

CSP-2

1199

L'ART, SALUT DE L'HOMME

CHEZ ANDRE MALRAUX

par Jacques Bachand

Thèse présentée à la Faculté de
Philosophie de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la
Maîtrise ès Arts (philosophie).



Ottawa, 1967

UMI Number: EC55842

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI Microform EC55842
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

"Je puis bien, dans la vie
et dans la peinture, me passer
du Bon Dieu. Mais je ne puis
pas, moi, souffrant, me passer
de quelque chose qui est plus
grand que moi, qui est ma vie:
la puissance de créer."

VAN GOGH.

1. L'idée de ce travail.

Malraux est déjà un classique. Du moins, les universitaires américains, plus que les français encore, le considèrent comme tel. Il a depuis longtemps rejoint Stendhal, Diderot, Gide, Pascal, sur les étagères de toutes les bibliothèques. Nous lui devons les plus grands livres de ce temps. Beaucoup d'écrivains célèbres n'ont pas encore écrit leur Condition humaine et encore moins leurs Voix du silence.

C'est pourtant lui qui, à vingt ans, confiait à sa femme: "Je ne serai pas un écrivain. L'amateur est supérieur à celui qui crée. Les Chinois, eux, le savaient, qui mettaient plus haut que le jardinier celui qui est capable d'apprécier le jardin. L'homme qui sait comment il convient de jouir de la vie et des créations des autres hommes est l'artiste suprême."¹ De fait, son interminable contemplation des oeuvres d'art en a sûrement fait un artiste unique.

Cet amateur supérieur n'est mêlé de politique et est, depuis quelques années, ministre des Affaires Culturelles de France. Sa politique, en tant que ministre de la culture, n'est très certainement pas destinée à rester enfermée dans les frontières de son pays: d'autres pays l'imitent déjà.

¹ Clara MALRAUX, Nos vingt ans, p. 47.

L'importance du phénomène devrait suffire à nous convaincre de ne pas négliger la philosophie qui nourrit une telle politique. Elle repose sur une conception de l'art que l'écrivain-ministre a exposée dans des œuvres d'une rare érudition et d'un style elliptique fascinant. Elle repose aussi, certes, sur une conception de l'homme, puisque, chez lui, l'une ne va pas sans l'autre.

C'est à cette conception de l'art, et par conséquent de l'homme, que nous voulons consacrer ce travail.

À la suite de Malraux, nous ne voulons pas tant chercher à définir l'art, à cerner la nature de la création artistique ou à établir des principes d'esthétique, qu'à découvrir la signification de l'art. Malraux affirme que notre civilisation, la première, cherche la signification de l'homme. Après tant de siècles de culture, nous n'avons pas encore découvert — nous l'avions pourtant cru pendant quelques siècles — ce que vient faire l'homme sur la terre. L'art se propose comme l'une des voies de recherche, et sûrement la plus haute.

L'interrogation que pose à l'homme sa présence éphémère et infime sur la terre se double d'une conscience dramatique de cette interrogation angoissée. Bien qu'il tienne sa dignité d'abord de sa conscience — ce que Malraux croit comme Pascal —, l'homme souffre par elle, parce que c'est

elle qui lui révèle l'absurdité de sa condition d'homme. Il suffit d'une vapeur pour tuer le roseau, et le roseau le sait. Mais il n'en reste pas moins roseau. Tant de fragilité ne peut être ouverture qu'à la douleur. De l'infime mal de tête à l'éclat d'obus en pleine poitrine, la souffrance ne manque pas. Mais, par la conscience, il en est une plus profonde, moins spectaculaire mais combien plus tragique, celle de n'être qu'un homme. Un homme, c'est-à-dire un fétu livré à tous les vents du destin. Le désarroi métaphysique est total: quand il n'y a plus de dieux, que peut faire un homme, après qu'il a choisi de ne pas nier le reste de néant qu'il est?

Malraux propose la foi en l'art. La création d'oeuvres immortelles s'avère alors l'instrument du salut de l'homme. Ces oeuvres ne surmonte pas seulement le désarroi de l'artiste qui les crée, mais par leur immortalité elles assurent le salut de l'humanité entière.

A quoi servent les principes d'esthétique en face de la souffrance et de la mort?

Voilà la perspective dans laquelle nous mènerons notre enquête? Pourquoi et comment l'art peut-il assurer le salut de l'homme? Et d'abord, pourquoi faut-il sauver l'homme? Est-il donc si menacé?

2. Qui est André Malraux?

C'est d'abord dans des romans et dans un essai — La tentation de l'Occident que nous avons hélas! trop souvent tendance à oublier — ^{que Malraux} a tenté de cerner la condition de l'homme. Puis, dans ses essais sur l'art. Mais, s'il existe des exemplaires de l'homme universel, Malraux en est certes un des plus étonnants. De la révolution aux fouilles paléontologiques, en passant par les Lettres et la politique, la trépidation de sa vie est exceptionnellement fascinante. Il a parcouru le monde, observé toutes les formes de l'homme et de l'art. Et cela, depuis sa jeunesse.

Relatant les entretiens que le futur auteur des Voix du silence eut avec Marcel Arland vers 1922, Clara Malraux dit: "Déjà(...), dans ces longs entretiens, les thèmes abordés étaient ceux que l'on retrouve dans les Noyers de l'Altenburg. Que faire dans un monde d'où Dieu a disparu? Quelle justification de sa présence terrestre l'homme peut-il trouver par l'art. Que vaut un homme (...)?" ¹ Et pourtant, il s'illustra à la guerre de '45, après avoir participé à celle d'Espagne et à la révolution chinoise. C'est sans doute, d'ailleurs, cette activité dans laquelle l'homme est sans cesse menacé, qui confère à son interrogation un tel accent de sincérité.

¹ Clara MALRAUX, Nos vingt ans, p. 58.

Mais ^{si} ses propres aventures donnent tant d'authenticité à ses romans, le lecteur se méfie d'abord un peu devant ses volumineux essais sur l'art, et s'empresse de distinguer deux Malraux dès lecture attaquée. Il n'y a qu'un Malraux: celui qui s'inquiète du sort de l'homme et qui passe à l'action. Des Conquérants à la Métamorphose des dieux, les questions sont les mêmes. L'angoisse s'est à peine calmée. Et il traite les artistes comme il traitait ses personnages romanesques; l'enquête est brève qui mène à beaucoup d'alias. La réponse aux questions que tous ces hommes se posent reste la même: l'action. Seule la forme de l'action a changé, encore que l'art, dans les romans, se présentât déjà comme instrument de salut.

Même si Malraux garde le silence le plus rigoureux sur sa vie, il semble que ses livres ressemblent beaucoup à sa vie — à moins qu'il faille plutôt dire que sa vie ressemble à ses livres. Dans un cas comme dans l'autre, s'affirme une préoccupation constante de l'homme, et l'art lui est, en quelque sorte, une religion.

L'art sauvera-t-il l'homme de la mort, comme il a sauvé Malraux?

3. Avis.

Nous ne citerons Le musée imaginaire qu'exceptionnellement au cours de notre travail. Ce livre a été publié une première fois en 1947, puis repris dans Les voix du silence en 1951. Malraux l'a remanié et complété en 1963 et l'a fait publier en 1965. Nous avons évité d'aborder l'analyse des modifications apportées au texte original. Cela nous eût entraîné trop loin de nos préoccupations, et constituerait d'ailleurs un excellent sujet de recherches.

En bas de page, pour les oeuvres d'André Malraux, nous n'avons indiqué que le titre.

"L'art est un anti-destin."

(Les voix du silence)

"Il est difficile d'être un
homme."

(Le temps du mépris)

Première partie:

LA CONDITION HUMAINE.

1. La corrélation art-homme.

"Les voix du silence" sont un antidote à "La condition humaine", au sens où l'art combat l'absurde. Voilà les cadres de la réflexion esthétique d'André Malraux.

Il nous en prévenait explicitement, bien que ses œuvres antérieures à 1957 le montrassent de reste, en concluant son "Introduction" à La métamorphose des dieux:

Ce livre n'a pour objet ni une histoire de l'art — bien que la nature 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

1 La métamorphose des dieux, p.35.

Nous n'allons pas entreprendre ici de déterminer pourquoi cet essai n'est ni une histoire de l'art, ni une esthétique, ni même une philosophie de l'art (mais, qu'est-ce donc qu'une philosophie de l'art?). Nous nous contenterons de prendre pour acquis la parole de l'auteur et d'entendre cette mise au point sur l'objet de ce livre à ses autres essais sur l'art. Nous éviterons ainsi de confabuler sur "la désastreuse entreprise d'André Malraux", à la manière de Gilson (Etienne Gilson, Peinture et réalité, pp. 294-295, note 7.) et de l'accuser de ne pas savoir de quoi il parle et de ne pas même se douter qu'il ne le sait pas (Gilson, ibid., p. 294).

Enfin, pour éviter toute suspicion de fanatisme et mettre le point final à cette digression, citons un critique dont l'éminence a ouvert les portes de l'Académie française, Pierre-Henri Simon:

Si Malraux était proprement et premièrement un esthéticien, je suppose que, devant ce musée
(suite à la page suivante)

Don oeuvre romanesque nous avait religieusement entretenus de la signification de l'homme et de son interrogation aussi angoissée que passionnée avant que ses essais sur l'art ne nous expliquent l'éternelle réponse de la création artistique, encore que ses romans n'aient pas été absolument silencieux sur cette réponse.

L'homme ne pouvait qu'être au centre de sa réflexion esthétique. En effet, comment eût-il été possible à l'auteur des Conquérants, de La condition humaine, de L'espoir, de se désintéresser soudain de l'homme pour se livrer à l'analyse de l'art dans les cadres de l'esthétique traditionnelle? — à moins qu'on puisse parler d'une esthétique existentielle...

Dans Les noyers de l'Altenburg, espèce d'oeuvre-pont entre les romans et les essais sur l'art, les propos que tenait Herman Müller à Vincent Berger au sujet du colloque de l'Altenburg préparé par Walter étaient significatifs:

1 (suite)
 universel, la question qu'il se poserait d'abord serait de savoir si une définition nouvelle du Beau peut s'y élaborer. Mais il est remarquable que son souci n'est pas là: son discours sur l'art n'est aucunement une méditation sur l'essence de la beauté; son analyse de la création artistique ne comporte pas une étude des règles et des principes qui peuvent concourir à rendre une oeuvre belle. Le moraliste est beaucoup plus présent que l'esthéticien et que le métaphysicien lui-même. A l'homme écrasé par le sentiment du fatal, l'art a pour essence et pour finalité de fournir une arme de défense: il est un "anti-destin". (Témoins de l'homme, p.141)

Le colloque devait avoir pour titre: Les éléments éternels de l'art. Et c'est devenu: Permanence et métamorphose de l'homme.¹

Pour qui connaît sa technique romanesque, il est apodictique que Malraux fait siens ces propos.² Par ailleurs, que se passe-t-il à ce colloque? Les participants y prennent prétexte de l'art pour s'interroger sur l'homme, si bien que Malraux en termine le récit comme suit:

Walter (...) commença à résumer l'entretien comme il était d'usage de le faire lorsqu'il était terminé. Möllberg, avant de parler, lui avait communiqué quelques notes. (...)

— Existe-t-il, lisait Walter, une donnée sur quoi puisse se fonder la notion d'homme?

Le colloque terminé, chacun était libre jusqu'au dîner.

Cette obsession de l'homme n'est pas "le cheveu sur la soupe" des Noyers de l'Altenburg. L'avant-propos de ce même livre nous révèle que ce qui obsède notre écrivain depuis ses débuts littéraires, c'est l'homme, et que ce dernier constitue "la matière originelle".⁴

1 Les noyers de l'Altenburg, p. 106.

2 A ce sujet, Gaston Picon a écrit des pages que Malraux a lui-même approuvées. (Gaston PICON, Malraux par lui-même, pp. 23-(41).) On peut lire également: Gaston PICON, André Malraux, p. 11.

3 Les noyers de l'Altenburg, p. 150.
Le récit du colloque débute à la page 111 pour se terminer à la page 150. (Le souligné est en italique dans le texte.)

4 Ibid., p. 29. Cet avant-propos porte la date du 21 juin 1940. Voici le texte exact: "Ecrivain, par quoi
(suite à la page suivante)

Mais, l'étude de l'homme risque de devenir vaine. Comme il n'y a pas de notion permanente de l'homme, ce que nous examinerons plus loin, la connaissance de celui-ci en restera toujours au stade de la question. Aussi Malraux juge-t-il qu'il vaut mieux s'interroger sur ce que l'être humain peut faire, attitude, chez notre écrivain, qui n'étonne pas le lecteur de L'Espoir, où ne jaillit pas un brin de pensée qui ne soit abreuvée d'action, et de La métamorphose des dieux, où l'auteur voue une admiration évidente à l'art gothique, où le Christ "agit", et défavorise, pour ainsi dire, l'art roman, où le Christ "était".¹

En art, pour que l'analyse de l'homme rende un son, il faut l'accompagner de sa corrélation: la "lutte avec la conscience que nous avons de notre destin".² Et c'est dans ce combat que l'homme trouve une réponse à l'interrogation que lui pose sa part d'éternité:

Peut-être l'homme ne peut-il pas plus se concevoir que les yeux se regarder sans miroir; et "Qu'est-ce que l'homme?" appartient à la connaissance, non à l'art. Mais s'interroger en vain sur

4 (suite)

suis-je obsédé depuis dix ans, sinon par l'homme? Me voici devant la matière originelle." Dix ans est évidemment un nombre approximatif puisqu'il excluerait Les conquérants, La Voie royale, La tentation de l'Occident et, ce qui serait moins grave mais non négligeable pour autant, Le Royaume-fairé et Lunes en papier, toutes oeuvres qui furent écrites avant 1930.

1 La métamorphose des dieux, p. 11.

2 Les noyers de l'Altenburg, p. 17.

lui-même pour se l'homme ? s'interroger sur ses pouvoirs. La légende veut qu'un pianiste qui n'avait jamais vu Beethoven, irrité par ce qu'il crut un blasphème du sourd péremptoire, lui ait dit: " Que sommes-nous pour parler ainsi?" et que Beethoven, s'asseyant au piano, n'ait répondu que par l'appel tragique qui ouvre l'opus CXI. Ainsi répond l'art à l'éternelle question que le cosmos pose à l'éphémère.¹

On ne peut donc discuter de l'art sans se référer à l'homme, et l'analyse de l'homme serait futile sans l'étude de ses pouvoirs, dont la création artistique semble le plus éminent. Ainsi se forme l'heureux "cercle vicieux": art-homme-art.

Malraux l'affirmait en faisant allusion aux personnages des Liaisons dangereuses de Laclos: "une conception générale de la vie" "ordonne" l'art et le "fonde en qualité".²

Mais, quelle est donc cette conception générale de la vie?

2. L'homme en interrogation.

Une conception de la vie repose sur une conception de l'homme, cela va de soi. Malraux le disait lui-même: l'homme, c'est la matière originelle.

1 La statuaire, p.61.

2 Laclos, p.12.

Mais, l'entreprise de connaissance de l'homme n'est pas une sinécure. Si nous avons acquis, par les sciences et les humanités, certaines certitudes sur l'univers, nous n'avons pas compris l'homme pour autant. Malgré le progrès merveilleux de nos recherches, malgré une certaine préhension de l'univers, nous restons encore pantelants devant la signification de la présence de l'homme dans cet univers qui le nie, devant le mystère de sa destinée. "Notre épopée de découvertes semble ne harceler l'univers que pour y découvrir que la clef du cosmos n'est pas celle de l'homme."¹ Connaître l'univers n'est pas forcément connaître l'homme. L'énigme reste entière.²

Et pour cause, puisqu'il n'y a pas de permanence dans l'homme. Malraux a lu Le déclin de l'occident dès sa parution en 1917: l'héritage de Spengler pèse lourd dans la pensée de celui qui écrit La métamorphose des dieux.

¹ La Statuaire, p. 57. Le souligné est en italique dans le texte.

² A vingt-cinq ans, Malraux faisait tenir à l'ing des propos dans lesquels non seulement l'homme, mais le monde lui-même s'enfonçait toujours davantage dans le mystère: La vision de tous ces hommes appliés à maintenir l'Homme qui leur permet de surmonter la pensée et de vivre, tandis que le monde sur lequel il règne leur devient, de jour en jour, plus étranger, est sans doute la dernière vision que j'emporterai de l'Occident. (La tentation de l'Occident, pp. 175-(176). Le souligné est de nous.)

Dès la tentation de l'Occident, Ling entretenait

A.D. de cette non-permanence:

Vous avez distingué dans l'homme certains sentiments, et leurs causes les plus communes; mais vous croyez qu'il y a, dans ce que vous appelez Homme, quelque chose de permanent qui n'existe pas.¹

S'il n'y a pas de permanence de l'homme, il ne saurait y avoir une notion éternelle de l'homme. Aussi notre civilisation cherche-t-elle la sienne.² Au cours du colloque de l'Altenburg, Möllberg développe longuement ce thème.³ Guidé par les interventions de Vincent Berger, espèce de Kyo adulte, le célèbre savant oriente son discours vers l'action de l'homme, plutôt que vers son entité.⁴ Or les gestes de l'homme sont ceux de l'interrogation:

L'idée de la permanence de l'homme (modifiée par quelque hiérarchie ou quelque progrès) a toujours été fondée sur une croyance profonde: sur une religion, du au moins, comme à Rome et au XIX^e siècle, sur une conception fondamentale du monde. Or notre conception du monde, par son caractère d'interrogation, est liée à une question sur l'homme et non à une notion de l'homme; question qui nourrit l'obsession de sa dissemblance et non l'affirmation de sa permanence.⁴

¹ La tentation de l'Occident, p.158.

² La statuaire, p.59.

³ Les mythes de l'Altenburg, pp.111-153.

⁴ La statuaire, p.56.

On lit également à la page 60 du même livre:

L'éternelle identité de l'homme avec lui-même fut pour toutes les religions une évidence, quelque problème qu'elle posât; elle ne l'est pas pour notre civilisation.

Le comte Rabaud, qui participe également au colloque de l'Altenburg, appelle même cette aptitude de l'homme à mettre le monde en question "sa part divine".¹ Aussi, est-ce parce que "son art est question"² que Goya occupe dans les essais de Malraux la part du lion. C'est sans doute, d'ailleurs, ce qui avantage les artistes à ses yeux.

L'extraordinaire famille que rassemble Les voix du silence a des liens, pour ainsi dire, de sang avec celle des romans. Une mise en question globale préexiste à l'activité révolutionnaire de Garine, de Kyo, de Garcia, même — en un certain sens: surtout — de Tchen. C'est la même interrogation qui incite Cézanne, Phidias, Goya et même Vermeer à jeter à la face des nébuleuses le chant de leur destin dompté.

Malraux a profité d'une brève étude sur Laclos pour expliciter sa conception des personnages romanesques et, du même coup, pour justifier l'attitude de ses héros et de ses artistes:

Il est peu d'artistes qui n'essaient de mettre le domaine obscur et complexe de leur talent au service du système plus clair de leurs pensées; mais les plus grands y parviennent bien mal, les romanciers surtout, et il suffit de moins d'un siècle pour qu'ils semblent avoir eu du génie contre eux-mêmes. C'est que leur art est inséparable d'une question qu'ils se posent sur l'homme, et que leur attitude la plus profonde est celle de l'interroga-

1. Les noyers de l'Altenburg, p.147.

2. Saturne, p.114.

tion. Toute psychologie, toute expérience viennent de l'homme ressenti comme mystère. Toute mythologie est une victoire sur ce mystère (...)

On peut tout mettre sous le mot mystère. Pour Laclos, il n'eût pu signifier que la part de l'homme incontrôlable, ingouvernable par lui -- sa fatalité.¹

Comment ne pas reconnaître dans le héros prométhéen de Saturne, Goya, un proche parent de Laclos -- de Malraux...

Par ailleurs, l'attitude de mise en question comporte sa corrélation: l'effort de rationalisation. Dans la tentation de l'Occident, cet effort manifeste "l'esprit". Ling en parle avec sévérité. Cublions, pour le moment, l'agressivité antireligieuse du jeune Malraux et les flèches décochées au christianisme pour avoir en quelque sorte créé cet esprit, et retenons que pour Ling l'essai de structuration auquel se voue l'esprit incite l'homme à prendre conscience de lui-même, de son individualité limitante, de son destin, de son néant, et donc à se mettre en question. S'interroger sur l'homme, c'est lui enlever sa valeur de réalité absolue. Voilà son arrêt de mort! Ling l'écrivait à A.D.:

La réalité absolue a été pour vous Dieu, puis l'homme; mais l'homme est mort, après Dieu, et vous cherchez avec angoisse celui à qui vous pourriez confier son étrange héritage. Vos petits essais de structure

¹ Laclos pp.17-18.

pour des nihilistes, mais ils ne se semblent plus destinés à une longue existence...¹

3. La mort de Dieu.

Ainsi, la mise en question couvre tout, à commencer par Dieu. Nietzsche l'avait proclamé: "Dieu est mort!"² C'est à l'époque de ce cri de Zarathoustra que Malraux situe la naissance de la civilisation agnostique dans laquelle nous vivons et qui confère son nouveau sens à La méta-morphose des dieux. Malraux a besoin de l'agnosticisme pour élaborer le système cohérent de la pensée esthétique de Voix du silence et du Musée imaginaire de la sculpture mondiale. Mais la mise en question de Dieu n'est pas neuve dans ses essais sur l'art.

Naguère, les personnages farfelus de Lune en papier trouvaient "ce vieillard" "bien sympathique", mais "un peu vulgaire", voire même "tout à fait inconscient",³ Le petit

1 La tentation de l'Occident, pp. 174-175. Le souligné est en italique dans le texte.

2 Friedrich NIETZSCHE, Ainsi parlait Zarathoustra p.19.

3 Lunes en papier pp.167-168.

nombre des héros malruviens qui croient en ce vieillard est significatif: le pasteur Smithson est un personnage plus qu'épisodique de La condition humaine tout comme l'écrivain Guernico de L'espoir, et Kiménès est le seul vrai croyant de L'espoir, encore qu'anti-clérical. L'avis que Perken donnait à Claude avant de s'enfoncer dans La Voie royale, tous les autres personnages de la famille Malraux l'écouteront comme celui d'un frère aîné: "Je n'aime pas qu'on soit dupe de Dieu." ¹

Ce n'est pourtant pas que Dieu ne confirât à la vie et à l'art un sens sans grandeur. Dans les cadres de son interprétation de l'histoire de l'art, l'augustinisme de Byzance et la présence de l'Eternel à chaque ont permis à la création artistique d'atteindre au plus haut période. Mais, à Chartres, comme le dit Malraux, on a perdu le sens du sacré; et si, du même coup, on a découvert le divin, le sens de celui-ci s'est finalement effrité dans le cri de Nietzsche. C'est là la justification, suraise de vingt ans, que Malraux donne au refus passionné de D. D. :

Certes, il est une foi plus haute: celle que proposent toutes les croix des villages, et ces mêmes croix qui dominent nos ports. Elle est aigue, et l'apaisement est en elle. Je ne l'accepterai jamais; je ne m'abaissai pas à lui demander l'apaisement auquel ma faiblesse m'appelle."

Croire en Dieu, c'est se reposer en lui. L'ancien Testament le professait; l'Eglise le chante encore à Con-

¹ La Voie royale, p.13.

² La tentation de l'Occident, p.217.

plies. Comment Garine, Tchen, Kyo, Kassner, Perken et tout le peuple révolutionnaire et anticléricale de L'espoir¹

1 Cet anticléricanisme se manifeste en particulier au cours d'une visite de Manuel (communiste) et de Ximénès (catholique) dans un village où l'Eglise a été incendiée. Ils s'entretiennent avec les paysans des faux-pas de l'Eglise d'Espagne. (L'espoir, pp.579-586.)

(Manuel dit à Ximénès:) (p.581)

— "Voyons, enfin, mon colonel, regardez ce pays! Qu'est-ce que l'Eglise en a fait d'autre qu'une espèce d'affreuse enfance? Qu'est-ce qu'elle a fait de nos femmes? Et de notre peuple? Elle leur a enseigné deux choses: à obéir et à dormir..."

(Et Ximénès lui répond:)

— "Plus une cause est grande, plus elle offre un grand asile à l'hypocrisie et au mensonge..."

Voici un exemple de l'anticléricanisme fervent des paysans eux-mêmes:

(L'un d'entre eux parle à Ximénès, p.583.)

"La clochette du curé, on l'entendait. Quand ce sa-laud-là commençait à sonner, ça voulait dire qu'un de nous allait y passer. Pour tâcher de nous confesser. Des fois il y arrivait, le fils de putain. Nous pardonner, qu'il disait. Nous pardonner... de nous être défendus contre les généraux! Pendant quinze jours, j'ai entendu sonner. Alors je dis: c'est des voleurs de pardon. Je me comprends. C'est pas seulement la question d'argent... Suivez-moi bien: qu'est-ce qu'il vous dit, un curé qui vous confesse? Il vous dit de vous repentir. S'il y a un seul curé qu'a fait repentir un seul des nôtres de s'être défendu, je pense qu'on lui en fera jamais assez. Parce que, le repentir y a pas mieux dans l'homme. Voilà ce que je pense."

Aucun de ses compagnons présents ne contredit le paysan. Dans la conversation qui se poursuit, on a même l'impression de retrouver la protestation véhémement de la peinture de Goya et de relire Saturne.

A la page 582, Malraux dresse lui-même le bilan de l'Eglise, au nom des paysans:

"Les paysans reprochaient à l'Eglise d'avoir
(suite à la page suivante)

eussent-ils pu se reposer en Dieu? Comment, après le cri déicide de Larathoustra, Goya, Manet, Picasso, VanGogh, eussent-ils pu croire en autre chose qu'en leur peinture? Pourtant, avant que ce poing ne se lève sur Dieu, les artistes romans et byzantins ignoraient que ce qu'ils faisaient, c'était de l'art: la présence divine les enveloppait d'une terreur sacrée. De même, le sourire de Reims soupçonne à peine qu'il est artistique: l'Eternel ne terrifie plus son créateur. La sérénité a remplacé la terreur, mais Dieu est encore là, dans la sculpture de Michel-Ange, dans les peintures de Rembrandt, de Vinci, de Vermeer, et même de Titien et du Tintoret, comme il vit, ou renâit au moins pour un instant, dans tous les courants de la civilisation chrétienne.

En face de cette apoplexie de la présence de Dieu,
l'imprécation de Claude Vannec veillant le corps mourant de

1 (suite)

toujours soutenu les seigneurs, approuvé la répression qui suivit la révolte des Asturies, approuvé la spoliation des Catalans, enseigné sans cesse aux pauvres la soumission devant l'injustice, alors qu'elle prêchait aujourd'hui la guerre sainte contre eux. On reprochait aux prêtres leur voix "qui n'était pas une voix d'hommes"; beaucoup, l'hypocrisie ou la dureté, selon le grade, des hommes sur qui ils s'appuyaient dans les villages; tous, d'avoir indiqué aux fascistes, dans les villages conquis, les noms de ceux qui "pensaient mal", n'ignorant pas qu'ils les faisaient fusiller. Tous, leurs richesses."

Devant un tel manque à la fraternité, tous les personnages de L'espoir (sauf Franco!) donnent raison à ceux. Leurs frères des autres romans en eussent fait autant...

Perken, celui qui condamnait la duperie de Dieu, recoupe l'ironie de Goya:

Presque tous ces corps, perdus dans la nuit d'Europe ou le jour d'Asie, déracinés eux aussi par la vanité de leur vie, pleins de haine pour ceux qui au matin se réveilleraient, se consolait avec des dieux. Ah! qu'il en existât, pour pouvoir, au prix des peines éternelles, hurler, comme ces chiens, qu'aucune pensée divine, qu'aucune récompense future, que rien ne pouvait justifier la fin d'une existence humaine (...)¹

Ainsi, le vœu de Vannec poursuit le refus de A.D., en lui ajoutant le goût de la mort, si vivificateur dans l'œuvre de Malraux.

4. L'homme et la mort.

Mais, s'il est beau que Dieu n'existe pas, alors, comme le dit Tchen: "Que faire d'une âme, s'il n'y a ni Dieu ni Christ?"² Au premier abord, il semble que la mort réduise singulièrement les dimensions de l'homme. Au moment où Tchen allait se lancer avec sa bombe sur la voiture dont

1 La Voie royale, p.182.

2 La condition humaine, p.226.

il ignore qu'elle ne transporte pas Chang-naï-Shek, 'la plus vieille légende chinoise s'imposa à lui: les hommes sont la vermine de la terre."¹ Kyo, emprisonné, observe ses compagnons debout ou couchés sur un bat-flanc: "des hommes, comme des vers," pense-t-il.² Kassar, au bureau lui aussi, se voit "comme un mille-pattes."³ Quant à Möllberg, le grand savant de la famille Malraux, il fait à ses collègues du colloque de l'Altenburg la suggestion suivante: 'rien de meilleur que de regarder les termitières pour être fixé sur l'homme."⁴ En effet, on voit bien qu'il n'est pas futile de se demander, à la suite de Tchen, ce qu'un tel homme peut faire de son âme, après avoir anéanti Dieu. A.D. cite l'exemple de Rancé pour montrer qu'il ne reste qu'à faire face à la mort:

Pour détruire Dieu, et après l'avoir détruit, l'esprit européen a anéanti tout ce qui pouvait s'opposer à l'homme: parvenu au terme de ses efforts, comme Rancé devant le corps de sa maîtresse, il ne trouve que la mort.⁵

Si, à la fin, c'est l'interrogation qui sauve l'homme, comme nous le verrons plus loin, cela ne va pas sans un

1 Loc. cit., p.352.

2 Ibid., p.(387).

3 Le temps du mépris, p.60.

4 Les noyers de l'Altenburg, p.149.

5 La tentation de l'Occident, pp.215-216.

profond déchirement. Cette "part divine" qui a remis Dieu en question l'a tué. Or, par elle encore, après le décès de Dieu, l'histoire inscrit celui de l'homme. Rancé reformera sans doute la Trappe, mais il fallait qu'il rencontrât d'abord la mort.

L'homme est mort. Quel homme? Celui pour qui le christianisme structurait le monde, pour qui Dieu était signifiant, celui qui, par les héros d'Homère et les statues de Phidias, assumait son destin, celui qui épousait le soleil dans le visage de la Maheçamoûrti d'éléphantâ. L'homme est mort. De quelle mort? De celle qui sème l'angoisse au coeur de la vie, qui lui enlève son sens, qui crée La condition humaine. Toute La tentation de l'Occident est consacrée à l'élucidation de cette mise en question de l'homme occidental. L'oeuvre romanesque la reprend sur un plan plus vaste en recourant à l'affabulation.

