

ELISABETH DEMIROGLOU

LE SACRÉ SANS DIEU OU LE ROYAUME HUMAIN DU SACRÉ
A TRAVERS LES ÉCRITS SUR L'ART DE MALRAUX

[ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ]

Avant de composer *La Psychologie de l'art* André Malraux a vécu de nombreuses expériences, souvent même dangereuses. Est-il besoin de rappeler à quel point il a été présent dans toutes les tragédies qui ont jalonné notre époque, présent partout où le sort de l'homme lui semblait en jeu? C'est pourquoi au nom de Malraux est surtout associé le titre de son roman le plus significatif *La Condition humaine*. Or, *La Condition humaine* est plus que le titre d'un ouvrage, c'est le sujet sans cesse repris de chacun de ses livres, qu'il s'agisse d'essais ou de romans. L'insurrection de Shanghai en est une illustration aussi bien que la guerre d'Espagne, le destin de Pierre Garine comme celui de Vincent Berger. De *La Tentation de l'Occident* aux *Noyers de l'Altenburg*, tous les personnages cherchent désespérément un sens à l'aventure humaine.

Mais l'homme n'est pas seulement «ce qu'il fait, la somme de ses actes», il est aussi ce qu'il pense, ce qu'il espère, ce qui le transforme et le dépasse. Et Malraux, après avoir dépassé le stade de l'aventure et le culte de l'action, dans les années '50, se consacre aux écrits sur l'art. Les grandes enquêtes sur l'art qui vont de *La Psychologie de l'art* à *La Métamorphose des dieux* ont pour sujet essentiel la condition humaine.¹

L'art, après l'action, par opposition à cette énigme terrible qu'est la mort, atteste et revendique à la fois la liberté de l'esprit, la liberté du geste. Ce choix métaphysique, Malraux l'a fait dès ses plus jeunes années et la morale qui en dépend régit chacune des phrases de son engagement. Cet engagement le met au service de la liberté. Il prend part à divers combats: anticolonialistes en Indochine, antifascistes en France, en Espagne, en Allemagne, en Union Soviétique. Il affirme même, dès ses premiers écrits, la primauté de la liberté. Il n'est guère de roman

1. «Je ne distingue pas le domaine de l'art des autres. La volonté de création artistique ne me semble guère s'opposer à la volonté de transformation du monde que la pensée scientifique par exemple. Quand j'essaie d'exprimer ce que m'a révélé l'art et sa métamorphose actuelle, j'écris *Les Voix du silence*, c'est tout», déclare Malraux lui-même, au cours d'un entretien (*Les Nouvelles littéraires*, «Entretien avec Malraux», n° 1283, 2 avril 1952).

d'où soient absentes l'angoisse et la misère de l'homme qui sent que la liberté lui échappe. S'il exalte le combat révolutionnaire, c'est en ne cessant de conjurer ceux qui le mènent de ne pas trahir leur idéal: l'avènement d'un monde d'hommes libres. Le gaullisme même, tel que Malraux le conçoit, répond à une triple exigence: la liberté, la fraternité, l'autorité. En d'autres termes, il s'agit d'une fraternité d'hommes libres, marchant vers un grand dessein sous la direction d'un chef.

Si Dieu et l'homme sont vraiment engagés dans un corps à corps sans issue, si le monde n'est plus rien que le «vrai décor de leur conflit», l'écrivain prométhéen ne peut se résigner à l'injustice du monde. Il doit s'efforcer de prouver l'innocence de l'homme en face de la culpabilité infinie de Dieu. Alors la souveraineté de l'homme pourrait se substituer à celle de Dieu. Malraux, lui-même, dit: «...Je crois que ceci vous paraîtra peut-être singulier qu'il y ait actuellement en formation dans le monde, caché et pourtant présent, un nouveau type humain, qui est celui du héros libéral. C'est un mythe, bien entendu, comme tous les types de ce genre. Mais je crois qu'il orientera une grande partie des rêves humains dans une vingtaine d'années, aussi nettement que je croyais en 1941 qu'avant 1950 le problème culturel capital serait celui de la confuse apparition de la culture atlantique. De tels types naissent de la rencontre, à certains moments d'Histoire, d'attitudes qui semblaient jusqu'à là inconciliables. On ne croyait guère en 1918, à l'union d'une extrême énergie de la prédication humanitaire sous sa forme sociale, et pourtant cette union s'est faite dans le type du bolchévik. Toute grande politique qui dépasse celle des politiciens crée son type humain». ² L'œuvre d'art répond à la volonté de l'homme de manifester sa liberté en imposant un monde dont il a fait lui-même la conquête. Ainsi s'éclaire la formule de Malraux: «L'Histoire tente de transformer le destin en conscience, et l'art de le transformer en liberté». ³

