

## La Hollande d'André Malraux

### A. Le soulèvement des «gueux»

Soulignons tout d'abord que le pays, aux yeux de Malraux, est digne d'admiration et mérite que l'on s'y intéresse en abandonnant les images d'Épinal. Il refuse à ce titre que l'on «*puisse parler aujourd'hui encore des Hollandais comme de personnages de cartes postales*» (VS, 708), ou bien que l'on oublie leur résistance exemplaire aux armées hitlériennes. Ce sont, écrit-il, les cadavres d'un grand nombre de parachutistes hollandais qui gisent très vraisemblablement sous les paisibles champs de tulipes du côté d'Arnhem. Méditant devant ce qui est devenu de nos jours une attraction touristique, il se remémore ainsi les horreurs de la guerre et songe au poids tragique de l'histoire. Il évoque aussi, non sans dérision d'ailleurs, ceux qui, autrefois (au temps de Philippe II), se prenaient pour leurs maîtres – et crurent le rester indéfiniment – en les traitant de «gueux». Toutes ces remarques sont consignées dans l'important texte sur les Pays-Bas, par lequel s'ouvre symboliquement la quatrième partie de la *Monnaie de l'absolu*. Texte d'une dizaine de pages qui, par sa profondeur et sa densité, vaut bien le grand nombre d'ouvrages insipides écrits sur le même sujet. Malraux partage la fascination de nombreux auteurs français (Fromentin, Berl, Taine...) qui, en considération de l'histoire, l'art et la situation géographique exceptionnelle de ce petit peuple, sont émerveillés tant par ses réalisations matérielles que culturelles.

Le XVII<sup>e</sup> siècle, le Siècle d'or hollandais, fut de loin la période historique qui avait retenu de façon durable et profonde son attention. Les héros de cette aventure glorieuse sont, à ses yeux, essentiellement les Gueux de Mer, les peintres et, dans une moindre mesure, la bourgeoisie. Grâce aux premiers, dont l'origine sociale comprenait aussi bien les pauvres que les riches, les Provinces-Unies réussirent tout d'abord à s'affranchir de la domination espagnole, au cours des trois dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. Ils purent ensuite tenir tête, le siècle suivant, aux grandes et redoutables puissances européennes

d'alors (l'Angleterre, la France), allant parfois jusqu'à faire jeu égal avec celles-ci et constituer une menace visant leurs intérêts vitaux – surtout leurs colonies. Le siècle d'or hollandais succèdera alors au siècle d'or espagnol, hissant ainsi les Pays-Bas au rang d'une grande puissance à la fois militaire, économique, financière et culturelle. Comme Taine, Malraux établit un lien entre la fin de la domination espagnole et l'épanouissement extraordinaire de la peinture hollandaise. À l'image des autres couches de la société, les artistes entrent vraiment dans le jeu, donnent libre cours à leur créativité, au moment où le pays trouve une unité qui lui donne une cohérence identitaire. En multipliant les portraits de groupe, ils vont illustrer à leur manière, fidèles en cela à cet esprit de mobilisation qui implique des efforts et un engagement à toute épreuve, les «temps héroïques» d'une nouvelle nation.

On pourrait toutefois se demander si l'auteur de *l'Espoir* n'est pas victime d'un certain romantisme héroïque qui rappelle celui de ses aventuriers et si, en fin de compte, la place qu'occupent les Gueux de Mer dans ses réflexions sur la Hollande n'est pas motivée par des considérations à la fois littéraires et personnelles. Malraux fut très sensible, raconte sa première compagne, au fond légendaire que suggère le passé lointain de la Flandre, et plus précisément Dunkerque, patrie du non moins légendaire Jean Bart (adversaire des Gueux de Mer), où résidait son grand-père. Celui-ci savait à peine le français, à en croire les témoignages recueillis par Clara Malraux. Il est difficile de se défendre de l'impression qu'il existe certaines similitudes entre la figure du vieux armateur dans la *Voie royale* – Malraux écrit dans ses *Antimémoires* que le modèle dont il s'était servi fut son propre grand-père – et l'image que l'on peut se faire d'un Gueux de Mer à la lecture des *Voix du silence* : même refus du romanesque, même opiniâtreté pragmatique, même attachement à soi-même. Ce dernier point définit, selon Garine, héros des *Conquérants*, l'individualisme de type protestant. L'enfance, l'origine familiale – ou plutôt cette voix souterraine des ancêtres dunkerquois dont l'histoire relativement lointaine, la langue aussi, se mêle à celle des Pays-Bas – nous semblent avoir joué ici un rôle fondamental pour expliquer l'élan de sympathie dont bénéficient, sous la plume de Malraux, les compatriotes d'Érasme. En fait, ce sont les figures de conquérants, les épisodes marqués par des gestes héroïques, et fortement stimulants pour l'imagination du lecteur, qui sous-tendent son analyse.

