

E/1974.03.15 — André Malraux : «Un entretien avec André Malraux», propos recueillis par Jean-Marie Dunoyer et Pierre Viansson-Ponté, *Le Monde* [Paris], n° 9071, 15 mars 1974, p. 1 et 22.

André Malraux

Entretien avec André Malraux :

**«Nous avons conscience d'être en face d'un monde
qui meurt et nous avons du mal à en imaginer un autre»**

André Malraux revient en force, tient la vedette dans la presse, à la radio, à la télévision. Car, depuis son retrait de la vie politique, il s'est remis à son travail d'écrivain. L'important ouvrage qu'il publie ces jours-ci *La Tête d'obsidienne* est un nouveau rameau de *Métamorphoses*, suite à venir des *Antimémoires*. Il s'articule autour de Picasso – un Picasso qui fait pendant au Charles de Gaulle des *Chênes qu'on abat* – parce que cette œuvre colossale exprime, comme il nous le dit plus loin, «la plus forte mise en question de notre temps». Un crâne précolombien, sculpté dans de la lave pétrifiée, justifie le titre de cette méditation sur l'art soutenue par des reportages chez le peintre mort et vif. Réflexions, descriptions, dialogues qui donnent toujours envie d'en savoir davantage. Le prospecteur, qu'il a l'ambition d'être, du «musée imaginaire», ne s'est pas dérobé à l'entretien.

Jean-Marie Dunoyer

Question — Comment s'insère *La Tête d'obsidienne* dans votre œuvre et dans votre vision de l'histoire ?

A. Malraux — Mon livre n'est pas du tout un livre sur Picasso. A partir du moment où il sera à sa place, c'est-à-dire à la fin du tome II du *Miroir des Limbes*, l'élément symétrique, l'affrontement, c'est de Gaulle. C'est le point de rencontre, c'est l'opposition des hommes contemporains qui se sont intéressés passionnément, en marquant leur temps, à des domaines qui ne se recoupent pas.

Question — Pourquoi Picasso ?

A. Malraux — Je peux vous donner un certain nombre de réponses qui se recourent.

C'est parce que l'œuvre de Picasso représente la plus forte mise en question de notre temps. Picasso pose des questions qu'il est le seul à poser. Picasso est le seul qui énonce comme principe le changement de style, qu'aucun peintre n'a énoncé avant lui. Tous les peintres ont tenté d'approfondir leur art, lui seul a tenté d'en changer. Dans mon livre, j'ai dit que ce qui me frappait, c'était l'approfondissement de sa révolte. Or l'approfondissement de la révolte, ce n'est pas la même chose que l'approfondissement du style.

Question — Il ne s'est pas interrogé sur la technique de l'art mais sur le sens...

A. Malraux — Sens de l'art ! Sens de l'art ! Qu'est-ce que la peinture ? Avec Picasso, l'arbitraire appartient au domaine de la peinture, de la sculpture, l'arbitraire reconnu comme valeur suprême.

Malgré sa gloire sans égale, Picasso est, après le cubisme, le peintre le moins accessible de sa génération. C'est tout à fait curieux : normalement, il devrait être le plus intelligible aux goûts actuels. Il s'est produit exactement le contraire.

Pour l'avenir, le fait Picasso appartient à l'histoire de la peinture. Il peut être dévalorisé en même temps qu'elle, mais seulement si elle l'est. Là, je fais allusion aux hippies d'Avignon, dont je parle dans le livre et qui disaient que l'œuvre d'art est faite pour être brûlée. Si on admet cela... il est bien entendu que Picasso tombe, mais le reste aussi. J'écris aussi que, dans son dialogue avec Braque, que je rapporte dans le dernier chapitre, ils sont à égalité : je n'ai pas du tout établi une échelle de valeurs ou une hiérarchie. J'ai dit que c'était l'éternelle mise en question de la peinture. Confrontation

extrêmement féconde, parce que le musée imaginaire de Picasso est plus riche, plus fort que celui de Van Gogh, le peintre qu'il reconnaissait comme un maître. En fait, Matisse, Rouault et Brague posent, par rapport au passé, des questions importantes, en particulier celle de la destruction du primat de la nature. Mais constatons tout de même que les questions que pose Matisse sont infiniment plus limitées que celles que pose Picasso. Celui-ci propose la totalité de l'art en tant qu'énigme, alors que Matisse peut être simplement placé dans une certaine ligne de la peinture où il s'inscrirait bien. Et Braque, dans la ligne qui va de Vermeer à Chardin. Alors que Picasso pourrait, demain, être beaucoup plus touché, car je crois que le phénomène Picasso – la création et la destruction des formes – est un fait immense, mais je crois qu'il peut être dévalorisé. Je ne dis pas qu'il le soit, je n'en sais rien mais c'est possible.

