

Michel Melot, «Malraux le prémonitoire», dans *Médium*, n° 2, 1<sup>er</sup> trimestre 2005, pp. 145-159.

## Malraux le prémonitoire

Le 14 avril 1964, lors de l'installation de la Commission générale de *l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, dont on célèbre le quarantième anniversaire, André Malraux prononça un discours où sont exposées sans ambages ses idées sur la nouvelle «métamorphose» qui attend la notion d'art dans nos sociétés :

*Bien que l'on rêve depuis longtemps d'une entreprise comme celle-ci, nous savons, au moment où s'ouvre cet Inventaire – destiné par la nature de nos arts à être le plus divers de tous – qu'il sera très différent de ce qu'il eût été au siècle dernier, et même lorsque furent entrepris quelques-uns des inventaires étrangers. Il apporte beaucoup plus qu'un cadastre artistique, un complément de ce qui existe dans ce domaine ; le tout n'est pas seulement ici la somme de ses parties. En même temps qu'il complète nos connaissances, il suggère une mise en question sans précédent, des valeurs sur lesquelles ces connaissances se fondent.*

Notons au passage que le procès-verbal de la version orale de ce discours, nous donne une version plus radicale où la *mise en question des valeurs...* devient une *mise en accusation* : La Commission *reprendra toutes les idées consacrées sous forme de postulat, ..., ce qui conduira sans doute à une révision profonde des conceptions fondamentales sur l'évolution de l'art en France et à une véritable mise en accusation du système des valeurs jusqu'ici admis.* Mais suivons la leçon réécrite par Malraux pour la publication officielle :

*Les objets d'archéologie peuvent être définis en tant que témoins. On les rassemble selon des méthodes d'ordre scientifique, ou qui tentent de l'être. L'inscription inconnue rejoint l'inscription connue, et le morceau d'architrave, la colonne mutilée. Il n'en va pas de même des œuvres d'art. Au musée, dans notre mémoire, dans nos inventaires, l'objet connu, depuis un siècle, rejoint moins l'objet connu que l'œuvre dédaignée ne rejoint l'œuvre admirée. L'inventaire qui rassemblait les statues romaines de Provence n'était pas de même nature que celui qui ajoute les têtes de Roquepertuse et d'Entremont.*

*Il ne s'agit pas seulement d'une « évolution du goût ». (Evolution troublante, comme celle de la mode, car nul n'a expliqué ce qui pousse les hommes à être barbus sous Agamemnon,*

*Henri IV et Fallières, et rasés sous Alexandre ou Louis XIV.) Ce n'est pas seulement le goût qui, dans les inventaires, ajoute les statues romanes aux statues romaines, et les œuvres gothiques aux œuvres romanes, avant de leur ajouter les têtes d'Entremont. Mais ce ne sont pas non plus les découvertes, car les œuvres gothiques n'étaient point inconnues : elles n'étaient qu'invisibles. Les hommes qui recouvrirent le tympan d'Autun ne le voyaient pas, du moins en tant qu'œuvre d'art. Pour que l'œuvre soit inventoriée, il faut qu'elle soit devenue visible. Et elle n'échappe pas à la nuit par la lumière qui l'éclaire comme elle éclaire les roches, mais par les valeurs qui l'éclairent comme elles ont toujours éclairé les formes délivrées de la confusion universelle. Tout inventaire artistique est ordonné par des valeurs ; il n'est pas le résultat d'une énumération, mais d'un filtrage.*

*Nous écartons nous aussi les œuvres que nous ne «voyons» pas. Mais que nous puissions ne pas les voir, nous le savons, et sommes les premiers à le savoir ; et nous connaissons le piège de l'idée de maladresse. Si bien que nous ne tentons plus un inventaire des formes conduit par la valeur connue, beauté ou expression, qui orientait la recherche et la résurrection ; mais à quelques égards, le contraire : pour la première fois, la recherche, devenue son objet propre, fait de l'art une valeur à découvrir, l'objet d'une question fondamentale.*

*Et c'est pourquoi nous tenons à mener à bien ce qui ne put l'être pendant cinquante ans : l'inventaire des richesses artistiques de la France est devenu une aventure de l'esprit.*

Ce texte, souvent publié par l'Inventaire, a-t-il été lu ? Les écrits sur l'art de Malraux seraient-ils la part maudite de son œuvre ? Eclipsés pour les littéraires par ses romans, ignorés des philosophes et rejetés, parfois violemment, par les historiens de l'art<sup>1</sup>, ils font aujourd'hui l'objet d'un intérêt symptomatique des interrogations sur la fin de l'histoire de l'art<sup>2</sup> et des débats sur la crise de l'art contemporain.<sup>3</sup> Si «métamorphose» il y a, la relecture de Malraux peut-elle s'avérer pertinente ? On estimait en 1964 que l'Inventaire recenserait 3 millions d'objets et d'édifices : le chiffre est atteint quand seuls 20% du territoire sont couverts :

