
La singulière genèse d'une pensée sur l'art (1914-1947)

Author(s): Christiane Moatti

Source: *Présence d'André Malraux*, Automne 2014, No. 11, ANDRÉ MALRAUX : A LA RENCONTRE DE L'IMAGE ET DE L'IMAGINAIRE (Automne 2014), pp. 71-84

Published by: Amitiés Internationales André Malraux

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44937921>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Présence d'André Malraux*

JSTOR

La singulière genèse d'une pensée sur l'art (1914-1947)

Christiane Moatti

On a souvent une vision schématique de l'activité littéraire de Malraux : avant la guerre, c'est un romancier ; après la guerre, il se tourne vers la réflexion sur l'art avec les grands essais qu'on connaît, à commencer par la *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*. Cette vision est tout à fait erronée : dès l'adolescence, Malraux a été un témoin et un acteur passionné du monde de l'art.

C'est une chose singulière et remarquable, car rien, dans son éducation et son milieu social d'origine, ne laissait présager qu'il deviendrait, de son vivant, un écrivain d'art internationalement reconnu. Il n'avait reçu aucune formation d'histoire de l'art, ni de philosophie esthétique, il avait pour tout bagage scolaire le certificat d'études supérieures, l'équivalent du brevet actuel. Aucun héritage familial qui pût l'inciter à s'engager dans cette voie. Jeune banlieusard, il a été élevé par trois femmes qui tenaient une petite épicerie à Bondy, Mais, doté d'une curiosité intense, d'une puissante mémoire sélective, il s'est forgé par ses propres moyens une conception originale, en elle-même une création, qui a fait de lui un passeur de l'art : cette expérience d'autodidacte ne sera pas pour rien dans l'ambition du ministre de mettre la culture à la portée de tous.

L'apprentissage de Malraux en matière d'arts plastiques repose sur quatre expériences personnelles. D'abord, il passe assez largement par la lecture de grands écrivains. Il se concrétise ensuite à travers une activité

d'éditeur de livres d'art, qui permet au jeune homme de jouer avec les ressources de l'image. Il s'enrichit par les voyages hors de l'Hexagone, à la rencontre des musées du monde entier. Enfin, il se complète par l'expérience du commerce de l'art. Ainsi, on peut dire qu'aucun aspect de la création artistique n'est étranger à Malraux, qu'il s'agisse de la technique, de l'évolution des formes, de la réflexion sur les mécanismes de la création ou même du facteur financier. La période qu'on pourrait dire préparatoire s'étend jusqu'à la fin des années trente, mais ce n'est qu'en 1947 que Malraux commencera à publier le premier volume de la *Psychologie de l'art*, intitulé *Le Musée imaginaire*.

Voyons donc d'abord cette expérience de lecteur fanatique. A travers des livres pris au hasard, et pour commencer dans la bibliothèque populaire de Bondy, située près de l'épicerie de sa grand-mère Adrienne, le jeune Malraux lit tout ce qui lui tombe sous la main, des récits d'aventures aux grands romans de notre littérature. Un peu plus tard, il feuillette dans les boîtes des bouquinistes, au bord de la Seine, des livres de toute sorte. D'emblée, il est attiré par les écrivains amoureux de la peinture et écrivains d'art : Baudelaire (dont *Les Fleurs du Mal* viennent de tomber dans le domaine public, en 1917), Gautier, Stendhal, Chateaubriand, Renan, Taine... et plus près de lui Apollinaire, Barrès, Claudel, Suarès, enfin Valéry, tous auteurs dont les textes de critique d'art étaient encore peu connus à l'époque. C'est à ce type d'écrivains qu'il reconnaîtra devoir le plus, confrontant ses émotions et ses préférences avec les leurs, pour trouver sa propre voie.

