

L'humanisme d'André Malraux

Nicolas Righi

DANS **LE PHILOSOPHOIRE 2004/2 n° 23**, PAGES 195 À 211
ÉDITIONS **ASSOCIATION LE LISIBLE ET L'ILLISIBLE**

ISSN 1283-7091

DOI 10.3917/phoir.023.0195

Date de mise en ligne : 01/01/2012

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-le-philosophoire-2004-2-page-195?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association Le Lisible et l'illisible.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

L'humanisme d'André Malraux

Nicolas Righi

« 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 les plus secrètes, et les plus hautes, de la force et de l'honneur d'être homme. »

A. MALRAUX, *Les Voix du Silence*, pp. 639-640.

« Le seul espoir qu'ait la nouvelle Espagne de garder en elle ce pour quoi vous combattez (...), c'est que soit maintenu ce que nous avons des années enseigné de notre mieux... — C'est-à-dire ? (...) — La qualité de l'homme... »

A. MALRAUX, *L'espoir*, p. 280.

'« humain » est peut-être le thème le plus central, certainement le plus récurrent, dans l'œuvre d'André Malraux. Son roman le plus célèbre est *La condition humaine*. Son dernier livre s'intitule *L'homme précaire et la littérature*. On voit dans Malraux un des grands auteurs du vingtième siècle qui fut aussi un protagoniste de ses grands drames. C'est tout naturellement

qu'on a pu l'étudier, aux côtés de Montherlant et de Saint-Exupéry, comme un des romanciers de la « grandeur humaine ». Ses romans ont exalté l'amitié virile, le courage et la résolution face à des épreuves qu'on peut recenser comme autant d'incarnations littéraires de l'inhumain. Cette approche est amplement justifiée et nous ne voulons rien y apporter de nouveau.

Ce thème de l'humain est de surcroît un des moyens les plus efficaces pour dissoudre la perplexité spontanée qu'on éprouve devant la diversité des choix et des entreprises d'André Malraux. Diversité de ses engagements d'abord, puisque cet écrivain que l'U.R.S.S. accueillait en 1934, dont Trotsky avait commenté le premier roman, semble avoir faite volte-face après-guerre en devenant un actif partisan du gaullisme, suscitant les accusations les plus vives tant il fut facile de voir là une contradiction et même une trahison des convictions et des luttes précédentes. Diversité dans l'œuvre ensuite, puisque le romancier, auteur des *Conquérants* et de *L'Espoir*, qui campait son action au milieu de la révolution chinoise ou de la guerre d'Espagne, abandonne le genre romanesque pour publier la *Psychologie de l'Art* en 1947, *les Voix du Silence* en 1951 et bientôt *la Métamorphose des Dieux*, imposants volumes richement illustrés, dans lesquels Malraux, exploitant une immense culture d'amateur d'art, commente et confronte les œuvres, essentiellement plastiques, de l'humanité. Y a-t-il là aussi, revirement, cette fois dans les sources d'inspiration de l'écrivain ? Ce soupçon est assez fort en tout cas pour avoir alimenté l'image d'un Malraux fantasque, mythomane, futile ou contradictoire. Il dérouta par conséquent et détourne souvent d'une partie de son oeuvre un lecteur qui ne saisit pas l'unité de celle-ci. Aussi, d'abondantes études ont-elles travaillé à mettre en évidence un dénominateur commun, qui déterminerait cette unité si problématique et révélerait alors la cohérence de l'œuvre. C'est le parti que prennent ouvertement un certain nombre de commentateurs, d'André Brincourt à Janine Mossuz qui déclare, dans l'introduction de sa thèse sur l'engagement politique de Malraux : « André Malraux apparaît (...) comme (...) un homme dont les actes sont très exactement la formulation et la vérification d'une métaphysique. » Ce postulat d'un fondement métaphysique qui organise l'oeuvre et la vie de l'écrivain constitue une hypothèse aussi attrayante que convaincante et l'« humain » pourrait bien constituer ce fondement. Des romans aux *Antimémoires*, des écrits sur l'art aux oraisons funèbres, Malraux n'aurait jamais poursuivi qu'une seule question, celle de la confrontation tragique de l'homme et de sa condition. L'action, l'engagement comme la

¹ Ce regroupement, sous cet intitulé, est celui des « *Lagarde et Michard* », A. Lagarde et L. Michard, *XX^e siècle, Les grands auteurs français, Anthologie et histoire littéraire*, édition augmentée, Paris, 1988. pp. 535 et suiv.

² André Brincourt, *Malraux le malentendu*, Paris, Grasset, 1986.

³ Janine Mossuz, *André Malraux et le Gaullisme*, Paris, A. Colin, 1970, p. 13.

création artistique peuvent être lus comme autant de moyens d'assumer cette confrontation. Sans discuter cette lecture, désormais assez commune, et que nous faisons nôtre, nous aimerions la développer dans une direction spécifique. Si « l'humain » est omniprésent dans l'œuvre d'André Malraux, cela suffit-il à faire de lui un humaniste ?

En effet, s'il s'agit, comme nous l'avons souligné, d'un thème récurrent, y trouvons-nous pour autant un concept tellement déterminé pour qu'il inaugure une véritable anthropologie philosophique ? Y a-t-il chez Malraux une représentation de l'humain suffisamment consistante pour qu'elle puisse donner lieu à une éthique, à un apprentissage, à des « humanités » ? L'humain se laisse-t-il décrire avec assez de précision pour qu'on puisse y trouver les moyens de le cultiver ?

