



André Malraux

Écrits sur l'art

II

(Œuvres complètes, V)

VOLUME PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION
D'HENRI GODARD,
AVEC LA COLLABORATION
D'ADRIEN GOETZ, MONCEF KHÉMIRI
ET FRANÇOIS DE SAINT-CHERON

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE

nrf

ANDRÉ MALRAUX

Écrits sur l'art

II

(Œuvres complètes, V)

VOLUME PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION
D'HENRI GODARD,
AVEC LA COLLABORATION D'ADRIEN GOETZ,
MONCEF KHÉMIRI ET FRANÇOIS DE SAINT-CHERON

nrf

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 2004, pour l'ensemble de l'appareil critique.
*Les mentions particulières de copyright figurent
au verso des pages de faux titre.*

Pour les illustrations, voir p. 1771.

LA MÉTAMORPHOSE DES DIEUX

LE SURNATUREL



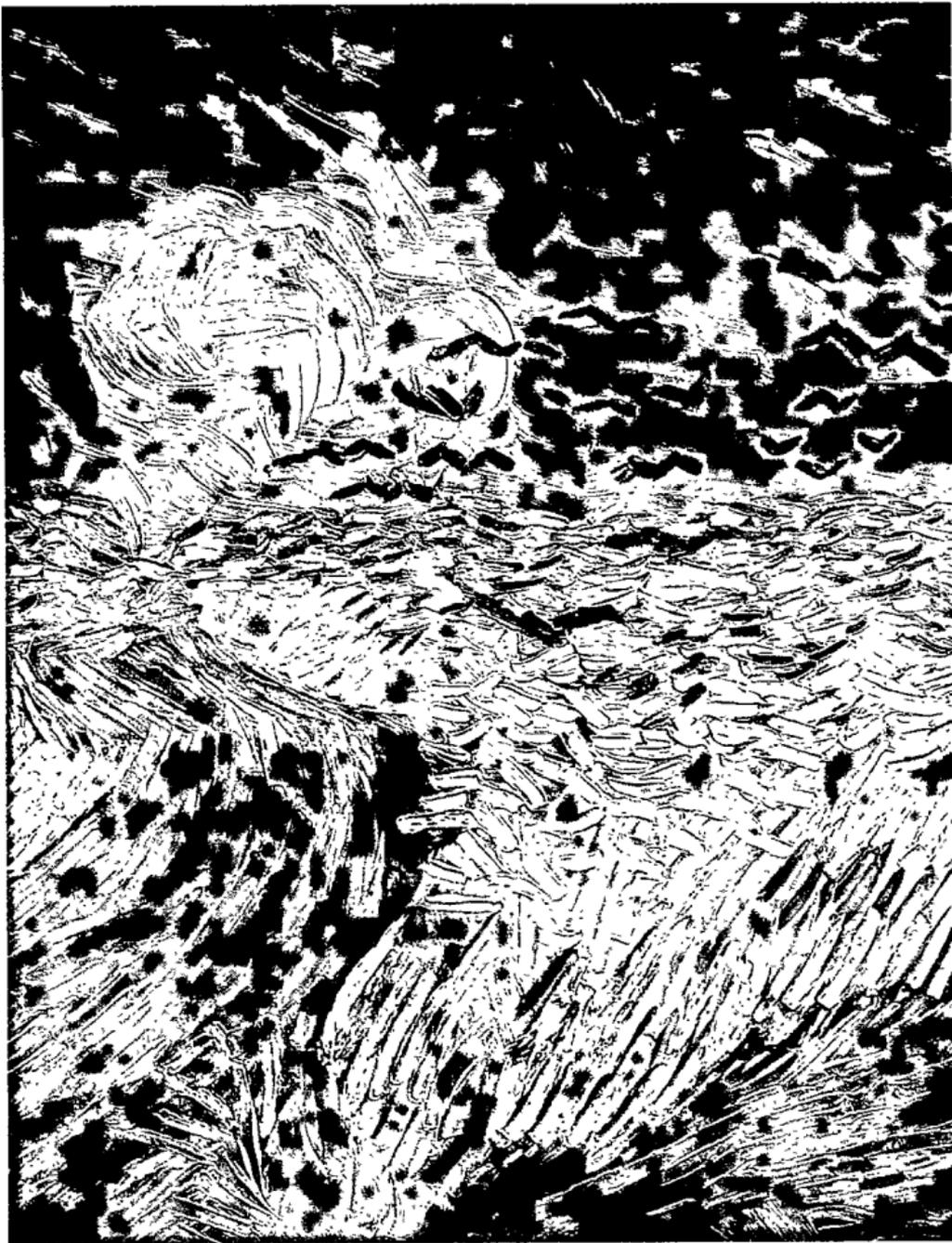


1. Frontispice. Évangélaire d'Ebbon. Saint Jean. IX^e siècle.

© André Malraux, 1957, pour l'ouvrage publié
sous le titre « *La Métamorphose des dieux* ».
Éditions Gallimard, 1977, pour la nouvelle édition revue et corrigée.

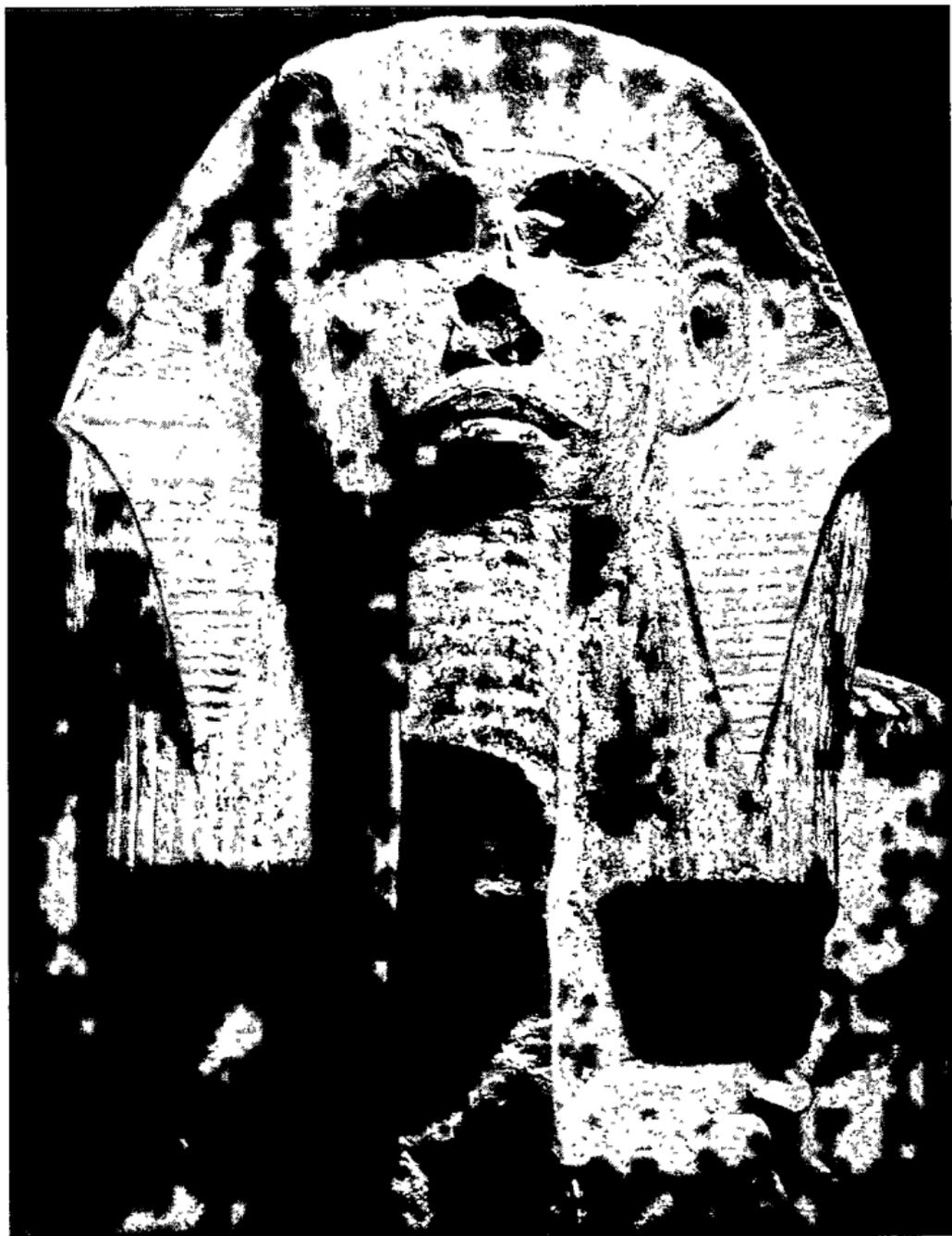
Je puis bien, dans la vie et dans la peinture, me passer du Bon Dieu. Mais je ne puis pas, moi, souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie : la puissance de créer.