Leur lecture l'incite à devenir un habitué des musées, fort peu fréquentés à l'époque. A Paris, il arpente avec ses « copains » le Louvre, le musée Guimet, le musée Gustave Moreau et même le musée anthropologique et ethnographique du Trocadéro – dont le contenu, à l'époque, intéressait plutôt les ethnologues que les historiens d'art –, mais aussi les galeries, les

expositions où il découvre les quelques artistes contemporains qui garderont une grande importance à ses yeux, entre autres, Braque, Picasso, Derain, Chagall, Fautrier, Masson. Lui et ses amis mettent en commun leurs découvertes : ainsi, c'est Marcel Arland qui lui fait connaître Rouault. Il acquiert très tôt ce qu'on appelle « un œil » pour la qualité des œuvres, la capacité de distinguer innovants et suiveurs. Cette fréquentation passionnée de la peinture, partout où il peut en voir, va durer toute sa vie.

Il raconte en 1976, l'année de sa mort, deux épisodes décisifs de son adolescence. Après la mort de Degas, le 29 septembre 1917, eut lieu une exposition de l'atelier du peintre, qui présentait deux-cents œuvres. Malraux avait alors seize ans. Voici le récit qu'il donne dans son essai *L'Intemporel* :

« Après la mort de Degas, nous courûmes à l'exposition de son atelier ; plus vaste que toutes les rétrospectives qui lui ont succédé, elle nous enseignait sa langue mot par mot – ce à quoi je dus sans doute mon éblouissement inquiet devant les *Grandes danseuses vertes*. Je comprenais mal « ce que cela voulait dire », mais très bien que cela entraînât mystérieusement dans ma vie. Peu après, une petite salle du Louvre en rassembla les dernières acquisitions (...) Quelques chefs d'œuvre (...) se trouvaient côte à côte, la *Kermesse* de Rubens, le *Bœuf écorché* de Rembrandt et la *Pietà d'Avignon*, j'ai oublié les autres tableaux, mais non mon souffle coupé par le bondissement de ces cloches profondes qui s'accordaient dans mon cœur » (*OE*, V, p. 763). Il relate aussi son bouleversement d'adolescent devant *l'Adoration des Bergers* de Piero della Francesca, la *Maison de Vincent* de Van Gogh, qui ne cesseront de hanter ses écrits sur l'art.

Attiré par les réalisations des illustrateurs, il éprouve le désir de les connaître. Dès la guerre terminée, il rend visite en 1919, dans son atelier de Montmartre, au peintre et graveur grec Demetrios Galanis, puis au poète

et aquarelliste Max Jacob, moins pour les voir à l'œuvre ou par intérêt pour leur technique que pour discuter avec eux du sens de leur création.

*

Le deuxième trait original de cet apprentissage artistique de Malraux, c'est l'expérience concrète du maniement des images, de l'exploitation de leur éloquence suggestive. A 19 ans, en 1920, il entre au service du libraire-éditeur Simon Kra et de son fils Lucien comme « directeur artistique » et maquettiste des très modestes Editions du Sagittaire, pour publier des ouvrages illustrés à tirage restreint. Ce travail délicat consiste à marier, en quelque sorte, un écrivain – généralement un poète – avec un peintre dont le style et la sensibilité s'accordent au texte publié ; le jeune Malraux, fort de son expérience de chineur de livres rares, n'hésite pas à solliciter quelques grands talents de l'époque pour former ces duos de créateurs. Il édite ainsi, entre autres, *Cœurs à prendre* de Georges Gabory, illustré d'eaux-fortes de Galanis, *Etoiles peintes* de Pierre Reverdy illustré par André Derain, et *Dos d'Arlequin* de Max Jacob, illustré de gravures sur bois par Jacob lui-même. Il poursuivra ce type d'activité en fondant à son tour en 1926, avec son ami d'enfance Louis Chevasson, deux éphémères maisons d'édition de luxe, l'une baptisée *A la Sphère* et la suivante *Aux Aldes*. Il y fait paraître notamment *Orages* de François Mauriac, illustré par Coubine, *Le Roi Candaule* de Gide et *Odes* de Valéry, illustrées par Galanis.

