

Le travail de l'écriture d'après les dossiers de genèse de *La Métamorphose des dieux* d'André Malraux

par Moncef Khemiri

« Les archives livreront un jour le secret de cette œuvre tendue vers une perfection dont le souci n'a jamais quitté Malraux (...)»

Manès Sperber, « Un pascalien sans religion »,
Les Nouvelles littéraires, 25 novembre 1976, p.3

Se pencher sur les documents d'archives concernant la genèse de la Métamorphose des Dieux comme le propose ci-dessous Moncef Khemiri, qui a participé à l'établissement et à l'annotation du texte pour l'édition dans la Pléiade, c'est apporter un démenti à la légende d'un ouvrage composé au fil de la plume, épousant à l'aveuglette les fulgurances d'un esprit brillant. C'est, au contraire, dévoiler le travail et les incessantes recherches d'une écriture de montage en mouvement perpétuel où les fulgurances ne sont pas un point de départ mais un résultat.

Même si André Malraux pensait que son œuvre ne se confondait nullement avec les différents états du texte qui l'a engendrée - « Vous savez que je n'ai jamais tenu pour mien que le texte corrigé sur les épreuves d'imprimerie...» écrivait-il à Daniel Halévy, en 1927 - l'on peut cependant estimer que ses écrits sur l'art auraient tout à gagner de voir levé le voile sur le secret de leur fabrication, car ils ont longtemps pâti d'un préjugé défavorable, encore tenace de nos jours, et selon lequel ils ne seraient qu'un pot pourri de libres propos. Ce préjugé a paradoxalement été renforcé par les nombreux entretiens télévisés auxquels l'auteur s'est prêté volontiers, et où on le voit parler avec une si grande facilité des arts et des civilisations les plus anciennes, et formuler sa pensée dans des « raccourcis si fulgurants», comme l'a souligné André Chastel (« André Malraux, l'homme de la métamorphose », in *L'image dans le miroir*, collection « Idées », Gallimard, 1980, p.138). Ce qui a laissé croire qu'il aurait écrit ses essais esthétiques

avec la même facilité. Alors qu'en réalité, il ne parle si bien de l'art que parce qu'il a déjà beaucoup réfléchi et beaucoup écrit sur les questions qu'il aborde avec les journalistes. Les propos très brillants qu'il tient à Pierre Dumayet ou à Jean-Marie Drot et les formules éblouissantes qui viennent s'incruster sur l'écran, dont quelques unes ont été transcrites par André Brincourt pour les lecteurs du *Figaro littéraire* (n° 1464, 8 juin, 1974), proviennent en effet pour la plupart d'entre elles, de ces « livres sur l'art » dont l'écriture et la composition ont été particulièrement laborieuses.

En effet, quand on examine les dossiers de genèse de *La Métamorphoses des dieux*, on se rend très vite compte de l'énorme travail réalisé par l'auteur qui n'écrivait pas comme le « rossignol chante », selon la formule qu'il a lui-même utilisé à propos de Chardin (dossier de genèse n°4). La moindre idée, la moindre formule est l'aboutissement d'un long tâtonnement et d'un incessant travail de réécriture.

Les 65 dossiers de genèse de la *Métamorphose des dieux* qui comportent plus de quinze milles feuillets - (Voir tableau des dossiers de genèse dans les *Ecrits sur l'art*, vol.V, p. 1311-1323) - témoignent du soin avec lequel l'auteur a travaillé ses textes, qu'il reprenait inlassablement pour en améliorer l'organisation et la formulation, avant d'aboutir à la version finale qui n'est jamais la version définitive, car l'auteur continue à améliorer son texte et à l'enrichir, même quand ce dernier en est au stade de la maquette.

