

UNIVERSITE ATATÜRK  
FACULTE DES LETTRES  
DEPARTEMENT DE LA LANGUE ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISES

---

ANDRÉ MALRAUX  
ET  
LE PROBLÈME DE LA CULTURE  
( THÈSE DE DOCTORAT )  
NÜSEYİN GÜMÜŞ

Dirigée par : Prof. Bedrettin TÜNGEL

ERZURUM

1973

---



## TABLE DES MATIERES

	<u>pages</u>
Préface .....	I- IV.
INTRODUCTION .....	
(Place de Malraux dans la vie intellectuelle de son pays) .....	1 - 15

### PREMIERE PARTIE

#### I - LA NOTION DE LA CULTURE ..... 15- 26

(Définition de la culture. - L'homme cultivé. - La culture et la philosophie. - La culture et la métaphysique. - La culture et la morale: attitude nietzschéenne, totalitaire et personnaliste. - La culture et la psychologie. - Le français et la culture européenne. -Conclusion.).....

##### A - Le problème de la culture et le développement

culturel: ..... 26- 33

a) La vie culturelle ..... 28

b) Le développement culturel ..... 28- 30

c) L'action culturelle..... 28- 30

d) La politique culturelle ..... 30- 33

##### B - Rapports de la culture avec la vie

économique: ..... 33- 39

#### II - LA FORMATION INTELLECTUELLE D'ANDRÉ MALRAUX

( Au service de M. René Louis Doyen. -Le milieu de la C o n n a i s s a n c e. - Au service de Simon Kra. - Le milieu d'A c t i o n. - La connaissance avec Daniel Henri Kahnweiler. - L'entrée au milieu artistique. - André Malraux et Max Jacob. - Ses peintres préférés et Déketrois Galanis. - André Malraux et Pascal Pia. - Sa passion pour l'art, cinéma et littérature. - Le musée imaginaire. - Les arts sacrés . - Les arts de la conquête humaine. -La civilisation occidentale, -et l'Orient.- André Malraux et Nietzsche... 39 -56

	<u>pages</u>
<u>A - Les lectures de Malraux :</u> .....	56 - 63
(Anatole France. - Maurice Barrès. - F. Nietzsche. - André Gide. - Dostoïevski. - B. Pascal.- Conclusion.) .....	57 - 63
<u>B) Le sens que Malraux donne au mot "culture":</u>	
(Ce qu'il entend par culture.- Une nouvelle vision de l'homme. - Civiliser s'oppose à grossier. - L'homme est ce qu'il cache. - Les héros intellectuels. - Les mythes: la mort, l'amour, l'art et la révolution. - La culture est un héritage.).....	63 - 77

### DEUXIEME PARTIE

<u>A - ART ET CULTURE :</u> .....	77 - 90
a) <u>L'art et le destin</u> .....	90 - 99
b) <u>Le musée et la culture : l'humanisme esthétique</u> .....	99 -109

### TROISIEME PARTIE

<u>A - ANDRE MALRAUX ET LA POLITIQUE</u>	
<u>CULTURELLES :</u> .....	109-125
a) <u>Les musées :</u> .....	116-119
b) <u>Les théâtres et les maisons de la culture :</u> .....	119-122
c) <u>Les beaux-arts :</u> .....	122-123
d) <u>La musique :</u> .....	123-124
 <u>CONCLUSION</u> .....	 125-130.
<u>BIBLIOGRAPHIE</u> .....	131-148.

"J'ai écrit des romans, mais je ne suis pas un "romancier". J'ai vécu dans l'art depuis mon adolescence. Un pays sans sculpture ni peinture est pour moi un pays mort, d'où la faiblesse de ma relation avec l'Islam.

.....

"Grand Dieu ! Que l'Etat en art, ne dirige rien ! (...) Il est alors utilisé comme instrument de propagande, comme moyen de convaincre. (...) L'Etat n'est pas fait pour diriger l'art, mais pour le servir.

.....

"La culture est l'ensemble de toutes les formes d'art, d'amour et de pensée qui, au cours des millénaires, ont permis à l'homme d'être moins esclave."

André MALRAUX

## P R E F A C E

Dès son adolescence il est obsédé par d'autres civilisations et il est attiré par l'archéologie et l'étude des civilisations orientales. Dans plusieurs pages des Voix du silence, dans des thèses très importantes, dans les essais et certaines dialogues de ses romans il a clairement montré sa passion pour l'art. D'ailleurs sa préoccupation avant la guerre, quand elle n'était pas encore révolutionnaire, correspond à l'art. Il est chargé de la direction des éditions d'art, de la visite des musées, des collections, des cités artistiques, de même durant cette période il a prononcé un certain nombre de discours et de conférences qui présentent déjà les grandes conférences de l'après-guerre: des conférences de l'N.N.B.S.C.O., et du Congrès de l'Oeuvre du XX. siècle et des préfaces. A cette époque sa conférence la plus importante est celle sur "l'héritage culturel" prononcée en 1936. Dans ses romans il pose déjà le problème de la culture, et du monde de l'art dans la perspective de l'humanisme révolutionnaire.

Les Voix du silence est une prise de conscience de l'histoire à travers ses manifestations historiques et artistiques. C'est une oeuvre de philosophie plus qu'une oeuvre de critique. D'ailleurs on a déjà accordé à ce livre pour la génération contemporaine une importance égale à l'Origine de la Tragédie de F. Nietzsche ou à l'Avenir de la science d'Ernest Renan. Une connaissance admirable des musées d'Europe, d'Amérique et de Russie, jointe à celle de la peinture chinoise a permis à Malraux, en appuyant sur quelques ouvrages fondamentaux, de broser une synthèse puissante de tous les arts du monde, et surtout de les intégrer à sa propre philosophie de l'histoire.

La crise contemporaine dont Malraux mesure la gravité, c'est cette crise de l'humanisme, arrivé au terme d'une évolution qui laisse le corps de l'humanité privée de son âme. André Malraux est avec Camus un des hommes d'aujourd'hui qui s'efforcent de parler de la perte de l'éternel par une morale de l'héroïsme.

Si l'on veut étudier profondément l'oeuvre de Malraux il faudra la diviser en deux parties dont la première est le côté littéraire, l'autre le côté action. Ce qui nous frappe à première vue c'est l'accent très frémissant de l'expérience qu'il a vraiment vécue... Si nous sommes mettons à étudier sa vie, ce que nous verrons en fin, ce sera la lucide recherche d'une image de l'homme. Il est évident qu'il tire son oeuvre de sa propre vie. Il suit lui-même un conseil qu'il a fait prononcer à un des personnages de l'Espoir: "transformer en conscience une expérience aussi large que possible".

Mais bien au-delà d'une expérience, son oeuvre nous conduit à la révélation d'une personnalité qui se définit par ce que la vie lui donne, mais plus encore par ce qu'elle gagne de la vie. Pour lui la vie est un marché où l'on vend, là où l'on achète des valeurs non avec de l'argent mais avec des actes. Malgré cela la plupart des hommes ne savent pas profiter de ce marché. Ils n'achètent rien.

Pour Malraux l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il a fait. Si l'homme est ce qu'il fait, il est d'abord ce qu'il a voulu faire. L'homme ne se traduit pas à l'événement, mais il se réduit à sa volonté. Si Malraux transforme une expérience en conscience c'est parce qu'il a déjà transformé une conscience en expérience. D'autre part son action tout entière se déroule sous l'engagement volontaire.

Bien qu'il ne soit pas un homme qui aime le malheur, il annonce souvent le tragique, car son caractère le pousse

vers l'homme tragique. Il appelle le tragique pour s'éprouver seulement. Le siècle qu'il vit lui ressemble un peu, mais c'est son destin qui lui ressemble. Le seul sujet de son oeuvre impersonnelle va d'une histoire politique du XX. siècle à une histoire de la création artistique. Cela passe d'abord par une étude de la condition d'homme. Donc c'est l'appel impérieux de sa personnalité.

Il apprécie la qualité de l'homme. Chacun veut, de sa part, donner une signification à l'existence de l'homme. Un seul personnage règne dans toute son oeuvre, c'est l'auteur lui-même. Le romancier n'est pas celui qui s'exprime dans ses personnages, il est celui qui est capable de devenir chacun de ses personnages. Il est vrai que nous ne connaissons pas bien les Personnages de Malraux comme nous avons connu Muichkine ou le Prince André, M. Micawber ou Anna. Son oeuvre exprime l'homme plus que sa vie, mais n'as pas un rapport simple avec l'homme. L'image qu'elle suggère n'est exactement celle de l'homme tel qu'il est.

André Malraux désire une littérature virile, et que la tragédie de la condition d'homme est la psychologie des individus. Ce qu'un homme exprime dans son oeuvre c'est ce qui lui manque, non ce qu'il possède. C'est donc une image inverse de l'homme. Mais ce qui se trouve dans l'oeuvre de Malraux se trouve aussi dans l'homme. Pour lui l'homme est le seul animal qui sache qu'il n'est pas éternel. C'est la mort qui oriente pour lui, la pensée de l'homme, consciemment ou non. Et encore c'est la mort qui donne à la vie une couleur particulière. La mort et André Malraux se rencontrent; ils se sont souvent approchés de face l'un l'autre, sans forfanterie ni hypocrisie. Toutes les grandes scènes de Malraux nous montrent l'affrontement

de l'homme et de la mort, c'est-à-dire de l'homme avec son destin. Or lutter contre les rêves, les souvenirs, la vie involontaire, c'est aussi lutter contre le destin. Actoin pour Malraux est un moyen de lutter contre le destin personnel, non pour changer le monde. C'est par la création artistique que l'homme peut à la fois assumer et dépasser sa condition, refaire le monde et vaincre le destin.

L'unité de l'oeuvre se dégagera donc tout d'abord de la problématique de Malraux, lorsque nous examinerons les différentes données qui constituent la condition humaine et que nous dégagerons le mouvement fondamental de l'homme qui est révolte contre le destin. L'évolution de Malraux apparaîtra lorsque nous examinerons les armes successivement utilisées. Nous pourrons en distinguer trois: d'abord ce que nous appellerons la "révolte métaphysique": l'affirmation absolue de l'homme contre le destin; puis l'humanisme révolutionnaire qui oppose au destin une action dans laquelle l'homme lutte pour des valeurs et transforme le monde; enfin la création artistique par laquelle l'humanité oppose au Destin le geste créateur qui transcende la condition humaine. A chaque fois il nous faudra étudier quand et comment ces "armes" apparaissent dans l'oeuvre de Malraux, sous quel angle elles tentent d'atteindre le Destin, comment l'homme les utilise et quelles sont les chances de victoire.

Je tiens à remercier ici, Monsieur Bedrettin TUNCCEL, professeur à la Faculté des Lettres à Ankara, pour la sympathie avec laquelle, pendant quatre ans, il a suivi la lente élaboration de ce travail, pour les renseignements qu'il m'a donnés et pour ses encouragements; mes remerciements aussi à M. Léon Cellier, professeur à l'Université de Sorbonne dont les conseils et les indications m'ont été d'un grand prix, ainsi qu'à mes maîtres de la faculté des Lettres d'Erzurum. Que tous veuillent trouver ici l'expression de ma profonde gratitude.

INTRODUCTIONPlace de Malraux dans la vie intellectuelle de son pays:

Né en 1901, André Malraux avait 17 ans en 1918. Il s'éveille à la vie intellectuelle pendant les années de l'immédiate après-guerre, dans un climat profondément marqué par cette grande tourmente qui, pendant quatre années, ravagea toute l'Europe. Une guerre finie, on commence à mesurer la portée de cette grande convulsion du monde occidental et l'ampleur de ses conséquences. Une guerre se terminait où, pour la première fois, les plaies des vainqueurs étaient aussi grandes que celles des vaincus. Le trouble s'était emparé des esprits et les valeurs étaient fortement ébranlées. Que dire d'un nationalisme qui avait poussé les nations à s'entredéchirer; d'une littérature qui était devenue journalisme et instrument de propagande ou qui, au contraire, s'était réfugiée dans les divertissements du rêve et de l'imaginaire; d'une pensée qui ne servait plus qu'à justifier la politique ou l'ordre établi; d'une religion qui avait benî les canons; d'un Dieu - chef suprême des armes ? Une sorte de liquidation des traditions et des valeurs s'amorçait.

On commence à s'interroger sur l'homme lui-même et sur l'image que l'Occident s'en était faite. On se demande si, en réduisant l'homme à ses facultés intellectuelles, on ne l'ampute pas de toute une part de lui-même, s'il n'y a pas en lui des domaines qui relèvent d'un ordre que celui de la raison. Le bergsonisme avait déjà commencé à dessiner les contours d'une nouvelle image de l'homme. La hiérarchie rigoureuse de la psychologie classique était mis en question:

la profondeur de l'homme n'est pas dans ses facultés purement intellectuelles, mais dans l'élan vital qui est jaillissement intarissable de liberté créatrice. C'est la naissance de la psychanalyse cependant qui bouleverse le plus l'image traditionnelle de l'homme. Les forces profondes du Moi se voient révélées au plein jour lorsque Freud livrera le résultat de ses investigations. Mais le fait durable est l'aspect anti-intellectualiste de la pensée de Freud: ses recherches s'orientent vers les domaines souterrains de l'homme, domaines délibérément ignorés par la psychologie et l'anthropologie classique. Grâce à cette doctrine l'homme s'enrichit en quelque sorte et se libère de la prison dans laquelle la logique le tenait enfermé: il découvre les trésors enfouis au plus profonde de lui-même et il peut y puiser.

On croit ainsi comment la guerre et ses ravages ont provoqué une sorte de mouvement nihiliste, mettant en question l'image traditionnelle de l'homme, ainsi que l'ordre du monde dans lequel on avait l'habitude de se mouvoir. Par une sorte de mouvement dialectique ce nihilisme<sup>1/</sup> est d'abord éprouvé comme une libération, comme une possibilité d'aller à l'essentiel: les données de la tradition en réalité limitaient l'homme à une part superficielle de lui-même, canalisait son action dans une direction qui interdisait l'expression des réalités profondes; à présent que les barrières sont rompues, il n'est plus de domaine interdit...

Ce climat de mise en question et de recherche fébrile, cette soif de nouveauté, trouvent leur écho dans la littérature et les arts. Or c'est au cours des années de fermentation que s'éveille le génie du jeune Malraux. Dès 1919-

---

<sup>1/</sup> Nihilisme: Négation radicale de toute valeur, mais on peut restreindre l'extension du mot par un adjectif épithète: nihilisme religieux, politique, esthétique. Ex: Le dadaïsme fut un nihilisme.

1920, André Malraux a fréquenté les milieux littéraires d'avant-garde, ainsi qu'en témoignent ses premiers récits: des articles publiés, en 1920, dans des revues comme La C o n n a i s s a n c e et A c t i o n, et consacrés aux "Origines de la poésie cubiste" ou aux "Chants de Maldoror". Malraux doté par ailleurs d'une grande intelligence et d'une sensibilité très vive, est donc très bien placé pour connaître les différents courants de pensée et le climat intellectuel de ces années de l'après-guerre.

Les collaborateurs de La N o u v e l l e R e v u e F r a n ç a i s e et, plus largement, ceux qui fréquentent la maison G a l l i m a r d, forment un véritable milieu; tous ils ont en commun un certain nombre de préoccupations, d'attitudes et surtout de recherches. Romanciers et poètes, critiques et essayistes, André Gide, Paul Claudel, Paul Valéry, Schlumberger, Jacques Rivière, Jean Prévost, Marcel Arland, Marcel Jouhandeau, Jean Paulhan, tous sont animés par une volonté de découverte que leur fait chercher, chacun suivant sa vocation et ses préoccupations propres, les formes nouvelles à travers lesquelles ils pourront exprimer ce qu'ils portent en eux. Introduit dans ce climat, le jeune Malraux va y trouver sa vocation en attendant d'y apporter sa contribution. Rien ne pouvait favoriser davantage l'éclosion d'un génie littéraire que la fréquentation d'un tel climat de recherche intellectuelle. Toutes les oeuvres françaises ou étrangères, littéraires ou artistiques, romans ou poésies y sont accueillies, examinées et interrogées. Par ailleurs La N o u v e l l e R e v u e F r a n ç a i s e et les éditions G a l l i m a r d ont fait beaucoup pour présenter au public français les richesses des différentes littératures étrangères: russe, anglaise, allemande, américaine: Rainer Maria Rilke, Anton Pavlovitch Tchekov, Joseph Conrad, Rabindranath Thakur (Tagore), James Joyce, Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, William

Harrison Falkner (Faulkner), David Herbert Lawrence. Ces deux derniers sont préfacés par André Malraux. Dès 1927, Malraux se voit confier les éditions d'art de la maison Gallimard et, dans le cadre de cette activité il organise des expositions d'art dans les salons de la maison: expositions soit d'art Oriental, soit d'oeuvres contemporaines.

La vie d'André Malraux nous paraît comme une aventure plus que comme une carrière, par la diversité et l'intensité de ses expériences. Si l'on veut jeter un coup d'oeil à travers la vie d'André Malraux, elle se déroule selon une courbe régulière, et en union avec son oeuvre. Sa vie a plusieurs étapes dans lesquelles on trouve le travail incessant d'une ambition. Durant les années où il était jeune, il avait conçu un type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité. Il a essayé de le réaliser en lui-même, d'abord, en même temps que dans la création littéraire, à travers des entreprises désordonnées, puis dans une action politique plus cohérente, plus tard dans l'exercice du pouvoir. Tous ses efforts ont été de donner un sens à la vie. Cela se montre dans tous ses engagements et dans ses fidélités successives. De la manière plus cohérente la création littéraire lui a permis de se réaliser: Malraux n'est pas un homme d'action qui a consigné ses impressions et ses expériences dans ses livres, mais plutôt un écrivain qui a cherché dans l'action le moyen de confronter ses idées et ses rêves à la réalité.

La première étape de sa vie c'est l'aventure orientale. Il part en 1923, avec sa première femme Clara Goldschmidt, dans une mission archéologique pour l'Indochine. Il y fait des recherches archéologiques aux alentours de Laos et du Cambodge. Et il apporte des sculptures Khmères <sup>1/</sup> qui étaient très à la mode à l'époque. A cause du directeur de l'Ecole Française Archéologique à Cambodge et, par sa profonde

---

<sup>1/</sup> Peuple de la péninsule indochinoise. Dans le centre et le sud du Cambodge actuel, il fonda un brillant empire dont l'apogée se situe du IX. et X. s. après J.C. et qui favorisa les arts.

connaissance de l'art Khmère, ils sont allés à Siem-Réap. A Bentai-Steï, près d'Angkor <sup>1/</sup> Malraux descend les bas-reliefs a s p a r a s qui sont saisis à Pnom Pen'h par la police. Il est condamné à trois ans de prison. Mais à la suite d'une petition d'écrivains français: André Gide, Jean Paulhan, Max Jacob, André Breton, F. Mauriac, il obtient le sursis <sup>2/</sup>.

La révélation de la culture de l'Extrême-Orient lui confirme, par contraste, la crise des valeurs spirituelles et morales de l'Occident, fondées sur l'individualisme, et lui inspire un essai, la Tentation de l'Occident.

La Tentation de l'Occident assure que l'idée d'inconscience prive l'Occident de ses meilleurs armes. Les deux protagonistes, A.D. Français, et Ling chinois ont une connaissance tout à fait livresque des pays qu'ils vont visiter. Leurs lettres sont le produit de la confrontation de leurs idées et de la vérité qu'ils découvrent. Elles sont l'incarnation de ses idées dans le monde concret. C'est dans ce sens qu'elles révèlent la vocation romanesque chez Malraux. D'autre part cette oeuvre nous montre précisément pourquoi André Malraux écrit des romans. Pour Malraux, toute réalité sensible ou intellectuelle n'existe que dans un contexte précis et limité. Et cette réalité est absolument inséparable de son expression. Les idées du chinois Ling, et celles de l'europpéen A.D. et celles de Wang Loh convergent toutes dans le même sens, mais ne se recouvrent pas. Ce que la pensée de Malraux perd en cohérence, et elle le gagne en relief. Tout l'art de Malraux romancier consiste à créer

- 
- <sup>1/</sup> Angkor: localité du Cambodge occidental, à l'emplacement d'une ancienne capitale des rois khmers fondée en 889 par Yaçovarman. Imposantes ruines de l'art khmer (IX.-XII. s.), comprenant: a) le grand temple d'Angkor Vat, mausolée du roi Sôryavarman II, entouré de vastes enceintes; b) l'enceinte d'Angkor Thom, renfermant le temple du Bayon.
- <sup>2/</sup> VANDEGANS (André), La jeunesse littéraire d'André Malraux, Paris, Pauvert, 1964.

minutieusement le monde sensible qui incarne ses idées. Dans cette oeuvre, il confronte les philosophes de l'Orient et de l'Occident, il revient sur le drame de l'humanisme moderne:

Il est au coeur du monde occidental un conflit sans espoir (...): celui de l'homme et de ce qu'il a créé. Conflit du penseur et de sa pensée, de l'Europe et de sa civilisation" 1/.

L'étrangeté revêt deux formes complémentaires: d'une part, en acceptant l'idée d'inconscient, l'individu se trouve étranger, en tant qu'être lucide et volontaire, à toute partie de sa vie intérieure; d'autre part, la découverte d'autres civilisations, la rencontre d'oeuvres d'art insoupçonnées remettent en question sa vision du monde. Pour l'oriental, par contre, "la suprême beauté d'une civilisation affinée, c'est une tentative inculture du moi" 2/, le contraire même de la recherche de soi-même pratiquée par l'occidental. D'ailleurs dans l'esprit de l'oriental, l'idée du genre humain domine celle de l'homme: "La conscience (...) d'être un fragment du monde" 3/.

Le but de l'oriental s'exprime ainsi:

"... Ce qui s'oppose à ce que vous nommez l'individualisme; la désagrégation; ou plutôt, le refus de toute construction de l'esprit, dominé par le désir de donner à chaque chose, par la conscience que l'on en prend, sa qualité la plus haute... Une telle pensée porte en elle-même sa maladie, qui est le mépris de la force"4/.

Ce qui fait la grandeur de la culture occidentale, née de la Grèce, c'est le sens aigu qu'a l'homme d'être distinct du monde et mortel, alors que l'oriental se sent relié au Tout

---

1/ MALRAUX (André), La Tentation de l'Occident, Paris, Grasset, 1926, p: 210.

2/ Ibid., p: 112.

3/ Ibid., p: 68.

4/ Ibid., pp: 183-184.

et d'une certaine manière (par la réincarnation) immortelle. Mais l'Occident a perdu le sens de cet individualisme et des valeurs qui y sont liées, si bien que le monde lui semble totalement absurde et vide. Au cri de F. Nietzsche "Dieu est mort", Malraux non seulement fait écho, mais il ajoute: "L'homme est mort après Dieu... Dieu mort, l'homme ne trouve que la mort".

Ainsi le point de départ de Malraux c'est le nihilisme. Il exprime le drame de l'homme occidental moderne, dont le désir de transcendance et de sacré ne peut plus être assouvi dans un monde dont il a perdu la clé. Toute la suite de son oeuvre va être une série de tentative pour dépasser ce nihilisme et rechercher des valeurs capables de donner un sens à la vie. Il les trouve d'abord dans l'action, puis dans l'engagement, plus tard dans la culture, et plus particulièrement dans l'art.

"La lecture, les spectacles, chez les gens sans culture, sont des sources de vies imaginaires. Rien n'est moins désintéressé que le désir de connaître. L'Occident, qui ignore l'opium, connaît la presse" 1/.

Il participe à la fondation du mouvement révolutionnaire à Annam, puis il fait voyage en Chine, où il assiste à plusieurs épisodes de la révolution, à Canton et à Changhai, en 1926 et 1927. Il est difficile d'apprécier l'importance et même la nature du rôle qu'il a joué dans ces événements. Quoi qu'il en soit, il tire de ses expériences la matière de ses trois premiers romans : Les Conquérants, La Voie Royale, et la Condition Humaine.

Quand on lit les Conquérants d'un bout à l'autre on a souvent l'impression de vivre l'action en même temps que le narrateur au moment où elle se déroule. Le narrateur n'est

---

1/ Ibid., p: 96.

pas un personnage romanesque, pur témoin il n'a aucune individualité. Le lecteur devient pratiquement un acteur du drame plutôt que d'en être le spectateur. Le projet de Malraux c'est la création d'un personnage à travers lequel il puisse exprimer son expérience asiatique. Malraux estime que son roman a surnagé pour avoir montré un type de héros en qui s'unissent l'aptitude de l'action, la culture et la lucidité. Aboutissant à l'impuissance et à la fatalité, les conquérants de Malraux seront tentés d'aller chercher la victoire et la puissance par des voies défendues. Mais leur révolte, en se précisant, et alors même qu'elle les égare, demeure en un sens exemplaire. Malraux attache beaucoup d'importance à la voix de ses personnages. Il utilise très souvent des références intellectuelles pour caractériser plus vite. Rebecchi est un personnage garibaldien, 1/, Borodine ressemble à "Clémenceau quand il avait quarant ans", Gérard ressemble à Nicolas II, et Tcheng-Dai est un Gandhi chinois. Ces références sont intellectuelles dans la mesure où elles ne parlent qu'à des intellectuels ou du moins à des lecteurs suffisamment cultivés pour être familiers avec ces personnages historiques. L'analyse des Conquérants nous montre donc que, d'une part, le roman tout entier est organisé en fonction du héros Garine, d'autre part, que ce héros n'est pas un personnage vivant à la manière des héros des grands romans du XIX. siècle. Le roman est un livre organisé autour d'un personnage.. Le roman décrit une entreprise d'un caractère différent, politique et historique: le déclenchement de la révolution chinoise en 1925. Mais surtout les héros sont plus différenciés: à côté du principal personnage, Garine qui est le type même du conquérant,

---

1/ Garibaldi (Giuseppe): patriote italien, né à Nice (1807-1882). Il lutta pour l'unification de l'Italie, d'abord contre l'Autriche, puis contre le royaume des Deux-Siciles (expédition des Mille) et contre la papauté; il combattit pour la France en 1870-1871.

apparaissent des hommes d'action d'un tout autre style: pour le terroriste Hong qui préfigure le Tcheng de la Condition Humaine, le meurtre est une sorte de recherche de l'absolu; pour le fonctionnaire communiste Borodine, c'est la révolution qui est absolu. Garine a compris que, pour donner plus de poids et de sens à son aventure il doit le lier à une grande action collective. Il se met donc au service de la révolution avec une intransigeance qui rappelle celle de Saint-Juste.<sup>1/</sup> Finalement Garine gravement malade, devant quitter la Chine et se sent détaché de son action; mais du moins celle-ci est victorieuse: pour la première fois chez Malraux on voit apparaître une note d'espoir. Et Garine pendant son passage chez les révolutionnaires, aura découvert comme Malraux lui-même la fraternité, qui va être un des thèmes dominants des romans suivants.

Du cycle asiatique encore, La Voie Royale suggère le sentiment d'une intention d'une aventure très précieusement romantique: en raison d'une mission archéologique, Claude Vanec le jeune orientaliste a été envoyé par le gouvernement français en Indochine. Il tente de retrouver l'ancienne route royale khmère qui va d'Angkor au bassin de la Ménam, abandonnée au cours des temps et perdu dans la jungle avec ses monuments et ses trésors. Les deux principaux personnages Perken et Claude recherchent l'action pour elle-même, parce qu'elle est moyen de lutter contre le destin personnel, non pour changer le monde. Le livre est un simple roman d'aventure débarrassé de toute résonance politique. On y voit assister à la lutte de l'esprit humaine contre sa propre désintégration.

---

<sup>1/</sup> Saint-Juste (Louis de?-1767-1794): homme politique français. Membre du Comité de salut public, il fut le théoricien du gouvernement révolutionnaire et de la Terreur (1793-1794). Chargé de mission aux armées, il fut une oeuvre utile de réorganisation. Il fut exécuté avec Robespierre.

En 1933, le Condition Humaine obtient le prix C o n - c o u r t et fait connaître l'auteur au grand public. Ce roman introduit dans l'univers de Malraux, une dimension tout à fait nouvelle, et nous raconte un épisode de la révolution chinoise, l'insurrection communiste à Shanghai en 1927. La dernière partie du roman consiste l'épilogue du roman: elle évoque le destin des personnages qui survivent à la tragédie. Pourtant le livre n'est pas exactement ni un roman historique, ni un reportage romancé. L'essentiel c'est l'affrontement tragique de la volonté du héros et des forces politiques en présence, qui sont la forme moderne de la fatalité. Tout homme renfermé en soi, est pour soi-même "une espèce d'affirmation absolue, d'affirmation de fou", et c'est ce qui définit la condition d'homme. Le sens que l'homme donne à sa vie dépend de la nature de ce rapport qu'il établit entre lui et le monde et des valeurs sur lesquelles il le fonde. La Condition Humaine est un roman beaucoup plus complexe que les précédents: ce livre n'est pas le portrait d'un homme et il ne gravite donc pas autour d'un personnage central: il n'y a pas de héros principal. Malraux présente d'abord son personnage en liberté sans aucune introduction, et ce n'est qu'ensuite qu'il avance par l'intermédiaire d'un autre personnage, une explication rationnelle de sa conduite.

La deuxième étape de la vie d'André Malraux est le cycle européen où l'on voit Malraux lutter contre le fascisme, participer à la guerre civile d'Espagne, et exercer l'esthétique et la politique.

Quand Hitler prend le pouvoir en Allemagne, Malraux s'est engagé résolument dans l'action antifasciste: il préside des comités pour la libération des chefs communistes emprisonnés par Hitler: il va à Moscou assister au premier Congrès des Ecrivains Soviétiques. Dans le Temps du Mépris où il montre, pour la première fois, son adhésion entière

à l'idéologie communiste, il montre les prisons et les camps Nazis. Dans le Temps du Mépris il n'y a plus que deux personnages: "Le héros et son sens de la vie" <sup>1/</sup>. Ce court roman, qui est plutôt une nouvelle, exalte, parfois sur la mode lyrique, l'héroïsme et la fraternité des militants communistes allemands. Arrêté par la police allemande, Kasner, dans la cellule où il était enfermé et torturé, réussit à échapper à la solitude, au désespoir, à la folie, grâce à la conscience des liens qui l'unissent à tous ses camarades. Libéré par le sacrifice d'un autre militant, il part clandestinement pour l'étranger dans un avion qui affronte une tempête: là encore il a conscience d'appartenir, avec le pilote, à une communauté fraternelle plus forte que tout. Il retrouve finalement sa femme, Anna, qui partage sa foi, et ils éprouvent un intense bonheur, "un des instants qui font croire aux hommes qu'un Dieu vient de naître" <sup>2/</sup>.

En 1936 Malraux s'engage dans l'armée républicaine quand la guerre civile d'Espagne a éclaté. Il organise et commande une aviation en Espagne. Il est blessé en 1937. Il part pour des Etats-Unis, et pour le Canada pour faire des conférences afin de recueillir des fonds destinés à équiper les troupes républicaines. Au retour il publie l'Espoir qui raconte certains épisodes de la guerre civile d'Espagne. Dans ce roman, Malraux nous donne des scènes d'action et des scènes de réflexions. Les scènes de réflexions se détachent toujours sur un fond d'Apocalypse <sup>3/</sup>. C'est un livre qui est une sorte d'essai, et qui pose les problèmes de l'action: l'idéal et

---

<sup>1/</sup> MALRAUX (André), Le Temps du Mépris, Paris, Gallimard, 1953, Préface.

<sup>2/</sup> Ibid.,

<sup>3/</sup> Evénement épouvantable, catastrophe dont l'étendu et la gravité sont comparables à la fin du monde.

la réalité, la fin et les moyens, la fraternité et la discipline... Il décrit le passage nécessaire, pour les chefs républicains, de la sentimentalité révolutionnaire à l'efficacité, de l'illusion lyrique à l'organisation, c'est-à-dire de l'anarchisme au communisme stalinien. Cette transformation est incarnée dans le personnage de Manuel, un jeune intellectuel plein de générosité qui devient, par la force des choses, un chef autoritaire et impitoyable. Autour de lui beaucoup de combattants qui personnifient des attitudes politiques ou morales: les officiers de la carrière Ximénès et Hernandez, qui sont des catholiques pratiquants, le chef anarchiste Puig, le socialiste Magnin, chef de l'aviation, enfin le communiste Garcia. C'est dans sa bouche que l'on trouve une des répliques les plus célèbres de Malraux, qui définit son éthique. Au cours d'une longue conversation, l'aviateur Scali, un intellectuel comme lui, demande: "Dites donc, commandant, qu'est-ce qu'un homme peut faire de mieux, selon vous?", et Garcia répond: "Transformer en conscience une expérience aussi large que possible"<sup>1/</sup>. On comprend que l'Espoir est un roman d'idées, aboutissant finalement à une interrogation sur l'homme en général. Vers la fin du livre, Scali réfléchit à la "notion de l'homme".

La guerre marque un tournant dans son évolution idéologique de Malraux. Mobilisé en 1939, dans les chars, blessé et fait prisonnier en 1940, il compose les Noyers de l'Altenburg, essai romanesque inspiré par la guerre, paru en suisse en 1939. Dans ce livre le narrateur observe l'homme rendu à sa condition première. Cette perpétuelle métamorphose, cette vie éternelle, est symbolisée par les deux noyers que Vincent Berger contemple

---

<sup>1/</sup> MALRAUX (André), L'Espoir, Paris, Gallimard, 1937, p:

à l'Altenburg. La partie la plus importante du livre, c'est le colloque sur la culture, la psychologie et l'histoire de l'homme. Le colloque qui se déroule est le moment le plus important du récit. Le thème de ce colloque, proposé par Walter, est: "Existe-t-il une donnée sur quoi puisse fonder la notion de l'homme?" <sup>1/</sup> L'intervention la plus remarquable est celle de l'ethnologue Möllsberg; il démontre qu'il n'y a pas d'homme fondamental et que chaque culture se définit par une structure mentale particulière. Au cours de la discussion apparaît une idée qui domine toute la fin du colloque et qui oriente désormais l'oeuvre de Malraux: c'est par la création artistique que l'homme peut à la fois assumer et dépasser sa condition, refaire le monde et vaincre le destin.

