

Madame Christiane Moatti, professeure émérite à Paris-III Sorbonne Nouvelle, présente ici le sixième et dernier volume des Œuvres complètes de Malraux paru dans la «Bibliothèque de la Pléiade» le 22 novembre 2010. Avec François de Saint Cheron et Philippe Delpuech, Madame Moatti a édité ce 576^e volume de la Pléiade, sous la direction de Jean-Yves Tadié.

INEDIT

Christiane Moatti

**André Malraux, *Œuvres complètes*, Gallimard, 2010,
«Bibliothèque de la Pléiade», vol. VI : *Articles,
préfaces, essais, discours.***

« Les arts nous apparaissent semblables à des systèmes ; le réel, semblable à un domaine au système inconnu. Nous sommes enveloppés d'un monde inépuisable comme les formes des arbres et compliqué comme un cerveau. Nous n'exprimons la multiplicité qu'en y *choisissant* ce qui l'exprimera. Partir de cette multiplicité – de ce domaine – et en tirer directement un système (et non partir d'un autre système, que l'on détruira) serait sans exemple. » (*L'Homme précaire et la littérature*, VIII, « Le Dictionnaire », p. 836.)

Le dernier volume des *Œuvres complètes* d'un écrivain, en Pléiade, est généralement le moins intéressant ; c'est l'exploitation de ce qu'on pourrait appeler des laissés pour compte. Le cas de Malraux est différent. A chaque époque de sa vie, l'homme a été tenté de se jeter à corps perdu dans de nouvelles expériences qui le détournaient des précédentes encore en cours – articles de critique littéraire, récits poétiques « farfelus », romans, textes de critique d'art, discours politiques... Aussi a-t-il laissé derrière lui dans cette course en avant des textes inachevés, des tomes I sans tomes II, des esquisses et des projets... Ce volume VI permet de lire dans leur ordre chronologique des écrits demeurés pour la plupart inconnus ou difficilement

accessibles, depuis le premier texte paru à sa signature alors qu'il n'a pas encore vingt ans, jusqu'au dernier, posthume, publié plus d'un demi siècle plus tard. Ils nous font entrer dans un univers singulier, découvrir comment s'est formé et a fonctionné cet esprit aux curiosités insatiables, comment, en s'additionnant, celles-ci ont fait naître en lui des intuitions sans précédent. La prise en compte de tous ces écrits de diverses longueurs, qu'il n'a jamais songé à republier, nous révèle des aspects attachants de l'homme comme de l'écrivain. Exigeant envers lui-même, il n'a souhaité pérenniser que ses œuvres maîtresses. Dans ce refus de la reprise d'écrits en recueil, une exception : les *Scènes choisies*, publiées en 1946 pour annoncer son retour sur la scène parisienne après cinq années de silence volontaire sous l'occupation, et surtout pour soutenir son éditeur Gaston Gallimard qui avait besoin de redorer le blason quelque peu terni de sa maison d'édition. Les passages que Malraux retient pour cette publication concernent évidemment les moments-clés de ses grands romans engagés (*Les Conquérants, La Voie royale, La Condition humaine, Le Temps du mépris, L'Espoir*), mais accordent une place non négligeable à des scènes qui avaient été ressenties à l'époque plutôt comme des digressions. En fait, elles concernaient les champs dans lesquels l'écrivain s'était totalement investi après la publication de *L'Espoir* : les arts sous toutes leurs formes et la réflexion éthique, présents dans *La Lutte avec l'ange* publié à l'étranger.

A propos de ce volume VI, je parlerai essentiellement des textes que j'ai commentés, à la suite du partage fait avec François de Saint-Cheron. Je me suis chargée des premiers articles de critique littéraire qui me semblaient révéler ce qu'a été l'apprentissage du jeune Malraux. Comme tous les écrivains, il a commencé par être un lecteur, ce qu'il demeurera toute sa vie. Ses premiers comptes rendus montrent qui furent ses premiers maîtres : essentiellement Max Jacob et André Gide ; on voit comment, à leur contact, s'est forgée progressivement sa propre esthétique, dont *L'homme précaire et la littérature* marque l'aboutissement.

