philopsis

L'art

Malraux et Goya — Saturne, le destin, l'art et Goya

Jean-Pierre Zarader

Philopsis : Revue numérique
https://philopsis.fr

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

Lorsque Malraux entreprend d'écrire sur Goya (*Saturne*), comme lorsqu'il entreprend d'écrire sur Picasso (*La Tête d'obsidienne*), il est confronté à l'une des apories majeures de la réflexion sur l'art : comment analyser une œuvre dans son enracinement à la fois historique et psychologique sans pour autant réduire cette œuvre à ces données qui demeurent, comme telles, incapables de rendre compte d'une création ? C'est donc bien, d'un point de vue thématique, le statut de la création artistique qui est en jeu, et c'est, d'un même mouvement, la méthode même de Malraux qui est à l'œuvre. L'étude de *Saturne* se révèle donc doublement riche d'enseignements : d'un point de vue doctrinal d'abord, puisque c'est toute la conception malrucienne de la création artistique qui est ici esquissée (avec une précision qui permet d'entrevoir les grandes synthèses ultérieures), d'un point de vue méthodologique ensuite, puisque c'est le projet malrucien d'une biographie d'*artiste* qui s'expose ainsi d'une manière remarquable.

Le livre est contemporain, dans sa première version (publiée en 1950 sous le titre : *Saturne*), des *Voix du silence* (1951) - et notamment de la troisième partie, , d'abord parue dans la *Psychologie de l'art* en 1948. On se permettra donc de renvoyer à ce texte fondamental pour éclairer certaines analyses de Malraux, et mettre ainsi en évidence l'*unité* de la pensée malrucienne de l'art.

On commencera par un bref commentaire de la note liminaire écrite en 1975, vingt-cinq ans après la première édition, puis on s'efforcera de dégager la structure du livre dans ses moments extrêmes : d'abord le premier chapitre (*Préliminaires*), puis le dernier chapitre dans lequel Goya apparaît comme le précurseur immédiat de la peinture moderne, avec une double référence à Manet et à Picasso. Entre ces deux extrêmes, la gravure apparaîtra comme une médiation essentielle. On sait en effet que, même d'un point de vue purement quantitatif, la relation peinture/gravure s'inverse entre première et la dernière période de la vie de Goya : si cette relation est, au début, de un cinquième au profit de la peinture, elle sera, à la fin, de un cinquième au profit de la gravure. Le premier paradoxe dont il faudra rendre compte, c'est que cette prévalence de la *gravure* annonce la *peinture* moderne. Mais un paradoxe plus fondamental encore traverse *Saturne* : c'est que si toute l'œuvre de Goya annonce la peinture moderne, elle n'en demeure pas moins reliée à l'art le plus archaïque, au sacré. Cette permanence du surnaturel au sein même d'une œuvre qui annonce l'intemporel ne doit pas seulement nous permettre de mieux comprendre Goya : elle nous livre un accès privilégié à une plus juste appréhension de l'intemporel lui-même.

LA NOTE LIMINAIRE DE 1975 : LE LIEN DE L'ŒUVRE D'ART ET DE L'HISTOIRE

Dès cette note liminaire, au seuil donc de son *Goya*, Malraux y précise son projet, comme il le fera au seuil de la *Métamorphose des dieux*, dans *Le Surnaturel*. Et il n'est pas indifférent de noter que ce projet se définit d'abord, dans les deux cas, de manière *négative*. Dans la *Métamorphose des dieux*, Malraux prendra soin de distinguer son ouvrage de toute histoire de l'art entendue au sens traditionnel du terme : «Ce livre n'a pour objet ni une histoire de l'art - bien que la nature même de la création artistique m'y contraigne souvent à suivre l'histoire pas à pas - ni une esthétique ; mais bien la signification que prend la présence d'une éternelle réponse à l'interrogation que pose à l'homme sa part d'éternité - lorsqu'elle surgit dans la première civilisation consciente d'ignorer la signification de l'homme»[1]. Or il en va exactement de même dans *Goya* : Malraux y précise d'emblée que ce livre n'est *ni* une biographie, *ni* une monographie. Il n'y a là, faut-il le dire, ni précaution de style, ni coquetterie d'auteur. Bien plutôt faut-il comprendre que ces œuvres, et le *Goya* en particulier, opèrent une *rupture* à l'égard de toutes les approches traditionnelles de l'art. Or c'est en termes de rupture, précisément, que Malraux définit le génie :

A travers cet essai de Malraux sur Goya, ce n'est donc pas tant Goya que nous essaierons de comprendre, que la conception malrucienne de la création telle qu'elle s'expose à propos de Goya, comme elle s'exposera , dans *La Tête d'Obsidienne*, à propos de Picasso. C'est dire qu'il s'agira moins ici d'une réflexion sur Goya que d'une réflexion sur Malraux.

