

Moncef KHEMIRI
Professeur de littérature française et comparée
Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités
Université de la Manouba
TUNISIE.

MALRAUX ET LES RUINES OU LA METAMORPHOSE A L'ŒUVRE ¹

«Une tête gothique est rarement
plus belle que brisée»,
Les Voix du silence, Ecrit sur l'art, I, p. 449.

«La mutilation est un style, tous nos musées
le répètent. La *Victoire de Samothrace*, le proclame.»
L'Intemporel, Ecrit sur l'art II, p. 884.

L'immense œuvre de réflexion esthétique qu'André Malraux a composée, et dont les titres les plus connus sont *Les Voix du silence* (1951) et *La Métamorphose des dieux* (1957-1976), repose essentiellement sur une expérience sensible² dont il n'a pas hésité à faire la base de sa méditation sur l'art : «[...] nous entendons, écrit-il dans *Les Voix du silence*, fonder nos concepts d'art sur notre expérience de l'art, et non subordonner celle-ci à nos concepts.»³ Cette expérience sensible, Malraux l'a acquise, non seulement grâce à la fréquentation des musées – mais aussi – en se rendant sur les ruines des grandes civilisations avant qu'elles ne se muent en «sites archéologiques»⁴.

¹ Article paru dans la *Revue André Malraux Review*, University of Oklahoma (USA), volume 35, 2008, p. 182-202.

² Voir à ce propos Henri Godard, *L'Expérience existentielle de l'art*, Gallimard, 2004.

³ *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art*, tome IV, *Oeuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 683.

⁴ *Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, tome III, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 38.

Aimant «errer dans les temples et les tombeaux, ces lieux délivrés du monde»⁵, attentif au «grand langage des ruines»⁶, Malraux semble avoir pris conscience du pouvoir de survie de l'œuvre d'art sur ces hauts lieux de mémoire que sont qui s'appellent l'Acropole, Carthage, Banteai-Srey, Mareb, Gizeh ou Macchu-Pichu

Nous nous proposons dans cette brève contribution de tenter de montrer le rôle fondamental et fondateur, à notre sens, de l'expérience des ruines dans la méditation esthétique de l'auteur et de rappeler que l'un des principaux concepts qu'il a introduits, celui de «métamorphose»⁷, qu'il définit comme la «loi même de la vie de l'œuvre d'art»⁸, tient ses origines de la méditation sur les temples tombant en ruines, sur les colonnes brisées et sur les statues mutilées. La métamorphose ne se réduit bien évidemment pas à l'«action physique des siècles»⁹, mais celle-ci en est la manifestation la plus concrète et la plus éclatante, et constitue, à notre sens, l'expérience première qui est à la base de cette méditation sur la survie de l'œuvre d'art, mutilée, «amputée de son temps»¹⁰.

I. La fascination des ruines

On n'a peut-être pas suffisamment souligné la fascination de Malraux par les ruines. C'est en effet à travers le thème des ruines que notre auteur a souvent appréhendé le passé mais aussi l'avenir des civilisations. Ainsi par exemple, Malraux qui s'est montré très sévère envers l'art romain dans lequel il n'a vu qu'une vaste industrie¹¹, note cependant, que ce qui a sauvé Rome, ce sont ses ruines : «Grande seulement pour elle-même, Rome le devient pour les autres lorsqu'elle fut morte: elle a réussi ses ruines parce que le temps leur donne une âme [...]»¹², écrit-il dans

⁵ Cité par André Brincourt, *Messagers de la nuit*, Grasset, 1996, p. 167.

⁶ *Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, tome III, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 38.

⁷ Voir à propos de ce concept, Jean-Pierre Zarader, *Le Vocabulaire de Malraux*, «Ellipses», 2001, p. 40-46.

⁸ *Ibid.*, p. 264.

⁹ *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art, Œuvres complètes*, tome IV «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 259.

¹⁰ *Ibid.*, p. 259-160.

¹¹ «Si l'on cesse de confondre création et production, Rome n'a pas d'art.» *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, Ecrits sur l'art, I, Œuvres complètes*, tome IV, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 1001.

¹² *Ibid.*, p. 1002.

l'Introduction *du Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*. Et dans cette même introduction, il rapporte ces propos de Gandhi, qui l'avaient particulièrement frappé: «Ça fera une très belle ruine» chuchotait Gandhi devant New Delhi déjà battue d'herbes folles...»¹³. La conscience aiguë qu'il a de l'écoulement inexorable du temps et des ravages qu'il cause à l'œuvre des hommes, l'a amené à déclarer à son interlocuteur quand celui-ci lui avait montré un inédit de Garnier sur les ruines où ce dernier écrivait: «la ruine plaît, attire, domine»: «Les choses ne seront jamais ce qu'elles furent. Tous les bâtiments restaurés sont des ruines, nous sommes des ruines.»¹⁴

Ces propos désenchantés rappellent au lecteur le final des *Voix du silence* où l'auteur évoque avec beaucoup de lucidité et un lyrisme contenu, la victoire inéluctable que remportera un jour la forêt sur l'effort créateur des hommes à Florence. Il y met en particulier l'accent sur la précarité des œuvres d'art qui comme toutes les œuvres humaines, sont fragiles et périssables: «Sans doute un jour, écrit-il, 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.»¹⁵ Les innombrables sites archéologiques que l'auteur a parcourus, l'ont rendu sensible à l'effet destructeur du temps: «Il ne restera rien de ces palais [...]»¹⁶, songe-t-il devant les palais florentins. La mort des civilisations n'est pas chez lui, une idée abstraite, mais elle revêt une forme concrète: celle des palais et temples tombant en ruines, couverts de végétation, le dallage éclaté par l'irrésistible poussée des racines.

Cette obsession des ruines est sans doute à l'origine des grands voyages qui ont conduit Malraux sur les hauts lieux de l'art mondial. Ainsi, dès 1922, on le retrouve d'abord en Tunisie, sur les ruines de l'antique Carthage et devant le gigantesque amphithéâtre romain d'El Jem, ensuite à Athènes, où assis au pied de l'Acropole, il lit les *Perses*¹⁷ d'Eschyle. En 1924, après avoir étudié *l'Inventaire des monuments au Cambodge* d'E. Lunet de La Jonquière, et *L'Art Indravarman* d'Henri

¹³ *Ibid.*, p. 968.

¹⁴ Pascal Payen Appenzeller, «André Malraux, l'Urbs et l'urbanisme» in *André Malraux, l'homme des univers*, Comité national André Malraux, 1989, p. 26.

