

Comptes rendus

Une fois n'est pas coutume : la large actualité éditoriale autour d'André Malraux au cours de l'année écoulée justifie que la revue, qui a l'habitude de signaler les parutions, rende cette fois compte de quelques uns des ouvrages parus.

1. Les *Ecrits sur l'art* d'André Malraux publiés dans la Pléiade

«Ecrire l'art», par Claude Pillet

2. Henri Godard, *L'Expérience existentielle de l'art*

par Moncef Khemiri

3. Claude Tannery, L'Héritage spirituel de Malraux

par A. B. Chami

4. Michaël de Saint-Cheron, *La Recherche de l'absolu*

Par E. Rosa da Silva

MALRAUX, André, *Ecrits sur l'art*, t. I^{er}, volume publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, 2004, (coll. «Bibliothèque de la Pléiade», n° 508). (*Œuvres complètes*, t. IV.)

MALRAUX, André, *Ecrits sur l'art*, t. II, volume publié sous la direction d'Henri Godard, avec la collaboration d'Adrien Goetz, Moncef Khémiri et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, 2004, (coll. «Bibliothèque de la Pléiade, n° 509). (*Œuvres complètes*, t. V.)

Écrire l'art

Publier les œuvres complètes d'un auteur relève toujours d'une entreprise d'assimilation, de normalisation et de standardisation. On comprend les difficiles entrées en matière, voire les esquives ou les mises en garde d'un Breton, d'un Michaux ou d'un Barthes. Pour des raisons moins simples (et même si un an avant sa mort il songea à une édition des *Voix du silence* dans la «Pléiade»), Malraux n'a jamais projeté la publication totale de ses textes : il ne consentit qu'à des rassemblements de romans en une belle unité éditoriale (Skira en 1945, la «Pléiade» en 1947, Lidis en 1960-1962, la «Gerbe illustrée» en 1970) ou à des publications placées en une symétrie particulièrement significative : les *Voix du silence* répondent aux *Romans* de 1951, comme le nouveau volume de la Pléiade (1976) devient le vis-à-vis du *Miroir des limbes*, publié pour la première fois dans son intégralité et dans un environnement éditorial ouvert et dépouillé qui participait nécessairement au sens du livre.

Si, à cette clôture matérielle, souffrance des œuvres complètes, s'ajoute la mise en étui, ou en coffret, ou en boîtier qu'impose la «Pléiade», l'entrée dans la collection pourrait devenir laminage à force d'obligations protocolaires, ou corsetage par l'accumulation de notes, notices et notules — ou mise sous assistance permanente d'un texte désormais incapable de se suffire à soi-même. Car de nombreuses œuvres capitales (parmi lesquelles figurent le grandiose triptyque constituant *La Métamorphose des dieux*) ne sont pas d'avance calibrées selon les exigences de la prestigieuse collection.

Les premiers volumes des *Œuvres complètes* (t. I^{er} en 1989, t. II et III en 1996) avaient proposé, comme unis dans un seul mouvement chronologique et comme constituant un seul massif, les grands romans, des œuvres rares et des inédits importants. Ils négligeaient beaucoup de textes, certes mineurs, mais dont la présence eût été là essentielle : ceux qui ont

accompagné les combats et l'aventure (de *L'Indochine* à *L'Intransigeant*) et ceux qui ont jalonné la réflexion sur la littérature et l'œuvre romanesque (articles et préfaces). Ils semblaient malheureusement ne pas tenir compte qu'entre *L'Espoir* et *Le Miroir des limbes* s'étaient déployée l'immense et nombreuse méditation sur les arts du monde et qu'avaient été publiés les divers et importants essais esthétiques. Et ils oubliaient que *Le Miroir des limbes* ne reprend pas simplement *Les Noyers de l'Altenburg* inachevés, dont il n'est ni la suite ni un prolongement, mais qu'il relève précisément l'inaboutissement du roman laissé en suspens puis métamorphosé de manière inattendue par le tropisme de l'œuvre esthétique.

A défaut de prendre place entre *L'Espoir* et les inédits des années 1940 d'un côté, et les *Noyers* et le *Miroir* de l'autre, les *Ecrits sur l'art* composent donc entièrement les volumes IV et V des *Œuvres complètes*. On a dit ailleurs l'excellence professionnelle des imprimeurs, iconographes, maquettistes, relieurs, techniciens : elle existe encore dans certains secteurs de Gallimard et nous la respectons infiniment, car elle a permis la réalisation matérielle parfaite d'un projet éditorial hors pair. (Le « blog » de Pierre Assouline est ouvert à ceux qui « ne pourront jamais supporter Malraux » — comme s'il s'agissait de cela...) Disons ici l'impressionnante intelligence du texte de Malraux dont les éditeurs se sont faits les témoins (au sens malrucien du terme) et qu'ils font rayonner dans ces deux exceptionnels volumes de la « Pléiade ».

Contrairement à ce que d'aucuns ont affirmé, les essais sur l'art de Malraux ne sont pas des albums. L'image (la photographie) n'illustre rien et ne complète pas le texte. Si elle lui répond, c'est à la manière dont un vers est rendu nécessaire par le tournant métrique : « elle est l'équivalent visuel du verbe », écrit Jean-Yves Taidié (t. I^{er}, p. LII), exactement comme si le texte était le chant des formes photographiées, ou celles-ci la présence visible du sens que tisse celui-là. Raison pour laquelle le rapport du texte à l'image a été conservé soigneusement dans les deux volumes, alors même que le passage d'un format important à celui, étroit, de la collection pouvait faire échouer l'ensemble du projet éditorial.

L'introduction de J.-Y. Tadié (t. I^{er}) et celle d'Henri Godard (t. II) proposent une approche dense et globale des textes qu'elles présentent (tome I^{er} : *l'Esquisse d'une psychologie du cinéma*, *Saturne*, *Les Voix du silence* et les trois textes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* ; tome II : les trois livres de *La Métamorphose des dieux*). « Dense » parce que jamais on n'a été aussi loin dans la clarté de l'exposé pédagogique et savant d'une pensée peu commune sans en avoir aucunement trahi le caractère complexe. « Globale » parce que les deux introductions sont synthétiques à la manière de Malraux : de la méditation et de

la création littéraire qu'a pratiquée Malraux à propos et sur l'art exprimant son sens, elles aident le lecteur à accéder à ce monde de la présence qu'est l'art et qu'est *aussi* l'œuvre de Malraux, par les moyens de la démonstration parfois, le plus souvent par la voie de l'esprit de finesse. Ainsi Henri Godard explique-t-il la nécessité de percevoir le monde de la création artistique selon deux modalités différentes *simultanément* (c'est l'une des plus grandes difficultés que présentent l'œuvre et la pensée esthétique de Malraux) : celle de la dualité temporelle ou, autrement dit, celle de l'expérience du hors-temps *en même temps* que celle de l'apparence. Ainsi Jean-Yves Tadié rappelle-t-il que lorsque se convoquent la preuve et la passion — «la véritable intelligence n'explique pas», «la véritable intelligence fait confiance et n'explique pas», dit-t-il (p. XXV et LXIII) —, jaillissent l'idée et l'émotion.

