

Jacques Chanussot

Malraux : un secret. Témoignage d'une passion.

Le mystère de la création artistique exerce sans nul doute une véritable fascination à tout adolescent sensible, lorsqu'un jour lors d'un concert il voit pleurer un adulte.

Qui n'a pas été ému à l'écoute du finale des *Voix du silence* ?

Que nous ne nous souvenions plus des paroles, de l'enchaînement des mots. Que nous ne percevions plus, de notre mémoire qui l'appelle ou de notre pensée, le sens, notre oreille sait en rétablir le rythme. Que nous lisions cette fois seule, nous parvient toujours à l'oreille en leitmotiv la voix.

Mais de quel pouvoir d'incrustation pouvait donc être investie cette voix – entendue une fois seulement et restituée avec une telle évidence ? Sinon celui de suggérer que cette voix-là, – pourtant unique, est de nous aussi. Qu'elle est de notre propre voix qui en perpétue l'écho et qui l'aurait prononcée aussi. La reconnaissance immédiate d'un souffle, si semblable en ce qui peut être saisi du nôtre en ses oscillations au plus intime de notre être. La certitude (par cette force d'enthousiasme et de révélation), que tout ce que notre esprit est prêt à entendre, *réalise* et engage une lente et fructueuse maturation, et dans cette ouverture une conciliation de pensées par un dialogue infini ; la continuité d'un geste au-delà de la mort.

Pour autant, est-ce une voix d'oralité que l'on entend là, en lisant seulement ? Cependant que les harmonies phonétiques ne devront *jamais* être considérées comme d'authentiques composantes de la musique. Mais qu'importe, il y a dans cette voix un ordre cadencé qui détermine une rythmique, une succession de tonalités qui appelle bien une polyphonie ; une énonciation intime qui affirme l'identité qu'il y a à reconnaître dans cette écriture et ce qui nous relie à elle par l'unité de sa mélodie. Il y a dans cette

œuvre, une générosité qui s'offre par ce que *la dimension sensible* de la genèse des formes apporte à la compréhension du sens.

Une compréhension qui viserait une appropriation, en ce que chaque niveau d'analyse permettrait une lecture composée, c'est-à-dire littérale, morale ; allégorique, analogique ou contradictoire, voire purement spirituelle et dans tous les cas littéraire et globale, pour découvrir un univers en perpétuelle créativité.

C'est cette créativité qui prend forme dans l'intimité, ce secret d'écriture qui nous intéresse. C'est de ce rythme du sens, de la convergence d'une pensée avec cette musicalité si particulière – qui en assure quelque part le mystère, – d'un souffle, qu'il s'agit. C'est enfin ce que cette parole à lire – et surtout à entendre – comble de nos attentes les plus exigeantes, par la réponse même qu'elle apporte comme par les questions qu'elle suscite. Une convergence qui ne voudrait pas dire que Malraux a réponse à tout, mais que sa sensibilité d'artiste, la part humaniste de ses engagements, sa quête d'Absolu, et tout simplement cette mise en œuvre si originale, si pertinente de transfigurer le réel, font de lui un vivant.

Malraux n'écrit pourtant pas comme il parle. Pas davantage qu'il écrit comme il pense. Lorsque pour conquérir l'ambition de son écriture à faire entendre sa voix, il tente de la maintenir, ... comme en suspend.

De ce qui n'est aux origines de sa réflexion qu'une vision, un schème imaginaire, il tempère les termes, puisqu'ainsi écrire est bien ce que suggère son intuition à sa création. C'est-à-dire avec l'objectif non de s'exprimer en donnant un style, mais par ce style de donner cette autonomie qui permettra au lecteur d'en prendre possession et de se laisser posséder par elle ; en nous invitant de surcroît « à réaliser, – ainsi que le met en évidence Maurice Blanchot à propos de *Psychologie de l'art* – une expérience qui imite celle de l'art ». C'est donc bien comme il le désire, par cet effet d'adhésion à un univers de référence imaginaire qui s'opère par contagion, dans cette globalité polyphonique à laquelle il aurait allié une fraternité, que l'œuvre de Malraux nous touche. C'est le « partager pour faire aimer ».