¹⁵ *Les Voix du silence*, p. 898.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ «Quand j'ai lu *Les Perses* sur une marche de ce temple, j'avais une vingtaine d'années.» *Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, tome III, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 511.

Parmentier, il organise une expédition archéologique en Indochine dont l'objet est de retrouver un temple Khmer, le long de la Voie Royale, temple en ruine que Walter Langlois rattache à Banteai-Srey II, situé au N.E d'Angor-Thom, et que Clara décrit comme «un Trianon de la forêt»¹⁸.

En 1929, pendant son voyage en Iran, Malraux accepte de courir l'aventure pour aller admirer le sceau de Darius sculpté sur le mont Zagros.¹⁹ Il s'arrête alors méditatif, devant ce chef-d'œuvre qui a su résister autant aux effets dévastateurs du temps. Dans *Le Surnaturel*, Malraux l'évoque ainsi sur un ton épico-lyrique.²⁰ Et dans la *Tête d'obsidienne* ressurgit encore cette image héroïque de l'œuvre luttant contre un monde hostile, celle du «bas-relief criblé par le miaulement des aigles.»²¹

En Inde, ce sont les ruines de l'observatoire de Jaipur, «lieu onirique entre tous», avec «des tranches d'escalier dressés vers des astres»²² qui l'enchantent.

En 1934, avec son ami Corniglion-Molinier, Malraux organise une deuxième expédition archéologique en partant à la recherche de la capitale mystérieuse de la reine de Saba. Dans les articles qu'il envoie à *L'Intransigeant*, il évoque «le prodigieux spectacle de la cité morte» qu'ils ont survolée et «dont les ruines se fondent dans le désert.» C'est au retour de cette expédition que les deux explorateurs font escale en Egypte, et que Malraux découvre pour la première fois le sphinx ensablé. Il s'agit là d'une découverte capitale qui l'a profondément marqué. Il l'avait vécue comme “une rencontre” qui a bouleversé sa vie intellectuelle et «orienté» sa réflexion esthétique : «[...] il est des idées dont la rencontre est aussi présente que celle des êtres. J'emploie à dessein le mot rencontre...»²³

L'Egypte qui fascine Malraux, n'est pas l'Egypte moderne où «le nouveau Caire véhément dresse autour de [lui] ses courts gratte-ciel, et son énorme hôtel Hilton [...]»²⁴,

¹⁸ Clara Malraux, *Le Bruit de nos pas*, Grasset et Fasquelle, 1981, p. 296.

¹⁹ «Voulant aller voir le haut-relief sculpté à même la montagne pour célébrer la gloire de Darius, j'explique nos intentions à Mahmoud. Il réfléchit quelque peu après quoi: «Je veux bien vous conduire au tombeau de Darius; je ne l'ai pas encore vu», rapporte Clara Malraux dans *Voici que vient l'été*, Paris, Grasset, 1973, p. 115.

²⁰ *Le Surnaturel*, Ecrits sur l'art, tome V, *Oeuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 43.

²¹ *La Tête d'obsidienne*, Gallimard, 1954, p. 154.

²² *Le Miroir des limbes*, *Oeuvres complètes*, tome III, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1996 p. 80.

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ *Ibid.*, p. 45.

mais l'«Égypte éternelle»,²⁵ celle des Pharaons qui élevèrent des temples à la mort et surent capter l'invisible. C'est devant la majestueuse et énigmatique statue du Sphinx que l'auteur a vécu une véritable illumination qui est à l'origine de sa réflexion esthétique : «La première (idée) est née du Sphinx.»²⁶ Faut-il souligner ici l'importance de cette préposition «de» qui indique ici plus qu'un lieu, une origine, car c'est le Sphinx qui a fait naître dans l'esprit de l'auteur une des ces idées que «l'on appelait jadis inspiration».²⁷

Quand il y reviendra en 1955, c'est pour commencer à mettre en forme la méditation qu'elle lui inspirée dix ans auparavant. Au cours du séjour de 1955, la contemplation du Sphinx s'associe à l'écriture. Fasciné par cette puissante figure du gardien des nécropoles géantes, Malraux se met à écrire non pas seulement pour exprimer la profonde impression qu'a laissée sur lui le Sphinx, mais pour saisir le surnaturel dont il est l'emblème. Étrangement, la naissance du sens va de pair avec l'avancement des travaux d'exhumation et désensablement de la statue : «(le Sphinx) n'était plus enterré comme en 1934, mais il parlait encore le langage des ruines qui sont en train de se muer en sites archéologiques. C'est en 1955 que j'avais écrit devant lui: «La dégradation, en poussant ses traits à la limite de l'informe, leur donne l'accent des pierres -du -diable et des montagnes sacrées.»²⁸

De ce «langage de l'éternel»²⁹ que Malraux a découvert, il va se servir pour lire et décoder à la fois l'art classique et l'art moderne, et ce pendant toute la période où il écrit sur l'art: «*La Victoire* grecque m'apparaissait comme un sphinx du matin [...] et je découvrais que, pris en bloc, même l'art moderne est un animal fabuleux. J'allais le découvrir pendant dix ans».

Devenu ministre, Malraux profite des missions officielles pour découvrir d'autres grands sites archéologiques, en particulier en Amérique latine.

En 1959, au cours de son voyage au Pérou, il visite l'ancienne capitale inca Cuzco célèbre pour ses murailles cyclopéennes et se rend sur les ruines de Macchu-Pichu, l'une des résidences de la famille de l'Inca.

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁷ *Idem*

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ *Idem*.

En 1960, au cours de son séjour au Mexique, il se rend dans la région d'Oxaca, célèbre par les sites aztèques de Monte Alban et de Milta et les ruines mayas de Palenque.

Ces deux voyages en Amérique ont marqué la sensibilité de l'auteur puisque des souvenirs liés à l'art mexicain et péruvien apparaissent tant dans les *Antimémoires* que dans *La Tête d'obsidienne*.

II. L'aventure archéologique:

Cette fascination par les ruines est si forte qu'elle envahit tous les genres littéraires dans lesquels l'auteur écrit: roman, biographie ou autobiographie. Elle y prend la forme de l'aventure archéologique où l'auteur amorce déjà sa réflexion sur la résurrection et la métamorphose des œuvres d'art.