Il n'est donc guère surprenant de le voir puiser dans l'histoire de la Hollande le sens exemplaire d'une volonté qui n'abdique pas – ce «Non» sur lequel se fonde l'Histoire –, comparable à celle qui constitue l'acte fondateur de la résistance française: «...*l'appel du 18 juin fut lancé le jour même de l'abandon, et n'a jamais été mis en question depuis. Il n'est pas nécessaire de réussir pour persévérer, dit la devise de Guillaume d'Orange. «Mais Guillaume d'Orange n'a pas mal réussi pour moi, répond la Hollande : il m'a sauvée.»* (Essais, 353)

Malraux assimile dans les *Voix du silence*, les Gueux de Mer aux bourgeois ; c'est pour eux, observa-t-il, que les peintres ont fait des tableaux. Il les opposera pourtant dans l'important chapitre retranché de *l'Irréel* (consacré, en partie, à Vermeer et à la peinture hollandaise des natures mortes), en précisant que les «*scènes de taverne ne sont pas destinées aux salons des Gueux de Mer, qui n'en avaient pas, mais à ceux des bourgeois qui rejettent Rembrandt.*» (MD, 1045) On peut légitimement, en alléguant ces faits contradictoires, taxer Malraux de légèreté et refuser d'accorder tout crédit à ce qu'il nous propose. Mais après tout, l'embourgeoisement n'est-il point un phénomène qui peut toucher aussi les hommes héroïques avides de liberté. À plus forte raison lorsque ces hommes-là endosseront les habits du négoce et du gain, - changement de statut consécutif à la proclamation de l'indépendance et à la création de la Compagnie des Indes ? Sous cet angle, les deux propos se complètent plutôt qu'ils ne s'opposent. Ou est-ce bien la loi de la métamorphose qui se joue ainsi non seulement du destin des œuvres, en transformant une statue mutilée en chef-d'œuvre, un objet de culte en curiosité que l'on vient admirer pour ses qualités purement artistiques ; mais se joue parfois aussi des rêves, exaltant la volonté d'une lutte jusqu'à la mort, par lesquels s'exprime le refus de l'humiliation et de l'oppression ?

C'est, en tout cas, à propos – entre autres – des Gueux de Mer, que la question suivante est posée à travers les *Antimémoires*, question qui en dit long sur le caractère absurde et versatile de ce que, faute de mieux, l'on peut désigner par l'expression «nature humaine»:

*«Comment des hommes qui avaient une idée de l'individu telle que beaucoup de leurs amis étaient morts pour elle, et qu'ils seraient sans doute, eux aussi, morts pour elle, l'ont-ils oubliés (et le mot oublier est bien léger) lorsqu'ils se sont trouvés en face d'une*

*autre civilisation? Les Français d'Indochine, héritiers de la Révolution ; les anglais des Indes, héritiers de l'individu [...]; les Hollandais [...], héritiers des Gueux de Mer aux souliers carrés. Devenus les maîtres, ils prennent l'idéologie des Maîtres?» (ML, IV, 2, 317)*

## **B. Le siècle d'or et ses maîtres**

La bourgeoisie a joué dans un premier temps un rôle très positif. Elle fut sinon une partie prenante du moins l'alliée des Gueux de Mer dans leur lutte destinée à conjurer les menaces extérieures. Grâce à elle, et surtout grâce à ses nombreuses commandes, les peintres hollandais purent assurer bien davantage que leur survie, dans un pays où la religion officielle – le calvinisme – prohibe les images et le culte des images. Si elle ne partagea pas toujours avec eux la même perception de la peinture, ils se rejoignaient les uns et les autres, par «la communion due à une religion encore ardente» (VS, 729), en Dieu et en une croyance commune qui repose sur «un ordre lié à des valeurs» (VS, 726) ; contrairement donc à la bourgeoisie française du second Empire qui, elle, plus soucieuse de satisfaire ses fantasmes individuels, renonça à l'élaboration d'un monde cohérent qui se réclame d'un idéal humain universellement reconnaissable par ses valeurs de solidarité et de dignité.