Les éditeurs ont su s'entourer de collaborateurs d'une redoutable efficacité et d'une intelligence critique qui impose l'admiration quand on envisage la perspective générale de l'apparat critique : Adrien Goetz (t. I^{er} et II), Moncef Khémiri (t. II), François de Saint-Cheron (t. I^{er} et II), Christiane Moatti (t. I^{er}), Christophe Parant (t. II). Dans les deux volumes, François de Saint-Cheron propose quelques rappels chronologiques malruciens consacrés principalement aux recherches et aux rencontres liées à l'art. Si ces précisions complètent heureusement les trois séries chronologiques parue précédemment dans la «Pléiade», on aurait aimé que tout fût soigneusement contrôlé. La chronologie du tome III évoquait un voyage égyptien que Malraux aurait accompli en été 1955 : c'est une erreur que reprend le tome V (erreur que l'on retrouve encore p. 1328). Les *Antimémoires* évoquent un tel voyage, en effet (t. III, p. 38), mais ils affirment aussi que c'est à cette occasion que Malraux a rédigé le texte sur le Sphinx qu'il avait publié *l'année précédente* (voir t. V, p. 1234). Grâce au témoignage absolument clair de Madeleine Malraux, l'on sait bien que ce voyage n'a pas eu lieu...

Madame Moatti est l'auteure des notices et des notes de l'*Esquisse* et des *Voix*. Les éclaircissements et explications sont précieuses qui abondent et rendent complet un dossier historique dont les défauts sont minimes : des informations concernant la pensée ou les sources esthétiques de Malraux sont quelquefois hâtives, ou des détails manquent de précision. *La Lutte avec l'Ange* (qui ne s'appelait pas encore *Les Noyers de l'Altenburg*) a été publiée en Suisse en mars (et non en été) 1943 (p. 1307) ; peut-on affirmer sans nuance que ce texte soit le «dernier roman de Malraux» ? que signifie dans le domaine de la théorie de la fiction (cinématographique) «un film entre documentaire engagé et fiction» (p. 1254) ? Affirmer que *Les Voix du silence* «satisfaisai[en]t le goût d'un public de plus en plus

demandeur d'images» (p. 1327) n'est pertinent que pour ceux dont le texte est un ornement superflu. Telle note sur la «cicatrice» évoque *La Voie royale* mais non les *Noyers* (p. 1421) ; telle remarque sur l'enseignement du Bouddha (p. 1443-1444) ou telle autre sur le *Roman d'Alexandre* (p. 1494) paraissent faibles.

La notice de *La Métamorphose des dieux* est signée Henri Godard et Moncef Khémiri. Elle propose un historique complet du chef-d'œuvre de Malraux et de sa réception critique ; elle met pertinemment en lumière les difficultés que la nouvelle œuvre ambitionnait de surmonter et le sens qu'elle déploie et qui dépasse celui des *Voix du silence*. La mise au point concernant l'histoire de Nârada, si elle reprend l'enquête de M.-F. Guyard, aurait pu mentionner que Malraux l'avait sans doute aussi trouvée en 1952 chez Mircea Eliade (dont il était un fervent lecteur), l'indianiste l'ayant reprise d'un enseignement de Ramakrishna publié en 1938... Moncef Khémiri propose l'analyse de la bibliothèque d'André Malraux, telle que Florence et Madeleine Malraux l'ont léguée au Centre Pompidou ; l'éditeur montre clairement à quel point elle est le signe de l'ampleur et de la variété de ses lectures, mais remarque heureusement qu'elle ne peut suffire : la fréquentation des écrivains, des artistes, des hommes de l'histoire, des bibliothèques, des maisons d'édition ont mis Malraux en contact avec bien plus de livres et de sources qu'on ne pourrait imaginer. Les notes de M. Khémiri sont généralement précises, notamment dans le domaine de l'histoire de l'art et du christianisme. Il est curieux de constater que quelques mises au point (l'«aquarium», p. 1338 ; Jessica et Lorenzo, p. 1444, par exemple) recourent partiellement celles de Mme Moatti (p. 1426) ou de F. de Saint-Cheron (p. 1280) sans les remplacer ni les englober. Précisément, la notion d'«Englobant» (p. 776), si présente dans les derniers textes de Malraux, n'est pas élucidée dans l'appareil critique (peut-elle l'être ?), comme elle avait d'ailleurs embarrassé M.-F. Guyard (t. III, p. 735, 765, 780, 781, 883, 892-894 : rien), ou Claude Tannery (*Malraux l'agnostique absolu*), ou même, dans une moindre mesure certes, Jean-Pierre Zarader (*Le vocabulaire de Malraux*). La note consacrée au mot «intemporel» (p. 1478-1479) est remarquable ; pourquoi n'avoir rien proposé d'équivalent pour une idée aussi obsédante ? Attendons le tome VI qui comprendra *L'Homme précaire*, et lisons Karl Jaspers, Kant, Hegel, Nietzsche... la *Bhagavad Gîtâ*, quelques *Upanishad* et Shankara.

Outre l'apparat critique de *Saturne* et du *Musée Imaginaire de la Sculpture mondiale*, François de Saint-Cheron nous donne des *Préfaces, articles, allocutions* (21 dans le tome I^{er}, de 1922 à 1952; 27 dans le second, de 1955 à 1976). Des textes célèbres (on a redécouvert en 2005 l'«hiéroglyphe de la douleur» à fondation Gianadda) ou des documents (presque)

totallement introuvables ; des textes grandioses de concision («L'Univers des formes», la fondation Maeght, les *Rois*) ou forts de rencontres d'idées et d'émotion esthétiques (*Sumer*, «Sur l'héritage culturel», «Exposition gothico-bouddhique»)... Le travail d'annotation de F. de Saint-Cheron suppose une immense culture esthétique et historique. Nous n'oserions le reprendre si nous ne pouvions le contredire sur un point très précis concernant le titre du dernier texte cité ici. «Quant à l'appellation “gothico-bouddhique”, écrit-il, elle n'a rien d'officiel et semble forgée par Malraux : on la chercherait en vain dans les ouvrages spécialisés. Il s'agit bel et bien d'un hapax sur lequel Malraux s'expliquera [...]» (p. 1545).

Même s'il en a l'air, le port et le style, «gothico-bouddhique» n'est pas un hapax malrucien. On a beaucoup prétendu que Malraux a passablement bluffé ; nous pensons qu'il devait se contenter de l'audace de son intuition esthétique et du courage de sa pensée — que l'on pourrait définir comme il désignait lui-même le courage physique (un «sentiment d'invulnérabilité»). Car, comme il a beaucoup lu René Guénon, Ananda Coomaraswamy et Mircea Eliade, Malraux a sans doute lu tout René Grousset, chez qui il a dû trouver nombre d'anecdotes historiques ou légendaires, et grâce auquel il s'est familiarisé avec la vastitude et la mouvance des significations animant les civilisations indienne, chinoise et japonaise, si importantes dans la *Métamorphose* et *Le Miroir des limbes*. Dans un article paru dans *Formes* en mai 1930, René Grousset compare des têtes sculptées médiévales (Reims, Amiens, Chartres) et des figures du Hadda découvertes récemment et nouvellement exposées au musée Guimet. Le texte intitulé «Les découvertes d'Afghanistan et leur signification historique» introduit le terme de «gothico-bouddhique» comme synonyme de «gréco-bouddhique» pour renforcer encore le rôle de lien capital que Grousset assigne à l'«Afghanistan bouddhique» : grâce à celui-ci, écrit-il, préfigurant en quelque sorte le Malraux de la *Psychologie de l'art* et du *Musée Imaginaire*, «dans le temps et dans l'espace», «tout s'éclaire». «Sous l'action de ces deux idéalismes supérieurs [le christianisme et le Mahâyâna], nous verrons le fond gréco-romain se transformer des deux côtés parallèlement, suivant les lois communes, en un sens presque identique», ajoute-t-il, et affirme : l'Afghanistan bouddhique constitue «le lien attendu» entre le monde gréco-romain d'Occident, l'Iran, le Xinjiang et «la Chine même».