Cette mort, c'est d'abord celle de l'homme qui assumait son destin, d'une façon ou d'une autre. Comme le cadavre naît du dernier souffle du mourant, par cette mort, le peuple zoomorphe de Goya, les "mille-pattes" naissent de la chrétienté agonisante. Mais c'est aussi celle, bien individuelle et bien pathétique, que trouve Rancé devant le corps de Mme de Montbazou. Ici, histoire et métaphysique — ou ontologie existentielle sans doute... — se recou-

pent: d'une part, ses valeurs s'étant effritées, l'homme-genre-humain est mort; d'autre part, l'homme-individu meurt parfois à cinq ans, souvent à quarante, généralement à soixante, presque toujours avant cent. La mort ici et là.

Às lors, on comprend aisément que, dans cette civilisation de la mort de Dieu et de l'homme, "il est difficile d'être un homme."¹

Pourtant, parce qu'il a rejeté les dieux qu'il avait lui-même créés pour apprivoiser son destin, cet être tient à sa vie:

L'ombre terrestre qui s'allonge derrière les dieux de marbre suffit à nous écarter d'eux. De quelle étreinte l'homme s'est lié à lui-même!²

C'est sans doute à cause de cette étreinte, de cet attachement à soi, que A. J. condamne le suicide. "La plus belle proposition de mort n'est solution que pour la faiblesse...", écrit-il à Ling.³ Toutefois, si l'homme ne veut

1 Le temps du mépris, p.(13).
De même, dans L'espoir, Alvéar disait à Scali: "Vous savez bien que c'est difficile d'être un homme, monsieur Scali (...)" (L'espoir, p.704)

2 La tentation de l'Occident, p.216.

3 - On ne peut sérieusement objecter que Kyo se suicide. Ce n'est que condamné à mort, à la dernière minute et pour abrégier la douleur, qu'il recourt au cyanure. (La condition humaine, pp.405-407)

désormais plus faire appel aux dieux mais assumer lui-même le poids de son destin, ce n'est pourtant pas que la condition d'homme le satisfasse:

En même temps que le rapprochait de Tchen la camaraderie nocturne, une grande dépendance pénétrait Kyo, l'angoisse de n'être qu'un homme, que lui-même; il se souvint des musulmans chinois qu'il avait vus, par des nuits pareilles, prosternés dans les steppes de la-vande brûlée, hurler ces chants qui déchiraient depuis des millénaires l'homme qui souffre et qui sait qu'il mourra.¹

Il est angoissant de n'être qu'un mille-pattes. Mais il y a davantage: savoir que la mort est là pour soi. Le reproche que Ling, oriental qui ignore la dimension occidentale de la mort, adresse aux Européens est peut-être fondé: "Vous avez chargé l'univers d'angoisse. Quelle figure tragique vous avez donnée à la mort!"² Il importe peu ici de distribuer des responsabilités au sujet de ce "mythe de la mort chez l'Occidental." Mais nous retenons que la mort a un visage étonnamment tragique. Cela provient sans doute de ce qu'il n'est pas moins de la nature de l'homme de se vouloir immortel que de se savoir homme.³ Nous ne sommes plus loin de la volonté de déité professée par Nietzsche.

1 La condition humaine, pp. 287-288.

2 La tentation de l'Occident, p. 47.

3 Saturne, p. 114.

Au premier abord, les propos des "péchés mortels", dans Lunes en papier, nous étonnent. Ce petit livre, tout comme Royaume-farfelu, transpire le surréalisme. Mais prenons garde que le surréalisme n'est pas nécessairement fantaisiste et arbitraire. Tout au contraire:

"Maintenant, dit la Luxure, à l'Empire de la Mort!"

L'Orgueil protesta.

"Monsieur, je vous serais fort obligé de ne pas nous rendre ridicules. Chacun sait que "l'Empire de la Mort" s'appelle le Royaume-Farfelu." 1

Qu'est donc le Royaume-Farfelu? Nous l'apprenons clairement par le livre auquel ce nom sert de titre. N'oublions pas que Royaume-farfelu, comme l'a indiqué Malraux, est une "histoire", c'est-à-dire une fable. Que propose cette fiction? "La défaite totale d'un groupe d'hommes partis pour cueillir une facile victoire; la ruse sinistre d'un destin qui triomphera paradoxalement d'eux, d'abord par le silence et le vide, puis en les harcelant au moyen d'insectes toujours plus nombreux." 2 L'attaque décisive des scorpions et leur facile victoire sur les hommes évoque étrangement les méfaits des rats de La peste de Camus. En fin de compte, si "l'Empire de la Mort" s'appelle le Royaume-Farfelu, celui-ci est celle-là, et l'homme n'y échappe pas. C'est

1 Lunes en papier, p.170.

2 André VANDEGANS, La jeunesse littéraire d'André Malraux, p.307.

pourquoi Idekel prête une oreille attentive au conseil de son démon: "Songe à ta mort, artiste..."¹

Mais il y songe tant qu'elle devient une obsession. Et c'est en elle que Claude Vannec découvre les liens qui l'unissent à Perken:

(Claude) — Ce n'est pas moi qui opte: c'est ce qui résiste.

(Perken) — Mais à quoi?

Il s'était assez souvent posé lui-même cette question pour qu'il lui pût répondre aussitôt:

— A la conscience de la mort.

— La vraie mort, c'est la déchéance.

Perken maintenant regardait dans la glace son propre visage.

"Vieillir, c'est telleront plus grave! — Accepter son destin, sa fonction, la niche à chien élevée sur sa vie unique... On ne sait pas ce qu'est la mort quand on est jeune..."

Et tout à coup, Claude découvrit ce qui le liait à cet homme qui l'avait accepté sans qu'il comprît bien pourquoi: l'obsession de la mort.²

Si l'homme a l'habitude de penser à la mort, il n'a "pas du tout l'habitude de mourir".³ C'est Morano, un ancien condamné à mort, qui le dit. Il ne parvient pas à assumer cette obsession. De fait, "il n'y a qu'à mourir que l'homme ne s'habitue pas".⁴ Dans Saturne, Malraux incitera Goya à protester véhémentement contre cette condition. Trente ans plus tôt, dans Lunes en papier, l'Orgueil se gaussait déjà de la mort, mais son rire grinçait:

1 Royaume-farfelu, p.148.

2 La Voie royale, p.36.

3 L'espoir, p.626.

4 Les noyers de l'Altenburg, p.241.

"Voyez, mes amis!" dit l'Orgueil. "A peine nos idées-sont-elles exprimées que la Mort prétend à nous détruire. Elle a tort, en vérité. Et les moyens qu'elle emploie sont bien grossiers." ¹

Moyens grossiers? peut-être; mais infailibles. La mort triomphe toujours. Elle rythme le millénaire ululement des vaincus dans L'espoir, La condition humaine, Les noyers de l'Altenburg.

Mais, selon la présentation qu'elle fait d'elle-même aux personnages de Lunes en papier, on peut penser qu'elle n'est qu'un accident:

On m'appelle la Mort, mais vous savez bien que je suis seulement l'Accident; la destruction lente même n'est qu'un de mes déguisements. ²

Après son premier assassinat, Tchen s'étonne de ce que rien n'ait changé. C'est que, l'angoisse vaincue, le tragique se retire du visage de la mort. Or, c'est par la fascination de la mort même que Tchen triomphe de l'angoisse. C'est un peu pour la même raison que le vieux Gisors, après la mort de cette moitié de lui-même qu'est son fils Kyo, semble approuver les propos de la Mort, en avouant: "Il n'y a presque plus d'angoisse en moi, nay; depuis que Kyo est mort, il m'est indifférent de mourir." ³

1 Lunes en papier, pp.169-(170).

2 Ibid., p.185.

3 La condition humaine, p.428.

Cependant, lorsque Hemmelrich réclame la liberté de se faire tuer, nous sommes loin de l'indifférence qu'on peut trouver par-delà l'angoisse, loin aussi de la nature d'accident que se reconnaît la mort: elle est instrument de promotion, source de dignité. C'est pourquoi, observant que ses responsabilités familiales ne laissent pas Hemmelrich "libre de se faire tuer", Malraux affirme que l'univers "le spoliait de la seule dignité qu'il possédât, qu'il pût posséder — sa mort."¹ Encore faut-il, toutefois, pouvoir répondre à la question que se posait Hemmelrich dans son cahot en attendant que les nazis l'exécutent: "Comment rendre sa mort utile?"² L'utile multiplie ses formes. Dans ses romans, Malraux montre de reste l'utilité de la mort révolutionnaire. Elle peut aussi prendre la forme d'un des plus grands mythes de l'Occident: la mort, éternel refuge des amants. C'est ce qu'illustre Eyo en permettant à sa femme, May, de l'accompagner dans les rues nocturnes de Shanghai où Chang-Kai-Shek exerce sa répression. Malraux écrit:

Il comprenait maintenant qu'accepter d'entraîner l'être qu'on aime dans la mort est peut-être la forme totale de l'amour, celle qui ne peut pas être dépassée.³

¹ Loc. cit., p.313.

² Le temps du mépris, p.83.

³ La condition humaine, p.330.

que la mort est source de ferveur, qu'elle inspire plus que tout les artistes, Saturne en est une preuve explicite. Quels chefs-d'œuvre elle a inspirés à Goya; on n'oublie pas sa Fuillade du 3 mai. C'est de cette mort inspiratrice que le disciple du peintre Kama entretient le vieux Gisors, en travaillant son maître:

"Il pense que l'approche de la mort lui permettrait peut-être de mettre en toutes choses assez de ferveur, de tristesse, pour que toutes les formes qu'il peindrait devinssent des signes compréhensibles, pour que ce qu'elles signifient — ce qu'elles cachent aussi — se révélât."¹

L'utilité de la mort peut enfin prendre la forme d'une revanche contre le monde, d'une espèce de victoire sur la condition humaine. L'exaltation devant la mort devient alors une sorte de frénésie. C'est ce qu'éprouve Perken, s'achantant au-devant des Noirs qui l'ont emprisonné dans leur village et s'imaginant que ceux-ci vont le tuer:

Il éprouvait si furieusement l'exaltation de jouer plus que sa mort; elle devenait à tel point sa revanche contre l'univers, sa libération de l'état humain, qu'il se sentit lutter contre une folie fascinante, une sorte d'illumination.²

En cela, elle est donc davantage que "l'irréductible accusation du monde"³ à quoi songe Claude Vannec veillant Perken qui mourra dans quelques secondes.

¹ La condition humaine, p. 320.

² La Voie royale, p. 101.

³ Ibid., p. 182.

À voir tous les profits que l'homme peut tirer de la mort: service à ses concitoyens, refuge, source d'inspiration, accusation du monde et victoire sur la condition humaine, on s'étonne presque de ce que Ling lui ait trouvé un visage tragique. Les doutes, les regrets peut-être, des assassins mêmes de la Mort, dans Lunes en papier, semblent corroborer notre étonnement:

"Oui, pourquoi avons-nous tué la Mort?"
Puis ils se regardèrent. Leurs visages étaient mornes. Alors, ils laissèrent tomber leur tête dans leurs mains et pleurèrent. Pourquoi avaient-ils tué la Mort? Ils l'avaient tous oublié.¹

Le lecteur, lui, n'a pas oublié que les péchés (ce sont les personnages de ce petit livre) voulaient conquérir l'"Empire de la Mort" et que le récit de cette conquête est "la relation de quelques luttes peu connues des hommes",² ce dont le bref texte de présentation prévenait le lecteur de Lunes en papier. Après tout, la mort n'est pas la vie; elle ne néglige pas de faire sentir aux hommes sa différence et ne les laisse pas l'ignorer. Si les larmes de la Colère et de ses compagnons témoignent de leur irréflexion dans cette entreprise de tuer la Mort — comment désigne-t-on ce qui est relatif à l'assassinat de la Mort?

1 Lunes en papier, p.(186).

2 Ibid., p.(155).

Morticide! — , elles ne manifestent pas nécessairement le regret du règne de la Mort. Car enfin, comme le disait Kyo, "aucun homme ne vit de nier la vie."¹

5. La mort et le destin.

De quoi la mort tient-elle son visage tragique? De ce qu'elle suscite l'angoisse dans le cœur de l'homme, de ce qu'elle lui fait peur. Sans doute, mais cela n'explique rien. La mort est tragique parce qu'elle transforme la vie douloureuse et absurde de l'homme en destin. Elle rend irrémédiable sa vie de souffrance. Malraux a confié à Moreno, un républicain espagnol condamné à mort, et à Hernandez, dont la bouleversante Fusillade du 3 mai de Goya semble préfigurer l'exécution, d'expliquer au lecteur de L'espoir cette corrélation de la mort et du destin:

(Hernandez) — En quoi, pour un athée comme toi, l'instant de la mort est-il plus valable, plus important si tu veux, quant au jugement qu'il fait porter sur la vie, que tout autre instant?

(Moreno) — On peut tout supporter, même dormir en sachant qu'on va perdre des heures de vie et qu'on sera fusillé le lendemain; on peut déchirer les photos de ceux qu'on aime parce qu'on en a assez de s'affaiblir à les regarder; on peut s'apercevoir avec plaisir qu'on est encore en train de sauter comme un chien pour jeter inutilement un coup d'œil par la meurtrière, — et le reste... Je dis: tout. Ce qu'on ne pourrait pas supporter, ce serait être sûr, quand on vous gifle ou qu'on

1 La condition humaine, p. 209.

vous assomme, qu'après on vous tuera. Et qu'il n'y aura rien autre.¹

Lorsque Moreno et Hernandez échangent ces propos, le premier vient de s'évader de prison et ainsi d'échapper au peloton d'exécution. Fait prisonnier à son tour par les franchistes dans l'arène de Tolède, Hernandez se rappelle cette confidence de Moreno. Le millénaire ululement de la fatalité s'accompagne de la résonance irréductible de l'Appassionata de Beethoven et de l'odeur des fours de Buchenwald:

Hernandez avait dit: "Je n'attache pas à la mort une telle importance. La torture, oui... — J'ai demandé, avait répondu Moreno, à ceux de sa prison qui avaient été torturés ce qu'ils pensaient, pendant. Ils m'ont presque tous répondu: "Je pensais à après". Même la torture est peu de chose à côté de la certitude de la mort. La chose capitale de la mort, c'est qu'elle rend irrémédiable ce qui l'a précédée, irrémédiable à jamais; la torture, le viol, suivis de la mort, ça c'est vraiment terrible.

(...) la... tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin, à partir d'elle rien ne peut plus être compensé. (...) même pour un athée — là est l'extrême gravité de la mort.²

Nous verrons plus loin que l'art, cette "voix du silence", est un anti-destin. Il est donc important de définir tout de suite ce que Malraux entend par "destin". Moreno a appris au lecteur de L'espoir que c'est ce en quoi la mort transforme la vie en rendant irrémédiable ce dont notre vie a été tissée. Le destin de l'homme naît avec la conscience

1 Loc. cit., p. 625.

2 Ibid., pp. 645-646.

de sa mort prochaine. Il existe donc avant la mort, mais non sans la perspective de la mort. Dans cette trinité, c'est la mort qui féconde, c'est la vie qui enfante et c'est le destin qui est le rejeton. C'est du moins ce que dit Vincent Berger dans son récit de l'attaque d'un tank, dont il compose l'équipage avec trois autres soldats français, lors du début de la guerre de '39 :

La vie de chacun de mes compagnons devient un destin: c'est peut-être cette nuit qu'il le verra mourir.¹

Mais ce destin, qui semble ici envelopper le futur, est plutôt, pour Malraux, la destinée, c'est-à-dire la condition d'une personne indépendamment de sa volonté et aussi la série d'événements fixés d'avance que l'homme doit subir et qui constitue sa vie. C'est sous cet angle que Perken en discute avec Claude Vannec :

"Vous ne savez pas ce que c'est que le destin limité, irréfutable, qui tombe sur vous comme un règlement sur un prisonnier: la certitude que vous serez cela et pas autre chose, que vous aurez été cela et pas autre chose, que ce que vous n'avez pas eu, vous ne l'aurez jamais. Et derrière soi, tous ses espoirs, ses espoirs qu'en a dans la peau comme on n'aura jamais aucun être vivant..."²

En somme, le destin recouvre le passé comme l'avenir. Mais,

1 Les noyers de l'Altenburg, p.252.

2 La Voie royale, p.59.

tel un soleil à son couchant, il donne au passé un air -
ge d'avenir, où trône la mort.

Mais le destin n'est pas la mort, il est fait de
tout ce qui impose à l'homme la conscience de sa
condition; même la joie de l'existence ne l'ignore pas,
car le destin est plus profond que le malheur.¹

Il prend donc la forme de l'intrusion de la conscience dans
le monde de la solitude, de la douleur, de l'absurde. Ce
n'est pas sa surdité qui rend Joyce génial; c'est la cons-
cience qu'il en prend qui nous vaut les Caprices, la Fusil-
lade du 3 mai, la Maison du sourd, Saturne.

La création artistique étant acte de conscience
— nous en reparlerons tantôt —, il n'est pas étonnant
que les artistes aient vu dans le destin un lieu de rencon-
tre, puisque la condition humaine n'épargne personne, et
que chaque coup de leur stylo, de leur pinceau ou de leur
ciseau ait tenté de le révéler à ceux à qui les dieux le
voilaient comme à ceux pour qui les dieux n'existent pas:

Chacun (tous les artistes de génie) devient, ou-
tre ce qu'il voulut être, incarnation de ce qui
assure leur union souterraine, et peut-être d'au-
tres pouvoirs inconnus. Et sous leur cortège uni
à celui des dieux devenu fraternel, se dévoile
enfin ce que ceux-ci ont tantôt incarné, tantôt
combattu et tantôt servi: le destin.²

1 Les voix du silence, p.626.

2 Ibid., p.627.

6. La souffrance d'être homme.

La mort peut être utile. La fascination qu'elle exerce sur l'homme l'introduit dans un certain monde de l'exaltation. C'est né à ce monde que meurent Tohen, Katow, Hernandez, même Perken. Mais c'est de l'exaltation dans la mort qu'il s'agit. Et la mort est tragique parce qu'elle lance l'homme dans le destin. En entrant dans le destin, sa vie ne peut plus être compensée. Compensée? Fallait-il donc qu'elle fût compensée? On ne compense pas le bonheur par la douleur. Bien sot qui voudrait ainsi ajouter la douleur à la douleur. Car la vie est douloureuse. L'art de Goya le prouve de reste. Ce n'est pas hasard si Malraux a choisi Gisors pour s'en expliquer: son fils, la seule personne qui comptât pour lui, vient de mourir pour l'idée qu'il a professée toute sa vie. Le vieux fumeur d'opium, métamorphosé par la mort de son fils, se sent rejeté hors du temps d'où il jette un regard sur sa vie. Partagé entre l'espoir et l'angoisse, il accueille avec avilité les derniers assauts destructeurs de sa pensée:

"Il y a quelque chose de beau à être mort", pensa-t-il. Il sentait trembler en lui la souffrance fondamentale, non celle qui vient des êtres ou des choses mais celle qui sourd de l'homme même et à quoi s'efforcer de nous arracher la vie; il pouvait lui échapper, mais seulement en cessant de penser à elle; et il y plongeait de plus en plus, comme si cette contemplation épouvantée eût été la seule voix que pût entendre la mort, comme si cette souffrance

d'être homme dont il s'imprégnait jusqu'au fond du cœur eût été la seule oraison que pût entendre le corps de son fils tué.¹

Ainsi, la souffrance est inhérente à la vie. Elle est aussi fondamentale qu'elle.

— Drôle de vie que la vie... dit Garcia.²

Hemmelrich, qui entend pleurer tout le jour son jeune fils atteint de mastoïdite pense de même :

"Ce n'est pas la souffrance qui manque."³

Tous les romans de Malraux semblent se liguer pour le prouver. La Voie royale, c'est sans doute le récit d'une expédition parmi les temples Khmères dans la jungle cambodgienne, mais c'est d'abord la terrible histoire du destin qui unit Perken et Claude Vannec dans la souffrance et la mort fraternelles. L'aventure chinoise de Garine à la direction de son service de propagande révolutionnaire n'est qu'un prétexte aux Conquérants pour illustrer la Volonté de vaincre en soi les forces de la déchéance humiliante. Le titre seul en dit long de La condition humaine. L'espoir, c'est le récit de la guerre d'Espagne. Mais qu'est-ce que la guerre?

1 La condition humaine, p.414.

2 L'espoir, p.854.

3 La condition humaine, p.311.

Manuel prenait conscience que, la guerre, c'est faire l'impossible pour que des morceaux de fer entrent dans la chair vivante.¹

Il serait cynique d'établir un rapprochement entre la "souffrance fondamentale" dont parlait Gisors et ces "morceaux de fer dans la chair vivante". Kassner emprisonné, dans Le temps du mépris, souffre d'être séparé de sa femme dont il craint la mort, souffre des coups qu'il reçoit des J.A., souffre de faire face à l'exécution prochaine, souffre aussi et surtout d'être séparé des hommes comme en souffraient Don Quichotte, Robinson Crusoé et le prince Muichkine.² Enfin, dans Les noyers de l'Altenburg, dans la troisième partie en particulier, Malraux est encore plus éloquent qu'ailleurs sur le sujet: les Allemands, qui viennent d'attaquer les Russes au rayon de gaz, souffrent de la souffrance et de la mort de leurs ennemis mêmes. Le spectacle de l'armée décimée par les gaz est si atroce que chaque Allemand quitte sa tranchée, sans arme, pour aller saisir dans ses bras ou accrocher à son cou un soldat russe, mort ou vif, pour plus sûrement partager la millénaire absurdité de la souffrance.

Chaque attaquant voulait partager la souffrance d'une victime parce que, comme Katow,

1 L'espoir, p.509.

2 Malraux parle de la souffrance de cette séparation des hommes dans Les noyers de l'Altenburg, pp.119-121.

Il savait d'expérience que la pire souffrance est dans la solitude qui l'accompagne.¹

C'est peut-être parce que "la souffrance fondamentale" est plus intense chez Tchen que chez ses compagnons révolutionnaires, que sa solitude est plus totale. Elle l'informe tant en lui-même que c'est seul qu'il meurt et pour rien. Tout L'espoir se veut une thèse sur la fraternité contre "les morceaux de fer dans la chair vivante".

Aussi est-il possible, pour la fraternité et par elle, d'assumer une part de la souffrance. Encore faut-il que celle-ci épargne les enfants. Dostofevsky avait déjà fait un ardent plaidoyer contre la souffrance des enfants. Camus y voit le comble de l'absurde. La révolte de Hemmelrich, dans La condition humaine, est d'autant plus vraie que c'est son jeune fils qui use, à lutter contre cette souffrance, ses dernières forces d'enfant atteint de mastoïdite. C'est pourquoi Malraux dit de Hemmelrich:

Sa souffrance, il lui était possible de l'accepter: il avait l'habitude... Pas celle des gosses. Ce gosse, presque un bébé, n'avait encore de la vie que ce qu'il en fallait pour souffrir.²

De même, le massacre des femmes ne trouble pas Garcia. "Mais

1 La condition humaine, p.335.

2 Ibid., p.311.

les enfants..."¹, pense-t-il. Il suffit, comme le précise Malraux, que d'autres femmes lancent ces bombes pour que réparation soit faite. Mais les enfants... en effet. Si une pitié particulière leur est accordée, c'est que

peut-être l'homme est-il plus vulnérable à l'enfance qu'à toute autre faiblesse.²

Il est vulnérable aussi à la paternité et à la mort.

Mais sa vulnérabilité, sa pitié, Malraux ne la veut pas une humanité issue de la contemplation de la souffrance. La brève rencontre de Tchen et du pasteur Smithson sur les quais de Shanghai donne lieu à une mise au point passionnée de la part de l'anarchiste dont le pasteur conteste la valeur de sa foi politique:

- Qui vous dit que je n'aie pas trouvé ma foi?
- Quelle foi politique rendra compte de la souffrance du monde?
- La souffrance, j'aime mieux la diminuer que d'en rendre compte. Le tong (sic) de votre voix est plein de... d'humanité. Je n'aime pas l'humanité qui est faite de la contemplation de la souffrance.
- Êtes-vous sûr qu'il y en ait une autre, Tchen?
- Difficile à expliquer... Il y en a une autre, du moins, qui n'est pas faite que d'elle...

Il y en a une autre qui est faite de la lutte pour la liberté, pour la justice, pour la dignité de l'homme, ce que Malraux illustre tout autant dans ses essais sur l'art que

1 L'espoir, p.689.

2 Ibid., p.799.

3 La condition humaine, pp.301-302.

dans ses romans. Mais, au coeur de cette lutte contre la souffrance pour la dignité, il y a une ambivalence fondamentale, car, selon May,

Il n'y a pas de dignité qui ne se fonde sur la douleur.¹

C'est sans doute pour cela qu'aux yeux de Melraux, Joya occupe tant de place dans l'histoire et l'art. Dans la guerre, la surdité, la syphilis et la mort bientôt là, il ne nous e t pas donné de tourner. Il a fallu tant de douleur pour devenir digne d'être Joya, digne d'être l'auteur de ses oeuvres!

Si la dignité de l'homme se fonde sur la douleur, c'est également par elle qu'il la vaincra. May pense que la douleur est nécessaire à la dignité. Kassner, l'emprisonné du Temps du mépris, partage l'opinion de May, mais songe surtout aux moyens de vaincre la douleur. Finalement, les D.A. doivent l'exécuter bientôt... Et, fait remarquable, son premier instrument de lutte contre la douleur est la dignité:

Il pensait confusément que l'homme était parvenu à être l'homme, malgré les cachots, malgré la cruauté, et que seule sans doute la dignité pouvait être opposée à la douleur...²

1 Loc. cit., p.429.

2 Le temps du mépris, pp.180-181.

C'est d'ailleurs à aider les autres à conquérir leur propre dignité sur la douleur que la vie prend un sens, au moins pour Kyo :

Sa vie avait un sens, et il le connaissait: donner à chacun de ses hommes que la femme, en ce moment même, faisait mourir comme une peste lente, la possession de sa propre dignité.¹

C'est pourquoi nous croyons qu'il faut considérer comme un relent de nietzschéisme, qui très bientôt s'efface dans les livres des Malraux, le "Je suis a-social comme je suis athée, et de la 3^{me} rayon"² de Guine.

Mais toute dignité s'évanouit dans le dernier souffle du mourant. La mort nie toute dignité à l'homme. Qu'il soit Michel-Ange ou n'importe quel autre. C'est pourquoi la souffrance perd son sens quand elle accompagne la vie — enfant, oeuvre d'art... C'est ce dont causent Kyo et sa femme, au début de La condition humaine:

- La souffrance ne peut avoir de sens que quand elle mène pas à la mort, et elle y mène presque toujours.

May réfléchit:

- Oui, dit-elle enfin. Et pourtant c'est peut-être une idée masculine. Pour moi, pour une femme, la souffrance — c'est étrange — fait plus penser à la vie qu'à la mort...

A cause des accouchements, peut-être...³

1 La condition humaine, p.227.

2 Les conquérants, p.46.

3 La condition humaine, p.215.

Enfin, quel que soit le sens de la souffrance, elle rythme la vie, du berceau à la tombe. Cela est si juste qu'à la fin, comme le dit Kyo: "Tout homme ressemble à sa douleur."¹ Mais Kyo ne s'arrête pas là et se demande — sa seule question est déjà source de dignité — "qu'est-ce qui le fait souffrir?"²

7. L'absurde.

Ce qui fait souffrir l'homme, ce sont "les morceaux de fer dans la chair vivante," sans doute. Mais au-delà de cette douleur accidentelle, bizarrement permanente, il en est une autre, moins apparente mais non moins vive, qui voue universellement et impunément tous les hommes à l'absurdité et qui recoupe celle du fer dans la chair. Manuel les sent se confondre l'une et l'autre dans les cris des blessés en traversant la salle de l'hôpital San Carlos:

De l'un des lits du centre partaient sans arrêt ces gémissements où la douleur devient plus forte que toute expression humaine, où la voix n'est plus que l'universel aboiement de la souffrance, le même chez les hommes et les animaux: des jappements qui suivent le rythme de la respiration, et dont celui qui écoute sent qu'ils

1 La condition humaine, p.215.

2 Ibid., p.210.

vont s'arrêter avec le souffle.¹

Qu'est donc cet aboiement universel de la souffrance, car il n'y a pas que la douleur physique? Les chrétiens l'appellent le démon, et le vainquent par la foi, l'espérance et la charité. Mais le démon des chrétiens n'est qu'un tentateur, même s'il loge en permanence au coeur de l'homme, encore qu'il ne soit pas impossible de le déloger, car les saints sont nombreux même si l'Eglise dit des élus qu'ils sont petit nombre.

Par ailleurs, pour qui n'est pas chrétien, qu'est le démon? Pour Goya, par exemple?

Pour un agnostique, une des définitions possibles du démon est: ce qui, en l'homme, aspire à le détruire. C'est ce démon-là qui fascine Goya. Satan pour lui n'est pas le personnage établi sur le trône de Bosch, c'est un agonisant dont on a coupé les membres, et dont il demande: "Pourquoi?"²

L'anéantissement de l'homme peut avoir sa cause à l'extérieur de lui-même, car il y a la guerre, l'injustice, le sadisme des S.A., les gaz des Allemands sur le front de la Vistule, les lancettes empoisonnées des Mofes. Mais la source de sa destruction lui est intérieure aussi. Cette force, en lui-même, qui aspire à le détruire est une ab-

1 L'espoir, p.509.

2 Saturne, p.110.

sence. Elle est absence d'un sens. Quel sens peut avoir la vie de Tchen quand il se jette avec sa bombe sous la voiture de Chang-Kai-Shek pour le progrès de la révolution, mais que celui-ci ne s'y trouve pas? Quel sens peut avoir la vie de Katow quand il va être jeté vivant dans une fournaise? Celle de Jaime, amateur de peinture, dont les éclats d'obus ont arraché les yeux? Celle de Perken quand il va mourir empoisonné par les lancettes des Mûis et perdu en forêt cambodgienne? Celle de Hong que les siens doivent tuer parce qu'il est tombé dans la folie du sang? Celle de Ferral pour qui l'érotisme est tout mais vain? Et celle de Kyo? Et celle de son vieux père opiomane?

Par son art, Goya est leur frère. Mais il connaît le christianisme. C'est pourquoi il accuse Dieu d'imposture¹ quand la vie même — et d'abord la sienne — témoigne de "l'absurdité d'être homme".² En effet, comme l'a écrit Malraux dans Saturne:

Contemplez l'art de Goya, mais l'ayant contemplé, regardez vaciller le monde des hommes.³

Voilà d'où vient la grandeur de Goya. C'est du moins ce

1 Loc. cit., p.122.

2 Ibid., p.116.

3 Ibid., p.113.

que Malraux précise à l'occasion d'une analyse des Disparates:

Aucun artiste, pas même Baudouin, ne laisse aussi visiblement paraître les moyens de l'irrémissible. Goya veut que le monde avoue qu'il n'est qu'apparence, imposture peut-être: il l'exprime par une couleur qui nie sa couleur.

