



André Malraux. Situation et portrait de l'écrivain

COMMUNICATION DE ANDRÉ VANDEGANS
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 11 DÉCEMBRE 1993

Malraux appartient à une génération qui est venue à la conscience au lendemain de la première guerre mondiale, pour découvrir que les valeurs qui jusque-là avaient soutenu l'homme étaient mortes ou vermoulues. Nietzsche avait proclamé depuis longtemps la mort de Dieu et voici qu'à présent la notion d'homme, d'individualité, de personnalité commençait elle-même de s'effriter au milieu d'un grand délabrement de tous les mythes qui avaient pendant des siècles aimanté la conscience et la volonté.

Avide de nouveaux mythes et de nouvelles valeurs, cette génération va chercher un refuge dans l'action. Tantôt dans une suite incohérente de gestes purs et dépourvus de toute finalité autre qu'eux-mêmes ; tantôt dans des engagements plus concertés et qui tentent de rallier de grandes options contemporaines, exaltantes par le dynamisme qui les anime, rassurantes par les encadrements et par les fins précises qu'elles se donnent : fascisme, marxisme ; tantôt encore, mais le cas est plus rare, dans des tentatives de rendre vie à des mythes anciens dont les défenseurs de l'ancien régime gardent la nostalgie.

D'une manière générale, l'homme de la génération des années 30 est las du nihilisme dont l'homme qui avait eu vingt ans en 1920 s'était amèrement repu. Il refuse de s'y complaire. Il se détourne des abîmes fascinants d'un moi inquiet pour faire face au monde, pour affronter un destin nu et cruel dont un écran de valeurs tranquillissantes a cessé de le séparer, pour s'éprouver lui-même dans un dur

combat avec ce destin ; pour créer enfin des valeurs nouvelles. La génération de 1930 entend être énergique et même héroïque.

Dans un univers où il n'y a ni Dieu ni Christ et où toutes les valeurs s'effondrent, par conséquent tragique, le devoir est de prendre conscience de cette tragédie et de dresser contre les puissances menaçantes du monde et de l'homme toutes les forces que l'on peut rassembler en soi, dans un geste de défi ; puis, de reconstruire un monde cassé.

Deux aînés avaient déjà emprunté ces voies de l'action et de l'héroïsme dans la foulée que la guerre leur avait imposée : Drieu la Rochelle (1891-1944) et Montherlant (1896-1973).

Le premier eut très tôt le sentiment d'un désaccord profond entre l'homme et le monde et la volonté de le dépasser. Les années 30 allaient lui fournir un climat à la mesure de ses aspirations. Drieu demande au vingtième siècle de réunir ce que les temps ont séparé : le corps et l'esprit, la pensée et l'action, et cela dans une vie de risque et de création qui reliait l'individuel au collectif. Mais Drieu n'est pas exempt de faiblesses. Il tient par mille fibres à ce qu'il dénonce et n'a pas plus la force de le renier complètement que d'assumer parfaitement une condition héroïque.

L'œuvre de Drieu est bien, déjà, comme le sera celle de Malraux, une interrogation. Elle constate des divorces douloureux, des antinomies déchirantes. Mais elle ne répond à cette interrogation que par des affirmations insuffisantes. De *L'Homme couvert de femmes* (1925) à *L'Homme à cheval* (1943), en passant par *Rêveuse bourgeoisie* (1937) et *Gilles* (1931)¹, la création de Drieu met bien l'homme en question mais sans lui montrer finalement d'autres voies que celles conduisant à l'amour et à la mort, particulièrement au suicide. Il se tua après s'être engagé dans l'aventure fasciste à l'écroulement de laquelle ce héros, en définitive manqué, ne voulut pas survivre. L'art de Drieu se ressent en fin de compte des insuffisances de l'homme. Si la langue est chez lui précise et imagée, si le mouvement est nerveux, la composition est excessivement relâchée. L'écrivain n'a guère le souci de la distinction des genres et mêle plus qu'il n'est permis à la fiction des idées insuffisamment intégrées au tissu romanesque. Drieu vaut surtout par le ton, mordant, lyrique, qui toujours retient.