Telle est donc la première phrase sur laquelle s'ouvre l'ouvrage de Malraux : [2]. Cette double négation - *ni* monographie, *ni* biographie - inscrit délibérément le projet malrucien dans une relation de rupture par rapport au scientisme de l'époque, et c'est ce même élément de rupture que nous verrons souligné à la fin du premier chapitre[3]. La rupture permettant de définir l'acte créateur, on peut donc affirmer que ce n'est pas en historien que Malraux se penche sur un créateur, mais en créateur - en créateur d'une nouvelle approche de l'art : la psychologie de l'art. C'est donc ce refus du scientisme dominant qui va nous retenir d'abord, puisque c'est sur ce refus que s'ouvre le livre et que c'est lui qui constitue l'originalité de l'approche malrucienne.

Le refus de la monographie. Malraux commence donc par affirmer que ce livre n'est pas une monographie. Qu'est-ce qu'une monographie ? Selon la définition du *Robert*, c'est . Le

1 *La Métamorphose des dieux*, Paris, éd. Gallimard, 1957, p. 35.

2 *Saturne, le destin, l'art et Goya*, Paris, éd. Gallimard, 1978, p. 9.

3 (*Saturne*, p. 21).

Jean-Pierre Zarader - © *Philopsis* – Tous droits réservés

Robert illustre même cette définition en évoquant le projet de Renan : . Or l'entreprise malrucienne est à l'opposé d'un tel projet et de l'ambition pour le moins naïve qui le sous-tend. Son étude n'est pas complète, elle ne se propose pas d'épuiser son sujet (l'*énigme* que constitue la création est proprement inépuisable), et celui-ci n'est nullement restreint (puisque, en toute création, c'est la lutte de l'homme contre le destin qui se joue). Il s'agit bien plutôt d'élucider une , celle de répondre [4]. Ce n'est évidemment pas là un sujet restreint, et il n'est pas question, pour Malraux, d'épuiser un tel sujet. C'est qu'à l'opposé de toute approche historiciste ou psychologique de la création, qui n'atteindrait que des produits, Malraux ne cessera d'affirmer que la création est de l'ordre de l'*énigme* : on se contentera donc ici d'une *tentative* d'élucidation qui est à l'opposé de l'arrogance explicative propre au scientisme et à ses .

Le refus de la biographie. Cette humilité, opposée à l'arrogance scientiste, est encore plus nette dans le refus de l'approche purement biographique. Si ce livre n'est pas une monographie, il est, écrit Malraux, . Il convient avant tout de montrer qu'il n'y a là, malgré les apparences, aucune contradiction.