Pour y parvenir, Malraux n'hésitait pas à abandonner, comme en 1953 la « Première version de la Méta » formé de 16 chapitres, après en avoir monté la maquette, pour se lancer dans une nouvelle version ou à sacrifier un chapitre entier comme ce fut le cas de ce chapitre IX, consacré à Chardin et à Vermeer, qui devait figurer à la fin de *L'Irréel*, - et que nous avons donné en appendice dans le volumes V des *Œuvres complètes* (Voir p. 1045-1056). Sa phrase fétiche : « Recommencez-moi ça », semble avoir été, d'après le témoignage d'Alain Malraux, le grand principe qu'il a suivi dans son travail d'écriture.

Au vu de la précision et de la qualité des corrections apportées à ses manuscrits, à ses dactylographies et même au texte monté sur maquette, et de l'extrême vigilance avec laquelle il a suivi le choix et le montage des illustrations, beaucoup de témoins ont manifesté leur émotion et leur admiration, comme c'est le cas d'Antoine Terrasse devant les maquettes et les épreuves des

la *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence* : « C'est dire avec quelle émotion on retrouve ces maquettes, ces épreuves- vivant témoignage de son attention, de sa rigueur, comme du soin méticuleux qu'il apportait à la présentation des images. Celles-ci mises en place, voici qu'il relisait à nouveau le texte (...) et il lui apportait encore de nombreuses modifications, petites étincelles d'une écriture fine : ultimes retouches, dernières notes jetées sur la partition pour que s'élève le chant dans sa plénitude ». Ces propos enthousiastes valent aussi pour *la Métamorphose des dieux* dont la maquette - dans la première version comme dans la nouvelle- est abondamment annotée et enrichie et dont les illustrations, recherchées chez les collectionneurs et les meilleurs photographes, et choisies avec un soin extrême, font cependant l'objet de nombreuses modifications touchant autant leurs dimensions que la qualité de leurs couleurs ou de leur éclairage, afin d'être en parfaite harmonie - en parfaite synchronisation, serions-nous tenté de dire - non seulement avec le texte, mais aussi avec le reste des reproductions : « « La partie photo est plus près du montage cinématographique que de l'illustration traditionnelle », a déclaré l'auteur à Gilbert Ganne.

Ce qui retient l'attention du chercheur qui se trouve devant les dossiers de genèse de *La Métamorphose des dieux*, c'est la part majeure qu'y occupent les dossiers formés de feuillets mixtes, c'est-à-dire moitié manuscrits moitié dactylographiés ou imprimés, au point que Sophie de Vilmorin qui a collaboré à la frappe des derniers chapitres de *L'Intemporel*, a pu écrire qu'il n'existe pas de « manuscrit d'André Malraux écrit entièrement de sa main » (*Aimer encore*, Gallimard, 1999, p.137). Cela est sans doute valable pour les derniers chapitres de *L'Intemporel*, dont elle a tapé elle-même le texte, et dans lesquels, il est vrai, le phénomène de l'écriture « mixte » a pris beaucoup d'ampleur. Mais en ce qui concerne la « Première version » de la Méta, il convient de noter que les manuscrits, même s'ils ne sont très nombreux, existent, comme en témoignent par exemple les dossiers 3 et 4 qui renferment de nombreux feuillets manuscrits de cette version primitive, et en particulier de l'introduction générale, ou le dossier n° 48 qui contient les états manuscrits de *L'Intemporel*. Mais la forme qui prédomine est bien celle des feuillets mixtes. Ceux-ci représentent sans doute le mieux la méthode de travail de Malraux, dans ce qu'elle a de plus original : ils montrent que la forme et le contenu du texte malrucien ne commencent à prendre forme et à s'élaborer véritablement qu'au stade des versions dactylographiés et des épreuves imprimées. Le point de départ, surtout dans la « Première

