1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

76 | 2015
Varia

Straub filme Malraux

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5018>

DOI : 10.4000/1895.5018

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 122-129

ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Straub filme Malraux », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5018> ; DOI : 10.4000/1895.5018

I. Straub filme Malraux

On l'a dit, le hasard a voulu qu'au moment même où Jean-Louis Jeannelle s'étonne qu'aucun roman de l'écrivain n'ait jamais été adapté au cinéma en dehors de *l'Espoir* par son auteur, Jean-Marie Straub réalise, à quelques mois d'intervalle, deux films à partir de deux romans de l'écrivain, *le Temps du mépris* (1934) et *les Noyers de l'Altenburg* (1947) avec *Kommunisten* (2014) et *l'Aquarium et la Nation* (2015).

Du premier, qu'il écarta quelque temps de ses œuvres romanesques, Malraux avait dit qu'il n'y avait « rien à faire » avec lui au cinéma :

D'accord pour *Voie royale*, *Condition humaine*, *Espoir* – ou pour des idées de moi. Pas question, pour les prochains romans, en ce moment, c'est moi qui suis propriétaire, et les deux volumes de la *Psychologie de l'art...* ne risquent pas d'être adaptés... À mon avis, il n'y a rien à faire du *Temps du mépris* hors de la langue française ; le côté tragédie grecque fout le camp avec le texte et, pour l'histoire, je ne la crois pas si palpitante...⁶

Le Temps du mépris – qu'Albert Camus adapta au théâtre, à Alger, peu après sa sortie⁷ – conte l'incarcération d'un intellectuel communiste allemand, Kassner, après l'arrivée au pouvoir des nazis. Se succèdent son interrogatoire, son incarcération et ses passages à tabac durant 9 jours où il tait son identité, puis son élargissement après qu'un de ses camarades s'est fait passer pour lui et est exécuté à sa place, son départ précipité pour la Tchécoslovaquie où l'attend son épouse à qui il tente de narrer ce qui lui est arrivé sans y parvenir. C'est un texte inspiré du témoignage d'un écrivain allemand que Malraux rencontra à Moscou lors du Congrès des écrivains, Willy Bedel, qui publia lui-même le récit de cette expérience⁸. Il est entièrement centré sur ce personnage mais cherche à recréer, écrit Malraux dans sa préface, « le monde de la tragédie [qui] est toujours le monde antique : l'homme, la foule, les

6. Ce document non daté, cité par Jeannelle (*Films sans images*, op. cit., p. 18), est peut-être lié aux projets de Corniglion-Molinier de société de production à capitaux américains, Interallied Films, qui avait le projet de tirer des scénarios de *l'Espoir*, *la Condition humaine*, *le Temps du mépris* (voir l'entretien exclusif que l'aviateur-producteur donne à G.L. George, correspondant à Los Angeles de *Ce Soir*, paru le 19 février 1938, p. 7).

7. C'est le premier spectacle que monte Camus, alors étudiant, le 25 janvier 1936 – dans la salle Padovani de Bab-el-Oued, avec la troupe du Théâtre du Travail qu'il a créée avec des comédiens amateurs et un architecte (voir *l'Écho d'Alger*, des 25 décembre 1935, p. 4 ; 19 janvier p. 5 ; et 25 janvier 1936, p. 5). La représentation est donnée « au profit des chômeurs ». Le spectacle suivant aurait dû être *la Révolte dans les Asturies*, création collective évoquant l'insurrection ouvrière à Oviedo en 1934, « au profit de l'enfance malheureuse, européenne et indigène », mais la municipalité d'Alger l'interdit (*l'Écho d'Alger*, du 15 avril 1936, p. 4).

8. W. Bredel, *Die Prüfung: Roman aus einem Konzentrationlager* (Londres, 1935) publié rapidement en français (*l'Épreuve: histoire d'un camp de concentration*, Paris, Albin Michel, 1936).

