



CLASSIQUES
GARNIER

BOURREL (Jean-René), MOATTI (Christiane), REY (Pierre-Louis), HARRIS (Geoffrey T.), GUÉRIN (Jeanyves), MOSSUZ-LAVAU (Janine), PAGEAUX (Daniel-Henri), SAINT-CHERON (François de), MACHABEÏS (Jacqueline), « Comptes rendus », in MOATTI (Christiane) (dir.), *La Revue des lettres modernes. L'imaginaire de l'écriture*, p. 204-227

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14828-9.p.0210](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14828-9.p.0210)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 1991. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Via Malraux. Écrits de Walter LANGLOIS réunis par David BEVAN (avec la collaboration de Françoise DORENLOT, Christiane MOATTI, Robert THORNBERRY). The Malraux Society, Acadia University, 1986, 330 p. — Diffusion Minard.

À la fin des années Quarante, à son retour de la guerre en Europe, Walter G. Langlois découvre l'œuvre d'André Malraux par l'entremise d'Henri Peyre. C'est le début d'une longue et fructueuse fréquentation : quelques années plus tard, il commence la publication, jusqu'ici ininterrompue de ses études critiques ; il crée ensuite la revue *Mélanges Malraux Miscellany*, devient responsable de la Série *André Malraux* dans la collection « La Revue des lettres modernes », fonde et anime jusqu'à une date récente la Société Malraux. Aussi le magistère exercé par l'universitaire américain sur les études malruciennes fait-il de lui notre « doyen » — et pour tous, plus qu'un aîné, un ami et un « complice ».

Rien donc de plus « normal » finalement que de réunir en son hommage quelques-unes de ses études (souvent difficiles à retrouver dans les bibliothèques) : en regroupant ici quinze d'entre elles, fort bien choisies, M. David Bevan entend justement témoigner pour « une vie d'immense service et de recherche exemplaire, d'intelligence, de passion et de générosité, une vie qui a réussi — via Malraux — à trouver sa propre voie royale... ».

Walter Langlois se flatte d'une ascendance indienne : on ne s'étonnera donc pas que, dans son approche des œuvres littéraires, il ait constamment cherché à être un pisteur patient, un débusqueur appliqué et méthodique, attentif à chaque trace, curieux des signes du moindre passage.

D'emblée, il a emboîté le pas de la critique historique traditionnelle, encourageant par là même les reproches adressés à celle-ci de négliger les fonctionnements qui président à la production textuelle. La démarche diachronique, fondée sur l'observation — sinon l'observance — scrupuleuse des faits, reste selon lui le plus sûr moyen pour sonder « le cœur et l'esprit » d'un écrivain : l'historicisme est ici, et de façon définitive, garant du sérieux et de l'efficacité de l'investigation ou de la conjecture critiques. Les quinze écrits rassemblés dans cet ouvrage obéissent donc

au souci de cerner la formation d'une sensibilité et d'une pensée, de retracer la genèse d'une œuvre, de retrouver enfin l'archéologie d'une écriture, en interrogeant toujours l'histoire qui en a permis l'émergence et façonné les contours. « Miroir le long d'un chemin », ils sont reflet de la vie de l'écrivain (autant d'ailleurs que de celle du critique).

À la suite d'André Vandegans, Walter Langlois a éclairé les débuts littéraires de Malraux (« The Debut of André Malraux, Editor; Fels, anarchisme et *Action* : un courant oublié de l'avant-garde »). Utilisant les informations de première main fournies par Pia, Gabory et Chevasson, il évoque avec précision ces années 1920–1922 qui voient Malraux devenir responsable des « Éditions du Sagittaire », chez Kra, ou frayer quelque temps avec des avant-gardes qui hésitent encore entre la nécessité de « l'ordre » et l'esprit d'« aventure ».

À Walter Langlois revient surtout le mérite d'avoir su mettre en valeur, le premier, l'importance de « l'aventure indochinoise » dans la vie de Malraux (l'ouvrage qu'il fit paraître sous ce titre en 1967 au Mercure de France reste capital pour comprendre la « fin de la jeunesse » de l'écrivain et le passage des écrits « farfelus » aux « romans de la condition humaine »). Langlois montre bien comment pour Malraux le communisme correspondit à la laïcisation de l'idéal chrétien de fraternité et inspira une ferveur qui, paradoxalement, fondait sur un diagnostic remarquablement lucide de la crise des valeurs occidentales une « illusion lyrique » sur la « fertilité » du marxisme soviétique (« Le Jeune Malraux et la "fertilité" de l'idéal communiste »). Ses déclarations publiques du début des années Trente (sans parler de son projet d'écrire un ouvrage sur « l'ouvrier pétrolier soviétique »!) expriment la conviction que les valeurs soviétiques permettront l'avènement d'un humanisme moderne et planétaire qui parachèvera et subsumera à la fois les plus hautes civilisations du passé. Rien de moins (« Malraux's View of the Crisis of Western Civilisation »). Au moment du dépôt de bilan des pays de l'Est européen, on ne peut que demeurer perplexe devant pareille foi en « l'homme nouveau »...

Mais sans doute est-ce dans l'analyse de la genèse du *Temps du mépris* et surtout de *L'Espoir* que la méthode critique adoptée par Walter Langlois atteint sa pleine efficacité (« Malraux à la recherche d'un roman : *Le Temps du mépris* »; « Aux sources de *L'Espoir* : Malraux et le début de la guerre civile en Espagne »). Appliquée à ces deux romans, la « critique des sources », comme l'étude minutieuse d'une correspondance inédite (1939–1942), nous font en effet pénétrer dans les arcanes de la création littéraire. Bien que quatre études soient ici consacrées à l'Espagne, regrettons tout de même l'absence d'un texte comme « Rumbling out of Spain » dans lequel Langlois évoquait les réactions des intellectuels occidentaux devant la révolte des Asturies et

souhaitons que quelque jour prochain finisse par être publié son *Crusade in Spain*. Déplorons enfin que, faute de temps sans doute, Walter Langlois n'ait pas employé sa connaissance irremplaçable de l'œuvre de Malraux à une étude plus étendue du *Miroir des limbes*.

Ce recueil de textes critiques se clôt par une lettre de Malraux qui exprime à Langlois son estime et sa gratitude pour lui avoir, grâce à ses travaux, « redonné [des années] de [sa] vie ».

À notre tour, nous devons savoir gré à Walter Langlois de nous avoir fait aimer avec lui une œuvre qui nous invite à « vivre avec une intensité constamment renouvelée, [à] vouloir être stimulé par chaque instant de chaque jour ». Rares sont en effet les travaux universitaires qui, comme ceux qui composent *Via Malraux*, nous font partager la reconnaissance et la ferveur dues à un écrivain qui nous apprend non seulement « l'honneur d'être un homme » mais qui nous révèle aussi à nous-mêmes, plus simplement, cette « fierté de vivre un seul instant » qui, pour Camus, devrait être l'aboutissement de toute morale.

Jean-René BOURREL

*

André MALRAUX. *Œuvres complètes*. I. Préface de Jean GROSJEAN. Volume publié sous la direction de Pierre BRUNEL, avec la collaboration de Michel AUTRAND, Daniel DUROSAY, Jean-Michel GLIKSOHN, Robert JOUANNY, Walter G. LANGLOIS et François TRÉCOURT. Paris, Gallimard, 1989. 1536 p. [XCII, 1433] (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 70).

Malraux a eu la chance d'entrer de son vivant et encore jeune dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Panthéon de notre littérature. Mais cet accueil a sans doute quelque peu faussé la vision de son œuvre. En effet, sous le titre *Romans*, paraissaient, en 1947, seulement *Les Conquérants*, *La Condition humaine*, *L'Espoir*. En 1976, une réédition ajoutait *La Voie royale* à ces trois romans ; un second volume de la collection publiait *Le Miroir des limbes*. Le tout, sans aucun appareil critique, ni préface, représente à peu près les seuls écrits réellement connus du public lettré. Voici enfin le premier des six volumes des *Œuvres complètes* d'André Malraux, réalisation d'un projet envisagé par les Éditions Gallimard, depuis la mort de l'écrivain, et longtemps différé en raison sans doute de l'ampleur de la tâche, des difficultés rencontrées pour réunir textes et manuscrits.