L'un des problèmes majeurs d'une édition des *Œuvres complètes* de Malraux dans la «Pléiade» — puisque Malraux a presque incessamment repris ou repensé et recontextualisé ses ouvrages — a sans doute été celui même de la distribution des textes, donc de la composition des volumes. Plus haut, nous avons évoqué l'erreur qui a consisté à lier exagérément les *Noyers* et le *Miroir* au massif romanesque, duquel pourtant ces textes se

détachent d'une manière saisissante. On a compris que l'ensemble esthétique des *Ecrits sur l'art* est admirablement désigné et présenté, tout à la fois circonscrit par des commentaires pertinents et ouvert à l'approche du lecteur et à sa propre expérience esthétique de l'art telle que la lui propose la création littéraire malrucienne. La publication des *Ecrits sur l'art* contribue même à réorganiser heureusement les *Œuvres complètes* de Malraux qui auraient dû respecter un semblable principe chronologique — ainsi que Raymond Bellour l'a magistralement proposé pour celles d'Henri Michaux. D'amont en aval, est réuni (presque) tout ce que Malraux a écrit sur l'art. En amont, en deçà des *Voix du silence*, voici *Saturne - Le Destin, l'art et Goya*, publié en 1978, recomposé à partir de textes de 1947, de 1950, de 1970, et les variantes des trois volumes de la *Psychologie de l'art* parus chez Skira en 1947, 1948 et 1950 ; en aval, ce sont les riches et rares méditations déployant *Le Surnaturel*, *L'Irréel* et *L'Intemporel*, contemporaines des textes du *Miroir des limbes* et accompagnées pour notre bonheur du chapitre que Malraux avait retiré de *L'Irréel*, des très nombreux fragments non intégrés dans la maîtresse œuvre et de l'analyse des seize chapitres ayant initialement constitué la *Métamorphose*. En amont encore, plus en deçà encore de *Saturne*, on trouve avec émotion les *Dessins de Goya au musée du Prado* de 1947, texte duquel les livres sur (ou à propos de) Goya seront écrits ; mais en aval, au-delà des *Voix du silence*, nul *Musée Imaginaire* que Malraux avait pourtant repris des *Voix*, l'augmentant, le modifiant considérablement et le publiant en 1965, au moment même où il repartait vers l'Asie à bord du *Cambodge*. Christiane Moatti remarque l'importance de ce qui aurait pu devenir ces *Grandes Voix* (p. 1401-1409), mais n'en propose pas le texte publié ni les ébauches des autres volumes qui ne seront jamais achevés parce que, au musée national du Caire, le 30 juin 1965, Malraux est envahi par l'audace et le courage qui deviendront les *Antimémoires* — et absolument pas, comme l'affirme C. Tannery dans *L'héritage spirituel de Malraux* (p. 48), parce qu'il aurait cessé de croire en la valeur d'antidestin de la création artistique.

C'est précisément cette très puissante (et très précaire) force d'antidestin que permettent d'expérimenter l'édition des *Ecrits sur l'art*, proposée par Jean-Yves Tadié et Henri Godard. Théogonie de l'acte prométhéen (Tadié), l'œuvre de l'art malrucienne est expérience vive de toute suspension du temps (Godard), cet agent permanent de notre condition mortelle.

Claude Pillet

GODARD Henri, *L'Expérience existentielle de l'art*, Gallimard, 2004, 138 pages.

Henri Godard, auteur de nombreuses études sur la littérature du XXe siècle, a écrit cet essai en marge de sa préparation de l'édition des *Ecrits sur l'art*¹ dans « la Bibliothèque de la Pléiade », parus en octobre 2004 (*Œuvres complètes*, t.V). A la différence de bon nombre de critiques qui se sont employés ces dernières années à analyser *les Voix du Silence* ou *la Métamorphose des dieux* sous l'angle de l'histoire de l'art ou de l'esthétique, Henri Godard s'est attaché dans cet ouvrage à « mettre à l'épreuve de son expérience personnelle » la conception esthétique de Malraux pour en montrer l'actualité et la fécondité. Cette démarche se justifie d'autant plus que les idées de Malraux ne sont pas celles pas d'un philosophe de l'art, soucieux, comme Alain par exemple, d'élaborer un système des Beaux-Arts, mais celles plutôt d'un amateur d'un écrivain d'art qui regarde et qui s'engage dans son regard : « (...) nous entendons fonder nos concepts d'art sur notre expérience de l'art, et non subordonner celle-ci à des concepts », écrivait-il déjà dans les *Voix du silence*². Son Musée Imaginaire est constitué essentiellement d'œuvres qui ont profondément marqué sa sensibilité : « Je comprenais mal « ce que cela voulait dire », mais très bien que cela entraînait mystérieusement dans ma vie »³, écrit-il à propos d'une œuvre de Degas découverte dans son adolescence.

En ce qui concerne Henri Godard, ce sont les écrits esthétiques de Malraux lui-même qui ont joué pour lui ce rôle de révélateur du pouvoir de l'art. Les *Voix du silence* avec leur écriture poétique⁴, ont suscité en lui, dans son adolescence, une vive émotion à laquelle il devra son amour de l'art : « D'une lecture des *Voix du silence* faite jeune, trop jeune pour tout comprendre, je retirai dès ce premier moment le sentiment exaltant de découvrir tout un domaine d'expérience, et qui touchait à l'essentiel (...) » (p.12). Et c'est sous « sous l'impulsion de cette lecture et à sa lumière, qu'[il se mit] à fréquenter les musées. » (p.15), qu'il y fit l'expérience de la contemplation esthétique qui arrache l'être à sa réalité, le projette

¹ Cette expression « *Ecrits sur l'art* » qui a pu paraître plate aux yeux de certains, est en fait celle-là même que Malraux utilise pour désigner ses livres sur l'art : « (...) nos écrits sur l'art appellent une adhésion (...) » *Les Voix du silence*, *Œuvres complètes*, t.IV, « Bibliothèque de la pléiade », Gallimard, 2004, p. 683.

² *Les Voix du silence*, *Ecrits sur l'art*, *Œuvres complètes*, t. IV, « Bibliothèque de la pléiade », Gallimard, 2004, p. 683.

³ *L'Intemporel*, *La Métamorphose des dieux*, *Œuvres complètes*, t.V, « Bibliothèque de la pléiade », Gallimard, 2004, p. 763.

⁴ « Les métaphores, au-delà de leur pouvoir de suggestion, conservaient leur part d'indicible. » Henri Godard, *L'expérience existentielle de l'art*, nrf, Gallimard, 2004, p.14.

dans un temps hors du temps, en lui faisant éprouver le sentiment d'une présence et d'une communion exaltantes qui témoignent de la grandeur et de l'universalité de l'acte de création.

