

📁 **Nom : LARRAT**

Prénom : Jean-Claude



Coordonnées : 5, rue Vercingétorix
75014 PARIS

Téléphone : 01 42 18 05 47

Mail : jclarrat@club-internet.fr

📖 **Bibliographie récente (4 dernières années) :**

A paraître :

« Nature et artifice dans l'œuvre d'André Malraux », dans *Revue André Malraux Review, Malraux et les valeurs spirituelles du 21^{ème} siècle*. Vol. 35, 2008, p. 28-47 [article joint à cette fiche à titre d'« article représentatif de mes recherches »].

« L'angoisse de l'indifférencié : Gourmont, Caillois, Malraux », communication au colloque « Modernité de Remy de Gourmont », Université de Caen Basse-Normandie, **14 et 15 novembre 2008** (dir. J. – C. Larrat et G. Poulouin).

« L'Instituteur et le grand-père dans *Le Pain des rêves* de Louis Guilloux », communication au colloque « Savoirs et savants dans la littérature et les arts. 16^{ème} s. – 20^{ème} s. », **20 – 22 novembre 2008**, Université Paris Est (Marne-la-Vallée), dir. P. Alexandre, E. Le Corre, J.Y. Guérin.

« La poésie dans *L'Homme précaire et la littérature* », article à paraître (**2009**) dans le n°13 de la « Série André Malraux », *La Revue des Lettres Modernes*, Minard.

« Pour une muséologie du *Miroir des Limbes* », Communication au colloque « Genèse et réception du *Miroir des limbes* » (dir. H. Godard et J. – L. Jeannelle, Paris 4 Sorbonne), **juin 2008**.

« Filmer l'art avec André Malraux », article pour le numéro « Filmer l'art » de la revue *Figures de l'art* (dir. S. Liaudrat – Guigues et B. Vouilloux).

« Malraux et la police secrète », communication au colloque « Le pouvoir et ses écritures », **13 – 15 mars 2008**, Université Bordeaux 3, dir. Denis Lopez (LAPRIL).

« Malraux et l'Arabie des aventuriers », communication au colloque international « Ecrivains et intellectuels français face au monde arabe », dir. Catherine Mayaux, Université de Cergy-Pontoise, **31 janvier – 2 février 2008** (à paraître).

« Gide, Malraux et le *Tableau de la littérature française* (1939). L'histoire littéraire à l'épreuve de l'« histoire naturelle » », communication à la journée d'étude de l'ACI « L'histoire littéraire des écrivains », dir. Marielle Macé et Philippe Roussin (CNRS – EHESS), **11 mai 2007** (à paraître aux Editions du CNRS)

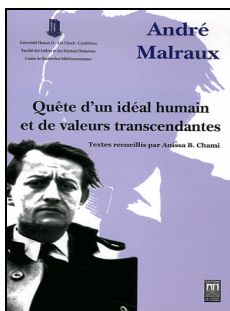
« Pages liminaires dans *L'Âge d'homme* de Michel Leiris et *Antimémoires* d'André Malraux. », communication au séminaire « Incipits », Université de Toulouse Le Mirail, dir. P. Glaudes et P. Marot, **avril 2005** (à paraître aux Presses Universitaires du Mirail).

Articles :

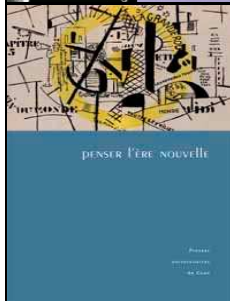
2008.....

« Nature et artifice dans l'œuvre d'André Malraux », dans *Revue André Malraux Review, Malraux et les valeurs spirituelles du 21^{ème} siècle*. Vol. 35, 2008, p. 28-47 [article joint à cette fiche à titre d'« article représentatif de mes recherches »].

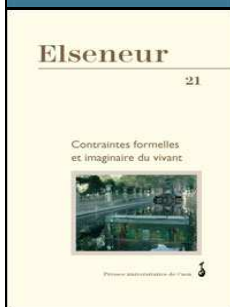
2006.....



« Malraux et l'anti-biographie », dans *André Malraux. Quête d'un idéal humain et de valeurs transcendantes*, Casablanca, Université Hassan II – Ain Chock, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Centre d'Etudes Méditerranéennes et Editions La Croisée des chemins, 2006, p. 83-94.

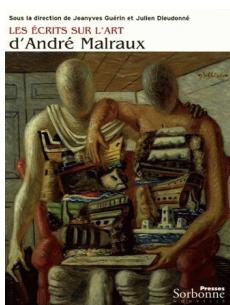


« La notion de civilisation dans l'œuvre d'André Malraux : apocalypse, ère nouvelle, métamorphose », dans *Penser l'ère nouvelle*, actes du colloque « Penser l'ère nouvelle, juger l'époque passée », Université de Caen (24 – 25 janvier 2003), dir. Ulrich Mölk (Göttingen) et Didier Lechat (Caen), Presses Universitaires de Caen, p. 175-186.

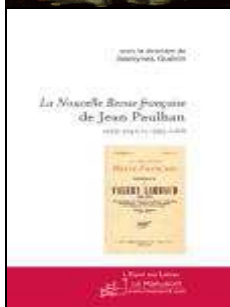


« Avènement du lecteur et métaphores vitalistes », dans *Contraintes formelles et Imaginaire du vivant*, *Elseneur* 21, Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 233-248.

« André Malraux et la Chine des années 1920 : mythe et histoire », communication au colloque international « Malraux et la Chine », Université Beida, Pékin, 18 – 20 avril 2005, *Présence d'André Malraux*, n°5-6, printemps 2006, p. 11-23.



« En relisant Maurice Blanchot : le musée, l'œuvre et la métamorphose », dans *Les Ecrits sur l'art d'André Malraux*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p.159-181.



« Malraux à la N.R.F. » dans *La NRF de Jean Paulhan 1925-1940 et 1953-1968*, Editions Le Manuscrit, « L'Esprit des Lettres », 2006, p. 165-183.

2005

« Malraux : le grand homme en question. », dans *L'Ecrivain et le grand homme*, « Travaux de Littérature », ADIREL, XVIII, 2005, Droz, p. 355 – 364.



« Un « Goncourt » très ordinaire : *La Condition humaine*, 1933. », dans *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de Goncourt*, (dir. JL Cabanès, PJ Dufief, R Kopp, JY Mollier, préface par Edmonde Charles-Roux), Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 353 – 362.

