

Malraux et les *Scènes choisies* de 1946

Quand Malraux publie ses *Scènes choisies* (juin 1946), il est tiraillé par des forces contraires concernant autant l'antinomie de la politique et de la fiction (contrariété que *L'Espoir* avait exprimée au moyen de l'« Illusion lyrique »), que celle qui oppose divers projets littéraires aux visées fort différentes. Dès 1940, il a mené de front quatre entreprises gigantesques : un vaste roman sur les guerres mondiales et la Résistance (*La Lutte avec l'Ange*), une biographie de l'action audacieuse et trouble de T. E. Lawrence (*Le Démon de l'Absolu*), un récit des entreprises aventureuses et farfelues de Marie-Charles David de Mayrena (*Le Règne du Malin*), l'analyse du ressort secret de la création artistique et de sa signification (la *Psychologie de l'art*). En 1945, seul le premier tome de *La Lutte avec l'Ange* a été publié (1943) : les deux autres volumes sont à peine esquissés. Si le *Démon* et le *Règne* sont quasi terminés, leur état ne satisfait pas du tout leur auteur qui va désormais en nier l'existence jusqu'à ce que Clappique (pour le second titre) ou sa propre mort ne les fassent resurgir. La *Psychologie*, publiée en trois tomes par Skira (1947, 1948 et 1950), sera immédiatement reprise et l'entreprise complètement refondue (la nouvelle œuvre, *Les Voix du silence*, sera publiée en 1951). Tout se passe comme si Malraux appliquait à l'ouvrage qu'il compose et qui avorte sans cesse le jugement dépréciatif qu'il trouva dans la correspondance de Lawrence : sous la plume de l'aventurier anglais, « N'était-ce que cela ? » (ou une expression équivalente) désigne en effet le constat désespérant de l'impossible création esthétique, l'amertume éprouvée quand une œuvre est incapable de se hausser au niveau de l'épopée qu'elle aurait dû porter. « N'était-ce que cela ? » peut en effet assez bien résumer la sorte de grave crise morale que Malraux traverse durant les années d'après-guerre et qui contribuera certainement à affaiblir sa santé au début des années 50.

Au milieu de ces chantiers, comme pour préserver l'essentiel qui est acquis (et pour des nécessités matérielles faciles à comprendre), Malraux se met à récapituler l'œuvre produite et acquise : il donne en 1945 sept volumes d'*Œuvres Complètes* chez Skira (I. *La Condition humaine*, II. *Le Temps du mépris*, III. *L'Espoir*, IV. *Les Conquérants*, V. *Les Puissances du désert. La Voie royale*, VI. *La Lutte avec l'Ange*, VII. *La Tentation de l'Occident* suivie du *Royaume-Farfelu* et de *Lunes en Papier*) ; en 1947, ce sont ses *Romans* (*Les Conquérants*, *La*

Condition humaine, *L'Espoir*) qui lui permettent d'être publié de son vivant dans la « Pléiade » (après et malgré Gide) ; en 1951, comme en un parallèle à ses *Voix du silence*, c'est le gros volume des *Romans* qui reprend *La Tentation de l'Occident*, *Les Conquérants*, *La Voie royale*, *La Condition humaine*, *Le Temps du mépris*, *L'Espoir* et *Les Noyers de l'Altenburg*.

Il semble bien que la réalisation et la publication des *Scènes choisies* aient pris place dans ces perspectives. Ce sont en effet des fragments de tous ces romans qu'il propose en accordant la part belle à *La Condition humaine* et à *L'Espoir* donnant chacun douze et quatorze extraits. *Le Temps du mépris* et *Les Noyers de l'Altenburg*, dont les rééditions seront quasi confidentielles, comptent trois et cinq fragments (la table des matières en oublie un). Deux représentent *Les Conquérants* ; un seul pour *La Voie royale*. Aucun ne provient de *La Tentation de l'Occident*. Trois « Études » terminent l'ouvrage : la préface du *Temps du mépris*, *L'Esquisse d'une psychologie du cinéma* que Gallimard publie en plaquette le mois précédent (les *Scènes choisies* indiquent « 1939 », soit l'année de la rédaction du texte – c'est la règle indiquée par une note qui concerne tous les fragments) et un large extrait du « Laclos », contribution de l'auteur à son *Tableau de la littérature française, de Corneille à Chénier*, publié en 1939.

