



CLASSIQUES
GARNIER

JURT (Joseph), DORENLOT (Françoise), « Comptes rendus », *in* LANGLOIS (Walter G.) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Malraux et l'art*, p. 105-130

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12294-4.p.0111](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12294-4.p.0111)

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.

© 1978. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

COMPTES RENDUS

MALRAUX ET LE CINÉMA

par Joseph JURT

Franz-Josef ALBERSMEIER, *André Malraux und der Film. Zur Rezeption des Films in Frankreich*. Frankfurt/M, Verlag Peter Lang, 1973. 346 p. (« Europäische Hochschulschriften ». Reihe xxx : « Filmwissenschaftliche Studien », Band 1).

Un reporter, dans un art dont la métaphore est l'expression essentielle, ne peut être que manœuvre ; le poète, le romancier seront toujours plus grands que lui. Si l'objet de l'art est de détruire le fait, le reporter est battu ; mais si cet objet peut être le rapprochement elliptique, non de deux mots, mais de deux faits, cinéaste et reporter retrouvent leur force, et c'est la même.

Dans ces propos, écrits en préface à l'ouvrage de A. Viollis, *Indochine S.O.S.*¹, Malraux définit à la fois sa propre esthétique (proche du reportage²) et celle du cinéma le plus avancé, celui qui s'articule comme « écriture », le cinéma qui ne vise plus exclusivement la représentation visuelle mais la structuration rythmique obtenue par le montage. Au principe malrucien du « rapprochement de deux faits » correspond ainsi la définition qu'Eisenstein donne du montage en tant qu' « *idée qui se manifeste comme le résultat du choc de deux éléments indépendants l'un de l'autre* » (p. 63³). La parenté de l'écriture malrucienne et de l'écriture cinématographique moderne instaurée par Eisenstein semble donc évidente : l'une et l'autre n'entendent pas s'évader du réel par l'imagination ; loin de vouloir reproduire la réalité telle quelle, elles se servent des

éléments matériels afin de les organiser de sorte que de cette *organisation* naisse le sens.

Les rapports entre Malraux et le cinéma ne se réduisent cependant pas à la parenté de deux écritures. L'auteur de *La Condition humaine* n'a pas cessé de réfléchir sur la spécificité du septième art, réflexions qui se sont concrétisées notamment dans *L'Esquisse d'une psychologie du cinéma* ; d'autre part, il est lui-même auteur d'un film *Sierra de Teruel* qui s'inspire d'un roman préalablement écrit. Il y a donc une relation extrêmement étroite entre Malraux et le cinéma que la critique se devait d'explorer. On s'étonne que ces rapports n'aient pas été davantage mis en lumière jusqu'à présent.

Franz-Josef Albersmeier, qui nous avait déjà donné une bibliographie quasi exhaustive sur « Malraux et le cinéma »⁴, comble aujourd'hui cette lacune par la publication de sa thèse *André Malraux und der Film. Zur Rezeption des Films in Frankreich* qui peut passer dès à présent comme ouvrage de référence.

Dans une première partie, l'auteur a réuni à partir d'une analyse historique minutieuse tous les éléments qui peuvent constituer une théorie malrucienne du cinéma qui s'est élaborée conjointement à sa philosophie de l'art. Nous nous permettons de résumer ici les principaux résultats de cette enquête diachronique. Malraux faisait partie dès 1920 du groupe autour de la revue *Action* qui avait en Cendrars « le principal défenseur » du cinéma (selon les termes d'une lettre de l'écrivain à F.-J. Albersmeier) ; le futur romancier était fasciné par les films comiques américains, le cinéma des expressionnistes allemands ainsi que par les films suédois de cette époque. La rencontre la plus marquante a été cependant celle d'Eisenstein. L'auteur nous montre que Malraux, après avoir défendu publiquement en 1928 *Le Cuirassé Potemkine*, alors interdit par la Préfecture de Paris, devait rencontrer le grand cinéaste russe en 1930 à Paris pour le revoir en 1934 en Russie, au moment où celui-ci envisageait de mettre *La Condition humaine* à l'écran. F.-J. Albersmeier relate, citant de nouveau une lettre personnelle de Malraux, qu'un synopsis du film avait

déjà été préparé « avec toutes les images principales, mais aucun dialogue » (p. 25). « *On ne sait pourquoi ces projets tournèrent court. Peut-être en raison de l'attitude politique de Malraux au congrès [des Écrivains en 1934] et pendant son séjour* », pense J. Lacouture (p. 173⁵). F.-J. Albersmeier est plus précis là-dessus ; il affirme que le projet a avorté pour des raisons politiques-idéologiques (l'argument de la Révolution chinoise ayant été exploité par l'opposition trotskyste) et esthético-formelles (Eisenstein ne parvenant pas à une typification des figures malrucciennes). Le premier argument est également avancé par Malraux dans son entretien avec Jean Vilar : « *Il [Eisenstein] avait à peu près fait les deux-tiers du synopsis quand il a vu venir le drame. Ce qui a déclenché les purges, c'est l'assassinat de Kirov, mais Eisenstein les présentait, et il m'avait dit : nous ne tournerons pas le film, je ne m'en sortirai pas.* »⁶.

La rencontre avec Eisenstein devait imprégner profondément la réflexion théorique de Malraux durant les années Trente. À l'aide de documents peu connus, F.-J. Albersmeier démontre que l'écrivain se réfère constamment à la notion (cinématographique) eisensteinienne du montage qu'il oppose à la simple photographie qui reproduit le réel. Si Malraux résiste à la tentation d'un plat « réalisme socialiste », c'est qu'il peut se réclamer de l'exemple de l'auteur d'*Octobre* qui maintenait même au moment où il devait faire son autocritique « *son refus d'identifier l'effet significatif à la représentation du réel, et sa volonté de faire participer activement le spectateur, par le montage, à l'élaboration du sens* » (p. 62³).

La référence malrucienne à Eisenstein à propos des toiles de Fautrier (« *Devant ses meilleures toiles je pense à Eisenstein* »⁷) me semble cependant peu compatible avec la valorisation du montage — élément temporel-dynamique par excellence à l'opposé de la peinture qui exclut toute temporalité. Les notions d'« *hiéroglyphe de la douleur* » et d'« *idéogrammes pathétiques* » pour désigner *Les Otages* de Fautrier ne me semblent pas (ou tout au plus métaphoriquement) renvoyer à la théorie des idéogrammes d'Eisenstein ; car celui-ci parle de « *langage hiéro-*

glyptique » ; en évoquant un aspect visuel il introduit tout de suite l'idée de succession ; bref il fait appel au temps ⁸.

Le phénomène du cinéma amène Malraux également dans les années Trente à une réflexion sur la transformation de la conception de l'art à la suite de la reproduction technique : « *Le destin de l'art va du chef-d'œuvre unique, irremplaçable, souillé par sa reproduction, non seulement au chef-d'œuvre reproduit, mais à l'œuvre faite pour sa reproduction à tel point que son original n'existe plus : le film.* » F.-J. Albersmeier rapproche ces propos, à bon droit, de l'essai de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, mais il n'omet pas de souligner finement les différences qui séparent l'auteur du *Musée imaginaire* de Benjamin ⁹.