1. *La Voie Royale* et la recherche de l'art khmer

Dans *la Voie Royale* (1930), Malraux a transposé sa propre aventure indochinoise. Le héros de ce roman, Claude Vannec, persuadé de l'existence tout le long de la Voie Royale au Cambodge, de temples khmers richement décorés et non encore relevés par les services de L'Institut français, organise avec Perken, un aventurier apatride, une expédition dans la région d'Angkor. Aux termes d'une longue marche à travers la forêt, ils finissent par trouver les premières ruines : «Des pierres, des pierres, quelques-unes à plat, presque toutes un angle en l'air : un chantier envahi par la brousse. Des pans de mur de grès violet, les uns sculptés, les autres nus, d'où pendaient des fougères ; certains portaient la partie rouge du jeu»³⁰. Parmi les bas-reliefs aux «formes ravagées»³¹ qu'ils découvrent et qui vont «posséder»³² Claude, on trouve une figure de grès au diadème sculpté avec une extrême précision et qui représente Garuda, la monture de Vishnou, sous la forme d'un oiseau de pierre avec des ailes éplorées et un bec de perroquet»³³, et surtout les deux danseuses sculptées «sur trois pierres superposées»³⁴. Tout en discutant

³⁰ *La Voie royale*, in *Œuvres complètes*, tome I, «La Pléiade», 1989, p. 424.

³¹ *Ibid.*, p. 426.

³² *Ibid.*, p. 424.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p 426.

avec Perken de l'argent que pourraient leur rapporter ces statues des divinités gardiennes du sanctuaire de Banteai-Srey³⁵, Claude ne peut s'arracher à la contemplation du visage serein de l'une d'elles : «Pendant que les hommes maniaient les blocs, il la regardait : sur l'une des têtes, dont les lèvres souriaient comme le font d'ordinaire celles des statues khmers, une mousse très fine s'étendait, d'un gris bleu, semblable au duvet des pêches d'Europe»³⁶.

Cette contemplation montre que Claude n'est pas seulement un aventurier tenté par le profit qu'il tirerait de la vente de ces statues en Europe, mais un amateur d'art, fasciné par la résistance que l'œuvre d'art oppose à «la violence clandestine de la vie végétale»³⁷. Déjà sur le bateau, il lui arrive souvent à la lecture d'ouvrages d'archéologie évoquant ces «... racines noueuses [qui] enferment [les murs des temples] dans un réseau à mailles serrées...»³⁸, de succomber à «une rêverie, indestructible : les temples, les dieux de pierre vernis par les mousses, une grenouille sur l'épaule et leur tête rongée, à terre, à côté d'eux...»³⁹. Devant Ramèges, le directeur de l'Institut français à Saigon, il expose l'idée qu'il se fait de «la vie de l'œuvre d'art»⁴⁰, idée qui n'est pas sans parenté avec la théorie de la métamorphose développée par l'auteur⁴¹ dans ses différents écrits sur l'art et en particulier dans *L'Irréel* puisque «ce qui intéresse [Claude] c'est la décomposition, la transformation de ces œuvres, leur vie la plus profonde qui est faite de la mort des hommes»⁴². Tout en reconnaissant que «toute civilisation est impénétrable pour une autre»⁴³, il affirme que les œuvres d'art des civilisations les plus lointaines peuvent nous toucher parce que «l'artiste a ce pouvoir de résurrection»⁴⁴ et que cette résurrection se produit lorsque «nos mythes s'accordent à [elles]»⁴⁵.

Notons, toutefois, que cette théorie de la résurrection et de la métamorphose de l'œuvre d'art n'est pas directement appliquée au cas des bas-reliefs et des statues du

³⁵ *Ibid.*, voir note, p. 1245.

³⁶ *Ibid.*, p. 427.

³⁷ *Ibid.*, p. 425.

³⁸ *Ibid.*, p. 396.

³⁹ *Ibid.*, p. 377.

⁴⁰ *Ibid.*, p.398.

⁴¹ «[...] le discours que Vannec tient à Ramèges est du pur Malraux : “Les musées sont pour moi des lieux où les œuvres du passé devenues mythes dorment, vivent d'une vie historique, en attendant que les artistes les rappellent à une existence réelle” On croit entendre le Ministre de 1962...», écrit Jean Lacouture, *André Malraux, une vie dans le siècle*, 1973, p. 58.

⁴² *Ibid.*, p. 398.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

temple de Banteaï-Srey que le narrateur et son compagnon vont découvrir. Mais la fascination que Claude éprouve à la vue des statues «des divinités gardiennes ou *devatas*»⁴⁶ et qui est plus développée dans la version manuscrite, montre que le héros pressent cette métamorphose : Malraux avait notamment écrit à ce sujet : «Désorienté comme par tout ce qui nous arrache à notre condition d'homme par ces danseuses sculptées qui fixaient leur geste éternel au-dessus d'une cour de mille-pattes et de bêtes des ruines, douée de l'inexplicable vie qui convenait si bien à ce vivant silence [...] Claude s'était arrêté»⁴⁷. Les contraintes narratives et l'orientation du récit vers «la confrontation de la vie élémentaire, collective larvaire avec la conscience et la volonté de l'individu solitaire»⁴⁸, comme l'écrit Christiane Moatti, ont sans doute amené l'auteur à limiter considérablement la place de la question esthétique dans le roman⁴⁹. Mais ceci n'empêche pas que le roman contienne en germes bon nombre d'idées-forces de l'œuvre esthétique et quelques unes de ses images plus les plus significatives. Parmi ces dernières, nous pouvons citer d'abord le cas de la photo du Bouddha Tang que montre Ramèges à Claude dans la version manuscrite non publiée⁵⁰, photo qui manifeste l'intérêt de l'auteur pour la statuaire bouddhique abondamment illustrée dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*⁵¹. Nous relevons ensuite cet «oiseau de pierre»⁵² représentant Garuda, la monture de Vishnou que l'auteur prend soin de mettre en valeur, dans le même ouvrage, par la photo (n° 259) d'une statue de l'art javanais montrant le roi Airlanga sous l'aspect⁵³ majestueux de Vishnou, porté par sa monture sacrée⁵⁴. Il

⁴⁶ Voir note, p. 1245.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ André Malraux, *La Voie royale*, Le livre de Poche, 1992, Préface de Christiane Moatti, p. XXI.

⁴⁹ Walter Langlois signale avec raison que l'idée de définir les civilisations par les valeurs exprimées dans les œuvres d'art est plus nettement marquée dans «une partie de la version manuscrite qui a disparu du livre publié», *La Voie royale*, in *Œuvres complètes*, tome I, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard 1989, notice, p. 1125-1126.

⁵⁰ Cf. *Début du manuscrit Langlois-Ford*, in *Œuvres complètes* I, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard 1989, p. 1207.