Dans cette formation aux arts plastiques et à la pratique de l'image, deux hommes ont joué un rôle particulier : Max Jacob, qui était au centre d'un cercle de peintres et d'écrivains. Sa fréquentation, à partir de 1919, plonge Malraux dans le milieu des artistes qui, comme Apollinaire, avaient partagé à Montmartre, au Bateau Lavoir, les débuts de Picasso. Picasso marque durablement à ses yeux, comme aux yeux de tout le

groupe autour de Jacob et de Reverdy, un tournant décisif dans l'histoire de la peinture. La deuxième rencontre est celle du marchand de tableau Daniel-Henry Kahnweiler, que lui a fait connaître Max Jacob. Kahnweiler avait été au début du siècle à l'origine du succès des cubistes. Mais, parce qu'il était allemand, il avait dû quitter la France pendant la Première guerre mondiale. De retour à Paris, il rouvre sa galerie. Désirant faire travailler ses peintres en tant qu'illustrateurs, il demande à son ami Jacob de lui faire connaître de jeunes talents littéraires. C'est ainsi que Malraux publie en 1921, à 20 ans, son premier livre, *Lunes en papier*, un poème en prose illustré de gravures sur bois par Fernand Léger, un peintre déjà reconnu à l'époque. Dans la galerie de Kahnweiler et dans la résidence de celui-ci, à Boulogne, le jeune homme fait la connaissance d'un grand nombre d'artistes d'avenir. Il recherchera toute sa vie la compagnie de peintres originaux, allant souvent les voir dans leur atelier : on peut citer, parmi ceux dont il a suivi de près le travail, Léger, Juan Gris, Ensor, Chagall, Masson, Dali, Balthus, Dubuffet, Giacometti, Zao Wou-Ki, Le Corbusier qui fut aussi un peintre. Il entretiendra aussi avec plusieurs d'entre eux – dont Alexeïeff, Braque, Fautrier – une correspondance très amicale.

En 1922, Malraux donne son premier texte de critique d'art, où s'exprime déjà le comparatiste : c'est une préface au catalogue d'une exposition du peintre grec Galanis, dont il rapproche la peinture d'un poème de Valéry, et des primitifs italiens. Dans tous ses écrits sur l'art, il nous fera entendre ce dialogue des formes artistiques entre elles, que ce soit entre modes d'expression, entre cultures, entre civilisations.

En 1929, Malraux devient directeur artistique chez Gallimard. Il y poursuit son expérience d'éditeur de « livres de peintres » à tirage limité et réalise un grand nombre d'ouvrages en faisant appel à des artistes de grand talent comme Jean Fautrier. Beaucoup plus tard, il deviendra, au même titre que l'éditeur suisse Albert Skira,

un des pères en France du « livre d'art », destiné cette fois au grand public : il fonde chez Gallimard deux célèbres collections véritablement pionnières : « La Galerie de la Pléiade », qui publie de 1950 à 1957, et, avec Georges Salles, en 1960, « L'Univers des formes », qui continuera à publier jusqu'en 1997. Cette collection prestigieuse restera une référence pour la qualité de ses reproductions photographiques et de ses textes.

Enfin, cette évocation de l'expérience directe acquise par Malraux dans la pratique de l'image ne serait pas complète sans le rappel de son activité cinématographique : ce sera le film *Sierra de Teruel*, tourné sous sa direction en 1938-1939, libre adaptation de son roman *L'Espoir*.

