

D/1946.11.04 — André Malraux : *L'Homme et la culture artistique*, Paris, J.-J. Pauvert, 1947, 53 p.

Il s'agit du texte d'un discours prononcé le 4 novembre 1946 à l'Unesco et publié sous le titre «A la Sorbonne. André Malraux ouvre la semaine culturelle de l'Unesco» dans *Carrefour* [Paris], n° 116, 7 novembre 1946, p. 1 et 5.

André Malraux

L'homme et la culture artistique

Beaucoup de tourments ont disparu, mais il en reste d'autres.

A travers les dialogues qui se sont établis d'un bout à l'autre de l'Europe, passe, à l'heure actuelle, la question obsédante, permanente, qui se pose à l'Europe entière si fortement que ne pas commencer par la poser consisterait à parler pour ne rien dire.

A la fin du dix-neuvième siècle, la voix de Nietzsche reprit la phrase antique entendue sur l'archipel : «Dieu est mort !...» et redonna à cette phrase tout son accent tragique. On savait très bien ce que cela voulait dire : cela voulait dire qu'on attendait la royauté de l'homme.

Le problème qui se pose pour nous, aujourd'hui, c'est de savoir si, sur cette vieille terre d'Europe, oui ou non, l'homme est mort.

Si la question se pose maintenant, nous en voyons au moins les premières raisons.

Tout d'abord, le dix-neuvième siècle a eu un espoir immense, en la science, en la paix, en la recherche de la dignité.

Il était entendu, il y a cent ans, que tout l'espoir que portait en elle l'humanité d'alors aboutirait inévitablement à un ensemble de découvertes qui serviraient les hommes, à un ensemble de pensées qui serviraient la paix, à un ensemble de sentiments qui serviraient la dignité.

En ce qui concerne la paix, je crois qu'il est vraiment inutile d'insister.

En ce qui concerne les sciences, Bikini répond.

En ce qui concerne la dignité...

Le problème du Mal n'est pas toujours absent au dix-neuvième siècle. Mais quand il reparaît devant nous, ce n'est plus seulement par ces obscures et tragiques marionnettes au bout des bras des psychanalystes; c'est le grand et sombre archange dostoïevskien qui reparaît sur le monde et qui vient redire : «Je refuse mon billet si le supplice d'un enfant innocent par une brute doit être la rançon du monde.»

Au-dessus de tout ce que nous voyons, au-dessus de ces villes-spectres et de ces villes en ruine, s'étend sur l'Europe une présence plus terrible encore : car l'Europe ravagée et sanglante n'est pas plus ravagée, n'est pas plus sanglante que la figure de l'homme qu'elle avait espéré faire.

La torture a signifié pour nous beaucoup plus que la douleur. Il serait vain d'y insister : il y a trop d'hommes et de femmes, dans cette salle, qui savent ce que je veux dire... Il y a eu sur le monde une souffrance d'une telle nature qu'elle demeure en face de nous, non seulement avec son caractère dramatique, mais encore avec son caractère métaphysique; et que l'homme est aujourd'hui contraint à répondre non seulement de ce qu'il a voulu faire, non seulement sur ce qu'il voudra faire, mais encore de ce qu'il croit qu'il est.

Et pourtant, cette idée de civilisation que, pendant cent ans, on confondit si facilement avec l'idée de raffinement, un exemple connu aurait dû nous en écarter. La Chine était depuis longtemps considérée comme le pays du raffinement le plus pur peut-être qu'ait connu le monde. Mais il n'y avait pas que les sinologues pour savoir que les lois les plus atroces que le monde ait connues, celles qui impliquaient la torture la plus précisément distribuée, avaient été faites par des hommes personnellement doux et conciliants – par les plus grands sages de leur temps.

Il n'est nullement évident que l'idée de raffinement corresponde à l'idée de civilisation. Celle-ci était déjà obscure avant cette guerre. Elle n'était plus réductible ni à la civilisation des sentiments ni à la volonté de connaissance du passé, et se dirigeait

plutôt vers l'espoir en l'avenir. Depuis vingt-cinq ans, le pluralisme était né; et à l'idée ancienne de civilisation – qui était celle de progrès dans les sentiments, dans les mœurs, dans les coutumes et dans les arts – s'était substituée l'idée nouvelle des cultures, c'est-à-dire l'idée que chaque civilisation particulière avait créé son système de valeurs, que ces systèmes de valeurs n'étaient pas les mêmes, qu'ils ne se continuaient pas nécessairement, et qu'il y avait entre la culture égyptienne par exemple, et la nôtre, une séparation décisive, qui coupait ce que les Egyptiens avaient pensé d'essentiel de ce que nous pensons aujourd'hui.

Cette idée des cultures, considérées comme mondes clos, a été acceptée dans la majorité de l'Europe entre les deux guerres. On sait qu'elle est née en Allemagne. Aussi vulnérable qu'elle fût, elle avait confusément remplacé l'ancienne idée linéaire et impérieuse que les hommes s'étaient fait de la civilisation.