« André Malraux contre les poétiques de l'ordre », dans *Ordre et Désordre : schème fondamental dans la vision et l'écriture d'André Malraux*. Actes du colloque de Brest 6 – 9 juin 2001 (dir. Yves Moraud), LesEditions Buissonnières, 2005, p. 18 – 24.

Communication à la table ronde « Malraux et le dialogue des cultures », Casablanca, 27 février 2004, (cassette vidéo – Radio – Télévision marocaine).

↳ Projets :

* En préparation :

2009 – « Malraux face à la mort », communication au colloque « Ecrire sous l'occupation. Du non consentement à la résistance : France – Europe, 1940 – 1945 », 14 et 15 octobre 2009, dir. B. Curatolo et F. Marcot).

2008 - direction du n°13 de la série « André Malraux » de la *Revue des Lettres Modernes* (Minard), *André Malraux et les genres littéraires* (réunion des articles présentation et rédaction d'un article ; manuscrit rendu à l'éditeur en septembre 2008 ; publication prévue en 2009).

2008 – 2011 – Direction du *Dictionnaire Malraux* pour les éditions Garnier Classique (dir. D. Alexandre).

2008 – 2011 – *Textes critiques de Brunetière*, pour les éditions Garnier (dir. D. Alexandre), édition imprimée et édition numérisée.

2008 – 2011 – Participation au projet de recherche ANR « Histoire de l'idée de littérature. 1860 – 1940), HIDIL (dir. D. Alexandre et M. Murat)

↳ Un article représentatif de mes recherches :

« Nature et artifice dans l'œuvre d'André Malraux », dans *Revue André Malraux Review, Malraux et les valeurs spirituelles du 21^{ème} siècle*. Vol. 35, 2008, p. 28-47.

Nature et artifice dans l'œuvre d'André Malraux.

On s'intéressera ici à l'idée de nature dans l'œuvre d'André Malraux, en cherchant dans cette idée un moyen de faire le lien entre l'œuvre romanesque et les essais sur l'art.

*** Le « désir de nature » selon Clément Rosset.**

Clément Rosset, dans *L'Anti-natureⁱ*, nous met en garde contre l'extrême puissance de notre désir de Nature, qui resurgit, dit-il, sous de multiples avatars alors même que l'on prétend vouloir délivrer l'homme des contraintes de la Nature (le cultiver ou le civiliser, l'historiciser et/ou le rationaliser) :

« ...l'illusion naturaliste [est] apte à se recomposer un visage nouveau chaque fois qu'il advient à l'un de ses masques de tomber en désuétude. »

Clément Rosset assimile au désir de Nature tout désir de pouvoir se représenter le monde comme une totalité ordonnée. Ce qu'il désigne par « naturalisme » (et nous le suivrons dans cette définition) n'a donc rien de commun avec une quelconque école littéraire ou philosophique et, dit-il, « remonte bien en deçà de l'idéologie naturaliste du 18^{ème} siècle ».

« L'idée fondamentale du naturalisme est une mise à l'écart du rôle du hasard dans la genèse des existences : l'affirmation que rien ne saurait se produire sans quelque raison, et qu'en conséquence les existences indépendantes des causes introduites par le hasard ou l'artifice des hommes résultent d'un autre ordre de causes, qui est l'ordre des causes naturelles. » (*L'A*, p. 20)

On comprend dès lors que, pour Clément Rosset, ce naturalisme recouvre aussi les grandes philosophies déterministes de l'Histoire. Il fait sienne une des conclusions de R. G. Collingwood sur l'idée de Nature :

« [Collingwood] aboutit à la conclusion selon laquelle l'idéologie naturaliste s'est insensiblement transformée, au 20^{ème} siècle, en idéologie historique (le sens de l'histoire prenant en quelque sorte le relais idéologique du sens de la nature). » (*L'A*, p. 313)

Nous admettons donc que les révolutionnaires de CH et de *L'Espoir*, qui prétendent agir au nom d'un « sens de l'Histoire », peuvent aussi bien être considérés comme cherchant à réaliser un ordre de la Nature, absent ou dégradé, ou imparfait.

A ce désir d'une nature toujours illusoire, Rosset oppose le réel, c'est-à-dire « la simplicité chaotique de l'existence ». Il faut admettre, dit-il,

« l'indépendance [de la réalité] à l'égard de tout principe naturel : c'est-à-dire l'imprévisibilité fondamentale de tout être, le hasard de toute constitution, la facticité de tout fait. » (*L'A*, p.57)

Et il ajoute :

« Il s'agit de décrire un monde sans nature : pour ce faire, le terme « artificiel » semble commode et présente, sur ses quasi-synonymes que sont hasard et facticité, l'avantage d'annoncer une des implications majeures de la pensée artificialiste : la revalorisation et la déculpabilisation de la pratique spécifiquement humaine de l'artifice. » (*L'A*, p.57-58)

Nous examinerons d'abord l'application qui pourrait être faite à *La Condition humaine* et à *L'Espoir* d'une des thèses les plus provocantes de Rosset : celle du « naturalisme révolutionnaire » et de « la mystique de la répression », développée à la fin de *L'Anti-nature*. Cet examen nous conduira à une étude des personnages – parfois qualifiés de « farfelus » - qui paraissent valoriser l'artifice dans leurs comportements et dans leurs vies, au premier rang desquels, Clappique. Cette confrontation entre « naturalisme révolutionnaire » et artificialisme farfelu s'accompagnera d'une distinction entre deux temporalités : la temporalité « du passé et du futur », comme dit Clément Rosset (*L'A*, p. 310), qui tend à effacer la réalité présente au bénéfice de son inscription dans une Histoire ou dans une Nature, et, à l'opposé, la temporalité de la présence qui tend à dénoncer le désir de cette inscription comme un refus du réel et du vécu, dans ce qu'ils ont d'imprévisible, de réfractaire à toute subordination à une finalité. Nous verrons alors qu'à une temporalité de l'artifice, Malraux a voulu opposer, dans ses essais sur l'art, une temporalité qui, sans être à proprement parler celle de l'Histoire ou celle de la Nature, serait cependant une temporalité de l'Être, mais qu'il a laissé subsister entre les deux termes de l'alternative une certaine ambiguïté, voire une contradiction.

1 - « Naturalisme révolutionnaire » et « mystique de la répression » dans *La Condition humaine* et *L'Espoir*.

