

Jean Farran : «André Malraux – Un soir dans le désert d’Égypte il croit entendre la question que pose le Sphinx sous les étoiles : Le pourquoi des chefs-d’œuvre», *Paris Match*, 30 novembre 1957, n° 451, p. 44-57.

Une petite statistique de rien du tout ouvre la porte à la rêverie : en 1956 il y a eu aux Etats-Unis et au Japon plus d’entrées dans les musées que dans les stades. On savait déjà que 4 millions de New Yorkais avait défilé devant les tableaux de Van Gogh, que 120.000 Français avaient acheté le gros livre de Malraux sur l’art : *Les Voix du silence*, on savait que le Louvre, les Offices, la National Gallery faisaient salle comble, on n’avait pas mesuré la hauteur de la vague.

Mais il ne suffisait pas que le monde entier se passionnât pour les œuvres d’art, voilà que chaque civilisation se passionnait pour les œuvres des autres : les Parisiens se battaient pour voir les Aztèques, les Russes faisaient queue à l’Ermitage où ressortaient les impressionnistes, et les Japonais bayaient d’admiration devant les toiles de Braque.

C’est un évènement considérable : le temps et l’espace ne comptent plus en matière d’art : ce que la science n’a pu faire, ni la charité, ni l’hygiène, l’art l’a réussi. Le monde possède sa première tunique sans couture : tel chef-d’œuvre vieux de vingt ans ou de six siècles, né dans la vieille Europe ou dans l’Asie lointaine, est aujourd’hui un même sujet d’amour et de respect pour un Belge, un Camerounais, un Australien, un Chinois ou un Cambodgien. L’Histoire dira que la seconde moitié du XX^e siècle a vu naître la première civilisation mondiale.

Si Baudelaire, qui ne fait jamais état d’une œuvre antérieure à la Renaissance, était par quelque miracle amené à visiter le Louvre actuel, il serait stupéfait de sa visite. Il verrait que la sculpture qu’il tenait, comparée à la peinture, pour un «art de Caraïbes», a pris une place énorme et que l’œuvre d’art qui l’accueille est une statue, la *Victoire de Samothrace*, glorieuse sous les projecteurs, inconnue de son temps. Côté peinture, il découvrirait un musée envahi par les primitifs, telle cette *Pietà* médiévale trouvée à Avignon, sous laquelle il pourrait lire : «Ce tableau est parfois cité comme l’œuvre la plus importante de la peinture française». En un mot, si Baudelaire pouvait feuilleter le

catalogue imaginaire de toutes les œuvres d'art qui nous sont parvenues, il verrait, des rois de Chartres aux figures océaniques, se définir un art qu'il n'avait pas imaginé.

Très vite, cette intemporalité et cette universalité de l'art – toutes récentes – amènent à poser une question, *la* question : «Mais qu'est-ce qui unit pour nous, dans une présence commune, les statues des plus anciens pharaons et celles des princes sumériens, celles que sculptèrent Michel-Ange et les maîtres de Chartres; les fresques d'Assise et celles de Nara, les tableaux de Rembrandt, de Piero della Francesca et de Van Gogh, ceux de Cézanne et les bisons de Lascaux ?»

Cette question présente un premier avantage, c'est d'être une réponse; elle implique que *quelque chose* relie ces œuvres entre elles et, du même coup, se trouvent gommées toutes les théories sur l'art qui cesse alors d'être la recherche d'un réalisme ou d'une idéalisation, ou une vision particulière, ou l'expression de l'individu ou même le seul plaisir de l'œil.

«Le monde de l'art est un autre monde».

A l'ombre des ruines du Sphinx, il donne au XX^e siècle sa Prière sur l'Acropole

Le premier, un écrivain français, André Malraux, a pris conscience de cette prodigieuse révolution. Il raconte que c'était un soir d'été qu'il était allé voir le Sphinx de Gizeh; il emprunta une route inhabituelle peu fréquentée des touristes, celle qui vient du village. Derrière les ruines du Sphinx, «tête sans corps, suspendue sur des crevasses de Thébaines», tête sans cou, tête prodigieuse avec sa face usée qu'effaçait encore l'approche de la nuit. Par la route classique, le Sphinx n'eût été qu'un porte-couteau, par cet abord, il prenait une signification qui foudroya le visiteur tardif, il devenait *présent*, enfin. «C'est l'heure, dit Malraux, où les plus vieilles formes gouvernées retrouvent le chuchotement de soie par lequel le désert répond à l'immémoriale protestation de l'Orient, l'heure où elles raniment les liens où les dieux parlaient, chassent l'informe immensité et ordonnent les constellations qui semblent ne sortir de la nuit que pour graviter autour d'elles».