Notre hypothèse sera justement que l'humain n'est pas chez Malraux un concept déterminé. Nous pensons qu'il relève d'un jugement réfléchissant et doit toujours être articulé à une situation. On échoue à vouloir définir l'humain d'une manière générale. Par contre, il sait bien se faire reconnaître. C'est en effet dans des expériences critiques qu'il surgit comme une valeur heuristique. Ces expériences, toujours fondatrices, sont celles, non de l'humain, mais bien de l'inhumain. L'humanité chez Malraux est une valeur qui présuppose toujours sa négation, elle est fondamentalement une réponse et est donc un moment second. Ceci rend à nos yeux ambiguë l'idée d'une œuvre humaniste. Elle manque d'optimisme pour être qualifiée de la sorte. Malraux a de la condition humaine une vision fondamentalement tragique et s'il parle d'une part victorieuse en l'homme, c'est toujours avec une « lucidité » qui sait bien qu'elle n'est que temporaire. *L'homme précaire...* pour reprendre le titre de son dernier ouvrage dessine une figure de l'humanité résistant et luttant, mais sachant aussi qu'elle est davantage vouée à disparaître qu'à triompher. S'il y a humanisme, il est donc désenchanté, pessimiste et sans triomphe. C'est lui que nous voudrions décrire ici.

Pour traiter cette question, nous nous proposons d'examiner un moment charnière, celui qui a vu Malraux renoncer au roman pour s'installer dans sa psychologie de la création artistique. *Les noyers de l'Altenburg*, son dernier roman, marque un tournant dans le genre littéraire pratiqué par l'auteur qui coïncide avec un infléchissement net de sa conception de l'humain. C'est dans ce roman qu'on trouve le désaveu le plus explicite d'un humanisme optimiste qui reposerait sur l'idée d'un homme éternel. Ce désaveu trouve dans une réplique sa formulation la plus nette : « ...peu importe que les hommes se transmettent pour quelques siècles leurs concepts et leurs techniques : car l'homme est un hasard, et, pour l'essentiel, le monde est fait d'oubli. »

⁴ André Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948, p. 142.

Cette réplique est placée dans la bouche d'un anthropologue nommé Möllberg qui fut inspiré à Malraux par l'ethnologue et philosophe allemand Léo Frobenius (1873-1938). La deuxième partie du roman se déroule en effet lors d'un colloque, dans le prieuré alsacien de l'Altenburg, à la veille de la première guerre mondiale. Le personnage principal, Vincent Berger, qui traduit manifestement les positions de l'auteur — Berger est le nom pris par Malraux dans la résistance et ce passage sera repris vingt ans plus tard, à la première personne, dans les *Antimémoires* — y assiste à une discussion d'intellectuels sur le thème *Permanence et métamorphose de l'homme*. Les participants cherchent à y dégager « une donnée sur quoi puisse se fonder la notion d'homme ». Jouant de leur érudition, de leur familiarité avec les grandes œuvres, ils proposent une vision de l'homme articulée par leur culture. Un professeur propose une interprétation de l'homme tirée des grandes figures de la tragédie. Idée « commune à nombre d'intellectuels : "...le grand artiste, messieurs, établit l'identité éternelle de l'homme avec lui-même. " » et lue naturellement comme suit : « — En somme, Vous admettez certaines lois de l'homme ; vous acceptez l'idée d'un homme constant, d'un homme éternel... — Je crois à un homme éternel (...) parce que je crois à l'éternité des chefs-d'œuvre ».

L'humanisme classique, tel que semble le concevoir Malraux réside sans doute dans ces répliques. L'homme cultivé éprouvant dans les classiques les grandes expériences intemporelles sentées être communes à l'humanité toute entière resaisit cette dernière dans la conscience de son identité. Ces professeurs sont naturellement portés à promouvoir les « humanités » comme l'accomplissement de cette conscience. Or Malraux, par l'intermédiaire de son héros laisse planer un soupçon sur cette réponse. Celui-ci est suffisamment fort pour sourdre des sentiments communs de ces mêmes professeurs percevant sous leur culture une conviction plus profonde : « La culture est une religion. Mais beaucoup reprenaient conscience du banal mystère humain, tel qu'ils l'avaient rencontré dans les cliniques, les maternités et les chambres de mourants. » Aux humanités, on rétorque finalement assez vite :

La culture ne nous enseigne pas l'homme, elle nous enseigne tout modestement l'homme cultivé, dans la mesure où il est cultivé; comme l'introspection ne nous enseigne pas l'homme mais tout modestement l'homme qui a l'habitude de se regarder ! Je ne suis pas un très bon chrétien, mais je crois que la charité du cœur nous permet de connaître, — oui : de connaître ! — plus de l'homme que tous les livres qui m'entourent ici. La culture, considérée comme valeur suprême, aboutit inévitablement à faire pousser des mandarins chinois (...), son objet a toujours été de fonder la vie

⁵ *Ibid.* p. 150.

en qualité, si j'ose dire, mais c'est tout autre chose que de la fonder en vérité !

Ainsi la discussion s'engage-t-elle résolument vers la recherche d'une humanité fondamentale. C'est ici qu'intervient l'anthropologie. On attend du personnage de Möllberg qu'il procède à une synthèse justifiant cette idée de l'homme — révélée par ses œuvres les plus achevées — par l'étude des comportements les plus primitifs. Les auditeurs du colloque aimeraient trouver, même dans un individu antérieur aux grandes œuvres, un fondement de ces dernières. Or le savant nous est présenté comme préparant « une interprétation de l'homme rigoureuse et puissamment cohérente. (...) » et cela « précisément à l'époque où le pluralisme des civilisations touchait déjà nombre d'esprits. (...) Möllberg, obsédé d'ordre et d'unité, commençait à tirer du domaine le plus fertile en différences : l'ethnologie, une notion de l'homme d'une rigoureuse continuité, une structure de l'aventure humaine » qui devait trouver sa formulation dans un ouvrage intitulé *La civilisation comme conquête et comme destin*. Une remarque s'impose ici car le thème de la civilisation est bien sûr tout à fait exemplaire des préoccupations du milieu du XX^e siècle. Malraux s'y inscrit explicitement à l'occasion de cette fiction romanesque. Entendu dans son double sens, axiologique et anthropologique, le mot « civilisation » appelle en effet l'idée d'un progrès et d'une intégration croissante du genre humain. S'il y a *des* civilisations caractérisées par leurs techniques, leurs coutumes, leurs pensées et leurs valeurs, elles n'en sont pas moins autant d'expressions d'une faculté, commune à tous les hommes, de se civiliser, de participer à *la* civilisation comme processus d'accomplissement de l'humanité. Du moins est-ce un préjugé que Malraux prête à ses personnages qui trouvent dans la haute culture européenne le terme évident de ce processus. C'est à une critique cinglante de ce préjugé qu'il se livre par la voix de l'ethnologie.