Ce premier volume, consacré aux œuvres romanesques, de *Lunes en papier* (1921) au *Temps du mépris* (1935), est publié sous la direction de

Pierre Brunel, connu pour sa passion claudélienne, pour ses éminents travaux sur l'imaginaire et les mythes — une « note de présentation » annonce son renoncement à poursuivre l'entreprise au-delà des deux premiers volumes réunissant les récits de fiction. En ouverture, une préface — émouvante par son mélange de gravité, d'émotion vraie et d'humour discret, signée par Jean Grosjean. Cet ami intime de Malraux, son exécuteur testamentaire, lui-même écrivain d'envergure, souligne les aspects majeurs de l'homme et de l'œuvre. De son côté, Pierre Brunel donne en introduction, une brillante synthèse de la recherche malrucienne concernant chacun des récits et romans contenus dans ce premier tome.

Ce sont manifestement ses préférences qui transparaissent dans cette remarque, de portée apparemment générale : « *Le Malraux qui nous intéresse le plus, même quand il est farfelu* [écrit-il], *c'est le Malraux secrètement inquiet de ces années-là [...]* » (p. XIX), à savoir le Malraux de la jeunesse, le contemporain de Dada et des années Vingt. Aussi s'est-il personnellement chargé de *Lunes en papier*. Il évoque le climat littéraire dans lequel a été conçu ce premier ouvrage et en établit un élégant commentaire littéraire.

La présentation, l'établissement du texte et les annotations de *Écrit pour une idole à trompe* et de *La Voie royale* ont été confiés à Walter Langlois. Avec une extrême richesse d'informations, comme on pouvait s'y attendre de la part de cet éminent spécialiste de l'œuvre de Malraux, le professeur Langlois élucide la relation du premier de ces récits avec les différents fragments dispersés dans des petites revues d'avant-garde sous des titres farfelus : « Mobilités », « Les Hérissons apprivoisés », « Journal d'un pompier du Jeu de massacre », « Écrit pour un ours en peluche », « Lapins pneumatiques dans un jardin français ».

La Tentation de l'Occident, dont la genèse était restée jusque-là très floue, est commenté avec objectivité et précision par Daniel Durosay ; *Les Conquérants* et les écrits qui éclairent ce premier roman, ainsi que *Royaume farfelu* sont présentés par Michel Autrand, *La Condition humaine*, par Jean-Michel Gliksohn, enfin *Le Temps du mépris* par Robert Jouanny. La chronologie détaillée de la vie et de l'œuvre, jusqu'en 1935, est solidement établie par François Trécourt chargé par ailleurs de *L'Espoir* dans le deuxième volume des écrits de fiction, à paraître en 1992. Y figurera le fameux inédit, *Le Démon de l'absolu*, récit de la vie de Lawrence d'Arabie, annoncé par la presse au moment de la parution du premier volume comme un apport majeur. Les spécialistes de Malraux l'attendent avec impatience, n'ayant eu connaissance que des quelques extraits présentés au colloque André Malraux de Cerisy-la-Salle par Maurice Larès (voir compte rendu, *infra*).

L'intérêt de cette édition ne repose point sur l'établissement d'un

texte « définitif » ; Malraux était lui-même un éditeur assez expérimenté pour avoir veillé de près à la qualité des épreuves lors de la publication de ses œuvres (on trouve ici, en règle générale, le dernier état revu par lui). Les problèmes ne commenceront qu'avec les inédits, comme *Le Démon de l'absolu*, *Le Règne du malin* ou l'ouvrage posthume, *L'Homme précaire et la littérature*. En revanche cette édition condense une somme considérable d'informations, concernant en particulier la genèse des œuvres et leurs différents états, grâce à l'accès que les collaborateurs ont pu avoir aux archives Malraux, à la collection personnelle du professeur américain Walter Langlois et à diverses collections privées qui se sont ouvertes à cette occasion. Certaines variantes révèlent un visage souvent inattendu de l'écrivain ; elles permettent de suivre le cheminement de l'invention et les mécanismes de la pensée malrucienne.

Deux types d'apports font surtout le prix de ce volume. D'une part le lecteur accède à des textes inédits, à de grands fragments non retenus par l'écrivain au cours de la mise au point de ses œuvres maîtresses (pour *La Voie royale*, *La Condition humaine* en particulier), ou à des ébauches publiées en préoriginales (pour *Écrit pour une idole à trompe*, *Royaume farfelu...*). D'autre part, Malraux s'étant, de son vivant, opposé à la réédition de certains de ses livres, comme *Lunes en papier*, *Le Temps du mépris*, *Les Noyers de l'Altenburg...*, dont il s'était détaché pour des raisons diverses, ceux-ci n'étaient plus accessibles qu'aux bibliophiles ou aux chercheurs. Il en est de même pour les très nombreux articles dispersés dans journaux et revues. Ce premier volume en offre quelques-uns à l'appui des récits de fiction. Mais pour disposer de la totalité des articles, tant littéraires que politiques et esthétiques, il faudra attendre le tome IV.

Le tome III sera en effet consacré aux écrits de caractère autobiographique, le tome IV aux écrits littéraires et politiques, enfin les deux derniers aux essais sur les arts plastiques et le cinéma. La répartition des textes entre les différents volumes prévus a visiblement soulevé des problèmes. On peut regretter le choix fait par les premiers maîtres d'œuvre — Pierre Buge, alors responsable de la collection, et Pierre Brunel —, par genre plutôt qu'en suivant l'ordre chronologique. Cette approche aurait eu l'avantage de donner une image fidèle de la diversité des centres d'intérêt de l'écrivain à *toutes* les étapes de sa vie, et pour rendre définitivement caducs les clivages entre le Malraux d'avant 1945 et l'essayiste critique d'art d'après la guerre. Voilà qui aurait également permis de ne pas séparer des textes aussi indissociables que *La Tentation de l'Occident* et *D'une jeunesse européenne* — seul le premier a trouvé place dans ce volume —, *Lunes en papier* et les articles de jeunesse parus dans *Action*, *La Connaissance* (qui figureront dans le tome IV, etc.).

Toutefois, quand l'ensemble des volumes aura porté à la connais-

sance du grand public l'œuvre de Malraux dans sa diversité et sa richesse, l'image de l'écrivain s'en trouvera certainement métamorphosée, car les œuvres que lui-même et ses contemporains ont le plus aimées, ne sont plus aujourd'hui celles qui nous parlent le mieux. Pour les chercheurs, ce solide bilan de la critique malrucienne jusqu'à ce jour — à travers notices et notes très denses — marque une étape importante.

Christiane MOATTI

*

André Malraux : unité de l'œuvre, unité de l'homme. Actes du Colloque sous la direction de Christiane MOATTI et David BEVAN, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (7-17 juillet 1988). Paris, La Documentation Française, 1989. 381 p.

Dans « Néocritique », paru en postface à un recueil d'études qui lui étaient consacrées (*Malraux. Être et dire* [Paris, Plon, 1976]), Malraux développait l'idée que le colloque était la forme moderne, et la plus efficace, de l'ancienne *disputatio*. En multipliant les approches, en diversifiant les points de vue, le colloque consacré à une œuvre littéraire augmente, notait-il, notre connaissance de cette œuvre, sans jamais épuiser la pluralité des lectures qui peuvent en être faites, ni en diminuer la puissance d'interrogation. De l'entreprise biographique, le colloque affirme par ailleurs les limites — et peut-être la fin — parce qu'il se fonde sur une conception de l'homme qui laisse place à l'énigmatique et à l'irrationnel. De ce fait, il ne peut offrir d'une œuvre qu'une vision limitée et transitoire. Ces opinions, exprimées en 1976, portent sans doute trace de convictions anciennes (le cubisme ne prônait-il pas déjà la disparition du sujet ?) mais elles semblent trouver leur origine, plus ou moins consciemment, chez Montaigne, fasciné non pas par « l'être » mais par « le passage » et dont Malraux retrouve précisément le vocabulaire de la « quête » lorsqu'il écrit, toujours dans « Néocritique » : « *Le Colloque échappe davantage à ceux-mêmes qui emploient ses méthodes, parce qu'il y entre une part de chasse. Moins superficielle qu'elle ne semble, elle conçoit sa pluralité comme valeur, se garde bien de la confondre avec l'éclectisme* » (p. 307).