(...)

La souveraineté de cet art tient sans doute à l'aisance avec laquelle il se meut dans le domaine perdu où nous croyons sentir l'origine de notre enclavement. Pour la première fois, depuis combien de siècles! un artiste n'écoute plus monter en lui, pour le transmettre, que le chant inépuisable des ténèbres.¹

Goya suggère que notre monde, celui de la condition humaine, du Temps du mépris, mais aussi de L'angoisse et des Conquérants, est le monde de Saturne. Non pas celui des saturnales romaines, mais celui qui dévore ses enfants dès leur naissance pour qu'ils ne le détournent pas.

Enfin, Saturne... C'est, à la fois, l'autre monde et notre monde tout à coup proliférant, notre monde nocturne, éclairé par le reflet d'un astre mort, et qui porte dans la course implacable des planètes son battement de rêves aussi sourd, aussi vieux et aussi invincible que celui du cœur des hommes. Le génie de Goya se meut maintenant dans un domaine de correspondance où la mine mélodique d'un vivant appelle le grave orchestre du passé immémorial.²

1 Loc. cit., p.141.

2 Ibid., p.137.

problème n'est plus seulement psychologique, mais moral et métaphysique: quelles formes doit prendre l'art pour sauver l'homme en perpétuelle redéfinition? Que l'art est une révolte contre l'imperfection du monde paraît très malruvien, au premier abord. Mais la réduction de la révolte à un problème de réalisme nous ramène à Hugo et à Gautier.

Quand Malraux écrit que "en art, la vie commence toujours au sens de la vie"¹, sa pensée recoupe les grandes thèses de la philosophie existentielle, dont il n'est d'ailleurs pas un apigone négligeable.

Nous savons quel sens Malraux confère à la vie, ou plutôt qu'il ne lui en reconnaît pas. Alors, que devient la création artistique? Prenons garde que répondre à cette question nous livre pieds et poings liés à l'esthétique. Est-il utile de le rappeler, Malraux ne fait pas d'esthétique.

Qu'est-ce que l'art, pour André Malraux?

2. La création artistique est la création d'un monde autonome

À la question: "Pourquoi écrivez-vous?" posée à un poète ou à un romancier, la réponse la plus fréquente est:

1 Les voix du silence, p.236.

"Pour m'exprimer." Après analyse, cette réponse paraît suspecte; après tout, un poème n'est pas un essai de psychanalyse, ni un roman une thèse de sociologie, malgré les emprunts que ces formes littéraires peuvent faire à ces sciences. Donner la même réponse à "Pourquoi êtes-vous peintre? sculpteur?" peut sans doute être valable, mais manifeste une superficialité qui la rend contestable. Elle perd une bonne part de sa vraisemblance quand elle vient d'un musicien.

Alors, pourquoi la pratique d'un art? C'est peut-être un moyen de s'exprimer. Mais cela n'explique rien puisque'on ne s'exprime pas pour la seule satisfaction de s'exprimer. Il y a là une gratuité et un égocentrisme — quoi qu'on exprime — auxquels l'humanité n'attacherait que peu d'attention et qui ne satisfait guère plus qu'une curiosité d'anthropologue. L'expression des sentiments ou des idées remplit sûrement un des rôles de l'art. Cependant quelque chose lui préexiste. C'est de cela que Malraux fait un examen minutieux dans ses essais sur l'art. La réponse à notre question nous est fournie par l'histoire de l'art — ou plutôt de la présence du génie dans la création artistique — et de ses métamorphoses. Malraux dit: "le trésor du musée imaginaire nous suggère que l'artiste crée moins pour s'exprimer qu'il ne s'exprime pour créer."¹

1 La statuaire, p.62. Le souligné est en italique dans le texte.

Admettons donc que l'art est expression, mais l'expression trouve son sens dans la création.¹ L'artiste s'exprime pour créer quoi? Un monde de formes cohérent. Évoquons "la condition humaine" avec ce qu'elle comporte d'"espoir", de "temps du mépris", de "royaume-farfelu" et de "tentation", et il sera facile de découvrir pourquoi l'artiste projette de créer un autre monde. En effet, comment suivre la conception traditionnelle de l'art — héritée d'un académisme né de la mort de l'art hellénistique —, comment interpréter l'art comme un décor, comme une idéalisation du monde, quand les membres de Tchen sont égaillés par la bombe qu'il tient dans sa main, quand Kassar est emprisonné et battu par les S.A., quand les gaz tuent des milliers de soldats russes sur la Vistule, quand la souff-

1 Au cours de son histoire, l'art a pu être un moyen d'expression des sentiments ou d'autre chose. Aussi, dire que l'art est un moyen d'expression risque de nous égarer. C'est pourquoi Malraux met son lecteur en garde:

Encore faudrait-il écarter le terme "moyen d'expression", si lié à notre époque, et qui applique une conception de la création artistique à des œuvres auxquelles elle ne s'applique pas. La Vierge n'est pas un moyen d'expression des sculpteurs de Reims ou de Bamberg, Goudeu ne l'est pas des sculpteurs néo-sumériens, même Pallas ne l'est pas de Phidias — de la même façon que les pommes le sont de Cézanne. Le tableau de Cézanne compte, non les pommes; alors que la statue néo-sumérienne compte moins que Goudeu. L'illusion du primat de la représentation dont nous nous croyons bien à tort délivrés, nous égare une fois de plus. (Des bas-reliefs aux grottes sacrées, p. 65.)

France partout s'incline devant le seul monarque incontesté: l'absurde? Comment serait-il possible de concevoir un art idéalisé des fous criminateurs, et de l'assassinat des enfants vietnamiens? C'est pourquoi,

Le monde de l'art n'est pas un monde idéalisé,
c'est un autre monde; tout artiste, pour lui-même, est semblable au musicien.¹

Le monde des arts plastiques est un monde de formes, comme la musique est un monde de sons qui n'a rien à voir avec la réalité, même si l'artiste qui le crée y voit un moyen de s'exprimer. Les symphonies de Mozart nous instruisent bien peu de ses problèmes érotiques ou financiers et de notre monde quotidien, celui-ci et ceux-là y étant radicalement absents. De même, "un temple n'est pas une maison ornée, mais autre chose."² L'art, quand il est création et non simple production d'objets, ne pathétise ni ne magnifie le monde réel: il en crée un autre.

L'artiste devient ainsi démiurge. Nous avons déjà analysé la volonté de déité de l'homme. Elle prend chez l'artiste les dimensions de son acte créateur. Toute toile est un monde qui porte la signature d'un lieu. Nous excluons évidemment ici le pullulement d'oeuvres dites d'art où il n'y a pas le moindre souffle de création. Sans doute,

¹ Les voix du silence, p.310.

² Ibid., p.624. Le souligné est en italique dans le texte.

pour conquérir cette déité, l'artiste doit-il conquérir son indépendance sur les autres artistes; mais, son autonomie conquise, commence de naître un monde original. Or, c'est précisément par ce qui n'a rien à voir avec le réel, que le monde du Gréco nous touche: "toute grande oeuvre nous atteint en tant que démiurgie",¹ Cézanne nous en a, le premier, donné la preuve. Son monde de formes et de couleurs ne se voulait que tel. Il ne croyait qu'en lui. C'est à propos de cette religion que Malraux parle du pouvoir démiurgique de son art.² L'aptitude à ordonner des couleurs sur une toile ne se conçoit pas sans ce pouvoir. Si l'homme est dieu, sa création a les dimensions que la bible reconnaît aux "six jours du monde". La Joconde de Vinci ap-

1 Loc. cit., p.459.

2 Malraux dit:
Aujourd'hui comme jadis, et parfois plus fermement, les couleurs "en un certain ordre assemblées" sont inséparables du pouvoir démiurgique — au sens précis de ce mot — de l'art: c'est à lui que les grands peintres soumettent leur vie, non au désir de rivaliser avec les décorateurs ou les grands couturiers. Cézanne, qui n'eût pas changé un vert pour entrer à l'Institut, disait: "Je suis catholique parce que je suis faible, et ne m'appuie sur ma soeur, qui s'appuie sur son confesseur, qui s'appuie sur Rome". Il eût flanqué à la porte un peintre qui eût parlé de peinture comme il parlait de religion: pour peindre, il ne s'appuyait pas sur Rome. Il s'appuyait sur la peinture. (Les voix du silence, p.614.)

partient à ce monde autonome, et elle a pour sœur la Madonna de Cimabue et pour frère le Christ de Grunewald.

Malraux affirme que c'est l'art moderne qui a "imposé l'autonomie de la peinture".¹

Il existe une valeur fondamentale de l'art moderne, beaucoup plus profonde que la recherche du plaisir de l'œil, et dont l'annexion du monde ne fut que le premier symptôme: c'est la très vieille volonté de création d'un monde autonome, pour la première fois réduite à elle seule.²

Sans doute, cet art reçoit-il l'aide du Musée imaginaire pour établir son autonomie.¹ Ce qu'il importe de retenir ici, c'est que le Musée imaginaire, en réunissant grâce à l'imprimerie les expressions plastiques les plus hautes du génie de l'homme, contribue à construire un monde tout à fait différent de celui de l'homme quotidien.

C'est que l'art moderne est celui d'un homme qui remet tout en question, à commencer par lui-même. Dès lors, la signification de l'art réside dans ce qu'il est devenu son propre objet. Avec Cézanne, un art "pur" est né qui ignore tout de la religion, de la beauté ou de la laideur de l'univers, de la grandeur et de la bassesse de l'homme, tout ce qui n'est pas sa propre plastique. Cet art devient critère et, du même coup, toute l'histoire de l'art acquiert

¹ Loc. cit., p.602.

² Ibid., p.614. Le souligné est en italique dans le texte

une nouvelle signification. A cause de Cézanne, l'Eternel de Moissac entre au Musée imaginaire et, objet de culte, se transforme en objet d'art, alors même que son auteur ignorait jusqu'au sens du mot art et ne voulait qu'inviter les coreligionnaires de son auteur à la prière. Melraux indique les conditions de cette nouvelle plastique dans ce paragraphe des Voix du silence:

Le musée supprima de presque tous les portraits (le fussent-ils d'un rêve), presque tous leurs modèles, en même temps qu'il arrachait leur fonction aux œuvres d'art. Il ne connut plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession: mais des images des choses, différentes des choses mêmes, et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être.¹

Cette raison d'être par la différence spécifique en dit long sur l'art "d'expression" ou "d'embellissement". Sans doute, Goya, par l'ironie et l'insolite de l'homme masqué ou zoomorphe des Caprices, érige-t-il un système par lequel son monde fantastique se substitue à notre monde en établissant de nouveaux liens mystérieux entre l'homme et le monde; mais, même en se refusant à orner le réel, son art ne semble pas pouvoir être autre chose qu'une palette habile et une disposition de volumes bien maîtrisée. D'où viennent les limites de cet art? Il rejette pourtant tout Venise, tout Rome et toute la Fran-

1 Loc. cit., p.12.

ce du XVIII^e: l'appel de l'embellissement de notre monde; et son appel de la fiction est celui de "l'affleurement d'un autre monde".¹ Mais ce qui limite Goya, c'est l'ignorance de ce que sa peinture peut être autonome. Prêtons la parole à Malraux, à ce sujet:

L'art qui se refuse à un réel orné ne peut-il être que couleur ou architecture, ou les deux à la fois? Goya pressent alors Manet, Daumier et l'un des accents de Cézanne. Pour que le dernier puisse naître, il faudra seulement — seulement... — que l'art soit vidé de la passion métaphysique qui ravageait Goya; qu'il soit devenu son unique objet.²

Qu'importent les sentiments et les idées à la peinture moderne? Qu'importe aussi le monde de l'apparence? Et cela, tout autant pour le spectateur que pour l'artiste. Le style de l'art moderne rejoint par là celui de l'Eglise d'Orient, en ce qu'il "repose sur la conviction que seul est valable un monde distinct de celui de l'apparence".³ Il se peut que ce style "corresponde" au monde quotidien, mais il n'en est pas l'expression, tout comme l'icône qui ne prétend pas offrir la fidèle ressemblance du Christ, mais en trouver le symbole, lequel ne réside que dans un monde étranger au réel.

1 Saturne, p.104.

2 Ibid., p.163-(104).

3 Les voix du silence, p.596. Le souligné est en italique dans le texte.

En somme ,qu'accomplit le sculpteur par chacun de ses coups de ciseau ou le peintre par ses coups de pinceau? Il échafaude un "système de relations particulier que son génie substitue à celui de la vie".¹ En peinture, créer n'est donc pas seulement disposer des couleurs en un certain ordre, en obéissant à une certaine technique, ni même pour traduire quelque chose. C'est substituer. Chaque nouvelle oeuvre affermit l'autonomie de ce monde substitué et c'est de cette substitution totale que l'artiste attend sa réalisation.

On peut appeler cette substitution: rupture, et répéter après Ling que "toute création vient de sa rupture et ne peut-être que différence".² Cela vaut pour la signification générale de la création artistique, mais aussi pour l'étude du problème des influences en art. Ce qui distingue le gothique du roman, par exemple, vient de ce que le premier a rompu avec le second, et sa qualité réside dans ce qui le différencie du second. Mais nous aurons l'occasion de parler de cela plus loin.

On comprend mieux alors pourquoi, à la dernière ligne des Voix du silence, Malraux proclame "l'honneur d'être homme". Il n'est certes pas mince l'honneur de l'homme

1 Loc. cit., p.456.

2 La tentation de l'Occident, p.160.

dont le génie invente un univers. Capable de se substituer au monde du "temps du mépris". Cet univers inventé — qui, d'une certaine façon, correspond à celui où l'on mange, dort, meurt, et qu'on subit — est orienté par son créateur, même si ce dernier a emprunté des formes à l'autre.¹ Maintenant qu'il a créé son propre monde de formes et qu'il peut l'orienter, l'artiste peut le plier à son service: "Contre la représentation du monde, les artistes veulent en créer un autre — et pas seulement : une autre — à leur usage."² L'humanité y observera la marque de l'un des dieux et y trouvera un instrument de salut. Le monde réel pourra con-

1 Malraux ne laisse aucun doute dans l'esprit de son lecteur à ce sujet:

De même que telle suite d'accords fait comprendre soudain qu'il existe un monde musical; quelques vers, un monde de la poésie; de même un certain équilibre ou déséquilibre décisif de couleurs et de lignes bouleverse celui qui découvre que la porte entr'ouverte là est celle d'un autre monde. Non d'un monde nécessairement surnaturel ou magnifié; mais d'un monde irréductible à celui du réel.

L'art naît précisément de la fascination de l'insaisissable, du refus de copier des spectacles; de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne. (Les voix du silence, p.318. Le souligné est en italique dans le texte.)

2 Ibid., p.599.

tinuer de secréter la condition humaine, l'homme ne sera pas nécessairement le vaincu. La création de ce monde autonome permet à l'homme de mieux prendre possession de lui-même, puisqu'il est parvenu à se créer un univers à sa dimension et qui lui permet de grandir. Quel rachat de la surdité, à commencer par celle de Beethoven, que la musique que nous devons à "la surdité beethovenienne".¹ C'est la surdité se vainquant elle-même par ce qui lui est le plus inconciliable.

L'art est donc un moyen d'action. Il permet à l'homme de mettre son monde quotidien en question, de le rejeter, de lutter contre lui, de le corriger et, finalement, de triompher de sa propre condition d'homme. La tâche de l'art, on le voit, ne manque pas d'ampleur. Dès lors, s'il est beau que l'artiste soit un démiurge, il importe grandement que l'art rejoigne le monde démiurgique de l'artiste. L'art apparaît comme une espèce de "dieu obscur" qui, n'est pas vraiment un dieu, mais n'en est pas moins un absolu qui a ses fanatiques et ses martyrs.²

1 Saturne, p.172.

2 Au cours de son explication sur la "monnaie de l'absolu", Malraux précise ce qu'est l'art comme absolu: Les gestes avec lesquels nous manions les tableaux que nous admirons (et pas seulement les chefs-d'œuvre) sont ceux qui conviennent aux objets précieux: prenons garde, ce sont aussi ceux de la vénération. Le musée, qui fut une collection, devient — et lui seul — une sorte de temple: les annonciations ne
(suite à la page suivante)

De toute façon, les chrétiens croient que le monde où l'on a faim et soif n'est pas le vrai monde; le vrai est celui où l'absolu dédaigne toutes les formes de l'apparence, si blâmeable que cela puisse paraître — ce n'était pourtant pas l'avis de Claudel — la prédication de Rimbaud recoupe celle de saint Paul: "La vraie vie est ailleurs." De même, le monde parfait est celui de l'art. Cela est si vrai qu'un moment on a l'impression que Malraux oubliera l'homme qui crée ce monde. Écoutons-le plutôt:

Que les dieux, au jour du Jugement, pressent en face des formes qui furent vivantes, le peuple des statues! Ce n'est pas le monde qu'ils ont créé, celui des hommes, qui rendra témoignage de leur présence: le peuple né aux flancs de la cathédrale est le monde chrétien dans la possession la plus profonde de sa vérité, le témoin "du Christ en croix tandis que la nuit couvre le sommeil des créatures". Il n'y eut jamais sur terre qu'un seul peuple chrétien sans péché, et ce fut un peuple de statues...¹

2 (suite)

trouvent pas moins de recueillement à la National Gallery de Washington que dans les églises d'Italie. Bien entendu, une nature morte de Braque n'est pas un objet sacré. Mais si elle n'est pas une miniature byzantine, elle appartient comme celle-ci à un autre monde, et participe d'un dieu obscur qu'on veut appeler la peinture et qui s'appelle l'art, comme la miniature participait du Pantocrator.

Le vocabulaire religieux, ici, est irritant; mais il n'en existe pas d'autre. Cet art n'est pas un dieu, c'est un absolu; mais cet absolu a ses fanatiques et ses martyrs, et n'est pas une abstraction. (Les voix du silence, p.598.)

1 Ibid., p.624.

Après son commentaire sur La fusillade du 3 mai, Malraux poursuit l'analyse de ce qui féconde le génie de Goya: l'absurde, l'absurde.

Son génie surgit l'ailleurs: du dialogue qui se poursuit, depuis les chants sumériens, entre la bouche close d'un enfant supplicié et la face millénairement invisible — et peut-être inexorable — de Dieu. Lui aussi témoigne; de l'autre côté. Une interminable procession de douleur s'avance du fond des âges vers ces figures atroces, accompagne leurs tortures de son chœur souterrain; par delà le drame de son pays, cet homme qui n'entend plus veut donner sa voix à tout le silence de la mort. La guerre est finie, mais non l'absurde.¹

On peut vouloir, comme le jeune auteur de La tentation de l'Occident, que les "royaumes métalliques de l'absurdité"² soient un héritage de la civilisation chrétienne. C'est ce qui explique que, dans la lettre sur les passions, que Ling écrit à A.B., le péché original devienne le "désordre fondamental":

Je n'oublie pas que votre religion vous a appris à rechercher le monde en vous fondant sur la conscience exaltée de son désordre fondamental.³

La conscience d'une tension de l'âme vers un idéal qui l'élève au-dessus d'elle-même, et, par ricochet, au-dessous

1 Loc. cit., p.119.

2 La tentation de l'Occident, p.211.

3 Ibid., p.80.

du "désordre fondamental", ne détruit pas les affres de "l'esprit". Et, à vrai dire, que cela provienne du christianisme, lui, en inspirant à l'occidental de concentrer "Toute l'indensité de l'amour sur un corps supplicié",¹ lui a fait prendre conscience de son individualité par la piété même, importe peu. Il importe encore moins que le Christ soit, selon Puig, "le seul anarchiste qui a réussi".² Ce qui compte, c'est que, pour Malraux, l'homme ne rejoigne le monde qu'à travers son désordre même. Et, qui pis est,

L'homme se signale est en désaccord avec le monde qu'il a conçu, comme avec celui qu'il subit, et qu'il ait prévu la passion n'y saurait rien changer.³

Donc, non seulement un désordre préexiste au monde, mais encore l'action de l'homme sur le monde est marquée du sceau de la révolte contre ce désordre. Ce que l'homme a déjà mis Dieu en question, se dressant dès lors, pour ainsi dire, contre lui, il n'est pas étonnant que sa révolte s'essouffle devant un "monde" qui n'est plus que le vain décor de leur conflit.⁴

1 Ibid., cit., p.35.

2 L'espoir, p.460.

3 La tentation de l'Occident, p.78.

4 Ibid., p.(71).

C'est bien cela: quelle futilité que le monde, quand il s'agit de saisir la signification de l'homme, de sa présence au monde et de son agir, surtout si, comme le pense Malraux,

Au centre de l'homme européen, dominant les grands mouvements de sa vie, est une absurdité essentielle.¹

Ce qui compte vraiment, c'est de déterminer comment l'homme peut se tirer de ce "désordre fondamental" — ne pas en revenir constamment à cette perspective serait d'ailleurs avouer ne rien connaître à Malraux. Encore faut-il savoir cependant si l'homme y est pour quelque chose dans ces "royaumes métalliques de l'absurdité." A en juger par une lettre de A.D. à Ling, il semble bien que, si l'absurde préexiste à l'homme, celui-ci mette sa volonté au service de l'absurde en se prêtant à ses jeux:

L'absurde, le bel absurde lié à nous comme le serpent à l'arbre du bien et du mal, n'est jamais tout à fait caché, et nous le voyons réparer ses jeux les plus séduisants avec le concours fidèle de notre volonté.²

Les jeux de l'absurde ne manquent pas de séduction, en effet, quand des hommes en anéantissent d'autres avec des gaz: dans Les noyers de l'Altenburg, roman publié en 1943, Malraux situe son récit de la guerre des gaz sur le front

¹ Ibid., p.78. Le souligné est en italique dans le texte.

² Ibid., p.94.

de la Vistule, écrit aujourd'hui, ce récit se situerait au Vietnam — Melraux n'écrit que dans le présent et nos critiques littéraires le disent engagé — : les jeux de l'absurde se répètent. Ils ne manquent pas de séduction non plus quand un peloton d'exécution roule trois par trois, dans une fosse de sang, des hommes révoltés contre leur pauvreté, "qui depuis deux mille ans n'ont jamais reçu que des gifles",¹ et qui, comme le dit Hong, ne veulent pas "perdre" leur "vie unique".² Comme les jeux de blocs des enfants, les jeux de l'absurde sont des jeux d'empilement : sur les gifles millénaires s'entassent les morceaux de fer dans la chair viante,³ et sur eux les exécutions, et sur elles "se lève le peuple millénaire des veuves".³ Le jeu s'arrêtera-t-il?

8. La condition humaine.

Maintenant que le mouvement est acquis, l'homme peut bien vouloir que le jeu s'arrête, mais il n'est pas dit qu'il en sera ainsi. D'abord, parce que les jeux de

1 L'espoir, p.460.

2 Les conquérants, p.95.

3 L'espoir, p.652.

l'absurde sont séduisants et que, comme pour les miliciens de L'Espoir, "le soir tombant donne une vanité infinie à l'éternel effort des hommes qu'enveloppent peu à peu l'ombre et l'indifférence de la terre",¹ mais aussi et surtout parce que cela fait partie de la condition humaine. Que le narrateur de Royaume-farfelu passe une nuit loin de son camp "à oublier sa condition d'homme"² n'étonne guère le lecteur de Malraux. La première réaction devant l'absurde, comme devant le danger, est la fuite. A dix-neuf ans, comme en témoignent Royaume-farfelu et Lunes en papier, Malraux fuit dans le farfelu inspiré par le surréalisme dont il tiendra bien vite les tenants, au dire de Clara Malraux même, pour ses ennemis.³ Le farfelu est un merveilleux, mais qui n'est pas gratuit, du moins chez Malraux.⁴ Toutefois, le farfelu est impuissant à libérer l'homme de sa condition. C'est pourquoi, Malraux optera bientôt pour l'action, d'abord révolutionnaire, puis artistique. La libération que l'homme trouve dans l'action n'est pas une fuite, mais un dépassement. Cependant, le dépassement présuppose

1 Loc. cit., p.578.

2 Royaume-farfelu, p.149.

3 Clara MALRAUX, Nos vingt ans, p.275.

4 M. André VANDEGANE a fait sur le farfelu une étude très sérieuse qui a pour titre: La jeunesse littéraire d'André Malraux. Les pages (95)-105 et (207)-211 en particulier étudient les directions profondes du farfelu chez Malraux.

chez l'homme une volonté d'assumer sa condition sans recourir à ce qui le dépasse. C'est sans doute pourquoi Malraux profite du cas de Goya pour attaquer les prédicateurs de l'espoir:

La condition humaine est aussi une prison, et ceux qu'il y hait d'abord, ce sont les trafiquants d'espoir. Devant politiciens et médecins, il se contentait de ricaner: si les moines l'obsèdent, c'est parce qu'ils sont imposteurs au nom du Christ.¹

Les prédicateurs de l'espoir sont des imposteurs parce qu'ils cachent à l'homme que son statut en ce monde est celui d'un prisonnier. C'est ce que Vincent Berger confirme, dans Les noyers de l'Altenburg:

— Nous savons que nous n'avons pas choisi de naître, que nous ne choisirons pas de mourir. Que nous n'avons pas choisi nos parents. Que nous ne pouvons rien contre le temps. Qu'il y a entre chacun de nous et la vie universelle, une sorte de... crevasse. Quand je dis que chaque homme ressent avec force la présence du destin, j'entends qu'il ressent — et presque toujours tragiquement, du moins à certains instants — l'indépendance du monde à son égard.²

Sans l'avoir voulu, nous sommes au monde. Cette présence du déterminisme dans notre vie révolte Malraux comme elle révolte Vincent Berger. Elle est sous-jacente à tous ses livres, mais c'est la première fois, dans Les

1 Saturne, p.122.

2 Les noyers de l'Altenburg, p.127.

noyers de l'Altenburg, qu'elle est exprimée aussi explicitement. Sans doute, dans La tentation de l'Occident, Ling diagnostiquait déjà "l'arbitraire de toute existence humaine".¹ Mais cette pensée et ce ton pascaliens seront surtout le fait de l'auteur des Voix du silence. Qu'est l'homme en face de l'univers? Vraiment peu de chose puisqu'une vapeur, une goutte d'eau suffisent à le tuer. On croirait parfois entendre aussi les derniers échos de la voie de Bossuet. Quel château de cartes, quelle vanité, que la volonté de l'homme devant l'univers millénairement indifférent! Les cris angoissés de Malraux recoupent ces derniers échos.

Dans L'homme en procès, Pierre-Henri Simon a analysé la condition de l'homme malvurien:

Ce qu'il (Malraux) appelle "la condition humaine" n'est pas seulement la condition d'un animal économique et politique, qui exige sa liberté et sa dignité dans la compagnie de ses semblables, mais la condition d'un être conscient à sa mort, et se sentir libre et digne devant la masse écrasante et muette de l'univers.²

1 La tentation de l'Occident, p.174.

2 Pierre-Henri SIMON, André Malraux ou le défi à la mort, in: L'homme en procès, pp.37-38. M. Simon, à l'occasion des Voix du silence, a repris sa définition de la condition humaine, dans "André Malraux... et le sacré", in: Témoins de l'homme, p.144. Pour bien saisir le sens de cette définition, il faut évidemment la placer dans sa juste perspective:

or quelle idée se fait-il de cette condition?
(suite page suivante)

Ainsi, l'homme fait face à la mort. Le fait d'être conscient rend la situation plus tragique encore. Et pourtant, c'est dans cette conscience que réside la victoire de l'homme pascalien sur l'univers qui le nie. Mais, par quels chemins douloureux et avec combien de secours!

2. La lutte contre l'écrasement.

Il lui faut d'abord une certaine habitude de l'indifférence à l'égard de sa condition tragique. C'est du moins ce qu'avoue la Mort, dans Lunes en papier:

— Oui, chère amie, j'en ai assez. Le monde — inutile de bailler, je serai bientôt morte — ne nous est supportable que grâce à l'habitude que nous avons de le supporter. On nous l'impose quand nous sommes trop jeunes pour nous défendre et ensuite... Enfin, ai-je raison? Supprimez l'habitude de...¹

C'est là une attitude neutre, pour ne pas ^{dire} radicalement passive. Mais cette passivité semble se justifier au premier

2 (suite)

Il tend semble-t-il, à la définir par deux dimensions: c'est la condition d'un héritier qui vient de découvrir tout d'un coup son passé et qui se sent accablé par ses confuses richesses; et c'est celle d'un être conscient, plongé dans le relatif et dans l'obscurité, et qui ne croit plus, qui ne peut plus croire au divin et à l'absolu. (p.144).

1 Lunes en papier, p.184-185.

abord si on admet que "tenter d'expliquer le monde" ou de s'accorder à lui est "vain, absolument vain".¹ "Monde" épouse ici la signification de condition humaine. Or, pour Malraux, accepter sa condition, c'est se livrer pieds et poings liés à l'aveuglement. Il profite de son analyse sur Goya pour évoquer cette nouvelle forme des "royaumes métalliques de l'absurdité":

Mais si Goya pense que l'homme n'est pas venu sur la terre pour y être coupé en morceaux, il pense qu'il doit y être venu pour quelque chose. Pour y vivre dans la joie et l'honneur? Pas seulement: pour s'y accorder au monde. Et son inlassable prédication, renforcée par la guerre, c'est que l'homme ne s'accorde au monde qu'en s'aveuglant de puérilité."²

Evidemment, l'homme "en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité"³, n'allait pas s'accorder au monde et encore moins s'aveugler de puérilité. Il va agir. Dans la révolte, dans la violence même, mais il sortira de son indifférence et de sa puérilité d'aveugle, pour son honneur.

On comprend dès lors, la tentation du maxisme que Malraux a finalement repoussée. Le marxisme avait le seul attrait qui comptât pour Larine, Tchen, Kyo et toute leur parenté: l'action. Or, chose bizarre, c'est au nom de

1 La tentation de l'Occident, p.138.

2 Saturne, p.112.

3 Les conquérants, p.163.

LA CONDITION HUMAINE

l'action même, que Kyo prend ses distances avec le marxisme, encore que la perspective ait considérablement changé, puisque c'est, finalement, pour sauver l'homme, pour l'arracher aux serres du destin, qu'il retire son appui conditionnel au marxisme. Kyo s'en explique d'ailleurs lui-même à Vologuine:

Mais il y a dans le marxisme le sens d'une fatalité, et l'exaltation d'une volonté. Chaque fois que la fatalité passe avant la volonté, je me méfie.¹

Ne serait-ce pas déjà ce que A.S. voulait faire entendre à Ling lorsqu'il lui écrivait: "Je ne puis plus concevoir l'Homme indépendant de son intensité."² Son intensité", c'était au moins une fureur de vivre contre ou malgré la condition humaine. C'était aussi, comme le veut Malraux, une entreprise de culture, de lucidité et d'action. De la culture, nous parlerons longuement quand nous en analyserons les formes de l'art contre la condition humaine. Sur la lucidité, Garcia a tout dit en répondant à la question de Scali sur l'idéal de l'homme, à savoir: qu'est-ce qu'un homme peut faire de mieux de sa vie qu'être un politique?