Or, le ton change, devient plus incisif, lorsque Malraux examine sa relation avec les œuvres d'art; on peut par conséquent étendre sa critique à toutes les formes de bourgeoisie. Il lui reproche de considérer l'art comme une «dépendance du luxe» et d'avoir largement contribué, en s'assurant le service des «petits maîtres», à faire triompher une «peinture d'ameublement» (MD, 1045) que domine «l'étincelante verrerie hollandaise» (VS, 322). Il ne lui pardonne pas non plus d'avoir condamné nombre de ses peintres, parmi les plus illustres (Rembrandt, Ruysdael, Hals), à subir un sort auquel ils furent très mal préparés : l'indifférence, la solitude subie, non choisie, et le dédain que leur «montrait l'agitation mortelle peuplée des vivants d'Amsterdam» (MD, 643), d'Haarlem ou d'ailleurs. En toute logique, Rembrandt la déçoit et à juste raison, comme il avait déçu tous les Hollandais qui cherchèrent dans l'art la création d'un «imaginaire désiré». Son expulsion par la communauté protestante qui lui

reprochât de «vivre dans le péché» avec sa servante, ressemblera bel et bien à un acte de vengeance.

Malraux a voué à Rembrandt une vive admiration. Il l'admire tout d'abord pour une raison toute simple: personne ne met en cause la profondeur de son génie. Outre l'étude qu'il lui a réservée dans la dernière partie de *l'Irréel*, Rembrandt est omniprésent dans presque tous ses écrits non romanesques. Il le considère comme le «premier peintre maudit», parce que, en suivant l'appel de son propre instinct créatif, en ignorant malgré son succès mondain le goût d'un public qui reconnaissait pourtant ses talents et en peignant un tableau comme le *Bœuf écorché* que «nul bourgeois de Hollande n'accrochera [...] entre deux natures mortes» (MD, 623), il sût d'instinct qu'il pouvait s'exposer au ridicule ou qu'il allait, sciemment, susciter l'indignation. Peintre maudit, moins donc au sens où il mena une vie malheureuse que parce que la perception qu'il avait de son art fut à mille lieues de ce que ses admirateurs en avaient pensé ou en attendaient.

Vermeer, dont le rapport avec ses clients bourgeois n'avait rien de conflictuel, occupe aussi une grande place dans les réflexions de Malraux sur la Hollande du siècle d'or. Il appartient à la catégorie des «Petits Hollandais» («petits maîtres»), par ses sujets; par ses dons de coloriste, par la rigueur de sa composition, par son refus discret – mais bien réel – de traiter l'anecdote en anecdote, il est, ni plus ni moins, au regard de notre auteur, l'annonceur de la peinture moderne :

*«C'est avec lui que deviendra claire l'idée d'une valeur picturale autonome, la référence à un monde pictural qui ne tirera sa valeur ni de l'imitation, ni de la facture, ni de la transfiguration.»* (MD, 1054)

En définitive, une peinture sans valeur fondamentale et revendiquant le droit d'être sa propre valeur. Fait exceptionnel, Malraux, jouant le rôle d'un apprenti historien de l'art (rôle que, d'habitude, il répugne à endosser), lui consacre une étude dans laquelle il propose une chronologie vraisemblable de ses œuvres.

C'est dans les toiles du «dernier Hals», le Hals octogénaire et mis sur la paille, le maître à la «large touche» vengeresse, qu'il découvre les premiers signes de «la rivalité du

peintre et du modèle» (VS, 710) – c'est une approche éminemment moderne qui aboutira beaucoup plus tard à la métamorphose du modèle en peinture.