Si Malraux affirme d'abord que ce livre n'est pas une biographie, c'est que ce n'est pas la *vie* de Goya qui l'intéresse. C'est là une position constante dans l'œuvre de Malraux. Il ne croit pas que les d'une vie puissent éclairer le d'une œuvre créatrice. C'est cette distinction - que Malraux ne thématise jamais - entre le *secret* et le *mystère*, parallèle à celle de l'homme et de l'œuvre, qui est ici fondamentale. Les analyses des *Voix du silence* sont à cet égard particulièrement éclairantes. [5]. Il s'agit bien là, à proprement parler, d'une faculté trans-*formatrice*, c'est-à-dire de la création de *formes* nouvelles, ce par quoi se définit le génie. Ce qui intéresse Malraux, c'est de tenter d'approcher le mystère de la création, non de percer le secret d'une vie. Il est en effet persuadé, à l'encontre d'une tendance dominante de la modernité, que le secret ne livrera jamais la clef du mystère. On comprend dès lors le mépris qu'il manifeste à l'égard de ce misérable , qui ne concerne jamais que la biographie : celui-ci serait-il mis à jour, il ne nous permettrait pas pour autant d'éclairer cette énigme que constitue le création artistique. Celle-ci est d'un autre ordre, irréductible à la pure biographie individuelle ou collective. Cela ne signifie pas, bien sûr, que les liens entre l'homme individuel (la biographie) et l'œuvre soient inexistants. Mais ces liens ne sauraient se réduire à des liens de pure et simple causalité. Affirmer le contraire, ce que - selon Malraux - notre époque n'a que trop tendance à faire, c'est adopter une interprétation *réductrice* de l'œuvre d'art. Et peu importe que cette interprétation réductrice soit d'ordre psychanalytique ou sociologique : Malraux renvoie sur ce point Freud et Marx dos à dos, et il affirme qu'aucune infrastructure, qu'elle soit pulsionnelle ou socio-historique, ne saurait rendre compte de la création. C'est en ce sens que Malraux peut écrire : «*En tant que créateur*, l'artiste n'appartient pas à la collectivité qui subit une culture, mais à celle qui l'élabore, même s'il ne s'en soucie pas. (...) Notre temps croit être celui des biographies, parce qu'il est celui de l'histoire. (...) Chacun est prêt à trouver dans la liaison de Goya avec la duchesse d'Albe la clef de sa peinture. Notre époque croit aux secrets dévoilés. (...) Hugo était obsédé par l'œil, mais ce qui nous retient n'est pas l'œil de *La Conscience*, c'est que *La Conscience* soit un poème ; que la *Sainte Anne* soit une admirable création, avec ou sans vautour»[6].

C'est cette distinction entre le secret et le mystère, entre l'homme et l'œuvre, que faisait spontanément la Renaissance, pour ne rien dire du Moyen Age qui ignorait souvent jusqu'au nom du peintre. Refusant toute relation déterminante entre la vie et l'œuvre, on comprend que Malraux puisse écrire : [7]. Le rejet du déterminisme est ici explicite (), et il se fait au nom d'une notion infiniment plus complexe - et qui préserve ce qu'il faut bien appeler la liberté : l'appel. Position analogue à celle de Sartre : celui-ci montrera, notamment dans *Les mots*, que la

4 *Id.*, p. 10.

5 *Les voix du silence*, p. 418.

6 *Id.*, p. 414-417.

7 *Id.*, p. 416

Jean-Pierre Zarader - © *Philopsis* – Tous droits réservés

situation ne détermine pas mon projet, mais qu'elle l'appelle - ce qui signifie que ce projet est une libre réponse (une des réponses possibles) à cette situation. La création de ma propre vie est donc comparable, chez Sartre, à ce qu'est la création d'une œuvre chez Malraux.

Les limites de la biographie apparaissent clairement si l'on veut bien reconnaître que son enseignement est, comme le rappelle Malraux, : Goya n'avait pas été malade, il n'aurait pas peint les figures de la *Maison du Sourd*[8]. Mais la maladie n'est pas pour autant la cause du tableau. Il y a donc bien un lien entre la maladie et l'œuvre (entre la biographie et la création), mais celui-ci est plus complexe que ne le supposent toutes les approches réductrices. Et cette complexité, seule la notion de métamorphose est capable de l'exprimer : [9]. Lorsque Malraux écrit que [10], on pourrait donner au mot son sens fort : une création de l'imaginaire. Ce qui est en jeu ici, c'est toute la distinction entre la vie et l'œuvre, entre l'imagination - simple domaine des rêves - et l'imaginaire - véritable domaine des formes. On sait en effet que, pour Malraux, [11]. Opposition parallèle à celle du spectacle et du tableau, qui permettra à Malraux de mettre en évidence la spécificité du fait pictural. L'idée fondamentale est que la vie ne détermine pas l'œuvre, et que la biographie d'un artiste ne saurait donc avoir un rôle d'explication de l'œuvre. Idée qui peut sembler banale aujourd'hui, mais qui ne l'était pas à l'époque, et qui se fonde, chez Malraux, dans la notion même d'imaginaire.

