

MAURICE DESCOTES

Τακτικού καθηγητού τῆς Γαλλικῆς Γλώσσης καὶ Φιλολογίας

## ANDRÉ MALRAUX ET L'ART GREC

La présence d'André Malraux à la cérémonie d'inauguration du spectacle *Son et Lumière* de l'Acropole a ramené l'attention sur ses œuvres esthétiques. Elle fournit l'occasion de préciser les liens qui unissent l'ensemble de son œuvre à l'inspiration dont l'Acropole est le symbole: en d'autres termes, de déterminer ce que représente pour Malraux le génie de la Grèce antique.

Car on ne prend pas assez garde au fait que le contact entre l'écrivain et ce génie grec est très antérieur à l'élaboration des *Voix du Silence* et de la *Métamorphose des dieux*. Il remonte aux débuts même de son activité littéraire. On le retrouve partout dans les romans, même si le sujet de ces romans est en apparence tout à fait étranger à la préoccupation de l'antiquité. Il est ainsi parfaitement arbitraire de séparer le romancier de l'esthéticien, ou plutôt du philosophe de l'art. Il n'y a pas deux Malraux, celui de la *Condition Humaine* et de *l'Espoir*, et celui qui médite sur les civilisations asiatiques ou les statues gothiques. On s'expose à ne rien comprendre à la position de Malraux en face d'un Kouros grec, si l'on pense qu'il s'agit d'un autre homme que celui qui évoquait la marche de Claude Vannec dans la brousse indochinoise, le supplice de Kassner ou la tentative de Kyo Gisors pour sauver un peu de la dignité humaine. C'est ce lien profond, qui fait l'unité de l'œuvre, qu'il convient de déterminer d'abord.

\*  
\*\*

La première mention par Malraux du génie et de l'art grecs, on la trouve dans son premier ouvrage, antérieur même à ses romans: l'essai intitulé *la Tentation de l'Occident* (1926): Malraux a alors vingt cinq ans, et il livre déjà la clé de toutes ses préoccupations futures, de tous les thèmes qu'il orchestrera ensuite. Sans doute *la Tentation de l'Occident* n'est-elle pas encore pleinement Malraux pour le

style, la forme ; mais elle contient en germe les inquiétudes, toutes les interrogations qu'il n'a cessé de poser au monde occidental. Car cette œuvre, sous ses formes diverses, est d'abord une œuvre de pensée. Or le monde occidental, c'est pour Malraux, dès 1926, le monde né du génie grec, fécondé plus tard par le génie chrétien. Et c'est dans *la Tentation de l'Occident* que sont déterminées les références fondamentales qui permettent de définir la haute signification de tout ce que symbolise l'Acropole : l'Acropole prend sa valeur par rapport à l'homme ; l'Acropole prend sa valeur par rapport au génie oriental.

Ling W. - Y., jeune chinois de vingt trois ans, est venu en Europe sur les traces de Usbeck et Rica. Mais, à la différence des deux fameux Persans de Montesquieu, qui s'attardaient avec étonnement ou ironie au spectacle des mœurs européennes, Ling ne se soucie que de la civilisation elle même, non plus seulement de ses manifestations. Tout au long des vingt quatre lettres qu'il échange avec son ami français, A.D., il n'est guère question des formes de gouvernements ou de réformes sociales : ce sont deux sensibilités, deux modes de pensée, deux conceptions du monde qui s'affrontent, incarnées par les deux correspondants.

Et c'est Ling qui, dans une de ces lettres, écrit la formule essentielle :

« La réalité absolue a été pour vous Dieu, puis l'homme ; mais l'homme est mort, après Dieu, et vous cherchez avec angoisse celui à qui vous pourriez confier son étrange héritage ».

L'homme est mort, *après Dieu*. Toute l'œuvre, toute la pensée de Malraux reposent sur ce postulat fondamental (et par définition même, il est vain de discuter un postulat) : la mort de Dieu. Le Christianisme, vécu et senti comme il l'était au Moyen Age, avait réalisé une exceptionnelle harmonie entre l'homme et le monde. Alors, comme le dit un des personnages des *Noyers de l'Altenburg* (p. 290), le monde était simple comme le ciel et la mer. Mais cette époque privilégiée est depuis longtemps révolue : l'Occident n'a plus de dieu. Depuis cette irrémédiable rupture, il cherche à qui confier « l'étrange héritage » de ses inquiétudes, de ses angoisses, celui du spectacle d'un monde absurde. Tous les personnages de Malraux, toute son œuvre posent la question du *Kyo de la Condition Humaine* :

« Que faire d'une âme, s'il n'y a ni Dieu ni Christ ? »

Il faut ici insister sur le fait que, pour Malraux, le problème essentiel est d'ordre métaphysique. Malraux en face de l'Acropole n'est

ni un esthète, ni un archéologue : il est l'homme moderne, un certain type d'homme moderne qui, Dieu étant devenu un simple article de foi impossible, a compris que rien n'était venu repeupler cet autel désormais vide, dont il garde la nostalgie. Quelque temps, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'homme a cru qu'il serait sauvé par la foi rationaliste en un Progrès perpétuel, la foi du Scientisme. Cette espérance est aujourd'hui ruinée :

« Notre civilisation, depuis qu'elle a perdu l'espoir de trouver dans les sciences le sens du monde, est privée de tout but spirituel » (*D'une Jeunesse Européenne*).