Malraux fait la distinction entre Rembrandt, Hals et Vermeer – les grands maîtres – et les autres peintres de la même époque, les appelant parfois Petits Hollandais, petits maîtres ou peintres mineurs. Parmi ces derniers, il se réfère à une vingtaine au moins. Sont-ils artistes ou artisans? Malraux ne tranche pas vraiment la question. Et parce que la peinture est un métier, il tient en haute estime leur savoir faire. Peut-être est-ce à leur propos qu'il écrit: «...il y avait toujours eu aux Pays-Bas des demi-barbares bons coloristes. » (VS, 287) Ce savoir faire repose aussi sur une solide tradition locale : l'art du portrait auquel la Réforme, dont le cheval de bataille fut la conviction personnelle de l'individu, donnera une impulsion revigorante. La peinture de genre fut sans conteste le domaine réservé des Petits Hollandais. Malraux fait là-dessus justice de l'un des préjugés les plus enracinés dans l'esprit de ses admirateurs les plus fervents, pour ces derniers copier le réel serait sa finalité. Cette peinture procède, selon lui, d'un réalisme de façade. Il lui dénie tout caractère objectif, en avançant plusieurs arguments. Pourquoi un art, dont la prétention affichée est de faire l'inventaire de la réalité, fut-il si pauvre en sujets ? Les natures mortes, qui ont servi d'abord de moyens décoratifs et d'accessoires à la peinture de scènes, trouvent leur source, nous dit-il, dans la peinture et non dans la décision ou le désir du peintre de copier la nature. Et si «fidèle» à la réalité que puisse être une telle peinture, on chercherait en vain dans les tableaux de l'époque un témoignage sur les événements qui ont marqué l'histoire des Pays-Bas.

Malraux: «*Significative par ce qu'elle peint, la Hollande l'est aussi par ce qu'elle ne peint plus*» (MD, 1050). On ne saurait définir avec plus de concision le caractère fondamental de sa contribution, à travers la longue histoire de l'art. Elle constitue une parenthèse féconde entre la fin de la grande peinture de la chrétienté et la naissance de la peinture profane ; entre des œuvres qui, à une exception près, «ne servent rien» (MD, 1051) et une création artistique ayant été au service du Christ et de la beauté. Malraux clôt le sixième chapitre de *l'Irréel* par cette parole on ne peut plus prophétique et juste: «*Et il y aura des peintres protestants, il n'y aura pas de peinture protestante.*» (MD, 612)

Ce qu'elle ne peint plus se rapporte, pour l'essentiel, à l'influence de l'école italienne et aux deux importants principes sur lesquels celle-ci reposât : l'idéalisation et la transfiguration. Le «*génie des peintres, observe Malraux, cesse d'être un révélateur d'Arcadies.*» (MD, 1052) L'école hollandaise tourne, d'un autre côté, le dos au nu.

«Rebelle à l'histoire et à la mythologie» (MD, 1047), elle renverse, au cœur même de la conception d'une œuvre picturale, l'ordre hiérarchique dont elle fut l'héritière. Ce qui avait servi d'objet décoratif, ce qui fut accessoire, sans valeur ou allégorique, occupera désormais, avec «la prolifération des natures mortes» (MD, 1049), le devant de la scène ; devient l'essentiel. «*La Hollande n'inventait pas de poser un poisson sur un plat mais de n'en plus faire la nourriture des apôtres.*» (VS, 709), écrit Malraux. Dès lors, les personnages et les scènes mythologiques sont relégués à l'arrière plan. Formant un tableau dans le tableau. On s'en était servi autrefois et on s'en sert encore aujourd'hui, de temps en temps, pour interpréter les œuvres.

La rupture essentielle que l'on doit aux «petits maîtres hollandais» est *a priori* moins visible, car elle relève d'un domaine plutôt abstrait. Ils furent les premiers à introduire une nouvelle forme de temporalité, *la durée*, qui consacre justement le «déclin de l'éternité».

La durée, en fonction de laquelle on isole, à travers la vie passagère des figures peintes, un instant privilégié (qui nous donne du coup l'illusion d'un instant éternel), prend la place de la conception du temps à laquelle fut soumise jusqu'alors la vision des peintres. «*Pour les Hollandais l'heure est presque toujours une heure d'après-midi [...]. Cette durée, devenue [...] une valeur, à peine serait-il excessif d'y voir un domaine conquis par le coucher de soleil classique.*» (VS, 939) Dans un tableau, son moyen d'action le plus significatif: la modification de la lumière par rapport aux différents moments de la journée et par rapport à l'écoulement des heures. Ironie du sort, cette innovation recèle, sur le plan métaphorique tout au moins, un grand danger. La «*lumière apaisée de l'après-midi chez tels petits Hollandais...*» (VS, 575), à peine différente de «*la paix automnale [...] au jour alourdi*» (MD, 1046), à laquelle leurs toiles nous invitent à goûter, est devenue, au regard de Malraux, l'image de cette insouciance fatale et annonciatrice du déclin de la peinture hollandaise; l'une des expressions symboliques d'un art qui agonise comme s'il fut foudroyé par un excès de vitalité. C'est cependant la