1 La condition humaine, p.281.

2 La tentation de l'Occident, p.168.

— Transformer en conscience une expérience aussi large que possible.¹

La conscience est une forme d'action. Et "l'intensité" que l'homme acquiert par elle réside dans la profondeur de la mise en question du monde, en commençant par lui-même, et devient par là une forme de contrainte. Mettre le monde en question, c'est le forcer à se justifier. Quand l'homme se fait pour lui-même interrogation, il ne se nie pas; il ne se diminue même pas: il se grandit puisqu'il se force lui-même à s'assumer et à se dépasser, car alors il connaît ses limites et sa grandeur, il se perçoit comme roseau pensant. Cela est si vrai que, pour Ferral, l'intelligence même se définit en termes d'action:

Oisors le regarda:

— Qu'entendez-vous par: l'intelligence?

— En général?

— Oui.

Ferral réfléchit.

— La possession des moyens de contraindre les choses ou les hommes.²

Avant lui, ... et Ling avaient fait sur ce sujet une longue méditation. C'est à partir de cette conception de l'intelligence, que Ling établit d'ailleurs la différence qu'il voit entre l'oriental et l'occidental. L'occidental "veut dresser un plan de l'univers, en donner une image in-

1 L'espoir, p.764.

2 La condition humaine, p.347.

telligible" afin de plus sûrement "se soumettre le monde", alors que l'oriental se "propose en offrande au monde".¹ L'entreprise est d'envergure. Aussi n'est-ce pas à l'ard si, pour accomplir cette rectification du monde, Claude Vannec cherche d'instinct ses semblables, ceux qui vont au bout de leur projet, et les veut grands.²

De fait, ce n'est qu'en se proclamant dieu, que l'homme peut refaire le monde et lui-même. C'est pourquoi son action est démiurgique. On entrevoit clairement, dès lors, la grandeur de la création artistique. Or, cette nécessité d'être dieu pour que l'action soit valable s'accompagne justement d'une volonté de déité. On ne peut nier que cette volonté de déité en l'homme recoupe le désir de l'immortalité, désir aussi profond que la conscience d'être homme³, mais il importe surtout qu'elle est volonté de toute-puissance. C'est ce que le sage Misors explique à Ferral:

— Il est très rare qu'un homme puisse supporter, comment dirais-je? la condition d'homme... (...) Mais, l'homme n'a pas envie de gouverner: il a envie de contraindre, vous l'avez dit. L'être plus qu'homme, dans un monde d'hommes. Echapper à la condition humaine, vous di-

1 La tentation de l'Occident, pp.154-155.

2 La Voie royale, p.25.

3 Voir p. 28, note 3.

sais-je. Non pas puissant: tout-puissant. La maladie chimérique, dont la volonté de puissance n'est que la justification intellectuelle, c'est la volonté de déité: tout homme rêve d'être dieu.¹

On croirait lire du Nietzsche.

Il y a plusieurs façons de se vouloir dieu. Il y a celle de Tchen pourquoi le terrorisme est "plus qu'une religion", "le sens de la vie", "la possession complète de soi-même".² Il y a celle de Perken qui avoue "Elude Vannec: "Je veux laisser une cicatrice sur cette carte."³ Il y a celle de Goya dont l'art exerce l'absurde, et celle de Raphaël prenant conscience que ce qu'il fait est de l'art.

Mais alors, si, comme Manuel le déclarait à Alba, Malraux s'intéresse non pas à "ce que les gens sont", mais à "ce qu'ils font"⁴, voyons ce que fera l'homme-dieu. D'abord, gardons en mémoire que son intention est de s'affranchir de sa condition et que cet affranchissement lui permettra de se servir de sa condition comme tremplin.

C'est en créant qu'il vaincra finalement "la vanité

1 La condition humaine, pp.348-349 et 470.

2 Ibid., pp.315-316.

3 La Voie royale, p.60

4 L'espoir, p.573.

d'être homme"¹. Il nous semble que Gurine traduit fidèlement la pensée de Malraux lors u'il affirme: "On ne se défend qu'en créant."²

La création de l'homme peut prendre la forme de l'amour. "Peut-être l'amour est-il surtout le moyen qu'emploie l'Occidental pour s'affranchir de sa condition d'homme..."³ confesse Gisora.

Elle peut aussi s'accomplir dans le travail, comme l'écrit Pei à Yuy, après la répression de Chang-Kaf-Shek:

"Il faut que l'usine, qui n'est encore qu'une espèce d'église des catacombes, devienne ce que fut la cathédrale et que les hommes y voient, au lieu des dieux, la force humaine en lutte contre la terre..."⁴

Nous pourrions nous attarder sur ces formes de la création et en relever d'autres. Cela allongerait notre travail et, d'ailleurs, cela sortirait de nos intentions. Nous nous arrêterons cependant à celle que Malraux suggère dans Saturne en qualifiant Goya de "créateur émoniaque mais peut-être tout-puissant".⁵ C'est à la création ar-

1 La Voie royale, p.182.

2 Les conquérants, p.153.

3 La condition humaine, p.349.

4 Ibid., p.426.

5 Saturne, p.114.

tistique que nous nous attacherons désormais.

Deuxième partie:

L'ART CONTRE LA CONDITION HUMAINE.

1. Introduction.

Le lecteur de Malraux romancier retrouve dans Malraux essayiste la même pensée, la même attitude en face des choses. Il a l'impression de retrouver dans les artistes les héros romanesques presque intacts. La métamorphose est réduite au strict minimum. La chrysalide est brève du héros-chenille à l'artiste-papillon.

Le "type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité", dont Malraux parlait dans sa postface aux Conquérants, se retrouve tout entier dans Les voix du silence. N'était l'aridité propre à tout essai, le lecteur passerait du roman à celui-ci, sans heurt. Gisors est devenu Rembrandt, Kassner Loya et Tchen Van Gogh.

L'histoire de la création artistique y a une intrigue, comme ses romans ont une affabulation: l'homme vaincra-t-il ce qui tente de l'écraser, et par quels moyens?

Aussi, le lien que Pierre-Henri Simon établit entre ce qu'on appelle souvent "les deux Malraux" nous semble très juste:

Ainsi s'est prolongée jusqu'en 1940 environ ce qu'on pourrait appeler la période héroïque de la pensée de Malraux. Depuis cette date s'ouvre la période esthétique. Le problème fondamental reste toujours le même: surmonter l'angoisse de l'être conscient et mortel, vaincre le destin,

mais les moyens de la lutte et les chances de la victoire ne seront plus tant cherchés dans l'ordre de l'action historique que dans celui de la création artistique.¹

Nous nous y attendions un peu: Malraux ne partage pas l'opinion de Sartre pour qui "l'art est une générosité inutile."² En effet, pour Malraux l'art est un service essentiel, puisque l'homme est menacé et qu'il cherchera son salut dans l'art. Pour Sartre, l'art rend service, certes; mais, selon la formule de Montherlant, c'est un "service inutile".

On peut établir un rapprochement entre la pensée esthétique de Camus et celle de Malraux. Dans son Discours de Suède, Camus a dit:

L'art, dans un certain sens, est une révolte contre le monde dans ce qu'il a de fuyant et d'inachevé: il ne se propose donc rien d'autre que de donner une autre forme à une réalité qu'il est contraint pourtant de conserver parce qu'elle est la source de son émotion.³

Comme on peut le voir, Camus dépasse à peine le vieux problème du réalisme en art: que faut-il garder du réel et qu'en faut-il rejeter? Par quels recours? Pour quelle raison? Mais, c'est tout, alors que, chez Malraux, le

1 Pierre-Henri SIMON, Témoins de l'homme, p.139.

2 Jean-Paul SARTRE, Situations I, p.106.

3 Albert CAMUS, Discours de Suède, p.1090.

La vraie vie, est ailleurs? Le monde vrai, le monde réussi, est celui de l'art. Voilà qui place bien haut les coups de pinceau. Nous verrons plus loin ce que cela implique de rejet du monde où l'on mange. Cet absolu de l'art est analogue au monde des formes platonicien. Il est en quelque sorte plus vrai que le monde réel qui tisse nos jours; il est même si vrai "que la peinture d'un monde sans valeur fondamentale peut être sauvée par un solitaire qui lui donne pour valeur fondamentale la peinture elle-même".¹ Ce qui, en art, n'a pas été sauvé par la religion, l'homme, la nature, peut l'être par l'art se servant à lui-même de motif, se limitant à son monde propre, au mépris de tout autre.

Les chrétiens — une certaine école chrétienne du moins — croient que Dieu n'a pas besoin des hommes, qu'il est un absolu se suffisant à lui-même. Des psychanalystes soutiennent au contraire que ce sont les hommes qui confèrent aux dieux leur existence. C'est probablement entre ces deux opinions qu'il faudrait situer la pensée esthétique de Malraux. Les hommes créent l'art, mais l'art, créé, poursuit son existence malgré les hommes; non seulement donne-t-il un sens à la vie des hommes, mais il confère à ceux-ci une grandeur qu'ils n'ont pas. en fin de compte, la création artistique est une espèce de religion, dont les pré-

1 Loc. cit., p. 473.

tres sont Goya, Rembrandt, Cézanne, Phidias, Michel-Ange, Gislebert d'Autun... Les chrétiens nient créer Dieu, les artistes, par Cézanne, mais depuis Van Eyck¹, ~~font cons-~~

1 Le problème de la conscience de créer un autre monde en peignant un chef-d'oeuvre recoupe celui du réalisme en art; les dimensions ne sont évidemment pas identiques dans les deux cas. Oublions cette relation pour le moment. Voyons tout de même comment Malraux démontre la conscience chez Van Eyck de créer un monde de la peinture tout en se préoccupant de trouver une explication à une sorte de réalisme:

On n'admire pas Van Eyck plus qu'on n'admirait Giotto, mais autrement: l'admiration qu'il inspire s'adresse à son pouvoir d'exprimer le divin par l'apparence, mais aussi d'introduire l'apparence dans un monde qui la métamorphose et qui n'est pas la réalité dans laquelle saint Joseph serait semblable à un menuisier mais le monde dans lequel un menuisier devient saint Joseph, et où la Vierge peut rencontrer le chancelier Rolin. Loin de découvrir le primat de la nature, il découvre son propre pouvoir d'exprimer par la complaisante apparence ce qui était jusqu'à présent séparé d'elle. (...) Mais si ce monde n'est plus celui de Giotto, ce n'est pas celui du chancelier: c'est un monde de la peinture. (La métamorphose des dieux, p.361. Le souligné est en italique dans le texte.)

Les maîtres de la peinture que l'on appellera réalistes (...) peignent des tableaux qui ressemblent à des scènes; mais ce n'est pas cette ressemblance que nous admirons, et ils peignent aussi ce que nous admirons: ce qui distingue leur tableau de la scène à laquelle il ressemble. Ils montrent leur habileté par la ressemblance, et leur génie par la séparation -- par la création du monde ambigu que poursuivront les peintres aussi longtemps qu'ils s'exprimeront à travers l'illusion. Car jamais ce monde ne deviendra celui du trompe-l'oeil; ce qui le sépare de la réalité, c'est la création picturale elle-même. (Ibid., pp.362-362. Le souligné est en italique dans le texte.)

Le divin, incarné dans l'imaginaire, reconstruit la réalité promue à l'imaginaire, comme la Vierge rencontre le chancelier dans le monde de la peinture

(suite à la page suivante)

cients de leur création et veulent l'être le plus intensément possible.

Ainsi, l'art est une religion sans en être vraiment une. Il est un monde d'existence parfaite, justificateur du monde imparfait qu'est le nôtre, mais auquel l'homme croit en sachant très lucidement que c'est lui qui le fait exister. On dirait presque une religion où la foi a cessé d'être la foi puisqu'on sait que son objet n'existe que par l'homme.

Mais l'art, selon Malraux, n'est pas nécessairement sacré, contrairement à ce qu'affirme Pierre-Henri Simon.¹

1 (suite)

re — lorsque celle-ci échappe à la représentation, et devient art. (*Ibid.*, p.364.)

1 Simon a écrit dans L'homme en procès:

En premier lieu, l'art est l'expression du plus profond de l'homme; et le plus profond de l'homme c'est son attitude devant le mystère de l'existence, devant l'énigme de l'univers. C'est dire que l'art est fondamentalement sacré. (p.42. Le mot "sacré" est en italique dans le texte.)

Il a repris la même idée dans une étude des Voix du silence, publiée dans Témoins de l'homme:

Car telle est, au fond, la pensée de Malraux: l'homme ne peut pas vivre, ne peut rien créer de grand et ne peut pas se conserver lui-même sans contact avec le sacré. Et c'est alors que l'art intervient. L'art — pour autant qu'il est le grand art, et non l'académisme ou le trompe-l'oeil — est l'expression du sacré (p.147.)

Il y a sûrement ici une confusion de vocabulaire — pour le moins étonnante chez un critique aussi renommé. Comme
(suite à la page suivante)

Le devoir de l'artiste est de bâtir un univers imaginaire qui satisfasse les rêves des hommes. Malraux n'a pas oublié Prométhée qui déroba le feu aux dieux et l'apporta aux hommes. C'est pourquoi Simon a dit:

L'art est, en effet, pour lui, l'acte prométhéen par lequel l'homme, livré à ses seules puissances, transfigure son animalité périssable en intemporelle humanité.¹

Si la qualité de la disposition des couleurs sur une surface est suffisante pour faire d'une peinture un art, quel pouvoir, quel feu Prométhée apportera-t-il alors aux hommes?²

1 (suite)

nous le verrons plus loin, Malraux croit que Phidias, Michel-Ange, Reims, Chartres, sont des sommets de l'art, et il affirme que le "sacré" en est absent. De même, sous un autre aspect évidemment, pour Cézanne. Pour Malraux, le "sacré" recouvre des époques précises de l'histoire de l'art et des artistes précis. Ce qui n'est pas "sacré", est "divin" ou simplement agnostique-humain. (Le vocabulaire ici n'est pas précis cependant. La suite de La métamorphose des dieux le précisera sûrement.). Le "sacré", c'est juste, traduit l'attitude de l'homme devant le mystère. Mais ni le David de Michel-Ange, ni le sourire de Reims ne sont écrasés par le mystère. Nous touchons au plus haut période du divin, ce qui nous place aux antipodes du sacré de Byzance.

1 Pierre-Henri SIMON, L'homme en procès, p.44.

2 Les voix du silence, p.515. La qualité d'une oeuvre se juge, dans la perspective de Malraux, selon son aptitude à mettre le monde en question, à rivaliser avec lui et, finalement, à en triompher. C'est pourquoi le moule de la plus basse choro n'appartient pas à l'art comme la voûte de la Sixtine.

3. L'art est un moyen d'action.

L'artiste est, comme Prométhée, un voleur de feu; un feu qu'il apporte aux hommes. Ce feu volé par l'artiste est un pouvoir, comme l'est d'ailleurs le feu de Prométhée. Et ce pouvoir prend la forme d'un moyen d'action. C'est pourquoi l'art est un moyen d'action. Tout pouvoir — chez Malraux surtout — est moyen d'action. Evidemment, ce qui compte, c'est ce à quoi on l'emploie. Nous verrons que l'homme s'en sert comme instrument de lutte contre sa condition.

Mais, au premier abord, ce pouvoir lui semble énigmatique. Notre civilisation, qui est "la première civilisation agnostique"¹, a ressuscité tout le passé de l'art, y compris les œuvres sacrées conçues à une époque qui ignorait toute valeur artistique, et a, du même coup, créé une très vaste unité de l'art. C'est en suscitant cet innombrable musée en métamorphose, qu'a paru

l'énigme du pouvoir qui unit pour nous dans une présence commune les statues des plus anciens pharaons et celles des princes sumériens, celles que sculptèrent Michel-Ange et les maîtres de Chartres; les fresques d'Assise et celles de Nara, les tableaux de Rembrandt, de Piero della Francesca et de Van Gogh — ceux de Cézanne et les bisons de Lascaux.²

1 La métamorphose des dieux, p.1.

2 Ibid., p.2.

Sans l'agnosticisme de notre civilisation, Malraux n'eut pas formulé sa pensée esthétique dans les termes que ses livres nous suggèrent. C'est que sans notre civilisation agnostique, la peinture n'eut jamais été son propre dieu, tout comme la sculpture et les autres arts. Aussi longtemps que l'art a été soumis à autre chose qu'à lui-même, il a été impossible de le concevoir comme le feu de Prométhée. Grâce aussi à Cézanne, le monde ^{de l'art a commencé} réel — il serait de prendre ses distances avec le monde — plus juste de dire qu'il a achevé de les prendre — et a, de la sorte, permis à l'art de se servir à lui-même de critère. Comme ce feu appartenait à l'Olympe, les hommes possèdent désormais un pouvoir analogue à celui des dieux.

Voilà pourquoi la création artistique est une démiurgie et non une production. L'art cesse d'être art quand il devient production: c'est apodictique. Sans doute, la création artistique manifeste-t-elle une disposition de l'homme à faire quelque chose. Mais, ce n'est pas à ce niveau que nous parlons de pouvoir. Le pouvoir dont il est question ici naît au moment de la signature de l'artiste, encore que chaque coup de pinceau modifie l'oeuvre; donc, sa signification; donc, son pouvoir. Notre intention n'est pas d'étudier les coups de pinceau, ni comment, en les donnant, l'artiste se libère de l'influence de son maître, ni comment il traite la nature, ni l'historicité de son invention. Ce terrain est vaste et loin de notre pro-

pos. Malraux n'a consacré à la psychologie de la création artistique que la seule troisième partie des Voix du silence. Notre projet demeure de rechercher la signification de l'art dans la première civilisation qui cherche la signification de l'homme. C'est pourquoi nous nous enfermons avec Malraux dans l'étude de l'oeuvre faite. Et nous voulons savoir quelle signification elle prend alors.

L'art est "un pouvoir millénaire et variable dont notre civilisation est la première à pressentir la nature".¹ Malraux le dit explicitement dans la présentation du deuxième tome de son Musée imaginaire de la sculpture mondiale dans lequel il a tenté, dit-il, "de rassembler les formes les plus agissantes de la création artistique".¹

On peut vouloir que le pouvoir de l'oeuvre faite recoupe l'exorcisme auquel se livre Rodin en ciselant son Age d'airain. C'est probablement ce qu'approuvait Van Gogh en faisant à son frère Théo la confession suivante:

Je puis bien, dans la vie et dans la peinture, me passer du Bon Dieu. Mais, je ne puis pas, moi, souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie: la puissance de créer.²

Que le geste de peindre fasse du bien à Van Gogh nous lais-

1 Des bas-reliefs aux grottes sacrées, p.11.

2 Malraux a placé ce texte en exergue à La métamorphose des dieux.

se clairement entrevoir le feu de Prométhée. Ce feu dont Van Gogh soigne sa propre souffrance, c'est La chaise victorieuse de notre condition d'homme. Peindre guérit tel artiste; la peinture guérit l'humanité. Dans un cas comme dans l'autre, le sauveur est l'art.

C'est ce à quoi Malraux fait allusion dans sa présentation de La statuaire:

Nous commençons à prendre conscience d'un pouvoir de l'artiste, présent dans la tête de Brassempouy quarante mille ans avant le Christ, et que nous retrouvons sur toute la terre.¹

C'est à Cézanne et à l'avènement du musée imaginaire, en pleine civilisation agnostique, que nous devons de pouvoir prendre conscience de ce pouvoir. Le pouvoir n'en existait pas moins auparavant.

La tête de Brassempouy évoque en nous le souvenir de la nuit d'Idkel, dans Royaume-farfelu, "sans nul doute une des grandes nuits du monde, une de celles où les dieux abrutis cèdent la terre aux génies sauvages de la poésie".² Et si cette nuit était celle de Goya alors que le vieil homme solitaire cède sa surdité à l'auteur génial de La maison du sourd, ou celle de Beethoven jouant au piano

1 La statuaire, p.16.

2 Royaume-farfelu, p.142.

l'appel tragique qui ouvre l'opus III, ou encore celle de Rembrandt dont la main tremolante apprête notre destin collectif.

L'art est un instrument de lutte contre la condition absurde de l'homme et de victoire sur elle. Mais, avant de lutter, l'art tente d'abord de donner forme à cette lutte:

pour nous le pouvoir de création artistique fut initialement celui de donner forme à ce par quoi l'homme devenait homme, échappait au chaos, à l'animalité, aux instincts, à l'éternel civil.¹ Si l'homme n'avait pas opposé à l'apparence ses successifs mondes de Vérité, il ne serait pas devenu rationniste, il serait devenu singe. Et l'artiste a créé les images de Vérité comme l'homme a créé les dieux et le monde qu'ils éclairaient.²

La symphonie Jupiter précise la nature des coups que Mozart doit porter à sa condition, elle donne forme à sa lutte contre ce qui en lui essaie de le détruire. Ce n'est pas un pouvoir négligeable. Malraux parle d'"images de Vérité". Nous savons que cette Vérité participe d'un monde autonome qui s'est érigé en marge du monde quotidien de l'absurde. Fais ce que nous savons moins — ou que nous savons distraitement avant que Malraux ne le dise —, c'est que ces "images de Vérité" sont un pouvoir qui est moyen d'action.

1 Çiva est la troisième personne de la Trinité hindoue et symbolise les forces indomptées de la nature, de la destruction, de la mort.

2 La métamorphose des dieux, p. 25.

Les héros romanesques de Malraux n'ont qu'une préoccupation: agir. Ces artistes n'en ont pas d'autres.

Dans son petit essai sur Laclos, Malraux vante chez les personnages des Liaisons dangereuses la volonté d'agir et la lucidité dans l'action. D'autres personnages romanesques lui semblent également donner forme à leur action: Julien Sorel, Vautrin, Rastignac, Raskolnikov, Ivan Karamazov. Toute oeuvre d'art lui semble remplit la même fonction que ces personnages. Aussi, les propos que Malraux tient à leur sujet dépassent leurs limites:

De tels personnages répondent au désir toujours profond de l'homme d'agir en gouvernant son action. Avec eux, le héros finit, et le personnage significatif commence.

Il y a dans tout personnage significatif au moins trois éléments: d'abord la conception d'un but décisif de l'homme, puis la volonté de l'atteindre, puis la mise en système de cette volonté.¹

De même, la disposition des masses et l'agencement des couleurs sont significatifs. Le monde des couleurs prend fin et la peinture significative commence avec la volonté du peintre d'agir en gouvernant son action. Le peintre gouverne son action quand son agir est création d'un monde autonome, que ce monde autonome rivalise avec le réel, et en triomphe.

Par ailleurs, cette volonté d'agir et de gouverner son action peut étonner l'amateur de peinture ou le mélo-

1 Laclos, p.12.

mane, mais elle n'étonne guère le fidèle lecteur de Malraux qui définit l'homme par son action. Une conversation entre Vincent Berger et son oncle Walter confirme ce que nous écrivions à ce sujet à la fin de la première partie de notre travail:

— Pour l'essentiel, l'homme est ce qu'il cache...

Walter haussa les épaules et rapprocha ses vieilles mains, comme les enfants pour faire un pûté de sable:

— Un misérable petit tas de secrets...

— L'homme est ce qu'il fait!" répondit mon père presque avec brutalité.¹

Evidemment, devant la souffrance partout envahissante, on peut choisir la fuite et l'abandon. Mais l'attitude la plus propre à l'homme, à l'homme malruvien surtout, est de prendre les moyens pour l'enrayer, de passer à l'action pour rendre la vie moins absurde et la mort plus doucement fatale. Nous avons déjà jeté un coup d'oeil sur les vues de Malraux sur le destin et sur son sens tragique. Comme ses héros, les artistes de Malraux sont des combattants.

Nous disons: "les artistes de Malraux" parce que nous sommes parfaitement conscients du subjectivisme qui fleurit dans ses essais et de toute l'introversion qui est à leur origine. Comment, d'ailleurs, pourrait-il y

1 Les noyers de l'Altenburg, pp. 29-30.

avoir une véritable objectivité de la "signification de l'homme"?

Des artistes sont des combattants. Goya se bat contre le destin avec ses pinceaux comme Hernandez lutte contre les franchistes avec sa mitrailleuse. Des couleurs entre les mains de Cézanne, c'est comme des grenades entre les mains de Tchen. Prenons garde que la signification immédiate des gestes des artistes et des révolutionnaires nous cache une signification plus large. Plus large par la profondeur nous semblent les gestes de Tchen, parce que lancer des grenades dans un poste de police n'est pas seulement essayer de s'en emparer mais acquérir les moyens de donner des millions d'hommes des chances de vie plus heureuse. Plus large aussi par la portée sociale de ces gestes; si l'action de Tchen est tragiquement solitaire, c'est à ses concitoyens qu'elle profitera en rendant leur destin moins tragique. Lorsqu'il peint Saturne, Goya est tragiquement seul. Mais si chaque coup de son pinceau l'en délivre, toute l'humanité en est aussi délivrée. Et nous savons de reste que Saturne délivre Goya non seulement de sa solitude, mais de Saturne lui-même, et que Saturne ne délivre pas que Goya, mais l'humanité entière. Et Goya un peu plus homme par Saturne, c'est l'humanité un peu plus humaine. Mais cela nécessite que

l'art soit une véritable foi, et — c'est ce qui est particulièrement intéressant — que cette foi en l'art soit, ultimement, une foi en l'homme. Écoutons plutôt Malraux :

Comme toute conversion, la découverte de l'art est la rupture d'une relation entre un homme et le monde. Elle connaît l'intensité profonde de ce que les psychanalystes nomment les affects. Créateurs et amateurs, tous ceux pour qui l'art existe, tous ceux qui peuvent être aussi sensibles aux formes créées par lui qu'aux plus émouvantes des formes mortelles, ont en commun leur foi en une puissance particulière de l'homme. Ils dévalorisent le réel comme le dévalorise le monde chrétien et tout monde religieux; et comme les chrétiens, ils le dévalorisent par leur foi dans un privilège, par l'espoir que l'homme, et non le chaos, porte en soi la source de son éternité.¹

Est-ce l'homme en l'artiste ou l'artiste en l'homme qui sauve l'homme ? L'un est nécessaire à l'autre. Mais, à vrai dire, la réponse à cette question importe peu devant l'effet qu'elle évoque : le salut de l'homme, ou, du moins, ses chances de salut. Pour assurer ce salut, il est important de ne pas perdre la foi en l'art dont nous avons bien tardivement pris conscience de son "mystérieux pouvoir". C'est par cette prise de conscience que l'art a acquis "obscurément le caractère démiurgique" qui a suscité les

1 Les voix du silence, p. 318

figures grâce auxquelles "le monde des hommes a commencé de ravir les morts au monde de Dieu" ¹.

Ainsi l'art est un pouvoir de libérer l'homme de son destin et de triompher de la difficulté d'être homme. Observer Picasso peindre, c'est assister à une espèce d'exorcisme. L'art délivre l'artiste, et l'humanité, de ses démons. "Mystérieux pouvoir", en effet...

4. L'art est une mise en question.

La première forme que prend ce pouvoir est l'interrogation. On peut penser que cet art de contestation est né avec Goya, mais prenons garde que l'individu s'est sans doute senti "dévalué" avant les plans quinquennaux et le développement industriel de la vallée de la Tennessee. D'une manière toute différente, cela est non seulement possible mais assurément fort juste. Toutefois, on peut se demander comment était "évalué" un paysan sous Louis XIV et un esclave sous César. Ce qui explique l'absence d'un véritable art de contestation chez le paysan et l'esclave, c'est que la conscience de leur état est absent ou que les moyens de manifester cette conscience manquent. Les humiliés et les offensés russes ont trouvé leur Dostoïevsky; mais la justice de l'histoire n'est pas absolue.

1 La métamorphose des dieux, p. 312.

Notre civilisation permet à tous les hommes d'avoir une conscience profonde de leur état; sans doute, parce qu'elle est agnostique, mais aussi à cause des nombreuses découvertes qui leur apportent tantôt la liberté et tantôt l'esclavage. Voilà pourquoi elle poursuit la violente interrogation de Goya aux prises avec la surdité, la syphilis, la vieillesse et la guerre qui déchire son pays. C'est la perspective dans laquelle il faut situer le "primat de l'interrogation" dont parle Malraux:

Notre civilisation est séparée de celles de jadis (sinon de tous leurs aspects), à l'exception de la grecque, par le primat qu'elle reconnaît à l'interrogation. Ses sciences ont trouvé dans cette interrogation leur menaçante puissance. Et notre art, lui aussi, devient une interrogation du monde. ¹

Ce monde, passionnément mis en question par notre ère, dont la peinture est née vers 1860 ², n'a pas toujours été heureux, ainsi que nous l'avons dit. Si l'art n'a pas toujours manifesté cette interrogation — l'art roman est prière, l'art gothique est divinisation de l'homme, l'art de Rembrandt est dialogue intime avec Dieu —, elle n'en existait pas moins pour

1 Les voix du silence, p. 601.

2 La métamorphose des dieux, p. 1.

autant. C'est du moins ce que Malraux confirme dans sa longue introduction à La métamorphose des dieux:

Le vaste passé qui est devenu le nôtre nous révèle deux constantes de l'homme: les instincts, et la mise en question du monde. Toute civilisation est la forme particulière qu'a prise la coordination des premiers par la seconde, pour assurer l'accord d'un peuple avec l'univers (...) ¹

Les participants au colloque de l'Altenburg avaient tenu ces propos avant Malraux lui-même.

Prenons garde que l'ironie de Goya ne s'arrête pas à la dérision. La raillerie par laquelle on montre le mépris qu'on éprouve pour quelque chose est pathétique. Ainsi, le Christ ayant choisi la dérision, "l'art chrétien était réponse", à la raillerie peut-être, et pouvait très bien être pathétique. Mais, comme le choix de Jésus n'était pas absurde, l'art de l'histoire de sa dérision ne pouvait pas traduire l'absurde. Pour Goya, selon Malraux évidemment, il est absurde d'être homme; or, personne n'a choisi l'absurdité. C'est pourquoi son art est une mise en question. ² Cette mise en question

¹ Loc. cit., pp. 32-33.

² Saturne, pp. 114-116.

Malraux a longuement exploité cette idée ailleurs dans Saturne:

Comme d'autres reviennent médiums d'atroces maladies, il revient de la sienne en traînant un brouillard d'arrière-monde qui le trouble et l'intrigue plus qu'il ne le terrifie, mais qui met en question

(suite à la page suivante)

sera d'autant plus profonde, et, du même coup, son art sera d'autant plus spécial et convaincant, qu'il aura davantage apprivoisé l'absurde pour en faire son langage.