éléments, la femme, le destin »⁹. À la fin, Kassner ferme les yeux, revoit l'itinéraire qu'il vient d'accomplir, puis les rouvre aussitôt :

et il lui sembla qu'il empoignait leur éternité, leur éternité faite de ses emprisonnés d'hier, de la joue confiante de l'enfant, de la foule accrochée à ses torturés, du visage du pilote dans l'ouragan, de celui qu'il s'était donné à lui-même, même de son prochain retour en Allemagne, l'éternité des vivants et non l'éternité des morts ; elle entraînait tout avec elle, rejoignant [...] la seule chose qui fût plus grande que l'homme...¹⁰

Il y a une dramaturgie concertée des régimes de paroles dans ce roman qui passe de l'interrogatoire à l'intimité amoureuse via des situations appartenant à ce que Malraux nomme la « fraternité virile » – l'incarcération, l'orage, le meeting – qu'il oppose à l'individualisme ; dramaturgie sous-tendue par ce « geste » de sacrifice du militant se faisant passer pour Kassner – comme celui-ci avait pris le risque d'entrer dans la « souricière » de la police pour détruire un document compromettant et se faire arrêter. En dehors du brutal interrogatoire d'un autre militant emprisonné, qui ouvre le livre, puis de celui de Kassner, le récit est presque entièrement en focalisation interne et fait une large place au monologue intérieur. On retrouve cependant un dialogue, aveugle, avec un prisonnier de la cellule voisine, à l'aide de coups frappés contre le mur, puis avec le pilote de l'avion qui emporte Kassner dans un orage déchaîné, enfin avec sa femme retrouvée à Prague après la parole collective d'un meeting antifasciste.

Publicité pour *le Temps du Mépris*, 1934.

9. André Malraux, *le Temps du mépris*, Paris, Gallimard, 1935, p. 8 (Préface). Gaëtan Picon rapporte que Malraux aimait à citer la formule de Napoléon : « La Tragédie, maintenant, c'est la politique » (*Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1953, p. 19).

10. A. Malraux, *ibid.*, pp. 183-184.

C'est de ce roman, l'un « des plus ignorés de Malraux »¹¹, que s'est donc emparé Straub, procédant à une drastique réduction de sa matière en une dizaine de minutes¹², certaines répliques qui s'enchaînent dans le film étant parfois séparées de deux, trois ou cinq pages. Il offre néanmoins une « vision » du personnage : la première scène montre Kassner en manteau, prostré, tête baissée, bras replié sur la poitrine, en position de victime, tandis qu'au premier plan, en train d'être interrogé, un militant en pull, campé sur ses jambes, bras le long du corps, fait face au fonctionnaire nazi (hors-champ). La mélodie de leurs paroles diffère également : le premier qui ne cache rien est laconique, tranchant, il tient tête, le second qui, dissimule qui il est, est ondoyant presque verbeux [Fig. I à IX, cahier couleur]. Cette vulnérabilité de Kassner le conduit, une fois seul dans sa cellule, à s'engluier « dans une attente angoissée, un état de passivité » ; il « se voit bientôt assailli par des images désordonnées, une série de *flashes* » accompagnant la musique qui le hante. Dans un second temps, il développe une sorte de « cinéma mental » dit Jeannelle¹³. De ces pages où Kassner cherche à échapper à la folie et voit affluer des images de sa vie, sa femme et son enfant – qu'il croit morts –, le ciel de Mongolie, la guerre civile russe en Sibérie – qu'il avait couverte –, etc., de ce kaléidoscope, Straub ne retient qu'un passage qu'il fait dire *off* sur fond noir. Le narrateur (dans le film Kassner lui-même) y parle d'une « chasse vertigineuse [...] vers les images qui maintenaient sa vie » et s'efforce d'« organiser cette chasse, la transformer en volonté », faire entrer « les images suscitées par la musique, rapides » qui l'assaillaient et n'étaient que « des spectacles », dans la durée : « Tout le problème de la captivité [est] de cesser d'être passif »¹⁴. Il évoque l'exemple de Bakounine prisonnier rédigeant chaque jour en imagerie un journal complet avec éditorial, informations, feuilleton, échos, etc. Le « noir », le refus de visualiser l'imagerie subjective, permet en revanche que la structure mnésique du récit et son montage d'épisodes dissociés les uns des autres, cette volonté de construire un ensemble qui ait la cohérence d'un journal (par nature diversifié) soient, en quelque sorte, déplacés chez Straub dans l'assemblage de « scènes » hétérogènes que le film enchaîne ensuite, constituées de fragments de films antérieurs réalisés avec Danièle Huillet : *Operai/Contadini* (2001), *Trop tôt/Trop tard* (1981), *Fortini/Cani* (1976), *Der Tod des Empedokles* (1986) et *Schwarze Sünde* (1988) [Fig. X et XI, cahier couleur]. Ce qu'accomplit là le film c'est précisément cet élargissement à « la seule chose qui fût plus grande que l'homme », cette « joie générale » que connaît Ventura recueillant « à l'extérieur de soi le sentiment de soi-même », que

11. Non par Lucien Goldmann qui, dans son « Introduction à une étude structurale des romans de Malraux », lui donne toute sa place ainsi qu'aux autres romans dans la magistrale analyse politique qu'il fait de ce corpus (dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964 [rééd. « Tel » 1992]).

