

Méditation d'une vie : de *La Voie royale* aux « Grandes Voix »

par Christiane Moatti

Christiane Moatti a collaboré à l'édition du tome IV des Ecrits sur l'art, pour laquelle elle a mis au point le texte et l'appareil critique des Voix du silence. Elle revient ici sur la longue et sinueuse genèse d'une méditation sur l'art qui traverse une œuvre tout entière dévolue à cerner le mystère de son pouvoir.

Bernard Groethuysen, l'ami de Malraux et l'un des maîtres à penser qu'il estimait le plus, note dans *Recherches philosophiques* : « Comprendre une pensée, c'est refaire sa genèse ». Cette réflexion se révèle particulièrement pertinente à propos des *Voix du silence*. Ce livre insolite, couronnant la première des trois grandes trilogies des essais sur l'art d'André Malraux - la *Psychologie de l'art*, dont le retentissement fut considérable -, a cheminé près de quarante ans dans l'esprit de son auteur, en état de mutation perpétuelle au hasard des lectures, des rencontres, des événements, à la manière des *Essais* de Montaigne : « consubstantiel à son auteur et membre de sa vie ».

En clôture des *Voix du silence* figurent deux dates : 1935-1951. En vérité, la gestation de l'ouvrage déborde largement ces quinze années d'élaboration. Le projet, annoncé en 1931, sera réalisé en 1951, puis l'édition originale réécrite jusqu'en 1973. *Les Voix du silence* a progressé à la manière de la cathédrale proustienne : un noyau originel qui se divise et dont les parties ne cessent de s'étoffer.

*

I. L'annonce du projet (janvier 1931)

Jusque-là, l'écrivain, connu comme romancier des *Conquérants* et de *La Voie royale*, était resté dans les bornes de la tradition littéraire. Comme la plupart de ses pairs qui s'intéressent à la peinture, il avait publié quelques articles liés à l'actualité artistique, par sympathie pour la

personnalité d'un peintre ou par affinité avec son orientation esthétique (Galanis, Rouault). Ce type d'écrits, publiés dans des revues, des catalogues d'exposition plus ou moins éphémères, n'échappe à l'oubli que grâce à la publication des *Œuvres complètes* de l'auteur. On constate à leur lecture que le jeune Malraux a très tôt « un œil ». Il sait regarder la peinture et comprend ce qui fait la singularité d'un artiste. Chacun de ces brefs écrits sur des contemporains -d'autres suivront (sur Fautrier etc.) - est pour lui l'occasion d'exprimer des considérations de portée générale, qui vont connaître une considérable extension.

En effet, arrivé à la trentaine, le romancier conçoit un ambitieux projet, véritable aventure de l'esprit. Il l'annonce le 12 janvier 1931, dans une lettre à en-tête de la « Galerie de la NRF » adressée au critique des *Nouvelles Littéraires*, Edmond Jaloux, pour le remercier de son compte rendu de *La Voie royale*, paru en décembre 1930. Malraux est le secrétaire général de cette galerie qui vient d'être créée par Gaston Gallimard dans le prolongement de ses activités d'éditeur, à d'autres fins que celle d'une galerie marchande. Il se voit confier le rôle de « pourvoyeur » des pièces destinées à y être exposées, en provenance essentiellement de l'Asie.

Cette fonction donne à Malraux en 1929, 1930, 1931, l'occasion de voyages exploratoires de domaines artistiques peu connus des Européens (art d'Afghanistan, du Gandhara, du Japon, mais aussi des Indiens hopis en Amérique du Nord...). Voyages lointains, exceptionnels à l'époque, et qui le comblent.

Malraux, l'esprit toujours engagé dans l'instant, fait part à Jaloux de ce qui l'occupe « en ce moment, un essai (une sorte de machin, qui voudrait être à l'esthétique, histoire de l'art, etc., ce qu'est M. Teste à la philosophie ». Remarquons d'abord qu'il ne trouve pas de mots dans la langue pour désigner le genre de l'ouvrage qu'il projette. En revanche, son intention est claire et ne variera pas. Elle s'exprime par sa référence à Valéry et à *Monsieur Teste*. Valéry est, à ses yeux, l'homme le plus intelligent de son temps. Il en admire l'indépendance d'esprit et la démarche, sans pour autant partager ses goûts ; il suffit pour s'en convaincre de lire « Le Problème des Musées » de Valéry : « Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'y en a point de délicieux (...) je ne sais pas ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école... ». Quant à *Monsieur Teste*, il a été conçu en 1896, dans la lignée de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* où Valéry analyse l'originalité du génie inventif de l'artiste italien. Malraux fera d'ailleurs une place de choix à ce long texte qu'il placera en tête du volume *Tout l'œuvre peint de*

Léonard de Vinci en 1950.