version » est souvent un court un texte manuscrit, de 1 à 10 feuillets, qui, une fois dactylographié, sert de base à une version mixte dans laquelle les enrichissements manuscrits viennent se mêler à des passages dactylographiés découpés aux ciseaux et collés à différents endroits du texte. La nouvelle version obtenue est alors tapée à la machine ; elle fait, à son tour, l'objet de multiples transformations comme la précédente ; et une nouvelle dactylographie en est proposée à l'auteur, qui l'annote, la découpe, et l'enrichit, ...et ainsi de suite , jusqu'à ce qu'à l'obtention de la version la plus satisfaisante. Au fur et à mesure que l'auteur s'achemine vers la version finale, on constate que la part des passages dactylographiés ou des textes imprimés devient de plus en plus prépondérante, et que les éléments manuscrits se réduisent alors à de légères corrections ou à des ajouts ponctuels portés sur les maquettes même.

Cette méthode de travail qui associe fortement et presque organiquement le dactylogramme au développement non seulement du texte, mais de la pensée même de l'auteur, nécessite la collaboration d'une secrétaire compétente toujours disponible, capable non seulement de déchiffrer l'écriture de l'auteur et de taper correctement ses textes, mais aussi de lui fournir dans les meilleurs délais la dactylographie à partir de laquelle il devait poursuivre son travail d'écriture. Dans les années 50, c'est Madeleine, sa seconde épouse, qui a rempli occasionnellement cette tâche ; il y a eu aussi Jenka Sperber et Germaine Chevasson ; plus tard ce furent Madeleine Caglione, secrétaire, puis Chef du Secrétariat particulier du Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, [« M.C .taper le tout », écrit Malraux en tête d'un « bout » du chapitre X.], Corinne Godfernaux, puis Sophie de Vilmorin. La majeure partie de la « Première version » de *La Métamorphose des dieux* semble en effet avoir écrite selon cette méthode mixte et fragmentaire. Autour de quelques intuitions fondamentales rapidement jetées sur la feuille blanche et immédiatement dactylographiées, se constitue peu à peu, grâce à un travail de reformulation et d'adjonction, un texte mixte, mi-manuscrit, mi-dactylographié, dont la mise au net, forme une première version. Celle-ci n'est jamais définitive, car elle est appelée à recevoir de nouvelles modifications tant structurelles que discursives en fonction de l'ensemble dans lequel elle va être insérée. Sur cette méthode, nous possédons le précieux témoignage de Sophie de Vilmorin qui s'est occupé, à partir de 1972 du secrétariat d'André Malraux : « André Malraux descendait vers dix heures, du matin et il se mettait à son bureau. Il travaillait sans relâche jusqu'à l'heure du déjeuner. Comment écrivait-il ? Si la feuille était blanche, si c'était la première, il écrivait peut-être une demi-page et il me téléphonait car j'étais au premier étage - le

téléphone intérieur fonctionnait constamment- et il me disait « Menu bout ». Je comprenais et je descendais en toute hâte chercher ce « menu bout » que je tapais tout de suite. Sitôt fait, je le lui redescendais, et il écrivait à la suite du morceau dactylographié. Et ça continuait ainsi. Je tapais ce qu'il m'écrivait au fur et à mesure. Lorsqu'il y avait un certain nombre de pages dactylographiées sur lesquelles il avait écrit à la main, il prenait des ciseaux et il coupait, il collait, il coupait, il collait. C'est fou ce qu'il coupait et collait. Ses manuscrits étaient de véritables patchworks : un peu de dactylographie, un peu d'écriture. Puis ça recommençait... Puis je reprenais des tas entiers et de tout cela je faisais des frappes propres. » (*Paris-Match*, 5-12-1982).