VAN GOGH¹.



2. Van Gogh. Champ de blé aux corbeaux (détail). 1890.

INTRODUCTION GÉNÉRALE
À « LA MÉTAMORPHOSE DES DIEUX¹ »



3. Saqqara. Le Pharaon Djoser. 2800-2700 av. J.-C.

Qu'une nouvelle ère commence, et que sa peinture soit née vers 1860, nul ne l'ignore plus^a. Mais qu'avec elle commence un passé de l'art sans précédent, à peine en avons-nous pris conscience. L'art a cessé depuis longtemps d'être ce qu'il fut dans l'Orient ancien, dans la chrétienté, l'Asie, l'Amérique « médiévales¹ », et même en Grèce. Nous ne voyons plus en lui la parure de la vie qu'y virent des esthétismes successifs². Le sentiment que nous éprouvons devant la *Pietà* d'Avignon et les derniers Titiens; Vélasquez et Rembrandt; Moissac, Ellora et Long-men; les archaïques grecs, telles statues mexicaines, néo-sumériennes ou égyptiennes, s'exprimait mal par des termes liés à l'idée de plaisir — fût-ce le plaisir de l'œil³ — ou à l'idée traditionnelle de beauté. Les figures du *Portail royal* de Chartres, les effigies de Gudéa, n'ont évidemment pas été créées pour la délectation⁴, et le sentiment qu'elles nous inspirent lui est fort étranger. Les hommes pour qui l'art existe⁵ — auxquels on donne encore le singulier nom d'amateurs, parce que notre civilisation n'a pas trouvé le leur — ne s'unissent point par leur raffinement ou leur éclectisme, mais par leur reconnaissance du mystérieux pouvoir qui, transcendant l'histoire grâce à des moyens qui ne sont pas ceux de la « beauté », rend *présentes* à leurs yeux telles peintures préhistoriques dont le mot magie n'explique nullement les formes, les statues sumériennes dont ils ne connaissent guère que les noms, et la *Dame d'Elche*, dont ils ignorent tout.

Que figurer les dieux ait été pendant des millénaires la raison d'être de l'art, on le savait. Distraitement. Mais la première civilisation agnostique, ressuscitant toutes les autres, ressuscite les œuvres sacrées. Et avec le domaine illimité où l'art roman se mêle à ceux de l'Orient ancien, des empires d'Asie et d'Amérique installés dans un Moyen Âge éternel, des continents sans ères, paraît l'énigme du pouvoir qui unit pour nous dans une présence commune les statues des plus anciens pharaons et celles des princes sumériens, celles que sculptèrent Michel-Ange et les maîtres de Chartres ; les fresques d'Assise et celles de Nara, les tableaux de Rembrandt, de Piero della Francesca et de Van Gogh — ceux de Cézanne et les bisons de Lascaux¹.

Imaginons qu'un démon-gardien² (en forme de chat), lorsque Baudelaire vient d'achever *Les Phares*³, lui dise : « Voyons un peu », et l'introduise dans *notre* Louvre.

Baudelaire est d'abord stupéfait⁴ de la place prise par la sculpture — qu'il tient, comparée à la peinture, pour « un art de Caraïbes⁴ ». Son propre Louvre est encore un musée d'antiques ; au British Museum, les marbres du Parthénon font figure d'archaïques ; la *Victoire de Samothrace* n'est pas encore découverte⁵. Sans doute, il a parlé « d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne ou ninivite) et qui dérive du besoin de voir les choses grandement » ; c'est en marge d'une étude sur Guys⁶, et jamais il ne s'est référé avec quelque détail aux œuvres qui montrent cette barbarie ; il célèbre seulement Michel-Ange et Puget. Que ni Viollet-le-Duc⁷ ni Victor Hugo⁸ ne nous égarent⁹ : les restaurations du premier suffisent à prouver que le gothique était alors une dépendance de l'archéologie, et l'art de sa sculpture, lettre morte. La résurrection de celle-ci, comme celle de l'égyptienne, en suit l'étude de près d'un siècle : jamais Baudelaire n'a cité Chartres.

