

Gaëtan Picon : «André Malraux et l'image de l'homme», *Médecine de France*, 1953, n° 1051, p. 33-38.

A cette œuvre en suspens – et qui n'a peut-être pas trouvé encore son expression suprême – à cette vie qui compte plus de tentatives que d'accomplissements, s'attache depuis nombre d'années déjà comme une lueur de légende. Ni l'œuvre, si nous la mesurons en termes de littérature, ni la vie, si nous la mesurons en termes d'action, ne suffisent séparément à l'expliquer : Malraux doit l'ordre assez singulier de sa grandeur à leur rencontre et à leur confusion. La vraie réussite de l'écrivain est moins l'œuvre, la vraie réussite de l'homme d'action moins l'action que leur commune réussite n'est le personnage. A travers ses livres, c'est l'accent frémissant et péremptoire de l'expérience vécue qui nous atteint; à travers ce que nous savons de sa vie, c'est la lucide recherche d'une image de l'homme. *Transformer en conscience une expérience aussi large que possible* : Malraux n'a jamais cessé d'être fidèle à ce conseil d'un personnage de *L'Espoir*, et il tire son œuvre de sa vie. Mais il est tout aussi vrai de dire qu'il transforme en expérience une conscience aussi vaste et aussi aiguë que possible : sa vie répond à un appel venu de lui-même, et voit dans l'événement l'épreuve d'une vérité intérieure, et comme sa réalisation. Si Malraux écrit avec sa vie, il vit selon sa pensée de la vie, et selon son exigence. Et, bien au-delà de la simple expression d'une expérience, son œuvre nous apporte la révélation d'une personnalité qui se définit sans doute par ce que la vie lui apporte, mais plus encore par ce qu'elle obtient de la vie.

* * *

Pas d'œuvres aussi visiblement écrites à la première personne; à ce point dominées et cernées par leur auteur même. Et la personnalité, ici, c'est tout d'abord l'ensemble des choses faites et vécues : la rencontre d'un homme et d'un destin réel. *L'homme n'est pas ce qu'il cache, il est ce qu'il fait*, déclare sans appel le Vincent Berger des *Noyers de l'Altenburg*. Et, comme le Manuel de *L'Espoir*, Malraux sait que

L'on ne se connaît pas en réfléchissant sur soi-même, mais quand un hasard nous arrache à l'action.

A l'origine de chacun de ses livres on sait qu'il y a un compte réglé avec la vie. L'œuvre sort de la vie, ruisselante de ses images, frémissante de ses émois, sonore de ses tumultes, grave de ses découvertes. Parlant de la pauvreté littéraire des années 30, Malraux disait naguère à Julien Green, qui le rapporte dans son *Journal* : «Que voulez-vous qu'ils fassent ? Entre dix-huit et vingt ans, la vie ressemble à un marché où l'on achète des valeurs non avec de l'argent, mais avec des actes. La plupart des hommes n'achètent rien». Malraux a payé son œuvre de ses actes. N'eût-il pas vécu comme il vécut, il n'aurait certainement pas écrit les mêmes livres; la matière même de son œuvre romanesque lui eût fait défaut, et sans doute n'eût-il laissé qu'une œuvre de seconde zone, puisque tout son génie vient de l'accord entre les expériences d'une vie liée aux constellations de l'Histoire et des possibilités latentes d'expression.

Pour écrire ses véritables livres, il a fallu que Malraux attendît – non point la maturation de son talent, les fruits tardifs d'une longue réclusion en littérature – mais les véritables expériences de sa vie. *Lunes en papier* et *Royaume Farfelu* ne sont pas des œuvres insignifiantes : mais l'adolescent brillamment doué qui les signe, les dédie à Max Jacob ou les place sous le patronage d'Hoffmann, ne ressemble guère à celui que *Les Conquérants* vont bientôt mettre en scène. Montherlant est déjà dans *Le Songe* comme Giono dans *Colline*, Giraudoux dans *Provinciales* ou Drieu dans *Interrogation* : avec la maladresse du débutant, sans doute, mais aussi l'assurance de qui vient de découvrir son domaine. Il est visible que Malraux, dans ses premiers récits, n'a pas découvert le sien. Soignée, harmonieuse, brillante mais anonyme, son écriture n'a ni l'éclat, ni le pathétique, ni la saccade à quoi elle se reconnaîtra bientôt. C'est seulement devant la vie, devant les événements d'une histoire que fébrilement et tenacement son action tente de rejoindre partout où elle se découvre, que Malraux découvrira aussi son génie.