¹ Drieu est également l'auteur d'essais : *Le Jeune Européen* (1937), *Genève ou Moscou* (1928), etc.

Montherlant est d'une autre dimension. L'immédiat après-guerre l'avait vu poursuivant dans la paix l'idéal héroïque dont l'avait nanti le combat. On le vit bien aux prédications du *Songe* (1922) et des *Olympiques* (titre sous lequel furent réunis, en 1938, trois textes de 1924). Mais les *Fontaines du désir* (1927) et *La Petite Infante de Castille* (1929) témoignent déjà de la naissance d'un cruel scepticisme à l'égard des valeurs. Aussi bien les œuvres suivantes allaient-elles affirmer, dans un style d'ailleurs admirable de densité et d'éclat, une éthique assez peu satisfaisante.

Montherlant se souvenant de la leçon de Gide, mais l'appliquant, il est vrai, à la différence de son maître, à des expériences souvent dangereuses, nie que l'homme doive être quoi que ce soit de définitif, de construit. Il ne lui demande que d'entretenir en lui une constante disponibilité qui lui permettra d'épouser tour à tour les attitudes les plus diverses et les plus contradictoires. Le seul devoir sera de s'accomplir complètement en chacune d'elles. Montherlant évoque le plus souvent un idéal de grandeur, d'ascèse hautaine, de résistance ou de service absolu. Mais son fameux principe d'« alternance » lui a fait enseigner aussi l'égoïsme, la sensualité et même la muflerie ; cet autre idéal n'ayant de commun avec le premier que l'intensité avec quoi l'on nous recommande d'y sacrifier. Incontestablement, le moraliste n'a cessé de privilégier le goût du risque, de l'aventure, le mépris de la facilité, l'engagement. On ne saurait sous-estimer une telle prédication. Encore faut-il reconnaître qu'elle conduit souvent sur des routes incertaines et que l'attitude de Montherlant enveloppe quelque chose de concerté qui fait douter de son drame. Ce doute naît surtout devant son théâtre. L'authenticité de *Mors et vita* (1932), de *Service inutile* (1935) et des *Jeunes filles* (1934-1939), où l'auteur apparaît constamment, semble plus grande.

L'éthique de Montherlant s'exprime dans une langue admirable de netteté et de richesse. Le style, dense et parfois éclatant, cherche l'effet, — et le trouve parfois un peu trop. Il y a en lui quelque chose de monté qui peut déplaire et qui l'écarte, en tout cas, de la sobriété classique.

Tels sont les maîtres qui ont ouvert la voie aux militants de l'héroïsme dont il faut parler maintenant. Non sans avoir rappelé d'abord que la publication, par Bergson (1859-1941) des *Deux sources de la morale et de la religion* est de 1932 : le héros y est fortement et complètement dessiné. Il faut ajouter que les années trente marquent un significatif retour à Corneille : Jean Schlumberger signe *Plaisir*

à *Corneille* (1936) et l'auteur du *Cid* hante alors un Robert Brasillach (*Corneille*, 1938), un Roger Caillois, essayiste de qualité.

Les écrivains préconisent et pratiquent l'action. C'est l'heure des manifestes, des discours, des engagements politiques. Des revues de philosophie politique naissent et se placent sous d'illustres patronages : Nietzsche et Péguy pour *L'Ordre nouveau* ; Péguy encore et Léon Bloy pour *Esprit*. Tout le monde se dit révolutionnaire. On milite pour le fascisme (Drieu la Rochelle, *Gilles* ; A. de Chateaubriant, *La Gerbe des forces* ; Brasillach, *Les Sept Couleurs*) ; pour le marxisme (Aragon, Éluard, J.-R. Bloch, P. Nizan) ; pour une « révolution personaliste et communautaire » (E. Mounier). Tous entendent réagir contre le désordre contemporain.

