

ANDRÉ MALRAUX, THÉORICIEN DE L'ART

Thierry Laurent

Fondation Robert de Sorbon
Cours de Civilisation française de la Sorbonne

Présentation. *Les livres sur l'art d'A. Malraux, longtemps dédaignés ou jugés peu sérieux, révèlent pourtant une pensée originale qui propose une réflexion philosophique sur le sens de la création artistique et vise à faire dialoguer des œuvres extrêmement hétérogènes. L'écrivain, dans un style flamboyant, entreprend de démontrer que l'art unit les hommes d'époques différentes, qu'il permet de défier la réalité et le destin et que c'est la métamorphose de notre regard sur les chefs-d'œuvre du passé qui contribue à les immortaliser dans notre musée imaginaire. Les textes sont accompagnés d'une très riche iconographie ; quoi qu'on puisse penser de leur rigueur ou de leur justesse, ils doivent être appréciés – et analysés – ne serait-ce que sur le plan strictement littéraire.*

André Malraux (1901-1976), lauréat du prix Goncourt en 1933 pour son roman La Condition humaine, autodidacte, aventurier, homme d'action, engagé à gauche dans sa jeunesse, ministre de la Culture du général de Gaulle dans les années soixante, est un personnage singulier, génie pour les uns, imposteur ou esprit brouillon pour les autres. Il demeure en tout cas une figure majeure de la vie intellectuelle française au vingtième siècle de par son prestige parmi les écrivains et ses liens avec des acteurs importants de la politique nationale et internationale.

Les mots-clés : *Malraux, Art, Arts sacrés, Peinture, Sculpture, Philosophie de l'art, Musée imaginaire.*

Keywords: *Malraux, Art, Sacred Arts, Painting, Sculpture, Philosophy of Art, Imaginary Museum.*

Cet article vise à faire le point à la fois sur ce qu'ont été les théories de l'art de Malraux et ce que l'on peut « objectivement » aujourd'hui en penser après que les contemporains puis la critique universitaire en ont rendu compte, non parfois sans quelque parti-pris. Les travaux « littéraires » de François de Saint-Cheron et l'approche plus philosophique de Jean-Pierre Zarader ont contribué, depuis une vingtaine d'années, à « recrédibiliser » cette partie de l'œuvre de Malraux qui reste malgré tout fort mal connue et dont nous voudrions présenter la cohérence.

Au regard de sa biographie, et contrairement à ce que l'on a longtemps affirmé,

l'art n'a pas été pour lui une préoccupation tardive, une méditation qui aurait succédé à l'aventure militante, mais bien au contraire l'interrogation de toute sa vie et de toute son œuvre, voire « l'axe de sa pensée » (Sabourin 1972, 11). Il l'avouera : « L'art a compté pour moi autant que tout le reste, je peux même dire : avant tout le reste » (cité par Brincourt 1982, 50). Rappelons-nous aussi cette autre phrase : « Je suis en art comme on est en religion » (cité par Stéphane 1954, 62). Déjà, dans les années vingt, il est l'ami de peintres cubistes et expressionnistes, il achète des toiles de Derain, de Braque, de Picasso, s'intéresse à la sculpture d'Asie centrale

et à la peinture japonaise, fréquente avec bonheur le Louvre et le musée Guimet, commence une carrière de brillant critique d'art, publiant des articles dans de nombreuses revues (dont la prestigieuse *NRF*), écrivant des préfaces pour plusieurs catalogues d'exposition. Dans ses premiers romans, il introduit timidement une réflexion sur l'art, par exemple dans *La Voie royale* en 1930, mais c'est surtout à partir de 1935 qu'il entreprend une œuvre de longue haleine, très documentée, qui deviendra *La Psychologie de l'art* et dont trois tomes paraîtront chez Albert Skira en 1947, 1948 et 1949 sous les titres : *Le Musée imaginaire* , *La Création artistique* et *La Monnaie de l'absolu* . En 1951, la réédition par Gallimard de ces écrits dans une version remaniée et enrichie s'intitule cette fois *Les Voix du silence* . En 1950, a paru, également chez Gallimard – comme désormais tous ses écrits – *Saturne, essai sur Goya* . En 1952, voici *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (titre initial : *La Statuaire*). Le cycle de *La Métamorphose des dieux* englobera *Le Surnaturel* (titre de la réédition en 1977 de *La Métamorphose des dieux* datant de 1957), *L'Irréel* en 1974 et *L'Intemporel* en 1976. Ajoutons *La Tête d'obsidienne* en 1974. Avec des reproductions de tableaux, de fresques, de chapiteaux, de mosaïques, de vitraux, de pierres et de bois sculptés, il reconstitue « le chemin des hommes, depuis les cités sumériennes, en passant par la Grèce, l'Inde, l'Extrême-Orient, la chrétienté médiévale, la Renaissance, le Baroque, l'art Bourgeois, pour aboutir à notre civilisation menacée » (Boisdeffre 1973, 85). Si l'on élargit la définition de « l'art », il faudrait tenir compte aussi de

l'Esquisse d'une psychologie du cinéma en 1946 ainsi que des essais sur la création littéraire ; manque à la réflexion de Malraux une prise en compte du domaine musical. Bien sûr, au regard uniquement des dates de publication, il est indéniable que les grandes fictions en prose, plus connues du grand public, précèdent à la fois les textes sur l'art et l'œuvre philosophico-mémorielle.