Le colloque qui s'est tenu du 7 au 17 juillet 1988 à Cerisy-la-Salle sur le thème : « André Malraux : unité de l'œuvre, unité de l'homme », a permis de rassembler près de quatre-vingts personnes et d'écouter trente-cinq communications.

Ses organisateurs, Christiane Moatti et David Bevan, ont réussi la gageure de rassembler pour la première fois les différentes familles et

générations d'universitaires, d'enseignants, d'écrivains, de journalistes qui, depuis vingt ans, ont animé et fait avancer la critique malrucienne. *André Malraux : unité de l'œuvre, unité de l'homme* s'organise d'ailleurs autour des orientations actuelles de cette critique.

La genèse de quelques textes majeurs (dont le fameux et encore inédit *Démon de l'absolu*) et l'étude de certains « mécanismes d'invention » ont montré « Malraux à l'œuvre ».

Dans la partie intitulée « Environnement et intertextualité » ont été regroupées les communications qui ont cherché à cerner l'originalité de l'écrivain par rapport au contexte littéraire des années Vingt et Trente. Appliquant à son œuvre le principe de comparatisme contrastif que Malraux avait énoncé dès 1922 (« Nous ne sentons bien que par comparaison »), il est notamment question des relations et des affinités avec Montherlant et Conrad, Bernanos et Céline, comme des influences (contraires) reçues de la philosophie hindoue et de la pensée de Massis. Quant à W. Langlois, il rappelle que, « artiste » par le livre, Malraux fut aussi un artisan du livre, et cela dès sa jeunesse. La réception de l'œuvre hors de France fait l'objet de quatre articles.

Sous le titre « L'Essayiste », la troisième partie aborde les « interrogations au destin » qui toujours obsédèrent l'auteur du *Miroir des limbes*. Réflexions sur le temps historique et celui d'« une vie sanglante et vaine ». Attitude religieuse caractérisée par un agnosticisme en attente — et en souffrance — d'une nouvelle transcendance (pour C. Tannery le voyage au Japon en 1974 aurait constitué une sorte d'illumination porteuse, « au seuil sévère du tombeau », de certitude et de sérénité : on peut ne pas être convaincu...). Méditation sur l'art enfin, qui tente de concilier Spengler et Hegel et exalte dans les formes créées le chant, pathétique et sublime, de l'aventure humaine.

Enfin, l'homme politique et le ministre de la Culture ne sont pas oubliés. Sous les apparentes contradictions de l'itinéraire politique, il est aisé de dégager aujourd'hui quelques constantes qui trouveront dans l'engagement personnel au côté du général de Gaulle leur aboutissement — et, rétrospectivement, leur signification profonde.

La décade de Cerisy aura ainsi atteint les objectifs assignés par Malraux lui-même à un colloque littéraire : faire percevoir « *le mythe et le questionnaire haletant* » d'un auteur ; mettre en question « *non plus la biographie [...] ni même l'homme, du moins directement* », mais bien « *le monde de l'écrit [...], la mise en question des formes littéraires, toute l'aventure des écrits en notre temps.* » (« Néocritique » ; p. 302, 309 et 330). Il aura surtout permis de constater qu'après la période de purgatoire qui, paraît-il, correspond aux dix années qui suivent la disparition d'un écrivain, quel qu'il soit, l'œuvre de Malraux s'impose par sa force et sa diversité. Comment en effet pourrions-nous demeurer

insensibles à la volonté de toujours porter témoignage de « la grandeur que les hommes ignorent, et qui est en eux » ou ignorer plus longtemps une pensée qui, procédant par intuitions souvent géniales, a analysé, dès les années Vingt et avec une troublante perspicacité, le drame spirituel du monde moderne ? Comment enfin, dans les dernières œuvres surtout, ne pas être ébloui par la splendeur de l'écriture ?...

À la lecture des Actes du colloque de Cerisy, Malraux apparaît dans sa vraie dimension : comme un écrivain considérable, de la lignée de Chateaubriand et de Proust, observateur désespéré de « la dérive des siècles » mais qui en triomphe par la création d'une œuvre souveraine.

Jean-René BOURREL

*

“*André Malraux*”, *Europe*, 67^e an., n° 727-728, novembre-décembre 1989.

Tout bilan sur la personnalité et l'œuvre d'André Malraux s'expose à deux dangers : l'un serait dans une suprématie naïvement décernée à telle ou telle partie de son itinéraire ; l'autre, plus insidieuse, reviendrait à en égrener les étapes dans une perspective œcuménique. Si chacun trouvera son bien dans le numéro qui lui est consacré par la revue *Europe* (dont l'essentiel des articles a été recueilli par Christiane Moatti), on appréciera que la plupart des communications soient moins les louanges d'une chapelle que la reconnaissance d'une *métamorphose*, toujours présente chez Malraux. Une œuvre qui *évolue* autorise à jauger les événements qu'elle traverse ; du moment qu'elle s'achève, on dit qu'elle est « bouclée », et on a scrupule à en faire un moyen d'interrogation sur l'histoire ultérieure. Parce que la métamorphose n'est pas seulement le moteur de la pensée de Malraux, mais son objet, il n'y a pas d'abus à l'appliquer, comme le fait Jean Lacouture en préambule, aux développements de l'actualité. Ce bilan est provisoire ; d'abord parce que la nature même de l'œuvre de Malraux nous interdit de l'associer à une page précise de l'Histoire ; de façon plus anecdotique, parce que la personnalité de l'écrivain se laisse saisir moins que toute autre. L'interdit qu'il a lui-même jeté sur sa correspondance prévient un dévoilement facile : si Claire Paulhan et Christiane Moatti donnent ici un aperçu de l'épistolier, elles font surtout mesurer ce qui, dans son personnage, demeure inconnu.

Son œuvre est d'abord de dialogue : d'écrivain à écrivain (ainsi entend-il la critique), ou d'écrivain à artiste. On comprend dès lors l'importance du motif littéraire inscrit dans ses romans eux-mêmes (Michel AUTRAND, « La Figure de l'écrit dans l'œuvre romanesque de

Malraux ») ou la réinterprétation d'une figure mythique comme celle de Saint-Just visitée par le texte de Michelet, mais accordée à une vision toute différente du destin (Paule PETITIER, « La Chair et le marbre »). On se réjouit que les romans de Malraux aient fait « rougeoyer » l'adolescence de Jacques Gaucheron ; mais, outre qu'on ne saurait pousser l'idolâtrie jusqu'à mettre, comme lui, le tarissement de la veine romanesque de Malraux au rang des « abominations » que le siècle a produites, on ne se réjouit pas moins que le dialogue engagé dans *La Condition humaine* ou dans *L'Espoir* se poursuive au travers d'une interrogation sur l'Art, et toujours, même si c'est sous d'autres formes, de manière conflictuelle (« *Lorsque Van Gogh rentre au Louvre, il ne le reconnaît plus. Car Manet s'y trouve, et tout réfractaire métamorphose ce qui croit l'annexer* », cité par Jean-Pierre ZARADER : « L'Imaginaire dans la pensée malrucienne de l'art »). Au demeurant, rien de plus éloigné de la conception de Malraux que cette « conversation avec les plus honnêtes gens du passé », idée ruskinienne contre laquelle Proust avait inscrit l'intuition centrale de son œuvre : à travers les autres, Malraux dialogue avec lui-même. Ainsi le dialogue avec Goya se double-t-il d'un retour sur soi, comme le montre lumineusement l'étude d'une réécriture de *Saturne*, à vingt-cinq ans d'intervalle (Pascaline MOURIER-CASILE, « Le Texte et l'image dans les *Saturne* »). Cette interrogation est perçue (Bettina L. KNAPP, « Malraux, critique d'art en quête du sacré ») comme l'incessante quête du sacré par un agnostique, « acte par lequel l'homme arrache quelque chose à la mort » (*Antimémoires*).

Pierre-Louis REY

*

Henri GODARD. *L'Autre face de la littérature. Essai sur André Malraux et la littérature*. Paris, Gallimard, 1990. 194 p. (Coll. « L'Infini »).

