

Henri Godard

L'autre face de la littérature

Essai sur André Malraux
et la littérature

L'INFINI

nrf

GALLIMARD

Les références des citations, textuelles ou indirectes, sont données en fin de volume dans la section Documentation. Il en est de même pour les notes présentant un commentaire ou des citations complémentaires, qui sont signalées dans le texte par un astérisque.

Introduction

Malraux a longtemps tout fait, dirait-on, pour laisser penser qu'à ses yeux la littérature n'avait pas autant de portée que les arts plastiques. Dans *L'Espoir* déjà, lorsque Scali déclare que les tableaux vus dans les églises pendant les combats ne « tenaient » pas à côté du sang répandu, Alvear lui répond que d'autres auraient tenu, mais que, dans ce moment où il s'attend au pire, il vient de relire quelques pages de *Don Quichotte*, et que même avec Cervantès, « ça n'allait pas ». Plus tard, Malraux ne fera pas de difficulté pour accorder à Gaétan Picon que Michel-Ange lui importe plus que Balzac, « et même que Shakespeare ». L'imposante masse et la beauté propre des volumes consacrés par lui aux arts plastiques, et apparemment à eux seuls, sont comme la concrétisation de ce privilège accordé à la sculpture et à la peinture. On en tire trop aisément l'impression que toute sa réflexion sur la création artistique repose sur des tableaux, des fresques, des bas-reliefs ou des statues, et qu'il tient en comparaison la littérature pour un parent pauvre, ou encore, dit Julien Gracq, une *fata morgana* *.

En réalité, avant même *L'Espoir*, il y avait dans un discours de 1936 l'affirmation que certains romans peuvent

« tenir » contre la prison et, en 1953, dans la même réaction à l'essai de Gaétan Picon, Malraux ajoutait immédiatement que la hiérarchie des œuvres qui lui importaient résultait d'affinités avec les artistes nommés, non de la supériorité d'un art sur l'autre : il mettait certaines pages d'Eschyle et de Sophocle au-dessus de Michel-Ange, et Baudelaire au-dessus même de Goya.

A y regarder de plus près, on s'aperçoit que sa réflexion sur l'art ne procède pas moins, de bout en bout, de l'expérience de la littérature que de celle des arts plastiques. Quand à dix-sept ans, en 1918, il découvre la peinture dans la petite exposition que le Louvre a réalisée en attendant de pouvoir complètement rouvrir, « ce pouvoir étranger aux siècles » qu'elle lui révèle, il le rapporte aussitôt à ce qu'il connaît de la littérature : « le monde de Victor Hugo que nous connaissions assez bien, du *Marchand de Venise* que venait de présenter Gémier, de *Macbeth* que nous venions d'étudier, de Corneille et d'*Antigone* ». Très vite après ces premières expériences, lorsque commenceront à apparaître sous sa plume les idées fondamentales de sa réflexion sur ce pouvoir, et même quelques-unes de ses formules les plus marquantes, ce sera d'abord presque toujours à propos de textes littéraires. Dès 1922, pour illustrer le rôle décisif de la comparaison dans l'expérience de l'amateur d'art, il prend d'abord l'exemple de Racine par rapport à Shakespeare et ensuite seulement celui des sculptures grecques par rapport aux égyptiennes. La même année, la notion double de psychologie de l'artiste et de psychologie du sentiment apparaît à propos de Max Jacob. En 1928, c'est un roman de Bernanos qui lui suggère l'hypothèse que, dans le processus créateur, certains schèmes imaginaires précèdent ou suscitent le sujet même de l'œuvre. En 1935, la première formulation de l'idée que

tout artiste part, non de la vie, mais de formes artistiques antérieures, invoque conjointement les deux exemples de Rimbaud et de Rembrandt. L'année suivante, quand il s'agira d'opposer le pouvoir de l'art au sentiment de dépendance qui pèse sur l'homme, Malraux le fera d'abord sur l'exemple de romans, et, pour illustrer l'idée de métamorphose, parlera aussi bien de celle de la « Bibliothèque » que de celle du « Musée ». Ce même discours, « Sur l'héritage culturel », prononcé en 1936 devant l'Association pour la défense de la culture, est le premier rassemblement de tous les grands thèmes de sa réflexion. Il rappelle utilement que, si celle-ci a été développée et amplifiée par la suite, l'essentiel datait de l'époque du combat antifasciste.

