

## La fortune des *Ecrits sur l'art* d'André Malraux au XXI<sup>e</sup> siècle

Lorsqu'on observe les recherches les plus récentes en histoire de l'art, on ne peut pas ne pas être frappé d'y retrouver un peu partout les idées qu'André Malraux a semées, et qui ont été méprisées par les historiens comme par les philosophes de l'art, lorsqu'elles sont parues voilà une cinquantaine d'années. Elles font aujourd'hui écho. Les questions que posait Malraux, sans toujours y apporter les réponses, étaient embarrassantes, surtout pour les historiens de l'art, mais il s'avère qu'elles étaient bonnes et qu'elles ne sont toujours pas vraiment résolues.

Dans un récent petit livre d'un de nos meilleurs spécialistes français de l'art, Jean Clair, on trouve à nouveau le procès de Malraux où lui sont reprochés ses *rapprochements souvent saugrenus*. Il aurait été, selon lui, *le premier à ruiner l'idée que l'œuvre d'art a un sens précis, premier, politique ou religieux, incomparable et irréductible*.<sup>1</sup> On peut y lire aussi cette phrase : *Mais pour l'homme du Moyen Age, le crucifix n'était pas une sculpture avant d'être un crucifix : c'était un crucifix*. Comment ne pas entendre la répétition à peine déformée de la phrase par laquelle Malraux commence son texte du *Musée imaginaire* : *Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la Madone de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même l'Athéna de Phidias n'était pas d'abord une statue*.<sup>2</sup> Cette formulation identique recouvre des significations différentes selon Jean Clair pour qui « l'art n'est pas issu, contrairement à ce que répétait Malraux, qui se détournait de la mort comme il se détournait de son enfance, de la métamorphose des dieux : les artefacts produits par 'l'art' anticipent les artifices des rituels religieux et ils sont destinés à exercer les mêmes vertus : les uns et les autres ont servi au même propos... » Cette interprétation inspirée de la psychanalyse n'explique en rien le passage du religieux à ce que J. Clair nomme « l'art » entre guillemets, comme si de l'un à l'autre il ne se passait rien, privant ainsi l'objet en question de ce *sens précis, premier, politique ou religieux* que J. Clair reproche à Malraux de négliger.

---

<sup>1</sup> Jean Clair, *Malaise dans les musées*, Flammarion, 2007, p. 110.

<sup>2</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, dans *Ecrits sur l'art*, (Bibliothèque de la Pléiade), t. 1, p. 203. J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Gallimard (coll. «Connaissance de l'inconscient»), 1989, p. 28.

Si le crucifix du temple est bien le même objet que celui du musée et exerce les mêmes pouvoirs, le regard porté sur lui n'est plus le même et nous l'admirons, sans avoir l'idée de nous agenouiller devant lui. Comment un crucifix peut-il *devenir* un objet «d'art», dont les pouvoirs sont différents de l'objet liturgique *malgré Dieu*, pourrait-on dire comme J. Genêt.

La réponse de J. Clair n'épuise pas la question de Malraux. L'historien a son mot à dire sur cette métamorphose. Il pourra disserter sur l'héritage chrétien dont nous sommes porteurs, et le recours à un sens sous-jacent qui persisterait à travers les siècles ne répond pas à la question que résumait ainsi Wölfflin : certes, en art, tout peut arriver, mais pas n'importe quand ! La question de la survivance des formes piège l'historien comme le psychanalyste. Que dira l'historien devant des masques océaniens ou devant ce petit bonhomme des Cyclades, avec qui nous n'avons, apparemment, aucune parenté, dont nous ne savons presque rien ? Il n'est pas sûr que tout objet symbolique ait un sens premier «irréductible», mais celui que nous nommons aujourd'hui *objet d'art* présente en tous cas la particularité d'en avoir plusieurs, de perdre ce sens et d'acquérir des pouvoirs différents au gré des temps, au prix, le plus souvent, d'inévitables malentendus dont l'historien au lieu d'en rendre compte en historien, se défause par un recours à l'universel. Pour expliquer comment Daumier, caricaturiste et révolutionnaire de 1830 est devenu de nos jours un artiste presque académique, Philippe Kaenel explique, au contraire, qu'une œuvre d'art se prête à plusieurs messages et qu'elle ne les délivre pas tous à ses premiers destinataires. L'étude de la réception est au moins aussi importante que celle de la genèse de l'œuvre et de la vie de l'artiste.<sup>3</sup> Tel est le problème de l'art, dont la réponse ne réside entièrement, si on lit Malraux, ni dans une transcendance ni dans son immanence.