---

<sup>1</sup> Certains philosophes le défendent, comme Jean-Pierre Zarader, (*Le Vocabulaire d'André Malraux*, Ellipses, 2001) mais les historiens de l'art le négligent ou le critiquent, notamment Gombrich : *André Malraux and the crisis of expressionism*, compte-rendu des *Voix du silence* publié dans le « Burlington magazine » en 1954 et repris dans *Méditations on a hobby horse*, pp. 78–85, adouci dans un autre article : *La philosophie de Malraux dans une perspective historique*, contribution à l'ouvrage collectif : *Malraux. Etre et dire*, dir. par M. de Courcel, Plon, 1976, pp. 216–234. A. Chastel, qui collabora avec le ministre Malraux, le comprend cependant dans sa nécrologie parue dans *Le Monde* du 24 novembre 1976 : *André Malraux, l'homme de la métamorphose* et dans son compte-rendu de *La Métamorphose des dieux : André Malraux : métamorphose de l'art*, dans *Critique*, n°478 (mars 1987) pp. 185–201.

<sup>2</sup> Par exemple : A. C. Danto, *Après la fin de l'art*, 1996 ; H. Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie*, [1983] éd. fr. 1989 ; J. Clair, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, 2000 ; R. Recht, *L'Objet de l'histoire de l'art*, Leçon inaugurale au Collège de France, Collège de France – Fayard, 2003.

<sup>3</sup> On en trouvera le dossier et son analyse dans : Y. Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, 1997. Lire aussi : N. Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, éd. de Minuit, 1998.

comment parler de crise et ne pas interroger cette stupéfiante inflation « d'art » dans notre société ?

### **Vers une anthropologie de l'art**

Lorsque G. Didi-Huberman s'étonne de la cécité des spécialistes devant tout un «pan» de la fresque de Fra Angelico qu'ils n'ont pas même *vu*, il refait le constat de Malraux. Il ne s'agit pas d'un élargissement du champ, mais d'un changement de point de vue. Il suffit de voir ce que l'Inventaire général a retenu dans sa vaste enquête «patrimoniale» pour constater que le résultat n'est pas du tout celui qui aurait pu être ordonné par les «valeurs connues» de l'art. La prise en compte parmi les «richesses artistiques de la France» des objets de série (les Jeanne d'Arc de nos églises, les châteaux d'eau ou les balcons en fer forgé) ne sont nullement, comme l'avaient annoncés les historiens de l'art, une documentation permettant de mieux connaître les œuvres exceptionnelles en les inscrivant dans une histoire générale, mais, tout au contraire, une valorisation de chaque exemplaire de ces objets désormais pourvus d'une histoire propre et d'une valeur singulière. D'autres phénomènes vont à l'encontre de nos a priori : la reproduction, loin de priver l'original de son aura, le sacralise davantage et peut devenir à son tour une œuvre d'art, comme nous le montrent la photographie et la musique.

Les penseurs de la « fin de l'histoire de l'art » auraient gagné du temps à étudier les écrits de Malraux et l'œuvre proliférante de l'Inventaire : ils auraient compris que la crise ne gît nullement là où ils la situent, dans la création contemporaine, mais dans le changement des critères de l'objet d'art, qui ne sont plus définis par son auteur, son style ou son originalité.

*L'intérêt anthropologique prend le pas sur l'intérêt purement esthétique. Le vieil antagonisme de l'art et de la vie se dissipe, parce que se sont effacées les limites bien nettes qui séparaient l'art des autres média visuels et langagiers. L'art est désormais compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde.*

Ces propos de H. Belting, reprennent presque mot pour mot ceux qu'André Chastel tenait pour justifier l'entreprise de l'Inventaire qu'il avait lancée avec le ministre Malraux en 1964 :

*L'irruption d'un point de vue largement anthropologique conduit à une extension elle aussi inévitable du domaine : les frontières entre l'artistique et l'utile sont difficiles à tracer... Les lignes de démarcation entre l'œuvre d'art, l'objet d'équipement, l'objet folklorique sont loin d'être toujours évidents. Il y a comme une série de domaines emboîtés les uns dans les autres, dont on éprouve le besoin d'embrasser l'unité et d'explicitier les valeurs différentielles.<sup>4</sup>*