A l'automne 1944 sur le front de l'Alsace, Malraux a rencontré le Général de Gaulle et tous les deux ont fait l'un sur l'autre une profonde impression. Il y a une mystérieuse parenté entre ces deux hommes du Nord épris d'éloquence théâtrale, d'aristocratie. Ils plongent leurs racines au même fond carnavalesque des Flandres, où se côtoient le burlesque et la grandeur. Ministre de l'Information en 1945, responsable de la propagande du parti gaulliste en 1947, et depuis le retour du Général de Gaulle au pouvoir en 1958 jusqu'à l'année 1968 il est resté comme ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles. Entre-temps il continue à écrire. Il continue à méditer sur l'homme et sur les valeurs qui orientent sa vie, mais par la méditation des oeuvres d'art non plus de personnages et d'événements. Pendant qu'il était ministre, il fait des réalisations spectaculaires: réforme

---

<sup>1/</sup> MALRAUX (André), Les Moyens de l'Altenburg, Lausanne, Ed. de Haut-Pays, 1943, p:130.

des théâtres nationaux, transformations des musées, restaurations des monuments anciens, organisations de prestige en France et à l'étranger.

L'importance et l'originalité de ses oeuvres artistiques, au point de vue philosophique, historique et critique, sinon leur valeur littéraire, ont été fortement contestées. Ils représentent pourtant un effort à peu près unique pour penser les problèmes de la création artistique dans une perspective nouvelle, en englobant dans une vue synthétique les oeuvres d'art de tous les temps, de tous les pays. Mais surtout Malraux, dans le domaine des arts plastiques, a créé de nouveaux aspects. Le premier est celui du Musée Imaginaire: le prodigieux développement des procédés de reproduction des images nous permet de connaître les oeuvres de toutes les cultures et de les intégrer à la propre culture française. On recueille ainsi l'héritage de toute l'histoire du monde. Malraux nous montre que l'art remplit une double fonction: il permet à l'homme de se libérer du poids du destin, il est un anti-destin, et de s'unir au monde. Il est le plus vieux effort qu'ait poursuivi l'humanité pour donner un sens à l'univers; et la foule qui hante aujourd'hui les musées semble atteindre de l'art qu'il comble en elle un vide connu. Il est la présence d'une éternelle réponse à l'interrogation que pose à l'homme sa part d'éternité.

Ainsi l'art est une recherche de l'absolu et une foi: pour les modernes, l'art peut devenir le substitut de la religion. Pour Malraux lui-même il est le système des valeurs sur lequel fonde son espoir en l'homme, déçu par d'autres valeurs, comme celle de l'action, de la Révolution, de l'humanisme marxiste.

## PREMIERE PARTIE

1) LA NOTION DE CULTURE

Si l'on en croit le G r a n d L a r o u s s e la culture est : "Ensemble des connaissances acquises; l'instruction, savoir: une forte culture. Ensemble des structures sociales, religieuses etc., des manifestations intellectuelles, artistiques, etc., qui caractérisent une société: La Culture Inca, la culture hellénistique. Culture de masse: ensemble des faits idéologiques communs à une masse de personnes considérées en dehors de distinctions de structures sociales, et diffusés en son sein au moyen de technique industrielle." 1/

La culture est d'abord excitation formelle de l'intelligence. Le propre de l'intelligence bien entraînée est de répondre de façon pertinente, et adoptée à toute question venue du dehors: un bon esprit doit pouvoir, sans effort, passer un examen. La culture est en soi désintéressée. Se préoccuper trop tôt de la rendre utile la corrompt en son essence. Pour être cultivé il n'est pas nécessaire de tout savoir. La réussite ne se mesure pas au volume des connaissances accumulées. La culture est comme une certaine capacité acquise qui permet à l'homme de réagir en face des problèmes que lui posent la vie, le monde et la vérité, avec richesse et plénitude, et aussi d'une expérience authentiquement personnelle.

Pour devenir cultivé, il faut apprendre en effet l'art difficile d'être soi-même; apprendre d'autre part à manière avec sûreté l'esprit de finesse; sentir la complexité

---

1/ Le Grand Larousse, dictionnaire encyclopédique pour tous, Paris, Librairie Larousse, 1968, mot "culture".

du réel et en triompher par l'intuition juste. Plus que l'ignorant, l'homme cultivé s'oppose au barbare, au fanatique qui en toute occurrence répond: "C'est bien simple... Il n'y a qu'à ...". Non, tout est compliqué, tout est difficile, mais l'homme sait se retrouver dans la labyrinthe du concret. La culture ne vient pas toute seule, elle s'acquiert, se conquiert. Les maîtres les plus accomplis, la pédagogie la plus efficace ne peuvent pas transmettre à la jeune génération une culture en quelque sorte pré-fabriquée, qu'on n'aurait qu'à recevoir. L'éducation ne peut que fournir des matériaux, des exemples, des modèles. Mais la culture est l'oeuvre de l'âme elle-même, d'un labeur solitaire et douloureux, mystérieusement aidé par la grâce divine.

La culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. Un homme cultivé ne se définit pas, non plus qu'un homme intelligent ou bien élevé. Un homme cultivé n'est pas nécessairement celui qui sait beaucoup de choses. Encore qu'il faille normalement être instruit pour être cultivé. Un homme cultivé n'est pas non plus un spécialiste, encore que le meilleur spécialiste ne puisse faire, sans détriment, fi de la culture et qu'il n'y ait pas de vrai spécialiste sans culture. Un homme cultivé est un homme qui a du goût, du discernement, qui sait juger et apprécier. Il possède le sens du beau et le sens de l'humain.

Autrefois on nommait "h o n n ê t e h o m m e", pour marquer la richesse humaine d'une personnalité cultivée. A première vue ce qui est très important pour la culture c'est la philosophie. La philosophie nous enseigne à penser. L'enseignement de philosophie permet une synthèse raisonnée de tout le reste, une réflexion sur l'homme et sur la vie, qui groupe et ramasse les observations éparses suscitées par les études littéraires et historiques, et les organise en un tout cohérent. Elle fait de l'esprit un

magnifique instrument de conscience et le met en possession des vérités essentielles. Et voilà ce qui est indispensable: il faut tout d'abord apprendre l'art d'exercer l'intelligence avec rigueur et selon les exigences précises. Tous les philosophes ont insisté sur la nécessité d'une bonne méthode, et René Descartes a formulé son oeuvre intitulée Règles pour la direction de l'esprit. Il faut également posséder des principes solides qui sont le fruit d'une patiente méditation sur les grands problèmes que posent le monde et l'homme. Ils jettent sur toutes les difficultés secondaires une grande lumière. Quand on pose ses questions: Le monde a-t-il un sens? Qu'est-ce que l'homme? Qu'est-ce que nous sommes? La vie a-t-elle un sens? N'est-elle pas un feu d'artifice inconsciente et éphémère? Ne sommes-nous qu'une fourmi dans une fourmillère? Allons-nous jouer un jeu gratuit, affirmer notre personnalité dans un monde hostile ou indifférent par une volonté de puissance sans règle, par une action qui n'a d'autre fin que de nous affirmer à nous-même notre propre existence? Ne sommes-nous pas le jouet inconscient de fatalités sociales et économiques, simple moment de l'évolution aveugle d'un univers en devenir? Ne sommes-nous pas plus ou mieux que cela? Une personnalité qui se crée, une âme qui se dessine dans le temps un visage éternel, à travers la mince fissure que mesurent à son libre choix les déterminismes psychologiques de l'hérédité et du tempérament, les contraintes sociales du milieu? Voilà l'essentiel de la métaphysique.

Après avoir réfléchi sur le sens de l'homme et sur le sens du monde, nous devons y voir clair, et juger les problèmes où les passions personnelles ou partisans, les préjugés sociaux et de races risquent de nous aveugler et de brouiller les cartes. Aucune solution non-réfléchie

n'est nécessaire et nous n'admettons pas de faire ce qui n'est pas conscient. Nous examinons les réactions spontanées à l'égard de divers problèmes concrets, les attitudes à l'égard de certains êtres: quelle position adopte notre entourage sur le problème de l'amour ? Sommes-nous d'accord sur la façon dont on y parle de la femme, notre partenaire ou notre compagne de demain ? Si nous nous sommes d'un milieu bourgeois, interrogeons-nous sur nos réactions à l'égard des prolétaires, leurs aspirations et la justice de ces aspirations ? Il faut savoir choisir, c'est là tout le problème de la morale générale. S'il faut choisir, dans quel sens choisir ? Quelle règle de valeur détermine le choix de l'homme, quel doit être l'idéal de sa vie ? Il ne peut en effet choisir au hasard; s'il doit "accrocher son char à une étoile", laquelle ? Il y a beaucoup de conceptions de la morale très diverses dont les trois attitudes essentielles: Premièrement, c'est l'attitude nietzschéenne. Pour F.Nietzsche, l'homme compte soi et soi seul; il n'y a d'autres valeurs que soi; il est la mesure du bien et du mal; pas d'autre règle que le plaisir ou l'intérêt. Etre un surhomme, n'avoir ni souci, ni scrupule, les autres n'étant qu'un moyen de s'affirmer en les dominant ou en les écrasant. C'est le mythe éternel de Prométhée 1/: le mythe du héros. L'individu se pose en s'opposant; cette découverte juvénile a-t-elle une valeur humaine ?

La deuxième c'est l'attitude totalitaire: l'homme ne peut exister, ni se concevoir en dehors d'un groupe humain; qu'il en ait conscience ou non, il n'est qu'un écho de son groupe: la pression sociale de toutes parts.

---

1/ Dieu du Feu. Il apparaît dans la mythologie classique, comme l'initiateur de la première civilisation humaine.

Après avoir formé l'homme du limon de la terre, pour l'animer il déroba le feu du ciel. Zeus, pour le punir, le fit enchaîner par Héphestos sur la Caucase, où un lui dévoraît la foie. Il fut délivré par Héraclès.

"Tu n'est rien, ton peuple est tout" lisaient les jeunes hitlériens sur les murs de leurs cités. Il n'y a donc qu'une règle: servir aveuglement et sans réserve la nation, la classe ou le parti, puisque l'homme n'a de valeur que dans la mesure où il plie aux impératifs collectifs, seules valeurs durables et universelles.

La troisième c'est l'attitude personnaliste: chercher la valeur de l'homme dans l'affirmation de soi contre le groupe, ou au contraire, dans la démission de soi en faveur du groupe, c'est mutiler l'homme: il est à la fois tout cela et plus que cela. Emmanuel Kant est plus près de la vérité, donc du réel, quand il affirme "le primât de la personne humaine" qu'il faut toujours traiter "en soi et dans les autres, comme une fin et non comme un moyen". Il reprend sur le plan philosophique l'affirmation du Christ, que tous les hommes sont frères parce qu'ils sont tous, sans distinction de classe et de race, de sexe ou d'âge, une destinée personnelle identique, une valeur infinie comme l'Être où elle se fonde. Que sert à l'homme ou à un groupe d'hommes, de gagner l'univers s'il vient à perdre son âme ? Dès lors, l'homme se cherche et se trouve dans la mesure où met sa grandeur à être responsable de son action, où il s'ouvre aux autres hommes, dans un élan de sympathie et de compréhension, où il se donne à eux dans un mouvement de service et de charité, parce qu'il estime en être solidaire.

La psychologie est l'effort scientifique et objectif de l'homme à la recherche de son âme. Elle cherche de plus en plus à démontrer patiemment les mécanismes cachés ou refoulés de l'action, à en mettre à nu les ressorts secrets. Quels sont ces mécanismes ? Changer en bonne humeur détestable, réprimer les émotions, condamner ou recondamner les rêves, se débarrasser d'une idée fixe qui nous obsède malgré nos efforts de volonté. La vie effective,

si vaste que ce soit son influence, ne constitue pourtant qu'une part de nous-même. "Toute la dignité de l'homme consiste en la pensée", nous dit Blaise Pascal. Si l'affectivité fournit les thèmes, la vie psychique n'est pas un pur rabachage, elle apparaît au contraire comme une perpétuelle nouveauté. A partir des matériaux empruntés au présent et au passé, elle construit de l'inédit, elle se manifeste comme un pouvoir créateur sans cesse à l'oeuvre, spécialement pour nous permettre de nous adopter au réel, celui des choses et celui des hommes au milieu desquels, dès l'enfance, on se trouve jeté. Cela distingue des êtres normaux les cas pathologiques c'est que précisément pour eux, un seul monde existe, le monde intérieur des réactions affectives, l'anxieux, le mythomane, rien ne compte plus pour eux: ils ne sont plus capables de s'adopter au réel. L'homme normal, au contraire, se tire d'affaire au milieu des problèmes concrets qui l'assaillent, sauf le timide, l'irrésolu, l'inadapté, si proches des cas pathologiques. Il invente des solutions, il crée des outils et des outils à faire des outils, de plus en plus complexe, de mieux en mieux adaptés. Ces outils ne sont pas seulement matériels, mais aussi intellectuels: des concepts, des raisonnements, des théories souvent compliquées. Grâce à son pouvoir créateur, l'homme s'évade hors des données sensibles, il comprend, il crée, il construit: de l'outil enfantin à la fusée interplanétaire, du rêve le plus sot à la théorie la plus subtile de la physique ou de la philosophie, c'est ce même pouvoir créateur qui est à l'oeuvre. Tendances, habitudes, desirs, usages collectifs pèsent sur l'homme de tout leur poids. Et pourtant il est capable de marcher à contrepente, de monter le courant, de rompre avec l'emprise de ses fatalités, de les orienter, de les survoler pour ainsi dire. Cette capacité de faire en son monde intérieur des synthèses nouvelles, de vivre

de l'inédit au lieu de rabacher ou de singer ses semblables, la liberté, pour l'appeler par son nom, fonction créatrice et non caprice, est vraiment ce que l'homme porte en soi de plus original, de plus noble, de plus personnel.

Le français est le domaine privilégié de la culture européenne, non seulement qu'il est la langue du savoir français, de la pensée française, de l'expression française, mais parce qu'il offre à la Littérature française quatre siècles de la plus riche littérature du monde. La littérature en effet un art; parce qu'elle est une action. La littérature est l'expression vivante d'une certaine image de l'homme qui change avec chaque époque.

La culture est l'accroissement intérieur, en qualité, en profondeur, qui résulte de l'assimilation parfaite de la matière littéraire et, à la limite, de son oubli. Mais la véritable culture se nourrit des oeuvres. Il faudra choisir une ou deux oeuvres caractéristiques de chaque auteur et en lire, à tête reposée, de larges extraits. Rien n'est plus anticulturel que de parcourir rapidement l'ensemble d'une production littéraire comme l'étranger traverse un musée de peinture. Mais l'homme cultivé s'arrête aux toiles de son choix et, avant l'intrusion de toute critique, essaie de goûter le tableau qu'il a sous les yeux et de joindre l'âme de l'artiste en rejoignant son regard.

Enfin la culture est friande de tout ce qui relie entre eux les différents arts. La peinture occupe ici une place à part. Certains auteurs y introduisent directement, tels Diderot, Eugène Fromentin, ou Charle Beaudelaire, qui viennent nous aider à mieux connaître Jean-Baptiste Greuze, Van Eyck, Eugène Delacroix, ailleurs c'est un peintre comme Gustave Courbet qui provoque la

querelle du réalisme: le plus souvent, peinture et littérature sont illustrations comme d'un même moment de l'âme française.

L'histoire tout entière du XVIII. et de XIX. siècles c'est l'histoire d'aujourd'hui. Voltaire avait compris cela: le métier de l'historien ne consiste pas à raconter de petites histoires, mais la grande Histoire de race humaine. Avec le XVIII. siècle les Lettres sont entrées dans le peuple: chaque écrivain s'est cru engagé à l'égard de la foule et c'est de là en grande partie qu'est née la Révolution Française. C'est un travail passionnant que la découvrir qui couve peu à peu à travers les œuvres des écrivains de tout genre, pour enfin éclater au grand jour. Déjà La Fontaine, La Bruyère, plus encore F. Fenelon laissent entendre le déséquilibre naissant entre le peuple et le gouvernement. C'est un bouillonnement formidable qui gonfle, bouleversant peu à peu les conceptions politiques, littéraires et religieuses. Les idées libérales anglaises pénètrent en France avec Montesquieu, Voltaire. Le monde devient de plus en plus universel, Paris un centre international, et quand éclate le cataclysme, ses répercussions atteignent l'Europe tout entière. Une leçon étonnante se dégage de ce tumulte: c'est que la Révolution est née sous l'impulsion d'hommes qui, pour la plupart, ne la voulaient pas, mais qu'elle est cependant venue à son heure. Il suffit de rappeler comment les aristocrates applaudissant à la veille des États Généraux <sup>1/</sup> aux pièces de Beaumarchais, applaudissaient inconsciemment leur

---

<sup>1/</sup> Assemblées où siégeaient les représentants des trois ordres ou états de la France: le clergé, la noblesse et tiers état (troisième ordre, ou bourgeoisie). Les états généraux, dont le rôle était purement consultatif, n'étaient réunis par le roi que dans des cas importants. En 1789, les trois ordres, réunis en commun, se proclamèrent Assemblée constituante.

propre mort. Ainsi, les individus font l'histoire et sont engloutis par elle.

La religion raillée par Voltaire, honnie par l'Encyclopédie, renaît. Chateaubriand l'éclaire de son flambeau romantique. La royauté est morte, mais vive l'Empire ! Les aristocrates sont décapités, mais vive la nouvelle noblesse ! Et l'histoire continue. Les écrivains, du moins, n'ont pas oublié le grand exemple du XVIII. siècle: ils s'engagent eux aussi dans la lutte. La question politique devient de plus en plus sociale. Par exemple toutes les poésies de Victor Hugo ont pour le thème la pauvreté; ses deux grands romans sont contre la misère: les *Misérables*, *Notre Dame de Paris*. Publiant odes sur odes, discours sur discours, A. de Lamartine, le doux poète du Lac se fait champion idéaliste de la Révolution de 1848. Chacun à sa façon crie à la face du monde ses idéologies et la misère du peuple: avec les écrivains les plus sociaux, la littérature est devenue délibérément sociale. Le socialisme et le communisme sont en marche et sont en train de former notre monde d'aujourd'hui.

Rien n'est dissociable des trois éléments ensemble analysés: la vie des individus, l'histoire du monde et l'art. L'Histoire ne sert à rien affirmaient certains. C'est la science du passé, des choses mortes. L'Histoire forme-t-elle à la vie ? La question est essentielle dans un XX. siècle dur et réaliste qui ne se paie point de mots ni d'émotions esthétiques.

Pour aboutir à une conséquence en parlant de la culture: la culture est donc ce qui se cultive, ce qui s'acquiert ou se développe, sous l'influence du milieu, des mœurs, surtout de la lecture. C'est ensemble des connaissances assimilées par la personnalité; c'est l'ennemi du pédantisme comme du dilettentisme, de la

mode frivole et de la lourdeur épaisse. La culture est ce qui reste à l'homme d'un commerce prolongé avec les livres, une large humanité, une ferveur, une piété pour les choses de l'esprit. Le mot "c u l t u r e" n'est pas avant tout un mot français. On l'emploie fréquemment en Italien. Les italiens ont un autre mot, vision de la culture la c i v i l t à qu'ils définissent "la possession d'un patrimoine matériel, et l'activité spirituelle, qui distinguent les peuples civilisés, par opposition aux barbares et sauvages.

En français il y a une distinction entre culture et civilisation. La culture reste, à nos yeux, le côté intellectuel de la civilisation, son aspect désintéressé et humain, par opposition à force matérielle et mécanique. L'idée de civilisation est étroitement liée à l'idée de progrès. Et c'est en France, avec les Descartes, les D'Alembert, les Turgot, les Condorcet, qu'est née l'idée de progrès; car la diffusion du progrès, du confort, et des applications pratiques de la science, n'entraîne point la transmission correspondante de cet élément qualificatif qui est la culture.

La notion de culture, en tant qu'elle est culture de la forme, s'oppose évidemment à celle de génie aveugle et spontané, à la nature plus violente et plus sauvage. La culture d'un Egyptien doit être d'abord la culture égyptienne, la culture d'un polonais la culture polonaise, etc. Mais la France par son histoire et sa littérature, par son passé et par son présent, doit jouer un rôle dans la culture d'un égyptien ou d'un polonais. Car la culture a besoin de traditions, d'un passé riche et éclatante. Le peuple français n'est peut-être pas le plus ancien de l'Europe, mais il est celui qui a, le premier et le complètement réalisé son unité. L'esprit européen est en proie à une double métamorphose. Aujourd'hui le problème fondamental du XX. siècle, c'est l'appari-

tion d'une internationalisation sans précédent de la culture en même temps qu'agonise le mythe politique de l'International.

Il ne faut pas oublier que chacune des civilisations disparues ne s'adresse qu'à une partie de l'homme. La culture du Moyen Age était d'abord une culture de l'âme. La culture du XVIII. siècle était d'abord une culture de l'esprit. De siècle en siècle des civilisations successives, qui s'adressent à des éléments successifs de l'homme, se superposent. Elles ne se rejoignent profondément que dans leurs héritiers. L'héritage est toujours une métamorphose. C'est seulement chez l'héritier que se produit la métamorphose d'où naît la vie. Il faut écarter d'abord la galéjade par laquelle les cultures sont dans un pugilat permanent, à la façon des Etats. Il n'y a pas de culture qui se veuille spécifiquement américaine. C'est une invention des européens. Une grande culture est un atelier d'antiquaire supérieur sur le mode épique. Et la culture américaine est un domaine de connaissances infiniment plus qu'un domaine de culture organique, dès que l'Europe en est rejetée. D'autre part l'amérique donne une grande importance à la radio, au cinéma, et à la presse. Ce sont des arts de masse. La culture américaine est une des cultures nationales de l'Occident. Il n'y a plus de différence entre la haute culture américaine et la haute culture française et la culture anglaise ou la haute culture allemande. On n'a jamais pensé que l'Amérique se soit conçue par rapport à l'Europe dans l'ordre culturel, comme une partie du monde. Elle s'est toujours conçue comme une partie de l'Europe. En bref, la culture américaine est une invention pure et simple des européens 1/.

---

1/ MALRAUX (André), Les Conquérants, Paris, B. Grasset, 1927, "le postage".

### A) Le problème de la culture et le développement culturel:

Accélérer le développement culturel est une nécessité qui s'impose aux sociétés qui changent rapidement: les transformations qui les marquent à la fin du XX. siècle menacent la qualité de la vie dans les pays industriels et l'identité de la personne humaine et des peuples partout dans le monde. Les individus et les sociétés ne peuvent pas se satisfaire de l'accroissement du niveau de consommation sans être secoués de crises graves, comme si l'homme ne pouvait supporter de se mourir que de pain.

Le développement culturel n'est donc plus désormais pour les sociétés et pour les individus un luxe dont ils pourraient se passer, l'ornement de l'abondance: il est lié aux conditions même du développement général.

Aussi le droit de la culture est-il affirmé comme un droit de l'homme non seulement par équité, mais parce qu'il correspond à un besoin irrépressible de l'espèce. La culture répond au besoin de l'homme qui est le plus haut: celui qui lui donne sa dignité, qui le fait homme.

Les pays les plus développés sont ceux où le travail tient la plus grande place dans la vie des individus et où il est le plus aliénant pour la personnalité.

Les villes ont été faites non pour l'homme, mais pour l'industrie et pour le profit. Elles sont donc l'une des principales causes d'aliénation de l'homme industriel. La ville, où neuf hommes sur dix sont destinés à habiter d'ici deux générations, doit être maîtrisée comme lieu de culture par excellence, c'est-à-dire lieu de rencontre, d'échange ou de création 1/.

---

1/ GIRARD (Augustin), Développement culturel: expériences et politiques, Paris, U.N.E.S.C.O., 1972, pp: 13,14,15.

Dans les pays en voie de développement, l'action doit simultanément sauvegarder et développer la culture locale et permettre l'accès à une culture plus universelle: ces deux cultures ont chacune sa langue, et donc son monde de pensée, ses structures mentales. Le but d'une politique culturelle est d'établir un équilibre dynamique entre les cultures spécifiques et la culture universelle. Des cultures dont les systèmes de valeurs sont très développés peuvent ainsi s'altérer au contact d'autres dont les pouvoirs de communication sont très puissants.

Le problème se pose en des termes presque équivalents dans des pays industriels dont la culture et la langue nationales n'ont que quelques millions de pratiquants. Pour ces peuples il y a deux cultures, et la seconde n'est pas importée en fonction des valeurs qu'elle véhicule mais en fonction des forces économiques qui la produisent. Il n'est pas assuré que toutes les sociétés aient un pouvoir créateur suffisant pour la demande nationale aujourd'hui multipliée et, dans le cas de création coûteuse, un économique suffisant pour amortir les coûts.

Les finalités du développement culturel sont définies par ce qui permet de neutraliser les dangers et de saisir les chances. "La masse porte en elle sa fécondité comme sa stérilité, disait André Malraux, et c'est une de nos tâches de la réduire à sa fécondité".

Contre le déracinement, l'évasion, l'action culturelle propose la découverte et la construction de l'identité de la personne et du groupe: elle répond au besoin de savoir qui je suis, ou plutôt au besoin de me faire qui je veux être, en assumant les deux cultures, l'universelle, et celle de mon groupe.

Contre la passivité, l'action culturelle propose à l'individu la découverte et la construction de son

autonomie ainsi que la maîtrise de son destin. Elle doit selon Malraux, "susciter l'homme de la liberté comme l'homme du destin", permettre le réaccord avec la civilisation nouvelle par la maîtrise de la ville, des loisirs, des moyens de communication et de travail.

Contre le désengagement et le désarroi, l'action culturelle propose la découverte et la construction de la solidarité <sup>1/</sup>.

Le développement culturel à l'échelle d'une nation ne trouve donc pas ses finalités dans telle ou telle notion de la culture, car ces notions variées reflètent des systèmes de valeur différents qui ne sont pas partagés par tous <sup>2/</sup>... La force des besoins de l'action culturelle et orientation se dégagent au contraire des conditions mêmes qui commandent le développement général.

#### a) La vie culturelle:

La vie culturelle est l'ensemble des pratiques et des attitudes qui ont une incidence sur la capacité de l'homme de s'exprimer, de se situer dans le monde, de créer son environnement et de communiquer avec toutes les civilisations. Elle se traduit en partie par des dépenses de temps et d'argent, qui sont mesurables, mais elle comporte aussi des attitudes dans des temps dont la dominante n'est pas culturelle: temps de travail, par exemple, ou temps de transport. Observer la vie culturelle est la tâche de la sociologie culturelle.

#### b) Le développement culturel:

Le développement culturel dénote la vie culturelle prise dans son évolution et dans son rapport avec les

<sup>1/</sup> Ibid., pp: 17,18,19.

<sup>2/</sup> Ibid., p: 22.

autres formes du développement. On peut parler du niveau de développement culturel et chercher à le mesurer par les indicateurs. L'expression *d é v e l o p p e m e n c u l t u r e l* a une double ambiguïté qui vient de l'ambiguïté du mot *d é v e l o p p e m e n t*, comme celle du mot *culturel*. En pratique elle a une couleur positive qui tient à ce qu'elle amalgame un développement qui a un caractère individuel avec un développement qui a un caractère social, et à ce qu'elle comporte dans des connotations le développement économique ou scientifique, avec sa progression linéaire et quantitative.

L'expression ne dit pas non plus dans quel sens le mot *c u l t u r e l* est pris: s'agit-il de la haute culture, c'est-à-dire de la subculture dominante, avec ses valeurs esthétiques reconnues, auquel cas l'expression *d é v e l o p p e m e n t c u l t u r e l* - qui ne peut signifier développement de cette culture, car on ne développe pas des valeurs - signifie l'extension de l'accès à ces valeurs ? Ou s'agit-il des diverses subcultures, au sens anthropologique du mot, c'est-à-dire que chacune d'elles se développe en élevant le niveau de sa création et en étendant la participation des individus à cette création ? Le concept est assez flou et facilement trompeur, il est souvent opératoire et mérite d'être utilisé dans de nombreuses circonstances.

Le développement culturel peut être naturel ou provoqué. Par exemple, l'achat par les ménages de récepteur de radio et d'électrophones a fait plus pour répandre l'écoute musicale que toute l'action publique ou privée dans le domaine de la musique: c'est un développement culturel indéniable que l'on constate dans certains pays est simplement la conséquence de l'évaluation du niveau de la vie combinée au progrès technologique. Mais il est de nombreux aspects du développement culturel qui peuvent

être provoqués ou accélérés ; c'est le rôle de l'action culturelle.

c) L'action culturelle :

L'expression "l' a c t i o n c u l t u r e l l e" associe deux mots, a c t i o n et c u l t u r e qui sont habituellement maintenus dans deux domaines étanches, la culture restant le royaume de la belle âme et des vœux pieux, l'action révélant d'un prétendu réalisme et d'une u l t i m o r a t i o qui est économique.

En associant les deux mots, nous avons voulu marquer qu'il existe une forme d'action dont la nécessité imposée par la réalité des modes de vie a un caractère culturel et dont la modalités ont pour but de permettre à l'individu de maîtriser, par la culture, la réalité. L'action culturelle des différents agents économiques est donc celle qui est ordonnée par la nécessité d'accélérer le développement culturel.

Tant qu'il y aura un clivage entre culture et action, la culture virera à l'ésotérisme et à l'élitisme. C'est ce réaccord entre société et culture, qui existait dans les sociétés traditionnelles, et a été tué par l'industrialisation, qu'incarne de façon dynamique, le concept d'action culturelle.

d) La politique culturelle :

Par rapport à l'action culturelle ainsi définie, l'expression p o l i t i q u e c u l t u r e l l e prend un sens précis, qui tient au sens du mot p o l i t i q u e. Une politique est un système de finalités, d'objectifs instrumentaux et de moyens voulu par un groupe et mise en oeuvre par une autorité. On peut trouver une politique culturelle dans un syndicat, un parti, un mouvement éducatif, une institution, une entreprise, une ville ou un

gouvernement. Mais quel que soit l'agent, dès qu'on parle de politique, cela signifie un ensemble de finalités (à long terme), d'objectifs (à moyen terme et quantifiable), et de moyens (en hommes, en crédits ou en dispositions juridiques) qui sont explicites et cohérents entre eux.

Au niveau d'un Etat comme au niveau d'une institution locale, ce ne sont pas les mêmes hommes qui établissent les finalités (des s a g e s), les objectifs (des experts) et les moyens (des administrateurs), et l'élaboration d'une politique culturelle, si elle ne peut être, plus ou moins démocratique ou plus ou moins technocratique, doit toujours comporter les moyens d'évaluer les résultats, et de "recycler" à la lumière, finalités, objectifs et moyens.

La première règle d'une politique culturelle est la décentralisation. Pour que la démocratie culturelle soit vivante et que le rythme de l'action ne prenne pas de retard par rapport à l'évolution des modes de vie, il est nécessaire que finalités, objectifs et moyens, soient débattus et découverts à l'échelon local: la vie culturelle étant par définition le lieu de l'initiative, de la création et de la responsabilité, il est évident que l'Etat central, avec sa lourdeur bureaucratique, est mal placé pour être sensible aux besoins nouveaux, connaître les forces existantes, les agréger, compte tenu des situations politiques 2/.

Quelle que soit la forme adoptée toute politique culturelle choisie par une collectivité locale, ou par une institution devra concilier des exigences qui sont assez profondément contradictoires: la liberté des artistes et des animateurs, , sans laquelle il n'y a pas de culture,

---

1/ Le développement cul..., op. cit., pp: 140- 141.

le contrôle des élus et des administrateurs, qui sont responsables de la dépense publique, et la participation des usagers: il ya là trois pouvoirs dont aucun ne peut dominer les autres sans risque d'autoritarisme, de démagogie ou d'ésotérisme, et dont l'équilibre doit faire l'objet de dosages savants.

L'action culturelle est remise en cause de la culture établie, si elle est créatrice. Or la culture est toujours autre chose que la culture. Elle est par force, révolutionnaire puisqu'elle insère le qualificatif et l'individuel dans une culture qui devient sans cesse une consommation dont le succès ne se mesure qu'en termes quantitatifs.

La décentralisation des initiatives, des financements et des choix est à la fois le premier corollaire de la démocratisation culturelle et une condition de la créativité de la vitalité et de la liberté de l'action culturelle: la décentralisation est ainsi nécessairement le principe directeur de la démocratie culturelle.

La première tâche est l'information et la formation: c'est que l'action culturelle est un domaine nouveau dans l'action politique et que les différents agents manquent de savoir-faire <sup>1/</sup>.

---

<sup>1/</sup> Ibid., pp: 145, 148.

B) Rapports de la culture avec la vie économique et sociale:

La culture n'est pas l'acquisition et la diffusion des beaux-arts, elle est, par nécessité de la civilisation, une attitude face à la vie <sup>1/</sup>. La qualité de la vie est indispensable: les émissions de télévisions, la pollution des paysages, les résistances au changement ne sont pas réservées aux uns, épargnées aux autres; la qualité de la vie intéresse toute la population en même temps, et tous les aspects de la vie. La conférence de l'U.N.E.S.C.O. à Venise a affirmé:

"La culture est un droit inaliénable et indivisible de l'homme: elle est inséparable de tous les aspects de la vie" <sup>2/</sup>.

M. Bronislaw Malinowski, dans son livre intitulé Une théorie scientifique de la culture affirme:

"La culture est avant tout un appareil instrumentale qui permet à l'homme de mieux résoudre les problèmes concrets et spécifiques qu'il doit affronter dans son milieu lorsqu'il donne satisfaction à ses besoins.

C'est un système d'objets, d'activités et d'attitudes dont chaque élément constitue un moyen adapté à une fin.

C'est un tout indivis dont les divers éléments sont indépendants.

Ces activités, ces attitudes et ces objets organisés autour d'une besogne importante et vitale et forment des institutions comme le clan, la tribu, la communauté locale ainsi que des équipes organisées de coopération économique, d'activité politique, juridique et pédagogique.

Du point de vue dynamique, c'est-à-dire du point de vue du type d'activité, on peut décomposer la culture en un certain nombre d'aspects: éducation, contrôle sociale, économie, système

---

<sup>1/</sup> Le développement cul..., op. cit. p: 21.

<sup>2/</sup> La conférence faite par les ministres de la culture rassemblés par l'U.N.E.S.C.O. à Venise en 1970, pour discuter la culture de différents pays.

de connaissance, de croyances et de moralité; modes d'expression et de création artistiques" 1/.