\*

*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*, écrit André Malraux dans l'*Introduction* de la *Métamorphose des dieux*, dont - si j'en crois l'édition de La Pléiade - la première version fut publiée dans *L'Express* le 21 novembre 1957. L'historien de l'art continue néanmoins à faire comme si l'art avait de tout temps existé et compose des histoires qui suivent l'art de la préhistoire à nos

---

<sup>3</sup> Philippe Kaenel, « Daumier 'au point de vue de l'artiste et au point de vue moral' », dans *Daumier*, Bibliothèque nationale de France, 2008, pp. 41-50.

jours, comme un long fleuve tranquille. Mais cette vérité, que l'on peut trouver chez Kant, et reformulée avec insistance par Malraux, les historiens de l'art commencent de la prendre sérieusement en compte. Je constate que deux ouvrages récents l'annoncent – le fait est nouveau – comme un préalable. En 1990, Hans Belting publiait son gros ouvrage *Bild und Kult (Image et culte)* avec ce sous-titre : *Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, traduit en français en 2006 : *Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*.<sup>4</sup> En 2001, paraissait aux Presses universitaires de Chicago *The Invention of Art*, de Larry Shiner, philosophe et non historien de l'art, dont le premier chapitre s'intitule : *The Greeks had no word for it* et qui poursuit en montrant comment l'idée d'art a été conçue et rétroactivement appliquée à l'Antiquité par les humanistes italiens.<sup>5</sup> En 2007 l'un des meilleurs historiens français de l'art, Edouard Pommier, publiait son excellente étude qu'il intitule : *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, avec une argumentation selon laquelle ce qu'il appelle joliment le *cortège de l'art* se constitue dans les cours d'Avignon, de Sienne et de Florence au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, à la lumière, écrit-il, *des poètes*, Dante et Pétrarque, qui divinisèrent, avec leur complicité, Cimabue et Giotto et conçurent l'idée de l'artiste créateur.<sup>6</sup>

On a accusé André Malraux d'avoir «deshistoricisé» l'art, qui serait ainsi privé de son sens. Rien n'est plus inexact, et ceux qui l'ont lu le savent bien. Ce que Malraux affirme, au contraire, c'est l'historicité de cette «deshistoricisation». Oui, l'art est constitué aujourd'hui quels que soient les siècles : tous les musées en témoignent, qui juxtaposent les œuvres des origines les plus diverses. Ce que l'historien de l'art doit expliquer c'est la raison pour laquelle nous passons aujourd'hui au Louvre des mastabas égyptiens au *Radeau de la Méduse*, sans changer de pas, dans ce fatras incompréhensible dont Paul Valéry est l'un des rares à s'être moqué.<sup>7</sup> La question de l'histoire de l'art se pose d'abord comme l'histoire de la catégorie dans laquelle nous mélangeons indifféremment tous ces objets symboliques, si différents les uns des autres. Faire l'histoire de l'art ce n'est pas faire l'histoire d'un certain nombre d'objets qui viendraient d'eux-mêmes s'y ranger. C'est faire l'histoire du regard qui les y rassemble et expliquer pourquoi, selon les époques, ces objets ne sont pas les mêmes. A Pasadena, le Norton Simon Museum comprend deux parties qui juxtaposent les chefs d'œuvre

---

<sup>4</sup> Hans Belting, *Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990 ; trad. fr. *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris : Cerf, 2007.