## **Le « Musée imaginaire » va fermer**

Malraux ne cesse de souligner l'équivoque du mot « art » qui désigne tantôt la doctrine qui nous sert depuis quelques siècles à définir les œuvres d'art, tantôt un phénomène général qu'on nommera, pour les uns, «la création», pour d'autres la «production» d'objets symboliques. Elle n'a jamais été corrigée, au point que N. Heinich doit encore nous demander de faire l'effort de distinguer ce qui, chez Malraux, est un préalable :

*Mais il ne s'agit plus d'une historicisation critique, visant à dévoiler l'illusion d'une nature intrinsèque de l'art par la mise en évidence de sa variabilité selon les époques : il s'agit d'une historicisation heuristique, visant à observer le fonctionnement du régime de singularité et la façon dont l'art a pu en devenir une application privilégiée.<sup>5</sup>*

Aussi la première erreur à éviter à propos de Malraux serait de l'assimiler à ceux qui confèrent à l'art, au sens du corpus des œuvres retenues par l'histoire, une valeur éternelle :

*Nous savons que l'art grec n'est ni plus ni moins éternel que l'art gothique. Il s'agit donc d'un art de la part éternelle de l'homme... Et s'il existe des œuvres exceptionnellement durables, il n'existe pas plus de style éternel que de style neutre.*

En revanche, le phénomène de la création/production par l'homme de biens symboliques, dans des contextes différents, est universel. La «métamorphose» ne désigne que la possibilité, propre à notre conception moderne, de passer d'un système à un autre, de les intégrer à notre notion d'art, de les phagocyter pour former un «musée imaginaire» qui s'autoproclame universel. Mais pour Malraux cette idée d'universalité de l'art n'est que la nôtre. La conception de l'art comme « intemporel » n'est pas intemporelle : elle est historiquement constituée et située dans le monde occidental moderne :

---

<sup>4</sup> *Revue de l'art*, n° 9 (1970), éditorial.

<sup>5</sup> N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, éd. de Minuit, 1998, p. 27–28.

*Aucune civilisation avant la nôtre, n'a connu le monde de l'art créé par les artistes pour qui l'idée d'art n'existait pas...Ou encore : L'art d'une civilisation est à la fois celui qu'elle crée et l'ensemble des figures présentes pour elle.*<sup>6</sup>

Ayant posé en principe que la conception qui a donné naissance à notre notion d'art était historiquement située, la dernière phrase du dernier volume du cycle de *La Métamorphose des dieux, L'Intemporel*, annonce son terme :

*Pourquoi l'art ne subirait-il pas une mutation aussi vaste que celle de la beauté ? Nés ensemble, le musée imaginaire, la valeur énigmatique de l'art, l'intemporel mourront sans doute ensemble. Et l'homme s'apercevra que l'intemporel non plus n'est pas éternel.*

L'idée n'est pas neuve. Déjà l'historien de l'art Max Dvorak soulignait que « le concept même d'art est sujet au changement historique » (cité par Belting, p. 52). Elle était même à la mode à l'époque de Malraux comme en témoignent les célèbres inscriptions de Valéry au fronton du Palais de Chaillot sur la « mortalité » des civilisations, de même que son pendant exprimait déjà l'idée du musée imaginaire (*Il dépend de celui qui passe que je sois tombe ou trésor...*)

### **La temporalité de l'Intemporel**

De là, on a lu dans les écrits sur l'art un plaidoyer contre le déterminisme de l'art tel que le concevaient Taine ou les historiens de l'art marxistes. Cette lecture n'est pas fausse, mais elle mérite d'être complétée :

*L'artiste nous semble d'autant plus soumis à son temps, que ceux des époques ou des civilisations disparues nous semblent avoir été plus soumis au leur. Mais la perspective du passé impose une curieuse illusion historique.*<sup>7</sup>

Il est vrai que Malraux récuse toute explication de la valeur de l'œuvre d'art *dans sa durée* par les circonstances historiques de sa naissance, avec des phrases radicales contre l'histoire de l'art (il aurait souhaité un Institut d'art dont les études ne soient pas fondées sur *l'histoire* de l'art mais sur *l'universalité* de l'art) :

---

<sup>6</sup> Introduction à *La Métamorphose des dieux*, p. 1 et 23.

<sup>7</sup> *Les Voix du silence*, p. 408.