Mais encore, lorsque cette voix ne préexiste pas à l'écrit, au sens où ce n'est pas l'évocation d'idées ou de choses par la phrase qui fait sa voix, mais la projection de celle-ci par son écriture, grâce à une syntaxe expressive du sens qu'il invente dans la

durée et qu'il *coordonne* à ce qu'il propose de sa pensée au lecteur, en le conquérant de son côté par sa propre relecture.

C'est sans doute pourquoi il y a dans cet acte de passation quelque chose d'informulable. On est là dans l'antre où se bousculent les idées, d'où tout langage est absent. Idées néanmoins sujettes à toutes les suggestions qui proviendraient des strates fragmentées d'une pensée, ordonnées par une intelligence qui ferait « dialoguer tous les lobes d'un cerveau » – en effervescence.

Si nous pouvons néanmoins qualifier d'oralité ce qui est antérieur à l'énonciation écrite, ou à une prononciation qui ne serait qu'une pensée exprimée à voix haute, cette oralité à voix basse (notre voix de gorge), ne préfigure en rien la voix à faire entendre. On ne parle en effet jamais qu'avec soi-même, et c'est seulement lorsque cette part de soi sait se faire oublier pour être celle de l'autre – être celle que l'on veut faire entendre à l'autre, que le dialogue peut commencer.

Et dans ce monologue singulier qui prélude à tout acte d'énoncer, là où la pensée devance la parole en préliminaire à l'élaboration du langage, ce que l'improvisation orale doit d'abord à un désir de représentation. Une représentation verbale faite de déclamations pour lesquelles l'orateur dispose de ses propres figures, figures qui ne sont pas celles de l'écrit, et certainement un besoin de cette parole, pareillement à l'artiste de scène, d'une résonance de toutes ses voix intérieures à l'écoute, contre un souffle éloquent et nullement oratoire, parce qu'ainsi il n'appartiendrait pas à l'intensité d'une voix, mais à une virtuosité.

L'énonciation l'affirme et la corrige, en suggérant le développement ou la parenthèse. Le dialogue la réactive (et celui que l'orateur tient avec lui-même). Etc. Cette oralité se joue davantage de formules que de figures – ou alors, ce sont des figures acquises. Une rhétorique « trop parlante » prendrait le risque de caricaturer le style, puisque la seule musique que pourrait faire entendre cette oralité vive (qui parfois transparait dans l'écrit), serait un excès de lyrisme.

Tandis que l'oralité de l'écrit n'est jamais envisagée comme celle d'une lecture à voix haute, sauf celle qui ne l'a été que pour cela, et surtout une oralité distincte de ce

qu'apporte l'éloquence ou le lyrisme, en ce que cette voix qui se cherche doit *nommer* en accrochant la parole à la pensée, par le style.

Comment, en effet, assurer une transition entre l'oralité vive et cette voix qui se destine à être seulement entendue par une lecture en silence, sinon en ayant recours à la poésie. Et de quelle oralité pouvons-nous, – devons-nous parler, lorsque Malraux est l'un des rares écrivains à s'être exprimé par la parole et par l'écrit, lorsque la rythmique de cette poétique de la voix (celle des discours précisément écrits, mais aussi celle des entretiens improvisés), ne préexiste pas dans les manuscrits de premiers jets d'un texte destiné à être publié.