Écrit-il *La Tentation de l'Occident* (qui n'est encore qu'à demi de son style, mais qui est totalement de sa pensée et de son tempérament), c'est pour avoir saisi et éprouvé sur les lieux mêmes le conflit de la passion occidentale et du détachement cosmique de

l'Orient – et pour avoir vu s'éclairer, de là-bas, d'un jour de fin du monde, cette culture européenne dont il souffre, mais dont il ne peut se séparer. Écrit-il *Les Conquérants* et *La Condition humaine*, c'est pour avoir participé aux mouvements révolutionnaires qui tentent de donner une forme nouvelle à l'Asie, et avoir rencontré sur place, dans le feu de l'action, comme il l'écrira vingt ans plus tard, *un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité*. Écrit-il *La Voie royale*, c'est qu'il est lui-même parti, comme Claude Vannec, à la recherche des temples enfouis dans la jungle, en territoire insoumis. Écrit-il *L'Espoir*, c'est que les images de la guerre d'Espagne, sa cruauté et sa ferveur sont encore en lui comme une blessure mal fermée. Écrit-il *Les Noyers de l'Altenburg*, c'est qu'il vient d'être lui-même ce prisonnier de 1940 qui a vu surgir l'homme de toujours sur le visage des blessés et des captifs, ses compagnons, et le tankiste tombé dans la fosse que le matin arrache à la mort. Vincent Berger méditait d'écrire le livre de sa vie sous le titre : *Rencontre avec l'Homme*. L'œuvre de Malraux n'est elle-même que la somme de ses souvenirs et de ses rencontres. Avec la matière anecdotique de son œuvre, il est presque dans la même relation que Lawrence devant les souvenirs qui lui permettent d'écrire *Les Sept Piliers de la Sagesse*. Malraux n'a pas cessé d'écrire ses *Mémoires* : il semble qu'il n'ait pas d'autre sujet que sa propre vie, et qu'il lui faille vivre avant d'écrire – et pour écrire.

Sujets, événements, visages surgissent de l'expérience – et les images elles-mêmes qui donnent à l'œuvre sa présence sensible. Il semble que Malraux les ait rencontrées non sur le papier, mais dans la vie – dans une rue de Shanghai ou de Canton, sur une place de Tolède, dans les montagnes de Guadalajara – venues avec le vent qui porte l'odeur du sang mêlée à celle de la terre. L'image, ici, est le plus souvent métaphore, non point image simple et nue, photographique; elle porte la marque d'une puissance personnelle de stylisation : mais elle jaillit de la rencontre vécue d'un objet et d'un sujet qui lui impose son style. C'est l'accent du vécu qui sépare les images littéraires et impersonnelles des premiers essais de celles qui appartiennent aux livres où Malraux s'est conquis, et qui sonnent Malraux parce que, sous la chair du style, les griffes de la vie sont profondément enfoncées. Ces rues d'Asie que l'Européen découvre et où il marche *poursuivi par le son des pièces d'argent que les changeurs éprouvent*

avec de petits marteaux, ces rues de Canton, de Hong-Kong, de Saïgon *avec leurs échoppes où veillent des marchands immobiles entre des piles de bols bleus*, les avenues fébriles de Shanghai où guette tout un peuple, la lumière du printemps de Kobé et *la baie magnifique, saturée de soleil*, la forêt pulvérulente où Claude et Perken s'enfoncent, tout cela Malraux l'a vu avant de le décrire. Il a entendu le *chahut des camions chargés de fusils couvrant Madrid tendue dans la nuit d'été*, il a respiré la fraîcheur d'arrosage du petit jour à Barcelone, et l'odeur des charniers de Tolède qui fait surgir en lui celle des marais d'Asie; il a entendu le bruit des torrents mêlé au cri des rapaces, dans les gorges de Linarès Il a subi cet *ennui musulman* qu'il évoque à propos de l'aventure touranienne de Vincent Berger et, comme lui, rêve loin de l'Europe de *palissades bariolées d'affiches, de musées inépuisables*, et de vitrines de magasins : les impressions du soir de Marseille, c'est aussi dans son souvenir qu'il va les chercher.