Question — Tout ce que vous rapportez de lui, il vous l'a dit ou vous le lui avez fait dire ?

A. Malraux — J'ai tenu à employer toutes mes notes pour restituer le caractère de ces conversations. Elles ne se tenaient, ces conversations, dans un domaine aussi sérieux que celui où nous nous entretenons maintenant. Elles ne se passaient pas comme cela. Elles étaient bien plus détaillées. Il y avait les tableaux mais je ne l'ai pas vu en peinture. Il y a un certain nombre de choses qui étaient dans son caractère : la boutade, l'élément percutant sur lequel il peut se retrouver : s'il ne retombe pas tout à fait sur ses pieds, il peut dire que c'était une blague. Et il y a son côté ambivalent. C'est vrai qu'il disait : je le sais. Mais c'est vrai qu'il disait aussi : attention on ne sait pas ce que c'est. Eprouvait-il un sentiment de plénitude ? C'était plutôt un état psychique qu'un jugement. Là-dessus, Braque qui était beaucoup moins fin que Picasso, m'avait dit : (je le rappelle dans mon livre) : «Si j'étais croyant, je penserais, de certains tableaux, qu'ils ont été touchés par la grâce.» Picasso aurait dit cela dans le sens inverse : peut-être qu'ils auraient été touchés par le diable... Parce que, disait-il «il y a des tableaux qui veulent bien se faire et les tableaux qui ne veulent pas.»

Si vous prenez à la lettre les affirmations de Picasso, vous courez toujours le risque qu'on vous réplique : oui, mais attention, il le disait, il ne l'écrivait pas.

Je me suis efforcé de ne retenir que les sujets auxquels il a fait allusion dans ses conversations avec d'autres personnes. L'essentiel de ce que je rapporte se situe en 1942 et 1945. C'est pourquoi vous y trouverez des analogies avec les propos que rapportent Brassai et même Françoise Gilot, parce que j'ai vu Françoise Gilot, alors inconnue, lui apporter des dessins. Dans le livre d'Hélène Parmelin, je retrouve des choses qu'il m'avait déjà dites, et Montparnasse n'était pas si loin.

Les Picasso de Picasso resteront-ils groupés ?

Question — Les Picasso de Picasso resteront-ils groupés ?

A. Malraux — Personne n'en sait rien. Sous ce titre, on a mis deux, je dirais même trois ensembles complètement différents.

Il y a d'abord sa collection de tableaux anciens. Elle va être donnée au Louvre.

Il y a les tableaux de lui qu'il avait rachetés ou qu'il avait gardés, et auxquels il tenait beaucoup. Ceux que j'avais vus jadis dans un atelier et qui étaient à Mougins. Ils font partie de ce qu'on appelle les Picasso de Picasso.

Enfin, il y a les toiles qu'il avait mises dans des coffres. On les nomme aussi les Picasso de Picasso puisqu'elles n'ont pas été mises en vente : elles doivent donc faire partie de la succession. Elles se trouvent partout. Dans cinq banques. Dans cinq coffres. Pour celles qui sont rue La Boétie, à Vauvenargues, à Mougins, on a l'inventaire, on a les photographies. En ce qui concerne les banques, il doit exister un inventaire, qui ne dit d'ailleurs pas grand-chose. Les œuvres s'intitulent «Toile. 15 janvier», etc., et elles n'ont pas été reproduites.

L'ouvrage qui s'intitule *Les Picasso de Picasso* ne mentionne que ceux qu'il avait conservés, par exemple une ou deux études des *Menines* qu'il n'a pas envoyées à Barcelone, dans ceux de la période bleue *l'Assomption de Casagenas* et le portrait de son ami que, par affection, il a gardé. Toujours à Mougins, il y avait *Ma Jolie*.