La biographie n'est pas pour autant sans intérêt, pour qui veut aborder une œuvre comme celle de Goya, dans la mesure où elle met en évidence un élément de rupture que l'on retrouve dans l'œuvre créatrice : il y a bien une correspondance entre la maladie d'une part (cette surdité, cette infirmité, cette entrée dans l'irrémédiable dont il croit, au dire de ses amis être responsable) et cette nouvelle œuvre qui est en train de naître (et qu'inaugure précisément *L'enterrement de la sardine*), dans laquelle Goya cesse de plaire, de dessiner à l'italienne avec soin et brio[12]. Ce n'est donc pas un hasard si Malraux s'est penché sur la biographie - d'artiste - de Goya (comme plus tard, dans *La Tête d'obsidienne*, sur celle de Picasso) dont la vie et l'œuvre, indissolublement, sont faites de ruptures et de crises : c'est que cet élément de rupture - au niveau de l'œuvre - définit précisément le génie[13].

Encore conviendrait-il de nuancer ce point, comme Malraux nous y invite lui-même dans *Les Voix du silence*[14]. C'est que toute biographie, même la moins tragique qu'on puisse imaginer, est faite de *ruptures*, et cela dans la mesure même où la vie - toute vie - est *passage* de l'adolescence à la vieillesse. Toute vie, en ce sens, est métamorphose, et c'est cette métamorphose vécue qui se retrouvera - métamorphosée - dans la métamorphose de l'œuvre. C'est en ce sens que Malraux peut écrire : «La vie même, parce qu'elle est passage de l'adolescence à la vieillesse, fait que le sentiment le plus profond de l'homme ne se conçoit, lui aussi, que selon une métamorphose. Si ce qui séparait l'artiste de l'époque qui précédait la

8 *Id.*, p. 418.

9 *Id.*, p. 416

10 *Ibid.*, p. 416

11 *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, éd.Gallimard, 1977, p. 178.

12 Cette analyse, que l'on trouve dans *Saturne*, est encore plus nette dans le chapitre sur Goya du *Triangle noir* (texte qui reprend, pour l'essentiel, le *Saturne*) : «Il découvre son génie le jour où il ose cesser de plaire. Sa solitude rompt le dialogue avec son époque (...) *L'enterrement de la sardine*, scène au même titre que les cartons de tapisserie qui le précèdent, se sépare de tout l'art de son temps, d'abord par le refus de séduire» (*Le Triangle noir*, éd. , p. 60) ; (*Ibid*., p. 61).

13 Cet élément de ruture se retrouve d'ailleurs dans la vie et l'œuvre de Malraux lui-même. Nous avons montré ailleurs (, dans *Malraux ou la pensée de l'art*, Vinci, 1996, 2ème éd. Ellipses, 1998) que si Malraux a commencé par la voie romanesque pour finir par une psychologie de l'art, c'est parce que les romans malruciens étaient porteurs d'un idéal qui ne pouvait trouver sa pleine effectivité que dans le Musée Imaginaire et la réflexion sur l'art.

14 Voir p. 415.

Jean-Pierre Zarader - © *Philopsis* – Tous droits réservés

sienne le contraignait à en modifier les formes, et ce qui le séparait de ses maîtres à modifier les leurs, *ce qui le sépare de ce qu'il fut le contraint à modifier les siennes*»[15].

Il importe cependant de bien saisir ici ce qui constitue l'originalité de la pensée malrucienne. Car pour Malraux, de ces deux ruptures - celle de la vie et celle de l'œuvre -, c'est la seconde - celle de l'œuvre - qui, contrairement à une opinion reçue, est la plus importante. On pourrait dire, en ce sens, que ce n'est pas tant la vie qui explique l'œuvre que cette dernière qui éclaire la vie et révèle ses tragédies. Malraux inverse ici l'attitude naïve et réductrice qui accorde un primat à la biographie et prétend trouver en elle les clefs de l'œuvre. D'où cette affirmation, proprement essentielle pour une juste compréhension de la doctrine et de la méthode de Malraux : [16]. Ce signifie que, pour le créateur lui-même (pourtant directement concerné, et qui pourrait céder, en tant qu'homme, au mirage de l'introspection) le chemin va de l'œuvre à la vie, non de la vie à l'œuvre, bref que c'est son œuvre qui, paradoxalement, lui permet d'accéder pleinement à soi. Mais cette expression signifie bien sûr qu'il en va *a fortiori* de même pour la psychologie de l'art : ici, sans aucun doute possible, l'essentiel est la , non la subjectvité de l'individu - et cela dans la mesure même où la psychologie de l'art s'intéresse à la forme, à l'universel, à l'imaginaire (et non à l'imagination et à la vie des individus). On comprend donc en quel sens, au seuil d'un livre consacré à Picasso (*La Tête d'Obsidienne*), Malraux a pu écrire : .