La pensée hautaine de Malraux reste toujours dominée par le sentiment du tragique de l'existence; mais Malraux croit fermement que l'homme, ni ange, ni bête, devient grand, jusque dans son nihilisme, quand par son ouvrage, sa dignité, l'usage de ses dons, il parvient à faire une injustice du néant auquel il se croit condamné. A la dernière page des *Voix du silence* répondant en quelque sorte à Saint-Exupéry, il écrit: «L'Human-

2. «Dialogue d'André Malraux et de James Burnham: Les intellectuels et le communisme», *Carrefour*, n° 185, 31 mars 1948.

3. *Les Voix du silence*, «Galerie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1951, p. 621.

isme, ce n'est pas dire: 'Ce que j'ai fait, aucun animal ne l'aurait fait', c'est dire: 'Nous avons refusé ce que voulait en nous la bête et nous voulons retrouver l'homme partout où nous avons trouvé ce qui l'écrase. Sans doute pour un croyant ce long dialogue des métamorphoses et des résurrections s'unit-il en une voix divine car l'homme ne devient homme que dans la poursuite de sa part la plus haute; mais il est beau que l'animal qui sait qu'il doit mourir, arrache à l'ironie des nébuleuses, le chant des constellations, et qu'il le lance au hasard des siècles, auxquels il imposera des paroles inconnues'.⁴

De même est-il significatif que Malraux achève *Les Voix du silence* sur l'évocation du vieux Rembrandt rassemblant autour de sa main qui dessine toutes les ombres illustres depuis l'origine des temps: «Cette main dont les millénaires accompagnent le tremblement dans le crépuscule, tremble d'une des formes secrètes et les plus hautes de la force et de l'honneur d'être homme». ⁵ D'après cette déclaration finale et superbe de Malraux, nous comprenons aisément que le sentiment de l'honneur est très aigu chez Malraux.

Dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*⁶ Malraux, une fois de plus, déploie une force d'âme extraordinaire, celle d'un homme sans cesse traqué par les puissances de mort, pour interroger des images de bois et de pierre et de bronze et pour exiger d'elles la révélation d'un secret de vie et de durée. C'est encore la permanence de l'homme, l'évidence de l'existence d'un Homme éternel que l'auteur de ce livre veut dégager. Les sculptures qu'il y réunit ont une âme commune. Elles expriment une aventure commune.

Dans *La Métamorphose des Dieux* qui forme le complément et aussi le couronnement des *Voix du silence*, Malraux résume sa position et son but, à la fin de sa préface. Il écrit: «Je tente ici de rendre intelligible ce monde; et le pouvoir peut-être aussi vieux que l'invention du feu et celle du tombeau, auquel il doit l'existence. Ce livre n'a pour objet ni une histoire d'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 la signification que prend la présence d'une éternelle

4. *Ibid.*, p. 639.

5. *Ibid.*, p. 640.

6. Il ne faut pas confondre *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* avec la partie des *Voix du silence* ou de *La Psychologie de l'art* appelée *Le Musée imaginaire* et publiée séparément dans la collection «Idées-Arts».