Loin de témoigner des prémisses d'un accomplissement de l'humanité dans la culture, la description des rituels politico-religieux de sociétés primitives met en valeur une conception de l'homme où la signification de son existence est totalement absente. Loin de satisfaire l'attente d'un homme idéal, l'ethnologie met en valeur des formes d'humanité totalement réglées par des mécanismes sociaux qui semblent être leur propre fin et qui n'induisent aucune signification de la présence humaine dans le monde. Dans cette interprétation de l'homme dominant les processus aveugles et objectifs des structures sociales, mais aucun sens ne semble s'imposer. D'où l'intervention désabusée du personnage : « La notion d'homme a-t-elle un sens ? Le bilan est déposé. Il est inquiétant... Il est inquiétant. Plus nous plongeons dans le temps, moins nous y trouvons la

⁶ *Ibid.* p. 115.

⁷ *Ibid.* pp. 108 et 109.

brute primitive à massue : au fond de ces ténèbres, au-delà d'Ur, du monde sumérien, de toute l'humanité archéologique, il y a encore des villes, l'état. Depuis que derrière l'homme — si tant est que le mot ait un sens — nous ne voyons plus le singe, que commençons-nous à voir apparaître ? Une sorte de fourmi. »

Et de conclure sur cette humanité précaire, issue du hasard et vouée à l'oubli, d'où nous étions partis :

On peut concevoir une permanence de l'homme, mais c'est une permanence dans le néant. — Ou dans le fondamental ? — L'homme fondamental est un mythe, un rêve d'intellectuel relatif aux paysans : rêvez donc un peu à l'ouvrier fondamental ! Vous voulez que pour le paysan, le monde ne soit pas fait d'oubli ? Ceux qui n'ont rien appris n'ont rien à oublier. Un sage paysan, je sais ce que c'est ; mais ce n'est pas l'homme fondamental ! Il n'existe pas un homme fondamental, augmenté selon les époques de ce qu'il pense et croit : il y a l'homme qui pense et croit ou rien. Une civilisation n'est pas un ornement, mais une structure.

Avant d'avouer à ses interlocuteurs ébahis que le manuscrit de son ouvrage a été détruit, ou plus exactement pendu aux arbres d'Afrique... « le vainqueur porte les dépouilles du vaincu ». Cette parabole signant le deuil de « l'homme fondamental », les œuvres de l'esprit peuvent être renvoyées à leur contingence. Issues de civilisations historiquement et matériellement déterminées, elles ne témoignent que de préoccupations locales et périssables. L'humanité elle-même, comprise comme valeur, cultivée à ce titre, n'est en rien la destination nécessaire de l'homme. Elle est une construction relative que la diversité des civilisations nous oblige à considérer comme tout à fait vulnérable. Et l'éternité des chefs-d'œuvre ne résiste pas plus que l'éternité de l'homme à ce relativisme. Confronté avec le début du XX^e siècle à l'écroulement des valeurs, suite à l'expérience traumatisante du premier conflit mondial, André Malraux a dû affronter la crise de l'idée même de civilisation. L'écho qu'on peut en saisir dans son dernier roman laisse bien paraître le pessimisme dont nous parlions plus haut.

Toutefois, nous n'évoquons pas ces thèmes sans nous étonner rétrospectivement de cette vision pessimiste. L'éternité des chefs-d'œuvre, le dépassement du tragique par l'œuvre d'art ne sont-ils pas des thèmes typiquement malruiciens ? Malraux n'est-il pas justement celui qui a trouvé dans la métamorphose des œuvres ce lien qui unit les civilisations et permet aux hommes de surmonter leur fragilité ? Ne pouvons-nous penser que se trouvent déjà ici les thèses principales de *Voix du Silence*, qui placent dans les œuvres d'art la signification fondamentale de l'existence humaine face à la force du destin. Y a-t-il, encore, contradiction entre ce pessimisme repéré

⁸ André Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948, p. 142.

dans *Les noyers...* et le triomphe de l'humanité créatrice qu'on prête traditionnellement à l'auteur des écrits sur l'art ? Nous allons montrer qu'il n'y a pas de contradiction car cette dimension triomphaliste n'existe pas dans la psychologie de l'art. Pour préciser ce point il peut être utile de faire un bref rappel du contenu de l'ouvrage de 1951.

Quand elles paraissent à cette date, *Les voix du silence* ont déjà été précédées par un traité publié chez Skira : *La psychologie de l'art*. C'est un ensemble en trois parties intitulées respectivement *Le musée imaginaire*, *La création artistique* et *La monnaie de l'absolu*. Malraux leur adjoindra un quatrième développement, dont il fera la seconde partie du texte final et qui aura pour titre *Les métamorphoses d'Apollon*. L'ouvrage se compose donc de quatre parties. Pourquoi Malraux a-t-il choisi ce titre, *Les voix du silence*, qu'il a préféré à celui de 1947 ? C'est que la psychologie de l'art est spécifiquement traitée dans les deux dernières parties de l'ouvrage. Les deux premières développent pour leur part la problématique de la métamorphose au sein du musée. Le titre général de l'ouvrage se décline au choix selon qu'on l'applique à l'un de ces deux sous-ensembles. Reprenons l'enchaînement des quatre parties.