Un an avant de mourir, dans *L'Homme précaire et la littérature*, Malraux définit (enfin, pourrait-on dire) cette autre face de la littérature qu'il interrogeait depuis plus d'un demi-siècle. Que la critique littéraire, les sciences humaines dont elle se nourrit et les œuvres elles-mêmes aient progressivement accentué le sentiment d'une précarité de l'artiste, mettant en valeur le rôle des déterminismes de tous ordres, Malraux l'ignore moins que quiconque. On le trouve pourtant, depuis *La Tentation de l'Occident* jusqu'aux *Voix du silence*, réticent devant le concept d'« inconscient », confus et nuisible à la pensée occidentale. Surtout, dans l'incessante métamorphose des arts, il est avant tout sen-

sible à l'accomplissement d'un projet créateur, d'une victoire que l'artiste remporte grâce à son œuvre sur les forces qui dénoncent sa vulnérabilité. On lira l'acte de foi de Malraux comme un nouvel éclairage porté sur la littérature plutôt que comme la mise en œuvre d'une théorie originale puisque, ainsi que le fait remarquer Henri Godard, les trois mille pages de *L'Idiot de la famille* consacrées aux phénomènes qui expliquent la naissance et le développement de l'œuvre de Flaubert n'empêchent pas Sartre de s'intéresser en définitive à ce qui, dans *Madame Bovary*, échappe à ces déterminismes, permettant de découvrir ainsi « ce qu'est le Flaubert vainqueur ».

Le livre métacritique de Henri Godard se justifie au moins par trois de ses aspects :

1) Malraux a parfois donné l'impression que sa réflexion sur la littérature pesait peu au regard de son intérêt pour les arts plastiques, dont la puissance de résurrection à plusieurs siècles de distance est évidemment supérieure. La littérature apparaît en outre comme le « lieu privilégié d'une prise de conscience de la vulnérabilité ou de la précarité humaines ». Mais, pour être moins visible, le triomphe de l'acte créateur réalisé grâce à l'écriture sollicite plus profondément l'analyse ; Henri Godard montre comment la « bibliothèque » répond chez Malraux au même mode de réflexion que le Musée Imaginaire, et comment la période de l'imaginaire du roman au XIX^e siècle correspond à ce moment de l'histoire de la peinture défini par lui comme l'« Irréel » et qui va de Masaccio à Courbet.

2) L'expression discontinue de la pensée de Malraux, particulièrement dans *L'Homme précaire*, appelait, on n'ose dire une traduction, du moins une médiation. Les termes de *partition* (utilisé par Malraux comme tête de chapitre), de *filtre*, de *moyens*, l'expression *victoire d'un homme sur le destin*, exposent, faute d'exégèses ou au moins de précautions, au contresens (voir pp. 50, 51, 59 et 148). « Prompt aux formules tranchées », particulièrement dans des interviews ou des discours, Malraux se risque à des généralisations que nuancent parfois ses écrits (il lui arrivera, curieusement, d'assimiler trop exactement les effets de la métamorphose en littérature à ceux qu'elle produit dans les arts plastiques, voir p. 62). On voit même Henri Godard regimber (p. 138), avant de tenter de le justifier, contre ce terme de *secte* employé par Malraux pour désigner le public « touché en France par la littérature, la théâtre, la peinture, le vrai cinéma » et qu'il évalue à moins de deux millions d'individus (trois points à l'audimat : c'est *grosso modo*, aujourd'hui encore, le public des émissions culturelles à la télévision). On sait au demeurant qu'aucun artiste plus que Malraux ne tenta au XX^e siècle de l'élargir.

3) Depuis ses premiers écrits sur la poésie « cubiste » et son projet d'un « Tableau de la littérature française », qui vit le jour une dizaine

d'années plus tard dans une formule différente de celle qu'il avait conçue, les idées de Malraux sur la littérature française n'ont guère varié. La thèse récente de Jean-Claude Larrat sur « André Malraux, théoricien de la littérature », en marque les étapes jusqu'aux *Voix du silence*. *L'Homme précaire*, avec des nuances et les réflexions nouvelles que suscitait par exemple le développement de la télévision, s'offre comme la conclusion d'un long itinéraire. Soulignant la cohérence de sa pensée (ainsi la métamorphose, dont Malraux se dit « possédé » en 1975, est-elle plus ou moins présente dès *La Voix royale*), Henri Godard en marque aussi les étapes principales, en particulier le débat de l'année 1934 autour du réalisme socialiste.

Mais en montrant comment, pour Malraux, « situer l'expérience artistique au niveau de l'expérience religieuse ne revient pas à la confondre avec elle » (l'art est pour lui une « accusation du monde », nullement une « justification »), Henri Godard prolonge aussi son analyse en rapprochant de façon plus plausible la pensée de Malraux de la recherche scientifique telle qu'elle est définie par François Jacob : « la forme la plus exaltante de révolte contre l'incohérence de l'univers ». Publiée douze ans après la mort de Malraux, *La Statue intérieure* propose, avant tant d'autres, une des métamorphoses possibles, autant dire un approfondissement, de la pensée de Malraux.

Pierre-Louis REY

*

Alain MALRAUX. *Les Marronniers de Boulogne*. Malraux “mon père”. Paris, Ramsay/de Cortanze, 1989. 376 p.

L'édition nouvelle des *Marronniers de Boulogne* englobe la version originale, entièrement retravaillée — ici pour fournir un complément d'information, là pour nuancer le ton du propos — et augmentée de quelques 150 pages. Si la sensibilité de son auteur et sa détermination à présenter un portrait équitable de celui qu'il appelle « André/papa » ou « oncle-père » en fait un ouvrage tout aussi agréable à lire et encore plus foisonnant en anecdotes que l'édition initiale, cette version « définitive » n'en est pas moins nettement plus sombre.

L'impression de profonde tristesse que laisse la lecture de ce livre provient paradoxalement de la dimension profondément humaine qui se dégage des pages ajoutées, ou, plus précisément, du contraste entre cette humanité et la correction glaciale qui semble avoir été le plus souvent la marque du comportement de Malraux envers ses proches : « [...] il riait parfois, mais peu en dehors des 29 février. » (p.70). Ce n'est sans doute pas un hasard si cette chaleur humaine s'inscrit sous le signe du

père, du vrai père de l'auteur. Dès les premières pages du deuxième chapitre il ressort des lettres de Roland Malraux, datant pour la plupart de l'époque où il était déjà engagé dans la Résistance, une bonté et une joie de vivre peu communes qui ont pour effet de souligner encore la distance que Malraux s'efforçait de mettre entre lui-même et les autres. Et ce sont des pages consacrées au souvenir de la générosité de Roland au camp de Neuengamme qui font partie des pages ajoutées au dernier chapitre. Entre-temps il y a aussi cette réunion à la fois drôle et émouvante qui eut lieu en 1973 entre Clara et Madeleine, accompagnée de l'auteur, réunion qui se transforme très rapidement en une communion des « *deux épouses pestiférées et du fils redevenu neveu* » (p. 326). Même si le bonheur évoqué ici ne dépasse pas le cadre du « *souriant petit club des exclus* » (p. 328), cet épisode, lui aussi, compte parmi les rares moments de répit dans ces souvenirs où c'est souvent la mélancolie qui l'emporte.

Toutefois si par endroits le texte, déjà aux prises avec un sujet qui « *a toujours vécu avec la mort* » (p. 215), s'assombrit comme pour sonner le glas des proches abandonnés par le grand homme, le bilan est loin d'être entièrement négatif. La généreuse intégrité de l'auteur l'amène à dresser le portrait d'un homme, qui bien que semblable à Mayrena vu par Perken et « *avide de jouer sa biographie comme un acteur joue un rôle* » (VR; I, 375), n'en reste pas moins l'objet du respect et de l'amour de ceux-là même qu'il a cherché à éloigner — la hargne de Clara ne provient-elle pas justement de l'absence même de celui qui lui manque « *depuis plusieurs décennies* » (p. 332); Madeleine Malraux (dont la très grande dignité constitue comme un leitmotiv dans ce livre) n'avoue-t-elle pas au lendemain de la rupture d'avec Malraux qu'elle avait « *eu tellement plus que les autres* » (p. 374); et Alain Malraux, bien qu'ayant ressenti comme « *le vent du boulet* » la prémonition de sa propre mise à l'écart vers la fin des années Soixante, n'évoque-t-il pas la « *vingtaine d'années de gratifications continues, d'une générosité et d'une gentillesse constantes* » (p. 315) qu'il a vécues avec Malraux.