On nous permettra de commencer par rappeler un peu longuement la définition que donne Clément Rosset du « naturalisme révolutionnaire » :

« La nature perdue du naturalisme conservateur [celui qui consiste à estimer « que la nature était présente, mais s'est dégradée »] devient, dans le naturalisme révolutionnaire, une nature réprimée : elle ne s'est pas dissoute mais, au contraire, n'a pas encore réussi à parvenir à éclosion, en raison d'un certain nombre d'obstacles qui paralysent son développement – obstacles que la « révolution » se propose de réussir un jour à définitivement lever. L'ensemble de ces entraves constitue ce que le naturalisme révolutionnaire considère comme la « répression », c'est-à-dire un jeu de forces variées qui opposent à la finalité naturelle de l'humanité un ensemble d'intérêts relatifs à une finalité à la fois artificielle et privée. » (*L'A*, p. 297-298)

*** La mystique de la répression : Kyo, Katow, les anarchistes...**

On pourrait soutenir que ce « naturalisme révolutionnaire » est à l'œuvre dans *La Condition humaine*, histoire d'une répression parfaitement caractérisée. Les révolutionnaires (Kyo, Katow, et peut-être Tchen) désirent instaurer un ordre social et politique juste, c'est-à-dire conforme à l'ordre naturel : il s'agit de faire coïncider ce qui est avec ce qui devrait être, avec ce qu'exige la Nature.

Conformément à la définition du « naturalisme révolutionnaire », l'ordre naturel reste, dans le roman, sans réalisation aucune ; il est cantonné dans le domaine des désirs ou postulations. Ce sera aussi le cas dans *L'Espoir*, où la discipline péniblement instaurée dans les rangs républicains est clairement dénoncée comme sans rapport aucun avec l'ordre juste qui devrait être celui de la société future. Cet ordre juste, naturel, reste absent, à l'état de pure espérance.

Dans *La Condition humaine* de surcroît, les révolutionnaires, dans la logique signalée par Clément Rosset, semblent appeler sur eux la répression : ils déclenchent l'insurrection avant l'arrivée des troupes nationalistes dans la ville (et suscitent ainsi des combats qui auraient pu être entièrement à la charge de l'armée de Tchang Kai Chek s'ils s'étaient contentés de l'attendre) ; puis ils refusent de rendre leurs armes aux nationalistes (comme le leur demandent pourtant les autorités de la III^{ème} Internationale) et attirent ainsi sur eux la répression finale, qui écrase Kyo et Katow. Dans cette demande de répression, qu'on a parfois interprétée comme une forme de masochisme collectif, il est permis d'apercevoir ce que Rosset désigne comme la « fonction logique dont l'efficacité est de maintenir le dogme naturaliste tout en reconnaissant l'absence actuelle de la nature : l'idée de répression dispense à la nature d'apparaître, en expliquant cette non apparition par les méfaits de la répression » (*L'A*, p. 298).

Tout se passe en effet comme si la répression avait été suscitée simplement pour se rassurer sur l'existence et la possibilité d'un ordre naturel « juste ». Comme pour confirmer encore cette possibilité, les révolutionnaires de *La Condition humaine* semblent avoir obtenu, à titre de grâce spéciale et personnelle, l'apaisement, la certitude qu'ils désiraient. Il est très remarquable, en effet, qu'ils meurent dans une sorte de sérénité ou d'extase qui sont comme le signe à la fois de la *possibilité* et de l'*absence* de cet ordre juste dans la réalité de la vie sociale. Kyo, à l'instant de sa mort – mais à cet instant seulement – perçoit autour de lui la fraternité qui signale ou signifie ce que pourrait être un ordre social parfait – mais dont rien n'annonce concrètement la réalisation. C'est encore plus net dans le cas de Katow, dont la mort est une sorte d'apothéose où la certitude de l'échec de l'action politique coïncide parfaitement avec un sentiment de sérénité, de plénitude et de perfection :

« [...] il trouvait dans cet abandon total la sensation du repos, comme si, depuis des années, il eût attendu cela ; repos rencontré, retrouvé, aux pires instants de sa vieⁱⁱ. »

Au moment de leur disparition, les héros révolutionnaires semblent donc confisquer pour eux seuls cet ordre naturel qui n'apparaît qu'à cet instant là sur la terre. Et les témoins de cet état de grâce sont seulement ceux qui partagent leur martyre et sont donc condamnés, eux aussi à disparaître bientôt, sans pouvoir donner une réalité sociale, politique, humaine aux moments de fraternité intense qu'il leur est donné de vivre comme en marge du monde réel et seulement par l'effet de cette marginalité. C'est bien alors qu'on serait tenté d'appliquer à ces passages du roman l'expression de « mystique répressive » associée par Clément Rosset au « naturalisme révolutionnaire » ; c'est dans la répression que Kyo et Katow trouvent un salut personnel qui témoigne à la fois du désir et de l'absence de la Nature.

Le cas de *L'Espoir* peut paraître moins net car le jeu de la répression y est double. L'ordre naturel serait celui des anarchistes, qui prétendent vivre la vie comme elle doit être vécue, pratiquement et immédiatement. S'ils n'y parviennent jamais, même dans leur sacrifice et dans leur martyre (contrairement aux héros de *La Condition humaine*), c'est qu'ils tombent sous le coup d'une double répression : celle des fascistes et celle des républicains soucieux d'efficacité. Politiquement et historiquement parlant, bien sûr, l'ordre républicain (ou communiste) n'est là que pour combattre l'ordre fasciste (et réciproquement), mais dans la perspective philosophique de Clément Rosset ces deux répressions n'en font qu'une : il s'agit toujours de dispenser la nature d'apparaître tout en affichant le désir de sa présence.

*** Les « artificialistes » : Clappique, Valérie, les « pélicans ».**

Dans *La Condition humaine* comme dans *L'Espoir* il y a cependant des personnages qui n'entrent pas dans la logique du « naturalisme révolutionnaire » et qui semblent incarner au contraire la pensée « artificialiste » que Clément Rosset lui oppose. Il faut commencer par rappeler le rôle joué, à cet égard, par celui qui ne participe que par accident, provisoirement et contre son gré aux luttes révolutionnaires : Clappique.