Le concept de Musée Imaginaire que nous devons à Malraux détermine l'essentiel de sa pensée sur l'art. Le lieu propre à l'œuvre d'art, pour Malraux, est le musée. Or, tout musée est limité par l'étendue de ses collections, par le choix des présentations et surtout par son inscription dans un site particulier. Le Musée Imaginaire naît des techniques modernes de reproduction, essentiellement la photographie, qui permettent de réunir et de confronter des œuvres que l'histoire, le temps et les lieux séparent. Le livre d'art, dont Malraux a été un concepteur et un promoteur exemplaire en est une manifestation particulièrement appropriée. Malraux en fournit lui-même un exemple dans ses ouvrages où les illustrations nous mettent simultanément en présence de statues khmers, de tableaux impressionnistes, de fétiches nègres et de marbres grecs. Il ne s'agit pas là d'une histoire de l'art qui exigerait une approche des œuvres à partir du contexte de leur création. Malraux n'hésite pas à mettre en rapport des œuvres entre lesquelles ne peut exister aucune influence historique. On peut même considérer que c'est là la principale opportunité que nous ouvre le musée. Car l'entrée au musée a pour corollaire la décontextualisation de l'œuvre, son extraction des conditions matérielles et culturelles qui l'ont engendrées et son accès à un nouveau type de considération. Pour être appréhendé comme œuvre, l'objet doit préalablement être dépossédé de son histoire et trouver au musée un nouveau public. Un public auquel il n'était pas destiné. Le musée est donc un opérateur qui autonomise l'art par rapport aux autres domaines. Délivrée des conditions de sa production, que ces conditions soient religieuses, économiques ou politiques, l'œuvre n'est plus vue comme une divinité, l'expression d'un pouvoir ou la commande d'un mécène, mais seulement

comme œuvre. Jean-Pierre Zarader interprète ce moment comme la "conscience de soi" de l'art.

Mais pour que l'art émerge, il ne suffit pas qu'il entre au musée selon un protocole totalement arbitraire. Une condition est supposée et elle réside dans l'œuvre. C'est cette dernière qui, par un pouvoir mystérieux, manifeste une capacité à trouver un nouveau public quand l'époque à laquelle elle était initialement destinée a disparu. Cette capacité, c'est la métamorphose. Il faut la concevoir comme un mystère, les œuvres survivent sous d'autres formes que celles dans lesquelles elles ont commencé à exister et manifestent un étrange privilège parmi les choses. Une vie inattendue s'ouvre à elles, non prévisible et nullement assurée d'être éternelle. Elle se nourrit des transformations de l'œuvre, qui vieillit matériellement, subit l'usure du temps et doit résister aux innombrables occasions de disparaître que procure la négligence des époques ultérieures. Mais ces transformations font partie de la métamorphose et le musée imaginaire contribue de façon particulièrement vive à cette opération. La reproduction photographique, en opérant des changements d'échelle ou de perspectives, orchestre un nouveau regard. Surtout, son principal travail consiste dans la confrontation des œuvres. C'est confrontées les unes aux autres qu'elles expriment une étrange correspondance. Le musée est vraiment le lieu où s'institue une communauté entre des objets qui n'avaient rien de commun à l'origine. Cette institution rassemble les œuvres d'art et, en les accueillant, leur confère cette dignité, mais le véritable critère de l'œuvre d'art, c'est l'œuvre d'art elle-même, car ce sont les œuvres d'art qui semblent avoir le pouvoir de se reconnaître. Les « voix du silence », ce sont alors les échanges, dans ce « langage indirect » des images qui se reconnaissent entre elles au sein du musée. Si les dieux grecs sont morts, leurs images ont survécues. Nous ne pouvons plus voir Apollon mais nous pouvons voir son image, comme nous pouvons voir les peintures rupestres sans comprendre leur contenu symbolique. C'est dans la mesure où ces contenus symboliques ont disparu que les représentations peuvent exister pour elles-mêmes. Or, c'est en les appréhendant indépendamment de leur signification qu'on peut surmonter le fossé des civilisations. Le musée imaginaire, par son travail d'institution des œuvres, ouvre historiquement la perspective d'un inventaire complet de l'art mondial. Il est constitutivement destiné à accueillir tout l'art. L'idée de patrimoine mondial est dans le prolongement direct de ces thèses. Mais il y a un risque. Si nous pouvons avoir accès à tout l'art, il ne faut pas que tout soit art. Le musée imaginaire a révélé la puissance étrange des œuvres, il faut s'interroger sur la création artistique. C'est la raison pour laquelle Malraux entreprend, dans les deux dernières parties des *Voix du silence*, une psychologie de la création artistique.

⁹ Jean-Pierre Zarader, *Malraux ou la pensée de l'art*, Paris, Vinci, 1996, p. 186.