Le mal vient de loin. Et Alfred de Musset, un siècle plus tôt, lançait déjà le même cri d'alarme :

« L'autel a perdu ses honneurs ; l'humanité s'en éloigne peu à peu ; mais, je vous en prie, oh ! dites le moi, si vous le savez, s'est-il élevé un autre autel ? » (Introduction de *Rolla*).

Pour Malraux, l'humanité est désormais au bout de cette course : Dieu est mort, l'autel définitivement déserté.

Mais l'autel étant vide, il ne reste plus que l'évidence d'un monde absurde, hostile, auquel l'homme ne cesse de se heurter. Telle est la grande leçon de *la Tentation de l'Occident*, la grande leçon qui s'offre au jeune chinois Ling, venu interroger l'Europe sur les valeurs qui la fondent :

« Au centre de l'homme européen, dominant les grands mouvements de sa vie, est une absurdité essentielle » (p. 72).

Le symbole achevé de cette universelle absurdité, c'est la mort (« La mort est là, comme l'irréfutable preuve de l'absurdité de la vie », dit Perken à Claude Vannec dans *la Voie royale*) : la mort est la seule certitude de la vie. Si Malraux a si souvent repris cette expression qu'il a créée : « l'homme, seul animal qui sait qu'il doit mourir », c'est que cette pensée de la mort est pour lui une véritable obsession, le seul point ferme sur lequel puisse s'appuyer l'orientation d'une existence.

Car toute la civilisation occidentale, les modes de pensée occidentaux sont déterminés par cet autre postulat : l'homme ne possède que sa vie, et cette vie est *unique*. Dans *les Conquérants*, Garine résume ainsi toute la longue expérience qu'il a acquise :

« J'ai appris qu'une vie ne vaut rien, mais que rien ne vaut une vie ».

Cette absurdité fondamentale est beaucoup plus sensible à l'homme qui a eu l'occasion de pénétrer d'autres modes de pensée, ceux de

l'Orient en particulier. Malraux rappelle que, depuis des siècles, les sages chinois du taoïsme pensent et vivent comme si la mort et la vie ne possédaient pas un sens en elles-mêmes : Lie-Tsen, tenant un crâne en main : « Ce crâne et moi, nous savons qu'il n'y a pas vraiment de vie ni de mort » ; Chao-Yong : « L'esprit vital est un, tous y participent » ; Lou-Shiang-Chan : « L'homme, le ciel et la terre, toutes choses sont dans l'infini ». Pour le Ling de *la Tentation de l'Occident*, la mort n'est pas une absurdité, elle est une transmigration. Conception inaccessible en profondeur à un Occidental qui la comprend mal, qui la traduit, donc la déforme :

« Pour exprimer votre pensée, vous êtes obligé de dire qu'il s'agit là des demeures corporelles, successives et différentes d'une âme unique. Cette distinction n'exprime rien pour nous, qui ne pouvons accepter le caractère de constance que vous prêtez à ce que vous appelez âme (...) Les formes successives d'une âme n'ont pas d'autre rapport entre elles que celui qu'ont le nuage et les plantes que sa pluie fait croître. Il est difficile de limiter cette idée avec des paroles d'Europe ».

Le drame de l'Asie moderne, de cette Asie qui s'est laissé prendre à la « tentation de l'Occident », il est là : elle a emprunté à l'Europe cette notion d'une vie unique, le sentiment de la vie individuelle, elle a découvert la mort avec le visage désespéré que lui confère cette « curieuse culture » européenne :

« Une seule vie. Pour moi, asiatique, tout le génie grec est dans cette idée et dans la sensibilité qui en dépend. Le grec croit l'homme distinct du monde ».

Autrefois, l'Asiatique ne se sentait pas limité à lui même et aux années de son passage sur terre ; il participait à une vie universelle qui ne s'absorbait pas dans celle de l'individu. Aujourd'hui, pour l'Occidental comme pour l'Oriental qui a adopté le système des valeurs européennes, il n'existe plus qu'une seule certitude : celle de la mort.

« Vous avez chargé l'univers d'angoisse. Quelle figure tragique vous avez donnée à la mort ! Un cimetière, dans une grande ville d'Europe, éveille en moi des sentiments hideux » (*Tentation*, p. 44).

Des sentiments hideux, parce que le cimetière est devenu le symbole d'un anéantissement total.