C'est qu'il y a dans ceux-ci, malgré l'intention de composer et d'écrire, – de donner naissance au texte, une certaine déception qui tient au rythme saccadé des fulgurances de la pensée. Le premier jet est une matière brute (mais non informe !), qui a quelque chose d'inachevé. On peut dire que cette matière, qui ne se réfère ici ni aux notes, ni aux éléments hétérogènes des « Carnets », ne pourra se jouer néanmoins ainsi que ceux-ci, que dans la durée. Elle préfigure encore ce qui n'existera pas. Ou plutôt, qu'en cet état en suspension si proche de celui qu'envisage de manifester l'écrit, en considérant chacun de ses éléments sous une forme primitive, ceux-ci éclairent un potentiel de "transréalisation" qui ne pourra exister que par leur composition avec d'autres fragments. Cette matière n'est donc brute que par ce qu'elle paraît être d'un seul instant, alors qu'elle est déjà une somme d'instant.

Malraux tenterait-il d'appliquer à son écriture ce qu'il synthétise et articule de sa pensée comme de ses émotions grâce à ce qu'il sait d'original dans sa perception du monde et des œuvres d'art ? En se souvenant du passage de *L'Homme précaire et la littérature*, où l'écrivain définit le mythe de Racine, on pourrait dire que « l'unité musicale de son écriture [...] se fonde sur l'unité attribuée à sa voix ».

On comparera les écrits farfelus à la poésie qui les anime (en précisant que l'influence est cubiste), et dans les écrits de fiction : ce qui échappe au récit, mais aussi l'atmosphère, la scène et les dialogues – pour ce qui les différencie du théâtre, – au tableau. Tandis que la mise en scène – en scènes [au pluriel] (le « passage du récit au dialogue »), appelle le montage, dans une confrontation avec la peinture et le cinéma,

avec les moyens qu'offre la littérature sous de multiples registres. « La possibilité, écrit Malraux dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* et simultanément dans *Le Démon de l'Absolu*, de rendre *présentes* [souligné] – la troisième dimension. » A propos des écrits sur l'art, des *Antimémoires* et donc du *Miroir des Limbes*, on parlera plus facilement d'harmonie, « ce que Gide, nous dit-il dans *L'Homme précaire...*, appelle harmonie, donc musicalité : un style au sens que ce mot prend en architecture ».

Tout artiste éprouve la nécessité de focaliser – de rendre visible les motifs et de faire sourdre la signification en engageant le dialogue avec le monde invisible, et d'abord en mettant en rapport des englobants entre eux. Or, chez Malraux, cette forme de vision ne s'enferme pas dans un cadre, c'est une vision mobile qui se joue dans une simultanéité de relations et qui englobe tout. Cette instauration symphonique est aussi sûre que peuvent l'être les variantes d'une phrase avant que celle-ci ne soit écrite, et qui, dès qu'elle trouverait sa forme (là où « il n'y aurait plus rien à redire »), en appellerait une autre. Tout y est formulé au-delà de ce qui est donné à lire, ainsi que la syntaxe de l'une préexisterait dans celle qui la précède, en ce déploiement où s'affairent toutes les figures de style (et même celles dont l'absence se ferait sentir !), afin que s'affirme une cohérence ; celle que poursuit inlassablement celui qui écrit.

La voix qui se fait entendre *est toujours*, dans l'instauration de la phrase, une voix écrite. Et si elle semble s'éteindre avec cette phrase ou le silence qui la poursuit, c'est dans les rapports syntaxiques qu'elle engendre avec d'autres phrases (ou avec d'autres séquences), qu'elle se prolonge en trouvant une valeur de poésie.

Sa musicalité ne prend pas autrement naissance que par un rythme syntaxique aux accents mélodiques, et celui du sens. Un ensemble de phrases n'y suffit pas. Pour que la pulsation de cette voix puisse se faire entendre dans toute la variété de ses rythmes, il faut qu'elle appartienne à d'autres ensembles, car un seul ne peut épuiser toutes les relations potentielles qui peuvent être exprimées. Parmi ces cellules harmoniques, s'établit bientôt une hiérarchie qui nous en fait reconnaître les séquences et la dynamique, les articulations : son unité par sa composition intime.