Donc, les hommes ne sont toujours interrogés.

Pourquoi la souffrance ? L'interrogation n'est pas une attitude vraiment nouvelle. Mais il y a des dizaines de pays qui ont conquis leur indépendance depuis des siècles; au prix de combien de sang ? Il se tue déjà presque autant de citoyens en voiture et en avion que de soldats à la guerre. L'ivraie ne s'unit-elle au bon grain que dans la bible ? Plus la science progresse, plus elle guérit "la difficulté d'être homme", mais aussi plus elle l'engendre. Pourquoi ? Si elle n'est pas nouvelle, l'interrogation a plus que jamais sa raison d'être. Est-ce à dire que l'art deviendra de plus en plus interrogateur ? Malraux n'a pas publié ses derniers livres. Il nous est toutefois possible de conjecturer que, l'interrogation de l'art grec étant disparue avec lui, une nou-

2 (suite)

le monde dont il s'est éloigné. Ces démons lui sont familiers, comme les monstres apprivoisés le sont aux baladins qui leur font exécuter des tours; mais il sait qu'ils ne le sont qu'à lui, et qu'ils peuvent cependant fasciner chacun. Son art consiste à doser leur apparition, à apprivoiser sa folie pour en faire un langage. Langage sur la valeur duquel il ne se comprend pas: bien qu'il ignore d'où il vient, il y reconnaît l'accent de l'éternel. (Saturne, p. 49)

velle forme d'art se prépare, ou existe déjà, d'où l'interrogation sera absente.

Mais, qu'est un art d'où l'interrogation est absente? Prenons l'exemple de Frans Hals dont Malraux semble dire que son art est une affirmation:

Cette vérité entend convaincre, et par l'affirmation. Même le sculpteur de l'Acropole affirmait passionnément son interrogation. Ne nous répre-
ons ni à la solitude, ni à l'acceptation de la souffrance des modernes; retraits au désert et martyre appartiennent au prophète. Pour la gloire de Dieu. Ici, qui est Dieu? pas la nature: la peinture. Elle est devenue un domaine où se mêlent l'intoxication et l'absolu, semblable à un amour tantôt malheureux et tantôt comblé. En elle, l'univers s'accorde au peintre. Il est clair que le Greco, le dernier Hals, Goya, se sont peu souciés d'imaginer un monde "rectifié" comme le fut celui des sculpteurs grecs; mais leur peinture exprime un univers dont ils sont maîtres. Hals annexe à son univers les régents, qui font partie de l'univers qui le contraint à la misère; par son style (non par sa représentation) Goya annexe à son univers les démons qui le hantent. Devant ses régents, Hals est justifié; devant ses Christes, le Greco est chrétien comme il veut l'être; aussi longtemps qu'il peint Saturne, Goya est libre. Comme l'est l'Angelico lorsqu'il a chassé de son tableau toute trace du démon. La vérité de l'artiste, c'est la peinture qui le libère de son désaccord avec le monde et avec ses maîtres: ce sont les formes qu'appelait son schème, c'est l'art qu'appelait sa rupture.¹

Ainsi, quand on dit que l'art est affirmation, ce n'est pas par opposition à l'interrogation. Tout art est affirmation au sens où il est création d'un monde autonome, création d'un pouvoir, création d'une mise en question, musique,

¹ Les voix du silence, p.357. Les soulignés sont en italique dans le texte.

peinture... C'est cette affirmation qui constitue la Vérité de l'artiste. Mais, sur un autre plan, sa Vérité est interrogation puisque son "désaccord" avec le monde englobe une mise en question. On ne remplace une chose par une autre que parce que la première est insatisfaisante. Avant de la juger insatisfaisante, il a fallu observer une défaillance; et une sagesse bien élémentaire a suggéré le "pourquoi". La création de l'artiste obéit aux mêmes règles. Hals ne crée pas son monde des régents, ni Goya son monde de Saturne, ni Greco son monde du Christ, sans avoir au préalable, demandé "pourquoi". Si Hals ne semble pas, au premier abord, "rectifier" son monde de la misère, il n'en crée pas moins un autre qui rachète sa misère. À la fin, sa Vérité réside tout autant dans son affirmation — par la création d'un monde de la peinture, — que dans son interrogation — par la mise en question de son monde misérable.

Par ailleurs, l'interrogation peut devenir véhémence. En créant, tout artiste proteste. La violence de la protestation peut devenir accusation. L'exemple de Goya est clair.

5. Accusation ou refus.

C'est une évidence que la création artistique est

le façonnement d'un monde autonome. On a cru longtemps que ce monde était une parure du monde réel. On le croit d'ailleurs encore dans une nombreuse bourgeoisie pour qui création et production se confondent. Ce qui, autrefois, était une conception de l'art reposant sur une conception de l'homme et du monde, est, aujourd'hui, inculture. Ainsi, quand une bourgeoise a besoin "d'une belle peinture" pour décorer le mur nu de son salon, une "mer en furie" à la Turner est ce qui convient le mieux. Pour elle, Goya, Vinci, Titien, même Turner, sont autant de noms. Et l'inculture de notre société, en collaboration avec son pragmatisme et son troublant matérialisme, nous a habitués aux paroles de dégoût que peut susciter l'horrible Saturne chez cette personne. Que peut bien signifier pour elle: "en tant qu'art, tout réalisme est une rectification"¹?

Toutefois, si notre civilisation se compose de cette bourgeoisie, elle se compose aussi de Picasso; l'histoire ne retiendra que cette part, la plus haute, de notre civilisation. Et un Picasso est bien agaçant sur un mur de salon...

A propos de Bruegel, Malraux parlait déjà d'un "réalisme espagnol qui, des nains aux crucifix, n'est qu'une accusation intarissable !" ¹

¹ Loc. cit., p. 299. Les soulignés sont en italique dans le texte.

Il suffit de joindre les noms de Goya et de Picasso à celui de Bruegel pour que les paroles de Malraux rendent un son d'une grande justesse. Pourtant,

l'esthétique traditionnelle, en donnant l'art pour une parure du réel, suggérait que ceux qui rejetaient cette parure lui substituaient nécessairement une soumission.¹

Une "soumission" que la Toile du Greco ? Mais, aussi, quelle troublante "parure" ! Une espèce d'art de carnaval, une sorte de décor, de monde paré, a fleuri quel que temps chez les Italiens, chez Magnasco en particulier. Mais dire que Chartres, Reims, Autun sont des cathédrales bien décorées, c'est faire preuve ou bien d'inculture, ce que l'orientation de notre travail nous oblige d'analyser, ou bien d'une incorrigible étroitesse de vue.

L'interrogation n'est peut-être pas immédiatement évidente dans le Beau Dieu d'Arènes. Mais ce Christ avec qui l'homme est parvenu à créer une certaine intimité ne ressentira jamais la difficulté d'être homme. Il ne participe pas de notre monde et son sculpteur le veut homme-dieu parce qu'il est lui-même un pauvre homme seulement. Il fait partie du monde sculpté autonome issu de l'interrogation de son auteur.

1 Loc. cit., p. 299.

Cependant, le Beau Dieu ne sera jamais accusateur comme Saturne. C'est que celui-là est chrétien et que l'art chrétien ne saurait, sans contradiction, être accusateur. Pour Goya, comme pour Nietzsche, "Dieu est mort !" que sa famille de torturés soit nombreuse et troublante n'étonne guère les sourds syphilitiques et agnostiques dans un monde en exécutions éternelles. La surdité est moins atroce parmi les cadavres et dans l'absurdité universelle, mais toute douleur n'en est pas effacée. Voilà sans doute pourquoi Malraux écrit :

peut-être Goya trouve-t-il dans les torturés qu'il grave une fraternité ; il demande ses comptes à Dieu par ces effroyables mandataires...¹

Malgré cette fraternité de l'absurdité partagée et, par cela même, presque vaincue,

ce qui le fascine n'est pas le courage du patriote espagnol, mais l'aveuglé, l'homme-tronc, le torturé : l'accusation de Dieu.²

Le Beau Dieu a pris forme dans un monde où le christianisme conférait au monde un ordre qui satisfaisait l'esprit d'un chrétien. De même, Michel-Ange trouve dans son christianisme une très belle harmonie et son art nous convainc du bonheur que l'amour de Dieu engendre en l'homme. On n'ose même pas s'imaginer La nuit dans la galerie

1 Saturne, p. 114.

2 Ibid., p. 110.

de Goya ou Saturne à la Sixtine pour se convaincre de l'importance de la conception du monde dans le geste créateur de l'artiste. Or Goya n'a plus la foi et le monde lui paraît absurde. Quelle réaction pouvait-il avoir, lui qui naissait en pleine décadence de la civilisation chrétienne ? Peindre Saturne. Ses scènes de massacre et de folie sont aux antipodes de la mascarade: "Sur ses murs sinistres et nus, le fou n'est plus un déguisé, mais un accusateur." ¹

En peignant Saturne, Goya s'en prenait à Dieu, ou du moins à l'Être qu'on lui avait dit justifier le monde. En réalité, cet objet de son attaque n'est qu'un simulacre. Ce qu'il vise par-delà Dieu, c'est le monde de Saturne, l'absurdité de la condition humaine:

Goya n'est pas parce qu'il figure les tortures, le rival du dieu qui les permet; mais parce qu'il fait de chacune d'elles un cri du ululement nocturne de Prométhée.²

Par la création de son propre monde imaginaire et signifiant, Goya met en question le monde que le christianisme dit en harmonie avec son Créateur, accuse le Créateur de négligence, pour ainsi dire, et rejette ce monde catégoriquement pour mieux s'enfermer dans le sien qui, du moins,

¹ Loc.cit., p. 83. On peut également lire à la page 122: "Mais son destin, lui, n'est qu'accusateur."

² Ibid., p. 156.

a une signification pour lui-même. Son éclairage a totalement effacé la lumière divine de ses peintures.

Notre civilisation agnostique a d'abord lancé une accusation, après sa mise en question du monde. A l'interrogation et à l'accusation, s'est joint un rejet passionné du monde où les patriotes sont fusillés ou brûlés vifs, et où les femmes sont veuves et les enfants misérables.

Le monde n'a pas toujours paru absurde à l'homme. Tout l'art du quattrocento nous démentirait par la voix de son silence même. Mais, puisque notre civilisation conçoit le monde comme absurde, c'est de l'intérieur de l'agnosticisme et de la conscience de l'absurde, que nous portons sur le quattrocento et sur tout art les jugements réunis de Goya, de Cézanne et de Picasso. C'est pourquoi nous soumettons toute l'histoire de l'art à l'épreuve du crible de l'acceptation-rejet du monde. C'est à la lumière de notre art que nous regardons l'art du passé.

Or, qu'est l'art moderne?

Cet art n'est pas au service des succédanés de l'absolu, il est, pour les artistes, le successeur de celui-ci.

Il n'est pas une religion, mais il est une foi. Il n'est pas un sacré, mais il est la négation d'un monde impur.¹

A Michel-Ange, à Phidias, au Tintoret, à Poussin, nous de-

1 Les voix du silence, p. 599.

mandons donc s'ils nient un monde impur. Peut-être n'ont-ils jamais même imaginé une pareille question, mais c'est tout de même la question que Malraux veut que nous leur posions. Y répondre ne nous dira pas si leur art est plus parfait que le nôtre, mais nous renseignera sur la signification de l'homme et, du même coup, de leur art. C'est dans cette perspective que Malraux a écrit:

Comme le Grand siècle, le siècle d'Or acceptait le monde. Et Venise aussi. Goya, qui ne l'accepte plus, entend donner à son refus la force et l'éclat qu'avait atteints l'acceptation de l'Occident.¹

Le monde autonome issu de la création artistique impliquait déjà une sorte de rejet du monde, tout comme lui préexistait une interrogation. Ce rejet amenait l'homme à créer le monde de la peinture. Or, le monde de la peinture est un pouvoir, un moyen d'action. Et la première forme que prend ce moyen d'action est une mise en question qui se fait interrogation, accusation et refus.

Tout ce réseau d'angoisse qui incite l'homme à faire de l'art et qui donne forme à son art vaut qu'on y réfléchisse. Cette conception de l'art, systématisée par Malraux pour les artistes qui peuvent parfaitement n'en pas être conscients — après tout, il n'appartient pas à l'artiste de construire des théories mais de créer des oeuvres — est propre à notre civilisation qui en éclaire toutes les autres.

¹ Saturne, p. 87.

Comment l'angoisse, tous les gestes de la mise en question, ne poisserait-elle pas tout quand l'artiste n'a plus devant lui la messe mais les barbelés des camps de concentration, et au-dessus de sa tête des bombes qui n'attendent que de tomber.

Aussi, à cause de notre civilisation, ce qui est né avec le romantisme contamine-t-il toute l'histoire de l'art:

à partir du romantisme, peintres, poètes et musiciens tentent d'élaborer en commun un univers où les relations des choses entre elles sont particulières. Aussi différentes que soient leurs recherches, elles sont scellées par un même refus. "L'homme qui n'a pas été doté par une fée, dès son berceau, de l'esprit de mécontentement de tout ce qui existe, n'arrivera jamais à la découverte du nouveau." Chacun rapporte au clan fraternel et divisé ses conquêtes, qui le séparent toujours davantage de la "société" mais l'ancrent toujours davantage dans la société fermée où l'art est la raison d'être de l'homme.¹

C'est armé de cette raison d'être que l'artiste engagera le dialogue avec son destin.

6. Les combats de l'art.

Goya a interrogé le monde. La réponse? Imposture. La réaction était à prévoir: il a rejeté ce monde, en lançant à la face de Dieu ses toiles accusatrices. Son art dispose de tout ce pouvoir. Cézanne l'a suivi en le confirmant et c'est grâce à lui que notre civilisation agnostique a finalement pris conscience de ce que l'art est un monde tota-

1 Les voix du silence, pp. 491-492.

lement autonome. Dès lors, ce que nous avions perçu comme pouvoir, chez Goya, devient, chez Cézanne, source de la création artistique. Par lui, l'art est un monde qui naît de la mise en question du monde réel. Pour Goya, l'art était une puissance de mise en question du monde. La combinaison des deux attitudes fait que l'art engendre la mise en question et est engendré par elle.

Nous avons déjà considéré la condition humaine qui l'engendrait.

Mais, ce moyen d'action qu'est l'art, en plus d'engendrer une mise en question, est à la source d'un dialogue peu paisible avec le destin. Il est facile de comprendre les emportements d'un "mille-pattes" qui sait que la botte du destin l'écrasera à la fin, impitoyablement; facile aussi d'imaginer que l'absence de l'espoir donne aux paroles, aux coups de pinceau ou de ciseau, la résonance des rafales de mitraillettes. Après tout, nous ne sommes qu' "insectes sous les feuilles, multitudes sous la voûte de la mort" et nous savons, comme Claude Vannec, que "rien ne donnerait jamais un sens à (notre) vie".¹ Que peut faire l'art, même celui de Goya, devant un tel destin?

La question éternelle: "Quel est le sens de la vie, puisque l'homme est mortel?" ne recevait la réponse, depuis des siècles, que par des formes chrétiennes. L'agnosticisme rationaliste d'alors l'ignorait ou croyait l'avoir étouffée, ne voyait dans la Bible

¹ La Voie royale, p. 180.

qu'une Histoire suspecte, ou tentait, avec Rousseau, de faire de l'amour le moyen de la justice, oubliant que l'amour appelé sur la Montagne n'était pas du coeur mais de l'âme; pas sentimental mais métaphysique; et que s'il avait recouvert l'Europe, ce n'était pas parce qu'il entendait réconcilier les hommes, mais les arracher à la terre gorgée de mort. C'était à la mort métaphysique, et d'abord à son expression péremptoire: la cruauté, que Goya entendait répondre. Il savait qu'elle ne connaît pas de réponse; mais il découvrait qu'il y a entre elle et l'art le même dialogue grandiose et désespéré qu'entre elle et l'amour.

Quelle exaspération dans ce dialogue! En somme, comme les querelles d'époux, ce dialogue en sera un, éternellement, de mise en question.

Ce n'est pas que ce dialogue des deux mondes, l'imaginaire et le réel, ne puisse être calme. Personne, même les psychanalystes, ne trouve de l'agressivité à la Joconde de Vinci. La littérature poserait ici un problème particulier: existe-t-il une oeuvre littéraire qui équivaille à la Joconde? Malraux observe un silence prudent sur le sujet.² Bach et Mozart se joignent à Rembrandt et à Titien pour échanger avec le monde et avec Dieu des propos empreints d'une paix profonde et d'une joie souveraine. Mais il y a Braque et Léger, Ravel et Stravinsky: l'orage se lève sur la mer et le gouffre est profond. Et faisant allusion aux Désastres de Goya, Malraux a écrit: "C'est pour lui le dialogue avec le

1 Saturne, p. lll. Le souligné n'est pas de nous.

2 D'ailleurs, la préoccupation de Malraux s'enferme dans les limites des arts plastiques; son silence sur la littérature et même la musique est presque total.

destin, et les mots dont il dispose sont ceux du "démon." ¹

La passion et l'agressivité que l'artiste met dans son dialogue avec le destin varie suivant la conception que l'homme se fait de sa condition. Ce qui se manifeste dans les styles, dont nous parlerons plus loin.

Notre intérêt, en ce moment, se porte sur la nature de ce qui a engendré ce pouvoir de l'art de dialoguer avec le destin. C'est en analysant l'attitude du spectateur, que Malraux découvre cette cause:

Devant le surgissement des Euménides sur la pierre fauve du théâtre grec, comme devant un Christ en Croix, comme devant un site ou un visage peints, il ressent confusément l'intrusion de l'homme parmi des forces dont il n'était que l'enjeu — l'intrusion du monde de la conscience dans celui du destin.²

C'est par la conscience de ce qui, en quelque sorte, les oppose, que les Eglises catholique et protestante veulent poursuivre le dialogue amorcé par Vatican II. De même, c'est la conscience de ce qui les dresse l'un en face de l'autre, qui incite un homme et une femme au dialogue. Notre décennie actuelle a donné à ce mot des dimensions et une profondeur nouvelles. En prenant conscience de l'absurdité de sa mort, et, par là même, de sa vie, l'homme allait d'abord protester comment s'en étonner? —, puis tenter un dialogue pour éclairer la situation.

¹ Saturne, p. 114.

² Les voix du silence, p. 628.

Dieu. Ici, il se sépare de Cézanne, de Picasso, de Miro. Le Tintoret veut échapper à sa condition d'homme, comme Michel-Ange et tous les autres, mais il est chrétien. Cézanne, par contre, pratiquait la même religion que sa sœur, mais sa peinture est parfaitement agnostique. Qui sont Dieu, Bouddha, Vishnou, pour Mondrian? pour Soussorgsky?

Ce pouvoir de recomposition du monde est né, de fait, lorsque figurer les dieux a cessé d'être la raison d'être de l'art. Ou plutôt,

C'est l'art dans son ensemble qui a commencé de surgir lorsque, la civilisation ayant cessé d'être orientée par les dieux, la parenté de ses accents est devenue perceptible; et c'est par son ensemble qu'il assura, pour une catégorie particulière d'hommes, le pouvoir de recomposer le monde, d'opposer son phénô-
mène éternité à la vie plus éphémère encore.

C'est en ce sens qu'on peut dire que le monde de Goya n'est pas ordonné, mais que son art, lui, l'est; et cela, simplement parce qu'il est art. Qu'il soit au service d'une interrogation ou non, ce qui importe c'est que sa couleur et sa disposition des masses soient transfiguratrices. Si elles ne le sont pas, il n'y a plus d'art, ou bien il y a une autre sorte d'art, mais qui ne signifie rien, du moins dans le monde du "temps du mépris" sur lequel Saturne règne. Dans la vie, Goya sent toute l'absurdité d'être Francisco Goya; mais dans sa peinture, son sentiment de la vie se transfigure en une possession hallucinante de sa dépendance

1 Loc. cit., p. 356. Le souligné n'est pas de nous.

et de sa mort,

car Goya n'est pas un prophète, mais un peintre. S'il ne l'avait pas été, son sentiment de la vie n'eût trouvé son expression que dans la prédication ou dans le suicide. Mais il est un artiste, et ce sentiment devient par là irréductible à l'absurde: aussi profonde que soit la dépendance, aussi constant que soit le sceau secret de la mort, l'artiste ne les croit pas à l'avance vainqueurs de l'instant vertigineux où l'homme les possède en leur imposant sa transfiguration.¹

Mais transfigurer n'est que changer la figure d'une chose; pour lui conférer un état supérieur sans doute, mais qui semble devoir encore quelque chose au monde. C'est seulement à partir de Cézanne qu'on pourra parler d'un univers plastique vraiment autonome et dont la cohérence permettra à l'artiste d'annexer le monde pour notre salut:

Manet est né en 1832, Pissaro en 1830, Degas en 1834; en deux ans, de 1839 à 1841, naissent Cézanne, Sisley, Monet, Rodin, Redon, Renoir: pour chacun l'univers deviendra le moyen éclatant de son propre langage. La fin dont l'acuité de la vision n'est que le moyen, c'est la transformation des choses en un univers plastique autonome, cohérent et particulier. Bientôt Van Gogh va peindre. A la représentation du monde succède son annexion.²

¹ Saturne, pp. 155-156.

² Les voix du silence, pp. 115-117.

Située dans le contexte de l'évolution historique, à l'intérieur du musée imaginaire, cette annexion est d'une très grande importance, parce que c'est vraiment à partir d'elle que l'art se libère du monde et commence de se suffire à lui-même: ce qui donne naissance à notre conception de l'art.

Il ne faut donc pas tenir pour négligeable ces propos de Malraux:

Le peintre ne passa pas le moins du monde de la transfiguration à l'annexion. Il fallut que les fruits fissent partie de son univers particulier comme ils eussent fait partie jadis de l'univers transfiguré. Et

(suite à la page suivante)

Ainsi, l'univers du destin de l'homme n'est plus qu'un instrument du langage de l'art. Maintenant que l'artiste a retouché cet univers après l'avoir, en quelque sorte, vaincu, au terme d'un douloureux combat issu d'une très ancienne rivalité, il peut l'annexer, c'est-à-dire en faire sa propriété: ce qui l'autorise à lui enlever tout ce qu'il a de sens ou de non-sens pour s'en servir à ses propres fins: créer un monde cohérent, signifiant et autonome.

Qu'advient-il alors de Rubens, de Titien, de Boucher, de Watteau, du Caravage, du Tintoret? En ces temps de transfiguration de l'univers, l'artiste créait son monde autonome, mais gardait une attache au monde vécu, bien qu'il se rendit compte de l'imperfection de ce monde. Cette imperfection lui sautait aux yeux puisqu'il substituait ses œuvres au cosmos qui engendrait sa condition. En cette civilisation chrétienne, alors que le christianisme était réponse à tout, le monde ne pouvait pas paraître absolument absurde aux hommes. C'est pourquoi, cet art accepte le cosmos, d'une certaine façon, mais en le corrigeant par la transfiguration. Cela explique, d'ailleurs, assez bien toute cette volonté d'enjoliver propre à cet art. Quel joli univers que celui de Poussin! On peut vouloir que Poussin réponde à l'interroga-

2 (suite) l'acharnement qui durant des siècles avait été celui de l'art pour arracher les objets à leur nature, pour les soumettre à la faculté divine de l'homme qui s'était appelée beauté, s'appliqua à les arracher de nouveau à leur nature pour les soumettre à la faculté divine de l'homme qui s'appelle art. (loc. cit., p. 110)

tion du "temps du mépris"; mais sa réponse, dont l'écho nous parvient entrecoupé par les répliques du Cid, et qui satisfaisait Richelieu, laisse indifférents Picasso, Dali, Riopelle, Pollock... Poussin croyait en Dieu et notre civilisation est agnostique. La différence est d'importance.

Quant à l'art gothique, dont nous dirons quelques mots plus loin, nous savons de reste l'accord qu'il révèle entre le monde de Dieu et le monde des hommes. Cela ne signifie pas que l'homme gothique n'a pas de question; saint Thomas d'Aquin a des questions. Mais toute question trouve sa réponse, et c'est le Dieu chrétien qui la lui inspire. Il ignore l'angoisse de Kierkegaard. Toute sa pensée a pour sève la croyance en Dieu, source de toute harmonie. Pascal et Descartes ne seront plus du tout certains de cette harmonie.

Il n'y a pas de problème de transfiguration et d'annexion du cosmos dans l'art roman. Pour le créateur d'Autun, seul compte le monde du "Dieu est amour". A Byzance, encore davantage.

Rome n'a pas d'art.¹ Donc, ni annexion ni recreation.

L'art de la Grèce a voulu manifester l'homme réduit à ses seules dimensions, mais à toutes ses dimensions propres. On voit de reste ce que cela implique de maîtrise sur la fatalité. Mais nous retrouvons, dans les arts sacrés qui lui

1 Nous y reviendrons plus loin.

sont antérieurs, toute la terreur de l'homme en face d'un monde non possédé.

C'est avec l'oeil de l'enfant de Nietzsche, de Cézanne, de Moussorgsky et de Dostoïevsky que nous regardons cette chrysalide. L'art n'est ni chenille ni papillon, semble-t-il, et nous commençons à découvrir que ses métamorphoses cachent une volonté bien ancienne de conquête du chaos :

C'est devant elle (la métamorphose) que notre époque a pris, à son tour, conscience d'un pouvoir exemplaire de l'artiste dont elle pressent la parenté avec ceux du sage, du saint et du héros, si différents l'un de l'autre : comme ceux-ci, l'artiste arrache sa conquête à ce qui fut le domaine confus du chaos, à ce qui devient le domaine inhumain du cosmos. ¹

Ce domaine inhumain est celui dans lequel l'artiste a pris l'art pour son dieu, au mépris de toute autre valeur.

Et il serait criant que l'histoire du portrait — depuis les princes de Lagash semblables aux colonnes trapues de leurs temples, jusqu'à nos jours, en passant par les gisants — est celle de l'annexion du modèle par la valeur suprême du peintre, si l'affirmation que l'art moderne est étranger à toute valeur n'était généralement acceptée, même par les artistes. ²

Prenons garde que cela n'est possible que parce que l'art est création d'un monde autonome.

La deuxième partie de l'Esquisse d'une psychologie du cinéma, dans laquelle Malraux traite de la naissance du cinéma en tant qu'art, montre que cette naissance provient de la découverte des plans et du découpage. Mais que sont les

1 La statuaire, p. 60.

2 Les voix du silence, p. 613.

Qui n'eût pas soupçonné que ce dialogue allait bientôt non pas réconcilier les amants réciproquement pardonnés, mais les dresser encore davantage l'un en face de l'autre.

Toute grande oeuvre nous atteint en tant que démiurgie; un grand artiste n'est pas autonome parce qu'original, il est original parce qu'autonome: d'où sa part de solitude. Mais nous avons découvert en quelle constellation s'ordonnent ces étoiles solitaires: les grands artistes ne sont pas les transpositeurs du monde, ils en sont les rivaux.¹

Le destin est tout-puissant; l'art est démiurgie. La Victoire de Samothrace nous instruit du vainqueur. Mais il y a le dialogue qui est devenu échange de coups: la surdité, l'opus CXI de Beethoven; la guerre, les Fusillades du 3 mai de Goya; les camps de concentration, Guernica de Picasso; l'absurdité, Saturne de Goya...

Il importe d'abord de démasquer l'adversaire. Le destin est un prête-nom. Le véritable adversaire "est la Création".² Goya accusait Dieu. Mais,

La lutte de l'artiste contre un dieu auquel il ne croit pas serait impensable si elle n'exprimait confusément l'idée fort ancienne que le créateur n'est pas le vrai Dieu.³

Nous l'avons dit plus tôt, c'est grâce à Goya et surtout à Cézanne, que nous avons pu concevoir ce monde de lutte; et c'est avec nos yeux sensibilisés ainsi, que nous regardons le passé. Sans doute, l'esthétisme gothique, et ceux qui

¹ Loc. cit., p.628. Le souligné est en italique dans le texte.

² Saturne, p.50.

³ Ibid., p.114.

l'avaient précédé depuis l'hellénistique, ne provoquait-il pas l'admiration que suscite la trouble conscience de la rivalité avec la Création. Toute cette part de l'histoire de l'art ne se définit sûrement pas comme rivale de la Création. C'est pourquoi nous ne nous étonnons guère de ce que les chrétiens austères, à l'exemple des religieuses des couvents devant la polyphonie alors naissante, aient été réticents devant L'agneau mystique de Van Eyck: cette rivalité leur faisait probablement éprouver une admiration qu'on appelait alors en ces milieux: "lascivité du coeur". Et Malraux dit, à propos du Jean de Leeuw de Van Eyck, que malgré tout:

A supposer qu'il ne ressemblât guère à son modèle,
il manifesterait encore, pour ses contemporains, une
rivalité avec la Création.¹

Si on admet que l'art est un monde autonome issu de la volonté de lutter contre la condition humaine, pourquoi — ou comment — n'aurait-il pas le pouvoir de rivaliser avec elle? Nietzsche chantant son dernier poème: Venise, dans le tunnel du Saint-Gothard, c'est "la poésie qui parle au Destin d'égal à égal".² La voix de la folie recoupe le fantastique ironique de Goya. Grâce à ceux qui tirent d'eux-mêmes, pour nous, l'immortalité par laquelle nous pouvons nier notre néant, il nous sera désormais aussi possible de nier le monde que le monde de nous nier.³ Les sciences psychologiques

1 La métamorphose des dieux, p. 368.

2 Ibid., p. 62.

3 Malraux parle du symbole de Nietzsche dans le ré-

et une certaine philosophie existentielle nous ont habitués à voir dans toute querelle, tout combat, une volonté de négation. Le geste créateur de l'artiste est guidé par cette volonté de négation. Nous retrouvons, dans les essais sur l'art qu'a écrits Malraux, la même philosophie de l'homme, que dans l'oeuvre romanesque. Nous retrouvons aussi la même ferveur, la même volonté de fraternité, la même hantise de la mort, sans doute, mais aussi la même furor de vaincre ce qui essaie de détruire l'homme.

Aussi, n'est-il pas étonnant que le sculpteur Lopez, devant le sang de la révolution espagnole, produise de "grandes fresques sauvages", hérissées de griffes et de

3 (suite)

cit du retour de Nietzsche en Allemagne en provenance de l'Italie, qu'il fait faire par Walter Berger:

Le mystère dont vous venez de parler, je ne l'ai jamais ressenti autant. Tout cela était si ... fortuit... Et Friedrich bien plus inquiétant qu'un cadavre. C'était la vie — je dis simplement: la vie ... Il se passait un ... événement très singulier: le chant était aussi fort qu'elle. Je venais de découvrir quelque chose, quelque chose d'important. Dans la prison dont parle Pascal, les hommes sont parvenus à tirer d'eux-mêmes une réponse qui envahit, si j'ose dire, d'immortalité, ceux qui en sont dignes. (...) Et dans ce wagon, voyez-vous, et quelquefois ensuite (...) les millions du ciel étoilé m'ont semblé aussi effacés par l'homme que nos pauvres destins par le ciel étoilé ... (Les noyers de l'Altenburg, p. 97. Le souligné est de nous)

Et Walter conclut:

— Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celle des astres; c'est que, dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant. (Ibid., pp. 96-97)

cornes espagnoles", à quoi son ami Shade reconnaît "un langage de l'homme en lutte".¹

Comment l'homme ne serait-il pas en lutte quand il y a la souffrance, la mort, l'absurdité invincible ?