La leçon commune de tous les hôtes du musée est celle de leur style. Nous retrouvons ici le thème de l'humain qui nous intéresse directement. En effet, en définissant l'art comme la conquête d'un style, Malraux fait de l'art une humanisation du monde. En faisant jouer la concurrence d'un monde de forme et d'un monde réel, Malraux place l'artiste au cœur d'une tension, ou plus exactement d'une révolte. L'art fondamentalement est le témoignage et l'expression d'un refus de la condition humaine. Cette condition a été confondue par Malraux avec l'idée de destin. La création de formes est une façon de nier l'étrangeté et l'hostilité du monde pour lui préférer un monde humain. C'est dans cette perspective que la création artistique fait l'objet d'une analyse dans la troisième partie des *Voix du Silence*. L'imitation y joue un rôle central. Malraux décrit comment la formation de l'artiste se déroule essentiellement dans l'atelier du maître. C'est par le plagiat des œuvres antérieures que l'élève conquiert son style et sa singularité. L'élève devient maître à un moment sans date. Il le fait en inventant ses propres formes par une subversion des formes de ses modèles. Mais il faut qu'il s'éveille au monde des œuvres par leur fréquentation et non par le spectacle d'une nature vierge de toute présence. « L'art ne naît à la vie qu'à travers un art antérieur ». L'art ainsi pensé institue l'humanité comme une communauté de créateurs. L'artiste la convoque, la présuppose comme déjà-là, sur fond de reconnaissance. Cette participation des œuvres antérieures au musée imaginaire les constitue en héritage, c'est-à-dire en un bien qui doit être repris en charge par de nouvelles générations. Cela signifie que les expressions les plus hautes de l'humanité ont vocation à être recueillies. On se découvre humain devant une humanité déjà constituée. A *contrario*, l'imitation de la nature est fortement dévalorisée. L'art s'inscrit dans un rapport à lui-même et non dans une subordination à la nature. Il en est un rival et non un disciple.

Comment ne pas voir dans cette conception de l'œuvre d'art et de la création artistique l'humanisme que nous prétendons pourtant dénier à André Malraux ? L'artiste peut-il après ces lignes être autre chose que le héros d'une humanité rassemblée autour de son patrimoine artistique, de sa culture unifiée par le musée imaginaire. Forçons le trait. Cette psychologie de l'art retrouve l'idée de civilisation quand nous pensions l'avoir perdu. Malraux, dans ses écrits mais aussi dans ses activités officielles de ministre et à travers ses discours, a développé le thème d'une civilisation mondiale qui aurait pour héritage les œuvres de toutes les civilisations et qui prendrait l'homme pour valeur suprême. Ce thème trouve dans quelques discours une expression particulièrement forte. Ainsi, à l'occasion de la première illumination de l'Acropole, Malraux prononce à Athènes, le 28 mai 1959, un hommage à la Grèce. Il y situe clairement notre culture dans l'héritage des Grecs :

Ce que recouvre pour nous le mot si confus de culture — l'ensemble des créations de l'art et de l'esprit — c'est à la Grèce que revient la gloire d'en

avoir fait un moyen majeur de formation de l'homme. C'est par la première civilisation sans livre sacré, que le mot intelligence a voulu dire interrogation. L'interrogation dont allaient naître la conquête du cosmos par la pensée, du destin par la tragédie, du divin par l'art et par l'homme. Tout à l'heure, la Grèce antique va vous dire : "J'ai cherché la vérité, et j'ai trouvé la justice et la liberté. J'ai inventé l'indépendance de l'art et de l'esprit. J'ai dressé pour la première fois, en face de ses dieux, l'homme prosterné partout depuis quatre millénaires. Et du même coup, je l'ai dressé en face du despote." C'est un langage simple, mais nous l'entendons encore comme un langage immortel. Il a été oublié pendant des siècles, et menacé chaque fois qu'on l'a retrouvé. Peut-être n'a-t-il jamais été plus nécessaire. L'homme moderne appartient à tous ceux qui vont tenter de le créer ensemble; l'esprit ne connaît pas de nation mineure, il ne connaît que des nations fraternelles. (...) Vieilles nations de l'esprit, il ne s'agit pas de nous réfugier dans notre passé, mais d'inventer l'avenir qu'il exige de nous. Au seuil de l'ère atomique, une fois de plus, l'homme a besoin d'être formé par l'esprit. Entre toutes les valeurs de l'esprit, les plus fécondes sont celles qui naissent de la communion et du courage."

Dans ce discours où Malraux annonce que « la première civilisation mondiale a commencé », il rend hommage à la Grèce pour avoir « créé un type d'homme qui n'avait jamais existé » avant elle. Or nous y retrouvons une conception de l'homme comme résultat d'une formation par la culture, c'est-à-dire une conception où l'individu est éveillé, par les œuvres, à la valeur de son existence et à la reconnaissance qui lui est due. Ici encore, toutes les conditions d'un humanisme classique semblent réunies. Une politique se dessine pour une civilisation dont une des principales missions consiste à conserver son patrimoine comme autant de manifestations des dispositions premières de l'humanité. C'est cette humanité — d'ordre métaphysique, c'est-à-dire non limitée à une collectivité empirique — qui justifie une intervention publique comme la réponse de Malraux, alors ministre, le 8 mars 1960, à l'Unesco pour sauver les monuments de Haute-Egypte, menacés par l'installation du barrage d'Assouan sur le Nil :

Pour la première fois, l'humanité a découvert un langage universel de l'art. Nous en éprouvons clairement la force, bien que nous en connaissions mal la nature. Sans doute cette force tient-elle à ce que ce Trésor de l'Art, dont l'humanité prend conscience pour la première fois, nous apporte la plus éclatante victoire des œuvres humaines sur la mort. A l'invincible "jamais plus" qui règne sur l'histoire des civilisations, ce Trésor survivant oppose sa solennelle énigme. Du pouvoir qui fit surgir l'Egypte de la nuit préhistorique, il ne reste rien; mais le pouvoir qui en fit surgir les colosses aujourd'hui menacés, les chefs-d'œuvre du musée du Caire, nous parle d'une voix aussi haute que celle des maîtres de Chartres, que celle de Rembrandt. Avec les

¹⁰ André Malraux, *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Vol. 3, pp. 922 à 924.