Dans les salles de peinture, il constate avec joie la disparition d'un italianisme et d'un académisme qu'il a dédaignés, la promotion de Delacroix, la gloire de Goya ; mais lit-il sans surprise, sous une *pietà* découverte après sa mort à Villeneuve-lès-Avignon¹⁰ : « Ce tableau est parfois cité comme l'œuvre la plus importante de la peinture française » ? Ni Giotto, ni Van Eyck ne figurent dans *Les Phares*... La place des tableaux chassés de son Louvre n'est

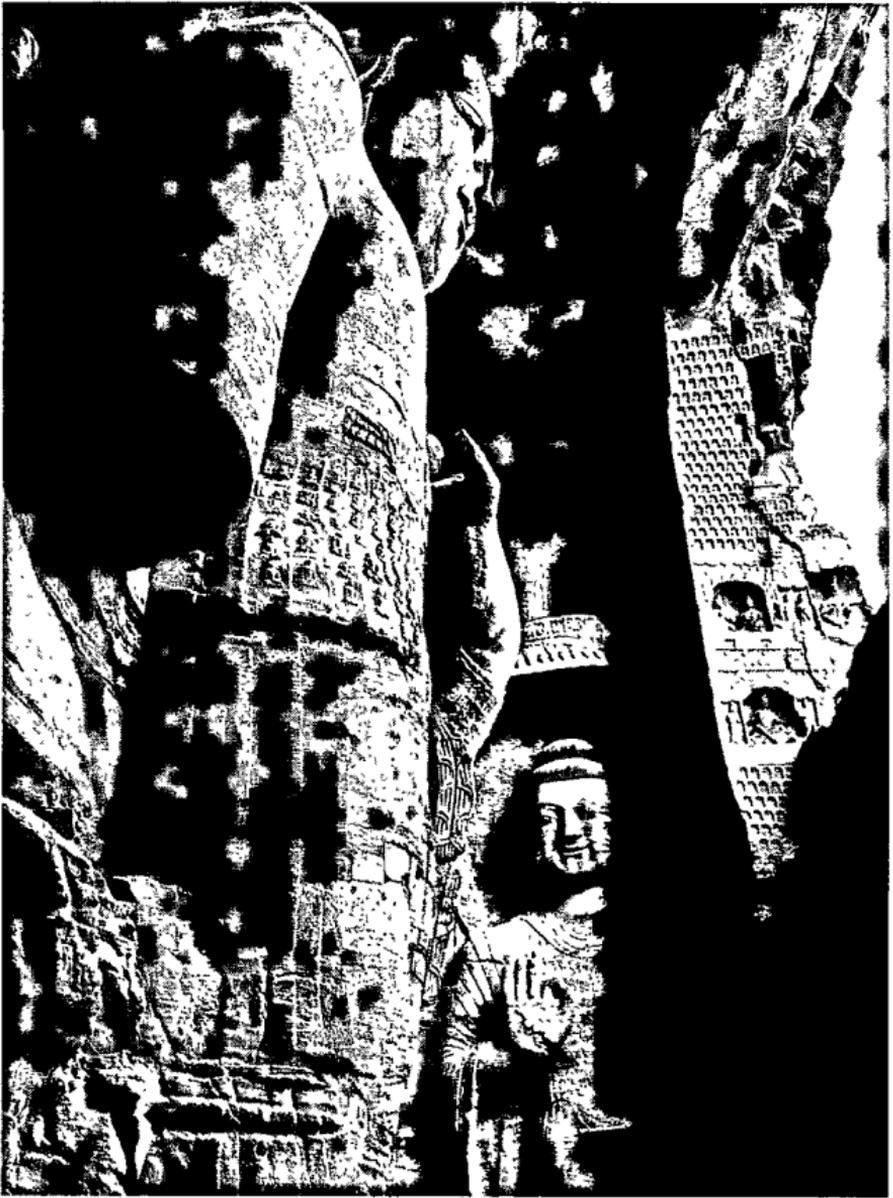
pas occupée dans le nôtre par un éclectisme triomphant, comme on le prophétisait à l'envi ; elle l'est par la prolifération presque exclusive des tableaux qu'on accrochait dans l'antichambre : les primitifs, qui s'accordent à la sculpture ressuscitée.