Le personnage fictif de M. Teste est « l'homme universel » qui entreprend de reconsidérer le monde d'après « ses pures observations sur les choses », et leurs « propriétés réelles » ; il s'agit d'aiguiser ses propres « facultés interrogatives », sans plus se soucier, dit Valéry, des bornes fixées par les disciplines constituées depuis l'Antiquité, « les Lettres, la Philosophie ».

C'est sa méthode que Malraux annonce avoir décidé d'adopter en rejetant les spécialisations – « esthétique, l'histoire de l'art, etc. ». En prenant, comme Valéry, ses distances avec l'érudition (« elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel »), Malraux ne se pliera pas aux exigences imposées à un historien d'art, ce qui ne l'empêchera pas d'utiliser à l'occasion un nombre considérable d'ouvrages de spécialistes. Il fait preuve de la même confiance dans les ressources de l'intuition, que Valéry admirait déjà chez Léonard, et qui trouvent à s'exprimer chez les deux écrivains en particulier par la métaphore ; de la même confiance, aussi, dans la capacité combinatoire de l'esprit, grâce à laquelle, chez Léonard (comme chez ceux que Malraux nommera « les Grands navigateurs »), les rapprochements les plus hasardeux ont souvent été à l'origine de découvertes.

Au moment où il fait part à Jaloux de ce projet, Malraux a emmagasiné depuis l'adolescence de fortes impressions en parcourant les musées et les galeries, les lieux d'art en Europe et en Asie, les ateliers de quelques artistes qui constituaient à l'époque l'avant-garde. Il sait juger d'un tableau en fonction de sa propre réaction devant la toile, sans accorder une importance particulière aux informations factuelles qui ne touchent pas à « la présence de la merveille », sans autre guide que ceux qu'il s'est choisis parmi les plus grands (Baudelaire, Apollinaire, Claudel, Suarès, Barrès, Faure... et plus tard Nietzsche, Worringer, Focillon...). Les idées personnelles sur l'art de cet autodidacte commencent à sourdre dans *La Voie royale*, sous une forme encore très complexe et touffue. Jaloux s'en plaignait dans son compte rendu du roman, et Malraux répond en ces termes dans sa lettre : « Qu'il y ait, dans ma narration, de l'obscurité, c'est bien probable et j'en suis mauvais juge, qu'il y ait une complication naturelle à mon esprit, par contre, j'en suis sûr ».

Ses idées sur l'art, on le voit, sont alors au stade d'une pensée qui se cherche. Elles tiennent une place plus importante dans les brouillons et les premiers états du roman, souvent encore à l'état de notes incomplètement rédigées. Elles recourent les idées esquissées sur de

petits carnets, des feuillets volants, « petits bouts » retrouvés dans les archives les plus anciennes de la *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence*. Dans *La Voie royale*, publié avec ses avant-textes dans le volume I des *Œuvres complètes*, elles prennent la forme d'un échange entre un jeune aventurier, héros de l'expédition dans la forêt cambodgienne - Claude Vannec - et un notable d'âge mûr, spécialiste en histoire de l'art – Albert Ramèges.

En tenant compte de l'ensemble - avant-texte et version publiée -, on trouve dans le roman l'amorce des quatre questions fondamentales qui sous-tendent les *Ecrits sur l'art*. La première concerne le rôle des musées qui, coupant les œuvres de leur environnement, les fait accéder à une sorte d'intemporalité. Au cours de la discussion est souligné l'intérêt de la présentation propre à certains musées américains et allemands qui, en juxtaposant des œuvres d'époques et de cultures totalement différentes, permettent de les comparer et d'établir un dialogue entre elles. L'accent est mis sur le rôle des artistes contemporains qui ont la capacité de rendre vivantes et présentes des œuvres du passé.