L'écrivain a reconnu souvent que ses livres sur l'art restaient de loin les plus mal compris. C'est vrai que pendant très longtemps il n'a jamais été pris au sérieux par les universitaires et par les historiens d'art. On lui a reproché tour à tour d'avoir plagié des esthéticiens allemands du XIX^e siècle ou des contemporains comme Elie Faure¹, Emile Mâle² ou Henri Focillon³, et aussi d'avoir fait quantité de confusions, d'approximations et d'affirmations hâtives et farfelues. La critique la plus sévère, nous la trouvons dans un essai de Georges Duthuit en 1956 dont le titre est déjà très perfide (*Le Musée inimaginable*) et dont la conclusion, citée par P. de Boisdeffre, ne l'est pas moins : « Ses livres sur l'art ont fait de Malraux le séducteur irréductible du monde des bourgeois et des employés dont il a su apaiser des nostalgies jusqu'alors à l'abandon » (*Ibid.* , 13). Voici encore l'opinion de J.F. Revel : « Le musée imaginaire n'est, en somme, que le musée des gens sans imagination » (Revel 1958, 49). Dernier exemple de jugement

¹ 1873-1937. Son *Histoire de l'art* en 5 volumes, parue entre 1919 et 1921, a constamment été rééditée et fait encore autorité.

² 1862-1954. Grand spécialiste de l'architecture chrétienne médiévale.

³ 1881-1943. Spécialiste de la gravure et de l'art du Moyen Âge.

sévère, même s'il est plus modéré, celui de M. Déon : « La théorie de Malraux sur le musée imaginaire relève de la littérature, de la spéculation intellectuelle, pas de la sensibilité » (Déon 1963, 1). Il semble qu'aujourd'hui les jugements soient plus indulgents et que la profondeur et l'originalité des écrits malrucciens soient mises en avant : J. P. Zarader va jusqu'à les faire dialoguer avec les grands textes de la philosophie contemporaine, dont ceux de Jacques Derrida (par exemple dans *Malraux ou la pensée de l'art* et *André Malraux, Les écrits sur l'art*) ; plus généralement, on peut dire que l'université française se penche avec intérêt sur des textes naguère ignorés : citons comme exemple récent le passionnant ouvrage collectif de Jeanyves Guérin et de Julien Dieudonné : *Les Ecrits sur l'art d'André Malraux*. Pour faire donc la part des choses, présentons, avec un effort d'objectivité, les qualités et les défauts de l'œuvre.

Sa grande originalité est d'avoir annexé à la littérature un domaine réservé jusque là aux spécialistes. L'érudition vaste de l'auteur lui a permis, en s'appuyant sur quelques ouvrages fondamentaux, de broser une synthèse puissante de tous les arts du monde et de les intégrer à sa propre philosophie de l'Histoire. Qui-conque découvre les premières pages du *Musée imaginaire* est étonné, voire fasciné, par la documentation iconographique somptueuse autant qu'originale qui l'initie à un inconnu fascinant, celui par exemple des œuvres de civilisations anciennes ou éloignées. Un des mérites de l'essayiste est de ne pas s'être contenté de présenter des pièces extrêmement diverses mais de nous avoir donné des clés pour qu'on les

mette en relation. Il a su utiliser d'éclatantes images qui ont contribué à renouveler la critique d'art : « Le chef-d'œuvre ne maintient pas un monologue souverain, mais un invincible dialogue » (Malraux 1951, 67) ou bien : « Si atroce que soit un temps, son style n'en transmet jamais que la musique » (Allocution prononcée à New York le 15 mai 1962 pour le cinquantième de l'Institut français). Eloigné autant des savants à l'esprit scientifique que des critiques d'inspiration marxiste, Malraux écrivant sur l'art est plus dans la tradition de Diderot⁴, de Baudelaire⁵, de Maurice Barrès⁶, de Paul Valéry⁷, d'André Suares⁸, qu'il présente d'ailleurs comme ses maîtres et qu'il cite à l'occasion.

A côté de cela, le travail de Malraux est irritant par ses prétentions philosophiques et ses systématisations théoriques, comme celles qui consistent à dénigrer la beauté formelle ou à faire de l'artiste un rival de Dieu. Sa propension au lyrisme ainsi que l'audace ou l'originalité de certaines de ses affirmations prennent parfois un tour à la limite du grotesque : « Goya se défend contre la syphilis en retrouvant le cauchemar millénaire et Watteau contre la phtisie

⁴ L'écrivain-philosophe, auteur de nombreux essais sur la peinture, est aujourd'hui considéré comme le précurseur de la critique d'art moderne.

⁵ Comme critique d'art, Baudelaire s'est non seulement intéressé aux arts plastiques, mais aussi à la littérature et à la musique. Ses théories relèvent à la fois du romantisme et de la modernité.

⁶ Grand amateur d'art, il exprime sa sensibilité dans *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894). Il consacre un livre au Greco en 1911.

⁷ Auteur de nombreux écrits sur l'art, dont *Pièces sur l'art* (1931) ou *Notion générale de l'art* (1935).

⁸ 1868-1948. Ecrivain prolifique et l'un des « piliers » de la *Nouvelle Revue Française*. Malraux et Suares se lièrent d'amitié. Ce dernier admirait Rembrandt, Dostoïevski et Goya ; l'interrogation sur l'art est un thème récurrent dans son œuvre.

par une rêverie musicale » (*Ibid.*, 629). Un autre reproche à lui faire est qu'il abuse des comparaisons : Le Gréco le fait songer à un Rouault⁹ réfugié au Pérou – « un Pérou triomphal et sans musée » (*Ibid.*, 424) et la Pietà Roncalli¹⁰ à « un Bourdelle qui serait Michel-Ange » (*Ibid.*, 623). Pourquoi pas ? Tout cela finit par ne plus signifier grand-chose. On relève en outre ici ou là des erreurs ou des approximations contestables : dans *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Rome est bizarrement rattachée au monde oriental ou alors c'est « La naissance d'Aphrodite » du sculpteur Bourdelle qui devient une des illustrations de l'art chrétien ! Quand il parle de peinture moderne, pourquoi ignore-t-il les Surréalistes et l'art abstrait (à l'exception de Jean Fautrier) ? Quant à l'accusation ou au soupçon de plagiat, reconnaissons que les preuves n'en ont jamais été établies d'une manière convaincante. Certes, Malraux, qui n'a jamais fait d'études supérieures, a énormément lu depuis son adolescence toutes sortes d'ouvrages consacrés à l'art et à la philosophie de l'art ; il a cité explicitement Walter Benjamin¹¹ et Henri Focillon¹² ; il est possible qu'il ait été influencé par Aloïs Riegl¹³ et Wilhelm Worringer¹⁴. Ce fond culturel, enrichi par les visites de musées et les voyages à l'étranger, va sans doute se mêler de façon plus ou moins consciente à une pensée personnelle en

cours d'élaboration dans les années trente à cinquante. Ce qui d'ailleurs alimente le préjugé selon lequel tous ses arguments ressemblent à une juxtaposition désordonnée de poncifs, d'idées fantaisistes et de théories empruntées, le tout sous un vernis brillant.

