

ANDRÉ MALRAUX

L'Homme précaire et la littérature

nrf

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 1977.*

PORTRAITS DANS L'ANTICHAMBRE

Avant la guerre, l'idée me vint de demander aux écrivains d'écrire ce qu'ils pensaient des maîtres du passé dont ils avaient envie de parler. Le recueil de ces textes, publié avec une préface d'André Gide, ne couvrait encore que *De Corneille à Chénier*. Mais on y voyait la métamorphose de la littérature. J'avais conçu ce livre en rêvant qu'on le recommencerait dans cent ans; que, ne le recommençât-on pas, des lecteurs nous liraient alors avec la même passion que nous lirions aujourd'hui un semblable *Tableau de la Littérature française*, composé par les écrivains de 1850.

Gide consacra une partie de sa préface, à ce qu'eût signifié jadis une telle entreprise, en face de la critique universitaire.

La force de l'Université tenait à ce qu'enseigner la littérature est d'abord enseigner son histoire, supposée soumise à la courbe traditionnelle : maladresse, perfection, décadence.

Or, il devenait évident que la création bouleverse plus qu'elle ne perfectionne; qu'une histoire de la création littéraire n'est ni une histoire de perfectionnements, ni un cortège de ceux « qui ont marqué les jalons ». En outre, l'étudiant sensible à la poésie ne découvre pas les poètes, des origines à nos jours, il les découvre dans une chronologie discontinue, gouvernée par leurs affinités; et qui ne commence pas aux origines, mais précisément à nos jours : de Verlaine à Villon, non de Villon à Verlaine. Déjà le conflit entre les valeurs officielles et celles des écrivains s'effaçait devant l'impérialisme provocateur de toute *histoire* de la littérature. Ce recueil modestement appelé *Tableau* montrait qu'une vue d'ensemble pouvait n'obéir qu'incidemment à l'histoire, et pourtant échapper, plus même qu'une histoire écrite par un seul auteur, à la critique subjective ou impressionniste. L'ouvrage ne s'opposait pas plus aux histoires de la littérature universitaire qu'à celle de Thibaudet; il s'opposait à ses rivaux imaginaires du siècle dernier et du siècle prochain. On attendait un système; on découvrait un domaine — et la métamorphose littéraire, à l'œuvre.

Dans une grande confusion, car il semblait que cette métamorphose du passé, cette révolution du présent, fussent à la fois criantes et inaperçues. L'étonnant n'est pas que la littérature ait liquidé ses Pompiers comme la peinture, c'est que nous en ayons si mal pris conscience.

Vers 1920, avaient eu lieu deux événements : la reconnaissance du génie de Baudelaire et les funérailles nationales d'Anatole France.

Par la promotion de Baudelaire, liée à l'entrée des *Fleurs du mal* dans le domaine public, la prise de pouvoir de la poésie moderne, qu'on l'appelât ou non symbolisme, suivait celle de la peinture moderne. Car la mort écrit, à sa manière, l'histoire de la littérature : Verlaine et Mallarmé, morts au XIX^e siècle, sont contemporains de France. On n'eût pas accordé des funérailles nationales à Mallarmé? Son successeur imaginaire, Valéry, allait entrer triomphalement à l'Académie Française — après la préface où Claudel proclamait le génie de Rimbaud.

Cette Académie conservait son prestige, perdait son pouvoir. Elle avait rejeté Balzac. Et le trio des " auteurs poursuivis " : Baudelaire,

Flaubert, Goncourt. Et les maîtres du symbolisme. Et ceux du naturalisme (Zola aussi, est contemporain de France, de Verlaine, de Mallarmé!). Nous le savions. Mais nous avons oublié la littérature peu à peu disparue qu'elle avait accueillie à bras ouverts et qu'allégorise le rival de Flaubert en 1857 : Octave Feuillet.