12. Opération de type « cut-up » (mais non aléatoire) qui s'apparente à celle qu'avait subie la pièce de Ferdinand Bruckner, *Krankheit der Jugend* (le Mal de la jeunesse) dans *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (le Fiancé, la comédienne et le maquereau, 1968).

13. J.-L. Jeannelle, *Cinéma Malraux*, op. cit., p. 64. Pour lui « les trois premiers chapitres [peuvent] être lus comme un surprenant équivalent des conditions dans lesquelles nous recevons un film. » (*Ibid.*, p. 62).

14. A. Malraux, *le Temps du mépris*, op. cit., p. 68. Cf. également la nouvelle de Stefan Zweig, *le Joueur d'échecs* (1942).

Franco Fortini appelle ce « rêve d'une chose que les hommes ont depuis tant de temps, l'énorme rêve des hommes » et dont Danièle Huillet sur les pentes de l'Etna nomme « *Die neue Welt* » (un monde nouveau) tandis que retentit la musique de Beethoven, *Der schwer gefaßte Entschluß* (la décision difficilement prise)¹⁵.

Cet élargissement (à tous les sens du terme) de la prison nazie (espace clos) au plein air lumineux des *Donne di Messina* (les Femmes de Messine) de Vittorini, à la joyeuse sortie d'usine dans la banlieue du Caire, aux paysages des Apouanes où furent massacrés résistants et villageois par les nazis en 1944 pour ce « rêve » plus grand qu'eux, aux paroles enfin d'Empédocle appelant à « lever les yeux comme des nouveaux-nés vers la divine nature » et à la volonté d'advenue d'un « nouveau monde » où « le vert de la terre brillera à nouveau pour vous », non seulement nous fait sortir, nous élever d'un souterrain aux hauteurs de l'Etna, du confinement initial, coercitif et mortifère à l'« Ouvert », au cosmos, mais nous amène à retravailler, reprendre et complexifier chaque élément retenu des dialogues et du monologue du roman, qu'il s'agisse des rapports hommes/femmes, de l'histoire, du collectif ou de la nature. On pense en particulier à cette contradiction entre l'individu et la communauté qui nourrit les romans de Malraux jusqu'aux *Noyers de l'Altenburg* exclusivement. *Le Temps du Mépris* est un des rares romans où Malraux met en scène la relation amoureuse, car, comme le dit Goldmann, « l'amour est l'aspect que prend dans la vie privée la communauté authentique des hommes »¹⁶.

Cette mise à l'épreuve du texte de Malraux en offre à la fois une lecture et un dépassement.

Il en va de même avec *les Noyers de l'Altenburg* qui est, en un sens, le contrepoint du *Temps du mépris* et a occupé, lui, une place de choix chez les thuriféraires du Malraux d'après-guerre. En 1934-1939, Malraux était une figure majeure de l'anti-fascisme, il récusait alors

l'individualisme [...] né bien moins de la volonté de créer l'homme complet que du fanatisme de la différence. [...] L'individu s'oppose à la collectivité mais il s'en nourrit. Et l'important est bien moins de savoir à quoi il s'oppose que ce dont il se nourrit. [...] Aux yeux de Kassner comme de nombreux intellectuels communistes, le communisme restitue à l'individu sa *fertilité*. [...] Il est difficile d'être un homme. Mais pas plus de le devenir en approfondissant sa communion qu'en cultivant sa différence, – et la première nourrit avec autant de force au moins que la seconde ce par quoi l'homme est homme, ce par quoi il se dépasse, crée, invente ou se conçoit¹⁷.