Comme les romans viennent de l'expérience de la vie, les écrits sur l'art – *Saturne, Les Voix du Silence*, la préface au *Musée idéal de la Sculpture* – viennent de l'expérience vécue (sinon pratiquée) des arts plastiques. A peine y a-t-il moins d'invention que dans l'œuvre romanesque : il n'y a pas moins d'engagement de l'auteur dans les essais sur l'art. L'art est ici rencontre et passion, non point thème (fût-il privilégié) de l'intelligence. *Quand j'essaie d'exprimer ce que m'a révélé la Révolution espagnole, j'écris L'Espoir; quand j'essaie d'exprimer ce que m'ont révélé l'art et ses métamorphoses actuelles, j'écris Les Voix du Silence*, déclarait-il récemment. Les deux expériences se rejoignent dans un même domaine : celui du vécu; comme la Révolution, l'art n'est pas un problème – mais un domaine. Images venues de l'art, images venues de la vie n'ont pas cessé dans cette œuvre d'être en étroite symbiose. On se souvient, dans *L'Espoir*, du chien-loup de Manuel *allongé comme ceux des bas-reliefs*, des réfugiés sur les routes d'Espagne marchant *avec le mouvement séculaire des fuites en Egypte*. C'est à Breughel que songe le narrateur de l'Altenburg devant la joie bruyante et les bourrades de ses compagnons captifs. Inversement les essais accueillent les souvenirs de la vie : Malraux a dit «Je» dans les *Voix du Silence* de la même manière que dans ses romans. *J'ai vu l'océan malais constellé de méduses phosphorescentes...* c'est la fin des *Voix du Silence*, non le début des *Conquérants*. *J'ai vu les fétiches du*

Musée de Nuremberg justifier leur très vieux rire par les dernières fumées minces qui filtraient de l'amas de ruines où une cycliste chargée de lilas cahotait dans le chant des camionneurs noirs : c'est une page des Voix du Silence. J'ai vu à Beaulieu-sur-Dordogne les affiches de la mobilisation. L'église de Beaulieu porte l'un des plus beaux tympans romans, le seul où le sculpteur ait figuré, derrière les bras du Christ ouverts sur le monde, ceux du crucifix comme une ombre menaçante : c'est une page des Noyers de l'Altenburg.

* * *

Les événements qui donnent à l'œuvre sa matière sont des événements vécus, mais extérieurs. C'est la rencontre de Malraux et de l'Histoire qui devient l'histoire de Malraux. Et il semble qu'il n'ait, qu'il ne veuille pas avoir d'autre vie que celle de son époque. Raison majeure de son prestige, pour une génération où les destins personnels se confondent si souvent avec le destin collectif.

S'il se peint dans son œuvre, telle est avant tout l'image que nous recevons de lui : une singulière consonance à l'époque, une façon d'être lié immédiatement et organiquement à tous les remous d'un temps troublé. Chaque fois que je songe à l'œuvre de Malraux, une page du *Déclin de l'Occident* me revient à la mémoire : celle où Spengler, parlant de cette obsession de l'Histoire qui domine la civilisation «faustienne», évoque les heures qui sonnent dans toutes les villes et tous les villages de l'Europe du haut du clocher, de la tour, du beffroi. A chaque pas de l'œuvre de Malraux, sonne le temps de l'Histoire. Si Malraux, dédaignant d'inventer, puise dans la réalité de son temps, c'est que les mythes les plus forts, les plus impérieuses fictions viennent de l'histoire sanglante et tumultueuse de ce XX^e siècle qui se conforme à la définition prophétique de Nietzsche : *l'ère classique de la guerre*. Lui qui aime citer le mot de Napoléon : *La tragédie, maintenant c'est la politique*, il a reconnu dans la matière historique de son temps la seule matière romanesque qui convînt à ses possibilités d'expression. Ce que l'Histoire lui apporte est cela même qu'il eût inventé.