Les valeurs de cette littérature s'alliaient à celles de l'Université. La gloire de Baudelaire marque la chute des auteurs de manuels dans le néant. Brunetière nous semble préhistorique : rejeter Baudelaire, tancer Flaubert, au nom de quoi? De *La Revue des Deux Mondes*, fille de l'Académie, nièce de la Sorbonne. Celle-ci ne fut point une invention délirante de Péguy.

Les essais des écrivains : Gide, Suarès, remplaçaient les critiques des universitaires. Quant au roman, il ne suffit pas de changer les bustes : en tant que domaine capital et international, ce que nous appelons le roman est né alors. Avec ce que nous en avons vu, et aussi avec la pressante interrogation sur l'homme que nous trouverons jusque chez Joseph Conrad, parce qu'elle deviendra celle de l'Occident, et que l'homme ne posait pas à Paul Bourget, les questions qu'il posait à Ibsen et à Dostoïev-

ski. Nous avons oublié qu'il en posait à Dumas fils : elles ont pourtant empli l'Europe. A l'exception (furtive) d'Alphonse Daudet, les romanciers que l'on avait élus depuis le Second Empire jusqu'en 1910 étaient si bien partis en fumée, que nous nous accrochions au nom de Feuillet. L'Académie était morte de l'irruption des écrivains maudits : comment eût-elle élu Verlaine, qui disait : « Ils ont peur de me voir emporter le fauteuil ! » La Sorbonne avait perdu son autorité, au bénéfice de la N.R.F., qui fut professionnelle; mais cette défaite ne se limitait pas plus à celle des lettres sur une illustre Compagnie, qu'à celle de la bohème, pas même à celle du poète maudit sur l'« honnête homme » de jadis. L'Académie eût élu Gide au temps de son prix Nobel. Et cette élection eût marqué, mieux que celle de Valéry, la revanche de Baudelaire. Car nul écrivain ne fut attaqué autant que Gide pour sa « mise en question de l'homme », héritière de celle qu'avait tentée Baudelaire dans *Les Fleurs du mal* comme dans ses notes intimes. On avait remplacé Rostand par Claudel sans trop s'en apercevoir, on allait remplacer Voltaire par Pascal, en s'en apercevant.

J'avais demandé à tous les collaborateurs, de parler de ce qu'ils aimaient. Par là, le *Tableau* se séparait radicalement de ce qui l'avait précédé. Posant que l'art ignore tout hors du talent et du néant, ce livre ne se souciait que de faire aimer mieux, davantage ou autrement, les écrivains dont il traitait — donc, de les rendre présents. Chaque auteur devenait le metteur en scène de l'écrivain qu'il avait choisi. Cette " critique " ne tentait pas de convaincre par l'argumentation, mais par la contagion.

Il y avait de la surprise dans notre aventure. Gide ne tirait point Montaigne à lui : surpris du désaccord qu'il constatait entre l'opinion reçue et la sienne, il voulait étudier sa surprise. Après la critique impressionniste qu'avait symbolisée Anatole France, le désaccord nous apparaissait beaucoup moins individuel qu'on ne l'avait cru avant la guerre; et insolite, car Valéry, Gide surtout, se fussent aussi peu accordés à Gourmont, voire à Maurras, qu'à l'Université. Un consensus s'établissait sur le choix des auteurs traités, de ceux auxquels chacun se référait, et aussi sur le déménagement de certains locataires — non des moindres. On ne songeait pas à chasser Racine; mais avec

Giraudoux, il changeait de château. Nul n'était contraint de le lire comme le faisait Giraudoux; ni La Fontaine, comme Fargue; ni Molière, comme Fernandez — mais nul ne pensait que l'écrivain qui choisirait La Fontaine pût le lire désormais comme Taine. De même que les peintres attachaient beaucoup plus d'importance à *la peinture* qu'autrefois, nous attachions plus d'importance à l'art de La Fontaine qu'à sa biographie, sa morale, son temps. Ce qui méritait l'attention, car Taine, soumettant l'œuvre de La Fontaine à son époque, à son milieu, savait clairement ce qu'il entendait par là, alors que nous substituions aux déterminismes une complicité allusive, non une esthétique. Disons : celle que Fargue et Giraudoux ont partagée lorsqu'ils ont tous deux parlé de La Fontaine (de façons pourtant différentes) et que Taine avait ignorée. Le *Tableau* n'apportait donc pas une doctrine : il dégagait une nouvelle relation avec la littérature, et le sentiment que le lecteur gouvernait beaucoup moins son admiration qu'il ne l'avait cru...