Quels que soient sa culture et son intérêt aucun de nos contemporains ne peut plus ignorer que nous sommes en démocratie, qu'il existe un grave problème social, que nous assistons à une tendance des Etats à regrouper en unité plus vaste, etc... La presse et la radio nous en entretiennent à longueur de journée, moins d'ailleurs dans l'intention louable de former notre jugement que de recruter des adeptes et de diriger des opinions.

Dans la conférence de l'U.N.E.S.C.O à Venise, le ministre de l'Education du Cameroun déclarait : " Pour nous la culture est inséparable de la vie réelle du peuple: c'est elle qui définit sa dignité, son enracinement historique et son dynamisme face à l'avenir. Elle est le fondement de notre doctrine du développement". Le ministre bulgare affirmait: " La culture est considérée chez nous comme une part indivisible de la vie sociale, liée dynamiquement à l'économie, à la science, et à la politique." Et le ministre belge ajoutait: "La politique culturelle est le levain qui assure la croissance de la société en la rendant capable de s'exprimer, de s'analyser, de se critiquer et de se reformer" 2/.

Un festival ou un monument historique attire des flux touristiques et donc des flux financiers. L'incidence d'un festival est certainement positive pour la ville sur le plan économique, à peu près équilibré sur le plan financier, mais que l'image de la ville s'en trouvait très renforcée, à terme, semble induire d'autres flux

1/ MALINOWSKI (Bronislaw), Une théorie scientifique de la culture, traduit de l'anglais par Pierre Clinquart, Paris, François Maspero, 1968, pp: 127-128.

2/ Le développement cul..., op. cit., p:22.

économiques et financiers. L'expérience montre aussi que si les finalités culturelles des activités qui sont à mi-chemin entre tourisme et culture ne sont pas fermement définies et maintenues au-dessus des finalités économiques, les touristes ne tardent pas à détruire ce que précisément ils étaient venus chercher: art et vérité dans l'artisanat, harmonie du cadre, silence et contemplation dans un haut lieu.

Les aménageurs des villes nouvelles mettent l'animation culturelle, conçue au sens large, au rang de leurs principales préoccupations: sans elle, ils le savent déjà, il n'y aura pas de ville, mais juxtaposition de logements, de centres commerciaux et d'équipements scolaires. Or les villes nouvelles constituent la préfiguration de la société à venir et c'est l'ensemble de la société urbaine qui deviendra répulsive si les problèmes culturels ne sont pas traités avec les autres problèmes du développement.

Les industries culturelles surtout, dont on a vu la place de plus en plus grande qu'elles prennent dans la vie culturelles prennent aussi de plus en plus de poids dans la vie économiques: il ne s'agit pas seulement du livre, du film, mais aussi des industries électroniques, industries de pointe. Ces industries demandent aux responsables éducatifs quels sont les matériels qu'il convient de fabriquer et, en retour, la vie éducative et culturelle est conditionnée par les produits qui peuvent être fabriqués: comme naguère pour le cinéma, puis pour les ordinateurs et la télévision en couleur, politique culturelle et politique industrielle, sont étroitement associées et se renforcent l'une l'autre. L'incidence des industries et activités culturelles sur le rayonnement extérieur d'un pays est également bien connue 1/.

---

1/ Ibid., pp: 151-152.

Le développement culturel n'est pas seulement associé au développement économique: il est la condition de l'adaptation de la société aux changements galopants de la technique. Donner à chacun la capacité de comprendre et de dominer le monde nouveau, de s'exprimer et de communiquer dans des groupes en utilisant les langages de son temps est le préalable de l'éducation permanente, qui est, elle-même, la principale condition du développement. Maîtriser les changements professionnels nécessaires n'est possible pour un individu que s'il est capable de maîtriser le changement tout court. Et cette maîtrise ne s'acquiert qu'à travers une série d'apprentissages dont l'ensemble forme le développement culturel. Elle s'acquiert par l'information, par la prise de responsabilité, par la formation, par la prise de parole. La résistance au changement est le frein du développement. Or elle est faite des mentalités anciennes ancrées dans l'esprit de la majorité des individus: c'est donc du développement culturel de cette majorité que peut naître le progrès. Aujourd'hui c'est l'ignorance par les masses du fonctionnement des sociétés qui, au-delà des contraintes de la seule économie, compromet la possibilité même de gouverner, d'organiser les temps et les espaces. A l'ère de l'information généralisée, la politique ne peut rien sans l'adhésion du nombre et l'action coercitive par un progrès entraîne des réactions retardatrices qui sont beaucoup plus ruineuses pour l'économie que les retards technologiques. Ceux qui cherchent avant tout, la rentabilité économique devraient voir que l'action culturelle est globalement beaucoup plus efficace que toutes les mesures purement économiques qui peuvent être inventées.

En outre, dans des pays comblés comme dans les pays dépourvus, il semble parfois qu'un ressort manque

pour que les masses et la jeunesse participent à l'effort du développement. On assiste, à l'est comme à l'ouest, au nord comme au sud, au refus qu'opposent de larges couches de la population - des jeunes, des savants, des travailleurs, des architectes - de participer au fonctionnement d'une société "sans fins". De fait, aucun homme raisonnable ne peut prendre pour idéal la société de consommation, et le développement économique, à lui seul, ne peut rassembler durablement les énergies. Sans des idées qui lui donnent sens et force, une société s'appauvrit, s'avilit, se mine et dépérit. Dans un pays occidental, le Centre d'étude de la défense nationale a consacré, en 1971, le tiers de son travail aux problèmes culturels. C'est que la force de résistance d'une nation est d'ordre culturel.

Les problèmes des gouvernements n'est pas d'adapter l'homme à l'ordre des choses, mais de soumettre l'ordre des choses à l'homme. Ce primat de l'homme sur les choses, du sujet sur l'objet, de l'individu sur l'argent ne consiste pas un crédo idéologique, mais l'aboutissement nécessaire de l'évolution des sociétés. Le développement culturel, dès lors, dans la mesure où il signifie le développement de l'homme, est à la fois le moteur et le but du développement économique.

Le problème est de savoir si le développement général doit être au service de l'économie ou l'inverse. L'expérience des pays en voie de développement est révélatrice à cet égard: ils ont bien compris que le développement est total ou n'est pas. La culture est au début et à la fin de toute bonne politique du développement.

La culture apparaît donc finalement comme un bien collectif supérieur dont les sociétés ne peuvent pas se

passer sans se détruire elles-mêmes. Dans l'idée qu'un gouvernement se fait de son action, dans le projet qu'il ne peut manquer de faire sur la société, la culture prend ainsi une place exceptionnelle, répondant à l'image la plus haute que les hommes, personnellement et tous ensemble, puissent concevoir de leur destin. L'action culturelle est la finalité même de l'action politique, en même temps que le moyen de donner à chacun le sens de sa responsabilité dans l'oeuvre commune de l'humanité.

Les politiques culturelles répondent au fait que l'homme d'aujourd'hui se trouve devant une alternative: ou bien se résigner aux fuites désespérées du nihilisme, ou bien choisir la face à face avec l'avenir. 1/.

---

I/ Ibid., pp: 152, 153, 154.

## II) LA FORMATION INTELLECTUELLE D'ANDRÉ MALRAUX

A la fin de 1917, s'ouvrait, au bis de l'obscur galerie de Madeleine, entre la place de la Madeleine et la Rue Boissy-d'Anglas, à l'enseigne de la *Coopération*, un modeste cabinet de lecture. René Louis Doyen y offrait à l'appétit des amateurs de fort bons ouvrages. Il tenait cabinet de lecture. Il vendait des livres. Il décida d'en éditer: ouvrages curieux, textes devenus rares de grands écrivains, ouvrages personnels. Mais pour vendre des raretés, il faut d'abord les découvrir; c'est-à-dire posséder des connaissances particulières, du flair, du temps. Doyen manquait, à l'époque, un peu de tout cela. Le hasard le servit.

A la même époque André Malraux faisait son apparition dans le monde des arts et des Lettres. Il s'occupait d'éditions originales, de livres rares. Il était presque un dandy.

Un jour de 1919, un jeune homme d'allure distinguée, simplement mais fort correctement vetu, vint se présenter, qui proposa d'approvisionner régulièrement la librairie en éditions originales et en ouvrages peu communs. Doyen accepta ses services, et s'en trouva tout de suite enchanté. Le jeune homme connaissait les bouquinistes; il s'entendait excellemment en bibliophilie, une culture étendue le secondait. Sa tâche consistait à chiner: le matin, chez les marchands; parfois l'après-midi, sur les quais. Chaque jour, à onze heures, il venait chez Doyen avec le produit de sa quête, faisait son prix, réclamait son dû, et disparaissait jusqu'au lendemain....

C'était André Malraux, alors âgé de dix-huit ans. Depuis que ses parents s'étaient séparés, il avait vécu d'abord avec sa mère, sans trop réussir à s'accomoder de la surveillance un peu tâtillonne qu'elle exerçait sur lui.

Devant ces rapports cordiaux, Doyen proposa à Malraux de collaborer à la revue mensuelle que, toujours entreprenant, il alla publier sous le titre *La Connaissance*, au début de 1920.

A *la Connaissance* son but sera de recueillir, de noter, de synthétiser, de jeter des idées, d'en combattre, d'en défendre aussi. Il est très attaché à des formes de la discipline artistique, dont on pourrait le croire peu soucieux.

André Malraux ne donna à *la Connaissance* qu'un article sur les "Origines de la poésie cubiste", et la critique de "Trois livres de Tailhade". L'étude sur le cubisme, sévère pour le mouvement symboliste, provoqua une riposte courtoise de J. Valmy-Baysse, dans *Comédia*. Malraux y répondit par une lettre non moins polie au critique.

Les activités à multiples aspects plaisaient beaucoup à Malraux. Sa constante enquête parmi les oeuvres épuisées, la fréquentation assidue des vieilles revues lui suggéraient souvent l'idée de publier à nouveau un livre oublié mais curieux; de réunir des textes significatifs que leur auteurs avaient négligés d'extraire des périodiques auxquels il les avait confiés. Grâce à *la Connaissance*

---

1/ André Malraux est né le 3 novembre 1901, à Paris. Mais sa couche est dans les Flandres. Ses ancêtres ont pendant trois siècles été armateurs à Dunkerque jusqu'au jour où la tempête enleva à son grand-père une flotte qu'il avait, par principe, refusé d'assurer. C'est ce même grand-père qui, se jugeant en désaccord avec le pape, assista pendant plus de vingt ans à la messe sans pénétrer dans l'église. Malraux évoque ce souvenir dans *les Noyers de l'Altenburg*, ainsi que le premier drame de sa propre vie, le suicide, en 1915, de son père. De son enfance, il n'a rien dit; rien écrit, sauf par allusion dans ces *Noyers de l'Altenburg* où la forêt des Vosges transpose la mer des Flandres. Nous savons qu'il a étudié à Condorcet, puis aux Langues orientales, grandissant dans l'atmosphère de la guerre, puis dans des secousses révolutionnaires, entre 1917 et 1922, ébranlèrent le monde.

il trouve l'occasion de publier une édition de textes oubliés de Paul Laforgue. Ces textes avaient paru initialement dans la *Vie Moderne*, *La Vogue*, *Le Symboliste*, *La Revue indépendante*, *Les Entretiens Politiques et Littéraires*. Doyen accueillit avec plaisir cet ensemble, qu'il publia en deux volumes, - le nom de Malraux figurant au justificatif, - dans sa collection *Chef-d'oeuvre*, série *Inédits*. Le premier intitulé Chroniques parisiennes, Ennuis non rimés, groupait les chroniques de la *Revue indépendante*, des poèmes en prose, une nouvelle, etc. Le second, sous le titre Dragués, Charles Beaudelaire, Tristan Corbière, des impressions, des souvenirs et des études <sup>1/</sup>. Mais deux ans plus tard une critique la plus accablante pour cette édition de *La Connaissance* surgit sous la plume de François Ruchon. André Malraux demeure tout à fait indifférent à la polémique de 1919-1922. Doyen eut beau le presser de se défendre, de l'aider, au moins, à soutenir leur oeuvre commune: rien n'y fit. La fin de la collaboration de Malraux aux éditions de *La Connaissance* ne semble cependant pas imputable aux désagréments que la publication des Laforgue entraîna pour Doyen.

Dès 1920 on voit Malraux au service de Simon Kra, en qualité de directeur et de maquettiste. Malraux préparait aussi pour Kra, dans le même temps, quelques éditions clandestines. Il ne choisissait pas toujours lui-même les illustrations des oeuvres qu'il publiait. Certains n'étaient que des collaborateurs accidentels de Kra, que celle-ci

---

<sup>1/</sup> VANDEGANS (André), La jeunesse littéraire d'André Malraux, Essai sur l'inspiration farfelue, Paris, J. J. Pauvert, 1964, pp: 17,18,19,20,21,22.

imposait plus ou moins à son directeur littéraire: ainsi Moras et le Belge Derain. D'autres, au contraire, étaient élus, par Malraux lui-même en raison de l'estime qu'il leur portait: Galanis, Max Jacob, Derain et, peut-être Jean Gabriel Daragnès, auquel Malraux aurait fait appel sur les conseils de Galanis. Mais parfois le directeur littéraire de Kra faisait choix d'un artiste pour des raisons un peu particulières: ainsi Kharis, personnage amusant, vaguement mage, dont Malraux sollicita parce qu'il le trouvait pittoresque. Tous les projets d'éditions que Malraux conçut n'aboutirent pas.<sup>1/</sup>

En 1920, Malraux entra en contact, par l'intermédiaire de Max Jacob ou d'André Samson, avec le groupe de la revue *A c t i o n*, à tendance anarchiste. Le milieu d'*A c t i o n* jouera un rôle bref mais important dans la vie du jeune Malraux. La revue, dirigée d'abord par Florent Fels, - qui fréquentait chez Max Jacob depuis la fin de la guerre, - et par Marcel Sauvage, accusa initialement une tendance anarchiste. La revue, assez médiocrement éditée, publiait des poèmes, des nouvelles, des essais et des chroniques. Dans cette Revue on trouvait les signatures de Blaise Cendrars, Max Jacob, Jean Cocteau, Louis Aragon, Paul Ehrenbourg, Maxim Gorki, Tristan Tzara etc. *A c t i o n* publiait aussi des textes d'auteurs disparus: Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Jules Laforgue. Très ouvert à l'étranger, elle offre, en octobre 1920, une anthologie d'écrivains allemands, la plupart de tendance expressionniste: K. Adler, J.B. Becher, T. Daübler, C. Einstein, Claire et Ivan Goll etc. *A c t i o n* faisait aussi une grande place aux arts plastiques. On y trouvait fréquemment des articles et des chroniques sur la peinture, des pages d'esthétiques, des dessins.

<sup>1/</sup> Ibid., pp: 25, 26, 28, 29.

des bois, des reproductions de tableaux. Les artistes publiés ou reproduits étaient André Derain, Max Jacob, Georges Braque, Juan Gris, Marcel Gromaire, André Lhote, Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, Henri Rousseau, Raoul Dufy, Fernand Léger, etc. A la revue, Malraux rencontrait la plupart des collaborateurs et quelques peintres. Il trouvait aussi à la revue des marchands de tableaux avec lesquels P. Fels était en relation d'affaire: Zborovsky, Paul Guillaume, Basler, Mazarakis etc. Il participait à la vie d'Action et se montrait assidu aux dîners qu'elle organisait. La collaboration de Malraux à Action fut peu abondante. Collaboration, exclusivement littéraire et conforme à l'orientation de la revue. Malraux n'y a que publié quelques articles. Les deux importantes rencontres de Malraux à Action furent celles de Pascal Pia et de Clara Goldschmidt. Clara était une jeune fille intelligente, et plein d'esprit. Malraux ne tarda pas à découvrir en elle la seule femme avec qui il peut causer indifféremment de tout ce qui l'intéressait. Le caractère orgueilleux, volontaire de Clara, son goût de l'indépendance devaient plaire au jeune homme. Et André et Clara se marièrent en 1921. Par sa femme, Malraux connut de plus près Ivan et Claire Goll. Celle-ci, israélite d'origine allemande comme Clara, était son ami avant 1920. Mais les Golle furent toujours plus liés avec la femme de Malraux qu'avec lui-même.

L'année de son mariage, Malraux fut présenté par Max Jacob à Daniel-Henry Kahnweiler. Il fut immédiatement vive impression sur le marchand de tableaux qui avait tant fait déjà pour la fortune du Cubisme. Allemand de naissance, Kahnweiler se trouvait en Italie lorsque la guerre éclata. Lorsqu'il fut autorisé à rentrer en France, en février 1920, ce fut pour trouver les tableaux et les

éditions qu'il avait entreposés. Une loi décida, un peu plus tard, la liquidation des quelques sept ou huit cents pièces dont il était le propriétaire. A l'occasion de cette vente, Malraux acheta des oeuvres de Derain, Picasso et Braque. Courageusement, Kahnweiler repartit à zero. S'associant avec André Simson, il ouvrit une nouvelle galerie. Il reprit en contact avec tous ses anciens peintres, s'attacha de nouveaux artistes et recommença de publier des éditions du luxe à cent exemplaires.

C'est le 25 novembre 1921 que la B i b l i o g r a p h i e de la France annonça: Lunes en papier 1/. L'impression du volume, dédiée à Max Jacob, était achevée dès le 21 avril, et l'annonce eut lieu avec du retard. L'écho fut modeste. Dans la N.R.F., Georges Gabory signala que "André Malraux, l'inventeur de poupées, est aussi marchand de petits ballons rouges ou montreur de marionnettes. Il fait denser également les sept péchés capitaux, la Mort en smoking et d'autres personnages bien sympathiques" 2/. Au D i s q u e V e r t, Pascal Pia fut plus explicite et moins léger:

"André Malraux, qui compte déjà notre estime d'avoir dénoncé la genèse artificielle des Chants de Maldoror (...) et colligé les Chroniques parisiennes de Jules Laforgue publiées sous ce titre étrange: Lunes en papier, un curieux ouvrage dédié à Max Jacob (...) André Malraux n'est pas poète. Simple négligence. L'imagination qui préside à ses écrits est naive comme un jouet, et compliquée comme seule la naïveté peut l'être (...) L'ouvrage d'André Malraux a l'aspect inquiétant d'un grimoire. Impertinence ou ironie, voici que la Mort parle: "Le monde ne nous est supportable que grâce à l'habitude que nous avons de le supporter. On nous impose quand nous sommes trop jeune pour nous défendre". Contre ces principes,

---

1/ Ibid., pp: 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39.

2/ GABORY (Georges), "Lunes en papier par André Malraux," in la N.R.F., t:18, Fevr.1922, p:228.

le lecteur se tourne mal, André Malraux ayant délicieusement pris son soin d'exécution tout symbole" 1/.

Lors du procès de Pnom-Penh, la presse tant française qu'indochinoise attestera que Malraux n'est plus inconnu en 1924. Mais on sait bien mal ce que sont au juste les Lunes en papier. "Un recueil de prose ésotérique et légères", pour C o m é d i a du juillet 1924, qui leur découvrirait, le 18, "une allure poétique" qui "rappelait", toute la relativité établie, les Chant de Maldoror. Pour L'Éclair du 3 août 1924, les Lunes deviennent "un recueil de poèmes en prose visiblement influencé par Rimbaud et Laforgue"; mais dans le même article, on apprend que Malraux "était le troisième (R.Radiguet et G.Gabory étant les deux autres) de ce trio de jeunes dont la précocité étonnait". L'Impérial (Saigon) du 5 septembre assurait que Lunes en papier est un roman (...) qui ne put pas remarquer". Le même Impérial faisait dire, le 16 septembre, à Malraux: "J'ai (...) écrit un roman tiré à cent exemplaires avec illustrations de Picasso dont fut donné le titre Lunes en papier (...)"

Ses loisirs parisiens, Malraux les consacrait à lire, à visiter un libraire d'occasion, un marchand d'objets d'art, une galerie, un musée. Il donnait aussi une partie de son temps libre aux fréquentations littéraires et à l'amitié. On le voyait souvent chez Max Jacob. Converti depuis 1909, baptisé en 1915, Max Jacob menait pourtant une vie assez peu édifiante. Lorsque Malraux fit sa connaissance, 1920, Max était fatigué et désireux de trouver un havre de paix. Il occupait alors une situation littéraire

---

1/ PIA (Pascal), "André Malraux: Lunes en papier", in le Disque vert, juillet 1922, p: 78.

assez importante. Malraux put apprécier en lui un maître incomparable de non-conformisme, doué d'une inépuisable imagination, mais aussi un artiste épris de conscience et perfection technique; enfin un amateur curieusement averti des formes littéraires anciennes qui exploitent le bizarre, et des maîtres de la fantaisie et du fantastique. Liquidateur ironique du passé, créateur d'avenir, défenseur tout en même temps de l'invention et des disciplines, Max avait beaucoup pour plaire au premier Malraux.

Parmi ceux qu'on appelait les poètes cubistes, Malraux fréquentait encore André Salmon: sa fantaisie et sa poésie l'enchantaient. Il connaissait aussi Pierre Reverdy, dont il appréciait le dépouillement austère, et Blaise Cendrars, qui le touchait par son humeur abrupt.

Dadaïsme a inspiré à Malraux des sentiments mêlés, où le retrait l'emporte. Certes, il s'est intéressé à Dada, il a assisté au moins à l'une des manifestations collectives: "Je l'aperçus (...) vers 1920, écrit André Germain, dans une réunion dadaïste à laquelle nous étions convoqués pour écrire, à quarante, une pièce"<sup>1/</sup>. Il aura même trouvé valable la démarche du Dadaïsme dans la mesure où celui-ci entendait en finir avec les persistances d'un passé médiocre. Mais le Dadaïsme lui parut bientôt trop bruyant, gesticulant, et vaticinant. Au reste, rien de commun entre l'individualisme nihiliste des Dadas et le souci dont Malraux, déjà témoin de sauver la personne; entre leur volonté de recuser la culture et son respect de l'héritage spirituel.

On a vu que Malraux rencontrait des peintres à A c - t i o n. Mais il ne les voyait pas que là, et en fréquentait qui ne venaient guère à la revue: Picasso, Juan Gris, familier de Max Jacob, Braque, le sculpteur Henri Laurens,

<sup>1/</sup> GERMAIN (André), La bourgeoisie qui brûle, Paris, Sun, s.d. (1951), p:266.

tous deux liés avec le peintre Galanis, lui-même ami de Malraux. Parmi les artistes que fréquentait alors Malraux, ses préférences allaient à Picasso et à Derain. Il appréciait aussi Deketrois Galanis, d'ailleurs influencé par Derain, qui fut pour lui un véritable ami. Il retint Malraux par un talent précis, d'une extrême pureté et lui inspira sa première page de critique artistique: "La peinture de Galanis", préface au catalogue d'une exposition de tableaux, de dessins et de gravures de l'artiste, tenue du 3 au 18 mars 1922, à la Galerie de la Licorne à Paris. En 1928, Malraux écrira encore un texte "A propos des illustrations de Galanis", qu'il publiera dans Arts et métiers graphiques 1/, et trois ans plus tard, il reproduira pour le Dictionnaire biographique des artistes contemporains, par Edouard-Joseph, sa préface de 1922, mise à jour sur le plan iconographique.

Malraux allait voir Galanis, et il lui arrivait, le soir, de déambuler avec lui et d'autres amis, dans les quartiers voisins. L'un des rares souvenirs personnels que Malraux ait confiés à l'impression, se rapporte à certaine de ces équipes:

"Je me souviens qu'un soir de 1920, un de ces soir où les démons sauvages de la poésie habitaient encore le vieux Montmartre provincial et où une ivresse légère et volontaire libérait chez quelques hommes qui semblent vouloir l'oublier aujourd'hui un monde d'histoires incomparables, le hasard du déceuvrement nous conduisit - dix peut-être - chez un peintre qui habitait en face du Sacré-Coeur une immense bâtisse de planches, aujourd'hui disparue, qui s'appelait le Panorama parce qu'un Christ décoloré y souffrait la passion au centre de 2200 mètres de toile. Le propriétaire était mort, ou avait oublié l'existence de la maison; des peintres logeaient là. Ils peignaient au son d'un harmonium que tourmentait, à partir de 6 heures, un vieillard d'aspect noble mais peu humain, qui jouait Wagner

---

1/ MALRAUX (André), "A propos des illustrations de Galanis", in Arts et métiers graphiques, 1 avril 1928, n°290, no:4.

en discutant, avec quelque brocanteur convié, des lieux où le véritable Napoléon avait achevé sa vie, tandis que le faux mourait à Sainte-Hélène. Il était 11 heures du soir, le froid piquait. Nous causions depuis une demi-heure dans la chambre de notre ami lorsque nous crûmes entendre des sons inquiétants.

Et nous voilà sortis en longue file, l'un derrière l'autre, le peintre élevant au-dessus de sa tête sa lampe-pigeon comme une auréole et chacun marchant avec lenteur et soin, vaguement inquiet, pour ne pas tomber (l'escalier était une échelle). Des hommes étaient couchés en bas, qui se levèrent lorsque nous les interpellâmes, répondirent à notre question par des cris... Tout s'expliqua enfin: c'étaient des aveugles de la Butte qui s'étaient réfugiés là. Je revois la forme de ces hommes appuyés les uns sur les autres, nos silhouettes sortant à peine de l'ombre, et, dans la lumière, le peintre, stupéfait, les cheveux en broussaille, tenant à la main un fleuret dont il s'était armé à tout hasard et qui accrochait une ligne droite et mince de lumière jaune.

Nous partîmes, poursuivis par cette image de Breughel, à la fois poignante et burlesque, et Galanis nous conduisit chez lui. Là, dans cette pièce où Léon Bloy avait lutté contre sa longue misère, où rôdaient encore des échos de la tragédie d'Utrillo, où semblait s'être établie depuis des années et des années cette fantaisie tragique dont André Salmon a fait une poésie, dans cette pièce où l'ombre déformé de nos mains évoquait le geste des aveugles de tout à l'heure, Galanis ouvrit le petit harmonium qu'il a construit et décoré lui-même, s'assit et joua. Tous nous dressâmes l'oreille: c'était du Bach" 1/.

Cependant Malraux a eu des contacts avec Georges Gaborry. Mais ce sont des liens très étroits qui se sont desserrés complètement à partir de l'année 1922.

Il est très vrai que le Malraux de 1920 n'est pas encore celui de 1926, et rien n'est moins singulier. Touché, certes, par l'angoisse que provoque le spectacle de l'univers non-sens, sceptique à l'endroit des programmes

---

I/ Ibid., pp: 230, 231.

et des systèmes, méfiant à l'égard des hommes avant de les avoir éprouvés; et réagissant à tout cela avec une gaieté parfois légèrement sarcastique et par des inventions biscornues que recueillent les premières oeuvres. Mais bien décidé à ne pas s'en tenir à cela, à se développer au contraire, à s'affirmer, à conquérir. L'une des expressions de ce désir, ce sont alors, avec les premières ébauches d'action, les recherches multiples, encore un peu guidées par la fantaisie, dans les domaines les plus diverses de la connaissance; c'est la poursuite, encore capricieuse, de rencontres, avec les innombrables visages d'art. De ses expériences, Malraux ne pouvait s'entretenir ni avec Gabory ni avec ses pareils.

Pascal Pia fut cependant un témoin et un confident plus proche de la pensée du jeune Malraux. Il le rencontra à A c t i o n, en 1920, et fut bientôt introduit par lui à la C o n n a i s s a n c e. Les deux hommes se plurent rapidement. Pia avait de quoi séduire Malraux. Il avait même une jeunesse aventureuse. A Paris, il passait maintenant le temps à flâner dans les rues et dans les bibliothèques. Pia apportait à Malraux ce qu'il pouvait certes trouver chez d'autres: un désenchantement précoce masqué par la fantaisie et par l'ironie, des gestes audacieux, le goût pour les individualités fortes et libres du présent et du passé. Mais tout cela, chez Pia, était réfléchi, soutenu par une intelligence aigüe, et placé, en toute conscience, à la suite d'une tradition de pensée, de sensibilité et d'art indépendant, dont les expressions, des plus anciennes aux plus récentes, lui étaient familières. Pia a entretenu occasionnellement la curiosité de Malraux pour certains écrivains originaux, mais généralement peu connus, de tous les temps: libertins, aventuriers, voyageurs, farceurs, érudits bizarres. Non sous l'influence, mais

dans la compagnie de Pia s'est constitué un savoir de Malraux qui nourrira ses attitudes initiales, se transposera dans ses premières pages, et l'imprénera au point de fonder certains aspects de sa personnalité, dont il dotera des personnages de son oeuvre. Chez Pia, Malraux découvre cette unité, qu'il affectionne, de l'expérience multiple et variée, de la conscience et du pouvoir d'expression, mais assortis, comme il l'aime encore, du souci de la tradition et du goût. En 1947, les Dessins de Goya au Musée de Prado, puis, trois ans plus tard, Saturne seront dédiés à Pascal Pia.

Nous avons déjà remarqué que Malraux appréciait beaucoup Les peintres et les artistes. C'est la raison simple pour laquelle les grands centres d'intérêt du jeune Malraux sont l'art, le cinéma et la littérature. Grâce à des voyages qu'il a faits souvent il ne négligeait pas de visiter musées et galeries tant à Paris qu'à l'étranger. Il fréquentait assidument le Musée Guimet; il a visité le musée de Tervuren, en Belgique, et des musées allemands. - C'est alors qu'il prit contact avec l'Histoire de l'Art d'Elie Faure, d'ailleurs très rééditée en 1920. Bien plus, dès cette époque, sa curiosité s'était fixé sur le sujet que ses futurs ouvrages développent: la psychologie de l'art. De toute sa vie il donne une plus grande importance à l'art que les autres. La Tentation de l'Occident qu'il a publié en 1926 nous montre sa précoce curiosité pour l'art. La tentation, publiée peu après le second retour d'Indochine, fait apparaître une expérience de l'art Extrême-Oriental sensiblement enrichi au contact d'oeuvres étudiées sur place 1/:

"Je suis en art comme en religion, (...) J'aime la musique comme j'aime la littérature, mais ce que je connais vraiment bien c'est l'art, la peinture et la sculpture. En littérature, je suis limité par les langues, mais il n'y a pas

---

I) La jeunesse littéraire d'André Mal..., op. cit., pp: 40, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54.

d'oeuvres d'art au monde que je ne connaisse"1/.  
Ainsi veut-il distinguer le domaine de l'art des autres domaines.

"La volonté de création artistique ne se semble pas plus opposer à la volonté de transformation du monde que la pensée scientifique par exemple... Quand j'essaie d'exprimer ce que m'a révélé la révolution espagnole, j'écris l'Espoir; quand j'essaie d'exprimer ce que m'ont révélé l'art et sa métamorphose actuelle j'écris les Voix du silence, c'est tout..." 2/.

Le Musée imaginaire est, dans une certaine mesure, une nouvelle bible. Etant donné qu'il rassemble et confronte les grands chefs-d'oeuvre de l'art mondial il est plus riche qu'un musée réel. C'est une révolution très importante pour les arts plastiques. Grâce à la technique plus développée nous trouvons les moyens de reproduire en noir et en blanc et quelquefois en couleur toutes les peintures et toutes les sculptures du monde. "Les arts plastiques ont inventé leur imprimerie" 3/, comme les oeuvres littéraires l'ont déjà inventée. Les arts du passé nous ont fait retrouver aussi le passé. Nous pouvons regarder pour la première fois côte à côte les chefs-d'oeuvre créés par les hommes de tous les temps, être saisis par les chefs-d'oeuvre et méditer ce qu'ils nous disent encore. Pour la première fois une génération humaine peut recueillir avec émerveillement l'héritage de la culture du monde.

Malraux retrouve dans l'art comme dans les luttes de la révolution ou de la Libération, la poignante solidarité humaine, étendue cette fois à toute l'histoire du monde.

---

1/ STEPHANE (Roger), "Fin d'une jeunesse", in Nouvelles littéraires, le 3 avril 1952, pp:58-62.

2/ Ibid., pp: 58-62.

3/ MALRAUX (André), Les voix du silence, Paris, Gallimard, 1951, p: 14.

doit représenter la suprême sagesse. La beauté c'est la possession, par l'art, des rêves de perfection de l'homme.

Nous vivons dans une civilisation sans absolu, où les religions achevent de mourir. L'art d'aujourd'hui peut faire vivre des abstraction ou de rêves. Il ne saurait figurer des idoles ou des esprits, il n'a pu construire ni un tombeau ni un temple. Pour les artistes, l'art est "le successeur de l'absolu"<sup>1/</sup>.

"Ni art ni culture ne sont des ornements de l'oisiveté; ce sont des conquêtes acharnées de l'homme pour dresser, en face du monde réel, un monde qui n'appartient qu'à l'homme"<sup>2/</sup>.

Dans l'oeuvre d'André Malraux la question du destin est une clé de voûte. C'est le terme qui donne sens à son oeuvre. C'est une unité et une cohérence internes. Malraux l'a déjà peint profondément dans ses romans et dans ses récits. Mais il nous en donne la définition la plus complète dans les Voix du silence, et ce sera pour nous un point de départ satisfaisant:

"Nous savons bien que ce mot (le destin) tire son accent de ce qu'il exprime la part mortelle de tout ce qui doit mourir. Il y a en nous une faille tantôt éclatante et tantôt secrète, qu'aucun dieu ne protège toujours: les sains appellent aridité leur désespoir, et " Pourquoi m'as-tu abandonné ?" est, pour le christianisme, le cri de l'homme. Le temps coule peut-être vers l'éternité, et sûrement vers la mort. Mais le destin n'est pas la mort, il est fait de tout ce qui impose à l'homme la conscience de sa condition; (...) Le destin est plus profonde que le malheur. C'est pourquoi, contre lui, l'homme s'est si souvent réfugié dans l'amour; c'est pourquoi les religions défendent l'homme contre lui-même lorsqu'elles ne le défendent pas contre la mort - en le reliant à Dieu ou à l'univers"<sup>3/</sup>.

La réflexion n'est jamais pour Malraux une démarche purement intellectuelle: elle s'appuie toujours sur une

---

1/ Les Voix du silence., op. cit., p:599.

2/ "Entretien avec Malraux", in Arts, 30/11/ 51.