15. Les trente premières secondes de l'allegro du quatuor 135 : « *Muß es sein ?/Es muß sein* » (le faut-il ? il le faut). Ce morceau de musique final « encadrant » le film avec celui de Hanns Eisler (« *Auferstanden aus Ruinen* » [Ressuscitée des ruines], l'hymne de la RDA de 1949 dont les paroles sont de Johannes Becher) vient à son tour « dialoguer » à plus d'un titre, avec le roman où Kassner, d'abord hanté par la musique lors de son incarcération – un air que chantonne un gardien puis des musiques de Bach et de Beethoven –, en vient à avoir celle-ci en « horreur » dit-il à sa femme, une fois libre : « Dans le cachot j'ai essayé de me servir de la musique pour... me défendre. Des heures. Ça donnait [des images, des images, naturellement – et par hasard] une phrase, une seule, l'appel des caravaniers : "Et si cette nuit est une nuit de destin..." » (*op. cit.*, p. 181. Les mots ici entre crochets sont omis par Straub).

16. L. Goldmann, *op. cit.*, pp. 213-214.

17. A. Malraux, *le Temps du mépris*, *op. cit.*, pp. 12-13.

Après la défaite des Républicains en Espagne, la guerre avec l'Allemagne qui s'annonce et le pacte germano-soviétique, il s'estime trahi et se retire¹⁸. Il dira plus tard :

Ce que nous avons appris, c'est que le grand geste de dédain avec lequel la Russie écarte ce chant de l'Internationale qui lui restera, qu'elle le veuille ou non, lié dans l'éternel songe de justice des hommes, balaie d'un seul coup les rêves du XIX^e siècle. Nous savons désormais qu'on ne sera pas d'autant plus homme qu'on sera moins Français, mais qu'on sera simplement davantage Russe. Pour le meilleur comme pour le pire, nous sommes liés à la patrie¹⁹.

Malraux s'était tu durant les quatre années de la guerre et de l'occupation de la France (après avoir été fait prisonnier en juin 1940 et libéré par son frère Roland). C'est en 1944 qu'il entre dans la Résistance, après l'arrestation de ses frères (tous deux meurent en déportation). À la tête de la brigade Alsace-Lorraine sous le nom de « colonel Berger », il participe à la campagne d'Alsace. Il s'est rapproché de De Gaulle dont il devient ministre dans le premier gouvernement d'après-guerre (1945-1946), s'engage ensuite dans l'action du parti gaulliste, le RPF, où il est en charge de la propagande (1947). Dans le premier entretien qu'il donne après la guerre, dans *Labyrinthe* en février 1945, il marque bien ce tournant idéologique et politique : il s'y préoccupe de la question de l'Europe (« il n'y a pas d'Europe »), de la « nouvelle culture en train de se former [...] la culture de l'Atlantique » après l'épisode de l'Europe nazie (« l'Europe en tant qu'unité organique est souvent un dada allemand »), car « tout se passe comme si l'aventure hitlérienne était le moyen le plus sinistrement efficace de hâter la montée en puissance américaine (et de la puissance russe bien entendu). [...] Mais je crois que la métamorphose de la France sera orientée vers l'Atlantique »²⁰ [Fig. XII, cahier couleur].

L'Aquarium et la nation

Son roman, commencé pendant sa captivité de soldat, immédiatement après la défaite, dont une partie est publiée en 1943 en Suisse sous son premier titre, *la Lutte avec l'ange*, et une autre partie est détruite par la Gestapo, sort en 1948 sous le titre *les Noyers de l'Altenburg*. C'est un roman inachevé rassemblant trois récits de trois temps et lieux différents encadrés par l'attente de soldats prisonniers de 1940 dans la cathédrale de Chartres où se trouve le narrateur : celui du grand-père du narrateur (Dietrich Berger), celui de son père (Vincent Berger) orientaliste affecté à Constantinople, « éminence grise » d'Enver-Pacha au moment de l'émergence des Jeunes-Turcs et du touranisme, puis présent sur

18. Voir notamment sa lettre à Gaston Gallimard du 17 décembre 1940 (*Lettres choisies, 1920-1976*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 125-126).

19. « Appel aux intellectuels » du 5 mars 1948 salle Pleyel (dans *la Politique, la culture*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, p. 178). Du pacte germano-soviétique, Henri Lefebvre, écrivant à Norbert Guterman (à New York), a une analyse différente : c'est un « coup dur », le « sacrifice au moins momentané des marxistes français », mais en même temps, « à l'échelle historique, coup formidable. Mais bougrement emmerdant pour le présent. » (28 août 1939) (cité par Michel Trebisch http://www.ihp.cnr.fr/Trebtsch/cahiers_20.html).