C'est en regardant de près les *leitmotifs* de l'ensemble de ses écrits sur l'art que l'on peut essayer de mettre en évidence leur éventuelle originalité ou leur profondeur, tout en gardant une distance critique. Nous relevons six idées majeures.

Le parti-pris est évident, celui de ne pas entreprendre une nouvelle histoire de l'art ; J. P. Zarader valorise cette phrase : « On s'est beaucoup intéressé à l'histoire de l'art, et bien peu à son énigme ; je ne m'intéresse qu'à sa part énigmatique », (Zarader 1996, 14). Le but de Malraux est bien de délivrer l'art de l'Histoire, le délivrer du temps des hommes pour en définir le mystère permanent. Il écrit une sorte d'« épopée métaphysique » des « formes innombrables inventées par les hommes » (Saint-Cheron 1996, 89) dans laquelle il se propose quelques buts : analyser ce qui peut unir des œuvres apparemment étrangères les unes aux autres, comprendre pourquoi disparaissent puis ressuscitent dans la conscience esthétique des chefs-d'œuvre d'autrefois, se demander comment la qualité d'humanisme que portait chaque culture est arrivée jusqu'à nous et ce qu'elle est devenue pour nous. A la différence des classiques histoires de l'art, qui se doivent d'établir des chronologies et de multiples classifications, ses travaux constituent un système permanent de références à l'ensemble du patrimoine mondial. Il nous entraîne dans un musée

⁹ Georges Rouault, 1871-1958. Peintre et graveur français, influencé par l'expressionnisme.

¹⁰ Œuvre inachevée de Michel-Ange.

¹¹ 1892-1940. Critique littéraire, critique d'art, traducteur en allemand de Baudelaire et de Proust.

¹² Voir *supra*, note 3.

¹³ 1858-1905. Historien de l'art autrichien.

¹⁴ 1881-1965. Cet historien de l'art allemand défendit l'expressionnisme auquel il donna son nom.

livresque censé être plus vivant, plus parlant, qu'une encyclopédie. Autre chose est frappant : le style qui est la plupart du temps oratoire et lyrique, alors que dans ce type d'écrit, il était plus traditionnel d'être sobre et précis. A. Chastel a prétendu que Malraux écrivait ainsi « dans l'intention de créer une transe permettant une communion » (Chastel 1988, 101) et F. de Saint-Cheron dit – non sans humour – que l'auteur « peut apparaître comme une sorte de chaman qui recourt à des formules d'incantation afin de communiquer à son lecteur l'enthousiasme que lui inspirent les œuvres » (*Ibid.*, 76). Il y a donc là de l'originalité par rapport à d'autres écrits sur la philosophie de l'art, et par rapport même aux autres livres de Malraux – par exemple ses romans – où le style est moins exalté, beaucoup plus sec et crispé. Bref, l'aspect intentionnellement poétique de cette prose contribue à confirmer qu'elle n'est pas une banale histoire de l'art mais le récit d'une épopée fabuleuse, et pourtant réelle, dont les héros s'appellent les artistes. Quoi qu'on pense du caractère grandiloquent ou artificiel de cette théâtralisation, elle porte la marque d'un écrivain et est donc intéressante du simple point de vue littéraire.

Deuxième idée importante : il convient de prendre en compte la totalité de l'héritage artistique. Au XX^e siècle, pour la première fois, grâce aux échanges culturels et à l'essor des centres d'exposition, grâce surtout aux livres, on peut quasiment appréhender l'ensemble du patrimoine artistique de l'humanité. Chacun peut avoir son propre « musée imaginaire » qui sera un ensemble hétérogène de références multiples, un englobant manifestant l'inconnu et le sacré. Cette expression de « musée

imaginaire » revient constamment dans les textes du penseur qui martèle sur différents tons qu'il nous fait héritiers de la planète. Le dessein n'est pas d'acquérir une banale et froide érudition, mais de ressentir la communion fraternelle qui existerait entre les œuvres, qu'elles soient sumériennes, grecques ou précolombiennes. D'où l'importance capitale de la mise en comparaison, non pas dans le but d'établir une hiérarchie aussi inutile qu'arbitraire, mais dans celui de saisir les analogies, les similitudes qui unissent des toiles ou des sculptures d'époques et de civilisations différentes, et de comprendre naturellement aussi leur spécificité. Dès 1922, Malraux, jeune critique d'art, formule déjà ce qui va être un des fondements de sa pensée dans sa préface au catalogue de l'exposition Galanis à la galerie parisienne La Licorne : « En art, nous ne pouvons sentir que par comparaisons. Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque avec une statue égyptienne ou même avec une statue asiatique que par la connaissance de cent statues grecques ». Vingt ans plus tard, le livre intitulé *Le Musée imaginaire* exploitera, à travers le rapprochement inattendu de centaines de reproductions, cette idée selon laquelle une comparaison est plus instructive qu'une théorie ou qu'une description analytique. En outre, l'intérêt du musée imaginaire – et ce n'est pas le moindre – est de nous enseigner un certain nombre de leçons édifiantes, un peu à la manière d'une philosophie de l'art. Parmi ces leçons – et nous aurons l'occasion d'y revenir – il y a ce constat de la grandeur de l'homme qui cherche à interroger l'univers.

