

De “la leçon du Sphinx” à la conception de l’artiste intercesseur

« Honneur des hommes, Saint LANGAGE
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s’engage
Le dieu dans la chair égaré. »

Paul Valéry, *La Pythie*.

Voulant évoquer la dimension de l’art sacré, propre au Surnaturel, qui concerne les grandes civilisations - Sumer, l’Égypte, l’Inde - Malraux s’interroge sur la relation que l’homme peut avoir avec les dieux. Au cours d’une visite des tombeaux de la vallée des reines, il revient sur une scène emblématique dans laquelle la reine Nefertari « joue sa destinée de mort contre la dissolution dans le néant, en face du vide, qui figure un dieu invisible » (III, 50). C’est ici une scène augurale : l’être humain, fut-il roi ou reine, ne peut entrer en contact avec le sacré. Il ne peut exister pour lui aucune possibilité d’accéder à la mort, sous la forme d’une réalité physique ou d’une abstraction. Ici se concentrent bien des thèmes malruziens : le Destin, le jeu, l’incapacité pour l’homme de formuler un choix clairvoyant. De l’invisible, rien ne peut être retenu, sauvegardé : la scène restera muette.

Conscient de son inaptitude à affronter la mort, que ce soit par le jeu, la raison ou le discours, l’écrivain se résout à recourir à des figures, qui semblent à la frontière de l’être et du non-être, énigmatiques et insondables, mais qui vont avoir la vertu de le guider, de le mener vers ce qui ne peut se dire. Au gré de ses voyages et déambulations, Malraux rencontre une créature, qui va l’engager dans une réflexion métaphysique et esthétique : le Sphinx, gardien de la grande pyramide de Khéops¹. Il appartient à la sphère du Surnaturel, ce temps où les hommes révéraient les dieux.

Sous quels auspices se déroule la « rencontre² » entre Malraux et cette instance de pierre à la frontière des mondes ? Quels messages lui sont délivrés ? Dans quelle mesure ces derniers influencent-ils la mise en œuvre de son esthétique ?

¹ Dans l’édition du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* à la NRF, Galerie de la Pléiade, 1952, l’Ancien Empire d’Égypte est représenté des numéros 31 à 41. La planche 34 présente la Statue du Roi Chéops (IV^e dynastie), vers - 2680. D’après certains historiens, le Sphinx serait plutôt à mettre en relation avec le pharaon Khéfnou.

² C’est Malraux qui choisit ce terme pour désigner sa confrontation avec le Sphinx. Il est sous le signe de la personnification : « J’emploie à dessein le mot rencontre, parce que la réflexion s’élaborera plus tard, se développera plus tard. » Cependant, la situation est plus complexe : l’écrivain fait allusion, non au Sphinx, mais aux idées qu’il fait naître en lui : « ...ces idées, que l’on appelait jadis inspirations. Et j’ai rencontré en Égypte celles qui, des années durant, ont ordonné ma réflexion sur l’art. » (III, 38)

“La leçon du Sphinx”

L’expérience vécue

Dans son étude *André Malraux, écrivain d’art*, Moncef Khemiri³ dresse un bilan des principaux voyages entrepris par André Malraux. Pour l’Égypte, il en retient cinq, de 1934 à 1966⁴. Figure thérianthropique, résultant de la transformation d’un être humain en animal, le Sphinx a bien des atouts pour impressionner le voyageur. Sa taille : 20 mètres de hauteur ; son poids : 20 000 tonnes. Sa position : jouxtant les Pyramides. C’est la plus grande sculpture du monde. Sa face tournée vers le levant témoigne de son rôle de gardien. En 1934, Malraux et Corniglion-Molinier entament un voyage de reconnaissance pour retrouver la capitale de la Reine de Saba. Walter G. Langlois retraçant cette aventure souligne deux éléments : une donnée factuelle, à caractère historique ; une donnée spirituelle, à visée esthétique. Comment Malraux découvre-t-il le Sphinx ? Enseveli, « comme au temps de l’expédition militaire de Napoléon ». Comment l’appréhende-t-il ? « Malraux voyait dans ce Sphinx (...) que le Pharaon était devenu dans l’Éternel l’un des principes fondamentaux de sa vision de l’art⁵. » L’expérience vécue n’est pas restituée dans l’œuvre autobiographique - les *Antimémoires*, résultant du voyage de 1965 - mais dans l’œuvre esthétique, *L’Introduction générale à La Métamorphose des dieux*⁶. Malraux commence par poser “un décor mental” : « Peut-être le pouvoir qu’ont certaines figures de diviniser l’espace, n’est-il proclamé en aucun site avec plus de force qu’à Gizeh. » (V, 12) Il établit une corrélation entre la statue du Sphinx sise aux portes du désert, la terre aride et le ciel, un espace qui joue le rôle de frontière, en circonscrivant le domaine des dieux. Il évoque à la fin de ce texte : « la voix profonde qui unit le désert aux étoiles. » La scène est déterminée par le choix d’un itinéraire « venant du village et non de la route », d’un moment significatif - le soleil couchant -. Le texte trouve sa cadence dans le balancement « on voit/on ne voit pas » et c’est là tout l’enjeu, ce partage entre le visible et l’invisible. Le texte appelle l’identification et la prise de vue correspond à une contre-plongée : « La tête surgit sans corps, le cou remplacé par la masse rocheuse, elle-même rocher. » Le Sphinx paraît à la fois roi et monstre. La description culmine dans l’oxymore « ruine dominatrice ». L’interprète ne peut s’empêcher de commenter les formes essayant d’atteindre leur quintessence : le « contour d’hiéroglyphe » fait penser à *La Chaise* de Van Gogh, tandis que le « signe trapézoïdal » pourrait s’apparenter aux structures géométriques d’un Cézanne. Cette désincarnation, qui pourrait aller jusqu’à l’abstraction, souligne le dépouillement. De même que les prises de vue se superposent et se modifient au déclin de la lumière, les strates de textes renvoient les unes aux autres. L’écriture et la vision, auxquelles il convient d’adjoindre la mémoire, relèvent du même processus : la surimpression.