Après avoir confronté la conception existentielle de l'art de Malraux à celle de Lévi-Strauss, de Bourdieu et de Maurice Blanchot qui avaient une plus grande audience dans les milieux intellectuels que Malraux, Henri Godard avait fini pourtant par adopter les vues de l'auteur des *Voix du silence*, estimant : «... qu'aucune conception ne me rendait compte à moi-même autant que la sienne des émotions que je sentais en moi.» (p. 16)

S'inscrivant pleinement dans le sillage de Malraux pour qui les « idées ne doivent pas être pensées mais vécues »⁵, Henri Godard qui s'exprime dans cet essai à la première personne - phénomène qui rappelle le choix que fait Malraux de s'exprimer à la première personne dans certains chapitres de *L'Intemporel*, quand il s'agit de relater des expériences esthétiques décisives – livre au lecteur tout au long des douze chapitres qui forment son essai, quelquesunes de ces « rencontres » (p.16) bouleversantes avec des œuvres plastiques et musicales, qui lui ont révélé le pouvoir de l'art à triompher par l'invention de formes libérées de tout souci mimétique, de ce tout ce qui écrase l'homme, et lui ont montré par conséquent combien était authentique et pertinente la conception esthétique de Malraux.

Dans un style vivant qui associe narration, réflexion et lyrisme, Henri Godard tente de fixer quelques unes de ces expériences de « saisissement », de « dépossession de soi » qu'il a éprouvées tant dans des musées européens ou américains que dans des églises romanes de Bourgogne et de Provence ou sur l'un des grands sites de l'art et de la spiritualité hindous, celui des grottes d'Eléphanta. Ces différentes expériences de l'art tournent autour d'œuvres aussi riches que variées allant d'un masque tsimshian aux statues de Gudea, en passant par une nature morte de Cézanne, la *Vierge* de Barcelone, la *Pietà* de Villeneuve, *l'Olympia* de Manet ou la *Fiancée juive* de Rembrandt, la *Maheçamurti* d'Eléphanta ou les Suites de Bach pour violoncelle.

L'expérience emblématique sous laquelle pourraient être rangées toutes celles évoquées dans cet essai, se rapporte en fait non pas aux arts plastiques mais à la musique, les Suites de Bach pour violoncelle, décrite chapitre 3. En effet, un morceau de musique joué à la mort d'une amie de l'essayiste- les Suites de Bach pour violoncelle que cette dernière aimait tout particulièrement - suscite chez l'essayiste une vive émotion et le conduit à s'interroger sur le

⁵ - Voir *La Condition humaine*, MS :84, cité par Ch. Moatti, « Le motif du Japon dans *La Condition humaine* », p. 83, in *Mélanges Malraux Miscellany*, vol. 16, n° 2, novembre 1984, pp. 74-99)

mystère et le pouvoir de l'art : «Le morceau s'achevait. La violoncelliste relevait son archet. Les dernières vibrations s'exténuaient dans à l'infini, dans le silence. L'émotion dans laquelle elle nous laissaient avait malgré tout quelque chose d'un apaisement. Face au corps de cette femme qui venait de devenir cadavre, l'apaisement naissait de cette emprise que la musique parvenait malgré tout à prendre peu à peu sur nous. A la victoire qui paraissait si complète de la mort, elle opposait une autre souveraineté. » (p.40). L'interrogation sur le sens de ce puissant sentiment d'apaisement apporté par la musique, lui fait prendre conscience du lien organique qui lie l'art à notre humaine condition hantée par la mort, la violence et le mal et l'amène donner à donner raison à Malraux pour qui l'art « nous permet d'affronter ce sacré, qui continue dans notre modernité à inspirer terreur et horreur ...quand « il s'en fait pour ainsi dire la face diurne » (p.48).

C'est à une expérience similaire de l'art dans son rapport au sacré que Henri Godard convie son lecteur quand il relate le saisissement qu'il éprouva un jour devant le masque tsimshian œuvre des Indiens Tsimshians de Colombie-Britannique, exposé dans le Pavillon des Sessions, au Louvre. Ce « masque de libellule cannibale » selon le placard de présentation (p. 21), retient l'attention de l'essayiste par la manière dont s'y trouvent associés l'humain et l'animal et par sa composition extrêmement élaborée. Comme Malraux devant le Sphinx, Henri Godard reconnaît que la signification rituelle de ce masque lui échappe. Le rappel des analyses que Claude Lévi-Strauss a consacrées dans la *Voie des masques* à l'art des Indiens de la Colombie Britannique n'en épuise pas la signification ; et la fascination qu'il continue d'exercer sur l'essayiste est le propre de toute œuvre de qualité : « Je ne vois rien ici, dans l'émotion que j'éprouve qui la distingue de celle que me donnent certaines œuvres d'autres départements de ce musée »(p.20). Œuvre parfaitement composée et riche de significations, le masque tsimshian fait voler en éclat les préjuges de race et de religion, récuse les qualificatifs de « sauvage » ou de « primitif » souvent employés à propos de cet art et établit avec qui sait la contempler un dialogue aussi profond que fraternel : il lui fait vivre « l'expérience d'une espèce humaine totalement rassemblée » (p.27). C'est une émotion du même ordre que suscite la contemplation au Musée des Arts africains, océaniens et amérindiens de la Vieille Charité de Marseille, des crânes d'Iryan Jaya (chapitre X) qui tiennent de « la tête de mort et de la sculpture » (p.104) devant lesquelles l'auteur fait « l'expérience unique du mélange de la maîtrise créatrice dont témoignent les formes et d'une dépossession de soi-même dont l'écho continue à se propager, de leurs créateurs jusqu'à nous » (p.106).

Ce pouvoir d'envoûtement n'est pas le propre des arts premiers. Une Vierge romane peut le manifester d'une façon magistrale. La reproduction de cette statue qui figure sur la couverture de *l'Intemporel*, 3^{ème} volume de la *Métamorphose des dieux* retient l'attention d'une part parce qu'elle n'appartient pas à la période considérée dans cet ouvrage (qui traite de la peinture depuis 1860), et d'autre part par l'intensité du regard dont elle fixe le lecteur. Fasciné par cette œuvre, Henri Godard, de passage à Barcelone, décide de se rendre au musée de Federico- Marès pour l'y admirer. L'image que la reproduction a fixée dans son souvenir ne correspond pas tout à fait à l'œuvre sculptée telle qu'elle s'offre à son regard : « C'est elle et ce n'est pas elle. Le fond noir sur lequel se détache le visage de la reproduction est en réalité le brun foncé de la chevelure en tresses qui l'encadre symétriquement des deux côtés et descend jusqu'aux épaules; dans la *Vierge* du musée, les yeux appartiennent à un visage, et ce visage a un corps. Ils sont surmontés d'un front immense, et le visage est lui-même porté par un cou non moins allongé, naissant d'un buste aux épaules si étroites qu'elles prennent à leur tour une forme ovale qui correspond à celle du visage, en dessous. Ici nul cadrage n'isole le visage, mais quand je me suis concentré sur lui après avoir parcouru des yeux en tous sens l'ensemble de la statue, je le retrouve lui aussi le même et autre. Par rapport à celui de la reproduction, il vient d'ailleurs. Sa fixité, sa profondeur sont d'une autre nature. » (p.64). Conçue pour suggérer le surnaturel - « Cette Vierge est notre Sphinx » (p.63), écrit-il - cette œuvre, exposée au musée où personne ne la prie, suggère cependant comme « un parfum de spiritualité » (p.95) et introduit le spectateur agnostique dans un imaginaire dont il n'aurait eu qu'une connaissance abstraite s'il n'avait pas connu cette œuvre romane.