Le but d'une vie, puisque la mort la transforme en destin (c'est à dire après laquelle rien ne peut plus être racheté ni compensé, l'au-delà étant un mythe) est donc de lutter contre la mort et de donner son plein sens à cette vie. Les romans de Malraux ne sont rien d'au-

tre que l'illustration de cette idée, le récit des expériences tentées par ceux qui s'efforcent d'atteindre ce but. Si Claude Vannec fuit un univers où il trouverait une carrière facile et s'enfonce dans la brousse indochinoise, c'est pour protester contre l'attitude de « soumission à la mort » qui est celle de ses compatriotes. Les divers personnages de *la Condition Humaine* poursuivent la même lutte, chacun selon le misérable moyen qu'il a adopté : « Tchen et le meurtre, Clappique et sa folie, Katow et la révolution, May et l'amour, (Gisors) et l'opium... ». C'est lorsqu'il tue que Tchen, le terroriste, sent « la mort se retirer de lui ». Le vieux Gisors énumère les expédients que l'humanité a découverts depuis le jour où elle s'est retrouvée seule, « privée de tout but spirituel » :

« (L'Orient) a l'opium, l'Islam le haschich, l'Occident la femme. Peut-être l'amour est-il surtout le moyen qu'emploie l'Occidental pour s'affranchir de sa condition d'homme ».

Il n'entre pas dans les limites de cette étude de retracer les différentes étapes de cette quête des héros romanesques de Malraux. Mais ce qu'il faut très fortement marquer, c'est que chacune de ces expériences se révèle incomplète : quelle que soit la voie qu'il emprunte, l'homme ne réussit pas à rétablir entre le monde de lui cette harmonie qu'il a perdue, avec le sentiment de l'éternité, depuis qu'il a pris conscience de la mort de Dieu.

\*  
\*\*

Cette conclusion qui est valable pour l'individu est valable aussi pour les civilisations. La vie de l'homme est unique, son expérience est incommunicable, et tout s'effondre dans le néant par la mort. Il en va de même pour les sociétés et les valeurs sur lesquelles elles sont fondées. Valéry avait déjà rappelé que les civilisations étaient mortelles. Malraux va beaucoup plus loin, dans le second épisode de son roman inachevé, *les Noyers de l'Attenburg*. Le Claude Vannec de *la Voie royale* avait déjà affirmé :

« En profondeur, toute civilisation est impénétrable pour les autres ».

L'Occidental, par exemple, est incapable de comprendre vraiment ce qui forme la base de la civilisation orientale : la conception de l'âme qui se transmute.

Dans *les Noyers*, l'ethnologue Möllberg entreprend la démonstration de l'aphorisme de Claude Vannec. Möllberg est l'homme qui,

pareil à Malraux, a vécu au contact des civilisation non-occidentales, celles du passé surtout : il a, pendant des années, parcouru toute l'Afrique, effectué des missions en Mésopotamie, exploré le territoire des Garamantes. Il était à la recherche des documents qui devaient lui permettre de déterminer une « notion de l'homme d'une rigoureuse continuité » (p. 109). « Obsédé d'ordre et d'unité », il cherchait à établir le point commun, la donnée permanente à partir de laquelle il pourrait affirmer que l'homme de Sumer, l'Asiate, le Grec de l'antiquité, le chrétien du Moyen Age sont bien le même homme :

« Autrement dit, sous les croyances, les mythes, et surtout sous la multiplicité des structures mentales, peut-on isoler une donnée permanente, valable à travers les lieux, valable à travers l'histoire, sur quoi puisse se fonder la notion d'homme? » (p. 130).

De sa vaste enquête, Möllberg revient devant les sages de l'Altenburg pour annoncer que son grand-œuvre est détruit, brûlé, que les feuillets en « pendent aux basses branches d'arbres entre le Sahara et Zanzibar ». De ses voyages, de ses études, de ses découvertes préhistoriques, Möllberg a rapporté cette conviction : il n'existe pas d'évolution continue de l'aventure humaine, et l'histoire abuse ceux à qui elle prétend enseigner que l'homme reste identique à lui même à travers les siècles : « rêve d'intellectuel » (p. 146), pure construction abstraite.

Premier exemple. Au temps de la « brute primitive à massue », « au delà d'Ur, du monde sumérien, de toute l'humanité archéologique », le pouvoir du Roi croît et décroît avec la révolution de la lune. Il est lié de façon irrémédiable au ciel par une fatalité à laquelle il accepte de se soumettre. La destinée du Roi est entièrement confondue avec celle de la lune : aucune notion de dieu ou de religion n'entraîne dans l'esprit de ces peuplades : « La structure mentale qu'implique la civilisation cosmique est aussi exclusive de celle qu'implique la religion que la foi chrétienne est exclusive du rationalisme voltairien ». Quel point commun l'homme moderne possède-t-il avec cet être là ?

Second exemple. Dans les îles de Mélanésie, existent des peuplades qui n'ont pas découvert le lien qui unit l'acte sexuel à la naissance ; et elles refusent de le reconnaître puisque l'acte sexuel n'est pas inévitablement suivi d'une naissance. Que peut-on « connaître » d'une civilisation qui nie l'une des évidences les plus fondamentales de notre monde ?

Troisième exemple. La conception traditionnelle des relations économiques et commerciales n'est pas valable chez des peuples, comme

certains d'Australie ou de l'Alaska, qui placent à la base, non pas l'échange, mais le don.