Autre thème important, celui de la métamorphose du regard. Le pouvoir de

métamorphose, qui est possible grâce au musée imaginaire, unit pour nous, dans une présence commune, les chefs-d'œuvre que jusqu'alors – au nom du sacré, puis de l'Esthétique – nous tenions séparés, opposés, voire extérieurs au domaine de l'art. Aujourd'hui, on peut considérer le passé hors de toute historicité et le faire entrer dans la mouvance de l'intemporel. C'est notre regard qui a changé : autrefois, on ne s'intéressait qu'à l'histoire des styles, tout était linéaire et cloisonné ; une statue maya représentait ce qu'était à une certaine époque la religion maya ; maintenant, même les dieux se métamorphosent, puisque la statue maya a quitté sa sphère sacrée pour entrer dans le monde de l'art. Mais Malraux va plus loin en prétendant que dans le passé déjà, il y avait eu des phénomènes de métamorphoses ; il affirme solennellement que la métamorphose « est la vie même de l'œuvre d'art » (Malraux 1965, 224). Il prétend que c'est la métamorphose qui, à la Renaissance, permit aux divinités du polythéisme grec de reparaître sans mourir dans une civilisation chrétienne ; dieux pour les contemporains de Praxitèle, ils deviennent œuvres d'art pour ceux de Michel-Ange. Déjà, l'auteur du *Déclin de l'Occident*¹⁵, le philosophe allemand Oswald Spengler (apprécié par Malraux), s'appuyant sur Nietzsche, avait noté la transformation que l'esprit européen a fait subir aux œuvres du passé ; mais son raisonnement se limitait à la culture occidentale. Malraux englobe dans sa réflexion tous les arts du monde ; il prétend par exemple qu'à chaque fois qu'il y a eu changement de statut d'une sculpture –

dû à un changement de notre regard – destinée à la prière ou à la méditation devenant une œuvre d'art vouée à l'admiration, il s'agit de métamorphose :

Les idoles deviennent des œuvres d'art en changeant de références, en entrant dans le monde de l'art que nulle civilisation ne connut avant la nôtre. L'Europe a découvert l'art nègre lorsqu'elle a regardé des sculptures africaines entre Cézanne et Picasso, et non des fétiches entre des noix de coco et des crocodiles. Elle a découvert la grande sculpture de la Chine à travers les figures romanes, non à travers les chinoises. (Malraux 1977, 21-22).

L'écrivain prend bien soin de différencier « métamorphose » et « immortalité » ; l'immortalité n'existe pas. Il s'avère simplement que certains arts sont susceptibles de connaître une résurrection ; celle-ci se produit si une œuvre nous parvient et si elle peut être accueillie par notre sensibilité : « Le hasard brise et le temps transforme, mais c'est nous qui choisissons » (Malraux 1951, 65). Cette dernière expression « c'est nous qui choisissons » suggère bien que le passé se conquiert et que c'est nous qui rendons vivant le dialogue des œuvres ou qui sortons de l'oubli des artistes un temps délaissés ou démodés (Rembrandt redécouvert par exemple à l'époque romantique). Les artistes eux aussi instaurent leurs propres dialogues avec leurs prédécesseurs. Qu'ils les louent ou qu'ils les critiquent, cela les rend vivants :

Qui rend muets les gothiques, sinon Florence. Le destin de Phidias est entre les mains de Michel-Ange qui n'a jamais vu ses statues ; l'austère génie de Cézanne magnifie les luxuriants Vénitiens qui le désespéraient, et frappe de son sceau fraternel la peinture du Gréco ; c'est à la lumière des pauvres bougies dont Van Gogh fou

¹⁵ Œuvre traduite en français en 1948.

entoure son chapeau de paille pour peindre dans la nuit le café d'Arles que réparait Grünewald. (Malraux 1947, 224).

Quatrième idée forte : la critique de la notion de beauté. Malraux n'a jamais valorisé la perfection formelle, encore moins les notions de bon goût, d'harmonie, d'équilibre. Déjà, dans une lettre du 7 juin 1935 à Roger Martin Du Gard, citée par F. de Saint-Cheron, il écrit : « Vous me dites : sans la perfection de la forme, rien ne dure. Si, ce qui est de la volonté d'expression » (*Ibid.*, 22). Cela veut dire que les intentions de l'artiste comptent plus que sa maîtrise technique. Malraux va plus loin : il relativise les qualités ou les supériorités supposées de certaines œuvres en partant de l'idée qu'il n'y a pas de hiérarchie en art. Il s'en prend en particulier à toutes les dictatures que sont les canons esthétiques qui ont fait que par exemple au XIX^e siècle on a méprisé des arts dits barbares ou primitifs comme les sculptures d'Afrique ou d'Océanie. Il s'insurge aussi contre cette tendance excessive qu'ont les historiens d'art à parler de maladresse ou d'immaturité à propos de certaines époques ou de certains styles. Cette idée avait déjà été formulée par l'esthéticien Wilhelm Worringer qui écrivait en 1908 que « les caractéristiques stylistiques d'époques passées ne sont pas dues à un défaut du pouvoir, mais à une orientation diverse du vouloir » (Worringer 1986, 47). Dans *La Métamorphose des dieux*, Malraux ironise sur Taine qui, dans sa *Philosophie de l'art* en 1865, déplorait au sujet des mosaïques de Ravenne que les mains et les pieds des personnages fussent raides et que leurs yeux eussent envahi toute la tête. Même Elie Faure dans *L'Art médiéval*