En Inde, où règne un surnaturel vivant, Henri Godard qui marche sur les traces de Malraux, visite le temple -caverne d'Eléphanta qui renferme la célèbre triple tête de Maheçamurti⁶. Cette caverne est perçue dans une optique malrucienne, au travers de l'opposition entre la nature ennemie et de la création comme acte victorieux : « (...) les sculpteurs ont donné à cette paroi de montagne des formes qui la nient en tant que telle (...) le sentiment d'écrasement que produit cette caverne est effacé par l'affirmation souveraine de ces formes » (p. 92). Mais au sein de cette grotte, devant le Mahaçmurti, l'essayiste vit « une rare expérience de saisissement pour un occidental contemporain » (p. 87). Plus qu'un sentiment de plénitude ou d'apaisement, cette statue lui fait éprouver le sentiment de « l' Absolu » : « Qu'est-ce, sinon un absolu, qui en présence de ce visage me délie de toute

⁶ Voir *Le Miroir des limbes*, t.III, p. 211-212.

idée, de tout besoin de nommer et de mettre en rapport ? A quoi peut tenir ce moment hors du temps qui rassemble tout mon être à son plus haut point d'intensité, dans une contemplation pure de son objet. »(p. 89) Mais, rappelle Henri Godard, une telle expérience du sacré n'a pu advenir que parce que cette statue a été sculptée selon les lois symboliques qui lui ont donné une « cohérence nouvelle ». (p.91)

Mais la principale leçon que l'auteur tire de ces différentes expériences « de saisissement » devant des œuvres aussi différentes et aussi diverses, c'est le sentiment de la dignité de l'homme et la foi en son pouvoir créateur, pouvoir par lequel il oppose à un monde qui le nie une œuvre cohérente et maîtrisée : «Chaque fois qu'entre une œuvre et un spectateur - un auditeur, ou un lecteur - la rencontre s'opère, la victoire est celle de tous : de celui qui est sensible à l'œuvre non moins que de son créateur, et à travers eux, de l'humanité entière. (...) Dans le vécu de ces rencontres, le mot de dignité n'est pas trop fort pour dire le sentiment que nous avons alors de l'espèce humaine. Dût celle-ci, dans l'avenir, être balayée de la surface de la terre, ce sentiment ayant été, un jour, dans l'absolu de nos consciences. » (p.59.) Cet essai est le plus bel hommage que l'on ait fait ces dernières années à Malraux écrivain d'art dont la pensée esthétique est rendue si vivante, si féconde et si nécessaire à notre époque.

On ne peut quitter cet essai sans rappeler ces mots écrits par le général de Gaulle en 1958 à Malraux, mots que cite Henri Godard (p.13) et qui pourraient être aussi les siens : « Grâce à vous, que de choses j'ai vues - ou cru voir- qu'autrement je devais mourir sans avoir discernées. Or ce sont justement, de toutes les choses, celles qui en valent la peine. » (p.13)

Moncef Khémiri

TANNERY, Claude, *L'Héritage spirituel de Malraux. Suivi d'un entretien avec André Malraux*, Paris, Arléa, 2005, 109 p.

Claude Tannery, auteur de *Malraux l'agnostique absolu, ou La Métamorphose comme Loi du Monde* (1986), plaide pour que les œuvres de Malraux soient d'abord lues comme « les expressions successives de sa quête, sachant qu'il était habité par le sentiment et la perception qu'il existe un autre monde que celui de l'apparence ». Ne confie-t-il pas lui-même à Olivier Germain-Thomas, dans l'entretien qu'il lui a accordé sur France-Culture : « toute ma vie, ce qui m'a paru important est d'aller au-delà des apparences » ? Dans son récent ouvrage, *L'héritage spirituel de Malraux*, il s'intéresse donc au Malraux de *L'homme précaire et la littérature*, car c'est dans ce texte publié à titre posthume et peu abordé par la critique que l'on peut saisir, explique-t-il à Olivier Germain-Thomas, le dernier tournant de la réflexion de Malraux. Un entretien inédit avec l'auteur, qui ressemble davantage à un instant de quête, et ressorti 33 ans après, vient étayer les idées exposées.

Claude Tannery commence par une mise au point sur les dérives d'une critique qui aurait entraîné quelque malentendu sur l'œuvre de Malraux : d'abord en accordant plus d'importance aux engagements politiques et historiques qu'à la méditation sur l'homme, puis en considérant *L'homme précaire* comme un texte consacré à la littérature, alors que le dernier chapitre, l'aléatoire, résonne comme un testament dont la dernière phrase évoque la possibilité d'un jaillissement spirituel, enfin dans cette façon de « fuir les questions dérangeantes de Malraux », parce qu'elles remettent en question certaines habitudes de pensée.

Face à Olivier Germain-Thomas, Claude Tannery revient sur la fameuse phrase imputée à Malraux, si souvent commentée et citée : « Le 21^e siècle sera religieux ou ne sera pas. » 4- C'est une prophétie ridicule, a écrit Malraux, affirme Tannery. Même s'il a toujours pressenti un renouveau spirituel, ce n'est pas sa manière de penser. Cette phrase, explique Tannery, est apocryphe ; la pensée de Malraux est beaucoup plus subtile. En mars 1955, dans la revue *Preuves*, il avait écrit : « le problème capital de la fin du siècle sera le problème spirituel ». Malraux posait le problème en spiritualité et non en religiosité. Quand il évoque le jaillissement spirituel qu'il pressent, il précise toujours que ce qui pourrait sortir de ce jaillissement sera très différent de ce que nous appelons religion, quelque chose que nous ne devons pas chercher à prévoir.

Une rapide rétrospective de l'œuvre de Malraux permet d'en rappeler quelques idées forces. Dès 1926, l'écrivain constate la faillite de l'homme après la mort de Dieu proclamée par Nietzsche. La substance de *La Voie royale* se résume dans le cri de Perken : « Il n'y a pas de mort. Il y a seulement moi qui vais mourir ». C'est le portrait de la faillite de l'individualisme. Que l'homme ne soit pas la plus vieille énigme, ni la plus importante, c'est là une idée qui a toujours alimenté la quête spirituelle de Malraux. Mais une fois le bilan déposé, il s'agit de construire. Ainsi, l'espoir de fonder l'Homme à nouveau reste une constante dans son œuvre.

Au colloque des *Noyers de l'Altenburg*, les intellectuels sont confrontés à la question du « mystère de l'homme » et à la question : « la notion de l'homme a-t-elle un sens ? » Claude Tannery montre comment la méditation métaphysique de Malraux se développe à partir des arts plastiques. En effet, ce dernier interpelle les formes successives qu'a prises la création artistique pour comprendre cet échec et pour trouver une réponse à : qu'est-ce que l'homme ? Il s'aperçoit que ce qui est intéressant, ce n'est pas de répondre à la question, mais de la poser autrement.

Après les civilisations, l'homme prend conscience que les religions aussi sont mortelles. Mais, nous rappelle Tannery, malgré l'impossibilité de trouver dans une religion une donnée universelle et intemporelle sur laquelle l'homme pourrait construire une nouvelle spiritualité, la recherche de cette donnée sera toujours au cœur de toutes les œuvres de Malraux. L'échec des religions et de l'Etat est suivi par la faillite de l'histoire dès le moment où l'homme a structuré « l'organisation de l'avitissement ». Puis au 20^e siècle, techniques et machines manipulent l'homme : c'est donc aussi la faillite de la science pour expliquer l'Homme, même si elle permet de mieux formuler la question.