Quatrième exemple. Pour lutter contre la mort, les Egyptiens avaient créé la notion de *double*, le double momifié étant au cadavre ce que l'esprit qui rêve est au corps endormi.

Möllberg conclut :

« Inutile d'accumuler des faits. Nous venons de considérer des sociétés qui ignorent : la première, notre sentiment du destin ; la deuxième, notre sentiment de la naissance ; la troisième, notre sentiment de l'échange ; la dernière, notre sentiment de la mort. Ça suffit ».

« Entre les hommes dont nous venons de parler et le Grec, l'homme gothique et nous mêmes, qu'y a-t-il de commun ? » (p. 138).

Les sociétés et les civilisations ne peuvent communiquer entre elles. Les unes et les autres sont mortelles, et elles se succèdent, en jetant sans cesse l'homme « au tonneau de l'esprit ».

« Les états psychiques successifs de l'humanité sont irréductiblement différents, parce qu'ils n'affectent pas, ne cultivent pas, n'engagent pas la même *part* de l'homme. Sur l'essentiel, Platon et Saint Paul ne peuvent ni s'accorder ni se convaincre : ils ne peuvent que se convertir ».

Dans la même discussion des sages de l'Altenburg, Malraux présente pourtant un autre personnage, le comte Rabaud, dont la courte intervention permet d'échapper en partie à la désolante conclusion tirée par Möllberg.

« Quelque chose d'éternel demeure en l'homme — en l'homme qui pense... quelque chose que j'appellerai sa part divine : c'est son aptitude à mettre le monde en question » (p. 147).

Autrement dit, ce qui unit l'homme de Sumer, l'Asiate, le Grec antique, le chrétien du Moyen Age, c'est, au delà des réponses qu'il apporte (et qui, elles, sont incommunicables) le fait que l'homme s'interroge sur lui même, sur le destin, le monde, les dieux.

Or cette éternelle remise en question possède un langage propre, qui nous est accessible : celui des chefs d'œuvre artistiques. C'est le comte Rabaud encore qui affirme sa foi en l'homme éternel (c'est à dire en l'homme fondamental) parce qu'il croit à l'éternité des chefs d'œuvre.

« L'homme sait que le monde n'est pas à l'échelle humaine ; et il voudrait qu'il le fût. Et lorsqu'il le reconstruit, c'est à cette échelle qu'il le reconstruit (...) Notre art me paraît une rectification du monde, un moyen d'échapper à la condition d'homme ».

On retrouve ici les termes mêmes employés par le vieux Gisors de *la Condition Humaine* pour juger le rôle de l'opium, du haschich, de la femme pour l'Oriental, le Musulman, l'Européen. Les grands artistes sont ceux qui ont trouvé, au fond d'eux mêmes, pour nous en faire présent, « ce qui nous délivre du temps, de l'espace et de la mort ».

L'homme moderne ne sait rien de ce qu'était la civilisation de Sumer, à jamais engloutie. L'homme moderne ne peut pas comprendre en profondeur ce qui détermine le mode de pensée de l'Oriental, cette transmutation des âmes qu'il est obligé de traduire en la trahissant. Mais l'homme moderne possède les chefs d'œuvre de Sumer ou de l'art asiatique. Il peut les interroger, et il ne doit pas se préoccuper de savoir s'il les contemple comme les contemplant le Sumérien ou le Chinois.

Lorsque, comme son Claude Vannec, Malraux se trouvait au fond de la brousse indochinoise, il a découvert l'art khmer. En lui, il a découvert un élément vivant, permanent, c'est à dire — enfin — une possibilité d'accès à l'universel, l'homme sortant de lui même et n'étant plus limité par la mort, la sienne et celle de tous ceux qui l'ont précédé. Nous ignorerons toujours quel langage parlait exactement la statue égyptienne à celui qui la concevait, ce qu'elle représentait pour lui « en profondeur » ; mais cette statue nous parle à nous, et peu importe que ce soit un langage qui n'ait plus aucun point avec son langage originel.

On touche là à un point essentiel de l'attitude de Malraux en face de l'œuvre d'art, Parthénon, statue égyptienne ou cathédrale gothique : c'est que le sens du chef d'œuvre, sa signification sont indépendants de son époque, de son moment historique. On peut, bien entendu, contester ce point de vue ; mais à l'ignorer, à exiger de Malraux des conclusions dominées par le souci de l'histoire de l'art, on aboutit, par rapport à lui, au même contre-sens que commettait Avramiotti en face de Chateaubriand à qui il reprochait son indifférence et ses inexactitudes archéologiques, alors que Chateaubriand demandait à une ruine ou à un paysage des émotions, des sensations purement subjectives.

Malraux rejette donc l'idée d'un « style éternel dont les autres (ne seraient) que l'enfance et le déclin » (*Voix du Silence*, p. 70). Dans *la Métamorphose des Dieux*, sa conclusion est catégorique :

« Une histoire continue postule une progression, alors que dans notre monde de l'art, les statues des cathédrales n'aboutissent pas à la Nuit de Michel-Ange » (p. 31).

