

**E/1971.07 — André Malraux : «Jean Vilar : un entretien avec André Malraux»,
Magazine littéraire [Paris], n° 54, juillet-août 1971, p. 10-24.**

André Malraux

Jean Vilar : un entretien avec André Malraux

Quelques jours avant sa mort Jean Vilar retrouvait André Malraux à Verrières à l'émission de télévision «Malraux par Malraux» produite par Claude Santelli et Françoise Verny. Il devait y lire certains passages de *La Condition humaine*. En fait un dialogue qui dura plusieurs heures s'établit entre le metteur en scène et l'auteur des *Chênes qu'on abat*. Les sujets les plus divers furent abordés : Trotsky, la censure, Eisenstein, le théâtre, Staline... Les producteurs de l'émission nous ont aimablement autorisés à reproduire l'essentiel de l'entretien qui sera intégré dans une série d'émissions programmées en janvier 1972.

J. Vilar — Quand vous avez écrit *La Condition humaine*, vous sentiez-vous plus proche de Kyo ou de son père ?

A. Malraux — Ni de l'un ni de l'autre, me semble-t-il. Le personnage le plus proche de mes rêves, c'était Katow.

J. Vilar — Katow existait réellement ? Vous l'avez connu ?

A. Malraux — J'ai surtout connu sa terrible histoire : des personnages qui se conduisent quand leur destin l'exige, de façon tout à fait héroïque, ne sont pas forcément des personnages très pittoresques, d'une grande valeur artistique. Katow n'était pas pittoresque, il était plutôt comme d'ailleurs dans le livre assez silencieux.

Mais qu'il y ait une part de moi dans Kyo c'est évident : pour cette raison très banale que tout personnage de cette nature doit un certain nombre de choses à celui qui

le crée. Quant à Gisors, il pose ce problème d'un extrême mystère que vous connaissez comme moi : que sont ces personnages qu'on peut appeler prophétiques et qui se mettent à représenter ce que sera, tant d'années plus tard, notre propre destin.

J. Vilar — Quand vous avez écrit *La Condition humaine*, vous aviez trente ans.

A. Malraux — Trente-trois ans.

J. Vilar — Vous dites que vous vous sentiez alors plus près de Katow, mais vous concluez, si l'on peut parler de conclusion en ce qui concerne *La Condition humaine*, par la longue méditation de Gisors. A la fois la méditation du fumeur d'opium, du philosophe, du marxiste qui, comme il le dit lui-même, ne souhaite pas retourner à Moscou parce qu'il ne sait pas dans quelle mesure il pourrait y enseigner le marxisme. Pour un lecteur non prévenu, il semble que vous-même, à trente-trois ans, vous êtes alors plus près du vieux Gisors que de Katow ou même de Kyo.

A. Malraux — Quelque chose d'assez bizarre a dû jouer. Il me paraissait à cette époque tout à fait évident que le rôle des Européens, si jeunes soient-ils, dans la révolution chinoise était terminé. Pensez que, lorsque l'action du livre se déroule, Borodine n'est pas encore revenu à Moscou avec Mme Sun Yat Sen à travers le Gobi. Mais lorsque j'écrivais le livre Borodine était parvenu à Moscou.

En fait, j'ai dû transposer dans Gisors, en me servant de son âge, un sentiment très profond chez moi et qui n'était pas lié à un âge précis : le rôle des Européens dans cet immense destin était fini.

Il ne faut pas se raconter d'histoire : aucun d'entre nous à cette époque ne pensait à Mao qui n'avait manifesté d'aucune manière une volonté de diriger la révolution chinoise. Mao est intervenu à peu près dix-huit mois plus tard, mais à cette époque, il n'était qu'un membre fort modeste du comité central.

J. Vilar — L'avez-vous rencontré à ce moment-là ?

A. Malraux — Je l'ai rencontré, mais il ne comptait pas. Il avait été bibliothécaire de la grande Bibliothèque de Pékin, et se trouvait alors bibliothécaire au Comité Central et assurait le travail du comité. Il était bibliothécaire au sens le plus technique du mot,

c'était l'homme qu'on charge des recherches. Il semblait très satisfait de son sort, mais il n'était pas en cause.

Ce qui était en cause, le grand conflit, se jouait entre Chang Kai-chek, qui représentait à sa manière l'héritage, et Moscou. Avec des personnages latéraux. Quand on pose la question du trotskysme dans la révolution chinoise, on parle pour ne rien dire. Les staliniens estimaient que la révolution viendrait du prolétariat et cela ne pouvait pas être autre chose. Mais les trotskystes prêchaient la même chose.

Il ne faut pas qu'on nous dise que les uns ou les autres soutenaient la paysannerie. Ils étaient tout à fait opposés à l'idée d'une révolution paysanne. Le seul qui ait cru en cette révolution paysanne, c'était Mao, mais il n'y a cru que plus tard. Il raconte lui-même qu'il comprit que ce serait les paysans qui feraient la révolution chinoise seulement quand, chassé par la défaite de Shanghai, il revient dans son village et vit que, à cause de la famine, l'écorce des arbres avait été rongée par les paysans jusqu'à quatre mètres du sol. C'est là qu'il a dit : c'est avec les hommes qui mangent l'écorce que l'on fera la révolution et pas avec les chauffeurs de taxi qui gagnent quinze fois ce que gagne un pousse.

Il ne faut pas s'y tromper, tous les révolutionnaires russes, qu'ils soient trotskystes ou staliniens, parlaient du prolétariat. Mao seul est parti de la paysannerie révolutionnaire.

J. Vilar — Trotsky à cette époque, en 1930, période que vous avez vécue en Chine, avait-il, tant au point de vue idéologique, qu'au point de vue du combat une énorme importance ?

A. Malraux — Enorme, énorme. Mais il faut faire très attention aux dates. A l'époque du drame de Shanghai qui fut tout de même capital, il y eut la révolution chinoise avant et après, il n'y avait pas de maoïsme. A ce moment, comme dans *La Condition humaine*, le conflit avait lieu entre, appelons cela les «réglementaires», les staliniens, et les trotskystes. Il est parfaitement vrai qu'à l'intérieur du parti communiste le conflit se situait entre trotskystes et anti-trotskystes mais ce conflit n'a pas eu de

conséquence : ni les trotskystes ni les staliniens n'ont été vainqueurs. Le vainqueur, ça a été Chang Kai-chek, c'est-à-dire autre chose, le nationalisme pur.

C'est dix-huit mois après qu'intervient la commune de Canton et qu'entre en jeu ce qui deviendra le maoïsme. Si nos amis pouvaient voir les photos du musée de la révolution à Canton; des escopettes incroyables, des canons faits de troncs creusés entourés de bandelettes d'acier. Mais déjà l'idée que les ouvriers ne seraient vainqueurs qu'avec l'aide de la paysannerie.

J. Vilar — Vous avez rencontré Trotsky après ?

A. Malraux — En 1934, je crois, à Royan.

J. Vilar — Et vous n'avez jamais raconté cette rencontre ?

A. Malraux — Ah ! si, dans *Marianne*, j'ai publié le récit d'une partie de notre conversation, d'une partie seulement car cette conversation a été extrêmement longue. Il était entouré de disciples, mais il avait envie de parler seul. Et la conversation a duré très longtemps.

J. Vilar — Est-ce qu'il avait conscience de l'importance de ses idées en Chine ?

A. Malraux — Tout à fait, et à ce moment-là – nous sommes en 34 – beaucoup plus que cela n'était vrai. Au moment où on croyait encore que le trotskysme allait conquérir la Chine, le trotskysme avait déjà été éliminé par la présence, par la prédication de Mao.

J. Vilar — On peut se demander pourquoi Trotsky, l'homme d'action, au lieu d'aller s'exiler par force au Mexique, n'était pas allé, justement, en Chine.

A. Malraux — C'est un problème passionnant que je me suis toujours posé. Trotsky alors pensait qu'il était là en attente et pour écrire. C'est curieux, ces grands hommes d'action – je pense à Napoléon... – qui se mettent tout à coup à être complètement tourneboulés par leur écriture. En 1934, Trotsky écrivait son *Lénine*, et il ne pensait qu'à ça. Qu'il ne soit pas allé en Chine à ce moment-là n'est donc pas pour m'étonner. Mais qu'il n'y soit pas allé du tout est d'une certaine façon stupéfiant.

J. Vilar — Quel effet vous a fait Trotsky ?

A. Malraux — Considérable. De toute évidence, l'égal de sa légende. Il donnait l'impression éclatante du génie. Il parlait très bien français et avait une éloquence naturelle tout à fait indépendante de l'éloquence politique. Devant lui, on était sûr d'être devant un très grand esprit. Mais il y avait aussi l'inattendu : ce qui était tout à fait surprenant, c'est que son visage était absolument blanc. Il avait le teint extrêmement clair et cette sorte de houppe qu'on voit sur ses photos. Il riait assez volontiers et il avait des dents d'enfant, de toutes petites dents très écartées. C'est-à-dire que dans ce visage d'aigle un peu singulier, dès qu'il riait, apparaissait un visage d'enfant.

D'autre part, il avait évidemment impressionné le village. Pendant ma visite, le maire arriva, sans savoir exactement qui était Trotsky. Vous voyez le dialogue. Des élections venaient d'avoir lieu, et Trotsky fort intéressé : «Eh bien, M. le maire, racontez-moi comment ça s'est passé les élections chez vous ? Pourquoi les réactionnaires ont triomphé du Front Populaire ?» «Ecoutez Monsieur, un étranger ne peut pas comprendre ça, il faut être Français». Alors Trotsky répondait : «Ah oui, ça, certainement, il faut être Français».