en 1911 parlera de la raideur des images de Ravenne en les comparant à l'humanité des figures grecques. C'est seulement si on laisse de côté notre haute opinion des âges classique et baroque que l'on comprendra peut-être, comme le prétend Malraux dans *Le Surnaturel*, que les arts sacrés ignorent le réalisme strict. Ses travaux montrent en outre que la déformation délibérée des œuvres sacrées anthropomorphes n'a rien de naïve ou d'imparfaite, mais est là pour délivrer la figure humaine et la rendre parente de celle des dieux. C'est le sens par exemple de toutes les analyses qu'il fait de ces sculptures sumériennes qu'il vénère tant ou bien de ce qu'ont réalisé les artistes européens au tout début du Moyen Âge. Dans son discours d'inauguration de la Fondation Maeght (28 juillet 1964), l'orateur affirme que le mot « beauté » « rend inintelligible notre relation avec l'art ». Un art peut plaire ou déplaire, mais la question importe peu, ce qui compte est sa signification. Le grand artiste est même celui qui s'émancipe de la mode ou de ce qu'il suppose être l'attente du public (on retrouve là une idée baudelairienne). Malraux va jusqu'à conclure, dans sa préface au catalogue de l'exposition Fautrier en 1945 à la galerie parisienne Drouin, que « l'art moderne est sans doute né le jour où l'idée d'art et celle de beauté se sont trouvées disjointes. Par Goya peut-être ». Pour autant, il ne s'interdit pas d'employer parfois le terme « beauté » mais avec une acception plutôt originale et floue : le pouvoir de communion entre tous les arts du monde, passés et présents. On lit cette formule lapidaire dans *Les Antimémoires* (1967) : « La beauté aujourd'hui est ce qui a survécu » (Malraux 1996, 257). Bref,

loin des canons – qui sont éphémères – la vraie beauté relèverait de la permanence.

Cinquième idée sur laquelle Malraux insiste beaucoup : l'art ne saurait être une imitation du réel. Dans ses premiers écrits littéraires (*Lunes en papier* en 1921 ou *Royaume farfelu* en 1928), tout comme dans ses premiers textes en tant que critique d'art, Malraux a toujours privilégié le bizarre, l'étrange, le nouveau. Il refuse la *mimesis*, cette imitation du réel dans laquelle Aristote voyait une tendance naturelle aux hommes. Il prétend au contraire que tous les arts, sacrés ou non, ont voulu échapper à l'esclavage du réel. Prenant l'exemple, dans *Les Voix su silence*, de la peinture des bisons préhistoriques, il dit que ces animaux sont doués d'une autre vie que les vrais. Son intérêt pour l'art moderne s'explique bien sûr pour la même raison. Il vénérât ceux qu'il appelait les « destructeurs de formes » comme Picasso et Georges Braque ; paradoxalement, il les rattachait même à une tradition ancestrale qui aurait été, depuis des temps immémoriaux, anti-réaliste. Prononçant l'éloge funèbre de Braque le 3 septembre 1963, il dit ceci : « En nous révélant, avec une puissance contagieuse, la liberté de la peinture, Braque et ses amis de 1910 nous révélaient aussi tout l'art du passé rebelle à l'illusion depuis notre peinture romane jusqu'au fond des siècles ». Ce qui le fascine, ce n'est pas l'inspiration de base d'un peintre ou d'un sculpteur, mais la métamorphose de ce qui est censé avoir été représenté en œuvre d'art. Déjà, dans sa préface pour le catalogue de l'exposition Galanis en 1922, analysant les fruits ou bien les paysages montrés par le peintre, il explique que « le désir de les toucher ou de

les voir ne s'éveille pas en nous. Peu nous importe ce qu'ils seraient vivants ; nous savons qu'ils nous toucheraient moins que la toile ne le fait ». En 1929, à propos cette fois du peintre expressionniste Georges Rouault, il écrit dans le premier numéro de *Formes* en décembre 1929 : « Il n'y a ni juges, ni filles, ni clowns de Rouault hors de ses toiles, comme il n'y eut jamais de personnages de Grünewald ». Son analyse devient encore plus saisissante quand il est question de la façon dont Jean Fautrier, peintre au style abstrait, a montré des otages assassinés durant l'occupation allemande. On lit dans la préface du catalogue de l'exposition consacrée à cet artiste en 1945 : « Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture, un trait qui tente d'exprimer le drame sans le représenter. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures, plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphe de la douleur ». L'art étant donc une métamorphose, il en résulte la difficulté, voire l'impossibilité, ou même l'ineptie, de découvrir grâce à lui la réalité d'une époque ou d'une société. C'est le sens de l'idée (défendue dans *Les Voix du silence*) selon laquelle les mosaïques ou les sculptures d'une ancienne civilisation n'expriment pas les crimes qu'elle a peut-être perpétrés. La règle semble même s'appliquer à l'artiste ; son œuvre est tout autre chose qu'une simple extériorisation de sa psychologie. Ainsi, s'adressant à Chagall dans une étude qu'il consacre à ses gravures, il exalte le pouvoir qu'aurait cet artiste de pratiquer la métamorphose sur son propre imaginaire¹⁶. Mais là où Malraux

¹⁶ D'après F. de Saint-Cheron, *op. cit.*, 30.

s'enflamme vraiment dans sa démonstration, c'est à chaque fois qu'il traite le sujet des arts sacrés ; P. de Boisdeffre explique d'ailleurs qu' « avec surprise, il avait découvert que tous les grands arts de l'histoire étaient des arts sacrés, que la même expérience pathétique avait modelé les figures de l'Inde et celles du Moyen Âge » (*Ibid.*, 17) ; ces arts sacrés ne seraient jamais esclaves de l'illusion :

Où que ce soit, à quelque époque que ce soit, les styles du sacré se refusent à imiter la vie, exigent de la métamorphoser ou de la transcender. Imposant à tout ce qu'ils figurent un invincible univers légendaire, ils sont aux arts qui les suivent ce que sont les Prophètes aux romanciers. Ils veulent que la relation des formes de leurs œuvres soit visiblement *autre* que celle de la vie : qu'elle soit autre, non seulement avec la subtilité des arts religieux, la complaisance du brouillard bouddhique, mais encore avec la sévère autonomie de Sumer, de Byzance, parfois du Mexique. Or, ces œuvres, lorsqu'elles ont cessé d'être sacrées, prennent un caractère commun, qui tient à leur nature même : elles sont hétérogènes au « réel ». Le style d'un art sacré venant, entre autres choses, des moyens qu'il emploie pour créer des figures qui échappent en partie à l'humain, un art sacré esclave de l'illusion ne se conçoit pas. (Malraux 1951, 593).