Des unes à l'autre, il n'y a pas de progrès.

Malraux reconnaît qu'il est à peu près impossible de juger une œuvre artistique sans recourir, malgré soi, à la perspective historique : la relation qui existe entre une œuvre et celui qui l'interroge n'est jamais tout à fait indépendante de la place qu'occupe cette œuvre dans l'histoire (*Voix du Silence*, p. 50). Mais il se produit alors que, plus l'époque dont la signification est en cause est lointaine, plus s'impose une *illusion*. En matière d'art, toute compréhension de l'œuvre est une interprétation. Ainsi les Musées suggèrent « une Grèce qui n'exista jamais » (p. 45), une Grèce imaginaire. Et Malraux rappelle qu'il faut se représenter peintes les statues grecques, comme presque toutes les statues de l'Orient, comme celles de l'Asie centrale, de l'Inde, de la Chine, du Japon, « puisque le passé presque entier nous est parvenu sans couleur ». Grèce imaginaire, parce que ce que « nous avons laissé subsister, sous le mot Grèce, s'accorde mal à des figures tricolores ». Les statues grecques

« repeintes en blanc par les siècles, ne sont pas amputées, mais transformées : un nouveau système cohérent, non moins viable que le système originel, a pris la place de celui-ci » (p. 47).

Quant à deviner ce qu'était ce style pictural grec à travers l'art décoratif de Pompéi, cinq siècles après Périclès, « autant croire qu'on devinerait Rembrandt, vers l'an 4.000, en retrouvant nos affiches et nos calendriers ».

Le chef d'œuvre grec, tel qu'il nous est aujourd'hui livré, n'est pas moins éloquent, pas moins chargé de sens que celui, coloré, que contemplait l'Athénien de Périclès : il parle toujours — et en cela il est éternel —, mais il parle une autre langue. L'exemple le plus significatif, à ce point de vue, est celui de la Victoire de Samothrace :

« En 1910, on croyait que la Victoire de Samothrace, restaurée, retrouverait son or, ses bras et un buccin. Sans or, sans bras et sans buccin, elle a retrouvé sa proue et trouvé le haut escalier du Louvre qu'elle domine comme un héraut du matin ».

Malraux arrive ainsi à cette conclusion, valable pour toutes les formes d'expression artistique :

« La métamorphose n'est pas un accident, elle est la loi même de la vie de l'œuvre d'art ».

Ainsi l'œuvre d'art apporte-t-elle une réponse à la question fondamentale, elle fournit un rempart contre l'obsession qui domine l'existence de l'homme, « le seul animal qui sait qu'il doit mourir » :

« Nous avons appris que si *la mort* ne contraint pas le génie au silence, ce n'est parce qu'il prévaut contre elle en perpétuant son langage initial, mais en imposant un langage sans cesse modifié, parfois oublié, comme un écho qui répondrait aux siècles avec leurs voix successives : le chef d'œuvre ne maintient pas un monologue souverain, mais un invincible *dialogue* » ( *Voix du Silence*, p. 66 ).

L'œuvre d'art n'est donc pas éternelle en soi, puisqu'elle perd son sens originel, au fur et à mesure qu'elle passe d'une civilisation à l'autre. Mais ce qui est malgré tout l'éternité retrouvée (cette éternité perdue depuis la mort de Dieu), c'est la création, ou plutôt la perpétuelle re-création artistique qui la soumet au jeu des reviviscences et des métamorphoses. En cela, la statue égyptienne, le temple grec rendent à l'homme l'éternité. L'art délivre les choses humaines de leur caractère éphémère : il opère le miracle que Dieu opérerait pour la chrétienté du Moyen-Age : Dieu réconciliait l'homme et un monde qui lui était hostile. L'œuvre d'art rend à l'homme une chance d'éternité, en même temps qu'elle humanise le monde ; et en ce sens elle permet à l'homme d'être « moins esclave ».

« Le destin est l'éternel vainqueur : Eschyle et les maîtres d'Olympie sont morts, Sophocle et Phidias mourront. Mais Périclès pense que l'Orestie et le Parthénon ne mourront pas » ( *Métamorphose des dieux*, p. 80 ).

Cette certitude que le destin n'est pas déterminé à jamais au dernier jour de la vie, c'est elle que Claude Vannec, Perken, le terroriste Tchen, Kyo Gisors, et tous les autres personnages romanesques de Malraux s'en allaient chercher sur les voies diverses de leurs aventures inconciliables.

\* \* \*

L'œuvre d'art n'est donc pas le fruit d'une recherche des lignes les plus harmonieuses, encore moins du désir de reproduire le plus exactement possible « l'apparence ». Elle est porteuse d'un sens beaucoup plus profond qui intéresse l'homme en ce qu'il a de plus fondamental : elle est une prise de position (inconsciente, la plupart du temps) de l'artiste en face du Destin, c'est à dire de la valeur qu'il accorde à sa vie, sa vie unique.