*Il fut acquis que l'art exprimait des valeurs ; mais de ce que l'art comme Ingres le concevait n'est nullement éternel, il n'y a pas lieu de conclure que les valeurs produisent leur art comme les pommiers leurs pommes, (Ibid.) et contre l'histoire dite « sociale » de l'art : Vermeer n'a pas entrepris d'éterniser une laitière !<sup>8</sup>*

Voilà qui ne pouvait être compris des historiens de l'art dont le rôle dans le système des beaux-arts, est précisément d'entretenir le malentendu et de faire croire à la fois à une histoire de l'art et à une a-historicité de l'art, croyance que les historiens de l'art ont cultivée jusqu'à la superstition de l'art. Gombrich, auteur de la plus célèbre « histoire » de ce genre, s'est engouffré dans ce malentendu, reprochant à Malraux de n'avoir pas su, comme Winckelmann ou Ruskin, défendre un « style » nouveau en histoire de l'art, critique absurde puisque Malraux se situe à un autre niveau et avait averti des inévitables illusions de perspective : *Pour observer un aquarium, mieux vaut de pas être poisson.*

L'exemple des masques africains devenus « objets d'art » est sans appel :

*L'Occident n'a pas découvert l'art africain avec les bananes... L'Europe a découvert l'art nègre lorsqu'elle a regardé les sculptures africaines entre Cézanne et Picasso, et non des fétiches entre des noix de coco et des crocodiles.<sup>9</sup>*

Là encore, G. Didi-Huberman semble redécouvrir l'expérience en remarquant qu'il n'a pu « voir » son fameux « pan » de la peinture de Fra Angelico qu'à travers Jackson Pollock, de même qu'on a su voir les monotypes de Degas (que son frère avait commencé de jeter à la poubelle) qu'après l'abstraction lyrique des années 1950. Didi-Huberman analyse comme le nécessaire « anachronisme » ou « polychronisme » de l'œuvre d'art<sup>10</sup> le phénomène de la résurgence des formes d'une époque à l'autre, leur survivance ou leur renaissance que les historiens s'épuisent à faire passer pour une continuité de l'art. Posée ainsi, cette question est une aporie dont aucun historien de l'art, condamné à courir dans deux sens opposés, à la fois après l'unité et l'historicité de l'art, ne peut sortir vivant. La nasse dans laquelle sont piégés les historiens de l'art n'a bien sûr pas échappé aux plus perspicaces d'entre eux. Wölfflin, par

---

<sup>8</sup> Introduction à *La Métamorphose des dieux*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>10</sup> G. Didi-Huberman, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, éd. de Minuit, 1990, et *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, éd. de Minuit, 2000.

exemple, s'en rend bien compte dans le dernier paragraphe de ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* lorsqu'il se souvient de son maître :

*Je tombe par hasard, feuilletant les papiers de Jacob Burckhardt, sur cette note d'un de ses cahiers de cours : « A voir les choses en gros, le rapport de l'art à la culture générale n'est saisissable que dans la facilité et l'incohérence ; l'art a sa vie propre et sa propre histoire ; » J'ignore quel sens particulier Burckhardt a entendu donner à cette phrase, mais il est bien remarquable de rencontrer une assertion de ce genre chez l'homme qui a été plus apte et plus décidé que tout autre à faire de l'art une histoire générale. »*

Domage que Wölfflin ne se pose cette question qu'à la fin de son ouvrage, car la réponse annule d'un seul coup toute histoire de l'art ! Ailleurs, toujours à propos de Burckhardt, Wölfflin se souvient :

*Il avait du mal à réprimer le calembour selon lequel la simple « histoire de l'art par épisodes » finirait bientôt par n'être elle-même qu'un épisode.<sup>11</sup>*

Faire de « l'histoire de l'art » un épisode de l'art entendu plus généralement comme production d'objets symboliques, c'est précisément ce à quoi Malraux s'emploie.

### **Le « double temps » de l'art**

La question, bien qu'elle soit devenue pour beaucoup byzantine, reste donc au cœur de nombreux regards critiques actuels sur l'histoire de l'art, intrigués de ce phénomène qu'on a nommé successivement renaissances, *renewals*, *revivals*, survivances (la *nachleben* de Warburg) ou encore conversion (Didi-Huberman), et que Malraux a appelé « métamorphose ». Entre ces appellations on doit pourtant introduire plus que des nuances. Le choix du mot « métamorphose » est trompeur, car pour Malraux, la métamorphose ne porte pas sur les formes, mais sur le statut de l'art, ses règles qui changent d'une société à l'autre. Le Musée imaginaire ne peut donc pas s'assimiler à l'Atlas de Warburg encore moins à la *Vie de formes*

---

<sup>11</sup> Wölfflin, *Jacob Burckhardt et l'histoire systématique* [1918], dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Flammarion, p. 199.

de Focillon, dont la récente exposition de Lyon a prouvé, par les œuvres mêmes, la vacuité.<sup>12</sup>  
Il le dit clairement :

*Nous ne tentons plus un inventaire des formes, ou encore : Il devient clair que le Musée imaginaire ne se réduira pas à la parenté des formes.*