Le titre de *Voix du silence* met l'accent, non sans raison, sur ces œuvres sculptées et peintes dont nous sommes d'autant plus frappés d'entendre encore la voix par-delà les siècles et les métamorphoses que cette voix naît du silence et n'articule aucun mot. De l'œuvre littéraire, on peut certes s'étonner aussi qu'elle continue à nous parler alors que rien ne subsiste du monde dans lequel elle a été créée. Du moins a-t-elle toujours eu une voix. Pourtant, ni dans *Les Voix du silence* ni dans aucun des essais qui les suivent, la réflexion de Malraux ne sépare les arts visuels de la littérature. Sans cesse elle passe d'un domaine à l'autre et confronte au second les conclusions auxquelles elle arrive dans le premier. A l'occasion (par exemple sur la question du rapport de la biographie de l'artiste et de son œuvre), elle part de la littérature, où cette question se pose de manière plus immédiate. Ou bien, dans un débat sur les œuvres picturales, elle a recourt à la littérature pour établir un point qui s'y laisse plus nettement mettre en évidence. Ainsi à propos de la peinture figurative : à trop répéter qu'elle ne se réduit pas à son sujet et que son

but n'est pas l'imitation, on risque de favoriser une autre conception aussi peu satisfaisante, celle qui ne voit dans la peinture que « couleurs en un certain ordre assemblées », ne visant que la délectation. Un moment vient, dans *L'Intemporel*, où Malraux n'a pas de plus sûr moyen de définir cette position instable que de passer à la poésie. Un certain fait poétique, analogue au fait pictural et surgi en même temps que lui, est ici plus facile à saisir : nul ne prend des poèmes de Baudelaire et de Rimbaud comme *Recueillement* ou *Barbare* pour de pures visions mentales ; mais nul non plus ne songerait à y voir des mots assemblés pour le plaisir de l'oreille. Retour à la peinture de l'Intemporel.

Le parallèle n'exclut pas les différences, dont quelques-unes sur un point capital : la résurrection des œuvres du passé et la métamorphose. Il n'est pas non plus la seule perspective : Malraux le soumet à l'histoire, chaque fois qu'un art lui paraît prendre le relais d'un autre et passe pour un temps au premier plan. Il est, dans cet ordre de choses, des coïncidences qui l'obsèdent : que Shakespeare, par exemple, naisse l'année de la mort de Michel-Ange, ou que Racine écrive *Britannicus* l'année de la mort de Rembrandt. Mais l'essentiel reste que l'ensemble de ses essais ne porte pas, malgré l'apparence, sur les seuls arts visuels mais sur la création en général, dont les trois livres de *La Métamorphose des dieux* se proposent d'écrire l'histoire. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la réflexion veille à y valoir aussi bien dans le domaine de la littérature et y trouve des références.

Dans le même temps, diverses sollicitations fournissent à Malraux l'occasion d'exercer cette réflexion, sans système, sur tel ou tel aspect ou genre d'œuvres littéraires. Juste après *Les Voix du silence*, l'essai de Gaétan Picon sur

son œuvre se prête à la réunion d'idées éparses et fait surgir de nouvelles intuitions. Le hasard de préfaces demandées l'orienta, avec Manès Sperber sur les relations du roman et du tragique; avec Eddy du Perron, sur la question de l'autobiographie; à propos de son amie Louise de Vilmorin, sur la poésie; avec les *Cahiers* consacrés par la Petite Dame à Gide, sur la transformation de la littérature d'une génération à l'autre; avec le *Journal d'un curé de campagne*, sur le rapport de la foi religieuse et de la création romanesque; avec la *Correspondance* de Romain Rolland et de Jean Guéhenno, sur la situation des écrivains de l'entre-deux-guerres; pour finir, avec l'exposition consacrée aux *Oiseaux dans l'œuvre de Saint-John-Perse*, sur une ultime confrontation de la peinture et de la poésie.