Nous pouvons constater avec Tannery que de façon paradoxale, d'un côté, l'écrivain cherchait une donnée permanente, de l'autre, il chantait dans toutes ses œuvres un hymne à la pluralité et à la métamorphose. Il reste que sa quête fut aussi cette tentative de réconcilier en lui la métamorphose, la pluralité et l'unité.

Dans ce qu'il a placé sous le signe de l'étonnement, Claude Tannery montre qu'après la Salpêtrière, ce qui va guider la réflexion de Malraux jusqu'à sa mort, c'est cette pensée : « la révélation est que rien ne peut être révélé; l'inconnu de l'impensable n'a pas de forme ni de nom »; l'impensable n'est pas celui qui nous est caché. Il n'implique pas notre impuissance. « Il n'implique RIEN » Malraux insiste sur le fait que les absolus sont relativisés aujourd'hui.

Il faut donc donner tout son sens à relatif, c'est-à-dire, ce qui établit une relation. Toutes les religions ont été un moyen de se relier ou de relire. Et maintenant, nous en entendons la voix, mais nous n'en comprenons pas le langage, rappelle Tannery à Olivier Germain-Thomas. Il ne fait aucun doute qu'aux yeux de Malraux, il faut passer à autre chose, à quelque chose qui soit compatible avec tout ce que nous avons accumulé comme connaissances, compatible avec le fantastique retournement spirituel qu'il évoque au sujet de la mort et de la vie. En ce sens, les critiques ont eu tort de le croire exclusivement hanté par la mort, sa pensée nous laisse une des plus belles questions sur la vie et sur la mort. Presque tous ses romans se terminent par un hymne à la vie. Perken récuse le caractère souverain de la Mort, le réduisant à la mort de l'individualité. Pour l'écrivain, c'est la vie qui donne sa signification à la mort, d'où cette audace de parler à la mort d'égal à égal. L'expérience de l'hôpital rapportée dans *Lazare* montre qu'il ne cherche plus à comprendre le secret de la vie, mais à communier avec lui. En effet, Malraux a compris que pour prendre conscience du flux vital à l'œuvre dans le cosmos, pour éprouver une émotion fondamentale ou entrer en communion avec la vie, il faut dépasser le cadre de la personne.

Rappelant cette confiance de Malraux, en 1971, à Yves Florenne : « j'aimerais ne mourir qu'en sachant ce que j'ai pensé de la vie », Claude Tannery souligne avec émotion l'importance de ce message : que fait l'homme depuis des millénaires? Il essaie de vivre en sachant ce qui se passe après la mort. Au fond, sa vie est orientée par ce qui se passe après la mort. Malraux propose de faire exactement l'inverse. Depuis ses écrits de jeunesse, les écrits du « royalement autre » où il se demande : qu'est-ce que l'homme, qu'est-ce que la vie, et dans ses dernières années, Malraux s'est libéré de la question du sens de la vie. Ayant pleinement accepté l'inconnu de l'impensable, après la Salpêtrière, Malraux va donc pouvoir se libérer de la « question du sens ». L'homme avait besoin qu'on légitime l'Univers parce qu'il accordait plus d'importance à l'interrogation posée par la mort qu'à l'interrogation posée par la vie. Malraux écrit qu'une civilisation pourrait s'immuniser contre la question du sens. Après tout, l'homme et la femme unis par l'amour ne se posent pas la question du sens de l'amour. Ils essaient de le vivre. Pourquoi l'homme ne serait-il pas capable d'éprouver l'univers comme on éprouve l'amour sans avoir besoin de le légitimer ?⁹

Il reste à admettre que l'homme trouve une « image de lui-même dans les questions qu'il pose » et non pas dans des réponses successives et éphémères. Il y trouverait peut-être le moyen de se libérer de l'angoisse, car force est de constater qu'aucune des réponses proposées jusqu'ici n'a libéré l'homme de l'angoisse psychologique ou métaphysique.

Qu'en est-il de l'Art ? Tannery serait un des seuls à souligner la rupture survenue chez Malraux au musée du Caire, en 1965 et où il aurait renoncé à considérer l'art comme un anti-destin : il rapporte le témoignage oral de Jean Grosjean qui corroborerait ce revirement de Malraux à partir d'un de leurs dialogues. Certes, l'auteur avait fait pendant longtemps du monde de l'art un monde autonome qui n'a pas de sur-monde et ne renvoyant qu'à lui-même. Malraux a pensé que l'Art était un anti-destin dans le sens où il représente une victoire sur le temps et apporte une rectification constante à la création. Mais il y a eu cette prise de conscience de la précarité de la survie artistique. Dans le dernier tome de *La métamorphose des dieux* et encore plus dans *L'homme précaire*, Malraux réintègre l'art dans la vie, à la presque-île de l'aventure humaine, nous dit Claude Tannery. Désormais, le monde de l'Art cherche lui aussi son sur-monde. A la fin de *La métamorphose des dieux*, il écrit: « Et l'homme s'aperçut que l'Intemporel n'est pas non plus éternel. » A partir de là, la survie et la présence des œuvres ne sont plus affirmatives mais interrogatives.

Faut-il supposer que l'être humain porte en lui un langage de formes qui transcende les civilisations ? Cette interrogation poussera Malraux à accepter l'idée de « formes primordiales » qui sont à la source des formes artistiques créées par l'homme.

En somme, Malraux montre que l'art est devenu une énigme pour lui et qu'il ne légitime ni le destin, ni la vie, ni la mort, ce qui n'enlève rien à sa grandeur. En effet, si l'immensité du temps qu'apporte le monde de l'Art n'est plus infinie, il demeure un monde dans lequel foisonnent tous les temps et même les absences de temps. L'idée d'un « englobant » s'impose alors, non comme une synthèse, mais comme une remontée vers la source.

Abordant le sujet crucial de la métamorphose et de l'aléatoire dans la réflexion de l'écrivain, Claude Tannery confie à Olivier Germain-Thomas : à partir de l'histoire des religions, comment pourrions-nous nous relier au divin, à ce qui est au-delà des apparences, sachant que nous sommes dans une civilisation qui est loin d'être positiviste, la civilisation de l'aléatoire, aléatoire que l'écrivain a accepté comme l'englobant (celui qui contient tout). Le dernier chapitre de *L'homme précaire*, c'est le statut royal donné à l'aléatoire, « cette incertitude englobante qui règne au paradoxal sommet de nos certitudes limitées. » Et Malraux de poursuivre : « Devant l'aléatoire, ni le monde, ni l'homme n'ont de sens, puisque sa définition même est l'impossibilité de sens- par la pensée comme par la foi ».

Toutefois, l'aléatoire ne doit pas être confondu avec le hasard ou le scepticisme. L'aléatoire peut se fonder en foi. Aléa renvoie à quelque chose de possible ou de probable qui apparaît. Dans le jeu de dés, c'est l'homme qui secoue lui-même le cornet à dés; autrement dit, il est en partie responsable de sa vie.