L'historien a plusieurs issues pour sortir du dilemme : soit il se dit spiritualiste et confie à Dieu la valeur universelle de l'art, soit il s'inspire du structuralisme et explique ces rémanences formelles par les invariants culturels de l'humanité. Malraux n'adopte clairement ni l'une ni l'autre de ces positions. Les historiens matérialistes en proposent une troisième, qui, quant à moi, me semble la seule acceptable : l'étude des réceptions, qui cherche pour chaque résurgence formelle une parenté historique ou une coïncidence (qui peut-être une continuité, une discontinuité ou un simple malentendu) entre les époques, en commençant par la nôtre, qui en utilisent les forces symboliques. Après avoir flirté avec chacune, Malraux pose ainsi la question dans son dernier ouvrage, *L'Homme précaire et la littérature* :

*Nous ne confondons plus la métamorphose avec l'immortalité. Le génie de Sophocle, de Phidias ou de Racine serait-il dans ce qu'admirèrent en commun les siècles qui les ont admirés ? Mais ces raisons n'ont rien de commun entre elles ; les vers de Racine que nous connaissons ne sont pas même ceux qu'eût choisis Boileau, et la sculpture médiévale ressuscitée comme un expressionnisme. ... : Le besoin de déceler, dans une œuvre, la promesse de sa survie, me semble, malgré Picasso, un sentiment de médium plus que de marchand de tableaux. L'œuvre d'art survivante nous atteint dans un double temps qui n'appartient qu'à elle : celui de son auteur et le nôtre. Un Rembrandt de 1660 ne peut être enfermé dans cette date comme n'importe quel tableau peint la même année, ni dans la date de l'année 1975 à laquelle nous l'admirons... Une œuvre contemporaine assurée de la postérité appartiendrait, elle aussi, à un double temps de l'art, le nôtre et celui de l'avenir.<sup>13</sup>*

Les historiens de l'art n'ont tiré aucune leçon de cette évidence. Ils n'ont pas voulu lire Malraux qui récusait l'histoire, en toute logique, comme explication suffisante de la qualité de l'art, en mettant en avant la nécessaire *actualité* des jugements de valeurs sur lesquels ils

---

<sup>12</sup> Plus que jamais, l'art m'apparaît comme un univers second, à côté de l'autre, dont il faudrait déterminer les lois qui se suffisent à elles-mêmes sans le secours de la littérature historique ou du jargon esthétique (Focillon, cité par R. Recht dans «La Vie des formes. Henri Focillon et les arts », Musée des Beaux-arts de Lyon, 2004. On ne peut donc pas dire avec H. Zerner dans ce catalogue que les écrits de Malraux « en sortent tout droit ».

<sup>13</sup> *L'Homme précaire et la littérature*, 1977, p.19 sqq.

fondent leurs études. Paul Valéry ne dit rien d'autre lorsqu'il constate l'incohérence des musées et le malaise que provoque chez lui leur cacophonie.<sup>14</sup>

*Au premier pas que je fais vers les belles choses, une main m'enlève ma canne, un écrit me défend de fumer. Déjà glacé par le geste autoritaire et le sentiment de la contrainte, je pénètre dans quelque salle de sculpture où règne une froide confusion. Un buste éblouissant apparaît entre les jambes d'un athlète de bronze. Le calme et les violences, les niaiseries et les sourires, les contractures, les équilibres les plus critiques me composent une impression insupportable. Je suis dans un tumulte de créatures congelées, dont chacune exige sans l'obtenir, l'inexistence de toutes les autres. Et je ne parle pas du chaos de toutes les grandeurs sans mesure commune, du mélange inexplicable des nains et des géants, ni même de ce raccourci de l'évolution que nous offre une telle assemblée d'êtres parfaits et d'inachevés, de mutilés et de restaurés, de monstres et de messieurs...*

*L'âme prête à toutes les peines, je m'avance dans la peinture. Devant moi se développe dans le silence un étrange désordre organisé. Je suis saisi d'une horreur sacrée. Mon pas se fait pieux. Ma voix change et s'établit un peu plus haute qu'à l'église, mais un peu moins forte qu'elle ne sonne dans l'ordinaire de la vie. Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école... Suis-je venu m'instruire, ou chercher mon enchantement, ou bien remplir un devoir et satisfaire aux convenances ? Ou encore, ne serait-ce point un exercice d'espèce particulière que cette promenade entravée par les beautés, et déviée à chaque instant par ces chefs-d'œuvre de droite et de gauche, entre lesquels il faut se conduire comme un ivrogne entre les comptoirs ?*

*La tristesse, l'ennui, l'admiration, le beau temps qu'il faisait dehors, les reproches de ma conscience, la terrible sensation du grand nombre des grands artistes marchent avec moi.*

*Je me sens devenir affreusement sincère...*

Ce réquisitoire, les conservateurs de musée ont eu raison de l'oublier, car il met le doigt sur l'autorité du musée qui impose au public la conception officielle d'un corpus cohérent, continu, consensuel et limité auquel Malraux a voulu opposer sa conception de « Musée imaginaire » ouvert, propre à chacun, délié de toute contrainte et de toute doctrine, accusant les musées de n'être que des *palais où l'art semble avoir pénétré comme une dépendance de l'ameublement* et qui, au rebours de ce qu'on prétend : *transforment les œuvres en objets*.<sup>15</sup>

## Un Kamtchatka mental

---

<sup>14</sup> P. Valéry, *Le problème des musées*, 1923, repris dans *Pièces sur l'art*.