D'autres attractions suivraient.

Ce dialogue avec le passé reconnaissait pour valeur suprême la *présence* des œuvres. Que le Gérard de Nerval des *Chimères* soit mineur en face du Victor Hugo de *La Légende des siècles* n'a aucun intérêt pour un poète : la présence ne se comptabilise pas. Un nain ressuscité n'est pas moins étonnant qu'un géant, et il ressemble plus à un géant ressuscité, qu'un géant mort.

« Comprendre une œuvre » n'est pas une expression moins confuse que « comprendre un homme ». Il ne s'agit pas de rendre une œuvre intelligible, mais de rendre sensible à ce qui fait sa valeur. Ne pas comprendre une œuvre littéraire n'a rien de commun avec ne pas comprendre un exposé. Dans le second cas, le lecteur ne comprend *rien*; dans le premier, il se fourvoie. Par un procès d'intention, il a prêté à l'artiste un dessein qui n'est pas le sien. Il lui reproche d'avoir conçu, ou mal accompli, ce dessein supposé. L'exemple le plus banal en est l'inépuisable procès en mystification, intenté à tant de novateurs. Mais le dessein des créateurs est-il rigoureusement formé, ou sommes-nous victimes du préjugé qu'une scène biblique de Rembrandt *reproduit* une scène imaginée par

lui, donc un tableau vivant? Gide se demande si Baudelaire ne se méprit pas sur ce qui faisait son génie. « Créer un poncif, c'est le génie : je dois créer un poncif. » D'où ses accessoires de cimetièrre. Mettait-il pour autant *Une charogne* plus haut que *Recueillement*? Sans doute l'écart entre le dessein initial et l'œuvre achevée fait-il partie de la nature de l'œuvre d'art. Mais si nous ne lisons pas *Recueillement* comme le lisait Baudelaire, c'est que nous avons lu Rimbaud et Mallarmé : la métamorphose nous sépare d'abord du génie, par les créations qui ont succédé aux siennes...

Gide s'attache à cette méprise, parce que ceux qui tenaient l'art pour objet de connaissance postulaient une "vérité" des œuvres, indépendante des jugements successifs. La vérité des fresques de Giotto à la chapelle de Padoue était ce qu'en avait pensé Giotto. Malheureusement, il en pensait qu'elles imitaient la nature, ce qui rend mal compte de notre admiration pour sa tendresse souveraine. L'artiste ne possède pas le secret de son génie.

Les génies secrets sont assez nombreux parmi les artistes dont les contemporains reconnurent le talent : Baudelaire, Nerval, Diderot, Molière,

Cervantès, Shakespeare. Mais quels contemporains de Cervantès et de Shakespeare les tinrent pour des colosses? On connaît le dialogue : « Monsieur Despréaux, quel est le plus grand écrivain de mon règne? — Sire, c'est Molière. — Tiens! Je ne l'aurais pas cru... Mais vous devez le savoir mieux que moi. » La cour pensait comme Louis XIV — et Molière aussi, souvent. Balzac, lui, sait qu'il est Balzac; à l'Académie, il ne recevra pourtant que la voix de Victor Hugo. Par « ce qui fait le génie de Baudelaire », Gide entend : ce pour quoi *nous* l'admirons. Il est temps d'y ajouter l'élément inconnaissable pour nous, par lequel le siècle prochain l'admira autrement.