A dix-neuf ans, dans «Des origines de la poésie cubiste» (*La Connaissance*, 1^{er} janvier 1920), il évoque en un seul article, au ton assuré et à la langue recherchée, un jeune homme qui cherche à s'imposer, ceux qui constituaient à l'époque des maîtres d'avant-garde, eux-mêmes héritiers du symbolisme finissant. Il synthétise en quelques mots les caractéristiques du style propre à chacun d'entre eux : Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Cendrars. Les trois premiers, des poètes, ont fréquenté des peintres dans la

mouvance de Picasso, le dernier a ouvert le chemin de l'aventure. Malraux fait déjà preuve d'un certain sens critique à l'égard de ces maîtres admirés, en particulier du poète et aquarelliste Max Jacob. Il rend compte ensuite, au hasard des circonstances et de ses attirances, d'œuvres d'auteurs du passé, comme Charles Sorel ou le marquis de Sade, et d'écrivains contemporains très divers, mais dont aucun aujourd'hui n'est tombé dans l'oubli : Laurent Tailhade, Breton, Soupault, André Salmon, Gobineau, Maurras, Mac Orlan, Paul Morand, Georges Bernanos, Alexandre Vialatte... Il fait preuve en cela d'une perspicacité qu'explique sa fréquentation très précoce des bouquinistes et la libre pratique du commerce du livre, à un âge où les garçons « bien nés » de sa génération étaient encore sur les bancs du lycée ou de l'université pour y recevoir une culture littéraire plus académique. Ces articles, connus jusqu'à ce jour des seuls spécialistes, parurent dans de petites revues d'avant-garde à tirage limité (*La Connaissance, Action, Le Disque vert*).

Très vite, Malraux est attiré vers un autre courant que celui de Max Jacob et de son entourage : une approche plus grave de la littérature, à laquelle il restera fidèle et qu'incarne alors à ses yeux l'un des fondateurs de *La NRF*, André Gide. Son intérêt pour cet auteur, et son attachement à la NRF, dureront jusqu'à la fin de sa vie. Il consacre à Gide deux articles (« Aspects d'André Gide », 1922 ; « Ménalque », 1923). Il en parle d'abord comme d'un modèle admiré sans réserve, puis s'en démarque progressivement pour trouver sa propre voix, son propre « système ». De ce cheminement, on peut suivre les étapes à travers les articles « *Défense de l'Occident* par Henri Massis » (1927) où le jeune homme prend le parti de Gide face aux attaques de Massis, puis « Les Nouvelles Nourritures » (1935), où Malraux, devenu un auteur de premier plan, privilégie ce qui restera l'aspect le plus moderne de l'œuvre considérable de son aîné, le *Journal*. En février 1951, peu après la disparition de Gide, Malraux lui rend un hommage étrange et sans complaisance dans « André Gide, le contemporain capital... ». Beaucoup plus tard, enfin, en 1973, il donne dans la « Préface » aux *Cahiers de la Petite Dame* de Maria Van Rysselberghe une évocation pleine d'émotion du milieu gidien auquel il a été mêlé durant sa jeunesse, pour son plus grand profit.

Son art de la synthèse est sensible dès ces écrits de jeunesse : les formules ramassées par lesquelles il caractérise l'œuvre commentée peuvent s'appliquer à l'ensemble de la création de l'écrivain. Il souligne ainsi, dans *Le Cornet à dès* de Jacob,

« le sens de tout ce qu'il y a de bizarre dans les choses quotidiennes » et « une ironie fluette, un mysticisme un peu charentonnesque », dans *L'Imposture* de Bernanos « la puissance de Satan ». D'André Gide, il met en valeur le « désir d'atteindre un bonheur dont la plus précise conscience que l'on en puisse avoir est d'être supérieur au bonheur que l'on possède », le « désir de ne jamais s'enfermer intellectuellement »...

Chaque commentaire est l'occasion d'une ouverture sur un problème général, touchant un genre – récit d'enfance, journal intime, expérience de vie et romanesque de fiction –, une école – cubisme littéraire, symbolisme, retour au classicisme... –, ou une certaine philosophie de la vie. Très tôt, sa réflexion sur la littérature s'étend aux arts plastiques. Ainsi, dans « *Art poétique* de Max Jacob » (1922), le débat porte sur la psychologie de l'artiste, l'art chrétien et l'art moderne. Notons en passant que plusieurs de ces textes à double orientation ont été publiés dans *Les Ecrits sur l'art* (volumes IV et V des *Oeuvres complètes*) – entre autres « L'Homme et la Culture artistique », remarquable discours prononcé en novembre 1946, publié l'année suivante.