Malraux se réfère par ailleurs explicitement à Benjamin dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* à laquelle F.-J. Albersmeier consacre une analyse détaillée dans la deuxième partie de sa thèse. L'auteur retrace d'abord l'évolution du cinéma vue par Malraux. Selon l'écrivain, le cinéma est né du désir d'exprimer le mouvement par une succession d'images à quoi ni la peinture ni la photographie ne parvenaient. Le cinéma n'est devenu un art autonome qu'avec la découverte du découpage qui, en le rendant indépendant de l'espace, faisait de lui autre chose qu'un théâtre filmé et permettait d'organiser le matériau donné. L'auteur élucide ensuite les thèses de l'*Esquisse* en les insérant dans la théorie de l'art de Malraux dont il donne un aperçu très clair. Il insiste à juste titre sur l'antiréalisme fondamental de l'auteur du *Musée imaginaire* pour lequel l'art consiste à transformer et non pas à reproduire la réalité : l'œuvre d'art est conçue comme la création d'un univers autonome. F.-J. Albersmeier parle à ce propos d'une « divinisation de l'art » et d'une « *Verabsolutierung der Form* » (p. 105). C'est à partir de ce concept antinomique création/reproduction que Malraux aborde le cinéma ; celui-ci semble davantage relever de la reproduction et ne pas atteindre à la pureté des créations de l'art pictural et plastique. L'auteur de la thèse objecte à bon droit que le concept critique dont se sert

Malraux ne permet guère de saisir la spécificité du cinéma en tant qu'art qui est à la fois représentation du monde et transformation de cette représentation. L'auteur de *l'Esquisse* valorise néanmoins l'aspect constructif de cet art en comparant l'acte de constitution du Musée imaginaire au montage du metteur en scène qui *choisit* lui aussi des « images significatives » et des « instants privilégiés ». F.-J. Albersmeier interprète la valorisation du montage comme une concrétisation du postulat de la valeur absolue de la forme qui constitue selon Malraux l'œuvre d'art (p. 125).

Mais est-ce qu'on peut parler chez Malraux d'une « *Verabsolutierung der Form* » ? Si l'auteur de *L'Espoir* accorde tant d'importance à la forme, ce n'est pas parce qu'elle est une entité autonome et absolue mais parce qu'elle exprime, à notre avis, une vision du monde et de l'homme¹⁰. « *La création m'a toujours plus intéressé que la perfection* », confirme-t-il dans *Les Chênes qu'on abat...*¹¹. Nous nous permettons de renvoyer dans ce contexte aux conclusions d'une étude consacrée aux problèmes de la forme dans l'œuvre malrucienne : *André Malraux : l'éthique comme fonction de l'esthétique*¹². L'auteur, G. T. Harris, s'interdit de présenter Malraux comme un « *défenseur de l'art pour l'art* » (p. 139¹²) : « *Le roman malrucien est au service d'une esthétique. Mais cette esthétique, loin d'être gratuite, est au service d'une éthique. La création artistique, sujet qui a préoccupé Malraux pendant toute sa vie, ne cherche point à atteindre le beau, mais à proclamer l'indépendance de l'homme par rapport au monde hostile qui l'entoure.* » (p. 145¹²).

La mise en valeur du montage cinématographique ne me semble pas non plus relever de la « *Verabsolutierung der Form* » ; car chaque montage implique un choix à partir de critères qui ne sont pas, aux yeux de Malraux, purement formels, mais le plus souvent idéologiques ; l'auteur de la thèse le dit par ailleurs lui-même (pp. 32, 109).

F.-J. Albersmeier ne s'en tient pas à *l'Esquisse*. Après avoir analysé les rapports de Malraux avec le cinéma jusqu'en 1970, il situe la théorie de l'art et du cinéma de l'écrivain à l'inté-

rieur des courants d'avant-garde du xx^e siècle et examine les théories existantes concernant les rapports entre cinéma et littérature, et notamment le roman. L'auteur excelle ici non seulement par un inventaire mais aussi par une analyse critique des discussions les plus récentes de la filmologie. Il esquisse ensuite une « théorie à champ unifié », c'est-à-dire un modèle analytique qui permet de décrire les analogies structurelles (structures spatio-temporelles, point de vue, personnages) et idéologiques entre roman et film qui respecte la spécificité littéraire et cinématographique des œuvres. Cette méthodologie comparative dépasse la vieille discussion de l'« adaptation » qui conçoit le film uniquement comme illustration d'un « modèle » littéraire et non pas dans son autonomie esthétique.

Partant de cette « théorie à champ unifié », l'auteur compare *Sierra de Teruel* et *L'Espoir*. Mais il ne s'est pas borné à confronter deux œuvres achevées ; il a réuni tous les documents qui peuvent nous renseigner sur la genèse et du roman et du film ; il mentionne, par exemple, la première version préoriginale de *L'Espoir*, l'article que Malraux a publié au printemps 1937 dans *Collier's Magazine* (« This is War ») — document peu connu même des spécialistes ; il souligne ensuite le statut autonome du scénario. Les proportions et le caractère complexe du roman interdisant une adaptation intégrale, Malraux devait ou bien écrire un scénario entièrement nouveau ou bien choisir simplement les épisodes significatifs du livre. F.-J. Albersmeier démontre que l'écrivain s'est décidé pour une voie médiane : tout en partant du roman comme source principale il a développé certains épisodes qui ne se trouvaient qu'à l'état embryonnaire dans le livre.

Après avoir présenté un découpage du film actuel en 18 séquences et du scénario original publié par M. Aub en 40 séquences ainsi qu'un relevé personnel des unités thématiques des 612 plans du film établi à l'aide d'une visionneuse, l'auteur aboutit aux conclusions que voici : ni le scénario ni le film ne sont construits selon les lois d'une structuration dramaturgique (en vigueur dans le film français d'alors). Cette absence

de continuité dramatique (conflit, résolution du conflit) rappelle Eisenstein qui, dans *Octobre*, « ne retrace plus l'organisation chronologique [des] événements, mais cherche seulement à en dégager les composantes significatives en implantant leurs traces dans l'esprit du spectateur par la répétition discontinue et contrapunctive de thèmes visuels liés, concrètement ou abstraitement, à cette période » (p. 64³). Les 66 personnages du roman qui se répartissent sur les deux cycles Magnin et Manuel sont réduits dans le film à 17 personnages individuellement caractérisés et qui font partie de trois groupes : l'équipe internationale des aviateurs, les « dynamiteros » et les paysans — trois groupes qui doivent symboliser l'unité du front antifasciste. F.-J. Albersmeier remarque à juste titre qu'aucun personnage ne prédomine les groupes ; ce n'est pas l'individu mais le groupe qui est le véritable héros. Par là l'auteur évite à la fois la structuration dramatique (où le conflit serait centré sur un héros individuel) et s'oppose au « star-système » hollywoodien. Quant à la structure spatio-temporelle, les notations exactes des dates et des lieux qu'on trouvait dans le roman sont effacées dans le film. On peut donc constater — malgré les nombreuses interférences thématiques — une condensation graduelle du roman au scénario et du scénario au film. On se demande cependant pour quels motifs (esthétiques, idéologiques ou relevant simplement des circonstances extérieures) Malraux a modifié le projet initial¹³ dont il a parlé à Claude Mauriac.