Prenons garde à ne pas concevoir les cultures disparues uniquement comme des formes, c'est-à-dire des hypothèses. Il est possible que nous ne sachions rien de ce qu'était la réalité psychique d'un Egyptien; mais ce que nous savons, c'est qu'un certain nombre de valeurs transmissibles ont passé à travers ces cultures qu'on nous avait données comme closes, et que ce sont ces valeurs qui sont arrivées dans notre pensée; que c'est d'elles que nous essayons de faire un tout. J'en donnerai un exemple extrême, mais clair, qui est l'œuvre d'art :

Nul d'entre nous ne sait dans quel esprit un fellah regardait une statue égyptienne, au troisième millénaire. Peut-être n'y a-t-il rien de commun entre la façon dont nous regardons cette œuvre au Louvre, et la façon dont elle fut regardée, quand elle fut sculptée; mais il est certain que nous voyons quelque chose, que ce quelque chose est profondément différent d'une œuvre moderne ou d'une œuvre grecque, et que ce quelque chose porte en soi une valeur de suggestion que nous nous essayons d'intégrer dans ce que nous appelons notre culture.

De même en morale. Ce qui est d'abord arrivé à nous de la culture juive, c'est la Bible qui a apporté au monde l'idée, jusque-là informulée, de justice.

Il en est de même de toutes les notions de qualité. Ce qui me fait attirer votre attention sur ce point capital ! le vrai problème n'est pas celui de la transmission des cultures dans leur spécificité, mais de savoir comment la qualité d'humanité que portait chaque culture est arrivée jusqu'à nous, et ce qu'elle est devenue pour nous.

Nous devons donc séparer le problème spécifique du problème de forme : le problème de savoir ce que c'était qu'un Juif quelconque à Jérusalem, sous David, du problème de la découverte de la justice; le problème de savoir ce que fut la découverte de la vie dans l'art grec, du problème de savoir ce qu'était un navigateur grec quelconque. Alors nous nous apercevons que le problème de l'homme en ce qui concerne le passé est celui-ci : quelle que soit la forme particulière d'une culture, aussi loin qu'elle soit de nous, elle nous atteint exclusivement par sa forme suprême.

Sa structure n'a qu'une importance subordonnée.

Et l'Eglise n'a aucune importance ici, parce que tout l'importance dans ce domaine appartient aux Saints; l'armée n'a aucune importance, parce que toute l'importance appartient aux héros : et il est profondément indifférent, pour qui que ce soit d'entre vous, étudiants, d'être communiste, anticomuniste libéral, ou quoi que ce soit parce que le seul problème véritable est de savoir, au-dessus de ces structures, sous quelle forme nous pouvons recréer l'homme.

Nous sommes en face de l'héritage d'un humanisme européen. Cet héritage nous apparaît comment ? D'abord, comme le lien d'un rationalisme permanent, avec une idée de progrès. Il s'agit donc de savoir si nous revendiquons ces deux idées, ou si nous pensons que le problème européen n'est nullement là, que la culture de l'Europe est entièrement autre chose.

J'entends bien que, quelque humaniste que nous cherchions, il est douteux qu'il nous épargne la guerre. Mais il était également douteux que le monde de la charité la plus profonde, qu'il s'appelât le christianisme ou le bouddhisme, supprimât la guerre, car il ne l'a pas supprimée. Les cultures n'ont jamais été maîtresses de toute la nature humaine, qu'elles n'ont atteinte que d'une façon extrêmement lente et craintive, mais

elles ont été des moyens de permettre à l'homme de parvenir à son accord avec lui-même; et, cet accord obtenu de tenter d'approfondir son destin. Le christianisme n'a pas supprimé la guerre, mais il a créé une figure de l'homme devant la guerre que l'homme pouvait regarder en face.

Et nous n'irons peut-être pas plus loin, mais nous irons déjà bien loin et nous aurons changé beaucoup, si nous pouvons faire que l'Europe, en face de ses problèmes sociaux, de ses problèmes militaires et de ses problèmes tragiques, se fasse enfin une idée de l'homme qu'elle puisse regarder en face.

En somme, cette idée de l'homme lorsqu'elle a surgi, a surgi contre quoi ? Contre les dieux et contre le démon. C'était l'idée de l'homme seul, capable d'échapper à la condition humaine en tirant de lui-même les forces profondes qu'il avait été jadis chercher hors de lui. Il ne peut exister contre le poids énorme du destin qu'en s'ordonnant sur une part choisie de lui-même. Il n'y a pas, dans l'idée de culture, de structure plus profonde que celle qui naît de cette nécessité, pour l'homme, de s'ordonner en fonction de ce qu'il reconnaît comme sa part divine.

Je crois qu'il existe d'autres valeurs essentielles de l'Europe que celles du XIX^e siècle, comme il en existe d'autres que celles du christianisme médiéval. Le problème, dans une conférence, ne peut être qu'abordé. Je me limiterai au domaine des arts plastiques, parce qu'il est de mon sujet, et parce que ses œuvres connues dans tous les pays n'exigent pas de traduction. J'essaierai de montrer quelles perspectives il nous découvre. Puissent ces modestes flèches indicatrices vous conduire aux problèmes généraux de l'homme et de la civilisation, après que vous les aurez complétées par l'expérience des disciplines de l'esprit que vous apporteront ceux qui vont me succéder à cette tribune.