La transcription de la rencontre

Structure de la présentation

³ Moncef Khemiri, *André Malraux écrivain d’art*, Tunis, 2000. Le développement sur l’Égypte commence p. 192. Les voyages ont lieu en février 1934, l’été 1952, l’été 1954, en juin 1965 et mars 1966. Le dernier est un voyage officiel.

⁴ Dans le cadre de cette étude, seront pris en considération les séjours au Caire et sur le plateau de Gizeh.

⁵ Walter G. Langlois, *André Malraux à la recherche du royaume de Saba*, Jean-Michel Place, 2014, p. 110-111.

⁶ L’illustration qui ouvre cette méditation représente la tête du Pharaon Djoser, antérieur à Khéops. (V, 6)

Malraux condense le récit de ces rencontres en leur accordant à peine quelques pages dans un ensemble qui en comptera près de 900⁷. C'est donc une infime partie de cette entreprise à caractère autobiographique. Elle engage cependant des résonances qui ne cesseront de se répercuter à travers l'écriture, lui conférant une unité et un singulier pouvoir de variations.

Au début des *Antimémoires*, l'Égypte suscite deux développements : le premier consacré à la découverte du Sphinx (III, 38-44) le second à la visite de l'ancien musée du Caire et à la méditation sur l'Égypte ancienne (44-59). Le lecteur est d'abord frappé par le caractère à la fois chaotique et ordonné du récit. Chaotique parce que sur le plan temporel, celui qui raconte superpose plusieurs visions du Sphinx, tantôt partiellement enterré (1934), tantôt surgissant des sables (1955) à l'aide de formules négatives - « pas complètement », « plus enterré »⁸. Dès la première page, le transcripteur se réfère aux voyages de 1934 et de 1955⁹, sachant qu'il retrace l'expérience de 1965, qui fera naître les *Antimémoires*. À cause de cette mobilité du point de vue, le lecteur perd ses repères et le Sphinx devient une créature à la fois présente et absente. Si le Sphinx, par l'usure du temps, tend vers l'informel, c'est qu'il est l'objet d'une double érosion : éolienne, quant à la tête, hydraulique sur le corps. Il est présenté comme une ruine : « Il est une chimère et les mutilations qui en font une colossale tête de mort accroissent encore son irréalité. » (39) Malraux s'ingénie encore à brouiller les pistes en recourant à une formule très connotée : « En ce temps », qui réfère à la vision rapportée dans *L'Introduction générale à La Métamorphose des dieux*, mais n'est pas sans éveiller des échos du côté du conte ou de la légende. En revanche, le traitement de l'espace structure l'approche de cette figure énigmatique : par la reprise des antithèses « ici » et « là »¹⁰, le récit semble trouver une assise dans le jeu des oppositions. Les adverbes de lieu sont toujours liés au thème de la mort, qui constitue une sorte de basse continue. Lié à la remémoration et au subconscient, le traitement du temps tend vers l'informel ; au contraire, les antithèses qui prolifèrent pour situer les différents points de vue ancrent le Sphinx dans une majesté souveraine.

Comme dans une mise en abyme, cette dualité en recouvre une autre plus cachée, qui pourrait devenir l'enjeu de la "rencontre". La structure des phrases qui rendent compte du délitement de la statue représente « une forme gouvernée », soit l'excellence de la forme. Le transcripteur compense la dilution des formes sculpturales par l'avènement des formes stylistiques. Par le Verbe, il fait advenir le Sphinx, il le rend présent.

Le point de vue du transcripteur

Malraux qui a tourné *Sierra de Teruel*, qui a composé *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, ne peut ignorer l'importance du point de vue et c'est sous le signe de l'engagement personnel qu'il retrace la confrontation avec le Sphinx.

⁷ Le tome II du *Miroir des limbes* intitulé *La Corde et les Souris* trouve sa conclusion dans *Lazare*, récit de l'hospitalisation à la Salpêtrière, qui s'achève sur une allusion à *Alice au pays des merveilles*, p. 879.

⁸ Ce thème de l'ensevelissement apparaît tout au long de l'évocation. Il a une origine scientifique : le calcaire marin contient du sel, qui se dissout quand la nappe phréatique remonte sous le Sphinx. Cette question est également reliée à l'Histoire. Au sortir d'un rêve où le dieu lui était apparu lui promettant le trône d'Égypte, Thoutmosis IV fit exhumer le Sphinx. Vers 1850, Mariette fit désensabler le Sphinx pour mieux l'étudier.