Le jeu de l'aléatoire tel que Malraux le propose est un jeu successif d'incarnations et d'ascensions, la vie étant une succession infinie de potentialités et d'actualités. L'aléatoire donne forme à la pluralité des possibles. Quand Malraux nous propose l'aléatoire comme englobant de l'univers, cela correspond, nous dit Tannery, au modèle des scientifiques et des mathématiciens qui travaillent tous sur des modèles à variables aléatoires, ce qui touche la vie quotidienne, mais aussi les calculs d'une compagnie d'assurances et du secteur économique. Pour ces scientifiques, la pensée de Malraux sur l'aléatoire pouvait donner des fondations solides à des modèles à variables aléatoires qui sont des outils puissants mais qui n'ont pas encore leur philosophie. Notre vie dépend aujourd'hui de l'aléatoire, mais nous n'avons pas de prise sur l'aléatoire parce que, jusqu'ici, la pensée humaine a refusé l'aléatoire, elle vivait sur des certitudes. L'aléatoire, c'est le discontinu et l'imprévisible, or, nous avons toujours privilégié la fixité. En 1972, ou même après, explique Tannery à Olivier Germain-Thomas, l'époque n'était pas prête à accepter ce que Malraux a dit (c'est ainsi qu'il justifie son long silence sur l'entretien qu'il a eu avec l'auteur et qu'il ne publie qu'aujourd'hui). Il n'y aura aucun autre texte où celui-ci a dit la victoire inéluctable de la machine sur l'homme. Notre époque acceptera peut-être. Malraux pense que le monde ne pourra pas vivre dans la notion d'homme héritée de l'Occident. Il faut donc faire son deuil de l'Occident et comprendre qu'on est dans la métamorphose. Autrement dit, les valeurs qui ont abouti à cette civilisation de la machine entrent dans le jeu de la métamorphose. Il l'avait annoncé pour la Russie. Malraux pressent le changement de paradigme, le jaillissement spirituel où l'homme précaire a un rôle à jouer, mais il sait aussi que c'est la tâche des successeurs. .

Claude Tannery traduit ce que représente pour l'écrivain cette notion d'homme précaire : c'est « un homme qui est engagé dans une métamorphose de la culture, ce qui le fait vivre entre deux imaginaires. C'est un homme qui ne durera pas et qui, bientôt, s'installera dans un autre imaginaire. C'est un homme provisoire, un homme précaire. Mais il est aussi l'homme qui doit inventer la *precaria*, la prière qui permettra à l'aléatoire d'avoir une mystique, une « réalisation métaphysique », qui donnera de la grandeur à: étonnement, et qui rendra de nouveau légitime et justifiée l'exploitation de la terre et de l'espace. L'homme précaire est une chrysalide qui sait qu'elle est provisoire et qui sent qu'elle sera autre chose ».

Au terme de sa réflexion, Claude Tannery insiste sur le long cheminement de l'écrivain dont l'aboutissement peut être daté à partir de sa rencontre avec des lieux sacrés comme Elephanta et la Cascade de Nachi, aboutissement qui doit être notre point de départ. Il faut partir des interrogations de Malraux, comprendre que c'est un héritage, une vie spirituelle qu'il nous appartient de faire fructifier, ce qui signifie le passage obligé par ce questionnement exaltant:

Voulons-nous que notre vie soit orientée par le « mystère invincible de la mort » ou par le « mystère insolite de la vie » ?

Serons-nous capables de nous immuniser contre la question du sens ?

Serons-nous capables d'inventer la prière de louange à la métamorphose et à l'aléatoire, à son « incertitude englobante » et à son infinie succession d'incarnations et d'ascensions ?

Lui-même choisit d'entonner un véritable hymne à cet héritage spirituel en déclarant : « Que la vie soit orientée par le « mystère insolite de la vie » et non plus par le « mystère invincible de la mort », que l'aléatoire soit accepté comme l'englobant où passent toutes causalités et tous conditionnements, que l'inconnu de l'impensable n'épouvante plus l'humanité, que l'étonnement métaphysique ne soit plus ressenti comme un drame, voire comme un abandon, que s'élève une prière de louange à l'aléatoire et à l'étonnement, suppose une nouvelle spiritualité dont Malraux, très souvent, a évoqué l'apparition ou le jaillissement. »

Anissa Benzakour Chami

SAINT CHERON Michaël de, *Malraux : La Recherche de l'absolu*, éditions de La Martinière, 2004.

Le livre de Michaël de Saint Cheron est un livre d'admiration : il naît d'une proximité avec Malraux et d'une longue intimité avec son œuvre. Comme le dit son auteur lui-même, il ne s'agit ni d'une biographie ni d'un essai universitaire : il a pour but « d'appréhender le cheminement intérieur d'un homme qui, toute sa vie durant, [...] n'a cessé de chercher la vérité, la 'réalité absolue', après la mort de Dieu » (p. 9-10). Pour cela, il nous invite à suivre cette « aventure spirituelle » à travers différents moments de sa vie et de son œuvre.

Le livre se divise en huit parties. Dans la première (« Une Jeunesse contre le colonialisme et le fascisme ») il est question de sa jeunesse littéraire, de son esprit indépendant et de sa formation autodidacte. L'auteur y repère la naissance de certains thèmes fondamentaux chez Malraux comme ceux de la souffrance et de la mort, malgré le ton farfelu de ses premiers écrits. Il parle encore des voyages de Malraux en Indochine, de l'affaire des statues volées et de l'engagement contre le colonialisme aux côtés de Paul Monin, en y soulignant le germe de la pensée révolutionnaire qui soutiendra *Les Conquérants* et *La Condition humaine*. Par la suite, c'est la question de la lutte contre le fascisme qui constitue l'intérêt du chercheur qui nous fait revivre certains moments significatifs de *L'Espoir* et du combat de Malraux en Espagne.

La deuxième partie (« La Voix de la France ») s'occupe de la période de la Résistance et de la Brigade Alsace-Lorraine, et de l'engagement politique de Malraux pour la libération de la patrie. L'action et les voyages du Ministre du général De Gaulle pour la diffusion de la culture française constituent aussi l'un des axes de la réflexion de Saint Cheron.

Suit « La fascination pour Israël », où, évoquant la déclaration de De Gaulle après la guerre des Six-Jours devant laquelle Malraux s'est tu, l'auteur cherche à prouver l'admiration de l'écrivain et du Ministre pour le peuple juif, bien qu'il trouve étrange son silence sur le génocide commis par le régime nazi et sur les révoltes des Juifs dans les camps et les ghettos à partir de 1943: « C'était pour lui un domaine interdit dont seuls les Juifs pouvaient parler » (p.62). Ce n'est qu'après que Malraux en parlera pour dénoncer les atrocités des camps d'extermination et pour réaffirmer « la mystérieuse volonté de vivre de ceux qui furent confrontés à la barbarie » (p. 64). Ce que l'auteur met en évidence c'est la lutte incessante de l'homme contre le Mal : « Cette part de l'homme, ce n'est pas la transcendance qui habite l'âme humaine ? » (p. 65).