En différentes occasions, Malraux aura d'ailleurs l'occasion d'énumérer des procédés – appelons-les « techniques » – qui contribuent à éloigner l'admirateur d'une œuvre d'art sacré, autant que le croyant, de son environnement immédiat. Il évoque notamment le choix des formes en sculpture ou celui des couleurs en peinture. Dans son *Essai sur Goya*, il démontre bien par exemple que le fond noir de ses gravures exprime le fantastique, tout comme,

au Moyen Âge, le fond d'or des mosaïques byzantines exprimait le sacré. Le mot « fantastique » convient certes tout à fait à Goya, mais, plus largement, il correspond dans la pensée de Malraux à un univers hors-norme et inconnu qui est le propre de tout art, univers tout à fait distinct d'une banale rêverie :

L'art n'est pas par sa nature un ornement de la vie, nous le savons du reste ; l'Europe, pour l'avoir longtemps cru tel, confond volontiers la vocation d'un artiste et la préférence d'un joaillier. Chacun sait qu'il existe d'autres mondes que celui du réel, et il est assez vain de les confondre dans un « monde du rêve » quand le mot rêve exprime à la fois le langage du sommeil et la satisfaction du désir. Le monde de l'art est fantastique en ce que les relations entre ses éléments ne sont pas celles du réel ; mais d'un fantastique essentiel, distinct des inventions de l'imaginaire, et non moins présent dans Velasquez et dans Titien que Bosch et dans Goya, dans Keats que dans Shakespeare. (*Ibid.*, 310).

Cette notion de « fantastique essentiel » demeure un peu obscure ; on pense à des théories romantiques du XIX^e siècle ou même à ce que Rimbaud écrivait à propos du voyage vers l'inconnu. D'ailleurs, Malraux reprend dans *Les Voix du silence* l'idée de l'artiste parti en quête d'un mystère. Le risque de contresens serait d'imaginer un autre monde caché et préexistant que seuls quelques génies ou esprits purs pourraient atteindre ; on note l'omniprésence dans tous les textes des termes « création » et « créateur » ; ce que nous comprenons comme la conviction que l'art vient des hommes et en exprime le génie, il n'est pas né d'un don du ciel pour Malraux l'agnostique, mais d'une volonté de l'indi-

vidu d'échapper à sa condition par un esprit de conquête. Sitôt que Malraux admire quelqu'un, c'est parce que ses capacités créatrices l'impressionnent, qu'il s'agisse d'écrivains comme Balzac, Dostoïevski ou Georges Bernanos ou bien de plasticiens comme Michel-Ange ou Picasso. Il établit une différence – que d'aucuns trouveront arbitraire – entre création artistique et production artistique : un excellent artisan ferait de la production, un grand artiste, de la création. Ce n'est pas forcément une différence de talents, mais une différence de buts recherchés. Le véritable grand artiste serait celui qui cherche – et parvient – à innover, à dégager l'art de la nature, de l'inconscient individuel, du moment, pour le lier à l'Histoire, à la création commune et ininterrompue de l'homme. Malraux va même jusqu'à parler d'une dimension « démiurgique » à propos de tel ou tel créateur d'une grandeur exceptionnelle. Il en va ainsi pour Picasso dont il dit dans *La Tête d'obsidienne* (1974) : « A-t-il su qu'il rivalisait avec le sacré ? » (Malraux 1996, 753). On lit dans *L'Irréel* cette définition du mot « démiurgie » : « pouvoir par lequel les grands artistes de l'irréel font de leurs figures imaginaires les rivales triomphantes des créatures » (Malraux 1974, 180). S'entretenant avec Jean-Marie Drot pour la télévision en 1976¹⁷, il reparle de la démiurgie dont il fait l'équivalent positif du mot « sorcellerie ». Il y a donc de la magie en art, celle-là même qui est au service du réel. On comprend mieux dès lors cette phrase célèbre dans *Les Voix du silence* : « Les grands artistes ne sont pas les transcripteurs du monde, ils en sont les

rivaux » (Malraux 1951, 459). Certes, le thème de la rivalité entre artiste et Nature n'est pas en soi nouveau (Hegel au XIX^e siècle aborde la question dans son *Esthétique* ainsi que Baudelaire dans ses écrits sur l'art), mais ce qui est frappant, c'est la volonté didactique de notre auteur de démontrer par une multiplicité d'exemples que les efforts des hommes pour recréer le monde aboutissent. En outre, une conviction tout à fait propre à Malraux et qu'il formule dès 1922 est que l'artiste possède une créativité autonome qui n'est pas produite par l'environnement social. On lit ainsi dans la préface (citée plus haut) de l'exposition Galanis : « C'est une grande vanité que de vouloir expliquer la personnalité d'un artiste par sa nationalité ». Plus tard, dans *Les Voix du silence*, il écrira : « Les hommes ne trouvent dans leur berceau ni la noblesse du cœur, ni la sainteté, ni le génie ; ils doivent donc les acquérir » (Malraux 2004, 563). Malraux réfute non seulement, répétons-le, l'analyse marxiste de la production artistique – « Le geste de l'artiste [...] répond, non pas à l'oppression sociale, mais à la sujétion métaphysique » (Picon 1953, 103) – mais aussi le déterminisme de l'importante *Philosophie de l'art* de Taine en 1865 pour qui les œuvres d'art seraient des produits dont il faudrait chercher les causes ; Elie Faure également, dans son *Histoire de l'art*, publiée de 1909 à 1927, en est convaincu. Cependant, Malraux n'est pas naïf au point d'imaginer l'artiste en marge du monde et surtout ignare quant aux chefs-d'œuvre du passé ou d'ailleurs : il s'en nourrit, mais pour mieux plus tard s'en émanciper. Sur ce point, il reprend dans *Les Voix du silence* une phrase qu'aurait dite un jour

¹⁷ « Journal de voyage avec André Malraux », 13 films d'entretiens, 1976.