Dans *Les Voix du silence* sera mis en scène ce processus de résurrection de certaines œuvres stockées dans les musées et jusque-là considérées comme mineures (de Vermeer, du Greco, de Piero della Francesca), ou qui entrent dans notre musée imaginaire grâce à l'intercession d'artistes contemporains – comme Picasso, nommé dans les brouillons de *La Voie royale*, à propos de ce que Ramèges appelle les arts « sauvages », « arts précolombiens ou nègres ». Ce spécialiste en histoire de l'art se dit intrigué par le goût récent « du barbare » qui ébranle la stabilité de ce qu'il tient pour « la culture en soi », la nôtre.

Le point de vue de l'auteur s'exprime par la bouche de l'amateur passionné, le jeune Vannec : « - Les musées sont pour moi des lieux où les œuvres du passé, devenues mythes, dorment - vivent d'une vie historique -, en attendant que les artistes les rappellent à une existence réelle. Et si elles me touchent si directement, c'est parce que l'artiste a ce pouvoir de résurrection... »

La deuxième question concerne la relation de l'art et du temps, qui sera au cœur de la problématique des *Voix du silence*. C'est encore Vannec qui y répond : « On dirait qu'en art le temps n'existe pas. Ce qui m'intéresse, comprenez-vous, c'est la décomposition, la transformation de ces œuvres, leur vie la plus profonde, qui est faite de la mort des hommes. Toute œuvre en somme, tend à devenir mythe. »

La troisième question touche la culture. Elle sera, elle aussi, présente tout au long des

Voix du silence – la dernière partie, « La Monnaie de l'absolu », offrant une tentative de réponse. Dans le roman s'affrontent deux positions : pour le personnage le plus âgé, « la culture est d'abord héritage » ; pour Vanneq, « que serait une culture qui ne serait qu'un héritage ? (...) La culture aujourd'hui, c'est la défense de l'homme, ou ce n'est rien. Elle est accrochée au futur et non au passé. Elle a, jusqu'ici, accepté sans discussion l'homme et le monde. Il s'agit de savoir si elle peut continuer. Il s'agit de savoir si nous pouvons penser notre civilisation. »

Cette mise en question de l'héritage humaniste européen – « la culture en soi », comme la nomme Ramèges – par la génération qui a connu le cataclysme de la Première guerre mondiale deviendra plus radicale après les génocides et Hiroshima. On peut lire dans *Les Voix du silence* :

« Notre Europe de villes-spectres n'est pas plus ravagée que l'idée qu'elle s'était faite de l'homme (...) Accroupis comme des Parques dans leurs musées en flammes, les fétiches regardent les villes d'un Occident devenu fraternel mêler leurs dernières fumées minces à celles des fours crématoires... »

Enfin, *La Voie royale* aborde un dernier thème, déjà présent dans *La Tentation de l'Occident* : la pérennité des civilisations et la nature des relations entre elles. *Les Voix du silence* achèvera de régler son compte à l'idée, chère à Spengler, de leur incommunicabilité et de leur mort inéluctable. Mais *La Voie royale* émet déjà une restriction en faisant dire à Vanneq :

« En profondeur, toute civilisation est impénétrable pour une autre. Mais les objets restent, et nous sommes aveugles devant eux jusqu'à ce que nos mythes s'accordent à eux... »

*

II. La vie latente du projet (1931-1937)

Les événements vont différer jusqu'en 1937 la rédaction de cet essai sur l'art. Mais la réflexion suit son cours et assimile deux orientations nouvelles qui donneront son poids à l'ouvrage annoncé, ainsi qu'à l'ensemble des œuvres à venir.

La première est celle que l'on a pris l'habitude de mal nommer « métaphysique », et dont témoigne le roman *La Condition humaine*, rédigé entre 1931 et 1933. Malraux y exprime, de la façon la plus directe et la moins abstraite, la relation de la création artistique avec le mystère de la vie et de la mort. Cet agnostique garde l'empreinte de sa propre civilisation. Comme il le fait dire

à un personnage du roman, « que faire d'une âme s'il n'y a ni Dieu, ni Christ ? ». En Asie, il est entré en contact avec des formes d'art émanant de diverses civilisations du Sacré (art khmer, lui-même très composite, art gréco-bouddhique...). Au delà de leur intérêt esthétique, il a été sensible à la spiritualité de ces œuvres empreintes de surnaturel, qui l'amènent à reconsidérer l'art du Moyen Age chrétien.