De ce mode d'écriture fragmentaire et de cette méthode de recomposition, il résulte un texte complexe, à plusieurs strates, qui change à chaque dactylographie, et à chaque correction. Ce que les dossiers de genèse de la « Première version » font apparaître, c'est en effet l'absence de canevas et encore moins de plan général qui gouverne le texte. Il n'y a pas pour le cas de *La Métamorphose des dieux* de « programmation (...) qui anticipe sur la textualisation », selon l'expression de Pierre-Marc de Biasi, (*La génétique des textes*, Nathan, 2000, p. 32). Malraux semble avoir pratiqué « l'écriture à structuration rédactionnelle » (*Ibid.*, p. 33) : il se lance directement dans l'écriture de ses essais esthétiques sans avoir établi de plan au préalable et laisse à l'écriture le soin d'élaborer l'œuvre. La rédaction de *La Métamorphose des dieux* tient en effet davantage d'une écriture à processus que d'une écriture à programme. L'organisation générale de l'ouvrage se dégage peu à peu, à partir d'une riche masse textuelle dont les épreuves successives font apparaître - révèlent, comme en photographie - les lignes de force. Dans une note à Albert Beuret à qui il venait d'envoyer les 2 premiers chapitres de *L'Intemporel*, Malraux écrit : « Beuret/ Intemporel Ce sont en gros les 2 premiers chapitres. Je donnerais la moitié dès que j'aurais vu avec ces épreuves où je vais. »

M-F. Guyard, étudiant la genèse des *Antimémoires* a constaté, au vu des manuscrits que « ce qu'écrit Malraux (...) n'obéit pas à un plan arrêté à l'avance (...) il élabore des textes d'inégale longueur (...) [qu'] il ne cessera de fragmenter, de regrouper, de redistribuer ». Cela est tout aussi vrai des *Ecrits sur l'art* en général et de *La Métamorphose des dieux* en particulier où le constant travail de recomposition, de remaniement, de déplacement, de suppression et de réécriture rend difficile toute tentative d'établir une chronologie rigoureuse des différents états du

texte. Un fragment manuscrit placé en tête d'un texte n'est pas nécessairement le plus ancien, car l'auteur pourrait l'avoir ajouté en haut d'un passage dactylographié écrit antérieurement.

La principale difficulté que pose ce mode d'écriture est bien évidemment le risque d'incohérence et de discontinuité. En mettant bout à bout des passages écrits à des périodes assez éloignées - l'écriture du premier volume de *la Métamorphose des dieux*, publié en 1957, a commencé probablement en 1951- et dans des directions qui ne sont pas nécessairement les mêmes, l'auteur court le risque de proposer à son lecteur un texte discontinu et incohérent. Ceci explique sans doute l'immense et incessant travail de réécriture et de restructuration auquel s'adonne l'auteur chaque fois qu'il entreprend de composer un nouveau chapitre. Ainsi, relisant, l'un des premiers états du chapitre qu'il a consacré à l'art de la Renaissance dans la Première version (dossier n°15), Malraux s'est aperçu que la longue digression qu'il a consacrée à une comparaison entre l'art de l'Orient ancien et la Grèce trouverait sa place dans la première partie de son ouvrage. Aussi a-t-il noté en marge du texte dactylographié : «Attention : ce qui suit retourne peut-être dans le GRECE ». Après la rédaction du texte, suit le travail de réorganisation grâce auquel les ensembles se constituent, et qui s'accompagne de réécriture et d'adjonctions.

Dans les dossiers de genèse, on trouve de nombreux documents qui témoignent de ce travail de restructuration auquel s'adonne l'auteur sur des textes déjà écrits, comme le montre par exemple ce plan que l'auteur tente d'élaborer pour le chapitre XII de la Première version :

« XII

L'ordre serait sans doute

Le monde de l'art/

(pris pour ?) la lumière romantique

2) Raccorder sur la salle du Louvre

3) Exclut l'art comme choix

4) Ici reprendre le morceau déplacé sur le déploiement du musée, ou la fin du romantisme annexant au monde de l'art les valeurs spécifiques. D'où la nature du nouveau musée. Les présences - Le piège (Maheçamourti). Pourquoi le nouveau monde de l'art est aussi un monde de valeurs ?

5) Ici viendrait le dessein de l'artiste, puis l'unité du Musée Imaginaire.