A partir de là, deux formes d'art sont possibles, parce qu'elles correspondent, en les exprimant, à deux conceptions des rapports établis entre l'homme et le monde : ou bien l'homme se sépare du monde et s'efforce de le dominer, ou bien l'homme se soumet au monde, se

courbe devant lui, se fond en lui. Et ces deux formes distinguent l'art occidental et l'art oriental.

Ce qu'est l'inspiration profonde de l'art oriental dépend de cette conception du monde qui a été définie dans *la Tentation de l'Occident*. Pour l'Asiatique, l'idée du genre humain dominait celle de l'homme, de l'individu. L'art oriental ne fait donc que traduire les formes « en un style qui recomposait le monde selon des valeurs sacrées, dont la plus constante était l'éternel », puisque l'Orient baignait dans le sentiment de l'éternel, puisque l'Orient c'est d'abord « une affirmation immuable » (*Métamorphose des Dieux*, p. 31). Ainsi cherche-t-il à échapper à l'humain : « Sourire, mouvement disparaissent. Ce qui bouge, ce qui passe, ne vaut plus d'être sculpté » (*Voix du Silence*, p. 184).

A ses origines, l'art grec est encore plein de cette conception du monde : c'est Mycènes, « et la Porte des Lions à Mycènes ne se définit pas par la liberté » (*Métamorphose*, p. 39), mais par un reflet des vieilles fatalités orientales. Et c'est au Musée de l'Acropole que le jeune chinois de *la Tentation de l'Occident* découvre la naissance de l'esprit nouveau, d'une civilisation qui se dégage des formes orientales, lorsqu'il est amené à contempler une tête de jeune homme aux yeux ouverts : symbole même, selon lui, du génie grec, « avec son insinuation profonde : mesurer toute chose à la durée et à l'intensité d'une vie humaine » (p. 61). On se trouve ici renvoyé à l'idée fondamentale qui commande toute la pensée d'André Malraux : les Grecs ont été les premiers à concevoir l'homme comme un homme, c'est à dire un être qui naît et qui meurt (p. 63). Pour un Asiatique comme Ling, tout le génie grec, et le génie occidental qu'il a engendré, est dans cette notion et dans la sensibilité qui en dépend :

« A la conscience, je dirai presque la sensation d'être un fragment du monde, qui précède inéluctablement la notion toute abstraite de l'homme, ils (les Grecs) substituèrent la conscience d'un être vivant totalement distinct. L'Occident naît là ».

La révolution opérée par la pensée et l'art grecs tient donc en ce qu'ils insèrent le sentiment du *temps* dans la conception de l'homme et dans l'œuvre d'art, alors que l'Orient baignait dans le sentiment de l'éternel (*Métamorphose*, p. 31).

Dès lors que l'homme se détache du monde et de son éternelle réalité, il prend ses distances vis à vis de lui, il le met en question, il l'interroge : « découverte fondamentale de la Grèce ». L'Orient affirme

immuablement, l'Occident interroge. C'est là un thème sur lequel Malraux revient sans cesse :

« La découverte fondamentale de la Grèce, c'est la mise en question de l'univers. Ces philosophes qui enseignaient à vivre, ces dieux qui changeaient avec leurs statues et qui devenaient plus des secours que des fatalités, modifièrent le sens même de l'art : malgré l'évolution des formes où, de siècle en siècle, s'était affirmé davantage en Egypte l'ordre irréductible des astres et de la survie, en Assyrie celui du sang, l'art n'avait été que l'illustration d'une réponse, faite une fois pour toutes par chaque civilisation au destin ; l'opiniâtre question que fut la voix même de la Grèce, détruisit en quelque cinquante ans cette litanie thibétaine » (*Voix du Silence*, p. 72).

« Ce qui paraît alors pour la première fois, c'est le monde où l'homme ose tirer ses valeurs suprêmes de ce que ses rêves appellent, et exige de lui même ce qu'il peut faire pour s'accorder à eux, non ce qu'il doit être pour s'accorder à l'éternel. « Les siècles futurs, proclame Périclès, diront de vous : ils ont construit la cité la plus illustre et la plus heureuse ». Quel roi d'Orient eût entendu sans surprise cet orgueil fraternel ? L'éternité ne se souciait pas de l'avenir » (*Métamorphose des dieux*, p. 59).

Telle est la raison pour laquelle, malgré l'impossibilité de pénétrer « en profondeur » une civilisation disparue, l'esprit grec est le plus proche de l'esprit occidental moderne : parce que l'un et l'autre reconnaissent un primat à l'interrogation (*Voix du Silence* ; p. 601).