⁹ Dans la liste "Les trente principaux voyages d'André Malraux", www.malraux.org/26.06.11, Claude Pillet mentionne : « Ce voyage projeté n'a en fait pas eu lieu. Confirmation de Madeleine Malraux. Conversation du 8 octobre 2003. »

¹⁰ Le texte s'ouvre de manière très solennelle : « Ici, je n'attends que retrouver l'art et la mort » (38) ; « Ici, le tombeau suffit : c'est le tombeau de la mort. » (42) ; « Ici un crépuscule sans hommes chantait. » (43) ; « C'est le temple de Granit, qui est là, ou plutôt l'Égypte éternelle. »

Il ouvre sa méditation par une réflexion présentée comme une vérité générale : « Je n'attends de retrouver que » (38) Évoquant son voyage de 1955, il témoigne de l'impact du musée dans sa mémoire de voyageur : « Je suis revenu il y a dix ans ; j'ai retrouvé le musée de poussière. » (44) Ce verbe « retrouver » semble être lié à une sensation positive, réconfortante, expérience de réappropriation de soi, que l'écriture atteste. Ces rencontres sont plus exactement des retrouvailles, comme des rendez-vous de la mémoire. Le transcripteur ne se mesure ni au Sphinx, ni à nul autre protagoniste : il dialogue avec ses idées : la scène devient mentale. Cette initiation psychique le conduit à un déchiffrement : « je distinguai », « je découvrais », « j'allais le découvrir » (39) Ces procédés d'insistance créent comme un phénomène de suspense, durant lequel le narrateur s'apprend à lui-même ces vérités intérieures que la mémoire met à jour. Ainsi, s'établit un parallélisme entre le Sphinx désenséveli et les souvenirs revivifiés. Dès le premier paragraphe, le transcripteur associe le lecteur à cette expérience, s'adressant, non à son intelligence, mais à son intuition : « Nous pressentons aussitôt la fécondité de ces idées. »(38) Revenant sur la vision qu'il a eue dix ans plus tôt, il développe avec une certaine nostalgie les images du temps passé devenues inaccessibles ; L'Histoire, avec les figures de Nelson et Bonaparte, rappelle la solennité du site et la grandeur des événements qui s'y sont déroulés. « Nous ne reverrons jamais », « nous ne verrons plus longtemps », ces expressions traduisent la fuite inéluctable du temps, mais le partage avec une communauté d'hommes atténue la dimension implacable de ce destin.

Les débats sous-jacents

Dans le compte-rendu de sa visite à Gizeh, Malraux hésite entre la reviviscence et la perte des signes. L'écriture accrédite l'expérience : « C'est en 1955, que j'avais écrit devant lui. » (38) Mais il est aussi en proie à une dilution des repères visuels face à « la vaste face usée qu'efface encore l'approche de la nuit. » Cette impression ressemble aux illusions que font naître en plein jour les mirages. Au cours de ce vacillement, les termes qui structurent le récit apparaissent brusquement : à « l'informe immensité » (38), le scripteur oppose « les plus vieilles formes gouvernées ». Le débat véritable affleure avec toute la puissance de la dialectique. Aux yeux de Malraux, seul le regard de l'homme fait surgir les formes, les porte à la conscience du monde : les verbes « graviter », « ordonner » avec la double acception - commander, instituer un ordre- témoignent de cette organisation de l'univers. Il revient à l'écriture et à l'art de faire apparaître l'univers des formes.

Malraux refuse de voir dans l'imaginaire « une parure » et estime que la forme demeure l'énigme fondamentale que l'art nous pose. » (VI, 897) Alors que tout ce qui ne relève pas de la forme est assujéti au Destin, la vocation des formes est d'être emportées par la métamorphose. La figure du Sphinx est donc soumise au Destin en tant qu'elle se délite et deviendra bientôt ruine, en même temps qu'elle obéit à la loi de la métamorphose pour avoir été conquise par le génie humain. Cette sculpture monumentale a donc toute sa place à la fois comme témoignage du Surnaturel et inscription dans l'Intemporel, par la puissance de la transfiguration.

« C'est alors que je distinguai deux langages que j'entendais ensemble depuis trente ans. Celui de l'apparence [...] : langage de l'éphémère. Et celui de la Vérité, langage de l'éternel et du sacré. » (39)

L'expression liminaire « je distinguai » est au passé-simple. L'expérience est ici auditive. A l'image de la musique baroque, les registres graves correspondraient au langage de l'éternel et

du sacré, forme de basse continue¹¹, tandis que la voix de-dessus¹² pourrait incarner l'éphémère. Sont donc associés Vérité et éternel d'une part, apparence et éphémère de l'autre. Le développement tourne brusquement par l'entremise de la transition : « Mais je découvrais » à l'imparfait. L'Art n'est pas dépendance des peuples de l'éphémère, mais de la Vérité créée par eux. Il résulte de cette prise de conscience que l'art du sacré n'est pas la seule Vérité. Pour l'écrivain, il devient possible de concevoir une langue qui ne soit pas le langage de l'éternel, mais qui puisse affronter le Temps.

L'iminaire de l'écrit, à la croisée des deux langages

Il est évident que Malraux ne pratique pas la même langue entre ses écrits de jeunesse, tels que André Vandergans a pu les étudier, et ses derniers essais. Par ses voyages, par ses lectures¹³, cette langue s'est enrichie ; peut-être s'est-elle appauvrie ou décantée dans le renoncement progressif au farfelu¹⁴. Plus que le lexique, ce qui a été modifié, c'est la relation entre le matériau linguistique et le scripteur : ce dernier a intériorisé le fait que ces deux langages peuvent entrer en conflit ou en osmose. En quoi la rencontre avec le Sphinx amène-t-elle l'écrivain à la maturité de son style ?