5 bis) L'accès à l'inconnu [qui naît avec, biffé] dont le romantisme prend conscience et sur lequel repose le monde de l'art, continue dans le chap. du dessein de l'artiste, qui est de même nature.

Resterait à placer le temps.

Après les présences. (...)» [Voir dossier n° 44].

Au souci de restructurer, s'ajoute celui d'assurer la cohésion textuelle en ménageant des transitions entre des fragments au départ disparates. Cela est particulièrement manifeste au niveau des annotations que l'auteur inscrit en marge ou à la fin de certains fragments. « Ici, l'Acropole comme lieu ? / L'Être ? », s'interroge-t-il à la fin du premier jet manuscrit consacré à l'art grec. (dossier n° 13). Et plus loin, il se pose la question sur la nouvelle direction à prendre : « Continuer sur la pluralité, ou placer avant Phidias ? ». Dans un premier développement consacré à l'art de la fin du Moyen Âge, il note en marge du texte dactylographié : « Création sauvée = Paradis/ Ici ou +loin ? » (Dossier 14).

Mais l'une des annotations qui revient le plus est : « soudure » ou « raccord » (« Soudure à faire, donné par ce qui suit », écrit-il à la fin d'un fragment contenu dans le dossier n°4 et dans ce même dossier nous lisons : « Raccorder le fragment en attente des épreuves du IV »). Ce procédé génère aussi beaucoup de « chutes » (voir dossier n° 36) : l'abandon de nombreux fragments qu'il s'est avéré difficile d'intégrer dans la continuité d'une démonstration : « Insertions difficiles » note souvent l'auteur à côté de certains « bouts ».

La seconde difficulté consiste dans le risque de redite, car en raison de la vaste somme qu'il a composée à partir de milliers de feuillets qu'il récrivait et déplaçait sans cesse, à des intervalles plus ou moins longs, l'auteur courait le risque de perdre, par moment la maîtrise de son texte, et de se répéter. Conscient de ce risque, on le voit noter dans ses dossiers : « La Renaissance est le seul précédent de notre résurrection (déjà dit ?). »

Cette méthode de travail fondée sur la réécriture a été d'autant plus exploitée dans *La Métamorphose des dieux* que le texte final a été réécrit à partir des 16 chapitres de la « Première version », dont la plupart d'entre eux étaient parvenus au stade des épreuves imprimées, et même du montage sur maquette. Dans la nouvelle version qu'il en a tirée, Malraux a procédé à un profond travail de refonte opérée en fonction de la nouvelle composition qu'il comptait donner à

son ouvrage. Ce travail consistera alors à déplacer des chapitres d'une partie dans une autre partie, à supprimer des chapitres jugés redondants ou parce qu'ils affaiblissaient la ligne générale de la démonstration, à en introduire de nouveaux, composées de fragments prélevés à différents endroits dans l'ancienne version. Ceci est en particulier le cas de l'Introduction générale de *La Métamorphoses des dieux*, dont le texte a été écrit à partir des pages imprimées de nombreux chapitres de la Première version (principalement les chapitres I, IV, VI, et XVI), auxquels ont été ajoutés de nombreux fragments manuscrits écrits probablement en 1955-56, quand l'auteur avait pris la décision de scinder son essai en deux volumes.

