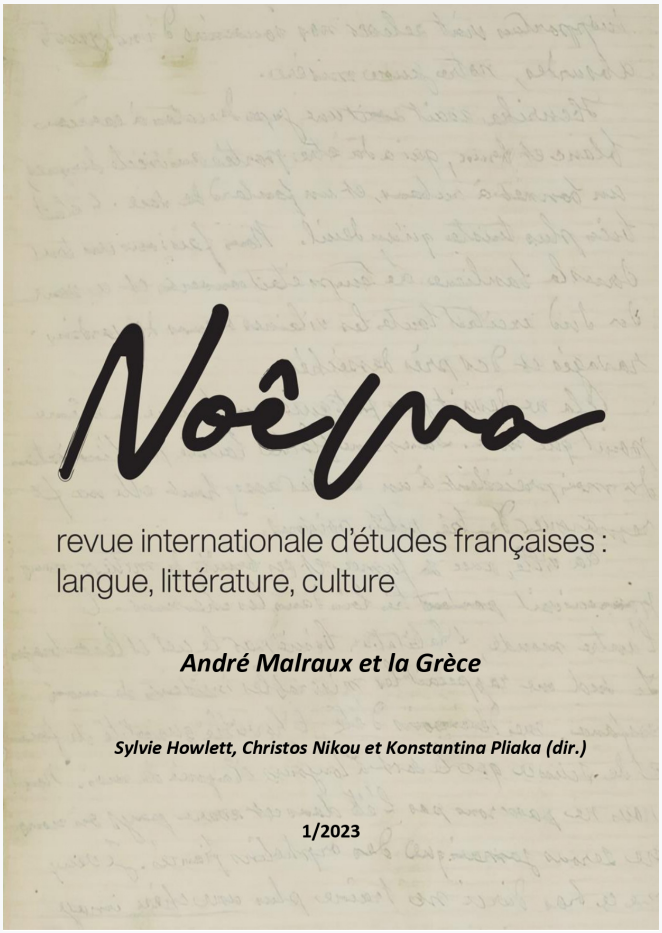
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Noêma, revue internationale d'études françaises : langue, littérature, culture

Vol 1, No 1 (2023)

André Malraux et la Grèce



Présence de la Grèce dans les romans de Malraux

Sophie Doudet

doi: 10.12681/noema.41109

Copyright © 2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

To cite this article:

Doudet, S. (2025). Présence de la Grèce dans les romans de Malraux. *Noêma, Revue Internationale d'études françaises : Langue, littérature, Culture*, *1*(1), 89–97. https://doi.org/10.12681/noema.41109

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 19/12/2025 21:10:43

Présence de la Grèce dans les romans de Malraux

Sophie DOUDET
Institut d'Études politiques d'Aix-en-Provence
sophie.doudet@sciencespo-aix.fr

Voilà un sujet bien surprenant. Si la présence de la Grèce antique dans la réflexion sur l'art et dans les grands discours de Malraux s'impose à l'esprit, le monde romanesque de l'écrivain – et plus singulièrement celui de la trilogie asiatique – lui semble d'emblée étranger. Comment songer à la Grèce au milieu de la jungle de *La Voie royale* ou au cœur de la révolution de Shanghai ? La thématique de la Grèce antique paraît au premier abord consacrer la conception classique mais discutée d'une œuvre malrucienne partagée à partir de la Seconde Guerre mondiale, entre les romans d'une part et les essais sur l'art de l'autre. De fait, c'est bien après 1945 que Malraux s'attache à interpréter le miracle grec dans *La Psychologie de l'art*, *Les Voix du silence* puis *La métamorphose des Dieux*. De même, l'essayiste choisit les figures de Saturne et des Parques pour illustrer le génie de Goya. Enfin, c'est dans les deux tomes du *Miroir des Limbes* que le mémorialiste rêve aux conquêtes d'Alexandre le Grand, célèbre la résistance avec Antigone et évoque le petit bonhomme des Cyclades qui fascine Picasso. À partir des années 1950 et jusqu'à sa mort en 1976, Malraux place la Grèce au cœur de son œuvre et fait vibrer sa voix aux pieds de l'Acropole. Mais auparavant ?