auteurs de ces statues de granit, nous n'avons pas même en commun le sentiment de l'amour, pas même celui de la mort — pas même, peut-être, une façon de regarder leurs œuvres ; mais devant ces œuvres, l'accent de sculpteurs anonymes, et oubliés pendant deux millénaires, nous semble aussi invulnérable à la succession des empires que l'accent de l'amour maternel. (...) Au moment où notre civilisation devine dans l'art une mystérieuse transcendance et l'un des moyens encore obscurs de son unité, au moment où elle rassemble les œuvres devenues fraternelles de tant de civilisations qui se haïrent ou s'ignorent, vous proposez l'action qui fait appel à tous les hommes comme tous les grands naufrages. Votre appel n'appartient pas à l'histoire de l'esprit parce qu'il veut sauver les temples de Nubie, mais parce que, avec lui, *la première civilisation mondiale revendiquée publiquement l'art mondial comme son indivisible héritage.*¹¹

C'est au terme de ce discours, cité, comme les oraisons funèbres, en appendice au *Miroir des Limbes*, que Malraux énonce une de ses thèses fondamentales : « Il n'est qu'un acte sur lequel ne prévale ni la négligence des constellations ni le murmure éternel des fleuves : c'est l'acte par lequel l'homme arrache quelque chose à la mort. »

Alors, comment ne pas voir le triomphe de l'homme dans l'acte créateur et dans l'inventaire orgueilleux des témoignages de son génie ? Comment ne pas considérer que l'art est l'acte suprême par lequel l'homme vient à bout de sa condition selon des modalités qui relèvent de son essence. Comment ne pas penser que les chefs d'œuvre exaltent cet homme éternel que nous récusons plus haut ? Comment ne pas trouver là un programme méthodique et positif sur lequel nous pourrions construire un humanisme conquérant et la promesse d'une victoire de l'homme sur le destin ? C'est la dernière partie des *Voix du Silence* qui nous obligent à tempérer cette présomption par une note profondément pessimiste.

L'acte créateur, par lequel « l'homme arrache quelque chose à la mort » rejoint d'innombrables formules de Malraux, courant dans son œuvre depuis le début. « 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 »¹² écrit-il en 1935 dans la préface du *Temps du mépris*. Mais il faut, dans cette citation, prêter autant attention à la grandeur qu'à l'ignorance, aux occasions d'exalter l'humanité qu'à celles de la voir s'oublier elle-même. Plus généralement, c'est le moment de rappeler que pour Malraux, la revendication de l'humanité passe par l'expérience préalable de sa négation. Sa matière romanesque puise dans ces expériences. Ainsi *La voie royale*, inspirée d'*Au cœur des ténèbres* de Conrad, en confrontant ses héros à l'agression

¹¹ André Malraux, *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Vol. 3, p. 928.

¹² André Malraux, *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Vol. 1, p. 776.

permanente d'une nature hostile et morbide, et plus encore à la déshumanisation de l'homme par d'autres hommes s'achève par une défaite. Celle que sanctionne la mort et la souffrance. *La condition humaine* culmine dans cette scène classique du don du cyanure, où la fraternité la plus profonde s'exprime sur fond d'une misère commune, celle d'hommes vaincus, promis à la torture et au trépas. L'image pascalienne des hommes enchaînés contemplant leur condition « dans celle de leurs semblables » a été abondamment relevée. Elle est constitutive de cette conception de l'humain. Pour éprouver son humanité au plus haut degré, le héros malrucien fait d'abord l'expérience de sa misère. A la fin de sa vie, dans ses discours, Malraux a donné à ces figures un contenu encore plus prégnant en y intégrant l'univers concentrationnaire. La déshumanisation organisée et systématique appelle une indignation, un sentiment de révolte, « profond, organique et millénaire » dont les résistants ont été les porteurs. Mais cette humanité fraternelle des hommes qui luttent est toujours indissociable d'une menace aussi profonde qu'elle et jamais définitivement vaincue. Il nous faut commenter ici le passage de *L'espoir* que nous avons mis en exergue. C'est avec une certaine ironie que Malraux fait parler ainsi un vieux professeur qui a consacré sa vie à l'art et qui, à son âge, « ne se déplace plus sans bibliothèque ». Refusant de fuir devant les Franquistes qui sans doute l'exécuteront, il exprime dans cette « qualité de l'homme » à laquelle il fait appel, un aveu profond d'échec et un découragement manifeste devant la lutte. La qualité humaine n'est pas première, et l'histoire montre qu'elle est toujours remise en cause.

La psychologie de l'art va donner à ce pessimisme sa forme la plus achevée en l'élevant au niveau d'une métaphysique. Les « voix du silence » ne sont pas seulement le dialogue des œuvres dans le musée, elles désignent aussi, sous un autre rapport, l'indifférence absolue du monde à notre égard. Le monde des formes dans lequel s'installe l'artiste est, nous l'avons vu plus haut, en concurrence avec un monde qui nous est étranger. Ce discours charge la création artistique d'une mission de premier ordre. Nous "devinons" en l'art une "mystérieuse transcendance" que Malraux a longuement exaltée. De quoi s'agit-il exactement ? L'art répond, sur un mode très spécifique, à ce qui est évoqué plus haut : l'indifférence du monde, "la négligence des constellations" et "le murmure éternel des fleuves." Nous sommes en face d'une angoisse essentielle devant un monde qui n'exprime aucune marque de reconnaissance envers un être qui, lui, en est avide. La totale objectivité d'un cosmos dénué de sens est donc perçue comme une menace. Pensons à la célèbre formule pascalienne : "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie," et c'est bien ce qu'évoque mieux que tout le titre même de l'ouvrage de Malraux : *Les Voix du Silence*. Ce silence absolu des choses peut

¹³ Pascal, *Pensée* 201, éd. Lafuma .