L'impressionnant jeu de variantes que présente presque chaque phrase de cette Introduction peut être étendu à toute la trilogie. Le travail d'écriture y semble avoir été réalisé, selon une poétique toute classique. Malraux, pour paraphraser Boileau, « vingt fois sur le métier, remet son ouvrage », « le polit sans cesse et le repolit », « ajoute quelquefois, et souvent efface ». En effet, si Malraux n'a pas le culte du manuscrit original, et qu'il ne considère véritablement comme sienne que l'épreuve d'imprimerie, c'est parce qu'il estime que le premier jet manuscrit n'est qu'une étape dans l'élaboration de son texte, texte dont la trame se noue et les figures se précisent d'un état à un autre. Ce que les variantes révèlent d'abord, c'est que chez Malraux la première formulation n'est presque jamais la plus heureuse. Ainsi par exemple la première phrase qui ouvre le chapitre II du Divin : « *Bien avant la chute d'Athènes, Socrate, les sophistes, Euripide, mettent en question les dieux de la cité* », est le résultat d'une reformulation intervenue au moment de la correction de la première dactylographie. Auparavant, dans le manuscrit, l'auteur avait écrit : [Socrate, les sophistes, Euripide mettent en question les dieux de la cité d'Athènes bien avant sa chute. » (dossier 14). En déplaçant le complément circonstanciel de temps en tête de phrase, et en répartissant de part et d'autre de la phrase « Athènes », et son hyponyme « cité », l'auteur a donné à cet énoncé équilibre et clarté.

On a pu également se rendre compte que le tour elliptique, dans lequel la critique a souvent vu l'une des principales caractéristiques du style de l'auteur, est moins l'expression spontanée de sa pensée que le résultat d'un choix prémédité, d'un travail d'allègement et d'effacement. La deuxième phrase de ce même chapitre en témoigne. Pour un lecteur peu familiarisé avec les essais esthétiques de l'auteur cette phrase est difficilement compréhensible, parce qu'elle est trop allusive et trop elliptique : « Mais le divin survit à la gloire des Olympiens. Alexandre comble

les rêves qu'il asservit : le triomphe de Dionysos n'est pas celui de l'Asie, mais du rêve que la Grèce, et elle seule, associait à une Asie fabuleuse.» Dans le texte manuscrit, les étapes de la pensée de l'auteur sont plus marquées : « Mais [entre la mort de Périclès et celle d'Alexandre, l'évolution de la religion, si profonde qu'elle soit, touche ces dieux : les Olympiens plus que le divin. Si Alexandre détruit la cité-Etat de Périclès, (mot raturé) il en comble les rêves. La sculpture avait découvert au fronton du Parthénon la jeunesse de Dionysos, dont le triomphe n'est pas celui de l'Asie, mais d'un rêve] que la Grèce » (dossier n° 15).

Il en est de même dans cette phrase : « Mais la Grèce avait reconnu Athéna dans la *Parthénos*, et Apollon dans celui d'Olympie. Elle ne le reconnaît pas dans l'*Apollon du Belvédère*: les «faiseurs de dieux» vont devenir des faiseurs de statues. » Dans le manuscrit, elle se présentait ainsi : « [Léocharès n'attend pas qu'elle le reconnaisse dans l'Apollon du Belvédère : il n'est pas « un faiseur de dieux », mais un faiseur] de statues». On constate que dans la version définitive du texte, l'auteur a supprimé l'exemple de Léocharès et a procédé par généralisation.

La réécriture de bon nombre de passages par l'auteur témoigne aussi de ses préoccupations poétiques. Le discours généralement argumentatif et exclusivement dénotatif développé dans la première version, se transforme au cours des différentes versions et aboutit dans la version définitive, à un discours poétique riches en images qui parlent autant à l'intelligence qu'à l'imagination. Ainsi par exemple, cette phrase qui évoque dans le manuscrit l'impossibilité que l'art de Pergame puisse être adopté par Rome : « Mais l'autel de Pergame n'est pas plus imaginable à Rome, sinon comme trophée, que les bas-reliefs de Persépolis ou le sphinx »(dossier n°15), devient dans la version définitive : « Mais la grande arabesque pétrifiée de l'opéra de Pergame récuse la réalité romaine à l'égal de la frise des Panathénées; il ne serait pas moins insolite au bord du Tibre, sinon comme trophée, que les bas-reliefs de Persépolis ou le Sphinx. » (*Le Surnaturel, Œuvres complètes*, vol. V, p. 107.)