<sup>5</sup> Larry Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, 2001.

<sup>6</sup> Edouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 2007.

<sup>7</sup> Paul Valéry, «Le Problème des musées», 1923, repris dans «Pièces sur l'art», dans *Œuvres* (Bibliothèque de la Pléiade), t. 2, pp. 1290–1293.

de l'Impressionnisme et ceux de l'art khmer, sans qu'aucun historien de l'art ne s'en offusque, mais sans qu'aucune autre théorie n'en vienne fournir l'explication «historique».

Le tort de Malraux a sans doute été de ne pas avoir choisi entre la transcendance et l'immanence, s'attirant ainsi la critique des deux partis. Il ne pouvait, écrit-il dans *L'Homme précaire*, se résoudre à *enfermer Rembrandt dans la date de 1660 comme n'importe quel tableau peint la même année, ni dans la date de 1975 à laquelle nous l'admirons*. Mais il ne pouvait pas non plus se résoudre à faire sortir l'art de l'histoire et continuait de penser comme historique cette déshistoricisation de l'art, comme le font aujourd'hui Belting, Shiner ou Pommier, en émettant l'hypothèse que «l'art» (entre guillemets) avait quelque chose à voir avec un substitut des grandes religions, la sacralisation de l'espèce humaine, son besoin d'absolu, son désir de transmettre après sa mort. *La part de vérité qui est en nous*, disait Elie Faure ; *la part d'éternité*, surenchérit Malraux, décourageant ainsi l'espoir d'en comprendre les mécanismes. Malraux a peut-être eu tort d'organiser son grand œuvre : *Le Surnaturel, L'Irréel, L'Intemporel* dans l'ordre chronologique, dont il récuse par ailleurs la pertinence. L'art existe, dit-il dans un de ses brouillons, *malgré l'histoire*. Il veut dire que l'histoire de l'art n'obéit pas à une chronologie, mais à un autre régime de temporalité fondé sur la stratification plus que sur la linéarité, ce qui pour autant ne l'exclut pas de l'histoire. Il aurait pu dire que l'art, tel que nous le concevons, *résiste* à l'histoire autant qu'à l'universalité.

\*

Que l'art n'est pas éternel, Malraux l'a souvent dit, mais pas assez, et c'est tardivement, dans *L'Homme précaire*, qu'on trouve à ce sujet les phrases les plus fortes : *Nous ne confondons plus la métamorphose avec l'immortalité... Les vers de Racine que nous connaissons ne sont pas même ceux qu'eût choisis Boileau, et la sculpture médiévale ressuscitée comme un expressionnisme... L'œuvre d'art survivante nous atteint dans un double temps qui n'appartient qu'à elle : celui de son auteur et le nôtre.*<sup>8</sup> Cette question essentielle de la survie des œuvres, qui caractérise le fait artistique, fait l'objet, cinquante ans après Malraux, de nombreuses études. Le gros ouvrage de Georges Didi-Huberman a même repris comme titre : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Il tente de réconcilier l'historien avec cette question qui semble le disqualifier. On ne peut dissocier dit-il

---

<sup>8</sup> André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*.

la fondation d'une *histoire* de l'art et la doctrine qui institue notre conception de l'art comme universelle. Il pose ainsi la question : mais de quoi, alors, faisons-nous l'histoire ?