Je revois, dans la salle de la période bleue, un certain nombre de tableaux qui étaient là parce qu'il les aimait, faits par des amis de cette époque-là.

Pour les œuvres détenues dans les cinq banques, l'inventaire assuré ne sera pas facile : il y a des cartons absolument pleins. Heureusement sa femme, Jacqueline, se souvient des tableaux qui étaient dans telle ou telle pièce. Son témoignage est irremplaçable.

Question — Alors, faut-il brûler les Picasso ?

A. Malraux — Picasso déconcertait par ses boutades sur lui-même. «J'ai vu partir beaucoup de derniers bateaux qui ne sont pas arrivés», disait-il. Mais d'imaginer ses tableaux brûlés, ça l'embêtait. Marcel Duchamp l'a toujours un peu tarabusté, un petit peu, car Picasso ne transigeait pas sur ce principe : «Etre un grand peintre, c'est faire des tableaux» mais il ne le disait pas.

Chez Picasso, il y avait aussi la part du diable qui lui soufflait : «Quand même, si on brûlait *Guernica*, ce serait fameux.»

Pour *Guernica*, il avait aussi une autre idée – là, Jacqueline a eu un coup de génie – qui était assez belle : «Et s'il était sur ma tombe ?» Comme il n'avait pas inventé Vauvenargues, cela n'avait pas grand sens. Il fallait trouver un endroit magnifique. Le lieu qui est si peu un château, devient un mausolée. Il est tout à fait normal que Picasso y ait sa tombe.

Jacqueline considère que l'Espagne ne pourra pas avoir *Guernica* car il doit être donné au retour de la République. Les Américains seront très honnêtes. Ils ont toujours présenté ce tableau comme un prêt et quel que soit l'ayant droit, ils le lui rendront.

Question — M^e Roland Dumas son avocat...

A. Malraux — M^e Roland Dumas connaît bien l'affaire. C'est probablement lui qui la connaît le mieux. On va à Madrid avec *Guernica* et on remet le tableau à l'Espagne, l'Espagne sans Franco. Seulement Picasso n'a pas envisagé l'hypothèse du retour du roi. Parce que, pour un successeur de Franco, c'est non. De Franco même s'il n'empirait pas sur ses vieux jours.

S'il y a une république quelconque, elle se hâtera d'importer le tableau, dans la crainte que quelque chose puisse advenir, et elle voudra avoir les mains libres de peur des malédictions de la sorcière d'Endor.

Le Bateau-Lavoir sera-t-il reconstruit ?

Question — Pensez-vous inclure dans un prochain volume du *Miroir des limbes* vos souvenirs sur le Bateau-Lavoir ?

A. Malraux — En réalité, j'ai pour ma part fort peu fréquenté le Bateau-Lavoir. Je l'ai vu parce que chaque fois que nous passions devant avec Max Jacob et André Salmon, ils me disaient : «C'est le "Bateau-Lavoir".» J'ai dû tout de même encore y connaître Juan Gris.

Le Bateau-Lavoir est entré dans mon circuit beaucoup plus tard, puisque j'ai fini par le faire classer. Cette affaire a un côté humoristique. Ainsi évoluent les choses.

Il est question de le reconstruire. Je crois que cela sera relativement flou. On va voir comment l'Etat va se débrouiller. Peyrefitte n'est pas un ignorant, mais il ne peut pas prendre directement les deux ministères à la foi. Il sera obligé d'avoir des secrétaires généraux.

Pour reconstruire le Bateau-Lavoir, il faudra quelqu'un que cela intéresse. Alors il se heurtera à un obstacle.

Si c'est un administratif, il aura dans sa liste le Bateau-Lavoir, puis quinze autres choses, dont deux qui marcheront. Il poussera les deux qui marchent et il laissera tomber le reste.