*

La troisième composante importante de cette formation artistique a été ses voyages à travers le monde qui vont nourrir son œuvre. Le besoin de contact avec les œuvres d'art a été le mobile de cet éternel voyageur. En 1920, il collabore à *Action*, une petite revue d'avant-garde où l'a introduit Max Jacob, et il y rencontre celle qui va devenir son épouse, Clara Goldschmidt, une jeune allemande intelligente et cultivée qui y fait des traductions. Grâce à elle, il voyage : en Italie, il découvre les peintures florentine, siennoise, vénitienne de la pré-Renaissance et de la Renaissance, qui occuperont une place de choix dans ses écrits. Manifestant un goût plus marqué pour la couleur que pour le dessin, il admire à Venise la peinture du Tintoret. En Belgique, il approfondit sa connaissance de la peinture hollandaise. Les deux jeunes gens visitent ainsi les villes d'art d'Allemagne, d'Autriche, de Tunisie, de Sicile, de Grèce...

Mais des jeux malheureux en bourse, provoquant la ruine du couple, interrompent cette vie d'insouciant voyageurs.

*

On en arrive au quatrième volet de cet insolite apprentissage : Malraux décide de se lancer dans le commerce international de l'art, auquel l'avait un peu initié la fréquentation de Kahnweiler. Les arts primitifs ou exotiques passionnaient l'Occident. Malraux, qui avait lu Loti et bien d'autres récits de voyages lointains, prend ses informations à la source en consultant les ouvrages les plus spécialisés, comme *l'Inventaire descriptif des monuments du Cambodge* et les *Annales* du musée Guimet ; dans le *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, il a pu lire entre autres une étude datée de 1919 d'Henri Parmentier, chef du service d'archéologie de l'Ecole française, qui attire son attention sur le temple de Banteaï-Srey, au Cambodge, à peine exploré à l'époque. Il présente ainsi le projet à Clara, qui le raconte dans ses *Mémoires* :

« du Siam au Cambodge, le long de la Voie Royale qui va des Dangrek à Angkor, il y avait de grands temples, ceux qui ont été repérés et décrits dans l'Inventaire, mais il y en avait sûrement d'autres, des petits encore inconnus aujourd'hui (...). Eh bien, nous allons dans quelque petit temple du Cambodge, nous enlevons quelques statues, nous les vendons en Amérique, ce qui nous permettra de vivre ensuite tranquilles pendant deux ou trois ans » (1).

Le jeune homme s'arrange pour transformer en mission archéologique cette expédition au Cambodge. L'aventure, on le sait, se terminera mal, puisque Malraux est arrêté pour avoir prélevé des bas-reliefs au temple de Banteaï Srey. Il profite de son séjour forcé à Phnom-Pen et à Saïgon pour continuer à lire – des ouvrages spécialisés sur l'art Khmer, mais aussi des philosophes, en particulier Nietzsche dont il acquiert alors une réelle connaissance. Les informations qu'il recueille sur les arts de l'Asie du Sud-Est, leurs différents styles, l'état des

connaissances et des fouilles, la conservation des œuvres, ne lui servent pas seulement à devenir un spécialiste de la question, mais aussi à préparer sa défense au cours de longs démêlés judiciaires qui le retiennent assigné à résidence une année, jusqu'en novembre 1924. Il va pourtant retourner moins de deux mois plus tard, en janvier 1925, avec Clara, dans ce qui était alors l'Indochine française, où il reste encore une année. Il y fonde un journal, *L'Indochine*, qui interrompt sa parution à la suite de pressions des autorités locales, puis reparaît sous le titre *L'Indochine enchaînée*. Cet épisode va jouer un grand rôle dans son engagement politique et dans l'inspiration de ses trois premiers romans, *Les Conquérants* publié en 1928, *La Voie royale* en 1930, et *La Condition humaine* en 1933.