⁵¹ Voir en particulier le chapitre consacré au bouddhisme et dans lequel la photo n° 299 représente justement en Bouddha de la dynastie Tang.

⁵² *La Voie royale*, *op. cit.*, p. 424.

⁵³ *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, La Statuaire, Ecrits sur l'art, Œuvres complètes*, tome IV, p. 731. Malraux possédait un exemplaire des *Collections khmères du Musée Albert Sarraut à Pnom-Penh*, par Georges Groslier, Paris, les Editions Van Oest, 1931. La planche XXXIX, représente justement *Vishnu sur Garuda*. Cf. *Fonds André Malraux*, Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, cote 844.

⁵⁴ Cf. *La Voie royale, Œuvres complètes*, tome I, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1989, p. 377-423-1245.

faudrait enfin attirer l'attention sur une image récurrente dans *La Voie royale*⁵⁵, celle des «dieux de pierre» avec «une grenouille sur l'épaule»⁵⁶ qui refait son apparition dans la préface du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* où Malraux évoque la résurrection et la métamorphose de la statuaire des civilisations les plus anciennes et les plus éloignées de l'art occidental. Le sentiment de la résurrection de «l'âme impérieuse de la plus lointaine histoire»⁵⁷, Malraux déclare l'avoir éprouvé, entre autres, devant «une statue pré-khmères de la forêt siamoise, une grenouille des ruines réprobatrice sur l'épaule»⁵⁸.

La grenouille qui représente non seulement la vie animale, mais la nature ignorant obstinément la volonté créatrice de l'homme, donne malgré tout, à «ses traces les plus hautes» «un son rival du son grave de l'éternel»⁵⁹. Un sentiment semblable saisit le narrateur, la nuit, à la vue de la place de Pise où croît «l'herbe noire»⁶⁰, et du Campo-Santo «éventré par les bombes» et transformés en gigantesques ruines accordées «au style de décombres»⁶¹ des figures et des ébauches sculptées par Giovanni Pisano pour la décoration du Baptistère.

Les ruines deviennent ainsi le théâtre de la métamorphose, le lieu privilégié où les œuvres d'art se libèrent du style de leur époque et de celui de leur auteur, et accèdent à une présence «énigmatique»⁶² qui les transforme en puissants «symboles»⁶³. Comme les bas-reliefs et les tours des temples d'Angkor surgissent, à travers un amas de pierres recouverts d'inextricables ramifications, porteurs de la légende khmère et de leur propre mythe⁶⁴, les statues antiques exhumées à Rome, renaissent chargées d'un passé transfiguré en fable : «Jamais on ne vit renaître les croyances antiques ; seules les

⁵⁵ *Ibid.*, p. 337.

⁵⁶ *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, Ecrits sur l'art, Oeuvres complètes*, tome IV, p. 965.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.* Visitant l'exposition organisée par la Fondation Maeght en 1973, l'auteur retrouve «ce petit relief près duquel méditait un dieu de pierre, les grenouilles des ruines endormies sur son épaule [...]» *Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, tome III, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1996, p. 765.

⁵⁹ *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, la Statuaire*, p. 965.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 969.

⁶² *Ibid.*, p. 965.

⁶³ *Ibid.*, p. 970.

⁶⁴ «Toute œuvre d'art tend à devenir un mythe», a déclaré Claude Vannec à Ramèges dans la *Voie royale*, *op. cit.*, p. 46.

ombres de la Fable se levèrent des ruines où grimpaient les ronces et les glycines romaines»⁶⁵, écrit l'auteur dans *La Statuaire*.

L'état de ruines dote les œuvres les plus communes d'une profondeur insoupçonnée, comme c'est le cas de ces «[...] médiocres antiques du Bardo, retrouvés dans le bateau coulé qui les transportait, et auxquels les corrosions sous-marines donnent un style mystérieux»⁶⁶, note l'auteur dans *Les Voix du silence*.

Il apparaît ainsi que l'aventure indochinoise vécue par l'auteur et transposée dans *La Voie royale*, selon les lois de la transfiguration romanesque, entretient un rapport souterrain avec les essais sur l'art et plus particulièrement avec *L'Irréel* où la résurrection des œuvres du passé et leur métamorphose sont longuement évoquées. En 1955, expliquant le sens de son aventure archéologique, l'auteur recourt à un argument qui n'est pas sans rappeler la thèse de Claude Vannecc : «Qu'est-ce que vous croyez que j'allais faire à vingt ans à travers la plus hostile forêt du Cambodge -découper des statues ? oui, peut-être, mais pour *les délivrer de l'oubli*»⁶⁷, déclare-t-il à André Brincourt. Nous pourrions ajouter que le but de cette délivrance est de faire accéder ces objets de culte à une vie nouvelle, au statut d'œuvres d'art mystérieusement présentes.

Le lieu où se croisent tous ces textes, si différents par leur genre, est l'imaginaire que l'on peut définir comme un domaine «englobant» dans lequel le schème de la résurrection et de la métamorphose reçoit des réalisations variées, mais analogues en profondeur.

2. Le Démon de l'absolu ou Lawrence archéologue

Ce même schème de l'aventure archéologique se retrouve dans *Le Démon de l'absolu*, biographie inachevée du colonel Lawrence, écrite par Malraux dans les années 42-43. L'auteur y met en valeur la passion du célèbre «aventurier» anglais pour l'archéologie. Henri Godard a souligné l'originalité de cette démarche en écrivant : «Avant l'action militaire et politique, il y avait eu, de 1910 à 1914, l'expérience de

⁶⁵ *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, La Statuaire, Ecrits sur l'art, I, Oeuvres complètes*, tome IV, p. 1005.

⁶⁶ *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art, I, Oeuvres complètes*, tome IV, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 491.

⁶⁷ André Brincourt, «André Malraux ou le refus du destin», in *Messagers de la nuit*, Grasset, 1995, p. 153. Souligné par l'auteur.

l'archéologie. De vingt-deux à vingt-six ans, Lawrence avait vécu presque en permanence en Syrie du nord, sur un chantier de fouilles d'un site hittite. Cette expérience ne se confond pas avec celle que Malraux a vécue au Cambodge, mais elle a avec elle assez de points communs pour qu'il s'attache à en détailler les divers aspects.»⁶⁸

Malraux rappelle d'abord le premier séjour du jeune étudiant d'Oxford en Syrie, en 1909. Dans le cadre de sa licence de l'histoire, Lawrence avait entrepris de prouver que les «croisades loin de soumettre l'architecture de l'Occident à celle du Levant, avaient transformé les forteresses sarrasines»⁶⁹. Il était convaincu que les «formes des châteaux» en Occident avaient obéi à des lois internes «et n'avaient pas subi d'«influence orientale décisive»⁷⁰. Pour appuyer sa thèse, il décide de partir en Orient et de photographier les ruines et les châteaux des croisés et des musulmans : «Vêtu comme un boy scout, se nourrissant de lait fermenté, de pain et parfois de fruits, il avait parcouru Palestine et Syrie.» Grâce aux relevés archéologiques, il a pu «rapporter les preuves de l'influence occidentale sur les châteaux arabes»⁷¹. Ce qui lui vaut l'obtention de sa licence avec la plus haute distinction.