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». ⁷

Malraux, ayant trouvé le moyen de dominer de son esprit la création artistique mondiale, c'est de cette hauteur imposante qu'il veut écouter la leçon de l'art. Or, à ce niveau, la grandeur de l'art le renvoie à la grandeur de l'homme: «Dès que la question: 'Qu'est-ce que l'art?' devient sérieuse, dès qu'elle cesse de se superposer à la question puérile: 'Comment faut-il s'y prendre pour faire un chef-d'œuvre?', la question: 'Qu'est-ce que l'homme?' n'est pas loin». ⁸

Le problème essentiel consiste d'abord à rendre intelligible ce monde où s'unissent toutes les images produites par les hommes sur la surface du globe depuis les commencements: ensuite de déterminer le sens de cet effort ininterrompu. De la préhistoire à la Renaissance, en passant par l'Égypte, Malraux relève, dans ce qui nous est parvenu, les traces des mêmes aspirations, de la même angoisse exprimées selon les modalités propres aux races, aux lieux, aux époques.

Or, de cet inventaire, quel profit pouvons-nous tirer, au point où nous nous trouvons, de l'évolution humaine? C'est que l'art, qui est une conquête, est d'abord une conquête de l'homme sur sa condition. Le romancier, le métaphysicien, l'homme politique et l'esthéticien se rejoignent ici dans une commune ligne de conduite. Malraux a recherché à travers l'aventure et les révolutions une «conscience», mais c'est à travers l'art—sous toutes ses formes, de l'Orient à l'Occident—qu'il reconnaît la seule lutte victorieuse avec l'ange, la seule délivrance imaginable, le seul espoir devant le néant, le seul cri de l'homme à la face des Dieux, la seule expression possible de sa liberté.

Ainsi l'artiste témoigne d'un autre monde; et tout se passe comme s'il se faisait «l'accoucheur de la société à venir», pour reprendre l'expression employée par Joseph Hoffmann, commentant un passage des *Voix du silence*: ⁹ «Quoi que l'artiste en affirme, il ne se soumet jamais au monde et soumet toujours le monde à ce qu'il lui substitue. Sa volonté de transformer est inséparable de sa nature d'artiste». ¹⁰

7. *La Métamorphose des Dieux*, «La Galerie de Pléiade», Paris, Gallimard, 1957, p. 35.

8. «Entretien avec Malraux», avec Gabriel d'Aubarède, *Les Nouvelles littéraires*, n° 1283, 3 avril 1952.

9. *L'Humanisme de Malraux*, Paris, Kliencksieck, 1963, p. 326.

10. *Les Voix du silence*, p. 322.

Et il continue: «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». ¹¹

Les artistes modernes, par exemple, se tournent vers l'héritage des arts barbares. Dans la partie de *La Psychologie de l'art* intitulée «La Monnaie de l'absolu», l'idée maîtresse est impliquée par la phrase suivante: «Les arts des religions auxquelles nous ne croyons plus agissent plus sur nous que ces arts profanes ou que ceux des religions réduites à la coutume; nous voulons dresser contre le monde moderne, la renaissance barbare». ¹² De là naît le paradoxe des arts modernes qui, étant issus d'une civilisation agnostique, rejettent les arts produits par cette civilisation et ne veulent se réclamer que des arts sacrés du passé: «Les artistes les plus modernes recherchent les arts les plus primitifs parce qu'ils refusent le monde moderne qui leur est imposé; ils voient dans ces arts sacrés une forme de cette accusation du monde par l'homme qui est la marque même de l'espoir, la seule grandeur humaine possible». ¹³

Malraux demande, donc, aux arts sacrés de rappeler à l'homme «impur» de ce siècle le secret d'une grandeur qui ne soit pas pourtant basée sur une foi religieuse ou sur une certitude mystique, ce qui était le cas de ces arts: «Notre art tragique, à coup de résurrections barbares, veut arracher le poing imposteur dont la civilisation clôt la bouche de la destinée; l'espoir du monde ayant été balayé, l'Europe appelle d'elle, comme secours, le contrepoison de tous les arts du monde»; l'Europe doit trouver dans les arts «cette souveraineté humblement impérieuse qui unit tous les arts dans un style commun». ¹⁴

L'art est, donc, un anti-destin qui doit rappeler aux hommes de ce siècle leur seule grandeur: mettre le monde en question. Malraux qui ne cherche pas dans les œuvres d'art une idéalisation du monde, mais au contraire le plus authentique et le plus beau témoignage de l'homme par les créations successives, fait de l'art le premier humanisme universel: «Tout style crée son univers propre en conjuguant les éléments du monde qui permettent d'orienter celui-ci vers une part essentielle de l'homme». ¹⁵

11. *Ibid.*, p. 414.