L'intention principale de Malraux en tournant ce film a été — selon F.-J. Albersmeier — d'en faire un instrument de propagande : « *Sierra de Teruel* est une œuvre de commande et doit être comprise dans ses intentions politico-propagandistes. » (p. 44). C'est au cours de sa visite des studios de Hollywood que Malraux avait eu l'idée de faire un film de propagande afin d'inciter les nations démocratiques à s'engager pour les Républicains espagnols¹⁴. C'est sa nature de film de propagande qui expliquerait la condensation (réduction du nombre de personnages, effacement des notations idéologiques et spatio-temporelles précises) de *Sierra de Teruel*. « Malraux évite la

construction d'un cliché ami-ennemi qui aurait pu détourner l'attention du spectateur des buts et de la tactique républicaines et aurait probablement affaibli la position républicaine aux yeux du public international. » (p. 199). Je ne pense pas qu'on puisse expliquer l'absence de l'ennemi — qu'on avait déjà relevé dans le roman — par le seul souci de propagande de l'auteur. J'y verrais plutôt un trait permanent de son œuvre — qui a été bien souligné par G. Picon : « “ *Le contre n'existe pas* ” aime-t-il à dire [...]. Et il répugne à introduire, à l'intérieur du monde humain, une représentation négative, comme si tout ce qui participe de l'homme possédait à ses yeux une grandeur. »¹⁵.

Je pense que le terme de « propagande » appliqué au film de Malraux peut prêter à confusion ; car cette notion a, de nos jours, des connotations presque exclusivement négatives : simplification ou même falsification de la réalité afin de manipuler les masses. Malraux devait par ailleurs lui-même dénoncer, après la guerre, le cinéma en tant que moyen de propagande qui est en Amérique « *au service d'un système économique et [tend] à contraindre l'individu à l'achat [et] en Russie [...] au service d'un système politique et [tend] à contraindre le citoyen à une adhésion sans réserve à l'idéologie des dirigeants* » (cité par F.-J. Albersmeier, p. 65). Il va de soi que le film de Malraux ne saurait être subsumé sous cette catégorie. L'auteur de la thèse reconnaît lui-même que *Sierra de Teruel* ne peut passer pour un film tendancieux et qu'il n'y a aucune intervention d'auteur directe. Mais le film contraindrait le spectateur à s'identifier avec la cause républicaine (l'auteur parle à ce propos de « propagande implicite » par opposition à une propagande déclamatoire). Pourtant dans sa conclusion, il nuance beaucoup sa thèse de *Sierra de Teruel* film de propagande en disant que « Malraux a transposé esthétiquement l'aspect propagatoire le supprimant par là ou le relativisant tout au moins. L'écrivain s'est refusé à créer un ouvrage de tendance unilatérale. C'est un film qui témoigne de la condition humaine plutôt que d'un affrontement politique-historique » (p. 206). Pour cette raison, je préférerais le terme de « film engagé »

à celui de film de propagande : une œuvre qui, tout en témoignant de valeurs universelles, est enracinée dans la réalité politique et cherche à convaincre le public de la justesse d'une cause — trait qui caractérisait déjà les œuvres antérieures de Malraux ¹⁶. À propos des *Conquérants* il disait qu'il s'agissait pour lui de « *savoir si l'exemple donné par Garine agit avec efficacité en tant que création éthique. Ou il agit sur les hommes qui la lisent ou il n'agit pas. S'il n'agit pas, il n'y a pas de question des Conquérants* » (p. 137 ⁵).

Ce compte rendu laisse à peine entrevoir toute la richesse de l'ouvrage de F.-J. Albersmeier qui expose non seulement l'ensemble des aspects qui concernent Malraux et le cinéma ; l'auteur n'hésite pas à interpréter les faits et suscite par là la discussion. Son ouvrage repose sur une documentation extrêmement fouillée ; je renvoie à son appareil critique et notamment à la précieuse bibliographie de tous les écrits de Malraux (pp. 315-22 : ouvrages, articles, préfaces, lettres, entretiens) qui me paraît être la plus exhaustive actuellement. En plus d'une monographie sur les rapports Malraux et le cinéma, l'auteur nous donne une biographie très détaillée de l'écrivain, insérant ainsi les réflexions sur l'art et le cinéma dans un contexte biographique et politique. Nous compléterions ces informations par quelques précisions qui ne portent que sur des détails. L'auteur écrit (p. 48) que le pacte germano-soviétique amène Malraux à une rupture avec le communisme qui se concrétise par des prises de position fortement anticommunistes. Nous ne voyons pas de traces de telles prises de position immédiates :

Si sévère qu'il fût pour le pacte et ce qu'il impliquait à court terme pour les masses françaises, l'auteur de *L'Espoir* [...] se refusa à toute condamnation publique. À son ami Raymond Aron qui, en octobre 1939, le poussait à mettre son prestige et son influence au service d'une nécessaire clarification, il répondit : " Je ne dirai, je ne ferai rien contre les communistes tant qu'ils seront en prison ".
(p. 268 ⁵)

Page 52 : « En octobre 1939, donc déjà avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, Malraux se met spontanément

au service de l'armée française. » Il fallait probablement lire : avant le déclenchement de la campagne de France. À la même page l'auteur affirme, croyant au caractère autobiographique du récit des *Noyers de l'Altenburg*, que Malraux a failli mourir en 1940 dans une fosse à tanks sur les routes des Flandres. Lacouture nous apprend que ce récit « est œuvre de romancier, inspiré par une aventure du même ordre vécue par son père le Capitaine Malraux en 1918, par son propre "retour" à la vie de 1934 et par sa découverte du monde paysan et des petites gens, en 1940 » (p. 271⁵).

Il ne nous reste qu'à souhaiter une large diffusion à cet excellent ouvrage qui est à la fois un apport important aux études malruciennes et à la recherche cinématographique¹⁷.

NOTES

1. Paris, Gallimard, 1935, pp. VII-VIII.
2. Malraux n'avait pas craint d'appeler *La Condition humaine* un « reportage ». Mounier remarque à juste titre à propos de *L'Espoir* que « Malraux, à travers ses romans a donné des lettres de noblesse au journalisme en créant le reportage héroïque où tous les hommes, tous leurs gestes, tous les événements sont mesurés à leur grandeur dans le combat. » (*Esprit*, 1^{er} juin 1938, p. 437).
3. Cité par M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma* (Paris, Armand Colin, 1970).
4. *Mélanges Malraux Miscellany*, IV, no. 2, Autumn 1972, pp. 3-24.
5. *André Malraux. Une vie dans le siècle* (Paris, Seuil, 1973).
6. Jean VILAR, « Un Entretien avec André Malraux », *Magazine littéraire*, n° 54, juill.-août 1971, p. 16.
7. A. MALRAUX, « Exposition Fautrier », *N.R.F.*, févr. 1933.
8. Cf. M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, « La Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein », *Littérature*, n° 11, oct. 1973, p. 127 : « On n'a pas suffisamment remarqué qu'il [Eisenstein] se réfère toujours à des hiéroglyphes accouplés et non pas isolés. Dans cette perspective, c'est la combinaison de représentations qui produit le signe, et non chaque représentation qui se trouve érigée en symbole. »
9. Ces différences ont été également soulignées par Raymond Rütten dans son compte rendu de la thèse de H. Hina, *Nietzsche und Marx bei Malraux* (*Arcadia*, Band 7, Heft 1, 1972, p. 112). Selon Rütten, qui tâche de situer l'essai dans son contexte socio-politique, Benjamin accueille favorablement la reproductibilité de l'art ; car celle-ci détruit l'« aura » (la singularité) de l'œuvre d'art, donc son aspect cultuel qui sera remplacé par son