Et si, au sortir du vrai musée, le démon-gardien évoque le Musée imaginaire, alors, depuis les mosaïques de Ravenne jusqu'à Grünewald, depuis les Rois de Chartres jusqu'aux figures océaniques, notre temps apparaît à Baudelaire comme celui de l'invasion du musée par un art qui n'était pas sa propre fin¹.

Le sens du mot art a changé lorsqu'il a cessé de s'appliquer d'abord à des œuvres destinées à susciter l'admiration, comme le monde de l'art a changé lorsqu'il a cessé d'être seulement celui de telles œuvres ; lorsque s'y sont introduites celles qui exercent sur nous une action manifestement étrangère au dessein de leur créateur. Notre monde de l'art, c'est le monde dans lequel un crucifix roman et la statue égyptienne d'un mort peuvent devenir des œuvres présentes. Delacroix les tenait pour des curiosités supérieures ; bien qu'il ait passé des mois chez George Sand, à côté de l'église de Nohant-Vicq, il n'a pas moins ignoré l'art roman que Baudelaire² — et même Cézanne. Aucune civilisation, avant la nôtre, n'a connu le monde de l'art créé par les artistes pour qui l'idée d'art n'existait pas.

Si l'entrée en scène de milliers d'œuvres religieuses que nul n'avait admirées ensemble, que nul n'admirait il y a un siècle, met en question l'art tel que le concevaient Delacroix, Baudelaire et Wagner, mais aussi Taine et Marx³, c'est que les arts sacrés (comme le nôtre, auquel leurs formes semblent apporter une inépuisable et mystérieuse légitimation) récusent ou dédaignent la soumission des images au témoignage de nos sens. Pour les sculpteurs de Moissac comme pour ceux d'Ellora, pour les fresquistes d'Ajanta comme pour les mosaïstes de Byzance, apparence et réalité ont la même signification : toute réalité humaine est apparence au regard du monde de Vérité que leur art a pour objet de manifester ou de suggérer.

Aussi longtemps que les valeurs fondamentales de l'art avaient été limitées à celles des arts classiques et baroques ou confondues avec elles, cette récusation avait été inintelligible. On l'attribuait à la barbarie de la société pour laquelle travaillaient les artistes, à leur fidélité à des modèles



4. Chine. Grottes de Yun-kang. 450-535.

vénérables mais maladroits (fidélité par laquelle Léonard de Vinci définissait l'art byzantin¹), à leur maladresse surtout². Lorsque l'on cessa de l'attribuer dédaigneusement à celle-ci, on l'attribua respectueusement à l'accord des figures avec l'architecture — avec *une* architecture, car les statues baroques de Venise ne sont pas moins accordées à la leur que les romanes. La statue-colonne se fût dégagée peu à