Degas : « Est-ce que vous avez déjà vu quelqu'un naître tout seul ? » (*Ibid.*, 310).

Dernière idée clé : l'art est un « anti-destin » (*Ibid.*, 637). Cette expression, souvent répétée, a pu prêter à confusion. L'art n'est pas une sorte d'antidote à la misère et à la souffrance. Quoi qu'on ait dit, Malraux n'a jamais fait de l'art une religion. Même si, à partir des années cinquante – quand il approfondit sa réflexion sur l'art – il n'est plus l'incarnation de l'intellectuel engagé lancé à corps perdu dans l'action, il croit toujours à la politique pour améliorer le sort de ses contemporains ; même quand il lancera les maisons de la culture dans les années soixante, il ne s'illusionnera pas au point d'en faire des temples de l'oubli pour miséreux ! Un personnage du roman *L'Espoir* (1937), Scali, exprime certainement en partie la conviction de l'écrivain lorsqu'il dit : « L'art est peu de chose en face de la douleur, et, malheureusement, aucun tableau ne tient en face de tâches de sang » (Malraux 1959, 703). L'art permet en fait autre chose. Ce que Jean Roudaut résume ainsi : « L'art est conçu comme une façon de dépasser le malheur de la condition en le pensant » (Roudaut 1996, 62). Tout comme Camus qui prétend dans *Le Mythe de Sisyphe* que l'homme devient libre s'il est capable de penser sa condition, de se représenter l'absurde, Malraux est convaincu que mettre en scène une fatalité est déjà le signe d'une emprise que l'on aurait sur elle et qui témoignerait de notre grandeur. Cet extrait des *Noyers de l'Altenburg*, paru sous ce titre en 1948, est très explicite :

Notre art me paraît une rectification du monde, un moyen d'échapper à la condition d'homme. La confusion capitale me paraît

venir de ce qu'on a cru – dans l'idée que nous nous faisons de la tragédie grecque, c'est éclatant ! – que représenter une fatalité était la subir. Mais non ! C'est presque la posséder. Le seul fait de pouvoir la représenter, de la concevoir, la fait échapper au vrai destin, à l'implacable échelle divine, la réduit à l'échelle humaine. Dans ce qu'il a d'essentiel, notre art est une humanisation du monde. (Malraux 1996, 680).

Interprétée ainsi, toute l'histoire de l'art serait comme une fabuleuse aventure qui fait des artistes des héros, semblables à ceux des mythologies. Il ne faut jamais perdre de vue que Malraux – lecteur de Nietzsche autant que des nihilistes russes – se représente l'univers comme un espace froid et désespérément vide de sens. Il est donc d'autant plus impressionné par le pouvoir qu'ont eu les hommes de le peupler de représentations à leur image. Il fait des artistes – et là bien sûr on pourrait polémiquer, car est-ce vraiment leur intention à tous ? – des combattants contre un monde dans lequel ils n'ont pas choisi de naître et qui les ignore, un monde auquel ils voudraient substituer celui de leurs œuvres. Sur cette question, peut-être Malraux a-t-il été influencé par les théories de l'esthéticien W. Worringer qui situait l'origine de la création artistique dans un désir de conjurer le sentiment d'étrangeté ressenti par l'homme dans l'univers. Dans un de ces raccourcis dont il avait le secret, Malraux écrit : « Le manteau de peaux humaines des dieux mexicains rejoint le sourire apparu sur un visage grec et reparu sur un visage rémois en un pouvoir commun d'établir ou de rétablir l'homme dans le cosmos » (Malraux 1952, 64). Bref, même si la formule peut paraître triviale et galvaudée, disons que l'art est au service d'un

humanisme. Quiconque accède au musée imaginaire des trésors du monde reçoit la révélation fabuleuse du génie des hommes. D'où cette formule jaillie de la préface au *Temps du mépris* en 1935 et qu'a répétée le président Jacques Chirac dans le discours de panthéonisation de Malraux le 23 novembre 1996 : « L'art tente de donner conscience aux hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux ». Ce qui est typique de sa pensée et de ses analyses est qu'il perçoit l'humanisme à toutes les grandes époques de l'histoire de l'art : il admire par exemple la statuaire grecque et il prétend que le mouvement qui la caractérise est un symbole de liberté. Mais c'est surtout quand il parle de l'art chrétien médiéval qu'il est le plus exalté ; J. Machabeïs cite cet extrait du *Musée imaginaire* : « De Senlis à Amiens, d'Amiens à Reims, de Reims en Ombrie, l'homme va grandir jusqu'à faire éclater ces verrières qui ne sont pas encore à sa taille et qui ne sont plus à la taille de Dieu » (Machabeïs 2001, 203). Résumons en deux mots : l'épopée de l'histoire de l'art correspond à l'histoire d'une « délivrance de la condition humaine » (Malraux 1951, 293). A ses yeux, cela est beaucoup plus important que les particularités belles ou non des formes et des dessins inventés. Important et énigmatique à la fois, et Malraux s'est toujours demandé – sans pouvoir trouver la réponse – quels sont les ressorts de cette grandeur que l'homme porte en lui. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, le personnage de Walter Berger – qui est un peu l'*alter ego* du romancier – pense que le plus grand

mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard sur la terre, mais que dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant. Ces images puissantes équivalent à une représentation du sacré et Malraux n'a cessé d'affirmer que les grands arts de la terre ont toujours été des arts sacrés et que, comme tels, ils se sont opposés à la mort. Car finalement c'est bien le sens ultime de l'expression « anti-destin » : non pas une négation de la mort, mais une rivalité avec la mort, rivalité pathétique et grandiose. Concluons avec cet extrait des *Voix du silence* :

Derrière chaque chef-d'œuvre, rôde ou gronde un destin dompté. La voix de l'artiste tire sa force de ce qu'elle naît d'une solitude qui rappelle l'univers pour lui imposer l'accent humain ; et, dans les grands arts du passé, survit pour nous l'invincible voix intérieure des civilisations disparues. Mais cette voix survivante et non pas immortelle, élève son chant sacré sur l'inta-rissable orchestre de la mort. (*Ibid.*, 628).