Le besoin de déceler, dans une œuvre, la promesse de sa survie, me semble, malgré Picasso, un sentiment de médium plus que de marchand de tableaux. L'œuvre d'art survivante nous atteint dans un double temps qui n'appartient qu'à elle : celui de son auteur et le nôtre. Un Rembrandt de 1660 ne peut être enfermé dans cette date comme n'importe quel tableau peint la même année, ni dans la date de l'année 1975 à laquelle nous l'admirons. Nous y reviendrons. Une œuvre contemporaine assurée de la posté-

rité appartiendrait, elle aussi, à un double temps de l'art, le nôtre et celui de l'avenir.

Nous avons d'abord fait, de la postérité, la pérennité de la gloire. Victor Hugo était « entré vivant dans l'immortalité » : il y restait. Puis, elle rendit aux poètes maudits une justice tardive; mais la gloire acquise ne s'effaçait pas. Sans doute avait-on oublié l'antiquité pendant des siècles, mais les lumières avaient dissipé les ténèbres pour toujours; l'esprit étroit des classiques avait dédaigné les cathédrales, mais on les admirait pour toujours. On n'avait pas besoin de Boileau pour admirer Villon. On pouvait donc prévoir la vie posthume des œuvres d'art.

Pas nous.

Sophocle a été admiré par ses contemporains comme Corneille par les siens.

Par les hellénistiques et les romains, comme un des Pères de la Tragédie, qu'on admirait et n'imitait plus.

Il a disparu pendant un millier d'années.

Il a reparu chargé d'une gloire comparable à celle de Platon, mais le Père du tragique devenait celui d'un art mesuré, peu enclin aux yeux crevés, aux hurlements d'Œdipe, et même à

Tirésias. Comme Phidias était devenu le Père des antiques, du Laocoon, de l'Apollon du Belvédère. Londres regarda les figures rapportées par Lord Elgin, avec une stupéfaction déconcertée : elles ne ressemblaient pas à celles de Canova.

Enfin, le goût des hautes époques, la découverte des Corés de l'Acropole, la résurrection d'Olympie, dégagèrent le style sévère. L'on admira en Phidias, non le précurseur des antiques (dont nous nous soucions peu), mais le dernier et le plus lyrique génie du style sévère — en face des Lapithes d'Olympie, de l'Héraclès d'Égine, et non de la Vénus des Médicis, ni du peuple de Père-Lachaise que nous ont légués Alexandrie et Rome — à l'époque où l'on découvrait le vrai Sophocle. Racine, qui savait le grec, semble avoir vu dans les héros d'Euripide des statues du Belvédère...

Il serait facile de suivre, en sens inverse, Gislebert d'Autun ou le tympan de Moissac. Et Homère, Virgile, Villon, même Shakespeare ou Racine. Comment l'un de nos grands styles échapperait-il à la métamorphose, puisque la Renaissance a dû ressusciter un passé enseveli, et le romantisme, un passé méprisé?

Nous ne confondons plus la métamorphose avec l'immortalité. Le génie de Sophocle, de Phidias ou de Racine serait-il dans ce qu'admirent en commun les siècles qui les ont admirés? Mais ces raisons n'ont rien de commun entre elles; les vers de Racine que nous savons par cœur ne sont même pas ceux qu'eût choisis Boileau, et la sculpture médiévale ressuscita comme un expressionnisme. Les métamorphoses sont pourtant différentes en ce que notre prise sur une œuvre du passé est commandée par notre Musée Imaginaire. Ce que nous découvrons dans les frises du Parthénon y est, nul ne pourrait l'inventer. Mais Phidias ne les voyait pas comme nous? Elles ont parlé le langage de leur création, et celui que crurent entendre les Grandes Monarchies, et celui qu'entendit le xix^e siècle. Goya n'a pas été admiré par Picasso comme par Baudelaire, par Victor Hugo, par Goya lui-même. Nous admirons les Vierges romanes de pèlerinage comme des fétiches, on ne les admirait pas au siècle dernier, et ceux qui les sculptaient ne les admiraient pas non plus, mais ils les priaient. Et sans doute Sophocle admira-t-il *Antigone*, mais pas comme nous.