Dès que le problème de l'art se pose, nous découvrons que pour nous la peinture, c'est essentiellement le musée. Phénomène tout provisoire et accidentel. Pendant des siècles les musées n'existent pas, vous le savez tous. Il n'y a encore de musées que là où les Européens les ont organisés. L'idée même qu'un Extrême-oriental se fait de

L'œuvre d'art est inconciliable avec le musée. Celui-ci est une confrontation. Il est à la fois une source de plaisir et une source d'histoire. L'Extrême-oriental attend de l'art une contemplation privée que le musée contredit et le Chinois le voit comme nous verrions un concert sans fin et sans entractes où se succéderaient d'innombrables morceaux. Par le seul fait de la confrontation des œuvres, tout l'art s'est intellectualisé. (Il y a un phénomène semblable en littérature depuis que les traductions ont acquis droit de cité.) La peinture est maintenant moins liée à la contemplation ou au plaisir qu'à sa signification profonde.

D'autre part, le musée est formé des œuvres qu'on a pu réunir; mais l'acharnement le plus heureux ne permet encore que la collection d'un petit nombre d'œuvres. En particulier, le musée possède peu de fresques; de par la nature même des œuvres, il est un musée de peinture à l'huile. Mais il appelle d'une façon impérieuse tout ce qui lui manque : il est lui-même un appel, de par la confrontation qu'il impose. Et avec notre siècle commence à s'établir dans notre esprit quelque chose qui va succéder au musée, et que j'appellerai le Musée imaginaire. C'est l'ensemble des connaissances que nous apportent, outre les musées, les reproductions et les albums : au début du XX^e siècle les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.

Un pluralisme impérieux s'est imposé à tous les arts. La notion du chef-d'œuvre a changé; le chef-d'œuvre, jusqu'au XIX^e siècle, se définissait par une rivalité; même lorsque Napoléon créa le Louvre, une œuvre de Rubens était admirée dans la mesure où elle forçait le système italien qui dominait alors ce musée. On pénétrait là en italien, même si c'était avec l'accent de Rubens.

Tel album nous présente six cents reproductions d'un même peintre; le chef-d'œuvre s'y établit à l'intérieur d'une famille. L'œuvre la plus importante devient celle qui définit le mieux la recherche particulière de son auteur, non plus la mieux accordée à d'autres, mais la plus significative.

D'autre part, les œuvres perdent leur matière, perdent leur échelle, perdent leur éclairage; et aboutissent à un art fictif lorsque l'éclairage va jusqu'au trucage. D'où une valorisation extraordinaire des styles, devenus des sortes de super-artistes. Pour nous un gothique est un gothique, comme un Cézanne est un Cézanne; et les grands domaines du

passé qui jusque-là avaient été des ensembles d'objets se sont intellectualisés eux aussi : l'art s'y est incarné de la même façon qu'il s'incarne dans les maîtres.

La conséquence en a été un grand nombre de résurrections. Arrêtons-nous à l'une d'elles. Il fut entendu (jusqu'à la récente mise en valeur des fresques romanes) que du XII^e au XIV^e siècle, il n'y a pas de peinture en Europe septentrionale. Or, l'Europe septentrionale possède alors une expression plastique incontestable : c'est le vitrail. On a dit que le vitrail était un art décoratif. Je crois l'idée d'art décoratif impensable hors d'un art humaniste : la réalisation entre un tableau Louis XV et un chiffonnier Louis XV est parfaitement claire, mais dans quelle mesure une statue-colonne est-elle ou n'est-elle pas décorative ? Elle est plus liée à l'architecture dont elle dépend que le vitrail ne l'est à la pierre qui l'entoure.

Ce qui est vrai, c'est que le vitrail avait un langage spécifique, celui de la couleur; qu'un vitrail de Chartres ressemble infiniment plus, en tant qu'expression lyrique, à Van Gogh et même à Cézanne, qu'il ne ressemble à une peinture flamande. Le moment où le vitrail disparaît est fort clair; c'est celui où l'humanisme reparaît. Il substitue à l'expression lyrique la copie des tableaux. Le grand art tragique roman disparut le jour où le sourire commença. Le grand effort de l'homme gothique pour concilier en lui l'homme et Dieu devait faire éclater ces verrières qui n'étaient pas encore à sa taille, et qui n'étaient plus à la taille de Dieu...

Si nous n'avons pas vu l'importance du vitrail, c'est qu'il n'était pas entré dans notre univers historique. Il fallait aller d'une cathédrale à l'autre, travailler sur des souvenirs. La reproduction, en rapprochant les vitraux, les fait entrer dans l'univers historique : et commence à nous donner l'impression que le vitrail est œuvre d'art au même titre que le tableau.

Bien d'autres domaines rejoindront de près ou de loin celui du vitrail; il y a le tapis, expression capitale du monde islamique; il y a surtout les peintures de l'Asie. Pour la première fois, le musée imaginaire ouvert sur la terre entière nous met en face de l'héritage plastique du monde.