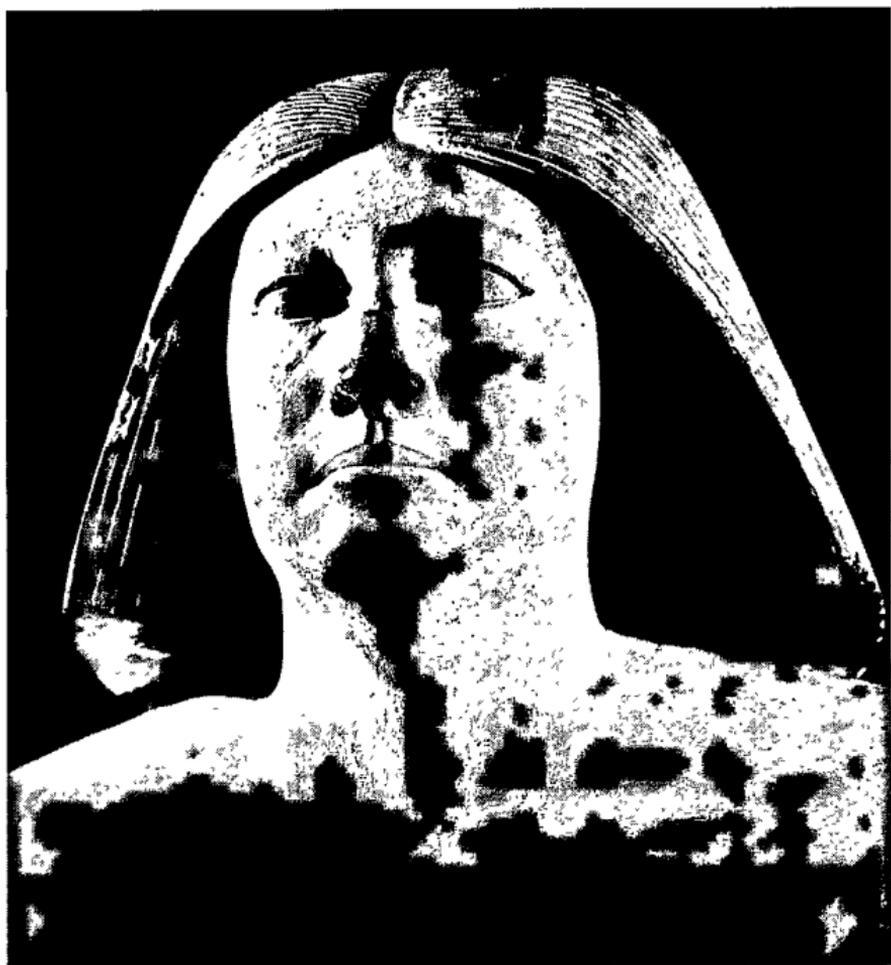
peu de la colonne. Mais les plus célèbres statues-colonnes, celles de Chartres, ne viennent pas des colonnes, elles viennent des statues de Toulouse moins étirées qu'elles¹; et l'allongement des statues ne suit point l'ascension de l'architecture gothique. Nous l'avons retrouvé, au contraire, dans tels bronzes étrusques, dans ceux des Wei, dans les bas-reliefs sculptés à flanc de montagne depuis l'Afghanistan jusqu'au Pacifique. Comment légitimer par un primat de l'architecture la sculpture africaine dont la découverte suivit celle de la sculpture asiatique? Et que doivent à l'architecture les cavernes d'Ellora²? Dans maints temples de l'Inde, les figures précèdent la construction, élevée pour elles. Les sanctuaires bouddhiques de la Route de la Soie ne sont pas des édifices, mais des grottes; et la sculpture y répond si bien à la montagne, que les labyrinthes abandonnés du Gobi, comme les grottes-musées de Yun-kang, imposent aujourd'hui encore aux Occidentaux une présence surnaturelle. Les sculpteurs ne les peuplent pas plus par quelque inspiration divine que les mosaïstes byzantins ne peuplent par elle leurs églises: si trouble que soit l'évolution de la sculpture en Asie, le génie y est, comme partout, conquis sur des formes. Mais aucune puissance, pas même celle de la matière, ne pèse autant sur l'œuvre que l'esprit de cette obscurité impérieuse dans laquelle paraissent les dieux — dans laquelle l'homme s'efface, se transfigure ou se prolonge... Les figures sacrées s'accordent au temple par un lien plus profond que celui de la soumission à l'architecture: comme l'architecte, le sculpteur restitue aux divinités souterraines, et d'abord à l'absolu, une ombre désinfectée de l'apparence.

Le mot architecture nous suggère d'abord des façades ou des monuments isolés, sans doute parce que les colonnes et les frontons classiques nous sont aussi familiers que nos rues. Mais les maîtres d'œuvre médiévaux ne donnaient pas à la façade de leurs cathédrales engagées dans la ville, la prééminence que nous lui attribuons. Aussi rigoureusement gouvernée que l'architecture grecque, celle des cathédrales l'est « de l'intérieur »; l'Occident a connu lui aussi l'ordonnance du vide³, l'architecture millénaire dont l'objet est moins de construire des palais divins que de créer des lieux hantés des plus hautes présences, dont ils appellent les formes. Et quand le génie des architectes s'exerce à capter le mystère, peu importe qu'ils creusent le sanctuaire

qui enveloppe l'homme de nuit, élèvent la nef chrétienne dans laquelle Dieu l'accueille, ou dressent le piédestal cyclopéen qui l'entoure d'étoiles.

