

D/1936.09 — André Malraux, «Sur l'héritage culturel», discours prononcé au secrétariat général élargi de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture¹, à Londres, le 21 juin 1936. *Commune* [Paris], n° 37, septembre 1936, p. 1 et 9.

André Malraux

Sur l'héritage culturel

**Discours prononcé au Secrétariat général élargi de
l'Association Internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture,
à Londres, le 21 juin 1936.**

J'ai reçu un jour la visite d'un homme qui venait de passer plusieurs années en prison. Il avait donné asile à des anarchistes poursuivis. C'était un intellectuel et il me parla de ses lectures. «Voilà, me dit-il, il n'y a que trois livres qui supportent d'être lus en prison : *L'Idiot*, *Don Quichotte* et *Robinson*. »

Je notai après son départ cette phrase qui m'avait intrigué et j'essayai de comprendre les raisons de ce choix. Et je m'aperçus que, des trois écrivains dont il s'agissait, deux, Dostoïevski et Cervantès, étaient allés au bagne, le troisième, Daniel de Foe, au pilori. Tous trois ont écrit le livre de la solitude, le livre de l'homme qui retrouve les hommes vivants et absurdes, les hommes qui peuvent vivre en oubliant que quelque part existent le bagne et le pilori. Et tous trois ont écrit la revanche de la solitude, la reconquête du monde par celui qui revient de l'enfer. La force terrible de

¹ Les secondes assises de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture se tiennent à Londres du 19 au 23 juin 1936.

l'humilité, disait Dostoïevski. Et la force terrible du rêve et la force terrible du travail... Mais l'important était de posséder le monde de la solitude, de transformer en une conquête, pour l'artiste, en l'illusion d'une conquête, pour le spectateur, ce qui avait été subi.

La tragédie posait là, avec une extrême brutalité, le problème que chacun de nous se pose confusément. L'art vit de sa fiction qui est de permettre aux hommes d'échapper à leur condition d'hommes, non par une évasion, mais par une possession. Tout art est un moyen de possession du destin. Et l'héritage culturel n'est pas l'ensemble des œuvres que les hommes doivent respecter, mais de celles qui peuvent les aider à vivre.

Notre héritage, c'est l'ensemble des voix qui répondent à nos questions. Et les civilisations prisonnières ou libres réordonnent, comme les hommes prisonniers ou libres, tout le passé qui leur est soumis.

La tradition artistique d'une nation est un fait. Mais la soumission des œuvres à l'idée d'une tradition repose sur un malentendu. La force convaincante d'une œuvre n'est nullement dans sa totalité, elle est dans la différence entre elle et les œuvres qui l'ont précédée. Giotto est pour nous un primitif, mais pour ses contemporains, ses peintures étaient «plus vraies que la vie». Elles étaient plus vraies que la vie, non par leur totalité, mais par ce que Giotto avait conquis sur la peinture byzantine. Le langage décisif de l'œuvre d'art, c'est sa différence significative; toute œuvre naît comme différence et devient peu à peu totalité. Juger d'une œuvre par rapport à une tradition est donc toujours juger d'une différence par rapport à une suite de totalités; et que cette suite de totalités existe ne laisse en rien préjuger de la façon dont les conquêtes qui font la vie de l'art contemporain qui nous entoure s'ordonneront par rapport à elles.

Les hommes sont bien moins à la mesure de leur héritage que l'héritage n'est à la mesure des hommes. L'ordre de tout héritage repose sur la volonté de transformer le présent; mais encore cette volonté est-elle limitée par une certaine futilité. La phtisie de Watteau le contraignait à abandonner Rubens pour le rêve de ses *Fêtes galantes*, mais la phtisie de Chopin le contraignait à sa musique déchirée. Joie ou malheur, c'est bien le destin de l'artiste qui le fait crier, mais c'est le destin du monde qui choisit le langage de ces cris.

Je voudrais donc d'abord tenter de préciser ici à l'intérieur de quelle fatalité peut s'insérer notre volonté.

Sous le mot art, nous envisageons deux activités assez différentes : l'une, que j'appellerai rhétorique – celle de l'artiste hellénistique, renaissant ou moderne – où l'œuvre compte moins que l'artiste, compte pour ce que l'artiste ajoute à ce qu'il figure. L'autre – celle du moyen âge, de l'Égypte et de Babylone – où l'artiste compte moins que ce qu'il figure. Dans la première, l'importance est dans la présence de l'artiste; dans la seconde, dans la chose représentée. Ce qui tient d'ordinaire à la valeur capitale donnée à cette chose représentée : comment se sentir artiste, au sens moderne du mot, en sculptant un crucifix, si l'on croit que le Christ est mort pour soi ? La douleur de Niobé ne concerne qu'elle, et l'artiste s'y introduit sans peine; la douleur de la Vierge concerne tous les hommes. Quand le sculpteur antique doit paraître, le sculpteur chrétien doit disparaître.