impact politique (« *An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis : nämlich ihre Fundierung auf Politik* »). Un art politisé s'opposera à la politique conçue comme esthétique propre au fascisme. Malraux reprend, selon Rütten, dans *Les Voix du silence : Le Musée imaginaire* l'idée de la reproductibilité de l'art de Benjamin tout en supprimant son aspect socio-critique. Une conception d'un art antifasciste se serait transformée chez Malraux en une évocation vers un « musée imaginaire » à l'intérieur duquel l'Histoire ne serait plus qu'un élément formel.

10. Cf. Joseph HOFFMANN, « Notes sur la technique romanesque de Malraux », *Bulletin des jeunes Romanistes*, n° 2, déc. 1960, p. 11 : « Ainsi, au départ de l'esthétique de Malraux, de sa technique littéraire, il faut chercher sa vision de l'homme : parce que l'homme ne se définit que par rapport au destin, l'intrigue est devenue secondaire, le personnage ne peut être entièrement autonome, la crise est première par rapport à lui ; et parce que la situation est première le roman se présente sous forme de succession de scènes et de plans. »

11. Malraux considère la forme comme expression d'une vision du monde non seulement comme critique de l'art et de la littérature, mais aussi en tant qu'écrivain. Clara Malraux rapporte qu'un des problèmes importants qui se posait lors de la gestation des *Conquérants* était « la création de personnages qui fussent le support d'une idéologie, d'une signification. André me disait : " Il faut que ceci ou cela soit exprimé, qui vais-je amener à cette fin et dans quelle situation ? " ». » (*Voici que vient l'été* [Paris, Grasset, 1973], p. 86).

12. Geoffrey T. HARRIS, *André Malraux : l'éthique comme fonction de l'esthétique* (Paris, Lettres Modernes, 1972).

13. « Malraux voulait faire un film crépitant de symboles et de métaphores, un film aussi chargé d'images poétiques et allégoriques que *Le Cuirassé Potemkine* ou *Les Rapaces*. » (J. LACOUTURE, *op. cit.*, p. 260).

14. Cf. J. LACOUTURE, *op. cit.*, p. 259 : « Le film qu'il prépare lui a été suggéré, raconte Max Aub, pendant son séjour aux États-Unis, où des amis lui ont donné à espérer qu'un film de lui, sur la guerre, pourrait être présenté dans 1 800 salles, et produire un choc profond sur l'opinion américaine, peut-être l'arracher à sa neutralité... »

15. G. PICON, *Malraux par lui-même* (Paris, Seuil, 1953), pp. 30, 45.

16. Je pense que F.-J. Albersmeier serait d'accord là-dessus parce qu'il souligne le fait que Malraux faisait diffuser le film en 1939 malgré l'échec des Républicains parce qu'il « entendait convaincre le monde de la valeur de l'engagement politique et moral des Républicains » (p. 47).

17. Quant aux fautes d'impression nous n'en avons trouvé que très peu dans la thèse : p. 26 : « and » au lieu de : « und » ; p. 43 : « Dezember 1939 » au lieu de : « Dezember 1937 » ; p. 80 : « 17 juin » au lieu de : « 18 juin » ; p. 196 : « Luftgeschwader » au lieu de : « Luftgeschwader » ; p. 197 : « wi » au lieu de : « wir » ; p. 215 : « anatomisierte » au lieu de « atomisierte » ; p. 264, n. 50 : « p. 719 » au lieu de : « p. 219 » ; p. 271 : « Yverdun » au lieu de : « Yverdon ».

LA « RÉSURRECTION » DE MALRAUX

par Françoise DORENLOT

André MALRAUX, *Lazare*. Paris, Gallimard, 1974. 253 p. (*Lazare* figurera dans le second tome du *Miroir des limbes*, dont le premier a été publié sous le titre *Antimémoires*.)

L'avertissement que plaçait Malraux au commencement des *Chênes qu'on abat...* : « [...] ce livre est une interview comme La Condition humaine était un reportage » s'applique *mutatis mutandis* à *Lazare*, avant-dernier volume publié à ce jour du *Miroir des limbes*. Que *Lazare* (« une résurrection », souligne la bande de l'éditeur, de crainte, sans doute, que la valeur symbolique du titre n'échappe !) ait pour sujet la maladie qui en 1972 menaçait Malraux de paralysie, voire de mort, cela est vrai. Mais, comme toujours chez cet écrivain, la réflexion née du prétexte existentiel personnel transcende l'événement pour s'attarder aux « questions que la mort pose à la signification du monde » (*A*, 17), soit à l'universel.

Il serait difficile, oiseux même, de vouloir privilégier telle ou telle part d'un livre singulièrement complexe. Le lecteur ne sait ce qui le retient ou l'émeut le plus, de la description des symptômes et des sensations éprouvées, ou de l'exploration de la conscience à travers souvenirs, auto-analyse, divagations parfois, conversation avec le médecin traitant. En dépit d'un apparent désordre, faits et sentiments se mêlent intimement et donnent à ce texte une incontestable unité.

Unité qui serait celle du Journal. On se souvient du commencement : « *J'ai été atteint d'une maladie du sommeil [...]* » (p. 9), et au terme opposé, du dénouement : « [...] *j'ai senti la mort s'éloigner ; pénétré, envahi, possédé, comme par une présence étrangère, comme Booz par l'immense bonté qui tombait du firmament chaldéen — par une ironie inexplicablement réconciliée, qui fixait au passage la face usée de la mort.* » (p. 253). La division en trois parties suit l'évolution chronologique de la maladie. La première est l'attente de la consultation entre professeurs alors qu'un diagnostic provisoire vient d'être formulé : « [...] *sclérose des nerfs périphériques et menace sur le cervelet, donc menace de paralysie.* » (p. 9), le diagnostic définitif ne pouvant être établi que douze jours plus tard. La seconde partie s'ouvre la veille de la consultation sur une « *nouvelle crise* » : « [...] *j'ai été possédé d'une tension forcenée, j'ai tournoyé de toute ma force, me suis précipité, front en avant, sur la vitre de la bibliothèque, ai heurté l'un des montants de bois, et me suis effondré.* » (p. 89). Le lendemain, confirmation du diagnostic : « *C'est bien la menace sur le cervelet : guérison, paralysie ou mort. Hospitalisation d'urgence.* » (p. 94), et incertitude du pronostic : « *Rien n'est irréversible.* » (p. 99). Commence alors, à la Salpêtrière, une période, dont la durée n'est pas précisée, « *intolérable* » : « *Comment peut-on s'habituer à une attente intolérable ? Pendant douze jours, j'ai attendu la décision des médecins ; depuis que je suis ici, j'attends, en griffonnant des notes illisibles, l'effet du traitement, ou son échec.* » (p. 109). « *Les jours glissent* » dans une atmosphère d'irréalité entretenue par la fièvre : « *Les draps chauds de la fièvre diurne mêlent tout.* » (p. 108). Là-dessus se greffe : « *Une soudaine grippe de Hong-Kong [...] venue fausser les observations.* » (p. 118). Et peu de temps après survient l'épisode crucial, la plongée dans l'inconnu : « *J'ai été conscient de ne plus savoir où j'étais —, d'avoir perdu la terre.* » (p. 144). Puis : « *Perte de conscience, pas de toute conscience. Je me croyais dans une autre partie de la chambre, mais quelque part ; je ne comprenais pas ce qu'était devenu mon lit, mais je tentais de m'y allonger, de m'installer dans ma litière : essayons de dormir, je com-*