Bien qu'il qualifie cette version de son livre de « *définitive* », Alain Malraux se refuse à porter un jugement définitif sur son sujet. Ce dernier peut-être « *indéfendable* » (p. 374), il l'estime « *injugeable* » (p. 373) car c'est l'œuvre du créateur qui doit peser dans la balance et non pas sa personne. Dès son « *Préliminaire* » l'auteur évoque le silence bien connu de Malraux sur tout ce qui a trait à sa vie privée. Il fait lui-même allusion à la « *multiple* » façon d'être de Malraux et en filigrane dans cette dichotomie, « *personne d'André* » et « *personnage de Malraux* » (p. 15), en apparaît une autre. S'il y a le personnage public — le prix Goncourt, le colonel Berger, le ministre de De Gaulle — il y a aussi le personnage public magnifié dans l'œuvre, celui qui figure dans

les différentes expériences du « retour sur la terre » évoquées dans les *Antimémoires*, celui qui devient l'interlocuteur privilégié des grandes personnalités de son temps ou encore celui qui vit sa propre mort dans la dernière partie de *La Corde et les souris*. Par ailleurs le « *personnage* » en lui-même est déjà tellement multiple et son ingérence telle dans le domaine de la « *personne* » que faire la différence entre André et Malraux s'avère quasiment impossible. Alain, témoin privilégié, nous fait entrevoir un André soucieux du bien-être de ses proches — il peut s'agir d'Alain en proie à des angoisses concernant le sort de son père, ou bien du chauffeur bouleversé par la mort de son épouse — mais le lecteur reste avec l'impression d'une démarche avant tout intellectuelle de la part de Malraux. Si la bonne volonté d'Alain Malraux ne parvient à nous convaincre ni de l'humanité ni même de l'existence d'André, n'est-ce pas parce que comme pour tout artiste cette dimension-là se manifeste, elle aussi, dans son art. L'artiste n'a qu'une seule biographie : c'est « *sa biographie d'artiste, l'histoire de sa faculté transformatrice* » (VS, 418).

L'homme que nous présente Alain Malraux se manifeste sous une série de masques et cela dans une « *mise en scène permanente* » (p. 64) où les enfants ne sont que « *les figurants* ». Dans une conversation avec l'auteur, Clara va même jusqu'à dire qu'il avait été flatteur pour Malraux « *d'élever le fils d'un héros de la Résistance comme son frère* » (p. 332) et l'auteur parle du « *mimétisme* », d'une « *identité d'emprunt* » en décrivant un Malraux qui refuse de répondre chez lui au téléphone sous le prétexte qu'on « *ne dérange pas le général de Gaulle au téléphone* » (p. 271). Alain Malraux ne révèle-t-il pas ici ce qui pourrait bien être la clé de voûte de la création artistique malrucienne, c'est-à-dire cette schizophrénie du génie créateur, ce dilemme de l'artiste pris, comme le dit Winnicott, entre le besoin de communiquer et la crainte de se révéler. Car ce « *mimétisme* » qui permet à Malraux — s'efforçant « *d'obturer tout ce qui lui apparaissait comme meurtrières* » (p. 11) — d'occulter André afin d'esquiver les entraves imposées par la présence des autres, a joué un rôle autrement fécond dans son œuvre. Déjà dans *La Voie royale* Perken cherche au travers de son érotisme à s'accomplir en devenant la personne possédée ; lors de la scène du préau dans *La Condition humaine*, Kyo cherche à devenir ce mort « *apaisé* par la sérénité » et Katow devient sa propre ombre géante, symbole absolu de la fraternité projetée sur les fenêtres et le plafond de la grande salle. Toutefois c'est dans les deux tomes du *Miroir des limbes* que le « *mimétisme* » de Malraux assume sa véritable dimension. Malraux — déjà « *à lui seul, le premier rôle d'une pièce* » (p. 109) dans la vie — y devient et son propre personnage et son propre interlocuteur, que ce dernier soit Chou En-laï, Mao Tsé-toung, Picasso ou le général de Gaulle.

Écrit à partir d'une perspective privilégiée, ce livre est d'une importance capitale car s'il répond à certaines de nos questions il a également le grand mérite d'en poser d'autres, dont une en particulier. Il s'agit de celle qui a pour effet paradoxal et de justifier à elle toute seule l'entreprise d'Alain Malraux et de remettre en question sa principale raison d'être, c'est-à-dire la recherche du « père ». Le Malraux « *mon père* » du sous-titre, ne serait-il pas comme le baron de Clappique, « Le seul homme... qui n'existe pas ». À cette différence près que le mimétisme de Clappique disparaît avec le personnage tandis que l'œuvre d'André Malraux reste.

Geoffrey T. HARRIS

*

Raphaël AUBERT. *L'Absolu et la métamorphose*. Genève, Labor et Fides, 1985. 114 p.

En annonçant d'entrée une étude « délibérément systématique », participant par sa démarche et sa thématique, d'une « théologie fondamentale », Raphaël Aubert a pris le risque de décourager les lecteurs peu avertis de cette discipline réputée austère. Son livre comporte deux parties. Seule la seconde (« Théologiques ») offre çà et là quelques difficultés de lecture au profane. La première (« Retour à Malraux ») présente, avec une louable clarté, quelques aspects du réseau théorique malrucien — de la faillite de l'héritage occidental au Musée imaginaire et à la métamorphose. C'est sur la conception de l'histoire que l'exposé est le plus stimulant. Malraux, pour l'auteur, se situe au plus loin de Hegel. L'histoire, « dernière incarnation du destin » (*Les Voix du silence*), relève de l'inintelligible, elle fait figure d'énigme, elle est fiction. Tout tourne alors autour de cette notion dont on regrette qu'elle ne soit pas plus nettement explicitée.

Le statut de l'histoire étant « la question théologique par excellence », Raphaël Aubert en vient à ce qui est, à ses yeux, l'essentiel : la procédure herméneutique qui est à l'œuvre dans les essais de Malraux ne vise pas à appréhender une vérité qui serait en deçà de la fiction ; elle renvoie à un faire. L'interprétation et la création ont partie liée. Si l'on comprend bien, le théologien se situe face au mystère divin de la même façon que Malraux face aux énigmes de l'histoire et de l'art.

L'auteur ne cherche pas à faire de Malraux un chrétien-malgré-lui. Il soumet quelques-uns de ses thèmes et textes à une grille élaborée par des théologiens protestants. Le débat qu'il ouvre a un double mérite : il sort des sentiers battus dans lesquels s'est trop souvent enfermée la critique malrucienne. Il montre que les essais de Malraux trouvent une audience auprès de la jeune génération.

Jeanyves GUÉRIN

Geoffrey T. HARRIS. *De l'Indochine au R.P.F.. Une continuité politique. Les romans d'André Malraux*. Toronto, Paratexte, 1990. 222 p.

Écrire que les romans d'André Malraux ne répondent pas aux exigences du réalisme socialiste c'est, le premier lecteur venu en conviendra, enfoncer une porte ouverte. Mais tenter, pour donner une version nouvelle de l'itinéraire d'André Malraux, de définir son œuvre romanesque comme une œuvre fascisante c'est aller un peu loin dans la provocation. Le titre et le sous-titre du livre tout d'abord témoignent d'un goût certain pour l'amalgame : *De l'Indochine au R.P.F.. Une continuité politique*, lit-on d'abord. On s'imagine donc une étude de l'engagement politique d'André Malraux, de la création de *L'Indochine* jusqu'à l'action gaulliste entamée en 1947. Mais le sous-titre brouille immédiatement la perspective puisqu'il mentionne simplement *Les romans d'André Malraux*. Première question : quel « roman » illustre la période du R.P.F. ? Si on s'en tient aux romans, il faut s'arrêter en 1943, date de la parution des *Noyers de l'Altenburg*. Or cette œuvre majeure n'est pas prise en compte dans l'essai de Geoffrey T. Harris, qui devrait donc logiquement s'arrêter en 1936, avec *L'Espoir*, dernier roman dont il parle. Pour démontrer la « continuité » très particulière à laquelle il tient, l'auteur compare en fait d'une part les textes de *L'Indochine* et les romans (jusqu'à *L'Espoir*), d'autre part l'engagement d'André Malraux au sein du R.P.F.. Il mélange donc deux registres, recherchant dans l'œuvre romanesque ce qui pourrait appuyer sa thèse, à savoir la connotation fasciste de l'activité politique d'André Malraux à partir de 1947. Et alors tout devient très simple. Selon Geoffrey T. Harris, il y a continuité puisque dès l'extrême jeunesse, André Malraux se situait déjà de ce côté-là de l'échiquier politique. Il s'appuie tout d'abord rapidement sur le fait — que personne ne conteste sérieusement — qu'André Malraux, lorsqu'il était en Indochine n'a jamais demandé l'indépendance de cette colonie (mais qui la demandait au début des années Vingt ?). Mais surtout, et c'est l'affirmation centrale du livre, il entreprend de démontrer que les principaux personnages des romans d'André Malraux sont fascisants. Ainsi de Garine, il écrit : « *Élitiste et convaincu de sa propre efficacité, Garine incarne "l'homme nouveau" et préfigure non seulement l'homme "hitlérien" de Drieu mais également le portrait du SS dressé plus tard par Maurice Bardèche* » (p. 58). De Claude et de Perken, il affirme : « *Leur élitisme et la dimension personnaliste de leur révolte confirment le profil proto-fasciste des premiers héros malruciens* » (p. 73). Même Kyo n'échappe pas à la règle. Parlant de Tchen, G.T. Harris écrit : « *Finalement, le personnage de Tchen vient compléter ce portrait composite d'un héros*