mort, en 1669, de Rembrandt qui constitue très clairement, à travers ses différents commentaires, le symbole le plus fort de la fin d'une époque. Après la disparition du grand maître, la peinture dégénère en art de décoration et gagne en prestige ce qu'elle perd en qualité. L'«éclair protestant» sera dès lors condamné à émettre une imperceptible lueur «à travers de vastes zones de pénombre.» (VS, 720)

### C. La modernité en Hollande

Peuple de bâtisseurs, les Hollandais le resteront. Ils l'ont magistralement démontré en reconstruisant le pays avec une rapidité extraordinaire après les ravages désastreux causés par les combats au cours de la seconde guerre mondiale. Or, cette continuité riche en promesses a fait défaut aux peintres artistes deux siècles durant, sur lesquels Malraux garde un mutisme bien compréhensif. Jusqu'à l'éclosion de l'«art déchiré» de Van Gogh, la Hollande – plus grande (par ses colonies) et plus prospère que jamais – s'est surtout distinguée par l'absence criante d'une production picturale de qualité. Son art, ayant conquis les musées européens, vivra désormais sur un passif, vers lequel on se tourne, en cédant à un mouvement de nostalgie, pour rabâcher les jours glorieux d'un succès trop rapide.

Au XX<sup>e</sup> siècle, Mondrian, dont le nom est mentionné à deux ou trois reprises dans les écrits de Malraux – sur lequel celui-ci ne fait d'ailleurs aucun commentaire consistant – et Kees Van Dongen, dont il inaugure une exposition en 1967, semblent bien isolés pour combler le vide laissé par les maîtres du siècle d'or. Quant à A.C. Willink, à qui il rend visite en 1930 dans son atelier à Amsterdam, et auprès de qui il semble avoir joué le rôle d'un expert avisé en matière esthétique, nous n'avons pas réussi à détecter la moindre trace de sa présence à travers son œuvre.

Van Gogh occupe à lui seul toute la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, mais son génie déborde très largement son époque. Il fut pour Malraux le peintre le plus représentatif de l'artiste moderne. Celui chez qui la volonté de créer avait pris la forme d'un impératif équivalent à l'obsession sacrée. Et c'est parce que sa peinture implique la présence d'un monde de l'art qu'elle va solliciter constamment l'attention du théoricien du Musée Imaginaire. Van Gogh copia maintes fois des tableaux qu'il admirait, non



dans l'intention de les imiter ou de les reproduire avec fidélité mais pour en faire une création personnelle. Comme un matériau expérimental au service de ses propres réalisations picturales. Il utilisa dans le même esprit les estampes japonaises qui lui révélèrent qu'il y a dans le domaine de l'art, par-delà les «limites de la représentation européenne» (MD, 683), une liberté beaucoup plus vaste qui laisse même le choix au peintre d'exercer son «droit à l'arbitraire». Convenons-en que ce «droit à l'arbitraire» ne signifie pas absence, mais cohérence et unité de style. Il ne signifie pas non plus création sous l'emprise de la folie. Même si la folie a «frôlé» Van Gogh. Malraux refuse, en cherchant au passage à épinglez les thèses des défenseurs de l'art brut, d'expliquer par ses crises la naissance de ses tableaux: «*Le graphisme d'aliéné qui tord l'écriture de certains tableaux de Van Gogh, fait bon ménage avec le paroxysme d'une couleur gouvernée.*» (MD, 933). Le véritable fou, auquel Malraux refuse d'accorder un statut d'artiste, se soumet à sa création, en faisant table rase de son héritage culturel. Il ne la domine pas. Au cœur de la tourmente, Van Gogh en revanche n'abandonne jamais complètement le gouvernail, et il entretient un dialogue permanent avec ses confrères et maîtres.