12. *La Psychologie de l'art*, t. III, p. 525.

13. *Ibid.*, p. 536.

14. *Ibid.*, pp. 533, 540, 580.

15. *Les Voix du silence*, p. 322.

Malraux n'a jamais posé si clairement la perspective de sa propre recherche, celle d'une éternité sans Dieu que l'homme ne peut atteindre qu'en agrandissant sans cesse ses pouvoirs, dans des créations qui lui révèlent la grandeur inconnue qu'il sent dormir en lui: «S'il est vrai que nous tâtonnions vers un humanisme universel, où un nouveau stoïcisme tente de prendre à la fois conscience des hauts pouvoirs successifs de l'homme et de sa permanence, si l'homme, sachant qu'il ne vainc en lui ce qui le détruit que par ce qui le dépasse, tente de fonder sa fugitive grandeur en trouvant dans sa propre nature ce qu'il eût appelé jadis ses pouvoirs divins, comme il y a trouvé sa part démoniaque (et fût-ce par une aussi trouble lueur), alors le Musée imaginaire apporte au début de sa recherche le domaine le moins équivoque, et peut-être le plus saisissable». ¹⁶

Cet humanisme mondial que Malraux nomme un art de «grands navigateurs», n'est donc pas fondé sur un syncrétisme optimiste des arts du passé, mais sur leur élément commun, situé au-delà de la signification particulière de chaque style; l'agnosticisme de ce siècle fait sauter les barrières qui empêchaient un chrétien du passé de voir dans une statue bouddhique autre chose qu'une idole; puisque nous ne croyons plus à rien, tous les arts nous sont transparents, du moins dans leur commune signification de conquête, de création d'un monde distinct du monde réel, dans leur témoignage en faveur de l'honneur d'être homme; il y a, donc, entre les arts une constante «métamorphose» et une «continuité» profonde. ¹⁷ Malraux l'exprime en une phrase d'un admirable lyrisme: «Cette voix survivante et non pas immortelle élève son chant sacré sur l'intarissable orchestre de la mort»; ¹⁸ «elle est le langage immémorial de la conquête, non le syncrétisme de ce qui fut conquis». ¹⁹

Il s'ensuit que l'on trouve ainsi l'on se en total désaccord avec Bernard Halda qui dit que «de cette attitude universaliste, de cette position qui tend à se transformer en un conformisme de l'anticonformisme, découle ce que l'on a appelé la méfiance de Malraux à l'égard de la figure humaine». ²⁰ Il est vrai que Malraux accueille les témoignages venus

16. *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, «La Galerie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1952, t. I, p. 66.

17. *Les Voix du silence*, p. 625, 633.

18. *Ibid.*, p. 629.

19. *Ibid.*, 637.

20. *Berenson et Malraux*, Paris, Lettres modernes, 1964, IV, p. 65.

du monde entier avec un libéralisme qui dédaigne de classer, d'ordonner et même d'expurger et il est superbement indifférent à l'égard des commentaires des critiques d'art et de tout l'attirail académique. Il procède par bonds, par surimpressions, sautant d'une référence à l'autre. Dans ses écrits sur l'art, on compterait sur les doigts de la main les instants de contemplation, les haltes devant une œuvre, l'accalmie de ce «long regard sur le calme des dieux» dont parlait Valéry. Ce qui l'obsède, ce ne sont pas tant les œuvres que leurs rapports; ce n'est pas tant telle ou telle statue que leur superposition sur un écran imaginaire; ce n'est pas le silence des chefs-d'œuvre, mais leur résonance quand ils se heurtent. Sa démarche va de la comparaison à la confrontation.

Malraux procède ainsi parce qu'il demande à son enquête de le conduire à une conclusion plus haute que celle qui s'applique à la seule esthétique. Qu'on ne lui demande pas l'application minutieuse, le scrupule d'érudition qu'on attend d'ordinaire d'un critique d'art. Il n'est pas un critique d'art. Un souci voilé de philosophe et de métaphysicien conduit son enquête.