<sup>15</sup> Introduction à *La Métamorphose des dieux*, p. 22.

Les tenants du «système des beaux-arts», celui des *valeurs connues comme la beauté, l'expression...*, se posèrent (se posent toujours) la question : jusqu'où ira ce nouveau domaine, distendu par la démocratisation de l'art et l'industrialisation de sa diffusion, comme s'il ne s'agissait que d'en repousser les limites, alors qu'il s'agit de changer de territoire. Roger Caillois la posa dans le catalogue même de l'exposition consacrée à Malraux lui-même, qu'avait organisée la Fondation Maeght en 1973. Constatant *l'acharnement de l'écrivain à déceler dans l'art une destination qui dépasse la pure esthétique. Dans l'œuvre la beauté apparaît presque qualité surnuméraire...* (Caillois aurait pu supprimer le « presque » puisque Malraux écrit simplement : *l'art n'a rien à voir avec la beauté*), il interpelle Malraux :

*[...] Voici l'inventaire général conçu et aménagé dans son économie essentielle : tout le contraire d'une histoire de l'art, plutôt un tableau à entrées multiples des intentions, des continuités, des osmose, des paroxysmes et des impasses qui en assurent l'unité comme les bifurcations. En même temps, l'échiquier des rapports inextricables des œuvres avec le climat, la technique, les mœurs, les pouvoirs, l'argent, la foi. Après l'enquête, le patrimoine entier de la planète plonge jusque dans les millénaires de la préhistoire, il annexe tout Kamchatka géographique ou mental<sup>16</sup>, sans compter les résurrections qui métamorphosent. D'où un encombrement, une pléthore qui submerge et décourage. La feuille blanche de Mallarmé précède le désarroi de l'artiste. Chacun connaît tout et s'en retrouve paralysé. Il cesse d'être conduit par une nécessité intime. Il est bientôt saisi d'un vertige de provocation et de sarcasme, seules valeurs qui paraissent acceptables dans un monde sans au-delà ni offrande. Privé de l'arrière-plan fabuleux, sinon halluciné qui permettait à l'art de dépasser l'anecdote et d'éviter l'arbitraire (le fantastique n'est plus qu'un subterfuge ou un jeu), c'est peu que l'artiste injurie la beauté, il récuse la durée même et ne laisse pas son œuvre survivre au geste qui la crée. Comme si le codicille de l'inéluctable Musée imaginaire, une fois tout rassemblé et distribué, devait nécessairement, je ne dis pas être écrit, encore moins rédigé, mais authentifié par Erostrate d'une croix moqueuse et funèbre. Encore Erostrate entendait-il par son crime accéder à l'immortalité justement par le prestige attaché à la merveille détruite, et non en bafouant l'idée de toute durable splendeur.*

Et Malraux lui répond, dans les pages du même catalogue :

*[...] Je ne puis que vous remercier de cette analyse perspicace, amicale et remarquablement gouvernée. Mais sa conclusion pose, pour la première fois, la question capitale appelée par*

---

<sup>16</sup> Merci à Dominique Poulot de nous avoir signalé que ce « Kamtchatka » fait référence à Sainte-Beuve qui dit à propos de la candidature de Baudelaire (*Des prochaines élections à l'Académie*, dans *Le Constitutionnel*, 22 janvier 1862, repris dans *Pour la critique*, éd. par A. Prassoloff et J. - L. Diaz, Gallimard, 1992) : « Ce singulier kiosque, fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui, depuis quelques temps attire les regards à la pointe du Kamtschatka romantique, j'appelle cela la *folie Baudelaire*. » Marcel Proust fait grief de ce jugement à Sainte-Beuve, en déformant ses propos (« ce petit pavillon que le poète s'est construit à l'extrémité du Kamtchatka ») (*Contre Sainte-Beuve*). Caillois a bien choisi ce terme, connaissant l'affinité de Malraux pour Baudelaire. En russe, le « Kamtchatka » désigne aussi le fond de la classe où sont relégués les mauvais élèves. Sainte-Beuve, qui n'a pu inventer l'expression, ne l'ignorait sans doute pas.