Tous les héros de Malraux sont construits sur le schème de l'homme aux prises avec quelque force aveugle — le destin, en quelque sorte — qu'il doit vaincre. C'est Kassner en prison, puis dans une tempête en plein ciel. C'est Magnin contre-attaqué par les franquistes. Ce sont Claude et Perken en pleine forêt cambodgienne. Ce sont les communistes sous la répression de Chang-Kai-Shek ... Et la victoire n'est pas toujours donnée à l'humanisme héroïque. Sur ce plan aussi, Van Gogh est le frère de Tchen,

¹ L'Espoir, p. 470.

Écoutons plutôt les propos de l'artiste Lopez lui-même :

— Nous donnons les murs aux peintres, mon vieux, les murs nus : allez hop ! dessinez, peignez. Ceux qui vont passer là devant ont besoin que vous leur parliez. On ne peut pas faire un art qui parle aux masses quand on n'a rien à leur dire, mais nous luttons ensemble, nous voulons faire une autre vie ensemble, et nous avons tout à nous dire. Les cathédrales luttaient pour tous avec tous contre le démon, — qui d'ailleurs a la gueule de Franco. Nous ... (...)

L'art n'est pas un problème de sujets. Il n'y a pas de grand art révolutionnaire pour quoi ? Parce qu'on discute tout le temps de directives au lieu de parler de fonction. Donc il faut dire aux artistes : vous avez besoin de parler aux combattants ? (à quelque chose de précis, pas à une abstraction comme les masses). Non ? Bon, faites autre chose. Oui ? Alors,

(Suite à la page suivante)

Cézanne celui de Kyo, Goya celui de Fernen ... Pour vaincre ce qui s'acharne à l'écraser, l'homme dispose de son art:

Toute force qui l'appelle à se dissoudre ou à se détruire commence de faire apparaître les pouvoirs grâce auxquels il ne s'est ni dissout ni détruit; des régions profondes où sommeillent les dieux cannibales, monte ce qui fit sculpter les lions préhistoriques. ¹

Les pouvoirs par lesquels l'artiste sculpte les lions préhistoriques sont nés de la volonté d'effacer un "sentiment de dépendance". ² Tout semble se liquer pour ressasser à l'homme sa dépendance: entrer dans le monde, c'est entrer dans l'insécurité, faire face à la faim, à la douleur, à la guerre, à la mort, à l'absurde. La dépendance, c'est être battu par les S.A., comme Massner; c'est être le père d'un enfant atteint de mastoïdite, comme Hemmelrich; c'est être exécuté par un peloton pour avoir voulu défendre la liberté de ses concitoyens, comme Hernandez; c'est assister impuissant à la mort de milliers de soldats

1 (suite)
voilà le mur. Le mur, mon vieux, et puis c'est tout. Deux mille types vont passer devant chaque jour. Vous les connaissez. Vous voulez leur parler. Maintenant arrangez-vous. Vous avez la liberté et le besoin de vous en servir. Ça va. — Nous ne créerons pas des chefs-d'oeuvre, ça ne se fait pas sur commande, mais nous créerons un style. (L'Espoir, pp. 470-471. le souligné est en italique dans le texte.)

1 La statuaire, p. 66.

2 Saturne, p. 76

par les gaz, comme Vincent Berger; c'est vieillir seul après avoir perdu tout ce qui rattachait au monde, comme Gisors; c'est chercher "l'espoir" et ne trouver que "la condition humaine". Voilà la dépendance que l'artiste tente d'effacer.

Sans doute, chaque artiste y travaille-t-il avec ses moyens propres. Mais, s'il n'est prisonnier de son style, c'est celui-ci "qui lui a permis de ne plus l'être du monde".¹ Phidias sculpte Athéna, Botticelli peint La naissance de Vénus, Mozart compose La flûte enchantée, et voilà que "se lève l'assemblée des figures dont l'art a pour mission d'exprimer la délivrance de la condition humaine et du temps."²

On le voit clairement, le dialogue n'était pas possible. Que peut dire un prisonnier à son gardien si celui-ci dispose du droit de vie et de mort ? Devant les fours crématoires, à quoi servent les appels à la raison ? Être jeté au four, c'est mourir — nous l'oublions presque — , et dans quelle absurdité ! En face de sa calcination prochaine, quel dialogue peuvent entretenir un Juif polonais et un S.S. ? quels propos peut tenir Katow en face de la fournaise dans laquelle les agents de Chang-Kai-Shek vont tan-

1 Les voix du silence, p. 314.

2 La métamorphose des dieux, p. 24.

tôt le précipiter ? "L'irréductible humiliation de l'homme traqué par sa destinée" ¹ ne peut lui arracher que des cris.

Si Malraux est un proche parent de Pascal, aucun lien ne l'unit à Descartes — sauf le génie, est-il utile de le dire. Quel chien dans le jeu de quilles, que le "cogito" dans la pensée malruvienne ! Des héros tirent leur force de leurs passions. A définir l'homme par son action, on arrive difficilement au cartésianisme ... La réaction de Magnin, à la vue de House dont les mitrailleuses franquistes ont pratiquement amputé les jambes, est révélatrice de l'attitude de Malraux à l'égard de la raison: "Que dire ? C'est peu, une idée en face de deux jambes à couper" ² C'est peu, une idée en face de la mastoïdite, en face des morceaux de fer dans la chair vivante ... En face de l'absurde, on peut vouloir dresser la raison. ³ Mais Malraux

¹ La Voie royale, p. 130.

² L'Espoir, p. 524

A la pensée, qui est une bien pauvre réponse à "la condition humaine", Goya et tous ses frères artistes préférèrent l'art; Kassner et tous ses frères révolutionnaires, à l'exception des "conquérants", préférèrent la fraternité virile: "Kassner s'était bien des fois demandé ce que valait la pensée en face de ses deux cadavres sibériens au sexe écrasé, des papillons autour du visage. Aucune parole humaine n'était aussi profonde que la cruauté, mais la fraternité virile la rejoignait jusqu'au plus profond du sang, jusqu'aux lieux interdits du cœur où sont accroupies la torture et la mort." (Le temps du mépris, p. (165).)

³ On pourrait suggérer ici, et, autres, le nom de Camus.

opte pour l'action passionnée. Comment lui donner tort ? Prenons garde que son roseau pensant n'est pas celui qui déduit son existence, mais celui que se sent souffrir et qui sait qu'il mourra. Son penseur est en quelque sorte condamné à l'action; et il suffit de parcourir les quelques lignes de l'Espoir consacrées à Unamuno et à ses situations d'intellectuel pour s'en convaincre.

En face de "la condition humaine", l'homme choisit "l'espoir". Il choisit de combattre; et il importe peu, du moins quant à ce stade de l'option, que son arme soit le pinceau ou le poignard, le ciseau ou la mitrailleuse. Ce qui importe "hic et nunc", c'est qu'il tire de lui-même son propre salut. De toute façon, "Dieu est mort". Aussi, quand Malraux écrit que "c'est l'art lui-même qui fait de l'artiste le rival des dieux" ¹, il veut dire que l'art est "exercice d'un pouvoir d'autonomie" ², oui sans doute, mais aussi que l'homme a trouvé au fond de lui-même ^{les ins-}truments de sa libération, qu'il s'est tiré lui-même ^{de l'ar-}gile, qu'il parviendra à "arracher ses propres images au monde stagnant qui les possède" ³. Dans son intervention, au cours du colloque de l'Altenburg, le poète rebault tient des propos analogues empreints d'une importante dimension sociale et historique:

1 Saturne, p. 89.

2 Les voix du silence, p. 612.

3 La Voie royale, p. 37

— ... le grand artiste, Messieurs, établit l'identité éternelle de l'homme avec lui-même. Par la façon dont il nous montre tel acte d'Oreste ou Oedipe, du prince Hamlet ou des frères Ramazoff, il nous rend proches ces destins si éloignés de nous dans l'espace et dans le temps; il nous les rend fraternels et révélateurs. Ainsi certains hommes ont-ils ce grand privilège, cette part divine, de trouver au fond d'eux-mêmes, pour nous en faire présent, ce qui nous délivre de l'espace, du temps et de la mort. ¹

On peut opposer que le maître de Moissac ne tire pas de lui-même, mais de Dieu, les formes de sa grandeur. En effet, le monde des hommes ne le préoccupe pas; pour lui, seul compte le Dieu de saint Augustin. Prenons garde, cependant, que le sentiment éprouvé par l'artiste roman est une espèce de terreur sacrée, que son geste créateur le nie lui-même, pour ainsi dire, et que les formes de sa louange de l'Eternel s'avèrent finalement celles de la négation de son espace, de son temps et de sa mort. Voilà ce que suggère l'oeuvre achevée. Au tympan de Moissac n'apparaît que l'Eternel, mais ce n'est pas l'Eternel qui a créé le tympan. L'artiste a tiré de lui-même les formes de l'Eter-

1 Les noyers de l'Altenburg, pp. 112-113.
Le discours que Walter Berger adresse à quelque interlocuteur invisible, avant l'ouverture du colloque, annonçait déjà celui du comte Rabaud:

— Les amants comblés — on dit: comblés, je crois? — opposent l'amour à la mort. Je ne l'ai pas éprouvé. Mais je sais que certaines oeuvres résistent au vertige qui naît de la contemplation de nos morts, du ciel étoilé, de l'histoire ... (...) vous connaissez la tête de jeune homme du musée de l'Acropole? La première sculpture qui ait représenté un visage humain, simplement un visage humain; (suite à la page suivante)

nel suggérées par saint Augustin. Par ailleurs, l'art roman, comme tout art sacré, ne prétendant pas oeuvrer à la libération de l'homme, la grandeur que celui-ci trouve à chercher au fond de lui-même les instruments de sa propre dignité prend une signification bien particulière. Le geste divin de se tirer soi-même de l'argile semble contesté, mais nous savons de reste qu'inspiré par Dieu, par Vishnou, par la nature ou par la peinture elle-même, l'artiste ne peut donner à son oeuvre que les formes que son inspiration agite au fond de lui-même. Après tout, le maître de Moissac n'a pas sculpté le portail de Chartres, mais le tympan de Moissac. Pourquoi ? Il n'eût pas pu concevoir le portail royal, et pourtant le christianisme enveloppe Chartres comme Moissac.¹ Tout artiste ne tient que de lui-même "la corrélation des éléments qu'il emploie",² quelle que lui semble la signification de son existence, quels que soient son accord et sa présence au monde.

"Tu engendreras dans la douleur", avait promis

1 (suite)

libéré des monstres ... de la mort ... des dieux. Ce jour-là, l'homme aussi a tiré l'homme de l'argile. (Ibid., p. 98.)

1 D'une façon très différente évidemment. Nous nous en expliquons plus loin,

2 La métamorphose des dieux, p. 333.

l'ange de Dieu à Eve. Les femmes s'en souviennent encore...
 Depuis sa "déchéance", "l'ange" n'a toujours produit que
 douloureusement. Les douleurs de l'engendrement, Manuel
 et Hernandez en font l'apprentissage dans la révolution es-
 pagnoise; Kyo et Satow, dans la répression de Chang-raï-Shek;
 Vincent Berger, parmi les gaz sur le front de la Vistule;
 et les artistes, dans leur vie quotidienne sans doute, mais
 d'abord dans leur création même. Mais, s'il est misérable
 que l'artiste engendre dans la douleur, il est réjouissant
 que sa douleur vainque la douleur. Tant de douleur dans
 tant de grandeur, et inversement. Pour illustrer, contem-
 tons-nous de l'exemple de Goya:

Bientôt les peintres oublieront au prix
 de quelle angoisse cet homme avait dressé
 contre toute culture dans laquelle il é-
 tait né son art solitaire et désespéré.
 Ils ne retiendront de ces cendres encore
 éblouissantes que l'avènement de l'indi-
 vidu, la métamorphose du monde en tableaux.
 Pourtant...

"C'est par une nuit pareille, Jessica..."
 C'est par une nuit pareille que le vieil-
 exilé, à qui sa surdité faisait fuir, vers
 les foires et les manèges, les palabres
 qui réunissaient ses compagnons chez le
 chocolatier Valencien, tentait de faire en-
 tendre encore la voix la plus avide de l'ab-
 solu et la plus séparée de lui, que l'art
 ait connue. C'est peut-être par une nuit
 pareille qu'en dessinant, à demi aveugle,
le Colosse qui s'endort, il se souvint d'a-
 voir tiré de l'angoisse éternelle, au-dessus
 des cris obscurs des démons possédés à leur
 tour, l'autre Colosse dont le visage inquiet
 rêve parmi les astres...
 Ensuite, commence la peinture moderne.¹

1 Saturne, pp. 177-(178).

A l'oeuvre, préexistaient donc une conscience profonde de l'agitation de démons au fond de soi-même, et de l'absurde partout; une solitude hantée de doutes et de convictions, de mépris et de joie souvent morbide; la sécheresse et l'effervescence; la pauvreté et la gloire. Il n'y a jamais eu d'accouchement sans douleur; et nous nous prenions à douter d'un art d'où elle serait absente.

Toutefois, la douleur de l'artiste n'est pas inutile. Il est nécessaire, au contraire, qu'elle soit assez profonde et assez vaste pour recouper celle de l'humanité entière qu'il en tirera en s'en tirant lui-même. La douleur de "la condition humaine" unit l'artiste aux hommes; la création l'en sépare; l'oeuvre achevée les réunit pour un combat commun. Comme Phidias, Sophocle apporte "à la cité le monde où les hommes échappent à leur relation fondamentale avec les dieux et avec le destin"¹. La poésie par laquelle Oreste affronte le tragique de l'existence est aussi celle par laquelle Sophocle et l'humanité affrontent "le temps du mépris". L'unité de baigne est devenue fraternité de combat. Mais, pour faire naître celle-ci de celle-là, l'artiste doit supporter les affres d'une solitude traquée.²

1 La métamorphose des dieux, p. 63.

2 Nous connaissons les aventures d'artistes abandonnés et méprisés. Malraux observe aussi une autre solitude de l'artiste: "Goya sait maintenant que s'il existe une solitude où le solitaire est un abandonné, il en existe une où il n'est solitaire que (suite à la page suivante)

Plutôt que pour la révolution ou l'art, le vieux Gisors avait opté pour l'opium. Il pensait

que le fond de l'homme est l'angoisse, la conscience de sa propre fatalité d'où naissent toutes les peurs, même celle de la mort... mais que l'opium délivre de cela, et que là est son sens.¹

Mais ce sans ne vaut que pour Gisors et ne délivre que lui. C'est dans leur fraternité que les combattants de L'espoir trouvent le courage de combattre les franquistes. Dans son effort pour se soumettre les forces ennemies et sa vie même, son plus impitoyable adversaire², l'homme d'aujourd'hui, en particulier, recourt au musée imaginaire dans lequel il "découvre un allié contre les puissances menaçantes dont ses connaissances l'assiègent"³.

Dans ce dialogue de l'homme avec le monde, il a vite tourné à la querelle à cause de la cruauté du second, et qui devait entraîner finalement une rivalité de combat, le premier a besoin de l'art. En prison⁴ par les S.A., Kasaner ne crint pas tant leur brutalité, encore que la douleur suscite en lui beaucoup d'effroi, qu'il ne tressaillit à la pensée que sa femme l'attend, moins qu'elle ne soit morte, que la mort l'attend, mais surtout que sa mort est aussi inutile que sa solitude est insupportable,

2 (suite) parce que les hommes ne l'ont pas encore rejoint. (Saturne, p. 146)

1 La condition humaine, p. 200.

2 La tentation de l'Occident, p. 410.

3 La statuaire, p. 65.

et qu'il n'y peut rien. Devant sa séparation des hommes, la conscience de son destin suscite des hallucinations: un vautour et la musique. Admettons ¹ que le vautour symbolise les forces qui tentent de détruire l'homme et qui accompagnent toujours les forces qui oeuvrent à sa libération: l'étude de l'atome passe par Hiroshima ... Quant à la musique, elle symbolise, à coup sûr, l'art, qui tire l'homme de sa "servitude illimitée". A la fin du récit de l'hallucination de Kassner, Malraux décrit les assauts du destin:

Le chant retombant tout à fait, la ferveur de la vie et de la mort tout à l'heure unies dans l'accord musical chavira dans la servitude illimitée du monde: les étoiles toujours passeraient aux mêmes lieux de ce ciel constellé de fatalité, et à jamais ces astres prisonniers tourneraient dans l'immensité prisonnière, comme les détenus dans cette cour, comme lui dans son cachot. ²

Un Concerto brandebourgeois de Bach, le Penseur de Rodin, la Voie lactée du Tintoret, la Chanson d'automne de Verlaine, ce sont autant de coups qui feront sauter les barreaux du cachot. Et nous savons ¹ que le cachot, c'est le "temps du mépris", "la condition humaine" et "l'espoir" des "conquérants". Kassner dresse le chant en face de l'absurdité de son cachot. Par là, il rejoint Bach, Rodin, le Tintoret, Verlaine, dans la bataille contre le destin.

¹ Nous donnons cette interprétation pour ce qu'elle vaut. Les critiques n'en suggèrent pas d'autres.

² Le temps du mépris, pp. 59-60.

Malraux a résumé tout cela dans une formule aussi pénétrante que précise: 'L'art est un anti-destin'.¹

"L'acharnement des hommes à se défendre contre leur mort par cette éternité cahotée", c'est-à-dire par l'art, a pris beaucoup de formes et s'est servi de bien des moyens. Sans doute importe-t-il que Brahms ne soit pas Berlioz, ou que Michel-Ange ne soit pas Phidias — le style du combat contre le destin n'est pas toujours identique —, mais ce qui compte surtout, c'est que l'art transforme le destin en liberté.²

Il faut prendre bien garde qu'il y a transformation du destin en liberté par l'art. Cela signifie qu'il y a non seulement combat entre l'art et le destin, mais que le second est anéanti par le premier. Ceci sous-entend aussi — il n'est que trop facile de l'oublier ou commode de le négliger — que l'art se nourrit du destin. "La condition humaine" est nécessaire, ce qui la rend peut-être plus absurde encore. Essayons seulement d'imaginer ce qu'eurent été Beethoven et Goya sans la surdité, Baudelaire heureux, Dostofevsky sans l'épilepsie, Van Gogh sans la folie et

1 Les voix du silence, p. 637.

2 La Voie Royale, p. 43.

3 Les voix du silence, p. 621.

et tous les autres sans la commune dureté de leur destin ¹.. Aragon croit qu' "il n'y a pas d'amour heureux"; Malraux, pas de création artistique heureuse. "La condition humaine" est le sang de l'art. Ou encore, l'art est une mante religieuse qui dévore le mâle qui la fertilise.

Le théoricien ne peut pas se permettre de fermer les yeux sur les sources d'inspiration de l'artiste. L'humanité s'en préoccupe peu. Les foules qui défilent dans nos musées ou devant nos monuments ne demandent aux chefs-d'oeuvre qu'à leur aider à devenir plus dignes, en leur suggérant les voies de la grandeur. Ce que l'aveugle demande à la musique, ce que le sourd demande à la peinture, c'est comment se sentir moins aveugle ou moins sourd, plus homme. C'est pourquoi Malraux écrit que

Dans une civilisation qui cherche sa notion de l'homme et dont la culture implique la présence de "ce qui permet à l'homme d'être moins esclave", cette présence n'est pas plus séparable des formes d'art qui l'assurent, que "le contenu" ne l'est des oeuvres.²

Comme nous l'avons rappelé précédemment, cette signification de l'art, même si c'est notre civilisation qui l'a fait

1 On sera tenté d'affirmer que l'art de "l'accord au monde", la Renaissance, que tout ce monde d'harmonie ignore la douleur; mais ce sera oublier que Vinci, par exemple, a fait l'objet d'études psychanalytiques très sérieuses; que Michel-Ange était pédéraste dans une société qui condamnait la pédérastie et que ce n'est pas sans raison que la psychanalyse établit des liens entre ce petit homme maigre et laid et tous ses corps généreusement musclés ... Il est inutile de multiplier les exemples.

2 La statuaire, p. 59.

maître, recouvre toute l'aire de la création artistique. Malraux commente justement l'Oreste d'Euripide dans cette perspective :

Dans un monde où ce que l'homme ne gouverne pas a pris par lui tant de formes rayonnantes, la tragédie choisit de donner forme à ce qui l'écrase; mais en elle, il cesse d'en être écrasé.¹

Parce que l'art est un monde autonome, l'artiste, en s'y enfermant, échappe à celui qui l'écrase. Encore faut-il qu'il ne s'évade pas du monde par l'aveuglement et la naïveté, mais qu'il prenne ce monde en main pour l'éprouver afin d'en tirer les sources les plus fécondes de son art. C'est alors seulement que Malraux sera justifié d'écrire :

~~Chacun des chefs-d'œuvre est une purification du~~
 que monde, mais leur leçon commune est celle de leur existence, et la victoire de chaque artiste sur sa servitude rejoint, dans un immense déploiement, celle de l'art sur le destin de l'humanité.²

7. L'art rectificateur et créateur.

Ainsi, selon Malraux toujours, la condition de l'homme est absurde. Deux solutions s'offrent à lui : la négation, qu'il rejette sans analyse, et l'action. Qu'on soit révolutionnaire ou artiste, on est un homme d'action. Quant à nous, nous avons décidé, dans ce travail, de nous limiter à l'étude de l'artiste. Il crée un monde autonome en face de

¹ La métamorphose des dieux, p. 62. Le souligné est en italique dans le texte.

² Les voix du silence, p. 637.

son propre monde absurde. Son art engage le dialogue avec le monde, mais la discussion tourne vite au vinaigre, et un combat s'ensuit dans lequel l'art semble apporter la victoire à l'homme sur sa condition. Notre auteur dit que l'art est finalement une "purification du monde" et une "victoire sur le destin". Nous parlerons plus loin de cette victoire du "mille-pattes" sur ce qui tente de l'écraser. Il faudrait savoir auparavant en quoi consiste la purification du monde par l'art.

Qu'un homme qui perçoit son monde comme souillé par la souffrance, la mort, l'absurde, "la condition humaine", que, de plus, il opte pour l'action par la création artistique, et qu'en conséquence il veuille purifier ce monde, n'a rien que d'absolument logique.

Cette volonté de purification est très ancienne chez Malraux. Il la formulait déjà dans Lunes en papier. Il n'est pas futile de rappeler ici que ce livre a paru le 12 avril 1921; Malraux allait avoir vingt ans le 3 novembre suivant. Tous ses livres, sous un aspect ou sous un autre, ont exploité cette intuition.¹ Les néch's — ce sont les personnages farfelus de Lunes en papier — "se réjouissaient en eux-mêmes, car ils éprouvaient combien la création a besoin de retouches, et que son harmonie eût beaucoup gagné à

¹ Par là, Malraux est vraiment un intellectuel, comme il le définit lui-même: "Je sais maintenant qu'un intellectuel n'est pas seulement celui à qui les livres sont nécessaires, mais tout homme dont une idée, si éblouissante soit-elle, engage et ordonne la vie." (Les Noyers de l'Altenburg, pp. 27-28)

ce qu'on les eût conviés à son établissement" ¹.

C'est de ce besoin de retouches, que devait naître l'art. Nous l'avons dit précédemment, l'art est un monde autonome. Mais, ce qu'il est, facile d'oublier, sinon d'ignorer, c'est que l'artiste veut changer l'indifférence des nébuleuses qui manipulent notre destin, qu'il veut les apprivoiser avec les coups de son pinceau, qu'il manie en tremblant de vénération, qu'il veut corriger tout le réseau de son destin. Son tremblement peut aussi provenir de la passion frénétique de sa recherche d'une formule pour réviser sa condition. Nous saisissons de reste la grandeur de l'homme dans la création artistique, puisque, pour lui, créer équivaut à recréer. C'est ce que Malraux explique au tout début des Voix du silence:

au "plaisir de l'oeil", la succession, l'apparente contradiction des écoles ont ajouté la conscience d'une quête passionnée, d'une recreation de l'univers en face de la Création. Après tout, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme. ²

Pourquoi cette recreation du monde? Parce que le monde de l'homme est celui du "temps du mépris", de "l'espoir" et aussi de "la condition humaine", c'est-à-dire un monde absurde. Mais en quelle direction va-t-il le recréer? Le monde est anti-humain; ce qui importe, c'est donc de l'a-

1 Lunes en papier, p. 171.

2 Les voix du silence, p. 13.

juster à l'homme. C'est pourquoi, tout art, quelle que soit son inspiration, est humanisation. C'est du moins ce qu'affirme Vincent Berger au cours du colloque de l'Altenburg:

"Qu'est-ce que l'acanthé grecque? Un artichaut stylisé. Stylisé, c'est-à-dire humanisé: tel que l'homme l'eût fait s'il eût été Dieu. L'homme sait que le monde n'est pas à l'échelle humaine; et il voudrait qu'il le fût. Et lorsqu'il le reconstruit, c'est à cette échelle qu'il le reconstruit. 1

Cette conscience que l'art peut reconstruire le monde de ceux qui sont atteints de mastoïdite ou à qui la guerre a arraché un bras ou une jambe, le monde des morceaux de fer dans la chair vivante, n'est pas propre à notre civilisation agnostique. Elle est italienne.

La découverte italienne, aussi usée qu'elle fût par la gloire et la copie, c'était que l'art est une des plus puissantes rectifications du domaine, un domaine royal où l'homme échappe à la condition humaine pour atteindre celle où il s'accorde aux dieux. 2

Dans La voie lactée du Tintoret, Vénus fait jaillir de son sein les constellations possédées. Comme "l'homme commence à l'autre" 3, Le Tintoret a recréé pour l'humanité l'infini du monde stellaire dont le scintillement troublant lui parvient de la nuit des temps et des espaces, et l'a anéanti par les coups décisifs de son pinceau. Mais, si par Vénus, il assume le monde et son destin, c'est pour s'accorder à

1 Les noyers de l'Altenburg, pp. 127-128.

2 Saturne, p. 89.

3 Les voix du silence, p. 556.

plans et le découpage, sinon une retouche du monde réel? Deux yeux souriants peuvent tout aussi bien remplir l'écran que l'infini de la mer. Le réel est annexé par les techniques du cinéaste. Il est recréé et, par là même, possédé.

Clara Malraux, évoquant ses souvenirs d'avant son mariage à notre auteur — il avait alors à peine (peut-être...) vingt ans, puisqu'elle situe ces faits à l'automne 1921 —, a écrit: "Je savais de quel recours lui était l'art, ce que contenait pour lui de possession du monde l'oeuvre écrite ou peinte." ¹

C'est révélateur de la conscience, que Malraux prête à toute sa galerie d'artistes, d'une absence ou du moins d'un manque d'harmonie dans l'univers. Dès lors, on voit de reste pourquoi, placé devant la nécessité de recréer ce monde, l'artiste se soit jugé indispensable, puisqu'après tout il lui appartient et il a besoin de donner un sens à sa vie:

Le Musée imaginaire semble devenir le refuge de la longue rêverie où l'homme crut être nécessaire à l'univers...²

Du premier sculpteur du premier dieu, jusqu'au moderne le plus impérieusement présent dans sa toile, le grand artiste a toujours sourdement visé la même royauté. Et comme la vie du génie, celle de l'humanité suscite, entre les artistes à naître et les hautes épaves qu'elle laisse, le désaccord dont renaît inépuisablement la rivalité de la terre et des oeuvres humaines.

O monde épars, monde éphémère et éternel qui, pour se survivre au lieu de se répéter, a tellement besoin des hommes! ³

1 CLARA MALRAUX, Nos vingt ans, p. 40.

2 La statuaire, p. 59.

3 Les voix du silence, p. 464.

8. La grandeur de l'homme vainqueur de la condition humaine.

L'homme a de la difficulté à être grand, on l'a dit, il ne reste à faire un bon ne n'est pas une sinécure. Et sa grandeur n'est possible qu'à cette condition.

D'abord, avant de sentir le besoin de peindre, sculpter, d'écrire, de cinématographier, de composer, il est nécessaire que l'artiste prenne conscience du chaos du monde ou, au moins, de son imperfection, ce qui en dit long sur les limites du bonheur de l'homme. Cette conscience acquise, l'artiste se met à créer. Mais à créer quoi? Avant que Van Gogh soit Van Gogh, il faut qu'il se libère des influences des autres peintres qu'il admire; qu'il soit la tentation de l'impossible réalisme; qu'il connaisse sa propre différence, où, précisé est, se loge la création artistique; qu'il se libère de ses propres préjugés; qu'il ne craigne pas la solitude, si douloureuse qu'elle lui soit; qu'il fasse table rase de tout, y compris des dieux.¹ Alors seulement, le génie peut naître.

Mais le génie reste menacé. Tout n'est jamais ac-

1 Nous voulons voir dans l'incendie du temple de la princesse, dans Royaume-farfel, un symbole troublant de cette volonté de libération des dieux:

La princesse, entourée de chatons blancs, se faisait apporter tous les dieux des peuples vaincus, dans une cave pleine de mille-pattes, et les engloutissait, un à un... Un jour, le temple a flambé. (p. 136)

quis. Et la première menace faite à ce monde révisé, retouché, rectifié, recréé, est la folie, c'est-à-dire la forme la plus impérieuse du désordre. Après Goya, Nietzsche, Nerval, Van Gogh, tous les démiurges en sont menacés. L'art est grand qui la vainc, fut-ce momentanément.