Le chapitre sur « L'Inde éternelle » permet à Saint Cheron de s'étendre sur l'idée de la quête « d'un inépuisable Absolu qui transcenderait jusqu'à l'Être », selon les mots de Malraux dans *Antimémoires*. L'Inde est, plutôt que toute autre grande civilisation, le pays qui va le fasciner, sans qu'il puisse lui-même en connaître les vraies raisons. L'auteur souligne l'envoûtement de Malraux pour l'art hindou, les grottes d'Ellora et d'Eléphanta ayant été des moments particuliers de révélation et de méditation pour l'amateur des œuvres d'art, comme s'il était devant le secret du monde « que l'art transmet sans le dévoiler », d'après les *Antimémoires*. « Mais Malraux ne prétend pas 'connaître' la pensée indienne. 'J'essayais de saisir les grandes rumeurs dont elle m'obsédait' », affirme Michaël de Saint Cheron en citant Malraux (p. 86). Cherchant à accentuer la différence entre hindouisme et bouddhisme et entre l'âme bouddhique et l'âme grecque dans la vision de Malraux, l'auteur finit par souligner la rupture radicale de l'auteur de *L'Homme précaire et la littérature* avec l'Inde et le bouddhisme quand il affirme : « que la mort existe et que seule lui réponde la Crucifixion, appelle le pathétique ». Est-ce que Malraux refuse ou accepte ce pathétique ? C'est la question qu'il faudrait à mon avis nuancer.

Dans le chapitre 5, « L'art, entre métamorphose et antidestin », souligne l'intérêt que Malraux a porté à l'art depuis sa jeunesse : ses rapports avec les peintres de l'époque, l'action du ministre pour la diffusion de la culture et de l'art avec la création des Maisons de la Culture, l'organisation des grandes expositions et l'engagement d'artistes renommés pour des œuvres publiques telles que le plafond de l'Opéra et celui du Théâtre de l'Odéon et, enfin, avec le prêt de *La Vénus de Milo* et de *La Joconde* à des musées étrangers. Par la suite, c'est de l'idée centrale de *La Métamorphose des dieux* qu'il s'agit : « que l'œuvre d'art se métamorphose mais qu'elle n'est pas immortelle » (p. 98). Ce sont les questions qui ont jalonné les écrits sur l'art de Malraux (métamorphose, pouvoir créateur, antidestin, intemporel, survie de l'art etc). En survolant les textes les plus connus de l'écrivain d'art, l'auteur nous fait revisiter *Les Voix du silence*, *La Psychologie de l'art* et le discours de la Fondation Maeght, entre autres, tout en présentant également des commentaires – pour et contre – sur la réception de l'histoire de l'art qu'entreprend Malraux, et les rapports qu'on a souvent signalés entre son œuvre et celle de certains philosophes, comme Spengler, Kant, Benjamin et Hegel. Il est aussi important de remarquer les allusions aux amitiés de Malraux avec certains peintres, dont Chagall, et les quelques morceaux de lettres inédites que nous avons le plaisir de lire.

Le sixième chapitre, « Le sens du monde », s'occupera de ce que de Saint Cheron appelle « la dernière découverte capitale dans le domaine de l'esprit » faite par Malraux : la biologie. Après avoir souligné que Malraux « avait formulé plusieurs critiques à l'encontre de la science » (p. 123) à laquelle il « s'est intéressé si tardivement », l'auteur, rappelant le discours prononcé à l'inauguration de la Maison franco-japonaise de Tokyo, dira que « Malraux avait eu l'intuition que si la science détrônait l'homme dans l'univers en le réduisant à un accident, elle était également l'une des voies par lesquelles les hommes pouvaient se rapprocher dans la prise de conscience universelle de la survie de la Terre » (p. 128). Mais la suite du chapitre ne me paraît pas convaincante de ce que la biologie puisse être vue comme un « nouvel antidestin », du moins je ne vois pas très clairement quel rôle faire attribuer à la science par Malraux, si ce n'est celui de « rendre intelligible l'espèce », suivant les propres mots de Michaël de Saint Cheron (p. 129).

L'avant-dernier chapitre concerne l'engagement de Malraux au Bangladesh en 1971. L'auteur présente les faits et la situation politique qui ont donné origine aux conflits, sans oublier les réactions de part et d'autre que la prise de position de Malraux a pu provoquer. Finalement cette intervention de Malraux dans la politique internationale a été vue par l'Inde et le Bangladesh comme une nouvelle expérience de la fraternité, à l'égal de sa participation en 1936 en faveur de la République espagnole.

Enfin, le dernier chapitre, intitulé « La mort et l'autre » revient à l'intention initiale du texte et pose le problème complexe de la transcendance qui traverse l'œuvre de Malraux, ce qui a déjà entraîné des interprétations très diverses. La question qui reste irrésolue, à mon avis, c'est celle du sens de cette transcendance dont parle souvent Malraux. Je ne pense pas que l'on puisse allier en toute simplicité mort et transcendance, comme si ces deux termes étaient des synonymes. Que Malraux ait fait plusieurs expériences de la mort, sa biographie nous le prouve et Michaël de Saint Cheron nous le montre dans ses pages finales. Mais la conscience de la mort, et les tentatives d'y échapper ou de la transcender (soit par une croyance ou la méditation qui l'obsède en Orient, soit par l'art dont le côté intemporel le fascine, soit par le legs de la fraternité qui réunit les mêmes sentiments universels de l'amour et de la paix) sont des sujets qu'il faudrait encore nuancer.

Qu'est-ce que la transcendance ? un ersatz de cet homme et de ce Dieu morts (de ce Dieu qu'il écrit pourtant avec une majuscule) (p.10)? Qu'est-ce que la fraternité ? un moyen profane de communion entre les hommes, le message d'un prophète et non pas d'un Dieu incarné ? Je ne sais toujours pas vraiment (je ne l'ai jamais su) si l'on peut séparer la

transcendance du divin. Saint Cheron se réfère à une « inépuisable quête d'une transcendance sans divin » que j'ai tendance à accepter. J'aime ce syntagme : « transcendance sans divin ». Mais comment alors justifier ces textes empreints d'une mystique religieuse que la théologie catholique ne saurait refuser ? S'agit-il d'une contradiction ? d'une pensée qui évolue par un va-et-vient qui s'accroît, par exemple, face à la mort ? Cette fascination pour la mort et le problème du Mal se rapprochent-ils d'une réflexion philosophique sur l'absurdité du monde ou serait-ce la marque d'une civilisation héritière de la souffrance et de la croix ? Est-ce que la transcendance serait la tentative d'échapper à la fatalité de la mort, qui pousse l'écrivain, l'artiste et le combattant à la recherche de toutes les solutions possibles, même si elles sont précaires et provisoires ? « Si la mort n'est pas... un débouché vers Dieu, il n'y a peut-être rien à dire. Mais je crois qu'il y a toujours la place pour la charité... N'est pas athée qui veut ! », ce sont des mots des *Antimémoires* que de Saint Cheron fait siens (p.151). Autant de questions qui me (nous) sollicitent !

Malraux, la recherche de l'absolu se termine sur l'affirmation selon laquelle Malraux aura été habité jusqu'à la fin par la transcendance : une transcendance vers un « autrement qu'être » (p.158). Cette transcendance reste encore à définir. De même que l'agnosticisme de Malraux. De même que l'absolu. Si Michaël de Saint Cheron ne nous a pas apporté toutes les réponses, c'est qu'il paraît hésiter, lui aussi, devant l'hésitation de Malraux. A nous, ce défi.

Edson Rosa da Silva

*

Pour citer ces articles :

NNN, NNN : «Compte rendu de NNN», *Présence d'André Malraux*, n° 4, automne 2005 : «La Maquette farfelue. Les *Ecrits sur l'art*», p. 70-74, 75-78, 79-83, 83-85. Textes mis en ligne sur <www.malraux.org> le 28 juillet 2009. Textes consultés / téléchargés le [date exacte du téléchargement].