La Grèce est assurément moins visible mais l'on songe immédiatement à la scène de *La Tentation de l'Occident* où le Chinois Ling contemple avec stupeur et inquiétude, la tête sculptée d'un kouros exposée au Musée de l'Acropole. Nous sommes alors en 1926, c'est-à-dire aux débuts de l'œuvre d'un Malraux qui hésite encore entre le récit épistolaire et l'essai théorique. Presque vingt ans plus tard, la tête du jeune homme de l'Acropole réapparaît dans ce qui sera le dernier roman publié de Malraux et qui préfigure les essais sur l'art à venir : les invités du colloque de l'Altenburg dissertent sur la permanence de l'homme et cherchent sur le visage de la statue, les traces de la grandeur humaine. La Grèce est ainsi à l'initiale et à la conclusion d'un cycle romanesque tandis qu'elle inaugure celui qui suivra, consacré à l'art et dans lequel elle tiendra une place de choix. Entre temps, l'écho du grondement d'Ouranos aura peut-être davantage traversé l'écriture malrucienne qu'on ne veut bien le croire au premier abord. On peut en effet faire l'hypothèse d'un cheminement intellectuel plus cohérent qui non seulement se fonderait sur des références à la Grèce disséminées dans les romans mais surtout recouvrerait une réflexion plus profonde sur la singularité de cette civilisation antique. Dès lors la Grèce apparaitrait tout d'abord comme un contrepoint de l'Asie dans le cycle des romans avant de trouver une place centrale et sans doute plus attendue dans le cycle de l'art. De l'arrière-scène romanesque à l'avant-scène des essais esthétiques, des pointillés se noueraient pour devenir un fil ténu mais jamais vraiment rompu dans le labyrinthe d'une œuvre. Tentons dès lors de suivre ce fil d'Ariane dans les romans pour voir comment il conduit à l'analyse malrucienne du miracle grec dans *Les Voix du silence*.

Comment faire entendre sa voix dans le concert polyphonique du discours européen sur la Grèce antique ? Comment se singulariser quand on est un jeune écrivain ambitieux de 26 ans et que le sujet est rebattu depuis au moins le XVIII^e siècle ? C'est qu'ils sont nombreux et célèbres, les intellectuels et artistes qui ont rêvé aux marches de l'Acropole et y ont glorieusement précédé Malraux : Renan et sa *Prière* à Athéna, Chateaubriand qui fit bien avant lui l'itinéraire de Paris à Jérusalem, Winckelmann imaginant une Grèce fantasmatique… Plus proche de Malraux, il y eut Nietzsche et sa réflexion sur la naissance de la tragédie puis Paul Valéry et sa *Jeune Parque*, Gide et son *Prométhée mal enchaîné*… C'est peu dire que la place littéraire est occupée et que la référence à la Grèce, ses divinités mortes, ses mythes renouvelés et son tragique actualisé sont un *topos* qui, depuis la Renaissance, n'a cessé de fasciner les intellectuels et écrivains français et européens. Et lorsque Malraux commence de faire paraître ses propres textes à l'instar de l'essai « D'une jeunesse européenne » dans la collection des *Cahiers verts* chez Grasset, c'est aux côtés d'un certain Jean Grenier qui donnera à Camus le goût de la Grèce et qui publie des fragments intitulés « *Interiora Rerum* », précisément consacrés à l'antique civilisation. Difficile par conséquent de se démarquer avec un sujet sinon banal du moins amplement traité. Face à un tel héritage, que Malraux, grand lecteur, est loin d'ignorer, le défi semble impossible à relever.

Il le faut pourtant. Et l'article de Jean Grenier exactement contemporain de la rédaction de *La Tentation de l'Occident*, en suggère le moyen. À défaut d'imaginer qu'il ait pu influencer Malraux, il révèle en tout cas le puissant écho d'un imaginaire qui se déploie dans les milieux littéraires des années 1920-1930. Là où Chateaubriand et Renan faisaient le voyage sur place et s'avouaient souvent déçus par le petit temple juché sur les hauteurs d'Athènes, Grenier et Malraux (*via* son personnage Ling), rencontrent la Grèce au musée. Le vrai voyage suivra mais la révélation originelle est bien davantage esthétique et elle s'effectue au musée, ce lieu clos, culturel et comme séparé de la réalité grecque. Au musée de l'Acropole ou à Londres, on découvre un mythe, un rêve, un mystère. Chez Grenier et Malraux, les mêmes mots renvoient ainsi à une méditation sur « nous-mêmes, la condition qui nous est faite et le chemin que nous devons prendre[1] ». La confrontation à la statue grecque est révélation fructueuse de la différence, c'est-à-dire de tout ce qui nous sépare d'elle (histoire, dieux…) mais surtout de ce qui nous unit obscurément à elle par-delà les obstacles de l'historicité : un certain rapport à la mort et au destin. C'est ce que Grenier nomme « une école de résistance[2] » et que Malraux désignera plus tard comme un « anti-destin ». Malraux et Grenier cheminent encore de concert quant à la méthode qu'ils emploient pour tenter de cerner le secret de la statuaire grecque : ils comparent les œuvres entre elles, les Grecs et les Romains qu'ils n'apprécient guère, et finalement les Grecs et les Orientaux et/ou Asiatiques. Pour les deux intellectuels, Rome est la dégradation (ou la décadence) de l'art grec, mais ils se retrouvent surtout davantage par leur lecture parallèle des théories de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Tous deux cherchent en effet sur le visage des statues grecques l'expression tragique que le philosophe allemand a justifiée par l'individualisation douloureuse de Dionysos sur la scène du théâtre. Quand le Dieu de l'ivresse et de la nuit rencontre le solaire et