prendrai demain matin. Je me souviens de mon effort. » (pp. 142-143). Sur cette « *stupéfiante expérience* » (p. 157), et les réflexions qu'elle suscite dans l'immédiat, se clôt la Deuxième Partie. Enchaînant, la Troisième reprend le fil d'une pensée que la fièvre maintient le plus souvent dans un état semi-conscient, parfois inconscient. Quatre-vingts pages (sur les cent qu'elle comporte) se déroulent ainsi sans qu'aucun changement n'intervienne. Jusqu'à une soudaine rupture dans le récit : « *De nouveau, la fièvre monte [...] La crise a été moins forte que la précédente.* » (p. 233). Puis reprennent les rêves, parents des « *états extatiques* » (p. 235). Vingt pages plus loin, enfin cette indication : « [...] *ce terrible voyage devient moins fréquent. Les souvenirs précis du premier m'abandonnent.* » (p. 252), et ce constat de vie : « [...] *je regarde la vie avancer.* »¹.

Il est bien évident qu'en publiant *Lazare* Malraux n'a pas cherché à instruire le public de ses drames personnels, pas plus qu'il n'a voulu le mettre au courant des conditions d'existence à la Salpêtrière. Qu'il ait, en écrivant, obéi à un réflexe de défense coutumier, est certain : « [...] *j'attends, en griffonnant des notes illisibles, l'effet du traitement, ou son échec.* » (p. 109). Cette phrase fait nécessairement penser à celle des *Noyers de l'Altenburg* : « *Ici, écrire est le seul moyen de continuer à vivre* », justement rappelée (p. 91). En effet, la situation du malade est comparable à celle du prisonnier : même attente passive d'un verdict de vie ou de mort, même rôle des souvenirs, même appréhension de la folie² : « *Ce dont j'étais menacé ressemblait plus à la folie qu'à la maladie* », note Malraux (p. 90). Seulement, la situation est maintenant aggravée ; en 1940 l'écrivain pouvait s'évader, ce qu'il fit. D'autre part, bien qu'il ait auparavant mainte fois rencontré la mort, Malraux avoue n'y avoir jamais vraiment cru. En 1972, d'hypothèse abstraite la mort est devenue présence réelle : « *En Espagne, à Gramat, sur le Rhin, la mort a été plus proche. Elle n'appartenait qu'au destin ; celle-ci m'appartient aussi* » (p. 119), et aucun recours ne lui est opposable. Dans ces nouvelles circonstances, l'objet de la réflexion de Malraux se déplace, et l'insolite de la vie le frappe davantage

que le scandale de la mort ³. À deux reprises, au moins, l'auteur souligne l'orientation nouvelle de son esprit : « *Dans les maladies comme dans les guerres, je n'ai pas même ressenti la stupéfaction devant la vie que j' ressens aujourd'hui [...]* » (p. 103) — « *Ne noterai-je, de la Maison des morts, que la vie, et de la démence, que la lucidité ?* » (p. 233).

En livrant l'itinéraire mental parcouru du premier vertige à la guérison, Malraux montre que loin d'avoir choisi son sujet — l'énigme de la vie — c'est celui-ci qui s'est imposé à lui, sous la forme de la fraternité d'abord. Consciemment, durant les premiers jours. Puis, plus inconsciemment à partir de l'hospitalisation. « *Puisque je travaille peut-être à ma dernière œuvre [...]* » (p. 9) — « *Peu de "sujets" résistent à la menace de mort* » (p. 10) — « *La mort qui tourne autour de moi me livre à ceci, qui me parvint, il y a trente ans, de l'autre côté de la vie* » (p. 13) — « *Peut-être investi par la mort, je me réfugie dans le récit d'un des plus énigmatiques sursauts de la vie* » (p. 14) : toutes ces citations sont empruntées au premier chapitre de la Première Partie et se réfèrent, comme on le sait, à l'épisode de Bolgako, repris des *Noyers de l'Altenburg*. Pour ainsi dire recréé par sa parution dans *Le Miroir des limbes* (nous reviendrons sur ce remaniement), cet instant de sacrifice hante constamment l'esprit du narrateur : « *La lutte contre les gaz m'habite ; pas le gibet. Parce que j'ai fixé autrefois les événements de la Vistule, ou parce qu'entre les malheureux qui m'entourent ici, cette lutte démente des hommes, sans combat, semble prémonitoire ?* » (p. 157) — « *[...] je suis habité par les Russes et les Allemands, dans la forêt de la Vistule.* » (p. 230). Devenu en quelque sorte « *frère des soldats de la Vistule* » (p. 156) ⁴, l'écrivain lui-même relève une triple coïncidence : la « convulsion » de 1972 évoque celle des gazés de 1916, le Vincent Berger à l'écoute des voix de la sape est le Malraux-Berger de Sens-Chartres, et le prisonnier de 1940 est l'hospitalisé de 1972. Si l'on songe, en outre, que depuis *La Voie royale*, Malraux a toujours opposé, et joint, mort et fraternité, il est peu surprenant de le voir finalement vivre cette dualité ⁵.

Que « *les figures à groins qui portaient, aux ambulances de Bolgako, les Russes gazés* » (p. 231) appellent d'autres visions ou récits de fraternité (dont la plupart nous sont déjà connus par des textes antérieurs) relève d'un processus naturellement explicable. Mais le dévouement n'est pas la seule manifestation du mystère de la vie, ni la seule cause de l'émerveillement de Malraux. « *Mon sentiment le plus constant est la stupéfaction* » (p. 118), constate-t-il. Sentiment né de l'impression d'insolite éprouvé sur la route de Verrières à la Salpêtrière (pp. 95-7), à la Salpêtrière elle-même (pp. 98-101) : « [...] *univers [...] étranger comme une planète [...]* » (p. 99). Et, plus intimement, devant les premiers symptômes de la maladie : « [...] *ne pas souffrir me déconcerte* » (p. 101), après la première perte de conscience : « [...] *stupéfaction devant un état ignoré* » (p. 145), « [...] *[je] suis stupéfié par cette angoisse où je ne distingue que la menace inconnue de me retrouver amputé de la terre* » (p. 142). Stupéfaction donc, à tous les niveaux, devant toute forme de vie : « *C'est elle [la vie], qui est insolite ; et quand tournent les chevaux de bois des souvenirs, c'est la mienne.* » (p. 133). Le profil de l'absurde, si présent dans les premières œuvres (*Tentation de l'Occident*, « D'une jeunesse européenne », etc.), se dessine ici : « *La mort me chuchote, aujourd'hui comme au retour de la fosse à chars d'assaut, que le secret de notre vie ne serait pas moins poignant, si l'homme était immortel.* » (p. 132). Deux pages après cette phrase reprise aux *Noyers de l'Altenburg*, nous lisons, nouvel emprunt, aux *Chênes qu'on abat...*, cette fois : « *Pourquoi faudrait-il que la vie ait un sens ?* » (p. 134). « *L'irréductible accusation du monde* » de Claude Vannec, si elle exprimait plus de révolte, paradoxalement témoignait de plus d'espoir.