Au sein du monde-d'un-art, « où un temps n'est pas le temps, un espace n'est pas l'espace », nous dit encore Malraux, se fonde, dans les arts plastiques et dans les arts du

langage, la création. C'est dans cet intervalle de liberté que tout dialogue commence et finit. C'est dans cet écart entre le réel et la création, précise-t-il aussitôt, tantôt dans les rapports que cette distance établit entre eux, tantôt avec leur englobant (le musée ou la bibliothèque, le roman ou la peinture), et hors du système des rapports que nous prêtons au monde, – le réel, que l'écrivain offre à son lecteur l'indicible de sa pensée, grâce à ce nouvel englobant qu'il engendre et sans lequel tout expire.

Car c'est bien du lecteur qu'il s'agit. Malraux a un réel souci du lecteur. Il écrit pour être lu, compris. Il parle pour être entendu. Sa voix est-elle convaincante ? C'est en position d'attente que chacun peut la percevoir, l'oreille à l'écoute. Ainsi que cette voix nous offrirait l'opportunité de nous sentir aussi libre que l'est cette parole même dans son mouvement, son intensité, ses scansion graduées, ses contrastes et ses oppositions, ses échos, tout ce qui la fait vivre en nous donnant de somptueux plaisirs. L'œil y prend également sa part, mais par un regard intérieur qui nous fait découvrir – et par tout ce qu'il ne dit pas (métaphores et ellipses...) ce que notre imagination comble grâce au pouvoir de l'imaginaire qu'il stimule en nous. Ainsi qu'il le rappelle dans *L'Homme précaire...* : « Il ne s'agit pas de rendre une œuvre intelligible, mais de rendre sensible à ce qui fait sa valeur. »

Y aurait-il contradiction entre l'ouverture à l'imaginaire par ce dialogue qu'entreprennent les formes à vouloir se faire entendre et cette manière de circonscrire le sens par des formules elliptiques (catégoriques ?). Une tentation d'intellectualiser les formes pour leur donner du sens ? C'est notre imagination qui répond.

Et pour percer ce secret, la tentation de remonter aux origines de l'œuvre est grande. Saura-t-elle percer le mystère de sa création ? On connaît les difficultés que rencontrait Malraux à écrire. *A contrario* de Claudel, lit-on souvent, dont le premier jet assura le style.

L'étude génétique à partir des manuscrits a valeur de confrontation. Elle nous montre (nous disent chacun des exégètes de son œuvre), l'énorme travail d'organisation d'éléments que l'écrivain ne cesse de fragmenter ou de regrouper, de déplacer, voire de supprimer, tout en les remaniant en faisant évoluer leur formulation. Les manuscrits des *Écrits sur l'art*, nous précisent Henri Godard et Moncef Khémiri, sont l'expression d'une suite de tâtonnements et d'essais. Reprises, modifications et réorganisations sont

le produit d'une longue méditation. Malraux met en musique. Cette exigence suit l'évolution de sa pensée selon des « lignes de force » qui se révèlent au fil de l'écriture. Elle n'éclaire la forme que prend la phrase qu'au sens premier où celle-ci varie en corrigeant les incohérences et les discontinuités, mais aussi là où elle trouve sa nouvelle formulation en regard des fragments qui lui sont raccordés.

Comme si l'écrivain ne devenait son propre lecteur que pour composer. Non de ce qui serait des imperfections d'idées, qu'il émet en vagues davantage qu'unes-à-unes, mais que celles-ci, si claires à sa pensée, deviennent si confuses isolées par l'écrit, qu'elles doivent se trouver *coordonnées* à d'autres, en voisinage immédiat, ou ailleurs et bien loin parfois où la cohérence ne doit point se perdre.

Car en effet comment maîtriser quelques milliers de feuillets manuscrits, sinon en constituant et certainement par la seule mémoire au fil de l'écriture, une table analytique qui en assurerait l'ossature. Puis de ne soucier d'ordonnancement et de style qu'en conquérant pas à pas par l'écriture ce qui n'est encore qu'un écho, et qui pour se faire entendre doit s'approprier sa voix.