A partir de 1932, les textes critiques qu'il publie dans *La NRF* prennent de l'ampleur : ce ne sont plus des notes ou notules concises de fin de volume, mais des analyses publiées parmi les « Chroniques », contribuant à faire connaître des œuvres importantes et souvent destinées à devenir des préfaces. On y voit se déployer l'univers intellectuel et l'imaginaire créateur du critique et du romancier. Se fondant sur son expérience, il dialogue avec les œuvres de romanciers étrangers – par exemple dans les articles sur *L'Amant de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, paru chez Gallimard dans la coll. « Du monde entier » (1932), et sur *Sanctuaire* de W. Faulkner (1934). De ces écrivains, il met en valeur l'idée centrale, l'obsession qu'il tient pour leur « vrai sujet » – une vision quasi métaphysique de l'érotisme pour le premier, le sentiment de l'irréversible pour le second. Il cherche chez eux des réponses à ses propres interrogations, notamment sur le sens de cette « activité dont le but à peine secret ne fut jamais que de nous arracher à la mort. » (« *Documents secrets* par Franz Hellens », 1932). D'où l'attention qu'il porte au tragique psychologique chez Louis Guilloux, à la volonté de puissance et au farouche individualisme des personnages des *Liaisons dangereuses* de Laclos (article écrit en 1929, publié en 1939, réédité en 1970 dans *Le Triangle noir*).

A la fin de sa vie, les préfaces et textes d'hommage qu'il signe auront une dimension éthique et métaphysique encore plus nette ; leur tonalité et les thèmes qu'elles abordent sont annonciateurs de « Néocritique » (1976) et de *L'Homme précaire et la littérature* (1977) : ce sont les préfaces du *Cou brûlant* de José Bergamin (1972), de *L'Enfant du rire* de Pierre Bockel (1973), du *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos (1974), ou l'allocution prononcée lors de la remise au biologiste Jean Hamburger de l'épée d'académicien (1974). Ces deux derniers textes, commentés par François de Saint-Cheron, s'attachent l'un à la façon dont le romancier « révèle aux hommes le Christ qu'ils portent en eux », l'autre à la crise spirituelle d'une époque qui ne croit plus à la formation de l'homme par la science.

Ce qui fait l'originalité et la richesse de ce demi-siècle d'écriture me semble être, à chaque phase de la vie de l'auteur, l'existence chez lui d'une passion dominante : ce sont, tour à tour, la littérature, les arts plastiques, la politique, la vie culturelle, sans que s'estompe la trace des passions antérieures. Ainsi, après les réflexions littéraires et artistiques (1920-1924), la dominante politique occupe l'année 1925 et le début de 1926, (non sans quelques réminiscences littéraires) avec les articles publiés dans *L'Indochine*, puis dans *L'Indochine enchaînée* ; elle reprend le dessus durant les années 1933-1934, avec la participation active de Malraux à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, et de 1934 à 1937, avec ses articles dans la revue *Commune*, en lutte contre le fascisme ; elle s'exprime ensuite, de 1945 à 1952, dans *Le Rassemblement*, *Liberté de l'esprit*, *Carrefour*, et dans ses discours de soutien au général de Gaulle. Pourtant, malgré les sollicitations de la vie publique, la passion des arts plastiques ne l'a jamais quitté entre 1937 et 1958, comme en témoignent ses contributions à la revue *Verve* et les grands essais sur l'art : la trilogie de *La Psychologie de l'art*, *Les Voix du silence*, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, le premier volume de *La Métamorphose des dieux*.

Entre 1959 et 1969, Malraux se consacre entièrement à son activité de ministre de la culture. Suivent quelques années de silence et de dépression, avec la tentative sans lendemain du roman *Non*. Mais à partir de 1973, l'écrivain connaît un extraordinaire regain d'énergie et semble vouloir, avant de mourir, reprendre en main toutes ses expériences croisées, tant littéraires qu'artistiques. Il publie, outre la version définitive du tome II du *Miroir des limbes*, plusieurs gros essais : d'un côté les volumes II et III de

La Métamorphose des dieux (L'Irréel, l'Intemporel) et une version retouchée du volume I de cette trilogie, ainsi que la réécriture de son ouvrage sur Goya, de l'autre *L'Homme précaire et la littérature*.

Le jeune Malraux avait été le maître d'œuvre, en 1928-1929, sous l'impulsion d'André Gide, d'un *Tableau de la littérature française* qui lui avait ouvert les portes de la NRF. Il s'agissait d'un ouvrage collectif, dont chaque contributeur devait exprimer sa vision personnelle d'un grand écrivain du passé. *L'Homme précaire* est conçu dans le même esprit, mais c'est Malraux qui rédige à lui seul toutes les rubriques, en s'en tenant aux genres, aux époques, aux œuvres qui lui « parlent ». Selon son habitude, il commence par réunir les fragments qu'il a pu écrire dans le passé touchant la littérature, en rédige de nouveaux en tirant parti de réflexions qu'il vient de mener dans ses derniers essais – sur l'art, l'audiovisuel, la religion, l'éthique... Il rédige un premier chapitre qui reflète l'état d'esprit dans lequel il se trouve au début de 1973, au sortir de l'attaque cérébrale où il a manqué laisser la vie – on retrouve cette tonalité grave dans les préfaces des années 1972-1974, signalées plus haut. En homme qui sent que sa fin est proche (il rédige alors son propre testament), il est obsédé par les mystères de la vie et de la mort, par l'aléatoire de la condition humaine. Pourtant, quand il entreprend d'organiser ces multiples fragments, ce n'est pas ce projet de chapitre I qu'il place en ouverture, mais le récit de son expérience de jeunesse, celle du *Tableau de la littérature française*. La matière de l'ex-premier chapitre sera réexploitée dans les quatre chapitres finaux de la version publiée en 1977.