Alain Peyrefitte a de l'acharnement et il aime la peinture, mais je ne crois pas qu'il aura un pouvoir suffisant. Car dans une affaire comme celle du Bateau-Lavoir, vous avez la Ville. Dès que vous avez le conseil ex-municipal, le Conseil de Paris, c'est fichu, parce que dans le domaine de l'art ils sont absolument politisés. Il ne s'agit donc pas du tout de savoir si on va essayer de faire pour le mieux, il s'agit de savoir qui a demandé de faire quelque chose. Si ce sont les communistes, la majorité s'y opposera, et si ce sont les gens de l'autre côté... Alors, vous finissez par avoir le droit de mettre une plaque.

Question — Dans votre livre, vous faites allusion au projet du moment aux *Fleurs du Mal* à la pointe de l'île Saint-Louis. Comment l'imaginiez-vous ?

A. Malraux — Mont but c'était d'y placer le bronze *Le Faucheur* (ou *La Faucheuse*). Vous revoyez l'île Saint-Louis, la maison ancienne où habitait la princesse Bibesco devant le petit square triangulaire ? Cela fait une proue. Le monument nous devions le faire d'après son modèle à une dimension réduite. Picasso ne voulait pas une très grande dimension, il était très content de ce qu'on avait fait pour Apollinaire : la tête de Dora Maar. Mettons 2 mètres et n'en parlons plus. *Le Faucheur*, on le mettait tout seul à la proue avec ces mots : «*Aux Fleurs du Mal*, Picasso.» Pas Baudelaire. Après, cela s'est perdu dans le sable. D'ailleurs, un an avant sa mort, Picasso ne s'occupait plus que de peindre.

Le musée imaginaire n'en est qu'à ses débuts

Question — Où en est le musée imaginaire ?

A. Malraux — Sur le plan technique, le musée imaginaire n'en est qu'à ses débuts. Il a commencé avec la photographie. Pourquoi si tard ? Parce que jusqu'aux années 1950-1955 le champ d'action de la photographie avait des limites très étroites. Toutes, ou presque toutes les photos de la Chine étaient japonaises, avait été publiées par des Japonais. Et ni les Américains ni les Européens ne pouvaient les reproduire parce qu'elles étaient tramées. Notre chance, à nous, Français, c'est que les plus grandes explorations archéologiques de la Chine aient été faites par des Français. Chavannes, dont un compagnon, Victor Ségalen, était photographe. C'était un coup du hasard et puis c'est quand même le folklore.

En fait, depuis 1950, la photo commence vraiment avec le détramage.

Ensuite, il y a la télévision qui grandit de jour en jour. On va à coup sûr soit aux vidéo-disques, soit aux vidéo-cassettes, et on vient de découvrir l'opacité de l'écran de télévision. Vous en voyez l'importance. Jusqu'ici les écrans étaient transparents. Ils seront mats. D'ici vingt-cinq ans nous aurons des bibliothèques pour stocker les images du monde comme, mettons cent ans après Gutenberg, on avait des bibliothèques pour recevoir les œuvres. Or, si nous considérons la différence qui sépare l'époque médiévale

avec les manuscrits et celle où l'imprimerie est vraiment installée, nous constatons qu'il s'agit à peu près de civilisations différentes.

Nous sommes en train d'aboutir à un changement équivalent. L'art va cesser d'être l'objet de rencontres de hasard, pour devenir musée de poche. Nous allons donc à la plus grande métamorphose de la connaissance de l'art qu'on ait jamais vécue.

Vous êtes sensible à la peinture des cavernes, mais vous ne savez rien des hommes des cavernes. Toutes les explications par la magie sont de pures hypothèses.

Des états psychiques

Question — On vous a appelé conservateur imaginaire du musée du même nom...

A. Malraux — Je n'en suis pas le conservateur. J'en serais plutôt le prospecteur, parce que je ne le crois pas conservable. «Le musée imaginaire n'est pas éternel» avais-je dit dans mon discours, à Mougins. Peut-être sommes-nous en face d'une évolution aussi importante que l'arrivée de l'imprimerie. Si l'on se réfère à Marc Luhan, ou à Jules Verne, nous entrons un peu dans un futur inconnu.