Mais son expérience du commerce de l'art ne s'arrête pas là. En 1929, nous l'avons dit, il est nommé directeur artistique chez Gallimard. Peu après, il fonde avec Antoine Gallimard la « Galerie de la NRF » : il est chargé de rechercher des objets pour organiser à Paris des expositions, surtout spécialisées dans l'art d'Extrême-Orient : il accomplit ainsi de fructueuses expéditions de plus en plus lointaines (Perse, Turquie, Afghanistan, Inde, Birmanie, Chine, Japon, Amérique du Nord où il aura ses premiers contacts avec les arts amérindiens...). La première exposition de la Galerie de la NRF, organisée par Malraux et consacrée à l'art gréco-bouddhique du Pamir, s'ouvre en janvier 1931.

*

Voilà donc pour cette formation, à la fois théorique, historique et très concrète, à tous les aspects des arts plastiques. Malraux, nous l'avons dit, ne publiera ses grands essais qu'à partir de 1947, mais il en a conçu le projet bien avant, en même temps qu'il a commencé à élaborer sa propre philosophie de l'art. Dans une lettre datée de janvier 1931, il confie au critique Edmond Jaloux son projet d'un essai, « une sorte de machin qui voudrait

être à l'esthétique, histoire de l'art, etc., ce qu'est *M. Teste* à la philosophie » (2). Dans ce fameux ouvrage, *Monsieur Teste*, paru en 1929, Paul Valéry veut reconsidérer la philosophie en se fondant sur des observations et des expériences strictement personnelles. Pour Malraux aussi, en matière d'art, il s'agissait, comme l'écrit Valéry, « d'y regarder en personne », de se fonder sur son instinct et sur ses propres émotions.

Ce projet fait son chemin, et si la question de l'art n'est pas encore abordée dans un livre qui lui soit entièrement consacré, elle apparaît déjà dans de nombreux articles de revue, dans des discours liés à l'activité politique qui absorbe Malraux dans les années 1930, et dans les romans qu'il publie avant 1939. Nous n'en donnerons ici que deux exemples. D'abord un discours intitulé « L'œuvre d'art », prononcé en juin 1935 au Congrès international des écrivains, au palais de la Mutualité à Paris, publié peu après dans *Commune*, la revue de l'« Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires ». En voici un passage :

« Lorsqu'un artiste du Moyen Age sculptait un crucifix, lorsqu'un sculpteur égyptien sculptait les figures des doubles funéraires, ils créaient des objets que nous pouvons appeler des fétiches ou des figures sacrées, ils ne pensaient pas à des objets d'art. (...) Un crucifix était là pour le Christ, un double était là pour un mort ; et l'idée qu'on pût les réunir un jour dans un même musée pour considérer leurs volumes ou leurs lignes, ils n'eussent pu le concevoir que comme une profanation ».

Cette même idée, avec le même exemple du crucifix, sera reprise en tête du premier volume de la *Psychologie de l'art* en 1947, puis de l'ouvrage qui sera remanié et enrichi en 1952 sous le titre *Les Voix du silence*. On voit que Malraux a déjà en 1935 l'intuition de ce qui sera un concept central de sa pensée sur l'art, celui

de métamorphose : le crucifix, qui est exclusivement au Moyen Age un objet sacré, est devenu aussi pour nous une œuvre d'art, voisinant avec d'autres œuvres auxquelles nous le comparons.

Un autre exemple, parmi beaucoup d'autres, peut être tiré du premier roman de Malraux, *Les Conquérants*, publié en 1928. Le héros, Garine, rend compte des impressions ressenties à la chapelle Sixtine :

« Je crois que la raison pour laquelle Michel-Ange me touche à tel point, c'est qu'il veut s'offrir et ne sait pas à quoi. Son art est bien peu chrétien, et de plus, il tend toujours vers quelque chose d'inconnu qui n'est ni un chef-d'œuvre ni Dieu, quoi qu'on en dise. (...) Il a besoin de se fuir, et ne sait pas où. (...) malgré sa vie désespérée, il est pour moi un triomphateur » (3).