Sous savons bien que les traits épais qui convergent sur l'église des Saintes-Maries ou l'horizon d'Auvers avec la force des sillons ne sont pas guidés par la folie; le son poignant et grave de leur triomphe vient de ce qu'il est reporté sur elle. Il advient, comme chez Nietzsche, qu'elle soit victorieuse; mais Nietzsche exalte d'autant plus la grandeur que l'écroulement et la nuit le menacent davantage. "Larathoustre mourant tient la terre embrassée ..." écrit-il déjà fou; ce n'est pas sa folie que Van Gogh ressuscite dans Grünewald, c'est sa plénitude déchirée.¹

Peut-être existe-t-il une folie méprisable, qui prendrait sa source dans un instinct de destruction. Que l'art que produirait l'individu qui en est atteint soit sans valeur n'a rien que d'absolument logique, puisque l'art est maîtrise du monde et d'abord de soi. Mais pourquoi, après la production d'aussi inoubliables chefs-d'œuvre, le coup de revolver de Van Gogh et la lampadaire de Nerval ne seraient-ils pas le dernier soubresaut d'une souveraine lucidité ? Si les artistes Van Gogh et Nerval n'ont pu vaincre le destin si inéluctablement amer de Vincent Van Gogh et de Gérard de Nerval, ils ont du moins préparé la victi-

¹ Les voix du silence, p. 570.

re de l'humanité sur sa folie. Mais on croit entendre un intarissable ululement sortir de la ~~Bouche~~ de Nietzsche quand l'histoire nous donne de constater ce qu'est devenu son surhomme dans l'aventure du nazisme, que Goya ne préviendra jamais, dût-il éternellement refaire sa Fusillade du 3 mai. Mais il n'en reste pas moins que

Toute oeuvre qui nous impose sa qualité artistique relie au monde les profondeurs qu'elle exprime; elle témoigne d'une part victorieuse de l'homme, fût-il un homme fasciné. Et sans doute devons-nous enfin savoir si les profondeurs ont une autre valeur que celle qui permet de fonder plus fortement la conscience d'être homme. ¹

S'il est déjà beau de prendre conscience de ce qu'on est un homme, il l'est bien davantage quand cette conscience mène non pas à la soumission à ce qui tente d'écraser le mille-pattes en soi, mais à la conquête d'un univers en chaos, cet univers n'excluant pas l'homme lui-même.

C'est par la création artistique qu'il le conquerra, plutôt que de s'y soumettre:

Bien qu'il n'y ait pas d'art en soi, le processus créateur de l'artiste implique le besoin de dépasser la représentation dont il se nourrit, et il est de conquête et non de soumission. Les Goya de la Maison du Jour ne sont pas des cauchemars embellis, ce sont des tableaux. (...) Si atroce que soit un temps, son style n'en transmet jamais que la musique; le musée imaginaire est le cœur de l'histoire, il n'en est pas l'illustration. ²

¹ Loc.cit., p. 574.

² Ibid., p. 622.

que reste-t-il du monde où l'on mange et dort dans la musique de Bartok, de Debussy et même de Beethoven, dans la musique tout court ? Comment retrouver les cauchemars de Revel dans Daphnis et Chloé ? ceux de Puccini dans La Tosca ? Et si Les frères Karamozov était un roman avant d'être la synthèse des hantises de Dostofevsky ? Eugénie Grandet n'illustre pas les difficultés financières de Balzac, mais est plutôt la musique d'un embarras vaincu, pour un instant du moins. Il y dénonce sans doute la fascination de l'argent, mais l'envoûtement que son art engendre en nous nous délivre de l'envoûtement par l'argent. Malraux fait les mêmes observations à propos des rêves chez Laclos dont les Liaisons dangereuses sont, en même temps maîtrise des rêves et parce que tels, maîtrise du destin :

Malraux fut un dénonciateur de rêves. Il révéla ceux de son temps en leur donnant vie : en les faisant entrer dans le long domaine des rêves de tous, celui où les hommes promis à la mort contemplant avec envie les personnages un instant maîtres de leur destin.¹

Le Vicomte et la Marquise, ce sont Rembrandt et Michel-Ange, ce sont Bach et Mozart, ce sont Dostofevsky et Stendhal, puisque l'acte créateur est celui par lequel l'artiste quitte le monde réel et lui en supplée un autre : par là, il maîtrise son destin. Les hommes zoomorphes de Joy, parce

1 Laclos, p. 21.

qu'ils sont art, sont la preuve de la victoire de Goya sur l'animal qu'il nourrit en lui-même. N'est-ce pas ce que nous enseigne l'histoire de l'art ?

Le Musée imaginaire nous enseigne que le destin est menacé quand un monde de l'homme, quel qu'il soit, surgit du monde tout court. Derrière chaque chef-d'œuvre rôde ou gronde un destin dompté. La voix de l'artiste tire sa force de ce qu'elle naît d'une solitude qui appelle l'univers pour lui imposer l'accent humain; et, dans les grands arts du passé, survit pour nous l'invincible voix intérieure des civilisations disparues.¹

Quand Edme Thirard, au cours du colloque de l'Altenburg, parle de la valeur des livres, il ne mentionne que trois titres. Or, ce sont trois romans de la "reconquête du monde"²: Robinson, Don Quichotte et L'Idiot. Thirard dit que ce sont les trois seuls livres qui tiennent en face de la prison. C'est que tous trois illustrent une victoire sur la solitude, le domptage du destin. Quand on sait jusqu'à quel point Malraux exalte la fraternité, on comprend de reste les dimensions de cette victoire sur la solitude: c'est un triomphe sur ce qui diminue l'homme. L'acte créateur de DeFoe, de Cervantès et de Dostoïevsky est un acte de salut, pour eux d'abord, et pour l'humanité tout aussi bien. Par leur création, tous les grands artistes fournissent aux hommes les moyens de reprendre en main

1 Les voix du silence, p. 628.

2 Les noyers de l'Altenburg, p. 121.

leur destin:

Toujours enrobé d'histoire, mais semblable à lui-même depuis Sumer jusqu'à l'École de Paris, l'acte créateur maintient au long des siècles une reconquête aussi vieille que l'homme.¹

Sans doute est-ce depuis les débuts de l'école de Paris, ou peut-être un peu avant, que cela nous apparaît plus clairement. C'est qu'à cette époque l'art a rompu avec la fiction, avec l'embellissement, avec la transfiguration. A cette époque, on recrée; et c'est un monde d'où tout destin est exclu qui naît. La "nouvelle valeur capitale" dont cet art nous a permis de prendre conscience est "la prise absolue et proclamée du peintre sur ce qu'il représente".² On peut vouloir que la Symphonie pastorale soit une représentation: mais Beethoven aurait pu imiter un orage plus fidèlement ...; et la joie des paysans après l'orage, comment eût-il tout simplement pu la représenter? Prenons garde que le chant de "la métamorphose du monde en tableaux"³, ou en sculptures, ou en cathédrales, ou en films, constitue l'ensemble des "livrets d'une inépuisable musique"³. Tout le peuple des statues et toute la foule des grands romans participent de l'immense et éternel univers musical qu'est l'art.

1 Les Voix du silence, p. 637.

2 Ibid., p. 118.

3 Le musée imaginaire, p. 239.

La surdité beethovenienne et la solitude hantée de Goya rejoignent le chant de Nietzsche dans le tunnel du Saint-Gothard. Son chant n'est pas un embellissement du monde. S'il veut chasser l'ennui, on peut s'interroger sur celui-ci : l'ennui est troublant qui prend la forme du chant dans la bouche d'un fou. Il n'est pas non plus un combat seulement contre le destin. Son chant est plus fort que sa folie et c'est à travers sa folie qu'il en prend conscience. Il sait alors qu'il n'est plus dans le monde où il est fou. Pour ses compagnons de voyage, il est resté un fou. La solitude apparente de Don Quichotte existera toujours. Il y a eu et il y aura encore bien des guerres, malgré la Fusillade du 3 mai. Et ce n'est pas Les frères Karamazov qui tuera la mort. Nous savons que la vapeur, ou la goutte d'eau, suffira toujours pour tuer l'homme. Mais, comme Malraux l'a écrit à propos de Goya,

Lorsque son génie trouve le chant profond
du Mal, peu importe qu'au fond de sa nuit
reviennent ou non tournoyer ses multitudes
d'ombres, son peuple de hiboux et de sor-
ciers.¹

Il s'est alors créé un monde où l'absurde n'existe pas, un monde autonome et cohérent, et il y a enfermé sa conscience devenue libre en face de la surdité, des morceaux de fer dans la chair vivante, de la mort, du temps. Voilà qui

1 Saturne, p. 127.

suffit à nourrir la fierté avec laquelle Malraux évoque les triomphes de l'oeuvre d'art :

Mais l'homme est-il obsédé d'éternité, ou d'échapper à l'inexorable dépendance que lui ressasse la mort ? Survie misérable qui n'a pas le temps de voir s'éteindre les étoiles déjà mortes ! mais non moins misérable néant, si les millénaires accumulés par la glaise ne suffisent pas à étouffer dès le cercueil la voix d'un grand artiste ... Il n'y a pas de mort invulnérable devant un dialogue à peine commencé, et la survie ne se mesure pas à la durée ; elle est celle de la forme que prit la victoire d'un homme sur le destin, et cette forme, l'homme mort, commence sa vie imprévisible. La victoire que lui donna l'existence, lui donnera une voix que son auteur ignorait en elle. Ces statues plus égyptiennes que les Egyptiens, plus chrétiennes que les chrétiens, plus Michel-Ange que Michel-Ange — plus humaines que le monde — et qui se voulurent une irréductible vérité, bruissent des mille voix de forêt que leur arracheront les âges. Les corps glorieux ne sont pas ceux du tombeau.¹

Voilà qui en dit long sur la véritable autonomie du monde de l'art. On peut douter de Picasso² — on en doute déjà moins d'ailleurs —, mais comment douter de Michel-Ange ? Ses oeuvres nous font encore rêver d'une merveilleuse harmonie. C'est avec une très profonde tristesse que notre civilisation agnostique contemple tant de divinité en l'homme, et nous nous prenons à déplorer la "mort de Dieu".³

¹ Les voix du silence, p. 639.

² Nous ne parlons évidemment pas ici de la vie privée de Pablo Picasso et de ses déclarations sensationnelles, mais de l'auteur de Guernica.

³ Comme cette attitude peut étonner notre lecteur encore peu informé de Malraux, nous rappelons ici que,

(suite à la page suivante).

La grandeur de Phidias et de Michel-Ange est incontestée et incontestable. Mais nous oublions trop aisément que la grandeur de l'homme prend également forme dans Pierrot lunaire de Schönberg, dans la porte étroite de Gide, dans le citoyen Kane d'Orson Welles, dans l'église de Ronchamp de Le Corbusier, dans Guernica de Picasso. Sans doute, "la culture est l'héritage de la qualité du monde"¹, mais prenons garde que la culture ne puise pas seulement dans le passé et qu'elle se nourrit d'un présent bien peu éloigné. De toute façon, dans cette victoire, le passé et le présent ne sont rien et la victoire est tout. Comme le dit Malraux:

Ce passé-là n'est nullement l'ancienneté, c'est l'énigme de la présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort.²

3 (suite)

même si nous ne l'indiquons pas toujours, nos propos se veulent le plus fidèles possible à la pensée de Malraux. Nous tâchons de faire en sorte que notre lecteur ait l'impression de lire notre auteur.

Quant à cette attitude, elle n'est pas formulée avec netteté dans l'œuvre de Malraux. Toutefois, une fréquentation assez prolongée de ces livres nous a donné l'impression bien nette que, dans le milieu divin de la Grèce et de la Renaissance, l'homme avait acquis une certaine grandeur qu'il n'a pas retrouvée depuis, et que Malraux admire surdessus tout. Toutefois, cela n'enlève rien aux pouvoirs qu'il reconnaît au gothique, au byzantin, au roman.

¹ Les voix du silence, p. 630.

² La statuaire, p. 54.

Dans une perspective différente, Malraux a repris cette idée en parlant de Cézanne, dans la métamorphose des dieux:

Il peint afin que ses œuvres et son nom demeurent dans la mémoire des hommes, mais d'abord afin d'atteindre le monde dans lequel Poussin s'unit pour lui au Tintoret —

(Suite à la page suivante.)

Comment dénombrer ce qui appartient à la mort ? La vie réelle elle-même lui appartient. En pleine forêt cambodgienne, Perren n'appartient pas moins à la mort que Hernandez, au coeur de Tolède en plein midi. La mort change la vie de l'un et de l'autre en destin. A compter de ce moment, l'irréparable recouvre tous les gestes inutiles ou absurdes. La fraternité et le courage des révolutionnaires récupèrent beaucoup de ces gestes.

A la fin de l'introduction aux Noyers de l'Altenburg, Malraux fait appel à l'art, au-delà du combat. Et c'est prisonnier à Chartres en 1940, qu'il avoue: "Ici, écrire est le seul moyen de continuer à vivre."¹

Mais, cela n'est pas apodictique, car ce n'est qu'au terme d'un long et douloureux débat que Malraux conclut au triomphe de l'art sur l'absurde. Nous retrouvons ce débat dans L'espoir, où la double voix de sa conscience s'exprime par la bouche d'Alvear — dont la parenté de pensée avec le vieux Gisors est très étroite; leurs vies se ressemblent d'ailleurs étrangement — et de Seali qui se méfie de la gratuité de l'art:

2 (suite)

le monde dans lequel les chefs-d'oeuvre ne manquent pas les étapes d'un irréversible passé, car Poussin n'y succède pas au Tintoret, ni Cézanne lui-même ? Poussin: le monde dans lequel l'Architecte au plan s'unira pour nous à la Corie d'Euthydikos et aux Rois de Chartres, la Pietà d'Avignon aux fresques d'Ajanta, et Vermeer à Rembrandt — le monde de la présence dans notre vie, de ce qui devrait appartenir à la mort.

1 Les noyers de l'Altenburg, p. 30.

— Dans les églises du Sud où l'on s'est battu, j'ai vu en face des tableaux de grandes taches de sang. Les toiles ... perdent leur force ...

- Il faudrait d'autres toiles, c'est tout, dit Alvear, la pointe de la barbe enroulée sur l'index, du ton d'un marchand qui va changer les tableaux d'un appartement.

- Bien, dit Scali: c'est mettre haut les oeuvres d'art.

- Pas les oeuvres: l'art. Le plus pur de nous, ce ne sont pas toujours les mêmes oeuvres qui permettent d'y accéder, mais ce sont toujours des oeuvres ...¹

- (...) La mort gagne ou perd. Bien. Le reste, ce sont des rapports entre les idées. La mort n'est pas une chose si sérieuse: la douleur, oui. L'art est peu de chose en face de la douleur, et, malheureusement, aucun tableau ne tient en face de taches de sang.

- (...) Ah ! monsieur Scali, vous avez une grande habitude de l'art, et pas encore une assez grande habitude de la douleur ... Et vous verrez plus tard, car vous êtes encore jeune: la douleur devient moins émouvante, quand on est assuré qu'on ne la changera plus ...

Il regardait Scali qui venait de s'asseoir sur le divan.

"Ce ne sont pas les dieux qui ont fait la musique, monsieur Scali, c'est la musique qui a fait les dieux."

- Mais peut-être est-ce ce qui se passe dehors (la guerre) qui a fait la musique ...

(...)

- Comme si c'était fait exprès, dit Alvear lentement (au sujet de son fils Jaime qui a perdu la vue dans la guerre civile espagnole), là, juste en face de ses yeux, dans ces casiers de la bibliothèque, sont tous les livres sur la peinture, les milliers et les milliers de photos qu'il a regardées ... Et pourtant, si je fais jouer le phono, si la musique entre ici, je peux parfois le regarder, même s'il n'a pas ses lunettes ...³

Ainsi, seul l'art permet au vieillard de regarder en face la souffrance absurde de la guerre. Mais il faut qu'il soit

1 L'espoir, p. 701.

2 Ibid., p. 703.

3 Ibid., pp. 706-707.

aidé en cela par une longue habitude de la souffrance. Le plus, cela n'est possible que parce que, dans son geste créateur, le compositeur a vaincu et annexé le monde de la souffrance absurde. C'est seulement en écoutant cette musique d'annexion qu'il peut parvenir à annexer le monde des morceaux de fer dans la chair vivante. C'est pourquoi il importe tant que la création artistique soit la création d'un monde autonome, cohérent, signifiant, car c'est bien en trouvant une cohérence dans le monde de la musique qu'il peut parvenir à assumer le monde où son fils est aveugle. Hennebach est peut-être mieux accepté, la mastoïdite de son jeune enfant, s'il avait connu la musique. C'est sans doute à la façon du vieux Alvear que les sourds regardent Goya. Le monde de Goya est un monde où l'absurde est annexé, où l'incohérence est devenue cohérente.

C'est pourquoi Pierre-Henri Simon nous semble justifié d'écrire :

Oui, telle est bien, pour Malraux, la fin de la création artistique : passer d'un monde que l'homme subit à un monde qu'il gouverne. Elle n'est pas tant subordonnée à la beauté qu'à la liberté. Non seulement elle permet à l'artiste-individu de prolonger au-delà de sa mort sa personne éphémère, mais elle le conduit à délivrer en lui-même l'homme et à le faire dieu "sans le secours des dieux". L'art est la liturgie d'une révolte métaphysique, la revanche de l'esprit sur la fatalité. ¹

1 Pierre-Henri SIMON, Témoins de l'homme, p. 142.

Cette liturgie n'est pas exclusive aux artistes. La fatalité est commune à tous les hommes. Le XX^e siècle n'a permis à aucun Européen d'oublier ce que sont les morceaux de fer dans la chair vivante. On n'est pas prêt d'oublier les cris de Buchenwald et les plaintes de Nagasaki. L'Afrique a appris chèrement le prix de la liberté. L'Orient est presque en feu et le Moyen-Orient est en flammes. Seule l'Amérique semble avoir été épargnée jusqu'ici, et c'est peut-être ce qui donne mauvaise conscience aux Américains, puisqu'ils vont jeter des gaz ailleurs sur les hommes ! Chaque homme, sur cette planète, sait que ces gaz ne brûlent pas des "Russes sur le front de la Vistule", quelque part dans Les noyers de l'Altenburg ..., mais de vrais Vietnamiens.

Bien qu'il ne faille pas minimiser cette souffrance, il en est une autre plus intérieure : l'absurdité d'être homme. Tout homme la ressent au moins un peu, de quelque façon, avant de recevoir la goutte d'eau qui le tuera.

L'artiste et le non-artiste sont frères dans "la condition humaine". C'est pourquoi l'artiste parle pour le non-artiste, et que celui-ci comprend le langage de celui-là : Aussi, parlant des grandes peintures, Malraux dit :

Et nous distinguons enfin ce qui les unit
toutes à tant d'autres : l'artiste, par sa
lente conquête, s'y est puissamment libéré

de sa dépendance, qu'elles apportent à tous ceux qui entendent leur langage le plus persuasif écho de sa libération: la postérité, c'est la reconnaissance des hommes pour des victoires qui leur semblent promettre la leur ...¹

La responsabilité de l'artiste ne s'étend pas à son seul sort. Il faut prendre garde de minimiser la portée sociale de l'art. L'ange de Reims ne sourit pas qu'à celui qui l'a sculpté, mais à tous ceux qui le regardent, fut-ce dans le musée imaginaire. Si l'artiste a créé un chef-d'oeuvre, il a apporté sa contribution au triomphe de l'homme sur sa condition. Quelle victoire sur la cécité qu'un opéra de Mozart, et sur la surdité qu'une sculpture de Rodin !

Qui contestera la grandeur de la création artistique ainsi comprise ? Il y a beaucoup d'honneur à apporter aux hommes le monde privilégié de la musique, de la peinture. Mais cet honneur n'aura pas été futile, puisque l'humanité, à travers la grandeur de l'artiste et par elle, pourra désormais prendre conscience de sa propre grandeur. C'est ce que Malraux explique dans la préface du Temps du mépris:

Mais on peut aimer que le sens du mot art soit tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux. ²

1 Les voix du silence, p. 462.

2 Le temps du mépris, p. 9.

Cette grandeur est donc une grandeur conquise; dans la solitude et la douleur, mais aussi sur la solitude et la douleur. Qu'elle soit conquise ne fait pas qu'elle est acquise une fois pour toutes. Le mille-pattes reste vivace en l'homme, et ce qui tente de l'écraser, le destin, n'a pas reflué à jamais. Et si la conscience de son destin est déjà une prise sur lui, la création artistique est une victoire. "L'homme serait encore plus fort que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt", pensait Pascal. Malraux le pense aussi. Toutefois, à ses yeux, il ne s'agit pas seulement d'être plus fort que le destin, mais il est nécessaire, dans une civilisation où l'homme ne parle plus sur Dieu, d'annexer le monde, de le métamorphoser en tableaux, en sculptures, en musique.

L'humanité n'oppose pas seulement au cosmos la conscience qui les rattache l'un à l'autre, elle lui oppose aussi le monde des formes chargées de signification, qui n'appartient qu'à elle, même lorsque ces formes croient la nier; sa victoire n'est pas dans le sens particulier qu'elle donne au monde, mais dans le fait de lui en donner ou lui en opposer un. Conquis à la fois sur le chaos et sur la fourmilière, sur l'immense réflexe conditionné des civilisations, sur la mortelle puissance qu'a la vie de se détruire et de s'avilir: l'homme n'est pas moins menacé par les psychotechniques que par l'animalité. Lorsque l'art n'aide plus les religions à créer l'univers auquel l'homme n'est pas étranger, il tente de le créer sans elles, et la ruelle de Vermeer, le bouquet de Chardin, commencent d'apporter un monde où l'homme est moins fourmi que dans le vrai. ¹

1. La statuaire, pp. 50-51.

Voilà comment l'art a fait du chaos un monde ordonné où l'homme peut être l'homme. Qu'est-ce que l'homme ? Malraux avouait lui-même s'être toujours posé cette question depuis ses débuts d'écrivain. Nous le savons un peu mieux maintenant. Nous connaissons son espoir et ses conquêtes malgré "le temps du mépris" et la "condition humaine". Le silence a acquis une voix. Ce n'est pas la bête en l'homme, qui la lui a donnée, mais sa part la plus haute. Cette part en l'homme la plus haute, c'est la création artistique. Comme l'a écrit Malraux :

L'humanisme, 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. Dans le soir où dessine encore Rembrandt, toutes les Ombres illustres, et celles des dessinateurs des cavernes, suivent du regard la main hésitante qui prépare leur nouvelle survie ou leur nouveau sommeil ...

Et 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.¹

Voilà la signification de l'art dans la première civilisation qui cherche la signification de l'homme.

¹ Les voix du silence, pp. 639-640.

Troisième partie :

LES STYLES CONTRE LA CONDITION HUMAINE.

1. Les styles et l'histoire de l'art.

Que devient l'histoire de l'art quand elle est celle de la libération de l'homme ? car, après tout, les formes des rapports de l'art avec l'univers et le destin variant avec les siècles et même plus rapidement encore, la question est inévitable. L'art gothique ne voit pas l'homme comme l'art roman: il n'existe à peu près pas de parenté entre l'Eternel de Moissac et le Beau Dieu d'Amiens.

Pour expliquer ces différences, on peut recourir aux notions habituelles de l'histoire de l'art. Ainsi on peut dire que le créateur du Beau Dieu avait des connaissances techniques supérieures à celles du sculpteur de Moissac, puisque le Beau Dieu est plus "ressemblant" que l'Eternel ; c'est vraisemblable. On peut également affirmer qu'à Amiens les sculpteurs ont fait des découvertes techniques inconnues à Moissac. Par exemple, on possédait sans doute à Amiens des ciseaux et des maillets que Moissac eût enviés, des échafaudages plus audacieux, un matériau plus malléable, une technique mieux maîtrisée qui pouvait assurer des nez mieux "réussis", des yeux plus "présents", etc ...

"Alors, pourquoi le Greco, qui, dans sa jeunesse, pastiche très bien Titien, fait-il des corps allongés ?

A cette époque, comme aujourd'hui, les Espagnols ne pouvaient pas être si différents des Italiens — et la seule constatation en est ridicule. Et pourtant, il suffit de tenter d'imaginer l'enterrement du comte d'Orgaz peint par Titien pour se convaincre que la réussite de la "ressemblance" explique peu — pour ne pas dire: guère — l'évolution de l'art. Dans sa "période bleue", Picasso dessine des corps aussi réussis que ceux des impressionnistes; il a perdu cette habileté au cours de sa vie? Comment expliquer que Goya, dont — jusqu'à quarante ans — les portraits sont presque des photographies, ait dit de sa Maison du sourd, selon une légende célèbre: "Donne-moi un morceau de charbon et je te ferai le plus beau tableau du monde"? Les formes évoluent. Vers quoi? Sûrement pas nécessairement vers la ressemblance. Et, si oui, jusqu'à quel point et pourquoi? comme pour sinon ...

Nous avons déjà dit que la création artistique est création d'un monde autonome. Et, parlant des formes des oeuvres, nous disons: style. Dans une telle conception de l'art, que devient le style?

La peinture tend bien moins à voir le monde qu'à en créer un autre; le monde sert le style, qui sert l'homme et ses dieux.

Alors le style ne nous apparaît plus seulement comme un caractère commun aux oeuvres d'une école, d'une époque — conséquence ou ornement d'une vision — il nous apparaît comme l'objet de la recherche fondamentale de l'art, dont les formes vivantes ne sont que la matière première. Et à: "Qu'est-ce que l'art?"

nous sommes portés à répondre: "Ce par quoi les formes deviennent style."¹

Nous appelons ces formes: style, et nous disons: "c'est le style 'gothique' ou 'c'est dans le style de Goya'". Mais le premier n'est pas le second. Qu'est-ce que cela implique? Malraux le dit sous forme de question:

Que suggèrent-ils (les styles) alors, sinon une relation de l'homme et de l'univers?²

Dès lors, il est facile de concevoir pourquoi le passé nous a légué un sourire de Reims si différent du saturne de Goya. Ce dernier est atale — ou se veut tel — dans un monde où Dieu est en agonie par le diable, alors qu'à Reims les hommes entretiennent avec leur sauveur un dialogue harmonieux. A Reims, on sourit à la vie. Elle a un sens et l'homme y est heureux. Pour Goya, la vie est absurde: il se révolte contre une telle condition. La relation de l'homme et de l'univers a bien changé de Reims à Goya. Les styles le prouvent.

Mais, qu'est-ce donc qu'un style? Disons "c'est" ce qu'il n'est pas:

Un style n'est pas seulement son écriture, ne se réduit à son écriture que lorsqu'il cesse d'être conquête pour devenir convention.³

1 Les voix du silence, p. 270.

2 Le statutaire, p. 43.

3 Les voix du silence, p. 312. Le mot "conquête" est en italique dans le texte.

Après Lysippe, l'art hellénistique est conventionnel. Et pourtant, "l'écriture" des épigones de Lysippe et celle de Rome ressemble bien à celle de Lysippe. Malraux dit même que "Rome n'eut pas d'art, mais une gigantesque industrie d'art".¹ Pourquoi ? Parce que depuis les hellénistiques décadents, les relations que l'homme entretient avec l'univers ne sont plus celles qu'entretenaient Phidias et Lysippe. Les Romains sont courageux, mais la conscience du destin s'est bien effritée depuis l'Agamemnon d'Eschyle. Malgré ce changement de conscience, malgré son indifférence presque totale aux dieux, Rome tenta d'imiter Lysippe. Voilà pourquoi Rome est sans art. Si l'art est ce par quoi les formes deviennent style, comment, de la simple imitation d'une écriture — un style n'étant pas seulement son écriture — Rome eut-elle tiré un style ? L'histoire du pastiche et de la copie serait très instructive sur ce point.

Si un style n'est pas seulement son écriture, qu'est-il donc ?

Nous entendons par style l'unité qui ordonne la diversité des archaïques grecs ou des sculptures médiévales.²

Quelle est l'unité qui ordonne la sculpture romane ? La foi

1 Le monde chrétien, p. 13.

2 La métamorphose des dieux, p. 168.

au "Dieu d'Amour" prêché par saint Augustin, et aux yeux de qui l'homme n'est rien. Dans quelle unité s'ordonnent Chartres, Reims, Amiens, Bamberg, Strasbourg, Notre-Dame de Paris ? Le Sauveur des hommes était le Christ, Dieu et homme, le plus parfait des hommes, ce qui leur permettait de dialoguer avec lui. A Autun, l'homme n'était rien aux yeux de l'Eternel; à Chartres, il devient un frère du Christ. Malraux conclut de ce changement de perspective que

La continuité des formes devient illusoire lorsque l'art change de fonction.¹

Gislebert d'Autun veut exprimer le monde de l'Eternel. Chartres fait voir que l'homme est l'infime mais irremplaçable associé du Christ dans sa rédemption.

Le changement de fonction de l'art est encore bien plus évident dans les temps modernes. Qu'est devenu l'art d'assouvissement dans Les caprices de Goya ? Les valeurs ont changé. Le style aussi; et pour cause. Comme le dit Malraux,

Ne confondons pas les pin-up avec les nus de la Grèce et de l'Inde, dont les sensualités si différentes relient l'homme au cosmos. Il n'y a pas d'art sans style, et tout style implique une signification de l'homme, son orientation par une valeur suprême — proclamée ou secrète — celle-ci s'appelle art ou peinture, comme il advient dans l'art moderne. Le domaine de l'assouvissement n'est pas un domaine de valeurs, mais de sensations; il ne connaît qu'une succession d'instantanés, alors qu'arts et civilisations ont lié l'homme à la durée sinon à l'éternité, et tendu à faire de lui autre chose que l'habitant comblé d'un univers absurde.²

¹ Loc. cit., p. 128.

² Les voix du silence, p. 523.

L'art grec, qui loue la grandeur de l'homme, et l'art roman, qui célèbre la grandeur de Dieu, ne pouvaient épouser un style analogue, la fonction de leur art n'ayant rien d'analogue. Comment pouvait-il en être autrement, puisque l'art constitue un monde autonome et cohérent? Il est logique que les formes de la cohérence varient suivant l'incohérence que l'artiste observe dans son univers réel. Moins l'homme sera libre, plus son art sera autonome — l'art roman doit bien peu au réel, mais quelle est la liberté d'un homme conscient de n'exister que par Dieu? Mince autonomie, du moins, — et inversement: l'homme de Michel-Ange parle avec Dieu d'égal à égal; c'est pourquoi, son David est un si bel adolescent et manifeste tant de liberté. Tout style est création d'une cohérence artistique qui manifeste la vision plus ou moins corrosive que l'artiste a du chaos de la condition humaine.

Les styles sont donc des significations; nous les avons vus se combattre, se succéder, mais nous les avons toujours vus substituer, au système inconnu du monde, la cohérence imposée par eux à ce qu'ils "représentent". Aussi complexe, aussi déchiré que ce veuille un art — même celui de Van Gogh ou de Rimbaud — au regard du chaos et de la vie il est unité, et pour le lui faire proclamer, il suffit de la menue postérité de quelques siècles... 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.¹

C'est pourquoi on juge de la qualité d'une œuvre d'art à son autonomie, à sa cohérence. Cela ne signifie pas

1 Loc. cit., p. 322.

que le style de Sumer est supérieur à celui de David ou d'Ingres, puisqu'il emprunte moins au réel. Ce n'est pas de cette autonomie qu'il s'agit précisément. La qualité des oeuvres varie suivant la cohérence entre ce que l'artiste veut exprimer et ses moyens. Goya ne veut pas exprimer l'accord entre l'homme et son destin, comme le fit Phidias, mais le plus entier désaccord:

Ce style n'était pas concevable sans la lutte contre la civilisation, dont Goya était l'annonciateur; mais, la civilisation mise en question, l'harmonie du monde récusée, la fonction de la peinture changeait. ¹

De même, on conçoit mal que l'art gothique ait pu traduire la révolte; il tient sa grandeur de ce que ses moyens: l'harmonie des corps, la sérénité des visages, la grâce des gestes, etc..., s'accordent à cette foi chrétienne selon laquelle l'homme participe d'une vaste fraternité dont le Christ est le chef.