Rentré en France, il condamna le téléphone, s'enferma dans la cellule bourrée de livres de son appartement du bois de Boulogne et plongea, tel un scaphandrier, dans un abîme de livres, de méditations et de photos d'art. C'est de cette retraite qu'allait sortir *La Métamorphose des dieux*, grand ouvrage sur l'art, véritable Prière sur l'Acropole que Malraux offre au XX^e siècle.

Il avait à vérifier si l'intuition ressentie un soir d'été au nord du désert égyptien était vraie et, dans l'affirmative, ce que pouvait bien être ce mouvement commun aux architectes du Sphinx et à Cézanne.

Arrêtons-nous un instant pour dire que le rengagement au service de l'art fut une surprise. Certes, Malraux fut toujours passionné par cela : à douze ans, il peignait sa chienne, à vingt il donnait dans l'abstrait faisant du Kandinsky – «le talent en moins» – certes, il avait déjà décortiqué Vermeer et Goya, certes, il était redevenu vacant depuis 1947, depuis que le gaullisme s'était mis en sommeil, mais on pouvait s'étonner malgré tout de le voir troquer le blouson de cuir de la guerre d'Espagne ou le chandail à col roulé de la Résistance contre la robe de chambre et les pantoufles vernies du confort parisien.

La vérité est que dans les avenues mouillées de la révolution chinoise comme dans les ruelles amères de la guerre civile, Malraux cherchait la même chose que sur les visages énigmatiques des danseuses d'Angkor ou le sourire retenu de la Corée boudeuse. Il cherchait ce trésor, cette pépite qui est au fond des hommes, qui les rend capables – certains d'entre eux du moins – de vaincre leur destin éphémère par un geste ou par une œuvre qui les porte au-dessus d'eux-mêmes. Il se peut que pour Malraux – encore qu'il ne le dise pas – peindre la *Pietà* d'Avignon ou se jeter au-devant d'une mitrailleuse soient également deux chefs-d'œuvre, qu'en un mot l'artiste et le héros soient deux frères parce qu'ils échappent tous deux à la condition humaine.

La ligne de vie et de pensée de l'auteur de *La Voie royale* est donc plus droite qu'il ne paraît; elle nous ramène en tout cas vers la réponse à la question du mystère de l'art tel que nous sommes en train de le concevoir.

L'œuvre d'art est comme un météore, elle vient, avons-nous dit, d'un autre monde qui n'est pas celui des *apparences*. «Le réel est apparence, écrit Malraux, et autre chose existe qui n'est pas apparence et ne s'appelle pas toujours Dieu». Cet autre chose est le monde de Vérité ou d'Irréalité que le chef-d'œuvre a pour objet de manifester ou de supposer. Cette patrie où l'artiste seul accède peut n'être qu'un état de conscience, c'est la patrie enfin retrouvée de Cézanne et des architectes du Sphinx, de l'inconnu qui sculpta la *Dame d'Elche* comme de celui qui peignit la *Pietà* d'Avignon, la patrie de tous les artistes qui peuplent notre mémoire.

Et Malraux rappelle aux artistes vivants une légende philosophique qu'au bord du Gange on raconte depuis 4.000 ans aux petits enfants :

«Dans la solitude de la forêt, l'ascète Narada médite, le regard fixé sur une petite feuille éclatante. La feuille commence à trembler; bientôt, le grand arbre tout entier frémit comme au passage des moussons, dans la luxuriance immobile, sur le sommeil des paons : c'est Vichnou.

— Choisis entre tes souhaits, dit le bruissement des feuilles dans le silence.

— Quel souhait formerais-je sinon connaître le secret de ta maya ? (Pouvoir divin de créer.)

— Soit; mais va me chercher de l'eau.