Là aussi, on trouve l'esquisse de thèmes qui seront très présents dans *Les Voix du silence* : l'humanisation de l'art religieux et l'apparition de thèmes profanes à la Renaissance, et le mécanisme psychologique de la création, qui part d'un besoin de créer sans que l'artiste en perçoive clairement le sens ni l'aboutissement.

*

L'idée d'un essai sur l'art avait germé, nous l'avons vu, dès 1931, mais Malraux, absorbé par d'autres activités, n'en entreprendra l'écriture que six années plus tard. Sitôt après la parution de *L'Espoir*, il donne, entre la fin de 1937 et 1940, quatre longs articles à *Verve*, une toute nouvelle revue artistique et littéraire trimestrielle, publication de grand format, d'une exceptionnelle qualité tant pour les textes que pour les illustrations. Il ne s'agit plus, cette fois, de réflexions éparses et cursives. Les deux premiers de ces quatre articles sont annoncés comme les « premiers fragments » d'un essai dont Malraux donne déjà le titre, *Psychologie de l'Art*. On est entré dans la phase de réalisation. Dans ces textes

publiés juste avant la guerre, nous allons voir qu'on trouve déjà en germe les idées essentielles des grands écrits sur l'art.

La première, dans l'article du n° 1 de *Verve* (décembre 1937), est que l'artiste ne trouve pas sa matière première dans la vie, mais dans les œuvres des artistes qui l'ont précédé, et qu'il admire : « L'artiste ne se conquiert pas sur la vie, mais sur l'imitation ; toute création est, à l'origine, la lutte d'une forme en puissance contre une forme imitée ». Le génie créateur commence par l'admiration et l'imitation de maîtres que l'artiste s'est choisis, avant de prendre ses distances et de trouver « le son de sa propre voix ».

Le fragment suivant, où l'on perçoit l'influence de Nietzsche, porte sur la Grèce classique : rompant avec « l'ordre irréductible de la mort et des astres » des civilisations précédentes, la tragédie grecque acquiert un pouvoir libérateur, elle devient une réponse de l'homme au destin. Ce rôle de l'art comme défi lancé à la mort, dans un monde privé du secours de la foi, est un thème récurrent chez Malraux : une conception de la création à laquelle cet agnostique n'hésite pas à associer tout un refoulé théologique.

L'article publié dans le n° 2 de *Verve*, au printemps 1938, porte sur l'évolution de l'art italien, du byzantinisme à Giotto, dont il met en valeur le rôle majeur et la lignée. Malraux établit une relation entre l'évolution de la peinture et le changement spirituel qui a lieu à cette époque : l'exaltation de la couleur, le rendu de la profondeur chez Giotto marquent une humanisation de la foi, le moment où la chrétienté s'éloigne de la vision sombre et culpabilisante de saint Augustin et s'ouvre au message de saint François.

Le troisième article, publié à l'été 1938, constitue peut-être la présentation la plus organisée de la théorie de l'art de Malraux. Là encore, il est question du rapport de l'art avec le destin : la fonction de l'art, c'est de tendre « à

réduire les choses à la mesure de l'homme ou de ses rêves, à donner au monde une signification humaine – à détruire le destin ». La vie, écrit Malraux, « est plus forte que l'homme parce qu'elle est informe, multiple et autonome, parce qu'elle porte en elle ce que l'homme appellera chaos et destin. » A ces forces aveugles, l'artiste oppose ce que Malraux appelle un « système de significations », qui permet de dominer le chaos.

Nous ne nous étendrons pas sur la dernière contribution à *Verve*, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », parue en juin 1940. Elle traite des relations entre le cinéma et les autres arts, et sera reprise, largement remaniée, dans les essais d'après-guerre.