Dans le passage de *La Monnaie de l'absolu* cité ci-dessus, on doit remarquer le mot «sacré», appliqué au mot «chant». L'art moderne, autrement dit, rejetant tout sacré religieux, toute transfiguration liée à une foi, se veut cependant «sacré» lui-aussi, mais sans détruire l'homme. C'est peut-être la meilleure réponse à la question que se pose Ch. Moeller, après avoir constaté que «la décadence des arts d'Occident [... est] très précisément causée [...] par la baisse de la foi religieuse dans le monde»: «Si toutes les civilisations successives sont incommunicables (ce qui n'est pas prouvé) et si, en même temps, toutes sont de contenu religieux, pourquoi juger ces arts millénaires à la lumière de notre agnosticisme?».²¹

Malraux veut fonder l'art sur la quête d'un sacré coupé de toute résonance religieuse; il met au centre des *Voix du silence* sous les termes «la monnaie de l'absolu», un «sacré désacralisé». Ces termes paradoxaux nous sont imposés par toute sa pensée, ainsi qu'en témoigne ce texte: «Parent de tous les styles sacrés, étranger à tous les autres, notre art semble celui d'une religion qu'il ignore [...]. Il est le négatif photographique de ces styles (sacrés)»,²² le musée imaginaire participe d'un dieu

21. *Littérature du XXe siècle et Christianisme*, Paris, Casterman, 1957, t. III, Ière partie, ch. III, p. 106.

22. *Les Voix du silence*, p. 591.

obscur qu'on appelle art, «comme la miniature participe au Pantocrator». ²³ Dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, il écrit: «Notre art est aussi peu concevable sans le musée imaginaire que l'art gothique sans la foi»; ²⁴ il ajoute, dans *Les Voix du silence* que «le musée imaginaire est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme». ²⁵

Dans *La Psychologie de l'art*, Malraux partage l'art universel selon deux grandes tendances suivant que l'art est soumis à la suprématie de l'homme (comme à Athènes, à Rome ou à Florence) ou est dominé par l'empire du sacré (comme chez les Egyptiens ou les Byzantins). Immédiatement après *La Psychologie de l'art* et comme en application de la méthode qu'il y élabore, s'insère *Saturne*, l'essai que Malraux a dédié à Goya et son refus révolutionnaire d'un monde fermé au sacré. Ni biographie, ni étude d'ensemble, ces pages-là concernent l'aspect final, peu connu, de la vie et de l'œuvre de Goya qui apparaît comme un prophète de notre temps. Malraux s'est proposé d'y analyser non point le «talent célèbre», mais son univers terrible et son sens du sacré qui s'oppose à la rationalisation et qui vise vers un «sacré antérieur et sans salut, l'éternel Saturne», à travers «un style égal aux grands styles religieux». Car «sur son fond de pierre—arche, mur, prison—tout appartient à l'homme». Dans ce livre et à travers l'analyse que Malraux en fait, se pose le problème du sacré sans Dieu, de l'homme et de sa destinée. On peut même dire que le sacré obsède Malraux bien davantage qu'il ne hante Goya.

Malraux ne présente tout cela que pour mieux atteindre le royaume humain du sacré où la souveraineté de l'homme s'honore d'être responsable d'un destin éternel. En effet rien ne lui tient plus à cœur que de considérer l'homme comme sacré; et tout son effort vice à enchâsser dans le cadre de la terre cette dignité qui ne s'est jamais passée du ciel pour s'accomplir.

«Matétialiste» peut-être «dans sa conduite» d'après B. Halda, ²⁶ Malraux est cependant un des esprits les moins matérialistes, parce que toujours obsédé par la présence de l'angoisse fondamentale. On peut même lui appliquer la définition de «homo religiosus» ²⁷ que lui-même

23. *Ibid.*, 598.

24. T. I., p. 64.

25. P. 13.

26. *Op. cit.*, IV, p. 59.