Pour disparaître, il n'en est pas moins grand. Et nous plaçons aussi haut que l'autre l'artiste qui ne se concevait pas comme tel. Peu importe comment l'artiste se conçoit. Ce qui importe seulement – et depuis quelques millénaires – c'est qu'il ne s'accorde pas au monde de formes qui lui est imposé, qu'il exige de le modifier, qu'il veuille conquérir sur lui sa vérité. A Athènes, à Chartres, ou à Lincoln. Mais depuis des siècles (bien que l'acte créateur dans son essence, à mon avis, soit demeuré le même), l'art a perdu sa volonté de vérité au bénéfice de la volonté de présence personnelle de l'artiste. En art, nous ne croyons pas au Christ présent dans le bois, mais à l'objet d'art qui s'appelle crucifix. Ce qui comptait dans une statue de saint, c'était le saint; ce qui compte dans un Cézanne, c'est Cézanne. Or, l'art des masses est toujours un art de vérité. Peu à peu, les masses ont cessé d'aller à l'art, de le rencontrer au flanc des cathédrales; mais aujourd'hui, il se trouve que, si les masses ne vont pas à l'art, la fatalité des techniques fait que l'art va aux masses.

Cela est vrai des pays démocratiques comme des pays fascistes ou communistes, quoique pas de la même façon. Depuis trente ans, chaque art a inventé son imprimerie; radio, cinéma, photographie. Le destin de l'art va du chef-d'œuvre unique irremplaçable, souillé par sa reproduction, non seulement au chef-d'œuvre reproduit,

mais à l'œuvre faite pour sa reproduction à tel point que son original n'existe plus : le film. Et c'est le film qui rencontre la totalité d'une civilisation, comique avec Chaplin dans les pays capitalistes, tragique avec Eisenstein dans les pays communistes, guerrier bientôt dans les pays fascistes.

Soulignerai-je l'importance de la photo dans l'histoire des arts plastiques, où, les seules photos valables étant en noir, les peintures essentiellement dessinées, comme l'italienne, ont été puissamment valorisées, les peintures où la couleur est tout (les vitraux) négligées, les peintures à dessin puissant mais fixé, et dont l'évolution est celle de leurs couleurs (la peinture byzantine) à la fois exaltées et inconnues ? L'héritage culturel des arts plastiques est impérieusement lié à sa faculté de reproduction. Soulignerais-je, comme l'a fait W. Benjamin, la transformation de nature de l'émotion artistique lorsqu'elle va de la contemplation de l'objet unique à l'abandon distrait ou violent devant un spectacle indéfiniment renouvelable ? Nul ne croit que la lecture d'une chanson de geste soit analogue à l'audition d'un aède. Les moyens de l'aède sont d'ailleurs avant tout ceux de l'éloquence, et c'est l'impression qui contraint le poète à la littérature.

Or, une fois de plus, la conscience qu'a l'artiste de son acte créateur est en train de se modifier. J'accepte, pour ma part, volontiers, de voir renaître en tous les hommes la communion dans le domaine fondamental des émotions humaines. L'humanité a toujours cherché dans l'art son langage inconnu, et je me réjouis que notre fonction soit parfois de donner conscience aux êtres de la grandeur ou de la dignité qu'ils ignorent en eux; je me réjouis que, par notre art ou par des transpositions futures de notre art, nous puissions donner cette conscience à un nombre de plus en plus grand d'hommes. La photo de Rembrandt mène à Rembrandt, et la mauvaise peinture n'y mène pas.

Mais peu importe que nous nous en réjouissons ou nous en attristions : ce qui importe, c'est que ce fait nouveau est la condition même de la transmission de notre héritage culturel qui, par cette transmission même, change de nature.

Qu'on m'entende bien : je ne défends pas ici la vieille chimère d'un art dirigé et soumis aux masses. Comme cette idée ne consiste qu'à vulgariser l'art d'une civilisation individualisée et bourgeoise pour faire l'art d'une civilisation nouvelle, elle équivaut à

peu près à l'idée qu'on fait l'art gothique en vulgarisant les modèles romains. L'art obéit à sa logique particulière, d'autant plus imprévisible que la découvrir est très précisément la fonction du génie. Le dix-neuvième siècle plastique finit au grand baroque Renoir, et les gratte-ciel commencent à Cézanne, mais nulle logique ne pouvait faire prévoir le style de Cézanne.