*le Musée imaginaire, dont l'existence n'est plus en cause : quelle valeur y prend l'art ? Vous craignez de le voir marquer les œuvres « d'une croix moqueuse et funèbre ». A votre : « Que faire de lui ? », permettez-moi de répondre d'abord que je voudrais bien savoir ce qu'il fera de nous, et surtout de nos successeurs. [...] Je crois que chacun y découvrira, qu'il le veuille ou non, son propre Trésor, non un « Kamchatka géographique ou mental »... Notre Musée imaginaire est lié à l'art moderne qui l'accompagne et le suscite, par des liens plus complexes que ceux de la ressemblance. Je ne dirai pas qu'en lui, ou par lui, « l'artiste ne laisse pas son œuvre survivre au geste qui la crée. » Car ses œuvres sont survivantes pour nous (c'est même leur principal caractère commun) et les gestes des créateurs contemporains projettent leur lumière, à travers la métamorphose, sur le plus vaste musée qu'une civilisation ait connu. Il ne bafoue point « l'idée de toute durable splendeur » : il impose ses propres merveilles. Parce que nous croyons le saisir alors qu'il nous choisit ; nous croyons élire les formes de son trésor, elles naissent de sa vie même. Qu'elles naissent loin de lui, et non de valeurs préconçues par nous, les soumet à la métamorphose non à la dérision. Ce Trésor existe si bien, qu'il est présent dans les conversations de tous les ateliers. Plusieurs de ses prédécesseurs ont cru être immortels ; sans doute est-il le premier à savoir qu'il ne l'est pas. Et peut-être révélera-t-il à nos successeurs les valeurs qui rassemblent ses œuvres. De ce que nous les ignorons, je ne crois pas que nous devions marquer ces œuvres « d'une croix moqueuse et funèbre ». Car nous ne les ignorons pas plus que les autres valeurs qui animent notre civilisation, la première qui se veuille héritière de tout le passé de la terre, et la première qui ignore ses valeurs suprêmes, valeurs que ni vous ni moi ne confondons avec celles dont elle se réclame – si mal.*

Loin de considérer la « vie des formes » comme un long fleuve tranquille qui commence à l'aube de l'humanité et n'a aucune raison de finir avec la démocratisation des biens symboliques ou la mondialisation de l'économie de marché, Malraux ouvre les porte de nouvelles « métamorphoses » qui ne sont pas de simples changements de styles ou de goût, mais de régimes qu'il faudrait appeler « d'artistité » comme les historiens parlent aujourd'hui de régimes d'historicité pour définir le rapport variable que chaque société entretient avec la notion même d'histoire. La question de Malraux n'est pas celle de l'histoire de l'art, mais de ce qu'on appelle « l'artification » c'est-à-dire le processus qui transforme un objet ordinaire en objet chargé d'une valeur symbolique et/ou esthétique (si tant est que les deux soient différents) dès que l'on sort du système des « valeurs connues » auxquelles Malraux, contrairement à beaucoup d'autres, refuse toute autorité universelle.

Plus que les critiques adressées à l'art contemporain, c'est, me semble-t-il, l'élargissement de la notion même d'oeuvre d'art, la dilution de la notion d'artiste et l'inflation de la notion de « patrimoine » qui donnent une acuité nouvelle aux phénomènes de « métamorphoses ». Les polémiques sur la fin de l'art tournent dans un microcosme qui ne se réfère qu'à des formes révolues quoique toujours consacrées. En même temps, l'essor des industries culturelles, l'importance croissante, dans la littérature et sur le marché, des arts anciens, populaires ou

exotiques, élargissent le champ de l'art jusqu'au vertige : l'entrée dans le champ de l'esthétique des cheminées d'usine de Roubaix, des cabanons de l'Estaque et des objets «d'art modeste» au Musée de Sète, ne peuvent que raviver le débat qu'avait suscité en son temps l'ouverture du Musée imaginaire à «tout ce qui est photographiable» (Malraux).

L'ouverture du champ de l'art, non seulement à de nouveaux styles, genres ou écoles, mais à de nouvelles formes d'« artistité » est à l'œuvre depuis le début de l'ère industrielle. L'Inventaire général des monuments, qui inclut des objets sériels, des architectures sans architecte, des outils ou des paysages urbains, en donne l'image. Malraux, illustra cette position d'ouverture dans ses fonctions de ministre, non seulement en instituant l'Inventaire qui devait être comme le pionnier de cette « aventure de l'esprit », mais aussi en instituant la protection d'ensembles urbains complets (les secteurs sauvegardés), en faisant classer autoritairement le palais du facteur Cheval ou en défendant à l'Assemblée nationale contre ceux qui n'y voyaient que dévoiement de l'art, les *Paravents* de Genêt, pour la raison que « nul ne sait où l'art prend ses sources ».

