

MALRAUX, André, *Ecrits sur l'art*, t. I^{er}, volume publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, 2004, (coll. «Bibliothèque de la Pléiade», n° 508). (*Œuvres complètes*, t. IV.)

MALRAUX, André, *Ecrits sur l'art*, t. II, volume publié sous la direction d'Henri Godard, avec la collaboration d'Adrien Goetz, Moncef Khémiri et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, 2004, (coll. «Bibliothèque de la Pléiade», n° 509). (*Œuvres complètes*, t. V.)

Ecrire l'art

(compte rendu)

Publier les œuvres complètes d'un auteur relève toujours d'une entreprise d'assimilation, de normalisation et de standardisation. On comprend les difficiles entrées en matière, voire les esquives ou les mises en garde d'un Breton, d'un Michaux ou d'un Barthes. Pour des raisons moins simples (et même si un an avant sa mort il songea à une édition des *Voix du silence* dans la «Pléiade»), Malraux n'a jamais projeté la publication totale de ses textes : il ne consentit qu'à des rassemblements de romans en une belle unité éditoriale (Skira en 1945, la «Pléiade» en 1947, Lidis en 1960-1962, la «Gerbe illustrée» en 1970) ou à des publications placées en une symétrie particulièrement significative : les *Voix du silence* répondent aux *Romans* de 1951, comme le nouveau volume de la Pléiade (1976) devient le vis-à-vis du *Miroir des limbes*, publié pour la première fois dans son intégralité et dans un environnement éditorial ouvert et dépouillé qui participait nécessairement au sens du livre.

Si, à cette clôture matérielle, souffrance des œuvres complètes, s'ajoute la mise en étui, ou en coffret, ou en boîtier qu'impose la «Pléiade», l'entrée dans la collection pourrait devenir laminage à force d'obligations protocolaires, ou corsetage par l'accumulation de notes, notices et notules — ou mise sous assistance permanente d'un texte désormais incapable de se suffire à soi-même. Car de nombreuses œuvres capitales (parmi lesquelles figurent le

grandiose triptyque constituant *La Métamorphose des dieux*) ne sont pas d'avance calibrées selon les exigences de la prestigieuse collection.

Les premiers volumes des *Œuvres complètes* (t. I^{er} en 1989, t. II et III en 1996) avaient proposé, comme unis dans un seul mouvement chronologique et comme constituant un seul massif, les grands romans, des œuvres rares et des inédits importants. Ils négligeaient beaucoup de textes, certes mineurs, mais dont la présence eût été là essentielle : ceux qui ont accompagné les combats et l'aventure (de *L'Indochine* à *L'Intransigeant*) et ceux qui ont jalonné la réflexion sur la littérature et l'œuvre romanesque (articles et préfaces). Ils semblaient malheureusement ne pas tenir compte qu'entre *L'Espoir* et *Le Miroir des limbes* s'étaient déployée l'immense et nombreuse méditation sur les arts du monde et qu'avaient été publiés les divers et importants essais esthétiques. Et ils oubliaient que *Le Miroir des limbes* ne reprend pas simplement *Les Noyers de l'Altenburg* inachevés, dont il n'est ni la suite ni un prolongement, mais qu'il relève précisément l'inaboutissement du roman laissé en suspens puis métamorphosé de manière inattendue par le tropisme de l'œuvre esthétique.

A défaut de prendre place entre *L'Espoir* et les inédits des années 1940 d'un côté, et les *Noyers* et le *Miroir* de l'autre, les *Ecrits sur l'art* composent donc entièrement les volumes IV et V des *Œuvres complètes*. On a dit ailleurs l'excellence professionnelle des imprimeurs, iconographes, maquettistes, relieurs, techniciens : elle existe encore dans certains secteurs de Gallimard et nous la respectons infiniment, car elle a permis la réalisation matérielle parfaite d'un projet éditorial hors pair. (Le « blog » de Pierre Assouline est ouvert à ceux qui «ne pourront jamais supporter Malraux» — comme s'il s'agissait de cela...) Disons ici l'impressionnante intelligence du texte de Malraux dont les éditeurs se sont faits les témoins (au sens malrucien du terme) et qu'ils font rayonner dans ces deux exceptionnels volumes de la « Pléiade ».

Contrairement à ce que d'aucuns ont affirmé, les essais sur l'art de Malraux ne sont pas des albums. L'image (la photographie) n'illustre rien et ne complète pas le texte. Si elle lui répond, c'est à la manière dont un vers est rendu nécessaire par le tournant métrique : «elle est l'équivalent visuel du verbe», écrit Jean-Yves Taidié (t. I^{er}, p. LII), exactement comme si le texte était le chant des formes photographiées, ou celles-ci la présence visible du sens que tisse celui-là. Raison pour laquelle le rapport du texte à l'image a été conservé soigneusement dans les deux volumes, alors même que le passage d'un format important à celui, étroit, de la collection pouvait faire échouer l'ensemble du projet éditorial.