Malraux scripteur : du langage des dieux au langage de l'éphémère

Parmi les volumes qui constituent le second volet du *Miroir des limbes*, le quatrième fragment daté de 1969 se veut un hommage au Général de Gaulle. Tout porte à croire que Malraux le conçoit dans l'esprit de l'éternel, puisqu'il ressuscite à travers son évocation la bravoure des chevaliers et la ferveur de ceux qui prêchent. Charles de Gaulle n'est pas "de son temps", il traverse le temps. Regrettant qu'il n'existe aucun dialogue entre un homme de l'Histoire et un grand artiste, Malraux déboute les interprétations simplistes. « Ce livre est une interview comme *La Condition humaine* était un reportage, c'est-à-dire pas du tout. » Non sans ironie, le scripteur propose une grille de lecture. « Ses paroles vont de ce à quoi il a réfléchi [...] à ce qu'il improvise pour y réfléchir, enfin à ce qu'il dit pour s'amuser. » (III, 1240).

Pour évoquer de Gaulle, Malraux part du mythe, le mythe du grand homme qui a fait l'Histoire : la forme est solennelle, le ton péremptoire : « La nuit tombe – la nuit qui ne connaît pas l'Histoire. » (III, 662) Afin de camper cet homme illustre, le narrateur met en place un dispositif de grandissement héroïque. Il fait intervenir la nature : le fief dans lequel il appréhende cette figure est rude et dépouillé, il brosse à grands traits « la neige mérovingienne de Colombey ». À l'image d'une prière, s'élève une parole poétique, qui n'est pas sans rappeler Baudelaire : « Soir, tombe doucement dans les tourbillons de neige ! » (

¹¹ Cette basse est souvent confiée à des instruments graves - orgue portatif, viole, basson, théorbe...

¹² C'est elle qui chante des airs, elle est souvent ornée et d'un timbre beaucoup plus léger.

¹³ La notice "Bibliothèque André Malraux" rédigée par François de Saint-Cheron in *Dictionnaire Malraux*, CNRS éditions, Paris, 2011, p. 98-99, fait état de 2024 titres répertoriés sur l'art. Moncef Khemiri reprend cette nomenclature dans l'édition de *La Métamorphose des dieux* en Pléiade, détaillant les différents types d'ouvrages par civilisations, époques, domaines géographiques. (V, 1291-1307).

¹⁴ Cette veine d'inspiration caractérisée par une prolifération puissante de l'imagination liée à une forme de détachement ironique, voire cynique est très présente dans les débuts littéraires : sans jamais disparaître, elle devient par la suite l'apanage de certaines figures hautes en couleurs comme Clappique .

661) Cette neige est pureté, silence, tel un linceul qui recouvre les morts. Comme dans *Les Noyers de l'Altenburg*, la solennité passe par l'arbre, qui relie ciel et terre, mort et reviviscence – « la grande race des arbres plus forte que les cimetières. » (662). Le texte oscille entre le pressentiment d'une fin et la prescience d'une éternité. Dans cet au-delà du temps, Malraux fait surgir une image, pleine de vitalité, qui symbolise le grand homme : « une volonté qui tint à bout de bras la France » (1240) L'alliance entre le concret et l'abstrait tire sa vigueur de la force de l'imaginaire. Souvent de Gaulle est présenté comme un chevalier : par sa rudesse et son intégrité, il semble faire revivre les temps âpres du Haut Moyen-âge. Outre une perception fine de la nature et une appréhension contradictoire du temps, ce qui crée l'homme de l'Histoire, c'est la confrontation avec le Destin. Déjà point l'image de Napoléon, déjà se répondent les noms des grands conquérants, que furent César et Alexandre. Tous, quel que soit leur âge, ont connu un destin tragique, incarnant la démesure de l'homme. Si de Gaulle ne peut être placé parmi les grands conquérants, Malraux met en exergue une identification entre le peuple de France et la figure du Général qui devient guide : « Son NON qui dès le premier jour avait pris la résonance des grands « non » historiques¹⁵ et toujours cette voix sans visage, tout concourut (...) à faire de cette voix celle de la France. » (663)

C'est ainsi que la dimension hors norme de l'homme de l'Histoire s'ancre dans la conjonction de trois phénomènes : une symbiose avec la nature, une relation au temps qui peut aller du temps intérieur à la perception d'un temps historique ou cosmique, une détermination qui bafoue les lois du groupe au nom de l'indépendance et de la conscience.

Cependant, ce langage austère et volontiers manichéen va se fissurer. De Gaulle se positionne par rapport aux politiciens. Il le fait avec lucidité et souligne l'indigence de leurs convictions. « Ils n'ont aucunement cru à ma dictature ; mais ils ont compris que je représentais l'État. (...) L'État est le diable, parce que s'il existe, eux n'existent plus. » (629) Formule lapidaire, qui emporte l'assentiment. Un degré de plus : Malraux adjoint à son compte-rendu du déjeuner avec les Kennedy des détails prosaïques, propres au peuple de l'éphémère : le voici évoquant « un charmant déjeuner de crabes mous et de je ne sais quoi ». (623) Malraux ne manque pas d'à-propos : chez Robert Kennedy, découvrant un beau chien beige et un autre tout noir, il porte un toast : « J'ai dit : « Soyez remercié de nous avoir fait accueillir par un chien qui a compris qu'il devait se mettre en smoking. » (624) Répartie qui lui vaut un petit succès. Cette liberté de ton est selon lui propre au peuple américain. Même dans des rencontres officielles, il ne se départit pas d'une certaine gouaille, qui allège les relations humaines. C'est avec une grande aisance que Malraux use des possibilités d'expression que la langue lui offre. L'effcience du compte-rendu relève d'un art du contraste.