Dès lors que se définit ainsi un nouveau type d'homme qui se veut distinct du monde, il se crée par le fait même des dieux nouveaux. C'est en Grèce que l'on entend pour la première fois, par la voix d'Euripide, cette affirmation inconcevable pour l'oriental : « Je n'aime pas les dieux qu'on adore la nuit ». Alors commence l'art fragile des dieux qui doivent mourir avec le soleil (*Métamorphose des Dieux*, p. 39). Dès le début du Ve siècle, la Grèce apparaît comme délivrée de l'épaisseur nocturne où se mêlaient la mort et l'éternité. Les civilisations orientales étaient dominées par le mystère, nommé *le séparé*. La chute de ces dieux séparés entraîne cette modification capitale : à la célébration des cérémonies religieuses dans le temple succède leur célébration devant sa façade :

« Les dieux d'Orient avaient vécu dans le sanctuaire ; alors que les marins grecs saluent depuis le cap Sounion le casque éclatant d'Athéna » (*Métamorphose*, p. 81).

L'attitude de l'homme grec en face des dieux n'est plus la prostration orientale : on n'imagine pas Périclès prosterné devant Athéna ;

on ne l'imagine pas davantage priant à mains jointes : le geste cultuel qui symbolise la Grèce, c'est la présentation de l'offrande.

Tel est le contexte dans lequel prend toute sa valeur l'Acropole, premier haut-lieu de l'Occident :

« Quel haut lieu d'Orient n'est un lieu retranché, élu pour sa puissance et pour le sacrifice ? L'Acropole est une vaste offrande. Ses temples ne sont pas incomparables aux autres par leur architecture, mais par leur ostension » (*Métamorphose*, p. 81).

\*\*

De cette nouvelle attitude de l'homme en face du monde et des dieux vont naître de nouvelles formes d'expression artistique, puisque le développement de l'art n'est pas fonction de progrès techniques, mais fonction de l'éclosion des modes de pensée et de sensibilité. Comme les arts de Reims, puis de l'Italie en lutte contre la part d'Orient qui pénètre le Christianisme, l'art grec, en lutte contre celui de l'Orient ancien, découvre la représentation du *mouvement*. Car le mouvement, symbole de ce qui passe, rompt avec l'éternité. Les figures d'Asie représentaient dans la pierre l'esclavage de l'homme par rapport au sacré (le séparé, l'inconnaissable) ; au contraire, « le mouvement sans précurseur des statues grecques est le symbole même de la liberté (*Voix du Silence*, p. 74). La danse sacrée dans laquelle apparaît la figure hellénique, c'est celle de l'homme enfin délivré de son destin.

Et, dans les statues, cet homme délivré va pouvoir retrouver ce qu'il n'avait jamais connu, ni dans l'art égyptien, ni dans celui de la Mésopotamie, de l'Iran, dans quelque art que ce fût : *le sourire*. La *Tête d'Ephèbe* et la *Korè d'Euthydikos* sont les premiers visages qui ne sont que des visages humains :

« Bien plus que dans ses draperies, la Grèce est dans ce retroussement des lèvres qui suggère l'Odyssée, et qui n'est ni celui du bouddhisme, ni celui qu'esquissent certains visages de la XVIII<sup>e</sup> dynastie ; car primitif ou complexe, il s'adresse à celui le regarde. Chaque fois qu'il reparait, quelque chose de la Grèce est près d'éclorre, depuis le sourire de Reims jusqu'à celui de Florence ; et chaque fois qu'il devient roi, l'homme accordé au monde a reconquis la royauté fragile du royaume obsédant et limité qu'il conquiert pour la première fois sur l'Acropole de Delphes » (*Voix du Silence*, p. 78).

Le mouvement, le sourire, la danse qui n'est plus seulement l'expression d'un rite, tels sont les symptômes d'un monde où l'homme

transforme en valeurs ses préférences, alors que ni le bonheur, ni l'interrogation, ni l'homme même n'avaient été de hautes valeurs dans les civilisations orientales.

Découvrant entre l'homme et le monde un nouvel équilibre, l'art grec découvre en même temps et par le fait même un nouvel équilibre du corps humain. La sculpture orientale se caractérise par une pesanteur invincible, « comme si elle était toujours clouée au sol par le clou de fondation des bronzes chaldéens, comme si l'art devait enfoncer ce qu'il figure dans la terre des morts : l'Orient qui invente les êtres ailés, ne les fait pas voler ». La Grèce, au contraire, vue d'Asie, est « un envol de voiles » (*Métamorphose des dieux*, p. 56).

On discerne ainsi ce qui constitue l'extraordinaire originalité de l'art grec, aux yeux d'André Malraux. Par son contact personnel avec les civilisations d'Extrême Orient, Malraux avait été placé en face de pensées et de sensibilités qui concevaient l'homme écrasé par le mystère du monde, par la terreur du sacré : l'homme n'ose pas alors rayonner sur le concert des puissances obscures, et cette attitude s'exprime par les monstres assyriens. L'art grec, lui, est tout imprégné d'une conception de l'homme qui domine le mystère du monde : l'homme croit à sa propre suprématie ; et dans ses œuvres d'art, il crée cette figure humaine, souverainement belle, qui ne chancelle plus sous le poids du sacré. Cette victoire n'est qu'une victoire de Sisyphe, car l'équilibre ainsi atteint se dérègle bientôt : après la mort du Sphinx, symbole du triomphe sur les forces occultes, Oedipe s'attaque à lui-même. Le temps n'est plus loin désormais où l'homme retrouvera ses angoisses : l'art byzantin, l'art roman ne sont plus la mise en question par l'homme de tout ce qui lui échappe — ce qu'avait proclamé la Grèce —, mais la mise en question de l'homme lui-même par tout ce qui le dépasse, le transcende et devant lequel il s'anéantit. Avec la fin du monde grec, commence la grande « récession » qui s'étend au monde antique entier, de la Narbonnaise à la Transoxiane : de dégénérescence en dégénérescence, la tête d'Hermès des statères de Philippe se décompose pour composer une tête de lion (*Voix du Silence*, p. 137). Si les sculpteurs des tombeaux d'Arles substituent les lourds plis parallèles au drapé grec, ce n'est pas qu'ils sont incapables de reproduire les modèles antiques ; c'est qu'une certaine notion de l'homme vient de s'effondrer : ils retrouvent la représentation symbolique telle que l'avaient conçue trois millénaires, telle que six siècles, nés de la Grèce, l'avaient effacée.