Peut-être le pouvoir qu'ont certaines figures de diviniser l'espace, n'est-il proclamé en aucun site avec plus de force qu'à Gizeh¹, où quelques-unes des plus anciennes se sont attaquées à l'immensité. Il suffit de les regarder à contre-sens pour qu'elles deviennent illisibles, pour que le sphinx ne soit plus qu'un gigantesque porte-couteau ; la photographie n'en a pas transmis l'accent, car il est difficile de les photographier à l'heure où elles prennent leur pleine signification. Mais lorsque, venant du village et non de la route, on voit la nuit s'abaisser derrière elles, les ruines du Temple Privé dressent au premier plan les découpures déjà noires de leur chaos ; les murs des hommes se confondent avec les blocs de toujours dans le poudroïement du dernier soleil². On ne voit pas les pattes énormes du sphinx. Là-haut, suspendue sur des crevasses de Thébaïde, la tête surgit, sans corps, le cou remplacé par la masse rocheuse ; elle-même rocher auquel l'homme de la première civilisation a imposé son image avec un solennel orgueil³. La dégradation, en poussant ses traits à la limite de l'informe, leur donne l'accent des pierres-du-diable⁴ et des montagnes sacrées ; les retombées de la coiffure encadrent comme les ailes des casques barbares, la vaste face usée qu'efface encore l'approche de la nuit. Sa ruine dominatrice devient un contour d'hiéroglyphe, un signe trapézoïdal sur le ciel encore transparent⁵. Dans l'ombre de la grande pyramide, les ramages des derniers rayons diluent un sphinx plus grand encore. Au loin, la seconde pyramide ferme la perspective et fait du colossal masque funèbre, le gardien d'un piège dressé contre les vagues du désert et contre les ténèbres. C'est l'heure où les plus vieilles formes gouvernées retrouvent le chuchotement de soie par lequel le désert répond à l'immémoriale prosternation de l'Orient ; l'heure où elles raniment le lieu où les dieux parlaient, chassent l'informe immensité, et ordonnent les constellations qui semblent ne sortir de la nuit que pour graviter autour d'elles.

Pourtant ni les dieux, ni le cosmos, ni la mort, ne suffisent à emplir la voix profonde qui unit le désert aux étoiles, comme ailleurs le flamboïement de la grande forêt au soleil de midi, les vallées emplies du ululement désespéré des singes à la naissance du jour⁶, l'infini des moissons



5. Saqqara. Rénéfer. Vers 2500 av. J.-C.

chinoises à la sérénité du ciel, les cavernes magdaléniennes aux profondeurs de la terre. La puissance apparue ici dans sa pureté désertique reparaitra dans toutes les civilisations anciennes, dans les églises romanes et même dans les cathédrales⁴. Qu'y a-t-il donc de commun entre la communion dont la pénombre médiévale emplit les nefs, et le sceau dont les ensembles égyptiens ont marqué l'immensité : entre toutes les formes qui captèrent leur part d'insaisissable ? Elles imposent la présence d'un autre monde. Pas nécessairement infernal ou paradisiaque, pas seulement monde d'après la mort : un au-delà présent. Pour toutes, à des degrés divers, le réel est apparence ; et autre chose existe, qui n'est pas apparence et ne s'appelle pas toujours

Dieu. L'accord de l'éternelle dérive de l'homme avec ce qui le gouverne ou l'ignore, leur donne leur force et leur accent : la coiffure du sphinx s'accorde aux pyramides, mais ces formes géantes montent ensemble de la petite chambre funéraire qu'elles recouvrent, du cadavre embaumé qu'elles avaient pour mission d'unir à l'éternité¹.