Cet héritage a surgi dans la République de Weimar. L'Allemagne connaît sa faiblesse profonde dans les arts plastiques, mais aussi sa force dans l'histoire et dans l'interprétation des arts : elle voulait depuis nombre d'années concevoir un monde de l'art qui fût sans hiérarchie. Le pluralisme le lui permit. Si l'art égyptien, l'art du Nouveau-Mecklembourg étaient irréductibles à l'art de Rembrandt, à l'art de Raphaël, alors le vieil échec allemand devant la promotion de Dürer au rang de Vélasquez était surmonté. Il devenait vain de savoir si Dürer était l'égal de Rembrandt : un art dont les domaines sont irréductibles les uns aux autres est un art dont toute hiérarchie disparaît. Ainsi tout se passait-il comme si l'art allemand fût devenu l'égal de tout autre...

L'opération manqua. D'abord parce qu'il n'y avait pas que l'Allemagne au monde, et que tous ceux pour qui le pluralisme était une hypothèse et non une foi continuèrent à préférer Vélasquez. Ensuite parce que le mark revalorisé empêcha la diffusion du travail immense que préparaient les éditeurs allemands. Enfin et surtout parce que l'idéologie hitlérienne donne, aux yeux des Allemands, une telle valeur à toute expression de l'Allemagne que la cure entreprise par le pluralisme devint inutile. L'Allemagne écrasée, l'héritage plastique du monde se trouve en face de trois héritiers : la Russie, l'Amérique, l'Europe.

Le grand art russe est évidemment la musique. Il n'y a jamais eu de grande peinture russe : le plus grand artiste slave, Roublov, est mort depuis cinq cents ans. Il y a du génie instinctif en Russie dans bien des domaines plastiques; il y est toujours lié à un art à deux dimensions; l'art à trois dimensions, l'art de la profondeur et du clair-obscur a été introduit par un coup de force de Pierre le Grand.

A la Révolution, l'art à deux dimensions reparut. Plusieurs des grands révolutionnaires d'Octobre connaissaient et aimaient l'art moderne, qui leur semblait revendiquer, lui aussi, une forme de liberté. Lénine, dit-on, était sensible à la peinture de Chagall... Puis cet art disparut à nouveau : l'organisation culturelle soviétique considère à l'heure actuelle que l'art à trois dimensions correspond aux désirs du prolétariat russe. Je pense que la peinture russe est mauvaise et que les Russes lui attachent peu d'importance. Presque tous ceux que touche en Russie la passion des formes sont orientés vers le cinéma, sur lequel porte l'effort principal du pays. Il serait donc d'autant

moins légitime de comparer cette peinture avec celle de l'Europe occidentale, que l'URSS ne revendique guère un héritage qui lui est au fond indifférent.

Précisons bien : je n'aborde pas le problème de savoir ce que serait une revendication communiste de l'héritage artistique du monde, dans le domaine des arts plastiques; je pose le problème de l'héritage, en fait, en 1946; et je dis qu'à cette date il est, pour l'Union soviétique, très secondaire et sera, pour le moins, différé.

Le problème américain est d'une autre nature.

L'Amérique a aujourd'hui sur l'Europe certains avantages. Elle est une civilisation citadine. Je ne veux pas dire qu'il n'y ait que des villes en Amérique, mais que les valeurs américaines sont liées à la ville. Chez nous comme en Chine une part mystérieuse de l'art est liée à ce vieux domaine où il touchait les animaux, et les plantes; au contraire, en Amérique, il est d'abord du domaine de l'esprit. Le domaine séculaire où l'on vénérât les arbres, est exclu de l'art américain puissamment intellectualisé, séparé de la terre, et sans héritage historique. L'Amérique accueille d'un même cœur les vierges romanes, les saints gothiques ou renaissants qu'elle regarde de l'Atlantique, et les grandes œuvres de la Chine et de l'Inde qu'elle regarde du Pacifique. Dans les deux cas, elle tend au syncrétisme le plus large avec les moyens les plus puissants; et sa relative faiblesse de ses musées diminue chaque jour parce que le musée cesse d'être le seul moyen de connaissance des œuvres d'art. Pour la première fois, un pays accepte dans sa totalité un héritage qui, pour la première fois, lui est offert tout entier.

Mais je ne crois pas qu'il soit possible à un pays de prendre un héritage à deux mains, s'il n'est pas secoué par une revendication intérieure qui fait de cet héritage non pas quelque chose d'hérité, mais quelque chose de conquis. Il y a des artistes américains, mais il n'y a pas d'art américain. Nous voyons bien les musées américains se faire et se continuer, mais d'une façon superficielle, rationnelle, alors que tout le drame de l'art continue en Europe où il a commencé; alors qu'il s'agit pour nous non plus de réunir des œuvres dans un vrai musée ou dans un musée imaginaire, mais de savoir comment, à la marée d'œuvres qui déferle sur notre siècle, nous pouvons apporter un ordre.

Sur quoi cet ordre se fonderait-il sinon sur ce qu'on appelle l'art moderne, – notre art ?