La multiplication de ces préfaces après 1969 favorise sans doute un retour de la littérature au premier plan des préoccupations de Malraux. Un moment vient, en 1974-1975, où la lecture d'un recueil d'articles qui lui sont consacrés, *Malraux. Être et dire*, lui suggère un texte qu'il intitule « Néocritique », publié en postface du volume. Il sera en réalité le point de départ d'un livre, *L'Homme précaire et la littérature*, qu'il écrit tout en terminant *L'Intemporel*, et qui sera son dernier. Commencée avec la littérature, cette longue réflexion sur la création artistique et ce qu'elle peut représenter pour les hommes y revient pour finir et se clôt avec elle.

Malraux n'a sans doute pas été, dans ses années de maturité, aussi assidu et avide comme lecteur que comme amateur de peinture; il ne s'est pas autant intéressé aux ruptures contemporaines en littérature que dans les arts visuels. Pour la littérature, sa réflexion se fonde sur les œuvres majeures et s'arrête, à peu d'exceptions près, à la génération qui précède la sienne. Mais c'est là aussi

bien une conséquence de son point de vue. La première question est pour lui de savoir ce qui nous retient, aussi fortement que dans aucune œuvre contemporaine, dans l'*Orestie*, dans Villon ou dans *Don Quichotte*. Pour le reste, dans ses années de fouineur et de chineur avec René-Louis Doyon et avec Pascal Pia, il a acquis assez de connaissance des œuvres mineures ou rares pour pouvoir à tout moment les convoquer pour comparaison et maintenir ainsi le sens des proportions : les tragédies de Schélandre en face de celles de Corneille, la *Phèdre* de La Grange-Chancel (dont il récite par cœur quatre vers au cours d'une interview de 1955) en face de celle de Racine, les petits érotiques du XVIII^e siècle en face de Laclos, et *Le Roman d'un jeune homme pauvre* en face de *Madame Bovary*.

En revanche, la réflexion de Malraux sur l'art, quand elle s'applique à la littérature, a pour elle de s'appuyer sur son expérience d'écrivain et d'être gagée sur des romans qui, cinquante ans après leur publication, conservent toute leur force. Il peut donner parfois l'impression d'être fasciné par les arts visuels, mais, après tout, la littérature reste son art à lui. S'il est vrai qu'un créateur ne peut s'affirmer qu'en assimilant pour les dépasser et s'opposer à elles les œuvres qui dominent au moment où il commence à produire, Malraux est de ceux qui ont pris de l'intérieur, dans les années vingt, la mesure d'un certain état du roman et de la tradition qui y avait amené. L'invention des formes qui lui sont propres, le renouvellement trouvé, pour ce qui est de l'écriture, dans le cinéma et dans le reportage, pour l'imaginaire dans l'Histoire en cours, ne pouvaient se faire que par rapport à ces repères contemporains qu'étaient à l'époque Proust d'une part, dont Malraux n'était pas proche mais dont il ne pouvait méconnaître l'importance, le roman russe et Conrad

d'autre part, sa famille spirituelle. En matière de littérature, l'apport de Malraux sur la psychologie de la création artistique a valeur de témoignage.

Mais l'important n'est pas tant de rétablir la balance entre les deux arts dont se nourrit sa réflexion. Il est de dégager la cohérence et l'originalité de la conception sous-jacente à l'ensemble de ces écrits quand elle s'applique à la littérature. Elle retient ici d'autant plus l'attention qu'elle va à contre-courant de la théorie et de la critique littéraires de notre temps. Depuis trente ans, la plupart des principes d'explication et d'interprétation introduits dans l'étude de la littérature ont surgi dans le champ des sciences humaines. Malraux, lui, ne l'envisage qu'en relation avec les autres arts, et pour poursuivre une même interrogation sur la démarche créatrice : qu'apprenons-nous sur celle-ci, là où elle se réalise au moyen du langage ? Dans le même temps, la nature du regard qu'il jette sur tout art implique qu'il le considère dans sa totalité. Il ne saurait se satisfaire d'une manière de poser les questions qui ne convienne qu'aux œuvres d'une catégorie ou d'une époque particulières. Alors que la critique contemporaine s'attache volontiers aux œuvres marginales ou limites, le but de Malraux est de parvenir à voir dans un même champ et avec un même regard, à la fois les plus éloignées et les plus proches des œuvres qui nous parlent, et à comprendre en vertu de quoi elles peuvent également nous parler. Il est par là celui qui peut restituer à notre attention la face de la littérature aujourd'hui en danger d'être oubliée, occultée, ou niée.