C'est pourquoi le vécu chez lui devient tragédie et non reportage : le style des événements ne fait qu'un avec son style propre, et c'est un poète tragique qui l'habite. Evoquant la réalité objective d'un temps, Malraux ne cesse pas de parler de lui-même : son temps est accordé à son drame comme il l'est à son style. Accord si profond que les événements de l'Histoire se déroulent dans l'œuvre comme se déroulerait la plus personnelle fiction, et que ces révolutions et ces guerres dont chacun de nous a entendu le tumulte et surpris le visage extérieurs, reçoivent ici je ne sais quelle irréalité de cauchemar, comme si le poète les tirait de sa rêverie la plus profonde et la plus séparée.

Une œuvre écrite à la première personne, certes, mais il s'en faut de beaucoup que le *Je* qu'elle met en scène soit seulement celui qui a vécu les événements et s'en souvient. Plus profondément, il est celui qui les appelle, les provoque, les constitue. L'œuvre exprime une vie, et la personnalité qu'une vie a révélée à elle-même. Mais cette vie est celle que s'est donnée une personnalité qui lui échappe plus encore qu'elle ne lui appartient.

Sans doute Malraux aime-t-il dire qu'un homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait; que l'homme ne se découvre pas en réfléchissant sur lui-même; que l'on découvre la vie comme l'on découvre la guerre, et que c'est de l'ensemble de ces découvertes que surgit une personnalité. Sans doute semble-t-il adhérer à une sorte d'«empirisme» ou d'«existentialisme» psychologique : s'il est vrai que l'homme commence à *l'autre*, que nous sommes tous devant l'avenir comme le Manuel de la dernière page de *L'Espoir* : *Et Manuel deviendrait un autre homme, inconnu de lui-même...*, un individu n'est rien de plus que la lumière projetée par la vie sur une ombre qui, avant elle, n'est rien. Cependant, par le style de sa vie comme par celui de son œuvre, Malraux suggère beaucoup plus la possession de la vie par l'homme que la possession de l'homme par la vie. Si l'homme est ce qu'il fait, il est d'abord ce qu'il a voulu faire; ce n'est pas à l'événement que l'homme se réduit, mais à sa volonté. Malraux transforme une expérience en conscience : il a d'abord transformé une conscience en expérience. Tout nous invite donc à dépasser les images de l'événement, la matière de l'action, la mise en scène de l'Histoire, pour atteindre et placer en pleine lumière la conscience qui cherche à se réaliser, à s'éprouver, à s'étreindre à travers eux.

Car enfin, les événements dont il nous entretient, il les a rarement rencontrés sur sa route : presque toujours il a dû aller les chercher. Toute son action s'est déroulée sous le signe de l'engagement volontaire : la guerre de 1940 elle-même, il l'a vécue moins comme soldat que comme «résistant». Rien de plus frappant que sa sensibilité, sa consonance à l'époque : et l'on est tenté de parler d'une singulière et prophétique lucidité. Mais ne faut-il parler de complicité plus que de clairvoyance ? Son époque n'a pas été devant lui comme un objet que découvre et devine une intelligence souverainement lucide, parce que totalement libre : mais comme une réponse accordée à un appel. Chacun sait à quel point l'événement a grandi cette œuvre, qui a prophétisé *l'actualité du XX^e siècle*. Mais cette actualité eût pu ne pas être ce qu'elle est : toute réflexion sur l'Histoire, quand elle s'exerce sans parti pris, aperçoit sa part de contingence dans son sillage de fatalités. Si Malraux a deviné l'époque tragique où nous vivons, c'est qu'il était fait pour elle : par ailleurs, il s'est trouvé qu'elle est venue. L'avènement du *temps du mépris*, de l'*ère classique des guerres* témoigne moins de la lucidité de l'homme (qu'il s'appelle Malraux ou Nietzsche) que de la part de chance de l'œuvre ou de la pensée. Malraux ne peut qu'annoncer le tragique, parce qu'il est un homme tragique, non qu'il aime le malheur, mais il l'appelle pour s'éprouver. Ou plutôt : il appelle les grands événements (le combat, non la défaite; l'exceptionnel et le grandiose, non pas nécessairement le tragique), parce qu'il est homme des situations extrêmes. Il eût été possible que l'œuvre ne devint pas une image véridique du monde. Sa valeur profonde n'eût pas été vraiment en cause, parce que l'œuvre de Malraux est avant tout une image véridique de lui-même.