Puis on repassait sur un terrain sérieux, on arpentait cette vaste prairie en bas de laquelle passait un pauvre petit chemin de fer plein d'étincelles. Alors Trotsky me parla du fils de Chang Kai-Chek, qui venait dans un grand discours prononcé à Moscou, de dire que son père était un chien et Trotsky, dont l'un de ses enfants s'était suicidé et l'autre avait été assassiné, s'arrêta, posa sa main sur mon bras et me dit : «On a les enfants qu'on mérite».

J. Vilar — De quoi a-t-il été question au cours de ce long entretien ?

A. Malraux — Du destin de l'Europe, la guerre inévitable à ses yeux entre la Russie et l'Allemagne, ou entre la Russie et le Japon, qui amènerait inmanquablement l'alliance de l'Allemagne et du Japon.

Quand il parlait de Staline, il ne disait pas Staline, il disait «l'autre». A un moment, je lui ai demandé : «Comment voyez-vous une guerre russo-japonaise qui serait pour le Japon une guerre nationale et pour vous au bout de tant de kilomètres de chemin de fer à voie unique, une sorte de guerre coloniale ? Et lui, qui n'avait jamais dit

«je», mais toujours l'Union Soviétique, ou «l'autre», répondit : «Quelle importance : nous combattons sur le Baïkal». En une seconde, il était redevenu le chef de l'armée rouge, et dans son esprit c'était lui qui combattait sur le Baïkal.

J. Vilar — Vous ne l'avez jamais revu après ?

A. Malraux — Jamais. Nous nous sommes fâchés lorsque j'ai pris, aux Etats-Unis, la position que vous savez sur l'Espagne. Il était violemment contre, estimant qu'on ne devait pas défendre l'Espagne puisque les Russes, à son avis, jouaient un double jeu et que cela ne pouvait qu'amener un renforcement du stalinisme, la pire chose au monde pour la défense du prolétariat.

J'opposais à cela cette théorie bien banale que si l'on se bat, il faut d'abord être vainqueur et que l'on résout les autres problèmes après. Là nous nous sommes trouvés absolument en conflit, bien que le conflit provînt plus de sa part que de la mienne; parce que je gardais même à ce moment-là le souvenir de ce qu'il avait eu de grand et de ce qu'il avait encore.

Trotsky était un prophète intellectuel, ce qui n'est pas un vrai prophète. Un vrai prophète ne se soucie pas de l'intellectualité, il est sur un autre plan plus profond. Trotsky avait aussi un très grand souci de faire de l'idéologie, ce qui n'était pas le cas, semble-t-il, de Lénine. Même si Lénine a écrit des textes idéologiques d'une très grande importance, ses grands discours ne sont pas des discours idéologiques. Il prenait une idée pour base et la développait selon une sorte de spirale. Il étudiait un point essentiel, puis le reprenait à un niveau supérieur, puis à un niveau encore supérieur jusqu'à la fin. Mais il s'agissait toujours de la même notion. Trotsky non.

D'autre part, Lénine n'était pas éloquent au sens occidental du terme. Il l'était au sens profond, c'est-à-dire qu'il communiquait par la parole des idées et des passions à des foules énormes. Tandis que Trotsky avait dans son éloquence un côté Victor Hugo, révolution française, cette éloquence qui va de Danton à Jaurès. Une éloquence verbale que Lénine ne possédait pas.

Trotsky manifestait en permanence cette conviction que, quoi que nous ayons fait, le problème capital restait encore à résoudre. C'était la théorie de la révolution

permanente, tandis que Lénine pratiquait la théorie de l'escalier : chaque marche conquise était une victoire. Il avait un côté écureuil qui amasse des noisettes. Tandis que Trotsky, lorsqu'il avait gagné trois étages, disait : «Et maintenant nous nous retrouvons en face du problème révolutionnaire fondamental».

Le mot prophète lui convient donc certainement parce qu'il y a dans «prophète» quelque chose d'irrationnel. Le grand prophète au sens le plus courant du terme, c'est tout de même un prédicateur d'irrationnel.

Lénine n'était pas irrationnel. Mais dans les derniers écrits de Trotsky, à l'époque où je l'ai connu, ce côté irrationnel était criant. Il était en face de quelque chose qui se remettait tout le temps en question, et c'est pourquoi il aimait tellement réfléchir sur ce que serait une guerre qui remettrait militairement en cause l'Union Soviétique, guerre qui a eu lieu.

J. Vilar — Il faut rappeler que c'est en 1934 que vous l'avez rencontré à plusieurs reprises.

A. Malraux — Dans les textes de la fin, on constate une évolution assez considérable. En 1934, il attendait encore de la Chine des événements considérables. Beaucoup moins en 1938 parce qu'il voyait monter incroyablement la puissance nazie et que la Chine lui devenait plus lointaine : il la connaissait beaucoup moins et il avait beaucoup moins d'informations sur elle. Dans les derniers textes que nous avons de lui, il n'en parle presque pas.

J. Vilar — En raison même de l'importance qu'avaient les idées de Trotsky en Chine autour des années 30, et Trotsky le sachant, comme se fait-il que, devant s'exiler, il soit allé au Mexique et non pas en Chine ?

A. Malraux — Au début, il n'avait pas envie d'aller en Chine parce qu'il écrivait, il ne voulait pas rentrer immédiatement dans l'action, etc... et après il ne pouvait plus y aller. Ça ne devait pas être si simple car, enfin je l'ai vu à Royan en 34. S'il était allé en Chine, c'eût été en 35. Mais en 35 la Chine était complètement entre les mains de ses ennemis. Il aurait fallu arriver au centre de la Chine, là où se trouvaient les derniers grands noyaux communistes ou, si nous voulons, les noyaux maoïstes. Mais comment

les aurait-il atteints ? Les avions de cette époque-là n'avaient pas un tel rayon d'action... Donc il serait arrivé en bateau. Eh bien en bateau il serait arrivé chez l'ennemi, chez Chang Kai-chek. Je pense que c'est là l'explication.

J. Vilar — Comment expliquez-vous le divorce, disons idéologique, qui existe entre la théorie de Trotsky et le maoïsme ?

A. Malraux — A mes yeux, les deux restent étrangers. L'idéologie de Trotsky consiste d'une part dans un marxisme extrêmement précis, et d'autre part dans la révolution permanente.

Mao se définit d'abord par ce virage en épingle à cheveux : je suis tout à fait marxiste, mais la conquête révolutionnaire ne sera pas faite par le prolétariat au sens où Marx employait ce terme en parlant du prolétariat anglais. Pour Mao, le prolétariat c'est la paysannerie pauvre qui, pour Trotsky, ne jouait pas un grand rôle.

Le point où ils se rejoindraient, c'est la révolution permanente. Il est ridicule de parler de révolution culturelle prolétarienne, en chinois c'est la révolution prolétarienne culturelle. Ce qui n'est pas du tout pareil. Mais l'idée de Mao a été qu'il était en face d'une révolution permanente, avec cette révolution dite culturelle, mais cette révolution permanente avait toujours pour lui des objectifs tout à fait formels.

Et puis, et c'est capital, la formation de Mao est très postérieure à celle de Trotsky. Trotsky garde l'espoir d'un internationalisme alors que pour Mao, il n'y a pas d'internationalisme, la révolution c'est la révolution chinoise. On verra après. Pour Mao, il convient d'avoir une attitude de défense avec toutes sortes de sultanats de Zanzibar, mais ce n'est pas ça qui est important. L'important, c'est que je donne à manger à huit cents millions d'hommes qui, avant moi, n'avaient jamais mangé à leur faim. Après, on verra. Mais ma vie passera à cela. Pour Mao, la Chine est une île. Or pour Trotsky, l'Union Soviétique n'était pas une île, mais un foyer qui brûlait et qui éclairait de tous côtés.

J. Vilar — Dans *La Condition humaine*, il y a-t-il un rapport entre le personnage du vieux Gisors et Sun Yat Sen ?

A. Malraux — Absolument aucun. Sun Yat Sen avait une formation toute autre, protestante et anglaise, alors que le personnage dont je me suis servi pour Gisors était d'une catégorie différente. Sun Yat Sen était foncièrement un politicien qui voulait faire une démocratie de type anglais un peu comme l'aurait fait Nehru, alors que les Européens de Shanghai étaient pénétrés de marxisme, qui est une idéologie beaucoup plus forte. Il n'y a pas du tout de marxisme dans Sun Yat Sen. J'ai eu l'occasion, je crois, de dire que le drame de la vie de Sun Yat Sen c'est d'avoir cherché comment traduire en chinois le mot liberté, parce que ce mot n'existait pas.

Le milieu des personnages de *La Condition humaine* est un milieu pour qui le marxisme n'est pas toujours accepté intégralement, mais est toujours excessivement présent. Le personnage le plus proche des Européens de l'époque, c'est Borodine qui avait certains côtés trotskystes.

J. Vilar — Vous disiez tout à l'heure que le vieux Gisors était prophétique. En quoi ?

A. Malraux — Il se rendait parfaitement compte que la présence des Occidentaux qui avaient joué un tel rôle en Chine, était terminée. Au moment des *Conquérants*, ce sont encore les Européens, en l'occurrence essentiellement les Russes, qui donnent forme à la révolution chinoise. A partir de la contre-révolution de 27 à Shanghai, les Européens ne jouent plus un très grand rôle. Et puis Borodine s'en va et le rôle des Européens est terminé.

Entre 25 et 27, ce sont les Russes qui jouent le rôle capital : ce sont eux qui appellent Sun Yat Sen, qui constituent l'Ecole des Cadets, qui organisent l'armée etc. Après les combats de Shanghai naît le maoïsme, et c'est Chang Kai-chek qui prend le pouvoir. Il n'y aura plus en Chine un seul Européen important.

Au cours de la seconde guerre mondiale, les Américains fournissent à Chang Kai-chek des généraux et surtout une quantité considérable de matériel. Mais la présence occidentale se réduit à cette fourniture de matériel, et n'existe plus comme elle avait existé avant 27.