Phénomène curieux, l'art est quasiment absent de ce livre, publié précisément la semaine même où paraissait *L'irréel*. Certes, il y est parfois question d'artistes ou d'œuvres, de la fresque de Nefertari (p. 90), de Daumier (p. 97), du Greco (p. 99), des sculpteurs du Rhin et de Grünewald (p. 159), mais il faut noter qu'il s'agit toujours de remarques indidentes, relatives à des questions autres qu'artistiques ou métaphysiques⁶.

Par ailleurs, ces allusions s'insèrent dans les passages où les associations d'idées sont le plus consciemment établies, alors que dans le cortège semi-conscient, quelquefois délirant, des souvenirs, l'art n'apparaît sous aucune forme. Comme pour confirmer cette absence, la conversation de la Troisième Partie (sorte de récapitulation des attitudes possibles devant la mort) laisse voir une singulière réticence :

— Vous avez écrit autrefois que la Mort [...] n'est pas du tout semblable au décès. C'est à partir de là que j'ai commencé à vous lire avec attention [*c'est le médecin qui parle*]. Vous répondiez par l'art.

— J'ai surtout dit que l'art devenait inintelligible si l'on écartait le problème dont vous parlez...

L'un de mes personnages, dans l'*Altenburg*, écrit quelque chose comme : « Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard [...] ». [*suit la phrase bien connue sur le pouvoir de l'homme à nier son néant*] (p. 173)

comme si l'auteur n'osait reprendre à son compte la réflexion de son personnage...

Si à aucun moment la pensée de Malraux ne s'est tournée vers l'art « anti-destin », il n'en est pas de même de la religion. Le titre, à lui seul, le prouve, mais il est trompeur : ce livre n'apporte aucun signe de conversion. Au contraire. L'agnosticisme y est réaffirmé : « *J'ai perdu la foi après ma Confirmation. Et plus tard, mon agnosticisme a moins été accompagné de méditations [...]* » (p. 105). Accentué, après le face à face avec la mort : « *Ne me supposez surtout pas à la recherche d'une âme immortelle* » (p. 185) — « *Moi qui ne crois pas à la Rédemption [...]* » (p. 160). En effet, évoquer à propos de sa propre rencontre avec la mort, celles de Socrate et du Christ, et en les mettant en parallèle, les mettre sur un même plan, est assez clair. Néanmoins, comme dans ses essais sur l'art, l'écrivain, incapable pour sa part de souscrire au mystère, le pénètre fort bien. La phrase citée plus haut : « *Moi qui ne crois pas à la Rédemption [...]* » se termine, en fait, sur : « [...] *le sacrifice seul peut regarder dans les yeux la torture, et le Dieu du Christ ne serait pas Dieu sans*

la crucifixion. » En un sens plus chrétien que les Chrétiens, Malraux dénonce chez ceux-ci leur pathos de la mort. « *Masochisme religieux* » (p. 179) pratiqué pour lui-même, détaché, pour ainsi dire, de l'essence réelle du christianisme : « *Le christianisme a beaucoup tisonné la mort pour y chercher la présence de Dieu — qu'il a souvent oublié, au bénéfice de sa minutieuse évocation de la souffrance.* » (p. 179). D'œuvres inspirées par la Passion, il déclare : « *La Crucifixion est plus profonde que cette éloquence* » (p. 159).

Cependant, de sa découverte d'une « *terre de nulle part* » (p. 143), Malraux ne put rien ramener d'exprimable : « [...] *je reviens de terribles limbes, non du vide. Et de l'informulable, non de décombres* » (p. 146), si ce n'est le sentiment d'angoisse qui l'étreignit alors (forme toute nouvelle d'un état autrement familier), né de « *la menace inconnue de [se] retrouver amputé de la terre* » (p. 142). Approfondissant la nature de ce « *séisme* » (p. 157) et son exacte signification, ce métaphysicien tourmenté est saisi par la seule révélation tangible (car, pour le reste, « *la révélation est que rien ne peut être révélé* », p. 249) : « *Une horreur sacrée nous habite, nous attend comme les mystiques disent que Dieu les attend.* » (pp. 154-5). Or, la découverte de cette « *épouvante indépendante de toute peur* » (p. 154), consubstantielle à notre nature « *au fond de [soi]-même, à [soi] comme le battement de [son] cœur* » apparaît capitale pour l'intelligence de la relation de Malraux avec la foi. La formule est sans équivoque : « *Aucune religion, aucune expérience ne nous a dit que l'épouvante est en nous. En avoir fait l'expérience me sépare imperceptiblement d'elle.* » (p. 155). La rechute dans « *le coma prolongé qui hésite de la vie à la mort...* » (p. 236) le conduit, comme lors de la première crise, à découvrir une certitude : « *J'ai été pénétré par : "Ma propre mort appartient radicalement à l'impensable."* » (p. 235).

Dans le discours prononcé à la Fondation Maeght (et repris dans *La Tête d'obsidienne*, p. 237), Malraux disait : « [...] *si nul n'a l'expérience de la mort, chacun a connaissance de la mort [...].* » À la Salpêtrière, à la faveur de cette « expérience »

une distinction fondamentale s'est fait jour dans son esprit entre l'inconnaissable et l'impensable. L'inconnaissable relève de l'ordre intellectuel, suscite philosophie, art, science : « *Le mot : inconnaissable, suggère sournoisement une connaissance jamais atteinte, mais qui prolongerait la nôtre ; [...].* » (p. 241). À l'inconnaissable est lié ce que nous « connaissons » de la mort, sous la forme du cadavre d'autrui. À l'impensable, la mort ressentie en nous-mêmes : « *Je tâtonne vers l'évidence si profondément enfouie en moi [...]. L'impensable n'est pas ce qui nous est caché. Il n'implique pas notre impuissance, il n'implique RIEN.* » (pp. 242-243). Tandis que l'inconnaissable, lui, suggérant le néant (le cadavre), implique par là « *la dernière forme de la survie* ». Selon l'auteur, l'homme face au cadavre, toute religion écartée, l'immortalité de l'âme rejetée, parvient à se forger une croyance : « *Je serai ceci* » (p. 241). Par opposition, « *loin de nous être donné, l'impensable doit être arraché aux réincarnations, aux survies, à tout ce qui demeure, fût-ce le cadavre* » (pp. 241-2). Or, du cadavre, avatar suprême, ne peut naître que le désespoir ; de rien, par définition, rien ne peut provenir. D'où cette affirmation singulière à première vue, mais logique dans son contexte : « *L'impensable épouvante l'humanité, alors que lui seul la délivrerait.* » (p. 243). Illustrée, l'idée apparaît d'une extrême simplicité : « *L'inconcevable n'a aucun attribut — pas même la menace : l'homme ne devient pas plus scorpion que damné, et pas plus néant que scorpion.* » (p. 251). Dans ces conditions, la soumission à l'évidence éprouvée ne peut se faire que dans le détachement. On se souvient de la conclusion du livre ; l'ironie a le dernier mot.