3/ Les Voix du sil...., p: 628.

expérience devenue "lucidité". Une civilisation commence à s'écrouler à travers les failles qui se forment, le destin vient prendre possession d'une humanité qui ne se protège pas contre lui. L'homme voit tomber morceau après morceau, tout le roseau des habitudes d'agir et de penser qui lui donnaient sa place dans un univers à sa mesure, qui lui procuraient un sentiment de sécurité en l'empêchant de voir le vrai visage de sa condition d'homme. Livré à lui-même l'homme découvre l'étrangeté du monde et l'absurdité de sa condition.

Chez Malraux la civilisation occidentale tout entière se trouve ruinée de manière radicale et définitive. L'Orient chez Malraux, est considéré de deux manières: tout d'abord d'un point de vue historique: les premières civilisations méditerranéennes ont été orientales; elles ont été remplacées peu à peu par une manière toute nouvelle, toute différente de concevoir l'homme et le monde: la civilisation occidentale dans laquelle la tradition orientale a été complètement dissoute. Ensuite d'un point de vue géographique, Malraux considère l'Orient ( la Chine et l'Inde surtout) en l'opposant à l'occident. L'Occident qui découvre l'homme se dresse contre et impose un nouvel ordre du monde. L'Histoire nous apprend que les civilisations et les cultures constituent autant d'univers incomparables n'ayant rien de commun. C'est ainsi que l'homme est entièrement défini par la culture à laquelle il appartient; et c'est elle qui donne forme à son existence:

"Qu'il s'agisse de Dieu dans les civilisations religieuses, ou du lien avec le cosmos dans les civilisation antérieures, chaque structure mentale tient pour absolu, inattaquable, une évidence particulière qui ordonne la vie, et sans laquelle l'homme ne pourrait ni penser ni agir. (...)  
Elle est à l'homme ce que l'aquarium est au poisson qui y nage. C'est elle qui saisit et possède

l'homme; lui la possède jamais tout entière" 1/.

L'homme découvre son passé à mesure qu'il s'éloigne de ses dieux, et ce passé cesse d'être intelligible. L'éternelle identité de l'homme avec lui-même qui "fut pour toutes les religions une évidence", ne l'est plus pour la civilisation européenne: "à l'agnostique le sens du passé échappe autant que celui de l'aventure même" 2/.

Malraux se rapproche de Nietzsche: tous les deux sont agnostiques. Et tous les deux fondent leur agnosticisme sur la nécessité de maintenir et de promouvoir la dignité de l'homme. "Dieu est mort" qui est une affirmation de Nietzsche est adapté par Malraux dans une perspective toute différente. C'est un cri de triomphe pour Nietzsche et elle correspond à une nécessité; il faut que Dieu meurt pour que l'homme vive. C'est ce dont il s'agit, c'est une option fondamentale: vie de Dieu et mort de l'homme, ou mort de Dieu et vie de l'homme. Mais la perspective, pour Malraux, est un peu différente. Il naît et vit dans un monde où Dieu est déjà mort. C'est un fait, pour lui, qui n'a pas pour conséquence la vie de l'homme puisque l'homme est mort après Dieu.

---

1/ "Entretien avec Malraux", in l'Expresso, 21 mai 1955, p:15.

2/ MALRAUX (André), Le Musée Imaginaire, Paris, Gallimard, 1964, p: 60.

A) Les lectures d'André Malraux:

Liée à tous les courants littéraires et intellectuels, la réflexion de Malraux s'alimente également à des sources qui lui sont propres: ses lectures. De même que l'artiste découvre sa vocation dans une longue fréquentation du monde des oeuvres, de même l'écrivain découvre la sienne au contact des oeuvres littéraires et des personnalités qu'il découvre derrière elle:

"Qu'un artiste commence tôt ou tard à peindre, à écrire, à composer, et quelque soit la forme de ses premières oeuvres, il y a derrière elles l'atelier, la cathédrale, le musée, la biblio, l'audition" 1/.

Quelle est la bibliothèque de Malraux ? Ses lectures sont très vastes: sa culture littéraire n'a d'égale que sa culture artistique. Puisque Malraux faisait partie du milieu de la Nouvelle revue française, on peut supposer que toute une partie de ses lectures est constituée par les oeuvres contemporaines, françaises et étrangères, qui sans cesse affluaient vers ce milieu. Il faut ajouter à cela une connaissance très approfondie des classiques, français et étrangers. Cependant, lorsque nous parcourons les récits de Malraux, nous constatons qu'il est des noms et des oeuvres plus fréquemment cités et souvent -en particulier dans les Voix du silence- ils servent de points de départ à la méditation ou d'exemples dans l'analyse: ainsi Eschyle, William Shakespeare, Blaise Pascal, Lev Tolstol, F.M. Dostoievski, F. Nietzsche. On devine aisément derrière ces noms, des oeuvres qui ont pour Malraux une importance plus grande et qui exercent sur lui une certaine fascination; ou plutôt des oeuvres qui lui sont plus proches parce qu'il se sent lié à elles

---

1/ Les Voix du silence, p: 313.

par des liens plus profonds et plus personnels, ceux d'une sorte de fraternité spirituelle. Il faut citer aussi T.E. Lawrence qui, plus d'ailleurs par sa personnalité que par ce qu'il a écrit, n'a cessé d'intriquer Malraux, ainsi qu'il l'avoue lui-même 1/. Une seule fois, cependant Malraux a parlé de ses lectures; à un journaliste qui l'interrogeait sur les œuvres qui, à ses yeux, ont une certaine importance, il répond:

"Il est plus difficile qu'on ne croit de connaître les influences qu'on a subies. J'ai admiré Nietzsche et Dostoïevski, Anatole France et Maurice Barrès, Gide, Claudel, Saurrès; et comme tous les adolescents de ma génération, les poètes. Le premier choc, non, je ne le retrouve pas...; sans Hugo, comme tout le monde... Mais je me souviens de deux chocs d'adolescence très violents: Michel-Ange à Florence et Michelet" 2/.

Il est évident qu'une telle déclaration, nécessairement rapide et incomplète, est purement indicative, et que ces auteurs cités en vrac, n'ont pas pour Malraux la même importance. Certains d'entre eux étaient généralement admirés au moment de sa jeunesse.

Lorsque Malraux dit avoir admiré Anatole France, il s'est certainement senti complice de son ironie aimable quoique féroce, de son esprit lucide, brillant, irrespectueux, volontiers anarchiste - traits, qui, pour une part, caractérisent d'ailleurs également l'intelligence de Malraux lui-même, bien que souvent cachés sous un style volontiers tendu et emphatique.

L'admiration pour Barrès ne doit pas nous étonner: n'oublions pas que cet écrivain a été pendant longtemps le "prince de la jeunesse", et si Malraux à son tour est séduit par lui, c'est sans-doute d'abord à cause de son nationalisme et de son patriotisme. Dans un témoignage reproduit dans un petit livre de Pierre de Boisdeffre Barrès parmi nous, Malraux écrit:

---

1/ PICON (Gaeton), Malraux par lui-même, Ed. du Seuil, 1953, note: 4.

2/ "Entretien avec Malraux", in Nouv. Litt. 3 avril 1952.

"Son nationalisme n'était pas d'ordre politique (...) Le plan sur lequel il entendait penser et défendre la France était autre. (...) Je crois avoir compris Barrès lorsque, soldat de la Meuse, je trouvais si souvent au mur d'une chambre, sous quelque décoration, la photo d'un mort à l'ennemi. Barrès avait un sens épique de la continuité française selon Michelet succédait aux chansons de geste. (...) Il semble avoir été conscient, à plusieurs reprises, de ce que le Grand Barrès était celui qui défendait sur le Rhin, à ses yeux symboliques, non la Lorraine, mais l'idée qu'il se faisait de l'Occident" 1/.

Malraux a été attiré par le ton de Barrès: l'obsession de la mort et le désenchantement, souvent teinté de nihilisme, que son oeuvre laisse deviner; par "l'attitude" aussi de Barrès: son goût de l'énergie, la recherche d'une certaine qualité d'être, mélange d'imaginaire ou de vérité. Par ailleurs on trouve déjà chez Barrès des oeuvres où la réflexion sur l'art devient le prétexte d'une méditation sur les civilisations du passé: l'auteur du Gréco ou le Secret de Tolède préfigure déjà celui des Voix du silence.

L'Oeuvre de Nietzsche s'est imposé au public français après la guerre. Malraux y admire l'idée d'une vie héroïque et d'un humanisme dans lequel l'homme tient tout de lui-même et ne doit rien aux dieux. Il y a certainement une affinité profonde entre Malraux et Nietzsche. Elle vient de ce que Malraux a trouvé en Nietzsche une doctrine (une foi) répondant à la fois aux exigences de son tempérament et au besoin dans lequel se trouvait sa génération de jeter les bases d'une éthique nouvelle; et la mise en question des valeurs traditionnelles correspond à ce "renversement des valeurs" que Nietzsche exige de ses disciples comme la condition première de toute morale héroïque. Par ailleurs il est très probable que Malraux aurait été séduit

---

1/ De BOISDEFFRE (Pierre), Barrès parmi nous, Paris, Amiot-Dumont, 1952, pp: 189, 190.

par la méthode d'interrogation des cultures et des civilisations qui se révèle dans la Naissance de la tragédie et que lui-même allait pratiquer dès la Tentation de l'Occident pour la reprendre dans la Psychologie de l'Art.

Malraux admirait Gide en qui la génération de l'après guerre pensait avoir trouvé son maître à penser. Gide avait su rejoindre et exprimer avec force et séduction les grandes préoccupations de cette génération, en même temps qu'il lui proposait une orientation de vie. Tout d'abord il se dresse contre l'ensemble des traditions religieuses, morales et sociales.

Cherchant à ramener l'homme à lui-même, Gide propose une doctrine qui "s'efforce d'être une délivrance et une guête de joie" 1/. Son oeuvre, à ce moment déjà, apparaît comme une tentative de constituer une image de l'homme qui doive tout à l'homme: une sagesse qui soit une religion de l'humain. C'est que Malraux remarquablement en lumière en 1939, lors d'un débat sur Gide:

"En Gide s'exprime aujourd'hui un des grands courants humains - Phidias, Montaigne, Goethe - que je définirais tout provisoirement: l'apologie de l'homme attaqué par les dieux(...) L'intention de Gide, de toute évidence, est de nous proposer une image de l'homme (dans sa complexité plutôt que dans sa profondeur), pour laquelle les questions maudites ne se posent pas. Il s'agit là d'un des plus grands problèmes humains: que peut l'esprit des hommes contre la mort? Problème d'autant plus malaisé, et plus poignant peut-être, que Gide a dû le poser dans le particulier presque sans aide et sans appel métaphysique" 1/.

C'est encore Malraux qui caractérise le plus parfaitement ce rôle de Gide lorsqu'il écrit: *André Gide*.

"Il ne faut pas considérer <sup>André Gide</sup> comme un philosophe. Je le crois tout autre chose: un directeur de conscience. C'est une profession admirable et singulière; mais beaucoup de jeunes gens aiment à être dirigés. (...) Par ses conseils il n'est peut-être qu'un grand homme de "ce matin" - une date. Mais par cela, autant que par son grand

1/ Intervention de Malraux dans un débat sur Gide, Chhiers de la Quinzième, 6. cahier de la 20. série, 5 avr. 1939, p:50.

2/ IBID.,

talent d'écrivain qui le fait par bonheur le plus grand écrivain français vivant, il est un des hommes les plus importants d'aujourd'hui. A moitié de ceux que l'on appelle les "jeunes". Gide, a révélé la conscience intellectuelle" 1/.

Parmi les écrivains étrangers qui font leur entrée dans le monde des lettres françaises, le plus important est sans-doute Dostoïevski. Pour Gide, Dostoïevski révèle l'existence d'un domaine de la vie intérieure qu'ignorait la tradition classique. Le roman occidental ne s'occupe que des relations des hommes entre eux, de leurs rapports passionnels ou intellectuels, des problèmes posés par l'existence de l'homme dans une famille, dans une société, un milieu, des circonstances données, mais jamais, -sinon d'une manière purement intellectuelle ou spéculative - on ne met en lumière les rapports que l'individu entretient avec lui-même et avec les réalités qui le dépassent. Dostoïevski précisément dévoilera ce monde souterrain, plus profond que l'apparence, où la vie dialogue avec l'éternité, où se nouent les noeuds secrets de la personnalité, où les grands problèmes de l'existence (Dieu, le salut, l'âme etc...) sont vécus et non plus seulement pensés. Pour les premiers lecteurs de Dostoïevski ces personnages portaient la marque de "l'âme slave" ou celle du déséquilibre de leur créateur, et on n'hésitait pas à supprimer les passages trop étrangers: les Karamazov devenaient une énigme policière. Gide au contraire montre que ce sont ces tourments précisément qui font la richesse de Dostoïevski et la valeur profonde de ses romans. Les mobiles de l'action des personnages ne sont ni la raison ni les passions auxquelles est habitué l'Occident, et la trajectoire de ces personnages à travers le roman est toujours définie par la recherche du salut. Leur problème n'est pas "comment faire", mais "comment vivre", comment être, comment concevoir le rapport entre l'homme et Dieu.

---

1/ "Aspects d'André Gide", in Action, avril-mai 1922, p:21.

En même temps que l'on commence ainsi à comprendre Dostoïevski, beaucoup trouvent dans ses romans des héros qu'ils sentent fraternels. On pouvait parler alors d'une actualité de Dostoïevski", car le problème qui se posait à cette génération, dont Malraux fait partie, est en fait assez semblable à celui des héros de Dostoïevski: comment vivre, comment "être". Une formule revient souvent chez Dostoïevski: "Si Dieu n'existe pas, tout est permis". Si Dieu n'existe pas, l'homme doit reinventer son propre destin, donner une signification à son existence, donner un sens à sa liberté, et ils semble bien que le problème du salut se pose à l'homme en termes d'autant plus urgents et plus angoissants que Dieu s'éloigne davantage. Or telle est bien la condition de l'après-guerre: Dieu a sombré dans l'écroulement universel des valeurs, et la nécessité du salut s'impose.

L'admiration de Malraux pour Dostoïevski ne doit donc pas nous étonner. Il découvre dans cette oeuvre le mystère que l'homme est pour lui-même: l'image d'un homme engagé dans des rapports avec l'au-delà des choses. Il y perçoit aussi une préoccupation de "salut": la recherche d'une orientation fondamentale qu'on doit se donner à soi-même en réponse aux grandes interrogations humaines - Dieu, autrui, le Mal, la mort- qui seront plus tard la hantise de Malraux lui-même. L'oeuvre de Dostoïevski révèle un univers romanesque, un monde créé par le romancier, vaste et peuplé de héros puissamment marqués par le génie de leur créateur. Très souvent du reste Dostoïevski, avec Tolstol, servira d'exemple à Malraux lorsqu'il parlera du geste créateur de l'artiste.

L'oeuvre et la pensée de Pascal, pourtant, lui, sont très familières et il a conscience de l'existence d'une parenté d'esprit entre cet auteur et lui-même, de "l'accent pascalien" de son oeuvre. Selon Pascal, l'homme est un

néant suspendu entre deux infinis - un néant que Dieu arrache à sa condition par l'incarnation et la grâce qui instaurent dans l'histoire humaine et à l'intérieur même de chaque homme une dialectique du temps et de l'éternité. L'image pascalienne de l'homme et la démarche de l'esprit qu'elle suscite est singulièrement proche de celles de Malraux et la pensée de Pascal est déjà, comme celle de Malraux, une pensée interrogative.

S'intégrant dans le mouvement propre de la pensée de Malraux, les lectures ont eu pour rôle principal de contribuer à poser et à approfondir le problème de l'homme et du destin. Les lectures de Malraux, en somme, entrent profondément dans le mouvement de sa pensée: plus que des influences subies elles sont des rencontres et des dialogues qui suscitent la réflexion mais ne la remplacent pas. En fait, l'attitude de Malraux devant l'univers des livres ressemble à celle qu'il prend devant le monde de l'art.

On peut définir dans quel contexte historique la pensée et l'oeuvre de Malraux se sont élaborées: la "crise de conscience", la mise en question des valeurs et de l'image traditionnelle de l'homme, la recherche d'un sens nouveau à donner à l'existence humaine. C'est à travers le nouveau mal du siècle que Malraux a découvert peu à peu cette image de l'homme que l'oeuvre nous révélera. Les lectures n'ont fait que l'aider à prendre conscience des courants d'idées qui traversaient sa génération et à donner forme à des intuitions que l'attention aux événements suffisait à faire naître. Les années de l'après guerre constituent la première expérience de Malraux, expérience qu'il s'agira, pour reprendre une de ses formules, de "transformer en conscience" 1/.

---

1/ L'Espoir, op. cit., p:

B) Le sens que Malraux donne au mot "culture":

On ne s'aventurera pas ici dans le labyrinthe d'une définition de la culture. Considérons seulement la culture comme l'ensemble des idées, des passions, des sentiments, qui anime toute la vie sociale, qui assure une certaine communication entre ses membres, et qui s'acquiert et s'affirme surtout dans les systèmes éducatifs, les activités artistiques, les moyens d'information, ainsi que dans leur contestation directe. La culture est ce qui permet à l'homme de s'épanouir pleinement et une politique de la culture doit assurer les moyens d'un tel épanouissement.

André Malraux oppose les problèmes qu'il avait à résoudre. Pour lui l'Amérique est un morceau de l'Europe; les héritiers de la culture, ce sont les français; la culture est l'héritage de la noblesse du monde. Il évoque l'homme du XX. siècle seul en face du c o s m o s. Il ressuscite le premier instant au cours duquel l'homme des cavernes a pris conscience de son pouvoir d'artiste, quand il se sentit le frère de la nuit étoilée. Il démele les rôles respectifs des propagandes religieuses et politiques dans la peinture. Il avait examiné les conditions de l'artiste dans le monde moderne et comment les idéologies et les mots d'ordre totalitaires s'opposaient à l'épanouissement de sa personnalité.

"Qu'appelons-nous "culture" ? (...) Pas un ensemble de connaissances. Mais prenons garde: certains éléments de la connaissance en font certainement partie. Par exemple, l'effort de l'histoire pour rendre le passé intelligible. Et le même effort dans les sciences, effort pour rendre le monde intelligible; la nature de l'univers et de la matière. La culture nous apparaît donc d'abord comme la connaissance de ce qui a fait de l'homme autre chose qu'un accident de l'univers. (...) Et depuis que l'homme est en face du cosmos, la culture aspire à devenir de la noblesse du

monde.(...) La culture est l'ensemble de toutes les formes d'art, d'amour et de pensées qui, au cours des millénaires, ont permis à l'homme d'être moins esclave. (...) Ainsi art et culture nous apparaissent-ils comme l'expression de la plus profonde liberté. C'est pourquoi les totalitaires, pour justifier la direction qu'ils imposent à l'art, tendent d'importer à leur idéologie le rayonnement d'un monde de rêve et de passion: le grandiose domaine du monde gothique.(...) Toute culture profonde, en devenant monotone, devient une aventure, au sens où la physique moderne en est une. Sans-doute pour longtemps. Il a fallu plus de siècles pour élaborer l'astronomie que pour dire la terre ne tournait pas. Notre culture est une interrogation orientée par la volonté d'accroître la connaissance de l'homme"1/.

Malraux peut dire que la matière première de l'art n'est pas la vie, mais un art, style pré-existant. Tel est le destin de tout créateur, tel celui de qui veut imposer à l'homme une nouvelle vision de l'homme. Tout humanisme qui se crée est d'abord construit d'éléments empruntés.

"Chaque race, et peut-être chaque grande culture, obligent ceux qui sont soumis à la création d'un réel particulier (...) et notre première faiblesse vient de la nécessité où nous sommes de prendre connaissances du monde grâce à une grille chrétienne"2/.

Pareil à tous, toujours, et cependant différent en raison de sa culture, mais plus encore du fait que sa culture ne lui suffit pas et qu'il s'est découvert la mission de construire, à partir de ces fondements communs de la nature et de la civilisation, un édifice plus beau que ceux qui ont été bâtis avant lui et plus décisivement si possible, témoignera pour l'homme.

---

1/ Discours prononcé pour la séance de clôture des Manifestations Littéraires de l'Oeuvre du XX. siècle et publié dans *C a r r e f o u r* de mercredi 4 juin 1952, sous le titre de "Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous"?

2/ MALRAUX (André)"D'Une jeunesse européenne", in *Ecrits*, Paris, B,Grasset, 1927, p:137.

"Civilisé s'oppose à grossier; cultivé s'oppose d'abord à l'ignorant. Et pourtant l'homme de connaissances a semblé souvent une caricature de l'homme cultivé. Sans-doute celui-ci est-il un homme de livres, d'oeuvres d'art, un homme lié à témoignages particulières du passé, mais peu importerait qu'il fût l'homme qui connaisse ces témoignages s'il n'était pas d'abord l'homme qui les aime. La vraie culture lorsque les oeuvres ne sont pas documents: lorsque Shakespeare est présent... La connaissance c'est l'étude de Rembrandt, de Shakespeare ou de Monteverdi; la culture c'est notre émotion devant la Ronde de nuit, la représentation de Macbeth ou l'exécution d'Orphée. La culture de chacun de nous, c'est le mystérieuse présence dans sa vie de ce qui devrait appartenir à la mort" 1/.

Encore une grande culture n'est-elle pas, sur le mode épique, un "atelier d'antiquaire supérieur" 2/.

"Pour l'essentiel, l'homme est ce qu'il cache. (...) Un misérable petit tas de secrets... l'homme est ce qu'il fait. L'homme est au-delà de ses secrets. (...) Les millénaires du ciel étoilé m'ont semblé aussi effacés par l'homme, et que nos pauvres destins sont effacés par le ciel étoilé... Ce qui touche la culture européenne est ce qui m'intéresse le plus ces-temps-ci. (...) Tous les noms illustres, Molière, La Rochefoucauld et Pascal et Goethe, Bacon et Shakespeare, Cervantes et les autres, se mêlaient sous la passion fanatique de gens qui défendaient ce à quoi ils avaient donné leur vie, la Culture est une religion. Mais beaucoup prenaient conscience du banal mystère humain, tel qu'ils l'avaient rencontré dans les cliniques, les maternités et les chambres de mourants. (...) La culture ne nous enseigne pas l'homme, elle nous enseigne tout modestement l'homme cultivé, dans la mesure où il est cultivé; comme l'introspection ne nous enseigne pas l'homme, mais tout modestement l'homme qui a l'habitude de se regarder ! (...)

---

1/ Allocution prononcée le 15 mai à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Institut de Français de New-York.

2/ MALRAUX (André), Les Conquérants, Paris, B? Grasset, 1927, p: 234.

La culture considérée comme une valeur suprême, aboutit inévitablement à faire pousser les mandarins chinois... Son objet a toujours été de fonder la vie en qualité, (...) mais c'est tout autre chose que de la fonder en vérité !

Trois livres tiennent en face de la prison... Robinson, Don Quichotte, l'Idiot ... Dans trois cas (...) un homme nous a donné initialement comme s'il était séparé des hommes, Robinson, par le naufrage, Don Quichotte par la folie, le Prince Muichkine par sa propre nature. (...) La confrontation de chacun de ces trois livres solitaires avec la vie, le récit de la lutte pour détruire sa solitude, retrouver les hommes. Le premier lutte par le travail, le seconde par le rêve, le troisième par la sainteté. (...) Daniel de Foe n'était pas naufragé, Cervantes n'était pas fou, Dostoïevski n'était pas saint ! (...) Les trois grands romans de la conquête du monde ont été écrits, l'un par un ancien esclave, Cervantes, l'autre par un ancien bagnard, Dostoïevski, le troisième par un ancien condamné à pilori, Daniel de Foe. Le grand artiste tire son personnage de ses découvertes. Sa psychologie, c'est une introspection au service d'une prédication. (...) Les secrets nous dévoilent l'homme... à peu près comme la science nous a dévoilé le sens de l'univers (...) Notre fiction-drame, roman - implique une analyse de l'homme. Mais il est clair que cette analyse, seule, ne serait pas un art. (...) Nous sommes dans un domaine cosmique, dans le domaine antérieur aux religions, antérieur même à la mythologie. L'idée de création du monde n'est pas encore conçue. On tue dans l'éternel. Les dieux ne sont pas nés (...) Depuis le Zend-Avesta jusqu'au coran, l'homme est incapable de prendre conscience du monde autrement qu'à travers une religion; au XV. siècle, le monde connu, en son entier, pense religieusement. (...) Quand l'homme avait cessé d'être prisonnier, il avait rencontré nécessairement la mort: se concevoir mortel. Il avait commencé donc lutter contre la mort (...) Qu'il s'agisse de Dieu dans les civilisations religieuses, ou du lien avec le cosmos dans les civilisations antérieures, chaque structure mentale tient pour absolu, inattaquable, une évidence particulière qui ordonne la vie et dans laquelle l'homme ne pourrait ni penser ni agir" 1/.

Dans les premiers romans de Malraux, on voit clairement

---

1/ Les Noyers de l'Altenburg, op. cit., pp: 89 à 138, la partie du colloque sur la culture.

s'insérer une race nouvelle entre les hommes d'actions et les terroristes: c'est la race des intellectuels. Le héros le plus centraux de ses romans, Claude, Lopez, Gisors, Garcia, Scali, font une grande place aux discussions artistiques et idéologiques plus que Perken ou Ferral. Malraux éprouve constamment le besoin d'intervenir pour intellectualiser l'expérience du lecteur. Ce même besoin se manifeste par l'existence d'un autre type de scène: les scènes où s'affrontent deux ou plusieurs personnages. Ce sont toutes de longues dialogues au cours desquels les personnages discutent et analysent leur action. Puisque agir, c'est agir lucidement et volontairement, il importe de montrer que les personnages agissent en connaissance de cause, sachant ce qu'ils font et pourquoi ils le font.

Les principales scènes de réflexion: celles qui opposent Garine et Tchen Dai, celles entre le narrateur et Garine à l'hôpital dans les Conquérants; dans la Condition humaine, toutes celles où intervient Gisors et notamment les dialogues avec Kyo, Tchen, Clappique, Ferral et May; dans L'Espoir, celles entre Puig et Ximenès, Manuel et Barca, Kiminès et Manuel, Hernandez et Moreno, Scali et Alvear, Guernico et Garcia, Scali et Garcia, et la discussion générale pendant la tentative de méditation à l'Alcazar; dans les Noyers de l'Altenburg enfin, tout le colloque de l'Altenburg.

Toutes ces discussions sont extrêmement abstraites et sont toujours menées par des personnages semblables: quelles que soient leurs idées, ils les expriment tous de la même manière, de la même façon, ils parlent le même langage: celui des intellectuels et plus précisément celui de l'intellectuel Malraux.

Ce qui est mis en question dans les scènes de réf-

lexion, c'est toujours une certaine conception de l'homme, comme le montre à l'évidence le long colloque de l'Altenburg qui a très probablement suscité le livre où il est inclus et dont le sujet est: "Permanence et métamorphose de l'homme". Ce qui est illustré dans les scènes d'action, c'est la lutte de l'homme contre sa condition d'homme: lutte contre le monde, contre lui-même. Les scènes de réflexion sont l'explication intellectuelle, la conceptualisation des scènes d'action, comme les scènes d'action sont l'illustration dramatique, la concrétisation des scènes de réflexion. Malraux écrit ce qu'il est convenu d'appeler des romans d'idées; il expose ses idées dans les scènes de dialogue et il les incarne dans des scènes dramatiques. Sans leur incarnation les idées ne seraient que de seches abstractions de romans à thèse; mais sans leur discussion, elles seraient beaucoup moins efficaces. L'examen détaillé de tous les aspects de la technique romanesque révèle toujours la même attitude chez Malraux: il veut engager le lecteur dans l'action, mais lui fournir en même temps la possibilité de réfléchir à cette action; il veut montrer et expliquer; il veut incarner une expérience, mais en même temps le conceptualiser. Les scènes d'action et de réflexion ne sont pas séparables: elles ne sont que l'envers et l'endroit d'une même pièce de monnaie: le génie littéraire de Malraux.

Au delà de l'aventure révolutionnaire, Malraux découvre une mythologie de l'histoire, une mythologie déjà pressentie dans deux de ses premières oeuvres: d'Une jeunesse européenne et la Tentation de l'Occident. Il a commencé à écrire D'Une Jeunesse européenne quand il avait vingt ans, et ce n'est qu'un cri d'angoisse sur le destin de la civilisation européenne:

"Des hommes veulent se délivrer de leur civilisation, comme d'autres voulurent se délivrer du destin... La vieille habitude... se dresse aujourd'hui en face du seul objet qui lui reste: l'homme... Notre civilisation depuis qu'elle a perdu l'espoir de trouver dans les sciences le sens du monde, est privée de tout but spirituel... Un élan dirige tout le XIX. siècle, qui ne peut être comparé, pour la puissance, qu'à une religion. Il se manifeste par une sorte de passion de l'homme qui prend en lui-même la place qu'il donnait à Dieu... Si Nietzsche trouve tant d'échos dans des coeurs désespérés, c'est qu'il n'est lui-même que l'expression de leur désespoir et de leur violence: l'homme est le seul objet digne de notre passion" 1/.

Les mythes -la mort, l'amour, l'art et la révolution- sont liés à l'existence de la personne humaine, ancrés au plus profond de notre moi. A travers eux, Malraux découvre le destin de l'humanité, l'ambition, la lutte, la volonté; il les transpose sur le plan de l'espèce, engagement, sacrifice... En luttant pour notre existence, nous refusons de vivre au niveau du néant: nous nous approprions notre destin; l'approfondissement de la communion aura raison de la solitude humaine: par le "faire", l'homme atteint à "l'être", l'homme se fait l'histoire; "l'organisation de l'Apocalypse", c'est aussi la justification de la vie. Il n'est pas vrai que le pessimisme de Malraux soit sans issu: pour lui, selon une vieille et illustre phrase, "point de besoin d'espérer pour entreprendre". En marge de l'histoire il a rencontré l'art. Le jour où fut sculpté le premier visage humain, "l'homme aussi a tiré l'homme de l'argile". Au delà de l'action il y a cette autre aventure: l'esprit prenant la forme de la pierre, d'un livre ou d'une toile, l'éternité enclose dans le secret d'une oeuvre d'art.

"L'art vit de sa fonction qui est de permettre aux hommes d'échapper à leur condition d'homme, non par une évasion, mais par une possession du destin. Et l'héritage

---

1/ D'Une jeunesse européenne, op. cit., pp:145,150.

culturel n'est pas l'ensemble des oeuvres que les hommes doivent respecter, mais de celles qui peuvent les aider à vivre(...) La tradition artistique d'une nation est un fait. Mais la soumission des oeuvres à l'idée d'une tradition repose sur un malentendu(...) L'art des masses ont cessé d'aller à l'art, et le rencontrer au flanc des cathédrales; mais aujourd'hui, il se trouve que, si les masses ne vont pas à l'art, la fatalité des techniques se fait que l'art va aux masses(...) Depuis trent ans, chaque art a inventé son imprimerie: radio, cinéma, photographie. (...) L'humanité a toujours cherché dans l'art son langage inconnu... La transformation de l'héritage culturel européen au XIX. siècle repose sur la découverte de la multiplicité des arts, et la volonté d'attendre d'une oeuvre d'art son caractère positif (...) Une civilisation est devant le passé comme l'artiste devant les oeuvres d'art qui l'ont précédé. Celui-ci s'accroche à telle ou telle oeuvre parmi les grandes, au musée ou à la bibliothèque, dans la mesure où elle lui permet de réaliser davantage son oeuvre propre. Les objets que l'on appelle beaux changent, mais les hommes et les artistes appellent beauté tout ce qui leur permet de s'exprimer davantage, de se dépasser eux-mêmes. L'homme n'est pas soumis à son héritage, c'est son héritage qui lui est soumis: ce n'est pas l'antiquité qui fait la renaissance, c'est la renaissance qui a fait l'antiquité (...) L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert. Mais il se conquiert lentement, imprévisiblement(...) Tout le destin de l'art, tout le destin de ce que les hommes ont mis sous le mot de culture, tient à une seule idée: transformer le destin en conscience: fatalités biologiques, économiques, sociales, psychologiques, fatalités de toutes sortes, les concevoir d'abord pour les posséder ensuite. Non pas changer un inventaire, mais étendre jusqu'aux limites des connaissances humaines de la matière dans laquelle l'homme puise pour devenir davantage un homme, la possibilité infinie des réponses à des questions vitales.

C'est de jour en jour et de pensée en pensée que les hommes recréent le monde à l'image de leur plus grand destin. La révolution ne leur donne que la possibilité de leur dignité; à chacun de faire cette possibilité une possession(...) Car toute haute pensée, toute oeuvre d'art est une possibilité infinie de re incarnation. Et le monde séculaire ne peut prendre son sens que dans la volonté présente des hommes" 1/.

---

1/ Discours prononcé au Secrétariat Général de l'Association des Ecrivains pour la défense de la culture, à Londres, le 21 juin 1936. Publié plus tard dans "Commun," no:37, septembre 1936.

La mythologie de l'histoire, passage de l'aventure individuelle au destin de l'humanité, mais aussi, résurrection de culture. L'image n'exprime, chez Malraux, le monde qu'à travers le langage d'une culture plastique. Il écrit des romans, mais préfère voir un tableau à lire le roman d'un auteur. Et il est remarquable que, lorsqu'il évoque un univers romanesque, c'est bien en le réduisant à une équivalence plastique. Le lien qui unit Malraux à l'art est aussi le lien qui l'unit à l'histoire: les musées ce sont les églises de l'histoire: les âges se lèvent les un contre les autres, l'hallucination de la vie, et plus vivante que la vie même, quand on traverse les salles d'un musée

"... D'abord à cause du sentiment très répandu l'art est une parure de la vie (...) Le goût de l'antique, celui du gothique ne furent répandus que par là, et le furent moins que celui du XVIII. siècle français. Statues et tableaux sont des éléments de décoration de maintes époques, -Rome, la Chine et la Perse tardive - ont vu dans l'art la forme supérieure du luxe ou du goût(...) Dès les plus anciennes civilisations historiques, les sculpteurs ont créé des formes dont ni l'imagination de la vie ni le plaisir des sculpteurs ne rendent le moindre compte; la divinité ne ressemblait pas aux hommes et ne le souciait pas de les séduire; pendant des millénaires, la sculpture a été inséparable de son latin d'église, de son sanscrit, de sa langue sacrée, aussi opiniâtrement que le peintre fut pendant quelque siècles lié à la recherche de la profondeur et de l'illusion(...) Tout grand art est orienté par ce qui lui échappe, et meurt lorsqu'il perd son ferment inconnu(...) Le lien entre l'art et la volonté d'accession au domaine divin, depuis les cavernes jusqu'à la Renaissance. Mais seulement jusqu'à la Renaissance: jusqu'au temps où l'artiste, séparant peu à peu la création du Christianisme, le mena lentement, à chercher en elle-même sa propre d'être raison.