Je ne vois rien de ce qui a été apporté depuis Picasso qui ait ressuscité quoi que ce soit des œuvres du passé. D'abord parce que si on la pousse à l'extrême, la pensée des jeunes contestataires n'aboutit pas à des œuvres mais à des états psychiques. Eh, mon Dieu ! Pourquoi pas ? Ce que nous appelons la philosophie de l'Inde, on peut dire que ce sont des états psychiques. Mais ces états psychiques parvenaient à un désintéressement au sens étymologique du mot, à un éloignement de l'homme et à la vieillesse, car le sage de l'Inde est un vieillard à barbe blanche, alors que les états psychiques occidentaux aboutissent à des états de violence et à la combustion.

Mon petit fou d'Avignon qui voulait brûler tous les tableaux n'avait pas tellement tort. Si on accepte cette pensée, si on la pousse à l'extrême, elle débouche sur la destruction et, bizarrement, la destruction par le feu. Le père Bachelard aurait eu des choses à dire là-dessus. Vouloir couper les tableaux, ça fait dingo... Erostrate, ça fait tout de même lyrique.

Pas une des formes inventées, de Réquichot à l'hyperréalisme, ne nous a révélé quelque chose que nous ignorions. On pourrait plutôt dire que ce que nous avons retrouvé du passé depuis trente ans représente un éventail infiniment plus vaste que la jeune peinture.

A propos de la jeune peinture, j'ai observé un phénomène assez intéressant. La Biennale, vous le savez, a maintenant son propre jury. Quand nous l'avons fondée, les jurys étaient locaux. Par exemple, c'était le Guatemala qui choisissait les Guatémaltèques. Nous nous sommes donc trouvés devant 2.500 toiles. Pour l'époque, c'était énorme. Mais on voyait très bien le rôle de papier tue-mouches joué par certains tableaux. Une toile avec cent cinquante personnes autour, d'autres avec une seule devant. Les papiers tue-mouches, ce n'étaient pas du tout les artistes les plus contestataires, c'étaient les naïfs. Cela m'a beaucoup étonné. Tous les pays en avaient envoyé. Il n'avaient pas choisi que ceux-là, mais tous en avaient choisi. La Yougoslavie par exemple : ne voulant pas faire de réalisme socialiste et n'ayant pas encore le droit de faire de la vraie peinture, elle s'arrangeait avec ses naïfs. De même les pays d'Amérique latine et le Maroc avaient envoyé des œuvres très académiques au sens d'aujourd'hui.

Question — Où mettez-vous Fautrier, Nicolas de Staël ?

A. Malraux — Ni l'un ni l'autre ne posent de grands problèmes. J'ai dû l'écrire dans ce livre. Je l'avais dit autrefois quand j'étais ministre : ce qui sera à jamais acquis, et on ne reviendra pas en arrière, c'est la liberté. Il ne s'agit pas seulement de l'Ecole (de Paris), du cubisme. Eh bien ! la liberté étant acquise, Fautrier et Nicolas de Staël y entrent. La porte est là. Quand vous voyez tout cela avec les yeux des amis japonais, tout ce qui au fond demeure peinture, appelons-là peinture arbitraire, forme une seule école. Pour eux, il y a un moment où il se passe quelque chose d'important : celui où, entre Cézanne et Van Gogh, Picasso choisit Van Gogh, Guernica, c'était Cézanne, disent-ils. Les tableaux d'Avignon, c'est Van Gogh.

On mettra Nicolas de Staël un peu plus du côté Cézanne. Fautrier ? Je ne sais pas trop où. Pas du côté Van Gogh à cause de son côté clair, mais quand même dans cette direction.

Le cadre et la métempsyose

A. Malraux — Pour un Japonais, la définition de la liberté c'est la mise en question du tableau comme objet. Pour les peintres asiatiques, il y a toujours quelque chose de commun entre tous nos tableaux : c'est le châssis. Eux, quand ils font des tableaux, ils nous imitent. Au Japon, il n'y a normalement pas de tableaux, mais des rouleaux. Or le rouleau n'a pas de perspective. Il n'y a bien sûr pas de perspective dans les tableaux de Nicolas de Staël, mais il y a tout de même le cadre, qui joue le même rôle. C'est la vieille fenêtre flamande. Devant les fresques d'Ajanta, on place des personnages pour qu'on puisse avoir une perspective. L'idée de cadrer était coupable.