Quand on ajoute à ces remarques les informations que donne la quatrième de couverture (une liste des « Œuvres d'André Malraux » énumérant ces titres et incluant deux fois l'ouvrage qui les donne : / • *La Condition humaine*, *Le Temps du mépris*, *Royaume Farfelu*, *L'Espoir*, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, *Scènes choisies* ; / • En préparation : *La Lutte avec l'Ange*, *Romans* (Bibliothèque de la Pléiade) ; / • Éditions reliées : *La Condition humaine*, *Le Temps du mépris*, *L'Espoir*, *Scènes choisies*), on est pris de vertige (davantage encore si l'on dispose d'une quatrième de couverture ajoutée postérieurement à 1946) et il faut convoquer *Seuils* de Gérard Genette¹ pour voir un peu clair dans l'affaire. En effet si aux 40 textes présents dans l'anthologie correspond une table des matières les énumérant tous (sauf un, on l'a dit), ils sont aussi tous présents par cette liste finale qui peut aussi fonctionner comme une sorte de table et qui se substitue surtout à un impossible « Du même auteur » puisque celui-ci ne pourrait être que le texte lui-même. Ici les éléments du péri-texte se télescopent comme si le texte était une illustration de ses listes ou comme si lui-même en était une image. Texte et péri-texte entretiennent étonnamment (on ne sait si l'effet est prémédité) une relation de type spéculaire.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuils, coll. « Poétique », 1987.

La succession des 40 textes rassemblés par Malraux constituent donc bien un portrait de l'œuvre et, par extension ou par métonymie, de l'auteur, qui est auteur de l'un et de l'autre. Ce curieux autoportrait donc, figuré dans le miroir des œuvres comme celles-ci se reflètent dans le péri-texte du livre (le contraire est aussi vrai, a-t-on suggéré), contre toute attente, ne montre pas un Malraux convenu, c'est-à-dire qui serait conforme à l'image que les lecteurs ou l'opinion publique se seraient faite de lui. Dans ces listes et dans cette anthologie, voici un Malraux beaucoup moins kaléidoscopique (comme on aimera le dire beaucoup plus tard) que solidaire et complémentaire de tous les fragments qui le composent. Voici un Malraux beaucoup moins composite que « cubiste », pour reprendre une expression qui a une forte signification chez lui. Les extraits en effet ne sont pas cumulatifs ni interchangeables ; s'ils sont complémentaires, c'est dans la solidarité que chacun entretient avec les autres ; s'ils constituent une configuration, ils la pratiquent de sorte qu'elle soit très éloignée d'un inventaire : elle ne ressemble pas à ce qui avait été, aurait été prévu ou aurait dû être prévu. Les fragments ne se situent pas tous au même niveau de signification : tous ne sont pas des moments irremplaçables ou des épisodes clefs du texte duquel ils proviennent ; si plusieurs paraissent quasiment inévitables (pourquoi ?) dans une anthologie des textes de Malraux, d'autres sont presque secondaires ou latéraux qui surprennent dans cet ensemble (ainsi le fragment de la *Voie royale* semble faible par rapport à ceux qui auraient dû être repris de ce roman). En effet, certains manquent dont la présence aurait semblé obligatoire : ce sont, entre autres, les discussions avec Borodine, la découverte du cadavre de Klein (*Les Conquérants*), la balle ensanglantée tirée sur le gaur, la mort de Perken (*La Voie royale*), l'écoute des disques chez Hemmelrich, le voyage de Kyo à Han Keou, l'exil de Gisors et de May à Kobé (*La Condition humaine*), les échanges de coups portés sur les parois des prisons et exprimant le mot « Genossen » (*Le Temps du mépris*), la discussion serrée entre Garcia et Magnin sur l'« illusion lyrique » et l'« organisation de l'Apocalypse », le don des cigarettes aux prisonniers de l'Alcazar de Tolède et la remise des lettres de l'épouse du colonel Moscardo, la réflexion de Garcia sur l'expérience transformée en conscience (*L'Espoir*), le récit de l'attaque par les gaz, celui de la fosse à tanks et le camp de Chartres de *La Lutte avec l'Ange...*