Cette valeur théorique des écrits de Malraux sur la littérature reste encore largement à découvrir du fait de certains aspects de son style. Il n'y a pas de pensée plus dis-

continue que la sienne, et pas d'écriture moins classique, si le classique, comme le voulait Gide, est celui qui porte en lui un critique capable de lui faire corriger les défauts de sa spontanéité. Chez Malraux la pensée fuse, les idées s'allument les unes aux autres aux dépens parfois de la logique du développement. L'ellipse et l'asyndète sont les figures les plus courantes de son style. Avec lui, les repères ordinaires du discours écrit, mots de liaison, découpage en paragraphes ou en chapitres, sont aussi souvent trompeurs que fonctionnels. Paradoxalement, cette prose soutenue et riche en images conserve dans son allure une part d'oralité, par exemple lorsque, pour exposer successivement une objection possible puis la réponse, elle présente l'objection sous forme d'une question à laquelle la phrase suivante se charge de répondre : quasi-dialogue, mais non dialectique, car il s'agit toujours moins de convaincre que de communiquer une expérience. Cette distance prise par rapport à la rationalité est ce qui permet périodiquement au texte de s'ouvrir au lyrisme, mais elle n'est pas sans rendre parfois le fil de la pensée plus difficile à suivre.

Malraux est aussi un écrivain de formules. Le risque de se répéter, ou d'affaiblir par le nombre celles qu'il a déjà trouvées, compte toujours moins pour lui que l'espoir d'en trouver au contraire d'autres meilleures. Il tire de cette poursuite certaines de ses trouvailles et de ses meilleurs effets. Mais ce goût de l'ellipse et ce don des formules, qui font une part de sa force, se retournent parfois contre lui. Plus peut-être que d'autres essais de Malraux dans la mesure où il n'a pas été complètement révisé, *L'Homme précaire et la littérature* est un livre par moments difficile, déroutant, voire frustrant ou irritant. Il y a ordinairement quelque chose de stimulant à respirer cet air d'une plus grande teneur intellectuelle. Mais il arrive aussi, lorsqu'à

l'omission, volontaire ou involontaire, de l'idée intermédiaire d'un raisonnement s'ajoute l'ellipse de mots ou de termes d'articulation logique, tenus eux aussi pour trop évidents, que le lecteur s'essouffle et se laisse distancer. Ailleurs, la formule paraît n'être plus au service de la pensée mais s'imposer pour elle-même. Comme entraîné par l'élan, Malraux fait parfois suivre ses plus fortes formules d'autres qui, si l'on n'y prend pas garde – ou pour ceux qui ne veulent au contraire prendre garde qu'à elles – risquent d'affaiblir l'ensemble du passage.

Ce ne sont là pourtant que des points de moindre résistance. Il ne faudrait pas que certaines particularités de ce discours, et ce qu'on peut considérer comme le revers de ses qualités, laisse passer à côté de ce que Malraux a à dire, et qu'il est, à son époque, seul à dire. Il revient au lecteur de déterminer les passages du texte dans lesquels la pensée est le plus fortement exprimée et d'adopter le mode de lecture qui permette de saisir ce que le texte a de meilleur. D'un paragraphe qui a pu paraître d'abord presque inintelligible, il suffit souvent de considérer chaque phrase une à une pour se trouver en présence d'idées fortes et neuves. Il devient alors possible de déplier les raisonnements télescopés et de rétablir au besoin une chaînon manquant. Pour peu que l'on se donne la peine de vraiment les lire, ces textes ont à livrer une pensée cohérente qu'il suffit de ramener à ses lignes maîtresses pour lui rendre toute sa netteté.