Si longtemps que la création artistique s'était confondue avec celles des figures sacrées. L'artiste n'avait évidemment pu connaître des arts du passé, que le passé de son art. Il découvrit le

passé en même temps qu'il ne s'éloignait pas avec le sacré, elle devenait valeur suprême en cessant de lui être subordonnée, d'être un moyen de l'atteindre. Ce bouleversement nous est devenu familier au point de nous faire oublier que l'humanité ne l'avait jamais connu. Car les grecs n'avaient plus ignoré leurs dieux que les orientaux, et Rome avait ignoré la création" <sup>1/</sup>.

Mais l'art n'est pas seulement l'expression historique: il est la manifestation d'une puissance de l'homme qui est de tous les temps. Et si Malraux la recherche de préférence dans les arts plastiques, c'est qu'ici le geste créateur est inséparable de l'oeuvre: l'oeuvre apparaît comme un geste même, coulé dans le bronze ou posé sur la toile, devenu statue ou destin. Tout l'effort de Malraux consiste à découvrir quelque puissance capable de fonder le sens d'une destinée humaine en face des images de la mort et du néant. Il est difficile de nier la forme qui est un lien entre la culture et l'art. D'ailleurs l'oeuvre d'art dépend fondamentalement de son lien avec la culture. Ici on voit peut-être une contradiction entre point de vue historique de Malraux (qui est également un point de vue culturelle) et sa psychologie de la création. L'art provient-il de l'art, et provient-il de la culture ? Mais Malraux livre la solution lorsqu'il dit qu'aucun art n'est l'expression rationnelle de valeurs: la culture détermine les cadres à l'intérieur desquels l'art va poursuivre sa dialectique. L'art moderne est ce qu'il est. Ce n'est pas seulement parce qu'il est l'expression d'une certaine culture. Cézanne est croyant et optimiste sans être réaliste ou idéalisateur. Renoir est plus proche de Van Gogh comme peintre qu'il ne l'est de Rubens, mais les valeurs qu'il exprime sont celles de Rubens, et non celles de Van Gogh. La rupture avec le sacré et l'humanisme ne suffit pas à rendre compte de tous les aspects d'un art qui est aussi

---

<sup>1/</sup> MALRAUX (André) "Le premier musée imaginaire de la sculpture mondiale", in Carrefour, 3 desc. 1952.

un événement spécifique: l'existence de la photographie le détermine tout avant que la mort de Dieu. L'oeuvre d'art de Malraux est le premier ouvrage où l'on voit associer avec autant d'éclats et de précision l'histoire culturelle et l'analyse spécifique des oeuvres.

"En vérité une culture ne meurt que de sa propre faiblesse. En face de notions qu'elle ne peut acquiescer, elle se condamne à trouver dans leur destruction l'élément de sa renaissance, ou à l'anéantissement. Aussi voyons-nous naître, dans l'Europe entière, le jeu parfois amer des expériences artistiques. Car tout pourrait être tenté par une culture dont les éléments ne seraient liés que par leur présence dans l'homme" 1/.

Sans-doute, y a-t-il pour Malraux une éternité de l'art: c'est le feste même de la création, l'opposition de l'homme au cosmos. Mais n'y a-t-il pas une permanence autre que psychologique: certaines références constantes et strictement esthétiques, qui rendent compte de la valeur des oeuvres sur un plan qui n'est pas celui de l'expression culturelle et de l'apport formel? Entre les peintres qui séparent des valeurs culturelles et des inventions formelles irréductibles, il se peut que la peinture elle-même serve de trait d'union, et qu'elle creuse un abîme infranchissable entre ceux qui partagent des significations et des valeurs équivalentes. Malraux ritent sans-doute la pluralité des cultures. Mais cette pluralité est dans l'histoire. Pour lui l'art est soumis à une culture plus qu'à une économie. Mais, partant du même point de vue que Spengler, Malraux aboutit à une conclusion inverse: les cultures sont divergeantes, mais non point incommunicables. Il y a un dialogue des arts, un dialogue des cultures: il n'est pas sûr que l'on entende le passé comme c'est entendu, mais il est sûr que l'on écoute, et que l'on serve de lui. L'homme n'a rien créé en vain: pas une seule grande parole

---

1/ La Tentation de l'Occident, op. cit., p: 144.

vraiment morte, pas un seul grand regard jeté sur le monde qui soit à jamais aveugle.

"...La prospection du passé tend... à une mise en ordre de l'homme et mode: toute culture est faite d'"humanités". Au XVIII. siècle la connaissance scientifique entre la culture générale. Et cette dernière cesse d'être l'ensemble des moyens d'atteindre de se servir de lui enfin d'atteindre l'univers(...) L'art, contre une culture où il se sent menacé -au moins de subordination- pour la première fois met la culture en accusation, conçoit et proclame ses héros (...) Autre chose qui n'est pas soumise à la culture dans laquelle elle surgit: Racine couronne la sienne comme un fronton de temple grec, Rembrandt comme le rougeolement d'un incendie" 1/.

Ce qui attache Malraux à l'art, ce qui fait qu'il vit dans l'art comme d'autres vivent dans la religion, c'est que l'art lui apporte la preuve de la supériorité de l'homme par rapport à un destin qui s'appelle aussi bien mort, solitude et histoire. Comme toujours chez Malraux, le chant tragique du destin et de la mort se dépasse en exaltation:

"La culture est l'ensemble de toutes les formes d'art, d'amour et de pensées qui, au cours des millénaires, ont permis à l'homme d'être moins esclave. Le domaine, où au fond de notre mémoire, se lèvent, sur l'immense différence des nébuleuses, les petites silhouettes invincibles des pêcheurs de Tibériade et des bergers de l'Arcadie. Ainsi, art et culture nous apparaissent-ils comme l'expression de la plus profonde liberté" 2/.

"Une culture renaît quand les hommes de génie, cherchant leur propre vérité, tirent du fond des siècles tout ce qui ressemble jadis à cette vérité, mais s'il ne la connaissait pas (...) Le problème qui se pose nous serait donc, en termes politiques, de substituer à l'appel mensonger d'une culture totalitaire quelconque la création réelle d'une

---

1/ Malraux (André), "Psychologie de l'art", in Cahier du sud, mars 1947.

2/ MALRAUX (André), "Ce que nous avons à défendre", in Arts, 5-11 juin 1952, pp: 1-16.

culture démocratique. Il ne s'agit de contraindre à l'art les masses qui lui sont indifférentes, il s'agit d'ouvrir le domaine de la culture à tous ceux que veulent l'atteindre. Autrement dit, le droit à la culture, c'est purement et simplement la volonté d'y accéder" 2/.

Sur la signification du mot "culture" Malraux précise dans le premier tome du Musée Imaginaire de la sculpture mondiale, à la page 58 :

"J'emploie ce mot dans le sens traditionnel (la culture, ce que par quoi l'homme est cultivé), non dans le sens germanique (les cultures, formes historiques du genre humain" 2/.

En réalité, Malraux attribue au mot c u l t u r e un sens extrêmement vague, quasi-mystique:

"La culture de chacun de nous, c'est la mystérieuse présence, dans sa vie, de ce qui devrait appartenir à la mort" 3/.

"Les sciences élaborent une conscience du monde, les religions en apportaient un sentiment fondamental. D'où le rôle considérable que le musée imaginaire commence à jouer dans notre culture. L'histoire nourrit celle-ci d'événements qu'elle rassemble tantôt pour la signification qu'elle leur prête, et tantôt parce qu'ils nourrissent nos rêves. Mais la culture matérialiste est liée à une mythologie révolutionnaire. (...) Toute culture vit d'une âme légendaire - mythologie, plutarquisme, hagiographie - sans laquelle elle ne serait que connaissance ou raffinement; mais aucune culture n'est seulement légende, et si la nôtre est plus que féerie des grandes personnes, c'est que pour nous le conte des Frères Ennemis s'appelle Antigone, celui de Tristan et Isolde, et la légende dorée, la cathédrale de Chartres." 4/.

L'art transmet la qualité de l'homme pour la raison ci-dessus mentionné et ausse, par le fait que les artistes léguent à l'humanité un patrimoine héroïque et éthique. Dans les conditions actuelles, la culture est le seul signe

1/ Les Conquérants, op. cit., le postage.

2/ MALRAUX (André), Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, tome I, Paris, Gallimard, 1952, p: 58.

3/ Allocution prononcée à New-York,

4/ Le Musée Imaginaire de la sculpture mon..., p: 65.

d'espoir. L'art est à l'homme:

"Dans toute civilisation religieuse, l'homme s'est saisi lui-même à travers les dieux, et ce qu'il a saisi, "croyance" en une forme globale de l'homme et non conscience lui a permis d'atteindre et de maintenir l'une de ses parts les plus hautes ou les plus profondes. L'homme d'aujourd'hui ne se saisit pas à travers le musée imaginaire; il y découvre un allié contre les menaçantes dont ses connaissances l'assiègent. Il a fait depuis cinquante ans, de grands progrès dans la familiarité de ses larves, et celle, outre leur propre langage, lui ont apporté celui de la nuit héréditaire 1/.

Une culture est un héritage. Une grande culture apporte l'héritage de l'humanité entière. Toute culture entend maintenir, enrichir, ou transformer sans l'affaiblir, l'image idéale de l'homme reçue par ceux qui élaborent. Et si nous voyons les pays les plus passionnés d'avenir: Russie, Amérique entière, de plus en plus attentifs au passé, c'est que la culture est l'héritage de la qualité du monde, affirme Malraux. Par le Musée Imaginaire, maintenant ouvert à tous, c'est l'art de tout le temps qui devient accessible. On y découvre en l'homme des valeurs stables et un sens, éternelles.

La culture prend un caractère religieux. En elle se révèle le mystère créateur du monde. Par elle, l'esprit du monde prend conscience de lui-même et l'homme conçoit le sens de l'existence, écrit Malraux dans la fin des Temps Modernes. Tout se passe dans la culture, comme la foi nous permettait d'échapper aux mystères insolubles que nous impose l'Histoire.

---

1/ Ibid., p<sup>o</sup> 65.

DEUXIEME PARTIEA) ART ET CULTURE:

"La culture est l'ensemble de toutes les formes d'art, d'amour et de pensée qui, au cours des millénaires, ont permis à l'homme d'être moins esclave. Le momaine, où au fond de notre mémoire, se lèvent ensemble, sur l'immense indifférence des nébuleuses, les petites silhouettes invincibles des pêcheurs de Tibériade et des bergers d'Arcadie" <sup>1/</sup>.

Ainsi art et culture nous apparaissent-ils comme l'expression de la plus profonde liberté" 1/.

Malraux saisit dans la culture, et l'art surtout, la possibilité d'un salut de l'humanité, étant donné qu'il est avide de découvrir un signe d'espoir, de confiance en la vie. La musique et la littérature intéressent moins Malraux que la peinture et la sculpture. Il est à remarquer que, dans les arts plastiques, il accorde très peu d'intérêt à l'architecture. Ne croyant pas en Dieu et ne pouvant se résoudre au néant, Malraux a reporté sur l'art ce que son âme éprise d'absolu attendrait d'une religion. Si bien que, si l'art n'est pas un absolu, il est approximation la plus acceptable: "La monnaie de l'Absolu". "Je suis en art comme on est en religion" 2/ affirme Malraux. La première passion pour l'art date la période de la Voie Royale où il découvre l'art khmer; et à partir de 1934 environ, année du survol du territoire de la Reine de Saba, Malraux consacre la plus grande partie de son activité à la méditation sur l'art. En outre, Malraux n'aborde pas l'art en esthète, mais en métaphysicien. Les Antimémoires le confirment:

"(...) - Il est des idées dont la rencontre est aussi présente que celle des êtres. J'emploie

1/ "Ce que nous avons à défendre", op. cit., pp: 1-6, souligné dans le texte.

2/ STEPHANE (Roger), Fin d'une jeunesse. II. tome de Chaque homme est lié au monde. Table Ronde, 1954.

à dessein le mot rencontre, parce que la réflexion s'élaborera plus tard, se développera plus tard. Pourtant nous pressentons aussitôt la fécondité de ces idées, que l'on appelait jadis inspirations. Et j'ai rencontré en Egypte celles qui, des années durant, ont ordonné ma réflexion sur l'art" 1/.

Ce que Malraux recherche dans l'art, c'est, les données fondamentales qui permettraient de définir l'homme. Ce que Malraux avait espéré de l'action, de la politique ou de l'histoire était d'abord la libération d'un état d'asservissement. Ensuite grâce à cette libération, l'épanouissement des facultés par lesquelles nous sommes réellement hommes.

"Notre pluralisme, loin d'être un éclectisme, un goût de mille formes, se fonde sur notre découverte d'éléments communs aux oeuvres d'art.(...) Notre pluralisme appelle le fétiche parce qu'aucune expression plastique n'est étrange au langage sur lequel il se fonde" 2/.

C'est, deuxièmement, le signe de la présence de l'homme qui s'oppose au destin:

"Qu'importe Rembrandt à la dérive des nébuleuses ? Mais c'est l'homme que les astres nient, et c'est à l'homme que parle Rembrandt" 3/.

Par l'art, la solitude et la contingence cesse d'être ressenties irrémédiablement. De toutes les formes d'art, Malraux ne retient que celles qui sont inspirées par une valeur de transcendance, ou celles qui sont à elles-mêmes leur propre transcendance. Par opposition, l'art de propagande, qu'il soit jésuite ou soviétique, et l'art d'asservissement, ne sont nullement des arts pour lui. Tous les deux sont au service d'une puissance matérielle ou d'un goût:

"L'art passe au service de la peinture même, et tout change. Mais les peintres avaient été soumis bien davantage à l'Eglise ? Nous n'acceptons que

---

1/ MALRAUX (André), Antimémoires, Paris, Gallimard, 1967, p:51.

2/ Les Voix du silence, op. cit., p.555. souligné dans le texte.

3/ Ibid., 639.

ceux qui se crurent sincèrement, unis à Dieu: les peintres gothiques non jésuites non jésuites.(...) La prière en commun n'est pas le plaisir commun d'aller à la messe du dimanche; et, comme l'art de Boucher et de ses élèves, tout art d'assouvissement ambitieux vit de complexité, et non communion.(...) Les assouvissements sont bien différents des sentiments sur lesquels les v civilisations fondent leur relation avec le cosmos et la mort; les hommes assouvisent leurs goûts, et sont voués à leurs valeurs... Les vraies sont celles pour lesquelles ils acceptent la misère, la dérision et parfois la mort" 1/.

Ce sont des arts dégradés, simplement marqués d'une présence anonyme qui ne nous atteint pas; et datés, en outre, par l'expression d'un goût qui ne nous atteint plus. Sur-tout ces arts sont sans secret.

Par contre, l'art véritable est inexplicable. Il surgit mystérieusement, comme la vie. Comme le chant de Nietzsche pour Walter Berger, l'art est l'irruption de la vie dans le néant. Et si les créations humaines son mystérieuses, combien l'est, à plus forte raison, l'appartion du génie:

"Tout cela était si... fortuit... Et Friedrich bien plus inquiétant qu'un cadavre. C'était la vie -je dis simplement:la vie... il se passait un... événement très singulier: le chant était aussi fort qu'elle. Je venais de découvrir quelque chose. Quelque chose d'important. Dans la prison dont parle Pascal, les hommes sont parvenus à tirer d'eux-mêmes une réponse qui envahit, si j'ose dire, d'immortalité, ceux qui en sont dignes" 2/.

Quelques pages plus loin, Walter Berger poursuit:

"Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celles des astres; c'est que, dans cette prison, nous trions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant" 3/.

---

1/ Ibid., pp: 527, 528, souligné dans le texte.

2/ Les Noyers de l'Altenburg, op. cit., p: 97.

3/ Ibid., pp: 98-99.

Le vieux rêve prométhéen, selon lequel l'homme, par ses seuls faits, se libère des fatalités qui l'enchaînent, est donc réalisé dans l'art. Dès 1936, Malraux voit dans l'art le moyen de renverser notre situation d'esclave :

"L'art vit de sa fonction qui est de permettre aux hommes d'échapper à leur condition d'hommes, non par une évasion, mais par une possession. Tout art est un moyen de possession du destin! Et l'héritage culturel n'est pas l'ensemble des œuvres que les hommes doivent respecter, mais celle qui qui peuvent les aider à vivre" 1/.

Deux ans auparavant, il affirmait devant le premier Congrès des écrivains soviétiques :

"L'art n'est pas une soumission, c'est une conquête" 2/.

C'est une conquête sur l'inconscient bien sûr. Car pour Malraux, il est clair que si, l'art est un exorcisme :

"Le seul moyen qu'ait l'esprit d'échapper à l'absurde, c'est d'y entraîner le monde, de le concevoir et de l'exprimer" 3/.

D'autre part il est loin d'être la manifestation de l'inconscient :

"(...) la création artistique ne naît pas de l'abandon à l'inconscient, mais de l'aptitude à le capter" 4/.

Captant son angoisse en lui-même, l'artiste rejoint ceux qu'obsède un tel sentiment, c'est-à-dire, tous les hommes. Mais, lui, transcende ce sentiment en créant l'objet qui l'a fait naître :

"Mais bien que l'expression, même indirecte, des sentiments archaïques donne au chef-d'œuvre une résonance particulière, le recours aux ténèbres y demeure au service de l'accent royal: nul

---

1/ "Sur l'héritage culturel", in *Commun*, no:37, sept.1936. p:1-6.

2/ "L'art est une conquête", in *Commune*, no:13-14, sep-oct, 1934, 68-71, p:69.

3/ "N'était-ce que donc cela", in *Saisons III* (1946-1947) p:17.

4/ *Les Voix du silence*, op. cit., p: 304.

monstre, en art, n'est sa propre fin. Le langage de la mort, que le démon tenta de nous faire entendre, devient celui de la communion avec les morts. Si l'abandon fascine l'artiste en tant qu'homme, les figures qui exprimèrent l'inconnu le retiennent, en tant qu'artiste, par une non moins fascinante maîtrise. (...) Rien ne vaine dans le génie sa vigilance de plongeur de fond, et nulle dépossession ne supprime les retouches de Goya, les ratures de Rimbaud. Le créateur de masques est peut-être possédé par les esprits, mais il écoute en eux la voix du monde, et en tant que sculpteur les possède à son tour" 1/.

L'art est conquête de l'intelligence sur le chaos de l'univers:

"Qu'est-ce que l'acanthé grecque ? Un artichaut stylisé. Stylisé, c'est-à-dire humanisé: tel que l'homme l'eût fait s'il eût été Dieu. L'homme sait que le monde n'est pas à l'échelle humaine: et il voudrait qu'il le fût. (...) Notre art me paraît comme une rectification du monde, un moyen d'échapper à la condition d'homme. La confusion capitale me paraît venir de ce qu'on a cru - dans l'idée que nous nous faisons de la tragédie grecque, c'est éclatant ! - que représenter une fatalité était la subir. Mais non ! c'est presque la posséder. Le seul fait de pouvoir la représenter, de la concevoir, la fait échapper au vrai destin, à l'implacable échelle divine; la réduit à l'échelle humaine. Dans ce qu'a d'essentiel, notre art est une humanisation du monde" 2/.

Ainsi s'exprime Vincent Berger dans Les Noyers de l'Altenburg. L'auteur des Voix du silence développe cette théorie dans de nombreuses pages, en particulier dans la splendide conclusion de ce livre:

"La tragédie entretient ici le même malentendu que dans l'histoire de la culture grecque. Ce qui fascine l'auditeur dans la trouble région où l'entraîne Oedipe, plus que la sourde revanche de tout un amphithéâtre devant le grondement de rois roulés comme les galets des grèves, c'est la conscience simultanée de la servitude humaine et de l'indomptable aptitude des hommes à fonder leur grandeur sur elle.

---

1/ Ibid., p: 588.

2/ Les Noyers de l'Altenburg, op. cit., pp: 127-128.

Car le spectateur, la tragédie finie, décide de retourner au théâtre, non de se crever les yeux; car devant le surgissement des Euménides sur la pierre fauve du théâtre grec, comme devant un Christ en Croix, comme devant un site ou un visage peints, (le spectateur) ressent confusément l'intrusion de l'homme parmi des forces dont il n'était que l'enjeu- l'intrusion du monde de la conscience dans celui du destin" 1/

Par le simple fait qu'il est "rectification" du monde, l'art est une mise en question, une interrogation toujours renouvelée:

"Le monde de l'art n'est pas un monde idéalisé, c'est un autre monde; tout artiste, pour lui-même, est semblable au musicien" 2/.

Un peu plus loin dans les Voix du silence on peut lire que l'art n'est pas

"(...) d'un monde nécessairement surnaturel ou magnifié; mais d'un monde irréductible à celui du réel" 3/.

La seule présence de ce monde "irréductible à celui du réel" est en soi contestation du réel:

"(...) Toute oeuvre d'art n'est pas une interrogation directi. Disons que les deux pôles de ce dialogue seraient la Mort d'Ivan Illitch et les derniers Titiens ?-l'interrogation rebelle ou angoissée et l'interrogation confiante" 4/.

Serein ou tragique, l'art transcende toujours le réel. L'art, dit réaliste, qui imiterait le monde extérieur succomberait à une illusion. Car ce monde extérieur est éphémère, perpétuellement changeant. Au-delà de cette réalité apparente est une autre réalité, non moins réelle pour l'artiste, et qui le possède entièrement:

"Tout art est l'expression, lentement conquise du sentiment fondamental qu'éprouve l'artiste devant l'univers" 5/.

---

1/ Les Voix du silence, p: 628.

2/ Ibid., p: 310.

3/ Ibid., p: 318, souligné dans le texte.

4/ Réponse d'André Malraux que pose F.E.Dorenlot, dans Malraux ou l'unité de pensée, Paris, Gallimard, 1970, p:194,

5/ Les Voix du silence, p: 412.

En 1934, s'adressant aux écrivains soviétiques, Malraux les mettait en garde contre les premières oeuvres qu'ils venaient de créer:

"Le monde n'attend pas seulement de vous l'image de ce (que) vous êtes, mais aussi de ce qui vous dépasse, (...)" 1/.

Soutenu par une veleur, possédant sa propre finalité, nourri de lucidité, le monde de l'art participe à une sorte de "surmonde":

"L'art n'est pas un rêve, et la foule des figures (...) s'efface chaque jour davantage devant l'art moderne; car cet art n'est pas au service des succédanés de l'absolu, il est, pour les artistes, le successeur de celui-ci.

Il n'est pas une religion, mais il est une foi. Il n'est pas un sacré, mais il est la négation d'un monde impur. Son refus d'apparence, sa déformation, obéissent à des sentiments bien différents de ce qui animent les arts sauvages et même l'art roman, mais qui s'apparentent à eux par le lien qu'ils établissent entre le peintre et l'objet qu'il crée" 2/.

ce qui fait de l'art une des grandes défenses de l'homme contre la condition humaine, que cet art soit l'expression de l'accord ou du désaccord avec l'univers. L'histoire livre aussi bien avec les exemples de dépassement de sa condition des exemples de soumission aux fatalités. L'histoire de l'art, au contraire, est sans tache: refus de l'inconscient et des instincts, les oeuvres expriment "la part la plus haute" de leurs créateurs:

"Si atroce que soit un temps, son style n'en transmet jamais jamais que la musique; le musée imaginaire est le chant de l'histoire, il n'en est pas l'illustration. (...) L'humanité vivante transmet inexorablement ses monstres avec son sang, mais celle des artistes morts, lorsqu'elle nous transmet la fléau du monde: l'horreur assyrienne, malgré les rois tortionnaires de ses bas-reliefs, emplit notre mémoire de la majesté de la Lion blessé(...)

(...) S'il y avait un art des fours crématoires... il n'exprimerait pas les bourreaux, il exprimerait les martyres" 3/.

---

1/ "L'art est une conquête", op. cit., p: 71.

2/ Les voix du silence, op. cit., p: 599.

3/ Ibid., pp: 622-623

Malraux est toujours moraliste. Par conséquent, il retient avec prédilection cette idée que la culture introduit des images exemplaires dans un monde dépourvu de signification. L'art transmet la "qualité de l'homme" pour la raison ci-dessus mentionnée et aussi, par le fait que les artistes lèguent à l'humanité un patrimoine héroïque. Qui, sans Sophocle, se souviendrait de la même phrase de l'Antigone que Malraux aime à répéter ?

"Que sont d'abord la Grèce, le Moyen-Age, sinon des monuments, des statues et la poésie(...)?

Le nom d'Alexandre a moins son timbre de bronze dans notre mémoire par ses campagnes, que par le rêve qu'il suscite et dont l'expression le relance. Aussi longtemps que les ignorent les artistes, les conquérants ne sont que des soldats vainqueurs.(...) Ce n'est pas l'historien qui assure la vie, c'est la prise de l'artiste sur les rêves des hommes" 1/.

Peu importe que l'art soit transfiguration du réel ou création pure de l'esprit, entre les œuvres et nous s'établit une communion:

"... le grand artiste,(...) établit l'identité éternelle de l'homme avec lui-même. Par la façon dont il montre tel acte d'Oreste ou Oedipe, du prince Hamlet ou des frères Karamazoff, il nous rend proches ces distins si éloignés de nous dans l'espace et dans le temps; il nous les rend fraternels et révélateurs" 2/

Et cette communion, fondée sur les idéals, nous persuade de la grandeur de l'homme:

"Créateurs et amateurs, tous ceux pour qui l'art existe, tous ceux qui peuvent être aussi sensibles aux formes créées par lui qu'aux plus émouvantes des formes mortelles, ont en commun leur foi en une puissance particulière de l'homme. Ils dévalorisent le réel comme le dévalorise le monde chrétien et tout monde religieux; et comme les chrétiens, ils le dévalorisent par leur foi dans un privilège, par l'espoir que l'homme, et non le chaos, porte en soi la source de son éternité"3/.

---

1/ Ibid., p: 618.

2/ Les Noyers de l'Altenburg, op. cit., 112-113.

3/ Les Voix du silence, p: 318.

Comme elle nous livre l'espoir d'une victoire éternelle de l'homme:

"(...) et le Musée imaginaire est la suggestion d'un vaste possible projeté par le passé, la révélation de fragments perdus de l'obsédante plénitude humaine, unis dans la communauté de leur présence invaincu" 1/.

Artistes ou non artistes, nous avons le sentiment d'appartenir à une collectivité immémoriale, donc d'échapper à la hantise de l'effacement universel. Aussi impénétrables qu'ils soient pour l'intelligence les structures mentales des civilisations disparues, leur art est compréhensible parce qu'il s'adresse à la sensibilité; cette sensibilité faite de deux composantes éternelles: les instincts et l'"aptitude à mettre le monde en question" 2/:

"A supposer que les civilisations disparues soient mortes, leur art ne l'est pas: même si l'Egyptien de l'Ancien Empire doit nous demeurer à jamais inconnu, ses statues sont dans nos musées, où elles ne sont pas muettes" 3/.

Ainsi bruissent dans le "Musée Imaginaire" toutes les "Voix du silence". Or, phénomène capital, ces voix ne sont pas solitaires. De toutes les oeuvres du monde, si dissemblables qu'elles puissent paraître, se dégage un sens commun, et il s'établit entre elles un "dialogue". Dans le domaine de la contingence qu'est la vie, l'homme est condamné au solipsisme et à l'incommunication. Dans l'art, les choses sont renversées. Insistant sur le fait qu'à l'origine de toute oeuvre préexiste une autre oeuvre, Malraux conclut à la continuité de l'histoire de l'art:

"(...) le chef-d'oeuvre ne maintient pas un monologue souverain, mais un invincible dialogue" 4/.

Influence réversible, car:

"Par sa seule naissance, tout grand art modifie ceux du passé" 5/.

---

1/ Ibid., p: 318

2/ Les Noyers de l'Altenburg, p: 147.

3/ Les Voix du silence, p: 617.

4/ Ibid., p: 67.

5/ Ibid., p: 66.

Ici, nous touchons à l'une de ces lois qui, si elles n'ont pas été à proprement parler inventées par Malraux, ont eu une telle résonance sur notre sensibilité que nous ne considérons plus la création artistique depuis les Voix du silence comme autrefois. Cette loi c'est celle de la métamorphose :

"La métamorphose n'est pas un accident, elle est la loi même de la vie de l'oeuvre d'art" 1/.

En effet, l'artiste ne se formerait pas par une limitation du monde extérieur, mais par l'imitation d'un artiste antérieur. Les textes de l'année 1935 insistent sur ce point :

"Une oeuvre d'art, c'est une possibilité de réincarnation" 2/.

"(...) Toute oeuvre est une possibilité infinie de réincarnations" 3/.

L'art est doué, dans cette philosophie, de la plus haute valeur, puisqu'il est la défense suprême de l'homme contre le destin. "L'art est un anti-destin" 4/ par le fait qu'il délivre de la mort. Non pas de la mort physique, mais de la mort de "la part la plus haute de l'homme" :

"Il n'y a pas mort invulnérable devant un dialogue à peine commencé, et la survie ne se mesure pas à la durée; elle est celle de la forme que prit la victoire d'un homme sur le destin, et cette forme, l'homme mort, commence sa vie imprévisible" 5/.

Le temps auquel appartient l'art n'est pas le temps historique. L'oeuvre la plus datée rejoint un certain passé, mais sera partie intégrante de l'art futur :

---

1/. Ibid., pp: 66-67.

2/ "L'oeuvre d'art", in *Commune*, no:23, juill. 1953, p:1266.

3/ "Sur l'héritage culturel", op.cit., p:9.

4/ Les Voix du silence, p: 637.

5/ Ibid., p: 639.

"(...) L'oeuvre d'art est un autre temps qui n'est pas celui du destin, qui n'est pas celui des hommes" 1/.

Ce monde délivré du temps, c'est le monde de la liberté:

"Toute tentative de rendre le passé intelligible fait de lui une évolution ou une fatalité, chargée d'espoir ou de mort pour ceux à qui cette tentative s'adresse; alors qu'une histoire de l'art, et non une chronologie des influences, ne saurait pas plus être celle d'un progrès qu'être celle d'un éternel retour. Lorsque nous découvrons que la clé de la création est dans sa rupture, l'art, sans se séparer de l'histoire, se lie à elle en sens inverse, et autrement. L'histoire de l'art entière, quand elle est celle du génie, devrait être une histoire de la délivrance: car l'histoire tente de transformer le destin en conscience, et l'art de le transformer en liberté" 2/.

La question posée par le colloque de l'Altenburg: "Existe-t-il (...) une donnée sur quoi puisse se fonder la notion de l'homme..." 3/ a trouvé réponse. Cette donnée est permanente: c'est la faculté de mettre le monde en question et d'imposer un ordre au désordre:

"Aussi complexe, aussi déchiré que se veuille un art - même celui de Van Gogh ou de Rimbaud - au hasard du chaos et de la vie il est unité, et pour le lui faire proclamer, il suffit de la même postérité de quelques siècles... Tout style crée son univers propre en conjuguant les éléments du monde qui permettenet d'orienter celui-ci vers une part essentielle de l'homme" 4/.

Quant à la question plus vaste du sens de la vie, de sa justification, bien entendu l'art n'y répond pas. Car l'art est révolte, et non révolution. Mais il va aussi loin que l'esprit humain puisse aller, aux confins du connu et de l'inconnu. Il faut ici citer ces quelques réparties échangées entre Malraux et Mehru telles qu'elles sont rapportées dans Les Antimémoires:

- 
- 1/ Du Musée, Ed. du Musée Estienne, 1955. Non paginé.
  - 2/ Les Voix du silence, p:621.
  - 3/ Les Noyers de l'Altenburg, p: 150
  - 4/ Les Voix du silence, p:322.

"Malraux:(...)Il s'agit alors de savoir si l'intoxication par l'action peut faire taire la question que la mort pose à l'homme.

Nehru: si elle n'y parvient pas, vous croyez que l'art peut y parvenir?

Malraux: Hélas non ! Mais pour que l'art joue le rôle que nous lui voyons aujourd'hui, il faut que la question soit sans réponse" 1/.

"L'art ne résout rien, dit Malraux à Roger Stéphane en 1945, il transcende seulement." 2/ Dans les conditions actuelles, la culture est le seul signe d'espoir. L'art est à l'homme

"(...) un allié contre les puissances menaçantes dont ses connaissances l'assiègent" 3/.

La communion dont Malraux a toujours rêvé, communion avec les hommes, et communion cosmique, c'est dans le musée qu'elle existe:

"Il n'est pas un cimetière, mais une interrogation véhémement. Il n'est pas le cadavre de la cathédrale, mais il succède à la cathédrale" 4/.

Dans les oeuvres d'art, Malraux a toujours trouvé sa religion, son "surmonde":

"Tout se passe en définitive comme si les religions n'étaient pas autre chose que les livrets successifs d'une immense musique mystérieuse ne nous était transmise que par la communion des oeuvres d'art" 5/.

Ces rapprochements avec la religion sont devenus si familiers à Malraux que, présentant son budget devant l'Assemblée nationale, il y a spontanément recours:

"Pour un chrétien, Jésus-Christ n'est pas un homme d'une certaine époque; il est vivant. Pour un bouddhiste, Bouddha n'est pas un homme d'une certaine époque; il est présent. Pour toutes les religions, les prophètes sont toujours présents, il en va de même pour l'oeuvre d'art: son caractère fondamental réside dans cette mystérieuse survie" 6/.

1/ Antimémoires, op. cit., p: 343.

2/ Fin d'une jeunesse, op. cit., p:63.

3/ Le Musée imaginaire de la sculpture mon..., p: 65.

4/ MALRAUX (André) "L'Etat n'est pas fait pour diriger l'art mais pour le servir", in Carrefour, 26 mars 1952, p:1.