[1] Jean Grenier, « Interiora rerum », dans *Écrits*, Paris, Grasset, « Les Cahiers verts », n° 70, 1927, p. 171.
[2] *Ibid*., p. 179.

rationnel Apollon, le chant tragique surgit. De même la confrontation à l'Asie dessine-t-elle les contours de la civilisation grecque. « Que d'ici l'Orient paraît éloigné ! Il enseigne la communion avec l'être universel : la Grèce, le retour sur soi. L'un nous sacrifie, l'autre nous fait prendre conscience de nous-mêmes. La sculpture indienne fait corps avec l'architecture, les corps émergent avec peine des temples, des portiques, des colonnes[1] ». « L'humanité s'efface[2] », « […] [l]'Inde ne vise pas à la symbolique de la vie, comme le Grec, elle ne divinise pas l'éphémère – elle ne rêve que d'échapper au devenir et de se fixer dans l'immuable[3] ». « […] Institutrice des plus hautes métaphysiques, éprise de la musique des choses, l'Inde n'eut jamais pu créer la ligne si pure de ce bras d'adolescent en bronze que je vis au musée de Delphes[4] ». Chez Grenier, le détour par l'Inde permet de conforter non seulement la différence grecque mais aussi sa supériorité et son caractère unique. L'Asie n'est qu'un repoussoir, un Autre hypothétique qui offre à l'Occidental l'occasion de renforcer son identité : un Autre fondamental qui ne déstabilise jamais mais conforte.

Là se distingue essentiellement Malraux dont la démarche narrative dans *La Tentation de l'Occident* puis les romans asiatiques est exactement inverse. Ici, c'est l'Asie qui vient à la rencontre de l'Occident et le contemple avec le regard de l'Autre. C'est l'Asie qui s'interroge, doute, s'inquiète et recule face à une incompréhension. Malraux inverse « La Prière sur l'Acropole » dont il fait d'ailleurs rappeler à Ling le protocole : « Il est juste encore que les plus grands esprits de votre race viennent chercher ici une image nette de ce qu'ils sont[5] ». Là où Renan se rendait vers la Grèce pour y reconnaître un rêve fondateur et se confronter à ses propres mythes, Ling part de l'Asie et s'arrête stupéfait devant le visage du jeune homme qu'il ne cherche pas, lui, à reconnaître. La Grèce n'est alors pas un miroir mais une méduse qui pétrifie. La différence se révèle brutalement car elle désarçonne ou *aliène*. Pour Ling (et Malraux) la Grèce devient un symbole civilisationnel : elle est l'Europe *face à* l'Asie. La Grèce est une *anti-Asie*. Et dans le regard fasciné mais aussi réticent de Ling, le portrait qui se dessine se veut original. La Grèce est une « barbarie attentivement ordonnée » qui se conçoit comme *LA* civilisation. Sur le visage du jeune homme de l'Acropole, Ling décèle l'harmonie, la géométrie rationnelle, le cosmos qui symbolisent la Grèce mais il y reconnaît avant tout l'angoisse, la tragédie et le hérissement occidental contre le destin. Là où Nietzsche et Grenier cherchent un *amor fati* et un acquiescement au destin presque oriental (« Quelle beauté dans un regard qui ne sait pas se détourner de l'inévitable et qui sait n'y pas trop insister[6]. ») le Ling de Malraux est bien plus sensible à l'individualisme occidental : « mesure toute chose à la durée et à l'intensité d'*une* vie humaine[7] ». Dans *Les Conquérants*, le Chinois Hong se fera l'écho de cette découverte (« Sa vie unique. Ne pas la perdre[8]. ») tandis que Garine insistera sur les dommages faits par la prédication nietzschéenne sur la Chine communautariste.