Clappique oppose presque systématiquement au désir de nature qui se manifeste chez ses amis révolutionnaires le hasard, le jeu, l'arbitraire d'apparences artificielles. Gisors le peint ainsi à Kyo :

« Lorsque tu n'es pas lié à un homme, Kyo, tu penses à lui pour prévoir ses actes. Les actes de Clappique... »
Il montra l'aquarium où les cyprins noirs, mous et dentelés comme des oriflammes, montaient et descendaient au hasard.
« Les voilà. » (CH, p. 540)

Clappique est à l'opposé de la « mystique répressive » dont parle Rosset. Assumant l'imprévisibilité de ses actes et ses comportements, il n'a aucun désir d'une Nature, aucun souci d'apporter la preuve qu'elle existe. Tout au contraire, il semble vouloir montrer (ou se convaincre) que sa vie reste réfractaire à l'inscription dans un ordre naturel, quel qu'il soit. C'est un fabulateur (plutôt qu'un mythomane), qui s'invente une généalogie fantaisiste et des aventures exotiques farfelues. Il ne cherche pas non plus à donner à sa vie une quelconque cohérence (par référence à un hypothétique « ordre des choses ») et ne reconnaît guère de valeur aux efforts que d'autres déploient pour cela. En témoigne, par exemple, sa perplexité devant les raisons profondes de l'engagement politique de Kyo, lors de son entretien avec le chef de la police (Koenig) :

« [...] Il [Kyo] dit quelque chose comme : « Par volonté de dignité... » » (CH, p. 706)

Koenig réprime cette « volonté de dignité » qui témoigne du désir d'un ordre de valeurs ; la police entre dans le jeu du « naturalisme révolutionnaire » ; Clappique, lui, se situe hors de ce jeu : comme l'engagement, la répression prétend témoigner d'un ordre auquel il ne reconnaît aucune existence. Menacé, lui aussi, par la répression (en tant que complice des communistes), il ne songera à rien d'autre qu'à y échapper, et non par un plan qui le ferait entrer tant soit peu dans la logique répressive et transformerait sa complicité en fraternité mais en saisissant au vol une identité que le hasard lui offre. Son évasion, déguisé en marin, n'est nullement organisée, préméditée ; elle est improvisée et saisie comme une chance apportée par le hasard. C'est l'explication que l'on peut donner à l'étrange contrepoint – rarement commenté – de cette scène d'évasion : le dialogue du couple qui, chargé d'un nourrisson, cherche un hébergement. D'un côté, les

calculs compliqués - et pitoyables - de ceux qui cherchent à préserver un certain ordre de la nature : le couple, l'enfant... ; de l'autre l'improvisation de celui qui prétend échapper à tout ordre de ce genre et préfère livrer sa vie à un hasard imprévisible. Ainsi se trouve clairement mis en valeur l'anti-naturalisme que le personnage de Clappique incarne.

Mais c'est aussi – et peut-être surtout, par son rapport à la mort que Clappique échappe à tout naturalisme. En jouant à la roulette « sa vie et celle d'un autre » (CH, p. 690), il rend à la mort cette réalité factuelle angoissante que nous désirons fuir, selon Clément Rosset, chaque fois que nous l'inscrivons dans un ordre nécessaire, historique ou naturel. Aucun souci alors chez Clappique de s'accomplir, de se réaliser lui-même, mais au contraire le désir quasi frénétique de suspendre la vie au plus arbitraire des hasards.

Clappique n'est pas le seul personnage « artificialiste » de *La Condition humaine*. Il faut lui associer le personnage de Valérie, la maîtresse de Ferral. Aucun désir de Nature (ni d'inscription dans l'Histoire) non plus chez ce personnage qui apparaît dans le roman sous le signe d'un artificialisme directement relié à celui de Clappique : ses premières paroles sont pour demander à Ferral des nouvelles de « M. de Clappique », dont « la fantaisie », dit le narrateur, « l'enchantait » (CH, p. 595). Ferral, pour lui plaire, lui rapporte une histoire racontée par Clappique, où des objets fabriqués et des jouets mécaniques viennent prendre la place des lapins et de leur herbe.

Comme Clappique, et toujours sous le signe de l'artificialisme, Valérie, « grande couturière », paraît convaincue de l'extrême liberté qu'elle doit aux artifices et à la puissance des apparences qu'elle maîtrise :

« [...] « Aucun homme ne peut parler des femmes, cher, parce qu'aucun homme ne comprend que tout nouveau maquillage, toute nouvelle robe, tout nouvel amant, proposent une nouvelle âme. » - avec le sourire nécessaire. » (CH, p. 594)

- expression d'une certaine frivolité, du refus, en tout cas, d'un certain esprit de sérieux, celui qui accompagne toujours le désir d'intégration dans un ordre naturel.

* *Le cas de Ferral : la nature fantasmée.*

A travers le couple Ferral / Valérie se met en place une nouvelle problématique du « naturalisme ». Ferral, en effet, désire réinscrire dans l'ordre de la nature cette femme artificielle – ou plutôt cette maîtresse des artifices – qu'est Valérie : il veut la voir nue et aliénée par le plaisir sexuel. Mais ce désir est dénoncé (par la narration) comme pervers, sadique. Dans l'esprit de Ferral et de ses semblables la nature imposée par la contrainte ne doit pas être désirée par celui (ou celle) à qui elle est imposée : c'est une nature humiliante, une nature qui exclut de la communauté humaine (au contraire de celle que la répression interdit aux révolutionnaires). On observe un peu plus loin ce même comportement de Ferral face à la courtisane chinoise qu'il voudrait obliger à renoncer à tous ses artifices, tous ses rites, toutes ses parures.

Cette nature imposée n'est pas celle de l'ordre naturel des choses elles-mêmes, ce n'est pas la nudité innocente et heureuse de l'Eden, c'est une nature fantasmée, déformée par le rapport de domination et d'exploitation de l'homme par l'homme. Mais ce fantasme dénonce lui aussi, à sa manière, l'absence de la vraie nature ; il se présente comme une sorte de ressentiment à l'égard de cette absence. Tout au long du roman, Ferral, qui se voudrait réaliste et pragmatique jusqu'au cynisme – et donc « naturel », ne cesse d'apparaître comme la proie de fantasmes. Dans la perspective de Clément Rosset, son fantasme d'une Nature sadique est essentiellement une manifestation du désir de nature et une protestation (ou une forme de ressentiment) contre l'absence de l'ordre naturel, tout à fait analogues à celles que l'on observe dans le « naturalisme révolutionnaire ».

De cette première analyse du roman on pourrait tirer la conclusion que les véritables conflits et débats qui animent *La Condition humaine* ne sont pas d'ordre politique mais d'ordre philosophique, voire spirituel. *La Condition humaine* ne met pas en scène la lutte des révolutionnaires communistes contre les capitalistes occidentaux alliés aux nationalistes, mais tous ceux qu'anime un désir de Nature - Ferral aussi bien que Kyo ou Katow - face à ceux qui, comme Clappique ou Valérie - ont pris le parti de l'artificialisme et mettent en pratique cette philosophie de l'existence que Clément Rosset qualifie de « tragique » parce qu'elle affronte la réalité factuelle sans chercher à l'effacer derrière une Nature postulée, désirée. Cette lecture nous paraît pouvoir être étendue à l'autre grand roman réputé politique et révolutionnaire de Malraux : *L'Espoir*.