Cet art grec ne traduisait pas seulement le mouvement d'émancipation de l'homme qui devenait individu : il devenait le symbole de toute libération. Les empires orientaux n'avaient pas ignoré le goût de la force ; ils avaient maintes fois fait figurer leurs triomphes. La pierre assyrienne présente le spectacle des archers chassant devant eux les éternels déportés, « comme si le malheur seul pouvait symboliser la victoire ». Le Pharaon triomphant, Ramsès II (Musée du Caire) écrase de son char les vaincus, empale les prisonniers, contraint les princes à la prosternation, brandit une gerbe de chevelures où pendent des têtes coupées. Au contraire,

« Marathon et Salamine ne sont pas des noms de conquêtes, mais de libérations ; l'angoisse pourtant (l'empire du Grand Roi s'étendait alors de l'Indus à la Nubie) eût justifié quelques décapités sur des bas-reliefs. Mais l'art invente une figure de femme, lui donne des ailes qu'il ouvre ou entrouvre, lui donne aussi l'élan de la galère que n'a pas oublié l'histoire » (*Métamorphose des dieux*, p. 83).

Et c'est la Victoire de Samothrace.

\*  
\* \*

Aux yeux d'André Malraux, l'éminente valeur de l'art grec ne tient pas à la perfection des lignes, à l'harmonie de ses créations, à tout ce qui enchantait Chateaubriand et lui inspirait ses méditations sur l'Acropole ou au cap Sounion. Elle ne tient pas non plus à une exceptionnelle réussite dans la représentation de l'apparence : c'est une erreur totale, selon lui, de croire que les créations de Phidias tendaient à une imitation, si embellie qu'on la suppose, des formes humaines : les créations de Phidias tendaient à la création d'un monde distinct de l'apparence, à l'expression des valeurs conquises et d'une certaine conception de l'homme et de ses rapports avec l'univers. De même, les vieux artisans de l'art médiéval auraient pu être de parfaits copistes, capables de reproduire et de recommencer les chefs d'œuvre de l'antiquité : les figures qu'ils ont créés, non par impuissance, mais délibérément, ne cherchent pas à traduire l'apparence de la réalité, mais le monde qu'ils portaient en eux.

La confusion entre l'expression artistique et l'expression de cette apparence (faire ressemblant), c'est Rome qui l'a inaugurée :

« Tout art avait ordonné l'apparence selon les dieux ou le divin qu'il servait. Au nom de quels dieux Rome la mettrait-elle en question ? Pour la première fois, un art majeur reconnaît l'ordre de l'apparence comme ordre du monde : pour la première fois, l'apparence est devenu le réel » (*Métamorphose des dieux*, p. 106).

C'est pourquoi la femme voilée de Tanagra (IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ) ne parle pas le même langage que la Vestale dite la Zingarella de Naples, les fragments de frise du Parthénon que le fragment des Suovetaurilia du I<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ.

\*  
\*  
\*

On voit ainsi tout ce qui sépare les méditations esthétiques d'André Malraux de celles d'un Chateaubriand, d'un Renan, ou d'un pur esthète comme Ruskin par exemple. Dans la conclusion des *Voix du Silence*, Malraux affirme que la main de l'artiste « tremble d'une des formes secrètes, et les plus hautes, de la force et de l'honneur d'être homme ». C'est que le geste créateur de l'artiste dépasse en portée le geste de tous ceux qui, dans *la Condition Humaine* ou *l'Espoir*, se préoccupent de lutter pour la dignité de l'homme. Le but est bien le même, mais l'action directe de Kyo ou de Manuel reste étroitement limitée ; et leur lutte ne tend qu'à renverser un système d'oppression sociale. L'artiste, lui, vise au plus haut, et c'est à la mort et à l'oppression métaphysique qu'il tente de faire échapper l'homme.

Si, pour Malraux, l'art grec est un des sommets de l'effort humain, ce n'est pas pour la pureté de ses créations, mais parce qu'il représente une conception de l'homme et du monde qui répond au seul but qui soit digne d'une vie humaine : « Tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux ».

MAURICE DESCOTES