20. « Après un silence de quatre ans André Malraux expose pour notre journal ses vues et ses idées sur les problèmes du monde actuel », *Labyrinthe*, n° 5, 15 février 1945, pp. 1-2.

le front russe en 1915 où les Allemands expérimentent les gaz asphyxiants, celui enfin d'un colloque, une rencontre franco-allemande d'intellectuels (Freud, Durkheim, Sorel, Max Weber...) organisé par son oncle Walter Berger dans le prieuré d'Altenburg, au pied du mont Saint-Odile. Malraux exprima plus d'une fois le souhait de le poursuivre en dépit des difficultés à récrire une fiction disparue²¹, mais n'y parvint pas et sans doute peut-on penser que sa veine romanesque était interrompue après qu'il eut été dégrisé des valeurs de l'action révolutionnaire qui nourrissaient tous ses romans jusque-là. Les combats de la libération de la France eussent seuls pu fournir cette matière mais dans la mesure où ils avaient abouti, de son point de vue, avec le rétablissement de la démocratie et le *statu quo* social, ils manquaient par définition de cette dimension tragique qui irriguait *la Condition humaine* ou *l'Espoir*. Gaëtan Picon, dans son chaleureux portrait de l'écrivain, est bien obligé d'en convenir qui analyse une œuvre appartenant à une topique révolue : il faut passer du roman à la métaphysique de l'art car ce « plus grand que soi » qui animait Garine, Tchen, Kassner et les autres ne résonne plus que dans la sphère spirituelle où la résurrection n'est pas celle des corps de chair et de sang mais celui du « peuple des statues »²². La reprise partielle des *Noyers* dans les *Antimémoires* le confirme.

Dans *l'Aquarium et la nation*, le passage du roman retenu par Straub appartient à la deuxième partie du livre, parfois intitulé « le colloque des intellectuels allemands ». Contrairement au film précédent, c'est presque la totalité de l'intervention d'un orateur qui est reprise (à l'exception de ce qui appartient à des traits d'oralité : « parfait », « maintenant attention », « Voilà », « Vous savez ? », etc.). Il s'agit de l'ethnologue Möllberg. Malraux lui a prêté des propos de l'africaniste Leo Frobenius dont le livre *Histoire de la civilisation africaine*, paru en français en 1933²³, révélait le haut niveau de civilisation des cultures africaines avant la colonisation²⁴. Mais pas seulement. Son exposé est l'occasion pour Malraux de débattre avec lui-même, de discuter une fois encore les thèses d'Oswald Spengler et sa « morphologie » historique, de s'interroger sur l'unité et l'universalité de l'homme. Möllberg commence par demander : « sous les croyances, les mythes et surtout sous la simplicité de structures mentales, peut-on isoler une donnée permanente, valable à travers les lieux, valable à travers l'histoire, sur quoi puisse se fonder la notion d'homme ? »²⁵ Il évoque ensuite toute une série de systèmes de croyances et

21. Dans l'entretien de 1945, il dit : « Dans l'ordre humain aussi cette guerre m'a enseigné pas mal de choses que ne m'avaient enseignées ni l'Asie, ni l'Espagne. Mais je ne puis guère en parler ici. Ce sera pour la suite de *la Lutte avec l'ange...* » (*Ibid.*, p. 2).

22. « L'homme et la culture » (Unesco, 1946) dans *la Politique, la culture*, op. cit., p. 160. En 1945, il songe encore à l'avènement « d'un nouveau type humain. On le sent qui tente de s'élaborer, de soubresauter en soubresaut de l'Europe. [...] Une aliénation lucide, et pourtant fraternelle, est peut-être la forme de la grandeur qui se cherche en ce moment dans la neige. » (*Labyrinthe*, n° 5, art. cit., p. 2). L'année suivante il affirme que « la force occidentale, c'est l'acceptation de l'individu » (« L'homme et la culture », art. cit., p. 158).

23. Léo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard, 1933. Paraît ensuite *le Destin des civilisations* (Paris, Gallimard, « Hors série connaissance », 1940, traduit par le philosophe marxiste Norbert Guterman, sans doute à l'initiative de Malraux qui le soutint avant la guerre ainsi que Henri Lefebvre au moment de la revue *Avant-Poste*, tandis que Guterman traduisit Malraux en anglais dès lors qu'il fut à New York).

24. D'où l'importance de Frobenius dans les luttes anticoloniales et l'élaboration de la notion de « négritude ». C'est Aimé Césaire qui le fit connaître à Léopold Sédar Senghor.

