

D/1952.05.30 — André Malraux, «Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous ?», allocution prononcée le 30 mai 1952 à la séance de clôture des manifestations littéraires au congrès de l'Œuvre du XX^e siècle, salle Gaveau.¹ *Carrefour* [Paris], n° 403, 4 juin 1952, p. 1 et 6.

André Malraux

Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous ?

Un certain nombre d'entre vous sont venus ici pour entendre répondre à la question suivante :

«Etant donné que vous avez décidé de ne pas remettre votre esprit entre les mains de Staline et de ses successeurs, étant donné que le communisme n'est pas une plaisanterie mais une chose sérieuse et que vous n'entendez défendre ni le capitalisme ni le raffinement, quelles valeurs culturelles avez-vous à mettre à la place des siennes et que défendez-vous ?»

J'ai écrit, il y a longtemps : la culture est quelque chose qui se conquiert. Celle du XIX^e siècle est exsangue. Mais une des formes de l'esprit européen est plus puissante que jamais.

Car l'Europe était moins puissante lorsque les armées européennes entraient à Pékin, qu'elle ne l'est quand la pensée du chef de la Chine récuse la moitié de l'héritage chinois et s'est mise à l'école de la plus vigoureuse pensée occidentale. En Chine comme en Russie, le nationalisme communiste apporte l'industrialisation que n'avait pu

¹ Durant deux semaines, «des écrivains d'Europe, des deux Amériques, du Japon, des Indes et de la Chine» avaient dressé «le bilan de l'activité des Arts et des Lettres de ces cinquante dernières années. Ils avaient examiné les conditions de l'artiste dans le monde moderne et comment les idéologies et les mots d'ordre totalitaires s'opposaient à l'épanouissement de sa personnalité». La dernière journée fut marquée par les interventions de Winston Auden, de Salvador de Madariaga, de William Faulkner et d'André Malraux. Voir le compte rendu de cette séance dans *Carrefour*, 2 juin 1952, p. 1.

imposer l'Europe victorieuse. Mais cette action de l'Europe sur le monde n'a pas beaucoup à voir avec sa culture. Et le conflit des successeurs est ouvert.

D'un côté la Russie, avec toute l'histoire, préface du communisme; l'affirmation qu'il n'existe qu'une civilisation; la conception des arts comme produits et comme moyens d'action.

De l'autre, nous dit-on, l'Amérique.

Ce n'est pas vrai.

L'Amérique n'est pas autre chose qu'un morceau de l'Occident. Les Américains ne prétendent nullement apporter une idéologie distincte de la nôtre. Dans l'Europe de l'esprit, ils sont Américains comme nous sommes Français, comme les Anglais sont Anglais et les Allemands, Allemands. Et lorsqu'à Moscou, on parle de «peinture pourrie», parle-t-on de l'école de Washington ou de l'école de Paris? Une partie capitale des problèmes de la culture occidentale se pose encore à Paris.

Qu'appelons-nous «culture» ?

Pas le raffinement, je l'ai dit.

Pas un ensemble de connaissances. Mais prenons garde : certains éléments de connaissance en font certainement partie. Par exemple, l'effort de l'histoire pour rendre le passé intelligible. Et le même effort dans les sciences, l'effort pour rendre le monde intelligible; la nature de l'univers et de la matière. La culture nous apparaît donc d'abord comme la connaissance de ce qui a fait de l'homme autre chose qu'un accident de l'univers.

Par l'approfondissement de son accord avec le monde ou par la conscience lucide de sa révolte. Ce rôle d'établissement ou de rétablissement de l'homme dans l'univers a été joué jadis par les grandes religions. Mais aucune valeur sacrée n'informe plus fondamentalement notre civilisation. Et depuis que l'homme est seul en face du cosmos, la culture aspire à devenir l'héritage de la noblesse du monde.

Ce n'est pas un plutarquisme, ce n'est pas une légende dorée, parce que nous ne cherchons plus dans le passé une suite d'actes exemplaires; nous y cherchons la nature

de la grandeur de l'homme, tous les témoignages de cette grandeur, tout ce qui a été conquis par l'homme et nous savons que le monde des mots, des sons et des formes lui appartient.