C'est assez obscur, l'art moderne. Nous en voyons d'abord deux pôles, ou plutôt nous essayons de les voir. Son point d'arrivée est clair, c'est Picasso; son point de départ l'est moins : je proposerai Manet.

Picasso, le peintre le plus traqué qu'il y ait aujourd'hui et sans doute le plus obsédant, aboutit au refus de donner des titres à la plupart de ses œuvres depuis plusieurs années. Il leur donne simplement des dates, les accrochant ainsi les unes aux autres, et accordant à l'effort rageur et désespéré de leur succession une valeur haletante, plus trouble et plus impérieuse que celle de n'importe laquelle de ces œuvres, isolée. Au sens où Goethe disait : «Désormais les écrivains écriront leurs œuvres complètes», désormais Picasso peint ses œuvres complètes : il n'y a plus une toile de Picasso, fût-elle un *Guernica*, qui soit plus importante que la succession de toutes ses œuvres depuis un an telle qu'on peut la voir dans les albums. Ainsi l'œuvre devient-elle, dans l'une des dernières expressions capitales de l'art moderne, moins importante que la poussée souterraine qui pousse à sa création.

Au point de départ, j'ai dit Manet; si j'avais dit Daumier le problème eût été le même, car je cite Manet surtout comme le premier peintre qui détruisit la «ressemblance» de l'objet et de sa représentation, ce qu'on a appelé la vision objective. On me suggère Delacroix. Prenons garde : il n'y a pas de peinture romantique. La grande rupture littéraire qu'établirent les poètes anglais et français au début du XIX^e siècle n'a aucun équivalent pictural. Delacroix est un homme de musée au même titre que Vélasquez. Les peintres romantiques peignaient contre des néo-classiques alors que les poètes romantiques s'opposaient au vrai classicisme. Nos grands classiques avaient écrit en acceptant une esthétique à laquelle ils étaient soumis; mais les grands peintres de la même époque respectaient cette esthétique classique avec la plus parfaite indifférence, et peignaient parfaitement ce qu'ils voulaient. Pensons qu'en dix ans sont morts Rembrandt, Vélasquez, Poussin, Vermeer, Hals – et j'en oublie. Ces peintres, sauf Poussin, ne sont à aucun degré l'incarnation d'une esthétique, ils sont simplement la grande peinture à l'huile de l'Occident. Si bien que lorsque Delacroix voulut

reprenre leur tradition, il suffit qu'il se trouvât l'adversaire de David et de bien moindres seigneurs – qui les écartaient au nom de l'antique et des italiens – pour qu'il se retrouvât parmi eux. Le romantisme littéraire n'a remis le gothique en valeur que dans le domaine religieux et sentimental : si Delacroix n'avait jamais vu une cathédrale, si Géricault n'avait jamais vu une statue gothique, pas une ligne de leurs tableaux n'eût été changée. Ce n'est pas au moment du romantisme que s'établit la grande ligne du partage des eaux, c'est lorsque Manet rompt avec la vision objective, c'est au moment où on décide qu'il est inutile qu'un tableau soit «ressemblant».

Jusque... mettons jusqu'au romantisme, on n'opposait que des écoles. A partir de 1830, commence obscurément un passage vers quelque chose de tout différent. L'art gothique commence, d'abord sentimental, ensuite artistique; l'art roman va commencer; puis l'art égyptien, et vers 1850 l'art byzantin, l'art mexicain. Alors les artistes commencent à se demander, non plus comment on peut faire une nouvelle école, mais comment on pourrait sortir de ce style écrasant mais limité qu'est celui du musée tout entier.

Si la tradition du musée – la plus haute – demeurait plus qu'un moment princier de l'histoire de l'art, du moins n'était-elle plus l'histoire de l'art. D'aquarium elle devenait poisson. Isolée des territoires qui commençaient à s'étendre autour d'elle jusqu'à l'inexploré, elle formait bloc. Le domaine propre de la peinture à l'huile devenait ce qui, par-delà les théories et même les rêves les plus grands, avait réuni leurs tableaux dans les musées; non, comme on l'avait cru, une technique, une suite de moyens de représentation, mais un langage indépendant des choses représentées, spécifique comme celui de la musique. Ce langage de la couleur, certes aucun des grands peintres ne l'avait ignoré; mais tous l'avaient subordonné. Concevoir la peinture comme peinture seule, c'était vouloir transformer la fonction de la peinture. Ce que l'art cherchait, ce que Manet trouva, ce n'était pas une modification de la tradition semblable à celle qu'avaient apportée les maîtres précédents, mais une rupture semblable à celle qu'apportaient les styles ressuscités. Un autre style et non une autre école, – ce qui n'eût pas été concevable quand l'idée même d'un autre style ne l'était pas.