L'époque s'est mise à ressembler à l'œuvre. Et le destin même de son auteur... Malraux n'évoque pas toujours ce qu'il a vraiment vécu : il évoque souvent ce qu'il n'a fait que voir et effleurer. De ce qui le hante, il s'approche, et parfois sans le rejoindre. Au moment où il écrit *Les Conquérants*, *La Voie royale* et *L'Espoir*, il sait ce qu'est le combat, la lutte contre la forêt et la lutte contre les hommes. Mais il ignore la captivité et la torture; il n'a été ni Perken marchant vers les Moïs, ni Kassner dans sa prison, ni Hernandez devant le poteau d'exécution. S'il revient inlassablement à de telles scènes, c'est qu'elles expriment sa plus profonde hantise : une fascination qui est à la fois une

peur et une impatience de l'épreuve, une façon de forcer le Destin à se démasquer. Or l'avenir devait mettre Malraux en présence de quelques-unes de ces épreuves. Comme Kassner, il a connu la prison et l'interrogatoire; comme Perken et comme Hernandez, le moment où l'homme marche vers la torture, ou croit qu'il marche vers elle. Pressentiment ? Volonté, plutôt : Malraux s'est engagé sur des chemins où se rencontrent ces épreuves. Par ailleurs, on a vu dans la collaboration de Vincent Berger et d'Enver – évoquée dans *Les Noyers de l'Altenburg* – la préfiguration de ce qui allait être la collaboration de Malraux et du général de Gaulle : et il est curieux de voir pour la première fois dans l'œuvre apparaître l'Alsace, peu de temps avant que Malraux ne devienne le colonel de la brigade Alsace-Lorraine. La vie réalise les rêves, comme elle met en présence des hantises.

Le destin de Malraux lui ressemble, comme son siècle lui ressemble : c'est dire que l'événement façonne moins la personnalité qu'il ne répond à son appel. Le seul sujet de cette œuvre impersonnelle, qui va d'une histoire politique du XX^e siècle à une histoire de la création artistique en passant par une analyse de la commune condition humaine, est l'appel impérieux de cette personnalité – le mouvement par lequel elle se donne le destin dont elle a besoin pour être ce qu'elle entend être.

Et cette œuvre qui refuse toute psychologie, toute analyse de soi-même, n'est au fond qu'une vaste psychologie de son créateur.

* * *

Sous le chant de l'exaltation héroïque, sous les images tumultueuses d'une époque évoquée dans sa tragédie, mais aussi dans son enthousiasme, sous cette voix attachée à toutes les formes de la grandeur et qu'anime une vitalité impérieuse, s'entend comme une plainte douloureuse. Partout affleure une eau profonde et noire, partout se devine une angoisse sans visage, une lourde épaisseur de ténèbres sans ouverture sur le monde et sans espoir de clarté. Si Malraux s'écarte de ce *monstre incomparable, préférable à tout*, que chacun est pour lui-même, que chacun *choie en son cœur*, c'est sans doute

qu'il est le lieu de la plus profonde angoisse. Car le sentiment intérieur que l'individu prend de lui-même est inséparable de la révélation de la vanité de toute vie. *Tous souffrent, songe Gisors, et chacun souffre parce qu'il pense. Tout au fond, l'esprit ne pense l'homme que dans l'éternel et la conscience de la vie ne peut être qu'angoisse.* Tout au fond du gouffre intérieur est tapie la conscience de notre condition d'homme – et cette conscience ne peut être supportée.