L'introduction de J.-Y. Tadié (t. I^{er}) et celle d'Henri Godard (t. II) proposent une approche dense et globale des textes qu'elles présentent (tome I^{er} : l'*Esquisse d'une psychologie du cinéma*, *Saturne*, *Les Voix du silence* et les trois textes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* ; tome II : les trois livres de *La Métamorphose des dieux*). «Dense» parce que jamais on n'a été aussi loin dans la clarté de l'exposé pédagogique et savant d'une pensée peu commune sans en avoir aucunement trahi le caractère complexe. «Globale» parce que les deux introductions sont synthétiques à la manière de Malraux : de la méditation et de la création littéraire qu'a pratiquée Malraux à propos et sur l'art exprimant son sens, elles aident le lecteur à accéder à ce monde de la présence qu'est l'art et qu'est *aussi* l'œuvre de Malraux, par les moyens de la démonstration parfois, le plus souvent par la voie de l'esprit de finesse. Ainsi Henri Godard explique-t-il la nécessité de percevoir le monde de la création artistique selon deux modalités différentes *simultanément* (c'est l'une des plus grandes difficultés que présentent l'œuvre et la pensée esthétique de Malraux) : celle de la dualité temporelle ou, autrement dit, celle de l'expérience du hors-temps *en même temps* que celle de l'apparence. Ainsi Jean-Yves Tadié rappelle-t-il que lorsque se convoquent la preuve et la passion — «la véritable intelligence n'explique pas», «la véritable intelligence fait confiance et n'explique pas», dit-t-il (p. XXV et LXIII) —, jaillissent l'idée et l'émotion.

Les éditeurs ont su s'entourer de collaborateurs d'une redoutable efficacité et d'une intelligence critique qui impose l'admiration quand on envisage la perspective générale de l'apparat critique : Adrien Goetz (t. I^{er} et II), Moncef Khémiri (t. II), François de Saint-Cheron (t. I^{er} et II), Christiane Moatti (t. I^{er}), Christophe Parant (t. II). Dans les deux volumes, François de Saint-Cheron propose quelques rappels chronologiques malruciens consacrés principalement aux recherches et aux rencontres liées à l'art. Si ces précisions complètent heureusement les trois séries chronologiques parue précédemment dans la «Pléiade», on aurait aimé que tout fût soigneusement contrôlé. La chronologie du tome III évoquait un voyage égyptien que Malraux aurait accompli en été 1955 : c'est une erreur que reprend le tome V (erreur que l'on retrouve encore p. 1328). Les *Antimémoires* évoquent un tel voyage, en effet (t. III, p. 38), mais ils affirment aussi que c'est à cette occasion que Malraux a rédigé le texte sur le Sphinx qu'il avait publié *l'année précédente* (voir t. V, p. 1234). Grâce au témoignage absolument clair de Madeleine Malraux, l'on sait bien que ce voyage n'a pas eu lieu...

Madame Moatti est l'auteure des notices et des notes de l'*Esquisse* et des *Voix*. Les éclaircissements et explications sont précieuses qui abondent et rendent complet un dossier

historique dont les défauts sont minimes : des informations concernant la pensée ou les sources esthétiques de Malraux sont quelquefois hâtives, ou des détails manquent de précision. *La Lutte avec l'Ange* (qui ne s'appelait pas encore *Les Noyers de l'Altenburg*) a été publiée en Suisse en mars (et non en été) 1943 (p. 1307) ; peut-on affirmer sans nuance que ce texte soit le «dernier roman de Malraux» ? que signifie dans le domaine de la théorie de la fiction (cinématographique) «un film entre documentaire engagé et fiction» (p. 1254) ? Affirmer que *Les Voix du silence* «satisfaisai[en]t le goût d'un public de plus en plus demandeur d'images» (p. 1327) n'est pertinent que pour ceux dont le texte est un ornement superflu. Telle note sur la «cicatrice» évoque *La Voie royale* mais non les *Noyers* (p. 1421) ; telle remarque sur l'enseignement du Bouddha (p. 1443-1444) ou telle autre sur le *Roman d'Alexandre* (p. 1494) paraissent faibles.