* *Naturalistes et artificialistes dans L'Espoir.*

On pourrait en effet suggérer un rapprochement entre cette fausse nature à laquelle Ferral prétend réduire toutes les femmes (indistinctement), cette nature devenue humiliante, et la fausse fraternité imposée, dans *L'Espoir*, par la discipline militaire, elle aussi humiliante, négatrice des personnalités individuelles et, en un mot, inhumaine.

Et dans *L'Espoir* aussi les farfelus affichent contre le naturalisme et ses perversions une sorte de protestation artificialiste comparable à celle de Valérie ou de Clappique. On retrouve du côté des aviateurs internationaux (les Pélicans) les thèmes du jouet (voir leur visite à la fête foraine, par exemple), des jeux, d'une certaine gratuité de l'action renforcée encore par le caractère aléatoire que lui donne l'inadaptation des appareils à la situation : les avions des Pélicans sont tous, au fond, sur le modèle de la « bagnole à skis » de Manuel, encore jeune et dilettante. Par plus d'un aspect les aviateurs, surtout, bien sûr, avant la réorganisation sur le modèle des brigades internationales, sont des personnages farfelus. Certains personnages, comme Shade ou le vieil original qui guidait les touristes dans l'Alcazar sont à ranger également parmi les « artificialistes » qui s'opposent aux « naturalistes ».

Mais le plus significatif d'entre eux est peut-être le sculpteur Lopez. Après un bref accès d'enthousiasme révolutionnaire, il ne parvient pas à croire à l'ordre nécessaire de la discipline militaire (contrairement à Manuel, voir le discours aux fuyards de Tolède) et finit par se charger de rassembler le plus possible d'œuvres d'art pour les mettre à l'abri des destructions de la guerre. Comme Clappique, Lopez consacre donc finalement son action et sa vie aux œuvres d'art – non plus en tant qu'artiste, mais en tant que collectionneur, ou plutôt déjà comme muséologue (ou gardien de musée) soucieux de préserver l'avenir des œuvres d'art, leur possible vie future. Clappique lui aussi, dans de tout autres circonstances, avait renoncé à une vocation d'artiste pour devenir amateur (au sens fort) et collectionneur d'œuvres d'art. Ces deux personnages ont donc en commun non seulement de consacrer leur vie à l'art – ce qui les éloigne du « naturalisme révolutionnaire » des autres personnages -, mais aussi de préférer à la création artistique la collection et la préservation des œuvres, en tant qu'objets d'art sortis de leur contexte culturel, comme ils le sont dans le musée. C'est un point que nous retiendrons dans la suite de notre réflexion sur naturalisme et artificialisme.

2 - Naturalisme et rejet de la modernité. La « présence » des artifices.

Clément Rosset conclut *L'A* par une comparaison entre la temporalité de l'artificialisme et celle du naturalisme. Là encore, on nous permettra de le citer un peu longuement :

« Le dégoût de la modernité, qui est de tous les temps, est peut-être la constante la plus significative du naturalisme, dont il trahit le tourment secret et généralement inavoué. [...] Aux formes modernes de l'existence il n'est jamais tant reproché d'être telles que d'être présentes, c'est-à-dire de manifester abruptement leur appartenance au règne de l'artifice, qui est le règne du présent et du fait. Le refus de la facticité – qui est au cœur de la dénégation naturaliste de l'artifice – n'est autre qu'un refus du présent : car le factice, avant d'être le faux, est simplement quelque chose à quoi il est reproché de survenir dans le temps, de ne figurer qu'un simple événement. [...] Il est très remarquable que le mot latin de *factum* ait livré le double sens de *ce qui existe* (le fait réel, par opposition à l'illusion et au rêve) et de *ce qui est fabriqué* (l'artifice, par opposition à la nature) ; dualité étymologique dont l'on pourrait assez raisonnablement inférer que la réalité s'est toujours confondue avec l'artifice, et que la nature n'a jamais figuré qu'un rêve. » (L'A, p. 309-310)

Les objets que collectionnent Clappique et Lopez ne deviennent-ils pas, eux aussi, événementiels, *présents*, au sens que donne Clément Rosset à la notion, dans la mesure où ils sont retirés de l'ordre dans lequel ils recevaient une signification religieuse, historique, culturelle ou socialeⁱⁱⁱ ? Clappique et Lopez paraissent ainsi préfigurer une sorte de musée hétéroclite, aléatoire, « événementiel », qui n'est pas le « musée imaginaire », mais qui réapparaît cependant avec insistance tout au long de l'œuvre de Malraux, des *Voix du silence* (« La Galerie de l'archiduc Léopold à Bruxelles », première illustration de l'ouvrage) à *La Tête d'obsidienne* (l'atelier de Picasso), en passant par les *Antimémoires* (à propos du musée du Caire : « J'aime les musées farfelus parce qu'ils jouent avec l'éternité » (Pléiade, p. 46)) . C'est un musée « bric-à-brac », résultat des hasards, sans programme, sans préméditation, décomposé plutôt que composé.

* *L'œuvre d'art et les artifices.*

Derrière cette question de la collection farfelue se pose, on le voit, celle de la distinction possible entre l'art et l'artifice. Les œuvres d'art sont évidemment des objets artificiels, et non naturels. Cependant, Malraux est de ceux qui ont insisté sur l'idée que tout ce que nous appelons aujourd'hui « art » a d'abord été, dans toutes les civilisations, du domaine du sacré, c'est-à-dire du domaine de ce que Clément Rosset appelle la nature absente (i. e. le surnaturel), l'ordre du monde voulu par les dieux et auquel les hommes tentent de croire et de donner forme par leur pratique du sacré. C'est le célèbre début des *Voix du silence* :

« Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallas Athénée* de Phidias n'était pas d'abord une statue. » (VS, Pléiade, p. 203)

Et Malraux insiste, on le sait, sur le rôle joué par le musée dans cette désacralisation de l'art, qu'on pourrait aussi bien considérer, dans la perspective de Clément Rosset, comme une « dénaturalisation » ou une artificialisation :

« [Les musées] ont contribué à délivrer de leur fonction les œuvres d'art qu'ils réunissaient, à métamorphoser en tableaux jusqu'aux portraits. [...] [Le musée] ne connut plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession : mais des images des choses, différentes des choses mêmes, et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être. » (*Voix du silence*, Pléiade, p. 203-204)

Cette artificialisation de l'art est elle complète et sans retour ? C'est ce dont il est permis, toutefois, de douter un peu.