Parmi les raisons susceptibles de mettre en lumière la bienveillance admirative avec laquelle Malraux défend les Hollandais, il y a sans aucun doute celle fondée sur l'amitié. Et Malraux a compté, au nombre de ses «meilleurs amis», un grand écrivain hollandais. C'est Du Perron, à qui il dédia *la Condition humaine*. Il y a lieu de supposer que le regard qu'il porte sur les Pays-Bas n'est pas sans avoir subi l'action de cette relation amicale. Cela ne voudrait pas dire que le véritable caractère des Hollandais se révèle à Malraux à travers les yeux de Du Perron, mais cela voudrait très probablement dire que, les vertus et les qualités qu'il lui prête, il fut aussi enclin à les attribuer à ses compatriotes et à son «pays d'origine». Rappelons que Du Perron est un Hollandais des Indes Néerlandaises. Malraux a écrit en 1953 une préface pour son livre *le Pays d'origine*. Le livre fut publié en 1935. Sa traduction en français, par Philippe Noble, ne verra le jour qu'en 1980 ; Malraux y figure sous les traits d'un personnage désigné par le nom de Héverlé.

Du Perron était très attaché à l'idée suivante: aucune cause collective ne doit prévaloir sur les droits de l'individu. Outre ses dons d'observateur lucide et attentif –

intransigeant parfois –, il a parfaitement rempli son rôle comme médiateur entre Malraux et les intellectuels hollandais. La rencontre avec Ter Braak, Slauerhoff, Willink... a été le fruit de cette médiation. Il fut également à la fois son compagnon et son guide au cours des deux voyages qu'il a effectués aux Pays-Bas en février 1929 et en décembre 1930. Deux séjours au cours desquels, Malraux donnera une série de conférences sur l'art de l'Asie, sans pourtant rien sacrifier à sa passion de toujours: la fréquentation des musées. Utrecht, Rotterdam, Amsterdam, la Haye, Alkmaar, Haarlem furent les étapes les plus importantes de son voyage. C'est la ville d'Amsterdam et surtout le soin que l'on y a mis pour lui restituer son éclat d'antan qui vont lui fournir la preuve tangible d'un esprit culturel original auquel il convient de rendre hommage:

*«La Hollande n'a pas comme l'Allemagne une puissante tradition gothique. Le passé, même aujourd'hui, n'y trouve pas l'accent qu'il trouve ailleurs [...] Amsterdam est la seule ville du XVII<sup>e</sup> siècle – elle devrait avoir la couleur d'Aix, de Versailles – qu'on ait pu repeindre de haut en bas sans vulgarité, et qui flotte confusément sur les siècles.»*  
(VS, 708)

En dépit de son amitié avec Du Perron, Malraux reste discret sur la place de la pensée et de la littérature en Hollande. A peine parle-t-il de Spinoza. Rien sur Érasme et sur son humanisme d'inspiration chrétienne. Rien non plus sur les écrivains qu'il a de fréquentés de son vivant; y compris ceux qui ont manifesté un grand intérêt pour ses écrits, soit en les traduisant ou bien en les commentant. Il a accueilli, par contre, avec empressement le projet de traduction en français de *Max Havelaar*, chef d'œuvre du grand écrivain hollandais Multatuli. Il semble justement (d'où sans doute le silence fondé de Malraux) que le petit nombre des œuvres traduites et la qualité de leur traduction soient l'obstacle majeur à la diffusion de la littérature et la pensée hollandaises. Peut-être faut-il également invoquer, à ce sujet, l'hypothèse de l'influence possible exercée sur lui par la lecture de Taine, pour qui l'esprit pratique des Hollandais, «exempt d'aspirations supérieures» (Taine, 201), est incompatible avec la spéculation abstraite (les idées pures) et la création littéraire.

Un trait particulier de l'intellectuel hollandais nous est révélé cependant par la correspondance de Du Perron. Il rapporte cette réflexion faite par Malraux, au cours d'une conversation, à propos de leur ami commun Ter Braak. Malraux : «Il y a une

*pensée en marge de Berlin, de Moscou, de Paris, il n'y a pas une pensée en marge de la Hollande.*» (Lettre à Menno ter Braak, Bellevue, le 21 août 1933) Ter Braak, penseur nietzschéen et adversaire farouche du cabotinage intellectuel, tient la liberté de l'esprit critique pour une valeur fondamentale, selon Philippe Noble. Malraux avait le sentiment qu'il voulait, contre ses propres instincts, «se ranger», – eu égard justement à son enracinement culturel et son attachement à la Hollande. En réalité, quelle que soit la virulence de sa critique à l'égard de ses compatriotes et son opposition aux valeurs de la société dans laquelle il vit, Ter Braak (ici le prototype de l'intellectuel hollandais) est condamné non à adopter une attitude conformiste, mais à composer partiellement, sous l'action d'une espèce d'allégeance tacite à son pays, avec ce qu'il refuse et combat. Comme Rembrandt, il avait dû en quelque sorte se contenter d'être un «hors-la-loi moins par les actes que par l'âme» (VS, 710).