Ce qui est prophétique dans Gisors, c'est qu'il comprend que la présence des Européens comme ferment décisif de la révolution chinoise, c'est fini.

J. Vilar — Avec la grande méditation de Gisors qui fait suite à la mort de son fils et que vous exprimez longuement, vous exprimez la fin d'une certaine forme de révolution, comme celles de 1905 à 1917. N'y a-t-il pas là, autant que le point de vue du personnage, le point de vue d'André Malraux lui-même : point de vue historique, qui pense qu'une certaine forme de révolution est terminée ?

A. Malraux — J'ai écrit plusieurs fois que techniquement la révolution d'octobre n'est pas du tout la première de notre siècle, mais la dernière du XIX^e siècle. Elle se déroule avec les mêmes moyens techniques que la Commune de Paris, à la différence près que la Commune n'avait pas de chef véritable, et que la Révolution d'Octobre avait Lénine. Elles sont quand même de même nature. Ce sont des révolutions sans chars. C'est un symbole, on les fait avec des fusils. Souvenez-vous dans le film de Eisenstein, *Octobre*, le bataillon des femmes dans le Palais d'Hiver, qui tirent. Tout cela se serait passé en 1850, qu'il n'y aurait pas eu de différence. Une révolution moderne se joue essentiellement avec des blindés et si, en 1927 à Shanghai, les blindés n'ont pas joué un rôle décisif, la technique militaire moderne, c'est-à-dire les groupes de mitrailleuses, jouait un rôle considérable.

Il me semble que quelque chose finit avec la Révolution d'Octobre et que commencent alors d'une part la révolution des chars, d'autre part la révolution paysanne, Hitler et Mao.

J. Vilar — Pour le vieux Gisors, il y a plus que la mort de son fils : la mort de quelque chose qui touche à la collectivité, pour ne pas dire à l'humanité, la mort d'une certaine forme de révolte et de protestation.

A. Malraux — De protestation, sûrement pas, mais de technique révolutionnaire. La volonté révolutionnaire ne me paraît pas du tout avoir diminué. Elle est chez Mao au moins aussi forte qu'elle pouvait l'être chez Borodine. Mais le phénomène capital, c'est la différence technique : une révolution ne se fait pas toujours de la même façon. Il est bien facile de dire que les fameuses journées de la révolution française étaient

différentes des journées d'octobre en Russie. De même, il s'est passé en Chine, à un certain moment, quelque chose de décisif qui devait avoir un parallèle technique dans le phénomène nazi. Il m'est toujours apparu que les opérations hitlériennes étaient techniquement très au point.

En tout cas, à partir du moment où Chang Kai-chek a eu le pouvoir en Chine, pendant un certain temps, très courts, il n'y a plus eu de révolution possible parce qu'il avait des chars contre des gens qui n'en avaient pas. Il a été battu lorsque, au lieu de devoir combattre une révolution citadine, il a dû conquérir la campagne avec des chars qui se trouvaient sans utilité puisqu'ils n'avaient pas en face d'eux d'infanterie. Il y avait des braves types qui jetaient sous les chars des bouteilles explosives, ce qu'on appelle aujourd'hui des cocktails molotov, et qui étaient cachés dans les maisons ou derrière les arbres. Ce que Mao a inventé d'immense, c'est le maquis : il y a la révolution avant et après le maquis, comme il y a la révolution avant et après les chars.

J. Vilar — L'un des épisodes les plus célèbres de *La Condition humaine* est celui où Katow, sur le point d'être brûlé vif dans une chaudière, donne son cyanure à un de ses camarades. Est-ce que l'épisode est authentique.

A. Malraux — La locomotive oui, il y a énormément de documents là-dessus, même dans les journaux de l'époque qui étaient tous entre les mains de Chang Kai-chek vainqueur, et dont le ton était à peu près : il faut tout de même en finir avec ces ordures.

Pour le cyanure, c'est autre chose. Je n'y avais absolument pas pensé et j'écrivais cette scène comme elle s'était passée dans la réalité, les types qu'on jette dans le foyer de la locomotive : ce qui était quand même impressionnant quand on pense à Katow qui n'étant pas chinois, est entré dans ce jeu et sait qu'il va être brûlé. Avec ou sans cyanure, ce n'est quand même pas rien.

C'est en écrivant le passage sur ses mains que ma scène a pris un virage perpendiculaire et que j'ai pensé : il faut qu'il lui donne le cyanure. Episode complètement imprévisible et qui ne pouvait rien avoir de véritablement historique. Même s'il avait véritablement eu lieu, il ne serait qu'épisodique. Je ne suis pas parti

d'une réalité, ni d'une sorte de mythe. C'était l'espèce d'instinct, tout à coup le : c'est mieux comme ça.

Ce qui m'a frappé, c'était l'idée d'un gros plan avec les deux mains et Katow qui dépose le cyanure dans la main de l'autre; ç'aurait été un plan superbe.

J. Vilar — Il n'y a pas que le cinéma, il y a aussi le théâtre.

A. Malraux — Ah ! mais le théâtre n'a pas de bonnes mains.

J. Vilar — Ce que je veux dire, c'est qu'à l'époque où il était question d'adapter *La Condition humaine* au théâtre, vous m'avez demandé : «Est-ce que vous adaptez tout le roman ? Ne vaudrait-il pas mieux adapter uniquement l'épisode du cyanure ?»

A. Malraux — Cela prouve que j'avais grande confiance en vous, j'avais bien raison mais tout de même, il y a un problème : le théâtre est toujours un peu désarmé devant les petits objets, et il faut s'arranger avec les mots. Si vous faites un film, il n'y a pas de question, les mains devant l'écran et le cyanure est aussi visible qu'un petit garçon à côté de deux grandes personnes. Au théâtre, non.

J. Vilar — Je ne veux pas faire une querelle cinéma-théâtre, mais je dois vous dire qu'au théâtre, l'accessoire n'a absolument aucune importance.

A. Malraux — Vous parlez tout à fait comme Meyerhold, donc fort bien. Je lui avais posé la même question au moment où il faisait son scénario en même temps que Eisenstein faisait le sien. Et Meyerhold m'avait répondu : «Le cinéma, ça m'est complètement égal. Je ne peux rien faire comme les gens de cinéma, mais je peux toujours en faire autant pourvu que je ne me mette pas à les imiter. Il faut que je m'y prenne autrement. Eh bien, je m'y prendrai autrement. C'est leur métier et c'est le mien». Et il n'était pas du tout inquiet. Il avait en face de lui le plus grand metteur en scène de cinéma du monde, Eisenstein, et il n'était pas inquiet du tout.

J. Vilar — Meyerhold a commencé l'adaptation, a répété...

A. Malraux — Beaucoup plus que commencé. Je crois qu'il avait écrit presque tout et...

J. Vilar — Il suivait le roman ?

A. Malraux — Non. Il faisait un montage. Il avait un procédé qui l'enchantait, et je ne sais pas ce que cela aurait donné pour les scènes de combats révolutionnaires. Il avait des écriteaux sur lesquels étaient inscrits quatre ou cinq mots essentiels sur, disons, l'histoire du prolétariat. Ces écriteaux étaient à l'envers sur le plateau, et, le moment venu, on les relevait et l'inscription était puissamment éclairée. En même temps, le reste de la scène s'éteignait.

J. Vilar — Vous avez suivi ces répétitions ?

A. Malraux — Non. C'est lui qui m'a raconté ça quand je l'ai rencontré en URSS en 1934. Ça doit être en 34, au moment du Congrès des Ecrivains. J'avais dû rencontrer Trotsky au début de l'année à Royan, et le Congrès doit se placer vers septembre-octobre.

J. Vilar — Pour quelle raison n'avons-nous plus entendu parler de ce travail que faisait Meyerhold sur *La Condition humaine* ?

A. Malraux — La purge qui avait commencé. Meyerhold a commencé par être à moitié hors-la-loi, puis a été arrêté, et on lui a dit : mon ami, vous travaillerez quand on vous le dira. Et il n'a pas travaillé sinon, après le rapprochement avec les Allemands, sa mise en scène théâtrale de Wagner.

J. Vilar — Vous avez beaucoup travaillé avec Eisenstein.

A. Malraux — Enormément. Tout le scénario de *La Condition humaine* a été fait en commun. En commun, c'est évidemment une façon de parler : je n'allais pas expliquer à un homme de son génie comment il allait faire son film.

Ç'aurait été un de ses plus grands films. Vous ai-je raconté comment il voyait la dernière séquence ? Vous vous souvenez : des prisonniers qui vont être jetés vivants dans une locomotive qui a un foyer énorme, puisqu'elle est chauffée au bois; on les appelle l'un après l'autre et ils se dirigent vers la locomotive. Et Katow se dirige à son tour vers la locomotive. Or, il est blessé et boîte. Il y avait un plan où Katow qui boîte de sa jambe droite plus courte, s'inclinait vers la droite, le plan suivant montrait l'une des armées révolutionnaires marchant vers Shanghai sur la droite, Katow fait le pas suivant, et par conséquent se redresse, puis l'autre armée révolutionnaire monte vers

Shanghai sur la gauche. Toute la séquence était comme ça, un pas de Katow, une armée, un autre pas l'autre armée, et Eisenstein au montage, accélérât le mouvement jusqu'au moment où l'on voyait non pas jeter Katow dans la locomotive, mais seulement le prendre : puis le grand coup de sifflet signifiant que la locomotive avait reçu sa proie, et en même temps que ce sifflet les deux armées se rejoignaient et entraient dans Shanghai. C'était la dernière séquence.

J. Vilar — Au fond, si le personnage de Katow était si proche de vous, c'est parce qu'il est l'homme de la fraternité.

A. Malraux — Je ne sais pas. On ne sait jamais pourquoi un personnage est proche de soi ou non. C'est imprévisible, peut-être pour des raisons très lointaines, peut-être parce que Katow est un personnage très peu gouverné.