C'est ici que nous souhaiterions faire intervenir une analyse de la modernité, de son artificialité et de sa temporalité qui est sans aucune relation directe avec celle de Clément Rosset, mais qui peut permettre de faire le lien entre la réflexion de Clément Rosset sur l'anti-nature et la réflexion de Malraux sur l'art. Il s'agit des idées développées par le philosophe allemand Peter Sloterdijk, dans un livre récemment traduit en français : *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*^{iv}.

* *Artifices et modernité selon Peter Sloterdijk.*

Sloterdijk montre justement que le dédain de toutes les philosophies naturalistes pour les artifices a relativement épargné, dans la tradition occidentale, les œuvres d'art :

« A partir de Platon, les créations de la technique et de la représentation par l'image passent pour des formes d'être déficientes. [...] Est à la rigueur exempté du soupçon de trompe-l'œil et de néant, dans la tradition occidentale, ce que l'on appelle les grandes œuvres d'art, auxquelles la pensée classique concède elle aussi (bien qu'à contrecœur), malgré leur caractère extrêmement artificiel, une participation privilégiée à la substance et à l'âme. » (*op. cit.*, p. 225)

Cette « pensée classique » ne serait-elle pas justement celle de Malraux, qui ne se résout pas à ne voir dans les œuvres d'art que des artifices puisqu'il n'oublie pas, même dans le cadre du musée imaginaire, les origines sacrées de l'art ? Les titres des derniers essais – *Le Surnaturel*, *L'Irréel*, *L'Intemporel* – suffiraient à en apporter la preuve. Tout se passe comme si le musée n'avait pas suffi à désacraliser les œuvres, ni à leur ôter tout à fait la signification vivante qu'elles avaient dans leur contexte d'origine^v. Peut-être même le musée n'est-il que le moyen auquel recourt le monde moderne pour préserver cette « participation privilégiée à la substance et à l'âme » qu'il continue, envers et contre tout, à reconnaître aux œuvres d'art.

Pour éclairer cette question, sans doute faut-il revenir à celle de la temporalité propre à la vie des œuvres d'art, en tentant de distinguer entre le présent de la facticité, dont parle Clément Rosset, et la sorte très particulière d'éternité à laquelle elles prétendent malgré tout participer. Les idées de Peter Sloterdijk peuvent nous y aider.

Le philosophe allemand part d'une réflexion sur un phénomène dont on peut considérer qu'il est à l'origine des musées tels que Malraux les conçoit : la colonisation dans ce qu'elle a de prédateur et, surtout d'uniformisant. La colonisation, en effet, tend à nier - ou à intégrer dans un savoir structuré par les normes européennes - les spécificités culturelles des diverses civilisations du globe. La relation d'étrangeté qui jouait d'une civilisation à une autre supposait un être, une essentialisation, de chaque civilisation. Il fallait en effet, pour qu'il y ait, chaque fois, découverte d'un Nouveau Monde, voire d'une nouvelle humanité, que les civilisations ne soient pas considérées comme de simples échafaudages de conventions arbitraires et d'artifices occasionnels mais qu'elles aient chacune une référence dans l'Être, dans un ordre divin ou naturel, une nature propre, comme la civilisation chrétienne (dont la propre essence était ainsi mise à l'épreuve) avait la sienne. C'est cette relation d'étrangeté que la colonisation tendait à faire disparaître en instaurant (à plus ou moins long terme) un relativisme généralisé qui ne voyait plus dans les sociétés du monde entier (y compris la civilisation chrétienne européenne) qu'un ensemble d'artifices

aléatoires, sans hiérarchie possible car sans fondement aucun dans l'Être ou la Nature. Le naturalisme appliqué aux civilisations par Oswald Spengler dans *Le Déclin de l'Occident* peut apparaître comme l'une des dernières protestations contre cet effacement de la relation d'étrangeté.

C'est à la première vague de colonisation, celle de la fin du 15^{ème} siècle que s'intéresse Peter Sloterdijk. A la fin du quinzième siècle, en effet, au moment où Christophe Colomb découvre l'Amérique, apparaissent les premiers globes terrestres, grâce auxquels la terre entière reçoit une représentation qui l'homogénéise ; le principe de la « globalisation » du monde est alors acquis. Pour Peter Sloterdijk, cette uniformisation du monde coïncide avec son entrée dans la modernité, dont la loi est « l'engagement accru de l'artificialité dans toutes les dimensions essentielles de l'existence »^{vi}. C'est aux machines et à toute une armature technologique (identiques pour tous les hommes de toute la terre) que nous demandons, aujourd'hui, de donner une intensité à notre vie, beaucoup plus qu'à une rencontre avec un autre Être, une autre Nature, un Nouveau Monde :

« Pour l'essentiel, les temps modernes sont l'époque où l'on sort de la maison de l'Être. C'est l'heure du crime du monstrueux^{vii}. »

L'intérêt de la thèse de Sloterdijk est aussi de prendre en compte la temporalité particulière qui s'attache à cette artificialisation du monde. Car ce double mouvement d'« artificialisation » et d'homogénéisation, débouche sur une nouvelle définition du temps vécu. L'adoption à la fois d'un système mondial d'horloges et d'un système mondial d'information instaure une sorte de « communisme temporel^{viii} », où chaque individu, partout à la surface du globe, est forcé de se demander ce que font, au même moment, tous ses semblables :

« L'utilisation de l'un ou de l'autre [= ces deux systèmes] est tout aussi peu anodine que l'était, jadis, l'utilisation des globes. Au bout du compte, elle vise à détacher les hommes de leurs histoires locales, de leurs rythmes ethniques, de leurs calendriers nationaux afin de les intégrer au temps synchronisé et homogène du monde^{ix}. »