Malraux critique : de la langue de l'éphémère à la création littéraire

Dans *L'Homme précaire et la littérature* Malraux souhaitait entreprendre une vaste réflexion sur la littérature, l'équivalent de ce qu'il avait accompli au sujet de l'œuvre d'art. Afin de circonscrire ce qui pourrait être appelé sa "bibliothèque imaginaire," il n'est pas superflu d'élargir ce champ d'investigation à des analyses plus sporadiques, que constituent préfaces et entretiens.

¹⁵ Parmi ces « non » qui hantent la mémoire de Malraux, on peut penser que la figure d'Antigone tient la première place car déjouant les pièges de Créon, elle fustige les lois des hommes pour s'en remettre aux dieux.

Parmi les écrivains qu'il retient comme représentants de son siècle, deux listes peuvent être comparées. Dans sa synthèse intitulée *L'Esthétique de Malraux*, François de Saint-Cheron¹⁶ mentionne six auteurs : Barrès, Suarès, Claudel, Valéry, Saint-John Perse et Bernanos. À cette liste, on peut ajouter celle que Malraux constitue dans les dernières années de sa vie (1959-1975) en dialoguant avec Frédéric Grover¹⁷ sur des écrivains de son temps : Drieu la Rochelle, Barrès, Paulhan, Céline. Entre ces deux énumérations, un seul écrivain perdure : Barrès, dont il dit : « Pour notre génération, c'était le plus grand écrivain. » (43).

Pour ce qui relève de la méditation issue de la rencontre avec le Sphinx, le "cas" Céline paraît des plus intéressants. D'entrée de jeu, Frédéric Grover cible l'essentiel : « Une des réussites du *Voyage*, sa grande nouveauté, c'est son langage. On n'avait jamais fait un usage aussi suivi en langage populaire. » (100) Le critique estime que c'est par souci de cohérence, que Céline prête au peuple le langage qui est le sien. Malraux réfute ce rapprochement avec les écrivains naturalistes, soucieux de "faire vrai" : « Il faut bien marquer que plutôt que du parler populaire, il s'agit de l'*illusion* du parler populaire. [...] Céline fait passer sa *voix*. Et cela demande un très grand talent. » (101) Il y aurait là comme un mimétisme volontairement contrarié : Céline imiterait le langage de l'éphémère, mais le doterait d'une envergure littéraire. Ne serait-ce pas là le surgissement d'une autre voix, plus exactement d'une contre voix ? Si Grover tombe sous « le charme de la petite musique de Céline » (88), Malraux est fasciné par sa capacité créatrice, ce *poein* qui s'applique à maintenir une tension entre l'apparence d'un langage de l'éphémère et une résolution littéraire de cette expression. La langue du *Voyage* constituerait une expérience-limite, où le langage de l'éphémère mimerait le langage dévolu aux dieux. Dans son étude intitulée « Le logographe en délit », qui porte sur une scène finale du *Voyage* Philippe Destruel examine les relations entre le protagoniste principal Bardamu et le médecin aliéniste, directeur de l'asile, Baryton. À ses yeux, Céline met en scène à la fois le refus du langage concrétisé par les critiques de Bardamu, et la fascination dérisoire qu'éprouve Baryton. Le critique met en rapport la crise de conscience de l'*homo loquens* avec une société qui se délite. Il en conclut : « L'ambivalence est le mouvement même de la pensée et de la poétique de l'écrivain¹⁸. » Frédéric Grover et son interlocuteur ne sont pas éloignés d'une telle conception. Malraux est littéralement subjugué par la faconde de Céline¹⁹. Les écrivains auxquels il le compare révèlent son admiration pour la profusion de cette langue savoureuse, parfois délirante à la manière de Rabelais ou de Diderot, deux maîtres dont il apprécie la liberté intérieure et une intarissable verve. Cet entretien daté de 1973²⁰ montre combien Malraux est attentif aux métamorphoses du style. Bien éloigné des préoccupations naturalistes, Céline ne cherche pas à imiter le langage de l'éphémère, mais à l'arracher à cette fugacité qui le menace. Cet entretien prend place dans un

¹⁶ François de Saint-Cheron, *L'Esthétique de Malraux*, SEDES, Coll. « Esthétique », 1996, p. 19-26.

¹⁷ Frédéric J. Grover, *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps*, Gallimard, Coll. « Idées », 1978. Les deux derniers entretiens portent sur les *Antimémoires*.

¹⁸ Philippe Destruel, « Le logographe en délit », in *Roman 20-50*, N°17, juin 1994, « Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* », p. 129.

¹⁹ Ses commentaires sont laudatifs : « Les moyens sont encore énormes... une cascade d'adjectifs extraordinaires » (86)

²⁰ Cette année, Malraux reprend la démonstration de *La Métamorphose des dieux*, interrompue par ses activités politiques. Le tournage avec Pierre Dumayet et Walter Langlois de *La Métamorphose du regard* remet les préoccupations artistiques au cœur de sa réflexion. L'exposition montée à la Fondation Maeght en juillet lui donne l'opportunité de s'exprimer sur le thème de la métamorphose, tandis que sa visite à Mougins auprès de Jacqueline Picasso le met sur la voie de ce qui deviendra *La Tête d'obsidienne*.

ensemble de publications et réflexions autour de la prééminence de l'artiste et de la naissance d'une modernité, qui s'éloigne du sacré.