fascisant. Tchen étant le prolongement dans le terrorisme et dans la mystique d'autres tendances assimilables au fascisme déjà présentes dans le personnage de Kyo » (p.112). Avec L'Espoir, il a plus de mal, car le peuple y a un rôle indiscutable mais il tourne la difficulté en montrant que, malgré tout, celui-ci n'est pas suffisamment présent dans le livre. « Si L'Espoir est le roman de la collectivité, cette collectivité n'est en rien celle des masses mais celle des chefs. Il s'agit d'une élite qui tout en combattant le fascisme n'hésite pas à adopter une perspective fascisante pour mener son combat » (p.172). Ce qui ne l'empêche pas d'ajouter à la page suivante « il paraît difficile de taxer de fasciste l'élite de L'Espoir » (p.179), et d'écrire dans la conclusion : « Il est certain que des éléments de la dimension fascisante qui se dégageait des romans précédents persistent, comme nous l'avons souligné, dans L'Espoir : la dépendance des masses à l'égard des chefs, les qualités exceptionnelles de ceux-ci et le rôle autoritaire et indispensable qu'ils jouent » (p. 189).

On est donc amené à poser plusieurs questions à l'auteur :

1) Est-il certain de bien savoir distinguer un roman d'un tract ? La création littéraire n'est pas censée décrire des foules valeureuses et s'en tenir là. Dans un roman, il y a en règle générale des personnages, pas seulement des porte-parole anonymes.

2) Tout individualisme est-il assimilable au fascisme ? Ou encore, se battre pour les droits de l'homme relève-t-il de l'engagement fasciste ?

3) Comment explique-t-il que le créateur de héros « fascistes » (d'après lui) se soit tant battu dans les années Trente, en payant de sa personne, contre le fascisme ?

Autant de parti pris, sous la forme à la fois d'une méconnaissance aussi délibérée de ce qu'est une création artistique, et d'un amalgame de Gaule-fascisme et Malraux-fascisme aussi sommaire, finit par faire conclure que, s'il est des défis salutaires, celui-là n'est pas vraiment utile.

Janine MOSSUZ-LAVAU

*

Je me contente de réagir et de répondre aux trois questions posées par Madame Mossuz-Lavau.

1) La première me laisse perplexe. Me reproche-t-elle, comme ailleurs dans le compte rendu, de « mélanger deux registres », le politique et le romanesque ? Aborder les romans de Malraux en occultant le reste me semble une démarche critique douteuse. Malraux n'amalgame-t-il pas lui-même les deux registres et aussi les deux époques (n'en déplaise à Madame Mossuz-Lavau) en utilisant un discours R.P.F. comme

« Postface » à son premier roman ? Si, par contre, je suis accusé de tout ignorer de la création littéraire, je renvoie Madame Mossuz-Lavau à mon ouvrage, *André Malraux : l'éthique comme fonction de l'esthétique* (Paris, Lettres Modernes, 1972). Certes, dans la présente étude, pour différencier l'image reçue des romans *révolutionnaires* et les héros qui s'y débattent j'ai dû souligner l'élitisme de ces derniers et l'absence symptomatique du peuple qu'ils sont censés représenter, mais seule une lecture tendancieuse y verrait un plaidoyer pour un roman sans personnages.

2) Je n'assimile pas tout individualisme au fascisme. Je constate que dans les romans de Malraux sont privilégiés la virilité du combattant, l'esprit de sacrifice, la recherche d'une mort stylisée et le culte du chef. Si faire massacrer les siens sur un coup de tête c'est lutter pour les droits de l'homme alors oui, Kyo lutte pour les droits de l'homme.

3) Une lecture attentive de mon essai aurait rendu caduque cette troisième question : je ne traite à aucun moment les héros malruciens — et encore moins leur créateur — de « fascistes ».

Quant à savoir qui réclamait l'indépendance indochinoise « au début des années Vingt » la réponse est simple : les premiers concernés, à savoir les Indochinois dont Lê-thé-Vinh dans *L'Indochine enchaînée* le 24 décembre 1925 et... Ho Chi Minh.

Geoffrey T. HARRIS

*

Maria Teresa DE FREITAS. *Literatura e História. O romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo, Atual Editora, 1986. 97 p. Série « Lendo ».

Dans le cadre d'une série de bonne vulgarisation universitaire, M. T. de Freitas a offert, en une centaine de pages, un bilan solide, clair et utile sur les deux romans qu'André Malraux a consacrés à la révolution chinoise : *Les Conquérants* et *La Condition humaine*. À la différence de nombre d'études menées dans son pays — le Brésil — l'information méthodologique n'écrase jamais les textes littéraires : tant dans le domaine de l'histoire comme discipline que dans celui de l'analyse textuelle, M. T. de Freitas montre le sérieux de son information, mais elle entend de bout en bout la mettre au service d'une « lecture », c'est-à-dire un réexamen de deux romans, déjà bien commentés, fondée sur un questionnement préalable dont l'enjeu dépasse le texte de Malraux : l'union fécondante, conflictuelle (dialectique ?) du matériau historique et d'une forme esthétique. Cette centaine de pages est aussi une

leçon d'explication de textes, exercice qui n'est donc pas, comme d'aucuns le croient, typiquement hexagonal.

Trois temps dans le cheminement, dans la démonstration : reconstitution, transformation, transfiguration. En un premier temps, le plus délicat, le plus complexe et qui correspond au temps de l'enquête dans la recherche, M. T. de Freitas, reprenant quelques analyses, par exemple celle de W. Langlois (p. 20), inventorie la documentation à partir de laquelle ont été élaborés les deux romans. L'enquête se poursuit par l'étude de « la dimension socio-historique » de la fiction : il s'agit de poser déjà quelques éléments de réponse à la question essentielle : le romanesque impose-t-il (et jusqu'où ?) sa logique ou ses principes de cohérence poétique à l'événement, à la politique ? (voir le rappel de la formule de G. Picon : « l'art comme déformation cohérente »). Pour répondre à cette question sont successivement envisagés les épisodes fictifs, les personnages fictifs et les informations socio-culturelles. C'est ainsi que M. T. de Freitas est amenée à envisager la transformation de l'histoire en roman par des manipulations identifiées et expliquées (voir en particulier l'infraction et la dramatisation). Avec la transfiguration enfin, sont abordées les inévitables questions de la Révolution, du héros révolutionnaire, mais aussi celle du mythe et de l'Histoire.