Les philosophes modernes ont déjà répondu. Kant le premier, repris par Jean-Marie Schaeffer par exemple, qui explique comment ce qu'il nomme *la théorie spéculative de l'art*, s'est constitué au XVIII<sup>e</sup> siècle et voit dans *la supposée crise des arts* une *crise du discours de légitimation des arts*, dont celui de Malraux a peut-être été un des derniers témoignages. Gérard Genette, dans ses études sur ce qu'il nomme *La Relation esthétique*, répond encore plus clairement à la question du «double temps de l'art» : ce n'est pas l'objet qui importe mais celle les regards qu'on porte sur lui : *Ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique... Je ne crois pas, en somme, que l'appréciation esthétique soit subordonnée à un examen exhaustif ou comme on dit «approfondi»...*<sup>9</sup>

L'intérêt porté ces dernières années à l'œuvre et au personnage d'Aby Warburg, bien différent de Malraux, et dont je ne sais si Malraux a connu les écrits (ils ne figurent pas en tous cas dans ce qui reste de sa bibliothèque), a largement contribué à remettre à l'honneur cette question cruciale du «double temps de l'art». Warburg aussi, dans son *Atlas*, a jonglé avec les formes et fait des rapprochements saugrenus au regard de l'historien, considérant que le temps de l'art n'était pas celui de la chronologie, un temps successif et irréversible, mais un temps cumulatif et rétroactif, une sorte de stratification des sens possibles d'un objet qui nous atteint non après un long parcours érudit, mais par une sensibilité pour ainsi dire immédiate, qu'on peut toujours expliquer *a posteriori*. Dans un esprit très différent de celui de Malraux, il pose la même question de la survivance, qui peut traduire le terme de *Nachleben*, qu'il emploie à propos de l'Antiquité. Renaissance, *revival*, ces mots sont revenus à la mode en histoire de l'art mais il ne suffit pas, comme le fait, d'ailleurs très bien, Francis Haskell, de les étudier comme des phénomènes météorologiques, reposant sur les caprice du goût et les aléas de l'histoire, mais bien comme constitutifs de notre conception moderne de l'œuvre d'art.

Warburg connaît aujourd'hui une sorte de popularité parmi les théoriciens de l'art. Un grand colloque lui a été consacré en Allemagne en 1990 ; ses œuvres, éparpillées en multiples brouillons, ont fait l'objet de plusieurs éditions savantes puis 1980 et de nombreuses études.

---

<sup>9</sup> Gérard Genette *La Relation esthétique*, Le Seuil, 1998, p. 18.

Georges Didi-Huberman a commencé son analyse dans *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, en 1990, et *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, en 2000, avant de publier son gros ouvrage intitulé *L'Image survivante*, en 2002.

Il relève que Warburg et Malraux avaient au moins un point commun, ou un passé commun, leur intérêt pour l'ethnologie puisque Warburg a posé ses premiers jalons dans son étude sur les Indiens Hopis et que Malraux a connu d'abord l'art de l'Orient. Ce n'est pas un hasard.

L'émergence de ces questions qui troublent tant les historiens est largement due aux anthropologues et à la psychanalyse. La globalisation de l'art opérée par les historiens s'est nourrie de la connaissance des arts dits «premiers» ces arts qu'on ne sait même pas nommer et que notre propre conception de l'art comme phénomène universel a absorbés mais non digérés. C'est toute l'aventure du *Musée imaginaire*, qu'on voit poindre dès que Malraux consulte dans *La Voie Royale* l'Inventaire de l'art indochinois.<sup>10</sup> La fracture entre notre conception profane de l'art et les pratiques religieuses ou rituelles n'ont cessé de poser problème jusqu'aux incidents diplomatiques provoqués par l'exposition de peintres aborigènes australiens qui entendaient être présentés dans des galeries d'art contemporain et non dans des musées d'ethnologie, comme naguère les nègres étaient relégués dans les zoos humains. En exigeant d'être considérés comme des artistes occidentaux, les aborigènes abondaient dans le sens d'une universalité de l'art qui n'est en fait qu'un «marché commun» de l'art. Notre conception de l'art ne peut accepter ni l'assimilation de cette pratique rituelle de l'art à la nôtre et à son économie, ni à leur radicale différenciation au nom d'une universalité de l'art.