La clé de tout cela, à mon avis, c'est que les peuples qui croient à la métempsyose n'ont pas de cadre. Il faudrait contrôler, voir de plus près cette théorie. Le cadre, il me semble, est né chez des peuples aux au-delà confus, comme les juifs, les Grecs, ou chez les chrétiens. La réincarnation vraiment acceptée refuse le cadre.

Ce qui étonne le plus nos amis asiatiques, quand ils ne sont pas devenus plus occidentaux que nous, c'est l'étrange importance que nous attachons à la peinture. Ils n'ont pas tort. Picasso ne disait pas autre chose. Le mot art lui écorchait la bouche. Il disait «artiste-peintre» avec un trait d'union.

Sur l'évolution de la peinture, on pourrait méditer comme ceci : au moment où l'invention de l'imprimerie engendrait les conditions nouvelles, on a beaucoup parlé des poètes qui étaient les héritiers des poètes médiévaux et qu'on imprimait. Et puis, brusquement, on n'en a plus parlé du tout. Parce que l'imprimerie, créant la connaissance imprimée, créant un autre monde, créait les maîtres de cet art-là, avec une seule exception : Shakespeare. Cet homme d'un tel génie est le seul de son temps qui n'ait pas cru à l'imprimerie, Cervantès y croyait dur comme fer. Et Rabelais donc !

Il va naître un état de sensibilité qui sera celui de la prochaine génération : elle rencontrera la peinture sous forme de musée imaginaire, comme nous rencontrons la littérature. Il en naîtra un art assez différent, dont nous n'avons probablement pas idée, de la même façon que l'art né au XVI^e siècle est inconciliable avec ce que l'on concevait en 1450. Villon n'avait pas prévu Ronsard. C'est évident. Et puis, il s'est

produit un transfert qu'on oublie toujours : les grands poètes étaient les peintres. Qu'est-ce que Ronsard à côté du Titien ?

Tout a changé avec Shakespeare. Ce qui est curieux, si on croit à la réincarnation c'est que Shakespeare est né l'année de la mort de Michel-Ange. Et on dirait que la poésie alors reparaît. Dans le cas du Titien, quel poète pourrait rivaliser avec lui ?

Faut-il brûler les pouvoirs ?

Question — Vous rapportez dans votre livre les propos d'un hippie d'Avignon que nous avons déjà évoqués, celui qui voulait brûler les œuvres d'art. Le prenez-vous au sérieux ?

A. Malraux — Je ne le prends pas au sérieux. Je ne prends pas au sérieux les apocalypses d'aujourd'hui.

Je suis anti spenglerien sur un point. Car Spengler, ce grand esprit, a oublié qu'entre notre culture et toutes les autres, il y a une différence : nous avons accepté l'héritage. Les autres pas. Nous héritons du passé. C'est un phénomène sans précédent. Je crois donc que les apocalypses ne sont pas si apocalyptiques que ça, que l'histoire du tableau brûlé, ce sera un peu comme celles des *Possédés*. Dostoïevski voyait ainsi les révolutionnaires russes, et ce qui s'est produit c'est Lénine. Les tableaux brûlés, c'est quand même le rêve des *Possédés*.

Faut-il prendre au sérieux les hippies d'Avignon à partir de la peinture ? Ce qui m'a arrêté, c'est que les problèmes de la contestation sont des problèmes importants mais ils ne le sont pas si on les pose à travers les choses de l'art. Il y a un malentendu. En elle-même, intrinsèquement, la contestation est fondamentale. A partir du moment où elle devient la contestation musicale par exemple, cela ne va pas. Je n'y crois plus. *Les Possédés* ne sont pas des gens qui se mettent à faire de la peinture autrement que les autres, ni qui veulent la brûler.

Question — Cela veut dire aussi : il faut brûler les pouvoirs.

A. Malraux — Oui et j'aime mieux qu'on brûle les pouvoirs. Il y a toujours quelque chose de trouble dans ces attitudes. C'est pour cela que je prenais la musique, parce que là, cela devient burlesque. Quand on parle de pouvoirs, les notions sont tout de même plus vraies.

Qu'est-ce que cela signifiera ? Que ceux qui ne sont pas idiots ne veulent pas opposer un nouveau type de pouvoir à l'ancien. Ils veulent opposer un nouveau mode de vie à l'ancien. Et ce nouveau mode de vie n'est pas un mode durable, c'est un mode éphémère. Ils reviennent au fond aux grandes théories de la fête.