D'où la force des vieux symboles. La caryatide de l'Acropole est présente dans notre mémoire comme le symbole de la liberté grecque, parce que l'entablement du temple, qui pèse sur elle avec un poids de destin, la raidit dans la souple fierté des porteuses d'amphores et sa bouche effacée redit aux siècles l'immortelle réponse d'Antigone : «Tu dois mourir, dit Créon, pour avoir enseveli tes deux frères contre la loi. Et tu ne pouvais les unir dans un même amour, car l'un défendait sa patrie et l'autre la combattait. – Je ne suis pas venue pour partager la haine, je suis venue pour partager l'amour». La culture est l'ensemble de toutes les formes d'art, d'amour et de pensée qui, au cours des millénaires, ont permis à l'homme d'être moins esclave. Le domaine où, au fond de notre mémoire, se lèvent ensemble, sur l'immense indifférence des nébuleuses, les petites silhouettes invincibles des pêcheurs de Tibériade et des bergers d'Arcadie.

Ainsi, art et culture nous apparaissent-ils comme l'expression de la plus profonde liberté. C'est pourquoi les totalitaires, pour justifier la direction qu'ils imposent à l'art, tentent d'apporter à leur idéologie le rayonnement d'un monde de rêves et de passion : le grandiose domaine du monde gothique. Pourquoi notre art ne serait-il pas dirigé, puisque l'art des cathédrales le fut ?

Cet art «dirigé», c'est essentiellement la sculpture. Mais prenons garde. Nous projetons sur elle notre expérience de l'art du XIX^e siècle, la lutte d'un art académique et protégé : Bonnat, Bouguereau, etc. contre un art libre et maudit : Cézanne, Van Gogh, etc. Or cette lutte, devenue éclatante au XIX^e siècle, n'a jamais existé au moyen âge; il n'y a pas de Detaille sumérien, il n'y a pas de Bonnat médiéval. Chacun de vous sait qu'elle n'existe pas dans les arts primitifs.

Comme l'art nègre, l'art médiéval a connu un immense artisanat : il n'a jamais connu un art d'imposture. Il a vécu jusqu'au XIV^e siècle de découvertes de styles, de même que la peinture italienne a vécu de découvertes de styles depuis Cimabue jusqu'à Raphaël. On sait que Florence porta en triomphe *la Madone* de Cimabue. La création artistique était alors le moyen de la création religieuse.

Du XI^e au XIV^e siècle, la sculpture chrétienne est une poursuite du divin. Les tympans, qui sont pour nous quelques-uns des plus hauts témoignages humains, tarissent tour à tour, mais ni les défaites ni les triomphes n'épuisent le courant souterrain. L'art et l'Eglise explorent alors les chemins fraternels d'une même incarnation. Les mains de prières qui ont sculpté ces figures sont d'abord soumises à l'insaisissable amour devant lequel elles se sont jointes. Et lorsque sur une statue de femme reparaît le mystérieux reflet à quoi chacun reconnaît alors la présence de la Vierge, l'Eglise s'incline et prie à son tour. Devant chaque nouvelle découverte, tout le monde est d'accord; les artistes, le public, l'Eglise. Il n'y a pas d'exemple de conflit grave au temps des cathédrales. Suger écrit au service des artistes, qui ne sont pas au sien (sauf, bien entendu, pour l'iconographie); saint Bernard défend l'art gothique naissant contre l'art roman en agonie. Mais il défend le style gothique, il ne l'invente pas.

C'est au XVII^e siècle que tout va changer : la grande sculpture meurt; l'Eglise n'attend plus de la peinture qu'elle approfondisse sa communion, mais qu'elle séduise. La chrétienté n'est plus un bloc, la Réforme commence... et la tiédeur aussi. Et, avec elles, la publicité pour le paradis, pour l'Eglise et pour les saints. La peinture pieuse repose sur une rationalisation de l'art, exactement comme l'académisme (le vrai, celui des Carrache), son contemporain; comme la piété qui remplace le flamboiement médiéval. La création artistique et la création religieuse cessent d'être indissolubles. Elles ne servent plus une valeur suprême mais un client, et l'expression de sa valeur suprême, quand elle existe encore, est fixée à l'avance, en tant que style, par ce client. C'est le moment décisif. Jusque-là, un maître avait été un artiste dont on admirait la puissance de découverte. On donnait à Titien des sujets mais nul n'eût pu lui imposer son style. Car, pour le faire, il eût fallu être un peintre de génie. Et jamais l'Eglise n'avait imposé un style aux romans ni aux gothiques : il eût failli être l'égal des maîtres de Chartres, ce que n'étaient ni Suger ni saint Bernard.

Avec l'arrivée du client, on vit sortir les nouveaux portraits des cardinaux. Ils avaient jadis été des figures de confession; ils ressemblaient maintenant à des portraits d'acteurs; les portraits des maréchaux allaient bientôt venir.