[1] *Ibid*., p. 175.
[2] *Ibid*., p. 176.
[3] *Ibid*., p. 178.
[4] *Ibid.*, p. 179.
[5] André Malraux, *La Tentation de l'Occident,* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1989, p. 72.
[6] Jean Grenier, « Interiora rerum », *op. cit.*, p. 183.
[7] André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 73.
[8] André Malraux, *Les Conquérants*, dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 214.

Tchen enfin, dans *La Condition humaine*, ne parviendra pas à surmonter cette solitude fondamentale qu'a révélée en lui sa formation occidentale. « Une seule vie », poursuit Ling, « [p]our moi, Asiatique, tout le génie grec est dans cette idée et dans la sensibilité qui en dépend[1] ». Avec le point de vue de Ling, Malraux se distingue ainsi de tout un héritage mais également de son immédiat contemporain, Jean Grenier. Pour ce dernier, le Grec « pense » : il est une affirmation, une évidence. Pour Ling, le Grec « croit » : il est une proposition, une hypothèse parmi d'autres. Ce qui le distingue, c'est son humanisme d'une part (Œdipe opposé à tous les Sphinx de l'Orient[2]) et son individualité distincte d'autre part. La Grèce se conçoit sur le mode du fragment, elle divise, définit, sépare pour comprendre et se saisir du monde. Elle ne communie pas. Elle sait enfin et surtout que les hommes meurent et qu'ils en retirent une angoisse fondamentale mais aussi une révolte. Cette « sensibilité » propre à la civilisation antique qui la sépare du monde qui l'entoure nourrit ainsi une « défense » face au destin. Ici le visage du jeune homme de l'Acropole fait par avance écho à son envers héroïque et souffrant : Garine, malade et alité à l'hôpital, se contemple hâtivement dans un miroir et lance au narrateur : « On ne se défend qu'en créant[3] ». Au musée de l'Acropole, Ling est pourtant mal à l'aise face à ce visage sublimé qui ébauche un sourire devant les monstres invisibles de l'Orient et les Dieux qui se jouent des hommes. Il devine tout à la fois l'inquiétude et le hérissement de ces Européens qui ne s'habitueront jamais à mourir et refusent de s'abandonner au rythme du monde, mais il perçoit aussi leur volonté tenace d'exister dans ce monde qui les nie, ce désir irrépressible de laisser une trace dans l'Histoire, de conquérir, de transformer enfin leur destin en tragédie, c'est-à-dire en œuvre d'art non pour communier mais pour se distinguer. Mais il ne s'agit là que d'une intuition. En 1927, *La Tentation de l'Occident* n'est pas encore *Les Noyers de l'Altenburg*. L'essai est plus proche d' « Une jeunesse européenne » qui souligne les risques nihilistes et mortifères d'une civilisation qui a placé le culte du moi au centre de ses valeurs. Le moi est seul et après avoir tué les Dieux, l'individu s'attaque à l'Homme. Et Ling de conclure : « L'Occident naît là, avec le dur visage de Minerve, avec ses armes, et aussi les stigmates de sa future démence[4] ». Après la mort du Sphinx, Œdipe retourne les armes de la raison contre lui-même et la folie le guette. Ou une lucidité brûlante. Face à la tête sculptée du kouros, Ling saisit le bouleversement irrémédiable de la Chine que l'individualisme occidental s'apprête à miner. Déconcerté, il admire cette figure ordonnée et équilibrée mais secrètement douloureuse : « Au tourment intellectuel des Grecs, à l'inquiétude pure qu'ils trouvèrent en tentant de donner à la vie un sens humain, se joignent votre angoisse et vos gestes d'aveugles, Dieu se révèle à vous par des émotions violentes et c'est en ordonnant ces émotions que vous tendez vers lui[5]. »

Quand le jeune homme de l'Acropole réapparaîtra dans l'œuvre de Malraux, presque vingt ans auront passé. Vingt ans pour passer de la trentaine à la maturité, vingt ans d'écriture romanesque, vingt ans d'engagement politique du communisme à la révélation de la nation et bientôt au gaullisme. Vingt ans de combats et de succès littéraires. Vingt ans et sept romans. Où trouver la Grèce dans ce parcours et ce grand

[1] *Ibid*., p. 73.
[2] *Ibid*., p. 73.
[3] André Malraux, *Les Conquérants*, dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 260.
[4] André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 73.
[5] *Ibid*., p. 74.

cycle romanesque ? Comment chemine-t-elle de l'inquiétude de Ling à l'admiration de Walter Berger devant la même figure du kouros antique ? Par quelle évolution est-elle passée ?