Question — Ils ne supportent ni l'ancien ni l'actuel.

A. Malraux — Ni un futur. Le nihilisme sérieux n'est pas une utopie. Là-dessus ils invoquent Mareuse. Il est faux que les garçons dont nous parlons soient des utopistes. Même Cohn-Bendit, en mai 1968 : il était venu se bagarrer sur des bases très solides, la libération des camarades. Il refusait de poser d'autres questions. C'est bien lui qui a parlé des «crapules stalinienne». Ce n'est pas tant parce qu'il était antistalinien, c'est parce qu'il ne voulait pas entrer dans leur « Je propose de remplacer une forme d'Etat par une autre forme d'Etat ». Aussi reviendrais-je, moi, à l'histoire de tout à l'heure et à l'expression «état psychique». Au bout du compte cet univers-là veut une certaine solennité de la vie qu'a exprimée la fête, qu'a exprimée puissamment la drogue. C'est pour cela qu'elle est là, et ainsi de suite.

Cela ne va pas si par «suite» vous entendez «organisation future». C'est «organisation de la fête» qu'ils proclament. L'apocalypse arrive. Occupons-nous de la fête. Quant au post-apocalyptique, ils répondront : «Nous refusons de nous y intéresser». Si vous posez la question, c'est parce que vous êtes embourgeoisés, et vous ne nous aurez pas. Je refuse de répondre à la question : laquelle est coupable ?

Je suis avec vous dans l'interprétation du mot «aventure». Le moteur va partir, montons dans la bagnole. Nous ne savons pas où nous irons et, si vous nous demandez où, nous refuserons de vous répondre.

« Qu'est-ce qu'on fait ? »

Question — Ils ont le sentiment d'assister à la mort d'un pouvoir politique.

A. Malraux — Je ne crois pas qu'ils aient changé. C'était le cas en 1968. C'est encore vrai aujourd'hui. Seulement ce que vous rapportent les professeurs de Nanterre que je connais, ce serait : ils le pensent, mais plutôt sous cette forme : «Nous assisterons à la mort du pouvoir.» Cohn-Bendit disait : «Nous en avons marre.» Nanterre, ce n'est plus «Nous en avons marre» au sens de «debout les damnés de la terre». C'est davantage : «Nous en avons marre. Est-ce que ça va durer longtemps, ces conneries ?»

Abordons sérieusement le fond du problème. Quand a-t-on fait des hommes ? Quand a-t-on eu des civilisations qui ont produit ces types d'homme ? L'homme ne s'est pas formé comme ça. Il s'est formé par des voies qui n'étaient pas scientifiques, qui résultaient d'une adhésion en général. Notre civilisation admet plus ou moins implicitement que le dieu vivant, c'est la science. La science peut réaliser des merveilles. Mais elle ne peut pas faire un homme. La preuve : il y a des sciences humaines. La notion d'homme est devenue une hypothèse fondamentale. L'homme, on le trouve à la fin de la science, non au début. Pour en revenir au développement de la science, sans contre-partie, ou on a une création de pouvoir, ou on a cette réalité : la formation. Il y a eu dans une certaine mesure le bolchevik, comme il y a eu jadis le romain. Le bolchevik d'ailleurs tire à sa fin : ce n'était pas tant le communiste russe que le révolutionnaire.

Question — Que devient Marx, alors ?

A. Malraux — Marx, on l'accepte pour en faire un prophète de l'Apocalypse, ce qui encore une fois n'est pas sérieux. La réalité apocalyptique est toujours extrêmement profonde – ni un hasard ni un psychodrame – car le marxisme c'est autre chose. Et le marxisme de Lénine est encore autre chose. La vraie question à poser, c'est «Qu'est-ce qu'on fait ?»

Puig Antich

Question — Protesterez-vous contre l'exécution de Puig Antich ?

A. Malraux — Non. Si je dis quelque chose, les franquistes vont s'en servir contre les accusés qui se défendent. On m'a demandé d'intervenir. J'ai répondu : «N'oubliez pas que je suis toujours condamné à mort en Espagne.» Si j'étais intervenu, la réplique eût été immédiate : «Vous voyez bien qu'ils sont coupables puisque les massacreurs de religieuses volent à leur secours.»