L'énergie dont fait preuve Lawrence au cours de ses premières recherches⁷², la passion qu'il manifeste pour l'étude du passé et son esprit méthodique amenèrent D.H Hogarth à le choisir pour participer aux fouilles archéologiques entreprises à Karkemish par le *British Museum* en 1910. Ce que l'on espérait de ces fouilles était «la résurrection de la civilisation hittite»⁷³. Pendant les quatre ans que dure cette mission, Lawrence assume de multiples tâches avec une extrême efficacité : «assistant, photographe copiste des inscriptions, protecteur des sculptures et surtout chef de chantier»⁷⁴. Il s'acquitte honorablement de toutes ses tâches à la grande satisfaction de Hogarth : «A son retour pour la dernière période de fouilles, il avait trouvé le grand mur d'enceinte dégagé, les magasins emplis, un classement strict»⁷⁵. Le jeune archéologue étonne ses collègues par

⁶⁸ Henri Godard, «Le regard de Malraux sur Lawrence», communication présenté au colloque : «André Malraux et l'écriture de l'histoire», les 11-12 et 13 avril 1996 à la Faculté des Lettres de la Manouba, Université de Tunis I, p. 5.

⁶⁹ *Le Démon de l'absolu* in *Œuvres complètes*, tome II, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 852.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ *Ibid.*, p. 853.

⁷² «Il avait parcouru mille six cents kilomètres à pied, relevé les plans de trente-six châteaux sur trente-sept [...]», précise Malraux. *Le Démon de l'absolu*, *Œuvres complètes*, tome II, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 853.

⁷³ *Ibid.*, p. 854.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 859.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 854.

sa mémoire prodigieuse et son goût du rapprochement : «Certes aucun assistant, entre tous les services archéologiques, n'était aussi efficace que lui sa mémoire était telle que si un fragment d'inscription ou de vase pouvait être rapproché d'un autre, trouvé des mois plus tôt [et il y avait des centaines de fragments, il retrouvait immédiatement le premier [...]]⁷⁶. Il parvient aussi à communiquer son enthousiasme aux ouvriers arabes au point que la découverte de nouvelles pièces était «saluée par des salves»⁷⁷.

«Obsédé de passé»⁷⁸, mais aussi fasciné par le pouvoir de l'art, il ne trouve pas mieux pour exprimer son amitié pour le jeune Dahoum que de sculpter sa statue : «[...] il prenait Dahoum pour modèle de la figure qu'il sculptait pour orner la porte de la maison»⁷⁹.

Expérience exaltante, la recherche archéologique a été aussi pour Lawrence une découverte philosophique particulièrement décisive : Elle lui a révélé au même moment où il allait tenter de jouer un rôle dans le destin de l'Arabie, la précarité de l'Histoire et l'absurdité de l'existence humaine : «L'archéologie l'avait jadis préparé : rien, mieux que mille vestiges convergeant vers les dieux morts, ne nous contraint à éprouver ce qu'il y a en nous d'éphémère, à voir appareiller pour le néant les grands décors historiques et le nôtre»⁸⁰.

Nous constatons, à ce niveau, que la métamorphose reste pour Lawrence à l'état de projet et que l'œuvre d'art loin de lui inspirer le sentiment d'une radieuse présence, suscite au contraire chez lui la conscience aiguë du néant, et lui révèle «un passé dont l'âme est à jamais perdue [et qui] rend tout présent absurde»⁸¹.

Il apparaît ainsi que l'intérêt que Malraux a manifesté pour Lawrence n'est pas due seulement au fait que celui-ci a su incarner au plus haut point la mythe de l'intellectuel homme d'action, mais aussi à des affinités plus subtiles qui tiennent à leur commune passion archéologique, à leur conviction en la nécessité de recourir à la photographie pour rapprocher des œuvres différentes, et à leur volonté d'intéresser un large public aux œuvres d'art exhumées.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 864.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 859.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 851.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 865.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1090.

⁸¹ *Idem.*

Une douzaine d'années avant qu'il ne commence à écrire la biographie de Lawrence, mais quatre ans après sa propre aventure archéologique au Cambodge, Malraux avait manifesté sa vive admiration pour Lawrence non seulement en parlant de lui, mais aussi en allant sur le site de Karkemish : «Selon le témoignage de Clara [...], Malraux parlait très souvent de Lawrence à son épouse, toujours avec admiration, et davantage lorsqu'elle et lui se trouvaient dans des lieux proches de ceux de son action : Iran, Mésopotamie, Arabie. Ils passèrent plusieurs fois à Karkemish, sans doute aux environs de 1929. Clara possédait une petite photo d'elle et de son mari sur le site des fouilles et bien qu'il n'y ait plus là aucun souvenir matériel de Lawrence, Malraux réussit à rendre sa présence concrète aux yeux de Clara»⁸². Mais le plus bel hommage que l'écrivain ait rendu dans *Le Démon de l'absolu* au jeune archéologue anglais apparaît, nous semble-t-il, dans le rapprochement de certains traits de son visage à ceux des statues khmères. Il avait en effet, écrit Malraux, «[...] un visage féminin malgré la force des maxillaires [...] mais au lieu des lèvres serrées qui sont d'ordinaire celles de ce type de visage, les lèvres larges des statues khmères, dont un sourire instinctif retroussait enfantinement les extrémités, et tantôt un sourire volontaire abaissait le coin droit avec une ironie qui semblait s'adresser à la fois aux autres et à lui-même»⁸³. Par le jeu de la comparaison, Malraux superpose les deux sourires, et conjoint les deux objets de sa passion : l'archéologue et l'œuvre d'art. Il précise ainsi indirectement «ses valeurs et ses rêves», donne forme à son imaginaire.