être entendu comme un mépris. Mais plus qu'une indifférence, l'ordre des choses nous domine et nous ramène inexorablement à sa nécessité. Il sanctionne par la mort sa victoire finale. Pourtant, "quelque chose" est arraché à la mort. L'acte par lequel cela est possible est celui de l'artiste. Contre le monde naturel, oppressant et "négligent," l'artiste crée en effet un monde spécifiquement humain où une familiarité peut enfin apparaître. Contre l'univers, l'artiste engendre l'univers des formes. Mais où se situe la victoire dont on nous parle alors ? L'univers est en effet aussi indifférent aux œuvres de l'homme qu'il l'était à tout ce qui est humain. *Les Voix du Silence*, loin d'ignorer cet argument, précisent la nature exacte de cette conquête :

(...) Qu'importe Rembrandt à la dérive des nébuleuses ? Mais c'est l'homme que les astres nient et c'est à l'homme que parle Rembrandt. Corps de pitié passés sans traces, que l'humanité soit ce néant où de pauvres mains tirent à jamais, de la terre qui porte les marques de la demi-bête aurignacienne et celles de la mort des empires, des images dont l'indifférence ou la communion rend le même témoignage de notre dignité : nulle grandeur n'est séparable de ce qui la maintient. Le reste est espèces soumises, et mouches sans lumières. 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."

Ici apparaissent, inextricablement associés, la grandeur humaine et la marque d'une certaine vanité. L'aspiration à l'éternité est vouée à la déception. Même à travers l'acte créateur, l'humanité renoue avec sa précarité constitutive. Or justement, c'est la conscience que l'homme a de sa précarité qui fonde la grandeur de son geste créateur. C'est encore une fois sans illusion sur sa propre issue qu'un homme peut entreprendre une création de formes. Cette conscience de la condition humaine, conscience malheureuse du destin, ne trouve pas dans l'œuvre d'art une délivrance à l'égard de cette condition. Car contrairement à un préjugé trop souvent répandu, celui-là même que nous nous proposons de critiquer, la création artistique n'offre absolument pas un accès à l'immortalité. Pas plus que leurs auteurs, les œuvres ne sont impérissables. Qu'elles subsistent après lui ne les rend pas éternelles. Les œuvres, parce qu'elles sont matérielles, qu'elles sont des réalisations inscrites dans le même monde que les hommes, sont périssables et se dégradent. Souvenons-nous des temples de *La Voie Royale* perdus dans la

¹⁴ André Malraux, *Les Voix du Silence*, « La galerie de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1951, p. 639.

forêt. Une statue, un tableau subissent l'agression du temps et à la fin, plus ou moins vite, tombent dans l'oubli. Le musée imaginaire témoigne d'une ouverture à la survie mais l'œuvre, même s'il y a une différence de degré, est précaire comme son créateur. La précarité est radicale et Malraux note à son sujet :

Nous savons bien que ce mot tire son accent de ce qu'il exprime la part mortelle de tout ce qui doit mourir. (...) Le temps coule peut-être vers l'éternité et sûrement vers 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 Rubens ne l'ignore pas car le destin est plus profond que le malheur. C'est pourquoi, contre lui, l'homme s'est si souvent réfugié dans l'amour; c'est pourquoi les religions défendent l'homme contre lui-même quand elle ne le défendent pas contre la mort — en le reliant à Dieu ou à l'univers.¹⁵

Dans l'ordre du temps, l'homme comme ses œuvres se caractérisent par leur finitude. Tout ce qui dépend de l'homme est voué à disparaître, donc à prendre fin. L'éternité, elle, est sans limite et est de l'ordre de l'infini. C'est donc bien dans une parfaite perspective pascalienne que Malraux oppose à cet infini le moment absolu, bien que ponctuel où s'exprime "la voix d'un grand artiste" que "les millénaires n'étouffent pas." Cette voix qui prend forme dans l'art parle à la conscience et à elle seulement. L'univers peut détruire l'homme et ses œuvres, il n'en saura rien. Il n'y a que l'homme pour se savoir précaire et percevoir la précarité de ses œuvres. Mais cette affirmation est trop lucide pour être triomphante. On peut se demander la signification exacte du titre de la dernière partie des *Voix du Silence : La monnaie de l'absolu*. Faut-il considérer que l'art y donne véritablement accès ou plutôt qu'il n'en est plus que la menue monnaie, ce qui nous reste maintenant que les grandes religions nous ont laissé un monde profane vidé de toute promesse d'immortalité.

En tout cas, la création artistique ne nous apporte pas un homme éternel par l'éternité des chefs-d'œuvre, comme l'affirmait le personnage des *Noyers de l'Altenburg*. Il ne s'agit pas d'éternité mais bien simplement de survie. Il ne s'agit pas de sortir victorieux d'un conflit entre la conscience et le néant mais simplement de persévérer autant que possible dans ce conflit. C'est en cela que la métamorphose joue un rôle déterminant et elle est liée à la précarité même, aussi bien celle des hommes que celle des œuvres. L'œuvre d'art n'a donc pas vocation à éluder notre condition, bien au contraire, son efficacité consiste également à rappeler le tragique de la condition humaine. « Aucune grandeur n'est séparable de ce qui la maintient » avons nous lu plus haut. Les thèmes pascaliens sont ici toujours sous-jacents. « La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable; un arbre ne se connaît

¹⁵ Les *Voix du Silence*, p. 628.

pas misérable.» La noblesse de l'homme, chez Pascal comme chez Malraux (qui revendique cet héritage intellectuel), réside donc dans sa conscience qui fonde cette distance entre lui d'une part et l'univers qui, « quand bien-même il l'écraserait », n'en saurait rien. L'œuvre appelle donc la lucidité. Elle témoigne de la conscience qu'un héros a tragiquement eu de sa condition et nous invite à être fidèle à cette conscience. C'est en ce sens que l'anthropologie de Malraux est tragique et en appelle à la tragédie grecque : « Ce qui fascine l'auditeur dans la trouble région où l'entraîne Œdipe, (...) c'est la conscience simultanée de la servitude humaine et de l'indomptable aptitude des hommes à fonder leur grandeur sur elle. (...) (Devant toute œuvre d'art), 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. »

Les déterminations du monde n'épuisent donc pas l'existence humaine et cette dernière a pour vocation de maintenir ouverte cette faille que la conscience instaure entre l'homme et le monde et qui repousse le premier dans sa solitude :

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. Mais cette voix survivante et non pas immortelle, élève son chant sacré sur l'interminable orchestre de la mort.