Le Congrès international des Écrivains révolutionnaires tenu en 1935, à Paris, sous la présidence de Gide, fait le procès de la littérature d'analyse proustienne, traitée de produit de la conscience bourgeoise et accusée d'empêcher le développement de la vie héroïque. Il exalte au contraire la littérature révolutionnaire, particulièrement communiste, qui montre l'homme opposé aux formes naturelles du destin : le monde et l'injustice sociale. Il est vrai que les congressistes marxistes ou marxisants sont divisés : les participants français n'admettent pas unanimement que la Révolution doive être d'abord économique et puis morale ; ils entendent préserver les droits de l'intelligence critique et ne pas sacrifier ceux de la vie intérieure. Malraux est parmi eux.

Toute la littérature qui compte fait alors l'apologie de la virilité et de l'enthousiasme. C'est un signe, note Pierre-Henri Simon, que le jury Goncourt couronne successivement durant cette période *La Condition humaine* de Malraux, *Malaisie*, d'Henri Fauconnier, *Capitaine Conan*, de Roger Verceel, *Sang et lumière*, de Joseph Peyré, *Faux Passeports*, de Charles Plisnier, *L'Empreinte du Dieu* de Maxence Van der Meersch.

On peut rattacher à cette production les romans maritimes d'Édouard Peisson, et ceux d'alpinisme de Joseph Peyré.

Dans cette ambiance se sont développées les deux œuvres les plus importantes de l'entre-deux-guerres : celle de Saint-Exupéry et celle de Malraux.

Saint-Exupéry (1900-1944) nous a laissé quelques textes denses et brefs — si l'on excepte *Citadelle*, somme un peu verbeuse, où l'écrivain s'abandonne sans trop

de bonheur à l'exercice de la pensée spéculative pour lequel il était peu fait — qui constituent l'œuvre la moins gratuite qui soit. *Vol de nuit* (1932), *Terre des hommes* (1939), *Pilote de guerre* (1940) sont à peine des romans, au sens propre du mot. On ferait le même constat à propos de nombreuses fictions de l'époque. C'est qu'elles ont en commun de ne plus vouloir représenter le monde, mais de l'interroger, de poser des problèmes, d'esquisser des solutions. Il va de soi que cette nature du roman lui interdit d'épouser les formes classiques de la fiction narrative. Chez Saint-Exupéry, l'intrigue est ténue, les personnages manquent d'épaisseur et l'évocation est dépourvue d'ampleur. Le but de l'écrivain n'est pas là. Il entreprend très concrètement de dénoncer le savoir livresque, le raisonnement logique, et d'exalter, en contrepartie, la connaissance issue de l'expérience et de l'action utile qui nous rattache à la communauté humaine. Dans l'accomplissement de cette action réside celui de l'homme, quand il découvre le sens de ce qu'il fait. L'absurde, la question sur les fins disparaissent, pour Saint-Exupéry, dans l'apparition de ce sens.

L'œuvre, cependant s'attache à privilégier des tâches périlleuses où l'homme trouve ses plus hautes dimensions dans un sacrifice quotidien à des devoirs obscurs dont ne sortira aucune gloire tapageuse. Elle célèbre un héroïsme tranquille, obstiné, qui se voue au triomphe du courage humain sur les forces les plus acharnées du destin, dans le simple exercice d'un métier dépourvu de prestige.

Saint-Exupéry a donné une image admirablement convaincante de l'écrivain-homme d'action, chez qui l'action et l'œuvre sont consubstantielles et entretiennent un indissoluble rapport.

André Malraux allait en donner une autre. Je me bornerai ici à des caractéristiques générales de sa personne.

Chez Malraux, comme chez Saint-Exupéry, l'action et l'art sont étroitement unis, mais cette union peut sembler moins apparente parce que l'œuvre n'est pas née de l'exercice d'une profession.

Sans doute, on voit de prime abord que Malraux n'est pas un romancier du type réaliste et qu'il n'est pas allé en Indochine, par exemple, pour se documenter sur la jungle et en rapporter, ensuite, les matériaux nécessaires à *La Voie royale*. Mais on pourrait se demander si, consciemment ou inconsciemment, il n'a pas

tenté l'aventure, ne s'est pas engagé dans divers combats pour tirer finalement d'eux une œuvre qu'il estimerait supérieure aux actes qu'elle transpose.