On le voit : le parcours clair suit, pour ainsi dire, les questionnements fondamentaux mis en évidence par la critique. On relèvera en particulier de bons développements sur le mythe (ou mirage ?) révolutionnaire, sur la dimension tragique et le culte du héros, sur le thème omniprésent de la mort (pp. 70-7) ou encore sur la contamination du roman par la tragédie (voir pp. 54, 56 et p. 82 le sacrifice « rituel » du héros). Non sans habileté, M. T. de Freitas donne en conclusion l'élargissement qu'on attendait au moment de la « transfiguration »... : « la réponse métaphysique de la littérature à l'histoire ». Sans doute y a-t-il encore à dire sur les interférences entre la formation philosophique du romancier et son projet romanesque ; philosophie qui, prise en compte de façon plus approfondie, donnerait à l'utilisation, au recours à l'histoire, « immédiate » ici (la politique plus que l'histoire), des reliefs tout à la fois plus vifs et plus contradictoires (voir le véritable dilemme fatalité vs action, ou engagement).

Mais cette contribution modeste et réussie n'est qu'un des aspects de la recherche que M. T. de Freitas mène depuis près de dix ans sur l'œuvre de Malraux. Tel quel, par la méthode adoptée, ce travail soutient la comparaison avec d'autres « présentations » universitaires, propédeutiques à des investigations plus poussées.

Daniel-Henri PAGEAUX

*

Tadao TAKEMOTO. *André Malraux et la cascade de Nachi, la confiance de l'univers*. Paris, Julliard, 1989. 173 p.

Sous ce titre singulier, l'essayiste japonais Tadao Takemoto nous livre un témoignage inédit sur les relations qu'entretint avec le Japon André Malraux dont il fut le traducteur et l'ami.

D'emblée, Takemoto nous présente un Malraux « *qui contemple infiniment plus loin que l'horizon des événements et qui, à l'instar du Bouddha, tient ces derniers pour "précaires"* ». Il nous rend sensibles au regard de Malraux, d'une acuité visionnaire. Évoquant leur visite à Isé, Takemoto écrit : « [...] *il regardait, mais ne voyait pas la même chose que nous.* » Malgré ce regard, c'est à travers la musique* que Malraux découvrit en 1931 l'empire du Soleil Levant ; il répétera souvent que la musique japonaise diffère de la musique chinoise — et n'acceptera jamais que l'on tienne le Japon pour un jumeau de la Chine.

Après avoir souligné les ressemblances et divergences des pensées de Claudel et Malraux sur son pays, Takemoto pose une question décisive qui oriente sa réflexion : pourquoi — surtout lorsque l'on est agnostique « *s'acharner à détruire l'Apparence et au nom de quoi* » (p. 58) ?

On sait que 25 ans durant, la méditation de Malraux sur les arts sera animée par l'idée que seules sont « *valables les formes hétérogènes à celles de l'apparence* » (*La Monnaie de l'Absolu* [Paris, Skira, 1950], p. 119). Mais, comme le demande Takemoto, au nom de quoi ? Au bénéfice de quelle valeur suprême ? Takemoto montre Malraux à la poursuite des expressions du sacré et exaltant les arts sacrés tragiques (celui des Catacombes par exemple) qui ignorent l'arabesque. C'est dans cet esprit que, comparant une peinture chinoise du XIII^e siècle à un rouleau japonais, *La Cascade de Nachi*, Malraux découvre « l'esprit vertical » du Japon. Cette scène a lieu à Tokyo, en 1974, lors du dernier voyage de Malraux dans l'archipel. Quelques jours plus tard, il voit, pour la première fois de sa vie, la cascade de Nachi, non plus la peinture, mais la vraie cascade, dans la presqu'île de Kumano, « *terre sainte où la tradition situait la tombe de la déesse-mère* », pour citer le P^r Bernard Frank (p. 83 in « *Hommage à André Malraux* », *N.R.F.*, n° 295). Là, écrit Takemoto, « *c'est la Vie elle-même, et non plus l'art, qui lui parlera* » (p. 98). Le jour venu, devant la divine cascade, Malraux murmure : « *J'ai rarement été ému par la Nature...* » (p. 100).

Au temple shintô d'Isé, où il se trouve un peu plus tard, Malraux demeure longtemps silencieux. Soudain, il commente la saillie d'une branche de pin, les « *pins au fond qui brisent verticalement la brisure*

* Note de l'éditeur : En fait aussi et surtout à travers sa peinture. Malraux, dès son retour, prépare l'exposition d'une vingtaine de peintres japonais (Kondo, entre autres) qu'il souhaite faire connaître au public français.

de cette branche » (p. 108). Malraux vient de découvrir que la verticale de la cascade et celle des pins d'Isé détruit non seulement l'arabesque mais aussi la brisure. Malraux apparaît alors bouleversé à son ami japonais : « [...] la contagion de son état de transe m'atteignait fortement » écrit Takemoto (p. 111). Malraux « devait avoir obtenu une certaine confiance de l'univers ». L'expression « confiance du monde » se trouve dans *L'Intemporel* (p. 222).

Takemoto estime qu'à partir de cette expérience Malraux accepta de « rester désarmé » face au monde de la Nature (p. 127). Malraux se serait-il réconcilié avec l'apparence ? Dans la dernière édition des *Antimémoires* qu'il revit, évoquant Isé, il parla de « la psalmodie inconnue de la terre » (*Le Miroir des limbes* [Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1976], p. 469).

Le témoignage de Takemoto révèle un Malraux à certains égards insoupçonné : face au sacré japonais, un Malraux fasciné et fascinant.

François DE SAINT-CHERON

*

Witnessing André Malraux — Visions and Re-visions. Brian THOMPSON & Carl A. VIGGIANI (eds). Middletown [Connecticut], Wesleyan University Press, 1984. 226 p.

Publié en l'honneur de Wilbur Merrill Frohock, cet ensemble de *témoignages* comporte quatorze interventions précédées d'une introduction retraçant les étapes majeures de la vie et de l'œuvre de Malraux, et suivies d'un Appendice comprenant en particulier une sélection d'ouvrages en anglais sur l'auteur et un index.

Dans son introduction, Brian Thompson brosse l'itinéraire malrucien comme une *quête* dont il rappelle l'importance des moyens plus que de la fin, des questions plus que des réponses. Situait la problématique de *La Condition humaine* — et plus généralement celle des romans malrucciens dans leur ensemble — dans le cadre de l'aventure de l'homme du XX^e siècle face à la perte de son identité, il tend à en faire un roman de l'absurde selon une interprétation qui me semble contestable pour autant que les héros malrucciens ont au contraire une conscience extrêmement aiguë de leur individualité et de leur action dans la tragédie du monde. Cette rapide revue de l'œuvre de Malraux a cependant le mérite d'apporter des éléments essentiels aux lecteurs qui les ignorent.

La seconde partie de l'introduction présente brièvement les contributions qui suivent et permet ainsi un survol utile de l'ouvrage pour les lecteurs qui font une investigation bibliographique.

Dans son essai « [La Critique malrucienne : deux exemples de moda-

lité] », Norman Rudich compare et oppose deux orientations critiques appliquées aux premiers romans de Malraux, l'approche sociologique et marxiste de Lucien Goldmann et l'analyse formelle conduite par W. M. Frohock. Après un bref exposé rappelant d'une part la situation de Malraux selon la « grille » de Goldmann comme romancier de transition exploitant la situation d'un héros-individu face aux révolutions du XX^e siècle, d'autre part le non engagement de Frohock à l'égard du rôle explicite du fond politique dans les romans malruciens, l'auteur établit un honnête équilibre entre ces tendances qui ne s'excluent ni ne se contredisent fondamentalement du fait que leurs responsables respectifs reconnaissent le fondement du parti adverse. Bon point de départ semble-t-il pour une comparaison qui va jeter sur les premiers textes de Malraux ces deux éclairages : *Lunes en papier*, *Royaume farfelu*, *Les Conquérants*, *La Condition humaine*, sélection dont la justification n'est pas très convaincante car, s'il s'agit des débuts, pourquoi en exclure *La Voie royale*? On le comprend toutefois vues les limites imparties à ce genre d'étude. Le jeu de renvoi de balles intelligemment orchestré par l'auteur le conduit finalement à prendre plutôt le parti de Frohock, conclusion cohérente puisqu'il voit comme *centre* de la vision tragique que ce dernier a de l'univers malrucien *l'expérience métaphysique de l'absurde*. L'étude reste cependant plus informative que polémique.