Mais je reviens à Eisenstein. Il avait à peu près fait les deux-tiers du synopsis quand il a vu venir le drame. Ce qui a déclenché les purges, c'est l'assassinat de Kirov, mais Eisenstein les pressentait, et il m'avait dit : nous ne tournerons pas le film, je ne m'en sortirai pas.

Alors, je lui avais dit : «Pourquoi ne vas-tu pas voir Staline, ça vaudrait beaucoup mieux. Que peut-il arriver ? Au pire que la situation soit ce que tu crains. Eh bien, puisque c'est ce que tu crains pourquoi ne pas le faire ?» Alors, il m'a dit : «Je n'irai pas parce que je crois qu'il n'aime pas ce que je fais. Et s'il ne tient pas compte de ce que je lui dis, il faudra alors que je me tue». Et je crois qu'à la fin, il s'est à peu près tué.

J. Vilar — Il s'est tué ?

A. Malraux — On le dit. En tout cas, il est mort dans des conditions tout à fait singulières. Il avait reconquis sa gloire mais les films qu'il faisait, Staline ne les aimait pas. Staline aimait une sorte de socialisme réaliste, épique avec des partisans, des chevaux. Il n'aimait pas le côté géométrique et Greco du *Potemkine*.

J. Vilar — En 1934 vous avez connu Staline. Comment était-il ?

A. Malraux — Le contraire de ce qu'on dit. Il avait l'air d'un adjudant de gendarmerie bienveillant. On a beaucoup dit, notamment Soljenitsyne, qu'il était petit. Il est fort possible qu'il ait perdu de sa taille. Le général de Gaulle avait certainement

perdu entre 10 et 15 centimètres. Mais le Staline que j'ai connu avait ma taille, 1,79 m, il n'était pas petit. C'est après qu'il a changé. De même que ce qu'on a appelé sa moustache de chat perdu date de la fin.

Quand je l'ai connu, il était grand, il était costaud. C'était avant les purges, mais il avait quand même déjà fait beaucoup de choses, mais personne ne le considérait comme un personnage tragique. Il avait cet air très bienveillant, à mille lieux du fantôme tragique et shakespearien dont on nous a parlé.

J. Vilar — C'était un masque ou une évolution ?

A. Malraux — A mon avis, une évolution. Il est possible que le portrait de Soljenitsyne soit complètement littéraire, et qu'il n'ait jamais vu Staline. Mais j'ai lu, comme tout le monde, le portrait de Staline par Djilas; Djilas l'avait vraiment connu et son portrait, selon toute vraisemblance, est exact. Or si je le compare avec les souvenirs, nos deux Staline sont complètement différents.

En 1934, il était déjà entouré d'une sorte de terreur. Je me souviens d'un repas de cent couverts chez Gorki et la rumeur d'un repas de cette taille. Puis un silence soudain : c'est les bottes de Staline qui arrivaient. Mais sa cordialité apparente n'était pas douteuse.

Quand nous parlons de ces choses, mettons bien les dates. Mes souvenirs de Staline se placent six ans avant la guerre. Djilas l'a connu à peu près vingt après moi. Pensez, si quelqu'un avait connu Napoléon vingt ans avant 1815; c'aurait été l'extrême début de la campagne d'Italie.

J. Vilar — Mais on avait déjà peur de lui. Eisenstein avait peur de lui.

A. Malraux — Peur, mais pas comme on se l'imagine. Au début, il n'avait pas peur d'être envoyé en prison. Il avait peur d'être empêché de travailler, il craignait une interdiction, une censure; mais pas quelque chose de physique comme une arrestation.

J. Vilar — Puisque vous venez de parler de Meyerhold et d'Eisenstein, comment expliquez-vous cet extraordinaire foisonnement de créateurs entre les années 22 et 34 en URSS, qui font de ce pays l'un des plus extraordinaires pour la création cinématographique, théâtrale et poétique, et puis d'un coup, cette sorte d'arrêt. Je ne dis

pas qu'il n'y ait pas eu de créateurs par la suite et qu'il n'y en a pas à l'heure actuelle, en URSS, mais il n'y en a plus eu de cette taille, de cette audace.

A. Malraux — Par deux raisons sans doute mauvaises toutes les deux. D'abord, l'histoire des taches du soleil, qui n'apparaîtraient qu'à certaines époques. Il y a des moments précis où le génie foisonne : le romantisme, la peinture avec des gens nés entre 1830 et 1840. Ça a eu lieu en Russie, c'est sûr.

La seconde raison est moins irrationnelle, ces gens sont liés les uns aux autres. Meyerhold disait : «Je n'ai eu que deux disciples qui comptent : Poudovkine et Eisenstein».

Quand on est le plus grand metteur en scène du monde, avoir pour disciple un très grand metteur en scène et le plus grand metteur en scène du monde, c'est tout de même étonnant, même si c'est relativement légitime. C'est l'histoire des grands héritages.

J'ai dit tout à l'heure que Trotsky donnait l'impression du génie. Meyerhold donnait l'impression d'un génie parfaitement évident. Il avait inventé au théâtre un certain nombre de choses simples. Quand il a monté *Le Revizor*, dans la scène à deux personnages, il utilisait le plateau tout entier et dans *Le bal chez le gouverneur*, où il y avait soixante personnages, il avait installé un petit tremplin carré où les personnages valsaient à se toucher les épaules. Moins il y a de personnages plus il faut d'espace, plus il y a de personnages, moins il faut d'espace.

Pensez à ce que cela pouvait représenter à côté du réalisme quelconque que rêvait Staline.

Ce foisonnement artistique à quoi vous faites allusion en Russie, c'est quelque chose d'équivalent à ce qu'a été pour nous le cubisme, une rupture totale.

J. Vilar — Ce qui est frappant et même paradoxal, venant de votre part c'est que vous ne donnez aucune raison politique à cet arrêt dans ce foisonnement de création.

A. Malraux — Je ne prends pas la question par le même bout que vous. Ce n'est pas l'arrêt de ce mouvement qui m'intrigue, mais sa naissance. Que l'arrêt ait été lié aux purges, je suis prêt à le croire, mais ce qui est bien plus important c'est le début. Pour quelle raison trouve-t-on en Russie alors des recherches picturales qui sont les plus

importantes qu'elle ait connues, un renouvellement fantastique de la mise en scène, enfin le *Potemkine* ? Qu'est-ce qu'on peut lui opposer à l'époque ? Chaplin naturellement, mais nous savons que ce n'est pas du tout la même chose.

Les meilleurs romanciers russes alors sont quand même les héritiers de Tolstoï. Mais les grands poètes de la révolution n'étaient pas les héritiers de Pouchkine, c'était tout à fait autre chose. Il y a un monde qui est né, le monde de la poésie révolutionnaire et qui a disparu avec la révolution.

Je ne crois pas qu'avec Trotsky ç'aurait été différent d'avec Staline. Ce sont les conditions de vie qui ont été profondément différentes. Il y a une certaine nature de la poésie. Maïakovski n'est pas pensable dans des circonstances ordinaires.

Tout est lié à un univers donné et c'est peut-être pour cela qu'il n'y a pas eu de roman comparable. Je me souviens avoir demandé à Staline à quoi il attribuait ce fait qu'il n'y a pas eu de roman pendant la révolution. Il m'a fait la même réponse que le général de Gaulle à propos de Napoléon : «Je m'en aperçois en vous en parlant, je ne m'en étais jamais aperçu». Et il a ajouté : «Ils n'ont pas eu le temps».

Je pense qu'il avait raison. Babel a pu écrire *Cavalerie rouge* parce que c'était des nouvelles de six pages, et il les écrivait le samedi soir après la chevauchée. Il n'aurait pas pu écrire un roman. Comment Soljenitsyne, qui est un homme de grand talent, pourrait-il écrire ses énormes romans s'il était en même temps un cosaque au combat ? Je crois que Babel, qui est un très grand écrivain russe, n'était probablement pas très loin de la poésie. C'était le temps court qui créait les nouvelles comme c'était le temps court qui créait les poèmes, même longs, parce que ce qu'on appelle un poème long, par rapport à un roman, c'est très court.

J. Vilar — Je voudrais revenir à ma question quand même. Vous dites que vous êtes plus sensible à la naissance de ce mouvement de création qu'à sa disparition. Mais le rôle de la révolution socialiste est d'aider la naissance de la création, pas de la faire disparaître.

A. Malraux — Bien des aspects de cette création se passent avant la révolution d'Octobre. Le génie de Meyerhold, le suprématisme, sont antérieurs à la révolution.

Il s'est passé quelque chose que nous connaissons bien. A cette époque-là, on admettait que ceux qui avaient été rejetés de la bourgeoisie, soit politiquement, soit artistiquement, étaient frères. Du moment qu'on avait pris les mêmes cafés crème à la Rotonde, on était les combattants du même combat. C'était l'idée que le cubisme était l'expression artistique du prolétariat. Bien entendu, ça n'a pas duré et il n'a pas fallu attendre les purges pour que Staline dise que ce n'était pas ça du tout et que le réalisme socialiste, c'était le réalisme socialiste.

Il n'en reste pas moins vrai que le plus mystérieux à mes yeux, c'est que tout ait commencé avant la révolution d'Octobre. Sauf pour le cinéma, le *Potemkine* date d'après 1918, et le cinéma d'après le *Potemkine*. Mais dans les autres domaines, le surgissement du génie russe, pensons aux «Ballets Russes», n'avait pas attendu la révolution.

J. Vilar — Je voudrais que vous me répondiez sur le drame qui se passe dans tous les pays socialistes par ce divorce, mais disons par euphémisme ce mauvais mariage, entre la création et le pouvoir politique qui a peut-être, je dis bien peut-être, des raisons d'intervenir dans la création. Je ne parle pas simplement des drames individuels des écrivains condamnés, mais de ceci : après un certain nombre d'années d'existence, de réforme des structures, de passage du capitalisme à un certain socialisme, il n'y a pas ce foisonnement de création qu'on pouvait attendre et qu'espéraient, que réclamaient les premiers leaders politiques.