Cette admiration fervente débouche même sur un acte d'imitation. A l'image de Lawrence qui a participé au dégagement de «l'ancienne capitale hittite»⁸⁴, Malraux a cherché lui aussi à s'illustrer par une découverte archéologique en Arabie qu'il tient pour «une terre de légende»⁸⁵. Il entre aussi, sans doute, dans cette aventure archéologique la fascination par la Reine de Saba à laquelle Malraux fera un sort particulier dans les *Antimémoires*⁸⁶ et plus particulièrement dans *L'Irréel* où sont évoquées les œuvres d'art où elle a été représentée, comme cette fresque de Piero della Francesca⁸⁷.

⁸² Voir *Le Démon de l'absolu, Œuvres complètes*, tome II, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, p. 1669.

⁸³ *Ibid.*, p. 858.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 859.

⁸⁵ *Antimémoires, Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, tome III, p. 61.

⁸⁶ Dans *Le Miroir des limbes*, Malraux parle de «[s]on amie la Reine de Saba» (p.519), et s'interroge sur l'origine de la fascination qu'elle a exercée sur lui. P. 60.

⁸⁷ *L'Irréel*, p. 57. Il s'agit de la *Visite de la Reine de Saba au voix Salomon*.

3. A la recherche de la capitale de la Reine de Saba (1934)

Le récit de cette aventure qui a amené Malraux à endosser une fois encore le rôle de l'archéologue a été publié, chez Gallimard, en 1993, sous le titre hautement significatif, à nos yeux: *La Reine de Saba, une aventure géographique*.

En effet, dans *Le Miroir des limbes*, le narrateur raconte comment en 1934, fasciné par la légende de la Reine de Saba et plein d'admiration pour Arnaud, «le premier Européen qui ait atteint Mareb»⁸⁸, il a tenté avec son ami Corniglion Molinier de retrouver, à bord d'un avion, «les ruines de Mareb, l'ancienne Saba».⁸⁹ Cette exploration d'une région où «aucun Européen n'avait pu pénétrer»⁹⁰, revêt d'autant plus d'importance aux yeux de l'auteur qu'«aucune mission archéologique n'avait pu étudier» ces ruines dont ne connaissait l'emplacement que par des récits, notamment celui d'Arnaud publié dans le *Journal asiatique* et que l'auteur a lu avec beaucoup d'intérêt⁹¹.

Après quelques heures de vol, les deux explorateurs voient s'offrir à leur regard ébloui un spectacle qui rappelle par bien des aspects celui décrit dans *La Voie royale*, mais ici le désert a remplacé la forêt : «Ces enceintes ovales massives avec leurs éboulis clairs sur le sol, était-ce des temples ?»⁹², s'interroge le narrateur. Une nature hostile qui s'attache à anéantir les derniers vestiges de la ville empêche les deux aviateurs d'atterrir, «sans doute la ville, construite de brique crue comme Ninive, était elle retournée comme elle au désert»⁹³.

Néanmoins les deux explorateurs croient avoir découvert les ruines de la ville légendaire. Le télégramme qu'ils adressent à *L'Intransigeant* est ainsi rédigé : «Avons découvert capitale légendaire reine de Saba stop vingt tours ou temples toujours debout à la limite nord du Rub El Kali stop avons pris des photos pour *L'Intransigeant* stop salutations Corniglion - Malraux»⁹⁴. Les scientifiques accueillent ces déclarations avec beaucoup de réserves, sinon de suspicion. Et pourtant aujourd'hui, il semble l'on soit de plus tenté de donner raison aux archéologues amateurs : «[...] les ruines survolées sont-elles bien celles de Mareb ? On s'est beaucoup gaussé de Malraux archéologue aérien.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

⁹² *Ibid.*, p. 67.

⁹³ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁴ Cité par Jean Lacouture, *André Malraux une vie dans le siècle*, Seuil, 1973, p 154.

Le curieux c'est qu'aujourd'hui, on est moins sûr qu'à l'époque, que ce ne soit pas vraiment de Mareb que de Malraux ait ramené les photos», écrit Jean Lescure dans *l'Album Malraux*⁹⁵.

III. Les ruines dans les essais esthétiques

La théorie esthétique de Malraux fondée sur les notions de métamorphose, de résurrection, de délivrance et présence procède de cette expérience des ruines. Devant les statues mutilées et les temples écroulés, Malraux découvre que la ruine, loin de constituer la fin de l'œuvre d'art, en est au contraire l'accomplissement. La patine qui couvre la statue, la dégradation que subit le temple, les délivrent de l'histoire et de l'esthétique de la beauté et les font accéder à une vie nouvelle, en les débarrassant de tout ce qui est conjoncturel, de tout ce qui est superflu, pour les rendre à leur véritable existence, celle d'œuvres d'art présentes. C'est pourquoi Malraux définit l'œuvre d'art comme: «énigmatique présence dans la vie de ce qui devait appartenir à la mort.»⁹⁶

La ruine favorise donc le processus qui métamorphose l'œuvre d'art et lui assure une existence nouvelle et une présence énigmatique. C'est par exemple le cas de l'art égyptien à propos duquel Malraux écrit dans *le Surnaturel* : «A l'invincible jamais plus» qui règne sur l'histoire des civilisations, cette présence oppose sa grandiose énigme. Du pouvoir qui fit surgir l'Égypte de la nuit préhistorique, il ne reste rien; mais le pouvoir qui fit surgir Djoser nous parle d'une voix aussi haute que celle des maîtres de Chartres, que celle de Rembrandt.»⁹⁷

Il en est de même de l'art antique dont Malraux a évoqué avec un rare enthousiasme la résurrection à la Renaissance. En effet au chapitre 5 de *l'Irréel*, Malraux évoque ce processus de résurrection et de métamorphose de l'art antique. Ce qui lui fait écrire alors: «Avec le XVI^e siècle, à Rome, l'Italie change d'antique»⁹⁸. En effet, à Rome, l'antiquité a plus de poids et de présence qu'en Toscane où, nous dit Malraux, «les ruines étaient peu nombreuses»⁹⁹. Non seulement on trouvait «l'art romain

⁹⁵ *Album Malraux*, Iconographie choisie et commentée par Jean Lescure, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1986, p. 132.

⁹⁶ *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, p. 1015.

⁹⁷ *Le Surnaturel*, p. 35.

⁹⁸ *L'Irréel, Ecrits sur l'art II, Oeuvres complètes*, tome V, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 500.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 499.

sous le ciel», mais le Vatican fixant un vaste programme de fouilles archéologique dirigé, entre autres par Raphaël, va ramener à la vie «le peuple des statues»¹⁰⁰.