25. *Les Noyers de l'Altenburg* dans Malraux, *Romans*, Paris, Gallimard, 1951, p. 1005.

de représentations du monde qui le conduisent à demander à la fin de son intervention : « Entre les hommes dont nous venons de parler et le Grec, l'homme gothique et nous-mêmes, qu'y a-t-il de commun ? » Et d'énoncer la théorie qui donne son titre au film : « Qu'il s'agisse de Dieu dans les civilisations religieuses, ou du lien avec le cosmos dans les civilisations antérieures, chaque structure mentale tient pour absolue, inattaquable, une évidence particulière qui ordonne la vie, et sans laquelle l'homme ne pourrait ni penser, ni agir. [...] Elle est à l'homme ce que l'aquarium est au poisson qui y nage. Elle ne vient pas de l'esprit. Elle n'a rien à voir avec la recherche de la vérité. C'est elle qui saisit et possède l'homme ; lui, ne la possède jamais tout entière. [...] les hommes sont le plus profondément définis, et séparés, par la forme de leur fatalité. » Et à la question (voix féminine) : « Quelle est la nôtre ? », Möllberg répond : « Il n'est pas facile à un poisson de voir son propre aquarium... La nation d'abord, non ? »²⁶

Dans le roman Möllberg (dont on attendait qu'il fit de la pensée allemande « l'interprète désignée de l'histoire » – or, contrairement à Frobenius, il a détruit sa *Civilisation comme conquête et comme destin*²⁷), en remplaçant « l'ancienne idée linéaire et impérieuse que les hommes s'étaient faite de la civilisation » par « cette idée des cultures considérées comme mondes clos »²⁸, aboutit à un relativisme, toute société se trouvant isolée dans la « structure mentale » à l'intérieur de laquelle s'organisent ses croyances, ses valeurs. Comme l'aquarium pour les poissons, elle isole mais rend possible la vie sociale... Malraux polémique avec cette conception mais il ne trouvera son dépassement que dans la « métamorphose » qu'accomplit l'art en recréant une continuité par appropriation du passé par le présent, en rivalisant avec la vie²⁹.

Straub a pris dans son film un parti « littéraliste ». Trois « scènes » d'égale longueur se succèdent : un plan muet sur un aquarium plein cadre où évoluent des poissons et, au-delà, comme sur un écran

26. *Ibid.*, p. 1010.

27. Devant les faits résultant de son enquête ethnologique en Afrique, qui démentaient son système d'interprétation, Möllberg avait dispersé les feuillets de son manuscrit entre le Sahara et Zanzibar. Frobenius, en revanche « écrivait en 1933 que pour “réapprendre le sentiment de la *vie*”, typique d'autres époques ou d'autres cultures, “aucun peuple n'est aussi qualifié que le peuple allemand”. [...] maintenant que la civilisation allemande vient de vivre “une émotion qui correspond à son essence interne”, le “sentiment allemand” est redevenu “pur”, si bien que maintenant débarrassés d'un costume étranger “nous pouvons jouer le rôle qui fut écrit pour nous”. » (Silvia Mancini, « Les civilisations comme “absolu esthétique” : l'approche morphologique de la *Mittel-Europa* », *Diogenes*, n° 186, avril-juin 1999, p. 108).

28. « L'homme et la culture », *op. cit.*, pp. 153-154.

29. La question de l'art « hante » cet échange sur les civilisations, les dieux et l'histoire en particulier sous les espèces du double comme moyen de lutter contre la mort. Propos parallèles à ceux d'Eisenstein dans ses *Notes pour une histoire générale du cinéma*, qui croisent certains passages de l'« Esquisse d'une psychologie du cinéma » et des *Voix du silence* et pourraient avoir nourri les développements baziniens sur le « complexe de la momie » dans « L'ontologie de l'image photographique » : « Quand l'homme a cessé d'être prisonnier du cosmos, il avait rencontré nécessairement la mort ; se concevoir fut se concevoir mortel. Il avait donc commencé à lutter contre la mort. Dès la plus ancienne Égypte, l'idée du double s'élabore ; mais si le cadavre pourrit, le double s'évanouira. D'où l'extraordinaire travail de la momification. Quelle que soit la durée de la momie, le basalte est plus durable, bien sûr ! l'image sculptée s'ajoute donc à la momie... » (*les Noyers de l'Altenburg*, *op. cit.*, p. 1009). L'isomorphie entre l'histoire, l'art et la nature sous-tend la « morphologie culturelle » allemande venue de Goethe (voir sur cette question l'article cité plus haut de Silvia Mancini ainsi que son « Historicisme allemand et anthropologie, ou de l'actualité d'un débat », *les Études Philosophiques*, n° 1, 2000).