Une scène dialoguée de *La Condition humaine* aborde la différence entre artistes orientaux et occidentaux dans leur relation avec la mort. Le peintre japonais Kama - qui fait d'ailleurs appel à une puissance divine imprécise -, voit dans son activité de créateur un défi à la mort, un moyen d'atteindre la sérénité et d'accepter un monde qui continuera d'exister sans lui. On lit dans les avant-textes de *La Condition humaine* une remarque dont l'écho se retrouvera dans les œuvres postérieures : « L'idée de mort est impensable, elle ne peut être que l'idée de métamorphose ».

Quant aux artistes occidentaux, la discussion souligne leur individualisme, qui conditionne leur inspiration : « Plus vos peintres font de pommes et même des lignes qui ne représentent pas les choses, plus ils parlent d'eux ». Cette prédominance de l'individu marque dans *Les Voix du silence* la naissance de l'art moderne – avec les œuvres-phares que sont par exemple le *Portrait de Clemenceau* par Manet ou *La Chaise* de Van Gogh.

La deuxième orientation que Malraux introduit dans son approche de l'art est politique et sociale. Durant ces années 1934-1937, il s'est en effet engagé comme compagnon de route du Parti Communiste, puis comme combattant au côté des Républicains dans la guerre d'Espagne. Son action l'incite à réfléchir au rôle de l'artiste dans la cité, à la fonction sociale qu'il a remplie durant les siècles passés, à la manière dont il a été perçu par ses contemporains.

Ces nouvelles préoccupations s'expriment dans les discours (publiés en particulier par la revue *Commune*, organe de l'Association des Ecrivains et Artistes révolutionnaires) et dans quelques scènes de *L'Espoir*, à travers la conduite et les propos de quelques personnages : le fresquiste mexicain Lopez, le critique d'art Scali, le marchand de tableaux Alvear... On perçoit, à travers les discussions, la conviction qu'il est du pouvoir et du devoir de l'artiste d'infléchir le cours de l'histoire grâce à des œuvres qui parlent à ses contemporains.

Sur ce point, Malraux perdra toute illusion après l'issue de la guerre d'Espagne, le triomphe du nazisme, la défaite de 1940, la situation de l'Europe d'après-guerre. En revanche, il

restera fidèle à l'idéal d'une culture mise à la portée de tous. et qui peut « changer la vie ». Cela passe notamment par l'accès aux musées, qui sont à ses yeux « l'expression de la grandeur humaine », aux chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et de la littérature. C'est pourquoi il attachera, dans ses essais sur l'art, une telle importance aux reproductions. Les chapitres qui traitent de leur rôle sur notre conscience de l'art et sur la création elle-même sont d'ailleurs placés en tête du *Musée imaginaire*, premier volume de la *Psychologie de l'art* et Première Partie des *Voix du silence*, après une courte introduction.

Dans un de ces discours, « L'œuvre d'art », en juin 1935, date donnée par l'auteur comme début de la rédaction des *Voix du silence*, on trouve, sous une forme plus explicite, la pensée qui ouvrira l'ouvrage ainsi que *Le Musée Imaginaire* de 1947 : «Lorsqu'un artiste du Moyen Age sculptait un crucifix (...) [ces artistes] créaient des objets (...) ils ne pensaient pas à des objets d'art (...) Un crucifix était là pour le Christ ». Les exposer avec d'autres objets auraient été pour eux « une profanation ».

C'est aussi au cours de ces années que Malraux commence à donner à ses idées cette formulation poétique, cet élan lyrique qui a si fortement impressionné les intellectuels et les écrivains qui assistèrent à ses discours.

*

III. La phase rédactionnelle (1937-1951)

Malraux donne en décembre 1937 et en 1938 à *Verve*, belle « revue artistique et littéraire », trois articles, le premier étant titré « La Psychologie de l'art ». Ce sont les avant-textes, donnés pour tels, de *Essais de psychologie de l'art*, ouvrage qui constituera la matière première des *Voix du silence*. La présentation placée en tête du premier article prend ses distances par rapport aux discours contemporains sur l'art, dont elle dénonce les insuffisances : les différentes approches psychologiques négligent l'histoire de l'art, et les « philosophies du conditionnement » (sont nommés Taine, Hegel, Marx) ne rendent pas compte de la spécificité des œuvres. L'intention de l'auteur est d'embrasser l'art sous tous ses aspects, en établissant dans le temps une « psychologie de l'artiste en son travail créateur ». Il la ramène à deux caractéristiques

essentielles, exposées successivement dans les deux fragments qui composent cet article :

1. «La matière première de l'art – dans quelque moment, dans quelque civilisation que ce soit – n'est pas la vie ». L'œuvre d'art est une conquête de l'artiste à partir d'une autre œuvre d'art. D'où le passage obligé par le pastiche, la copie, avant de parvenir à la conquête d'un style personnel.