Isolons l'écrit et celui le plus aboutit. Celui qu'il tenait pour sien et qui était « le texte corrigé sur les épreuves d'imprimerie » (à Daniel Halévy, en 1927). Et pour mon expérience, à me laisser bercer, grâce au concours mystérieusement musical des phrases : par l'amplitude de leurs vibrations ; grâce à la structuration des idées ou des thèmes : par l'orchestration des ensembles... leur architecture, au miroir des mutations du sens pour une lecture symphonique de l'œuvre.

Ainsi, notre voix articule les phrases lues et par là simule la synthèse même de la pensée de celui qui les a écrites, selon une rythmique qui se joue des conjonctions, des conversions et des variations, des réminiscences, tout autant qu'elle en assimile la poétique ou la linguistique, afin d'en suivre chacun des développements en restituant les propositions, les hésitations, les interrogations, les négations..., mais aussi les analogies, les confrontations, toutes formes d'analyses, de jugement, voire d'hypothèses, selon ce qu'elle tente de contredire ou d'affirmer, de convaincre ou d'argumenter. Un espace se construit et se structure par le langage qui accueille la pensée qui se fait chant, ce qui permet à chacun de trouver sa vérité. « L'accord entre ce

que [l'œuvre] exprime, écrit Malraux dans sa préface au *Temps du mépris*, [i.e. par les formes de l'imaginaire] et les moyens qu'elle emploie [i.e. l'écriture]. »

Je me suis attaché, dès la lecture de premiers textes de Malraux, à en juxtaposer les termes, – de façon concrète – sur les feuillets d'un cahier, à la manière d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ».

Ce furent certains paragraphes des *Voix du silence*, le texte sur Rouault de 1929 publié dans *Formes*. Malraux : « Il [Rouault] n'attend pas des couleurs un équilibre, mais une *signification* [souligné] » ; d'autres,... et surtout l'« Introduction » à *La Métamorphose des Dieux*, dont la nouvelle édition (de ce qui allait devenir sous le même nom le premier volume de la trilogie), venait de paraître sous le titre *Le Surnaturel*, en 1977.

Qu'elle curieuse coïncidence ! Que Mallarmé survienne dans cette réflexion, confronté par Malraux dès son premier article avec la poésie cubiste,... et dans *L'Homme précaire...*, son dernier livre, où il écrit que « Mallarmé parle à la limite de la voix ».

Il ne s'agit pas ici d'avoir l'ambition de définir ce qui caractérise le style de Malraux, les styles, au gré des différents genres qu'il s'est approprié. Ou bien de ne s'intéresser qu'à ce style littéraire qui consiste, écrivait Joubert dans le tome II de ses *Pensées* (en 1824) : « à donner un corps et une configuration à la pensée par la phrase ». Et donc de ne point tenter de partir en quête de figures de styles, qui lorsqu'elles seraient reconnues en deviendraient plus prégnantes. Mais par cette esquisse d'analyse, ou cette observation qui relève de l'émotion, de souligner la puissance de révélation que nous propose cette forme d'abstraction qu'appelle parfois la force paralysante des images dans la rythmique du sens.

Enfin, que c'est dans cette reconnaissance du sens, là où se manifeste pleinement une absence, que se propagent les idées qui se formalisent ainsi en des images si puissantes – si présentes –, à notre imaginaire, qu'elle nous font adhérer à la vision de son créateur par une véritable et authentique poésie... cependant que dans cette dialectique de confrontation qu'engendre cette absence, la mémoire d'une mobilité se fige par l'écriture pour accueillir une transcendance.

Voyons plutôt l'« Introduction » à *La Métamorphose des Dieux*.

Il y a tout d'abord une sonorité immédiate qui s'impose. Cette sonorité radicale et phonétique de la phrase, en complément de laquelle s'invite la ponctuation.