La notice de *La Métamorphose des dieux* est signée Henri Godard et Moncef Khémiri. Elle propose un historique complet du chef-d'œuvre de Malraux et de sa réception critique ; elle met pertinemment en lumière les difficultés que la nouvelle œuvre ambitionnait de surmonter et le sens qu'elle déploie et qui dépasse celui des *Voix du silence*. La mise au point concernant l'histoire de Nârada, si elle reprend l'enquête de M.-F. Guyard, aurait pu mentionner que Malraux l'avait sans doute aussi trouvée en 1952 chez Mircea Eliade (dont il était un fervent lecteur), l'indianiste l'ayant reprise d'un enseignement de Ramakrishna publié en 1938... Moncef Khémiri propose l'analyse de la bibliothèque d'André Malraux, telle que Florence et Madeleine Malraux l'ont léguée au Centre Pompidou ; l'éditeur montre clairement à quel point elle est le signe de l'ampleur et de la variété de ses lectures, mais remarque heureusement qu'elle ne peut suffire : la fréquentation des écrivains, des artistes, des hommes de l'histoire, des bibliothèques, des maisons d'édition ont mis Malraux en contact avec bien plus de livres et de sources qu'on ne pourrait imaginer. Les notes de M. Khémiri sont généralement précises, notamment dans le domaine de l'histoire de l'art et du christianisme. Il est curieux de constater que quelques mises au point (l'«aquarium», p. 1338 ; Jessica et Lorenzo, p. 1444, par exemple) recourent partiellement celles de Mme Moatti (p. 1426) ou de F. de Saint-Cheron (p. 1280) sans les remplacer ni les englober. Précisément, la notion d'«Englobant» (p. 776), si présente dans les derniers textes de Malraux, n'est pas élucidée dans l'appareil critique (peut-elle l'être ?), comme elle avait d'ailleurs embarrassé M.-F. Guyard (t. III, p. 735, 765, 780, 781, 883, 892-894 : rien), ou Claude Tannery (*Malraux l'agnostique absolu*), ou même, dans une moindre mesure certes, Jean-Pierre Zarader (*Le vocabulaire de Malraux*). La note consacrée au mot «intemporel» (p. 1478-1479) est

remarquable ; pourquoi n'avoir rien proposé d'équivalent pour une idée aussi obsédante ? Attendons le tome VI qui comprendra *L'Homme précaire*, et lisons Karl Jaspers, Kant, Hegel, Nietzsche... la *Bhagavad Gîtâ*, quelques *Upanishad* et Shankara.

Outre l'apparat critique de *Saturne* et du *Musée Imaginaire de la Sculpture mondiale*, François de Saint-Cheron nous donne des *Préfaces, articles, allocutions* (21 dans le tome I^{er}, de 1922 à 1952; 27 dans le second, de 1955 à 1976). Des textes célèbres (on a redécouvert en 2005 l'«hiéroglyphe de la douleur» à fondation Gianadda) ou des documents (presque) totalement introuvables ; des textes grandioses de concision («L'Univers des formes», la fondation Maeght, les *Rois*) ou forts de rencontres d'idées et d'émotion esthétiques (*Sumer*, «Sur l'héritage culturel», «Exposition gothico-bouddhique»)... Le travail d'annotation de F. de Saint-Cheron suppose une immense culture esthétique et historique. Nous n'oserions le reprendre si nous ne pouvions le contredire sur un point très précis concernant le titre du dernier texte cité ici. «Quant à l'appellation “gothico-bouddhique”, écrit-il, elle n'a rien d'officiel et semble forgée par Malraux : on la chercherait en vain dans les ouvrages spécialisés. Il s'agit bel et bien d'un hapax sur lequel Malraux s'expliquera [...]» (p. 1545).

Même s'il en a l'air, le port et le style, «gothico-bouddhique» n'est pas un hapax malrucien. On a beaucoup prétendu que Malraux a passablement bluffé ; nous pensons qu'il devait se contenter de l'audace de son intuition esthétique et du courage de sa pensée — que l'on pourrait définir comme il désignait lui-même le courage physique (un «sentiment d'invulnérabilité»). Car, comme il a beaucoup lu René Guénon, Ananda Coomaraswamy et Mircea Eliade, Malraux a sans doute lu tout René Grousset, chez qui il a dû trouver nombre d'anecdotes historiques ou légendaires, et grâce auquel il s'est familiarisé avec la vastitude et la mouvance des significations animant les civilisations indienne, chinoise et japonaise, si importantes dans la *Métamorphose* et *Le Miroir des limbes*. Dans un article paru dans *Formes* en mai 1930, René Grousset compare des têtes sculptées médiévales (Reims, Amiens, Chartres) et des figures du Hadda découvertes récemment et nouvellement exposées au musée Guimet. Le texte intitulé «Les découvertes d'Afghanistan et leur signification historique» introduit le terme de «gothico-bouddhique» comme synonyme de «gréco-bouddhique» pour renforcer encore le rôle de lien capital que Grousset assigne à l'«Afghanistan bouddhique» : grâce à celui-ci, écrit-il, préfigurant en quelque sorte le Malraux de la *Psychologie de l'art* et du *Musée Imaginaire*, «dans le temps et dans l'espace», «tout s'éclaire». «Sous l'action de ces deux idéalismes supérieurs [le christianisme et le Mahâyâna], nous verrons le fond gréco-romain se transformer des deux côtés parallèlement, suivant les lois communes, en un sens

