai eu la manie de fixer la forme les objets. Vers cinquante ans, j'avais publié une infinité de dessins mais tout ce que j'ai produit avant soixante - dix ans ne vaut pas d'être compté. C'est à soixante-douze ans que j'ai à peu près compris la véritable structure de la nature, des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons et des insectes. Par conséquent, à 80 ans, j'aurai fait encore plus de progrès, à 90 ans je percerai le mystère des choses, à 100 ans je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et quand j'aurai cent-dix ans, que ce soit un point ou une ligne, tout sera vivant sous mon pinceau. Je demande à ceux qui vivront autant que moi de vérifier si je tiens ma parole³² ».

Janvier 2022.

32 Hokusai (1760-1849). L'artiste changea très souvent de nom, comme il était d'usage au Japon pour différencier ses différentes manières. Il mourut sous ce nom signifiant « le fou de dessin », à 88 ans. Il réalisa environ 30 000 œuvres.



1. Rembrandt, *Autoportrait en Zeuxis*, 1665.
Cologne, Wallraf-Richertz Museum, Fondation Corboud.

...et, quand le soir tombe sur l'atelier désert où ne s'accumulent plus que des chefs-d'œuvre encombrants, il regarde dans un miroir plein d'ombre sa face de chagrin, en chasse ce qu'elle ne doit qu'à la terre, et jette au visage de la gloire le portrait de Cologne qui éclate d'un rire insensé...

André Malraux

Ah ! et tout de même quelle jouissance de l'œil, et quel rire que le rire édenté du vieux lion Rembrandt, la tête coiffée d'un linge, la palette à la main !

Vincent Van Gogh



2. Frantz Hals, *Les Régentes de l'hospice des vieillards*, 1664.

...leur patte de squelette...
Paul Claudel



3. Vincent Van Gogh, *Les mangeurs de pommes de terre*, Nuenen, 1885.

Amsterdam, Musée Van Gogh.

J'ai voulu m'attacher scrupuleusement à donner l'idée que ces gens [...] qui mangent leurs pommes de terre avec leurs mains qu'ils mettent dans le plat, ont aussi labouré la terre...



4. Le Titien, *Pietà*, 1576.
Venise, Galleria dell'Accademia.
Le peintre s'est représenté en Nicodème.

...une frémissante phosphorescence...

André Malraux



5. Goya, *Le sabbat des sorcières* ou *Le Grand Bouc*, 1823.

Madrid, Musée du Prado.

Goya a trouvé le style de son drame.

André Malraux