La définition, dans ce contexte, peut être tenue pour réductrice, voire contestable. Elle interpelle d'ailleurs Du Perron et Ter Braak, mais elle ne les offusque pas. Prenons néanmoins le temps de la considérer attentivement. On se rendra alors compte que Malraux se défie des flatteries sans scrupules et des critiques injustifiées, car ce qui définit, à ses yeux, le caractère original d'un pays, et en l'occurrence de ses intellectuels (y compris ses meilleurs amis), est fait et de ce qui exprime sa plénitude et de ce qu'il laisse de côté pour se concentrer, dirions-nous, sur l'essentiel.

La Hollande de Malraux n'est pas, comme celle de Taine, cette petite nation qu'exprime humainement et culturellement une fatalité géographique. Elle ne se réduit pas à cette surface aquatique plane, défiant la colère de la mer, qui a fait l'admiration de ses confrères et qui fascine encore les visiteurs soucieux de saisir au vol le mystère d'une victoire sur les forces de la nature. C'est au contraire la Hollande de l'endurance et de la bravoure, celle des hommes capables de se lever et de laisser leur empreinte sur la carte du monde. La Hollande qui dit «oui», pour étancher sa soif de connaissance, de découverte et de conquête; la Hollande qui dit «non», pour affirmer son droit d'être différente.

C'est sous l'éclairage, parfois trouble et tragique, de l'Histoire ou celui, souvent intense et passionné, de l'art que Malraux nous invite, sans pourtant le proclamer haut et fort, à

travers des propos qui ne manquent jamais de profondeur, à considérer d'un bon œil la Hollande et à méditer, loin des sentiers battus, son exemple.

\*

## Sources

Précisons que, malheureusement, nous n'avons pas réussi mettre la main sur le précieux document de Jean Marie Drot, *Promenades imaginaires en Hollande avec Malraux*.

Les références aux écrits de Malraux sont données dans le texte. (*VS*, désigne *Les Voix du silence*, *ML* désigne *Le Miroir des limbes*, *MD* désigne *La Métamorphose des dieux*). Les citations provenant de textes écrits par d'autres auteurs sont indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur et le numéro de la page.

Tous les textes de Malraux sont cités d'après les *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

**Berl, Emmanuel**, *Histoire de l'Europe*, tome II, *l'Europe Classique*, Paris, N.R.F, 1947.

**Claudé, Paul**, *L'Œil écoute (Introduction à la peinture hollandaise)*, Paris, Gallimard, 1946.

**Fromentin, Eugène**, *Les Maîtres d'autrefois (Belgique, Hollande)*, Holbein, Bâle, 1947.

**Malraux, André**, *Le Miroir des limbes*, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996.

— *La Métamorphose des dieux*, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2004.

— *Les Voix du silence*, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2004.

- *Essais, Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- *Préface* de Malraux (1953) in E. du Perron, *Le Pays d'Origine*, traduit du néerlandais par Philippe Noble, Paris, Gallimard, 1980.

**Malraux, Clara**, *Le Bruit de nos pas*, t. II, *Nos vingt ans*, Paris, Grasset, 1992.

**Du Perron, Eddy**, *Le Pays d'Origine*, traduit du néerlandais par Philippe Noble, Paris, Gallimard, 1980.

**Du Perron, Eddy/ Menno ter Braak**, *Briefwisseling*, t. II, Amsterdam, G. A. van Oorschot, 1964.

**Du Perron, Eddy**, *Brieven*, t. I, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1977.

**Du Perron, Eddy**, *Brieven*, t. II, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1978.

**Snoek, Kees**, *E. Du Perron, Het leven van een smalle mens*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 2005.

**Taine, Hippolyte**, *La Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985.

**Todorov, Tzvetan**, *L'Éloge du quotidien*, Paris, Le Seuil, 1993.