On peut don affirmer que *l'homme* ne se confond nullement avec *l'œuvre* (que la seconde ne se réduit nullement au premier). Sans doute, comme le remarque Malraux, sommes-nous souvent victimes ici de l'image de l'artiste que nous avons héritée du romantisme. [17]. C'est cette image erronée, cette illusion[18], qui explique que nous cherchions volontiers dans la correspondance d'un peintre ou dans ses souvenirs la clef de la création. Or Malraux, tout en reconnaissant le fondement psychologique d'une telle démarche, la récuse de manière radicale.

Le génie n'est donc nullement une faculté de *l'homme*, une détermination de *l'individu*. C'est la raison pour laquelle comme le remarque encore Malraux, toute la critique de Stendhal par Sainte-Beuve repose sur un principe erroné - la confusion de l'artiste (ou mieux : du génie) et de l'homme : «La critique de Stendhal par Sainte-Beuve repose sur le sentiment suivant : . Restait à savoir si *La Chartreuse* avait été écrite par M. Beyle, ou par Stendhal». Le génie n'est donc nullement une propriété de l'homme, et Malraux, voulant le définir, retrouve avec bonheur les analyses de Kant. Dans la *Critique de la faculté de juger,* Kant définit en effet le génie de la manière suivante : [19]. Une telle définition inscrit délibérément le génie dans la sphère qui est la sienne : non point celle de la subjectivité (chère aux romantiques), mais celle de la création de règles nouvelles. Le génie est donc au cœur même de l'histoire (ou de la psychologie) de l'art : son lieu propre est l'universalité, l'histoire des formes et des métamorphoses, non la subjectivité de l'individu

C'est parce que le génie est ainsi irréductible à la pure subjectivité de l'individu que l'on peut relever l'existence, en tout artiste, d'une , d'une sorte de schizophrénie. A la fois homme et artiste, tout artiste existe à ces deux niveaux et peut se considérer soit comme un raté (en tant qu'homme), soit comme un génie (en tant qu'artiste). Et il arrive parfois - souvent ? - que ces deux niveaux, pourtant distincts, se mêlent et se confondent. Malraux décrit cette en une page admirable des *Voix du silence* qu'on ne peut que citer : «Je crois que lorsque Cézanne se disait un raté, ce n'était pas qu'il se méprît sur sa peinture, mais qu'il ne pouvait croire - ce jour là - que M. Cézanne fût digne de rivaliser avec Poussin. Quant à M. Poussin, il n'y songeait pas (...).

15 *Ibid.*. Souligné par nous.

16 *Id.*, p. 418.

17 *Id.*, p. 340.

18 Il s'agit bien ici d'une illusion, puisque nous sommes profondément intéressés à une telle erreur : elle nous permet d'éluder le problème que constitue l'*énigme* de la création.

19 *Critique de la faculté de juger*, éd. Vrin, 1968, § 46, p. 138.

Jean-Pierre Zarader - © *Philopsis* – Tous droits réservés

Tout artiste véritable se tient alternativement (ou à la fois), pour ce qu'il est *et* pour un raté... Le cri de Cézanne n'a pas la même origine que le du premier venu. L'affreux de Gauguin, pourtant si conscient de sa valeur, n'est pas écrit devant une toile dont il doute, mais devant sa jambe qui pourrit. Ce n'est pas sa peinture qui est alors vaincue : mais l'opinion qu'ont de lui la plupart des autres (et d'abord sa femme) qui est victorieuse. Même à l'instant où il écrit sa lettre, il sait que la longue agonie dans la case de La Dominique n'emportera pas, avec son malheureux corps, l'œuvre de Paul Gaughin»[20].

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

20 *Les Voix du silence,* p. 342.