L'inquiétude qu'ouvre cette attitude vient de ce que l'œuvre d'art de demain sera de nature différente de celle du système auquel nous sommes soumis. L'artiste de demain sera peut-être l'ingénieur de Microsoft qui conçoit les programmes ou la corporation Microsoft elle-même et l'assemblée de ses actionnaires, ou encore l'utilisateur de ces programmes... inutile de s'époumoner : nous ne sommes pas des médiums. Mais l'œuvre qui sortira (est déjà sortie) de cette métamorphose attendue n'est pas visible, ou du moins pas visible pour tous de la même façon. Le changement ne portera pas essentiellement sur le contenu de l'œuvre, son genre ou son style, mais sur sa matérialité, son mode d'acquisition et son régime de propriété, car c'est cela qui est en crise aujourd'hui, et non la création. Qui est prêt d'accepter que le statut de l'œuvre d'art ne se définisse plus par son absence de finalité, son unicité, son originalité, par sa création par un individu solitaire ?

Ce qui s'achève aujourd'hui, au terme d'une longue agonie, ce ne sont ni l'histoire de l'art, encore moins l'art lui-même, mais le «système des beaux-arts» hérité de la Renaissance et perpétué par plusieurs «avant-gardes», dont la peinture de chevalet, la sculpture et leurs actuels avatars, restent les archétypes et auxquels exclusivement s'attachent les polémiques actuelles. Dans ce microcosme, - qui se superpose assez bien avec le marché de l'art - l'œuvre

d'art se définit par son originalité, l'autonomie de son auteur et l'absence de finalité autre que la sienne propre. L'objet d'art semble aujourd'hui assiégé par des champs plus larges, celui de l'industrie et celui du patrimoine dont les critères répondent à d'autres rapports.

On peut alors comprendre le dialogue de sourd, la curieuse étanchéité entre l'histoire de l'art et les autres sciences humaines. A tel point que N. Heinich doit changer la focale de son appareil critique pour poser correctement la question de savoir « ce que l'art fait à la sociologie ». <sup>17</sup> L'histoire de l'art n'acceptera pas, parmi les critères de l'œuvre d'art, son poids dans les rapports de force d'une communauté, tant que son rôle sera précisément de les faire oublier. Un jugement de valeur est toujours un parti pris, une position singulière dans un rapport collectif. Au sociologue de mesurer ce rapport. A l'historien de l'art d'aider à comprendre, par les faits qu'il établit et le récit qu'il en fait, pourquoi les œuvres qu'il a choisi d'étudier ont conservé, perdu ou retrouvé leur performance dans ce rapport de forces *nécessairement* présent ; pourquoi « *un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la Madone de Cimabue n'était pas d'abord un tableau...* » <sup>18</sup> et comment ils ont pu le devenir.

Michel MELOT

### **Orientation bibliographique**

Il est impossible de citer ici l'ensemble des œuvres de Malraux sur l'art : on se reportera à l'imposante bibliographie commentée des textes écrits et oraux de Malraux récemment publiée par Jacques Chanussot et Claude Travi sous le titre *Dits et écrits d'André Malraux*, aux Editions universitaires de Dijon, 2003. Les études sur les écrits sur l'art en revanche sont peu nombreuses. On citera : Pascal Sabourin, *La réflexion sur l'art d'André Malraux. Origines et évolution*, Klincksieck, 1972 ; *Malraux et l'art, textes réunis par Walter G. Langlois*, La Revue des lettres modernes, 1978 ; François de Saint-Chéron, *L'esthétique d'André Malraux*, SEDES, 1996 ; Jean-Pierre Zarader, *Malraux et la pensée de l'art*, Ellipses, 1998. Plusieurs articles des Actes du colloque de Cerisy (*André Malraux, d'un siècle l'autre*,

---

<sup>17</sup> N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, éd. de Minuit, 1998.

<sup>18</sup> Première phrase du *Musée imaginaire*.

*op. cit.*) et Michel Melot, *André Malraux du Musée imaginaire à l'Inventaire général*, dans *Présence d'André Malraux*, n° 4 (à paraître en co-édition avec le Comité d'histoire du ministère de la culture à La Documentation française). Enfin, pour ses textes officiels, on consultera les annexes de : *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux*, Comité d'histoire du ministère de la culture, La Documentation française, 1996.

---

Pour citer ce texte :

MELOT, Michel : «Malraux le prémonitoire», texte mis en ligne le 29 mars 2009.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles/717-200910melot.html>>.

Article téléchargé / consulté le [date exacte du téléchargement].