Peu de civilisations auront aussi bien ignoré que la nôtre, les raisons de leur admiration. Nous avons vu beaucoup de chefs-d'œuvre exhumés, beaucoup de bas-reliefs médiévaux dégagés de leurs surmoulages baroques, nous savons trop que l'on eut tort de tenir pour l'égale de *L'Iliade*, l'épopée des *Argonautiques*, et que la littérature alexandrine a sombré corps et biens. Nous savons que la tragédie grecque est morte avec le chœur; ses princes, que notre classicisme imite parce qu'il voit en eux des " personnes de qualité ", avaient été les héros du théâtre parce qu'ils y avaient incarné la cité, non leurs sentiments. L'idée que Voltaire se faisait d'*Œdipe* — œuvre géniale d'un chaman ivre de sa tribu et de ses esprits, jouée par des acteurs masqués! — n'a été balayée par la métamorphose, qu'au temps où celle-ci regarda les Vierges noires comme des œuvres d'art. Mais cette constatation en impose une autre. Depuis le début de notre siècle, le Musée Imaginaire a ressuscité des millénaires de sculpture, notamment celle du christianisme médiéval; quel poète, quel écrivain français, même de langue latine, avons-nous ressuscité? Pourquoi une Histoire pour spécialistes remplace-t-elle notre

passion des arts primitifs, lorsqu'il s'agit de la littérature?

Alors que la Renaissance des Anciens semblait avoir accompagné si fidèlement celle des antiques?

ANDRÉ MALRAUX

L'Homme précaire et la littérature

André Malraux a toujours été fasciné par les métamorphoses des dieux. Il nous a rendus conscients de leurs étonnants changements de visage depuis leur naissance préhistorique jusqu'à leurs masques actuels. Mais n'attendions-nous pas de lui, à la longue, les métamorphoses de la littérature? Car en ce domaine, s'il est connaisseur, il est aussi créateur. Et si la bibliothèque imaginaire est moins étendue et peut-être moins énigmatique que le musée, elle concerne davantage tout l'homme.

André Malraux ne s'est pas dérobé. Il nous confie une part essentielle de lui : le site et les perspectives de son écriture. Il passe des processions du Moyen Âge aux fièvres de la télévision à travers les triomphes du théâtre et du roman. Il n'oublie ni le rôle qu'ont joué la piété privée ou la grande presse, ni les promesses que n'ont pas tenues la science ou le cinéma.

Nous découvrons ici la secte étonnante de ceux qui veulent «échapper au temps par la forme», ceux qu'une nécessité profonde pousse soit à écrire, soit à lire. Mais leurs générations s'inventent tour à tour les univers qui les sauvent. C'est là leur gloire, c'est là aussi leur précarité. Or qu'y a-t-il de commun entre ces formes? Une forme peut-elle même passer en traduction d'une langue à une autre? Et l'évolution des formes a-t-elle un sens?

André Malraux interroge le futur sans illusion, mais sans angoisse. Il salue fraternellement les traces plus ou moins considérables que nous laissent nos devanciers. Il souligne les variations de leur importance respective. Notre époque, en prenant conscience de ces variations, ouvre l'ère de l'aléatoire. André Malraux nous fait retrouver, élargie aux dimensions de l'Histoire, cette communion dans l'imprévisible que révélait jadis *La Condition humaine*. Il porte d'un seul geste nos passés et nos possibles.

André Malraux a-t-il jamais été plus lui-même? Son ton fuit l'emphase autant que les cocasseries. Sa présence est plus forte de n'avoir ni hauteur ni familiarité. Il nous fait entendre l'âme des hommes sous les voix des siècles, et notre âme sous nos propres interrogations. Il ne laisse pas son lecteur tel qu'il l'a pris.

Jean Grosjean



9 782070 295555



77-II A29555 ISBN 2-07-029555-9

Extrait de la publication