En effet, chez Malraux, l'action est accomplie à des fins qui sont entièrement indépendantes de l'œuvre qui la cristallisera. Elle est toujours une réponse à une pression du destin, qui se manifeste sous diverses formes ; une tentation de s'éprouver devant ce destin et, si possible, de le vaincre.

L'œuvre constitue, ensuite, une prise de conscience plus profonde de l'expérience, une mise en forme de celle-ci et, par là-même, une nouvelle entreprise contre le destin puisqu'elle oppose à l'une de ces manifestations, — en l'occurrence l'effacement de l'homme, — un monument pratiquement indestructible, à tout le moins plus durable que son auteur : le livre.

Action et œuvre constituent donc deux gestes du même ordre, de même origine et situés sur le même plan.

Que l'action n'est pas menée en vue de la seule opération artistique, on en détient la preuve dans le fait que Malraux s'est dépensé maintes fois sans avoir tiré un livre de son effort.

Corrélativement, il a écrit des romans qui ne sont pas issus d'expériences directes, mais dont il n'avait pas moins le sentiment qu'ils étaient des manifestations de sa qualité d'homme en face du monde, des actes de domination de ce monde, des tentatives de donner cohérence et sens à ce qui avait les apparences de la confusion, de l'absurde, et que le temps allait engloutir.

Les buts de l'action malrucienne sont toujours les mêmes et se situent à la plus grande profondeur. L'action de Malraux, — et donc de son œuvre, — est dirigée contre les diverses particularisations du destin.

En revanche, les formes que cette action a prises au cours de sa carrière ont été différentes, en fonction de l'évolution de sa personnalité et des transformations qu'ont subies les réalités sur lesquelles Malraux appuyait son action.

C'est ainsi que dans sa jeunesse, avant qu'il eut rencontré le communisme, sa révolte a pris le visage de l'aventure solitaire : par exemple lors du premier voyage en Indochine (1923-1924). Par la suite, elle a épousé la Révolution parce que Malraux a été sensibilisé à l'oppression de l'homme par l'homme.

Si, par la suite encore, elle s'est dégagée de la révolution, ce n'est pas que Malraux ait cessé de privilégier les valeurs universelles qu'il avait, dans sa jeunesse,

substituées aux valeurs mortes ou mourantes des années 1920-1930. C'est parce qu'il a découvert que ces valeurs étaient reniées par les hommes en lesquels il avait mis sa confiance. Il n'a pas quitté le communisme parce qu'il avait changé lui, Malraux, mais parce que le communisme avait changé. Au reste, il n'y avait jamais adhéré complètement, et, dès 1935, année du *Temps du mépris*, le plus « communiste » de ses livres, il émettait des réserves à son propos. Les Soviétiques se défiaient d'ailleurs de lui autant qu'il se défiait d'eux : ils mettaient régulièrement ses livres à leur Index, à l'exception du *Temps du mépris*.

On a suspecté à bon droit la conviction marxiste de Malraux parce que cette conviction, considérée comme une acceptation totale de la doctrine et de ses implications, n'a jamais existé. Mais la réserve de Malraux à l'égard du marxisme doctrinal n'a jamais signifié la moindre complaisance à l'égard du fascisme. Les Russes ont, dès 1928, vu dans *Les Conquérants* un livre fasciste et l'ont interdit. Mais, dans le même temps, Mussolini interdisait la vente du livre en Italie.

Rien ne signifie davantage qu'il n'y a jamais de correspondance absolue entre la revendication de Malraux et un quelconque programme politique.

Malraux peut donner son appui à un programme : c'est alors qu'il y voit un moyen de réaliser, dans les limites permises à l'homme, les fins qu'il lui assigne.