muet, surgissent et disparaissent brusquement des silhouettes fugitives de passants³⁰ [Fig. XIII, cahier couleur] ; la lecture du discours de Möllberg par un homme assis à une table devant un micro, texte à la main dans une pièce close dont les larges baies donnent sur un petit espace vert, et qui se lève pour dire la dernière phrase s'achevant sur le mot « nation » [Fig. XIV, cahier couleur] ; un extrait de *la Marseillaise ou chronique de quelques faits ayant contribué à la chute de la Monarchie* de Jean Renoir. Straub coupe la parole à Möllberg et ignore les objections qui lui sont faites par les autres participants et ses réponses³¹ : au mot « nation », il bascule sans transition sur cet extrait du film de Renoir où l'on assiste à la prise de possession par les gardes nationaux et des volontaires marseillais sous la direction d'Honoré Arnaud, d'un fort de Marseille commandé par le marquis de Saint-Laurent (en juin 1790). L'une des premières images montre la libération, par Jean-Joseph Bomier, de Cugulière qui croupissait dans une geôle [Fig. XV, cahier couleur]. La scène suivante est celle du dialogue entre Arnaud et Saint-Laurent et oppose deux « structures mentales » – pour parler comme Möllberg : « La... nation, les citoyens, qu'est-ce que c'est que tout ça ? » demande le marquis. « La nation c'est la réunion fraternelle de tous les Français. C'est vous..., c'est moi, ce sont les gens qui passent dans la rue, c'est les pêcheurs de cette barque. Et les citoyens ce sont les gens qui composent cette nation », répond Arnaud. « Je n'ai rien à faire avec tous ces gens-là... C'est une nouvelle religion que je ne saurais admettre. Je ne connais que le service du Roi » dit alors l'aristocrate à qui Arnaud souhaite bon voyage jusqu'à la frontière et heureux séjour en Allemagne [Fig. XVI, cahier couleur].

L'opération straubienne, en même temps qu'elle relie, par-delà Malraux, *le Temps du mépris et les Noyers de l'Altenburg* avec cette scène de « fraternité virile » où un prisonnier, devenu presque aveugle, se réjouit de la prise du fort et s'enquiert du sort de ses amis sans s'appesantir sur le sien, donne un contenu historique concret au mot nation que Malraux a embrassé en 1944 (il dit avoir « épousé la France » à la défaite) tout en le projetant dans une nébuleuse (« l'Homme fondamental ») qui ne trouve son principe dernier que dans l'art³².

30. Malraux utilise à nouveau la métaphore de l'aquarium pour qualifier la peinture à l'huile occidentale qui « voulait non pas suggérer l'espace comme infini, à la manière des lavis chinois, mais le limiter par le cadre qui l'enferme, et y plonger les objets comme les poissons d'un aquarium sont plongés dans son eau » (*le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, « idées art », 1963, p. 47).

31. Quand Walter Berger lui objecte qu'« il y a une évidence [...] à laquelle nous sommes en effet soumis comme l'étaient aux astres les Rois [...] sans laquelle ni l'idée de patrie, ni celle de race, ni celle de classe sociale ne seraient ce qu'elles sont. Nous y vivons comme les civilisations religieuses vivaient en Dieu. Sans elle aucun de nous [...] ne pourrait penser. C'est notre propre domaine : c'est l'histoire. » Il rétorque : « Et sans doute y a-t-il derrière l'histoire quelque chose qui est à l'histoire ce qu'elle est à la nation, à la révolution. Peut-être notre conscience du temps... [...] Nous ne sommes hommes que par la pensée ; nous ne pensons que ce que l'histoire nous laisse penser, et, sans doute, n'a-t-elle pas de sens [...] l'homme est un hasard et, pour l'essentiel, le monde est fait d'oubli... » (*op. cit.*, p. 1011).

32. Cf. « L'histoire de l'art (qui n'est pas une histoire), c'est-à-dire l'énorme aventure de l'art à travers les millénaires, c'est que les hommes aient toujours demandé à l'art la présence de ce qui n'est pas ce qu'ils peuvent atteindre. » (« Malraux parle », *le Figaro littéraire*, 9-15 octobre 1967).