Il évoque donc, dans ce nouveau chapitre I, ce qu'était la réception de la littérature en 1920, au moment où il signait ses premiers articles – ce qui permettra de mieux saisir, dans la suite de l'ouvrage, les changements intervenus en un peu plus d'un demi-siècle dans notre façon d'aborder les œuvres. Il considère en effet que les mécanismes de la métamorphose, qui sont au cœur de ses écrits sur l'art, sont aussi à l'œuvre dans le domaine littéraire. De même, il reprend la distinction entre les imaginaires qui caractérisent les trois grandes périodes historiques de l'Occident, et qui structuraient les trois volumes de *La Métamorphose des dieux : Le Surnaturel*, temps de la foi collective où triomphe l'imaginaire de Vérité, *L'Irréel*, temps de la beauté et de la rivalité du réel et de la fiction, *L'Intemporel*, où s'affirme l'autonomie de l'art. Ces distinctions, esquissées dès la *Psychologie de l'art*, n'avaient cessé de se préciser dans

les essais suivants : Malraux estime que le geste créateur est en liaison étroite avec l'expérience existentielle. Cependant, les grands cycles qu'il a décelés dans les arts plastiques n'ont pas de correspondance exacte en littérature. Dans le deuxième chapitre de *L'Homme précaire*, titré « L'Imaginaire de Vérité », la période prise en compte pour la création littéraire ne recouvre pas les cinq millénaires d'histoire de l'art dont il est question dans *Le Surnaturel*, qui incluait le sacré primordial des civilisations du Moyen-Orient, la forme spécifique inventée par la religion grecque, et enfin les créations inspirées par la foi chrétienne. Le champ des œuvres littéraires qui nous touchent est plus étroit, à la fois dans le temps et dans l'espace, en raison de l'obstacle de la langue. « L'Imaginaire de Vérité » se limite aux quelques siècles du Moyen Âge, où la foi était « évidence ». Ce temps « de commémorations et d'éternité » ne connaît qu'un récit, celui des Évangiles, auprès duquel les héros de la légende arthurienne ou du Roman d'Alexandre forment « un peuple de cartes à jouer ». Les sculptures et les vitraux des cathédrales ne sont pas d'abord des œuvres d'art, mais le plus puissant moyen de « communication avec le surnaturel ». Dans ce même chapitre, Malraux aborde déjà ce qu'il tient pour « l'une des métamorphoses majeures de l'humanité », le temps où la religion devient relative. Il attribue ce changement à la lente victoire de la piété privée sur celle de la communauté des chrétiens en prière dans l'église, et à la redécouverte de l'Antiquité qui fait surgir à côté de la figure du saint celles du héros et du sage : le monde chrétien devient « un monde parmi d'autres ». Naît alors l'imaginaire de fiction, qui va trouver son incarnation littéraire la plus accomplie dans le théâtre. On entre dans ce qui correspondrait au cycle de *L'Irréel*, dont la valeur suprême est la beauté, la fiction rivalisant avec le réel.

Avec la Renaissance – le Quattrocento italien et le XVI^e siècle français – qui découvre les œuvres d'art d'Alexandrie et de Rome, la foi fait place à l'admiration (ch. III). C'est aussi le temps où des penseurs comme Nicolas de Cuse, auquel Malraux se réfère déjà dans *Les Voix du silence*, tentent de concilier la foi chrétienne avec l'humanisme. La puissance créatrice s'exprime surtout dans les arts plastiques : il faudra attendre que la littérature devienne « l'égale de la peinture » pour que l'imaginaire profane atteigne la dignité de l'imaginaire religieux, et que commence l'âge d'or du théâtre (ch. IV). L'« inévitable parallèle entre Corneille et Racine » permet de définir le « mythe » de la perfection classique encore célébré par Voltaire, qui jugera Shakespeare

« barbare ». Mais dans le même temps s'exprime sur les scènes européennes une esthétique baroque « dont l'expression majeure est l'opéra ».