J'ai conté jadis l'aventure d'un homme qui ne reconnaît pas sa voix qu'on vient d'enregistrer parce qu'il l'entend pour la première fois à travers ses oreilles et non plus à travers sa gorge; et parce que notre gorge seule nous transmet cette voix intérieure, j'ai appelé ce livre La Condition humaine. Ces lignes des Voix du Silence désignent sans doute l'idée génératrice du plus célèbre roman de Malraux. Toute l'angoisse de notre condition est contenue dans l'appréhension subjective de la conscience individuelle; la voix que nous entendons par la gorge porte en elle tous les démons. Pour moi, pour la gorge, que suis-je ? Une espèce d'affirmation absolue, d'affirmation de fou : une intensité plus grande que celle de tout le reste. Toute conscience de soi ressemble à ces rêves peuplés de pieuvres qui, après le meurtre, obsèdent Tchen.

Si la condition de l'homme, aussitôt révélée, semble inacceptable, c'est d'abord qu'elle se profile sur les ténèbres de la mort. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, Malraux aime définir l'homme : *le seul animal qui sache qu'il n'est pas éternel*. C'est devant la mort que tous les héros de l'œuvre découvrent la vie et son non-sens : Garine va mourir, Perken meurt sous les yeux de Claude (*l'irréductible accusation du monde qu'est un mourant qu'on aime*), Gisors et May perdent Kyo, Hernandez meurt, Dietrich Berger se suicide. *L'homme dont la mort – consciemment ou non – oriente la pensée*, écrivait Malraux en 1927, à propos de l'œuvre de Rouault, *n'est nullement une sorte de désespéré. La mort donne à la vie une couleur particulière – ce qui suffit; elle ne tend pas à la lamentation, mais à l'absurde.*

Fulgurante révélation de l'absurde... Alors surgissent ce recul, cet effondrement où se lézardent et s'anéantissent toutes choses : plus rien n'a de sens ni de prix, ni même de réalité. Et cette obsession, au-delà de la mort de l'individu, débouche sur la mort universelle : les lieux ardents de notre vie, Malraux les voit déjà recouverts par la jungle

qui, bientôt confondra dans la terre *les traces de la demi-bête aurignacienne et celle de la mort des Empires*, comme Hugo rêvant devant la Seine, en un poème où s'exprime une angoisse d'une intensité comparable, la voit déjà *rendue aux jours murmurants et penchés*. La vie humaine est vue sur fond de mort, sur fond de néant. Pris dans l'action, débouchant de l'action, l'homme se trouve en présence d'un cosmos qui l'écrase : ordre des *planètes mortes* et de *l'indifférence géologique* qui rappelle l'homme à son néant. *Tout à coup, à travers ce qu'il restait de brume, apparut à la surface des choses la lumière mate de la lune. Clappique leva les yeux. Elle venait de surgir d'une grève déchirée de nuages morts et dérivait lentement dans un trou immense, sombre et transparent comme un lac avec ses profondeurs pleines d'étoiles. Sa lumière de plus en plus intense donnait à toutes ces maisons fermées, à l'abandon total de la ville, une vie extra-terrestre, comme si l'atmosphère de la lune fût venue s'installer dans ce grand silence soudain avec sa clarté.* Mêmes notations dans *L'Espoir : Le soir sans soleil couchant et sans autre vie que celle du feu, comme si Madrid eût été portée par une planète morte...* Et quand Vincent Berger rentre en Europe, il voit la race des hommes comme s'il était de l'autre côté de la vie : *Jeté à quelque rive de néant ou d'éternité, il en contemplait la confuse coulée – aussi séparé d'elle que de ceux qui avaient passé, avec leurs angoisses oubliées et leurs contes perdus, dans les rues des premières dynasties de Bactres et de Babylone, dans les oasis dominées par les Tours du Silence. A travers la musique et l'odeur du pain chaud, des ménagères se hâtaient, un filet sous le bras; un marchand posait ses volets arlequins où s'attardait un dernier rayon; la sirène d'un paquebot appelait; un commis en calotte rapportait un mannequin sur son dos, à l'intérieur d'un étroit magasin plein d'ombres, sur la terre, vers la fin du second millénaire de l'ère chrétienne...*