Romancier, Malraux servait la révolution tout en signalant les insolubles contradictions. Ministre, il servait l'art sans réserve car il y vit, sinon une "religion", du moins un antidote à la déchéance spirituelle et morale de l'époque. Fréquemment Malraux s'est expliqué a ce sujet. L'extrait suivant de son entretien avec Nehru expose clairement le rôle qu'il entendait voir jouer aux Maisons de la culture :

"En cinquante ans notre civilisation qui se veut, qui se croit, la civilisation de la science- et qui l'est- deviendrait l'une des civilisation les plus soumises aux instincts et aux rêves élémentaires, que le monde ait connues. C'est par là, je crois, que le problème de la culture s'impose à nous.

(...) Nos dieux sont morts, et nos démons bien vivants. La culture ne peut évidemment pas remplacer les dieux, mais elle peut apporter l'héritage de la noblesse du monde" 1/.

Défendant son budget quelques mois après la parution des Antimémoires, Malraux reprenait :

"Notre civilisation est en train de comprendre qu'elle est attaquée par d'énormes puissance qui agissent sur l'esprit et dont elle veut se défendre. Par quel moyen ? Auparavant, il y avait la religion. Aujourd'hui, à l'échelon de l'Etat, il faut tenter de faire en sorte la sauvegarde soit mise de façon permanente en face de l'attaque. Avant cinquante ans, la culture sera gratuite" 2/.

- 
- 1/ "Quatre jours en Grèce avec André Malraux" par Jacques Olivier, in Le Figaro Littéraire, 6 juin 1959, pp:1-8.  
6/ Journal Officiel, 10 novembre 1973, 7084-7094.  
1/ Antimémoires, pp: 348-349.  
2/ In France-Amérique du 9 novembre 1967.

a) L'art et le destin:

Comme l'effort révolutionnaire, le geste créateur de l'artiste ne trouve sa pleine signification que s'il est relié à la tension qui oppose l'homme au Destin, à l'effort par quoi l'homme cherche à échapper à sa condition pour tenter de réaliser son "rêve de déité". Cette idée est développée dans la dernière section de la Monnaie de l'Absolu, dans les pages d'une extrême tension qui reprennent toutes les analyses antérieures pour donner leur dimension véritable. Le pouvoir révélé par l'art est celui de créer le monde et d'imposer à son chaos l'ordre même de l'homme: à la confusion du cosmos s'oppose le monde des formes que l'homme crée selon la liberté, et c'est là que doit être cherchée la portée proprement métaphysique du geste créateur de l'artiste.

"L'art naît de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne" 1/.

L'artiste méprise le monde et le détruit, mais pour le composer, signifiant par là qu'un monde maîtrisé, fait de main d'homme, succède au monde subi, et qu'une liberté s'est fait jour. Et si une hiérarchie préside à cette reconstitution, inventée par l'artiste ou reçue d'une culture partagée avec d'autres, l'important n'est pas que le monde prenne telle signification, mais le fait qu'il en prenne une. C'est par son pouvoir d'imposer une signification au monde que l'homme s'arrache à lui et le domine:

"Le monde est, en même temps que profusion de formes, profusion de signification; mais il ne signifie rien par lui-même, car il signifie tout. La vie est plus forte que l'homme en ce qu'elle est multiple, autonome, et chargée de ce qui est pour nous chaos et destin; mais chacune de ces formes est plus

---

1/ Les Voix du silence, op. cit., p: 318.

faible que l'homme, parce qu'aucune forme vivante ne signifie la vie. (...) Et si le monde est plus fort que l'homme, la signification du monde est aussi fort que le monde" 1/.

S'il est capable d'aujourd'hui d'unir les formes jusqu'ici dispersées ou ennemies, c'est parce qu'après les avoir rassemblées on y a découvert une même transcendance de l'homme sur le monde, présente à travers le temps et l'espace.

"C'est par son ensemble que l'art assume, par une cathédrale particulière d'hommes, le pouvoir de recomposer le monde, d'opposer son éphémère éternité à la vie plus éphémère encore" 2/.

Le musée, le premier, est universel. Son unité n'est pas éclectisme ni pur contemplation des formes qui se sont succédées, mais découverte de la permanence d'un pouvoir de recomposition; et c'est précisément parce que l'un et l'autre manifestent ce pouvoir que le Musée peut accueillir, fraternellement, Poussin et les fétiches: des oeuvres qui, réduites à leur signification culturelle, seraient condamnées à se détruire.

"Qu'il s'agisse seulement d'art, le masque et Poussin, l'ancêtre et Michel-Ange ne nous sont pas des adversaires, mais des pôles" 3/.

Peu importe le sens selon lequel telle civilisation ou tel artiste recompose le monde, peu importe même que ce sens soit une soumission de l'homme comme le suggèrent les arts sacrés de l'Orient ancien; le fait capital de la métamorphose est que dans toutes ces oeuvres on ne retient que le geste par lequel un sens est imposé, quel qu'il soit:

"L'humanité n'oppose pas seulement au cosmos la conscience qui les rattache l'un à l'autre, elle lui oppose aussi le monde des formes chargées de signification; (...) sa victoire n'est pas dans le sens particulier qu'elle donne au monde, mais dans le fait de lui donner ou de lui opposer un" 4/.

---

1/ Ibid., p: 322.

2/ Ibid., p: 556.

3/ Ibid., p: 555

4/ Musée Imaginaire, I., pp: 50-51

C'est du reste la considération de ce pouvoir de reconstitution du monde qui nous permet de voir comment et pourquoi un art aussi peu "métaphysique" que la peinture de Chardin ou de Vermeer peut et nous atteindre, et s'unir aux sacrés qui, plus que tout autre, signifient une volonté de réduire le monde et de le nier. Vermeer et Chardin, comme les peintres modernes, rejettent le monde et le reconstituent pour le faire devenir peinture, pour le soumettre aux lois des formes et des couleurs inventées par l'artiste. Par ailleurs ce pouvoir de reconstitution, bien que plus manifeste dans les arts plastiques, n'est pour autant le privilège exclusif des peintres et des sculpteurs; il est celui de tout art: peinture, musique, poésie et roman:

"Le plus grand art est de prendre le chaos du monde, et de le transformer en conscience, de permettre aux hommes de posséder leur destin" 1/.

L'art signifie ainsi l'irruption de la conscience dans un monde qui sans elle est chaos, fourmillère, animalité, surgissement absurde: il est le signe de la présence libre et dominatrice de l'homme. Le monde nie l'homme, mais l'homme à son tour nie cette négation même en lui opposant le monde des formes dont il est maître. L'idée capitale est que les fatalités, quelles qu'elles soient, cessent d'être subies dès lors qu'elles sont traduites dans le langage des formes et des couleurs, ou dans celui de la poésie. Comme l'affirme Malraux, chez qui cette idée revient comme une obsession: représenter une servitude n'est pas la subir mais la maîtriser. Ce qui fascinait le spectateur de la tragédie grecque c'était la

"conscience simultanée de la servitude humaine et de l'indomptable aptitude des hommes à fonder leur grandeur sur elle";

---

1/ GUILLOUX (L.), Sang noir, préface d'André Malraux,

il y ressentit

"l'intrusion de l'homme parmi des forces dont il n'était que l'enjeu -l'intrusion du monde de la conscience dans celui de destin" 1/.

Cette idée fondamentale, est reprise et explicitée dans la partie de la Métamorphose des dieux, qui analyse la signification, exemplaire ici, de l'art grec. La tragédie grecque n'est la représentation de spectacles atroces et sanglants: Oedipe-roi n'est pas un mélodrame romantique. Ces spectacles sont des poèmes et les yeux sanglants, par la poésie, y sont transfigurés:

"Ce que la tragédie introduit dans le poème, c'est la proclamation et le spectacle de la plus profonde dépendance de l'homme. Mais si la cité entière est bouleversée à la représentation d'Agamemnon, d'Oedipe ou d'Antigone, ce n'est pas par l'accablement. Elle y éprouve le même sentiment qu'à l'audition de l'Illiade: l'exaltation. La cause de l'exaltation est beaucoup plus profonde qu'une participation à de saisissantes légendes: c'est de découvrir que la poésie, et non ce que le poète conte - parle au Destin d'égale à égal.(...) Dans un monde où ce que l'homme ne gouverne pas a pris par lui tant de formes rayonnantes, la tragédie choisit de donner forme à ce qui l'écrase; mais en elle, il cesse d'en être écrasé" 2/.

Et par ce pouvoir poétique le monde d'Eschyle s'unit à celui de Phidias, alors que pourtant ils s'opposent par les spectacles qu'ils représentent: l'un et l'autre "apportent à la cité le monde où les hommes échappent à leur relation fondamentale avec les dieux et avec le destin" 3/. Ce qui est vrai ici de la tragédie et de l'art grec l'est de toute oeuvre d'art, quelle que soit la part du Destin qu'elle exprime, que ce soit pour l'affirmer ou le nier: toujours la conscience prend possession du Destin, et par là même, sans lui échapper, commence à le dominer. Il est remarquable du reste que cette idée, capitale aux yeux de

---

1/ Les Voix du silence, p: 628.

2/ La Métamorphose des Dieux, p: 62.

3/ Ibid., p: 63.

Malraux, est aussi une des plus anciennes. C'est en 1933 déjà qu'il écrivait à propos de Sanctuaire - oeuvre qui signifie " l'irruption de la tragédie grecque dans le roman policier":

"Le poète tragique exprime ce qui la fascine, et non pour s'en délivrer (l'objet de la fascination reparaitra dans l'oeuvre suivante) mais pour en changer la nature; car, l'exprimant avec d'autres éléments, il le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues ou dominées" 1/.

Par le moyen de leur art le peintre et le sculpteur, comme le poète ou le romancier, transforment le destin en conscience: qu'il s'agisse de ce destin qu'est l'absurdité de la condition de l'homme, ou qu'il s'agisse du destin tel qu'il s'insinue dans la vie de chacun: la maladie de la dérision, la solitude... L'art de Goya prend ici une valeur d'exemple. Cet homme a connu la maladie, la solitude irrémédiable de la surdité, les atrocités de la guerre: son art est un dialogue constant avec le destin et avec le démon. Pour un chrétien l'angoisse qui naît de la contemplation des forces "saturniennes" pouvait trouver une réponse. L'agnosticisme rationaliste du siècle des lumières - dont Goya fait partie - pensait avoir rompu avec l'angoisse: il allait être incapable d'opposer une réponse à son brusque surgissement dans la vie de Goya et dans les événements de son temps. Aussi Goya va-t-il chercher une réponse dans sa peinture même. Jusque là c'était "l'amour prêché sur la Montagne" qui "arrachait les hommes à la terre gorgée de mort" 2/:

"C'était à la mort métaphysique, et d'abord à son expression péremptoire: la cruauté, que Goya entendait répondre. Ce sourd ne l'était pas à la voix intarissable. Il savait qu'elle ne connaît pas de réponse; mais il découvrait qu'il y a entre elle et l'art le même dialogue grandiose et désespéré qu'entre elle et l'amour" 3/.

---

1/ FAULKNER (W.), Sanctuaire, Gallimard, 1949, Paris, préface d'André Malraux.

2/ MALRAUX (André) Saturne, Paris, Gallimard, 1950.

3/ Ibid., p:111

L'art de Goya s'insère dans ce dialogue qui, depuis toujours, se poursuit entre l'homme et ce qui l'écrase, "entre la bouche close d'un enfant supplicié et la millénairement invisible - et peut-être inexorable- de Dieu" 1/. Mais par son art Goya fait surgir de ce dialogue le chant victorieux de l'homme, et son oeuvre conduit à l'exaltation. Du moins peut-il parler du Destin d'égal à égal...

"Il est un artiste et son sentiment de la vie devient par là irréductible à l'absurde: aussi profonde que soit la dépendance, aussi constant que soit le sceau secret de la mort, l'artiste ne les croit pas à l'avance vainqueurs de l'instant vertigineux où l'homme les possède en leur imposant sa transfiguration" 2/.

C'est en fonction de ce même pouvoir de "transfiguration" du reste que Malraux interprète les Sept Piliers de la Sagesse de Lawrence. L'action de l'aventurier est dérisoire à ses propres yeux et il a le sentiment d'un échec: celui de n'avoir pas réussi à atteindre cette image de lui-même vers laquelle il tendait de toutes ses forces. Son livre cependant, écrit dans la "retraite" qui suit son action, est l'occasion pour lui d'un ultime affrontement entre lui-même et la dérision. Il apparaît alors que "la solitude et l'échec antérieur, la vanité des époques, sont aussi de puissants moyens d'art" 3/.

Par là l'art conquiert véritablement une portée redemptrice. Témoignage de ceux qui ont vaincu la dérision, la solitude, l'angoisse, l'oeuvre d'art paraîtra secourable et fraternelle à ceux qui, à leur tour, connaissent ces épreuves. C'est en ce sens sans doute qu'il faut interpréter cette déclaration d'un des participants du colloque de l'Altenburg:

"Trois livres tiennent en face de la prison. Robinson, Don Quichotte, L'Idiot, (...) Dans les trois cas un homme nous est donné initialement

1/ Ibid., p: 119.

2/ Ibid., pp: 155-156

3/ "N'était-ce donc cela"? op. cit., p:86.

comme séparé des hommes, Robinson par le naufrage, Don Quichotte par la folie, le prince Muichkine par sa propre nature, disons par innocence. Les trois solitaires du roman mondial. (...) Or remarquez que les trois romans de la conquête du monde ont été écrits, l'un par un ancien esclave, Cervantes, l'autre par un ancien bagnard, Dostoïevski, le troisième par un ancien condamné à pilori, Daniel de Foe" 1/.

L'histoire de ces trois livres qui "tiennent" contre la prison se trouvent déjà dans la conférence sur "l'héritage culturel" prononcée en 1936. Le texte ici est beaucoup plus explicite et plus claire que celui des Noyers de l'Altenburg et il est noter que, présentée comme une réflexion née d'un récit fait par un homme sortant lui-même de prison, l'idée que l'homme peut vaincre ce qu'il subit en le transfigurant par l'art n'en reçoit que plus de force : l'art est réellement un salut.

"J'ai reçu un jour la visite d'un homme qui venait de passer plusieurs années en prison. (...) C'était un intellectuel et il me parla de ses lectures. "Voilà, me dit-il, il n'y a que trois livres qui supportent d'être lus en prison: l'Idiot, Don Quichotte, et Robinson."

J'ai noté après son départ cette phrase qui m'avait intrigué et j'essayai de comprendre les raisons de ce choix. Et je m'aperçus que, des trois écrivains dont il s'agissait, deux -Dostoïevski et Cervantes- étaient allés au bagne, le troisième Daniel de Foe, au pilori. Tous trois ont écrit le livre de la solitude, le livre de l'homme qui retrouve les hommes vivants et absurdes, les hommes qui peuvent vivre en oubliant que quelque part existent le bagne et le pilori. Et tous trois ont écrit la revanche de la solitude, la conquête du monde par celui qui revient de l'enfer. L'important était de posséder le monde de la solitude, de transformer en une conquête pour l'artiste, en illusion d'une conquête pour le spectateur, ce qui avait été subi.

La tragédie posait là, avec une extrême brutalité, le problème que chacun de nous se pose confusément. L'art vit de sa fonction qui est de permettre aux hommes d'échapper à leur condition d'hommes,

---

1/ Les Noyers de l'Altenburg, op. cit., pp: 199-121.

non par une évasion, mais par une possession" 1/.

Le monde de l'art qui manifeste la possibilité qui est en l'homme de maîtriser ce qui le domine, devient capable ainsi de sauver l'homme de l'absurde et de l'angoisse et de le rendre victorieux du Destin. Et il est significatif que la définition la plus claire et la plus explicite que Malraux nous donne de ce qu'il entend par destin, nous est donnée précisément à propos de l'analyse - dans les Voix du silence - de la signification de la tragédie grecque qui est "l'intrusion du monde de la conscience dans celui du destin"; "Le destin n'est pas la mort, il est fait de tout ce qui impose à l'homme la conscience de sa condition" 2/, que soit le néant de l'homme en face du chaos du monde ou l'irruption dans la vie de l'homme de la maladie et de la solitude, de l'irréversible et de la dérision. Les civilisations de foi auraient défendu l'homme contre le destin "en le reliant à Dieu ou à l'univers"3/; et si l'art succède aux religions, c'est précisément parce que, comme elles, il assure le salut de l'homme:

"Le musée imaginaire nous enseigne que le destin est menacé quand un monde de l'homme, quel qu'il soit, surgit du monde tout court. Derrière chaque chef-d'oeuvre, rôde ou gronde un destin dompté. La voix de l'artiste tire sa force de ce qu'elle naît d'une solitude qui appelle l'univers pour lui imposer l'accent humain.(...) Cette voix survivante et non immortelle, élève son chant sacré sur l'intéressable orchestre de la mort" 4/.

Le monde de l'art acquiert par là une prodigieuse unité, -unité qui n'exclut aucun accent: à travers la métamorphose tout art devient pour nous une réponse victorieuse et pleine de promesse à ce qui est l'adversaire éternel de l'homme: le Destin.

---

1/ "Sur l'héritage culturel", op. cit., pp: 1-2.

2/ Les Voix du silence, p: 628.

3/ Ibid., p:628

4/ Ibid., p:628

"Telle civilisation semble se défendre contre le destin en se liant aux rythmes cosmiques, et telle autre en les effaçant; l'art de toutes deux est pourtant uni à nos yeux par la défense commune qu'ils expriment; pour les non-chrétiens, le peuple de statues des cathédrales exprime moins le Christ qu'il exprime la défense des chrétiens, par le Christ, contre le destin. (...) Alors que les civilisations qui se créèrent un passé le peuplèrent d'alliés exemplaires, notre culture artistique transforme le nôtre en un cortège de réponses éphémères à une invincible question" 1/.

---

1/ Ibid., p: 629.

b) Le Musée et la culture: l'humanisme esthétique:

Témoins vivants des civilisations du passé, peintures et sculpteurs commencent à répondre à l'interrogation que Malraux adresse au passé de l'homme. "L'invisible question" est celle-là même qui, depuis vingt ans, n'a cessé d'obséder le romancier: "Qu'est-ce que l'homme ?"<sup>1/</sup> et du Musée où se rassemble "le cortège des réponses éphémères" suscité par elle, il attend qu'il lui apporte une culture susceptible de l'arracher au Destin. Un humanisme esthétique se forge, mais est-il possible qu'il nous propose une image de l'homme réellement lavée de toute fatalité?

Les différentes civilisations qui surgissent sous nos yeux n'ont pas toutes, loin de là, cultivé la même part de l'homme: elles n'ont pas relié l'homme au même domaine de valeurs, et en ce sens il est vrai de dire, dans une perspective spenglérienne, que chaque culture constitue un monde fermé sur-lui-même, ayant sa structure métaphysique propre. Cependant les valeurs autour desquelles les civilisations se sont constituées, nous tentons de les intégrer dans la culture:

"Le vrai problème n'est pas celui de la transmission des cultures dans leur spécificité, mais de savoir comment la qualité d'humanisme que portait chaque culture est arrivée jusqu'à nous, et ce qu'elle est devenue pour nous"<sup>2/</sup>.

Chaque culture nous révèle la part de l'homme qu'elle a cultivée, et nous transmet ainsi une image exemplaire de l'homme. Aux yeux de ceux pour qui une culture est présente et vivante, (l'homme du moyen-Âge ou celui de l'Égypte), cette image est la seule possible et la seule vraie:

"Les cultures des civilisations disparues nous paraissent moins différentes que cultures de parties différentes de la même plante"<sup>3/</sup>.

Et il faut bien voir ici que cette volonté de rassembler dans une même culture des civilisations fondées sur des

---

<sup>1/</sup> La Métamorphose des dieux, Paris, Gallimard, 1957, p:29,

<sup>2/</sup> U.N.E.S.C.O., 77.

<sup>3/</sup> Les Voix du silence, op. cit., p: 630.

des vérités souvent ennemies n'est pas celle de réaliser un quelconque syncrétisme, qui ne serait possible du reste qu'à un niveau superficiel: " nous pouvons tout unir, sauf l'essentiel" 1/.

"Notre culture n'est pas faite de passés conciliés, mais de parts inconciliables du passé. Nous savons qu'elle n'est pas un inventaire, que l'héritage est métamorphose, et que le passé se conquiert; que c'est en nous, par nous, que devient vivant le dialogue des ombres où se plaisait la rhétorique.(...) Notre résurrection n'est pas au service d'un humanisme préconçu; comme Montaigne, elle appelle un humanisme pas encore conçu" 2/.

Nous pouvons assimiler l'héritage de la terre entière - les cultures avec leurs vérités - parce que la culture que nous tâtonons de constituer ne peut être qu'ouverte; conséquence de l'agnosticisme contemporaine, elle a cessé d'être orientée par une Vérité dont les vérités que révèlent les civilisations du passé pourraient être tentées de devenir les ennemies. Essayant de modeler un visage nouveau de l'homme, elle est avide d'accueillir tous ces visages successifs que le passé lui apporte; et parce qu'elle s'attache moins au fait qu'une culture ait donné à l'homme tel visage qu'au fait qu'elle lui en ait donné un, toute culture peut lui devenir fraternelle et répondre ainsi à ses questions sur l'homme.

"Nous ne cherchons pas en certaines d'entre ces valeurs la préfiguration des nôtres; nous sommes au moins héritiers de telle ou telle en particulier, ou de toutes juxtaposées, que de la coulée profonde qui les suscita.(...) C'est l'art dans sa totalité, délivré par le nôtre, que notre civilisation, la première, dresse contre le destin" 3/.

Ce dont nous héritons, c'est de l'effort continu par quoi l'homme, depuis qu'il existe, tente de fonder son existence en signification. C'est là le "passévivant du Musée"4/.

---

1/ Ibid., p: 630.

2/ Ibid., p: 631.

3/ Ibid., p: 631.

4/ Ibid., p: 631.

L'homme échappe à l'histoire en même temps qu'il lui appartient - et c'est là qu'il faut chercher le secret de la présence pour nous des oeuvres du passé. Tout art témoigne d'un pouvoir divin et "l'homme que suggère la multiplicité de ces pouvoirs est l'auteur de la plus vaste aventure" 1/. Les arts du passé sont autant de voix et "chacune de ces voix devient l'écho d'un pouvoir humain, tantôt maintenu, tantôt obscur, et souvent disparu" 2/. C'est à travers les relations successifs avec le destin qu'une "permanence de l'Homme" - celle que cherchaient les savants de l'Altenburg - peut enfin s'établir: à travers le dialogue que l'homme entretient avec ce qui le dépasse, à travers son effort pour dominer par la création artistique cela même qui le domine et le détruit:

"Toujours enrobé d'histoire, mais semblable à lui-même depuis Sumer jusqu'à l'école de Paris, l'acte créateur maintient au long des siècles une reconquête aussi vieille que l'homme" 3/.

Certes, chaque civilisation et chaque artiste donne un autre contenu à ce qu'ils maîtrisent, mais leurs maîtrises s'unissent "dans le langage immémorial de la conquête, non dans un syncrétisme de ce qui fut conquis" 4/.

Ainsi l'art permet de résister à la fascination du néant qui naît de la contemplation de l'histoire. Dans la conférence sur le Musée qui est à beaucoup d'égards comme une première ébauche de l'introduction à la Métamorphose des dieux, Malraux déclare que si "notre civilisation, la première, tente de fonder la première notion universelle de l'homme, (...) le musée est un des lieux où s'élabore cette notion" 5/.

Dans la Métamorphose des dieux Malraux revient longuement sur ce point. Le "temps", nous dit-il, est devenu "l'interlocuteur capital de l'homme" 6/, et s'il faut tenter de

---

1/ Ibid., 634

2/ Ibid., 634.

3/ Ibid., 637.

4/ Ibid., 637.

5/ "Le Musée", in la Revue des Arts, 1954, no:1, p:3.

6/ La Métamorphose des Dieux, p.31.

concevoir "la première histoire du genre humain", deux directions semblent possibles: une histoire continue et une histoire discontinue":

"Une histoire "continue", qu'elle soit celle de la conquête des éléments par l'homme, ou de la création de l'homme par lui-même, postule une progression, fût-ce à travers de tragiques reculs; alors que dans notre monde de l'art les statues des cathédrales "n'aboutissent" pas à la Nuit de Michel-Ange; celle-ci ne marque aucun progrès sur eux, ni sur Rénéfer.(...)

L'histoire "discontinue", l'histoire des civilisations née avec notre siècle, répond à un sentiment profondément différent du passé: pour l'histoire continue, l'Egypte est une enfance de l'humanité; pour l'histoire discontinue, une humanité révolue.(...) Nous pouvons étudier l'Egypte comme une étape de l'histoire, mais nous y découvrirons aussi une des formes qu'a prises l'humanité, un domaine du "possible" humain" 1/.

C'est là une analyse toute spengliérienne (ou Möllbergienne) de l'histoire. Mais nous, nous cherchons dans l'histoire "ce qui fait de l'homme notre semblable par une autre chose que l'angoisse et le rire, que le sexe et la faim" 2/. Et l'art répond précisément à cette question dans la mesure où les oeuvres du passé, à travers la métamorphose, nous deviennent présentes et nous apportent le témoignage d'un pouvoir permanent de l'homme, qui est celui de créer des oeuvres d'art:

"A l'invincible "jamais plus" qui règne sur l'histoire des civilisations, la présence des oeuvres d'art oppose sa grandiose énigme. Du pouvoir qui fit surgir l'Egypte de la nuit préhistoire, il ne reste rien; mais le pouvoir qui en fit surgir Djoser nous parle d'une voix aussi haute que celle des maîtres de Chartres, que celle de Rembrandt. Avec l'auteur de cette statue, nous n'avons pas même en commun le sentiment d'amour, pas même celui de la mort- pas même peut-être, une façon de regarder son oeuvre; mais devant cette

---

1/ Ibid., pp: 31-32.

2/ Ibid., p:32.

oeuvre, l'accent d'un sculpteur oublié pendant cinq millénaires nous semble aussi invulnérable à la succession des empires, que l'accent de l'amour maternel" 1/.

L'art permet ainsi de fonder une image de l'homme, non plus seulement subjectivement sur l'expérience d'une personne, (aventurier, révolutionnaire, ou même artiste), mais objectivement sur la prise de conscience de la permanence, à travers le temps, d'un pouvoir créateur. Comme le dit Malraux dans sa conférence au Congrès de l'Oeuvre du XX. siècle: "il ya quelque chose de plus important que l'histoire, c'est la constance du génie créateur" 2/. C'est parce que le monde de l'art révèle ce génie que Malraux n'a jamais cessé de l'analyser. Et s'il écrit en marge de l'essai de Gaeton Picon "c'est l'obsession d'autres civilisations qui donne à la mienne et peut-être à ma vie leur accent particulier" 3/, cela signifie sans-dout que l'homme du XX. siècle est hanté de l'impossibilité de toute notion de l'homme, mais aussi qu'obstinément il interroge l'histoire pour tenter de lui arracher son secret:

"Le passé semble recéler le trésor caché de notre raison d'être. Ce que nous cherchons en lui depuis que nous hésitons à l'appeler progrès, c'est précisément le sens de l'aventure humaine" 4/.

Le Musée Imaginaire, sans nous révéler la "nature" de l'homme, nous suggère cependant "sa plus grande étendue et la saisit dans son obsédante unité". Une image de l'homme apparaît que nous pouvons regarder en face: l'homme est celui qui est capable de créer des oeuvres par quoi il maîtrise ce qui le domine en le contraignant à se soumettre aux lois de son art. L'art est le témoignage d'une liberté et d'un pouvoir de l'homme, et pour autant que ce pouvoir

---

1/ Ibid., p:33

2/ "Ce que nous avons à défendre", in Arts, 5 juin 1952.

3/ PICON (Gaeton), Malraux par lui-même, note: 5, p:18.

4/ Le Musée Imaginaire.I., op. cit., p: 61.

transcende le temps -les oeuvres du passé nous sont miraculeusement présentes- l'homme cesse d'être un vain accident emporté par l'histoire. L'homme est soumis au destin, entraîné par des forces qui le dépassent et qui le nient, mais l'art sauve l'homme , de la fascination du néant:

"Chacun des chefs-d'oeuvre est une participation du monde, mais leur leçon commune est celle de leur existence, et la victoire de chaque artiste sur sa servitude rejoint, dans un immense déploiement, celle de l'art sur le destin de l'humanité".  
L'art est un anti-destin" 1/.

Les foules croyantes du Moyen-Age se pressaient dans les cathédrales de l'Occident et attendaient leur salut du Dieu qui les habitait. Le Musée succède à la cathédrale parce qu'il rassemble, pour des hommes obsédés d'absurde, "des victoires qui leur semblent promettre la leur" 2/; la succession des oeuvres dont la continuité suggère le pouvoir qui est en l'homme de nier le néant et de "devenir dieu". L'artiste, comme le saint, assume la condition humaine et son poids de destin, mais pour la dominer et devenir par là intercesseur: promesse de liberté.

"L'homme d'aujourd'hui ne se saisit pas à travers le musée imaginaire; il y découvre un allié contre les puissances menaçantes dont ses connaissances l'assiègent. (...) Derrière le musée imaginaire et l'immense cortège d'ombres des oeuvres perdues, la puissance formatrice que les oeuvres révèlent et qui les absorbe, la puissance qui marque tout ce qui, sur la terre, s'appelle humain" 3/.

Pour l'homme contemporain l'art n'est plus seulement le plaisir de l'oeil, ou la réalisation des rêves de beauté ou de bonheur. Il est la révélation d'une possibilité de salut qu'il ne peut plus trouver dans la foi:

"Une foule de tout les pays, à peine conscience de sa communauté, semble attendre de l'art de tous les temps, qu'il comble en elle un vide inconnu" 4/.

---

1/ Les Voix du silence., p: 637.

2/ Ibid., p: 462.

3/ Le Musée Imaginaire.I., pp: 65-66.

4/ La Métamorphose des dieux, p:35 .

Les hauts lieux , jadis, étaient les lieux de culte -Chartres, ou Mara; aujourd'hui les lieux de culte sont encore des hauts lieux, mais parce qu'ils sont peuplés de figures dans lesquelles l'homme reconnaît sa plus haute image et qui "toutes s'unissent dans le monde, pour la première fois victorieux du temps, des images que la création humaine a opposées au temps" 1/.

Le problème qui fait l'unité de l'oeuvre esthétique de Malraux, et de son oeuvre toute entière, est celui d'une nouvelle prise de conscience de l'homme, et ce que nous appelons la culture n'est autre chose que la volonté passionnée d'accueillir la somme de tout ce qui, à travers le temps, témoigne de la grandeur de l'homme. S'il est vrai de dire avec Nietzsche que "le plus important c'est d'épargner à tout homme la honte", la culture "c'est d'abord la volonté de retrouver, d'hériter et d'accroître ce qui fut la noblesse du monde" 2/. La culture n'est pas un raffinement de la sensibilité ou un embellissement de la vie:

"Si la qualité du monde est la matière de toute culture, la qualité de l'homme en est le but; c'est celle qui la fait, non somme de connaissances, mais l'héritière de grandeur" 3/.

En d'autres termes:

"La culture est l'ensemble de toutes les formes d'art, d'amour et de pensée qui, au cours des millénaires, ont permis à l'homme d'être moins esclave" 4/

Le passé n'est pas pour nous une suite d'actes "exemplaires", mais le lieu où nous cherchons "la nature de la grandeur de l'homme" 5/. Pour celui qu'aucune foi ne défend plus contre la fascination du néant et contre la présence écrasante du destin, "la culture apparaît d'abord

---

1/ Ibid., p:35

2/ "Culture", in Liberté de l'Esprit, juin 1949.

3/ Les voix du silence, p:638.

4/ Ce que nous avons à défendre", op. cit.,

5/ Lettre citée dans Témoins de l'homme par P.H. Simon, Paris, A. Michel, 1952, p: 148.

comme la conscience de ce qui a fait de l'homme autre chose qu'un accident de l'univers" 1/. Elle est ce qui "rappelle à l'homme sa grandeur à voix basse" 2/. Même volonté déjà d'arracher l'homme au néant, et même certitude de trouver dans le monde de l'art, dans la culture, ce qui peut l'en arracher:

"L'héritage culturel n'est pas l'ensemble des oeuvres que les hommes doivent respecter mais de celles qui peuvent les aider à vivre. Notre héritage, c'est l'ensemble des voix qui répondent à nos questions" 3/.

La culture est faite de l'ensemble des oeuvres d'art qui nous aident à vivre... c'est ainsi que le vieil Alvéar, dans L'Espoir, ne vend pas ses tableaux que lorsque les acheteurs lui disent qu'ils en ont besoin 4/, et la cécité de son fils devient moins atroce lorsqu'il écoute de la musique:

"Si je fais jouer le phono, si la musique entre ici, je peux parfois le regarder, même s'il n'a pas de lunettes" 5/.

La sagesse est plus vulnérable que la beauté, car la sagesse est un art impur. Mais la poésie et la musique valent pour la vie et la mort..." 6/.

Et déjà Gisors disait:

"Depuis que Kyo est mort, j'ai découvert la musique. La musique peut parler de la mort..." 7/.

Sans-doute aucun art et aucune culture ni la peinture ni la musique, ne peuvent-ils "délivrer l'homme de n'être qu'un accident de l'univers" et de n'être mortel:

"Les hommes n'ignorent guère tout cela depuis qu'ils existent et qu'ils savent qu'ils doivent mourir" 8/.

- 
- 1/ "Ce que nous avons à défendre", art. cité,  
 2/ "L'héritage culturel", op. cit.  
 3/ Ibid., p:2.  
 4/ L'Espoir, op. cit. p:229.  
 5/ Ibid., p: 234.  
 6/ Ibid., p: 230  
 7/ La condition humaine, op. cit., p:399.  
 8/ Les voix du silence., op. cit., p:638

L'homme n'est que néant perdu dans l'immensité du cosmos, une luciole qui, un court instant jette sa lumière pour disparaître à jamais dans l'éternité de la nuit. Et pourtant l'univers des formes existe de son invincible présence, nous enseignant que "le destin est menacé quand un monde de l'homme, quel qu'il soit, surgit du monde tout court"<sup>1/</sup>. Tout art est témoignage d'un pouvoir divin, et si l'artiste nous devient fraternel et secourable, c'est parce que manifesté par lui, ce pouvoir est aussi le nôtre. Le destin de l'artiste est à nos yeux exemplaire puisque sa fonction est de "donner conscience aux êtres de la grandeur ou de la dignité qu'ils ignorent en eux"<sup>2/</sup>. Les Voix du silence se terminent sur hymne de triomphe: l'univers efface l'homme, mais l'artiste à son tour efface l'univers, et les hommes comprennent son langage:

"Survie misérable qui n'a pas le temps de voir s'éteindre les étoiles déjà mortes, mais non moins misérable néant, si les millénaires accumulés par la glaise ne suffisent pas à étouffer dès le cercueil la voix d'un grand artiste"<sup>3/</sup>.