Et aux environs de 1860, la fiction, qui avait une valeur suprême en poésie et en peinture, y devint méprisée : une rupture complète s'établit entre fiction, peinture et poésie. Paul Valéry disait être intrigué par les raisons mystérieuses qui avaient fait se rejoindre Zola et Baudelaire dans l'admiration de Manet. Peut-être est-ce que, à l'heure où Baudelaire écrit qu'il est absurde de raconter et publie le premier recueil de poèmes dans lequel le récit ne joue aucun rôle, Manet crée un univers qui ne raconte pas. Et le domaine où tous deux rencontrent Zola, c'est leur hostilité commune à la fiction romanesque, au romanesque historique. Ils veulent en finir à la fois avec la *Légende des Siècles* et avec *l'Entrée des Croisés à Jérusalem*. Le génie de Delacroix permit une équivoque d'une dizaine d'années. La rupture décisive entre la fiction et le talent se produisit pourtant. La peinture continua longtemps à accumuler sujets et fictions; mais ce fut désormais la mauvaise.

On peut dire que l'art moderne commence quand ce qu'en langage d'atelier on appelle «le faire» prend la place de ce qu'on appelle le «rendu». Lorsque le principal sujet du tableau, c'est le peintre. Les esquisses les plus impérieuses de Delacroix étaient encore des dramatisations, ce que Manet entreprend dans certaines toiles, c'est une picturalisation du monde. Picturalisation qui converge sur lui-même : pour qu'il puisse faire le portrait de Clemenceau, il faut que dans ce portrait Manet soit tout, et Clemenceau rien.

Car l'art moderne, à partir du moment où la peinture est devenue peinture, aboutit à l'expression individuelle. Il y a un curieux malentendu entre l'idéologie et la peinture impressionnistes. Vous connaissez tous la théorie impressionniste. Elle ne s'applique pleinement ni à Van Gogh, ni à Cézanne, ni à Manet; elle s'applique partiellement à Renoir et par moments à Gauguin; elle ne s'applique tout à fait qu'aux «promeneurs» et à Claude Monet. La théorie impressionniste voulait perfectionner le plein-air, l'art moderne voulait passer de Manet à Rouault et à Picasso, faire triompher l'individu dans le conflit qui s'était établi entre le monde et lui.

Pensons bien que depuis le XIII^e siècle italien jusqu'à Raphaël, l'histoire de la peinture est celle de découvertes successives. On découvre l'art de peindre le velours, comme on découvre l'art de faire un raccourci, comme on découvre le clair-obscur...

L'attitude du spectateur en face de ces œuvres était proche de la nôtre en face des découvertes de la physique; elle l'était surtout de la nôtre en face du cinéma. On inventait le clair-obscur, comme on invente aujourd'hui le travelling, et tous les peintres l'employaient aussitôt. Lorsque la ressemblance, le mouvement furent obtenus, on s'aperçut que si les hommes qui avaient fait de grandes découvertes dans la représentation étaient souvent à nos yeux de grands peintres, ce n'était pas en raison de leurs découvertes, qui nous étaient devenues indifférentes, mais parce que chacune de ces découvertes techniques avait été liée à une découverte de style. Si Masaccio avait été plus convaincant que Giotto, Titien plus que Masaccio, le spectateur avait toujours confondu leur puissance de convaincre et leur génie : à ses yeux, c'était cette puissance qui faisait leur génie. Il distinguait d'autant moins l'un de l'autre que la grande coulée italienne – qui peu à peu menait l'homme à la «réconciliation» avec Dieu et effaçait, avec le dualisme tragique hérité du gothique, toutes les traces du démon dans les formes, – était accordée à l'homme; que toute découverte dans l'expression avait délivré davantage celui-ci du drame roman et du symbole byzantin, l'avait arraché davantage à l'immobilité sacrée. Masaccio n'avait pas peint plus « ressemblant » que Giotto parce qu'il était plus soucieux d'illusion, mais parce que la place de l'homme du monde qu'il entendait incarner n'était pas celle de l'homme dans le monde de Giotto; les raisons profondes qui le contraignait à libérer ses personnages étaient les mêmes que celles qui avaient contraint Giotto à libérer les siens à la fois du gothique et de Byzance, mais les mêmes aussi qui allaient contraindre le Greco à tordre et à schématiser les siens – à les arracher à leur libération. Le parallélisme entre expression et représentation, donc l'action péremptoire du génie spécifique des peintres sur les spectateurs, cessa lorsque les moyens de représentation eurent été conquis ! Et nous nous apercevons maintenant que Giotto comme Masaccio, Masaccio comme Rembrandt, Rembrandt comme Manet et Manet comme Rouault ou comme Picasso, se définissent par leur découverte de l'expression de l'homme. Tout grand style est la préfigure de ce que serait l'homme d'une époque si celui-ci n'était que ce qu'il signifie.

Mais nous, qui avons l'inquiétant privilège de nous vouloir héritiers de tout le passé, nous avons deux expressions : l'une est notre style propre, l'autre celui de nos résurrections. Pendant les cinquante dernières années, quelles grandes œuvres ont été

remises ou mises à la première place ? Piero della Francesca, Greco, Dumesnil de Latour et Vermeer. Ces quatre noms sont bien éloignés de la montée des arts barbares qui a joué un si grand rôle dans notre sensibilité. Ils ne la contredisent pas, mais ils la surplombent. Au moment même où nous annexons les arts sauvages, qui représente ces résurrections ? Le plus grand style sans doute, le plus étendu certainement, qu'ait connu l'Occident.