Avec le drame romantique, le mythe du génie se substitue à celui de la perfection (ch. V) . Les phares sont maintenant Michel-Ange, Rembrandt, Goya. Un genre nouveau supplante bientôt le théâtre : le roman. Genre qui « n'a ni modèle ni passé », et auquel Malraux va consacrer les chapitres VI à IX. C'est au XIX^e siècle que les romanciers commencent à « saisir l'homme, du dedans et du dehors à la fois », sans avoir recours à la forme épistolaire, comme l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* et celui des *Liaisons dangereuses*, pour justifier leur connaissance des sentiments des personnages. Pour cerner l'« Imaginaire du roman », Malraux s'intéresse aux écrivains qui ont été les grands maîtres et les modèles, Balzac, le Hugo des *Misérables*, Dostoïevski, Zola et tout particulièrement Flaubert dont il analyse longuement la spécificité. Cette réflexion l'amène à s'interroger sur la faculté du romancier d'incarner dans des personnages une pensée métaphysique ou religieuse, notamment chez Dostoïevski – qui fut le premier modèle de Malraux romancier –, puis sur le processus de la création, notamment à travers les épreuves et manuscrits de Balzac.

Si le romancier a longtemps été le « mandataire privilégié de la connaissance de l'homme », il est dépassé dans ce rôle par la psychanalyse (ch. X). Mais le roman moderne acquiert une nouvelle force en acceptant la part d'inconnu, d'obscurité des personnages : il « aboutit moins à préciser la connaissance de l'homme qu'à approfondir son mystère ». Autre défi lancé au roman, celui de l'audiovisuel (ch. XI) – mais, aux yeux de Malraux, le cinéma actuel n'offre plus de créateurs de la taille de Chaplin et d'Eisenstein, capables de rivaliser avec le récit romanesque. En revanche, la télévision, qui réunit autour d'un même événement les spectateurs du monde entier, abolissant l'espace et le temps, constitue une véritable rupture : c'est, pour Malraux, l'« Imaginaire-de-Vérité des temps modernes ».

Les quatre derniers chapitres développent et approfondissent des thèmes traités dans l'ex-chapitre I et dans *L'Intemporel*. Que signifie la notion de métamorphose en littérature ? Notre lecture des œuvres littéraires du passé est orientée par celle des œuvres qui les ont suivies (ch. XII). Elle bouscule l'ordre du temps, elle n'est pas linéaire, mais fragmentaire et sélective : d'où la naissance, en poésie, de l'anthologie,

qui se joue des doctrines et de la chronologie. Comme la création picturale, « la création poétique est devenue son propre imaginaire », et l'artiste du XX^e siècle tourne le dos à l'esthétisme. Du côté de la réception des œuvres (ch. XIII et XIV), la première sélection est effectuée par la « secte » des lecteurs fervents, animés par une vocation comparable à celle des créateurs, et qui, dans le monde parallèle qu'est la littérature, cherchent à « échapper au temps par la forme ». Les critères de ce tri qui assure la « présence » de certaines œuvres restent mystérieux.

Le dernier chapitre donne à cette réflexion une dimension métaphysique. L'Occident moderne se révèle incapable de proposer la valeur fondatrice d'un idéal humain ; nous savons aujourd'hui que la science – dont « le XIX^e siècle attendit le secret que l'humanité avait attendu des religions » – ne possède aucune valeur ordonnatrice : nous sommes entrés dans l'imaginaire de l'aléatoire. Notre époque sans repères peut cependant trouver chez les grands écrivains du passé, maîtres de la « confusion du langage », un « degré de qualité de l'homme » qui montre la voie de sa refondation. Reste aussi l'hypothèse d'un événement spirituel imprévisible, qui fournirait une réponse à la question du sens de la vie et de la mort.

C'est sur cette interrogation que se clôt *L'Homme précaire*. Ce livre testamentaire, écrit dans une période où les arts et la littérature, comme leur réception par le public, connaissaient d'intenses bouleversements, pose des problèmes de fond sur lesquels la critique du XXI^e siècle revient à son tour – aussi nous laisse-t-il le sentiment de sa durable actualité.

Texte mis en ligne sur <http://www.malraux.org> le 15 décembre 2010.

Pour citer ce texte :

MOATTI (Christiane) : «André Malraux, *Œuvres complètes*, Gallimard, 2010, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. VI : *Articles, préfaces, essais, discours*. Présentation», texte inédit mis en ligne le 15 décembre 2010. URL : <http://www.malraux.org>. Pages téléchargées le [date exacte du téléchargement].