Les grandes voix du passé qui survivent au grand silence de l'histoire, attestent que le monde des hommes est au-dessus du Destin, du temps et de la mort. La victoire de l'homme est dans le geste par lequel il contraint le néant à chanter sa propre défaite:

"Il est beau que l'animal qui sait qu'il doit mourir, arrache à l'ironie des nébuleuses le chant des constellations, et qu'il le lance au hasard des siècles auxquels il imposera des paroles inconnues. 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 nouvelle sommeil..."

Et cette main dont les millénaires accompagnent le trblement dans le crépuscule, tremble d'une des formes, et les plus hautes, de la force et de l'honneur d'être homme"<sup>4/</sup>

---

<sup>1/</sup> Ibid., p: 628.

<sup>2/</sup> "L'héritage culturel", op. voit., p:4.

<sup>3/</sup> Les voix du silence, p: 639.

<sup>4/</sup> Ibid., pp: 639-640.

Tout artiste est comme Nietzsche chantant dans l'obscurité du train et s'arrachant ainsi aux ténèbres de sa folie:

"Dans la prison dont parle Pascal, les hommes sont parvenus à tirer d'eux mêmes une réponse qui envahit, si j'ose dire, d'immortalité, ceux qui en sont dignes. Et dans ce wagon, et quelquefois ensuite, les millénaires du ciel étoilé m'ont semblé parfois aussi effacé par l'homme, que nos pauvres destins sont effacés par le ciel étoilé..." 1/.

---

1/ Les Noyers de l'Altenburg, op. cit., p: 97

TROISIEME PARTIEA) ANDRE MALRAUX ET LA POLITIQUE CULTURELLE :

Quand Malraux est devenu ministre des Affaires Culturelles en 1958, c'était plus qu'un espoir pour la France. Non seulement il a pris au sérieux la culture, mais encore comme une aventure intellectuelle qui se situe pour la première fois sur le plan de l'histoire. La culture certes c'était tout autre chose. Les répartitions politiques des responsabilités impliquent dans tous les domaines des arbitrages. Tout va à la culture mais non au même degré. C'est pour cette raison que les Affaires Culturelles sont séparées de l'Education Nationale et de la Recherche Scientifique. Aussi le ministre des Affaires Culturelles doit-il rendre accessible les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord celles de la France, au plus grand nombre possible de Français.

L'homme donne le tiers de sa vie à son éducation, un deuxième tiers à travailler, et le troisième tiers à profiter des fruits de son travail. Les loisirs sont comme une peste morale pour l'homme non préparé. Notre civilisation doit faire face à trois dangers graves: la guerre nucléaire, la surpopulation et le loisir. Cela nous montre que le niveau des responsabilités nationales en matière de culture. La question est que comment inclure la culture dans la conception des loisirs de demain. Quand on y répond on ne sauvegarde pas l'homme. Il voudrait bien essayer dans tout le pays les foyers de la culture. Créer l'esprit culturel, généraliser les contacts entre les hommes, décentraliser la vie artistique, offrir une place nouvelle dans la société aux artistes. Malraux veut ainsi reconnaître et favoriser le climat de culture en France. Il proclame ainsi au "Congrès de l'Oeuvre du XX. siècle" à Paris:

L'art et la culture nous apparaissent comme l'expression de la plus profonde liberté" 1/, et le discours qu'il a prononcé à Brasilia le 25 août 1959, affirme: " Il n'y a pas de vraie culture sans communion et peut-être son domaine le plus profond et le plus mystérieux est-il la présence, dans notre vie, de ce qui devrait appartenir à la mort" 2/.

A côté de la mythologie de l'histoire, du passage de l'aventure individuelle au destin de l'humanité il prépare aussi la résurrection de la culture. Cette culture tient une place fondamentale dans le patrimoine de l'humanité. Ce que la guerre a révélé chez Malraux, c'est l'immense héritage des arts plastiques qu'il tâche de décrire dans les Voix du silence. A travers les manifestations artistiques c'est une prise de conscience de l'histoire:

"Notre culture artistique ne tente pas d'extraire du passé des affirmations semblables à la sienne, elle le transforme tout entier en un cortège de réponses éphémères à une invincible question. La culture est faite de tout ce qui permet à l'homme de maintenir, d'enrichir ou de transformer sans l'affaiblir l'image idéal de lui-même qu'il a héritée. L'histoire de l'art tout entière, quand elle est celle du génie, devrait être une histoire de la délivrance. Car l'histoire tente de transformer le destin en conscience, et l'art de le transformer en liberté" 3/.

André Malraux était devenu ministre de l'Information dans le deuxième cabinet de de Gaulle, constitué au lendemain des élections législatives d'octobre 1945. Ces élections ont vu le triomphe du tripartisme (socialiste, communiste, démocrates-chrétiens) et l'effondrement des formations

---

1/ "Ce que nous avons à défendre", in Arts, 2 juin 1952. (Conférence prononcée le 31 mai 1952 dans le cadre de l'oeuvre du XX. siècle).

2/ Discours de Brasilia, le 25 août 1959.

3/ Les Voix du silence, op. cit., p: 621.

d'avant-guerre dont le parti radical d'Edouard Herriot et Daladier, Charles de Gaulle démissionnaire, André Malraux s'en va avec lui et redevient écrivain.

De 1958 à 1968 André Malraux règne au ministère des Affaires culturelles. Dix ans après M. Edmond Michel lui succède. C'était le général de Gaulle qui avait confié cette mission culturelle à l'un des auteurs les plus considérables de ce temps. André Malraux e'était un personnage, pour le général de Gaulle, qui a le privilège de dialoguer avec lui. Il avait suscité un vif intérêt et beaucoup d'espoir. Jean la Couture en a longuement parlé dans ses articles "Dix ans de règne sur la culture" parus dans le journal quotidien *Le Monde* en 1969 1/.

Au nationalisme de la monarchie des Valois va s'allier dans le sens des Affaires culturelles et des "Collections" des Médicis et de leurs semblables. C'est en 1535 par François I. la surintendance des bâtiments du roi, charge éprement disputée, et qui le fut bientôt entre un baron de Retz et un sieur d'O, avant que Marie de Médicis se préoccupe de "remettre en honneur les arts et les sciences". Mazarine s'en occupa un temps. Puis vint, avec J.B. Colbert et Louvois, la grande époque de l'étatisme académique: bâtiments, arts plastiques, poésie, artisanat, tout révèle au pouvoir, pour la grande gloire du roi, par l'intermédiaire de Charles Perrault, du Charles Lebrun et de ce qu'un des Commis de Colbert appelle sa "chiourme".

La Révolution de 1789 et l'Empire allaient accentuer l'intervention de l'Etat, au nom de l'idéologie républicaine nationaliste et égalitariste, puis la gloire de l'Empereur. A l'idée neuve de nation se rattache celle d'un patrimoine national à préserver, enrichir et surtout diffuser. Mais ces différentes opérations, que l'on trouve ici et là formulées par l'abbé Henri Grégoire, Condorcet, ou F. A.

---

1/ LA COUTURE (Jean), "Dix ans de règne sur la culture" in *Le Monde* des 5,6,7,8 juillet 1969.

Boissy d'Anglas, en des termes qui font déjà penser à ceux du législateurs de 1959, ne sauraient aller sans une rigueur digne de prairial.

Bonaparte signait ses proclamations en faisant précéder son grade de "membre de l'Institut", de Saint-Jean d'Acre organisait des concours de peinture entre Florentins et vénitiens. Louables hommages à la culture que l'Empereur n'allait pas moins traiter comme une division de cavalerie au commencement: l'habit vert<sup>1/</sup> est dessiné par le peintre David comme celui des Colonels de la garde, et la Comédie Française organisée à Moscou entre deux opérations. Mais en marge de ce monopole botté qui tempère mal le souci de plaire à Goethe ou à Chateaubriand, l'empire laisse s'accomplir une très intelligente politique de musées de conservation due à Dominique Vivant-Denon, ancien compagnon de Bonaparte en Egypte, merveilleux dessinateur et mémoraliste, qui fut également directeur général des musées français pendant le règne de Napoléon I.

Le XIX. siècle -sauf pendant l'entreacte du seconde Empire (où opère avec pertinence l'aimable P. Mérimée) <sup>2/-</sup> et le XX. siècle jusqu'à 1950, rendent à l'Etat et à la culture leurs relations de voisinages nonchalantes. Le pouvoir se contente de préserver l'intégrité du patrimoine culturel, d'imposer l'inaliénabilité des œuvres soumises aux règles de la domanialité publique, d'encourager les beaux-arts et Lettres par des commandes et l'impulsion bienveillante de hauts fonctionnaires ou de sous-secrétaires ou secrétaires d'Etat souvent compétants et parfois bien inspirés. Mais du legs Caillebotte, le responsable officiel

---

<sup>1/</sup> Habit vert: habit de cérémonie des académiciens.  
<sup>2/</sup> Inspecteur des monuments historiques, Mérimée sous, l'Empire, un des familiers de Napoléon III. et de l'impératrice. Il traduisit alors les écrivains russes.

bon de retrancher les Manet: G. Dujardin-Beaumotz, personnage symbolique de ce temps et de cette politique dite "de beaux-arts", succédané du mécanet des prince refuse d'acheter un seul Cézanne: et au lendemain de la mort de Faure, le sous-secrétaire d'Etat chargé d'organiser les obsèques demande: "Mais de qui s'agit-il?"

Léon Gambetta, Marcel Sembat, Georges Clémenceau, Paul Boncoeur, L. Jean Zay, Léo Legrande, tentent par à coup de donner impulsion à la politique culturelle. Coïncée entre le tableau noir de l'Ecole et la Cérémonie à tapis rouge, la culture s'évade et se fait de plus en plus retive au pouvoir "Au jour ensoleillés du Front Populaire", pourtant, Etat et culture vivent une brève et ardente liaison dont quelques échos seront entendus après 1950.

Sous la IV. une tentative semble neuve: Pierre Bourdon, homme de goût et de caractère est chargé d'un ministère qui rassemble justement la culture, la jeunesse et l'information, mais l'entreprise ne dure que dix mois: comme le ministre qui la fonde. Et l'on en revient à des secrétaires de l'Etat aux beaux-arts confiés à des hommes fort estimables, comme M. André Cornu ou Georges Borde-neuve disposant d'un budget inférieur à celui d'une grande entreprise privée: 0,3 % de celui de l'Etat dont moins d'un tiers pour les arts et les Lettres... Ce qui n'a pas empêché la IV. République d'animer la décentralisation dramatique, la télévision prévue que dans ces domaines l'initiative n'est pas forcément affaire de stabilité et de prestige.

Enfin vient la décision de 1959. Le décret de juillet assigne au ministère d'Etat chargé des Affaires culturelles les tâches suivantes: rendre accessible les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, assurer le plus vaste

audiance au patrimoine culturel et favoriser la création des oeuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent.

Mais le ministre des Affaires culturelles se garda de s'enfermer dans de vaines tentatives de définition. Quelques mois plus tard on l'entendait en conseil des ministres: "Je suis le seul ici, à ne pas savoir ce que c'est que la culture ...". De discours du ministre en allocutions de ses collaborateurs, on vit pourtant se dessiner les objectifs. Le 6 mars 1961, devant la commission du IV. plan présidé par M. Hoppenot, le porte-parole du ministre, M. Pierre Moinot, plaidait pour une "démocratisation de la culture, bien commune à tous, comme la liberté et la justice, droit de chaque citoyen", dont elle a le pouvoir d'assurer la communication. Les idées que M. Malraux rassemble en quelques formules: "Désormais, la collectivité a reconnu sa mission culturelle. Autant qu'à l'école, les masses ont droit au théâtre, au musée. Il faut faire pour la culture ce que Jules Ferry faisait pour l'instruction". Ferry 1/ avait fondé son action sur une idéologie, sur un idéal très large et très précis, qui était fait à la fois de républicanisme et de laïcité. La bataille qu'il livrait avait des objectifs clairs: il fallait convaincre les Français des vertus, de la République, de la nécessité d'une école chargée d'en diffuser l'histoire et d'en enseigner la pratique. Il s'agissait de former des citoyens et de donner à la République des républicains. En échange de cette foi austère, que proposait André Malraux ? Quelle idéologie, quelle ferveur, sinon une sorte d'esthétisme égalitaire et nationaliste ? André Malraux avait cherché une fièvre sans la découvrir tout à fait, "une voie française de la culture", à mi-chemin du système de marché

---

1/ (1832-1893) Homme d'Etat. Ministre de l'Instruction publique, il proclama la gratuité, la laïcité et l'obligation de l'enseignement primaire. Ministre des Affaires étrangères, il favorisa l'expansion coloniale française en Tunisie, au Congo, et au Tonkin.

occidental et de l'étatisme soviétique, une participation d'Etat à la vie culturelle. Que signifie exactement une politique culturelle qui n'avait droit de regard ni sur le livre, ni sur la radio, ni sur la télévision, ni sur les activités socio-éducatives de jeunesse, ni sur les relations culturelles avec l'étranger ?

Ce découpage singulier allait pourtant évoluer: de 1959 à 1969, on a vu tour à tour s'enfler, puis maigrir la direction générale des arts et lettres: apparaître une direction du théâtre et des maisons de la culture, puis une direction de l'action culturelle; on a vu naître une direction des expositions, un Centre National d'art contemporain. On a vu surgir, puis disparaître des directeurs et des animateurs tels que MM. Gaeton Ficon, Pierre Molnet et Emile Biasini, Max Guerrier et Francis Raison, qui ont tour à tour marqué de leur empreinte, les charges qui leur avaient été confiées pour des raisons personnelles et qu'ils abandonnaient pour des raisons très précises et formellement motivées. On a vu naître, s'enfler, décroître, renaître, éclater la belle entreprise des maisons de la culture. André Malraux aime ce qu'on a convenu d'appeler "les beaux-arts" - bien qu'il déteste la formule. Il aime aussi la gloire. Et il aime que la peinture, l'architecture ou la sculpture accroissent celle de la France. D'où naît une politique de grandes expositions de voyages, d'échanges internationaux et de mots historiques qui l'ont conduit du Chaire à Tokyo et ont procuré de longs déplacements à la Jaconde et à la Venus de Milo. Avec toute l'exaltation nationaliste qui traîne avec elle cette politique de prestige, on peut en retenir des résultats reconfortants.

Certaines de grandes expositions organisées par le ministre des Affaires Culturelles du siècle d'or espagnol

à tout Ankh Amon, de Picasso à l'art Iran, et surtout la plus belle peut-être, celle consacrée au XVI. siècle européen ont drainé vers le musée des publics considérables et enchantés.

De la part d'un ministre aussi prestigieux et attentif au prestige national, on aurait pu attendre une politique d'achats systématiques de chefs-d'oeuvre, notamment de ceux dus à des artistes français vendus jadis à l'étranger. Mises à part quelques belles toiles du XVIII. siècle - un Chardin notamment - dont les musée français étaient déjà bien pourvus, c'est plutôt le contraire qui s'est produit: ainsi vit-on la Falaise de Claude Monet quitter la France, et surtout les Grandes Baigneuses de Cezanne, vendues à National Galérie de Londres pour quelques 750 million d'anciens francs. Ceci se passait dans la France gaullienne, qui se bat si fort pour la moindre présence, alors que, dans le même temps, le canton de Bâle en Suisse se mobilisait et obtenait par référendum, le déblocage d'un crédit permettant d'éviter la sortie de la Suisse, de deux tableaux de Picasso... Certes les garanties contre les sorties plus fugitives ont été renforcées, de même que le droit de préemption de l'Etat sur tout achat d'oeuvre importante. Mais la faiblesse des crédits attribués à l'achat des toiles pour les musées nationaux aboutit sous Malraux, à déperdition plutôt qu'à une enrichissement.

#### a) Les musées:

Les musées nationaux, propriétés de l'Etat, content une trantaine d'établissement, dont le plus célèbre est le Louvre. Les sections principales du Louvre sont celles des antiques égyptiennes, grecques et romaines, celles des sculptures du Moyen-Age, de la Renaissance, des Temps modernes. Le département des peintures couvre 3400 mètres de cimaises. Les trésors sont célèbres dans le monde entier.

Il y a, en outre, des musées historiques, anciennes résidences royales ou impériales (tels que les châteaux ou palais de Versailles, de Pau) et de grands musées spécialisés dans un aspect particulier de l'art et de la civilisation d'une région.

A côté des musées d'art et d'histoire, les musées techniques et scientifiques constituent un ensemble au sein duquel on peut citer à Paris, la Conservatoire nationale des Arts et Métiers, la Musée de l'Homme, consacré à l'anthropologie et aux civilisations primitives, le Palais de la Découverte, remarquable musée de la science dont l'organisation a été conçue en grande partie à des fins pédagogiques, le Muséum, etc...

Les musées nationaux organisent chaque année de grandes expositions souvent consacrées soit aux œuvres étrangères comme l'art iranien en 1961, l'art mexicain en 1962 et Goya en 1962, les chefs-d'œuvre de la peinture espagnole en 1963, Toutankhamon en 1967, les arts mayas du Guatemala et Israël à travers les âges en 1968, ou encore l'Europe gothique qui inaugure l'ouverture du Pavillon de Flore au Louvre; soit à l'ensemble de l'œuvre d'un grand peintre, par exemple celle d'Eugène Delacroix, de Picasso, d'Ingres, de Matisse etc. Ils envoient aussi des éléments de leurs collections à l'étranger pour des expositions. Ainsi, à Tokyo l'exposition de l'art français de novembre 1961 à mars 1972.

La politique culturelle muséographique de l'époque Malraux aura dans l'ensemble, été inspiré par ce même appetit de grandeur, de diffusion globale, d'expéditions majestueuses. Les aménagements de grand Palais vont dans ce sens et sont, dans l'ensemble bien reçus. Mais que dire de ce "Grand Louvre", qui fut l'un des objectifs des derniers mois du règne d'André Malraux et qui tient à attacher à l'Etat toute l'aile du palais aux arts décoratifs ?

De Malraux esthéticien et plus encore esthéticien au pouvoir on pourrait dire qu'il est l'homme du connu, du réperé, et plus précisément du photographiable.

Entre une douzaine de décisions qui témoigneront en faveur de l'"ère Malraux", retenons-en trois : la mise en train de l'inventaire des monuments et de richesse artistiques de la France; le travail accompli sur sept monuments fameux qui ont fait l'objet d'une loi-programme et la création des "secteurs sauvegardés". Il faut y ajouter la création du service des fouilles encore que les crédits alloués à cet organisme soient trop maigres pour en assurer l'efficacité. La réussite de l'entreprise au cours de sept premières années est due en grande partie à la liaison qui aura établie, pour une fois et grâce à des hommes comme MM. Julien Cain et André Chastel entre les services des services culturelles et ceux de l'Education nationale.

Les soins donnés sous l'impulsion d'André Malraux à sept monuments - Louvre, Invalides, Versailles, Fontainebleau, Reims, Chambord - choisis pour leur renommée et le caractère éclatant que prendrait donc cette tentative ont donné lieu à bien de controverses et notamment les travaux entrepris dans les fossés du Louvre .

Ce qui caractérise pourtant le passage au pouvoir de ce brillant esthéticien, c'est moins un esprit de chapelle (ou de chapelles) que la volonté d'aller au devant de l'artiste, de l'intégrer. Les Affaires Culturelles tendent constamment à une coopération avec les créateurs, en même temps où la création artistique est à la base de défi et de rupture.

b) Les théâtres et les maisons de la culture:

L'art dramatique témoigne en France d'une grande vitalité. P. Claudel, J. Giradoux, H. de Montherlant, A. Salacrou, J. Anouilh, M. Achard, Jules Romains ont été les porte-parole des générations d'avant-guerre. Après la Libération sans prétendre réformer les structures et la forme dramatique, J.P. Sartre et A. Camus furent les instigateurs d'un théâtre philosophique nouveau, lequel se partage en deux courants d'expression différente. L'un, d'inspiration poétique est illustré par Pichette, Vautier, Ghelderode, Audiberti, Neveux, Shéhadé, Tardieu, Obeldia qui manient avec une étonnante habileté les bouffonneries verbales, supports de thèmes philosophiques. L'autre, collant plus intimement à la condition humaine dans ce qu'elle offre d'absurdité et de désespoir, est marqué par Beckett, Ionesco, Adamov, dramaturges mondialement joués.

Paris est le centre de la vie théâtrale. Il offre à l'amateur un choix de soixante salles dont quatorze ont de plus de mille places. Mais le privilège de Paris n'est pas exclusif et ces dernières années ont été marquées par un nouveau éclatant des scènes de province. L'Etat protège les arts dramatiques et lyriques considérés comme une valeur nationale et un instrument de culture. Il existe cinq théâtres nationaux: l'Opéra, l'Opéra-comique, la Comédie Française, le Théâtre de France, le théâtre national populaire.

Jacques Copeau, Charles Dullin, Les Pitoeff, Louis Jouvet, Gaston Baty ont été les renouvelateurs du théâtre contemporain. Jean-Louis Barrault, Jean Vilar et les animateurs des centres régionaux travaillent aujourd'hui sur les chantiers qu'ils ont ouverts. Des centres dramatiques ont été créés dans divers régions. Aidés par l'Etat, ils s'efforcent de faire profiter le public de province de l'art dramatique. Le renouveau théâtral est attesté par

les festivals d'été.

Dans le cadre de ce renouveau, les maisons de la culture se sont implantées dans diverses régions du pays. Centres permanents de rayonnement culturel, dont même l'harmonie architectural favorise les rencontres dans une ambiance de détente et de Loisirs, les maisons de la culture n'ont cessé, depuis 1961, d'accroître leur audience.

Dix maisons de la culture sont ouvertes au public: Amiens, Bourges, Cean, Firminy, Grenoble, Le Havre, Paris 20<sup>e</sup> (théâtre de l'Est parisien), deux sont en construction: Nevers, Chalon-sur-Saône. Enfin, au cours de l'été, les spectacles Son et Lumière permettent d'admirer certains monuments illuminés et d'entendre en stéréophonie leur histoire.

Ouverte en octobre 1963, la maison de la culture de Bourges était solennellement inauguré par le ministre. L'allocution qu'il prononça ce jour-là, il devait la moduler bien des fois ensuite, de ce ton incantatoire et fracassé qui semble comme un écho des prophètes sur les ruines de la cité:

"La culture, c'est l'ensemble des formes qui ont été plus forte que la mort... Il faut qu'à tous les jeunes hommes de cette ville soit apporté un contact avec ce qui compte au moins autant que le sexe et le sang, car il y peut-être une immortalité, mais il y a sûrement une immortalité des hommes. Reprendre le sens de notre pays c'est vouloir être pour tout ce que nous avons pu porter en nous. Il faut que nous puissions rassembler le plus grand nombre d'oeuvre, pour le plus grand nombre d'hommes. Telle est la tâche que nous essayons d'assumer de nos mains périssables " 1/.

L'idée des Maisons de la culture est en soi fort respectable. Essaimer dans tout le pays ces foyers de culture c'était ultime tentative de rebatir, à notre mesure, les cathédrales.

---

I/ "Dix ans de règne sur la culture" par J. La Couture, op. cit.,

Créer l'esprit culturel, généraliser les contacts entre les hommes et les oeuvres, décentraliser la vie artistique, offrir une place nouvelle dans la société aux artistes. -Ces "phares" de Bourges, de Cean, d'Amiens, de Lyon, du Havre, seraient à leur place en complément d'une entreprise plus vaste et deviennent étrangement clignotants dès que l'on rappelle que, dans le rêve d'une "culture de grands navigateurs", ils témoignent des seuls points de repère ! ...

Dix mille adhérents à Cean et Bourges, six mille au Havre -on peut se féliciter des chiffres ou s'attendrir sur eux, selon que l'on considère le phénomène, en oubliant ou non qu'une pièce de Racine à la télévision en un soir l'attention de six millions de personnes.

Dans des maisons de la culture, le visiteur voit le signe de deux déclarations gravées dans le mur. A gauche, ces mot de M. André Malraux:

"Il n'y a pas, il n'y aura pas la maison de culture sur la base de l'Etat, ni d'ailleurs de la municipalité. La maison de la culture, c'est vous. Il s'agit de savoir si vous voulez la faire ?" 1/.

Et à gauche, ce propos de M. Armond Blanchert:

"A la fois institution et contestation de toute institution la maison de la culture porte en elle la contradiction, c'est-à-dire le mouvement et la vie" 2/.

Le fonctionnement des maisons de la culture avait entraîné la création d'un centre national de diffusion culturelle qui permettait certes, d'abaisser les frais d'exploration des différentes maisons en distribuant à de nombreuses exemplaires expositions et spectacles, mais avit pour effet d'affaiblir la vigueur inventive

---

1/ "Dix ans de règne sur la culture", op. cit.

2/ Ibid.,

de l'un ou de l'autre centre. En fait, ces maisons réduites au rôle des théâtres de province qui accueillent les tournées parisiennes n'étaient plus que des garages.

### c) Les beaux-arts:

La direction du théâtre, des maisons de la culture et des Lettres, du ministre des Affaires culturelles n'entend pas diriger la production artistique et littéraire du pays, mais elle travaille à développer et à améliorer l'enseignement des beaux-arts et à leur assurer le maximum d'expansion, sa mission propre étant de conserver et d'accroître le patrimoine artistique.

L'Etat joue un rôle particulier dans le domaine des beaux-arts puisque les manufactures nationales et le mobilier national relèvent de la compétence de la direction du théâtre des maisons de la culture. L'aide apportée par l'Etat aux artistes se manifeste de plusieurs façons.

Parallèlement au grand prix national des Lettres, il a été créé depuis 1952, un Grand prix national des Arts qui est décerné, sans condition d'âge, ni de candidature, pour consacrer l'oeuvre d'un artiste dont la carrière et le talent honorent tout spécialement l'art français. Au cours des quatre dernières années, il a été attribué aux artistes suivants: 1966 Marie-Hélène de Silva; 1967 Etienne Martin; 1969 Hajdu; 1970 Estève.

La peinture française, illustrée par des génies depuis de longs siècles, avec Jean Fouquet, Antoine Watteau, Camille Corot, et tant d'autres, a connu une célébrité universelle avec l'impressionisme et l'Ecole de Paris. Elle est demeurée depuis un demi-siècle le creuset de la peinture contemporaine. Toute énumération dépasserait le cadre de cette exposé: les noms de Rouault, Utrillo, Matisse, Braque, Picasso, Chagall, Bonnard évoquent diverses ten-

dances. Au fauvisme a succédé le cubisme, puis la peinture abstraite.

d) La musique :

Pour combler le retard considérable de la musique par rapport aux autres activités culturelles, un plan de dix ans a été établi, à l'instigation de M. André Malraux, par le service de la musique au ministère des Affaires culturelles pour les quatres secteurs principaux: enseignement, orchestres, théâtres lyriques, structures régionales.

La musique française a brillé d'un grand éclat à différentes périodes au début de ce siècle avec Claude Debussy, Maurice Ravel et Gabriel Faure. Elle reste vivante de nos jours. Bénéficiant de multiples talents aussi différents qu'Arthur Honegger, Georges Auric, Jacques Ibert, Francis Poulenc, Darius Milhaud, elle est riche de jeunes écoles telles que celle d'Oliver Messiaen, créateur d'un nouveau vocabulaire mélodique et rythmique, inspiré par les rythmes hindous et les chants d'oiseaux enregistrés dans le monde entier et de Pierre Boulez, illustre représentant de l'école sérielle, entourée de jeunes compositeurs tels Michel Decoust, Guezec, Claude Prey... Les musiques expérimentales, liées aux divers moyens techniques d'enregistrement, offrent des possibilités de création innombrables. Le Grand Prix national de musique a été attribué en 1967, date de sa création, à Henri Dutilleul, en 1968 à Maurice Constant, en 1969 à Henri Barraud, en 1970 à Maurice Béjart.

Le goût de la jeunesse pour la musique peut se mesurer au développement des jeunesses musicales de France, association subventionnée par l'Etat qui a pour but d'enrichir la culture générale de jeunes par la connaissance de la musique.

Pour André Malraux, prendre en main les destinées culturelles de la France, cela pouvait signifier: agir en fonction d'une situation littéraire et artistique donnée, reconnaître et favoriser un "climat de culture".

L'action de Malraux, ministre, était moins de susciter des talents que de restituer des valeurs.

Avec une action menée dans le domaine des arts et de la culture, la création des maisons de la culture constitue l'un des éléments marquants de son ministère.

"Ces dix ans d'action culturelle" resteront l'une des aventures les plus riches vécues par André Malraux.

C O N C L U S I O N

André Malraux transcrit dans ses romans sa propre expérience comme H. de Montherland l'a fait aussi au début de son oeuvre. Tous les deux ont le sens du contemporain. Archéologue attiré par l'Extrême-Orient, il assiste là-bas, aux convulsions révolutionnaires du monde chinois. Il en témoigne dans les Conquérants et la Condition Humaine. Mais ses romans sont loin d'être un reportage sur les remous qui agitent Hong-Kong, Canton ou Shanghai. Comme dans le théâtre antique, ses héros incarnent une attitude significative et sont destinés à exalter la noblesse de l'espèce humaine, ou ses éternelles contradictions. Le roman chez Malraux, prend la forme d'une expérience privilégiée du tragique de l'homme. La marche des grands mouvements idéologiques à travers le monde lui permet de décrire l'attitude de l'homme devant la souffrance, la solitude ou la mort.

Tout écrivain qu'il soit, Malraux est moins littéraire qu'il n'est homme. Il fait figure d'écrivain à part, échappant aux chapelles et aux genres. Romancier, ses romans sont le reflet de sa propre vie. Historien de l'art, ses ouvrages traduisent sa préoccupation fondamentale: expliquer l'oeuvre par l'homme qui l'a créé. Pour Malraux, c'est l'homme qui fait l'écrivain. Pour Malraux il y a surtout un homme derrière l'artisanat mystique qui l'a sculpté le basilique. Et l'homme Malraux se trouve dans chaque ligne de son oeuvre. Il a moins écrit que ses contemporains, L. Aragon, J.P. Sartre, J. Giono, H. de Montherlant. Si Malraux ne vit pas, il n'écrit pas. S'il ne s'engage pas dans une expédition de brousse ou une aventure révolutionnaire, il ne ramène pas la matière d'un ouvrage. A une conquête de

la Nouvelle Revue Française:  
 "Pourquoi écrivez-vous ?" Gide répond: "Pour être relu?"  
 Le scandinave Knut Hamsun: " Pour abréger le temps".  
 Hemingway: " Pour être vendu". J. Giradoux : "Pour m'amuser".  
 Malraux, lui, répond: "Par nécessité intérieure".  
 Le métier, chez lui, est donc une vocation fondamentale  
 et une vocation de rapport 1/.

Dans la Voie Royale et les Conquérants l'aventure est considérée par Malraux comme recours gratuit contre le désespoir inévitable à la conscience de l'homme du XX. siècle. La Condition humaine marque un charnière dans son oeuvre entière. Dans ce roman, plusieurs personnages manifestent leurs sympathies pour les idéologies révolutionnaires et font preuve d'un réel altruisme dans l'action. Par là, l'oeuvre de Malraux apparaît comme plus généreuse que ne l'est celle de H. de Montherlant. Le sacrifice de Katow, un des héros de la Condition humaine, qui donne "plus que sa vie" en offrant à de jeunes camarades sa part de cyanures, atteint une beauté bouleversante. "Cette pauvre fraternité sans visage" rend toute sa grandeur à l'homme moderne, subissant les destins collectifs dont il ne l'est que la victime dénuée, s'il n'arrive pas à transformer, par sa noblesse intérieure, le destin subi en destin dominé.

André Malraux a parfaitement su mettre en évidence la création d'un humanisme moderne, par un style qui lui aussi très moderne, dans lequel le ton du vécu, le choc de l'image, presque cinématographique, et surtout le frémissement irremplaçable de l'action.

Dans les Voix du silence, Malraux étudie les mystères de la création artistique, les techniques de l'expression, les rapports de l'artiste avec son oeuvre et avec le monde,

---

1/ GALANTE (Pierre), Quel roman Malraux que sa vie, Paris Plon (Paris-Match), 1971, p:223.

ceux de l'art avec le sacré et avec le destin. Il se montre capable de se diriger et nous-mêmes à travers les liaisons et les implications des sociétés, des cultures, de l'histoire, du génie humain. L'effort de Malraux n'est comparable à celle de nul autre homme de plume. Tous ceux qui, avant Malraux, se sont essayé à écrire sur l'art nous l'ont souvent l'effet de s'enfoncer dans un puit munis d'une corde très courte.

Les Voix du silence seront peut-être pour l'actuelle ou prochaine génération un texte aussi important que furent pour les contemporains, l'Origine de la Tragédie de Nietzsche, l'Avenir de la Science de Renan ou le Destin de l'Occident d'Oswalt Spengler. Il s'agit d'une prise de conscience totale de la civilisation européenne à travers les aspects de l'art, comme Renan avait essayé de penser l'ensemble des problèmes à travers le progrès scientifique, Nietzsche à travers l'opposition grecque de la mystique et de la raison, Spengler à travers les analyses de la décadence. Dans l'Europe d'aujourd'hui André Malraux est sans-doute le seule qui pouvait réaliser cette combinaison extraordinaire de l'intelligence critique, de l'imagination créatrice et de la culture artistique.

Le dernier en date des grands européens qui essayèrent de se sentir à cette hauteur était P. Valéry. Mais Valéry apparaît comme une réactionnaire de l'esprit, dans la mesure où ce juge identifiait sa propre partie à la fortune du rationalisme, c'est-à-dire une conception de l'homme terriblement étroite, et d'ailleurs mise en question tous les jours davantage. Si Valéry détestait l'Histoire, c'est qu'il rêvait de maintenir la civilisation européenne dans les limites d'une période non tragique, où les problèmes puissent se poser en termes d'intelligence individuelle, non de rupture ou des destinées collectives.