A. Malraux — Si je pense à mes amis russes, leur réponse serait très claire : ils diraient tous : du moment que le pouvoir politique m'indique ce que j'ai à faire, je suis stérile. Ce que j'ai à faire doit être une question, je dois me trouver en face de ce que je vais créer comme en face d'une chose inconnue, et non pas jouer un rôle d'illustrateur. C'est certain, un homme comme Babel le disait, Eisenstein le disait.

J. Vilar — Beaucoup de communistes le disent.

A. Malraux — Ceux dont je parle étaient communistes. Babel devait être même membre du parti.

J. Vilar — C'est-à-dire qu'il ne peut pas y avoir intervention du pouvoir politique sur le pouvoir artistique.

A. Malraux — Leur idée était plutôt celle-là : il n'est pas mauvais que le pouvoir politique donne ses chances à ce qui, de l'art, peut accompagner ce que le pouvoir politique veut défendre de plus grand. Autrement dit, puisqu'il y a une révolution prolétarienne et qu'il y a un prolétariat, ce qui, dans l'art, défend le combat de ce prolétariat est bon, et il est bon que l'Etat l'encourage.

Mais, auraient ajouté mes amis de l'époque, il est mauvais que l'Etat soit contre ceux qui veulent faire autre chose. Car nous ne sommes pas des Blancs, nous ne faisons pas des œuvres pour crier Vive le tsar ou Vive Wrangel. Nous sommes, disons, des latéraux. En politique, on admet les compagnons de route. Qu'on nous admette comme compagnons de route artistique et qu'on ne prétende pas nous dire ce que nous devons faire parce que, si on nous le dit et si nous le faisons, ce sera mauvais.

J. Vilar — Vous avez parlé des révolutions du XIX^e siècle et de celles du XX^e siècle. La guerre d'Espagne était-elle une révolution du XIX^e siècle ou du XX^e ?

A. Malraux — Entre les deux. Il y avait des chars et une aviation qui ont joué un grand rôle. Par conséquent, elle n'appartient pas aux révolutions du XIX^e siècle, qui se sont terminées avec la révolution d'Octobre. Elle ne ressemble pas non plus à ce qui a suivi la guerre de 40. C'était une sorte de banc d'essai.

J. Vilar — Banc d'essai des révolutions ou des guerres ?

A. Malraux — La révolution espagnole et la guerre d'Espagne, ce n'est pas tout à fait la même chose. La révolution a eu lieu dans un laps de temps relativement court et, au fond, dans les conditions du XIX^e siècle. C'est la guerre d'Espagne qui commence à se passer dans les conditions du XX^e siècle : la différence, c'est qu'il y a des chars et des avions. Mais il ne faut pas raconter d'histoire, les avions russes ne sont arrivés que deux ans et demi après la révolution. Jusque-là, il n'y en avait pas un et les seuls avions qui ont permis d'arrêter dans une certaine mesure l'avance fasciste, étaient des avions français, et Dieu sait qu'ils n'étaient pas... très frais.

J. Vilar — Vous avez parlé longuement des rapports des pouvoirs politiques et des créateurs dans les régimes socialistes, où, le moins qu'on puisse dire, est que ça ne va pas toujours très bien. Cela va-t-il mieux dans les régimes occidentaux, disons capitalistes ? Et là, je m'adresse à la fois au créateur et à l'homme qui a eu des responsabilités politiques.

A. Malraux — Ce dont je suis sûr, c'est qu'un film comme *Viva la muerte*, d'Arrabal, peut être projeté en France, il ne serait autorisé par aucun régime totalitaire. La grande différence réside en ceci, que les régimes totalitaires n'ont pas cette sorte de complexe permanent à l'égard de la création artistique. Et lorsque la Russie dit non, c'est non, alors, lorsque la France dit non, c'est pour finir par dire oui.

Une chose est absolument indéfendable aujourd'hui, c'est de concevoir une censure qui s'exerce au nom d'autre chose que de l'ordre public. Et du moment qu'il ne peut y avoir de censure d'ordre public, il faut comprendre que les régimes capitalistes sont des régimes où les moyens de répression sont extrêmement faibles.

D'autre part, je suis assez prêt comme vous à dire que le cinéma en Occident est un cinéma capitaliste. Mais dire que nous vivons sous un régime capitaliste, c'est beaucoup dire. Nous ne sommes pas beaucoup plus dans un régime capitaliste que l'Union Soviétique dans un régime communiste.

J. Vilar — Peut-être. Je voulais simplement dire que, en face du thème que vous avez traité, d'ailleurs très généreusement, sur les rapports du pouvoir politique et du pouvoir créateur dans les régimes socialistes, il y a aussi, en Occident, en dehors des questions de censure, des pouvoirs de coercition sur la création artistique, qui sont du domaine économique, c'est-à-dire capitaliste. Il y a aussi des drames...

A. Malraux — Quand même moins graves que d'envoyer Soljenitsyne au bagne pour huit ans. Autant je suis prêt à trouver que les conditions du capitalisme ne sont pas idéales, Dieu sait si j'en suis persuadé, autant je ne voudrais pas qu'on oppose un domaine communiste qui serait, lui, idéal. Ce sont des niaiseries et nous avons passé l'âge. Il n'est pas vrai qu'en France s'exerce une coercition épouvantable sur la création artistique et qu'en Russie règne une totale liberté.

D'abord, les gens ne savent plus ce que veut dire liberté. Kossyguine dirait : «J'appelle liberté ce qui assure la liberté objective du prolétariat» Mais il ne dirait pas qu'il appelle liberté le droit de faire n'importe quoi, alors qu'en Occident, la liberté ce serait plutôt le droit de faire n'importe quoi, que celui d'assurer la liberté objective du prolétariat. Cela peut durer indéfiniment, et à mon avis ce n'est pas essentiel.

Ce qui est essentiel, c'est ce que me disait Eisenstein : «Quand j'ai fait le *Cuirassé*, j'étais un jeune homme. On avait sept semaines pour commémorer l'anniversaire de la révolution d'Octobre. Tout le monde pensait que j'allais me casser les reins, et on m'a laissé une paix royale.

Quand le film a été fini, les milieux de cinéma tremblaient, mais comme il fallait sortir quelque chose, on l'a envoyé dans presque toute l'Union Soviétique et il a obtenu un succès prodigieux.

Alors, on m'a laissé tranquille sur ce film et sur *Octobre*. Puis j'ai voulu faire un autre film, et on m'a dit : "Attention, il y a quand même les instances politiques". Mon film n'était pas tourné. Qu'est-ce que je pouvais transmettre aux instances politiques ? Un découpage avec des mots. Si le type qui me lisait avait été capable de transformer, comme moi, les mots en images, il aurait eu autant de talent que moi. Or, il ne l'avait pas. Et à partir du moment où on me jugeait sur les mots, ça devenait une histoire de fous.»

Je crois que le problème est très compliqué. On ne peut pas concevoir une intervention de l'Etat sur un film, si intervention il y a, qui porte exclusivement sur le film réalisé, ce qui serait la logique parce qu'il y aurait les images. Or dans tous les régimes, on demande plus ou moins d'argent à l'Etat avant la réalisation. Et si l'on discute avant, on discute sur ce qui est écrit. Vous savez comme moi ce qui s'est passé pour ce film de Louis Malle, qui a été considéré avec épouvante par les différentes instances. Pourquoi ? Parce que les types n'en avaient pas vu une seule image. Quand ils ont vu les images, ils se sont demandé : «Pourquoi est-ce qu'on en a fait un monde ? Tout cela est parfaitement acceptable». Et naturellement, le film était parfaitement acceptable alors que le scénario pour eux ne l'était pas.

Eisenstein disait que c'était le drame en matière de cinéma. Ce doit être la même chose en partie en matière de théâtre, mais là vous connaissez sûrement la question mieux que moi. Le drame c'est qu'on est obligé, en régime capitaliste comme en régime communiste, de juger un film qui n'existe pas sur ce qui est écrit. Or la seule personne qui pourrait en juger vraiment, c'est celle qui a écrit le texte et qui doit faire le film. Ce système est absolument détestable, mais il n'est pas détestable parce qu'il est de droite ou de gauche. Il est détestable dans les deux cas.

Il faudrait parvenir à un système de garantie qui ferait que, par exemple, un grand metteur en scène de théâtre ou de cinéma, qui aurait réalisé mettons six œuvres importantes, obtienne son avance sans discussions; l'Etat conserverait ses droits pour une censure à supposer que... lorsque l'œuvre existe.

Ce qui est dément, c'est d'établir une censure sur une œuvre qui n'existe pas encore. Si l'on devait faire la même chose avec les romans, ce serait une démente incroyable. Prenons tous les grands romans, et transformons-les en un synopsis de deux pages. Le cycle de Vautrin, par exemple. On verrait tout de suite que Vautrin est homosexuel, et qu'est-ce que c'est que ses rapports avec Rastignac, que c'est un voleur à la tire, et qu'il va devenir peut-être chef de la police.

J. Vilar — Et c'est un bagnard.

A. Malraux — Recalé Balzac ! Recalé ! Zéro ! Recommencez-moi ça. Pour rester dans l'humour : un de mes frères, qui a été tué pendant la Résistance, me disait quand il avait dix ans : «Moi, ce que je voudrais, c'est être de l'Académie française». J'ai trouvé que c'était une drôle d'idée et je lui ai demandé pourquoi. Il m'a dit : «Eh bien, parce que ce serait quand même bien intéressant» — «Ah oui, qu'est-ce qui t'intéresserait ?» — «Eh bien voilà, il y aurait M. Racine, M. Corneille, M. Victor Hugo, M. Lamartine, et puis il y aurait moi. Et alors moi, je leur dirai : "Recommencez-moi ça"». Quand je suis revenu au gouvernement, *La Religieuse*, qui avait été interdite, a été projeté, et de nouveau il n'y avait pas de quoi fouetter un chat.