C'est là, dit encore Peter Sloterdijk, le « passage de l'historicisme à l'actualisme^x ». L'histoire est toujours, à ses yeux, l'histoire d'une communauté particulière (nation, classe sociale, région du monde, etc.) qui, au nom de la finalité qu'elle s'assigne, retient certains événements, leur donne de la valeur par rapport à d'autres qu'elle néglige ou relativise. Et lorsqu'on pense à une histoire de l'humanité tout entière (comme nous y invitent les philosophies de l'Histoire du 19^{ème} siècle), c'est toujours en lui assignant aussi une finalité qui permet de classer et de hiérarchiser les événements. En d'autres termes, Sloterdijk nomme Histoire ce que Rosset nomme Nature, c'est-à-dire un ordre du monde dans lequel une communauté humaine prétend s'inscrire pour donner une cause finale à sa présence sur la terre. L'actualité, au contraire, est censée intéresser également et en même temps tous les individus du globe, sans que rien ne vienne distinguer la valeur de tel événement par rapport à tel autre. Ce « temps synchronisé et homogène » dont parle Sloterdijk instaure un égalitarisme événementiel à la mesure de l'uniformité – théorique – de la planète. Dans « l'actualité », les événements, devenus tous également « quelconques », ne s'enchaînent plus selon une finalité donnée, ils ne font plus l'histoire, ne font rien progresser, ils signalent seulement le passage d'un état global du monde à un autre état global, sans que l'homogénéité du monde en soit jamais affectée. Tout se passe comme si « la somme de tous les événements [devait toujours être] égale à zéro », dit Sloterdijk^{xi}.

Dans ce passage de l'historicisme (ou, dirait Clément Rosset, du naturalisme) à l'actualisme (l'artificialisme, dirait plus volontiers Rosset), c'est la dynamique du progrès qui se perd en même temps que la finalité permettant d'enchaîner et de hiérarchiser les événements^{xii}.

La modernité, selon Peter Sloterdijk comme selon Clément Rosset, on l'aura remarqué, est donc bien une tentative de sortie de l'Histoire (ou de la Nature), puisqu'elle consiste à éliminer à la fois son moteur et sa finalité :

« L'ultime événement persistant du monde historique, c'est la globalisation toujours actuelle comme production de l'actualité éternelle de la terre. [...] On peut lire en lui que les hommes des temps modernes, au fond, ne font pas l'histoire, contrairement à ce qu'ont voulu nous faire croire les philosophies de l'histoire, mais qu'ils ont à l'esprit la nécessité de refermer l'histoire et de mettre en place des états posthistoriques^{xiii}. »

Ces réflexions sont, nous semble-t-il, à opposer à celles de Malraux sur la temporalité propre à la vie des œuvres d'art, dans ses essais sur l'art.

3 - La vie des œuvres d'art selon Malraux : le musée et la métamorphose.

La modernité, aux yeux de Malraux, dans ce domaine, c'est, nous l'avons dit, le musée. Mais il peut sembler que le musée n'artificialise que provisoirement les œuvres d'art, ne les prive que provisoirement de leur fondement ontologique, ne leur retire que provisoirement cette « participation privilégiée à la substance et à l'âme » dont parle Sloterdijk. Les œuvres sont en effet appelées, comme on sait, à se métamorphoser, c'est-à-dire à reprendre vie – sous la forme d'autres œuvres auxquelles elles servent de modèles ou d'inspiratrices. Ces autres œuvres, elles, étant « vivantes » et non muséales, seraient bien pourvues de ce fondement ontologique qui reste absent du musée.

Pourtant, deux difficultés au moins subsistent.

D'abord, si le cadre nécessaire à la résurrection (ou métamorphose) des œuvres d'art, c'est-à-dire à leur « naturalisation », est bien une civilisation analogue à celle dans laquelle elles ont reçu leur signification première, il faut reconnaître que nous ne sommes pas sûr qu'il existe encore, dans le monde contemporain, de telles civilisations. C'est un thème récurrent dans les textes écrits par Malraux après la guerre et qui trouve l'une de ses formulations les plus nettes au début des *Antimémoires* :

« Depuis combien de siècles une grande religion n'a-t-elle pas secoué le monde ? Voici la première civilisation capable de conquérir toute la terre, mais non d'inventer ses propres temples ni ses propres tombeaux. » (Pléiade, p. 7)

Malraux, alors, ne semble guère éloigné des conclusions de Sloterdijk selon lesquelles le monde moderne est « posthistorique », c'est-à-dire a abandonné toute référence à un ordre finalisé et accepté son absurdité. Dans ce monde aucun art sacré n'est possible, aucune œuvre susceptible de métamorphose ne peut naître, aucune œuvre du passé ne trouvera jamais sa métamorphose.

Mais on peut dire aussi que, dans ce monde moderne, aucune œuvre ne meurt vraiment, i. e. ne disparaît pour se métamorphoser en une œuvre nouvelle et tout autre : l'œuvre d'art se fige en un simple objet artificiel, qui n'est pas effacé dans l'histoire ou la nature de la civilisation qui l'a produit, qui n'est pas non plus prêt à s'intégrer en s'effaçant de nouveau, après métamorphose, dans une autre histoire ou une autre nature, et qui reste donc dans ce présent événementiel dont Clément Rosset fait le propre du factice. Le musée ne serait plus alors cette sorte de conservatoire où les œuvres du passé, mises à l'abri des flux destructeurs de l'Histoire (des Histoires) ou de la Nature (des

Natures), sont en attente de métamorphose, mais bien le lieu où l'art moderne s'est découvert lui-même comme simple artifice, événementiel et factice, et non comme imitation ou expression d'une Nature ou d'une Histoire. Pour revenir à notre analyse des romans, les vrais inspirateurs du musée et donc de l'art moderne, seraient alors les Clappique, les Valérie, les Lopez, et non les représentants du « naturalisme révolutionnaire ».

En fait – et ce sera notre conclusion –, les essais sur l'art de Malraux nous paraissent trahir une hésitation entre deux structures temporelles qui valent aussi bien pour la vie des œuvres d'art que pour celle des personnages de ses romans. La première pourrait être appelée la temporalité sacrée ou apocalyptique, la seconde la temporalité moderne, ou absurde (au sens que donne Clément Rosset à l'adjectif), ou artificialiste, ou encore, pour retrouver les termes de Malraux lui-même, farfelue.

La première consiste tout simplement à admettre les notions d'origine, ou de naissance, et de mort, ou de fin. Les œuvres d'art meurent entièrement avec la civilisation qui les a fait naître, mais, comme dit Claude Vannec dans *La Voie royale*, « les objets restent » (*La Voie royale*, Pléiade, p. 398) et se métamorphosent en œuvres lorsqu'ils rencontreront la nouvelle civilisation (ou le nouveau style personnel d'un artiste – c'est là encore un autre problème^{xiv}) qui leur donnera une nouvelle valeur avec une nouvelle vie. Cette épreuve de la mort absolue (qui suppose aussi la foi en une origine absolue) est la négation d'une angoisse que J. – F. Lyotard a bien identifiée chez Malraux mais qui, selon Clément Rosset, caractérise la modernité : l'angoisse de ne jamais pouvoir mourir absolument, identique à l'angoisse beckettienne de n'être jamais né. Ce serait l'esprit même de la philosophie de Schopenhauer, et en particulier de ce qu'il appelle « le monde comme volonté » : le moi individuel n'est qu'une illusion qui nous dissimule à peine que la vie (la « volonté », dit Schopenhauer), elle, ne s'arrête jamais, qu'elle « ignore le temps ».