Question — Ce n'est pas prouvé du tout.

A. Malraux — Je le sais. Si on veut que ce soit prouvé, décidons que les anciens de la révolution s'en mêlent.

Il n'y a rien de plus profond que les apparences

Question — Revenons à *Métamorphoses*. Quel en sera le thème ?

A. Malraux — Le thème est la prise de conscience, dans un monde en plein changement, du fait que ce qu'on dénommait métaphysiquement les apparences est en train de devenir pour nous l'élément le plus sensible du monde. Pour être clair, ce que Nietzsche appellerait «la valeur suprême».

J'essaie de faire une vie – la mienne n'a pas d'importance – la vie de quelqu'un à un moment de l'histoire où on prend conscience de la métamorphose comme loi du monde. Cela semble bien compliqué, mais ce serait tout simple si nous prenions la référence de Nietzsche qui a eu parfaitement le pressentiment de cette transmutation. Et qui l'a exprimé admirablement, mais à condition de le comprendre, parce qu'on a cru, quand il a parlé d'apparences, qu'il les opposait au réel au sens 1870 du mot. Exemple : il y a la superstition et puis il y a le réel. Or sa phrase, la voici : «Les hallucinés de l'arrière-monde ne veulent pas comprendre qu'il n'y a rien de plus profond que les apparences.» Je pense qu'il voulait dire : les apparences ont leur loi propre parce qu'elles sont les instants successifs de la métamorphose. Et pas du tout que ce qui est contrôlable, c'est ce qui tombe sous le sens.

Il n'y aura pas quatre lignes de cet exposé trop abstrait dans *Métamorphoses*. Mais c'est le sens du livre.

La Fin d'une époque

A. Malraux — Nous vivons la fin d'une époque sans précédent, la fin du cycle 1450-1950, qui a été un modèle de civilisation complète. 1450, c'est le début des grandes découvertes de la conquête du monde par l'Europe. 1950, à deux ou trois ans près, c'est la libération de la Chine – Mao à Pékin; – c'est la libération de l'Inde – discours de Nehru.

Nous avons relativement conscience, nous, d'être en face d'un monde qui meurt, et nous avons bien du mal à en imaginer un autre. Il y a eu aussi sans doute la fin de Rome, mais, quand on en a pris conscience, en vérité elle était tout à fait morte. Tandis que nous, nous sommes complètement dedans.

1450-1950, c'est aussi l'ère de l'imprimerie, et l'indépendance de l'Asie est contemporaine de la radio. C'est pourquoi mon tome I (*Antimémoires*) exprime la métamorphose de l'Asie, et ce n'est pas une coïncidence si, en même temps, a paru *le Musée imaginaire*.

A propos de cette période de cinq cents ans qui vient à terme, je voudrais ajouter : avec une marge qui m'intrigue fort, ce qui s'est passé autour de 1870. Quelque chose de considérable, un décalage dont nous ne sentons pas toute la portée. Pour le musée imaginaire au moins, elle est absolument contrôlable. De même qu'on est passé du manuscrit médiéval à l'imprimerie, de même avec *l'Olympia* (1865) nous assistons à la naissance de la peinture moderne, ça a quand même son importance. C'est en même temps l'entrée du Japon dans l'histoire, la création de l'empire allemand, celle de l'empire britannique (consécutif à la répression de la révolte des Cipayes), les grandes découvertes de la physique, de la sidérurgie, *le Capital*, de Marx, *la Naissance de la tragédie*, de Nietzsche, *la Vie de Jésus*, de Renan, Claude Bernard, Rimbaud... J'improvise. J'ai cherché les œuvres capitales. On pourrait en trouver d'autres. En musique, je ne vois pas Wagner, mais sa gloire était déjà acquise.

Dans le discours de Mougins, j'ai posé les axes de ces *Métamorphoses* : qu'est-ce qui a complètement changé pour nous par rapport à la génération qui a précédé la

miennne ? Les concepts de la beauté, de la vision, de la nature, de l'expression, le rapport de la fonction et de la création.