On voit bien, en comparant la table des *Scènes choisies* et la liste des textes que le lecteur fervent aurait constituée si on l'avait consulté, que celle-ci aurait composé une sorte d'abrégé de l'œuvre de Malraux, ou des œuvres complètes allégées des passages conjonctifs

ou considérés comme secondaires. On comprend bien alors qu'il fallait que l'anthologie fût partielle (voire fort partielle) si elle voulait être cette sorte de portrait dont je parle.

Car la manière d'autoportrait que dessinent les *Scènes choisies* doit être ébauchée par nombre d'éléments constituant les fragments qui précisément le constituent. Tout cela commence d'ailleurs très nettement avec le premier, intitulé « Garine » et reprenant les passages où le narrateur des *Conquérants* lit et commente le rapport que la police anglaise a rédigé à propos du « révolutionnaire » : il s'agit d'un portrait censé être complet du personnage et de l'action qui le constitue, fondée sur certain désir, tout à fait original, de « conquête ». Très vite cependant, ce portrait change d'orientation, exactement comme dans la peinture « cubiste » vous pouvez voir simultanément des éléments qu'un unique angle de vue interdirait de voir ensemble. Incomplet, le portrait de Garine ne l'est pas seulement parce que le narrateur des *Conquérants* constate que la fiche que la police anglaise a établie de son ami est elle-même trompeuse, mais parce que le texte se charge de le compléter tout autrement : après un Garine rendu statique par le rapport de police, voici un Garine rendu vivant par l'action qu'il mène mais surtout par le contraste qu'il contribue à révéler quand il est rapproché de Tcheng-Daï, ce vieux sage étrange, aussi confucianiste que Gandhi est hindou, aussi délié de sa vie que Garine veut la sienne quasi religieusement « liée à la Révolution² ». Dans ce chassé-croisé de deux portraits incomplets et excessifs (le recours à l'allusion et au paradoxe permet au texte de dire de ces personnages beaucoup plus qu'il ne semble), les deux premiers fragments des *Scènes* proposent, implicitement et en creux, une sorte de théorie du portrait : caractère provisoire des traits, multiplicité des perspectives, interaction des données composant un portrait voisin (parallèle ou opposé au premier), signification évolutive des éléments du portrait et du portrait entier lui-même.

L'unique et long extrait de *La Voie royale* (l'un des trois plus longs textes de l'anthologie) impose ensuite un autre chassé-croisé entre les refus obsessionnels qu'expriment Perken et Claude de se soumettre à l'ordre de la mort, comme entre la défaite absolue qu'imposent à l'humanité la forêt et les Moïs. Bien entendu, ce nouvel incessant échange prolonge les motivations de Garine à être un « conquérant » contre l'absurde, mais il annonce surtout les lourdes défaites que subiront ensuite Kyo et Katow ou, dans le temps même qu'ils perdent, leur possibilité de victoire. Après cette sorte de théorie du portrait (ou de l'autoportrait) que pouvaient établir les extraits de *Conquérants*, celui de *La Voie royale* ouvre le récit des hauts faits fictifs (Malraux aurait dit « instants privilégiés » – on rencontrera

² André Malraux, *Scènes choisies*, Gallimard, coll. « Blanche », 1946, p. 31.