Si nous insistons sur cette si subtile distinction, c'est qu'en dehors de son intérêt intrinsèque, de son rapport avec la question religieuse, elle éclaire un autre point. Nous avons déjà noté que la fraternité « *que le destin n'efface pas* » (p. 196) est le principal atout de l'homme en lutte contre la mort, et que, consciemment ou non⁷, Malraux évoque dans son attente toutes les scènes de fraternité dont sa mémoire est emplie. Ce qui le conduit à en rechercher une définition : « *Comme le*

sacré, elle nous échappe [...]. Aussi obscure que l'amour, étrangère comme lui aux bons sentiments, aux devoirs ; comme lui — et non comme la liberté — sentiment provisoire, état de grâce. » (p. 197). Le parallélisme avec la religion est frappant ; surtout lorsque, après avoir cité son personnage Barca⁸, Malraux écrit : « De la devise républicaine, ce mot rescapé est le seul qui réponde au christianisme ; mon Espagnol aurait pensé que la Crucifixion aussi, c'est la fraternité. » (p. 198). Néanmoins, après avoir rencontré « l'inconnu de l'impensable » (p. 249), il semble que la perspective change. La fraternité répondrait à l'angoisse qui précède la mort, mais c'est la vie, dans tout son mystère et sa pérennité, qui répond au trépas personnel : « Rien de commun entre cette évidence [l'impensable], et les images de fraternité. [...] Quelles épiphanies rejoignent l'épiphanie de l'impensable ? Celles de la vie [...]. Celle du premier matin après la fosse à chars [...]. Celle des noyers d'Alsace dressés au centre de l'anneau des jeunes pousses et des noix mortes de l'hiver... » (pp. 249-50). Hors cette volonté de croire, le Lazare du xx^e siècle aurait peu en commun avec le Lazare biblique. Le doute, destructeur, doit être rejeté. « Les sceptiques ne s'en tirent presque jamais... » (p. 175) confie le docteur qui rejette sur la science l'érosion de toute conviction : « La science [...] a fait bien moins d'athées que de sceptiques, vous savez. » (p. 167). Et, comme son patient, il s'inquiète des ravages de l'incroyance.

Curieux personnage que ce médecin, réminiscent à la fois de de Gaulle (« d'un général de Gaulle jovial », p. 163), et de Méry, auquel l'écrivain attribue ses propres préoccupations. Une fois de plus, il est difficile par moments d'identifier les propos tenus par les deux interlocuteurs. Mais n'est-il pas naturel que l'auteur se montre hanté par ses souvenirs, les imaginés et les réels étant sur le même plan : « En face de l'inconnu certains de nos rêves n'ont pas moins de signification que nos souvenirs. » (A, 17-8). Sans doute retrouverait-on derrière chaque création romanesque un être réel, ne serait-ce, en dernier ressort, que le créateur lui-même. Peu importe que Méry, Barca, Katow soient évoqués sous leur nom⁹. Walter Berger,

Kyo et Perken comme « *un de mes personnages* »¹⁰ ; Ferral par une allusion¹¹ ; Dietrich Berger et Alvear par sous-entendus¹². C'est leur auteur qui s'exprime. Quant aux figures réelles (Josette Clotis, de Gaulle ou Bernard Groethuysen), intégrées dans l'univers malrucien, elles le confirment. Les souvenirs d'ordre purement personnels sont peu nombreux. Si, par exception, Malraux contempteur du « *misérable petit tas de secrets* » évoque ses dix-septième et quarantième anniversaires, « *Roquebrune, le bruit des petits sabots de [son] fils dans le jardin [...]* » (p. 112) ou déclare : « *J'ai revu à Madrid cette fille que j'aimais en Sibérie [...]* » (p. 136), on est surpris. Sans doute faut-il faire la part de la fièvre et d'un pli nouvellement contracté : « *Pour les Antimémoires, j'ai pris depuis quelques années l'habitude d'accueillir, de saisir, les images d'autrefois.* » (p. 113). Pour l'essentiel, cependant, Malraux réitère dans *Lazare* « *[...] biographie aussi fausse que les autres* », les avertissements des premières pages des *Antimémoires* : « *C'est l'illusion narrative, le travail biographique, qui créent la biographie.* » (p. 125) car « *on n'a de biographie que pour les autres* » (p. 126).

Le vieux conflit du subjectif et de l'objectif de *La Condition humaine* resurgit ici, comme la dichotomie être—faire de *L'Espoir*. Faisant allusion à l'expérience de Kyo, l'auteur commente : « *J'avais écrit que tout homme entend sa vie avec la gorge, celle des autres, avec les oreilles, sauf dans la fraternité ou l'amour.* » (p. 238). Parvenu au terme de cette quête qu'est le journal de sa maladie, quelle notion de la personne humaine Malraux découvre-t-il ?

Sur le plan intellectuel, objectif, il n'y a aucune difficulté à cerner l'homme qui se dégage de ce texte. D'autant plus que ses composantes manifestent une évidente permanence : rejet du bonheur (p. 91), du suicide (p. 122), de l'individualisme (pp. 10, 14, 91, 133), sensibilité aux mythes (pp. 12, 156, 190), récusation de l'Histoire (pp. 10-1, 127), conception anti-thétique de la condition humaine (diffuse dans tout *Lazare*), essentialisme de la nature humaine (pp. 127-8, 231-2). Bref, « *ma vue de l'homme (comment appeler cela autrement ?) a peu*

changé depuis trente ans » (pp. 90-1) reconnaît Malraux. Il s'en explique :

Depuis l'*Altenburg* — plus de trente ans — je veux savoir ce que je pense de l'homme fondamental. L'homme pareil à lui-même à travers les civilisations, pareil au passant de Babylone ; pareil au semi-gorille qui, levant les yeux, se sentit pour la première fois le frère du ciel étoilé ; pareil aux noyers de l'*Altenburg* qui renaissaient des noix mortes, à cent mètres des saints sculptés dans les noyers de jadis. (p. 231)

Opter pour l'instinct contre l'intelligence, le paysan contre l'intellectuel¹³, c'est-à-dire « l'homme fondamental », c'est, une fois de plus manifester son inquiétude devant l'aliénation de l'homme du xx^e siècle d'avec, sinon Dieu, du moins tout absolu. Les propos tenus au médecin en 1972 sont l'écho de ceux de 1926. « *Le chrétien, à travers saint Paul, participe du Christ ; l'homme quelconque, comme disaient les Italiens, ne participe pas de la relativité, ni du monde, à travers Einstein. [...] la science change la terre, elle ne change pas l'homme. Le Christ, le Bouddha, Mahomet s'adressaient à lui. La science, non.* » (p. 188), et : « *Ce qui commence à disparaître, c'est la formation de l'homme. La science peut détruire la planète, elle ne peut pas former un homme [...]. La formation de l'homme passe par le type exemplaire : saint, chevalier, caballero, gentleman, bolchevik et autres.* » (pp. 189-90). Or, l'expérience subie par l'écrivain confirme son intuitive adhésion à l'idée d'homme fondamental. Dans l'appréhension de son propre moi, il ressort en premier lieu qu'il ne saurait y avoir jugement de valeur : « [...] *le frôlement de la mort n'appelle par l'examen ; il le chasse* » (p. 115) note-t-il avant, comme après les crises : « *Non seulement l'examen de ma vie me reste étranger, mais le frôlement de la mort le rend dérisoire [...].* » (p. 231). De toute façon, il semble que Malraux fasse finalement peu de cas du libre-arbitre : « *Les décisions capitales sont des lapins qu'on tire au passage ; mieux vaut savoir tirer.* » (p. 129).