Car la sculpture égyptienne rejoint l'éternité de la mort comme celle des constellations — bien que les statues et les bas-reliefs de l'Ancien Empire aient dû s'accorder à la cellule obscure des mastabas², et le sphinx au désert — dès que nous oublions l'accent que le christianisme a imposé à la mort. Funéraire, l'art égyptien est rarement funèbre³ : il n'a ni squelettes ni transis. Mais depuis que nous avons cessé de faire de ses tombeaux des sépulcres, nous tendons à en faire des maisons de campagne de l'au-delà ; à voir, dans les momies, un peuple enseveli avec ses jouets de glaise ou d'or — une enfance sans fin. Pourtant cette campagne est l'éternité, le temps de ce qui n'est pas l'homme, non le plus long temps des hommes. L'art égyptien ne tente pas de fixer ce qui fut, comme les bustes romains : il fait accéder le mort à l'éternel comme l'art byzantin fait accéder l'empereur vivant au sacré. Il crée les formes qui accordent celles de la terre à l'insaisissable du monde souterrain, selon le maât, loi de l'univers : il fonde l'apparence en Vérité.

Nous connaissons les civilisations mésopotamiennes plus mal que celle de l'Égypte. Sumer ignore la voix obscurément persuasive que trouve Memphis dans le grand nombre d'œuvres que nous en possédons, dans leur hiérarchie, leur cohérence et leur continuité. Ses ziggurats sont en poussière, son âme est semblable aux plaques d'or écrasées qui furent des fleurs tremblantes sur la coiffure de la reine Subad⁴, dans la chambre funéraire où le départ du dernier vivant est marqué par ses pas dans l'argile. Joyaux dans une fin de préhistoire, reines qui louent sur la harpe les constellations de Chaldée entre des astrologues aux jupes de plumes, guerriers peaux-rouges de la stèle des Vautours sous l'étendard de nacre et de bitume : c'est encore l'odeur égyptienne du sable, c'est déjà l'odeur assyrienne du sang. Les figurines prédynastiques à tête de serpent viennent de ténèbres plus menaçantes que les monstres lisses de l'Égypte. Du moins savons-nous, de ceux qui sculptèrent les yeux de fourmi des Fécondités, les sauvages



6. Lagash. L'Architecte au plan. XXII^e siècle av. J.-C.

figures d'Ashnunnak et l'admirable tête d'hypnose de Warka¹, qu'ils furent aussi de ceux dont la vocation peupla l'insaisissable. Aux animaux de la préhistoire, le dompteur de fauves sumérien, avant l'Égypte peut-être, a opposé un visage presque humain; et la *Grande chanteuse*² vient du fond du temps avec son corps de Vénus des cavernes et sa tête d'oiseau hagard³. Bientôt, à Lagash, un sculpteur de génie dressera l'homme en face de la confusion universelle en l'accordant au cosmos souverain de ses astrologues. Chaque *Gudéa assis*, bien qu'il ne décore aucune architecture, est homme-ziggurat. Les mains⁴ aux doigts perpendiculaires,

tion, 1278. Le travail de l'écriture. Étude de l'Introduction générale à *La Métamorphose des dieux*, 1280.

<i>La Bibliothèque d'André Malraux</i>	1291
<i>Note sur le texte</i>	1307
Tableau des dossiers d'archives de <i>La Métamorphose des dieux</i>	1311
<i>Notes et variantes</i>	
LE SURNATUREL	1324
L'IRRÉEL	1399
L'INTEMPOREL	1453
<i>Appendice</i>	1509
<i>Préfaces, articles, allocutions (1955-1976)</i>	
<i>Note sur le texte</i>	1516
<i>Notes et variantes</i>	1517
<i>Index-répertoire</i>	1555
<i>Tables analytiques</i>	1725

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE

Ce volume contient :

LA MÉTAMORPHOSE DES DIEUX

LE SURNATUREL

L'IRRÉEL

L'INTEMPOREL

Appendice

I. CHAPITRE RETRANCHÉ DE « L'IRRÉEL »

II. FRAGMENTS D'ÉTATS ANTÉRIEURS

Préfaces, articles, allocutions
(1955-1976)

Introduction

par Henri Godard

Chronologie (1955-1976)

par François de Saint-Cheron

Avertissement

Notices, notes et variantes

Répertoire-index

par Adrien Goetz,

avec François de Saint-Cheron

et la collaboration

de Christophe Parant