Ce que j'ai vu d'Arrabal est vraiment l'équivalent de ce qu'à été jadis Pirandello. Tandis que *La Religieuse*, ça n'est pas Pirandello. On a fait sur ce film des articles très

véhéments avec des tas de points d'exclamation, mais c'est un film anodin. Parlons cinéma, donc images. Quels sont les plans agressifs dans *La Religieuse* ? Même dans les histoires d'homosexualité, elles sont uniquement allusives. On s'embrasse, c'est absolument tout, alors que malgré tout dans le film de Malle, il y a quand même des lits, et ce ne sont pas les premiers.

J. Vilar — Mon intention n'était pas de vous faire parler sur l'opposition des rapports entre le pouvoir politique et le pouvoir créateur dans les pays socialistes et dans les pays occidentaux, mais d'attirer votre attention... Parce qu'enfin nous vivons dans des pays occidentaux...

A. Malraux — Je tiens à mon dada, c'est-à-dire, je crois absolument que nous ne devons pas nous laisser bluffer par le problème politique. Il existe, mais n'est pas essentiel. Ce qui est absolument essentiel, c'est ceci : lorsque vous devez faire une pièce, est-ce qu'on vous laisse faire votre pièce ? Après, le cas échéant, on verra.

J. Vilar — Pas toujours.

A. Malraux — Non, mais c'est là le problème. On vous l'interdira ou pas, mais qu'on vous la laisse faire d'abord. Vous voulez faire un film ? On vous l'interdira ou pas, mais d'abord qu'on vous donne la possibilité de le faire. Tant que votre pièce est réduite à un scénario, et votre film à un synopsis, on n'en sort pas. La preuve, c'est que pour qu'Eisenstein recommence à tourner, il a fallu un monde.

Et il n'a pas retourné un seul film à signification révolutionnaire. Il a tourné des chefs-d'œuvre qui avaient une certaine importance nationale comme *Alexandre Newski*, mais depuis *Octobre* il n'a pas tourné un film révolutionnaire, et c'est quand même le plus grand metteur en scène révolutionnaire du monde.

J. Vilar — Vous me mettez dans une position fautive, celle de quelqu'un qui défendrait à tout prix les régimes socialistes ce qui n'est pas possible, je pense, du point de vue de la création. Mais je trouve que vous faites la part belle aux sociétés occidentales qui ont d'autres moyens pour étouffer la création que la prison ou l'interdiction pure et simple. Il y a par exemple la propriété privée : un théâtre privé

peut à longueur d'année et pendant des années interdire à tel écrivain d'être joué parce que la pièce est révolutionnaire et n'attirera pas la clientèle. Il y a enfin des faits...

A. Malraux — Oui, mais une pièce révolutionnaire fait venir la clientèle.

J. Vilar — Quand elle est scandaleuse, pas quand elle est théorique.

A. Malraux — On finit par parler aujourd'hui d'une action, d'une présence révolutionnaire au théâtre comme si elle représentait une menace. Mais enfin, les pièces révolutionnaires font le plein de spectateurs bourgeois.

J. Vilar — Non, elles sont interdites par les maires. Vous savez bien les difficultés que l'on a très souvent à convaincre des maires, voire des ministres, pour pouvoir jouer telle ou telle pièce. Et je ne parle pas du cinéma qui...

A. Malraux — Dans l'ensemble, c'est très peu de choses. Nous ne devons pas être dupes des mots. Ce qui autrefois était une certaine volonté révolutionnaire, et comme telle une menace, n'est plus ressentie comme menace par personne. Si vous vouliez reprojetter demain le *Cuirassé Potemkine*, sur les Champs-Élysées, vous feriez salle comble.

Quelque chose qui domine de bien loin notre conversation est entré en jeu, ceci : ce qui s'appelait la volonté révolutionnaire en art n'est rien d'autre aujourd'hui qu'une sorte de parade. C'est un paon qui se promène en montrant toutes ses plumes et toutes les femelles lui courent après en disant : «Comme tu es beau, comme tu es beau !» et le paon leur répond : «Je m'appelle révolution». Et elles disent : «Ah ! Epatant, tu t'appelles révolution». Ce sont des blagues. Il n'y a aucune action véritable en art qui représente une menace pour ce corps constitué qui s'appelle capital ou bourgeoisie. Voilà ce que je pense.

J. Vilar — Dans un admirable texte des *Antimémoires*, vous évoquez une scène de la folie de Nietzsche. Qu'y a-t-il de vrai dans cette scène, dans la rencontre entre Walter et Nietzsche ?

A. Malraux — Tout. Si ce n'est la substitution à Walter d'un personnage entièrement authentique, un musicien ami de Nietzsche. Mais la scène s'est produite avec lui comme dans le livre elle se produit avec Walter, du commencement à la fin. La

naissance de la folie, le cheval, l'arrivée dans le tunnel, le moment où, dans la nuit, il se met à chanter le Chant des Fontaines que personne ne connaît encore, tout est entièrement exact.

J. Vilar — La folie de Nietzsche vous a beaucoup frappée ? Cette scène dans le tunnel est extraordinaire.

A. Malraux — Il y a un côté Shakespeare. Nietzsche est un personnage assez shakespearien. Sa folie est frappante comme la folie du fou du roi Lear qui n'est pas fou. C'est un événement considérable quand l'un des plus grands génies de son temps est frappé par la folie.

Voici une anecdote que je ne crois pas avoir racontée. J'ai rencontré, à la fin de sa vie, la seule femme que Nietzsche ait véritablement aimée. Alors, moi j'étais assez jeune, c'était une vieille femme vêtue d'une sorte de sac, une espèce de sorcière. Cela se passait chez Daniel Halévy. Mme Halévy, fort courtoise, lui proposa : «Thé ou porto ?» et l'autre répondit en excellent français : «Croyez-vous que je suis venue ici pour m'occuper de ça ?» J'étais obsédé de regarder dans ce visage de sorcière le visage que Nietzsche avait aimé, et je la prends à part et lui parle de Nietzsche, et elle me dit : «Voyez-vous, jeune homme, ce que je voudrais savoir, c'est si oui ou non j'ai embrassé Nietzsche sur le chemin du Lac de Côme, là, du côté de l'Ermitage ?». C'était une femme intelligente et elle avait écrit le premier livre important sur Nietzsche, et cinquante ans plus tard, une seule chose l'obsédait : est-ce qu'il m'a embrassée ou pas.

J. Vilar — Nietzsche est un homme, un auteur qui vous a beaucoup hanté ?

A. Malraux — Il n'y a pas cinquante pensées de cette ampleur à la fin du siècle, il y en a deux, lui et Marx. Il y a eu d'autres très grands penseurs, mais bien avant, Nietzsche est un peu plus jeune que Marx, mais leurs pensées sont concomitantes. La pensée européenne de la fin du XX^e siècle, ou bien c'est Nietzsche ou bien c'est Marx.

J. Vilar — Et finalement c'est à Nietzsche que vous avez donné raison contre Marx ?

A. Malraux — Sur un point très précis, mais pas sur l'ensemble parce que Marx est tout de même un philosophe de l'Histoire, ce que Nietzsche n'était pas, si bien que les problèmes sont différents.

Marx avait dit : «Tout finira par l'internationalisme européen», ce que tout le monde croyait au XIX^e siècle, à commencer par Victor Hugo. Nietzsche au contraire avait dit : «Le XX^e siècle sera celui des guerres nationales» et j'ai écrit que c'était Nietzsche qui avait eu raison : ce siècle a été celui des guerres nationales et, en définitive, de l'internationalisme il n'est rien advenu. Le prolétariat n'a pas créé l'internationalisme prolétarien, et les nations qui, vers 1850, semblaient aller en s'affaiblissant, ont repris une vigueur incroyable. La révolution a créé la Russie, la Chine, et du côté fasciste recréé l'Allemagne et l'Italie. Sur cette reconnaissance des nations, Nietzsche a été prophète, cela ne fait pas de doute.

J. Vilar — Est-ce surtout cela qui vous a frappé chez Nietzsche ?

A. Malraux — Non, c'est qu'il est le plus grand irrationaliste de son temps. On a fait un tel monde de Kierkegaard qu'on oublie que le plus grand irrationalisme du siècle est tout de même l'irrationalisme nietzschéen. Mais, après sa mort, sa sœur a inventé des faux titres, on a presque fini par faire de lui le prophète du nazisme, ce qui est pour le moins grotesque s'agissant d'un homme qui a écrit que l'antisémitisme était une infamie. Quand Hitler est venu aux archives nietzschéennes prendre la canne de Nietzsche et marcher avec, c'était quand même une belle vengeance de l'esprit sur la force.

J. Vilar — Mais Hitler réclamait Nietzsche comme un des siens. N'était-ce pas une vengeance de la force sur l'esprit ?

A. Malraux — Il ne l'avait jamais lu. Il est allé chercher sa canne. Qu'un chef d'Etat vienne chercher ma canne, je trouverai que ce n'est pas moi qui suis battu. Il ne l'avait jamais lu, il ne savait pas qui c'était.

J. Vilar — Vous étiez jeune quand vous avez découvert Nietzsche ?

A. Malraux — Quand j'avais seize ans, pour nous tous la pensée de Nietzsche était une pensée capitale. Marx nous est arrivé plus tard.

N'oublions pas qu'il y a quelque chose de très particulier chez Nietzsche, c'est qu'il est à la fois un très grand penseur et un grand écrivain, ce que n'est pas du tout Marx. Marx est un très grand penseur, mais ne se souciait pas de son écriture. On n'imagine pas Marx écrivant *Zarathoustra*. Ce n'est pas que je mette *Zarathoustra* au sommet de l'œuvre de Nietzsche, mais c'est un livre d'une certaine nature, une œuvre d'art.