La transformation de l'héritage culturel européen au dix-neuvième siècle repose sur la découverte de la multiplicité des arts, et la volonté d'attendre d'une œuvre d'art son caractère positif. Le dix-huitième siècle occidental dédaignait la sculpture gothique parce qu'il voyait en elle non sa puissance d'expression, mais l'absence d'une expression classique. Nous sommes loin d'être pleinement dégagés de cette vision négative d'une partie de notre héritage, et il est clair qu'aimer tout équivaut à n'aimer rien. Du moins savons-nous qu'un art qui ne nous aide pas à vivre aidera peut-être à vivre d'autres hommes, et avons-nous appris à respecter dans les musées la présence endormie de ces passions futures.

Grossièrement, nous pourrions dire qu'en art le seizième siècle a découvert l'histoire, le dix-neuvième la géographie; à ces annexions en surface, va s'ajouter une annexion en profondeur. Les Anglais sont d'abord allés à Athènes; puis les statues du Parthénon sont venues à Londres; et aujourd'hui, Athènes et le Parthénon, par l'hebdomadaire et le cinéma, pénètrent chez chaque Anglais. Même si le rapport présent entre l'artiste et le monde devait demeurer intangible (ce dont je doute), le développement même de toutes les cultures, non seulement en Occident, mais dans le monde entier, ajouterait à l'art un nouveau langage. C'est ici qu'intervient notre volonté.

Les techniques qui de plus en plus poussent vers les masses les arts occidentaux ne les poussent pas au hasard, mais dans le sens de l'idéologie même de ces masses, qu'elle soit précise ou confuse. Et non dans le sens de ce que cette idéologie peut avoir de bas, mais toujours dans le sens de ce qu'elle a de meilleur. Je ne dis pas qu'une action gouvernementale ne puisse s'exercer dans le sens des éléments négatifs ou misérables des masses, mais je dis que l'artiste ne fait œuvre d'art que quand il a rencontré, lui, l'élément positif et créateur d'exaltation. Comme toutes les

transformations capitales, celle de notre civilisation inquiète l'artiste parce qu'elle lui demande des découvertes totales parce qu'elle le contraint au génie. Mais je crois que la foule peut être féconde pour l'artiste, parce que l'artiste ne reçoit d'elle que sa puissance de communion. On a trop dit qu'elle appelait sa propre folie, et pas assez qu'elle appelait aussi sa propre grandeur : ce que comprenaient les foules qui écoutaient les archevêques de Cantorbéry, combien de ceux qui les composaient l'eussent compris s'ils eussent été seuls ? La masse porte en elle sa fécondité comme sa stérilité, et c'est une de nos tâches de la réduire à la fécondité.

Quel est l'élément positif des fascismes ? L'exaltation des différentes essentielles, irréductibles et constantes : la race ou la nation. Dans national-socialisme, il y a national et il y a socialisme; nous savons du reste que le meilleur moyen de faire le socialisme n'est pas de fusiller les socialistes, et que le mot sérieux, ici, c'est le mot national. C'est sur lui que le fascisme fonde sa pensée véritable, sur lui qu'il est obligé de fonder son héritage culturel, sur lui qu'il est obligé de fonder le développement de son art.

Mais les idéologies fascistes, par leur nature même, sont des idéologies permanentes et particulières. Libéralisme et communisme s'opposent sur la question de la dictature du prolétariat; mais non sur leurs valeurs, puisque la dictature du prolétariat est aux yeux des marxistes le moyen concret d'obtenir la démocratie réelle, – toute démocratie politique étant un leurre tant qu'elle ne repose pas sur une démocratie économique. Notre première ligne de démarcation quant aux valeurs, c'est-à-dire quant à ce qui nous réunit ici, me paraît donc celle-ci : dans le mouvement qui porte vers un nombre de plus en plus grand d'hommes les œuvres d'art et les connaissances, nous entendons maintenir ou recréer, non des valeurs permanentes et particulières, mais des valeurs dialectiques et humanistes. Humanistes parce qu'universalistes. Parce que, mythe pour mythe, nous ne voulons ni l'Allemand, ni le Germain, ni l'Italien, ni le Romain, mais l'homme.

J'ai toujours été frappé de l'impuissance où sont les arts fascistes de représenter autre chose que le combat de l'homme contre l'homme. Où est, en pays fascistes, l'équivalent des films soviétiques, les romans de la nation d'un monde nouveau ? C'est qu'une civilisation communiste, qui remet à la collectivité les moyens du travail, peut