La réflexion de Malraux sur l'art a en définitive peut-être pâti d'avoir longtemps paru fondée sur les seuls arts visuels. Elle trouve dans ce domaine, pour témoigner de la résurrection des arts du passé et pour rendre sensible au geste créateur, des exemples incomparables dont l'illustration

tion des volumes accroît encore l'évidence. Mais, à se fonder sur des faits de l'histoire de l'art que beaucoup de lecteurs ne possèdent pas suffisamment, elle court le risque de n'être suivie que de loin en loin, et qu'on ne retienne d'elle que ses formules les plus frappantes, qui ne sont pas toujours les plus significatives. Même la phrase « l'art est un antidestin » ne suffit pas à elle seule à rendre compte de la pensée de Malraux. Cette réflexion, qui implique à l'évidence certaines oppositions philosophiques, se fonde sur des expériences qui sont celles de quiconque a avec l'art une relation véritable, à notre époque d'hommes plus que jamais précaires, qui n'avons plus foi en Dieu ni en la vertu intrinsèque de la science, et qui avons mesuré en nous le pouvoir de l'irrationnel. Elle propose de ces expériences une interprétation d'un ordre aussi fondamental que certaines des théories le plus largement reçues aujourd'hui. L'aborder du côté de la littérature devrait contribuer à la faire paraître avec toute sa force d'interrogation.

Elle a là, plus particulièrement, un rôle à jouer. Dans ce domaine, les intuitions sur lesquelles elle se fonde ne demandent qu'à être développées et prolongées pour apparaître dans toute leur fécondité. En s'efforçant de retrouver leur logique, on se convainc vite que Malraux est aujourd'hui de ceux qui peuvent nous aider à penser la littérature. Toute une part de notre expérience de lecture a besoin, pour être prise en compte, d'une conception au centre de laquelle reste placée cette réalité qui résiste à toutes les tentatives de réduction : la dimension esthétique des œuvres.

CHAPITRE I

Présence

La première des notions autour desquelles s'articule la réflexion de Malraux sur la littérature n'est pas à chercher dans un exposé, mais dans un projet de livre collectif. Lorsque le *Tableau de la littérature française de Corneille à Chénier* parut, en 1939, le nom de Malraux n'y figurait que comme l'auteur d'une étude sur Laclos. L'idée initiale était pourtant de lui, de dix ans antérieure, et bien différente du résultat final.

Au printemps de 1928, tandis que *Les Conquérants* sont publiés dans *La Nouvelle Revue Française*, Malraux, qui commence à fréquenter Gide, lui propose un projet qui ne vise à rien moins qu'à renverser la manière dont on traite habituellement de la littérature du passé. Le principe était de partir, non plus d'une liste préétablie d'auteurs consacrés, en cherchant ensuite le contemporain le plus compétent pour écrire une étude sur chacun, mais au contraire d'un choix d'écrivains actuels, jugés représentatifs de la littérature de leur temps, en leur demandant quel auteur français des siècles passés était pour eux assez vivant et leur « parlait » assez pour qu'en retour ils aient le désir d'écrire sur lui un essai qui ne soit ni savant ni historique. Le milieu des auteurs de la N.R.F. fournissait,

comme on pouvait s'y attendre, nombre des écrivains sollicités, mais le choix était sans exclusive et réunissait en effet beaucoup de ceux qui comptaient à ce moment. Pour s'en faire une idée exacte, il faut ajouter à ceux qui se retrouvent dans le *Tableau* finalement publié en 1939 plusieurs autres, soit que leur contribution ait pris dans l'intervalle d'autres formes, comme le *Montaigne* d'André Gide, soit que, après avoir été pressentis et avoir donné un accord de principe, ils n'aient pu donner suite : ainsi notamment Paul Léautaud (qui avait proposé un « Chamfort » ou un « Stendhal »), Roger Martin du Gard (un « Diderot »), Francis Jammes (un « La Fontaine »), et Léon Blum (un « Voltaire »).