Le pouvoir des mots, celui d'évocation voire celui d'invocation, le pouvoir d'imagination des mêmes et celui qu'ils transmettent à la phrase. Il y a des tonalités, des fréquences, des accélérations, des mouvements tempérés, par le jeu d'articulations, de ruptures, la relance d'interrogations, des silences. Il y a l'écho lointain de réminiscences, sur le mode de variations ou de répétitions de structures ou de thèmes. Il y a ce qui persiste et ce qui reste en suspend, et qui n'est rien d'autre que l'appel à notre imaginaire ou à notre culture. Il y a surtout cette orchestration si particulière et si rigoureuse des idées qui accompagne la pensée, par ce rythme de lignes de force qu'appelle notre propre lecture (– et qui la devance), en cette résonance sourde et intuitive où se laisse percevoir une grandeur.

Constatons combien les phrases se répondent les unes aux autres. Comment la forme de l'une est la variation d'une autre. La distribution des thèmes, leur syntaxe même. La référence à des tableaux, à des monuments, à des sites, à des sculptures,... L'appel à se projeter en d'autres temps. La suggestion d'espaces, en nous invitant à s'y mouvoir. L'intégration de formes à valeur poétique (un conte, ailleurs quelques vers...). L'évocation d'artistes, de leurs œuvres, le dialogue incessant que l'écrivain initie entre eux. La démonstration des images, leur choix, leurs cadrages. L'orchestration inépuisable des ensembles sur tous les modes relationnels que lui offre ses idées. Et que, sur cette édification au rythme accentué de formes ou de nuances (sans toujours être de natures grammaticales !), ces phrases, sans cesse renouvelées, ces lignes musicales si ordonnancées, – celles illustrées, on ne peut que se laisser guider par le déploiement d'une pensée qui tour à tour se libère, se contracte, pour enfin se déployer dans une ascendance que d'autres ont définie en spirale, en un chant qui nous appelle à nous joindre à la métamorphose en œuvre.

Je ne prendrai pourtant pas le risque de comparer l'écriture de Malraux (et donc quelques formes apparentées à son style), à des formes strictement musicales. On pense immédiatement à la fugue et au contrepoint, à une pièce pour orgue. Mais j'ose avancer que chacune de ses œuvres a, quelque en soit le genre, à des degrés divers et dans l'ensemble qu'elles constituent, quelque chose de si symphonique dans la composition

des mouvements qui l'ordonnent, que la lecture de chacune, comme celle des *Œuvres complètes*, éveille en notre imagination et à notre esprit, une vision spatiale.

L'ambition de Malraux n'est cependant pas de nous faire voir quelque structure cachée, et si nous semblons la voir, ne nous méprenons pas de ce qu'il nous montre, – qui n'est qu'un jeu de lumières et d'ombres – pas davantage qu'il raconte, ni qu'il décrit. L'artiste qu'il est et tel qu'il le définit – romancier ou peintre – dès 1937 dans son article de *Verve* : « est semblable au musicien et à l'architecte ». Il ne prélève du monde que ce qui peut servir son œuvre, « sans être soumis à la reproduction d'une forme vivante ».

Il se joue du temps, comme il se joue des lieux (et de ceux qui les fréquentent) et lorsque l'espace dont il prend possession varie invariablement avec cette apparente fragmentation qui ne fait qu'inscrire de nouveaux dialogues dans une durée tout aussi éclatée, au final surgit une constellation empreinte d'émotion qui ne demande à se maintenir que par la recreation.

Ce que toute science du langage tente de formaliser en théories au gré de notre imagination ou de métamorphoses,... de nos rêves ? Ce qu'aucune analyse rationnelle ne parviendra à éluder, sinon une fréquentation assidue de l'œuvre.