l'expression plus bas) qu'a proposés l'auteur depuis son premier texte jusqu'au dernier et qui va constituer une histoire de ce que peut l'homme dans la prison de ce qui le conditionne. En effet, dès les pages 42 (« Ce qui pèse sur moi c'est – comment dire ? ma condition d'homme³ ») et 49 (la « prison⁴ » où est enfermé Grabot) jusqu'aux troisième et cinquième extraits des *Noyers de l'Altenburg* (Nietzsche, sa folie, le Gothard et la « prison » de Pascal⁵ ; l'homme qui lit en prison *Robinson*, *Don Quichotte* et *L'Idiot*⁶), les *Scènes choisies* montreront sans relâche – comme si l'œuvre romanesque de Malraux n'avait été occupée que de cela – des hommes dramatiquement enfermés par des contraintes, des oppressions, voire des idées ou des manies qui les possèdent comme un enthousiasme ou un délire, mais aussi – et comme en une sorte de prolongement de ces enfermements – ces mêmes hommes être capables de faire sourdre des ces conditionnements mortifères la conscience qu'ils en ont et la possibilité qu'ils ont trouvée par là de leur échapper, au moins provisoirement. C'est tout à fait pour établir la cohérence de ce de récit composé de nos extraits que l'on peut comprendre, d'une part, l'absence d'un passage capital de *L'Espoir* (Garcia montrant clairement que la conscience de l'expérience surpasse cette expérience), d'autre part, la présence de l'épisode de Teruel (le plus long des 40 fragments qui se termine par la célèbre « descente de la montagne », scène composant le « tableau » que voit et montre Magnin). Cet épisode organise en effet cette conscientisation dont parle Garcia (pour qu'elle soit précisément telle) par la composition et la perception artistiques qui portent le sens de la scène au-delà même (conscience) de ses données factuelles (expérience). L'absence du premier fragment aurait par trop anticipé celui où l'on voit Nietzsche chanter « Venise » et bien évidemment Walter Berger commenter le fait. La présence du second est l'étape nécessaire entre ce que la conscience de la condition humaine permet d'accomplir d'héroïque, par la voie de la fraternité, à celle que permet l'art quand il rehausse encore les actes de fraternité si l'accord entre les faits et les moyens de les dire font de cette conscience la condition et l'effet de la création artistique.

Revenons au cinquième et dernier extrait des *Noyers de l'Altenburg* : le passage du colloque précisément. Débat d'intellectuels s'il en est, la discussion à laquelle participent Rabaud, Thirard, Stieglitz, Möllberg, Walter et Vincent Berger porte principalement sur les « structures mentales » ou plutôt sur ce qui les sous-tend, sur « ce qui [fonde] la notion

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 295-296.

⁶ *Ibid.*, p. 305.

d'homme⁷ », soit sur les données les plus profondes comme les plus larges qui constitueraient ce que Malraux pourra appeler plus tard l'« Englobant », l'Englobant, ici, du fait humain. A lire l'ensemble des *Scènes choisies* selon la perspective qu'on essaie d'expliquer maintenant, il semble bien que le livre soit non pas un résumé de la pensée de Malraux, mais bien le récit de ce que sa recherche littéraire a tenté d'établir tout au long de ses pages et de ses publications : exactement ce que dit la préface au *Temps du mépris* qu'il reprend comme antépénultième extrait (« ce par quoi [l'homme] se dépasse, crée, invente ou se conçoit⁸ »). Cela exactement encore comme si l'ensemble de ce livre composé de 40 scènes choisies les avait rassemblées comme autant d'« instants privilégiés », selon l'expression que propose l'*Esquisse d'une psychologie du cinéma* (l'avant-dernier texte) qui précise bien que ces instants ne le sont expressément que par « l'art qui exprime le chaos⁹ » duquel ils relèvent et qui lui-même les englobe. Que Malraux ait terminé son anthologie par trois « Études », dont la dernière est la seule à être littéraire, ne doit pas étonner. Tout montre en effet que ce livre étrange – autant que pour Malraux *Les Liaisons dangereuses* sont « le mythe de la volonté¹⁰ » – que cet étrange livre est le « mythe » des pouvoirs humains sur ce qui écrase ou dépasse l'homme.