2. «L'artiste, né à la fois du désir de reproduire les *formes* qui le fascinent, et de celui de les dépasser en les détruisant, cherche à détruire dans les formes héritées leur signification, au bénéfice d'une signification nouvelle (...)

Malraux en fait la démonstration en partant de « la décomposition de l'art grec » et survole les différents arts qui se sont succédés après lui. C'est dans ce texte qu'il commence à s'appuyer sur les garants de sa propre théorie : Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* pour l'art grec archaïque, Worringer pour le Moyen Age jusqu'au gothique... Les éléments de cette fresque de quelques pages, qui part de l'idéal de beauté symbolisé par Apollon, se retrouveront, étoffés, dans plusieurs passages de *La Création artistique* (volume II de la *Psychologie de l'art*), avant de fournir la matière d'une partie entière des *Voix du silence*, « Les Métamorphoses d'Apollon », et plus tard encore du premier volume de *La Métamorphose des dieux*.

Le deuxième article, titré « Psychologie des Renaissances / I - Les Problèmes fondamentaux du Trecento », plonge cette fois dans l'Histoire de l'art italien, du Byzantinisme à la première Renaissance. Il applique sa théorie du geste créateur au cas de Giotto, à la fois l'héritier de Cimabue et l'inventeur d'un art nouveau, expression d'une autre conception des rapports de l'homme avec Dieu, liée à la profonde mutation spirituelle du Trecento. Il tire une partie de ses informations d'Henri Focillon, l'écrivain d'art qu'il admire le plus, et de ses lectures de grands textes spirituels - saint Augustin, saint Jean l'Évangéliste... Cette présentation de Giotto, un modèle de « biographie d'artiste, de sa faculté transformatrice », va trouver place, très enrichie, dans « La Création artistique », (vol. II de *Psychologie de l'art* et *Voix du silence*, III).

Ce texte du printemps 1938 est le premier à comporter des reproductions : en tête, *La Rencontre à la Porte d'or*, expression la plus accomplie du style de Giotto ; puis quelques œuvres qui mettent en valeur par comparaison la spécificité de l'artiste ; et, en clôture, une fresque (le *Paiement du tribut*) de Masaccio, qui au siècle suivant, à Florence, marquera l'entrée de la peinture dans la Renaissance, sur la trace des sculpteurs.

Dans la troisième livraison à la revue *Verve*, l'auteur tient son système. Cet article, très

construit, expose les points forts de sa théorie de l'art en trois petits chapitres dont les idées et les formules essaimeront dans les différentes parties des *Voix du silence* :

1. La fonction de l'art repose sur la volonté humaine et tend à réduire les choses à la mesure de l'homme et de ses rêves – « à détruire le destin ».

2. Le moyen dont dispose l'artiste est l'invention d'un style conquis sur la vie « informe, multiple, autonome ».

3. La perception du temps a beaucoup varié selon les époques et les civilisations, entraînant de profondes répercussions sur la représentation de la vie et sur le sens de l'art..

Quant au quatrième article de *Verve*, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », écrit en 1939, publié en 1940, il est lié à la réalisation du film *Sierra de Teruel*. Cette expérience a conduit Malraux à réfléchir de manière concrète, caméra en main, aux problèmes rencontrés par le cinéaste, comme avant lui par le peintre et le sculpteur pour rendre le mouvement. Sa connaissance des effets que l'on peut tirer de l'image grâce au cadrage, au gros plan sur les visages, au montage aura de grandes conséquences sur le traitement iconographique des essais d'après-guerre.

Quand, après les années d'interruption due à la guerre, Malraux reprend la rédaction de son essai sur l'art en 1946, le monde a changé, le public, les artistes également dans un contexte de crise de civilisation. Malraux, très sensible à ce nouvel état d'esprit, comme le montre son discours prononcé à la Sorbonne en novembre 1946, reprend le matériau des articles de *Verve* pour rédiger les trois volumes de la *Psychologie de l'art : Le Musée imaginaire, La Création artistique, La Monnaie de l'absolu*, publiés en 1947, 1948, 1950. Il les enrichit de sa connaissance d'œuvres devenues entre temps objets d'intérêt, et de ses nombreuses lectures. C'est au cours de la mise au point du premier volume qu'on le voit accorder toute son attention au jeu entre texte et images, comme le prouve le manuscrit offert à son ami Fautrier. Il ne cessera plus par la suite de perfectionner l'iconographie par le choix d'images toujours plus nombreuses, toujours plus signifiantes, et par leur mise en page.