Nous voici parvenu au seuil du monde des formes créées, et qui ne l'ont été que pour se métamorphoser. Un monde où ni notre subtilité, ni notre perspicacité, ne peuvent rien, puisque c'est par « *l'entrée en scène de l'art mondial* », et devant celui-ci, affirmera Malraux encore, que « l'apparence n'est plus que l'inépuisable livret d'une inépuisable musique ». Ce en quoi quelque chose du réel, et qui n'appartient donc pas toujours à l'apparence, trouve néanmoins son expression par la voix, l'articulation et la mise en relation de multiples syntaxes. Ce qui vaut (certes avec quelques nuances), pour les *Ecrits sur l'art* comme pour ceux de fictions.

Une force de révélation dont l'émotion de l'instant – plus de trente ans après –, est restée intacte, renouvelée peu après à la lecture de cette confidence d'adolescence, si sobrement évoquée par l'écrivain au crépuscule de sa vie dans *L'Intemporel* : « Je comprenais mal " ce que cela voulait dire ", mais très bien que cela entrât mystérieusement dans ma vie. [...] non mon souffle coupé par le bondissement de ces cloches profondes qui s'accordaient dans mon cœur. »

Ou encore, dans *Les Voix du silence*, cette autre confidence : « L'artiste a un "œil", mais pas à quinze ans ; et combien de jours faut-il à un écrivain pour écrire avec le son de sa propre voix ? »

Le risque de l'admiration ne risquerait-il pas de nous faire perdre toute objectivité dans cet exercice qui nous conduit, par un mimétisme certain, « à nous prendre pour » ? « à s'arroger le droit de penser comme » ? Il n'y aurait pas pire que de croire détenir la vérité, lorsque l'œuvre de Malraux est faite d'interrogations.

Nous sommes tous les créateurs de notre imaginaire. Et pour ce que l'esprit, et la part émotive qui l'accompagne dans ce cheminement, ce que nous n'aurions jamais osé envisager : l'approfondissement offert, – comme sur un plateau – de conceptions qui ouvriraient en grand les portes d'un imaginaire infini, où s'enrichissent tantôt la connaissance des êtres et des choses et tantôt ce qui peut être ressenti de ce qui ne peut être refusé (ou ce qui pourra l'être en détruisant ce qui l'a précédé !), c'est-à-dire l'acceptation du dévoilement d'un mystère sans résolution, sinon par la part irrationnelle qui l'accompagnerait.

Voyez combien il y a beaucoup d'imprudence à vouloir témoigner de la genèse d'une passion (sans prendre le risque de se dévoiler), sinon qu'en désirant en partager son intensité, celle-ci prend tout son sens lorsqu'on réalise qu'à l'origine il y a bel et bien l'intuition d'une rencontre.

Lors d'une rencontre, ce qui comble nos manques est un plus en vérité. Ce que cette rencontre ébranle au plus profond de notre être, ce qu'elle change en nous, en cette quasi fusion où l'on a enfin la satisfaction de pleinement exister, nous autorise à devenir présent, dans tous les états qu'appellent nos idéaux ou nos désirs d'absolu. Mais aussi, grâce à cette rencontre, la manifestation d'une présence.

La reconnaissance d'une présence que nous appelons de nos vœux, dans la forme reconfortante que prend cette réponse, apportée par celui qui en aura été l'architecte et le chantre.

Certes la littérature ne remplacera jamais la musique, là où Saint Bernard enseigne que : « dans les choses de la foi et pour connaître le vrai, l'ouïe est supérieure à la vue ». Cependant, cette manière de percevoir le Verbe et ainsi atteindre à une vérité ne peut être une illusion en littérature, dès lors que l'on pourra s'exercer à écouter, dans cette oscillation cristalline d'une architecture (et non dans la seule vibration d'un style), ce qui, en cet instant si précieux où cette oscillation est à son plus haut période, elle semble rompre le lien que nous entretenions avec elle, alors qu'elle ne s'adresse qu'à ce qui ressemblerait à notre âme.