«Dans la chaleur l'astre flamboie.

«L'ascète atteint le premier hameau, appelle. Les animaux dorment. Une jeune fille ouvre. “Sa voix était comme un nœud d'or passé autour du cou de l'étranger”; pourtant les occupants le traitent en familier, au retour longtemps attendu. Il est un des leurs depuis toujours. Il a oublié l'eau. Il épousera la fille, et chacun attendait qu'il l'épousât...

«Une nuit de la douzième année, l'inondation périodique noie le bétail, emporte les habitations. Soutenant sa femme, conduisant deux de ses enfants, portant le troisième, il s'enfuit dans la coulée de la boue primordiale. L'enfant qu'il porte glisse de son épaule; ils sont emportés. A peine s'est-il redressé dans la nuit emplie par le fracas gluant, qu'un arbre arraché l'assomme. L'épais torrent le jette sur un rocher; lorsqu'il

reprend à demi connaissance, seul l'entoure le limon calmé où dérivent les cadavres d'arbres chargés de singes. Il pleure dans le vent gris, s'éloigne. "Mes enfants, mes enfants..."

«Mon enfant, reprend en écho la voie soudain solennelle du vent, où est l'eau ? J'ai attendu plus d'une demi-heure...»

Ce qui m'intéresse avant tout, dit-il, c'est ce pourquoi les hommes meurent

Par le truchement de cette histoire, Malraux donne de l'apparence une définition claire et parfaite : «C'est ce qui subit le règne du temps». Et l'apparence ne peut engendrer aucun chef-d'œuvre; elle n'a pas plus de consistance que les douze années de vie conjugale du pauvre Narada. La victoire sur le temps n'est pas une qualité de l'œuvre d'art, c'est son caractère fondamental. Le reste est archéologie. Et c'est le pouvoir de remporter cette victoire qui crée entre tous les chefs-d'œuvre de l'univers cette parenté secrète, cette ressemblance inavouée qui unit les temples thébains à ceux d'Ellora, au Barabadour, à Sainte-Sophie, à la mosquée impériale d'Ispahan comme à Chartres.

Ce pouvoir à propos duquel Van Gogh écrivait : «Je puis bien dans la vie et dans la peinture me passer du Bon Dieu. Mais je ne puis pas, moi, souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie : la puissance de créer».

«Ce pouvoir par lequel l'œuvre d'art nous atteint fut initialement, dit Malraux, celui de *donner forme* à ce par quoi l'homme devenait homme, échappait au chaos, à l'animalité, aux instincts, à l'éternel Civa. Si l'homme n'avait pas opposé à l'apparence ses successifs mondes de Vérité, il ne serait pas devenu rationaliste, il serait devenu singe». En un mot, ce monde de Vérité est celui qui impose à notre vie les images qui devraient appartenir à la mort.

Voilà lâché le grand mot qui obsède Malraux, qui marque sa vie, sa pensée, son œuvre. «Ce qui m'intéresse avant tout, dit-il, c'est ce pourquoi les hommes meurent». Mais ils prennent ce risque, n'est-ce pas pour valoriser démesurément leur propre existence ? Ainsi, de leur vivant, il leur arrive d'être immortel.

L'énigmatique et grandiose appel qui pousse l'homme à vaincre le temps appelle l'œuvre égyptienne, sumérienne, byzantine ou romane qui manifeste l'éternité, l'œuvre grecque ou Renaissance qui se réclame de l'immortalité, l'œuvre moderne qui, depuis l'*Olympia* de Manet veut légitimement être de son temps et échapper au temps.

Et ce Malraux de Chine, d'Espagne ou de l'Alsace 1944 s'identifie bien avec celui des livres. Sa vie périlleuse est une réponse qui recoupe celle qu'il formule à propos du grand secret de la beauté des choses. Pourquoi ? Parce qu'il y a la même clé à ces deux serrures, à ces deux portes débouchant sur cet autre monde : l'homme, acharné à ressembler à Dieu ou, si l'on préfère, à l'Éternel.

* * *

Légende de la première illustration : «Ce tableau de Jean Van Eyck, sur lequel pour la première fois le modèle regarde le peintre, est, depuis dix ans, la 30'000^e œuvre "visionnée" par André Malraux.»