Entre *La Tentation de l'Occident* et *Les Noyers de l'Altenburg*, il y a la tragédie. Tragédie de l'Histoire, tragédie de l'engagement, tragédie de l'existence… Mais là encore Malraux s'affronte à un héritage qui en tétaniserait plus d'un. Tout d'abord alors que les années 1930 et 1940 voient surgir dans le paysage littéraire français une tendance à la reprise de la culture et des mythes grecs dans le théâtre (Gide, Cocteau, Anouilh) et dans l'essai (Camus pour ne citer que lui), Malraux préfère, quant à lui, le roman et néglige la transposition mythologique. Les références au monde grec antique sont néanmoins nombreuses dans *La Condition humaine* : Kyo est enchainé à la boule de la roulette à la manière de Prométhée, la conversation centrale entre Gisors et Ferral sur l'intelligence humaine se nourrit d'une réflexion sur les Dieux grecs qui envient les hommes mortels, tandis qu'une allusion à Omphale et Déjanire éclaire vaguement la relation de Ferral aux femmes. Pourtant les héros du roman asiatique sont moins prométhéens que proches de saints laïcs ainsi que le suggère Katow à Hemmelrich. Le référent chrétien semble ainsi plus propice et pertinent pour susciter un lyrisme moderne : la scène de la locomotive reproduit la cène christique tandis que le meurtre qui sauve Hemmelrich renvoie explicitement à *Macbeth* de Shakespeare. Tout juste la scène entre le Pasteur et Tchen peut-elle discrètement évoquer Antigone guidant son père aveugle. Si la référence à la Grèce antique est donc à chercher dans les romans malruciens des années 1930, elle l'est moins sous la forme de citations ou de transpositions mythologiques alors à la mode que dans l'univers tragique qui en fait non seulement le décor mais surtout l'atmosphère ainsi que Malraux l'explique lui-même dans la préface du *Temps du mépris* : « Le monde d'une œuvre comme celle-ci, le monde de la tragédie, est toujours le monde antique ; l'homme, la foule, les éléments, la femme, le destin. Il se réduit à deux personnages, le héros et son sens de la vie ; les antagonismes individuels, qui permettent au roman sa complexité, n'y figurent pas[1] ». Deux avant ce texte, Malraux avait constaté dans la préface de *Sanctuaire* de Faulkner que roman et tragédie fusionnent chez l'écrivain américain. Si la politique est la forme moderne de la tragédie, le roman lui succède dans la mise en scène du combat de l'homme contre toutes les formes d'écrasement. « *Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier[2] ». La même année paraît *La Condition humaine* et, à l'ordinaire, Malraux transpose dans cette préface ses propres questionnements : *La Condition humaine* pourrait ainsi être conçue comme l'introduction de la tragédie grecque dans le roman d'aventures.

La Grèce est donc là : l'univers tragique romanesque rejoint celui du théâtre antique. Les héros se confrontent à la foule dans les scènes d'insurrection ou bien au cœur des prisons, ils éprouvent à leurs dépens la liberté de l'Autre et son étrangeté, ils se heurtent enfin aux épreuves fondamentales de l'existence (souffrance, maternité, trahison, maladie, la mort, le meurtre…). Le grondement d'Ouranos se fait entendre dans la nuit de Shanghai et de Canton peuplée de pieuvres et de monstres et qui bruisse de la jalousie de Kyo et de la solitude de Tchen. Il se glisse dans les geôles

[1] André Malraux, *Le Temps du mépris*, dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 775.

[2] André Malraux, « Préface à *Sanctuaire* », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome VI, 2010, p. 254.