Le passage de Malraux au gaullisme a pu surprendre. C'était oublier qu'au moment où il a eu lieu, le communisme n'était plus la gauche et que le gaullisme n'était pas la droite. C'était oublier que le communisme était devenu un nationalisme policier et que le gaullisme avait contribué au renversement du fascisme, qu'il entendait réaliser (et il l'a réalisé) la décolonisation et dégager la France (ce qu'il a fait) de la sujétion américaine. C'était perdre de vue que le chef de l'État se proposait de rendre à la Nation sa pleine dignité et sortir le pays de l'ornière où le maintenait un parlementarisme misérable, instable dont les jeux sans grandeur empêchaient le redressement français.

En 1945 puis en 1958, ce mouvement pouvait jouer aux yeux de Malraux le rôle qu'avait assumé le communisme avant 1939. Et cela dans la mesure où le gaullisme luttait pour la dignité de l'homme, où il cherchait à affirmer sa grandeur, à la dégager des compromissions et des mesquineries de la scène politique ; dans la mesure où il tentait de restaurer le prestige de la nation, — une idée que Malraux n'a jamais critiquée, fût-ce au temps de son compagnonnage avec le communisme.

On peut d'ailleurs fortement douter que Malraux ait donné à tous les aspects du gaullisme une égale adhésion. Il est certain que le gaullisme, pas plus qu'aucune autre doctrine, n'a résolu les problèmes qui hantent Malraux, parce que les plus profonds de ces problèmes sont hors des prises de n'importe quel système politique.

Aucun n'a le pouvoir d'éliminer la maladie, la vieillesse, la mort. Aucun ne peut faire que la crevasse qui sépare l'homme de l'ordre inhumain du monde soit comblée. Et c'est parce que cette crevasse ne peut être comblée que l'œuvre de Malraux est marquée d'un accent pessimiste.

Mais cette œuvre pessimiste est une œuvre salubre dans la mesure où elle nous donne conscience de notre condition et où elle nous engage virilement à ne pas l'accepter mais à la surmonter par un effort inlassable dans tous les domaines où elle peut être sinon vaincue, au moins améliorée.

L'optimisme est une niaiserie tant que la mort existera. Un artiste est plus grand de nous en persuader que de nous masquer le tragique de la vie, surtout qu'il nous enseigne, de surcroît, à tirer de la conscience que nous en prenons des signes de grandeur.

Ce que j'ai dit de Malraux a déjà largement fait comprendre que cet artiste est un écrivain d'idées, celles-ci étant évidemment incarnées dans des fictions. Malraux n'est nullement un philosophe : le choix même de son matériau, — le roman, — le prouve et, plus encore, la puissante incarnation de sa pensée. Cette pensée, qui se ramène à un petit nombre d'idées-forces, d'une importance d'ailleurs capitale, n'a rien de sectaire. Elle résout les problèmes sans jamais disqualifier d'autres solutions possibles à ces problèmes. Celles qui ont la préférence de Malraux se laissent aisément deviner. Mais l'artiste a eu la noblesse morale et l'habileté artistique de ne jamais les souligner. Aussi bien la volonté de prouver est-elle absente de ses romans bien que les convictions de l'auteur y transparaissent clairement.

Écrivain d'idées sachant incarner ses idées dans des fictions denses où ne manquent ni action, ni personnages bien vivants, ni atmosphère, Malraux a cependant donné, au fil de ses constructions romanesques, une place importante au développement indépendant des idées au cours, par exemple, de longues conversations entre personnages.

Ces conversations ont beau s'insérer habilement dans l'action et constituer un subtil contrepoint de celles-ci, il reste qu'elles grèvent parfois le roman et lui interdisent de répondre aux exigences tolérables de l'esthétique romanesque. Cette indépendance de la pensée au sein de la fiction révèle, de toute évidence, un type d'artiste particulier, qui possède d'ailleurs de nombreux représentants. Que l'on songe à Stendhal, à Balzac, à Hugo, à Barrès. Et, à l'étranger, parmi les écrivains contemporains, à Thomas Mann, à Robert Musil (qui est un cas extrême), à Aldous Huxley, à Alberto Moravia. Beaucoup de ces auteurs sont très différents de Malraux en ce que, chez eux, l'œuvre n'est liée à aucune action militante, mais ils ont en commun avec Malraux de donner, dans leurs romans, une place considérable au développement autonome des idées. À partir de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, l'ancêtre, sur ce point, a été incontestablement Dostoïevski.