Petit bourgeois des périodes heureuses, M. Teste réclame de ne souffrir qu'à l'intérieur de son esprit, où il a installé, grâce à un amusement jeu de miroir, la Palais des mirages de la conscience pure. Malraux vient bouleverser ces divertissements solitaires.

Avec Malraux, l'époque actuelle est une fin et un commencement où rentre le personnage éternel du Destin, vieux comme le monde des hommes.

Dans le Musée Imaginaire, André Malraux cherche l'admiration synthèse de l'histoire de l'art, éclairée par des formules fulgurantes. L'ouvrage de Malraux dépasse les problèmes de l'art, au plutôt l'art n'est considéré que dans sa relation constante avec l'histoire des batailles, ni l'histoire des existences, mais le déroulement des mythologies, des angoisses, des espoirs collectifs. Rubens, Jérôme Bosch, l'art iranien et l'art romain, les miniatures médiévales et les plaques de cuivre des Steppes, la sculpture chinoise, Giotto, Poussin, Cézanne, Picasso contribuent ensemble à cet extraordinaire déroulement. Malraux reconstitue avec des peintures, des chapiteaux, tout le chemin des hommes.

Les arts, affirme Malraux, ont été d'abord un moyen d'accès au sacré. Un art sacré est un art de soumission à l'univers, aux Dieux, au Destin, à la nature. La Grèce apporte une découverte fondamentale, "la mise en question de l'univers", nous affirme Malraux. L'art n'est pas un Dieu: il tente d'être le successeur de l'absolu. L'art est la forme que prend la victoire de l'artiste sur sa servitude et de l'homme sur le destin. Selon Malraux l'art n'est ni objet de divertissement ni l'érudition, ni future pièce de musée: il est un instrument de salut. Pareille conception ne saurait évidemment convenir qu'à une époque agnostique, à une société sans dieux, à un monde absurde. Or l'absurde implique deux attitudes, comme

Albert Camus l'a dit: le suicide ou la révolte. Camus aussi, rejette le recours de l'histoire. Pour Camus aussi, l'art est un moyen de salut. Au fond de sa révolte il y a adhésion au réel, constamment au destin commun, humanisme limité à l'homme.

L'art nous sauve de l'absurde, les Voix du silence nous versent l'espoir, la révolte est une conquête féconde et hardie.

L'art fournit à Malraux une incomparable prise de conscience de l'homme et de son destin. Quand Malraux étudie la création artistique, cette création n'est pour lui rien de moins que l'exercice de la dignité humaine sur le monde et sur la propre personne de l'homme. L'homme et le sacré sont pour Malraux deux partenaires dont les combats prestigieux ont leur dénouement, entendu que soit scellée leur union mystique. Contre la fatalité de la mort, l'art, entre autres choses, lui fournit la foi en une puissance particulière de l'homme, et l'espoir que l'homme et non le chaos, porte en soi la source de son éternité.

Les oeuvres et tous les essais sur l'art s'intéressent aux problèmes de la création, dans la mesure où l'art est le monde de l'anti-destin, le règne de la liberté triomphante. On dirait, désespérant du rôle héroïque de l'homme dans l'histoire, que Malraux cherche à analyser le processus de création de l'oeuvre d'art, un nouvel héroïsme et une nouvelle grandeur, qui ont également pour mission, comme la fraternité et le courage, de lutter contre la mort et l'accablement humiliante de l'homme sur la terre. Le geste de la création devient ainsi un pouvoir susceptible de changer le sens de la souffrance et de la condamnation à mort contre laquelle tous les hommes se révoltent. Par son caractère sacré,

l'art "tente de donner conscience aux hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux".

Malraux, comme Montherlant et Saint-Exupéry, est le témoin d'une époque où l'homme sent lui échapper les dernières consolations religieuses et morales. Sa solitude et son destin lui apparaissent dans leur cruelle réalité. Montherlant croit découvrir les raisons de vivre dans l'exaltation d'une action ascétique, gratuitement courageuse, et égoïstement solitaire. Malraux les reproche quand il exalte le sens de la fraternité et de la "partie du courage". Saint-Exupéry semble les avoir trouvées dans un humanisme qui a su traduire la modestie et la ferveur de cette âme généreuse.

B I B L I O G R A P H I EA) Bibliographie des oeuvres d'André Malraux:

- Écrit pour une idole à trompe, Hors commerce, s.d. (1921).
- Lunes en papier, (Petit livre où l'on trouve la relation de quelques luttes peu connues des hommes ainsi que celle d'un voyage parmi les objets familiers, mais étranges, le tout selon la vérité et orné de gravures sur bois également très véridique, par Fernand Léger), Paris, Ed. Galerie Simon, 1921, in-4, 40 p.
- La Tentation de l'Occident, Paris, B. Grasset (Les Cahiers Verts), 1926, in-16, 207 p.
- Royaume farfelu, Paris, B. Grasset, 1928, in-8, 91 p.
- Les Conquérants, Paris, B. Grasset, 1928, in-8, 175 p.
- La Voie Royale, Paris, B. Grasset, 1930, in-16, 273 p.
- La Condition humaine, Paris, Gallimard, 1933, in-18, 404 p.
- Le Temps du mépris, Paris, Gallimard, 1935, in-18, 187 p.
- L'Espoir, Paris, Gallimard, 1937, in-8, 365 p.
- Les Noyers de l'Altenburg, (première partie de la Lutte avec l'ange), Lausanne, Ed. du Haut-Pays, 1943, in-16, IV-143 p.
- Francisco de Goya y Lucientes, (Dessins de Goya au Musée de Prado), Genève, Skira, 1947, in-fol, XI-196-XII p.
- Esquisse d'une Psychologie du cinéma, Paris, Gallimard, 1947.
- Psychologie de l'Art: Le Musée Imaginaire, Genève, A. Skira, 1947, in-4, 163 p.
- La Psychologie de l'Art: la Création artistique, Genève, A. Skira, 1948, in-8, 236 p., 134 reproductions.
- La Psychologie de l'Art: la Monnaie de l'Absolu, Genève, A. Skira, in-8, 1950.
- Saturne (essai sur Goya), Paris, Gallimard, 1950, in-4, 192 p., 130 reproductions.

- Les Voix du silence, Paris, Gallimard, 1951, in-4, 570  
 planches héliogravées, dont 15 hors du texte,  
 1-Le Musée Imaginaire, 2- La Création artis-  
 tique, 4- la Monnaie de l'Absolu),
- Le Musée imaginaire de sculpture mondiale, La Statuaire,  
 Paris, Gallimard, 1952, in-4, LXVIII-728p.  
 planches en noir et en couleur.
- Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale:(Des bas-  
 reliefs aux Grottes sacrées), Paris, Gallimard,  
 1954, in-4, 515 p., planches en noir et en cl.
- Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale:(Le monde  
 chrétien), Paris, Gallimard, 1954, in-8, 475 p.
- Du Musée, Ed. Estienne, Hors commerce, 1955.
- La Métamorphose des dieux, t.I. Paris, Gallimard, 1957,  
 in-8, 400 p.
- Antimémoires, Paris Gallimard, 1957, in-16, 611 p.
- Le Triangle noir, Paris, Gallimard, 1970, in-16, 143 p.
- Les chaînes qu'on abat..., Paris, Gallimard, 1971,  
 in-16, 236 p.
- Oraisons funébres, Paris, Gallimard, 1971, in-16, 137 p.

B) Préfaces, notices, rédactions, préface-lettre:

- VIOLLIS (André), Indochine S.O.S., Préface d'André Malraux, Paris, Gallimard, 1935.
- MAURRAS (Charles), Mademoiselle Monk, Notice d'André Malraux, Paris, Stock, 1923.
- CLEMANT (Charles), Méditerranée, Préface d'André Malraux, Paris, Budry, 1931.
- LAWRENCE (D.H. ), L'Amant de Lady Chatterley, Préface d'André Malraux, Paris, Gallimard, 1932.
- PAULKNER (William), Sanctuaire, Préface d'André Malraux, Paris, Gallimard, 1933.
- BOUKHARINE (Nikolai Ivonovietck), Problèmes fondamentaux de la culture contemporaine, Rédaction française par André Malraux, (Conférence faite à l'occasion pour l'étude de la culture artistique, le 3 avril 1936).
- GREGOIRE (Bergeret et Herman), Messages personnels, Préface-lettre par André Malraux, Bordenax, Brière, 1950.
- SPERBER (Manès), Qu'une larme dans l'océan, Paris, Calmann-Lévy, 1952 ( préface d'André Malraux).  
 --Préface à Israël: photos d'Izis, Paris, Ed. Claire-Fontaine, 1955.  
 --Préface à France, inventaire générale des monuments et richesses artistiques de la France, Paris, Impr. Nationale, 1969.
- LACLOS ( Pierre Choderlos de), Les liaisons dangereuses, Préface d'André Malraux, Paris, Ed. Rencontre, s.d.
- OLIVIER (Albert), Saint-Juste et la force des choses, Préface d'André Malraux, Paris, Ed. Rencontre, s.d.

- PARROT (André), SUMER, Préface d'André Malraux. Coll.  
 "L'Univers des Formes", dirigée par André Malraux  
 et Georges Salles, Gallimard, 1960.
- EXPOSITION D. GALANIS-, catalogue précédé d'une préface p  
 par André Malraux. Du 3 -18 mars 1922. Galerie La  
 Licorne. Argenteuil, Couluuma, 1922.
- BOUQUINERIE, Librairie Gallimard. Catalogue d'éditions  
 originales et de livres illustrés, précédé d'une  
 notice par André Malraux. Mars 1929.
- VAN GOGH ET LES PEINTRES D'AUVERS CHEZ LE DR. GACHET, PAR  
 Michel Florissone Avant-propos "Fidélité" par  
 André Malraux. L'Amour de l'Art, no: 62-65  
 (3. trimestre 1952), Paris, L'Amour de l'Art, 1952.
- JACQUES, GENERAL PIERRE-ELIE, Chimères et réalités,  
 I. Essai de stratégie occidentale. "Lettre" d'An-  
 dré Malraux, Gallimard, 1952.
- DU PERRON (Eddy), Le Pays d'origine, Botteghe Oscure, 1954.
- HERMINIER (Pierre), L'Art du Cinéma de Méliès à Chabrol,  
 "Ouverture" d'André Malraux, Seghers, 1960.

C) OUVRAGES EN COLLABORATION:

- ECRITS, Textes d'A. Chamson, André Malraux, Jean Grenier, Henri Petit, Pierre Jean Jouve. Coll. "Les Cahiers Verts", no: 70, Grasset, P:129-153 : "D'une jeunesse européenne". Paris, B. Grasset, 1927. 272 p.
- JOSEPHE (Edouard), Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910-1930, Paris, Art et Edition, 1931, in-8, 478 p. (II: notice:"Galanis").
- CAHIERS DE LA PLEIADE, Textes recueillis par Jean Paulhan, II. Cahier (Introduction à la Psychologie de l'Art par André Malraux), Paris, Gallimard, 1947.
- TOUT VERMEER DE DELFT, (Pages de Marcel Prouste. Introduction d'André Malraux (texte inédit), et textes de Paul Claudel, Léon Daudet, Th. Gautier, Louis Gillet). Paris, Gallimard, 1952, Coll. "Galérie de pléiade".
- TOUT L'OEUVRE PEINTE DE LEONARDO DE VINCI, (Textes de Stendhal, Valéry et les autres), Paris, Gallimard, "Galérie de la Pléiade", 1952.
- TABLEAU DE LA LITTERATURE FRANÇAISE, XVII-XVIII. siècles, Préface d'André Malraux et (Laclos, par André Malraux, à la page:417-428), Paris, Gallimard, 1938.
- LA PARTIE SE FAIT TOUS LES JOURS, Textes recueillis par Jean Paulhan et Dominique Aury, Ed. de Minuit, P: 243-255: "Camp de Chartres". (1947).
- RAUDE (E.) et PROUTEAU(G.), Le Message de Léo Lagrange, Paris, La Campagne du Livre, 1950. Témoignage de Malraux:"Nous l'aimions...",p:179-183.
- BOISDEFRE (Pierre de), Barrès parmi nous, Paris, Amiot-Dumont, 1952. Témoignage de Malraux,p:189-190.
- PICON (GANTON)- Malraux par lui-même, avec des annotations d'André Malraux. Coll. "Ecrivains de toujours", Le Seuil, 1953.

D) SES DISCOURS CONCERNANT NOTRE ETUDE:

L'ART EST UNE CONQUETE, in Commune, no:13-14 (septembre-octobre 1934), p. 68-71. Discours prononcé au Congrès des écrivains soviétique.

L'ATTITUDE DE L'ARTISTE, in Commune, no: 15, novembre 1934, p:166-175. Discours prononcé au Congrès des écrivains soviétiques.

L'OEUVRE D'ART, in Commune, nO:23, juillet 1935, 1264-1266.

SUR L'HERITAGE CULTUREL, in Commune, no 37, sept. 1936, p. 1-9. Discours prononcé au Congrès des écrivains pour la diffusion de la culture.

L'HOMME ET LA CULTURE ARTISTIQUE, Conférence du 4 novembre 1946 prononcée dans le cadre de l'Unesco. In: Les conférences de l'Unesco. Paris, Ed. Fontaine, 1946, p:75-89, 1947. Discours-riposte d'Aragon, p:91-106.

APPEL AUX INTELLECTUELS, Conférence prononcée Salle Pleyel le 5 mars 1948. In: Le Cheval de Troie, no 78, juillet 1948, p.973-998, et repris en postage aux Conquérants, Paris, Grasset, 1949.

Extrait du discours prononcé par André Malraux à l'occasion de la séance de clôture des assises nationales du R.P.F. In: le Rassemblement, s.l.n.d (23, 24, 25 novembre 1951).

SUR LA LIBERTÉ DE LA CULTURE, Conférence prononcée salle Gaveau le 31 mai 1952 dans le cadre de l'oeuvre du XX. siècle. In Carrefour, 4 juin 1952, p.1-6: "Occidentaux quelles valeurs défendez-vous ?" et in Arts, 5 juin 1952, p.1-6: "Ce que nous avons à défendre".

- LE PROBLEME FONDAMENTAL DU MUSEE, Discours pour le bi-centenaire de Columbia University et l'inauguration de salles du Métropolitain Museum de New-York. La Revue des Arts, no 1, p.3-12. Aussi in Arts , 2 juin 1954, p. 1-9:"Qu'est-ce que le musée?"
- Discours prononcé le 21 juin 1960 à l'inauguration du Congrès de l'Alliance Israélite Universelle. Paris, Comité parisien de l'Alliance Israélite Universelle, Monasque, Imp. A. Rico, 1962.
- LAURE MOULIN -JEAN MOULIN, discours prononcé le 19 desc. 1964, au Panthéon, Paris , Presse de la Cité, 1969, in-8, 484 p.

E) Les articles d'André Malraux dans les revues et les journaux :

- "Des origines de la poésie cubiste", in La Connaissance , no 1, janvier 1920, p.38-43.
- "Trois livres de Laurent Tailbade", in Ibid.,no 2, fevrier 1920, p:196-197.
- "Saint-Juste de Marie Lénéru" ; Art poétique de Max Jacob", in N.R.F.,1 fevrier 1922. p. 225-228.
- "Lettres d'un chinois", in Ibid., 1 avril 1926, p. 409-420.
- "Les Conquérants", in Ibid.,mars, avril, mai, juin, juillet 1928.
- "Réponse à Trotsky", in Ibid., tome I, 1932,p. 501-507.
- "Lawrence et l'érotisme", in Ibid., tome I, 1932, p?136-140.
- "Jeune Chine", in Ibid., (comme introduction), janv, fevr., mars, avril, mai, juin 1933.
- "Le Temps du mépris", in Ibid.,1 nov. 1937. p. 705-769.
- "La Métamorphose des dieux", in Ibid., 1 janv. 1953.
- "Préface au Musée Imaginaire de la sculpture", in Ibid., mai, juin 1954 p. 769-792.

- "La tentation de l'Occident", in Nouvelles Littéraires,  
25 sept. 1926.
- "André Malraux et l'Orient", in Ibid., 31 juill. 1926
- "La Voie royale" (2) in Revue de Paris, 15 août 1930.
- "La Voie Royale", in Ibid., (2) 15 sept. 1930.
- "La Voie Royale (3)", in Ibid., oct. 1931, p: 570-602
- "Trotsky", in Marianne, 25 avril 1934.
- "Ce que vous devez à Paris", in Toute Edition, enquête  
réponse d'André Malraux, 26 oct. 1936.
- "Psychologie des Renaissances", in Verve, no 2, avril  
1938.
- "L'héritage culturel", in Commune, no 37, sept 1936.
- "La création artistique", in Fontaine, no 64, 1947.
- "Camps de Chartres", in Ibid., tome 5, 1943.
- "Adresse aux intellectuels", in Cheval de Troie, no 7,  
1948.
- "Directeur: Marcel Arland", in Dés, 1922.
- "A la découverte mystérieuse de la Reine Saba", in  
Action, publié à partir du 2 mai 1934.
- "La fosse à tanks", in Lettres Françaises, juill. 1941.
- "La prison", in Ibid., janv. 1945.
- "Sur la peinture française d'aujourd'hui", in France  
Libre, tome 9, fevr. 1945.
- "L'Etat n'est pas fait pour diriger l'art, mais pour le  
servir", in Carrefour, 26 mars 1952.
- "Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous?", in Ibid.,  
4 juin 1952.
- "Le premier musée imaginaire de la sculpture mondiale",  
in Ibid., 3 desc. 1952.
- "Sur Saint-Juste", in N.N.R.F., no 25, janv. 1955.
- "Réponse à Henri de Montherlant", in Cahier de la Sic  
no 10, 1955.
- "Sur Goya", in Biblo, no 10, 1948.

- "Introduction à la Psychologie de l'Art", in Cahier de la Fléiade, avril 1947.
- "Psychologie de l'Art", in Cahier du Sud, mars 1947.
- "L'Espoir", film, in La Nef, juin 1945.
- "A la rencontre d avec Mao", in Figaro Littéraire, 22 année, no 1119, 25 sept- 1 oct. 1967.
- "Antimémoires", in l'Evenement, no 19-20, sept. 1967.
- "Qu'est-ce que le Musée ?", in Arts, no 466, 2 au 8 juin 1954.
- "Les vérités meurtrières", in Arts, no 358, 8 au 14 juin 1952.
- "Aspects d'André Gide", in Action, nol2, mars-avril 1922, p.17-21.
- "A propos des Illustrations de Galanis", in Arts et Métiers graphiques, no 4, avril 1928, p.225-231.
- "Le premier Congrès des Ecrivains soviétiques", in les Cahiers du Sud, novembre 1934, p.718-719.
- "Culture", in Liberté de l'Esprit, no 1, février 1949, p. 1-2.
- "Emporter l'Europe comme une victoire. Lettre aux intellectuels américains", in Carrefour, 13 décembre 1949, p?1-3.
- "Staline et Son ombre", in Carrefour, 27 dec. 1949, p:1-3.
- "Le problème du siècle", in Carrefour, 16 mai 1950, p. 1-2.
- "Dix ans après", in Liberté de l'Esprit, no 11-12, juin-juillet 1950, p.103.

F) OUVRAGES CONSULTÉS :

- ARLAND (Marcel), Essais et nouveaux essais critiques,  
(André Malraux et l'Espoir), Paris, Gallimard, 1952.
- BERL (Emmanuel), Mort de la pensée bourgeoise, (Dédicace  
à Malraux), Paris, Grasset, 1929.
- BLANCHARD (Charles), André Malraux: Dictionnaire des con-  
temporains, tome 2, Le Grapillet, no 9, 1950.
- BOISDEFRE (Pierre de), André Malraux, 4. Ed. augmentée  
de plusieurs textes d'André Malraux, Paris, Ed.  
Universitaire, 1957.
- Métamorphose de la littérature. De Barrès à Mal-  
raux. (Essai de la psychologie littéraire) tome 1,  
3 ed. (André Malraux, le témoin du XX. siècle), Ed.  
Alsaia, 1953.
- CARDUNIER (Jean), La Création romanesque chez Malraux,  
Paris, Libr. A.G. Nizet, 1968.
- CHAIGNE (Louis), Vies et oeuvres d'écrivains, 4. série,  
Paris, Fernand-Lanore, 1954.
- CLOUARD (Henri), Histoire de la Littérature Française: du  
symbolisme à nos jours, de 1915 à 1940, Paris,  
A. Michel, 1954.
- DEHASA (A.), Gide, Montherland, Malraux, Buenos Aires,  
Blunt, 1943.
- DEIHOMME (Jeanne), Temps et destin, "Les essais LXXIII",  
Paris, Gallimard, 1955.
- DESONAY (Fernand), Le roman français d'aujourd'hui,  
Paris, Castermen, 1944.
- DORNILOT (F.E.), Malraux ou l'unité de pensée, Paris,  
Gallimard, 1970.
- DOYEN (René Louis), Mémoire d'hommes, souvenirs irrégu-  
liers d'un écrivain qui ne l'est pas moins,  
Paris, La Connaissance, 1953.

- DUTHUIT (Georges), Le Musée Inimaginable, (essai) 3 tomes, Paris, J. Corti, 1956.
- FITH (Brian), Les sentiment d'étrangeté chez Malraux, et les autres, Paris, Lettres Modernes, 1964.
- Les deux univers romanesque d'André Malraux, "Archives des Lettres Modernes), no 52, Paris, Minard, 1964.
- GAULLARD (Pol), André Malraux, Paris, Bordas, 1970.
- FALANTE (Pierre), Quel roman Malraux que sa vie, Paris Plon, 1971.
- André Malraux, homme d'action, romancier, historien, et poète des arts et des civilisations, Paris, Bordas, 1970.
- GALUPEAU (Serge), André Malraux et la mort, Paris, Lettres Modernes, no 98, Minard, 1969.
- GERMAIN (André), La bourgeoisie qui brûle, (les cinq grands: Maurras et les autres), Paris, Ed. Sun, 1952.
- HOFFMANN (Joseph), L'humanisme de Malraux, Paris, Klincksieck, 1963.
- H.R. LENORMAND, les confessions d'un auteur dramatique, tome 2, Paris, A. Michel, 1953.
- JADOUX (henri), Oeuvres romanesques d'André Malraux, Paris, Nouv. Libr. de France, 1962.
- JUILLAND (Iliana), Dictionnaire des idées d'André Mal..., Paris, Mouton, 1968.
- LAPIQUE (Charles), A propos des Voix du silence, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1952.
- MAURIAC (Claude), André Malraux ou le Mal du héros, Paris, Grasset, 1946.
- Hommes et idées d'aujourd'hui, tome 1, Paris, A. Michel, 1953.

- MEURIS (Emmanuel), Malraux, Camus et les autres, l'espoir  
des désespérés, Paris Ed. du Seuil, 1970.
- MAUROIS (Arodé), De Sartre à Camus, Paris, Libr. Aca-  
démique, Perrin, 1963.
- MULLER (Henri), Trois pas en arrière, Paris, Ed. de la  
Table Ronde, s.d. (1952)
- MALINOWSKI (Bronislaw), Une théorie scientifique de la  
culture, (Traduit de l'anglais par Pierre Clinguard)  
Paris, F. Maspero, 1968.
- NADEAU (Maurice), Littérature présente, (André Malraux et  
la Monnaie de l'Absolu), Paris, Coréa, 1956.  
-Histoire du surréalisme, Paris, Ed. du Seuil, s.d.  
(1961).
- PATRY (André), Visage d'André Malraux, Montréal, Ed. de  
l'Hexagone, 1956.
- PEYRE (Henri), Hommes et oeuvres du XX. siècle,  
Paris, Corréa, 1938.
- PICON (Gaeton), André Malraux, Paris, Gallimard, 1945.  
-André Malraux par lui-même, Paris, Ed. du Seuil,  
1953.
- ROUSSEAU (André), Littérature du XX. siècle, tome 3,  
(La révolution d'André Malraux), Paris, A. Michel,  
1949.
- SIMON (Pierre Henri), Témoins de l'homme, La condition  
Humaine, dans la littérature contemporaine: Proust  
et les autres), Paris, A. Michel, 1952.  
-L'Homme en procès, Malraux et les autres,  
Paris, O. Zeluck, 1950.
- VANDEGANS (André), La jeunesse littéraire d'André Malraux,  
(Essai sur l'inspiration farfelue), Paris, J.J.  
Pauvert, 1964.

G) ARTICLES CONSULTÉS:

- ANGLES (Auguste), "La lutte avec l'ange", in Confluence, tome 4, no 28, 1944.
- ASTIER (Emmanuel), "André Malraux", in l'Evenement, no 19-20, sept. 1967.
- BARON (Marie-Louise), "La culture selon Maurois", in Lettres Françaises, no 199, 1948.
- BENNOFOY (Claude), "Un écrivain sans ligne", in le Monde des livres, no 7092, 27 desc. 1967.
- BLANCHET (André) "Passé et présent de Malraux", in Etudes no 327, 1967.
- BODART (Roger), "André Malraux et la création artistique", de Giotte au Gréco", in Synthèses, 1948.
- BOSQUET (Alain), "Malraux ou l'appetit du Destin", in Combat, no 7217, 27 sept. 1967.
- BOUCHARD (Denis), "Le romantisme dans l'action", in Mosaïc, no 2, l'hiver 1969.
- BOTT (François), "Un grand esthète tourné vers l'histoire", in Le Monde des livres, no 7062, 27 sept. 1967.
- BROUGUEL (Camille), "André Malraux: Psychologie de l'Art", in Esprit, no CXLIII, mars 1948.
- CARTUNER (Jean), "La création artistique chez Malraux", in Nizet, 1968 .
- CHASTEL (André), "La Psychologie de l'Art, I-- Le Musée imaginaire", in Cahier du Sud, no 289, 1948.
- CLATUI (G.), "Esthétiques et poétiques contemporains", in Critique, no 15, 1959.
- CZAPISKI (Joseph), "André Malraux et les voix du silence", in Preuves, no 29, 1953.
- DELMAS (Claude), "Un défi: les Voix du silence" par André Malraux", in Preuves, no 12, février 1952.

- DESNE (Roland), "Les 103 décrets du ministre de la Culture, (De l'esthétique au ministre)", in la Nouvelle Critique, 2 année, no 111, dec. 1959.
- DUTHUIT (Georges), "Malraux et son musée", in Lettre Nouvelles, no 13, mars 1954.
- ELGAR (Frank), "Contre l'aveugle destin, l'art est le moyen de salut (Les Voix du silence)", in Carrefour, 30 janv. 1952.
- "Nouvelle mission de chef d'oeuvre pour le Musée Imaginaire d'André Malraux", in Carrefour, 17 nov. 1954.
- ELSEN (Claude), "Faut-il brûler Malraux ?" Si l'écrivain est homme libre...", in Carrefour, 1 fevr. 1947.
- FOSCA (François), "Les idées d'André Malraux sur l'art", in Revue de Paris, janv. 1949.
- GAYOT (Charly), "La lutte avec l'ange", in Formes et Couleurs, no 4, 1943.
- GIBERT (Armand), "Les Voix du silence", in Nouveau Monde Paris, no 58, 1952.
- GUERRE (Pierre), "Les Métamorphoses de l'art, les dieux et les hommes", in Cahier du Sud, 44 année, no 345, avril 1958.
- GUITTES (M.) "Le sens de la vie chez Malraux", in Lettres, fevr.- mai 1956.
- GUY (Robert), "Malraux: la rédemption par l'art ou par l'action", in la Revue Dominicaine, LXLV, sept. 1958.
- HENRIOT (Emile), "L'Absolu et le Provisionnaire (Psychologie de l'Art III, la Monnaie de l'Absolu, par André Malraux, in Le Monde, 6 sept. 1950.
- "De la création artistique", in Le Monde, 5 janv. 1949.

- Une critique explicative (sur l'homme en procès de Pierre Henri Simon)", in Le Monde, 4 janv. 1950
- Peinture, critique d'art et littérature", in Le Monde, 24 sept. 1958.
- HERRBIN (François), "Malraux et l'art moderne", in Rolet no 449, 6 août 1953.
- HOOG (Armand), "André Malraux devant l'homme", in des Arts et les Lettres, 14 juin 1946.
- André Malraux et l'art: Psychologie de l'Art", in Carrefour, 7 janv. 1948.
- JACQUIN (Pierre), "André Malraux, ministre", in la Nouvelle Critique, 2 année, no 106, mai 1959.
- KEMP (Robert), "La vie des livres: les Noyers de l'Altenburg", in Nouvelles littéraires, 17 juin 1948.
- "La vie des livres: Psychologie de l'Art", in Ibid., 7 oct. 1948.
- "Le Monde Chrétien (tome 3, Le Musée Imaginaire,) in Le Soir, 19 fevr. 1955.
- "Psychologie de l'art", in Nouvelles Littéraires,
- LINFERT (C.), "Les Voix du silence", in Neu Dautche, no 5, 1958-59.
- LUTIGNEUX (Roger), "L'art moderne selon Malraux", in Arts, no 145, 19 dec. 1947.
- MARCHAND (Jean Posé), "André Malraux: Psychologie de l'Art (Le Musée Imaginaire)", in Paru, juin 1948.
- MAREK (J.C.) "Le héros moderne chez Malraux", in Revue de l'Université de Laval, (Quebec), no 13, 1958-59.
- MARION (Denis), "Les Voix du silence, (André Malraux vu par Cabrol)", in Le Soir, 15 mars 1952.
- MAULNIER (Thierry), "Les idées et les oeuvres sur André Malraux", in XX. siècle, 3 janv. 1946.
- MAURIAC (Claude), "La Psychologie de l'Art, Saturne", in la Table Ronde, juin 1950.

- MERCIER (Jean), "Art et Humanisme, (Le Musée Imaginaire)", in Cahier de Neuly, no 19.
- MEREN (Pierre), "Malraux: l'esthétique ou la religion de l'art", in la Nouvelle Critique, 7 année, no 67, juill-août 1955.
- MICHEL (Jean Bloch), "Malraux: destin et biographie", in Preuves, no 201, nov. 1967.
- MINGUET (ph.) "Malraux et la mort du génie", in la Preuve Nouvelle, no 24, 1956.  
 --"A propos de la théorie de l'art de Malraux": expression et création", in Synthèses, no 123-125, 1956.
- MODIGLIANI (Jeanne), "S'il y avait une esthétique de l'imperialisme sur la Psychologie de l'Art de Malraux", in La Nouvelle Critique, no 31, dec. 1951.
- MOSSUZ (Janine), "Malraux", in l'Evenement, no 19-20, 1967.
- MOUNIN (Georges), "Les Noyers de l'Altenburg", in Lettres Françaises, 27 juin 1946.
- MONNEROT (Jules) "Malraux et l'art", in Critique, no 22, mars 1948.
- MARTHE LOUISE (Pagé), "L'élément lyrique dans les voix du silence de Malraux", Thèse Harvard Univ. 1967-1968.
- NADEAU (Maurice), "La Psychologie de l'art", in Mercur de France, 1 avril 1949.
- NIMIER (Roger), "Un aviateur, des statues et les dieux", in Accent Grave.
- OLIVIER (J.) "Quatre jours en Grèce avec Malraux", in Figaro Littéraire, 6 juin 1959.  
 --"Avec Malraux en Amérique Latine", in Nouvelles Littéraires, 1 octb. 1959.
- ONIMAS (Jean), "Malraux ou la religion de l'art", in Etudes, tome 270, no 1, janv. 1954.

- PETIT (Jean A.), "Métamorphose des dieux": Métamorphose de Malraux, in N.N.R.F., no 11, 1958.
- PIA (Pascal), "Dans les Voix du silence, Malraux affirme la victoire de l'artiste", in Carrefour, 26 mars 1952.
- PICON (GAETON), "Malraux et la Métamorphose des dieux", in Mercure, no 332, 1958.
- RAVEL (Jean François), "La métamorphose du silence", in Surréalisme même, no 4, printemps 1958.
- ROUARD (Jean Marie), "André Malraux: l'art et la guerre, les cinq époques de Malraux: le ministre: le romantisme au pouvoir", in Magazine Littéraire, no 11, octb. 1967.
- ROZ (Firmin), "Psychologie révolutionnaire", in Revue Bleue, 1933.
- ROUSSEAU (André), "Le musée imaginaire", in Figaro Litt., 3 janv. 1948.  
 -"L'humanisme de Malraux: Psychologie de ml'art", in Figaro Litt., 18 sept. 1948.  
 -"Les Voix du silence", in Ibid., 16 fevr. 1952.  
 -"Le Musée imaginaire d'André Malraux", in Ibid., 17 juin 1955.  
 -"Les livres: Malraux et l'humanisme", in Ibid..
- SABOURIN (Pascal), "A propos des reflexions sur André Malraux (1920-1922)", in Bulletin des Jeunes Romanistes, no 15, juin 1968.
- SALLES (Georges), "Un poème plastique", in N.R.F., 6 année, no 65, mars 1958.
- SIGEAN (Louis), "Les Voix du silence ou une psychologie de l'anti-destin", in Liberté de l'Esprit, 4 année, no 27, janv-fevr, 1952, et no 28, fevr 1952.
- SIGEAUX (Gilbert), "A propos du Musée Imaginaire d'André Malraux", in Table Ronde, mai 1948.

- "Malraux, un Nouveau Musée Imaginaire", in Arts,  
29 sept, 1955.
- "Malraux répond à dix questions sur la Psychologie  
de l'Art", in Ibid., 29 sept. 1965.
- SIMON (Pierre Henri), "Valeurs et ambiguïtés de l'esthé-  
tique d'André Malraux", in Terre Humaine, no 4,  
mai 1951.
- "Malraux devant le monde Chrétien", in Revue de Paris,  
5 mai 1955.
- "Malraux regarde les dieux changer", in Ibid.,  
65 année, no 2, fevr. 1958.
- "L'esthétique d'André Malraux", in Etudes Classiques,  
XVII, no 4, octb, 1950.
- "André Malraux dialogue avec le passé", in Terre  
Humaine, no 27, mars 1953.
- "André Malraux par lui-même", in Ibid., no 33-34,  
sept., -octb., 1953.
- VANDEGANS (André), "Malraux a-t-il fréquenté les grandes  
écoles?", in Revue de Langues vivantes, no 26,  
1960.
- VERDIER (Philippe), "A propos de la Psychologie de l'Art",  
in Table Ronde, no 14, fevr. 1948.
- VIATTE (Auguste), "André Malraux et l'art religieux", in  
Revue de l'Université Laval, XIII, 3 nov. 1958.