André Chastel, dans un texte sur Malraux et l'Inventaire général parle de *l'anthropologisation de l'art*, Jean Clair sous-titre son ouvrage *Méduse : Contribution à une anthropologie des arts visuels* et Hans Belting intitule un des ouvrages (2001) : *Pour une anthropologie des images*. Que l'étude des arts fasse partie de l'anthropologie n'est pas nouveau, mais que des historiens de l'art mettent les œuvres d'art à l'épreuve des autres objets symboliques les amène à reconsidérer avec un certain recul la nature de nos propres objets d'art. Victor Stoichita en écrivant *L'Instauration du tableau*, ne cache pas qu'il n'a pu voir son sujet qu'à la faveur de

---

<sup>10</sup> Le livre que le héros de Malraux emporte avec lui, dans son roman de 1923, est *L'Inventaire descriptif des monuments du Cambodge* trois gros volumes publiés entre 1902 et 1912 d'Etienne Lunet de Lajonquière érudit de l'Ecole française d'Extrême-Orient qui veillait sur Angkor.

sa mise à distance par les autres formes de l'art : *Ce livre*, écrit-il en préambule, *consacré à l'apparition du tableau, a été écrit au temps de sa disparition*. Voilà un livre dont Malraux se serait certainement inspiré. De même Michaël Baxandall, dans *L'Œil du Quattrocento*, ne cherche pas tant à retrouver dans l'histoire la valeur première des œuvres, mais à mesurer la distance qui existe entre les valeurs de l'objet d'art à la Renaissance et les nôtres, comme un astronome mesurerait les déformations des images qui nous parviennent d'une autre galaxie.

\*

Ces questions qui taraudent Malraux et traversent son œuvre, ont pris avec la mondialisation une ampleur sans précédent. Il se serait sans doute réjoui du succès extraordinaire de la notion de Patrimoine mondial, promulguée par l'Unesco en 1972, tout en voyant les effets pervers. Nous sommes, comme de ogres, devenus avides d'objets d'art, toutes catégories confondues.

Les musiques anciennes, grâce aux enregistrements, ont tari la composition contemporaine, et nous avons du mal à distinguer les musées dits «des beaux-arts» des musées dits «de société».

Dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle est apparue la catégorie de «patrimoine culturel» qui élargit considérablement, mais trouble encore plus, la catégorie des œuvres d'art et oblige les historiens comme les philosophes à réviser leurs conceptions. Malraux revient à la mode : le succès de la réédition des *Ecrits sur l'art* dans la Bibliothèque de la Pléiade (plus de 20 000 exemplaires vendus m'a-t-on dit) en témoigne. Caillois accuse Malraux : votre *Musée imaginaire* n'est qu'un bric-à-brac. Les objets qui le composent sont une sorte de self-service.

Hans Belting pose alors la question : *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* Il le fait en pensant moins au patrimoine culturel, qui englobe l'art dans ce grand magasin que Caillois appelle un *Kamtchatka mental*, dont l'art n'est plus qu'un département, qu'en constatant les dérives d'une avant-garde qui n'est plus qu'un académisme et l'abandon des normes fondées pendant la Renaissance, sur lesquelles repose ce que nous nommons, depuis cette époque, *l'art*.

La pensée de Malraux semble à la fois féconde, prémonitoire même, mais aussi rattrapée par les événements. Ce dépassement, il l'avait aussi prévu, et la fin de *L'Intemporel* est, à cet égard, significatif. Il y annonce que le *Musée imaginaire* va fermer : *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 n'est pas non plus éternel.* L'illustration choisie au terme de son livre joue ici plus encore qu'ailleurs sur le registre émotif : on y voit pour la première fois dans ces trois volumes, autre chose qu'un objet d'art : un objet naturel, non fait de la main d'homme, un objet qui pourtant ressemble à une sculpture moderne, un «bois flotté», rejeté sur le sable par la mer comme jadis Vénus, nouveau symbole de la beauté.