Cette disposition de l'artiste le fait glisser très aisément vers l'essai et pas nécessairement en fin de carrière, à un moment où l'écrivain sentirait se tarir ses forces imaginatives. Malraux a écrit des essais dès ses débuts et il n'a jamais cessé d'en publier. La réflexion pure est incontestablement une pente de son génie.

Mais alors même que, chez lui, elle se développe entièrement hors de la fiction, elle demeure une pensée de poète. De même que les romans de Malraux sont constamment lestés de réflexions, de même sa réflexion possède des caractères qui la font ressortir à l'art et qui, soit dit en passant, la rendent parfois difficile.

Certes, chez Malraux, la difficulté naît souvent d'un défaut : l'écrivain est parfois obscur par incapacité d'être clair. Mais la difficulté peut surgir aussi du caractère proprement artistique de l'expression de la pensée, laquelle n'est jamais discursive mais procède par éclairs se succédant dans un ordre qui n'est pas celui de la logique, à coups d'ellipses déroutantes et d'images dont le référent est malaisé à découvrir. À cet égard, *La Tentation de l'Occident*, *D'une jeunesse européenne*, les préfaces à *Sanctuaire* et à *L'Amant de lady Chatterley*, l'essai sur Laclos et les travaux sur l'art sont très significatifs. Plusieurs critiques ont souligné l'hermétisme de certains de ces textes.

Les romans n'en sont pas toujours dépourvus non plus, notamment dans les parties où les idées s'épanouissent largement, et en raison même de la manière dont ces idées sont développées.

L'obscurité peut d'ailleurs se rencontrer ailleurs, au niveau de ce qu'il faut bien appeler conventionnellement l'intrigue : on suit parfois assez mal son déroulement. Souvenons-nous, par exemple, de la fin de *La Voie royale*, de passages de *La Condition humaine* et de *L'Espoir*. Malraux, grand visuel, ne fait pas toujours bien voir.

Mais là ne se situent pas les seules insuffisances du romancier : ses personnages manquent d'épaisseur : on se souvient mal de certains. Son univers est limité. Son style est insuffisamment diversifié et c'est trop souvent la voix de l'auteur que l'on entend.

Pour Malraux, ces insuffisances cessent d'en être si l'on reconnaît avec lui qu'il n'est pas un romancier au sens étroit et contestable du mot : ce que nous appelons un roman bien fait est simplement un roman qui répond à certaines normes esthétiques élaborées à partir d'un certain type d'œuvre : le roman psychologique de la dépendance de *La Princesse de Clèves*.

Malraux prétend appartenir à la catégorie des écrivains dominés par leur matière, emportés, submergés par elle, s'exprimant dès lors par des moyens qui ne sauraient s'accorder à ceux d'écrivains-artisans pour qui l'œuvre est moins une expression sauvage de l'homme qu'un objet détaché d'eux et auquel ils ont donné, en toute sérénité, les contours rigoureux, la structure équilibrée répondant à ce que l'on appelle les lois du genre choisi : et de citer Montaigne, Pascal, Dostoïevski et même Balzac, Shakespeare et les sculpteurs du tympan de Moissac. Il est bien vrai que les créateurs se séparent dans les deux familles distinguées par Malraux et que, par certains traits, il s'apparente à la première, — moins, peut-être qu'il n'a voulu le faire croire.

Il reste que les écrivains dominés n'ont fait bien souvent que substituer à un ordre classique régnant de leur temps un autre ordre et que ce nouvel ordre a garanti leur œuvre de l'obscurité.

Les exemples de Montaigne et de Pascal sont naturellement sans valeur. Mais Shakespeare et Dostoïevski, pour dominés qu'ils soient, sont clairs. Peu d'écrivains plus dominé que Diderot, qui est lumineux. Balzac en qui Malraux voit

avec raison un artiste dominé, n'en a pas moins créé la formule du roman représentatif moderne ; ses structures sont impeccables, ses personnages, d'une présence étonnante (quoi qu'en dise Malraux), son univers, prodigieusement étendu.