On pourrait également citer le cas de la dernière phrase de ce même chapitre où l'auteur écrit : « De la Grèce, de l'Égypte, de l'Orient, ne reste, dans le grand soleil menacé de la pompe romaine, qu'un grouillement de dieux sans sacré ni divin. Mais on peint des portraits sur les suaires du Fayoum, la prise de Palmyre disperse ses sculpteurs de tombeaux dans le monde romain; et dans la nuit qui s'approche, une fois de plus les yeux du sacré s'allument » (*Le Surnaturel, Œuvres complètes*, vol. V, p. 108) la richesse et le foisonnement des images qui se

bousculent dans cette phrase n'a rien à voir avec la relative pauvreté de ce qu'elle était dans le manuscrit : « C'est en face de ce grouillement de dieux sans divin, rassemblés dans l'Empire de la réalité, que vont paraître les formes chrétiennes. » (dossier n°15).

Le travail de réécriture témoigne d'une double volonté : donner au texte une expression aussi claire que vivante d'une part, et supprimer tous les indices qui pourraient faire ressembler son texte à une étude académique, d'autre part. Dans une version dactylographiée enrichie d'ajouts manuscrits du chapitre 5 du *Surnaturel*, un développement sur la métamorphose de la foi, outre certaines répétitions et lourdeurs, comportait aussi une référence explicite à Emile Mâle : « La pathétisation de la foi n'en marque en rien l'approfondissement. Peut-être marque-t-elle le contraire. Le sujet pathétique, lorsqu'il est traité comme (représentation, *add. ms. interl.*), non comme symbole, nous suggère la poursuite d'un Dieu qui s'éloigne. Et du sentiment de transcendance à l'émotion religieuse, de la *Majesté* à la *Pietà*, l'art tend de plus en plus à représenter, à substituer le monde des hommes à celui de Dieu. (*add. ms.* Ce sont les scènes, qui, aux pourtours du chœur, aux jubés et aux retables, substituent à l'Apparition de l'Eternel, et à l'épopée de l'Eglise le récit de « ce qui s'est passé », le mystère fixé. Emile Mâle nous a enseigné l'influence des *Méditations sur la Vie du Christ* du pseudo-Bonaventure. Le Franciscain inconnu qui les rédige invente l'agenouillement de Marie devant l'Ange, les Mages qui baisent les pieds de l'Enfant [...] » (dossier n° 17). Réécrivant ce passage, Malraux y a supprimé des répétitions (« marque », « représenter ») et des lourdeurs (« la poursuite d'un Dieu... »), a fait l'économie d'indications à caractère « académique » (Emile Mâle nous a enseigné... »), et a procédé à une reformulation synthétique : « Dans le démembrement de la foi liturgique, la scène cadrée, le «tableau sculpté» accompagne la statue isolée. La sculpture de prédication ne survit pas longtemps aux grands prédicateurs. Lorsque le monde de Dieu s'éloigne, le récit de «ce qui s'est passé» dans le monde des hommes envahit les jubés, les pourtours de chœurs et les retables. Que les artistes trouvent dans le franciscain mal identifié qui rédigea les *Méditations* attribuées à saint Bonaventure, ou dans sainte Brigitte, ou dans d'autres textes semblables, l'agenouillement de Marie devant l'ange, les Mages qui baisent les pieds de l'enfant (...). » (*Le Surnaturel, Œuvres complètes*, vol. V, p. 289) Ce qui confère à ce passage dans la version définitive un caractère enlevé, tendu, énergique, et lui permet de tenir debout, tout seul, sans les « béquilles » de l'histoire de l'art.

Pour citer ce texte :

Moncef Khemiri : «Le travail de l'écriture d'après les dossiers de genèse de *La Métamorphose des dieux* d'André Malraux», *Présence d'André Malraux*, n° 4, automne 2005 : «La Maquette farfelue. Les *Ecrits sur l'art*», p. 51-59. Texte mis en ligne sur <www.malraux.org> le 28 juillet 2009. Article consulté / téléchargé le [date exacte du téléchargement].