De même aussi,

la valeur d'une oeuvre n'est fonction ni de la passion ni du détachement qui l'animent, mais de l'accord entre ce qu'elle exprime et les moyens qu'elle emploie. ²

Nous connaissons de reste la variété des moyens employés pour créer la cohérence du monde de l'art. Le clair-obscur de Rembrandt est loin du monde polychrome du Greco. L'histoire des Vénus, à elle seule, est plus qu'éloquente sur

1 Saturne, p. 156.

2 Le temps du mépris, pp. 8-9.

cette variété de moyens. Ce que l'oeuvre exprime peut paraître moins varié, au premier coup d'oeil, étant donné qu'il y a une nature commune aux destins individuels. Après tout, tous les hommes meurent, après un temps plus ou moins long de souffrance. La conscience qu'on en a varie. La style varie d'autant.

Cette forme née d'une extase angoissée (...), c'est une désorganisation particulière, une émotion devant l'une des forces du monde...¹

Le style de l'oeuvre change suivant l'émotion ressentie devant les forces de l'univers, et aussi suivant le changement des forces elles-mêmes. Et l'histoire nous a appris que les forces qui tentent de détruire l'homme sont au moins aussi nombreuses que celles qui tentent de le sauver. On peut presque mesurer la fougue de notre art à la profondeur de notre conscience historique.

D'ailleurs, on peut presque mesurer la conscience passée du destin à la grandeur des styles qui la manifestent:

Rien ne donne une vie plus corrosive à l'idée de destin que les grands styles, dont l'évolution et les métamorphoses semblent les longues cicatrices du passage de la fatalité sur la terre.²

Nous avons déjà longuement parlé du destin de l'homme, de la lutte douloureuse, mais éventuellement victorieuse, de l'art avec ce destin. Les styles sont les formes de cette lutte.

1 La tentation de l'Occident, p. 157.

2 Les voix du silence, p. 44.

2. Les métamorphoses.

Une histoire de l'art serait donc une histoire des styles. Mais qu'est-ce donc que l'histoire? Suivons Malraux:

Toute tentative de rendre le passé intelligible fait de lui une évolution ou une fatalité, chargée d'espoir ou de mort pour ceux à qui cette tentative s'adresse; alors qu'une histoire de l'art, et non une chronologie des influences, ne saurait pas plus être celle d'un progrès qu'être celle d'un éternel retour. Lorsque nous découvrons que la clef de la création est dans sa rupture, l'art, sans se séparer de l'histoire, se lie à elle en sens inverse, et autrement. L'histoire de l'art entière, quand elle est celle du génie, devrait être une histoire de la délivrance: car l'histoire tente de transformer le destin en conscience, et l'art de le transformer en liberté.
(...)

La précision qu'apporte l'histoire aux conquêtes de l'art approfondit leur sens, mais n'en rend jamais complètement compte, parce que le temps de l'art n'est pas la durée de l'histoire. C'est dans la mesure où l'oeuvre d'art, même inséparable d'un moment particulier du passé, participe d'une invincible part du présent artistique, que notre culture prend la forme que nous lui voyons: le passé d'un tableau n'appartient pas tout à fait à un temps révolu, et n'appartient pourtant pas au présent. ¹

Une histoire des styles n'est donc pas une analyse de l'évolution de l'inspiration des artistes, de l'influence de leurs prédécesseurs sur eux, de la ressemblance de leurs techniques respectives, mais l'étude d'un éternel présent situé hors du temps, un peu à la manière des dieux, alors que l'histoire n'est que conscience du passé. L'histoire ne change rien au passé. Une histoire de l'art, qui est celle

1 Les voix du silence, p. 621.

de la libération de l'homme, transforme le passé en le privant, en quelque sorte, de sa nature même pour le faire entrer dans le présent de l'art où Phidias rencontre Michel-Ange par-dessus dix-sept siècles, et Rodin par-dessus plus de deux mille ans. Mais, à propos des bouddhas de Bourdeilles, Malraux a écrit :

Ce style, dans lequel nous sommes tentés de chercher le lien qui nous unit à la préhistoire, semble nier l'histoire. Si l'on cesse de voir sur les parois des cavernes "des bisons supérieurement croqués", si l'on rapproche les animaux de Lascaux de ceux de Mésopotamie et de l'Egypte, les premiers font figure d'apparitions. La relation de l'homme avec l'animal s'est modifiée de la façon la plus profonde; et sans doute avec l'univers...¹

De toute évidence, il y a un changement dans la vision du monde, et cela ne va pas sans un changement dans le monde lui-même. "Un nouveau système de relations des choses et des êtres"² en remplace toujours un ancien. Mais les taureaux de Picasso sont plus immédiatement parents de ceux de Lascaux que de ceux de Goya; c'est révélateur de la négation de l'histoire par l'art.

L'oeuvre surgit dans son temps et de son temps, mais elle devient oeuvre d'art par ce qui lui échappe.³

Les oeuvres académistes ont longtemps été choyées du public. Elles sont "belles", c'est-à-dire "jolies". C'est à ce titre qu'on a vanté l'art de Rome qui, pourtant, n'a pas d'art mais une gigantesque production d'oeuvres-d'art. Michel-

1 Des bas-reliefs aux grottes sacrées, p. 25.

2 Saturne, p. 50.

3 La métamorphose des dieux, p. 32.

Ange surgit de la grande harmonie de la Renaissance italienne et il nous fascine. Mais la perfection de son Moïse n'est pas le dernier mot de l'art; il y a aussi Cézanne et Byzance. Et c'est précisément par ce qui échappe au quattrocento que Michel-Ange est grand à nos yeux. Tel est l'enseignement de la civilisation présente:

La métamorphose décisive de notre époque, c'est que nous n'appelions plus "art", la forme particulière qu'il prit dans quelque lieu ou temps que ce soit: mais qu'à l'avance, il les déborde toutes. ¹

C'est pourquoi Gislebert d'Autun n'est pas moins grand pour nous que Picasso; et si les couleurs de Pollock nous fascinent, elles ne sont pas l'art, mais un moment de l'art.

L'Apoxyomène de Lysippe, le Diadumène de Polyclète, le David de Michel-Ange et l'Âge d'airain de Rodin sont "oeuvres d'art dans la mesure où, loin de jalonner un progrès, elles lui échappent." ² Le Diadumène peut nous sembler moins convaincant que l'Âge d'airain, mais ce n'est pas parce que celui-ci est plus beau que celui-là. Les contemporains de Polyclète eurent sans doute trouver la statue de Rodin nul 'équilibrée. Pour nous, cette dernière semble mieux manifester la conscience angoissée que nous avons de notre destin, alors que le Diadumène nous paraît sans vie, d'une beauté presque insignifiante. Si nous pouvons comparer ces quatre statues, ce n'est pas parce qu'elles marquent un progrès l'une sur l'autre

1 Les voix du silence, p. 624.

2 La statuaire, p. 54.

— l'Apoxyomène nous semble beaucoup plus parent de l'Âge d'airain que le David —, mais parce qu'elles échappent au progrès et que nous les mettons toutes devant le destin qui nous harcèle, en les interrogeant sur leur aptitude à vaincre ce qui tente d'écraser l'homme. Notre civilisation retient celle qui y répond le mieux, comme l'homme eût retenu la plus "belle".

Ces observations nous montrent de reste la parenté secrète et profonde des oeuvres-d'art par-delà l'histoire. Notre siècle a été le premier à prendre conscience de cette continuité:

De même que le fait historique décisif du XIX^e siècle fut la naissance de la conscience historique, l'expression décisive de la métamorphose au XX^e est la conscience que nous en prenons. Pour nous l'art est continuité profonde par la parenté secrète de ses oeuvres, continuité historique parce qu'il ne détruit jamais tout ce qu'il a hérité (le Greco ne se délivre pas de Titien en peignant des Cézanne) mais il est aussi métamorphose des formes par la nature de la création, par la coulée du temps — historique ou non.¹

Les artistes ne font jamais table rase du passé, malgré des prétentions déclarées de tout reprendre à zéro. L'héritage est énorme. Par contre, les changements dans la condition humaine engendrent des modifications de formes ou, plus largement, des métamorphoses de styles. Ainsi, les artistes qui peignent après Hiroshima comme ils le faisaient avant se sont sclérosés et leur art est à peu près mort depuis '45,

1 Les voix du silence, p. 625.

parce que les hommes ont connu la bombe atomique et qu'ils s'en savent menacés; or, la peinture antérieure à '45 n'exprime pas précisément cette horreur. Voilà pourquoi elle répond moins bien à nos angoisses.

Toutefois, que l'art change de style après l'éclosion de la première bombe A n'implique pas un asservissement de l'art, mais une nouvelle sensibilité de l'homme chez qui les coups du destin ont suscité une attitude d'interrogation. On peut parler d'asservissement de l'art dans le cas du régime soviétique, par exemple.

Asservir l'art est avant tout imposer un style; plus précisément, substituer à la recherche de style qui est la vie même de l'art, la convention ou la séduction; car l'art subit mille contraintes, se nourrit de plusieurs, et meurt d'une seule.¹

Un art des fours crématoires n'est pas un art asservi. Et il sera un grand art s'il lutte adéquatement avec le destin de ceux qui ont vu la fumée et senti l'odeur des fours, et entendu les cris de ceux qu'on y jetait. On oublie trop aisément que l'art de Goya peut être aussi valable que celui de Dalí en face des fours, car "l'art d'une civilisation est à la fois celui qu'elle crée, et l'ensemble des figures présentes pour elle."² C'est ainsi que le chant de Caegall s'accompagne de l'écho de la voix d'Ellora, au-dessus des chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire, de Vézelay et d'Autun.

¹ La statuaire, pp. 43-44. Le souligné est en italique dans le texte.

² La métamorphose des dieux, p. 20.

C'est sans doute la raison pour laquelle Malraux dit que le musée est "une confrontation de métamorphoses".¹ La métamorphose est une notion ambivalente, elle implique la notion d'unité en même temps que celle de changement. Il faut que les oeuvres perdent, en quelque sorte, leur signification originelle pour qu'il y ait métamorphose. Mais si l'oeuvre particulière ne rend plus son premier son, celui que voulait lui faire rendre son auteur, c'est pour mieux participer de l'unité de l'art, création d'un monde autonome en face du monde réel. Toute oeuvre naît avec une signification. Elle perdra une bonne part de cette signification mais en gardera suffisamment pour ne pas qu'elle se confonde avec n'importe quelle autre. La part qu'elle perdra lui permettra de s'unir aux autres oeuvres, de leur ressembler suffisamment pour que sa différence lui permette de dialoguer avec elles.

La métamorphose n'est pas un accident, elle est la loi même de la vie de l'oeuvre d'art. Nous avons appris que si la mort ne contraint pas le génie au silence, ce n'est pas parce qu'il prévaut contre elle en perpétuant son langage initial, mais en imposant un langage sans cesse modifié, parfois publié, comme un écho qui répondrait aux siècles avec leurs voix successives: le chef-d'oeuvre ne maintient pas un monologue souverain, mais un invincible dialogue.²

Notre civilisation se caractérise par sa pose en question du monde. Voilà le point de départ de la métamorphose que nous

1 Les voix du silence, p. 12.

2 Ibid., pp. 66-67.

imposons au passé. Notre classification des oeuvres est axée sur cette conception de l'homme. Voilà pourquoi nous ne jugeons pas le Diadumène selon sa pure beauté — ce que faisait les hellénistiques contemporains de Polyclète — mais selon son aptitude à exprimer une mise en question du monde. Voilà qui change considérablement la signification d'une oeuvre. Et pourtant nous nous souvenons de ce que les hellénistiques trouvaient le Diadumène beau. C'est la métamorphose.

Cela explique que

Par sa seule naissance, tout grand art modifie ceux du passé: Rembrandt n'est pas tout à fait, après Van Gogh ce qu'il était après Delacroix.¹

Pour que Rembrandt puisse dialoguer avec Delacroix, il fallait qu'il perde beaucoup de son pouvoir divin de louer Dieu, de sa sérénité; et Delacroix, de son romantisme sanguinaire et théâtralement tragique. Mais ils recouvraient leurs différences propres dans leur participation commune à la création du monde autonome de la peinture.

C'est parce que l'art est un autre monde, que les Vénitiens s'unissent à Cézanne, à Byzance, à Sumer, pour dialoguer. La métamorphose ne se conçoit que dans ces limites.

A nous, il semble que l'art sumérien exprime une ton-

1 Loc. cit., p. 66.

reur sacrée; qu'à Byzance, l'homme était écrasé par le Pantocrator; que l'abside des Saints-Côme-et-Damien ignorait que l'homme allait bientôt, chez Michel-Ange, parler avec Dieu d'égal à égal, puisque, dans La création, Michel-Ange a fait Adam aussi divin que son Créateur; que le Tintoret fera tout à l'heure jaillir La vole lactée du sein de Vénus; que cette grandeur éphémère ne sera plus que l'épouvante de Goya. Tous ces styles révèlent autant de visions du monde révisées par la nôtre. Et pourtant, nous y voyons une unité continue. Cette unité n'est possible que parce que nous métamorphosons ces œuvres en les rapprochant de la signification que nous reconnaissons à la création artistique. Pour se convaincre de cette métamorphose, il suffit d'imaginer ce que serait notre art aux yeux de Léonard de Vinci qui affirmait que Giotto ne savait pas dessiner, même s'il lui était reconnaissant d'avoir introduit la nature dans la peinture, ce qui, pourtant, n'était sûrement pas l'ambition de Giotto.

La création artistique ne vit que par ses métamorphoses, comme le papillon est inconcevable sans la chrysalide. Partout, l'art mène sa métamorphose, sa vie, en marge du monde, en cela que créer est nier le monde, sans égard pour l'artiste qui, lui, assume ou récusé son monde. Car assumer ou récuser le monde ne définit pas l'autonomie de l'œuvre — qui est permanente —, mais celle de l'artiste, ce qui est quand même très considérable. Michel-Ange assume

le monde; Goya le récuse. Mais La fusillade du 3 mai est aussi autonome, en tant qu'oeuvre d'art, que poise.

3. Les deux versants du passé: le sacré et le divin.

L'acceptation et le refus du monde constitue les deux versants en quoi se partage l'histoire passée de l'art. L'autonomie de l'homme s'impose lorsqu'il assume son monde. Au contraire, l'empire du sacré jaillit du refus du monde. Si l'artiste accepte le monde, il est un frère de Michel-Ange à qui le Christ rendait l'harmonie de l'univers. S'il le récuse, il est parent de Goya sur qui s'étendent les ténèbres absurdes des millénaires.

Voilà ce que sa réflexion sur l'art du passé apporte à l'agnosticisme moderne. Tantôt, c'est le surgissement du sacré, où la Vérité est tout et l'apparence (l'homme est apparence puisqu'il subit le temps) rien. Tantôt, c'est la poussée du divin où l'homme est devenu dieu (puisque'il lui est devenu égal) en assumant sa condition.

Pendant des millénaires, l'artiste a lutté contre l'éva. A l'apparence, au règne du temps, il a voulu suppléer la Vérité suprême. Il ne faut donc pas s'étonner de ce qu'il ait figuré les dieux pendant tant de siècles. S'il a agi ainsi, c'est parce qu'il avait le sentiment de l'absolu.

rence et de ce qui le faisait apparence, et que cela lui était intolérable. Plongé au coeur même du mystère, son art devait être sacré. A cet empire de Dionisos s'oppose, non pas l'art profane — qui ne naît qu'à la fin du XIX^e, — , mais l'empire d'Apollon, celui de l'acceptation du monde et de sa sublimation artistique en "beauté".

Les rapports de l'homme et du sacré nous donnent d'assister à une lutte avec l'ange dont l'homme recevra, chez Léonard, une animation sublime. Les monstres assyriens, le Pantocrator de Byzance, Cézanne, témoignent de cette lutte. L'homme y poursuit comme une divinité perdue. Le sacré y étend ses tentacules troublantes qui contraignent Goya à ses épouvantes, qui font grimacer Marthe et Marie à la cathédrale de Chichester, et sans quoi nous eûmes ignoré Van Gogh et Moissac. Le mystère du monde écrase l'homme médiéval et l'homme moderne comme il avait écrasé l'Assyrien.

Par contre, "après Delphes, il n'y a plus dans l'art grec d'autre sacré que le divin".¹ C'est qu'alors, la fatalité qui l'avait si longtemps écrasé, il la domine maintenant. Au temps où Athéna est belle et où le soleil grec caresse les frises du Parthénon, le monde est sans mystère, Apollon est dieu et c'est l'homme qui le crée. De même, si la Renaissance connaît les limites du monde, elle croit a-

1 La métamorphose des dieux, p. 61.

voir réponse à tout; l'art de Vinci et celui de Raphaël manifestent cette conviction. Dieu est avec eux. La forme de cette conviction est celle de l'antique grec:

Pour que les bas-reliefs de la colonne Trajane et les statues enfouies redevinssent visibles, il fallait d'abord que disparût la solitude dernière de l'homme. Aussi longtemps que ne s'était pas produit le grand mouvement qui le réconciliait avec Dieu et tous deux avec le monde, aucune des découvertes rémoises n'était possible: l'homme n'avait pas besoin d'anatomie, mais de théologie. Pour que redevint vivant le peuple endormi des statues antiques, il fallait seulement que sur une première statue médiévale, reparût le premier sourire.¹

La fascination du mystère dans l'art sacré effaçait du visage tout sourire. On voulait oublier l'homme à Byzance, à Palmyre, au Gandhara, en Chine, comme on l'avait recherché sur l'Acropole. L'art gothique faisait accéder l'homme au divin en le faisant parent de Jésus. C'est parce que le peuple des cathédrales "est un peuple délus"², qu'il constitue une cité divine qui "intègre et magnifie l'ordre humain"².

Dès lors,

l'homme n'est plus dépossédé de lui-même par le mystère, il se prolonge dans un infini spirituel. L'église romane inclinait le chrétien à trouver Dieu au plus profond de son âme; la cathédrale l'exalte à le reconnaître dans la création qu'elle sanctifie et transfigure.²

Cette "réconciliation de l'homme et de Dieu"³, dès lors

1 Les voix du silence, p. 249.

2 La métamorphose des dieux, p. 233.

3 Saturne, p. 87.

tres, est, "à maints égards", "une conquête du monde divin".¹ Il faut cependant prendre garde que la beauté engendrée par l'humanisation gothique de l'homme n'est pas une entreprise de séduction, mais de révélation du monde divin qui suscite chez le croyant d'Anciens une émotion qui n'est pas purement esthétique, mais religieuse particulière. Ce souffle né au Portail royal de Chartres parviendra jusqu'à l'apôtre. En effet, dès le Portail royal,

L'homme aura tiré de la pierre la seule humanité où pût se reconnaître le Dieu qu'il arrachait à la nuit. Les petites mains jointes de la candeur bourguignonne auront relevé la chrétienté prosternée; le peuple des huit mille figures de Chartres aura crié la gloire du Christ à tous les moineaux des champs beaucerons; la nef de la cathédrale sera devenue le cœur du monde, parce que la cathédrale en sera devenue le miroir. Ici finit le temps où l'invincible éternité ensevelit la face implacable de Rome: pour les siècles, le Dieu du roi d'Occident mort à la dernière croisade, effacera celui que le mur chargé d'icônes protégeait de l'impure communion des hommes.²

Ce qui distingue le divin gothique du divin grec réside dans ce que la cathédrale grandit l'homme en lui conférant la taille du Christ à qui il communique, alors que "les Grecs ont conçu l'homme comme un homme, un être qui naît et meurt."³ Le sculpteur du XIII^e siècle retient pour ses statues la définition du Christ donnée par son Eglise: Totale-ment Dieu, totalement Homme. Comme les dieux grecs ne sont qu'immortels, les artistes inventent une immortalité que

1 La métamorphose des dieux, p. 250.

2 Le monde chrétien, p. 79.

3 La tentation de l'Occident, p. 68.

leurs statues incarnent, et "le reflux de l'Olympe laisse sur la grève un peuple de figures exemplaires".¹ Les statues remplacent ainsi les dieux dans la lutte contre la fatalité, ce que nul pouvoir humain n'avait encore osé affronter. Quand on se rappelle que le sacré hantait l'homme depuis les balbutiements préhistoriques, la grandeur d'un tel créateur ne peut être que démiurgique.

Le sacré avait voulu l'indur et l'écarter sans le faire pousser : Dieu seul. Siddharta était devenu le Bouddha en délivrant l'homme de son humanité. C'est en Grèce qu'on entend pour la première fois, par la voix d'Euripide : "Je n'aime pas les dieux qu'on adore la nuit." Alors commence l'art fragile des dieux qui doivent mourir avec le soleil...²

S'il y a ici une présence de l'inhumain, c'est celle du divin — "toute vie recèle son divin, et tout divin magnifie la vie qui le recèle."³ — et non celle du sacré, que Kyo ressent à se promener avec Tchen :

De cette forme humaine que Kyo ne voyait même pas, émanait une force aveugle et qui la dominait, l'informe matière dont se fait la fatalité. Ce camarade maintenant silencieux rêvassant à ses familières visions d'épouvante avait quelque chose de divin, mais aussi quelque chose de sacré — ce qu'a toujours de sacré la présence de l'inhumain.⁴

4. Conclusion.

Quant à nous, si le mystère de l'univers s'agit s'ap-

1 La métamorphose des dieux, p. 20.

2 Ibid., p. 39.

3 Ibid., p. 53.

4 La condition humaine, p. 200.

profondir à la mesure du progrès de nos découvertes, nous voulons assumer toute présence d'inhumain. Si nous savons, à cause de l'acuité de notre conscience historique, que nous ne sommes que néant perdu dans l'immensité du cosmos et dans l'éternité de la nuit, nous savons aussi que nous disposons des formes du passé et de celles qui ne demandent qu'à surgir de nous pour menacer le destin.

L'art nous est une religion; et c'est d'une religion de victoire qu'il s'agit. Cette religion, nous l'avons tirée de nous et nous voulons crier la victoire qu'elle nous apporte à la face du ciel millénairement étoilé.

C'est ce que nous enseigne Malraux.

Le Monde du 17 octobre 1957, rapportant le détail de l'attribution du Prix Nobel à Albert Camus, prête à celui-ci ces propos: "J'aurais voulu voir couronner André Malraux, mon maître de toujours." ¹ Puisse-t-il être aussi le nôtre à tous!

¹ Camus, En collaboration, Collection Cinémas et Réalités, Hachette, p. (241).

Praenota.

Nous ne reproduisons dans cette bibliographie que les titres des ouvrages ayant servi directement à la rédaction de ce travail. Joseph Hoffmann, dans L'humanisme de Malraux, pp. (379)-393, et André Vandegans, dans La jeunesse littéraire de Malraux, pp. (435)-453, ont déjà compilé des bibliographies qui, en se complétant l'une l'autre, se présentent comme exhaustives, exception faite de quelques ouvrages publiés depuis ce temps.

1. Oeuvres d'André Malraux.

- 1921 Lunes en papier, petit livre où l'on trouve la relation de quelques luttes peu connues des hommes ainsi que celle d'un voyage parmi des objets familiers, mais étranges; le tout selon la vérité. In: La tentation de l'Occident, Genève, Edition Skira, 1945, pp. (153)-(186).
- 1926 La tentation de l'Occident, Paris, Grasset, 1956, 218 p.
- 1928 Boyaune-farfelu, in La tentation de l'Occident, Genève, Edition Skira, 1945, pp. (127)-(152).
Les conquérants, in. Romans, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1947, pp. (7)-178.
- 1930 La Voie royale, Paris, Le livre de poche, 1961, 182 p.
- 1933 La condition humaine, in: Romans, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1947, pp. (179)-432.
- 1935 Le temps du mépris, Paris, Gallimard, 1935, 127 p.
- 1937 L'espoir, in: Romans, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1947, pp. (433)-858.

- 1939 Laclos, in: Les liaisons dangereuses, de Choderlos de Laclos, Lausanne, Editions Rencontre, 1960, pp. (9)-21.
- 1943 Les noyers de l'Altenburg, Paris, NRF, 1948, 295 p.
- 1946 Esquisses d'une psychologie du cinéma, Paris, NRF, 1946, non paginé (52 p.).
- 1950 Saturne, Essai sur Joya, Paris, NRF, La galerie de la Pléiade, 1950, 188 p.
- 1951 Les voix du silence, Paris, Gallimard, La galerie de la Pléiade, 1956, 661 p.
- 1952 Tout Vermeer de Delft, Introduction d'André Malraux, Paris, Gallimard, La galerie de la Pléiade, 1952, 132 p.
- Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci, courts textes d'André Malraux, Paris, Gallimard, La galerie de la Pléiade, 1952, 180 p.
- Le musée imaginaire de la sculpture mondiale.
- Tome I, La statuaire, Paris, NRF, La galerie de la Pléiade, 1952, 856 p.
- Tome II, Des bas-reliefs aux grottes sacrées, Paris, NRF, La galerie de la Pléiade, 1954, 534 p.
- Tome III, Le monde chrétien, Paris, NRF, La galerie de la Pléiade, 1954, 554 p.
- 1957 La métamorphose des dieux, Paris, NRF, La galerie de la Pléiade, 1958, 406 p.
- 1965 Le musée imaginaire, édition de 1947 remaniée et complétée en 1963 et achevée d'imprimer en 1965, Paris, Gallimard, Collection idées/arts, 1965, 256 p.

2. Travaux relatifs à André Malraux.a) Ouvrages consacrés à Malraux.

BOISDEFFRE, Pierre de, André Malraux, 6^e édition, revue et mise à jour, Paris, Editions Universitaires, 1960, 127 p.

HOFFMANN, Joseph, L'humanisme de Malraux, Paris, librairie C. Klincksieck, 1963, 397 p.

MAURIAC, Claude, Malraux ou le mal du héros, Paris, Grasset, 1946, 275 p.

PATRY, André, Visages d'André Malraux, Montréal, L'Hexagone, 1956, 41 p.

PICON, Gaëtan, André Malraux, Paris, Gallimard, 1945, 126 p.

PICON, Gaëtan, Malraux par lui-même, avec des annotations d'André Malraux, Paris, Editions du Seuil, 1953, 192 p.

VANDEGANS, André, La jeunesse littéraire d'André Malraux, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, 467 p.

b) Principales études et articles.

BLANCHET, André, "La religion d'André Malraux", in: La littérature et le spirituel, tome I: La mêlée littéraire, Paris, Aubier, 1959, pp. (193)-231.

BOISDEFFRE, Pierre de, "André Malraux, Témoin du Vingtième Siècle", in: Métamorphose de la littérature, tome I: De Barrès à Malraux, Paris, Editions Alsatia, 5^e édition entièrement refondue, 1963, pp. (431)- 529.

GOLDMANN, Lucien, "Introduction à une étude structurale des romans de Malraux", in: Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, collection Idées, 1964, pp. (59)-277.

GUISSARD, Lucien, "André Malraux, culture et démocratie", in: Ecrits en notre temps, Paris, Arthème Fayard, 1961, pp. 235-(265).

MALRAUX, Clara, Le bruit de nos pas, tome I: Apprendre à vivre, Paris, Grasset, 1963, 288 p.

MALRAUX, Clara, Le bruit de nos pas, tome II: Nos vingt ans, Paris, Grasset, 1966, 284 p.

MOELLER, Charles, "André Malraux ou l'espoir sans terre promise", in: Littérature du XX^e siècle et christianisme, tome III: Espoir des hommes, 5^e édition, Paris, Casterman, 1961, pp. (21)-192.

ROUSSEAU, André, "L'humanisme d'André Malraux", in: Littérature du vingtième siècle, tome IV, Paris, Albin Michel, 1953, pp. (174)-195.

SIMON, Pierre-Henri, "André Malraux ou le défi à la mort", in: L'homme en procès, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1965, pp. 27-50.

SIMON, Pierre-Henri, "André Malraux... et le sacré", in: Témoins de l'homme, 5^e édition, Paris, Colin, 1963, pp. (135)-153.

STEPHANE, Roger, Portrait de l'aventurier, T.-E. Lawrence, Malraux, von Salomon; précédé d'une étude de J.-P. Sartre, Paris, Grasset, 1965, 266 p.

TILLIETTE, Xavier, "Malraux et les dieux", in: Existence et littérature, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, pp. (149)-161.

3. Ouvrages divers.

CAMU, Albert, Le discours de Suède, in: Essais, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

GILSON, Etienne, Peinture et réalité, Paris, Vrin, 1958, 370 p.

NIETZSCHE, Friedrich, Ainsi parlait Zarathoustra, Paris, Le livre de poche, 1965.

SARTRE, Jean-Paul, "Explication de L'Etranger", in: Situation I, Paris, NRF, 1947.

En collaboration, Camus, Paris, Hachette, Collection Génies et Réalités, 1964, 292 p. Ont collaboré à cet ouvrage: René-Marill Albérès, Pierre de Boisdeffre, Jean Daniel, Pierre Gascar, Morvan Lebesque, André Parinaud, Emmanuel Roblès, Jules Roy, Pierre-Henri Simon.

	pages
Introduction	
1. L'idée de ce travail.	2
2. Qui est André Malraux?	6
3. Avis.	8
 Première partie: <u>La condition humaine.</u>	
1. La corrélation art-homme.	11
2. L'homme en interrogation.	15
3. La mort de Dieu.	20
4. L'homme et la mort.	24
5. La mort et le destin.	35
6. La souffrance d'être homme.	39
7. L'absurde.	46
8. La condition humaine.	53
9. La lutte contre l'écrasement.	57
 Deuxième partie: <u>L'art contre la condition humaine.</u>	
1. Introduction.	66
2. La création artistique est la création d'un monde autonome.	68
3. L'art est un moyen d'action.	84
4. L'art est une mise en question.	93
5. Accusation ou refus.	98
6. Les combats de l'art.	105

	pages
7. L'art rectificateur et recreateur.	125
8. La grandeur de l'homme vainqueur de la condition humaine.	135
 Troisième partie: <u>Les styles contre la condition humaine.</u>	
1. Les styles et l'histoire de l'art.	151
2. Les métamorphoses.	159
3. Les deux versants du passé: le sacré et le divin.	167
4. Conclusion.	171
 Bibliographie.	
1. Oeuvres d'André Malraux.	173
2. Travaux relatifs à André Malraux.	175
3. Ouvrages divers.	176
 Table des matières.	 178