Tout se passe donc comme si Malraux désirait que les grandes civilisations et leurs œuvres d'art réussissent ce qui est refusé aux individus : disparaître absolument et pouvoir (re)naître absolument, en d'autres termes, pouvoir fonder leur identité dans l'Être, et non, comme les individus humains, dans la simple apparence. Le temps apocalyptique n'est pas tant celui qui promet une autre vie dans l'au-delà que celui qui garantit à tous les êtres une origine et une fin et donc une identité réelle et non factice.

Qu'en est-il des « objets » dont parle Claude Vannec et qui restent « au présent », pourrait-on dire, dans l'espace du musée ? On peut penser qu'eux, précisément, sont dans cet intervalle où l'œuvre a perdu son être passé (l'objet est une œuvre morte) sans avoir encore trouvé son être futur ; les objets sont en attente de métamorphose. Sans ancrage dans l'être, ils sont précisément de ces réalités factices et factuelles, artificielles, qui ont perdu leur passé comme leur futur, qui ne sont plus inscrites dans un devenir assuré.

Ce sont ces objets, ces œuvres déjà mortes et pas encore ressuscitées, qui intéressent les collectionneurs « farfelus » comme Clappique ou comme Lopez, qui travaillent et vivent eux-mêmes dans le temps artificialiste, non dans le temps apocalyptique. Ces objets ne sont pas plus des œuvres vivantes que ne le sont le maquillage ou les robes de la maîtresse de Ferral ; ils ont le même poids ontologique que ces artifices-là. Et c'est là sans doute que se situe l'ambiguïté dont nous parlions en introduction : sont-ils absolument déconnectés de tout rapport à l'Être ? Sont-ils de simples apparences factices (comme on serait tenté de le dire pour le maquillage ou les robes) et, en ce sens, comme nous le suggérons plus haut, des préfigurations de l'art moderne ? Ou bien, au contraire, restent-ils des *signes* de leur être passé ou de leur être futur, comme le maquillage ou les robes seraient les signes d'un langage du désir sexuel et/ou amoureux (désir ancré dans l'être, bien sûr) ?

Quant aux héros révolutionnaires, ils évoluent, certes, dans un temps apocalyptique, puisqu'il s'agit pour eux de faire entrer l'humanité dans une ère nouvelle en faisant « table rase » du passé. Pourtant, Malraux, comme nous l'avons rappelé, ne les voit jamais que dans le feu de l'action, au moment où le monde désiré est encore absent alors que le monde ancien est déjà, dans leurs consciences à eux, du moins, perdu. L'action politique, dans les conditions et dans le moment où elle est évoquée par le romancier, garde donc quelque chose de gratuit et de factice qui l'apparente aux objets sans ancrage ontologique déposés au musée. Souvent, en tout cas, nous l'avons déjà remarqué, elle refuse de s'inscrire d'avance dans le monde futur qu'elle prétend construire. C'est le cas du Garin des *Conquérants* qui ne s'imagine à aucun moment dans le décor d'une société sans classes ou celui des Pélicans de *L'Espoir*, qui laissent parfois à leur action un aspect ludique et détaché de ses objectifs politiques. Dans *La Condition humaine*, en revanche, les rôles paraissent plus tranchés, entre des révolutionnaires dont toute l'éthique personnelle fait déjà signe vers la société idéale et qui font déjà, par anticipation, l'expérience de la fraternité à venir (Kyo – malgré certaines angoisses, cependant – et Katow) et des « farfelus » qui sont presque entièrement du côté du factice et de l'artificiel : Clappique ou Valérie.

Les écrits de jeunesse, notamment, de même que les goûts littéraires qui transparaissent dans ses « notes » de la *Nouvelle Revue Française* jusqu'au début des années 1930, en témoignent, Malraux a partagé l'aversion de Baudelaire pour la Nature ; il a d'abord cherché dans l'artificiel et le factice la clé d'un univers et d'une vie pleinement humains. Mais il s'est trouvé en face de ces deux grandes promesses d'Être que constituent l'art et la révolution. Il y a fait face en acceptant de se placer dans la perspective « apocalyptique » que nous avons évoquée, mais il semble qu'il n'ait jamais pu se résoudre à faire le deuil cet artificialisme dont Clément Rosset fait la seule attitude vraiment lucide et courageuse face à la réalité du monde.

J. – C. Larrat
Université de Caen Basse-Normandie.

ⁱ Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1995 (1^{ère} édition, 1973). Désormais noté : *L'A*, suivi du numéro de la page citée.

ⁱⁱ A. Malraux, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, *La Condition humaine*, p. 305. Désormais noté CH, suivi du n° de la page citée.

ⁱⁱⁱ Il s'agit ici à peu près de la même « présence » que celle du mot poétique placé par le poète dans un contexte nouveau et inattendu qui lui retire sa valeur et sa signification habituelles – voire toute signification.

^{iv} Dans *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris, Hachette Littératures (Pluriel), 2001. (1^{ère} édition : *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*, Suhrkamp Verlag, 2000).

^v L'horizon des musées n'est-il pas d'ailleurs toujours cette vie perdue des œuvres, dont on tente de retrouver les ombres fantomatiques grâce à des reconstitutions ou présentations rappelant leur contexte d'émergence ? Le musée cherche par tous les moyens à racheter sa faute originelle.

^{vi} *Ibid.*, p. 224.

^{vii} *Ibid.*, p. 208.

^{viii} *Ibid.*, p. 216.

^{ix} *Ibid.*, p. 218.

^x *Ibid.*, p. 218.

^{xi} *Ibid.*, p. 221.

^{xii} On pourrait suggérer, en passant, qu'il y a une forte analogie entre ce temps artificiel, « déshistoricisé », et le temps dans lequel Beckett plonge ses personnages : un temps privé du vouloir vivre et de la dynamique narrative permettant d'associer entre eux les événements de l'existence et de les ordonner vers une fin.

^{xiii} *Ibid.*, p. 221.

^{xiv} Cette question est, on le sait, une autre façon d'aborder le problème de la modernité dans les essais sur l'art.