Les proportions accordées à chacun des deux langages peuvent être différentes, ce qui semble plus décisif, c'est la dynamique interne qui se fait jour. La langue est conçue, non comme un acquis, mais comme une recherche. Ce qui était appréhendé comme un moyen devient l'objet même de la quête.

L'imaginaire de l'art, une création spécifiquement humaine

Du Surnaturel à l'Intemporel : à la recherche d'un nouveau langage

Qu'il s'agisse de l'Égypte ou de l'Inde, *Le Surnaturel* s'ancre dans un temps immémorial, qu'incarne la figure de Djoser grave et méditative (V, 6). À rebours, *L'Intemporel* s'ouvre sur une silhouette lumineuse et presque féérique, ce feu-follet qui hante *La Ronde de nuit*. (V, 652). Entre ces deux figures, l'homme a pris la responsabilité de son destin. Malraux se donne pour mission d'explorer le temps humain. Comment se constitue le langage de l'éphémère ? Comment devient-il capable de rivaliser avec le langage de la Vérité ?

Dans *L'Intemporel*, Malraux met en lumière la rupture fondamentale entre l'esthétique consacrée aux dieux et l'art dévolu aux hommes par l'entremise de deux illustrations, (V, 848-849). D'un côté, *La Cascade de Nachi* (pl. 91), rouleau de soie datant du XIV^e siècle : de l'autre, un paysage de Cézanne, réalisé en 1896, *Le Lac d'Annecy* (pl. 92). Malraux ayant découvert ce rouleau lors de son troisième voyage au Japon en 1960, il est à même de transcrire le choc spirituel qu'il a ressenti dans le musée Nezu. Impressionné par la force avec laquelle la cascade se détache, blanche sur un fond brun, le spectateur transcrit le caractère indélébile de ce ressenti qui s'imprime en lui « par cette immobilité de glaive et d'apparition » (849). Il est particulièrement sensible à la verticalité, qui induit l'image de l'arme. Cette vision est en soi un paradoxe : l'eau, symbole du flux, est représentée comme figée dans l'éternité. Elle suscite une impression contraire à ce qu'elle est : figure du Devenir, elle s'immobilise dans l'Être. Deux éléments apparentent cette scène à la veine du Surnaturel : d'abord, une communion avec la Nature, puis, suivant le culte shintoïste, une association avec la déesse Amaterasu²¹. Malraux poursuit cette investigation intérieure et circonscrit la spécificité de l'œuvre en la reliant à la tradition asiatique : « Ce rouleau n'est pas un tableau : comme tous les chefs-d'œuvre de l'Extrême-Orient, c'est un signe. » (850). Œuvre anonyme, son domaine de référence est le cosmos, qu'il soit ou non relié au divin. Par sa relation intrinsèque au sacré, *La Cascade de Nachi* relève d'un art métaphysique. Fixité, éternité, culte rendu au divin, le rouleau de soie appartient aux temps de la dévotion ; excluant l'éphémère, il s'inscrit dans le langage de la Vérité.

²¹ Tadeo Takemoto a été le guide de Malraux tout au long de ce voyage ; il témoigne de ce transport mystique : « Il tendit la main droite vers la cascade et dit : "C'est Amaterasu" ». Tadeo Takemoto, *André Malraux et la cascade de Nachi*, Julliard, 1989, p. 100.

Le Lac d'Annecy de Cézanne est sous le signe de la rupture : voici venu le temps de l'homme. Le cadrage est serré. Disparue l'ambition cosmique, disparue la spiritualité. Son domaine de référence, ce sont les autres tableaux, ce que Malraux appelle "le Musée imaginaire". Pour pouvoir entrer en corrélation avec les autres tableaux, il n'est qu'une seule ressource : imposer un style, reconnaissable entre tous²². Ce qui pourrait être qualifié de "cézannien" dans le paysage d'Annecy, c'est d'abord la silhouette de l'arbre sur le côté gauche, à la fois éclairé et sombre, ce sont les reflets dans l'eau, c'est aussi le relief en arrière-plan, qui clôt la scène, ainsi que ces chatouillements de bleu, que l'on retrouve dans le portrait de Madame Cézanne. En faisant allusion à la peinture chinoise, Malraux approfondit cette antinomie entre art asiatique et art occidental : « Cézanne se réfère au Musée imaginaire ; Tche-Tao au secret de l'univers. » (V, 860). Ainsi le langage de l'Intemporel ne sera plus si univoque que le Surnaturel, puisque chaque artiste pourra grâce à ses schèmes faire transparaître son style.

L'initiation du jeune Malraux à l'art qui se situe vers la fin de la Première guerre mondiale est évoquée au chapitre V de *L'Intemporel*. Elle conduit à un questionnement centré sur le langage de l'éphémère, soumis à des mutations qui préfigurent la peinture moderne. « Nous voyions parfois, dans la petite vitrine de la rue Richepanse, un Cézanne, un Van Gogh. » (763). Suivant l'esthétique de Malraux, si Manet joue un rôle déterminant dans la naissance de *L'Intemporel* avec *Olympia* qui clôt le règne de l'idéalisation, Cézanne apparaît comme une figure décisive quant à l'avènement du nouveau langage, puisqu'il s'attache au démantèlement du système figuratif. En accordant à la structure une force organisatrice de la toile, il privilégie la forme. Cependant, au cœur de cette révolution picturale, c'est avec ironie que Malraux réfute l'importance de la vision : « Cézanne ne voit pas plus des arbres schématiques que des baigneurs triangulaires. » (V, 767). Il ne s'agit pas d'une expérience optique nouvelle, mais d'une pratique picturale novatrice. Pour ouvrir le chapitre VIII, Malraux choisit *Dans le parc du Château noir* créé en 1898 : l'œil y capte un jeu formel entre la verticalité de l'arbre et la rondeur des roches. À force de dialoguer avec la Sainte-Victoire, Cézanne parvient à une stylisation des traits qui la constituent. (IV, *VS* 567²³). Malraux y perçoit comme une quintessence mallarméenne, et ce n'est pas hasard s'il associe dans sa réflexion Cézanne à Léonard qui « ont toujours su que la peinture est la peinture ». Cette propension au dépouillement précipite l'artiste vers l'abstraction, car tout ce qui pourrait divertir l'œil -au sens pascalien du terme- se trouve effacé. Par cette exigence de concentration, Cézanne annonce l'abstraction, cheminement qui inspirera Kandinsky.