La logique du projet voulait que, s'il se trouvait qu'aucun des contemporains ne voulût parler de tel auteur du passé, fût-il le plus « classique », on ne cherchât pas coûte que coûte à l'inclure en faisant appel à un spécialiste. Au contraire, le *Tableau* devait valoir autant par ses omissions que par ses choix ou par ce que chacun des écrivains contemporains mettait en évidence dans l'auteur dont il traitait. L'idée sous-jacente était que, contrairement à ce que suggèrent les manuels, il n'existe pas de « Trésor » intemporel et intangible de la littérature, et que l'histoire même de cette littérature est en ce sens un trompe-l'œil.

En dépit des apparences, la subjectivité de l'auteur vivant et ses affinités personnelles avec tel prédécesseur ne jouaient dans le résultat global qu'un rôle secondaire. Revenant sur le projet à trente-cinq ans de distance, Malraux insiste sur le consensus qui avait été aisément atteint en ce qui concerne le choix d'auteurs à faire figurer. Chacun des écrivains consultés l'était moins en lui-même que comme témoin. Du fait de l'audience actuelle de ses livres,

il pouvait être tenu pour le représentant d'une opinion littéraire générale. Derrière lui, il y avait cette communauté invisible de lecteurs qui suivent la production contemporaine en continuant à lire des œuvres du passé, sans lesquels aucun enthousiasme de coterie ne peut imposer l'œuvre d'un contemporain, ni rendre de force à un écrivain du passé une présence authentique. Si affinité il y avait entre l'écrivain vivant sollicité et celui dont il choisirait de parler, elle ne devait qu'amplifier un phénomène collectif. De même pour la manière dont l'auteur était traité. Si particulière dût-elle paraître, elle serait encore tenue pour représentative de l'époque. Ce que Malraux lui-même avait à dire de Laclos, Mauriac de Pascal ou Morand de Beaumarchais, un assez grand nombre de ces lecteurs qui comptent devaient le penser, le pressentir, ou être en tout cas assez prêts à le faire leur, pour que, pas plus que leurs choix, leurs vues ne soient ramenées à eux seuls. L'entreprise n'était pas moins conçue contre la critique impressionniste que contre l'histoire de la littérature.

Le renversement de perspective qui faisait l'originalité du projet avait été dès le début inégalement perçu par ceux auxquels s'adressait Malraux. Paul Léautaud parle bien dans son *Journal littéraire*, en juin 1928, d'« une sorte d'histoire de la littérature française au rebours de celles qu'on est habitué à voir », mais André Gide, au mois d'août, n'évoque dans une lettre qu'« une Histoire de la Littérature qui aura ceci de particulier que le portrait de chaque grand auteur sera confié à un de nos plus notoires contemporains ».

Pour être pleinement significatif, le projet devait d'autre part se réaliser rapidement. La réaction de chacun serait d'autant plus intéressante qu'elle serait plus vite

HENRI GODARD

L'autre face de la littérature

Essai sur André Malraux
et la littérature

En dépit des apparences, la réflexion sur la littérature n'est pas moins continue ni moins fondamentale chez Malraux que son intérêt pour les arts plastiques. Si l'on en prend la peine, on voit se développer sa cohérence sous-jacente autour de quelques notions clés : le mirage du réalisme (« Réalité, en art, ne veut exactement rien dire », Moscou, 1934), la création, la métamorphose, la Bibliothèque - pendant du Musée imaginaire.

Le moment est peut-être venu de prendre en considération une conception de l'art ordinairement ramenée à quelques formules et méconnue à force de notoriété. Nous avons plus que jamais besoin d'une réflexion sur l'art et sur la valeur que nous lui attribuons spontanément sans toujours chercher à en préciser la nature. Malraux pourrait être un des pôles de cette réflexion par la portée métaphysique qu'il attribue à la création (métaphysique ne veut pas dire spiritualiste, pas plus que l'attention portée à la création n'implique d'élitisme).

Pour ce qui est de la littérature, maintenant qu'il est acquis que les sciences humaines peuvent jeter sur les œuvres des éclairages qui enrichissent notre compréhension, le danger serait de les y réduire. La question se pose désormais pour nous de l'existence d'une valeur proprement esthétique. C'est là que Malraux pourrait se révéler nécessaire à notre débat d'aujourd'hui.