Il ne semble donc pas que la domination de l'écrivain doive conduire nécessairement aux insuffisances de Malraux. Elle peut entraîner la répudiation de schèmes jugés inadéquats mais n'empêche nullement la création de nouveaux schèmes ordonnateurs, en l'absence desquels, d'ailleurs, il n'y aurait pas d'œuvre d'art. Et Malraux lui-même, tout dominé qu'il est, a donné volontairement à ses fictions d'authentiques structures. Mais elles apparaissent mal, toutes réelles qu'elles sont.

Si ses personnages ont une faible présence, c'est moins que la domination de l'artiste conduite à créer de tels personnages qu'en raison de l'incapacité relative de Malraux à se dédoubler en de nombreuses créatures. Dostoïevski est dominé et cependant Raskolnikov et Muiskhine ont de l'épaisseur.

On ferait la même remarque à propos de l'étendue de l'univers romanesque de Malraux en l'opposant à celui de Dostoïevski et de Tolstoï.

En fait notre écrivain s'apparente plus au poète qu'au vrai romancier, même si l'on admet, comme il le faut d'ailleurs, qu'il n'y a pas qu'un seul type de romancier (Flaubert, par exemple) ou de roman authentique.

L'œuvre romanesque de Malraux exprime essentiellement une personnalité, la sienne, à travers des fictions dont la structure, d'ailleurs réelle, s'impose le plus souvent assez mal ; par le moyen de personnages relativement peu individualisés, qui parlent souvent la langue de l'auteur. Ces fictions mettent en scène un univers limité et elles explicitent des thèmes peu nombreux : univers et thèmes obsessionnels de l'auteur. Elles les développent dans un style souvent rapide, haletant, elliptique où la plus profonde et parfois la plus obscure abstraction se mêle au cortège d'images frappantes mais parfois déconcertantes : un style qui, en plus élaboré, est celui-là même de la conversation de l'auteur.

Ces caractéristiques empêchent certainement son œuvre romanesque de se situer au tout premier rang.

Mais elles lui donnent un accent poétique de la plus haute qualité. Cette œuvre qui exprime si fortement son auteur est d'un *ton* incomparable. On y entend

une voix virile, tourmentée mais dure, sachant d'ailleurs se plier, occasionnellement, aux accents de la tendresse ou s'élever au grand chant lyrique de la déploration ou de l'exaltation.

Cette voix suscite des scènes poignantes d'horreur ou de grandeur qui ne s'effacent plus de la mémoire. Davantage qu'un évocateur d'hommes, qu'un bâtisseur d'intrigues, Malraux est un admirable peintre de scènes : la marche contre les Moïses dans *La Voie royale*, la scène du préau dans *La Condition humaine*, la descente des aviateurs blessés dans *L'Espoir*, l'attaque des gaz dans *Les Noyers de l'Altenburg* comptent au nombre des plus grandes pages de la littérature universelle.

Le style, en dépit des défauts que j'ai soulignés, relève d'un art exemplaire. Cet art est d'ailleurs varié. Tantôt dépouillé jusqu'à la sécheresse et servant alors parfaitement une signification où s'enferme un désespoir dur et stoïque, il peut s'enrichir et se déployer au point de rappeler les incantations magiques du plus souverain Chateaubriand.

Mais dans l'un et l'autre cas il s'agit d'un art de poète, c'est-à-dire essentiellement fondé sur la suggestion, l'ébranlement de la sensibilité.

Cet art de poète est mis au service non d'une prédication (ce qui serait d'ailleurs impossible) mais d'une exaltation. Une exaltation de l'âme vers un idéal de dignité, de liberté, de fraternité, d'amour, de grandeur.

Malraux, grand poète de la noblesse humaine, grand artiste du verbe, s'inscrit dans la tradition cornélienne de la France. Il a sa place au panthéon des classiques de notre langue.

Copyright © 1993 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

André Vandegans, *André Malraux. Situation et portrait de l'écrivain* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1993. Disponible sur : < www.arlffb.be >