Cette signification d'ensemble saute aux yeux quand on rapproche le livre de Malraux des *Pages choisies* que Georges Pompidou publiera en 1955¹¹ et confirme que l'ensemble a été dirigé par un « choix » que Malraux a sans doute établi avec soin. Il ne faut toutefois pas négliger le fait qu'il ait précisément *choisi* aussi le mot « scène » pour composer son titre. Si on a parlé plus haut de « récit » pour désigner l'ensemble de ces extraits, il faut aussi considérer que les morceaux ainsi réunis composent un ensemble somme toute fort hétérogène, surtout lorsqu'on ne perçoit pas d'emblée le mouvement qui les lient et les rassemblent. C'est même cette hétérogénéité qui peut être la caractéristique la plus frappante aux yeux du lecteur pressé : une hétérogénéité propre à la pratique de certains collages ou, bien mieux, du bricolage tel que l'a décrit Claude Lévi-Strauss à propos de sociétés dites primitives¹². Non une juxtaposition de hasard, ni un assemblage quelconque, jamais une conjonction insensée, mais toujours une hétérogénéité au pouvoir structurant (« Chaque

⁷ *Ibid.*, p. 310.

⁸ *Ibid.*, p. 324.

⁹ Cf. *ibid.*, p. 328.

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 342.

¹¹ Georges Pompidou, *Pages choisies d'André Malraux*, Hachette, coll. « Classiques illustrés Vaubourdolle », 1955.

¹² Cf. Le Corbusier en 1922 : « Il n'y a pas d'homme primitif ; il y a des moyens primitifs. » *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 1995, p. 53.

élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles¹³ », écrit Lévi-Strauss, une cohérence mettant en convergence les choses et leurs significations, exactement comme cela se passe dans ce que Malraux est en train d'appeler « musée imaginaire », dans ces années d'immédiat après-guerre précisément. La table des matières des *Scènes choisies* doit être alors lue comme le plan d'un musée dont les salles s'ordonnent les unes par rapport aux autres comme les tableaux se succèdent les uns par rapports aux autres et, bien entendu, par rapport à chacune des salles et à leur ensemble – qui est précisément ce « récit » qui les sous-tend ou les englobe.

On considère généralement, avec cette rapidité qui dispense de les lire, que les anthologies qu'un auteur confectionne à partir de sa propre œuvre comme redondante par rapport à celle-ci et que ce défaut la dispense de prendre place dans l'énumération ou la publication de ses œuvres complètes. C'est exactement ce qui s'est passé à propos des *Scènes choisies* de Malraux qui auraient dû forcément prendre place entre les romans desquels elles tirent une signification originale, neuve et autonome, et les *Ecrits sur l'art* qu'elles annoncent et qui auraient été suivis eux-mêmes de l'œuvre autobiographique qu'elles préparent.

Car les *Scènes choisies* occupent bien le milieu de la carrière littéraire d'André Malraux et elles coïncident assez avec ce moment où « l'homme de quarante ans, pour la première fois, est pris de la maladie de se souvenir¹⁴ ». Jacques Lecarme avait fait remarquer, à l'issue d'une soutenance de thèse en Sorbonne, que la clef de la structure des textes autobiographiques de Malraux se trouve dans ce livre. On ne peut mieux dire : l'autoportrait de l'auteur en romancier de « l'anti-condition humaine » y est composé selon ces principes même qu'ils démultipliera dans *Le Miroir des limbes*.

¹³ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 31.

¹⁴ André Malraux, *Le Miroir des limbes*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 859.