Ce mouvement de la création, toujours à reconduire, qui ne compromet pas l'issue de l'existence, pas même celle de l'espèce, a sans doute pour Malraux une dimension sacrée. Il constitue donc manifestement une expérience d'absolu. C'est le discours qui répond de manière adéquate au souci fondamental de l'homme. Devant la force révoltante du destin, l'artiste parle justement et de la manière la plus forte le langage de la révolte. D'où la célèbre formule : « Chacun des chefs d'œuvres est une purification du 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. L'art est un anti-destin. »

Mais la survie de l'art, nous l'avons dit, est elle aussi temporaire et vouée à terme à prendre fin. C'est pourquoi, plus que d'une victoire, qui

¹⁶ Pascal, *Pensée 114*, éd. Lafuma .

¹⁷ *Les Voix du Silence*, p. 628.

¹⁸ *Les Voix du Silence*, p. 628.

¹⁹ *Les Voix du Silence*, p. 637.

serait bien relative, Malraux parle de la « *part victorieuse* du seul animal qui sache qu'il doit mourir », le domaine des formes ne vaut que pour un être pour lequel l'idée de destin a un sens. Que la conscience disparaisse de l'univers et la métamorphose des œuvres prendra fin. Or cette issue est pratiquement certaine :

Sans doute un jour, devant les étendues arides ou reconquises par la forêt, nul ne devinera plus ce que l'homme avait imposé d'intelligence aux formes de la terre en dressant les pierres de Florence dans le grand balancement des oliviers toscans. Il ne restera rien de ces palais qui virent passer Michel-Ange exaspéré par Raphaël, ni des petits cafés de Paris où Renoir s'asseyait avec Cézanne, Van Gogh avec Gauguin. L'Éternel de la Solitude n'est pas moins vainqueur des rêves que des armées; et les hommes n'ignorent guère tout cela, depuis qu'ils existent et savent qu'il doivent mourir.-

Pourtant, *Les Voix du Silence* s'achèvent par la leçon que donnent les œuvres d'art. Cette conquête de l'humanité contre ce qui l'ignore et donc, dans la mesure où cette dernière existe essentiellement à travers la reconnaissance, sur ce qui la nie, constitue surtout une revendication de l'humanité par l'homme. A travers la survie des œuvres, qu'assure la métamorphose, l'humanité fait l'expérience d'elle-même, à travers sa propre expression et s'éprouve comme rapport à soi, contre l'oubli de soi. C'est le sens de l'humanisme tel que Malraux le conçoit dans la première citation placée en exergue : « 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."... »

Ainsi, la réflexion *des Voix du Silence* semble fournir l'allégorie la plus achevée de la grandeur humaine. Elle nous semble constituer un pendant aux figures de l'aventurier que les premiers romans de Malraux nous avaient présentés. Quelques individus héroïques se livreraient ainsi à une conquête de soi, soit dans l'action, soit dans la création, et leur œuvre aurait valeur d'exemple. C'est-à-dire qu'elle revêtirait une signification universelle. Pourtant, ce sens de l'homme que l'œuvre d'art affirme, comme conquête et refus du destin, même s'il prend une dimension universelle, ne s'en révèle pas moins historiquement daté. Parlant de cette aptitude à créer et à se reconnaître comme homme dans sa création, Malraux évoque « Un pouvoir à travers lequel l'homme s'atteint comme à travers les dieux, les héros, les saints — à travers ce qui échappe à sa subordination essentielle, pour un enjeu inconnu. Mais, poursuit-il, comment une civilisation acculée à la fois à l'histoire et à modifier son dialogue avec tout l'imaginaire, maintiendrait-elle le rapport établi par le XIX^e siècle avec un art qu'elle métamorphose — alors

²⁰ *Les Voix du Silence*, p. 638.

qu'elle ignore, pour la première fois, ce qu'elle attend de l'homme ? »²¹ Ainsi, dans le temps même où, grâce au musée imaginaire, nous nous ouvrons à l'art comme milieu de métamorphose, donc que nous accédons à l'expression la plus haute de l'humanité en tant que telle, l'homme apparaît comme une énigme. Son sens n'est plus exprimé que par lui-même. Or cette auto-référence n'est pas sûre de pouvoir survivre. Car Malraux n'ignore pas que l'homme comme valeur est une invention datée et contingente et que les hommes peuvent exister selon des modes totalement différents de ceux qui les situent comme leur propre fin. Nous revenons à Möllberg, l'anthropologue des *Noyers*... L'humanisme, qu'il faut interpréter comme une revendication et une exaltation de la qualité d'homme, en tout individu, ne constitue pas un mode de pensée nécessaire. L'art comme achèvement de cet humanisme est lui-même une construction récente et rien ne nous assure que nous continuerons longtemps à le considérer comme tel. « Une part considérable de notre héritage artistique nous est léguée tantôt par des hommes dont l'idée de l'art n'était pas la nôtre, tantôt par des hommes pour lesquels l'idée même d'art n'existait pas. »²² Le musée, cet héritage que la modernité lègue aux générations à venir, et le combat qu'il véhicule, trouveront peut-être dans l'histoire elle-même leur propre oubli. Alors, l'humanisme de Malraux rencontrera là son ultime défaite avec le renoncement de la conscience humaine à s'affirmer face au destin. C'est peut-être sa vocation.

²¹ André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, Gallimard, Paris, 1977, p. 300.

²² André Malraux, *Les Voix du Silence*, p. 125.