L'exhumation de la statuaire antique est évoquée par l'auteur à la fois comme une résurrection du passé et comme une métamorphose des œuvres. Elle suscite à Rome un enthousiasme débordant autant chez les artistes comme Raphaël et Michel-Ange que chez le pape¹⁰¹ : «Jules II va voir avec la même passion le *Laocoon* que l'on vient de découvrir et les cartons que Raphaël vient d'achever pour la chambre de la Signature.»¹⁰² De la terre associée dans la tradition chrétienne à la mort - «*Homo memento quia pulvis es et in pulverem reverteris*» - sortent à peine atteintes par la patine des statues qui semblent proclamer la victoire de l'homme sur la mort : «L'immortalité, ils la voient tous sortir de terre. Car l'antique semble réellement arraché à la mort : on retrouve ses statues de marbre avec les cercueils, ses statues de bronze rongées par la patine»¹⁰³.

Cette «résurrection des statues»¹⁰⁴ à Rome va de pair avec leur métamorphose. Pour mettre en lumière la signification nouvelle qu'acquiert la statuaire antique pour les hommes de la Renaissance, Malraux en rappelle la fonction religieuse initiale : Les dieux représentés avaient ont pour fonction d'intégrer l'homme dans le monde et la cité dans le cosmos. La beauté exprime la recherche de ce double accord: «Avant de devenir des Minerves, ces Pallas avaient exalté la cité ; ces Apollons et ces Vénus ne devaient pas moins à l'admiration païenne que les vierges gothiques à la prière chrétienne. La beauté des œuvres avait été créée pour unir les hommes aux dieux.»¹⁰⁵. La beauté et le rayonnement qui émanent des statues représentant les dieux sont leurs attributs essentiels, «la marque de leur divinité»,¹⁰⁶ comme l'auteur l'a montré dans son étude de l'imaginaire du divin.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.499.

¹⁰¹ «[...] Sous Jules II eut lieu la glorieuse découverte du *Laocoon*, celle de la *Vénus* du Vatican, de la *Cléopâtre*, etc ; même les palais des grands et des cardinaux commencèrent à se peupler de statues antiques. Raphaël entreprit sous Léon X cette restauration idéale de toute la ville des Césars [...]», écrit Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Plon, 1958, p. 86.

¹⁰² *L'Irréel, Ecrits sur l'art*, II, *Oeuvres complètes*, tome V, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 507.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 505.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 507.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 502.

¹⁰⁶ *Idem.*

Quand elles sont exhumées au XV^e siècle, ces statues n'ont plus toute leur "aura"¹⁰⁷ spirituelle comme aurait dit Walter Benjamin ; leurs images sont dépossédées du divin", mais elles ne sont pas pour autant réduites à leur "être - objet" comme le pense Heidegger¹⁰⁸, ou plus anecdotiquement encore, assimilées à "des statues d'hommes beaux et de jolies femmes"¹⁰⁹, car si elles ont perdu leur signification religieuse, elles ont par contre conservé «leur accent souverain»¹¹⁰. Ce terme *accent* ne renvoie pas à une trace plus ou moins visible, à un écho plus ou moins confus de l'antique divinité de ces statues, mais désigne dans le vocabulaire esthétique de Malraux la grandeur, la puissance qu'une œuvre doit à elle-même et à l'imaginaire qu'elle incarne. L'auteur précise davantage le sens de ce terme en écrivant : «C'est l'accent de la souveraineté que les statues antiques tenaient des dieux lorsqu'on les rapporte plus aux dieux»¹¹¹. Ailleurs, Malraux parle de «présence». Les statues exhumées ne tirent donc pas leur valeur, comme chez les romantiques de ce qu'elles sont les signes pathétiques d'un monde écroulé, mais de l'irréel qu'elles vont incarner. Le thème de la métamorphose, si cher à l'auteur, reçoit en Italie une signification très concrète, car les statues exhumées ressuscitent sous la forme de figure blanches dans une «Italie bariolée»¹¹², ce qui va exercer une influence déterminante sur la sculpture d'un Michel-Ange par exemple. En effet, Jacopo della Quercia, Donatello, Verrocchio avaient continué à sculpter des statues polychromes conformément à la tradition antique, mais l'exhumation d'œuvres aussi importantes que *l'Apollon du Belvédère* vers 1470, ou le *Laocoon* vers 1506 va mettre un terme à cette imitation servile et imposer «un accent qui deviendra familier à notre civilisation saturée de passé : celui de la mort vaincue»¹¹³.

Le nouvel aspect sous lequel apparaissent les statues exhumées diffère donc de leur apparence originelle au point que Malraux suppose que leurs auteurs ne les auraient pas reconnues : «Ces statues qui peuplent les rêves de Michel-Ange, celles qu'il tient

¹⁰⁷ Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" in *Œuvres II, Poésie et Révolution*, Essais traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denoël, 1971, p. 176.

¹⁰⁸ «Le retrait et l'écroulement d'un monde sont à jamais irrévocables. Les œuvres ne sont plus ce qu'elles ont été... Tout l'affairement autour des œuvres d'art, si poussé et si désintéressé qu'il soit, n'atteint jamais les œuvres que dans leur être - objet», écrit Heidegger in *Les Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, "idées", 1962, p. 42-43.

¹⁰⁹ *L'Irréel. Ecrits sur l'art*, p.502

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 502-504.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 504.

¹¹² *Ibid.*, p. 505.

¹¹³ *Idem.*

entre ses mains, celles qu'il a pastichées dans son adolescence, leurs auteurs les reconnaîtraient à peine.»¹¹⁴

La patine qui couvre les statues de bronze et surtout la couleur blanche des statues en marbre deviennent ainsi les signes de l'antiquité ressuscitée, les emblèmes de l'immortalité. Aussi la Renaissance adopte-t-elle pour sa statuaire le marbre blanc pour exprimer son aspiration à l'immortalité : «Et la Renaissance choisit passionnément le marbre contre la couleur [...] la survie contre la vie»¹¹⁵, déclare solennellement Malraux. Grâce à cette résurrection d'une statuaire blanche et dédivinisée qui suscite avant tout un sentiment d'admiration, naît une nouvelle vision de l'art antique que l'auteur identifie à l'Irréel : «Les dieux morts, la métamorphose qui transforme les statues polychromes en statues blanches, fait du peuple du divin, le grand style de l'irréel»¹¹⁶. L'irréalité des statues ressuscitées tient aussi au fait qu'elles s'inscrivent dans une double temporalité, celle d'une part qui les a vu naître et celle d'autre part qui les a fait renaître : «Elles appartiennent à leur époque évanouie, mais aussi au présent de l'artiste qui les admire»¹¹⁷.