Par ailleurs, cette Europe qui recrée son style, a connu de hautes valeurs qu'elle accepte encore mais qui n'y ont plus d'influence dans le domaine plastique : ses valeurs de transcendance. Elles sont devenues des valeurs culturelles. Il serait tout à fait faux de considérer que Rembrandt et Michel-Ange aient disparu de notre univers, où ils sont extrêmement présents; mais ils ne le sont pas à la manière de Piero della Francesca, pas comme des influences, mais comme des valeurs de culture.

Il y a là un des problèmes essentiels de l'Occident moderne. Pendant des siècles, les valeurs spécifiques ont été impérieusement liées aux valeurs de transcendance. Je ne pense certainement pas qu'il s'agisse pour la peinture ou pour le cinéma de faire des faux Michel-Ange, ni des faux Rembrandt. Mais je crois que, de même que nous avons vu resurgir, de la confusion que le monde nous apporte depuis cinquante ans, les grandes formes immobiles de Piero, il faudra, pour que l'Europe redevienne l'Europe, que les valeurs de transcendance qu'elle possède seule soient à nouveau annexées, et fondues avec les grandes valeurs de style qui sont pour l'instant notre plus haut héritage.

Quelle est la leçon de notre art !

L'Europe a mis avant tout l'idée que le grand artiste vivait de découvertes, que ses découvertes étaient irrationnelles et imprévisibles. Et qu'il se définissait par la volonté inconsciente ou consciente de détruire l'œuvre d'art dont il était né, afin d'en créer une autre où s'incarnerait par une sorte de préfiguration l'époque qui allait suivre la sienne. Telles sont les données qui, parfois directement et parfois après d'immense détours, ont donné à l'héritage de tous les arts du monde une figure européenne.

Il est vrai que l'Europe, que le monde entier pensa en mots de liberté, ne se pense plus qu'en termes de destin. Mais ce qu'on oublie vraiment un peu trop, c'est que ce n'est pas la première fois.

Tout de même, cela n'allait pas sensiblement mieux au temps des grandes invasions ! Je me souviens du général de Gaulle regardant l'horizon immense de Colombey, d'où l'on ne voit plus que la forêt et disant : «Ceci jadis, était couvert de fermes et, dans ce pays, il y avait une filiation de noms jusqu'au IV^e siècle, et, du IV^e au IX^e siècles, il n'y a pas un nom qui ait continué... La France avait une vingtaine de millions d'habitants, et il en est resté quatre.» Et il ajoutait : «Et pourtant... il y a encore la France...»

Sérieusement, lorsque l'armée mongole de Gengis Khan marchait sur Vienne, le sort de l'Europe était-il tellement bon ? Était-il tellement bon devant Timour ? Était-il tellement bon au lendemain de Nicopolis, même au lendemain de Mohács ? Et il s'agissait du domaine de la vie et de la mort, non de rivalités culturelles ni d'héritage de l'esprit.

Et au moment même de la bataille de Londres, est-ce que cela allait tellement bien ? Or, tout de même, au moment de la bataille de Londres, qui donc, en Angleterre, et même en France, mettait en question l'essentiel des valeurs occidentales ?

C'est bien moins notre défaite qui nous fait penser à la mort de l'Europe que ce qui l'a suivie.

Il n'est pas du tout certain que l'Européen soit mort, mais il est certain qu'il est abandonné, qu'il abandonne lui-même ses valeurs et qu'il se prépare à mourir de la même façon que n'importe quelle classe dirigeante ou n'importe quel ancien Empire se décide à mourir, à partir du moment où il n'est plus décidé à vivre.

L'homme est rongé par les masses, comme il l'a été par l'individu. L'individu et les masses posent de la même façon les problèmes là où ils ne sont pas, écartent le problème fondamental, parce que le problème fondamental il faudrait l'assumer. Il n'appartient peut-être pas à l'individu lui-même, mais il appartient à chacun de nous de faire l'homme avec les moyens qu'il a et le premier, c'est d'essayer de le concevoir.

A l'heure actuelle, que sont les valeurs de l'Occident ? Nous en avons assez vu pour savoir que ce n'est certainement ni le rationalisme ni le progrès. L'optimisme, la foi dans le progrès, sont des valeurs américaines et russes plus qu'européennes. La première valeur européenne, c'est la volonté de conscience. La seconde, c'est la volonté de découverte. C'est cette succession des formes que nous avons vues tout à l'heure dans la peinture. C'est cette lutte permanente de la psychologie contre la logique que nous avons vue dans le roman et que nous voyons dans les formes de l'esprit. C'est le refus d'accepter comme un dogme une forme imposée, parce que, après tout, il est tout de même arrivé que des navigateurs aient découvert des perroquets, mais il n'est pas encore arrivé que des perroquets aient découvert des navigateurs.