presque identique», ajoute-t-il, et affirme : l'Afghanistan bouddhique constitue «le lien attendu» entre le monde gréco-romain d'Occident, l'Iran, le Xinjiang et «la Chine même».

L'un des problèmes majeurs d'une édition des *Œuvres complètes* de Malraux dans la «Pléiade» — puisque Malraux a presque incessamment repris ou repensé et recontextualisé ses ouvrages — a sans doute été celui même de la distribution des textes, donc de la composition des volumes. Plus haut, nous avons évoqué l'erreur qui a consisté à lier exagérément les *Noyers* et le *Miroir* au massif romanesque, duquel pourtant ces textes se détachent d'une manière saisissante. On a compris que l'ensemble esthétique des *Ecrits sur l'art* est admirablement désigné et présenté, tout à la fois circonscrit par des commentaires pertinents et ouvert à l'approche du lecteur et à sa propre expérience esthétique de l'art telle que la lui propose la création littéraire malrucienne. La publication des *Ecrits sur l'art* contribue même à réorganiser heureusement les *Œuvres complètes* de Malraux qui auraient dû respecter un semblable principe chronologique — ainsi que Raymond Bellour l'a magistralement proposé pour celles d'Henri Michaux. D'amont en aval, est réuni (presque) tout ce que Malraux a écrit sur l'art. En amont, en deçà des *Voix du silence*, voici *Saturne - Le Destin, l'art et Goya*, publié en 1978, recomposé à partir de textes de 1947, de 1950, de 1970, et les variantes des trois volumes de la *Psychologie de l'art* parus chez Skira en 1947, 1948 et 1950 ; en aval, ce sont les riches et rares méditations déployant *Le Surnaturel*, *L'Irréel* et *L'Intemporel*, contemporaines des textes du *Miroir des limbes* et accompagnées pour notre bonheur du chapitre que Malraux avait retiré de *L'Irréel*, des très nombreux fragments non intégrés dans la maîtresse œuvre et de l'analyse des seize chapitres ayant initialement constitué la *Métamorphose*. En amont encore, plus en deçà encore de *Saturne*, on trouve avec émotion les *Dessins de Goya au musée du Prado* de 1947, texte duquel les livres sur (ou à propos de) Goya seront écrits ; mais en aval, au-delà des *Voix du silence*, nul *Musée Imaginaire* que Malraux avait pourtant repris des *Voix*, l'augmentant, le modifiant considérablement et le publiant en 1965, au moment même où il repartait vers l'Asie à bord du *Cambodge*. Christiane Moatti remarque l'importance de ce qui aurait pu devenir ces *Grandes Voix* (p. 1401-1409), mais n'en propose pas le texte publié ni les ébauches des autres volumes qui ne seront jamais achevés parce que, au musée national du Caire, le 30 juin 1965, Malraux est envahi par l'audace et le courage qui deviendront les *Antimémoires* — et absolument pas, comme l'affirme C. Tannery dans *L'héritage spirituel de Malraux* (p. 48), parce qu'il aurait cessé de croire en la valeur d'antidestin de la création artistique.

C'est précisément cette très puissante (et très précaire) force d'antidestin que permettent d'expérimenter l'édition des *Ecrits sur l'art*, proposée par Jean-Yves Tadié et Henri Godard. Théogonie de l'acte prométhéen (Tadié), l'œuvre de l'art malrucienne est expérience vive de toute suspension du temps (Godard), cet agent permanent de notre condition mortelle.

Claude Pillet

*

Pour citer ce texte :

Claude PILLET : «Ecrire l'art. Compte rendu de la publication des *Ecrits sur l'art* de Malraux dans la Pléiade», *Présence d'André Malraux*, n° 4, automne 2005 : «La Maquette farfelue. Les *Ecrits sur l'art*», p. 70-74. Texte mis en ligne sur <www.malraux.org> le 28 juillet 2009. Texte consulté / téléchargé le [date exacte du téléchargement].