Malraux, qui a écrit ces trois volumes dans la fièvre d'activités politiques et le désordre de l'après-guerre, ne les juge pas au point. De manière insolite, il ajoute à la fin du dernier trois textes complémentaires, accompagnés d'une note liminaire où il précise les directions dans lesquelles il se propose d'aller pour réaliser une meilleure version : « L'achèvement de la

Psychologie de l'art, lorsque l'édition de l'ouvrage en un seul volume deviendra possible, exigera, outre maints compléments de détail et une ordonnance plus rigoureuse, quelques adjonctions étendues. Les voici ». Le premier texte concerne l'art chrétien et conduira à l'élaboration d'une nouvelle partie, « Les Métamorphoses d'Apollon » ; le second s'intéresse aux monnaies celtiques, thème qui figurera en tête de cette même partie et qui lance la réflexion vers une nouvelle direction : le rôle de l'instinct dans la création ; le troisième, enfin, analyse la peinture de Georges de Latour, et montre comment elle a métamorphosé des formes artistiques existantes.

L'édition des *Voix du silence* occupe Malraux en 1950 et 1951. Elle paraît à la fin de 1951, restructurée à partir de la *Psychologie de l'art*, enrichie de nouvelles illustrations et d'innombrables ajouts.

*

IV. Les prolongations : des *Voix du silence* aux *Grandes Voix*

Ce volume en quatre parties à peine publié, Malraux rebondit vers un projet complémentaire : *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, la sculpture étant moins présente dans *Les Voix du silence* que la peinture. En même temps, il enrichit dès 1952 deux chapitres de la dernière partie des *Voix du silence* qui ne lui semblaient pas suffisamment approfondis : le ch. 3 sur « l'art des fous et autres arts de l'instinct » et le ch. 4 sur les arts premiers et la question de l'évolution des goûts.

Une fois publiés les trois volumes sur la sculpture (1952-1954), le dernier étant consacré au *Monde chrétien*, Malraux pousse à son terme sa réflexion sur les art sacrés avec le volume I de *La Métamorphose de dieux* (1957). Il n'y reviendra plus. Mais il projette une nouvelle mise à jour des trois autres parties des *Voix du silence* (« Le Musée imaginaire », « La Création artistique », « La Monnaie de l'absolu ») dans un ouvrage qu'il appelle « Les Grandes Voix » ; il y englobera les acquis liés aux nouvelles expositions, à de récentes découvertes archéologiques, à ses rencontres en tant que ministre des Affaires culturelles avec les conservateurs les plus compétents des grands musées de la planète et avec les spécialistes de diverses sciences

humaines. Le premier volume *Le Musée imaginaire* sera réécrit et publié en édition de Poche en 1965.

Cette édition subit encore quelques modifications pour entrer dans « Les Grandes Voix ». Ce dernier état restera à l'état d'épreuves imprimées sans illustrations, avec l'indication des emplacements où il est prévu d'en mettre. L'auteur rédige en 1970 une belle Préface qui retrace l'aventure et le sens des *Voix du silence*. Il retravaillera ce livre jusqu'en 1972. Une lettre du 14 juin 1972 adressée au directeur de l'Institut français de Palerme dit dans quel esprit : « Quant aux *Voix du silence*, la prochaine édition leur apportera des modifications capitales (...) la théorie de la métamorphose (...) va devenir l'axe du livre »

Il renonce définitivement aux *Grandes Voix* en 1973, plongé dans la rédaction de *L'Irréel* et de *L'Intemporel*, dont l'axe est effectivement la métamorphose.

*

Pour citer cet article :

Christiane MOATTI : Méditation d'une vie : de *La Voie royale* aux *Grandes Voix*», *Présence d'André Malraux*, n° 4, automne 2005 : «La Maquette farfelue. Les *Ecrits sur l'art*», p. 29-34. Texte mis en ligne sur <www.malraux.org> le 28 juillet 2009. Article consulté / téléchargé le [date exacte du téléchargement].