Comment ne pas voir alors s'éclairer la question du réalisme socialiste ? La formule ne compte pas, qu'elle soit réalisme socialiste, plein air, divisionnisme, cubisme ou autre. Ce qui compte, ce sont les tableaux. Vous en avez vu enfin des photos... au moins le «Conseil de revision» de Doudnik : le «Vorochilov», de Guérassimov. Mais, sauf une critique d'art qui semble n'avoir plus d'autre idée que de ne jamais croire ses yeux, qui diable ne voit qu'en fait de génie du moyen âge, nous sommes en face de la Renaissance de la peinture apprivoisée ?

Cézanne continuait les sculpteurs gothiques dans leur poursuite, dans leur invention d'un monde inconnu : sa valeur suprême étant devenue la peinture elle-même. Les peintres russes continuent la peinture pieuse. La peinture rationalisée. Je me souviens d'Eisenstein disant : «Si je ne peux plus tourner un film, c'est parce qu'il faut que je soumette le scénario. Lorsque j'ai fait le *Cuirassé Potemkine*, nous ne disposions que de sept semaines : on m'a fichu la paix puis on a contrôlé le film : on l'a jugé bon et tout le public russe a été de cet avis. Si aujourd'hui on me laissait tourner et si on contrôlait les images, on me ficherait encore la paix : je suis sincèrement révolutionnaire. Mais au lieu de me faire confiance, on a peur du scénario : ils ne sont pas capables de se représenter les images, sinon ils seraient capables de faire mon film à ma place : le résultat est que je ne puis plus rien tourner». Et le plus grand metteur en scène soviétique ne tourna plus que des opéras historiques.

Cette rationalisation est, là aussi, au service du client. Le client, quand il est dialecticien, a de bons arguments; mais il a aussi son goût et il advient que ce soit le goût qui envoie en Sibérie, plus que l'argument. Tout art rationalisé tend à une publicité, comme la peinture bourgeoise, à l'exception de ses anecdotes : celle de Roll, de Detaille, de Bonnat et de tant d'autres. On la dit morte : elle triomphe enfin ! Parce qu'elle assure de nouveau sa vieille fonction. Si vous voulez en être sûrs, supprimez les étiquettes, prenez les portraits des maréchaux russes, regardez-les : est-ce qu'ils appartiennent à la peinture bourgeoise, oui ou non ?

«Mais, nous dit-on, peut-être faut-il en passer par là. Picasso, ça ne va pas très bien. *Massacre en Corée* est une belle œuvre; malheureusement, si on la présentait dans les journaux américains sans nom d'auteur, comme une accusation des Russes –

Massacre en Corée, le titre peut aller dans les deux sens – ça marcherait aussi. C'est un réalisme un peu ambivalent». Evidemment. (Pour l'ambivalence, il y avait des portraits de maréchaux et même des scènes de grandes constructions, assez semblables dans la peinture hitlérienne – autre héritage de la peinture bourgeoise – mais ça ne fait rien.)

Il peut y avoir une bonne peinture communiste, j'en suis convaincu. Une grande peinture peut-être. Dans la mesure où un peintre communiste, persuadé qu'il sert le prolétariat et même si ses sujets sont de propagande, reste seul maître de son style, c'est-à-dire de son art. Mais je ne suis pas moins assuré que si, avant qu'il ait commencé à peindre, on lui impose le style dans lequel il peindra, il n'y a aucun espoir qu'il soit un bon peintre, communiste ou non. Il n'y a même aucun espoir qu'il soit un peintre tout court. Je doute qu'on trouve Chartres, à Moscou ou ailleurs, en passant à travers Detaille; je crois qu'exalter la mauvaise peinture n'est pas une très bonne façon de se rapprocher de la bonne; je crois que les bonnes actions conduisent fort bien à la mauvaise peinture et j'affirme que si naît un jour un Rembrandt communiste, il ne ressemblera pas à Fougeron.

Qu'on nous dise que plus tard naîtra une grande peinture, soit; mais qu'on ne nous dise pas que celle-ci est de la peinture, car elle n'en est pas; et nous en avons assez d'entendre une esthétique, dont les œuvres vont de la sculpture jésuite à la peinture bourgeoise, se réclamer inépuisablement des cathédrales !