La notion de «patrimoine culturel», qui, loin de fermer le musée imaginaire l'ouvre sur des horizons illimités à d'autres objets que les œuvres d'art, Malraux a contribué à la façonner. C'est toute l'histoire de *l'Inventaire générale des monuments et des richesses artistiques de la France* qu'il a créé avec André Chastel en 1964. En 2004 l'Inventaire est devenu Inventaire général du *patrimoine* français, métamorphose significative. L'art ne suffit plus et se confond désormais parmi tous les autres objets symboliques, ce qui inquiète les amateurs d'art et leurs historiens, mais réjouit les anthropologues et les psychanalystes. Dans le discours «inspiré» (dit Chastel), qu'il improvisa pour l'installation de l'Inventaire, Malraux a parfaitement défini sa quête sur l'art : *Cet Inventaire, dit-il, en même temps qu'il complète nos connaissances, suggère une mise en question sans précédent des valeurs sur lesquelles nos connaissances se fondent... 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.* Autrement dit, l'histoire de l'art *construit* son objet et la véritable histoire de l'art n'est que l'histoire de cette construction.

\*

Un autre phénomène mis en évidence par Malraux le dépasse aujourd'hui : l'inflation des reproductions qui ont permis d'ouvrir le Musée imaginaire. C'est l'essor de l'audiovisuel aussi qui, à la fin de *L'Intemporel*, menace le Musée imaginaire. Le flux va remplacer l'objet. La communication va remplacer la transmission. Nous y sommes. Mais bien plus encore, comme l'avait compris Malraux, toute reproduction devient à son tour une œuvre d'art. Il l'annonce dès son premier ouvrage, celui sur Goya. *Ces ouvrages*, écrit-il à propos de la Galerie de la Pléiade qu'il dirige, *ne sont pas des ouvrages d'histoire. Ils ne tentent pas de réunir des reproductions quelconques de pièces illustres, mais des photographies dont*

*chacune a sa valeur par l'angle de sa prise de vue, par son cadrage, par son éclairage. Les œuvres retenues le sont en fonction du langage qu'elles parlent aux hommes aujourd'hui.*

L'histoire de la photographie depuis cinquante ans vérifie la pertinence de ce propos. Pour ne pas l'avoir compris, un homme aussi avisé qu'Ernst Gombrich fit un injuste procès à Malraux.

Malraux ne croit pas plus à une histoire de l'art qui est d'abord une histoire des artistes comme le voulaient Vasari de Gombrich. Il ne croit pas non plus à une simple histoire des réceptions, ni même à une histoire des formes à la manière de Focillon : *Il est clair, dit-il, que le Musée imaginaire ne se réduira pas à la parenté des formes*, et s'il admet, après Riegl, que les formes ont une histoire – entendons une chronologie – les œuvres d'art, elles, n'en ont pas.

Cette somme ambiguë et souvent contradictoire n'a certes pas convaincu les historiens ni les philosophes de l'art, et pourtant, en posant brutalement ses questions, les *Ecrits sur l'art* n'ont pas peu fait pour faire prendre conscience à ceux qui pensaient dire la vérité de l'art, que la réponse n'était pas seulement là où ils le croyaient, mais supposait une approche complexe.

C'est pourquoi je répondrai à Belting : *l'histoire de l'art est-elle finie ?* qu'il me semble plutôt, en relisant, à la lumière des *Ecrits sur l'art* d'André Malraux, toutes ces recherches qui ouvrent des perspectives nouvelles, que l'histoire de l'art, enfin, va pouvoir commencer.

Michel Melot, colloque d'Akita (Japon), juin 2008

---

Pour citer ce texte :

MELOT, Michel : «La fortune des *Ecrits sur l'art* d'André Malraux au XXI<sup>e</sup> siècle», texte mis en ligne le 29 mars 2009.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles/715-20098melot.html>>.

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