*

Malraux arrête toute publication sous l'Occupation, et c'est à partir de 1947 qu'il ramasse et synthétise ses réflexions sur l'art sous la forme d'essais où textes et reproductions se conjuguent. Il ne s'agit pas d'une tentative d'histoire de l'art, mais de l'approfondissement d'une interrogation personnelle sur le moteur et le sens de la création artistique. Entre 1947 et 1950, paraît la première trilogie annoncée avant la guerre (4), *Psychologie de l'art (Le Musée imaginaire, La Création artistique, La Monnaie de l'absolu)*. André Chastel, professeur d'histoire de l'art au Collège de France, écrira dans *Le Monde* en 1976, au moment de la mort de Malraux : « La guerre était à peine finie que le monde de la culture reçut le choc de *La Psychologie de l'art*, à laquelle il travaillait depuis toujours et qu'il annonçait depuis dix ans, sous la forme brillante, admirablement illustrée, difficile et impérieuse du *Musée imaginaire*. On a du mal à faire saisir trente ans après l'effet extraordinaire produit par cet ouvrage et ceux qui ont suivi. (...) toutes ces pages ont complètement transformé le discours sur l'art dans notre pays et peut-être dans le monde. »

Cette trilogie sera reprise et enrichie en un seul volume, *Les Voix du silence*, publié en 1951. Suivront deux

autres trilogies : *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* de 1952 à 1954, et *La Métamorphose de Dieux* de 1957 à 1976.

Pour compléter le récit de cette genèse intellectuelle, je souhaiterais évoquer rapidement les deux notions qui structurent la pensée de Malraux sur l'art et lui donne sa cohérence. D'abord celle de musée imaginaire – un terme qui fera fortune –, qu'il définit ainsi : « C'est l'ensemble des connaissances que nous apportent, outre les musées, les reproductions et les albums : au début du XXe siècle, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie. (...) Pour la première fois, le musée imaginaire ouvert sur la terre entière nous met en face de l'héritage plastique du monde ». C'est, écrit Malraux, un « lieu mental » qui délivre les œuvres de leur historicité : elles s'y présentent comme pures formes. Son existence a rendu possible la révolution de l'art moderne, et il est destiné à s'enrichir sans fin.

L'autre notion est celle de métamorphose, esquissée en 1922, exposée dans la deuxième partie des *Voix du silence* et omniprésente dans toute l'œuvre à partir de 1957. Elle s'entend dans un triple sens. C'est d'abord la transformation physique des œuvres sous l'effet du temps qui les décolore ou les brise : il faut accepter cette usure et ne pas essayer de rendre aux statues grecques leur aspect polychrome d'origine, car c'est en nous arrivant blanches, écrit Malraux, qu'elles ont « ordonné la sensibilité artistique de l'Europe ». La métamorphose, c'est aussi celle du regard que nous portons sur les œuvres du passé : ce regard est modifié par tout ce qui a été créé entre elles et nous. La métamorphose, enfin, est celle du sens des œuvres, transportées avec le temps dans des contextes spirituels et esthétiques très différents de celui de leur création. Triomphant du tragique inhérent à la condition humaine, les chefs-d'œuvre survivent de manière imprévisible et aléatoire à la disparition de ceux qui les ont créés.

Ces essais sur l'art sont eux-mêmes des œuvres d'art. Non seulement par leur qualité d'écriture, mais parce qu'ils créent un monde cohérent et profondément personnel. Malraux ne renie pas les apports des historiens d'art ou des grands critiques qu'il a lus, il les réaménage pour sa propre quête : celle de la permanence de l'homme à travers la création artistique, depuis les peintures préhistoriques jusqu'à l'époque contemporaine – l'éternel combat contre la mort.

- (1) *Le Bruit de nos pas II, Nos vingt ans*, 1986, Grasset & Fasquelle, p. 88.
- (2) Lettre appartenant au Fonds Doucet.
- (3) Avant-texte des *Conquérants, Œuvres complètes*, I, p. 150, var. c.
- (4) En 1947, il publiera un recueil, *Dessins de Goya au Musée du Prado*, dont la préface est l'amorce d'une réflexion que Malraux ne cessera d'enrichir.