où l'on bat les fous, il rampe sur le sol du préau où les prisonniers imaginent leur mort atroce. Destin de la mort et de la naissance, tragique de la révolution arrivée à son terme et qui accouche dans le sang, aveuglement de Clappique aux « mains de brouillard », pantin des Dieux ou du hasard, qui condamne les révolutionnaires, en jouant leur sort à la roulette. Plus encore, *Le Temps du mépris* dont l'intrigue est plus simple que celle de *La Condition humaine* et dont la structure est moins polyphonique, met en scène l'univers tragique antique. Les femmes y sont des mères ou des veuves, le destin prend la forme d'une tempête qui balaie l'avion qui emporte Kassner comme le hasard se riait de la volonté de Kyo au rendez-vous du *Black Cat*. La référence à la Grèce antique est de plus explicite : dans sa prison Kassner est ainsi fasciné par la vision cauchemardesque d'un vautour qui lui arrache des morceaux de chair. À l'instar de Prométhée, il se sent sombrer dans la folie : « Le vautour approchait, gonflé depuis des heures de tout le sang noir de l'obscurité, mais la musique était la plus forte[1] […] ». L'univers tragique envahit la cellule, noyée dans la nuit et l'horreur. Tout se dissout dans l'esprit de Kassner qui perçoit des ombres, des cadavres et entend surtout une terrible musique. Des chœurs de voix orthodoxes célèbrent un chant funèbre et alors que souvent chez Malraux la musique sauve et galvanise les héros, elle fait dans *Le Temps du mépris* basculer le prisonnier dans l'effroi. « Vautour et cachot s'enfonçaient sous une lourde cascade de chant funèbre jusqu'à une communion inépuisable où la musique perpétuait tout passé en le délivrant du temps en mêlant tout dans son évidence recueillie comme se fondent la vie et la mort dans l'immobilité du ciel étoilé ; […] La mort était peut-être semblable à cette musique[2] ». Le chant monocorde et grave l'entraîne dans l'obscurité puis l'écrase. Kassner s'abandonne. « Sur le sol nocturne, les corps tombés dessinent un grand vautour blanc au bec énorme et aux ailes arrachées[3] ». Contre la musique et les ténèbres, contre la voûte du ciel étoilé, Kassner opposera les coups solidaires frappés contre le mur. « Tu n'es pas seul. » « Parler pour des hommes dussent-ils ne jamais l'entendre[4] ! ». Contre l'univers tragique antique, Malraux évoque le monde du communisme et les ressorts de la fraternité. Kassner refusera en lui la tentation mortifère de la musique mais il se prendra, une fois libéré, à rêver d'écriture. Pourtant dans *Le Temps du mépris*, l'art n'est pas encore un recours, ni un anti-destin. L'action prime. En 1935, Malraux croit encore au communisme.

Deux ans plus tôt, dans *La Condition humaine*, la référence à la Grèce était plus complexe et l'art y jouait son rôle. Malraux, on l'a vu, ne choisit pas la transposition mythologique mais son récit peut en revanche se lire comme le roman même de l'histoire de la tragédie grecque telle qu'elle a été théorisée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Le philosophe allemand établit une évolution historique d'Eschyle à Euripide en passant par Sophocle. L'apogée de la tragédie grecque se situerait pour lui avec les tragédies d'Eschyle : sur la scène, Dionysos s'individualise, il souffre en abolissant sa subjectivité lorsqu'il rencontre Apollon, dieu solaire, occidental et maître de la sculpture et du rêve. La musique dionysiaque prend alors la forme d'images et de paroles pour devenir le dithyrambe tragique. Quand Dionysos s'incarne, un chant de souffrance s'élève mêlant l'effroi et le rêve et rapprochant les

[1] André Malraux, *Le Temps du mépris*, dans *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 792.
[2] *Ibid*., p. 792-793.
[3] *Ibid*., p. 801.
[4] *Ibid*., p. 810.