C'est pour maintenir vivante et sensible l'idée de métamorphose que Malraux s'inscrit en faux dans *Les Voix du silence* contre les thèses de l'archéologie allemande¹¹⁸ en matière de restauration et de reconstitution de l'art grec : «l'Allemagne voulait rendre la Grèce vivante parce qu'elle reprochait à ses œuvres d'arriver dans nos musées à l'état de cadavres»¹¹⁹. Aussi a-t-elle eu l'ambition de réaliser une reconstitution des monuments telle qu'elle permettrait, estime-elle, de «voir les œuvres comme les virent ceux pour qui elles furent créées»¹²⁰. Outre l'impossibilité¹²¹ où se trouve cette démarche historiciste de ressusciter le premier regard grec qui s'est posé sur ces statues et ces temples et les a animés de sentiments et de valeurs, la reconstitution de la

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 504.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ Depuis les travaux de fouille de Winckelmann, philhellène convaincu, et à la suite de la publication de ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres des Grecs en peinture et en sculpture* 1755, l'archéologie allemande s'est orientée dans le sens de la reconstitution des monuments du passé. Voir à ce sujet «Archéologie et néoclassicisme», in *Histoire Universelle de l'art*, tome IX, Larousse, 1990.

¹¹⁹ *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art*, II, *Oeuvres complètes*, tome IV, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 241.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ «Quelle œuvre de jadis peut être vue ainsi ?» *Ibid.* p. 241.

statuaire grecque selon le principe de la polychromie apparaît à Malraux comme acte anti-historique, car s'il est vrai qu'«Athènes ne fut jamais blanche»¹²², il convient de ne pas perdre de vue que «ses statues blanchies ont ordonné la sensibilité artistique de l'Europe»¹²³ puisqu'à partir de la Renaissance, comme la souligne l'auteur dans *L'Irréel*, les sculpteurs ont abandonné la sculpture polychrome pour le marbre blanc : «Donatello, Jacopo della Quercia, Verrocchio sculptaient encore des œuvres polychromes; Michel-Ange n'en sculpte plus.»¹²⁴ Aux statues blanches ou couvertes de patine qui dénotent le passage inexorable du temps, se sont ajoutées les mutilations qui ont transformé souvent radicalement l'œuvre initiale au point qu'elle ne peut pas être imaginée autrement que sous son nouvel aspect : «La *Victoire de Samothrace* ne suggère-t-elle pas un style grec en marge du vrai ?»¹²⁵. Malraux ne déplore pas cette transformation comme le fait l'archéologie allemande qui a sans cesse cherché à reconstituer et à restaurer les statues mutilées, mais y voit l'écriture du hasard et du temps : «La mutilation heureuse qui fait la gloire de la *Vénus de Milo* pourrait être l'œuvre d'un antiquaire de talent ; les mutilations aussi ont un style.»¹²⁶ Avec la *Vénus de Milo*, l'œuvre la plus significative de cette écriture du hasard, est sans doute *La Victoire de Samothrace* qui tire son d'accent épique et «son action imprévisible»¹²⁷ de la dégradation même qu'elle a subie : «En 1910, on croyait que la *Victoire de Samothrace*, restaurée, retrouverait son or, ses bras, son buccin. Sans or, sans bras, et sans buccin, elle a retrouvé sa proue roue, et trouvé le haut escalier du Louvre qu'elle domine comme un héraut de matin : ce n'est pas vers Alexandrie que nous la dressons, c'est vers l'Acropole»¹²⁸.

La mutilation l'accorde au surnaturel et en fait l'œuvre du destin : «[Celui-ci] a inventé le monstre parfait que les hommes ont cherché en vain dans les anges : les ailes étant les bras des oiseaux, la *Victoire* n'est parfaite que sans bras»¹²⁹. De même, la

¹²² *Ibid.*, p. 241.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *L'Irréel, Ecrits sur l'art*, tome V, *Oeuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 506.

¹²⁵ *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art*, tome IV, p. 213

¹²⁶ *Ibid.*, p. 262.

¹²⁷ *Le Miroir des limbes, Oeuvres complètes*, tome III, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 212.

¹²⁸ *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art*, tome IV, p. 263-64.

¹²⁹ *Le Miroir des limbes*, p. 212. Voir aussi p 506.

brisure donne un charme particulier à la statue gothique en y inscrivant les traces du temps - «[...] une tête gothique est rarement plus belle que brisée»¹³⁰, écrit l'auteur.

A la vision nostalgique et fixiste de l'archéologie allemande, Malraux oppose ainsi une approche ouverte et dynamique qui intègre les transformations auxquelles le temps et l'histoire soumettent les œuvres d'art comme une manifestation éclatante de leur vie profonde car : «La métamorphose n'est pas un accident, elle est la loi même de la vie de l'œuvre d'art»¹³¹.

Les ruines ont occupé une place de choix dans la vie de Malraux comme dans son œuvre romanesque, autobiographique, biographique ou esthétique. Cette fascination par les ruines trouve sans doute ses origines d'une part dans la conscience aiguë qu'il avait de l'écoulement inexorable du temps et du combat qu'il livre à l'œuvre des hommes car la «mutilation est la trace du combat, le temps tout à coup apparu [...] tous les musées du monde ont pour symbole le torse mutilé d'Hercule»¹³² – et d'autre part, dans le sentiment qu'il avait de la présence énigmatique des œuvres d'art du passé.

Celles-ci, «calmes blocs chus d'un désastre obscur», en dépit des dégradations qu'elles ont subi et les mutilations qui les ont défigurées, et malgré la déperdition des significations originelles qu'elles assumaient, continuent à interpeller mystérieusement l'homme contemporain qui les appréhende comme de grands symboles. Grâce à l'idée de métamorphose dont il a eu très tôt l'intuition, Malraux fait de la ruine l'alliée de l'œuvre ressuscitée. Elle la délivre de tout ce qu'elle n'est pas elle, en particulier du temps de l'histoire, et en révèle la forme intemporelle et la signification universelle que l'auteur s'est employé à exprimer dans un langage puissamment poétique, notamment quand il écrit à propos de *La Victoire de Samothrace* : «Ce monstre radieux a perdu sa tête sans grand dommage, et n'eût pas perdu ses ailes sans mourir.»¹³³

¹³⁰ *Les Voix du silence, Ecrits sur l'art, II, Oeuvres complètes*, tome IV, p. 449.

¹³¹ *Ibid.*, p. 264

¹³² *Ibid.*, p. 892.

¹³³ *Ibid.*, p. 588. Voir aussi *le Miroir des limbes*, p. 212, 506.