La force occidentale, c'est l'acceptation de l'inconnu. Il y a un humanisme possible, mais il faut bien nous dire, et clairement, que c'est un humanisme tragique. Nous sommes en face d'un monde inconnu; nous l'affrontons avec conscience. Et ceci, nous sommes seuls à le vouloir. Ne nous y méprenons pas : les volontés de conscience et de découverte, comme valeurs fondamentales, appartiennent à l'Europe et à l'Europe seule. Vous les avez vues à l'œuvre d'une façon quotidienne dans le domaine des sciences. Les formes de l'esprit se définissent, à l'heure actuelle, par leur point de départ et la nature de leur recherche. Colomb savait mieux d'où il parlait qu'où il irait. Et nous ne pouvons fonder une attitude humaine que sur le tragique parce que l'homme ne sait pas où il va, et sur l'humanisme parce qu'il sait d'où il part et où est sa volonté.

L'art de l'Europe n'est pas un héritage, c'est un système de volonté : et l'Europe ne sera pas un héritage, mais volonté ou mort.

Sommes-nous mourants ? Je parlais tout à l'heure de la bataille de Londres. Nous nous souvenons de l'impression que nous avons eue, tous, lorsque Churchill disait : «Jamais, depuis les Thermopyles, un si petit nombre d'hommes n'aura sauvé la liberté du monde». Eh bien ! même si – ce que je ne crois pas – l'Empire britannique agonisait, souhaitons à tous les Empires qui ont combattu avec nous d'avoir une aussi belle mort !

Nous ne sommes pas sur un terrain de mort. Nous sommes au point crucial où la volonté européenne doit se souvenir que tout grand héritier ignore ou dilapide les objets

de son héritage, et n'hérite vraiment que l'intelligence et la force. L'héritier du christianisme heureux, c'est Pascal. L'héritage de l'Europe, c'est l'humanisme tragique.

Depuis la Grèce, il s'est exercé contre ce qu'on appelait les dieux. Pas les Vénus et les Apollons : les vrais, les figures du destin. La tragédie grecque nous trompe : elle surgit comme une ombre ardente de l'immensité des sables d'Égypte, de l'écrasement de l'homme par les dieux babyloniens. Elle est la mise en question du destin de l'homme : au destin de l'homme, l'homme commence et le destin finit.

Et quant au Dieu de l'Ancien Testament, – qu'au jour de la Résurrection, il fasse renaître d'un côté les foules humaines, et que de l'autre il tire du fond des ruines les figures sculptées ! Ce qui sera vraiment le visage chrétien du Moyen Âge, le Christ incarné, ce ne sera pas le peuple de chair et de sang qui priaient dans la nef, ce sera le peuple des statues.

Tout art est une leçon par ses dieux. Car l'homme crée ses dieux avec tout lui-même, mais il crée son art le plus haut avec le monde réduit à l'image de son secret toujours le même : faire éclater la condition humaine par des moyens humains.

Nous avons fait un certain nombre d'images qui valent qu'on en parle, non seulement dans les arts, mais dans l'immense domaine de ce que l'homme tire de lui-même pour s'accuser, se nier, se grandir ou tenter de s'éterniser. Des plus hautes solitudes, même celle en Dieu, nous avons fait des moissons : qui donc sur la terre, sinon, nous, a inventé la fertilité du saint et du héros ? Le Héros assyrien est seul sur ses cadavres, le Bouddha seul sur sa charité. Michel-Ange, Rembrandt, est-ce que ce sont seulement des rapports de volumes et de couleurs, ou aussi des hommes jetés en pâture à leur faculté divine, au bénéfice de tous ceux qui en seront dignes ? La justice de la Bible, la vieille liberté des cités, qui les a imposées au monde ? Mais la justice et la liberté seules, nous venons de le voir du reste, sont vite menacées. Et ce qui les dépasse, c'est l'Europe qui l'a cherché.

Je dis qu'elle le cherche encore. Et que, jusqu'à nouvel ordre, elle est seule à le chercher. En face de l'inconnu et de la torture pas encore oubliée. Bien entendu, de siècle en siècle, un même destin de mort courbe à jamais les hommes; mais de siècle en

siècle aussi, en ce lieu qui s'appelle l'Europe – et en ce lieu seul – des hommes courbés sous ce destin se sont relevés pour partir inlassablement vers la nuit, pour rendre intelligible l'immense confusion d'un monde et transmettre leurs découvertes au lieu d'en faire des secrets, pour tenter de fonder en qualité victorieuse de la mort le monde éphémère, pour comprendre que l'homme ne naît pas de sa propre affirmation, mais de la mise en question de l'univers. Comme de l'Angleterre de la bataille de Londres, disons : «Si ceci doit mourir, puissent toutes les cultures mourantes avoir une aussi belle mort !»

Mais criions aussi que, malgré les plus sinistres apparences, ceux qui viendront regarderont peut-être l'angoisse contemporaine avec stupéfaction; et que l'Europe de la prise de Rome, l'Europe de Nicopolis, l'Europe de la chute de Byzance ne leur sembleront peut-être qu'un remous misérable à côté de l'esprit acharné qui dit aux immenses ombres menaçantes qui commencent à s'étendre sur lui :

«De vous comme du reste, nous nous servons, une fois de plus, pour tirer l'homme de l'argile.»