Marx ne se souciait que d'une pensée qu'il entendait élaborer et pousser le plus loin possible dans l'ordre de l'esprit. Tandis que chez Nietzsche, il y avait quelque chose d'autre, l'écrivain.

J. Vilar — Mais finalement, Marx a marqué votre jeunesse plus que Nietzsche dans vos engagements.

A. Malraux — Je n'en suis pas sûr. Mes engagements... il n'y a pas d'engagement nietzschéen, c'est une blague, nous en revenons à la canne de tout à l'heure. Ce n'est pas sérieux. La grandeur de Nietzsche, c'est la puissance irrationnelle, l'étendue de la pensée. Et il faut abandonner les niaiseries comme l'expression «volonté de puissance» qui sont de troisième importance chez lui.

Le marxisme, c'est autre chose. Ça a été la mise en forme du destin qui est le nôtre. Parler d'Histoire, de notre Histoire sans parler de Marx n'est pas pensable. Nietzsche concerne plutôt l'élaboration de notre pensée. Mais pas l'Histoire.

Il y a une lignée tout à fait nette en Allemagne qui va de Hegel à Marx. Mais ce n'est pas la lignée de Nietzsche qui, je crois, connaissait assez mal Hegel. C'est Schopenhauer qui était important pour lui. Et puis la philosophie de l'Histoire ne peut pas compter pour un homme qui croit au retour éternel.

J. Vilar — Quand vous êtes parti pour la seconde fois pour l'Extrême-Orient, vous aviez lu Marx, et Marx a joué un rôle...

A. Malraux — Oui, oui, oui, mais ne nous emballons pas. Quand j'ai lu Marx, j'avais à peu près dix-huit ans. Mais j'ai lu ce qui était traduit et qu'on trouvait dans les bibliothèques. C'est-à-dire loin des œuvres complètes. Étaient traduits naturellement *Le capital*, *La correspondance avec Engels*, des textes comme *Le manifeste* ou *Le 2*

décembre. Mais beaucoup de choses n'étaient pas traduites, et je me souviens que le premier livre non traduit connu de Marx que j'ai lu, c'était *La sainte famille*.

Bien sûr, il y avait les éléments capitaux. On a tendance à négliger aujourd'hui *Le manifeste*, que je considère comme l'un des textes capitaux de Marx. C'est un texte étroit, c'est ainsi qu'il l'a voulu, une sorte de discours, mais qui porte en lui, et très tôt, la pensée marxiste dans ce qu'elle a d'essentiel.

En ce qui concerne le rapport Marx-Nietzsche qu'on pourrait essayer d'établir, le premier point capital avec Nietzsche, c'est que c'est lui qui a posé les valeurs. Lorsqu'on parle de transmutation des valeurs, du remplacement des valeurs chrétiennes par les valeurs nietzschéennes, avant de parler des transmutations, il faut parler des valeurs tout court. Si Nietzsche s'était occupé de Marx, il aurait dit : Monsieur Marx est un homme qui pose comme valeur supérieure la prise du pouvoir par le prolétariat et la possession collective des moyens de production parce que ce sont les seuls moyens d'obtenir la justice réelle, c'est-à-dire la justice sociale.

Marx est homme qui pose le prolétariat dans son destin comme valeur suprême. La formule serait excellente car si on ne pose pas la justice sociale comme valeur suprême, après tout, quelle importance a le marxisme ? Si on avait expliqué les points de vue de Marx à César, il aurait eu l'impression qu'on lui faisait la théorie de la société protectrice des animaux.

J. Vilar — Quelle a été l'importance, pour vous, de certains de vos contemporains qui étaient vos aînés ? Claudel, par exemple ?

A. Malraux — Très importante, très grande. J'aimais l'ampleur de Claudel et je me souviens qu'à la *Nouvelle revue française*, par laquelle nous sommes tous passés, je mettais très haut deux écrivains, à l'indignation générale : Claudel, et c'était avant *Le soulier de satin*, et Victor Hugo. Je revois Gide me disant : «Comment pouvez-vous aimer la *Tristesse d'Olympio* ! C'est certainement pour des raisons sentimentales». Il était persuadé que j'avais lu la *Tristesse d'Olympio* jadis, à un moment où j'étais amoureux.

J. Vilar — Vous avez bien connu Claudel ?

A. Malraux — Non. On ne connaissait pas bien Claudel. Ce n'était pas dans sa nature. Il ressemblait aux propos qu'il a tenus à la radio, un homme qui mêlait une pénétration admirable à des enfantillages étonnants. Il parlait de Jacques Rivière et il disait : «Rivière devrait porter un scapulaire, c'est de cela qu'il a besoin et pas d'autre chose». Et vous vous disiez : c'est quand même assez pénétrant. Et puis il ajoutait : Vous qui avez fait du chinois, vous devriez comprendre que le français est une langue idéographique. Par exemple, le mot toit, t.o.i.t., avec la barre des t» Alors, là, on se disait que ça n'allait pas mieux. Mais Victor Hugo était tout à fait mal vu.

J. Vilar — Pourquoi ?

A. Malraux — Le romantisme, l'anti-mallarmisme.

J. Vilar — Est-ce que la pensée de Claudel vous a beaucoup frappé ?

A. Malraux — Bien sûr, elle me paraît importante, mais on ne peut pas dire qu'elle m'ait beaucoup frappé. Dans le domaine chrétien, celui que je place avant tout c'est Pascal, puis saint Augustin et Claudel. J'ai ressenti la volonté de prédication dans un texte comme l'*Annonce faite à Marie*, mais j'ai eu l'impression de quelque chose d'un peu exotique, hors de notre temps, tandis que Pascal me parlait.

Si les pièces de Claudel, quand elles ont été créées, échappaient au public, c'est aussi à cause d'un certain état de la sensibilité. Ce n'est pas exclusivement par réaction d'ordre social que les gens aimaient Henry Bataille. Claudel passait pour un hurluberlu, comme d'ailleurs Jarry.

J. Vilar — La révolution théâtrale, qui ne va pas du tout dans le sens de Claudel, commence avec *Antoine* et date de 1890.

A. Malraux — Il y a aussi *Le Vieux Colombier*. Avant lui, le théâtre, c'était de l'accident. On allait au théâtre comme on serait allé je ne sais où et c'est à partir du *Vieux colombier* seulement que le fusil s'est mis à tirer dans la cible.

Et *Le vieux colombier* va de pair avec *La nouvelle revue française*. Il a commencé à se former un petit groupe invulnérable qui s'opposait à tout le reste. *Le Vieux Colombier* se foutait d'Henry Bataille qui à ce moment-là, faisait des succès pendant trois ans. De la même façon, la N.R.F. se fichait complètement d'Anatole France.

Pensez que quand j'avais vingt ans, c'était Victor Hugo, l'enterrement d'Anatole France. Pour la N.R.F., cela n'existait pas. Anatole France n'avait aucun talent. Elle défendait ses propres valeurs, celles-là et pas d'autres.

Le fait social joue, mais il y a eu alors un autre fait social qui a joué en littérature, une évolution de la sensibilité qui a eu un effet important. Quand il s'agit de théâtre, Jean Vilar a raison, chaque représentation coûte une certaine somme. Mais quand il s'agit de livres, c'était autre chose. Le prix n'était pas en cause. Il y a eu un moment où les livres sont devenus des livres contre la maison Calmann-Lévy, c'est-à-dire contre France, Loti et Barrès. Mais Barrès est resté.

J. Vilar — Pascal, Claudel. Vous n'allez tout de même pas dire que la pensée chrétienne de Claudel a eu une influence sur vous ? Je vous pose cette question parce que dans *Les Chênes qu'on abat*, vous dites que le général de Gaulle pense que vous êtes, à votre façon, un chrétien.

A. Malraux — C'est une boutade dans les deux cas; quand il pense que je suis un chrétien et quand je pense qu'il ne l'est pas. Parce que la vérité, c'est qu'il était tout de même profondément chrétien.

J. Vilar — Vous êtes resté disons agnostique, incroyant.

A. Malraux — Absolument, et le Général était troublé par mon agnosticisme parce qu'il avait l'habitude d'agnostiques ennemis de la religion, ce que je n'ai jamais été.

Je ne suis pas anticlérical, je ne suis pas surréaliste pour un sou. Ce problème ne m'intéresse pas et je ne suis pas anti-religieux, étant donné que mon agnosticisme reposerait plutôt sur une connaissance relativement sérieuse de plusieurs religions. Quelque chose intriguait beaucoup le général de Gaulle : ceci : «comme c'est drôle que cet homme qui est agnostique, soit le seul de mes commensaux à pouvoir discuter à égalité sur saint Augustin avec Thierry d'Argenlieu», qui était supérieur des Carmes. Il pensait que si l'on n'était pas croyant, on était contre, et que je ne sois ni l'un ni l'autre l'étonnait.

J. Vilar — Quelques années avant vous, il y a eu un grand écrivain qui avait cette position; il était incroyant, et il comprenait le sentiment religieux : c'est Barrès. A-t-il eu de l'influence sur vous ?

A. Malraux — Oui et non. Comme tous les gens de ma génération, j'ai été très frappé par le Barrès du début. Nous ne lisions pas les articles de *l'Echo de Paris*, ni ses chroniques sur la grande guerre. Ce que nous avions lu et que nous lisions, c'était *Du sang, de la volupté et de la mort*, et mettons *Les Déracinés*.