Outre cette tension vers l'abstraction, le nouveau langage de la peinture expérimente une relation inédite à la couleur. C'est à partir des *Grandes danseuses vertes*²⁴ de Degas que le problème est posé. Ce titre fondé sur un rapport métonymique entre la personne et son vêtement tend à insuffler une atmosphère de créativité iconoclaste. Les figures donnent l'impression qu'elles ne sont plus que rythme : comme dans une synesthésie baudelairienne, cette couleur imaginaire gagne progressivement le corps et le décor. Ce qui est révélé là, c'est

²² Dans *Le Musée imaginaire* Malraux avait déjà attiré l'attention sur cette nécessité : « La volonté initiale de l'artiste moderne, c'est de tout soumettre à son style, et d'abord l'objet le plus brut, le plus nu. Son symbole, c'est la *Chaise* de Van Gogh. » (IV, *VS*, 122).

²³ Cette œuvre appartient à une collection particulière, elle ne laisse transparaître que des volumes blancs superposés, elle semble répondre à une forme d'ascétisme.

²⁴ Cette toile est reproduite en couleurs au début du chapitre V de *L'Intemporel* (V, 762), juste après la transition : « Le Musée imaginaire va remplacer le musée de l'imagination. »

la légitimité du peintre à construire l'œuvre d'art en fonction, non de la réalité, mais du monde de l'art. Cette initiation provoque chez le jeune observateur des réactions violentes. Le transport que Malraux décrit -« mon souffle coupé par le bondissement de ces cloches profondes qui s'accordaient dans mon cœur » (V, 763)- pourrait être un émoi amoureux ou mystique. Il ne tient pas seulement à l'audace du titre du tableau et à son illustration, mais à ce que l'esthète découvrira plus tard : l'artiste a toute légitimité pour inventer une danseuse verte. La seconde composante du nouveau langage pictural, c'est l'arbitraire de la couleur, qui fécondera les recherches de Gauguin et de ses adeptes. Le divorce avec la réalité est consommé ; la création se définit comme un espace de liberté.

Subjugué par l'exposition Degas, Malraux recourt à cette métaphore : « Elle nous enseignait sa langue mot par mot. » (V, 763) Il remet au centre cette notion de langage, qui peut être aussi bien littéraire que pictural. Les premiers contacts avec des réalisations contemporaines incitent Malraux à débattre de la capacité de l'artiste à dégager l'essence des choses par une pratique émancipée. Pourtant cette liberté n'est pas inconditionnelle. La toile qui n'appartient qu'au monde de la peinture, dépend du surmonde de l'art : le Musée imaginaire, qui commence par l'effusion devant la présence des œuvres.

Le Musée imaginaire : un surmonde sans transcendance ?

Dans cette projection mentale qu'est le "*museum without walls*", Malraux évince les relations entre un peintre et un autre peintre, le lien qu'il désire suivre est celui qui se tisse entre un tableau et un autre tableau, quelle que soit l'époque. Ce sont là des rapports entre des choses et non des êtres ; un même tableau peut entrer en corrélation avec plusieurs œuvres, d'où potentiellement une grande diversité de conjonctions. Le système reste ouvert, puisque l'humanité continue de produire des œuvres. C'est donc la capacité de l'artiste à créer qui compte et non sa personne : un Faire, plutôt qu'un Être. Soustrait à toute idée de vérité et de hiérarchie, le Musée imaginaire représenterait une communauté d'œuvres régie par des attractions et des rejets, à la manière d'un système cosmique. Une cartographie imaginaire pourrait rendre compte des interactions qui apparaissent et peut-être se dénouent. Ce serait comme une combinatoire : à chaque entrée, les forces se réorganisent autrement. Ce système contrairement à celui des dieux ne comporterait ni Vérité, ni hiérarchie. À partir de la fin de l'Irréel²⁵, ce qui coïncide plus ou moins avec l'esprit des Lumières et la Révolution française, l'homme a réussi à s'affranchir des dogmes et de la quête de l'absolu. Dès lors, deux conceptions spirituelles et esthétiques s'affrontent. À la vénération des dieux s'opposent les créations des hommes ; à une structure verticale et hiérarchique se substitue une construction dynamique ouverte ; à la transcendance, une conception immanente. Le monde de l'éphémère impose le langage de l'homme. Reste à déterminer si le surmonde de l'art constitué par les

²⁵ Un article intéressant, « La Fin de l'Irréel » (V, 1045-1060) retranché de l'édition définitive montre l'essor des Petits Hollandais après la mort de Rembrandt (1669). Selon Malraux, ces derniers renoncent à l'imaginaire et restaurent le culte de l'apparence. Ici prend fin l'art lié à la redécouverte des antiques et disparaît le musée de l'ombre, source de l'illusion et de l'idéalisation.