Qu'est donc « *le monstre incomparable et fuyant que chacun choisit dans son cœur* »¹⁴ ? Avant la crise, Malraux relève : « *La proximité des agonies submerge le " Que suis-je ? ", le rend oiseux. [...]*

laisse seule à nu la conscience la plus informe et la plus intense, la convulsive " Je suis ". » (p. 134). Si indéfinissable que soit ce sentiment, il n'en implique pas moins une identité incontestable. Par contre, dans la « *perte de conscience, pas de toute conscience* » (p. 142), avec le sens de la direction fut abolie la notion d'identité. Il ne subsistait plus, dit Malraux, que la conscience de l'effort tenté pour regagner son lit¹⁵ : « *Perdre son identité suggère tout perdre ; je ne me dissolvais nullement, parce que ma conscience s'était réfugiée dans mon effort.* » (p. 143). Quelles limites infranchissables séparent cette « *conscience de la vie* » (p. 237) humaine de celle de l'amibe ? « *Limaille collée à l'aimant de la terre [...]* » (p. 156) remarque Malraux. Triste certitude pour l'orgueil de découvrir en soi cette réalité ultime d' « *un je suis bien au-delà du je pense* » (p. 239). Néanmoins, l'évidence reconnue, on s'aperçoit que, d'une part, elle confirme la distinction (ci-dessus indiquée) entre l'inconnaissable et l'impensable, et que, d'autre part, elle corrobore la notion d'homme fondamental « *aveugle instinct de vie* » (p. 13) ou « *conscience véhémement d'exister, seulement d'exister* » (p. 144). Sur le plan du vécu, la découverte ne fut pas intolérable car elle fut accompagnée du sentiment bouddhique de la « *Paix de l'Abîme* » (pp. 108, 238).

Pourrait-on conclure à une conversion de Malraux à la pensée orientale ? Ce livre ne nous y autorise pas plus que les *Antimémoires*, mais comme les *Antimémoires*, il montre un indéniable penchant pour une forme de méditation non-chrétienne (bouddhiste, zen, hindouiste). Il est, par exemple, singulier que la Deuxième Partie se termine sur une parabole racontée par Raja Rao, et que la Troisième rappelle en son dernier paragraphe les textes zen sur l'agonie...

Livre étonnant que *Lazare*, et dont il est vraiment malaisé de rendre compte, tant les questions soulevées sont variées et complexes¹⁶. Cela n'aura été qu'une tentative d'interprétation.

NOTES

1. Notons que spectateur « *stupéfait* » (l'épithète revient à plusieurs reprises) de ce qui lui advient, Malraux fait preuve d'une grande retenue et de beaucoup de détachement dans la relation de ses malaises. L'ironie, clairement manifestée dans les dernières lignes, transparait, en fait, tout au cours de son récit.

2. On songe à Kassner subissant les assauts de la folie, comme s'il n'y avait d'autre issue à toute situation d'emprisonnement.

3. L'insolite de la vie apparaît dans *Le Temps du mépris* et *Les Noyers de l'Altenburg*, le danger écarté, dans les expériences de « retour à la vie ». Ici, il est éprouvé dans le danger même.

4. On pourrait encore citer les pages 196 (« *les scènes de la Vistule m'obsédaient* »), 232, 240, 248.

5. Tout le premier chapitre est construit sur cette dichotomie aux variantes multiples (neuf) : trois p. 10, une p. 11, trois pp. 13-14 et deux p. 14.

6. Pour la fresque de Nefertari, à l'épisode de Bolgako ; pour Daumier, au vieux Paris ; pour le Greco, aux blessés de l'hôpital de Madrid ; pour les sculpteurs du Rhin et Grünewald, à la Crucifixion.

7. « [...] *les drogues, même dans la somnolence, m'aident à diriger mes souvenirs.* » (p. 196). Comme Malraux se propose d'étudier un jour les mécanismes de la mémoire, il serait passionnant d'analyser dans ce texte le mécanisme des associations d'idées. *Lazare*, tout entier, est construit sur un réseau d'analogies, point toutes involontaires : « *Dans les instants de répit, du présent-passé court-circuit le présent-présent qu'on VEUT ABOLIR.* » Voir « Malraux répond aux féministes », entrevue avec Fanny DESCHAMPS, *Le Point* (17 mars 1975), pp. 146-54.

8. Avec une légère variante : « *Le contraire de l'humiliation ET DE LA MORT n'est pas la LIBERTÉ, on raconte ça ! c'est la fraternité.* » (p. 198).

9. Méry : pp. 115-7, 120, 127 et dans la conversation de la Troisième Partie ; Barca : p. 198 ; Katow : p. 202.

10. W. Berger : p. 173 ; Kyo : p. 237 ; Perken : p. 119-20.

11. P. 129 : « *“ Connaitre les hommes pour agir sur eux ” fait partie des balivernes.* »

12. La phrase prononcée par D. Berger : « *Si je devais avoir une autre vie [...]* », rappelée page 115 est, en fait, celle du père de l'auteur. On soupçonne par ailleurs que la « curiosité » d'Alvear à l'égard de la mort fut aussi la sienne.

13. Selon la distinction des *Noyers de l'Altenburg* entre l'intellectuel « *dont une idée, si élémentaire soit-elle, engage et ordonne la vie* » et ceux qui « *vivent au jour le jour depuis des millénaires* » (pp. 27-8).

14. L'auteur ne craignant pas de se citer à deux reprises : à son arrivée à la Salpêtrière (p. 117) et convalescent (p. 237).

15. Une seule fois *Lazare* est mentionné dans le texte, et c'est à cette occasion : « *Conçoit-on Lazare se souvenant d'efforts pour s'accommoder de son tombeau ?* » (p. 143).

16. Contradictaires, à la limite. Si l'on prolonge la lecture de ce livre par celle de l'entrevue avec F. Deschamps (déjà mentionnée), on note un certain écartèlement entre la certitude lucide de « RIEN » et le désir de survie, ne fût-il qu'une vue de l'esprit : « *Mais pourquoi parlons-nous de la mort, puisque je l'ai vue, une fois encore, s'éloigner de moi ? En parler est si vain, sauf à rêver agréablement de métempsycose...* »