Mary M. Rowan signe une étude des romans du cycle asiatique dont le titre implique des références à l'univers du cinéma : « [Le Flou asiatique : décodage de l'orient malrucien] ». Traitant d'un problème un peu rebattu — le faux réalisme du décor asiatique de l'action — ce court essai s'annonce prometteur et les termes de *grand-angle*, vue panoramique, fading, coupe transversale, gros plan, orientent la réflexion pour montrer comment la technique du 7^e art, jointe à l'usage d'un langage *elliptique*, permet la création d'une *illusion* de l'Orient. Sur les pas de W. Frohock et de J. Carduner entre autres, l'auteur annonce qu'elle va analyser chaque roman sous cet angle. Difficile donc de comprendre pourquoi elle enchaîne avec des remarques sur le réseau d'images sensorielles exploitées par Malraux, qu'elle classe selon des dominantes arbitraires : l'auditif dans *Les Conquérants*, l'olfactif dans *La Voie royale*, les cinq sens combinés dans *La Condition humaine*. Le cap sur la technique cinématographique n'est pas fermement tenu et se réduit à la seule expression du *flou* qui suscite peu de réflexions nouvelles.

Sergio Villani s'interroge sur la nature de la relation à *vie* qui motive l'intérêt de Malraux pour Saint-Just. Modèle pour le romancier mais aussi pour l'homme qui commande la brigade Alsace-Lorraine. L'auteur rappelle la complexité du célèbre *archange de la Terreur* dont l'ambivalence se retrouve dans maints personnages malruciens qui

combinent *action*, *intellectualité* et *autosacrifice*. Il retrace en parallèle l'action libératrice du résistant et la répression des royalistes conduite par Saint-Just dans les Ardennes, la situation de la France après la Seconde Guerre mondiale et avant la première république où Malraux comme Saint-Just participent à la restauration des institutions. Héritage le plus vivant du jeune révolutionnaire, la conjonction entre l'idéal et l'action sur fond d'humanisme anime les héros de *L'Espoir*. Mais c'est principalement Garine que l'auteur prend pour la réincarnation de fiction de Saint-Just et de *Malraux lui-même*, sous le dénominateur commun de l'énergie.

Dans « [Malraux et la tragédie : structure de *La Condition humaine*] », Bert M.P. Leefmans distingue deux phases principales dans l'action, chacune suivant le même mouvement ascendant puis descendant : préparation, action, récapitulation, la seconde phase commençant après la mort de Tchen. Ce rythme ternaire — qui évoque celui de la tragédie défini comme *dessein*, *passion*, *perception* — incite l'auteur à procéder à une comparaison entre les différents moments de ces phases. Ayant précisé ce schéma de construction, l'auteur y voit un instrument de clarification de la signification interne du roman. Cela le conduit à établir des équivalences entre les scènes, certaines convaincantes, d'autres moins comme la comparaison entre Katow et Ferral. Malgré l'inévitable sécheresse d'une telle approche, son principal mérite est de rattacher le projet malrucien à la dimension cosmique de l'expérience humaine qui échappe ainsi à l'arbitraire du fait individuel : le tragique n'est pas l'absurde.

« [Malraux, Faulkner et le problème de la tragédie] » reprend le même thème dans une approche comparative. Haskell Bloch considère à juste titre les deux auteurs comme pareillement préoccupés par « la nature et la fonction de la tragédie dans le roman ». Rappelant la teneur de la préface que Malraux écrit pour *Sanctuaire* en 1933, il note la réaction des lecteurs américains devant l'acuité du jugement aussi bien que ses limites : le Faulkner de Malraux est essentiellement un romancier du tragique et reflète tout autant ses propres préoccupations. La préface du *Temps du mépris* fait écho à celle de *Sanctuaire* et la tragédie y est vue comme une part inhérente à la nature humaine. Après la Seconde Guerre mondiale cette conception évolue pour se doter de valeurs plus positives mais reste dominée par l'interrogation sur le destin. L'auteur établit ensuite les points de rapprochements entre Malraux et Faulkner, concluant à la destruction totale de l'homme chez le second, le rachat par la dignité chez le premier. Exercice difficile que la réflexion comparative, dont cet essai donne un exemple à la fois concis et riche.

Mary Jean Green aborde la question de Malraux et Sartre dans son

« [Dialogue au-delà du désespoir] ». Deux dates — 1937 et 1941 — marquent les rencontres des deux écrivains dont l'auteur rappelle les circonstances. De la première résulte la publication du *Mur* de Sartre, écho de la scène du préau dans *La Condition humaine* et réponse à la futilité de l'engagement révolutionnaire. À la fraternité des héros malruciens, que l'auteur illustre par certaines séquences de *L'Espoir*, Sartre répond par l'aliénation de l'individu face à la mort. La seconde voit le renversement des attitudes : à Malraux atteint par l'échec de la guerre d'Espagne, Sartre répond par la plume mise avec enthousiasme au service de l'action.

Le mode comparatif rapproche le *disciple* Camus du *maître* Malraux sous la plume de Carl Viggiani. Après avoir passé en revue les faits les plus marquants de la relation des deux auteurs, l'auteur exploite les références de Camus à l'œuvre de Malraux extraites des *Carnets* dès 1935 au moment de l'hésitation entre contemplation et action, s'interroge sur leur disparition après 1939 et leur reprise en 1946, pendant que le *maître* reste relativement silencieux sur les romans du *soi-disant* disciple. En remettant en question cette vision quelque peu simpliste, cette solide mise au point relance le débat et autorise d'autres investigations.

La contribution de Walter Langlois « [Avant *L'Espoir* : les pilotes de Malraux pour l'Espagne républicaine] » retrace méticuleusement la chronologie de l'engagement de Malraux dans la guerre civile tout en rappelant sa signification dans la lutte contre le fascisme commencée dès les années Trente. L'auteur s'interroge sur la situation politique, diplomatique et militaire qui a déterminé l'action militaire du futur commandant de l'escadrille et a alimenté l'inspiration de *L'Espoir*.

Dans « Authoritarianism and esthetics: the paradox of *L'Espoir* », Nicholas Hewitt remet en question l'intégration du héros dans le groupe fraternel et dénonce comme simple apparence son absorption dans la lutte globale du peuple espagnol de même que l'effacement des préoccupations métaphysiques devant les exigences politiques de la collectivité. Il voit la prééminence de l'élément esthétique du roman comme une manière de masquer la persistance de l'autoritarisme dans le point de vue de Malraux.

Robert Sayre montre dans « [*L'Espoir* et le stalinisme] » qu'une entière dimension du conflit espagnol est occultée, comme par exemple l'aspect politique de la guerre, la répression staliniste en Espagne. La structure du roman commandée par l'évolution militaire en cache une autre, celle qui suit l'effondrement de l'acquis révolutionnaire du peuple au profit de l'efficacité stratégique. Dans un exposé pour le moins original, l'auteur met en évidence l'affinité cachée de Malraux pour l'idéologie fasciste qu'il a si systématiquement combattue.

Susan Rubin Suleiman s'interroge sur un autre silence, celui de Malraux à l'égard des femmes. Elle propose une *Re-vision* du problème en considérant les trois personnages féminins de l'œuvre comme participant en fait à une valorisation de l'homme et accusant l'aliénation des sexes. Un propos débattu et rebattu qui trouve ainsi un éclairage intéressant.

Dans « [De la fascination à la poésie : la cécité dans l'œuvre de Malraux] » Brian Thompson met cette image en relation avec le thème du destin et justifie l'abondance de ses diverses illustrations par l'exploitation poétique dont témoigne la fiction malrucienne.

L'expérience intérieure et son expression artistique est le point central de la contribution de Mary Ann Frese Witt qui, dans « [Le Shamanisme de Malraux : mort initiatique et renaissance] », associe la présence de la figure shamanique dans la vie et l'œuvre de Malraux à sa volonté d'unir la mystique visionnaire de l'Est et le rationalisme occidental. Après avoir rappelé la théorie du shamanisme, l'auteur en illustre certains aspects par référence aux personnages dont les expériences du retour à la vie ou de la mort libératrice convergent vers les préoccupations. Cet exposé condensé annonce en quelque sorte le suivant.

Pour Ralph Tarica en effet Malraux apparaît aussi comme une figure shamanique. En prenant les rêves comme *fil conducteur* de son étude du *Miroir des limbes*, l'auteur y voit les révélateurs du *mystère de l'homme* que Malraux poursuit à l'écoute du dialogue entre l'apparence et la vérité profonde.

Jacqueline MACHABEÏS