C'est une erreur fondamentale sur la nature même du génie, qui a imposé au marxisme la confusion entre «production» et «création», entre une œuvre asservie et une œuvre inventée. Confusion qui n'est pas même acceptable entre une statue médiévale quelconque et l'invention du *Sourire* de Reims, du *David* de Chartres ou de la *Pietà* de Villeneuve. Un chef-d'œuvre n'est pas un navet en mieux; Victor Hugo n'est pas Richepin en mieux. La production est irréductible à la création; elle peut en être la copie; elle n'en est ni un degré ni un état. C'est sur cette confusion que repose l'idée que l'art n'est que l'expression de la société. Idée sans importance lorsque l'accord entre l'artiste et la valeur suprême qu'il sert est étroit, comme au XIII^e siècle; mais qui devient délirante quand la création et la production entrent en lutte, quand il s'agit d'un art opposé par son sens le plus profond à la société dans laquelle il naît ! La structure de

Cézanne, lisait-on devant les Cézanne au Musée d'art occidental de Moscou est l'expression de la décomposition bourgeoise. Ainsi un art serait-il l'expression de ce qu'il a toujours méprisé ou haï. L'idée que le génie du vieux Rembrandt, amoureux des servantes, en train de finir dans la solitude et l'abandon le grand ciel noir des *Trois Croix*; l'idée que le génie du pauvre Van Gogh en train de peindre le *Café d'Arles* avec des bougies sur son chapeau exprime quoi que ce soit de ceux qui sont en train de les faire mourir, devient saisissante aux époques où le génie est un immense cortège de misère. Vous avez vu les tableaux que présente l'«Œuvre du XX^e siècle». Combien de ceux qui les ont peints ont été riches ou heureux d'autre chose que de leur génie ? D'un bout à l'autre du monde, ils ont créé des itinéraires de désespoir. Dans les grandioses funérailles du vagabond Gorki, j'ai vu naguère la revanche de l'agonie dérisoire et sans doute atroce du vagabond Villon. C'est une bien autre revanche que ces hommes, restés tous pauvres, tous solitaires, aujourd'hui réunis par la puissante Amérique pour témoigner d'une part d'honneur de son inquiète puissance. Salut, solitude de la création, à l'heure où tu fais partie du rachat des empires ! Salut, naissance arrachée à la douceur humaine qui pourrira sous la terre ! Salut, sœur de la première nuit glacée où une espèce de gorille, pour la première fois, se sentit mystérieusement le frère du ciel étoilé ! Il y a quelque chose de plus important que l'histoire, et c'est la constance du génie. Cézanne est l'expression du capitalisme et de la bourgeoisie comme Prométhée est l'expression du vautour.

En langage marxiste, on devait dire que Cézanne est l'expression du capitalisme comme Lénine. Comme Lénine, grâce au prolétariat russe, tirait du capitalisme écrasé la figure d'un nouveau monde, Cézanne tirait de l'écrasement de l'académisme, non seulement l'art moderne, mais encore la résurrection des formes de cinq millénaires.

Car cette résurrection est née de l'artiste sacrifiant tout à l'idée qu'il se faisait de son art. Jamais encore n'avait eu lieu la résurrection de tous les arts du monde. J'ai écrit : «Il est bien évident que Braque ne traduit pas la sculpture sumérienne; mais dans la mesure où il fait prendre conscience du caractère spécifique de l'art, il rend visible cette sculpture qu'on ne voyait plus; et le chirurgien qui opère quelqu'un de la cataracte ne lui traduit pas la lumière, il la lui donne ou il la lui rend». C'est l'art moderne qui

nous a permis de voir toutes les formes du monde, lui qui, à travers l'héritage des formes, nous apporte l'immense héritage des valeurs métamorphosées. Et derrière cette résurrection, chant de l'histoire et non son produit, se précise l'énigme fondamentale : l'homme.

Toute culture profonde, en devenant mondiale, devient une aventure, au sens où la physique moderne en est une. Sans doute pour longtemps. Il a fallu plus de siècles pour élaborer l'astronomie que pour dire que la terre ne tournait pas. Notre culture est une interrogation orientée par la volonté d'accroître la conscience de l'homme.

Que chacun combatte où il le croit juste. Mais ne disons pas au nom de Spartacus «que Prométhée est l'expression d'une superstructure». César se souciait peu du prolétariat romain, et là où Prométhée n'est que littérature, Spartacus est vaincu d'avance. Dans ce monde aux trois quarts ruiné, il se peut qu'on se souvienne de la voix d'Antigone; et quand le premier artiste reparaitra dans les ruines de la dernière ville spectre, en Occident ou en Russie, il reprendra le vieux langage de la découverte du feu, de l'invention des bisons magdaléniens. Une fois de plus, sur la terre qui porte la trace de la demi-bête aurignacienne et de la mort des empires, l'écho millénaire mêlera au bruit du vent sur les ruines : «Je ne suis pas venu pour soumettre ma part divine, mais pour rétablir l'homme et lui rappeler sa grandeur à voix basse.»