27. André Blanchet intitule la première des cinq parties de son étude consacrée

énonce à propos de T.E. Lawrence: «... (esprit religieux) celui qui ressent jusqu'au fond de l'âme, l'angoisse d'être homme...». ²⁸

La plus haute idée de l'homme dont Malraux sait qu'il est impossible de l'exprimer autrement que par un vocabulaire religieux, est une accusation du monde, et «comment une accusation du monde ne serait-elle apparentée en rien au vocabulaire religieux?». ²⁹ La question de Tchen: «Que faire d'une âme s'il n'y a ni Dieu ni Christ?», ³⁰ est la question que toute sa vie Malraux s'est posée. Aucun doute sur l'héritage qui est commun à tous, ainsi que l'essai *D'une jeunesse européenne* l'exprime: «De toutes les marques que nous portons, la chrétienne, faite, dans notre chair, de notre chair même, comme une cicatrice, est la plus profondément tracée». ³¹ Sur le même sujet, Malraux écrit: «Manès Sperber est israélite d'héritage, comme je suis catholique; non de foi». ³²

Charles Moeller déclare, en citant Gabriel Marcel: «...l'inexistence de Dieu ne poserait plus de problèmes pour Sartre; pour Malraux elle les pose tous: 'Il est un être dont l'originalité la plus profonde consiste peut-être non seulement à questionner sur la nature des choses mais à interroger sur sa propre essence'; alors que Sartre opte pour une 'éthique de la désinvolture, l'homme problématique' qu'est Malraux sent peser de tout son poids l'angoisse de la mort de Dieu». ³³ François Mauriac, lui-aussi, écrit dans son *Journal*: «Pas plus en public, aujourd'hui qu'autrefois dans nos conversations privées, Malraux ne traite la religion avec dédain. Il haït peut-être mais il ne méprise pas». ³⁴ Et Gaëtan Picon, dans son premier essai sur Malraux, se demande: «S'il n'y a pas de pont entre l'athéisme rationaliste et le christianisme, n'existe-t-il pas, aussi profonde que leur hostilité peut-être, une secrète entente entre le christianisme et l'athéisme d'un Malraux?» ³⁵

à «La Religion de Malraux»: *Homo Religiosus*. (*La Littérature et le Spirituel*, t. I. *La Mêlée littéraire*, éd. Montaigne, 1959, p. 193).

28. *N'était-ce donc que cela?*, p. 23. Seul chapitre paru du *Démon de l'Absolu*, Paris, Ed. du Pavois, 1946.

29. *Les Voix du silence*, p. 598.

30. *La Condition humaine*, «Bibl. de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1947, p. 226.

31. *D'une jeunesse européenne*, p. 135.

32. Préf. à: *Qu'une larme dans l'océan...*, Calmann-Lévy, 1952, p. XIII.

33. *Op. cit.*, t. III, p. 21.

34. *Journal*, II, Paris, Grasset, 1937, p. 210.

35. *André Malraux*, Paris, Gallimard, 1945, p. 64.

Les toutes dernières pages des *Voix du silence* qui résonnent de la plus absolue profession de foi en l'art que Malraux ait prononcée, contiennent encore une allusion au monde de la foi: «Sans doute, pour un croyant, ce long dialogue [...] s'unit-il en une voix divine». ³⁶ Dans le premier chapitre du «Démon de l'absolu» consacré à T. E. Lawrence, Malraux établit ces correspondances presque inévitables chez lui: «Donner un sens à sa vie veut dire la soumettre à une valeur incontestée par soi-même; les valeurs qui portent en elles cette puissance salvatrice (liberté, charité du cœur, Dieu) impliquent un sacrifice ou l'apparence d'un sacrifice, au profit des hommes...». ³⁷

Agnostique, comme son époque, et non athée, Malraux s'est éloigné de la religion pour des raisons intellectuelles, historiques et morales: «Pour un agnostique, une des définitions possibles du démon est: ce qui, en l'homme, aspire à le détruire». ³⁸ Mais il y a en lui l'idée ou le pressentiment que l'art peut être analogue ou proche de la religion. Cette idée, déjà exprimée par les Romantiques allemands, Malraux la reprend à son compte en lui donnant une résonance nouvelle. Pour Malraux, c'est une nécessité tragique.

Section de Français

ELISABETH DEMIROGLOU

36. *Les Voix du silence*, p. 639.

37. *Op. cit.*, P. II.

38. *Dessins de Goya au musée de Prado*, Genève, Skira, 1947, p. XXIV.