hommes dans une ivresse universelle. Dans une certaine mesure cette expérience est vécue dans *La Condition humaine* par le personnage de Tchen par qui débute la tragédie de Shanghai, le 21 mars (jour du rituel du sacrifice à Dionysos). En Tchen, l'individualisme occidental et apollinien se heurte à l'Asie dionysiaque. Obsédé par cette division interne, Tchen la reproduit dans le meurtre et s'imagine retrouver l'unité perdue par son attentat-suicide. Il s'identifie au moment de lancer la bombe sur la voiture de Tchang Kaï-chek, à Dionysos dont on raconte qu'il fut écartelé par les Titans. Sa mort est décrite comme un cercle infini de souffrance qui tourne lentement : l'éternel retour grec rejoint alors le cycle des réincarnations bouddhistes. Mais contrairement au dieu grec, Tchen qui voulait pourtant transmettre sa parole et ses valeurs, ne crée finalement rien au regard de la conclusion du roman : « Pas un mot de Tchen. » Il reste en quelque sorte muet. Dans *La Condition humaine* le chant tragique est en effet réservé à d'autres, peut-être parce que Malraux préfère Sophocle. Antigone sera ainsi choisie comme symbole de la Résistance et de la révolte. De Tchen à Kyo ou d'Eschyle à Sophocle, on change de tragédie : tout se joue désormais autour d'un choix crucial à effectuer et d'un sacrifice à accepter en tant qu'individu au nom de la collectivité. Kyo doit décider : la Révolution ou la liberté, la Justice et l'Idéal ou la politique et le calcul. L'univers de Sophocle s'étoffe : on connaît les tenants et les aboutissants de l'action, on n'ignore pas les doutes et les peurs des hommes. Kyo assume pour les siens un sort tragique, il se heurte comme Antigone à la loi des hommes et au changement ; il refuse le compromis avec le sens de l'Histoire. Il ne transige pas avec son idéal : comme les personnages de Sophocle, il s'affirme au seuil de la mort et élève l'homme au plus haut avant de disparaître. Katow, plus fraternel et collectif, le suivra peu de temps après. Mais si Kyo se bat pour les siens, on le voit mourir seul (en focalisation interne) comme étranger à ceux qui l'entourent. Katow, lui, meurt pour les autres au sein du collectif souffrant des prisonniers. On ne le voit pas mourir ce qui, en quelque sorte, l'épargne sinon le sauve. Son héroïsme est sans doute plus christique que tragique. Hemmelrich quant à lui, semble marquer une étape supplémentaire qui rapproche ce personnage du monde d'Euripide. Il n'est plus tout à fait un héros mais un homme jusque dans sa lâcheté et sa rédemption par le meurtre. Le destin se joue moins de lui que la chance ne le sauve. Peu à peu les Dieux s'effacent dans le décor d'une usine d'électricité en URSS, comme le sang s'est effacé sur sa main : avec lui c'est la tragédie qui disparaît. Mais si *La Condition humaine* dessine en filigrane une histoire culturelle de la tragédie qui s'achève sur l'apothéose christique de Katow, ce n'est pas tant par jeu littéraire que parce que Malraux évolue progressivement dans sa conception de la lutte contre le destin. Ce que saisissent peu à peu les personnages du roman, c'est que la fatalité et le destin ne sont pas qu'extérieurs à l'homme – ce qui était le cas chez les Grecs – mais intérieurs. C'est la condition humaine qui est la fatalité et non l'URSS, les Dieux ou l'argent. Le cheminement qui va de Tchen à Katow révèle que le destin est devenu intérieur, enfoui dans la nature humaine. Ce qui écrase Tchen est encore sa trajectoire personnelle mais l'universalité du sacrifice de Katow ouvre sur l'écrasement ontologique de l'homme et sa grandeur possible. On quitte alors la Grèce pour rejoindre la chrétienté.

Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, la fusion sera évidente : les statues médiévales dialoguent avec le jeune homme de l'Acropole mais lui restent inférieures : « […] je sais que certaines œuvres résistent au vertige qui nait de la contemplation de nos

morts, du ciel étoilé, de l'histoire… Il y en a quelques-uns ici. Non, pas ces gothiques ; vous… connaissez la tête du jeune homme du musée de l'Acropole[1] ? ». Mais entretemps Malraux aura souligné combien la tragédie grecque est une métamorphose du destin subi en destin dominé. L'univers tragique romanesque ouvre sur la rectification artistique. Kama le suggérait déjà mais étant asiatique, il repoussait cette conception révoltée de la création vers l'Occident. Et à la même époque, la préface à *Sanctuaire* ne dit pas autre chose : « Le poète tragique exprime ce qui le fascine, non pour s'en délivrer (l'objet de la fascination reparaîtra dans l'œuvre suivante) mais pour en changer la nature ; car, l'exprimant avec d'autres êtres, il le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues et dominées[2] ». Mais *La Condition humaine* ne traite de l'art que comme une possibilité parmi d'autres de s'intoxiquer et de nier la condition humaine : il n'est pas présenté comme la principale d'autant que la position de Kama, qui se sert de l'art comme moyen de communier avec le monde, n'est pas tout à fait celle de l'écrivain occidental. L'action politique et fraternelle est encore première dans l'esprit du Malraux des années 1930. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, l'expérience de l'Espagne et de la drôle de guerre a fait son œuvre. Les retrouvailles avec l'art sont d'une autre force et elles se font encore sous le signe de Nietzsche qui, avant Malraux, avait expliqué pourquoi les Grecs ne sont pas désespérés. « Voilà ce que propose la tragédie : elle veut qu'il [l'homme] désapprenne l'épouvante qu'inspirent à chacun la mort et le temps[3] ». Ou encore : « La tragédie était précisément la preuve que les Grecs n'étaient pas des pessimistes[4] ». Succédant à l'univers tragique des romans asiatiques et retrouvant l'écho de la visite de Ling au musée, *Les Noyers de l'Altenburg* marquent une étape supplémentaire dans la réflexion malrucienne sur la Grèce antique. Et si elle relève toujours de l'héritage nietzschéen, elle s'en distingue une fois de plus.