N'est-ce pas d'ailleurs ainsi, que la part spirituelle de cette œuvre se manifeste à nous, à notre grand réconfort, en nous laissant tout simplement reprendre notre souffle, afin de nous permettre de rejoindre cette spirale fascinante qui nous emporte vers de plus hautes cimes ?

Cet appel entendu ne peut être que la réponse à une quête. La perpétuation d'une interrogation innée qui persiste à vouloir rester interrogative, là où nous savons qu'une réponse n'y suffira pas, là où nous sommes convaincus que c'est la problématique de cette interrogation qui fait sens.

Comment, dès lors, ne pas conclure autrement que par cette superbe phrase de Jean Grosjean, où il nous confie que « Malraux nous fait entendre l'âme des hommes sous la voix des siècles, et notre âme sous nos propres interrogations. »

Ne serait-ce pas là un des secrets de la pensée d'André Malraux, et par son écriture d'avoir su nous en transmettre le son de sa propre voix ?

Un secret qui ne demande qu'à être partagé, sinon dans le silence de la lecture où seule sait se faire entendre cette voix muette qui exalte une communion de pensées, – voire une fraternité, mais aussi à l'image du sourire de cette Koré grecque « qui s'adresse à celui qui le regarde », que l'écrivain nous offre à voir plus qu'à contempler dans *Les Voix du silence*, tant ce sourire n'exprime en rien ce que cette jeune fille pouvait être heureuse, mais à rendre heureux (et parfois jusqu'aux larmes), celles et ceux qui sauront ouvrir les yeux.

Appendice

Les Voix du silence. – Ed. originale. Gallimard, 1951. Finale :

« 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'ils doivent mourir.

« Nietzsche a écrit qu'en face de la floraison d'une prairie au printemps, le sentiment que l'humanité tout entière n'était qu'une semblable luxuriance créée pour le néant par quelque puissance aveugle, s'il était un sentiment réellement éprouvé, ne pouvait être supporté. Peut-être. J'ai vu l'océan malais constellé de méduses phosphorescentes aussi loin que la nuit permît au regard de plonger dans la baie, puis la frémissante nébuleuse des lucioles qui couvraient les pentes jusqu'aux forêts disparaître peu à peu dans le grand effacement de l'aube ; si le destin de l'humanité est aussi vain que l'était cette lumière condamnée, l'implacable indifférence du jour n'est pas plus puissante que la méduse phosphorescente qui sculpta le tombeau des Médicis dans Florence asservie, que celle qui grava les Trois Croix dans la solitude et dans l'abandon. 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 votre 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. La victoire qui lui donna l'existence, lui donnera une voix que son auteur ignorait en elle. Ces statues plus égyptiennes que les Egyptiens, plus chrétiennes que les chrétiens, plus Michel-Ange que Michel-Ange — plus humaines que le monde — et qui se voulurent une irréductible vérité, bruissent des mille voix de forêt que leur arracheront les âges. Les corps glorieux ne sont pas ceux du tombeau.

«L'humanisme, ce n'est pas dire : « Ce que j'ai fait, aucun animal ne l'aurait fait », c'est dire : « Nous avons refusé ce que voulait en nous la bête, et nous voulons retrouver l'homme partout où nous avons trouvé ce qui l'écrase. » Sans doute, pour un croyant, ce long dialogue des métamorphoses et des résurrections s'unit-il en une voix divine, car l'homme ne devient homme que dans la poursuite de sa part la plus haute ; mais il est beau que l'animal qui sait qu'il doit mourir, arrache à l'ironie des nébuleuses le chant des constellations, et qu'il le lance au hasard des siècles, auxquels il imposera des paroles inconnues. Dans le soir où dessine encore Rembrandt, toutes les Ombres illustres, et celles des dessinateurs des cavernes, suivent du regard la main hésitante qui prépare leur nouvelle survie ou leur nouveau sommeil...

Et cette main, dont les millénaires accompagnent le tremblement dans le crépuscule, tremble d'une des formes secrètes, et les plus hautes, de la force et de l'honneur d'être homme.»