Malraux fait rêver. Les milliers de pages qu'il a consacrées à l'art déroutent, enchantent, dépaysent. Peu importe à la limite qu'il ait raison ou tort, qu'il commette des erreurs, qu'il énonce – comme si c'étaient des vérités absolues – des thèses parfois contestables ou bien trop systématiques. Finalement, c'est l'aspect à la fois littéraire, didactique et subjectif de son travail qui est intéressant, voire fascinant. Il a sa philosophie de l'art – qui n'est pas une esthétique. A chacun d'avoir la sienne. Nul ne contestera en tout cas que c'est un écrivain virtuose.

BIBLIOGRAPHIE

- Boisdeffre, Pierre (de). 1973. *Malraux*. Paris : Editions universitaires.
- Brincourt, André. 1982. L'Aventurier de l'art. *Magazine littéraire*, 347, 50-52.
- Chastel, André. 1988. *Journal de voyage. Spéciale André Malraux*. Villa Medici, Roma : Ed. Carta Segrete, 101.
- Déon, Michel. 1963. Le Musée imaginaire. *Les Nouvelles littéraires*, 25 juillet 1963.
- Duthuit, Georges. 1956. *Le Musée inimaginable*. Paris : José Corti.
- Guérin, Jeanyves, Dieudonné, Julien. 2006. *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Machabéïs, Jacqueline. 2004. *Malraux : la tentation du sacré*. Amsterdam : Rodopi.
- Malraux, André. 1947. *Le Musée imaginaire*. Paris : Albert Skira.
- Malraux, André. 1951. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard.
- Malraux, André. 1952. *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris : Gallimard.
- Malraux, André. 1959. *Romans*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Malraux, André. 1965. *Le Musée imaginaire*, édition remaniée et complétée. Paris : Gallimard, collection « Idées/Arts ».
- Malraux, André. 1974. *L'Irréel*. Paris : Gallimard.
- Malraux, André. 1977. *La Métamorphose des dieux*. Paris : Gallimard.
- Malraux, André. 1996. *Œuvres complètes, III*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Malraux, André. 2004. *Œuvres complètes, IV*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Revel, Jean-François. 1958. La métamorphose du silence. *Le surréalisme même*, février 1958, 47-49.
- Roudaut, Jean. 1996. Pour Laclos. *Le Magazine littéraire*, oct. 1996, 62.
- Sabourin, Pascal. 1972. *La réflexion sur l'art d'André Malraux, origines et évolution*. Paris : Klincksieck.
- Saint-Cheron, François (de). 1996. *L'Esthétique de Malraux*. Paris : SEDES, Collection "Esthétique".
- Stéphane, Roger. 1954. *Fin d'une jeunesse, Carnets 1944-1947*. Paris : La Table Ronde.
- Worringer, Wilhelm, 1986 [1908]. *Abstraction et Einfühlung*. Paris : Klincksieck, 47.
- Zarader, Jean-Pierre. 1996-1998. *Malraux ou la pensée de l'art : une approche philosophique*. Paris : Vinci/Ellipses.
- Zarader, Jean-Pierre. 2013. *André Malraux, les écrits sur l'art*. Paris : Editions du Cerf.

ANDRÉ MALRAUX – MENO TEORETIKAS

Thierry Laurent

S a n t r a u k a

Straipsnyje analizuojamos André Malraux – vieno iš didžiųjų prancūzų XX a. rašytojų – idėjos apie meną. Šis rašytojas daugiausia žinomas kaip politiškai angažuotas intelektualas ir romanistas. Literatūros kritikai ir meno istorikai ilgą laiką daug mažiau dėmesio skyrė Malraux knygoms apie meną. Vis dėlto joms, nors ir nepasižymintioms mokslinė dėstymo logika, būdingos originalios idėjos, išreikštos turtingai ir

vaizdinga kalba. Malraux rašo ne naują meno istoriją, o filosofinę jo paslapties refleksiją. Gretindamas įvairių civilizacijų skulptūros ir tapybos pavyzdžius, Malraux kuria netikėtą jų dialogą. Autorius akcentuoja meną kaip žmonijos istoriją vienijantį veiksnį, kartu leidžiantį kvestionuoti realybę ir likimą. Veikiami keičiančio žmogaus žvilgsnio praeities šedevrai tampa nemirtingi mūsų įsivaizduojamame muziejuje.

ANDRÉ MALRAUX, THEORETICIAN OF ART

Thierry Laurent

S u m m a r y

André Malraux is a major writer of the twentieth century. We know him as an engaged intellectual and a novelist. His books on art are less read than the rest of his work. Academics and historians have never taken them seriously. Even if they are not of great scientific rigor, they show an original thought expressed in a flamboyant style. Malraux does not write a new story of art but he proposes a

philosophical reflection on its riddle. Using many examples of paintings and sculptures produced by various civilizations, Malraux seeks their similarities and imagine their improbable dialogue. He insists on some ideas: art unites people through History and allows both to defy reality and destiny. He values the concept of metamorphosis of our view of the masterpieces of the past.

Gauta 2016 06 13

Priimta publikuoti 2016 09 05

Autoriaus adresas

Fondation Robert de Sorbon
Cours de Civilisation française de la Sorbonne
214, bd. Raspail
75014 Paris (F)
El. paštas: thierry.laurent@ccfs-sorbonne.fr