Mais très vite, dès que j'ai connu l'Asie, j'ai eu le sentiment que quelque chose clochait dans Barrès, que c'était un très grand artiste doublé d'un esprit moyen, qui reposait sur un malentendu fondamental. Il disait «Je suis le défenseur des valeurs de l'Occident contre l'Allemagne, qui est un pays tout à fait différent». Vous voyez la suite, Massis et C^{ie}. Pour moi, quand Barrès disait : A bas l'Allemagne, ce qu'il voulait dire c'était : concevons une Europe pour l'opposer à l'Asie. Si on l'avait poussé à bout, il aurait dit : l'Asie finit au Rhin.

Pour moi, l'Asie ce n'était pas du tout le Rhin. Pensez à notre réaction quand il a publié *Enquête aux pays du Levant*. Ce qu'il appelait l'Asie, c'était le Proche-Orient. Qu'est-ce que c'était que cette Asie où il n'y avait pas les Indes, pas la Chine, pas le Japon ? Ça vous aurait donné envie de lire Pierre Loti.

J'ai eu le sentiment d'un homme dont la pensée reposait sur un malentendu fondamental. D'autre part, je ne crois pas du tout à sa pensée, mais à la profondeur de ses sentiments. J'ai été frappé de ce passage de ses *Cahiers*, où il raconte qu'il est allé lire son article contre Dreyfus sur la tombe de son père. Valéry disait «C'est une chose si curieuse que de voir nos amis se mettre tout à coup, à un certain âge, à s'habiller comme s'habillaient leurs parents». Eh bien, j'ai le sentiment que quand nous lisons Barrès politique, ce n'est pas Maurice Barrès ex-prince de la jeunesse que nous lisons, c'est le grand-père Barrès qui resurgit comme le chapeau haut-de-forme dans la phrase de Valéry. Ce n'est pas un phénomène rare. Pour les œuvres de Spengler, qui ne sont pas ses œuvres philosophiques, il se passe la même chose. Dans tous les textes des années décisives, vous croyez que vous lisez Spengler : ce n'est pas vrai, vous lisez le grand-père d'Oswald qui est en train de vous faire des contes à dormir debout et, ayant

écrit un livre qui est l'un des plus considérables du siècle, de s'imaginer que ce qui allait arriver au monde, c'était la domination de l'état-major prussien. Ce qui était proprement dément puisque Hitler commençait, et si Hitler rêvait bien d'une domination allemande sur le monde, ce n'était pas celle de l'état-major prussien, c'était celle de son parti.

J. Vilar — Vous venez de parler de Valéry. Or Valéry est un contempteur de l'Histoire, un redoutable analyste. Alors que vous, vous vous êtes nourri de l'Histoire vous êtes un de ses fidèles.

A. Malraux — Le mot Histoire est assez dangereux. Valéry attaquait énormément l'Histoire, ce qu'il appelait l'Histoire. Il n'empêche qu'au balcon de l'Europe, c'est le plus fort essayiste historique du siècle, à la seule exception de Spengler. Pour quelqu'un qui pense du mal de l'Histoire, ce n'est pas rien.

Je pense qu'il en va du mot Histoire comme de tous les mots capitaux : Dieu, amour, mort. Ce sont des mots à significations superposées. On finit par entendre par Histoire des choses complètement différentes. J'assistais, à l'Union pour la Vérité, à la grande discussion de Valéry contre des historiens et l'un d'eux trouvait abusif que des conscrits arrivent à l'armée et que, quand on leur demandait qui était Jeanne d'Arc, ils répondent : la femme de Napoléon. Et Valéry dit : «Après tout, pourquoi n'aurait-elle pas été la femme de Napoléon ? Je vois au moins deux raisons : d'une part qu'elle était vierge, d'autre part qu'elle n'était pas la femme de Napoléon». Ça n'était pas très sérieux comme discussion, mais ce qu'il voulait, c'est qu'on refuse d'accepter l'Histoire comme valeur. Vous vous souvenez de la phrase où il parle de cette conception de l'Histoire qui rend les nations insupportables et vaines. C'est de cela qu'il ne voulait pas entendre parler. Mais bien évidemment, il ne concevait pas ce qui s'était passé dans le monde comme une suite de purs hasards. Je serais plus enclin à dire que Valéry était l'ennemi des historiens plus que l'ennemi de l'Histoire parce que, qu'on le veuille ou non, il nous faut bien concevoir le monde comme Histoire. Pas forcément Histoire au sens que ce mot a au XIX^e siècle, mais Histoire quand même. Nous touchons à un problème tout à fait essentiel : peut-on avoir une conception du monde absolument étrangère à tout sens ? Je serais assez prêt à dire que Valéry était un agnostique de l'Histoire. Qu'est-ce qu'un agnostique ? Ce n'est pas quelqu'un qui dit qu'il n'y a pas

de Dieu. C'est quelqu'un qui dit : je voudrais savoir ce que veut dire le mot Dieu, puisqu'il recouvre quatre ou cinq choses différentes, puis je voudrais savoir ensuite comment les données fondamentales de l'être humain, de la vie et de la mort peuvent être pensées par l'intelligence humaine, en reprenant la comparaison fameuse du Coran modernisée aujourd'hui en Islam : la fourmi peut être écrasée par l'auto, mais elle ne peut pas inventer le moteur à explosion.

Au fond, la pensée de Valéry était à peu près celle-ci : je suis agnostique de l'Histoire : je ne crois pas à la mise en forme qu'on me propose, mais je ne crois pas non plus qu'on puisse remplacer cette mise en forme par rien du tout.

D'autre part, les obsédés de l'Histoire sont aussi des obsédés du temps et pour Valéry, le temps ne joue pas beaucoup. Mais il me semble très difficile cependant, pour une pensée moderne, d'ignorer le temps. Valéry était un très grand esprit, très supérieur à ce qu'on écrit sur lui, l'un des plus grands esprits que j'ai jamais rencontrés. Mais, pour bien des problèmes, il était dans une perpétuelle recherche. Il se levait à cinq heures du matin et commençait à écrire pour tirer au clair ce qu'il pensait, mais, à mon avis, il est mort sans avoir vraiment tiré au clair ce qu'il pensait de l'Histoire. Ce qu'il savait clairement, c'est qu'il ne voulait pas accepter les historiens, que les catégories des historiens ne lui paraissaient pas de réelles valeurs. Mais rien de plus.

J. Vilar — Il y a aussi Valéry poète.

A. Malraux — Pour moi, la poésie de Valéry comprend cinq cents vers sublimes, et le reste c'est de la poésie Empire comme il y a des pendules Empire. Il a ressuscité assez conventionnellement quelque chose qui lui était bien antérieur, un mélange d'éléments qui viennent de Malherbe, de Racine, de Chénier. Ça m'intéresse parce que c'est du talent, mais ça ne m'intéresse pas outre mesure. Valéry pour moi, c'est naturellement Narcisse.

Les poètes qui ont marqué ma jeunesse, comme tous les gens de ma génération, ce sont les symbolistes Mallarmé, un peu moins Verlaine, les poètes maudits, naturellement Rimbaud et puis après Claudel. Disons que le grand poète pour moi c'était Claudel, Victor Hugo c'est autre chose. C'était un poète colossal que je défendais

d'autant plus que j'étais tout à fait surpris d'être dans un milieu littéraire où on en pensait tant de mal. Le «Victor Hugo hélas» de Gide a obnubilé *La Nouvelle Revue française* pendant longtemps. Regardez son anthologie de la poésie : je crois qu'il doit y avoir deux strophes d'*Olympio*.

J. Vilar — Qu'y a-t-il dans votre anthologie de Victor Hugo ?

A. Malraux — D'abord tout le côté malherbien, le début de Villequier : «Maintenant que Paris est ses pavés, et ses marbres, et tous ses monuments sont bien loin de mes yeux, je viens à toi, Seigneur, père auquel il faut croire, je t'apporte... des morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire que vous avez brisé». Et puis alors, la même chose dans *Olympio* : «Voici longtemps que celle avec qui j'ai dormi, Ô Seigneur, a quitté ma couche pour la vôtre et nous sommes encore tout liés l'un à l'autre et elle à demi vivante et moi mort à demi». Et puis je suis en train de m'apercevoir que ce n'est pas *Olympio* du tout, c'est cinquante ans plus tard. C'est Booz et ça aurait pu être *Olympio*. Le moment, n'est-ce pas, où il joue ce grand jeu de l'Océan, le flot qui avance et qui recule, avec cette tenue incomparable qui n'a pas d'équivalence en français. Il n'y a pas de doute. Plus naturellement le tombeau de Théophile Gautier qu'adorait Valéry : Valéry disait que c'était son plus beau poème, celui des chênes.

J. Vilar — Claudel a une parenté avec Hugo.

A. Malraux — Il le haïssait. Il trouvait que c'était très mauvais, que c'était Gustave Doré. Il y avait dans Claudel un homme qui se voulait Gréco d'une certaine manière et il reprochait à Victor Hugo d'être Rubens.

J. Vilar — Mais était-il un Gréco, finalement ?

A. Malraux — Non, pas du tout, pas du tout. Il se voulait gothique. Il n'aimait pas tant que ça le monde gothique. Il se serait voulu roman, il n'était pas roman du tout. D'autre part sa poésie lyrique est infiniment au-dessous de sa poésie dramatique, les grands sommets poétiques de Claudel sont dans son œuvre dramatique, n'est-ce pas.

J. Vilar — Et certaines *Odes*.

A. Malraux — Malgré tout... malgré tout il n'y a pas de passage des Odes qui tienne en face des grands passages de *Tête d'Or*, des grands passages de *La Ville*, des grands passages du *Soulier de satin*.

Claudé, à la fin de sa vie, était très ennemi de tout ce qui existait, il a dit beaucoup de mal de Hugo, mais il en a dit autant de Baudelaire. Et, lorsque nous parlions tout à l'heure des écrivains qui ont joué un rôle pour les jeunes gens de mon âge, n'oubliez pas que j'appartiens à cette génération qui a vu *Les Fleurs du mal* entrer dans le domaine public.