Héritage tout d'abord puisque la réflexion sur le destin dans le dernier roman de Malraux, aboutit à la possibilité de se défendre moins par l'action politique héroïque (échec du Touranisme-communisme) que par la création artistique combinée à la révélation de la Nation au cœur de la cathédrale de Sens. Durant le colloque, l'interrogation malrucienne sur le sens à donner à l'existence se déplace en effet de l'action à la création. De Nietzsche foudroyé, il restera le poème chanté sous le tunnel du Gotha, des Grecs dont nous ne savons plus grand-chose, demeurera « la première sculpture qui représente un visage humain, simplement un visage humain ; libéré des monstres… de la mort… des dieux[5] ». On retrouve ici la révélation qui fut celle, encore intuitive, de Ling : la Grèce a inventé un certain type d'homme, singulier et libre. Mais à présent, Malraux insiste sur la puissance rectificatrice de l'image ainsi créée. La Grèce n'invente pas le destin mais son expression conquérante : elle « nie le néant » par son refus transfigurateur, elle symbolise à elle seule l'Occident qui ne veut ou peut s'accorder au ciel étoilé ou à la fatalité. « Je n'aime pas les dieux qu'on adore la nuit[6]. »

[1] André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1996, p. 664.
[2] André Malraux, « Préface à *Sanctuaire* », dans *Œuvres complètes*, tome VI, *op. cit.*, p. 254.
[3] Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles IV, Œuvres I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 375.
[4] Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, *Œuvres II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 1153.
[5] André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, dans *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 664.
[6] André Malraux, *Le Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1976, p. 39.

rappellera Malraux en citant Euripide dans *Le Surnaturel*. La beauté remplace la peur et le divin, les dieux. Délaissant la tentation nietzschéenne de *l'amor fati* mais aussi celle de la musique qui dissimule l'atrocité de la vie, Malraux opte pour la révolte et fait de l'art grec, une puissante et première humanisation du monde.

Mais le roman ne se conclut pas sur le colloque : il se poursuit en quittant le refuge de la bibliothèque-musée et gagne d'autres lieux sacrés, une forêt où les hommes donnent des leçons à l'Enfer, une cathédrale gothique puis une grange millénaire. Au sourire qui se dessine sur le visage du jeune homme de l'Acropole succèdent alors les gothiques chrétiens de Sens et le visage buriné de la vieille paysanne qui se chauffe au soleil, un sourire ironique sur les lèvres. Pour Malraux le réel semble reprendre ses droits : la politique lui tend la main une fois encore, pour un temps, mais la réflexion sur l'art, elle, ne le quittera plus jamais et la Grèce sera toujours au rendez-vous. De *La Tentation de l'Occident* aux *Noyers de l'Altenburg*, le détour capital par l'univers tragique de *La Condition humaine* et du *Temps du mépris* et le genre romanesque aura donc joué un rôle capital aidant tout à la fois Malraux à se distinguer de l'héritage culturel du discours sur la Grèce antique et à progresser dans sa propre voie : celle de la réflexion sur l'identité de l'Occident et sur le pouvoir rectificateur de l'art. Mais le cheminement malrucien ne s'achève pas là. Après la guerre, la Grèce sera de nouveau au rendez-vous et alors, pourra débuter *La métamorphose des Dieux*.

Références bibliographiques

GRENIER J., « Interiora rerum », dans *Écrits*, Paris, Grasset, « Les Cahiers verts », n° 70, 1927.

MALRAUX A., *Le Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1976.

MALRAUX A., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Pierre Brunel avec la collaboration de Michel Autrand, Daniel Durosay, Jean-Michel Glicksohn, Robert Jouanny, Walter G. Langlois et François Trécourt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1989.

MALRAUX A., *Œuvres complètes*, édition de Marius-François Guyard, Maurice Larès et François Trécourt avec la collaboration de Noël Burch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1996.

MALRAUX A., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Philippe Delpuech, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome VI, 2010.

NIETZSCHE F., *Considérations inactuelles IV, Œuvres I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

NIETZSCHE F., *Ecce homo*, *Œuvres II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.