Cette voix de la mort, bien que tout soit mobilisé pour la couvrir, on la sent toujours frémir sous ce qui la domine. A la fin de *l'Altenburg*, pour la première fois, Malraux semble découvrir une vie lavée de toutes les ombres. *O vie, si vieille... Et si opiniâtre !...* Mais dans l'exaltation de la vie, il y a le rappel de la mort : *vie aussi forte que les ténèbres et aussi forte que la mort*. Il nous dit n'être que naissance : mais il ne saurait oublier. *Peut-être l'angoisse est-elle toujours la plus forte; peut-être est-elle*

empoisonnée dès l'origine, la joie qui fut donnée au seul animal qui sache qu'elle n'est pas éternelle... Les Voix du Silence élèvent le chant vainqueur du génie. Mais ce chant ne peut continuer sans s'interrompre ni se justifier : comme si Malraux, en s'exaltant, oubliait, puis se reprenait, puis oubliait à nouveau... Mais cette voix intarissable, mais non pas immortelle, élève son chant sacré sur l'intarissable orchestre de la mort... – Sans doute un jour devant les étendues arides ou reconquises par la forêt, nul ne devinera plus ce que l'homme avait imposé d'intelligence aux formes de la terre en dressant les pierres de Florence dans le grand balancement des oliviers toscans... L'Eternel de la Solitude n'est pas moins vainqueur des rêves que des armées...

A la supposer éternelle, l'existence de l'homme serait-elle moins inacceptable ? Le destin a d'autres masques, et il semble que la mort ne soit que l'un d'entre eux. *Etre homme, plus absurde encore qu'être mourant*, s'écrie le héros de *La Voie royale*. Selon Gisors, l'homme souhaite la toute-puissance, non l'immortalité. La mort fait partie du destin, mais le destin est fait de tout ce qui nous borne et nous domine. *Nous savons que nous n'avons pas choisi de naître, que nous ne choisirons pas de mourir. Que nous n'avons pas choisi nos parents. Que nous ne pouvons rien contre le temps. Qu'il y a entre chacun de nous et la vie universelle une sorte de ... crevasse. Quand je dis que chaque homme ressent avec force la présence du destin, j'entends qu'il ressent – et presque toujours tragiquement du moins à certains instants – l'indépendance du monde à son égard. (Les Noyers de l'Altenburg)*. Méditant sur le suicide de son père, Vincent Berger songe que le secret de l'homme est *bien moins celui de la mort que celui de la vie – un secret qui n'eût pas été moins poignant si l'homme eût été immortel*. *Les Voix du Silence* précisent : *Le destin n'est pas la mort; il est fait de tout ce qui impose à l'homme la conscience de sa condition; même la joie de Rubens ne l'ignore pas, car le destin est plus profond que le malheur*.

Il y a la souffrance, la torture, l'humiliation; la faiblesse et l'impuissance du corps; la solitude du cœur. Tout ce qui figure la puissance du monde et l'impuissance de l'homme : la part des Dieux-Saturne. Cette œuvre est l'acharné, le lancinant poème d'une descente aux enfers du malheur humain : le chant de toutes les figures de l'Irrémédiable. Car c'est moins l'anéantissement que l'irrémédiable qui fascine

Malraux. Ce qui obsède Hernandez n'est pas la mort, mais la mort *sans pouvoir se défendre*. C'est la défaite qui tourmente Garine, la torture qui angoisse Perken. *La chose capitale de la mort*, dit un personnage de *L'Espoir*, *c'est qu'elle rend irrémédiable ce qui l'a précédée, irrémédiable à jamais : la torture, le viol, suivis de la mort, ça c'est vraiment terrible*. Et plus loin : *La tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin, qu'à partir d'elle rien ne peut être compensé*. Mais si la chose capitale de la mort est qu'elle fait surgir l'irrémédiable, la mort n'est-elle pas la chose capitale ? Irrémédiable et mort son identiques, puisqu'il n'y a pas d'irrémédiable absolu en dehors de la mort. Certes, le destin est plus profond que la mort, et sans doute Sartre a-t-il raison de dire que, pour Malraux comme pour Heidegger, l'homme est un *être pour la mort*.