œuvres entrées en gravitation peut être considéré comme un surmonde sans transcendance. C'est ce que suggère la notice « surmonde »²⁶ rédigée par Jean-Pierre Zarader.

Dans son essai posthume, Malraux s'interroge sur une nouvelle rupture intervenue dans les années Soixante en lien avec un contexte sociologique troublé. Réfléchissant sur les destinataires des œuvres littéraires, il distingue d'un côté ce qu'il appelle "la secte", public érudit qui partage les mêmes valeurs -un entre-soi- laissant présager par la métaphore religieuse, une certaine forme d'endoctrinement et d'exclusives ; de l'autre, un public livré à l'aléatoire, qui a perdu ses repères axiologiques. En reprenant la terminologie du Sphinx, il pourrait être avancé que "la secte" éprise de certitudes exalte le langage de la Vérité²⁷ tandis que le peuple de l'éphémère s'abandonne au hasard. Le rôle de l'artiste consisterait à se détacher de cette foule désemparée pour devenir un guide, non celui qui endoctrine, mais celui qui éclaire. Ainsi, en brisant la soumission, en appelant à l'invention, l'artiste s'empare des forces jusque-là réservées aux dieux pour en doter le peuple de l'éphémère. Il n'est pas sûr qu'il devienne éternel, du moins apprend-il à faire fructifier le temps. À l'image du Sphinx, il se transforme en intercesseur, il façonne le langage de l'éphémère. Comme la main de Rembrandt traçant des signes dans le soir qui descend²⁸, l'artiste vient sur terre pour donner sens à ce qui ne semblait pas en avoir et léguer au peuple de l'éphémère ce que Stefan Zweig appelle « les heures étoilées de l'humanité ».

²⁶ Dans *Le Vocabulaire de Malraux*, Ellipses, 2001, p. 65-6. Jean-Pierre Zarader définit ce concept à partir de trois entrées : un lieu mental, un monde de formes opposé à l'imagination, la vérité de l'art.

²⁷ « Bien que l'art ne soit pas une religion, la secte obéit, comme les créateurs, à la définition même de la foi : "adhésion totale du cœur et de l'esprit". » (VI, *HPL*, 893)

²⁸ Allusion à la fin des *Voix du silence* : « Dans le soir où dessine encore Rembrandt, toutes les Ombres illustres et celles des dessinateurs des cavernes, suivent du regard la main hésitante qui prépare leur nouvelle survie ou leur nouveau sommeil. » (IV, *VS*, 900)

Réflexivité de la langue

À Céline Malraux,

En témoignage de reconnaissance.

Il est des moments dans l'Histoire, où l'esprit se met lui-même en cause et tente de définir ses propres valeurs : tension intérieure, doute, temps aussi d'affirmation de soi. On pense au Montaigne pyrrhonien du deuxième Livre, au *cogito* qui s'élabore dans la solitude et s'achemine vers l'affirmation d'un « Je » pétri d'audace. On pense à Kant, admiratif des Lumières, qui du haut de son tribunal intérieur place face à face la raison critique d'elle-même. Cet esprit de morgue et de doute reviendra bien plus tard sous la plume d'un Valéry, qui méditera sur *La Crise de l'esprit*, ce microcosme, où l'homme s'appréhende, enfermé dans un monde qui ne peut que le décevoir. « Je me voyais me voir », murmure Monsieur Teste qui n'est plus que conscience, regard planté au seuil de dérision.

À sa manière, Malraux participe de cette réflexivité, qui donne sens aux futurs engagements, suspension, où l'esprit croyait avoir tout circonscrit, tout dominé, où brusquement s'ouvre une brèche, qui dévoile autre chose, autre chose qui jusque-là n'était pas perçu et qui brusquement apparaît. Ce n'est pas à propos de l'esprit que s'effectue ce retour sur soi, mais étonnamment sur le langage, sur ce qu'il pratique depuis que la veine farfelue l'a saisi, à propos des mots qu'il a ressassés, ravivés, à propos des sons, des images. Cette langue qu'il croyait connaître se fracture, se scinde, révélant deux langages. Et lui-même initié, comme frappé d'évidence, comprend qu'il ne peut choisir l'un ou l'autre chemin, que quelque chose l'appelle, sans qu'il sache vers où tendre ses efforts. Temps suspendu, arraché aux heures qui s'écoulent, aux couleurs qui s'estompent, temps du silence, des bruissements du désert, temps de la secrète apothéose.

Comme beaucoup d'initiations, celle-ci se joue aux portes du désert, dans des confins de lumière et d'ombre, entre l'éblouissement de certitude et le vertige, entre la foi qui adhère et le doute qui creuse, entre l'extase et l'imperceptible vacillement de ce corps, dont le talon s'enfonce dans la dune fugitive. Vision, peut-être n'est-ce qu'une vision ? Et pourtant tout semble à sa place : la scène se déroule sur le théâtre du monde. Faut-il croire à ce spectre dressé en haut sur la colline, à ce mage impérieux, qui fixe au loin l'au-delà des mirages et des sables ? D'en bas son visage semble fracassé, découpant sur le ciel comme des arêtes vives ; inaccessible, perdu dans les frémissements des grains qui se soulèvent, dans les houles de vent, dans les tourbillons d'ocre qui s'exaspèrent. Là-haut, planté comme proue de navire, d'où l'eau s'est retirée, il règne, massif, trapu. Aidera-t-il les hommes à déchiffrer l'énigme ?

Évelyne LANTONNET