passer de la vie civile à la vie militaire, et qu'une civilisation fasciste, qui maintient la structure capitaliste de l'économie, ne le permet pas : entre un kolkhozien et un soldat de l'armée rouge, il n'y a pas de différence de nature; ils sont, pour l'artiste et pour eux-mêmes, dans le même ordre vital. Chacun d'eux peut passer de l'une à l'autre fonction. Mais entre un soldat des sections d'assaut et un fermier allemand, il y a une différence de nature. L'un est à l'intérieur du capitalisme, l'autre à l'extérieur. La communion réelle, désintéressée, authentiquement fasciste, n'existe que dans l'ordre militaire. Si bien que la civilisation fasciste, à son point extrême, aboutit à la militarisation totale de la nation. Et l'art du fascisme, quand il existe, à l'esthétisation de la guerre. Or, l'ennemi du soldat c'est un autre soldat, c'est l'homme. Alors que du libéralisme au communisme, l'adversaire de l'homme n'est pas l'homme, c'est la terre. C'est dans le combat contre la terre, dans l'exaltation de la conquête des choses par l'homme que s'établit, de Robinson Crusoé au film soviétique, une des plus fortes traditions de l'Occident. Résolus à combattre si le combat est la seule garantie du sens que nous voulons donner à notre vie, nous nous refusons à faire de lui une valeur fondamentale; nous voulons une pensée, une structure de l'Etat, un héritage et un espoir qui débouchent sur la paix et non sur la guerre. Il reste dans la plus sereine des paix assez de combats, de tragédies et d'exaltation pour des siècles d'art.

Telles sont les raisons premières au nom desquelles la section française se rallie au projet qui vous a été présenté. Maintenir l'héritage humain est une de nos tâches les plus hautes, et il est clair qu'un tel projet n'y saurait suffire. Mais il est à la fois dans le sens d'une diffusion des connaissances et d'une confrontation. Il est donc dans le sens de notre activité même. Car ce que l'Occident appelle culture, c'est avant tout, depuis près de 500 ans, la possibilité de confrontation.

J'ai dit que tout héritage aboutissait à notre volonté. Mais notre volonté, comme celle de l'artiste créateur à l'instant qui précède sa création, est à la fois intense et confuse. C'est par une volonté de chaque jour qu'une civilisation donne au passé sa forme particulière, comme, par chaque touche nouvelle, le peintre modifie tout son tableau. Et rien ne serait plus dangereux – très spécialement pour ceux d'entre nous qui sont des écrivains révolutionnaires – que de vouloir substituer à l'héritage présent et

mortel un héritage prévu par une logique abstraite. Une civilisation est devant le passé comme l'artiste devant les œuvres d'art qui l'ont précédé. Celui-ci s'accroche à telle ou telle œuvre parmi les grandes, au musée ou à la bibliothèque, dans la mesure où elle lui permet de réaliser davantage son œuvre propre. Les objets que l'on appelle beaux changent, mais les hommes et les artistes appellent toujours beauté tout ce qui leur permet de s'exprimer davantage, de se dépasser eux-mêmes. L'homme n'est pas soumis à son héritage, c'est son héritage qui lui est soumis : ce n'est pas l'antiquité qui a fait la Renaissance, c'est la Renaissance qui a fait l'antiquité. Chaque fois que l'homme se réconcilie avec Dieu, à Reims ou à Bamberg, chaque fois que la dualité chrétienne s'atténue, au douzième siècle, au treizième et au quatorzième, en France, en Italie, en Allemagne, l'antique reparaît. Dès que Nicolas de Cuse voit dans le Christ l'homme parfait, la résurrection des figures antiques est prête. Pas d'antique là où l'enfer demeure : la Renaissance espagnole va directement du gothique au baroque. Mais là où l'enfer disparaît, l'antique apparaît. A Reims comme à Assise, il fallait, pour que revint le visage de Vénus, que sur la première statue gothique reparût le premier sourire.

Toute civilisation est en cela semblable à la Renaissance et fait son propre héritage de tout ce qui, dans le passé, lui permet de se dépasser. L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert. Mais il se conquiert lentement, imprévisiblement. Ne demandons pas plus à une civilisation sur commande que des chefs-d'œuvre sur commande. Mais demandons à chacun de nous de prendre conscience que le choix qu'il fait dans le passé – dans ce qui fut l'espoir illimité des hommes – est à la mesure de son avidité de grandeur et de sa volonté.

Tout le destin de l'art, tout le destin de ce que les hommes ont mis sous le mot de culture, tient en une seule idée : transformer le destin en conscience : fatalités biologiques, économiques, sociales, psychologiques, fatalités de toutes sortes, les concevoir d'abord pour les posséder ensuite. Non pas changer un inventaire en un autre inventaire, mais étendre jusqu'aux limites des connaissances humaines la matière dans laquelle l'homme puise pour devenir davantage un homme, la possibilité infinie des réponses à ses questions vitales.

C'est de jour en jour et de pensée en pensée que les hommes recréent le monde à l'image de leur plus grand destin. La révolution ne leur donne que la possibilité de leur dignité; à chacun de faire de cette possibilité une possession. Mais pour cela, nous, intellectuels – chrétiens, libéraux, socialistes, communistes – malgré les idéologies qui nous divisent, cherchons les volontés qui nous unissent. Car toute haute pensée, toute œuvre d'art est une possibilité infinie de réincarnations. Et le monde séculaire ne peut prendre son sens que dans la volonté présente des hommes.